Pratarmė

Keturioliktasis „Lietuvos muzikologijos“ žurnalo tomas toliau skelbia savo leidybos praktikoje jau išsikristalizavusių temų tyrimus. Daug dėmesio skriama Lietuvos muzikinio gyvenimo faktams, kontekstams, jo savasčiai ir dabarčiai, susigrupuoja probleminiai tyrimų branduoliai ir tuo pagrindu formuojasi teorinių diskursų grupės. Kita vertus, šiame tome atsigręžiama į šaltinių publikavimo ir jų mokslinio komentavimo tradiciją. Žurnalą atveria gyvas istorinis XIX a. Vilniaus koncertinio gyvenimo paveikslas. Remdamasi gausia faktologine ir archyvų medžiaga Vida Bakutytė studijoje „Kamerinės instrumentinės muzikos koncertai Vilniuje XIX a.: epochinė kaita ir dinamika“ piešia XIX a. Vilniaus dvaruose, miestiečių salonuose ir koncertuose skambančios kamerinės instrumentinės muzikos panoramą, plačiai užgriebia vaikų vunderkindų, jų mokytojų, koncertavusių virtuozų ir jų repertuarų, autorinių stilių interpretavimo klausimus. Gvildendama karo įvaizdinimo strategijas Vytauto Bacevičiaus („Sinfonia de la Guerra“, 1940) ir Eduardo Balsio („Nelieskite mėlyno gaublio“, 1969) kompozicijose, Rūta Stanevičiūtė straipsnyje „Karo įvaizdinimas Vytauto Bacevičiaus ir Eduardo Balsio muzikoje“ žvelgia per tradicinių *topoi* (militarika, pastoralė) prizmę ir jų sąveikas su modernios muzikos paradigma. Dviejų lietuviškųjų modernizmų intertekstualumo ir karo muzikinio įsemantinimo skirtumai grindžiami remiantis bendresniais karo naratyvo ir kultūrinės atminties poslinkiais. Emigracijoje ir sovietinėje tikrovėje sukurtų muzikinių karo vaizdinių skirtumų tyrimą keičia Gregoro Pompe’s straipsnis „Postmodernieji Baltijos ir Balkanų ryšiai: Broniaus Kutavičiaus ir Veljo Tormio muzikos ryšys su slovėnų kompozitoriaus Lojze’s Lebičo muzika“. Jame gvildenama sovietinio bloko amžininkų Tormio, Kutavičiaus ir slovėno Lebičo kūrinių mentalinės bendrystės mįslė. Rezistenciška laikysena oficialios politinės doktrinos atžvilgiu padiktavo jiems heterogenišką postmodernistinę stilistiką puoselėjant rituališkumą, garsų erdvinę kinezę, žanro novacijas, istorinių liaudies instrumentų skambesio ženklinimą ir veržiantis iš socialistinio realizmo kanono. Postmodernistinių priemonių arsenalo paletės, gausiai taikomos Kutavičiaus, Lebičo ir Tormio kompozicijose, suvokiamos kaip individualaus kelio į Vakarų Europos radikalųjį modernizmą atvėrimas.

Semiotikos studijų blokas šiame „Lietuvos muzikologijos“ tome atsirado sujungus lietuviškų operų ir atlikimo praktikos tyrimus. Inga Jankauskienė straipsnyje „Konvencinės ir egzistencinės semiotikos taikymas operos analizėje“ gvildena ir praktiškai taiko Eero Tarasti struktūralistinės ir egzistencinės muzikos semiotikos teorijos aspektus, analizuoja skirtingas naratyvines Jono Tamulionio, Jurgio Gaižausko ir Zitos Bružaitės operų formavimo strategijas ir traktuotes. Lina Navickaitė-Martinelli straipsnyje „Semiotinės muzikos atlikimo meno teorijos link: reikšmingosios sąvokos, modeliai ir perspektyvos“ gilinasi į sudėtingą muzikinės partitūros realizacijos, atlikimo proceso semiozės sistemą. Pristatomi ir aptariami semiotinės atlikimo meno teorijos modeliai, padedantys iškoduoti atlikėjų generuojamus ir siunčiamus muzikinius, kultūrinius ir socialinius pranešimus.

Žurnalo centre – trys aspektiškos darbarties kompozicinių tendencijų studijos, skirtos naujųjų muzikos genotipų ir formavimo procesų pokyčių tyrimams. Panoraminis postmodernistinis muzikos žanro (genotipo) procesų vaizdas ir naujųjų tendencijų dekonstrukcija pristatoma Gražinos Daunoravičienės studijoje „Postmodernistinė meno kategorijų būtis: muzikos žanro procesai, āplinkos ir trajektorijos“. Teoriniu požiūriu čia interpretuojamas postmodernistinio posūkio padarinys, sukėlęs institucionalizuotų meno teorijų kategorijų ir sąvokų turinio krizę. Aptariant muzikos žanrų mini- ir makrosistemų rekursyvinį saviorganizuojančios sistemos pobūdį, toliau plėtojamas laisvojo žanro (librožanro) fenomenas ir siūlomos žanro struktūros analizės schemos. Konkrečios laisvųjų žanrų realizacijos apraiškos Latvijos instrumentinėje muzikoje, konkrečiai Pēterio Vasko taikomi librožanrų tipai, išsamiai aptariami Ilonos Būdenieces straipsnyje „Librožanras latvių kompozitoriaus Pēterio Vasko kūryboje“. Į diskusiją įsitraukiantis Marinos Pereverzevos tyrimas „Muzikos mobilumas kaip naujosios muzikos žanro genotipas“ iškelia XX a. kompozicijos požymį – mobilumą. Šis kaskart vis naujai skambantis konstrukcijų rinkinys, beveik nenuspėjama, būdinga ne tik konkrečiam kūriniui, bet ir konkrečiam atlikimui forma, kristalizavo naują XX a. muzikos genotipą. Analizuodama reprezentatyvias XX a. mobiliąsias kompozicijas, jų organizavimo modelius autorė interpretuoja per struktūrinės idėjos prizmę ir tuo pagrindu diferencijuoja skirtingo struktūrinio stabilumo lygmens mobiliąsias, kintamąsias ir modulines formas.

Technologines, struktūrines ir semantines svetimos muzikinės medžiagos rekomponavimo praktikas ir kvodlibeto praktikų atspindžius XX a. koliažo technikos kompozicinių principų kontekste tyrinėja Aistė Valentaitė ir Audra Versekėnaitė. Jų straipsnyje „Kvodlibeto kompozicinių principų apraiškos XX a. koliažuose“ aptariama senovinių ir šiuolaikinių kvodlibetų tipologinė įvairovė, tapatumai ir skirtumai, motyvuojama senųjų kompozicinių technikų aktualizavimo problema. Atsigręžiama ir pasižvalgoma po avangardo teorinę klasiką Tatjanos Caregradskajos straipsnyje „Garso ataka Olivier Messiaeno muzikoje. Totaliojo serializmo patikslinimas“. Čia Messiaeno riminio etiudo Nr. 2 iš ciklo „Mode de

valeurs et d'intensites" ir „Traite de rythme, decouleur, et d'ornithologie" pagrindu ryškinamas bendrasis serijų rikiavimo principas, atsiskleidžiantis įvairių parametrų vienetų progresijomis. Tyrimas grindžiamas Domo Moquereau iškelta ir Messiaeno toliau plėtojama visumine grigališkojo giedojimo samprata.

Muzikologinę žurnalo dalį užveria Saulės Šerytės ir Laimos Budzinauskienės straipsnis „Giulio Caccini „La nuove musiche" pratarmė: šaltinis ir jo komentarai". Jame teikiamas Giulio Caccini „La nuove musiche" pratarmės pirmasis vertimas į lietuvių kalbą, komentaruose aptariamas baroko vokalinės muzikos ornamentikos klausimas ir jo apžvalga Caccini amžininkų traktatuose. Tyrimas turi didelę praktinę reikšmę Lietuvos vokalistų atlikimo stilistikos praktikai ir akiračio plėtimui.

Etnomuzikologinėje žurnalo skiltyje Lijana Šarkaitė-Vilums skelbia formulinių dainų ir formulinių pasakų atlikimo tyrimą „Lietuvių formulinės dainos ir formulinės pasakos: atlikimo aspektas". Atidžiai žvelgiama į formulinių dainų ir pasakų įvairovę, kurią sudaro rečituojamos ir deklamuojamos pasakos, taip pat pasakos su dainuojamaisiais intarpais, ieškoma jų atlikimo aspektų sąlyčio taškų ir skirtumų. Dalia Urbanavičienė toliau plėtoja savąją etnochoreografijos fiksavimo sistemą ir ją taiko sutartinių giedojimo ir šokimo sinkretikos (giedojimo, judesio, instrumentinio muzikavimo ir poetinio teksto sintezė) tyrimams. Straipsnyje „Sutartinių sinkretizmas: giedojimo ir šokimo (žaidimo) būdų sąveikos tyrimai" išsamiai aprašomi devyni naujai išskirti sutartinių giedojimo būdai, išsiaiškinti tyrinėjant sutartinių choreografiją, išryškėja skirtingų choreografijų ir muzikinių ypatybių sąsajos.

„Lietuvos muzikologijos" XIV tomo prieduose šaltinio teisėmis skelbiamos studijų ir mokslo straipsnių rinkinio „Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911): jo laikas ir mūsų laikas" (sudarytojos Gražina Daunoravičienė ir Rima Povilionienė, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013) recenzentų kalbos, pasakytos 2013 m. lapkričio 8 d. per knygos pristatymą. Leidinį recenzavo prof. habil. dr. Viktorija Daujotytė, doc. dr. Naglis Kardelis, prof. habil. dr. Vytautas Landsbergis, doc. dr. Rūta Stanevičiūtė ir kompozitorius Šarūnas Nakas. Konceptualus knygos pristatymas atskleidė daug skirtingų išeities pozicijų ir įžiebė intelektualinę įtampą, tad išsakytos mintys ir pastabos tampa svarbiu lietuvių muzikinės kultūros įvykių istoriškumo ir dokumentavimo šaltiniu. Straipsnių rinkinio pristatymo medžiaga skelbiama kaip reikšmingas čiurlionistikos studijų ir jų perspektyvos dokumentas.

Redakcinė kolegija

Foreword

The 14th volume of *Lietuvos muzikologija* (Lithuanian Musicology) continues to publish research into the issues that it was concerned with in the previous numbers. Much attention is devoted to music life in Lithuania, its contexts and peculiar features. The main body of research issues and theoretic discourse groups have formed on this basis. On the other hand, in this volume the tradition of the publication of sources and their scientific commentary is also continued. The volume starts with a lively picture of a 19th-century concert life in Vilnius. Drawing on a vast body of facts and archival material Vida Bakutytė in her article *Concerts of Instrumental Chamber Music in Vilnius in the 19th Century: Epochal Change and Dynamics* paints a panorama of instrumental chamber music in the estates, townspeople's drawing rooms and concerts. The issues of children prodigies, their teachers, musical virtuosos and their repertoires, the interpretation of individual styles is also widely described. Analysing the strategy of depicting war in the compositions by Vytautas Bacevičius (*Sinfonia de la Guerra*, 1940) and Eduardas Balsys (*Nelieskite mėlyno gaublio*, 1969), Rūta Stanevičiūtė in her article *War Imagination in Music by Vytautas Bacevičius and Eduardas Balsys* looks through the prism of traditional *topoi* (military, pastoral) and how they interact with the modern music paradigm. The differences between the intertextuality of the two Lithuanian modernists and the musical semantics of war are based on more general war narratives and cultural memory. Research into the differences of musical military images created in emigration and Soviet reality is followed by Gregor Pompe's article *Baltic-Balkan Postmodern Connections: The Music of Bronius Kutavičius and Veljo Tormis in Comparison with the Music of Slovene Composer Lojze Lebič*. It deals with the issue of the mental community between the works of the contemporaries of the Soviet bloc Tormis, Kutavičius and Lebič. Their resistance towards the official political doctrine trying to get out of the canon of social realism prompted them heterogenic postmodernist stylistics fostering ritualism, the spatial kinesis of sound, genre innovations, and the notation of the sound of historical folk instruments. The arsenal of the postmodernist means widely used in Kutavičius', Lebič's and Tormis' compositions is considered the opening of an individual way to Western Europe's radical modernism.

Part of the semiotic studies in this volume of *Lietuvos muzikologija* came into being when research into Lithuanian operas and the practice of performing them was linked. Inga Jankauskienė's article *Conventional and Existential Semiotics in the Analysis of Opera* examines and implements in practice aspects of Eero Tarasti's structuralist and existential semiotics of music; different narrative strategies and treatment of the opera formation of Jonas Tamulionis, Jurgis Gaižauskas and Zita Bružaitė are also examined. In her article *Towards a Semiotic Theory of Musical Performance Art: Key Concepts, Models, and Prospects* Lina Navickaitė-Martinelli is concerned with the complex system of the semiosis of the realisation of musical notation and performing process. Models of the theory of semiotic performance art that help to decode the musical, cultural and social messages generated and sent by performers are presented and discussed.

The journal's highlights are three studies of contemporary compositional tendencies devoted to researching change in the processes of new musical genotypes and formation. A panoramic picture of the processes of postmodern musical genre (genotype) and deconstruction of new tendencies is dealt with in Gražina Daunoravičienė's study *Postmodernist Existence of the Art Categories: The Processes, Environments and Trajectories of Musical Genre*. The result of a postmodern trend that caused a crisis of institutionalised art theories' categories and the content of concepts is interpreted here from the theoretical aspect. Discussing the recursive nature of the self-organising system of the musical mini and macro systems the phenomenon of free genre (libro-genre) is expanded and several diagrams of the analysis of the structure of the genre are suggested. Concrete manifestations of the realisation of free genres in Latvian instrumental music, namely the libro-genre types applied by Pēteris Vasks are discussed in detail in Ilona Budeniece's article *Librogenre in the Oeuvre of the Latvian Composer Pēteris Vasks*. Marina Pereverzeva's paper *Musical Mobile as a Genre Genotype of New Music* points out a feature of 20th-century composition – mobility. This collection of constructions that sound differently every time with an almost unpredictable form that is characteristic of not only of a definite composition but also of a concrete performance crystallised a new genotype of 20th-century music. Analysing representative 20th-century mobiles and the models of their arrangement the author interprets them through the prism of the structural idea and on this basis differentiates mobile, changeable and modular forms of a different structural stability level.

The technological, structural and semantic recomposition practices of borrowed music and reflections of *quodlibet* practices in the context of the compositional principles of 20th-century collage technique are examined by Aistė Valentaitė and Audra Versekėnaitė. Their article *Manifestations of the Compositional Principles of the Quodlibet in the Collages of the 20th Century* is concerned with a typological variety, identity and differences of old and contemporary quodlibets; the issue of the actualisation of old compositional techniques is justified. Tatjana Tsaregradskaya looks back to the classical

theory of avant-garde in her article *Sound Attack in the Works of Olivier Messiaen: Total Serialism Revisited*. Here, on the basis of Messiaen's rhythmical Etude No 2 from the cycle *Mode de valeurs et d'intensites* and *Traite de rythme, decouleur, et d'ornithologie* the principle of modes that is revealed with unit progressions of various parameters is highlighted. Research is based on the Gregorian chant concept raised by Domo Moquereau and further expanded by Messiaen.

The journal's musicological part ends with Saulė Šerytė and Laima Budzinauskienė's article *Preface to the Selection of Giulio Caccini's* Le nuove musiche*: The Source and its Commentaries*. It gives the first translation into Lithuanian of the prefice to Giulio Caccini's *La nuove musiche*. The commentary deals with the issue of the ornamentation of baroque vocal music and its review in the treatises of Caccini's contemporaries. The research is important for the practice of Lithuanian vocal performers' stylistics.

The ethnomusicological part the journal starts with Lijana Šarkaitė-Vilums' *Lithuanian Formula Folk Songs and Formula Tales: The Aspect of Performance*. It closely examines the variety of formula songs and fairy tales that consists of told fairy tales, as well as tales with sung insertions; aspects of interrelation and differences between them are searched for. Dalia Urbanavičienė expands her recording system of etnochoreography and applies it to research into syncretism of part singing and dancing (synthesis of singing, movement, instrumental music making and poetic text). In the article *Syncretism of* Sutartinės*: Research into the Interaction between Singing and Dancing (Playing)* nine recently singled out ways of part singing that have come to light researching into part songs' choreography are described in detail; correlation between different choreographies and musical features is revealed.

The supplements to Volume 14 of *Lietuvos muzikologija* carry the collection of studies and scientific articles of reviewers' speeches delivered at the presentation of the book *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911): His Time and our Time* (compilers Gražina Daunoravičienė and Rima Povilionienė, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013) on 8 November 2013. The publication was reviewed by Prof. Habil. Dr. Viktorija Daujotytė, Assoc. Prof. Dr. Naglis Kardelis, Prof. Habil. Dr. Vytautas Landsbergis, Assoc. Prof. Dr. Rūta Stanevičiūtė and composer Šarūnas Nakas. The articles revealed many different starting positions; therefore the thoughts and remarks have become an important event in Lithuanian musical culture. The material of the collection of articles is an important document of Čiurlionis' studies.

Editors

Vida BAKUTYTĖ

Kamerinės instrumentinės muzikos koncertai Vilniuje XIX a.: epochinė kaita ir dinamika

Concerts of Instrumental Chamber Music in Vilnius in the 19th Century: Epochal Change and Dynamics

Anotacija

Straipsnio objektas – svarbi, tik beveik netyrinėta XIX a. Vilniaus koncertinio gyvenimo sritis – kamerinės instrumentinės muzikos koncertai. Šiuo istoriniu laikotarpiu ryškėjo riba, ženklinanti kamerinės muzikos sampratos ir šio žanro recepcijos kaitą demokratėjančioje visuomenėje, augant viešo koncerto poreikiui: kamerinio instrumentinio žanro kūrybos eksponavimas iš privačios dvarų, rūmų aplinkos skleidėsi į viešas koncertines erdves, tapdamas paveikiu reiškiniu formuojantis urbanistinei kultūrai Lietuvoje. Publikacijoje siekiama nuosekliai pateikti analizuotą šimtmečio faktinę medžiagą, pažymint būdingiausius įvykius ir akcentuojant svarbiausius su tema susijusius aspektus, išryškinančius reiškinio epochinę kaitą ir dinamiką, identifikuoti repertuarą ir atlikėjus, remiantis kūrinių atlikimą Vilniuje patvirtinančiais šaltiniais – koncertų recenzijomis ir kitokio pobūdžio atsiliepimais spaudoje, afišomis, programomis, amžininkų liudijimais (dienoraščiai ir pan.), su salių nuoma susijusia dokumentika ir kita archyvine medžiaga. Straipsnyje dėmesys sutelktas į koncertuose skambėjusius instrumentiniam ansambliui skirtus kūrinius (kartais pažymimi ir repertuaro raidos požiūriu reikšmingesni solo instrumentui atlikti opusai) bei kamerinių ansamblių–kolektyvų kūrimusi ir jų koncertinės veiklos ypatumus. Tema išskleidžiama pasitelkus loginės analizės, indukcinės hipotezės, istorinį analitinį metodus ir kultūrologines metodologines prieigas.

Reikšminiai žodžiai: Lietuva, Vilnius, XIX a., kamerinės instrumentinės muzikos koncertai.

Abstract

The object of the article is an important, yet little studied, sphere of the 19th century concert life in Vilnius – concerts of instrumental chamber music. The historical period under analysis underlined the boundary marking the change of the concept of chamber music and the reception of this genre in an increasingly democratic society witnessing the growing demand for public concerts: from the environment of private manors and courts the exposition of the works of instrumental chamber genre spread out to public concert venues by turning into an influential phenomenon in the face of the growing urban culture in Lithuania. The aim of the publication is consistent presentation of the analysed fact-based century-long material by stressing the most characteristic events and highlighting the most important topic related aspects showing the epochal change and the dynamics of the phenomenon as well as the identification of the repertoire and the performers based on the sources providing evidence to the performance of musical pieces in Vilnius – concert reviews and feedback of other type in the press, posters, programs, testimonies of contemporary witnesses (diaries, etc.), documentation related to the rent of concert halls and other archival material. The article focuses on the musical pieces for an instrumental ensemble performed in concerts (pieces for a solo instrument more significant in terms of the repertoire development are occasionally noted as well) and the establishment of chamber ensembles together with the peculiarities of their concert activities. The topic unfolds by means of logical analysis, inductive hypothesis, historical analytical methods and culturological methodological approaches.

Keywords: Lithuania, Vilnius, 19th century, concerts of instrumental chamber music.

Koncertinio gyvenimo raida ir jo tėkmės savitumai Rusijos imperijos sudėtyje buvusioje Lietuvoje daugeliu atvejų antrino bendrosioms XIX a. europinėms muzikavimo tendencijoms ir atkartojo jų refleksijas Rusijos sostinėse – Sankt Peterburge ir Maskvoje. Šiuo laikotarpiu muzikos pasaulio erdvėje kristalizavosi viešo koncerto tradicija. Ypač kamerinio instrumentinio žanro kūrinių koncerto plėtroje XIX a. ryškus kaip takoskyra – muzika, skirta nedidelei atlikėjų grupei, išeina iš prigimtinės bajorų, kilmingųjų rūmų, dvarų aplinkos, nors jos nepalieka negrįžtamai: demokratėjant visuomenei, švelnėjant socialinių sluoksnių atskirčiai, šios dvi muzikavimo sritys – atvira (mokami koncertai miesto salėse) ir uždaresnė (dvaruose ar miestiečių salonų pobūdžio vakaruose) – nekonfrontuoja, dažnai net susipina, kai instrumentinio ansamblio sudėtyje (populiariausi – duetai, trio ir kvartetai) griežia kilmingieji ir ne tik tokie, o aristokratų pastangomis įkurti ansambliai koncertuoja ir rūmuose, ir viešai (XIX a. antra pusė). Vis dėlto sparčiai plintantį muzikinio švietimo siekį labiau atitiko muzikinio repertuaro eksponavimas ir atlikimo stilistikos naujovių perteikimas platesnei publikai. Šiuo požiūriu tikraisiais *Kulturträger*'iais tampa gastroliuojantys muzikantai. Kita vertus, įsigalinčio atlikėjų virtuoziškumo, ilgainiui išvirtusio į savitikslį, demonstravimas nebeišsitenka tik siauroje aristokratijos aplinkoje, virtuozą jo mene akino visuotinis pripažinimas.

Vakarų Europoje vieši koncertai pradėti rengti gerokai anksčiau nei Rusijoje, Lenkijoje ar Lietuvoje.

Viena pirmųjų inciatyvų, ko gero, buvo XVII a. antros pusės anglų smuikininko Johno Banisterio (1630–1679) 1672 m. pasirodę skelbimai apie mokamus koncertus jo muzikos mokykloje[1]. Koncertinio gyvenimo centru XVIII a. tampa Prancūzija. Joje muzikos mokslų sėmėsi ir Banisteris. Paryžiuje įsibėgėja viešų koncertų sąjūdis, mėgėjai ir profesionalai koncertuoja drauge, rengia labdaros pasirodymus, klesti salonų kultūra. XVIII a. Vokietijoje kuriasi koncertus organizuojančios draugijos, sąjungos (Leipcigo „Gewandhaus“). XIX a. jau visi garsiausi Europos kompozitoriai ir atlikėjai buvo įsitraukę į koncertinę veiklą. Ryškiu muzikos centru su nuolatiniais viešais, labdaros, salonų koncertais XIX a. tampa Varšuva.

Europinės koncertinės veiklos formos įsitvirtina XIX a. Rusijoje – jos melomanų mėgavimasis muzikos menu nuvilnija per visą Europą ir skatina ryškiausias muzikos žvaigždes pajausti tą ypatingą muzikai palankią atmosferą. Daugelis Vakarų Europos muzikų atvykdavo į Sankt Peterburgą ir Maskvą ne tik koncertuoti, jie likdavo dirbti rūmuose, teatruose, konservatorijose. Ši aplinkybė palankiai prisidėjo ir prie Vilniaus koncertinio gyvenimo intensyvumo: nemažai į Rusijos sostines vykstančių ar jose dirbančių muzikų lankydavosi Lietuvoje. Mėgstamiausias pasirodymų ir svečių viešnagių metas visoje Rusijos imperijoje buvo gavėnios savaitės, kai teatruose laikinai nevyko spektakliai ir aprimdavo įvairiopo pobūdžio pramogos, bet suvešėdavo koncertinis gyvenimas.

Ankstyvuoju XIX a. laikotarpiu viso kultūrinio gyvenimo tempui Lietuvoje reikšmės turėjo universiteto veikla. Vilniuje tarpo Adomo Mickevičiaus, Juliuszo Słowackio, Józefo Ignacy Kraszewskio kūrybinė „dvasia“. Romantinės tendencijos skatino viešo koncerto formos kaip galimybės atlikėjui didesniam klausytojų būriui išreikšti savo ar atliekamo kūrinio autoriaus vidinį pasaulį gajumą. Didelės reikšmės miestiečių muzikiniam išprusimui turėjo vokiečių kompozitoriaus Johanno Davido Hollando (1746–1827) paskaitos universitete, jose dėstyta ne tik muzikos pagrindai, bet ir atlikėjų meno teorija, interpretacija. Tiesiogiai su koncertiniu gyvenimu buvo susijusi jo vadovaujamų universiteto orkestro ir choro veikla.

Koncertinio judėjimo lyderiai XIX a. buvo pianistai. Jų repertuaras buvo kuo įvairiausias, nes kaip tik fortepijoninėje kūryboje vyko aktyviausios kūrybinės paieškos, teikusios galimybę skleistis atlikėjų menui. Be to, fortepijonas pripažįstamas lanksčiausiu instrumentu romantikų puoselėtam improvizacijos žanrui plėtotis. Fortepijoninės muzikos paklausą rodo ir gausiausios (studijuojančiųjų skaičiumi) pirmais dešimtmečiais nuo jų įkūrimo Sankt Peterburgo ir Maskvos konservatorijų fortepijono klasės[2]. Atlikdami kamerinę muziką pianistai pasirodydavo dažniausiai drauge su styginininkais, fortepijoniniuose trio, kvartetuose.

Ilgainiui į Vilniaus koncertinį gyvenimą įsiliejo vietiniai pianistai. XIX a. pirmaisiais metais viešuose koncertuose pasirodydavo Johanna Holland (J. D. Hollando duktė): viename renginių (1806), inicijuotų žinomų muzikos propaguotojų Christine'os Gerardi (Gerhardi) ir Josepho Franko, ji skambino kažkurį Wolfgango Amadeaus Mozarto Koncertą fortepijonui. Trečią ir ketvirtą dešimtmečiais koncertavo Vilniuje gyvenantys Ferdinandas Tiebe, Emilia Faleńska, garsus virtuozas ir improvizatorius Vienos vargonininko sūnus Johannas Nepomukas Lorenzas Renneris (Jan Nepomucen Wawrzyniec Renner, 1785–1832), žinomų teatralų šeimoje gimęs pianistas, smuikininkas, ketvirtą dešimtmetį ir Vilniaus miesto teatro orkestro vadovas Wiktoras Kažyńskis (1812–1867). Šiuo laikotarpiu atlikėjų repertuaras nebuvo pernelyg išrankus. Salonuose ir viešai daugiausia skambinta vokiečių Franzo Hünteno (1793–1878) ir Friedricho Wilhelmo Kalkbrennerio (1785–1849), austrų Carlo Czerny (1791–1857) ir Henri Herzo (1803–1888) kūrinių. Vilniaus muzikinio gyvenimo apžvalgininkai, rašydami apie 1840-uosius, priduria, kad kol kas negirdėti Fryderyko Chopino noktiurnų, Ferenco Liszto baladžių, vokiečių pianisto ir kompozitoriaus, nuo 1838 m. Rusijos imperatoriškųjų rūmų pianisto Adolfo von Henselto (1814–1889), romantiškojo austrų virtuozo Sigismundo Thalbergo (1812–1871) etiudų[3]. Tiesa, netrukus, apie 1841 m., įvairių žanrų Chopino kūriniai Vilniuje skambėjo: tai rodo koncertų recenzijos periodinėje spaudoje, afišos, atsiminimų dokumentika.

Daug koncertavo vilnietė pianistė neblogų rezultatų pasiekusi Roza (Róża) Trachtenberg (1836–?), lankiusi pamokas Berlyne pas garsius pedagogus Theodorą Kullaką (1818–1882), Karlą Gottfriedą Wilhelmą Taubertą (1811–1891) ir Adolfą Bernhardą Marxą (1795–1866), kai kurių šaltinių teigimu, ir pas čekų pianistą Alexanderį Dreyschocką (1818–1869), 1840–1842 m. gyvenusį ir dirbusį Sankt Peterburge[4]. 1852 m. būdama šešiolikos metų Berlyno filharmonijos draugijos koncerte ji atliko Thalbergo Didžiąją fantaziją ir variacijas Mozarto operos „Don Giovanni“ temomis, op. 14, sulaukė palankių atsiliepimų. Tais pačiais metais debiutavo Vilniuje ir be šio kūrinio skambino Ludwigo van Beethoveno ir Carlo Marios von Weberio opusus. 1856 m. grandioziniame koncerte vadintame Vilniaus „Exerzierhaus“ (žiemą karo pratyboms naudotas pastatas dab. Joachimo Lelevelio g., buv. Manierzowa, Manežnaja) ji kartu su smuikininku Apolinary Kątskiu atliko jo Didįjį duetą Giacomo Meyerbeerio operos „Hugenotai“ tema. Ilgą laiką Trachtenberg dalyvavo labdaros koncertuose, grojo ansambliuose ir solo, akompanavo daugeliui styginininkų[5].

Nuo 1858 m. Vilniuje gyveno ir koncertuose styginininkams pritardavo vokiečių pianistas Theodoras Kahle, vargonavęs liuteronų bažnyčioje. Minėtini Jano Mintauto-Čižo (Czyż) pasirodymai, ypač 1879 m. jam dirbant Peterburgo konservatorijoje; tuomet skambėjo Roberto Schumanno Karnavalas, op. 9, ir Noveletės, op. 21, kažkuris Franzo

Schuberto „Impromptu“, Ferenco Liszto Vengrų rapsodija Nr. 12 ir Koncertinė parafrazė Mendelssohno uvertiūros Williamo Shakespeare'o „Vasaros nakties sapnui“ temomis („Vestuvių maršas“ ir „Elfų šokis“), Ludwigo van Beethoveno Sonata Nr. 14 cis-moll, op. 27/2 („Mėnesienos“), Chopino „Nocturne“ Des-dur, op. 27 Nr. 2, ir „Impromptu“ Ges-dur, op. 51 Nr. 3. Tais pačiais metais fortepijoninį duetą pademonstravo Julius ir ponia Janina Zarembos (Zarembskij, Zarembskaja), atlikę Liszto Rákóczi maršą dviem fortepijonais, taip pat skambinti Liszto, Chopino, Weberio, Hectoro Berliozo kūriniai fortepijonui solo[6].

XIX a. – vunderkindų amžius. Savo ypatingais sugebėjimais Europą stebino muzikalūs vaikai. Vilniuje taip pat nestigo vietinių mažųjų atlikėjų. Pianistinius gabumus demonstravo dešimtmetis Francis Łopata (1826 m. ir vėliau), devynmetis virtuozas Aleksandras Bernardas, „be vargo atliekantis Fieldo (John Field (1782–1837), airių kompozitorius – *V. B.*) ir Hummelio (Johann Nepomuk Hummel (1778–1837), austrų kompozitorius, – *V. B.*) solo numerius“ (1827 m. ir vėliau), dvylikametė Józefa Boreyko (1827 m. ir vėliau). 1829 m. dešimtmetis būsimasis kompozitorius Florjanas Miładowskis nustebino publiką puikiai atlikęs vokiečių kompozitoriaus Danieliaus Gottliebo Steibelto (1765–1823) Koncertą fortepijonui su orkestru Nr. 7 e-moll „Grand concerto militaire dans le genre grec“. 1847 m. Stanisławas Moniuszko pristatė visuomenei savo mokinę (iš Gardino) dešimtmetę Kamiłłą Marcinkewicz, kuri drauge su broliu devynerių metų Mirosławu skambino Chopino ir Hummelio kūrinius, keturiomis rankomis kažkurią Kalkbrennerio Fantaziją. Septintą dešimtmetį tarp pasirodžiusių vaikų dėmesį patraukė dešimtmetis Herkułanas Gałkowskis ir penkiametė Rozalija D***, pateikusi ir savo kūrinių bei parodžiusi triuką – skambino rankas paslėpusi po klaviatūrą dengiančiu audeklu[7].

XIX a. viduryje neblogus profesinius duomenis demonstravo aktyvus koncertantas Mikołajus Wąsowskis (apie 1835–1913). Vilniuje gimęs pianistas, pedagogas, teatro orkestrų ir bažnytinių chorų dirigentas, kompozitorius mokėsi pas Stanisławą Moniuszko Vilniuje ir vokiečių pianistą bei kompozitorių Adolfą von Henseltą (1814–1889) Sankt Peterburge. Nuo 1857 m. koncertavo įvairiuose miestuose Lenkijoje, dirbo orkestro ir choro dirigentu Suvalkuose, po 1863 m. dirigavo Liublino katedros chorui, 1868–1869 m. teatro orkestrui. Kamerinės muzikos repertuare Wąsowskis turėjo ir Vilniuje atlikdavo Mendelssohno „Capriccio brilliant“ fortepijonui ir orkestrui B-dur/b-moll, op. 22[8].

Vieną sėkmingiausių pianistės karjerų padarė vilnietė Zofia Poznańska-Rabcewicz (Sophie Poznańska, Zofia (Sofia) Rabcewicz, Sophie von Posnansky, 1870–1947). Septynerių metų ji išvyko į Sankt Peterburgą ir fortepijono mokėsi pas lenkų pianisto Teodoro Leszetyckio (1830–1915) mokinį pianistą Josifą Borovką (1853–XX a. pirma p.), tuometinį Peterburgo konservatorijos dėstytoją. 1884–1890 m. ten pat studijavo Antono Rubinsteino klasėje kaip jo vardo stipendininkė. Baigiamajame koncerte už atliktą Rubinsteino Koncertą fortepijonui Nr. 4 d-moll, op. 70, apdovanota dviem rojaliais – Schröderio ir Beckerio firmų. A. Rubinsteinas mylimai savo mokinei dedikavo penkių dalių kūrinį „Akrostichon“ Nr. 2, op. 114 (tiek raidžių mokinės varde – SOFIA). Savo kūrinių Poznańskai skyrė ir Anatolijus Liadovas, Aleksandras Glazunovas, Antonas Arenskis. 1891 m. ji pradėjo koncertinę kelionę po Rusiją, Vokietiją, Austriją, Berlyne koncertavo diriguojant Hansui von Bülowui, atvyko ir į Vilnių. Pasakytina, kad pianistės koncertus Lietuvos sostinėje, be kitų, recenzavo ir aktyvi muzikinio sąjūdžio dalyvė baronienė Jekaterina Osten-Saken. 1893 m. Poznańska ištekėjo už vilniečio inžinieriaus Jerzy Antoni Rabcewizciaus, dirbančio Peterburge. Nuo 1918 m. gyveno Varšuvoje, 1922–1928 m. dėstė Varšuvos konservatorijoje. Jos repertuaras buvo labai platus – nuo Johanno Sebastiano Bacho iki romantikų, bet ypač buvo vertinama kaip Chopino interpretatorė. Po mirties apdovanota Lenkijos atgimimo komandoro kryžiumi[9].

Koncertinio sąjūdžio gaivintojai ir muzikos švietėjai buvo užsienio gastrolieriai, suteikdavę galimybę vilniečiams susipažinti su pianistinio repertuaro naujovėmis ir įvairių kraštų bei mokyklų atlikimo tradicijomis. Pirmaisiais amžiaus dešimtmečiais ryškiais įvykiais tapo čekų (Bohemija) pianisto Václavo Vilémo Würfelio (Wenzel Wilhelm Werfel, 1790–1832) koncertas (1820), kuriame jis „techniką jungė su puikiu muzikos meno ir kompozicijos išmanymu“[10]. 1827 m. šiltai sutikta lenkų pianistė Maria Szymanowska (1879–1831), pateikusi publikai Paulo Klengelio (1854–1935), Hummelio kūrinių. Penkto dešimtmečio pradžioje Lietuvoje jau plačiai skambėjo Lisztas: jis buvo ir čekų pianisto, Chopino draugo[11] Leopoldo Eustache Čapeko (1792–po 1840) repertuare, atliktame Vilniuje[12].

Amžiaus viduryje vilniečius pradžiugino itin ryškūs pasirodymai. Vienas jų – žydų kilmės vokiečių ir anglų atlikėjų brolių pianisto Ferdinando Quentino (1837–1902) ir smuikininko Edwardo (1834–1855) Dulckenų bei žinomo lenkų smuikininko Nikodemo Biernackio (1826–1892) koncertas. F. Q. Dulckeno repertuare buvo jo mokytojų Mendelssohno, Ignazo (Isaac) Moscheleso (1794–1870), Nielso Wilhelmo Gade's (1817–1890), Moritzo Hauptmanno (1792–1868) kūrinių[13].

Klasikinę ir romantinę atlikimo mokyklas sujungęs lenkų pianistas Antoni Kątskis (1817–1899) ne kartą lankėsi Lietuvoje. Įsimintinuose XIX a. šešto dešimtmečio koncertuose klausytojams jis pateikė daugiausia savo kūrybos pavyzdžių, atlikdavo kūrinių styginiams ir fortepijonui, pavyzdžiui, 1843 m. kartu su belgų violončelininku Charles'iu Montigny (1827–1866). Hummelio ir Fieldo pianistinę mokyklą savo koncertinėje programoje demonstravo šių pedagogų mokinys Rudolfas Willmersas (1821–1878). Po koncerto Vilniuje rašyta, kad „jo triliai primena žmogaus

balso vibraciją, o tokį minkštą *touché* turi tik minėtų mokytojų mokiniai“[14].

Permainą socialinėje ir meninėje visuomenės gyvenimo srityse, kai kilmingieji viešai koncertuoja kartu su profesionalais ir mėgėjais bei spaudoje skelbia koncertų recenzijas, akivaizdžiai liudija pianisto grafo Tado Tiškevičiaus, aktyvaus koncertinio gyvenimo dalyvio, pavyzdys. 1858 m. balandžio 27 d. Vilniaus miesto teatro salėje (Rotušėje) grafas atliko Beethoveno Sonatą, op. 27, ir Dreyschocko „Morceau de Concert“, op. 27. Po poros metų Tiškevičius išsamioje pianisto Ludwigo Volange koncerto recenzijoje priekaištavo vilniečiams, kad profesionalų, tokių kaip čia koncertavusių pianistų Seymouro Schiffo, Józefo Wieniawskio ar Volange, koncertuose publikos buvo mažoka. Pasaulio mačiusį Tiškevičių stebino šis reiškinys, nes Vilnius, jo manymu, „dar nepersisotinęs atlikėjų, kaip kiti Europos miestai, kuriuose įprastas vaizdas – pustuštės salės“[15]. Suprastėjusį koncertų lankomumą 1861 m. pripažino ir kiti apžvalgininkai, nepamiršdami nusistebėti, „kodėl taip yra garsėjančiame muzikalumu ir reiklumu Vilniuje“[16]. Volange programa iš tiesų buvo verta dėmesio – Weberio, Liszto, Mendelssohno, Chopino, Beethoveno, vilniečiams dar nepažįstamo vokiečių romantiko Theodoro Döhlerio (1814–1856) kūriniai[17].

Lietuvos melomanai labai vertino Tiškevičiaus pianistinius sugebėjimus, ypač atliekant Beethoveną ir atskleidžiant Chopino dvasią, kurios, kai kurių pasisakiusiųjų nuomone, nepavykdavę pajusti net ryškiam atlikėjui, koncertavusiam Vilniuje, čekų pianistui Alexanderiui Dreyschockui. Abu – Dreyschockas ir Tiškevičius – 1860 m. demostravo fortepijoninį duetą, skambindami dviem fortepijonais Mendelssohno kūrinius[18]. Du Dreyschocko muzikiniai vakarai tų metų birželį – reikšmingas įvykis pianizmo raidoje Lietuvoje. Prahos pedagogo Václavo Jano Křtitelo Tomášeko (1774–1850) mokinys, išgarsėjęs labai gerai išlavinta kairiąja ranka (ryškiausiai tai atskleisdavo atlikdamas Chopino Etiudą, op. 10 Nr. 12 („Revoliucinis“)), tam tikrais laikotarpiais gyveno ir dirbo Rusijoje, nuo 1862 m. profesoriavo Sankt Peterburgo konservatorijoje.

Vilniaus koncertinis gyvenimas, itin suaktyvėjęs 1858–1860 m., intensyvumo neprarado kito dešimtmečio pradžioje. Tik posukiliminiais metais koncertinį sąjūdį paveikė kultūrinį gyvenimą suvaržiusios represijos: kurį laiką jis negalėjo būti ir nebuvo tolygus. Neeiliniais įvykiais tapo poros, susipažinusios mokantis pas Lisztą Veimare, Ingeborgos (Lena) von Bronsart (merg. Stark, 1840–1913) ir Hanso (Augustas Alexanderis) Schellendorfo von Bronsarto (Hans von Bronsart, 1830–1913), koncertai septintą dešimtmetį. Jų abiejų programose, be Liszto, Chopino, Mozarto (Fantazija c-moll), Schumanno, Bacho, Fieldo kūrinių, suskambo mažai Vilniuje iki tol pažintos Liszto fortepijoninės transkripcijos Richardo Wagnerio operų temomis (Maršas iš Wagnerio operos „Tannhäuser“ ir kt.). Apie von Bronsarto grojimą rašyta, kad jo „technika išvystyta iki *nec plus ultra*. Grojimas ekspresyvus, atrodo, kad tai Lisztas ir Schulhoffas (Julius Schulhoff, Julius Šulhov, 1825–1898 – *V. B.*) kartu sudėjus“[19].

Garsaus rusų pianisto ir pedagogo Antono Rubinsteino asmenybė ir kūryba buvo gerai žinoma Lietuvoje: čia koncertavo ir jis (1869, 1885), ir daugybė jo mokinių. Beje, Rubinsteino pradėtą rečitalio tradiciją tęsė kiti: jo auklėtinis rusų pianistas Eugene Holliday, būdamas vos penkiolikos metų, 1887 m. Vilniuje visą koncertą skambino vienas, atliko sudėtingus kūrinius: Johanno Sebastiano Bacho Chromatinę fantaziją ir fugą d-moll, Roberto Schumanno Simfoninius etiudus ir kt. Tarp aštuntą dešimtmetį apsilankiusiųjų buvo tokie garsūs savo amato meistrai kaip Paulas Schletzeris (1841 / 1842?–1898), Vitoldas Przyborachas, Christianas Georgas Paulas Pabstas (1854–1897), geriausias savo epochos belgų pianistas Louis Brassinas (1836–1884), kiek neįprastą ir vertingą programą pateikęs Hansas von Bülowas (1830–1894) (be romantikų kūrybos jis eksponavo Johanno Sebastiano Bacho, retai Lietuvoje skambėjusių Georgo Friedricho Händelio („Chaconne“ F-dur) ir Christopho Willibaldo Glucko („Gavotte du ballet „Don Juan“) muziką[20].

Gausus renginių paskutinių amžiaus dešimtmečių Vilniaus muzikinis gyvenimas patenkino įvairių poreikių publiką. Muzikos vakarų gausoje netrūko ir fortepijono žvaigždžių. Koncertavo Alfredas Raisenaueris (1863–1907), Sophie Menter (1846–1918), Alfredas Grünfeldas (1852–1924). Viešėjo romantinio repertuaro meistras vienas žymiausių Chopino ir Schumanno interpretatorių Józefas Śliwiński (1865–1930), vadintas „klaviatūros poetu“. Pažymėtinas garsios rusų pianistės Veros Timanovos (1855–1942), buvusios vilniečio Ludwiko Nowickio mokinės, kurią jis mokė ištremtas į Ufą[21], apsilankymas Vilniuje 1889 m.

Intriguojanti miestiečiams pasirodė šveicarų kilmės suomių pianisto ir impresarijaus Edvardo Fazerio (1861–1943), garsios konditerijos kompanijos „Fazer“ vadovo Karlo Fazerio brolio, viešnagė. Fortepijono meną atlikėjas studijavo Sankt Peterburgo konservatorijoje, Vienoje pas Leszetyckį, Veimare pas Bernhardą Stavenhageną (1862–1914) ir Berlyne pas Xaverą Scharwenką (1850–1924). Vilniuje 1899 m. jis koncertavo kartu su lenkų ir rusų smuikininku Karlu Grigorovičiumi, su kuriuo netrukus išvyko į Afriką, Ameriką, Tolimuosius Rytus. XX a. pirmais metais E. Fazeris pradėjo impresarijaus darbą, organizavo Suomijoje rusų menininkų pasirodymus, tarp jų ir Fiodoro Šaliapino, Sergejaus Rachmaninovo ir kt.[22]

Visi norintys netilpo lenkų pianisto Ignacy Jano Paderewskio (1860–1941) koncerte, nors bilietų kainos buvo neįprastai didelės[23]. Amžių sandūroje viešėjo vienas garsiausių XX a. pasaulio pianistų lenkų kilmės amerikietis tuomet 20-metis Józefas Kazimierzas Hofmannas (Josef Hofmann,

1876–1957), 1914 m. emigravęs į JAV, kur vadovavo muzikos institutui Filadelfijoje. Amerikos publiką jis jau buvo nustebinęs, kai vienuolikmetis Niujorko „Metropolitan Opera" salėje ne tik atliko programą, bet ir improvizavo klausytojų pasiūlytomis temomis. Menininkas išsiskyrė savitu repertuaro formavimu: apsiribojo XIX a. pirmos pusės autoriais (nuo Beethoveno iki Liszto), neįtraukdamas į jį amžininkų kūrybos. Vilniuje jo dviejų koncertų programa buvo labai didelė: Chopino, Rubinsteino, Josepho Joachimo Raffo (1822–1882), Césario Cui (1835–1918), Čaikovskio ir kiti kūriniai[24].

Šaltiniuose apie pianistų pasirodymus Vilniuje randame įdomią ir reikšmingą detalę: daugeliui į Vilnių atvykstančių užsienio žvaigždžių specialiai jų pasirodymui buvo parūpinami garsių firmų koncertiniai rojaliai, kuriuos po koncerto norintieji galėjo įsigyti. Apie tai buvo pranešama afišoje[25].

XIX a. gausus smuiko meno laimėjimų ir garsių atlikėjų vardų: daug kamerinės muzikos kuriama šiam instrumentui. Ir pianistų, ir smuikinikų virtuoziškumas ilgą laiką klestėjo, stebino, kol imta pasigesti gilesnės minties ir dvasingumo. Lietuvoje ir jos sostinėje tarp vietinių smuikininkų išsiskyrė ir akivaizdžiai koncertiniame sąjūdyje dominavo keletas pavardžių. Ankstyvuoju laikotarpiu antrą ir trečią dešimtmečiais beveik kasmet ir keliuose koncertuose per metus griežė Ignacy Reuttas (apie 1793–1850), vienų šaltinių duomenimis, žemaitis[26], kitų, – gimęs Vilniuje[27]. Smuiko mokslus galėjęs pradėti pas kažkuriuos Oginskius. Vėliau griežė pirmuoju smuiku Józefo Godlewskio (Juozas Godlevskis, 1773–1867) orkestre Fredoje. Koncertuose Kijeve lygintas su žymiausiu epochos lenkų virtuozu Karoliu Józefu Lipińskiu (1790–1861). Vilniuje ir kitur jis buvo labai vertinamas smuikininkas, kompozitorius ir muzikos mokytojas. 1811 m. Reuttas vadovavo chorams ir orkestrui, sudarytam iš 60 Vilniaus universiteto studentų, atliekant Josepho Haydno Mišias Šv. Jonų bažnyčioje. Vėliau koncertavo Slucke, Varšuvoje, apie 1855 m. joje apsigyveno ir po poros metų mirė. Vilniuje jo koncertiniame kamerinės muzikos repertuare buvo Giovanni Battistos Viotti (1755–1824) koncertai (dažnai smuikui ir orkestrui skirti kūriniai buvo atliekami aranžuoti smuikui ir fortepijonui ar keliems instrumentams), kažkuris (ar keli?) Josefo Maysedero (1789–1863) „Rondo" smuikui su orkestru arba styginių kvartetu ir Variacijos, op. 40, dedikuotos Niccolò Paganini, Lipińskio „Rondo alla Polaca", op. 13, smuikui ir orkestrui ar fortepijonui ir kitas populiarus smuikininkų repertuaras[28].

Rečiau nei Reuttas Vilniuje koncertavo tame pačiame Godlewskio orkestre griežęs vietinis keleriais metais už Reuttą vyresnis smuikininkas Felixas Biały. Amžiaus viduryje dažnas koncertų salėse buvo Faustynas Łopatyńskis (apie 1835 Vilniuje?–1886 Vilniuje), smuikininkas, poetas, pedagogas, vertėjas ir fotografas. Vilnietis koncertuose eksponavo solidų kamerinės muzikos repertuarą, kuriame buvo Alexandre'o Josepho Artôt (1815–1845) „Fantasie brillante „Souvenir de Bellini", op. 4 smuikui ir fortepijonui (arba orkestrui), Henri Vieuxtemps'o (1820–1881) „Fantaisie–Caprice", op. 11, smuikui ir fortepijonui, Paganini konkurentu laikyto Heinricho Wilhelmo Ernsto (1812–1865) Elegija, op. 10, smuikui ir fortepijonui, Paganini-Ernsto Variacijos „Venecijos karnavalas", viena styga atlikdavęs Vieuxtemps'o Fantaziją Vincenzo Bellini operos „Norma" tema („Casta diva"). Recenzentai gyrė jo išgaunamo smuiku garso minkštumą, tobulą atlikimą ir „švarius" pasažus bei atkreipė dėmesį į talentingo atlikėjo būdo savybę – kuklumą[29].

Viena aktyviausių koncertinio gyvenimo dalyvių šeštą dešimtmetį buvo Teofila Borowska (merg. Józefowicz), gimusi Gardine ir jau nuo 9 metų koncertavusi Vilniuje. Jos programose skambėjo garsiausių smuiko virtuozų Ole Bornemanno Bullio (1810–1880), Lipińskio, Frantzo (François-Henri) Jehino Prume's (1839–1899), Vieuxtemps'o, Artôt, Charles'io Auguste de Bériot (1802–1870), retai Lietuvoje skambėjusio čekų (Bohemija) kompozitoriaus Jano Křtitelo Václavo Kalivodos (Johann Baptist Wenzel Kalliwoda, 1801–1866) kūryba[30].

XIX a. antroje pusėje lyderis tarp vietinių smuikininkų Lietuvoje buvo žydų kilmės Kėdainiuose gimęs Wolffas Ebannas (1832 /1835?–1888), smuiko meno mokęsis Leipcige, pradėjęs darbą Kaune orkestro vadovu, apie 1863 m. persikėlęs į Vilnių ir netrukus tapęs Vilniaus miesto teatro orkestro dirigentu, 1873 m. savo įsteigto Rusijos imperijos muzikos draugijos Vilniaus skyriaus vadovu ir savo įkurtos muzikos mokyklos prie RIMD direktoriumi[31]. Dideli jo nuopelnai daugiau nei du dešimtmečius (1864–1888) organizuojant solinius, kamerinės ir orkestrinės muzikos koncertus, į kuriuos kviesdavo profesionalus ir mėgėjus. Gal kiek dažniau nei kiti kūriniai Ebanno repertuare skambėjo Bériot „Grande fantaisie", op. 115 smuikui ir orkestrui, Henryko Wieniawskio „Légende", op. 17 smuikui ir orkestrui, Felixo Mendelssohno-Bartholdy Koncertas smuikui ir orkestrui e-moll, op. 64, „Piano Trio" Nr. 1 d-moll, op. 49, ir „Piano Trio" Nr. 2 c-moll, op. 66, Charles'io François Gounod „Méditation sur le premier prélude de Johann Sebastian Bach", Hummelio Kvintetas Es dur/es moll op. 87, kažkuris Beethoveno Kvartetas, kažkuris Antono Rubinsteino „Piano Trio". Koncertuose buvo atliekami ir paties Ebanno kūriniai, kurių natas leido Berlyno, Bremeno, Sankt Peterburgo, Vilniaus leidyklos. Iš stambesnės formos jo opusų smuikui minėtinas Koncertas smuikui ir orkestrui Nr. 1, op. 81, kuris buvo taip pat atliekamas Vilniuje, „Invitation a la dance" smuikui ir kt.[32]

Nuo 1860 m. beveik dešimtmetį dažnai Vilniuje koncertavo lenkų smuikininkas Władysławas Bartoszewiczius, kurį laiką tapęs vilniečiu (1865–1866 m. vadovavo Vilniaus miesto teatro orkestrui). Jo smuiko pedagogais buvo Apolinary Kątskis (1825–1879), Lamber'as Josefas Massart'as (1811–1892). Turėjęs galimybę pažinti Paryžiaus muzikinę

СЪ ДОЗВОЛЕНІЯ НАЧАЛЬСТВА.

въ пятницу, 26 февраля 1865 года.

ВЪ ЗАЛѢ ДВОРЯНСКАГО КЛУБА

СОЛИСТЪ-СКРИПАЧЬ

Владиславъ Бартошевичъ

СЪ УЧАСТІЕМЪ ВІОЛОНЧЕЛИСТА

Ивана Карловича

будетъ имѣть честь дать первый

СИМФОНИЧЕСКІЙ КОНЦЕРТЪ.

Отдѣленіе 1.

1) **Пятая симфонія Ферд. Риса** (Ries) для 2-хъ Скрипокъ 2-хъ Альто, 2-хъ Віолончелей и 1-й Флейты.
а) Allegro, б) Andante, в) Scherzo и Finale.
2) **Тріо Л. фонъ Бетховена,** для Піано, Скрипки и Віолончели.
а) Largo, б) Scherzo, в) Finale.

Отдѣленіе 2.

3) **Квартетъ Гайдна** (en re mineur) для 2-хъ Скрипокъ, Альто и Віолончели.
а) Allegro, б) Andante, в) Minuetto и Finale vivace.
4) **Квартетъ В. А. Моцарта** (en sol mineur) для Піано, Скрипки, Альто и Віолончели.
а) Allegro, б) Andante, в) Rondo.

НАЧАЛО ВЪ 8 ЧАСОВЪ ВЕЧЕРА.

ЦѢНА МѢСТАМЪ:

НУМЕРОВАННЫЯ КРѢСЛА 2 р., НЕНУМЕРОВАННЫЯ 1 р.

Билеты заблаговременно можно получать въ книжныхъ магазинахъ Сеньковскаго и Оргельбранда — и въ день концерта при входѣ въ залъ Клуба.

Печ. дозв. 21 февраля 1865 г. Вильна. И. д. Виленскаго полиціймейстера маіоръ Ивановскій. Въ Типографіи А. К. Киркора.

Koncerto, kuriame dalyvavo smuikininkas Władysławas Bartoszewiczius ir violončelininkas Janas Karłowiczius, programa. Vilnius, 1865 m.

aplinką (griežė Paryžiaus „Opera Comique“ orkestro solistu), Bartoszewiczius vilniečius supažindino su populiariu to meto smuikininkų repertuaru – Jacques'o Pierre'o Josepho Rode's (1774–1830), Rodolphe'o Kreutzerio (1766–1831), Delphino Jeano Alard'o (1815–1888) ir Vieuxtemps'o Koncertais smuikui, Mozarto, Haydno, Mendelssohno-Bartholdy, Beethoveno kamerinių žanrų kūriniais. 1860 m. atliko savo ir vilniečio pianisto Ludwiko Nowickio duetą smuikui ir fortepijonui „Pasveikinimas Vilniui“ Stanisławo Moniuszkos operos „Halka“ motyvais[33].

Platesnį atlikėjiško meistriškumo spektrą atskleidė ir supažindino su naujais repertuariniais veikalais gastroliuojantys smuikininkai. Antrą ir trečią dešimtmetį nemenką indėlį šioje srityje turėjo ispanų smuikininkas Pedro Escudero (1791–1868). Kai kuriuose šaltiniuose nurodoma, kad jis mokėsi pas žinomą prancūzų smuikininką Pierre'ą Baillot (1771–1842). Ispanas buvo pramokęs lenkų kalbos ir visą gyvenimą iki mirties, ištikusios Paryžiuje, palaikė glaudžius ryšius su Vilniuje gyvenusiais muzikais, buvo nepamainomas ansambliuose, ypač 1814–1822 m., kai Vilniuje ansamblinį muzikavimą puoselėjo violončelininkas Karszmittas (apie tai vėliau)[34].

Sėkme Vilniaus kultūrinio gyvenimo raidoje reikia laikyti net keletą koncertų surengusio garsaus lenkų virtuozo, bendravusio ir koncertavusio Europoje su Paganini, Karolio Józefo Lipińskio vizitus[35]. 1822 m. jis griežė du vakarus Rotušės salėje, vieną – Franko inicijuotame privačiame vakare, į kurį buvo pakviesta ir viešinti Vilniuje pianistė Maria Szymanowska. Tuokart smuikininkas atliko Viotti Koncertą smuikui ir orkestrui Nr. 18 e-moll bei savo Variacijas g-moll, op. 5, ir „Rondo alla Polacca“ smuikui ir orkestrui E-dur, op. 13. 1838 m. toje pačioje Rotušės salėje dviejuose koncertuose Lipińskis griežė nemažai savo kūrinių: du Koncertus smuikui su orkestru – Pirmąjį fis-moll, op. 14, Antrąjį D-dur, op. 21 („Kariškasis“), Variacijas Gioacchino Rossini operos „Sevilijos kirpėjas“ tema, op. 20, Variacijas Rossini operos „Pelenė“ („La Cenerentola“) tema smuikui ir orkestrui, op. 11, Fantaziją ir variacijas dviem temomis iš Vincenzo Bellini operos „La sonnambula“, op. 23, taip pat „Rondo Romantique“, kažkurias Bériot Variacijas. Kilmingieji ar valdžios atstovai puoselėjo tradiciją kviesti žymius koncertantus muzikuoti privataus pobūdžio vakaruose. Per antrąjį savo vizitą Lipińskis generalgubernatoriaus kunigaikščio Nikolajaus Dolgorukovo namuose atliko savo Variacijas Giacomo Meyerbeerio operos „Hugenotai“ temomis, griežė kvartete kažkurį Beethoveno Kvartetą ir kvintete, atlikusiame Hummelio Fortepijoninį kvintetą es-moll, op. 87, kuriame fortepijonu skambino austrų pianistas Johannas Prombergeris (jaunesnysis, 1810–1889)[36].

Ketvirtą dešimtmetį jau išrankūs koncertuojančių instrumentininkų repertuarui vilniečiai skubėjo klausytis viena kitą keičiančių įžymybių, pareikšti nuomonę spaudoje, palyginti su ką tik girdėtu Lipińskiu. Polemiką inspiravusių solistų galeriją, kurią dar papildė prancūzų smuikininkas Charles'is Philippe'as Lafont'as (1781–1839) ir belgų smuikininkas Alexandre'as Josephas Artôt (1815–1845), vainikavo 1841 m. pasaulinio garso norvegas Ole Bornemannas Bullis (1810–1880). Jų apsilankymai gerą dešimtmetį akivaizdžiai paakino pasirodančius solistus savo repertuarą grįsti šių meistrų kūryba: Artôt, Paganini, Lafont'o, Lipińskio kūrinius atliko Wincenty Bańkiewiczius (kai orkestrui dirigavo Moniuszko), Georgas Kleinschneckas ir jo duktė Maria Monika, belgų smuikininko Charles'io Auguste de Bériot (1802–1870) mokinys Kazimierzas Łada (Ładewski) su broliais ir pats Bériot, pasirodęs Vilniuje 1850 ir 1852 m. Vilniečiai godžiai klausėsi pastarojo prancūzų ir belgų virtuozinės smuiko mokyklos pradininku laikyto solisto, kurio vadovėlis „L'École transcendantale du violon“ (1858) buvo veik populiariausias iki pat XX a. vidurio[37].

XIX a. šeštą dešimtmetį dažniausias svečias Vilniaus koncertinėse scenose buvo lenkų smuikininkas, daugelio vilniečių mokytojas Varšuvoje, Niccolò Paganini mokinys Apolinary Kątskis (1825–1879), išnaudojęs ne tik įprastas Vilniaus sales teatre, Bajorų klube, Müllerių namuose, bet ir „Exerzierhaus“, kuriame tilpo 1 000 žiūrovų. 1853–1859 m. būdamas Rusijos imperatoriaus rūmų solistas jis dalyvavo kamerinės muzikos koncertuose Sankt Peterburge, griežė

su A. Rubinsteinu, Leszetyckiu, Aleksandru Dargomyžskiu ir savo dukterimi pianiste Wanda, kurią taip pat girdėjo vilniečiai. Tuo laikotarpiu dažnai pasirodydamas Vilniuje (ypač įsimintini 1852 ir 1856 m. koncertai) jo publikai smuikininkas skyrė programas, kurias sudarė Paganini „Venecijos karnavalas" ir „Capriccio" (Nr. 24 a-moll?), Ernsto Elegija, op. 10 smuikui ir fortepijonui, Josepho Joachimo (1831–1907) Vengrų šokiai, Rodolphe'o Kreutzerio (1766–1831) Romansas, Louis (Ludwig) Spohro (1784–1859) „Scherzo" (iš „6 saloninės pjesės", op. 135?), ypač mėgstamas kitų smuikininkų repertuare jo paties kūrinys „Kaprys charakterystyczny „Kaskada", op. 3. Su dukterimi Wanda atliko Vieuxtemps'o ir Édouard'o Wolffo (1816–1880) Duetą smuikui ir fortepijonui Mozarto operos „Don Giovanni" tema, Bériot ir Wolffo Duetą smuikui ir fortepijonui Giacomo Meyerbeerio operos „Pranašas" („Le prophète") temomis, Beethoveno Kreicerio sonatą Nr. 9 A-dur, op. 47. 1856 m. vėl sukvietęs apie pusantro tūkstančio žiūrovų į „Exerzierhaus" salę, kai jungtiniam Vilniaus teatro ir vokiečių orkestrui dirigavo Moniuszko, Ap. Kątskis pademonstravo, recenzento žodžiais, „aukštos klasės repertuarą, kuris žadėjo klasicizmo ir romantizmo kovą, o parodė šių mokyklų darną"[38]. Taip rašyta apie Henry Charles'io Litolffo (1818–1891) Koncertą smuikui ir orkestrui, op. 42 „Eroica", Thalbergo ir Bériot Didįjį koncertinį duetą smuikui ir fortepijonui Meyebeerio operos „Hugenotai" temomis, Beethoveno Romansą Nr. 2 smuikui ir orkestrui/ fortepijonui F-dur, op. 50, Ap. Kątskio „Hommage à Bellini: morceau de concert" smuikui ir orkestrui / fortepijonui operos „Puritonai" tema, op. 21, ir Fantaziją Gaetano Donizetti operos „Lucia di Lammermoor" tema, op. 2[39].

Ap. Kątskis labai aktyviai talkino buriantis Vilniuje kameriniams ansambliams, turėjusiems tikslą atlikti kūrinius viename ar keliuose koncertuose: paprastai šiais atvejais savo pastangas sujungdavo profesionalai ir mėgėjai. Tokiose programose skambėjo Mendelssohno-Bartholdy Fortepijoninis trio Nr. 1 d-moll, op. 49 fortepijonui, smuikui ir violončelei (atliko N. Wojcechowskis, Ap. Kątskis, Janas Karłowiczius). 1867 m. atliktas iki tol nežinomo Lietuvoje lenkų kompozitoriaus ir dirigento Gabrielio Rožnieckio (apie 1815–1887) Sekstetas 2 smuikams, fortepijonui, altui, violončelei ir kontrabosui (atliko Ap. Kątskis, W. Bartoszewiczius, Wojcechowskis, B. Bartoszewiczius, Karłowiczius, Leonowiczius) ir vis labiau populiarėjančio, bet Lietuvoje dar nedažnai eksponuoto žanro – styginių dueto – pavyzdys: Ap.Kątskis ir W. Bartoszewiczius griežė prancūzų smuikininko ir kompozitoriaus, Paryžiaus konservatorijos profesoriaus, moderniosios prancūzų smuiko mokyklos reprezentanto, Paryžiaus konservatorijoje naudojamos „École du violon" autoriaus Jeano Delphino Alard'o (1815–1888) Duetą dviem smuikams, op. 27[40].

Iš šeštą ir septintą dešimtmetį koncertavusių smuikininkų pelnytai vilniečių dėmesio sulaukė prancūzų „Opera Comique" solistas smuikininkas Adrien Pierre Bérou (1824–1907), čekų atlikėjas Václavas Matějus Matoušek-Linda (1810–po 1851), taip pat netrukus po gastrolių Stokholme (1857 ir 1858) atvykęs gerai skandinavų šalyse žinomas Alexanderis Rancheraye (1840–?)[41].

Mažiau Lietuvoje žinomų kompozitorių kamerinę muziką pasiūlė keletą kartų Vilniuje viešėjusi Nerudų šeima, kurios favoritė buvo netrukus žymia smuikininke tapusi ir išgarsėjusi Europoje bei Amerikoje Vilhelmina Marie Františka Neruda (Wilhelmina (Wilma) Neruda, po pirmos santuokos Wilma Norman-Neruda, po antros – Lady Hallé, 1839–1911), gimusi Brno, Moravijos atlikėja, labai vertinta vengrų smuikininko Józsefo Joachimo (Joseph Joachim, 1831–1907). Visi vargonininko Josefo Nerudos šeimos vaikai buvo muzikai: Amalie (1834–1890), Viktoras (Victor, 1836–1852), Anna Maria Rudolfina (1840–1922), Eugenie, Františekas (Franz) Xaveras (1843–1915). Be Wilmos, sėkmingai muzikos pasaulyje klostėsi smuikininkės Annos Marie Rudolfinos ir violončelininko bei dirigento Františeko (Franz) Xavero biografijos. Nuo 1849 m. pabaigos šeima griežė kvartete: I smuikas – Wilma, II – Anna Maria Rudolfina, altas – tėvas Josefas, violončelė – Victoras, kuriam mirus nuo 1857 m. kvartete jį pakeitė Františekas. Toks kvartetas gyvavo iki 1864 m.[42]

1856 m. Vilniuje Nerudos vaikams, kuriuos jau girdėjo daug kur Europoje, smuikininkėms septyniolikmetei Wilhelminai (Wilmai) ir dvylikametei Annai Mariai Rudolfinai bei dvylikamečiui violončelininkui Františekui (Franzui) Xaverui, akompanavo dvidešimtmetis vilnietis pianistas Mikołajus Wąsowskis. Nerudos griežė ir 1857 m. Be gerai žinomo Vieuxtemps'o („Caprice „Les Arpèges" smuikui, violončelei ir fortepijonui), jų repertuare dominavo naujos Lietuvos auditorijai kompozitorių pavardės: čeko (Bohemija) Moritzo Mildnerio (Mořic Mildner, 1812–1865) (Variacijos slovakų liaudies dainos „Pepik" tema), austro A. Möserio (Fantazija Carlo Marios von Weberio operos „Laisvasis šaulys" tema), vokiečio Ludwigo Wilhelmo Maurerio (Louis Maurer, 1789–1878) („Air Russe" dviem smuikams ir violončelei bei „Rondo brilliant" dviem smuikams, taip pat jo aranžuota dviem smuikams ir violončelei Beethoveno „Adelaide"), prancūzo Napoléono Henri Reber'o (1807–1880) („Berceuse" dviem smuikams ir violončelei)[43].

Pradedantis karjerą ir per savo pirmą koncertinį turą po Vakarų ir Rytų Europą keliuose koncertuose Vilniuje 1856 m. griežė belgų kilmės Kanados (1868 m. pilietybė) smuikininkas, Briuselio konservatorijos auklėtinis Frantzas Jehin-Prume (François Henri Jehin, 1838–1899), viena ryškiausių XIX a. muzikos asmenybių Monrealyje ir Kvebeke. Vilniuje smuikininkas atliko savo mėgstamo kamerinio žanro muziką. Viename iš Moniuszkos organizuotų koncertų Jehin-Prume atliko italų smuikininko ir kompozitoriaus Antonio Josepho Bazzini (1818–1897) neseniai sukurtą (1852) labai sudėtingą virtuozišką „Scherzo fantastique

„Dvasių šokis“ (it. „La Ridda Dei Folletti“, pranc. „La Ronde des Lutins“) smuikui ir fortepijonui G-dur, op. 25[44].

Vilniaus muzikinio gyvenimo veiklą XIX a. antroje pusėje ir XX a. pradžioje suaktyvino Rusijos imperatoriškosios muzikos draugijos Vilniaus skyrius, kurį 1873 m., kaip minėta, įsteigė Wolffas Ebannas, nuo 1898 m. jam vadovavo pianistas Michailas Treskinas. Šios organizacijos veiklos prioritetai buvo koncertų organizavimas, Vakarų Europos ir rusų kompozitorių muzikos sklaida. Be pianistų, septintą ir aštuntą dešimtmetį dalyvavusių kamerinės muzikos koncertuose, reikšmingos buvo lenkų smuikininko Henryko Wieniawskio (1835–1880) viešnagės. Paryžiaus konservatorijos aukso medalininkas (Massart'o smuiko klasė, Hippolyte'o Raymond'o Colet (1808–1851) harmonijos ir kompozicijos klasė) 1850–1855 m. kartu su broliu pianistu Józefu koncertavo Rusijos imperijoje ir Europoje, 1860–1865 m. gyveno Sankt Peterburge (nuo 1862 m. dėstė konservatorijoje). Smuikininko, derinusio virtuoziškumą su lyrizmu ir dėl to vadinto „smuiko poetu“, koncertuose Vilniuje skambėjo Paganini Koncerto smuikui Nr. 1 D-dur, op. 6 II dalis, populiariojo smuikininkų repertuare Mendelssohno Koncerto smuikui e-moll, op. 64 II ir III dalys, Beethoveno „Romance“ Nr. 2 F-dur, op. 50 smuikui ir orkestrui, Vieuxtemps'o Koncertas smuikui Nr. 5 a-moll, op. 37, Ernsto „Airs hongrois variés“, op. 22 smuikui ir fortepijonui ir jo paties kūriniai – Koncerto smuikui Nr.1 fis-moll, op. 14 II dalis („Preghiera“), „Legenda“, op. 17, Fantazija Charles'io Gounod operos „Faustas“ tema, op. 2[45].

Kamerinės muzikos repertuarui dėmesingas buvo septintą dešimtmetį Vilniuje viešėjęs lenkų smuikininkas, Massart'o mokinys Paryžiaus konservatorijoje Gustawas Friemanas (1842–1902), dirbęs pedagogu Odesoje ir Varšuvoje. Vilniuje 1866 ir 1879 m. jis griežė kvartetinę muziką – kažkurį Haydno kvartetą D-dur (atl. Friemanas, Ebannas, Urbanowiczius, Jancewiczius), Beethoveno Sonatą Nr. 1 D-dur, op. 12 smuikui ir fortepijonui, su pianistu Paulu Schletzeriu – Felixo Mendelssohno-Bartholdy koncertą e-moll, op. 64. Iš svetur atvykę muzikai pamalonindavo vilniečius, sukurdami kūrinius „vietine“ tematika. Friemanas padovanojo publikai savo pjesę „Atsiminimai apie Vilnių“[46]. Instrumentiniuose ansambliuose dažnai talkino kurį laiką Vilniuje gyvenęs lenkų smuikininkas Lipińskio ir Vieuxtemps'o mokinys Michałas Jelskis (1831–1904), Mainco filharmonijos solistas. Vilnietiškajame jo repertuare buvo Vieuxtemps'o „Fantasie–Caprice“, op. 11 smuikui ir orkestrui (atliko smuikas ir kvartetas), Bériot „Caprice „Le Tremolo“ Beethoveno tema, op. 30 smuikui ir orkestrui arba fortepijonui. Be pasirodymų, viešuose koncertuose Jelskis, kaip minėta, puoselėjo kvartetinę muziką ir taip prisidėjo prie Edwardo Jano Römerio suburto kvarteto muzikavimo[47].

Minėtini vilnietiškieji lenkų šeimoje Sankt Peterburge gimusio Karlo Grigorowicziaus (Karol Gregorowicz, 1867–1921) muzikinės veiklos faktai. Pirmą kartą Lietuvos sostinėje pasirodęs būdamas dešimties metų (1879) drauge su dainininke Ewelina Syrwid (Sonchi) ir pianiste ponia Karolina Grigorowicz, po 12 metų vėl koncertavo Vilniuje, jau baigęs studijas ir tobulinęsis pas garsiausius smuikininkus – H. Wieniawskį, Vasilijų Bezekirskį (1835–1919), Joachimą, ir nudžiugino nauju repertuariniu kūriniu – ispanų virtuozo Martíno Melitóno Pablo de Sarasate y Navascueso (1844–1908) „Fantasía de Fausto“, op. 13 smuikui ir orkestrui. Šį atlikėją ir kompozitorių smuikininkas ypač mėgo, ne veltui vėliau jį patį lygino su Sarasate. Dar po penkerių metų Grigorowicziui, neseniai grįžusiam iš JAV, Vilniuje 1899 m. koncerte akompanavo E. Fazeris. Vienas Grigorowicziaus mokinių, lankiusių jo pamokas studijų pas Joachimą metu Berlyne, žydų kilmės lenkų smuikininkas Bronisławas Hubermanas (1882–1947) taip pat koncertavo Vilniuje grafo Jano Zamoyskio padovanotu Stradivarijaus smuiku. Nors dar visai jaunas (šešiolikmetis), Hubermanas jau buvo žinomas kaip itin talentingas atlikėjas. Vilniaus publikai jis padovanojo keletą kamerinio žanro kūrinių smuikui ir fortepijonui: Josepho Joachimo Raffo (1822–1882) Didžiąją sonatą Nr. 1 e-moll, op. 73, H. Wieniawskio Fantaziją Gounod operos „Faustas“ temomis, op. 20, dar retai tuomet atliekamo autoriaus Richardo Wagnerio „Romance“ (Nr. 1 e-moll), Sarasate's „Čigonų melodijas“, op. 20 (smuikui su orkestru arba fortepijonu)[48].

Vilniečių žinias apie kamerinę instrumentinę muziką keliais naujais kūriniais papildė italų smuikininkas Marcello Rossi (1862–1897), kurį, dar pradedantį karjerą, į koncertinį turą, kaip buvo įprasta toje epochoje, pasikvietė garsi belgų dainininkė Désirée Artôt (1835–1907) ir jos vyras ispanų baritonas Mariano Padilla y Ramos (1842–1906), 1879 m. viešėję Vilniuje. Netrukus Rossi jau buvo žinomas visoje Europoje, griežė Stradivarijaus smuiku, anksčiau priklausiusiu Wieniawskiui. Vilniuje tuokart su susidomėjimu sutiktas jo atliktas vėlyvojo romantizmo kūrinys – danų kompozitoriaus Nielso Wilhelmo Gade's (1817–1890) Sonata Nr. 2 d-moll, op. 21 smuikui ir fortepijonui, taip pat vienas garsiausių Beethoveno kamerinio žanro kūrinių Sonata smuikui ir fortepijonui A-dur Nr. 9, op. 47 („Kreicerio“)[49].

Akivaizdu, kad sulig visuotiniais feminizmo poreiškiais XIX a. pabaigoje daugelyje kraštų gausėjo sėkmingas karjeras padariusių muzikių instrumentininkių, ir ne tik pianisčių. Vilniuje šio sąjūdžio bangos taip pat buvo jaučiamos. Įdomūs miesto koncertinio gyvenimo faktai susiję su trijų italių smuikininkių vardais. Teresina Tua (Maria Felicita Tua, 1867/1866?–1956), kaip daugelis jos bendraamžių studijavusi Paryžiaus konservatorijoje (Massart'o klasėje), jau penkiolikos metų sėkmingai koncertavo Vokietijoje, Anglijoje. Pirmą kartą Vilniuje ji pasirodė dviejuose koncertuose 1885 m. būdama septyniolikos ar aštuoniolikos, prieš vykdama per Varšuvą ir Leipcigą į Ameriką, ir sulaukė prieštaringų vertinimų: puikiai sutikta užtvindžiusios

Karininkų sueigos salę publikos ir atsainiau – skeptiškai nusiteikusio recenzento, įžvelgusio daug moteriško žavesio jaunatviškoje povyzoje, bet pasigedusio minties gilumo atliekant emociškai sudėtingesnius kūrinius, tokius kaip Henryko Wieniawskio „Legende“, op. 17 g-moll, ar Augusto Wilhelmj (1845–1908) smuikui aranžuotą Chopino „Nocturne“, op. 27 Des-dur Nr. 2, nors ir atliktus kartu su labai gerai įvertinta jai akompanavusia pianiste Maria Benois (merg. Kind, 1861–1952). Antrą kartą apsilankiusi po 11 metų, Tua koncertavo su rusų žvaigžde, prieš trejus metus baigusiu Maskvos konservatoriją, pianistu Sergejumi Rachmaninovu (1873–1943). 1895 m. gruodžio 2 d. Karininkų sueigos salėje skambėjo jųdviejų atlikta Beethoveno „Kreicerio“ sonata smuikui ir fortepijonui A-dur Nr. 9, op. 47; Rachmaninovas solo skambino Milijaus Balakirevo transkripciją Michailo Glinkos dainos „Vieversys“ tema, Liszto pirmąjį iš dviejų koncertinių etiudų „Miško ošimas“ („Waldesrauschen“), Valso iš Gounod operos „Faustas“ transkripciją ir Valsą „Impromtu“ As-dur[50].

Moterų smuikininkių galeriją papildė dvi Milano konservatorijos absolventės: Antonio Bazzini mokinė Metaura Torricelli (1866–1893), savo repertuare turėjusi net populiariausią Giuseppe's Tartini kamerinį kūrinį Sonatą g-moll smuikui ir fortepijonui „Velnio triliai“, ir Giovanni Rampazzini auklėtinė italų kilmės Venesuelos smuikininkė América Montenegro (1876–1949).

XIX a. smuikininkų pasirodymus užbaigė nemažai įžymybių. Koncertavo rusų smuiko mokyklai itin nusipelnęs tuomet Sankt Peterburgo konservatorijos profesorius Leopoldas Aueris (1845–1930). Savo meistriškumą demonstravo vokiečių mokyklos atstovai Ferdinando Davido (1810–1873) ir Raffo mokinys Augustas Wilhelmj, Vilniaus publiką sužavėjęs išgarsinusiu smuikininką griežimu akordais, ir Joachimo auklėtinis Willy Burmesteris (1869–1933), atlikęs Mozarto Sonatą F-dur (K. 30, Nr. 15), Antonio Francesco Tenaglios (1612–1672) Ariją ir tokių, anot rašiusių recenzijas, „pirštus laužančių“ kūrinių, kaip Paganini „Raganų šokis“, op. 8. Dėmesio sulaukė ypač intriguojanti asmenybė ir savitai sužibėjęs talentas Paryžiaus konservatorijos prizininkas, pramintas „oktavų karaliumi“, tamsiaodis Kubos smuikininkas Claudio Brindis de Salas (Claudio José Domingo Brindis de Salas y Garrido, 1852–1911), kuriam Vokietijos imperatorius Vilhelmas I buvo suteikęs Vokietijos pilietybę ir barono titulą[51].

Su plačiai žinomu čekų smuikininku Františeku Ondříčeku (1857–1922) vilniečiai turėjo laimę susipažinti net keliuose koncertuose, kai menininkas buvo jau brandaus amžiaus (1896, 1897, 1899) savo karjeros viršūnėje – po sėkmingų gastrolių Europoje, Rusijoje ir Šiaurės Amerikoje, tapęs Londono filharmonijos orkestro ir Accademia Santa Cecilia Romoje garbės nariu. Gavęs išsilavinimą Prahos (Antoníno Bennewitzo (1833–1926) klasė) ir Paryžiaus (Massart'o klasė) konservatorijose, smuiko atlikėjo techniką, kaip žinoma, jis grindė asmenybės anatominiais-fiziologiniais dėsniais (kartu su gydytoju Samueliu Mittelmannu parašė „Neu Methode zur Erlangung der Meister technik des Violinspiels auf anatomisch-physiologischer Grundlage“, 1909). Vilniuje jo eksponuotą repertuarą sudarė Ernsto Koncertas fis-moll „Pathétique“ ir Variacijos „Airs Hongrois“ smuikui ir orkestrui, op. 22, Paganini pjesė „Moto perpetuo“ smuikui ir fortepijonui, op. 11, retai atliekama Raffo Siuita g-moll, op. 180 smuikui ir orkestrui, Dvořáko „Romance“ f-moll, op. 11 smuikui ir orkestrui, Ondříčeko aranžuota čekų pianisto ir kompozitoriaus Karlo (Charles) Wehle (1825–1883) pjesė „Le papillon“, J. S. Bacho „Chaconne“ smuikui solo, Piotro Čaikovskio Melancholiškoji serenada b-moll smuikui su orkestru, op. 26, Roberto Schumanno „Abendlied“, op. 85 No. 12, Oskaro Nedbalo? (1874–1930) Barkarolė, H. Wieniawskio Legenda ir Idilija. Viename iš Ondříčeko koncertų fortepijono partiją atliko austrų pianistas ir kompozitorius Carlas Lafite (1872–1944)[52].

Violončelė, XIX a. pradžioje ne taip populiarus solo instrumentas nei fortepijonas ar smuikas, dažniau nei šie naudota ansamblinėje muzikoje. Vienas aktyviausių violončelės meno puoselėtojų Vilniuje buvo iš Paryžiaus atvykęs garsiojo vokiečių violončelininkų mokyklos pradininko ir Paryžiaus konservatorijos profesoriaus Bernhardo Heinricho Rombergo (1767–1841) mokinys Karszmittas (Karczmitt, Karczmidt, Kardczmit, Korczmiet, XVIII a. antra pusė–XIX a. pirma pusė). Vakarų Europos tradicijų išugdytas menininkas, griežęs Stradivarijaus violončele, prigijo Vilniaus kultūriniame gyvenime ir buvo svarbi asmenybė ankstyvuoju periodu. Karszmittas palaikė draugiškus ryšius su Rombergu, gal tai turėjo įtakos paties Rombergo viešnagei Vilniuje 1830 m. Lietuvoje antrąjį amžiaus dešimtmetį gyvenęs Karszmitas pelnė talentingo muzikos pedagogo ir praktiko reputaciją. Jo violončelės, smuiko ir ansamblinio grojimo pamokas lankė Janas Edwardas ir Henrykas Römeriai. Gerų profesinių rezultatų buvo pasiekęs Vilniaus universiteto auklėtinis violončelininkas Henrykas Römeris (1803–1828), savo repertuaro atrama rinkęsis Rombergo kūrinius, koncertavęs privačiuose ir viešuose renginiuose. Muzikas vertino ir tinkamai įsisavino atlikimo, harmonijos ir kontrapunkto studijas. Jis dalyvavo bendruose mėgėjų ir profesionalų koncertuose miesto salėse – su pianistais Renneriu ir Kulwińska, smuikininku, filaretu, būsimu Vilniaus pavieto sukilėlių (1831) vadu Konstantinu Parčevskiu (Konstanty Parczewski, 1801–1855), smuikininku, vadovėlio „Traktatas apie muziką ir smuiko meną“ (1835) autoriumi Hieronimu Pomarnackiu ir kt. 1822 m. šie muzikai atliko kažkurį Pierre'o Baillot (1771–1842) Trio, Rombergo Sonatą dviem violončelėms (op. 43?)[53].

Amžiaus viduryje Lietuvoje, panašiai kaip Lenkijoje ir Rusijoje, susidomėjimas violončele įgavo pagreitį: daugiau jaunimo ima studijuoti šią specialybę, dažnėja

violončelininkų pasirodymų tiek privačiuose vakaruose, tiek miesto salėse. Tai buvo ženklai, rodantys, jog „violončelė atima iš smuiko iki tol turėtą monopolį“[54]. Daugelyje koncertų Vilniuje griežė vietiniai violončelininkai Wejsas, Leonidas Eichmannas, repertuare turėję ne tik dažniausiai atliekamo belgų violončelininko Adrien François Servais (1807–1866), bet ir Roberto Emile Bockmühlio (1822–1881) bei kitų autorių kūrinių. Didžiausi nuopelnai propaguojant violončelę tarp vilniečių priklauso puikiam muzikui mėgėjui, žinomam filologui, etnologui Janui Aleksanderiui Karłowicziui (1836–1903). Šio instrumento meno jis mokėsi pas čekų violončelininką, Varšuvos muzikos instituto dėstytoją Józefą Goebeltą (1829–1892), vokiečių violončelininką Sebastianą Lee (1805–1887) Paryžiuje, muzikos teorijos ir istorijos žinias tobulino Briuselio konservatorijoje (1859–1860)[55]. Į vilniečių koncertinį gyvenimą Karłowiczius įsitraukė XIX a. septintą dešimtmetį. Savo repertuare turėjo žymiojo Servais kūrinių, tarp jų Fantaziją „Souvenir de Spa“, op. 2 violončelei ir fortepijonui (arba kvartetui), Fantaziją ir variacijas Franzo Schuberto Valso tema „Le Désir“, op. 4 violončelei ir fortepijonui (ar orkestrui), „La Romanesca“ violončelei ir orkestrui bei Fantaziją Gaetano Donizetti operos „Pulko duktė“ temomis, kažkurį (ar kelis) vokiečių kompozitoriaus ir violončelininko Georgo Eduardo Goltermanno (1824–1898) Koncertą violončelei ir fortepijonui, Jacques'o Jacobo Offenbacho „La musette“ violončelei, belgų kompozitoriaus Alexandre'o Batta (1816–1902) Romansą „Una furtiva lagrima“ (Donizetti operos „Meilės eliksyras“ tema) violončelei ir fortepijonui b-moll, vokiečių ir šveicarų kompozitoriaus Josepho Joachimo Raffo opusų, Antono Rubinsteino Sonatą violončelei ir fortepijonui Nr. 2 G-dur, op. 39. Šiuo laikotarpiu Karłowiczius talkino atliekant daugelį trio, kvartetų: Josepho Haydno Kvartetą d-moll, op. 42, Mozarto Fortepijoninį kvartetą Nr. 1 g-moll, Carlo Gottliebo Reissigerio (1798–1859) Fortepijoninį kvintetą, op. 191, rusų kompozitoriaus mėgėjo ir rašytojo Dmitrijaus Stolypino (1818–1893) Kvartetą D-dur, Mendelssohono Fortepijoninį kvartetą c-moll, op. 1, Beethoveno Septetą Es-dur, op. 20, ir kažkurį jo Fortepijoninį kvartetą[56].

Nors lyginant su atvykstančių pianistų ar smuikininkų gausa violončelininkai buvo retesni svečiai, tarp jų – žymūs menininkai. Abu savo epochų didieji violončelės meistrai lankėsi Vilniuje: vokiečių violončelininkų mokyklos steigėjas Rombergas (1830) ir moderniosios violončelininkų mokyklos Paryžiuje ir Madride kūrėjas „violončelės Paganini“ laikytas Adrien François Servais (1846). 1866 m. balandį skelbta, kad Vilniuje koncertuos A. F. Servais ir jo sūnus, tuomet šešiolikametis Josephas Servais (1850–1885), baigęs Paryžiaus konservatoriją savo tėvo klasėje, nuo 1872 m. pats joje dėstęs ir nusipelnęs kaip nuolatinių kamerinės muzikos koncertų rengėjas Briuselyje[57].

Vėliau nei vyrai violončelės meno aukštumų ėmė siekti moterys: viena priežasčių buvo ir neįprasta moterims instrumento padėtis juo griežiant. XIX a. pirmoje pusėje moterų violončelininkių buvo vos viena kita. Vilniaus neaplenkė vienintelė profesionali to laikotarpio violončelininkė prancūzų muzikė Lise Cristiani Barbier (Lisa Christiani, Elise Chrétien, 1827–1853), Rombergo mokinio Bernard'o Benazet (1871–1846) auklėtinė. Violončelininkė griežė Stradivarijumi (1700), kuris po muzikės mirties vadinamas jos vardu „Cristiani cello“[58]. Jos trumpo gyvenimo koncertinių viešnagių geografija buvo labai plati – Skandinavijos kraštai, daugelis Vokietijos miestų, Karaliaučius, Ryga, Vilnius, Peterburgas, net Kamčiatkos, Kaukazo ir Sibiro vietovės. Lietuvoje ji viešėjo likus metams iki tragiškos mirties nuo choleros (Sibire), tad jau plačiai pripažinta ir garbinama garsiausių pasaulio muzikų. Vilniuje ji koncertavo drauge su pianistu Augustu Mahleriu. Vietos recenzentai pripažino, kad „po Rombergo ir Servais tokio lygio violončelininko Vilniuje nebuvo“[59]. Pabiri šaltiniai liudija, kad Vilniuje Cristiani griežė solo kūrinių ir keletą duetų. Labiausiai klausytojus sužavėjo Offenbacho „Malda ir Bolero“ violončelei ir fortepijonui, op. 22, taip pat Fantazija dviejų polonezų temomis violončelei ir fortepijonui[60].

Pažymėtini lenkų violončelininko, laikyto talentingu savamoksliu (nors muzikos mokytasi Lvove pas smuikininkus Augustyną Tomaszą Brauną (1789–1861) ir šiek tiek pas Lipińskį), Samuelio Kossowskio (1805–1861) pasirodymai[61], danų violončelininko, Kopenhagos „Royal Orchestra“ solisto Christiano Kellermano (1815–1866) ir vokiečių kilmės lenkų „violončelės poeto“ Adamo Hermanno (Hermanowski, 1836–1893) koncertai (1856 ir 1881 m.). Per pirmą viešnagę talkinant vilnietei pianistei Rozai Trachtenberg Hermannas atliko Édouard'o Wolffo (1816–1880) ir Batta Koncertinį duetą Gaetano Donizetti operos „Lucrezia Borgia“ tema, taip pat Servais Didžiąją fantaziją Danielio François Esprit Aubero operos „Lestocq“ tema, op. 12[62].

Instrumentininkams jų atlikėjiškoje karjeroje XIX a. labai padėjo garsūs dainininkai, dažniausiai tai buvo moterys: primadonų pasirodymus organizuojantys impresarijai neprieštaravo, kad jos į savo koncertines keliones pasiimtų ir perspektyvius atlikėjus instrumentininkus. Antai 1875 m. vokiečių kalba (!) afišos-skrajutės vilniečius kvietė į du „Strakošo koncertus“ Sokolovskio salėje (anksčiau „sidabrinė“ Fitinhofų rūmų salė Vokiečių ir Trakų gatvių kampe, dab. Vokiečių 28/17). Žinomas čekų kilmės (Moravija) Amerikos muzikas ir impresarijus, kompozitorius ir pianistas Maurice'as (Moritz) Strakoschas (apie 1825–1887) šiuo atveju organizavo prancūzų dainininkės (soprano) Fanny Marie Gabrielle's Dieudonné (Blanche Dieudonné, Bianca Donadio, 1846–19??) koncertus (galbūt kartu su broliu Ferdinandu Strakoschu, kuris taip pat globojo šią dainininkę). Juose dalyvavo Danijos karaliaus rūmų solistai smuikininkas Hollanderis ir belgų violončelininkas Josephas Hollmannas (1852–1927).

Tarp Hollmanno atliktų kamerinio žanro kūrinių buvo jo mokytojo A. F. Servais Fantazija ir variacijos „Le Désir“, op. 4 violončelei ir fortepijonui / orkestrui, Jeano Philippe'o Rameau (1683–1764) „Les mouton“ aranžuota violončelei, Franzo Schuberto „Ave Maria“ ir „Serenade“, kažkuris Goltermanno Koncertas violončelei, kažkuri Arcangelo Corelli (1653–1713) Sonata, Mendelssohno Bartholdy „Frühlingslied“ (iš ciklo „Dainos be žodžių“)[63].

XIX a. paskutiniais dešimtmečiais ryškiais pasirodymais laikyti lenkų kilmės rusų violončelininko Sankt Peterburgo konservatorijos profesoriaus Aleksandro Veržbilovičiaus (Aleksander Wierzbiłłowicz, 1849–1911), baigusio šią konservatoriją (Karlo Davydovo klasė), koncertai. Būdamas aktyvus trio ir kvartetų Rusijoje solistas, Vilniuje jis taip pat dalyvavo atliekant šio žanro opusus, tarp kurių buvo Mendelssohno Trio d-moll Nr. 1, op. 49. Viešėjo ir jo mokytojas žydų kilmės rusų violončelininkas Karlas Davydovas (1838 Kuldinga; latv. Kuldīga (Latvijoje)–1889), Čaikovskio vadintas „violončelės karaliumi“, griežęs grafo Matvėjaus Vielgorskio (Maciej Wielhorski, 1794–1866) padovanota Stradivarijaus violončelė (1712), kuri dabar vadinama „Davydovo Stradivarijumi“ ir priklauso amerikiečių violončelininkui Yo-Yo-Ma (g. 1955). Be solo kūrinių, tarp kurių buvo retai Lietuvoje skambėjusio autoriaus čekų kompozitoriaus Davido Popperio (1843–1913) scena Nr. 4 „Drugelis“ D-dur iš „Scenų kaukių baliui“, op. 3, Davydovas griežė A. Rubinsteino Sonatą violončelei ir fortepijonui (Nr. 1 D-dur? Nr. 2 G-dur?). Koncerto vertintojus Davydovo talentas įtikinęs, kad iš visų instrumentų violončelės kalba yra „puikiausia, poetiškiausia, gracingiausia, ypač giliai į sielą prasiskverbianti kalba“[64].

Kamerinio žanro kūrinių atliko Servais mokinys švedų kilmės rusų violončelininkas Arvedas Poortenas (1836 Rygoje–1901 Rygoje), mokęsis Dresdene (Friedricho Augusto Kummerio (1797–1879) klasė) ir Briuselyje (Servais klasė), nuo 1861 m. dirbęs Peterburgo italų operos orkestre ir konservatorijoje. Su Poortenui akompanavusia Vera Sipiagina-Lilienfeld atlikta kažkuri A. Rubinsteino Sonata violončelei ir fortepijonui, retai ir kur kitur skambėjęs Roberto Schumanno ciklas „Vaikų scenos“, op. 15 (Friedricho Wilhelmo Grützmacherio (1832–1903) aranžuota violončelei ir fortepijonui). Rusijos sostinėje gyveno ir muzikavo kameriniuose ansambliuose ir 1899 m. Vilniuje koncertavęs prancūzų violončelininkas Louis (Luigi) Abbiate (1866–1933), Jules'io Delsart'o (1844–1900) mokinys Paryžiaus konservatorijoje, savo vilnietiškame repertuare turėjęs be įprastai dažnai atliekamų ir tokių kūrinių kaip Luigi Boccherini (1743–1805) Koncertas B-dur Nr. 9 G. 482 violončelei ir orkestrui/fortepijonui, Camille'io Saint-Saëns'o Koncertas (Nr. 1 a-moll) violončelei ir orkestrui, Maxo Christiano Friedricho Brucho (1838–1920) „Kol Nidrei“ (iš aramėjų k. „visi įžadai“), op. 47 violončelei ir orkestrui[65].

Griežiančių kitais styginiais instrumentais XIX a. Lietuvoje koncertavo akivaizdžiai mažiau nei smuiku ar violončele ir jų programose buvo daugiausia solinių pasirodymų, kameriniam žanrui atstovavo duetai. Iš akompanuojančio instrumento vaidmens besivaduojančią gitarą Vilniuje pristatė italų gitaristas, dainininkas ir kompozitorius Michele Giuliani (1801–1867) (jo koncertuose 1820 ir 1821 m. dalyvavo pianistas Würfellis, pianistas ir smuikininkas Carlas Eisrichas (1770–1835), smuikininkas Escudero), Stanisławas Ignacy Szczepanowskis (1811–1877) (jo programas 1853 ir 1860 m. paįvairino pianistas grafas Tadas Tiškevičius), Marekas Sokołowskis (1818–1883) (1859 m. jam akompanavo Theodoras Kahle)[66].

Atvykdavo ir labai retų styginių instrumentų meistrų. Toks buvo italų šeimoje Rusijoje gimęs kontrabosininkas virtuozas Antonio Dall'Occa (Dall'Oglio, 1763–1833), pirmasis Rusijos imperijoje pradėjęs solinius koncertus šiuo instrumentu, 1798 m. pelnęs pirmojo Peterburgo imperatoriškųjų teatrų kontrabosininko titulą. Po beveik 60 metų koncertavo vokiečių arfininkas Albertas Heinrichas Zabelis (1834–1910), atlikęs žinomo anglų arfininko ir kompozitoriaus Eliaso Parisho Alvarso (Eli Parish, Albert Alvars, 1808–1849) Fantaziją Gioachino Rossini operos „Semiramidė“ tema[67].

Reti koncertų salėse buvo ir atlikėjai pučiamaisiais instrumentais. Susipažinti su fleitos atlikėjiškomis galimybėmis turėta progos vokiečių kilmės prancūzų fleitininko ir smuikininko Ludwigo (Louis) Vogelio (1781–1798) (1805), vokiečių fleitininko Peterio Himmelreicho (1821) koncertuose. Neblogų profesinių rodiklių buvo pasiekęs vietinis dainininkas ir fleitininkas Wojniczius, kelis dešimtmečius giedojęs bažnyčiose ir grojęs fleita Vilniaus miesto teatro orkestre[68].

Pirmaisiais XIX a. metais koncertuose klarnetu grojo grafas Antanas Pliateris. Amžiaus viduryje keletą pasirodymų surengė Paryžiaus konservatorijos auklėtinis klarnetininkas Konstanty Tropiański (1820–1877)[69]. Pažymėtini 1844 m. lenkų trimitininko (chromatinis trimitas) Andrzejaus Rajczako koncertai, kuriuose skambėjo trimitui aranžuoti Charles'io Auguste de Bériot, Pierre'o Rode smuiko kūriniai[70]. Didelio susidomėjimo sulaukė vienintelis Europoje ofikleidininkas (bosinis ofikleidas) iš Neapolio Vincenzo Colasanti (1860–1861). Jis grojo retu pučiamuoju variniu instrumentu ofikleidu, kurį orkestruose pirmieji panaudojo Gaspare Luigi Pacifico Spontini (1774–1851) (operoje „Olympie“), Mendelssohnas Bartholdy (uvertiūroje Williamo Shakespeare'o komedijai „Vasaros nakties sapnas“), vėliau ir kiti kompozitoriai. Koncerto recenzentas pastebėjo, kad Colasanti valdė instrumentą taip lengvai, „tarsi grotų klarnetu“. Kartu su jam fortepijonu akompanavusiu Theodoru Kahle Colosanti atliko savo Fantazijas operų temomis – Vincenzo Bellini

„Sonnambula“, Giuseppe’s Verdi „Trubadūro“, Gaetano Donizetti „Lucrezia Borgia“[71].

Viešai koncertuojančių kamerinių ansamblių (trio, kvartetų) pamažu gausėjo, tačiau dar iki pat XIX a. antros pusės jie išlaikė savo prigimtinį pobūdį – muzikavimą dvaruose, rūmuose, kultūrai neabejingų miestiečių namuose. Kamerinių kolektyvų subūrimo iniciatyvos imdavosi aktyvūs muzikos mėgėjai, pasiturintys miestiečiai, žinomi elito žmonės, savo namuose rengdavę muzikos ir literatūros vakarus. Ilgainiui dvaro, privačių namų ir viešo miesto muzikinio gyvenimo reiškiniai pynėsi, kameriniai kolektyvai iš uždarų erdvių skleidėsi į viešumą, kurios akivaizdžiai pagausėjo antroje amžiaus pusėje. Gana lėtai kamerinio kolektyvo viešos veiklos sklaidai visuomenėje turėjo reikšmės ir tai, kad šio žanro muzikos kūriniams suvokti reikia tam tikro muzikinio pasirengimo, labiau išlavinto meninio skonio. Šiuos įgūdžius XIX a. pradžioje Vilniuje diegė vokiečių violončelininkas Karszmittas, gyvenęs čia apie 1811–1817 m., griežęs kvartetuose su ankstesniu Mykolo Kazimiero Oginskio kvarteto dalyviu Pedro Escudero ir kitais. Kvartetinės muzikos tradicijas perėmusių Karszmitto mokinių, brolių Edwardo Jano ir Henryko Römerių suburtų kvartetų repertuare buvo ir per Karszmitto pamokas repetuota Josepho Haydno Sonata D-dur, perdirbta į kvartetą[72].

H. Römerio kvartete grojo Janas Jundziłła, Stanisławas Wolskis, Anna Römer, Edwardas Janas Römeris. Po Henryko žūties kvartetinio muzikavimo tradiciją tęsė Edwardas, tuo tikslu rinktasi ne tik Römerių namuose, bet ir pas Reinholdą Tyzenhauzą ar Feliksą Zawadzkį. Tačiau šis muzikavimas ypatingų siekių neturėjo, jo pobūdį lėmė tuo kartu susirinkusiųjų profesinis pasirengimas. Kitokį tikslą užsibrėžė Edwardas Römeris 1868 m., kai ėmėsi organizuoti kvartetą, t. y. pastovios sudėties ansamblį, kuris, susiklosčius palankesnėms aplinkybėms, galėjo išeiti į viešas miesto koncertų erdves. Imdamasis šio darbo ir suprasdamas pirmojo smuiko svarbą kvartete, Römeris pakvietė juo griežti tuo metu Vilniuje gyvenusį ir koncertavusį žinomą lenkų smuikininką Michałą Jelskį. Antruoju smuiku griežė jis pats, altu – žinomas ir gerbiamas Vilniuje vokiečių kilmės muzikas Josephas Alexanderis Grimmas, violončele – Konstantinas Siekluckis (Johanos Siekluckos-Römer brolis?), kurį kartais pakeisdavo aktyvus Vilniaus koncertinio gyvenimo dalyvis Karłowiczius. Griežti kvartetai ir trio: Mozarto kvartetas Nr. 15 d-moll, Beethoveno kvartetas c-moll, op. 18, Mendelssohno-Bartholdy Trio Nr. 1 ir Nr. 2, kažkuris vokiečių kompozitoriaus ir leidėjo Franzo Antono Hoffmeisterio (1754–1812) Trio, Rombergo kūriniai[73]. Tokios sudėties ir su tokiu repertuaru šis kvartetas galėjo tapti Vilniaus koncertinio gyvenimo dalyviu.

XIX a. pradžioje savo namuose Žaludke kvartetą turėjo grafas Rudolfas Tyzenhauzas: griežė jis, Escudero, Karszmittas, Łowczyńskis. XIX a. trečią dešimtmetį kvartetų muziką protegavo smuikininkai Ludwikas Paprockis, kunigas Petrulewiczius, smuikininkas Wincenty Borowskis. XIX a. pirmoje pusėje daugelyje namų Vilniuje vyko vakarai su vietiniais ir kviestiniais koncertuoti atvykstančiais atlikėjais. Viena tokių vietų buvo Zawadzkių namai. Kūrybingoji jaunuomenė rinkosi Kukiewicziaus name Pilies gatvėje, kur gyveno Tomaszas Zanas.

Tradiciniai kvartetų muzikos vakarai vyko Bazilijonų vienuolyne. Čia dažniausiai muzikavo kvartetas, kuriame pirmuoju smuiku griežė Jundziłła, antruoju – Borowskis, violončele – Karszmittas. Koncertai nebuvo uždari: į juos susirinkdavo ir publikos. Šiuose kvartetinės muzikos vakaruose skambėjo Haydno kvartetai, kuriuos ypač mėgo Karszmittas, taip pat to meto naujiena muzikos pasaulyje laikytas pirmasis prancūzų kompozitoriaus André George’o Louis Onslow (1784–1853) kvartetas. Nemažą dalį repertuaro sudarė Mozarto, Nicolas (Nicolò) Isouard’o (1773–1818), Peterio von Winterio (1754–1825), Domenico Cimarosos, François Adrien Boieldieu, Gioacchino Antonio Rossini operų transkripcijos styginių kvartetui; kai kurie šių kūrinių buvo vokiečių kompozitoriaus Josepho Küffnerio (1776–1856) aranžuotės.

Apie 1822 m. daug kvartetinės muzikos skambėjo Stefano Zano, griežusio violončele, salonuose. Dažnas šių svečias buvo Adomas Mickevičius, nevengdavęs ir pats improvizuoti. Per šiuos vakarus kvartete pirmuoju smuiku griežė kunigas Petrulewiczius, violončele – Karszmittas, altu – Borowskis. Paprastai vienam pasirodymui buvo parengiami du kvartetai. Mėgti Haydno šio žanro kūriniai[74].

Kas savaitę vakarus savo namuose rengė Frankai, kviesdami studentus ir profesorius, juose diskutuota apie muziką ir literatūrą, muzikuota. Jų organizuotuose privačiuose ir viešuose koncertuose kamerinę muziką atliko grafas Kazimierzas Grabowskis (violončelė), grafas Józefas Sierakowskis (smuikas), H. Römeris (violončelė), Wincenty Borowskis (smuikas), Heronimas Pomarnackis (smuikas), pulkininkas Merlini (smuikas), baronienė Bennigsen (fortepijonas), panelė Łaskowicz (arfa)[75].

Iki XIX a. septinto ir aštunto dešimtmečio kameriniai ansambliai susiburdavo dažniausiai vieno ar kelių koncertų programoms atlikti, bet ne nuolatiniams koncertams rengti. Turėjo reikšmės ne tik mažesnis nei Vakarų Europoje muzikos išsilavinimą turinčių atlikėjų skaičius Lietuvoje (dauguma Lietuvos gyventojų, baigę aukštąsiais mokyklas Rusijos sostinėse ar Vakarų Europoje, savo profesinę veiklą siejo su tų kraštų muzikiniu sąjūdžiu), bet ir bendrojo publikos muzikinio išprusimo ypatumai ir su šia aplinkybe susijęs kamerinės (kvartetinės) muzikos poreikis. Nepaisant Sankt Peterburge ir Maskvoje veikiančių konservatorijų panaši situacija buvo visoje Rusijos imperijoje, kurioje garsieji kvartetai (pavyzdžiui, Sankt Peterburgo kvartetas) kuriasi tik aštuntą dešimtmetį. Tuo metu Peterburge ir Maskvoje įsteigtos Kamerinės muzikos mylėtojų ir atlikėjų draugijos gerokai paspartino ansamblinių kolektyvų populiarumą.

Čekų kvartetas (iš kairės į dešinę): Karelas Hoffmannas, Hanušas Wihanas, Oskaras Nedbalas, Josefas Sukas. 1895 m.

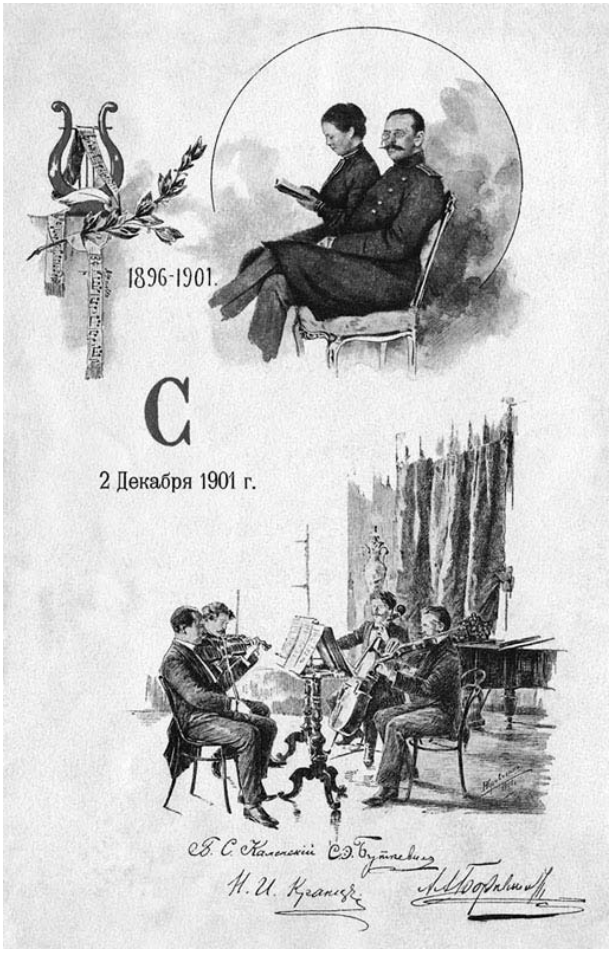
Nors Lietuvoje, kaip minėta, koncertuose nemažai buvo atliekama trio, kvartetų, kvintetų, sekstetų, septetų, tačiau vietinio nuolat koncertuojančio kamerinės muzikos ansamblio nebuvo. Atvykstančių pajėgių ir žinomų kolektyvų gausėjimas pastebimas tik XIX a. paskutiniais dešimtmečiais.

1895 m. tris koncertus Vilniuje surengė garsus Čekų kvartetas, kurį įsteigė violončelininkas (kvarteto violončelė), Prahos konservatorijos profesorius Hanušas Wihanas (1855–1920). Vakarų Europoje ir Rusijoje žinomas muzikas studijavo Prahos konservatorijoje (Františeko Hegenbartho (1881–1887) klasė) bei tobulinosi pas Davydovą Sankt Peterburgo konservatorijoje, griežė Vokietijos dvarų kapelose, populiarindamas Bedřicho Smetanos (1824–1884) ir Antonína Leopoldo Dvořáko (1841–1904) kūrybą, buvo „Mozarteum" Zalcburge profesorius. 1891 m. Wihanas subūrė kvartetą, pakvietęs dar studijuojančius Prahos konservatorijoje Bennewitzo smuiko klasėje pirmuoju smuiku Karelą Hoffmanną (1872–1936; ir Wihano ansamblio klasė), antruoju smuiku – Josefą Suką (1874–1935), altu – taip pat Prahos konservatorijos absolventą ir drauge su Wihanu kvarteto kūrėją Oskarą Nedbalą (1874–1930), paskutiniais studijų metais Dvořáko mokinį. Netrukus pasivadinęs Čekų kvartetu, ansamblis pelnė visuotinį pripažinimą, kolektyvą labai vertino muzikos kritikas Eduardas Hanslickas (1825–1904).

Čekų kvarteto koncertai Vilniuje tapo reikšmingais muzikinio gyvenimo įvykiais, lydėtais publikos ovacijų ir puikių atsiliepimų spaudoje apie programas, kurias sudarė Smetanos kvartetas Nr. 1 e-moll „Iš mano gyvenimo", Franzo Schuberto Kvartetas Nr. 13 a-moll („Rosamunde"), Piotro Čaikovskio kvartetas Nr. 2 F-dur, op. 22, Dvořáko Kvartetas Nr. 10 Es-dur, op. 51, Haydno Kvartetas C-dur Nr. 3, op. 76 (Imperatoriškasis / Kaizerio), Dvořáko valsai bei kažkurio Aleksandro Glazunovo Kvarteto III d.[76]

Labai profesionalus kolektyvas – vokiečių fortepijoninis trio – apsilankė Vilniuje 1897 m. Trio įkūrėjas žydų kilmės austrų ir vokiečių violončelininkas Heinrichas Grünfeldas (1855–1931), Prahos ir Berlyno muzikos mokyklų atstovas, žymaus pianisto, prieš pora metų koncertavusio Vilniuje, Alfredo Grünfeldo brolis. Trio smuiku griežė čekų ir vokiečių smuikininkas, Prahos konservatorijos absolventas (Moritzo Mildnerio (1812–1865) ir Bennewitzo klasės) Floriánas Zajícas (1853–1926), Sterno konservatorijos Berlyne dėstytojas, griežęs Giuseppe's Guarneri „Del Gesù" smuiku (1742), kuris prieš tai priklausė Ferdinandui Davidui (1810–1873), o vėliau Jaschai Heifetzui (1901–1987). Fortepijono partiją Trio atliko vokiečių pianistas Maxas von Paueris (1866–1945), kuris muzikos mokslų sėmėsi Karlsrūhės konservatorijoje, iki 1897 m. dėstė Kelno, nuo 1897 m. (kai viešėjo Vilniuje) – Štutgarto konservatorijose. Vilniaus publikai Trio pateikė Beethoveno Fortepijoninius trio D-dur op. 70 („Geister trio") ir c-moll Nr. 3, op. 1, Antono Rubinsteino Fortepijoninį trio B-dur, op. 52[77].

1898 m. viešėjo vienas stipriausių Rusijos kamerinių ansamblių Mecklenburgo-Strelitzo hercogo Georgo Alexanderio styginių kvartetas. 1896 m. hercogo iniciatyva ir jam globojant įkurtam kvartetui vadovavo rusų smuikininkas Borisas Kamenskis (1870–1949), griežęs ansamblyje pirmuoju smuiku iki 1910 m. Kiti dalyviai – II smuikas kunigaikštis Georgijus Dulovas (1875–1940) (1895 m. baigė Maskvos konservatoriją čekų smuikininko Jano Hřímalý (1844–1915) klasę), altas – Bruno Heine (1896–1901), violončelė – lenkų violončelininkas Zygmuntas Butkiewiczius (1872–1935). Kvartetas iš pradžių buvo uždarose hercogo rūmų salėse koncertuojantis kolektyvas, 1898 m. pasirodė viešai Sankt Peterburge ir tais pačiais metais vyko į Rusijos imperijos baltiškąsias gubernijas. Visus kvarteto dalyvius hercogas aprūpino Guarneri instrumentais. Rusų ir užsienio muzikai bei kultūros veikėjai labai vertino šį kolektyvą. Tarp jo gerbėjų – hercogo kolega Césaris Cui, Aleksandras Glazunovas, Antonas Arenskis, Sergejus Rachmaninovas, Edvardas Griegas, Artúras Nikischas, Maksimas Gorkis. Vilniečiai gyrė ne tik atlikimą, bet ir tinkamai apgalvotą pasirodymo programą, kurioje atsispindėjo kvartetų muzikos raida: skambėjo Haydno Kvartetas G-dur, op. 77



Mecklenburgo-Strelitzo hercogo Georgo Alexanderio styginių kvarteto koncerto programa. Programoje panaudotos nuotraukos ir kvarteto dalyvių autografai: Borisas Kamenskis (I smuikas), Naumas Krancas (II smuikas, kvartete nuo 1901 m.), Zygmuntas Butkiewiczius (violončelė), Aleksandras Bornemanas (altas, kvartete nuo 1899 m.). Viršutinėje programos dalyje – Meklenburgo-Strelitzo hercogas Georgas Alexanderis ir jo žmona grafienė Natalija von Karlova (Vonliarskaja). 1901 m.

(Nr. 1), Beethoveno Kvartetas Nr. 8 e-moll, op. 59 (Nr. 2, „Razumovskio"), Rubinsteino Kvartetas F-dur, op. 17[78].

Svarbu pažymėti, kad šį kvartetą į Vilnių pakvietė neseniai pradėjęs veiklą Muzikos ir dramos būrelis, kuris, be kitokių, rengė ir kvartetų koncertus. Po Mecklenburgo-Strelitzo hercogo Georgo Alexanderio styginių kvarteto koncerto pripažinta, kad būrelis pateisina savo tikslą – skiepyti geros ir rimtos muzikos skonį. Baigiantis XIX a. kamerinė muzika išgyveno akivaizdų pakilimą. Daugėjo atliekančių kvartetus ir kitus ansamblinius kūrinius, gausėjo jais besidominti auditorija. Be kviestinių atlikėjų, ir vietiniai muzikai vis daugiau parengdavo kvartetinės muzikos programų: 1899 m. rudenį šio žanro kūrybos pasiūlė Muzikos ir dramos būrelyje koncertavę Jakovskis, Melceris, Kleinas, Paschalskis.

Kvartetų vakarus rengė ir RIMD Vilniaus skyrius. Kamerinius Raffo, Čaikovskio, Hummelio, Beethoveno kūrinus (kvartetus, kvintetus) 1899 m. gruodį keliuose vakaruose atliko Malkinas, Salnickis, Legrand, Kozlovskis, Vrublevskis. Tačiau vienoje iškalbingoje koncertų apžvalgoje vis dėlto buvo prikišama, kad 1898 m. atgaivintas Michailo Treskino vadovaujamas RIMD Vilniaus skyrius neturėtų pamiršti žadėtos koncertų organzavimo veiklos, kuri buvo apleista, kai labiau susitelkta į pedagoginį švietėjišką darbą. „Tuo tarpu Vilnius – labai palanki dirva „sodinti" rimtąją muziką, – rašoma apžvalgoje. – Tai geriausiai rodo šviečiamojo ar grynai muzikinio pobūdžio vakarų populiarumas. Remiantis šiuo faktu galima daryti išvadą, kad vilniečių visuomenėje pribrendęs rimtosios muzikos poreikis. Jos suvešėjimui tereikia didesnės visuomeninės iniciatyvos ir pilietinės pareigos savo krašto meninio gyvenimo atžvilgiu."[79]

Išvados

1. XIX amžius ženklina kamerinės muzikos sampratos ir šio žanro recepcijos kaitą demokratėjančioje Lietuvos visuomenėje, susijusią su viešojo koncerto formos aktualėjimu ir augančiu jos poreiku publikoje ir muzikos atlikėjų bendruomenėje.

2. Kamerinio instrumentinio žanro kūrybos eksponavimas iš privačios dvarų, rūmų aplinkos skleidėsi į viešas koncertines erdves ir tapo paveikiu reiškiniu formuojantis urbanistinei Lietuvos kultūrai.

3. Švelnėjant socialinių sluoksnių atskirčiai, šios dvi muzikavimo sritys – atvira (mokami koncertai miesto salėse) ir uždaresnė (dvaruose ar miestiečių salonų pobūdžio vakaruose) – nekonfrontuoja, dažnai net susipina, kai instrumentinio ansamblio sudėtyje muzikuoja kilmingieji ir ne tik tokie, o aristokratų pastangomis įkurti ansambliai koncertuoja ir rūmuose, ir viešai (XIX a. antra pusė).

4. XIX a. pirmoje pusėje kamerinės instrumentinės muzikos repertuarą lėmė fortepijono ir smuiko meno dominavimas, kai daugiausia buvo atliekama instrumentinių duetų. Amžiaus antroje pusėje išaugus violončelės populiarumui, koncertų programose gausėja trio, kvartetų, kvintetų, kartais septetų muzikos.

5. Kvartetų steigimasis ir kvartetų muzikos vakarai akivaizdžiau nei kiti muzikinio gyvenimo įvykiai teigė koncertų publikos meninio skonio lavėjimą ir atspindėjo jos bendrojo muzikinio išprusimo dinamiką.

6. XIX a. pabaigoje kamerinės (kvartetų) muzikos samprata Lietuvoje įgauna rimtosios muzikos sinonimo prasmę. Konstatuojama, kad Vilnius tinkamai pasirengęs šio žanro sklaidai, teigiama, kad miesto kultūros renginių auditorija yra palanki dirva nuolatiniams kamerinės instrumentinės (kvartetų) muzikos koncertams organizuoti.

Nuorodos

1 Шонберг Гарольд. *Великие пианисты* (перевод с английского В. Бронгулеева). Москва: Аграф, 2003, p. 30.

2 Шабшаевич Елена Марковна. *Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной фортепианной практике*. Москва: Издательство „Композитор", 2011, p. 37.

3 Rozmaitości. Szkice Wilna. In *Tygodnik Petersburski*, 1840, Nr. 84.

4 *Kurier Warszawski*, 1856, Nr. 179.

5 Vilniaus teatro pajamų ir išlaidų knyga, 1852 m. *Vilniaus universiteto bibliotekos Rankraščių skyrius* (toliau – *VUB RS*), F 4–A 4406; *Kurier Wileński*, 1852, Nr. 98.

6 Koncertų afišos, 1879 m. *Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus* (toliau – *LTMKM*).

7 *Kurier Litewski*, 1827, Nr. 48; 1829, Nr. 59; *Виленский полицейский листок*, 1864, No. 43.

8 Błaszczyk Leon Tadeusz. *Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX w.* Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964, p. 319; *Kurier Warsazwski*, 1856, Nr. 296; *Ruch muzyczny*, 1858, t. 2, Nr. 3.

9 Rudnicka-Kruszewska Hanna. Rabcewiczowa z Poznańskich Zofia Maria Wiktoria. In *Polski Słownik Biograficzny*, zeszyt 122, tom XXIX/3. Wrocław, Kraków, Gdańsk, Łodż, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1986, p. 545; *Виленский вестник*, 1891, No. 55, No. 60, No. 64.

10 *Kurier Litewski*, 1820, Nr. 50, Nr. 54.

11 Tarantová Marie. Przyjaciel Chopina Leopold Eutachy Czapek. In *Rocznik Chopinowski*, t. 15, Warszawa: Towarzystwo im. Fryderyka Chopina, 1983, p. 15, 29–37.

12 *Kurier Wileński*, 1843, Nr. 96.

13 *Ibid.*, 1853, Nr. 13.

14 *Ibid.*, 1857, Nr. 3.

15 *Ibid.*, 1860, Nr. 3.

16 *Ruch Muzyczny*, 1861, t. V, Nr. 5.

17 Vilniaus miesto teatro pajamų ir išlaidų knyga, 1858–1859 m. *Lietuvos literatūros ir meno archyvas* (toliau – *LLMA*), F 44, ap. 1, b. 7; *Kurier Wileński*, 1858, Nr. 41.

18 *Kurier Wileński*, 1860, Nr. 38, Nr. 39.

19 *Виленский вестник*, 1864, No. 20, No. 21.

20 Koncertų afišos ir programos, 1853–1878 m. *Lietuvos valstybės istorijos archyvas* (toliau – *LVIA*), f. 1135, op. 10, s. v. 63, l. 50, 51; Koncertų afišos, 1872–1879 m., *LTMKM*; *Виленский вестник*, 1887, No. 78.

21 Plačiau žr. Bakutytė Vida. Vilnietis pianistas, kompozitorius, pedagogas Ludwikas Nowickis (1830–1886): tėvynėje ir tremtyje. In *Menotyra*, 2012, Nr. 3, p. 184–200.

22 http://www.kansallisbiografia.fi/english/?id=5690; *Виленский вестник*, 1899, No. 243.

23 *Виленский вестник*, 1899, No. 14.

24 Władysław Hordyński. Hofmann (Hofman) Józef. In *Polski Słownik Biograficzny*, tom IX/4, zeszyt 43, Wrocław, Warszawa, Kraków, Zakład narodowy im Ossolińskich: Wydawnictwo Polskiej Akademii Naukowej, 1961, p. 577; *Виленский вестник*, 1896, No. 69; No. 79, No. 260.

25 Koncerto afiša-programa, *LVIA*, f. 1135, ap. 10, s .v. 63, l. 58, 59.

26 *Ruch Muzyczny*, 1857, Nr. 30.

27 *Kurier Warszawski*, 1850, Nr. 37.

28 *Kurier Litewski*, žinutės, skelbimai, 1812–1829 m.

29 Koncertų afišos ir programos,1853–1860 m. *LVIA*, f. 1135, ap. 10, s. v. 63, l. 26; Vilniaus miesto teatro pajamų ir išlaidų knyga, 1852–1853 m, *VUB RS*, F 4–A 4408; *Gazeta Warszawska*, 1853, Nr. 111; *Kurier Warszawski*, 1854, Nr. 153; *Ruch muzyczny*, 1858, t. 2, Nr. 3.

30 *Kurier Wileński*, 1856, Nr. 20; 1860, Nr. 33; *Виленский вестник*, 1864, No. 34; *Виленский полицейский листок*, 1864, No. 43.

31 Plačiau žr. Vida Bakutytė. *Vilniaus miesto teatras: egzistencinių pokyčių keliu 1785–1915*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011, p. 246–249.

32 Koncertų afišos, 1870 m. *LTMKM*; Koncertų afišos ir programos, 1860–1875 m. *LVIA*, f. 1135, ap. 10, s. v. 63, l. 22, 24.

33 Koncertų afišos ir programos, 1862–1867. *LVIA*, f. 1135, ap. 10, s. v. 63, l.15, 46; *Kurier Wileński*, 1860, Nr. 74, 75.

34 http://www.oldenbourg–link.com; Sowiński Wojciech Albert, *Słownik muzyków polskich dawnych*..., Paryż: 1874, p.101–102; *Kurier Litewski*, 1820, Nr. 54.

35 Plačiau žr. Vida Bakutytė. Karol Lipiński w Wilnie. In *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka. Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrosławiu,* T. IV. Wrocław: 2007, p. 25–41.

36 Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Bd. 8, 1982, p. 305, prieiga per internetą: http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl; Koncertų afišos, 1838 m., *Archywum Śląskiej Kultury Muzycznej Biblioteki Głównej Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.*

37 *Виленский вестник*, 1852, No. 3.

38 *Kurier Wileński*, 1856, Nr. 45.

39 Vilniaus miesto teatro pajamų ir išlaidų knyga, 1852 m. *VUB RS*, F 4–4406; *Ibid*., 1855 m., F 4–3600; Koncertų afišos ir programos, 1852–1875 m. *LVIA*, f. 1135, ap. 10, s. v. 63, l. 58, 59; *Виленский вестник*, 1852, No. 38; *Kurier Wileński*, 1855, Nr. 82.

40 Koncertų afišos ir programos, 1867 m. *LVIA*, f. 1135, ap. 10, s. v. 63, l. 45, 46.

41 Höijer Johan Leonard. *Musik–Lexikon*. Stockholm: Tryckt hos J. & A. Riis, 1864, p. 387, 388, prieiga per internetą: http://runeberg.org/muslex/; *Tidning för Wenersborgs stad och län*, 1858 02 01, prieiga per internetą: http://magasin.kb.se/searchinterface/page.jsp.

42 Nordisk familjebok. *Konversationslexikon och realencyklpedi* (redaktör Th. Westrin). Stockholm: Nordisk familjeboks förlags aktiebolag, 1913, p. 793–794, prieiga per internetą: http://runeberg.org/nfbs/0443.html

43 Heise Jutta. *Lexikon „Musik und Gender im Internet"*, Hamburg prieiga per internetą http://mugi.hfmt–hamburg.de; Tarantová Marie, Mildner Moritz, *Österreichisches Biographisches Lexikon und biographische Dokumentation (1815–1950)*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003–2011, p. 294, 295; *Kurier Warszawski*, 1856, Nr. 296; *Kurier Wileński*, 1857, Nr. 33.

44 Kallmann Helmut. Frantz Jehin-Prume. In *Dictionary of Canadian Biography* (online ed.), vol. 12. Toronto: University of Toronto Press, 1979–2005, prieiga per internetą: http://www.biographi.ca/009004–119.01–e.php?id_nbr=6185 ; *Kurier Wileński*, 1856, Nr. 20.

45 Koncertų afišos, dokumentika. *Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių bibliotekos Rankraščių skyrius* (toliau – *LMAVB RS*), F 151–32; Koncertų afišos, 1878 m. *LTMKM*; *Kurier Wileński*, 1860, Nr. 39.

46 *Echo Muzyczne, Teatralne i Artysztyczne*, 1902, Nr. 40; Koncertų afišos, 1879 m. *LTMKM*; Koncertų afišos ir programos, 1865–1883 m., *LVIA*, f. 1135, ap. 10, s. v. 63, l. 56.

47 Edwardo Jano Römerio dienoraštis, 1862. *LMAVB RS*, f. 138, b. 1777, l. 70; *Ibid*., b. 1776, l. 73; Koncertų programos, afišos, 1860–1870 m. *LVIA*, f. 1135, ap. 10, s. v. 63.

48 *The New York Times*, March 2, 1897, prieiga per internetą: http://query.nytimes.com/mem/archive–free/pdf?res; Koncertinės afišos, 1879 m. *LTMKM*; *Виленский вестник*, 1894, No. 3; *Ibid*., 1898, No. 24, No. 30; *Ibid*., 1899, No. 35, No. 243.

49 Legge Robin Humphrey. *Celebrated violinists, past and present* (translated from the German of A. Ehrlich and Edited with Notes and Additions by Robin H. Legge). London: BV E.Shore and Co., 1906, p. 63, 64, prieiga per internetą: http://www.ebooksread.com/authors–eng/robin–humphrey–legge/celebrated–violinists–past–and–present; Koncertų afišos, 1879 m. *LTMKM*.

50 *Виленский вестник*, 1885, No. 227, 231; *Ibid.*, 1895, No. 256.

51 Wilhelmj August (Emil Daniel Ferdinand Viktor). *The Harvard Biographical Dictionary of Music* (edited by Don Michael Randel), USA: the Belknap Press of Harvard University Press, 1996, p. 986; Claudio J. D. Brindis de Sala, German Baron and Court violinist (1852–1911). In Rogers J. A., *World's Great Men of Color*, vol. 2. New York: Touchstone, 1996, p. 142–144, prieiga per internetą: http://books.google.lt/books?id=uTiEe2g56d4C&pg=PA142&lpg; *Виленский вестник*, 1885, No. 226, No. 239; *Ibid*., 1888, No. 51; *Ibid.*, 1899, No. 276, No. 278.

52 Ondříček František (Franz). *The Harvard Biographical Dictionary of Music* (edited by Don Michael Randel). USA: the Belknap press of Harward University Press, 1996, p. 651; *Виленский вестник*, 1896, No. 271; *Ibid*., 1897, No. 4, No. 270; *Ibid*., 1899, No. 275; No. 284.

53 Henryko Römerio užrašai. *LMAVB RS*, f.138, b. 2032, l. 52; *Kurier Litewski*, 1822, Nr. 50, Nr. 60; *Ibid*., 1823, Nr. 1.

54 Demska-Trębacz Mieczysława. *O tradycjach sztuki wiolonczelowej w Warszawie*. Warszawa, 1997, prieiga per internetą: http://www.lutoslawski–cello.art.pl/pl/tradi.htm

55 Wasielewski Wilhelm Joseph von. *The Violoncello and its History*. London and New York: Novello, Ewer and Co, 1894 (Internet Edition 2001), prieiga per internetą: http://www.cello.org/heaven/wasiel/wasiel.htm.

56 Koncertų afišos ir programos, 1853–1863. *LVIA*, f. 1135, ap. 10, s. v. 63, l. 20, 23, 37, 40, 42, 44, 54; *Kurier Wileński*, 1862, Nr. 38; *Виленский вестник*, 1865, No. 25.

57 *Kurier Litewski*, 1830, Nr. 16; Vilniaus miesto teatro pajamų ir išlaidų knyga, 1846 m. *VUB RS*, F 4–A 4410; *Виленский вестник*, 1866, No. 75.

58 Clarke A. Mason. *A biographical dictionary of fiddlers, including performers on the violoncello and double bass* ... London: W. Reeves, 1895, p. 18, prieiga per internetą: http://archive.org/stream/biographicaldict00claruoft.

59 *Виленский вестник*, 1852, No. 30.

60 *Санкт-Петербургские ведомости*, 1852, No. 110; *Виленский вестник*, 1852, No. 30; Vilniaus miesto teatro pajamų ir išlaidų knyga, 1852 m. *VUB RS*, F 4–A 4406.

61 Renginių Vilniaus miesto teatre registras, trečioji knyga 1851–1852 m. *VUB RS*, F 4–A 3595; Vilniaus miesto teatro pajamų ir išlaidų knyga 1852 m. *VUB RS*, F 4–A 4406; *Виленский вестник*, 1852, No. 35; *Kurier Wileński*, 1854, No. 33; 1861, Nr. 38.

62 *Kurier Wileński*, 1853, Nr. 38; *Ibid*., 1856, Nr. 20; *Echo muzyczne*,1881, Nr. 11, Rok VI.

63 Koncerto programa, 1875 m. *LVIA*, f. 1135, ap. 10, s. v. 63, l. 52, 53.

64 Koncertų afišos, 1879 m. *LTMKM*; *Виленский вестник*, 1887, No. 57; *Ibid*., 1895, No. 51.

65 *Виленский вестник*, 1887, No. 55; *Ibid*., 1896, No. 72, No. 90; *Ibid*., 1899, No. 35.

66 Vilniaus miesto teatro pajamų ir išlaidų knyga, 1859 m. *LLMA*, f. 44, ap. 1, b. 7; *Kurier Litewski*, 1820, Nr. 54; *Ibid*., 1821, Nr. 4; *Kurier Wileński*, 1860, Nr. 39.

67 *Kurier Litewski*, 1820, Nr. 45, Nr. 50; Koncertų afišos, 1879 m. *LTMKM*.

68 *Kurier Litewski*, 1821, Nr.118; *Ibid*., 1829, Nr. 111; *Ruch muzyczny*, 1857, t. 1, Nr. 5.

69 *Kurier Wileński*, 1857, Nr. 33; *Ibid*., 1858, Nr. 4; *Ruch muzyczny*, 1857, t. 1, Nr. 12; *Ibid*., 1858, t. 2, Nr. 8.

70 *Tygodnik Petersburski*, 1844, Nr. 17, Rok 15, p. 113–114.

71 *Ruch muzyczny*, 1861, t. 5, Nr. 4, Nr. 8; *Kurier Wileński*, 1861, Nr. 1, Nr. 5.

72 Jano Edwardo Römerio dienoraštis, 1869 m. sausio 28 d. *LMAVB RS*, mf. 1647, t. 13, p. 28.

73 Jano Edwardo Römerio dienoraštis, 1868 m. balandžio 22 d. *LMAVB RS*, F138, b. 1776, p. 70; Jano Edwardo Römerio dienoraštis, 1868 m. balandžio 24 d., *Ibid.*, p. 73.

74 ...i, Kilka wspomień z czasów b. Wszechnicy Wileńskiej, *Ruch Muzyczny*, 1859, t. 3, Nr. 5.

75 Narkowicz Liliana. Dr Józef Frank – organizator życia intelektualnego Wilna w pierwszej ćwierci XIX stulecia, prieiga per internetą: http://archiwum2000.tripod.com/476/frank.html; Pamiętniki d–ra Józefa Franka Profesora Uniwersytetu Wileńskiego (z francuzkiego przetłumaczył, wstępem i uwagami opatrzył D-r Władysław Zahorski), t. 1–3, Wilno: druk J. Zawadzkiego, 1913; *Kurier Litewski*, 1823, Nr. 1.

76 *Виленский вестник*, 1895, No. 14, No. 18, No. 26, No. 44, No. 256.

77 *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, Bd. 6 (Lfg. 29, 1975), p. 294, prieiga per internetą: http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl; *Celebrated violinists, past and present* (translated from the German of A. Ehrlich and edited with notes and additions by Robin H. Legge), London: 1897, p. 99–101, prieiga per internetą: http://www.archive.org/stream/celebratedvioli00legggoog; *Виленский вестник*, 1897, No. 30, No. 35, No. 249.

78 *Виленский вестник*, 1898, No. 30, No. 38.

79 Музыка в Вильне, *Виленский вестник*, 1899, No. 305.

Summary

The development of concert life and the peculiarities of its tenor in Lithuania, being a part of the Russian Empire, for the most part repeated the general 19th century European musical tendencies and echoed their reflections in Russian capitals – St Petersburg and Moscow. The object of the article is an important sphere of the 19th century concert life in Vilnius, which has been little studied in musicology – concerts of instrumental chamber music. The 19th century marks the change of the concept of chamber music and the reception of this genre in an increasingly democratic society witnessing the demand for public concerts. In the development of the concert of the works of instrumental chamber genre in particular, this period stands out as a turning–point – the music intended for a small group of

performers moves from its natural environment of courts and manors of the nobility, but it does not, however, leave it for good: with society becoming more democratic and the gap between social classes reducing, the two musical spheres – open (paid concerts in town halls) and closed (in manors or bourgeois salon–type musical evenings) – do not confront one another; on the contrary, they often even intertwine, when both the nobles and common people play in an instrumental ensemble or when the ensembles founded at the initiative of aristocrats hold concerts in courts and in public venues (secnd half of the 19th century). Nevertheless, the rapidly spreading ambition for musical education was mostly associated with the exposition of the musical repertoire and the communication of the innovations in performance stylistics to a wider public.

The aim of the publication is a consistent presentation of the analysed fact-based century-long material by stressing the most characteristic events and highlighting the most important topic related aspects showing the epochal change and dynamics of the phenomenon. The repertoire and the performers are identified on the basis of the archival sources providing evidence to the performance of musical works in Vilnius (posters, programs, other documents) and the 19th century periodical press. The article focuses on the pieces for instrumental ensemble performed in concerts and the establishment of chamber ensembles as well as the peculiarities of their concert activities. The establishment of quartets and musical quartet evenings were more explicit than other events of musical life in asserting the development of artistic taste of the public and reflected the dynamics of the general musical sophistication of the public. At the end of the 19th century the concept of chamber (quartet) music in Lithuania acquired the meaning synonymous to that of serious music. It was stated that Vilnius was properly prepared for the spread of this genre and that the audience of the cultural events of the city was a favourable field for organising regular concerts of chamber (quartet) music.

Rūta STANEVIČIŪTĖ

Karo įvaizdinimas Vytauto Bacevičiaus ir Eduardo Balsio muzikoje

War Imagination in Music by Vytautas Bacevičius and Eduardas Balsys

Anotacija

Politinių ir ideologinių konfrontacijų persmelktame XX a. lietuvių karo kompozicijos buvo rašomos abipus geležinės uždangos – emigracijoje ir Sovietų Lietuvoje. Straipsnyje išsamiau analizuojamos Vytauto Bacevičiaus „Sinfonia de la Guerra“ (1940), parašyta Buenos Airėse, ir Eduardo Balsio oratorija „Nelieskite mėlyno gaublio“ (1969), sukomponuota Sovietų Lietuvoje. Analizuodama karo įvaizdinimo strategijas lietuvių kūriniuose ir aptardama jų poziciją modernioje karo muzikoje, autorė specialiau išskiria tradicinių *topoi* (militarika, pastoralė ir kt.) sąveiką su modernios muzikos idiomomis. Pirmojo modernizmo (Bacevičius) ir antrojo modernizmo (Balsys) intertekstualumo skirtumai ir karo muzikinio įsemantinimo specifika atskleidžiami remiantis bendresniais karo naratyvo ir kultūrinės atminties poslinkiais. Nagrinėjant kompozicijų nacionalinės ir tarptautinės recepcijos kontroversijas šaltojo karo metais ir po 1990 metų, pabrėžiamas įvairuojantis kultūrinių ir politinių procesų poveikis lietuvių karo muzikos sklaidai ir interpretacijoms (muzikinės ir užmuzikinės konotacijos, pripažinimo ir nutylėjimo aspektai, sociokultūriniai ir sociopolitiniai disonansai).

Reikšminiai žodžiai: Vytautas Bacevičius, Eduardas Balsys, lietuvių karo muzika, modernizmo intertekstualumas, muzikos *topoi*, karo diskursas, muzika ir politika, recepcija.

Abstract

The article focuses on two war compositions written in two geocultural spaces representing Cold War ideological confrontations, viz. *Sinfonia de la Guerra* (1940) by Vytautas Bacevičius, composed in Buenos Aires, and the oratorio *Don't Touch the Blue Globe* (1969) by Eduardas Balsys, composed in Soviet Lithuania. Analysing the strategies of war imagination in Lithuanian compositions and discussing them in modern war music's context, the author explores an interaction between traditional topics (military, pastoral etc.) and modern stylistic idioms. Both compositions demonstrate variety of intertextual strategies and differences of resemantization characteristic of first and second musical modernism. This is linked to the observations of changes in war narratives and post-war cultural memory. After a discussion of the the controversies in the national and international reception of the compositions in question before and after 1990, the trends of re-contextualization of the Lithuanian composers are highlighted (musical and extra-musical connotations, the aspects of recognition and deliberate silence, and sociocultural and sociopolitical dissonances) with reference to the impact of cultural and political processes.

Keywords: Vytautas Bacevičius, Eduardas Balsys, Lithuanian war music, intertextuality in modernism, musical topics, war discourse, music and politics, reception.

XX a. karai įsirėžė į muzikos kultūrą įvairuojančiais pavidalais. Akivaizdžiausi atbalsiai aptinkami karo tematikos muzikoje, kurioje muzikiniais garsais įvaizdinti ne tik Pirmasis ir ypač Antrasis pasauliniai karai, bet ir geografiškai marga lokalinių konfliktų ir ginkluotų susirėmimų (ar taikių revoliucijų) istorija[1]. Prie šio ryškaus praėjusio amžiaus muzikinės kultūros sluoksnio glaudžiasi dar gausesnė netematizuota karo muzika, kuri radosi ar buvo suvokiama kaip grėsmingų įvykių nuojautos, trauminės atminties, eskapizmo ir kitokios asmeninės bei kultūrinės karo patirties raiška. Glennas Gouldas, pavyzdžiui, manė, kad Sergejaus Prokofjevo Septintoji sonata „dėl savo šizofreniškų nuotaikos svyravimų ir nervingai nestabilaus tonalumo neabejotinai yra karo kūrinys“ (Page, 1984, p. 166). Karo įvaizdintos muzikos sąrašas būtų neišsamus nepaminėjus militarinės muzikos atgimimo politinių konfrontacijų ir karų persmelktame XX a. Savo ruožtu tai paskatino praeities muzikinėse praktikose išplėtotų, su karu susijusių muzikinių vaizdinių atgaivinimą ir perkūrimą.

Tyrimuose, skirtuose karo tematikos ir su šia kultūrinės vaizduotės sritimi susijusiai muzikai, neišvengiamai nagrinėjami karo atvaizdavimo muzikoje ir plačiau muzikinės semantikos klausimai. Tačiau gilinantis į praėjusio amžiaus aptariamos tematikos kūrybą dažniau pasitenkinama monografine ar nacionaline perspektyva. Net ir tada, kai analizei pasirenkama siauresnė individualios kūrybos ir konkrečios kultūros aplinka, neužtenka kliautis kūrinio pavadinimo suponuojama nuoroda ar kompozitoriaus deklaruotomis intencijomis. Tokia deskriptyvinė prieitis laikytina nepakankama, siekiant aptikti įvairių atmainų karo ir militarinės muzikos ryšius šiuolaikinėje kultūroje. Intertekstualių ryšių tinklas, kurį formuoja ilgaamžiai muzikiniai gestai (*topoi*) ir retorinės figūros, leidžia išplėsti nagrinėjamo kompozitoriaus muzikinį mąstymą veikusių tradicijų lauką ir kartu rasti universalesnius kultūrinius kodus, susiejančius skirtingas modernios muzikos stilistines idiomas. Tai sudaro galimybę aptikti įsivaizduojamą muzikinį karo naratyvą ir panagrinėti jo semantinę specifiką. Nesileisdami į išsamesnius

svarstymus pasakykime, kad tokią tyrimo kryptį suponuoja siekis išvengti „naiviosios semiotikos“ (Taruskin, 1997, p. 469). Atsižvelgiant į dėstomą interpretacinę perspektyvą, detalesnei analizei pasirinkti ryškūs karo naratyvo pavyzdžiai lietuvių muzikoje: tai pirmojo nacionalinio modernizmo atstovo, Paryžiaus mokyklos reprezentanto Vytauto Bacevičiaus (1905–1970) simfonija Nr. 2 – „Sinfonia de la Guerra“, sukurta 1940 m. Buenos Airėse, ir antrojo modernizmo atstovo Eduardo Balsio (1919–1984) oratorija „Nelieskite mėlyno gaublio“, sukomponuota 1969 m. Sovietų Lietuvoje. Šias dvi itin skirtingomis sociopolitinėmis aplinkybėmis parašytas kompozicijas apibūdina ne vien muzikinio modernizmo sampratos ir praktikos pokyčiai, bet ir jų pozicija Antrojo pasaulinio karo istorijos ir recepcijos atžvilgiu (turimas omenyje kūrinių sukūrimo laikas ir karo kultūrinė patirtis bei atmintis). Tiek modernios muzikos raidos ir specialiau nacionalinio modernizmo problematika, tiek karo diskursas yra plačios aprėpties sritys. Todėl kad aptariami kūriniai būtų išnagrinėti pasirinktais aspektais, daugiausia dėmesio skiriama šioms teorinėms ir interpretacinėms perspektyvoms:

1. Karo įvaizdinimui atskleisti stilistinės analizės atspirties tašku pasirinktos militarinio *topos* ir kitų muzikinių *topoi* transformacijos ir sąveika su XX a. muzikos idiomomis[2].

2. Nagrinėjant Bacevičiaus ir Balsio kompozicijas kaip modernios karo muzikos pavyzdžius, susitelkta į kompozitorių kūrybos ir jos recepcijos sąveiką su karo naratyvo ir atminties lūžiais kultūroje.

„Sinfonia de la Guerra“: karo pradžios interpretacija iš emigracijos perspektyvos

1939 m. Europos scenose jau pagarsėjęs kaip pianistas ir kompozitorius, Bacevičius išvyko į koncertinę turnė į Argentiną, kur jį ir užklupo politinės Europos ir Lietuvos permainos (turima omenyje sovietinė Lietuvos okupacija ir Antrasis pasaulinis karas). Viešėjęs daugiau nei metus Pietų Amerikoje, 1940 m. rugsėjį kompozitorius išvyko į JAV. Simfoniją Nr. 2 jis sukomponavo Buenos Airėse 1940 m. sausį–kovą, todėl derėtų patikslinti, kad tuo metu Lietuva dar nebuvo okupuota Sovietų Sąjungos ir įsitraukusi į Antrąjį pasaulinį karą. Mišrios lietuvių ir lenkų šeimos atstovas Bacevičius dedikavo kūrinį savo seseriai lenkų kompozitorei Gražinai Bacewicz, kartu reflektuodamas Lenkiją ištikusius dramatiškus karo įvykius. Trijų dalių „Sinfonia de la Guerra“ – ryškus, tačiau kompozitoriaus kūryboje retas programinio simfonizmo pavyzdys, kurio muzikinių vaizdinių inspiracijas autorius išsamiai aprašė kūrinio anotacijoje:

> Pirmoji dalis (*Allegro*) – karo pradžia, Vokietijai užpuolus Lenkiją; lėktuvų skrydžiai, bombų lietus, okupacija.
> Antroji dalis (*Andante funèbre*) – karo padariniai. Ji prasideda nesibaigiančiais laidotuvių kortežais bei procesijomis. Žmonės apimti desperatiško sielvarto. Namų griuvėsiuose motinos ir tėvai veltui ieško savo artimųjų kūnų. Verkiantys vaikai neranda savo tėvų. Dalies vidurys – raudų ir sielvarto proveržio iš tūkstančio širdžių viršūnė, milijonų žmonių skausmo ir kančios šauksmas.
> Trečioji dalis *(Allegro molto*) – Vakarų fronto paveikslas, vokiečių kova su belgais, olandais, prancūzais ir britais. „Maginot linijos“ galybė. Dalis baigiama vokiečių kovomis Prancūzijoje.[3]

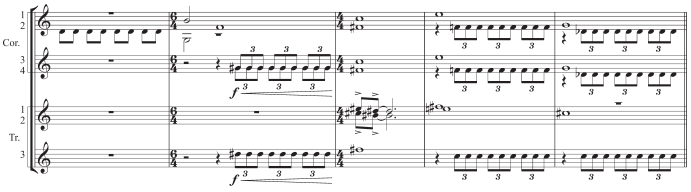
Įsidėmėtina, kad anotacija nukreipia į realius Pirmojo ir Antrojo pasaulinių karų įvykius[4]. Reikia manyti, kad detalią programą kompozitorius parašė kiek vėliau, 1943 m., tikėtina, rūpindamasis simfonijos atlikimu JAV[5]. Kaip žinoma iš įvairių šaltinių, tais metais simfoniją susidomėjo dirigentas Leopoldas Stokowskis, atsirinkęs ją iš gausybės jam atsiųstų kūrinių ir ketinęs įtraukti į koncertų programą, tačiau dėl objektyvių ir subjektyvių aplinkybių simfonija taip ir nepateko į amerikietiškųjų simfoninių koncertų repertuarą (Palionytė, 2005, p. 320). Šis kelerių metų skirtumas tarp simfonijos užbaigimo ir jos oficialiosios programos paviešinimo iš dalies paaiškintų, kodėl kūrinio stilistinės ypatybės ir semantiniai kodai ne visada atspindi autoriaus kultūrines nuorodas, išdėstytas anotacijoje. Pravartu paminėti, kad 1942 m. Bacevičius ėmėsi komponuoti trečiąją simfoniją, taip pat karo tema, ją užbaigė 1944-aisiais ir dedikavo Amerikos tautoms. Pompastiška simfonija Nr. 3 akivaizdžiai priklauso deklaratyvių herojinio stiliaus kūrinių grupei, tačiau ankstyvesnė, Antroji, simfonija vargiai galėtų būti tapatinama su šiuo muzikinės stilistikos klodu.

Bacevičiaus karo simfonijų diptikas savitai atspindi kintančią Antrojo pasaulinio karo masto ir grėsmių recepciją bei su ja susijusių muzikinių vaizdinių kaitą, būdingą ir kitose šalyse sukomponuotai karo muzikai. Spontanišką reakciją į pirmuosius karo įvykius ir istorinio teisingumo spartaus išsipildymo viltis keitė monumentalesni muzikiniai vaizdiniai, įprasminę žmogaus patirtį pranokstančią skausmo ir baimės naštą, egzistencinę prarastį, būties tragizmą. Vis dėlto net ir ankstyvųjų spontaniškos reakcijos į karą kompozicijų gretoje Bacevičiaus Antroji simfonija laikytina itin savitu opusu, kuriame kompozitorius išvengė daugelio laikotarpiui būdingų stereotipų[6]. „Sinfonia de la Guerra“ bendroji koncepcija artima klasikinei „iš tamsos į šviesą“ programai, kurią dar prieškariu atgaivino Bélos Bartóko „Muzika styginiams, mušamiesiems ir čelestai“ (1936), laikoma daugelio būsimųjų karo kompozicijų provaizdžiu. Nors Bacevičiaus simfonija Nr. 2 tyrinėtojų priskiriama antrajam, tradicionalistiniam, kompozitoriaus kūrybos periodui[7], jos stilistinius ir semantinius kodus formuoja XX a. pirmos pusės mašinistinės muzikos, naujojo barbarizmo (ritualizmo) ir pastoralinės idilės idiomos, asociatyviai nukreipiančios į kompozitoriaus garbintų modernizmo autoritetų – Igorio Stravinskio, Sergejaus Prokofjevo, Bartóko, Claude'o Debussy – ir kai kurių jų pirmtakų (minėtini

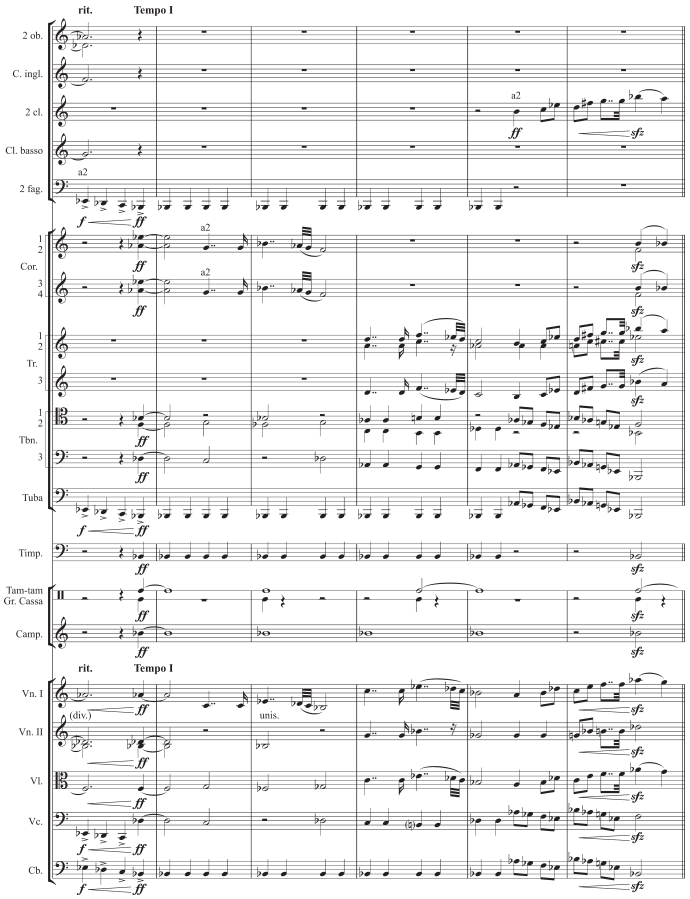
Wagneris ir Mahleris) muziką[8]. Simfoniją su Naujosios Vienos mokyklos alternatyvų spektru ir ypač Paryžiaus mokykla suartina intertekstualių ryšių tinklas. Kaip ir daugelio kitų XX a. kompozitorių karo tematikos partitūras, „Sinfonia de la Guerra" muzikinį audinį persmelkia platus militarinio *topos* atmainų spektras. Ypač gausiai naudojami įvairūs žanriniai maršo pavidalai ir armijos signalų imitacijos. Militarinio *topos* priemonės gausiausiai reprezentuotos pirmoje dalyje: šalia maršui būdingos metroritmikos, fanfarinių figūracijų (armijos signalų imitacijos kaip kvietimo į kovą simbolis) pažymėtinas XIX a. operinei ir koncertinei maršinio žanro muzikai būdingas greitas tempas ir savita orkestruotė, papildomai išryškinanti medinius pučiamuosius, melodinius mušamuosius instrumentus. Pirmoje ir trečioje dalyse kuriamus karo mūšių vaizdinius stiprina gausiai naudojamos fanfarinės figūracijos, o antroje dalyje trauminiams karo padariniams atvaizduoti pasirenkamas gedulingo maršo žanras. Tačiau militarinis *topos* nėra vienintelė muzikinė priemonė, pasitelkiama praeities muzikos semantiniams kodams atgaivinti ir perkurti įvaizdinant karą. „Sinfonia de la Guerra" šalia militarinio *topos* ypač svarbią struktūrinę ir semantinę funkciją atlieka šie *topoi*: pastoralė, medžioklės *topos*, retorinės kryžiaus ir nukryžiavimo, *pianto* (aimanos) figūros[9], taip pat charakteringieji intervalai ir muzikiniai gestai – tritonis (*diabolus in musica*) ir Tristano akordo figūracijos (postvagneriški „geismo", „prabudimo" ir kiti motyvai). Charakteringa, kad Antrojoje simfonijoje naudojami *topoi* sugeria įvairių epochų muzikos stiliams būdingus jų raiškos bruožus (1 lentelė).

Kai kurie iš minimų *topoi* aptinkami ir ankstyvesniuose Bacevičiaus kūriniuose, o *diabolus in musica* intervalas laikytinas vienu svarbiausių muzikinių kompozitoriaus simbolių ir struktūrinės organizacijos priemonių. Pasak Palionytės, „jis ypač dažnai išnyra aktyviose emocinėse zonose, įsiterpia į daugelį mobiliai angažuotų padalų, dažnai skamba finaliuose taktuose. [...] *Poème Electrique* šis ženklas lydi visus refreno (pagrindinės temos) pasirodymus, remia quasiklasterines medinių pučiamųjų instrumentų „juostas", nuo pat pradžių dominuoja dramatiškos Antrosios simfonijos kraštinėse dalyse, epizodiškai, lyg perspėjimas pasirodo šiaip jau šviesaus turinio Trečiojoje, Ketvirtojoje, Penktojoje simfonijose, fragmentiškai pasigirsta siautulinguose *Symphonie Cosmique* pliūpsniuose" (Palionytė, 2005, p. 346). Kita Bacevičiaus kūrybai būdinga ypatybė yra skirtingų *topoi* vienalaikis maišymas ir priešinimas. Pasitelksime keletą tipiškų pavyzdžių.

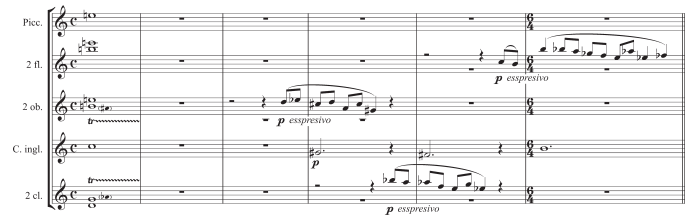
1 lentelė. Vytauto Bacevičiaus „Sinfonia de la Guerra" (1940), *topoi* ir retorinių figūrų pavyzdžiai



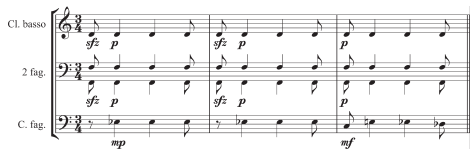
Militarinis *topos*: karinių signalų ir fanfarų imitacijos. I dalis, 20–24 t.



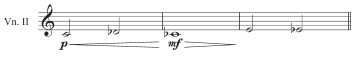
Militarinis *topos*: gedulingas maršas. II dalis, 48–53 t.



Pastoralė. I dalis, 31–36 t.



Medžioklės *topos*: jojimo šuoliuojant imitacija. III dalis, 1–6 t.



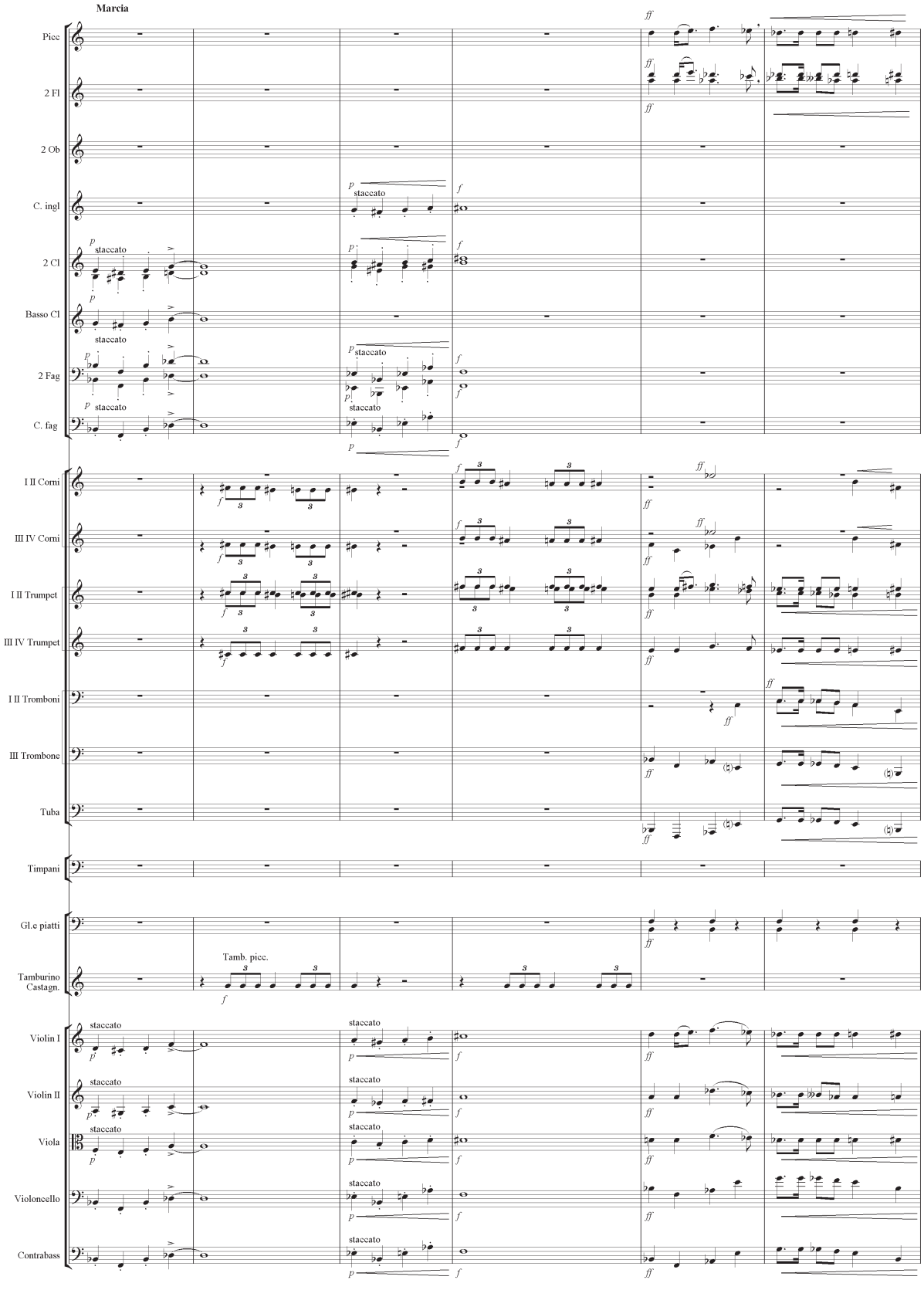
Retorinė kryžiaus figūra. I dalis, 195–197 t.

Antroje dalyje gedulingo maršo įvaizdis supinamas su pastoralės *topos* įprastiniais melodiniais gestais, iš Tristano akordo kaip simbolinės muzikinės idiomos išaugusiomis harmoninėmis slinktimis ir individualizuotomis šiai muzikinių vaizdinių grupei būdingų instrumentų – obojaus, fleitos, arfos – partijomis. *Topoi* sklaidos požiūriu netikėta trečia dalis, supinanti militariniam *topos* įprastas priemones su medžioklės *topos* būdingu jojimo vaizdavimu muzikoje. Raymond'as Monelle'is kildina čia aptinkamą jojimo šuoliuojant stilizaciją iš Viduramžių kilnaus arklio (*noble horse*) simbolio, kuris tapatintas su kilmingu ir herojišku kariu (Monelle, 2000, p. 51–53, 62–63). Nurodytų *topoi* sąveika ypač pasireiškia nuolatinėje tridalio ir keturdalio metro kaitoje, minėtiems *topoi* charakteringų maršinių ir šuoliuojančių ritminių figūrų gretinimu. Reikia pasakyti, kad toks skirtingų *topoi* maišymas yra gana tipiška XX a. pirmos pusės komponavimo procedūra, liudijanti reviduojantį, bet gyvybingą pirmojo modernizmo santykį su tradicija.

Bacevičiaus karo muzika modernizmo estetinių idėjų aplinkoje

Bacevičiaus kūrybos tyrinėtojai mini jo muzikai itin būdingą kontrastą: tradicinė, retsykiais net konvencionali formodara ir kompleksiškas, daugiasluoksnis muzikos audinys, kuriame visiems parametrams būdingas funkcinis nepastovumas ir kaitumas. Savitą atonalios muzikos koncepciją, kuriai kompozitorius liko ištikimas visą kūrybos kelią, rodo jo kūriniuose kuriama iliuzija, kad paskiri muzikiniai dariniai yra reliatyviai autonomiški, nepaklūsta nuosekliai jungčių ir sąryšių logikai. Tokia logika ženklina ir jau aptartų *topoi* ir retorinių figūrų sąveiką su XX a. stilistinėmis idiomomis. Viena vertus, *topoi* ir retorinės figūros atlieka svarbią semantinę funkciją kaip įspaudas, *imprint* (Irène Deliège terminas), padedantis klausytojui orientuotis ir asociatyviai susieti aiškių ryšių nesaistomus muzikinius darinius. Kita vertus, Bacevičiaus muzikai būdinga atskirų muzikos parametrų transformatyvi plėtotė radikaliai veikia iš tradicijos perimtų semantinių gestų prasmių lauką. Dėl skaidymu ir kaita paremtos jų kombinatorikos *topoi* ir retorinės figūros nuolat deformuojamos. Tradicinių *topoi* sklaidą XX a. muzikoje analizavęs Monelle'is manė, kad šiuolaikinei muzikai ypač būdingas *topoi* naudojimas euforiškais ir disforiškais pavidalais (*euphoric / disphoric states*; Monelle, 2000, p. 62–63). Interpretuojant simfoniją, pravartu atkreipti dėmesį į ironišką militarinio *topos* taikymą. Taip kuriamas efektas – menkinantis vokiečių armijos karinių manevrų ir vokiškojo militarizmo muzikinis atvaizdavimas. Tam pasitelkiama charakteringa harmonija, imituojanti „klaidingas natas", ir šaiži instrumentuotė, derinant kontrastingas, „nesusiliejančias" instrumentų grupes, o militarinio *topos* figūrų mechaniškas kartojimas kuria šiek tiek komišką atmosferą, primenančią XIX a. fantastinių ir mitologinių personažų muzikinius įvaizdžius (1 pvz.). Čia papildomai minėtinos asociacijos su disforiškomis šuoliavimo transformacijomis Wagnerio muzikoje, kurioje ironiškas efektas kuriamas šuoliavimo figūras metroritmiškai greitinant ir faktūriškai tirštinant. Kartu reikia pasakyti, kad ironijos efektui pasiekti pabrėžtino pakartojimo priemonę rinkosi ir Bacevičiui artimi prancūzų muzikos bei Paryžiaus mokyklos atstovai, taip pat Stravinskis.

Muzikos galia rekontekstualizuoti *topoi* ypač atsiskleidžia Antrosios simfonijos pirmoje dalyje, kur atskiruose epizoduose kombinuojami militarinio *topos*, pastoralės, Tristano akordo invariantai, kryžiaus, *diabolus in musica* figūros ir mašinistinės muzikos idioma. Taip semantinių nuorodų pertekliškai prisodrintas, kompleksiškas ir daugiasluoksnis muzikos audinys priartėja prie moderniai muzikai itin svarbios estetinės kategorijos – didingumas. Didingumas glaudžiai susijęs su muzikinio avangardo ir modernizmo praktikomis kaip modernaus žmogaus būties disharmonijos ir žmogaus galias pranokstančios patirties išraiška. Theodoras Adorno šios kategorijos atgimimą siejo su estetinės grožio kategorijos nuvertinimu ir išstūmimu moderniame mene (Adorno, 1997, p. 197). Išplėtodamas vokiečių filosofo įžvalgas, Maxas Paddisonas XX a. muzikai būdingą kompleksiškumą siejo su perėjimu nuo natūralaus didingumo prie sukonstruoto didingumo sampratos („didingumas kaip sukrečiančios patirties išraiška"; Paddison, 2004, p. 109, 125). Bacevičiaus kūrybą nuo pat ankstyvųjų ekspresionistinių opusų ligi vėlyvųjų kosminės muzikos vizijų lydėjo siekis priartėti prie žmogaus egzistenciją pranokstančios patirties. Iš tradicijos perimtų *topoi* pasitelkimas karo tematikos „Sinfonia de la Guerra" suteikia naujų argumentų nagrinėjant didingumo kategorijos sklaidą kompozitoriaus muzikoje, atsižvelgiant į neįprastai tankų stilistinių asociacijų tinklą, intertekstualiai prisodrintą muzikinį tekstą. Tokia interpretacija leistų išplėsti XX a. muzikos tyrimams būdingą didingumo kategorijos ir polifoninio „tirštumo", būdingo ankstyvajam atonalumui bei dodekafonijai, ir technologinio kompleksiškumo, apibūdinančio kai kurias antrojo avangardo praktikas, santapą[10]. Kita vertus, paradoksalus priešybių jungimas ir priešinimas modernizmo tyrimuose teisėtai siejamas su ironija kaip tipiškąja Naujosios Vienos mokyklai alternatyvių modernizmų tendencija, kartu pasitelkiama įcentriniam vėlyvojo romantizmo procesualumui ir organiško kūrinio dogmai oponuoti. Pavyzdžiui, Vladimiras Jankélévitchius ironiją ypač vertino kaip kritinės reakcijos į modernybę įrankį, pasitelkdamas Maurice'o Ravelio ir Stravinskio kūrybos pavyzdžius (Jankélévitch, 1936 / 1950, p. 282). Muzikologų darbuose atkreipiamas dėmesys į ironijai artimų kategorijų – satyra, komiškumas, groteskas, humoras, absurdas ir kt. – gausą pirmojo modernizmo kūriniuose[11]. Militarizmo parodijavimas kaip reakcija į Pirmojo pasaulinio karo gniuždančią patirtį kūrybiškai atgimė Bacevičiaus Antrojoje simfonijoje. Čia ironija pasitelkiama



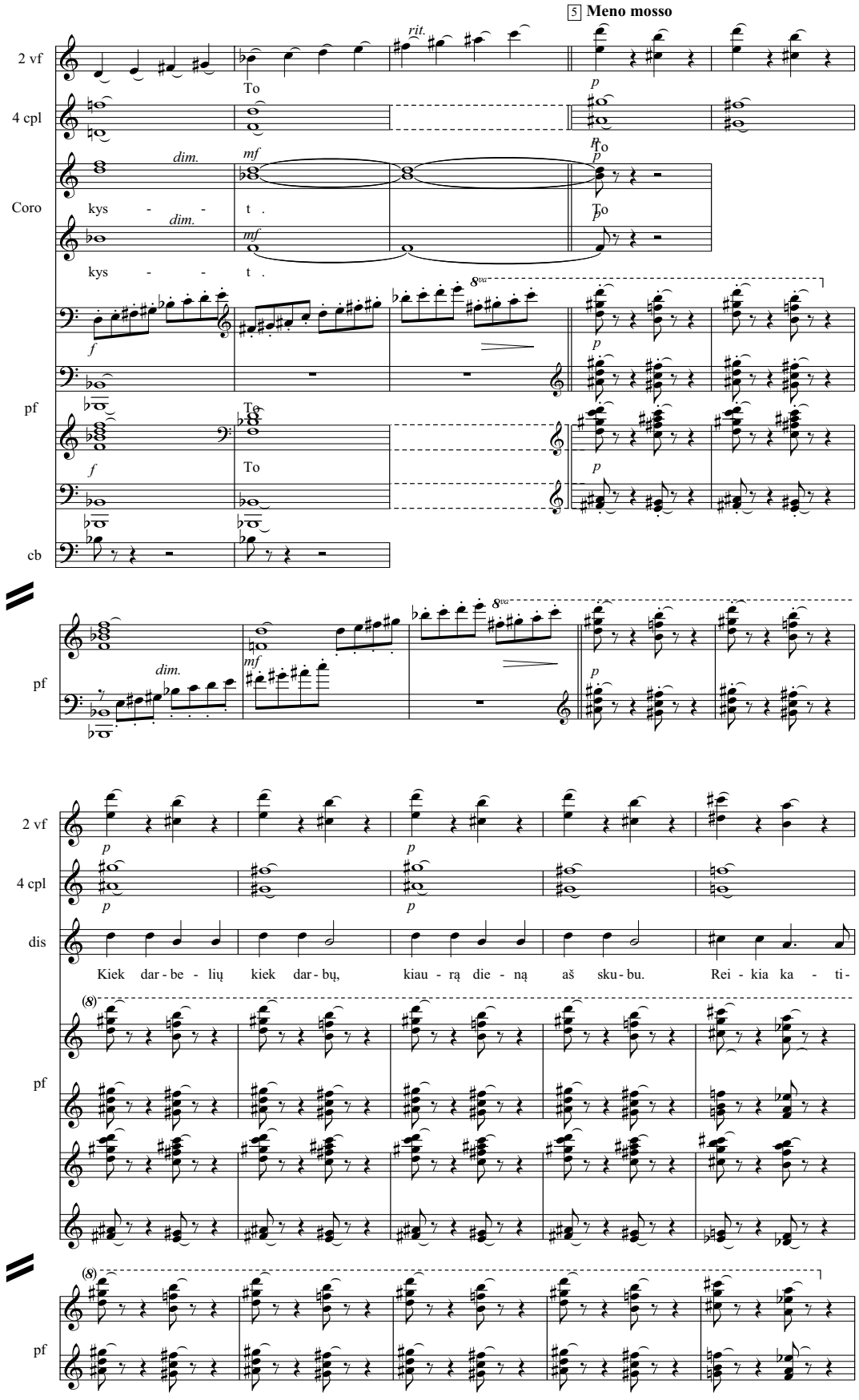
1 pvz. Vytauto Bacevičiaus „Sinfonia de la Guerra“ (1940), militarinis topos: „ironiškas“ maršas. I dalis, 215–220 t. Rankraštis (kopija, LMIC)

kaip ką tik prasidėjusio, naujo pasaulinio konflikto traumos įveikos įrankis, pirmajam modernizmui būdinga nuotolio strategija, neutralizuojanti karo patirčiai atvaizduoti įprastas susitapatinimo strategijas, sietinas su tokiomis kultūrinėmis kategorijomis kaip patosas, užuojauta ir kt. Apibendrinant selektyvią Bacevičiaus „Sinfonia de la Guerra" analizę pasakytina, kad semantinių kodų transformacijos simfonijoje leidžia aptikti kompozitoriaus estetinių ir technologinių idėjų ryšius su pamatinėmis XX a. muzikai estetinėmis kategorijomis ir kartu rekontekstualizuoti jo santykį su tradicija ir moderniąja muzika.

„Nelieskite mėlyno gaublio": sovietinės karo ir taikos metamorfozės

Sovietų Lietuvoje pirmieji ryškūs kūriniai karo tematika parašyti tik XX a. septintu dešimtmečiu. Karo metais Lietuvoje kuriamame mene vyravo eskapistinis santykis su tikrove – tai pasakytina ne vien apie muziką, bet ir, pavyzdžiui, apie tuomet sukurtus vaizduojamosios dailės darbus[12]. Pokario metais kultūrinėje erdvėje vyravo oficialusis karo diskursas, smarkiai veikiamas šaltojo karo kultūrinių konfrontacijų ir politinės įtampos. Kaip gerai žinoma iš įvairių šaltinių, sovietinė ideologija primetė kompozitoriams taikos temą, kuri kartu su ideologiškai kodifikuota naujosios sovietinės tikrovės pašlovinimo ir tautų draugystės tematika vyravo lietuvių muzikoje iki 1960-ųjų. Karo tema atgimė sovietinio atšilimo laikotarpiu – šešto dešimtmečio pabaigoje ir septintu dešimtmečiu sulaukė naujų interpretacijų Lietuvos mene. Lyginant su kitomis menų sritimis, sovietmečio lietuvių karo muzika – vėlyvesnis reiškinys. Vieni ryškiausių aptariamo laikotarpio šios tematikos muzikos kūrinių – Eduardo Balsio neįvardytas diptikas „Dramatinės freskos" smuikui, fortepijonui ir orkestrui (1965) ir oratorija „Nelieskite mėlyno gaublio" (1969) trims solistams, vaikų chorui, dviem fortepijonams, kontrabosui ir mušamųjų grupei[13]. Pravartu paminėti, kad atšilimo metais kompozitorius buvo parašęs muziką nemažai karo tematikos kino filmų, kuriuose turėjo galimybę išplėtoti muzikinių priemonių arsenalą karui įvaizdinti[14]. Politinio atšilimo ir ideologinės liberalizacijos kontekste karas dažnai pradėtas vaizduoti neherojiškai, paprasto dalyvio akimis. Toks interpretacinis rakursas grindė ir Balsio oratorijos siužetą. Net ir kūrinio literatūrinis pamatas ir sukūrimo aplinkybės rodo, kaip pasikeitė karo recepcija, palygti su anksčiau aptarta Bacevičiaus simfonija. Skirtingai nei kalbant apie Bacevičiaus simfoniją, oratoriją inicijavo atlikėjai, kurių užsakymu tekstą parašė holokausto liudytoja poetė Violeta Palčinskaitė (Narbutienė, 1999, p. 111). Oratorijos dramaturginė struktūra pagrįsta gana tradicine šiam žanrui metų laikų seka, tačiau kitaip nei Bacevičiaus simfonijoje Balsio kūrinio naratyvas nėra paremtas chronologiniu istorinių įvykių dėstymu. Bacevičiaus simfoniją galėtume apibūdinti kaip sužadinančią karo vaizdinius, o Balsio oratorija laikytina trauminės atminties apie istorijos įvykius pavyzdžiu, paremtu atminimo modeliu. Toks poslinkis nuo tikrovės (karas) atvaizdavimo jos įvykių atminties link atspindi bendresnę XX a. karo muzikos kaitos tendenciją, paklūstančią traumos įsimbolinimo logikai. Pasak Slavojaus Žižeko, „svarbiausias dalykas čia yra įvykio statuso pokytis: kai jis sutrikdo pirmą kartą, yra patiriamas kaip trauma, kaip nesimbolizuotos Realybės įsiveržimas. Tik dėl kartotės atpažįstamas šio įvykio simbolinis neišvengiamumas – jis atranda savo vietą simbolinėje tvarkoje" (Žižek, 1989, p. 61).

Muzikinės stilistikos požiūriu Balsio oratorija yra ryškus antrosios lietuvių muzikos modernėjimo bangos pavyzdys. Septintu ir aštuntu dešimtmečiais muzikos naujovių kontekste šis kūrinys laikytinas kompromisinės estetikos atveju: į nuosaikiai modernų, ideologiškai gana neutralų neofolklorinės krypties stilių inkorporuojami tuomet lietuvių muzikoje tik pradėję plisti dodekafoninės, aleatorinės ir sonoristinės technikų komponentai. Pasakytina, kad septintu dešimtmečiu Balsys parašė keletą panašios stilistikos kūrinių, kuriuose bandė sutaikyti šaltojo karo metais ryškiausiam ideologiniam ir muzikiniam antagonizmui atstovavusius kompozitorius – Schönbergą ir Šostakovičių. Tokia ideologizuota stilistinė priešstata ryškiausiai išsiskleidė „Dramatinėse freskose". Tačiau Balsio oratorijos, kaip ir kai kurių kitų septinto dešimtmečio kompozitoriaus kūrinių, stilistinis spektras neapsiribojo šios ideologizuotos aptariamo laikotarpio priešstatos asociacijomis[15]. Prie modernizmo pagrindinės srovės (Naujosios Vienos mokyklos impulsai) ir oficialų statusą pradėjusios pelnyti nuosaikesnės Šostakovičiaus idiomos glaudžiasi, kaip minėta, kitos pirmojo ir antrojo modernizmo bei avangardo įtakos ir ištakos. Reikia paminėti kūrinio stilistikai ir semantikai itin svarbų simfonizuoto džiazo sluoksnį, pratęsiantį kompozitoriaus pamėgtą antrinio folkloro (miesto populiarioji muzika) parafrazavimo ir inkorporavimo į akademinės muzikos audinį strategiją. Klausiamas apie jo kūrybiniam mąstymui įtakos turėjusius kompozitorius, Balsys, regis, nėra specialiau minėjęs nei Naujosios Vienos atstovų, nei Šostakovičiaus: septinto dešimtmečio pabaigoje lietuvių kompozitorius šalia Beethoveno (susižavėjimas jo kūryba neišblėso ir vėliau) išskyrė Prokofjevą, Bartóką, Benjaminą Britteną (Narbutienė, 1971, p. 7), o vėlesniais metais sąrašą papildė Richardu Straussu, Maurice'u Raveliu, ypač vertintu Witoldu Lutosławskiu (Narbutienė, 1999, p. 57). Nors Balsio kūrybai būdingas stilistinis mišinys dar aštuntu dešimtmečiu lietuvių muzikos kritikų buvo apibūdintas kaip normatyvinis sovietinis modernizmas[16], pokarinio nuosaikaus modernizmo recepcija šiuolaikinėje muzikologijoje keičiasi ir skatina įdėmesnius reiškinio tyrimus. Arnoldas Whittallas, pavyzdžiui, mano, kad 1945–1975 m. modernios muzikos kanoną smarkiai veikė nuosaikesni autoriai, ypač tie, kuriems pavyko sėkmingai susieti novatoriškumą

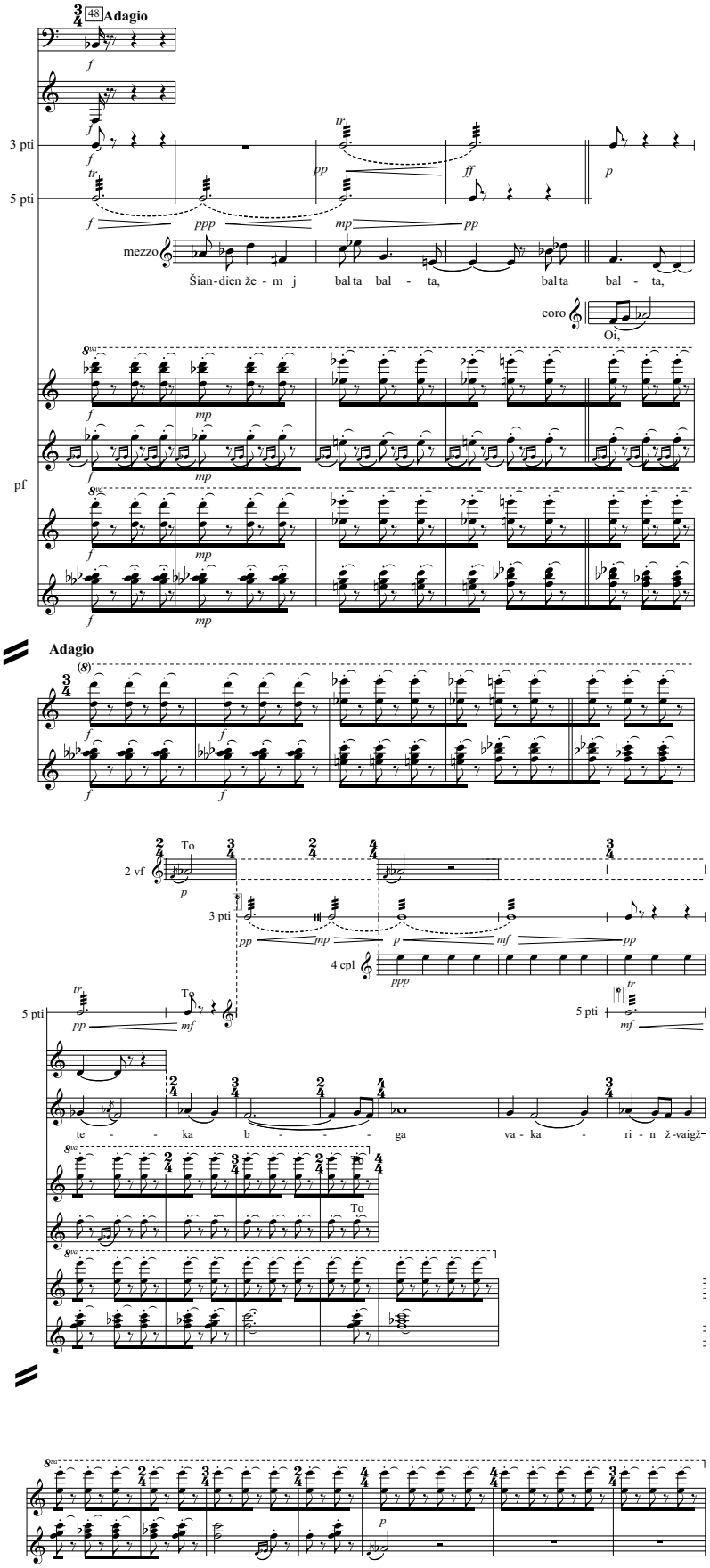


2 pvz. Eduardo Balsio oratorija „Nelieskite mėlyno gaublio“ (1969), pastoralės *topos*: Mažylio daina (fragmentas). Prologas, 11–12 p. Partitūra, Leningradas, leidykla „Muzika“ (1972)

ir atpažįstamumą, individualumą ir prieinamumą (Whittall, 2004, p. 368–369). Daugelio šių pakraipos antrosios modernizmo bangos autorių muzika pasižymi stilistinių ir kultūrinių aliuzijų gausa, skatinančia diskusijas apie jų interpretacinius kontekstus. Nurodydamas šaltojo karo kultūrines konotacijas, Taruskinas tokią tendenciją pavadino „žanrinių ir savitų įsimbolinančių nuorodų amalgama: jos [nuorodos] visada nukreipia, bet kartu yra nepagaunamos – kodai be rakto. [...] Ir jas galima perskaityti gausybėje įvairių kontekstų“ (cit. iš Whittall, 2004, p. 383).

Panašiai ir Balsio oratorijoje muzikinė medžiaga nėra „neutrali“, veikiau paklūstanti ekspresyvaus turinio formavimo strategijoms. Tiek literatūrinio siužeto, tiek muzikinės plėtotės požiūriu oratorijoje svarbų vaidmenį atlieka inversijos principas. Kūrinio poetinio lygmens branduolį sudaro idiliškas vaikystės pasaulio vaizdavimas. Tragiška karo įvykių atomazga atskleidžiama pamažu, į vaikų ir mokytojo dialogus įterpiant mirusio vaiko, mirusių vaikų choro, Motinos ir Mirusio miesto kaukės komentarus lyg iš laiko atstumo. Nors stilistinė paletė itin marga, muzikinį audinį galima vadinti savita muzikinės pastoralės inversija[17]. Iš tradicijos paveldėti *topoi* čia nėra taip atvirai eksponuojami, kaip anksčiau aptartoje Bacevičiaus simfonijoje. Jų plėtotei būdingas nuolatinis perkūrimo procesas, tuos pat darinius naudojant abiem – euforiniu ir disforiniu – pavidalais. Pavyzdžiu pasitelksime vieno pagrindinių personažų – Mažylio – partiją. Oratorijos pirmoje dalyje eksponuojama žaidžiančio vaiko partija išauginama iš tradicinių kalėdinių varpelių intonacijų, stilizuojant vaikiškų žaidimų ir žaislų pasaulį (2 pvz.). Narbutienė Mažylio dainoje įžvelgia intonacinių ir derminių sąsajų su sutartinių melodika (Narbutienė, 1999, p. 200). Kūrinyje tas pat motyvas transformuojamas į gedulingą maršą, palydimą laidotuvių varpų skambėjimo. Kontrastiniam *topoi* gretinimui ir inversijai panaudojamas itin charakteringas instrumentų ansamblis – du fortepijonai, kontrabosas ir 22 mušamieji, tarsi stilizuotas džiazo ansamblis. Oratorijoje varijuojami kontrastingi pastoralės kultūriniai vaizdiniai – nuo prarasto pasaulio idilės (kalėdinės muzikos, vaikų žaidimų muzikinės imitacijos) ligi netekties dramatizmo (dažniausiai pasitelkiant folklorinės kilmės muzikinę medžiagą, struktūriškai artimą pastoralės *topos* tipiškiems *lamento*).

Apibūdindamas Balsį kaip klasikinės konfliktinės dramaturgijos plėtotoją, Algirdas Ambrazas įžvalgiai išskyrė kompozitoriui būdingas asociatyvios muzikinės medžiagos perkomponavimo strategijas – integraciją ir antitezę, kurios priartino jo kompozicinį metodą prie modernios koliažo technikos (Ambrazas, 1999, p. 202–203). Dar vienas tipiškas Balsio muzikinio modernizmo bruožas – muzikinės medžiagos semantinis perprasminimas. Resemantizavimą kaip būdingąją antrojo modernizmo tendenciją yra aptaręs Peteris Bürgeris, įtakingosios avangardo teorijos (1974) autorius (Bürger, 1984 / 1985). Produktyvi avangardo ir modernizmo teoretiko įžvalga leidžia papildyti lietuvių muzikologijoje nusistovėjusią nuostatą apie tariamai neutralią kompozicinių technikų vartoseną antrojo modernėjimo tarpsniu Lietuvoje. Lietuvių muzikologų darbuose specialiau analizuotos folkloro perprasminimo strategijos Balsio kūryboje, nuošalėje paliekant išsamesnius tyrimus apie perkomponuotos tradicinės muzikos ir modernios muzikos idiomų sankirtų prasminius kontekstus. Šiuo požiūriu oratorijoje resemantizavimas atskleidžia ideologinių normų ir suvaržymų poveikį kompozitoriaus muzikinei vaizduotei. Pavyzdžiui, tipišku normatyvinio sovietinio modernizmo atveju laikytinas dodekafonijos naudojimas grėsmingai atmosferai, tragiškumui, trauminei atminčiai vaizduoti. Pirmosios monografijos apie Balsį autorė muzikologė Ona Narbutienė oratorijos sukūrimo dešimtmečiu rašė, kad tuomet lietuvių muzikoje buvo plačiai įsitvirtinusi nuostatata, jog „dodekafoninė sistema tinka išreikšti [...] tamsioms gyvenimo pusėms“ (Narbutienė, 1966, p. 131). Gilinantis į ankstyvojo dodekafonijos ir serialumo technikų įvaldymo lietuvių muzikoje laikotarpį (nuo šešto dešimtmečio pabaigos iki septinto dešimtmečio pabaigos) matyti, kaip pamažu silpnėjo ideologinis šių kompozicinių priemonių traktavimas. Jekaterina Vlasova mano, kad SSSR muzikoje lūžį lėmė 1966 metų sovietinės Kompozitorių sąjungos plenumas, skirtas dodekafonijai, po kurio minimos komponavimo technikos tapatinimas su priešiška ideologija ėmė trauktis iš oficialaus muzikos diskurso[18]. Neįsitraukiant į išsamesnę analizę galima manyti, kad Balsio kūryboje dodekafonijos semantinis perprasminimas pakito kiek vėliau, vėlyvuoju kompozitoriaus dodekafoninio kūrybos periodo (1965–1984) laikotarpiu. Vis dėlto jau oratorijoje „Nelieskite mėlyno gaublio“ dodekafonijos negatyviai semantikai dviprasmiškumo suteikia serijos intervalinės struktūros asociacijos su foklorinio tematizmo intonacinėmis savybėmis[19]. Reikia paminėti, kad panašias dodekafonijos įsemantinimo ir semantinio perprasminimo strategijas taikė ir kiti vėlai į šią komponavimo techniką atsigręžę kompozitoriai. Kaip pavyzdį galima paminėti Stravinskio „Threni: id est Lamentationes Jeremiae Prophetae“ (1957–1958): pasak Anne C. Shreffler, šios kompozicijos serialią tekstūrą „ardo“ modalių, iš sekundų ir mažųjų tercijų supintų bei rusiškumą suponuojančių intervalinių struktūrų repeticijos (Shreffler, 2005, p. 235)[20]. Kaip ir Stravinskio atveju, Balsio oratorijoje papildomą prasminį krūvį suteikia tembrinė kompozitoriaus vaizduotė, pasitelkiama įvairioms semantinėms inversijoms. Kultūriškai kodifikuotas solistų, choro grupių, instrumentų ir jų ansamblių grupavimas lygiai taip pat „ardo“ serializmo technologinę tvarką ir Vakarų šalyse kūrybos laisvei prilygintą šios muzikinės idiomos asemantiškumą, kaip ir anksčiau minėtos serijų ir folkloro intonacyno sąsajos ir priešstatos (3 pvz.). Kad ir kaip būtų, dodekafonijos ir kitų modernios muzikos idiomų taikymas Balsio oratorijoje ir plačiau vėlyvojoje kūryboje, kaip ir jų sąveika su perkomponuota svetima medžiaga ir tradiciniais *topoi* rodo nevienaprasmius antrojo modernizmo apraiškų įsemantinimo procesus šaltojo karo ideologinės įtampos aplinkoje.



3 pvz. Eduardo Balsio oratorija „Nelieskite mėlyno gaublio“ (1969), dodekafoninės serijos ir liaudies dainos „Oi, teka bėga vakarinė žvaigždelė“ semantinė priešstata. „Žiema“, 86–87 p. Partitūra, Leningradas, leidykla „Muzika“ (1972)

Bacevičiaus ir Balsio karo kompozicijų sklaida šaltojo karo metais ir po 1990-ųjų: recepcijos slinktys

Selektyviai išnagrinėję Bacevičiaus ir Balsio karo kompozicijas, atkreipėme dėmesį į stiprėjantį politinio diskurso poveikį karo įvaizdinimui šios tematikos lietuvių muzikoje. Politinių procesų įtampos ir sociokultūriniai lūžiai lygiai taip pat turėjo įtakos aptariamų kūrinių koncertiniam gyvenimui ir vėlesnei kultūrinei jų recepcijai arba tam, ką Walteris Benjaminas yra pavadinęs *Nachleben der Werke* – meno kūrinių „gyvenimu po gyvenimo". Kita vertus, kritinės muzikologijos aplinkoje neįmanoma ignoruoti recepcijos indėlio į kūrinio reikšmių ir prasmių lauko perkūrimą. Šiuolaikinės muzikologijos poslinkį „nuo priemonių prie reikšmių" (Williams, 1993) rodo nuostata muzikos reikšmės formavimąsi vis labiau sieti su „socialiniais kontekstais, kuriuose muzika yra kuriama, reprodukuojama, interpretuojama, vertinama, kontempliuojama, vartojama" (Cook et al., 2004, p. 11)[21].

Šiuo požiūriu itin simptomiška Balsio kūrinio recepcija. Kompozitoriaus oratorija beveik dešimtmetį buvo vienas populiariausių lietuvių muzikos kūrinių, plačiai skambėjęs ne vien SSSR, bet ir šaltojo karo politinės įtampos padalytos Europos skirtinguose blokuose[22]. Primintina, kad ji buvo ypač populiari Vokietijos Demokratinėje Respublikoje, kurioje tuo pat dešimtmečiu taip pat bandyta sutaikyti komunizmo ideologiją ir serializmo doktriną (Silverberg, 2009). Priešingai nei SSSR, Vokietijos Demokratinėje Respublikoje tuo pat septintu dešimtmečiu oficialiajame diskurse buvo paplitusi nuostata, kad serializmas itin parankus naujam socialistiniam turiniui ir šaltojo karo ideologinėms konfrontacijoms atskleisti. Pavyzdžiu pasitelksime ryškius šios tendencijos reprezentantus, tokius kaip Hanso Eislerio ir Paulio Dessau kūriniai[23]. Kita vertus, oratorijos recepcija Vakarų valstybėse iki šaltojo karo pabaigos, manytina, liudija kairuoliškos ideologijos poveikį kūrinio interpretacijoms[24]. Tokioje aplinkoje oratorija faktiškai įsiliejo į agitacinių kūrinių už taiką srautą, reprezentuodama veikiau šaltojo karo periodui būdingą atominio ir kitų karų grėsmės motyvą, nei su Antrojo pasaulinio karo atmintimi susijusį naratyvą. Dėl šių ideologinių konotacijų Balsio oratorija, nepaisant jos muzikinių ypatybių, gerokai sumenko muzikiniuose repertuaruose žlugus SSSR.

Žinomų šaltinių nepakanka spręsti, ar Bacevičius bandė pasinaudoti ryšiais su SSSR institucijomis JAV, rūpindamasis Antrosios simfonijos atlikimu. Naujausi istorikų tyrimai atskleidžia, kad SSSR propagandinė veikla ir finansiniai srautai lėmė sovietinės karo muzikos atlikimų gausą JAV, užgožusią vietinių kompozitorių panašios tematikos kūrybą[25]. Paradoksaliu būdu trumpas flirtas su kairuoliškomis lietuvių emigrantų terpėmis Argentinoje ir SSSR atstovais Niujorke turėjo lemtingą poveikį Bacevičiaus kūrybos karjerai ir jo muzikos recepcijai emigracijoje. Dėl šio kompozitoriaus gyvenimo epizodo jį ignoravo lietuvių diaspora JAV, kompozitorius nukentėjo nuo makartizmo. Didžioji dauguma emigracijoje parašytų kompozitoriaus kūrinių simfoniniam orkestrui nebuvo atlikti jam gyvam esant anapus geležinės uždangos. O Sovietų Lietuvoje, kaip gerai žinoma iš įvairių šaltinių, jo muzika ilgą laiką nebuvo viešai atliekama kaip ideologiškai nepriimtina, pirmiausia dėl emigracijos kompozitoriaus modernisto statuso. Vis dėlto pirmą kartą Lietuvoje atlikta jau 2000 m., Simfonija Nr. 2 nesulaukė ryškesnės recepcijos. Sunku pasakyti, kiek abiejų aptariamų kūrinių vėlyvajai recepcijai turėjo įtakos ir pakitusi karo atmintis Lietuvos kultūroje atkūrus Nepriklausomybę. Laiko atstumas ne susilpnino, bet sustiprino trauminį karo naratyvą, o kultūros atmintis perkėlė jį į platesnį XX a. istorinės raidos kritinės peržvalgos kontekstą. Ir ideologiškai kompromisinis Balsio oratorijos naratyvas, ir kiek bravūriškas karo įvykių traktavimas Bacevičiaus simfonijoje neabejotinai skatina jų naujesnės kultūrinės recepcijos komplikacijas, o kūrinių įdėmesnė analizė reikalauja atskiro, platesnės aprėpties karo naratyvų ir atminties tyrimo lietuvių kultūroje.

Vis dėlto gilinantis į Bacevičiaus ir Balsio karo muzikos recepciją, galima ir kitokia naujo šių opusų įkontekstinimo perspektyva, susijusi su nedogmatiška jų stilistinės tapatybės analize. Pirmojo ir antrojo avangardo kritinės peržvalgos ir postmodernaus posūkio aplinkoje šie kūriniai rodo modernizmo apraiškų santykio su modernėjimo alternatyvomis ir tradicija įvairovę, kuri pastaraisiais dešimtmečiais inspiravo XX a. modernizmo praktikų problemiškesnių tyrinėjimų pagausėjimą. Šiuo požiūriu būdingos problematikos branduolį sietume su pirmojo ir antrojo modernizmų intertekstualumo specifika ir įvairuojančiomis įsemantinimo strategijomis. Remiantis atliktu tyrimu linkstama daryti išvadą, kad pirmajam modernizmui, kurio pavyzdžiu pasirinkta Bacevičiaus „Sinfonia de la Guerra", būdingesnis tradicijoje įsitvirtinusių muzikinių *topoi* prasminis perkūrimas, savaip liudijantis glaudesnį, nei įprastai deklaruojama, santykį su pirmtakų tradicija. Karo įvaizdinimas Balsio oratorijoje „Nelieskite mėlyno gaublio" rodo radikalesnį tradicijos pertrūkį, būdingą ne vien antrojo avangardo praktikoms, bet ir nuosaikesnio antrojo modernizmo apraiškoms. Pastebėtas skirtumas atitinka straipsnyje aptartą karo įvaizdinimo muzikoje poslinkį, kuriam turėjo įtakos kultūriniai ir sociopolitiniai procesai.

Tyrimo rezultatų dalis skelbiama šioje autorės publikacijoje:

Rūta Stanevičiūtė. Muzyka wojenna Vytautasa Bacevičiusa: Sinfonia de la Guerra (1940). In *Teoria muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje*. Pismo Akademii Muzycznej w Krakowie, Rocznik II, 2013, p. 31–42.

Nuorodos

1 Kaip pastarųjų pavyzdžius paminėsime tokius kontrastingus kūrinius kaip Karelo Husos „Music for Prague 1968“ (1968), Frederico Rzewskio „Attica“ (1972) ir George'o Crumbo „Black Angels“/ „Vietnam quartet“ (1970).

2 Plėtojant *topoi* teoriją ir pritaikant ją šiuolaikinės muzikos analizei remtasi Raymond'o Monelle'io tyrimais (2000, 2006), taip pat Vladimiro Karbusickio (1986), Roberto S. Hatteno (2004), Esti Sheinberg (2000), Nicholas McKay (2012) ir kitais darbais. *Topos* sąvoka pirmiausia išplėtota literatūros teorijoje (kūryboje įsitvirtinusi tema, pastovus motyvas, retorinė formulė ar figūra). Muzikologijoje terminą pritaikė Leonardas Ratneris klasikinio stiliaus analizei (1980), suformulavęs *topos* kaip charakteringos figūros, muzikinio diskurso semantiniostilistinio vieneto sampratą. *Topoi* teoriją plėtojantys muzikos semiotikai pažymi, kad muzikiniams *topoi* ypač būdingas formalios struktūros (*signifier*) invariantiškumas ir kaitus kultūrinių konotacijų (*signified*) ratas.

3 Vytautas Bacevičius, Simfonijos Nr. 2 programa, rankraštis (kopija). Klaipėdos universiteto Išeivijos kultūros ir meno archyvas.

4 Vos prasidėjus karui kompozitorius pasitelkė muzikinei vaizduotei įveiksminti praeities istorinius įvykius, Pirmojo pasaulinio karo epizodus, kurie leido tikėtis viltingų permainų. Ta pati iliuzija dėl Maginot linijos svarbos suklaidino ne vien kompozitorių, bet ir Vakarų sąjungininkus ir lėmė gėdingą jų pajėgų sutriuškinimą Nyderlanduose ir Prancūzijoje 1941 m. Plg. Davis, 2006, p. 112–115.

5 Tokią prielaidą siūlo karo metų Bacevičiaus laiškai Juozui Žilevičiui, juose minima, kad respondento duktė Marytė 1944 m. išvertė Antrosios ir Trečiosios simfonijų programas. Plg. 1944 m. balandžio 9 d. Vytauto Bacevičiaus laiškas Marytei Žilevičiūtei. Juozo Žilevičiaus-Juozo Kreivėno muzikologijos archyvas (kopija – Klaipėdos universiteto Išeivijos kultūros ir meno archyvas).

6 Pažymėtinas tradicionalizmo ir neofolklorizmo atgimimas ankstyvuosiuose karo muzikos kūriniuose. Tokiais pavyzdžiais galėtų būti Nikolajaus Miaskovskio Simfonija-baladė Nr. 22 (1941, pirmasis šios tematikos opusas rusų muzikoje) ir Simfonija Nr. 23 (1941). Kitokią – eskapistinę – tendenciją sietume su neoklasicizmo opusais ir senosios muzikos inspiruotais kūriniais, pastoralinės ir religinės poetikos pavyzdžiais (Stravinskio „Symphony in C“, 1938–1940; Benjamino Britteno „Sinfonia da Requiem“, 1940; Paulio Hindemitho „Tema ir 4 variacijos“, 1940; ir kt.).

7 Vytauto Bacevičiaus kūrybos interpretacijas smarkiai paveikė paties kompozitoriaus komentarai ir vertinimai. Ypač vėlyvuoju laikotarpiu atsigręžęs į antrojo avangardo inovacijas ir pasukęs individualios kosminės muzikos koncepcijos link, Bacevičius ėmė itin kritiškai pasisakyti apie vidurinį savo kūrybos laikotarpį (1940–1956 metų) kaip kompromisinės muzikos periodą. Iš dalies ir dėl Bacevičiaus kaip modernios muzikos novatoriaus reputacijos XX a. penkto ir šešto dešimtmečių kūriniai apibūdinami kaip „kompromisinis periodas, sugrįžimas prie neoklasicizmo ir neoromantizmo“ (Narbutienė, 2005, p. 310), sugrįžimas prie tradicijos, klasicistinė kūrybos fazė (Janicka-Słysz, 2001, p. 26) ar naujojo tradicionalizmo periodas (Palionytė, 2005, p. 337).

8 Iš laiko perspektyvos vertindama kompozitoriaus simfoninėje muzikoje atsiveriančias sąsajas su kitų XX a. autorių kūryba, Palionytė jo santykį su pirmtakais apibūdino kaip paveldėtą tradiciją. Brėždama tradicijos kontūrus muzikologė pirmiausia nurodė praėjusio amžiaus klasikus Sergejų Prokofjevą, Aleksandrą Skriabiną, Claude'ą Debussy, Igorį Stravinskį, Bélą Bartóką, Karolį Szymanowskį, paminėjo ir Bacevičiaus adoruotą Edgard'ą Varèse'ą, svarstė apie jo nutylėtą Antoną Weberną. Žr. Palionytė, 2005, p. 343.

9 Pasak Karbusickio, *pianto* būdinga žemyn krintanti mažoji sekunda išauga iš skausmo ir aimanos („Ach!“) imitacijos bei muzikinio įpavidalinimo (figūracijos). Žr. Karbusicky, 1986, p. 65–67.

10 Tokia iš esmės Adorno naujosios muzikos filosofijos nuostatas tęsianti prieitis vyrauja ir šiuolaikiniuose muzikologų darbuose. Plg. Walter Frisch, 1997.

11 Plg. Esti Sheinberg, 2000; Stephen Zank, 2009; Julian Johnson, 2009; Nicholas McKay, 2012.

12 Plg. Jankevičiūtė, 2011, p. 225–231.

13 Taip pat specialiau minėtini aptariamo laiko karo tematikos lietuvių kūriniai – Vytauto Jurgučio vokalinis ciklas „Kareivio laiškai“ (1964) ir Juliaus Juzeliūno Pasakalija-poema simfoniniam orkestrui (1962).

14 „Tiltas“ (1956), „Gyvieji didvyriai“ (1960), „Žingsniai naktį“ (1962).

15 Šios priešstatos politizuotą pobūdį savaip rodo Schönbergo metodo atbalsiai Šostakovičiaus kūryboje. Pavyzdžiui, Hansas Kelleris manė, kad rusų kompozitoriaus dvyliktojo styginių kvarteto (1968) forma sumanyta remiantis Naujosios Vienos mokyklos įkūrėjo Kamerine simfonija op. 9 (1906–1907). Plg. Keller, 1970, p. 6–15.

16 Juozas Antanavičius. Apie lietuvių muzikos stilių įvairovę. In *Muzika 6*. Sudarė Jūratė Burokaitė. Vilnius: Vaga, 1986, p. 8.

17 Apie pastoralės *topos* raišką muzikoje ir specialiau lietuvių kompozitorių kūriniuose žr. Rūta Stanevičiūtė. Pastoralizmo parafrazės lietuvių muzikoje: keletas semantinių interpretacijų *topoi* teorijos aplinkoje. In *Lietuvos muzikologija*, t. XII, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2011, p. 145–159.

18 Ekaterina Vlasova. *The Struggle of the Artistic and the Propogandistic Trends in the Soviet Music of the 1960s: The Plenum of the Union of Soviet Composers of the USSR in 1966, Devoted to Dodecaphony*. Nepublikuotas pranešimas, konferencija „Sociokultūrinės kryžkelės ir ribos: muzikinės mikroistorijos“, LMTA, 2013 09 04–07.

19 Plg. Ambrazas, 1999, p. 201.

20 Pažymėtina, kad tai buvo pirmas visiškai serialus Stravinskio kūrinys.

21 Lygiai taip pat Richardas Taruskinas teigė, kad santykinai nauja muzikologijos srovė – recepcijos istorija – vienodos svarbos kaip ir kūrybos (arba produkcijos, autoriaus žodžiais) istorija; muzikologo nuomone, ji yra būtina sudėtinė tyrimų dalis, siekiant objektyviai ir dorai pavaizduoti muzikos istorinius procesus (Taruskin, 2010, p. xiv).

22 Apie oratorijos ankstyvąją recepciją šiek tiek rašoma Onos Narbutienės antroje monografijoje. Plg. Narbutienė, 1999, p. 118–119.

23 XX a. septintu dešimtmečiu vienas populiariausių dodekafoninių kūrinių Vokietijos Demokratinėje Respublikoje buvo dar 1937 m. sukomponuotas Eislerio „Lenin Requiem“. Aptariamą tendenciją ryškiai reprezentavo atominio karo grėsmėms atvaizduoti skirta Dessau kantata „Appell der Arbeiterklasse“ (1962) ir Orkestro muzika Nr. 3 „Leninas“ (1972), kuriose socialistinio realizmo ideologija taikinta su serializmo ir aleatorikos technikomis.

[24] Tokia prosovietinė modernios muzikos iš SSSR recepcija buvo ypač akivaizdi Prancūzijoje, kurioje pokario metais naujos muzikos interpretacinius kontekstus smarkiai veikė intelektualų *mainstream* ideologinė konfrontacija su JAV oficialiuoju diskursu ir kultūrinėmis iniciatyvomis pokarinėje Europoje. Apie tai plačiau rašoma, pvz., Mark Carroll, 2003. Taip pat plg. Shreffler, 2005.

[25] Plg., pvz., Vlasova, 2010, p. 203–210.

Literatūra

Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. London: Continuum, 1997.

Amblard, Jacques. Possible French Influences in the Works of Bacevičius. In *Vytautas Bacevičius in Context*. Sud. Rūta Stanevičiūtė, Veronika Janatjeva. Vilnius: Lithuanian Composers' Union, 2009, p. 77–77.

Ambrazas, Algirdas. Eduardo Balsio muzikos tautinis savitumas. In Ona Narbutienė. *Eduardas Balsys*. Vilnius: Baltos lankos, 1999, p. 184–203.

Bürger, Peter. The Decline of the Modern Age. In *Telos*, 1984 / 1985, Nr. 62, p. 117–130.

Carroll, Mark. *Music and Ideology in Cold War Europe*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2003.

Davis, Norman. *Kariaujanti Europa: 1939–1945*. Vilnius: Vaga, 2006.

Deliège, Irène. Mechanisms of Cue Extractions in Memory for Musical Time. In *Contemporary Music Review*, Nr. 9 (1/2), 1993, p. 191–205.

Frisch, Walter. The Refractory Masterpiece: Toward an Interpretation of Schoenberg's Chamber Symphony, op. 9. In *Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*. Sud. Juliane Brand, Christopher Hailey. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1997, p. 87–99.

Hatten, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert (Musical Meaning and Interpretation)*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004

Janicka-Słysz, Małgorzata. *Vytautas Bacevičius i jego idee muzyki kosmicznej*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2001.

Jankélévitch, Vladimir. *L'ironie, ou la bonne conscience*. Paris: Alcan, 1936 / 1950.

Jankevičiūtė, Giedrė. Intymizmas antrojo pasaulinio karo metų Lietuvos dailėje. In *Naujasis židinys-Aidai*, 2011, Nr. 4, p. 225–231.

Johnson, Julian. *Mahler's Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Karbusicky, Vladimir. *Grundriss der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.

Keller, Hans. Shostakovich's Twelfth Quartet. In *Tempo*, 1970, No. 94, p. 6–15.

McKay, Nicholas. Dysphoric States: Stravinsky's Topics – Huntsmen, Soldiers and Shepherds. In *Music Semiotics: A Network of Significations. In Honour and Memory of Raymond Monelle*. Sud. Esti Sheinberg. Farnham and Burlington: Ashgate, 2012, p. 249–262.

Monelle, Raymond. *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006.

Monelle, Raymond. *Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000.

Narbutienė, Ona. Iš Vytauto Bacevičiaus kūrybos pasaulio. In *Vytautas Bacevičius. Gyvenimo partitūra*, t. 1. Sud. O. Narbutienė. Vilnius: Petro ofsetas, 2005, p. 305–311.

Narbutienė, Ona. *Eduardas Balsys*. Vilnius: Baltos lankos, 1999.

Narbutienė, Ona. *Eduardas Balsys*. Vilnius: Vaga, 1971.

Narbutienė, Ona. Lietuvių kompozitorių meninio mąstymo naujovės. In *Pergalė*, 1966, Nr. 7, p. 124–138.

Paddison, Max. Nature and the Sublime: The Politics of Order and Disorder in Twentieth-Century Music. In *Order and Disorder. Music-Theoretical Strategies in 20th-Century Music*, Leuven: Leuven University Press, 2004, p. 107–135.

Page, Tim, ed. *The Glenn Gould Reader*. New York: Knopf, 1984.

Palionytė, Danutė. Vytauto Bacevičiaus simfoninės muzikos vizija. In *Vytautas Bacevičius. Gyvenimo partitūra*, t. 1. Sud. O. Narbutienė. Vilnius: Petro ofsetas, 2005, p. 312–353.

Sheinberg, Esti. *Irony, satire, parody, and the grotesque in the music of Shostakovich: a theory of musical incongruities*. Farnham and Burlington: Ashgate, 2000.

Shreffler, Anne C. Ideologies of Serialism: Stravinsky's *Threni* and the Congress for Cultural Freedom. In *Music and the Aesthetics of Modernity*. Sud. Karol Berger, Anthony Newcomb. Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press, 2005, p. 217–245.

Silverberg, Laura. Between Dissonance and Dissidence: Socialist Modernism in the German Democratic Republic. In *The Journal of Musicology*, 2009, Nr. 26/1, p. 44–84.

Stanevičiūtė, Rūta. Pastoralizmo parafrazės lietuvių muzikoje: keletas semantinių interpretacijų *topoi* teorijos aplinkoje. In *Lietuvos muzikologija*, t. XII. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2011, p. 145–159.

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music. 6 vols*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2010.

Taruskin, Richard. *Defining Russia Musically*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.

The Cambridge History of Twentieth-Century Music. Sud. Nicholas Cook, Anthony Pople. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Whittall, Arnold. Individualism and Accessibility: the Moderate Mainstream, 1945–75. In *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Sud. Nicholas Cook, Anthony Pople. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 368–369

Whitall, Arnold. *Exploring Twentieth-Century Music. Tradition and Innovation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Williams, Christopher. Of Canons and Context: Toward a Historiography of Twentieth-Century Music. In *Repercussions*, 1993, Nr. 2/1, p. 31–74.

Zank, Stephen. *Irony and Sound: The Music of Maurice Ravel*. Rochester: University Rochester Press, 2009.

Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London, New York: Verso, 1989 / 2008.

Власова, Екатерина. *1948 год в советской музыке*. Москва: Классика-XXI, 2010.

Summary

In 20th-cenyury Lithuanian music one can clearly notice a caesura drawn by socio-political events which split the modernization of national culture into two parts both in terms of time and territory. In the 40s, most of the pre-war modernist composers appeared in exile. Graduates of Paris, Berlin, and Prague schools and founders of the ISCM Lithuanian section who mainly setlled down in the USA tried to adapt to the different musical and sociocultural reality which strongly effected the change in the authorship strategies of their musical language. The composers who stayed in Soviet Lithuania in the post-war years were forced to accept the dogmas of socialist realism, the overcoming of which was encouraged by the impulses of the second avant-garde and the thaw period in the Soviet era. The article focuses on two war compositions written in two geocultural spaces representing ideological confrontations, viz. *Sinfonia de la Guerra* (1940) by Vytautas Bacevičius, composed in Buenos Aires, and the oratorio *Don't Touch the Blue Globe* (1969) by Eduardas Balsys, composed in Lithuania. The two compositions that appeared under very different socio-political circumstances differ not merely in the changes of the conception of musical modernism and its practice, but also by their position with respect to the history of WW2 and its later reception (e.g. the time of composing of those works and the cultural experience and memories of the war).

In the analysis of war imagination in Lithuanian compositions, as the starting point, the author explores an interaction between traditional topics (military, pastoral etc.) and modern stylistic idioms. A three-movement *Sinfonia de la Guerra* is an outstanding example of programmatic symphonism whose inspirations of musical representation were thoroughly explicated in the abstract of the composition. The semantic codes of Bacevičius's Symphony No. 2 were formed by the stylistic idioms that associatively directed one towards the music of the authorities of modernism admired by the composer – Stravinsky, Prokofjev, Bartók, Debussy – and their forerunners (primarily Wagner and Mahler). The texture typical of interwar modernism was permeated by abundantly used topics – from the topics of military music, hunt, and pastoral to fragments of the Baroque rhetoric figures (e.g., cross and crucifixion, pianto and others). The military topic was used most abundantly. Following Raymond Monelle (2000) thought that the use of topics in euphoric and disphoric states, typical of contemporary music, is handy for explaining the semantics of music, attention is paid to an ironic use of the military and other topics. For example, musical representation of military maneuvres of the German army reminds the musical representation of fictional and mythological characters in the 19th-century music. In the symphony composed at the very beginning of the war the composer as if tried to belittle the image of the enemy and the threats of still unpredictable war events. After detailed analysis of interaction between topics and modern stylistic idioms, the intertextual strategies by Bacevičius are discussed with reference to the aesthetic ideas typical for first musical modernism, e.g. the sublime and the irony.

In post-war years, Soviet ideology imposed on composers the theme of peace which, alongside the themes of ideologically codified glorification of the new Soviet reality and the friendship of nations, prevailed in Lithuanian music until 1960. The theme of war came back in the Lithuanian art in the period of the Soviet thaw. In the context of the political and ideological liberalization, war was represented in a non-heroic manner, as seen by an ordinary participant. Such a perspective of interpretation served as the basis of the plot of the oratorio *Don't Touch the Blue Globe* of Eduardas Balsys. If the symphony of Bacevičius could be characterized as evoking the images of war, then the oratorio of Balsys was an example of traumatic memories of historical events based on the model of remembering. From the viewpoint of musical stylistics, the oratorio of Balsys was a vivid representative of the second wave of modernism in Lithuanian music. The composition is also to be regarded as a typical case of the compromise aesthetics, with the components of dodecaphonic and aleatoric techniques that had just started to spread in Lithuania at the time incorporated into the moderately modern and ideologically acceptable neo-folkloric style. It should be noted that in the 60s, Balsys wrote a series of compositions of similar stylistics in which he tried to reconcile Schönberg and Shostakovich, composers who represented the most conspicuous ideological and musical antagonism in the years of the Cold War; a decade later, it was characterized by Lithuanian musical critics as a normative Soviet modernism. Both with respect to the literary plot and musical development, an important role was played by the principle of inversion. The core of the poetic level of the composition was idyllic representation of the world of childhood. The traditional inherited topics and gestures (to mention just a few as military, pastoral, pianto) were not so openly exposed there as in the above discussed symphony. Their development was characterized by a continuous process of transformation and juxtaposition. Another typical quality of the musical modernism of Balsys was resemantization of music. In the discussed oratorio, resemantization disclosed the impact of ideological norms and restrictions on the musical imagination of the composer. For example, the use of dodecaphony to represent dark atmosphere and evil powers is to be regarded as a typical case of normative Soviet modernism.

After a discussion of the musical stylistics and the socio-political subtexts of the compositions of Bacevičius and Balsys, the article highlighted the controversies in the national and international reception of the two compositions in the

period of the Cold War and after 1990. For almost a decade, the oratorio of Balsys was one of the most popular compositions of Lithuanian music performed both in the USSR and in different blocs of Europe divided by the political tension of the Cold War. In this context, the oratorio actually joined the flow of compositions on peace propaganda and represented rather the motif of the nuclear war threat typical of the Cold War period than a narrative related to the memory of WW2. Due to such ideological connotations, the oratorio of Balsys practically disappeared from musical repertoires after the collapse of the USSR. Paradoxically, a short flirt with the left-wing milieu of Lithuanian immigrants in Argentina and the USSR representatives in New York made a tragic impact on the creative career of Bacevičius and the reception of his music. Due to the said episode in the composer's life, he was ignored by the Lithuanian diaspora in the USA, and he also suffered from McCarthyism. Simultaneously, in Soviet Lithuania, his music was rejected as ideologically unacceptable due to the modernist status of the émigré composer. However, Symphony No. 2, first performed in Lithuania as late as in 2000, did not get any impressive reception. The reception of both Bacevičius' symphony with its moderate modernism and of Balsys' oratorio in a compromise style after 1990 was significantly affected by the reassessment of the 20th-century music. In the context of inspirations of the second avant-garde and a post-modernist turn, the musical stylistics of the said compositions was regarded as retrograde. The late reception of the compositions in question was also affected by the changes in the war narrative in Lithuanian culture after the restoration of Independence. The distance of time did not weaken, but rather reinforced the traumatic war narrative, and the cultural memory placed it in a broader context of the historical development of the past century. Both the ideologically falsified narrative of Balsys' oratorio and bravura treatment of war events in Bacevičius' symphony granted the status of cultural dissonance to the said compositions. Selective analysis of Lithuanian war compositions proves that the processes in question are affected by a broader range of intramusical and extramusical factors. By supporting the critical musicology in rejecting the restricting conception of an autonomous composition, a similar approach should be applied to the interpretations of national music. In the present context, the topic theory can serve as an appropriate instrument to critically revise the connotations of compositions with diverse musical and cultural discourses, as well as to explain the transformations in the reception of music.

Gregor POMPE

Baltic-Balkan Postmodern Connections: The Music of Bronius Kutavičius and Veljo Tormis in Comparison with the Music of Slovene Composer Lojze Lebič

Postmodernieji Baltijos ir Balkanų ryšiai: Broniaus Kutavičiaus ir Veljo Tormio muzikos ryšys su slovėnų kompozitoriaus Lojze's Lebičo muzika

Abstract

Comparing the works of the three composers of the 20th Century, which belong to the same generation – the Lithuanian Bronius Kutavičius (1932), the Slovene Lojze Lebič (1934) and the Estonian Veljo Tormis (1930) – it is impossible to overlook a great deal of similarities. In the works of all three composers one can find a pronounced inclination towards ritual, the use of folk instruments, the idea of the circulation of life, which is also evident at the level of the notation, and some sort of simulation of the folk music of unidentifiable prehistoric times. These parallels raise the questions about the causes for such similarities which are connected to the socio-political situations of the countries in which composers lived and created. Lithuania, Estonia and Slovenia were positioned as part of the Soviet Union and Yugoslavia was on the political map of Eastern Europe. This means that Kutavičius as well as Lebič and Tormis experienced the ideas of socialist realism that brutally entered the domain of art. Therefore, it is not possible to disconnect the stylistic changes of the 1970s and 1980s from the desire for political and ideological liberation. Parallel to the rising ideas on overcoming the rigid dogma of socialist realism, thoughts about hermeticism and radical innovation drive of modernism were getting louder at the same time. All three composers responded to those trends with similar artistic solutions.

Keywords: postmodernism, Bronius Kutavičius (1932), Lojze Lebič (1934), Veljo Tormis (1930), Balkan music, Baltic music, music of 20th century.

Anotacija

Lyginant tai pačiai kartai priklausančių trijų kompozitorių – lietuvio Broniaus Kutavičiaus (g. 1932), slovėno Lojze's Lebičo (g. 1934) ir esto Veljo Tormio (g. 1930) – kūrinius, neįmanoma nematyti daugybės panašumų ir sutapimų. Šių trijų kūrėjų darbuose ryškus prielankumas ritualo specifikai, dėmesys liaudies instrumentams, nuolatinės gyvenimo kaitos idėja, kuri akivaizdi net natų užrašymo ypatybėse, taip pat ir tam tikras iš amžių užmaršties atėjusios liaudies muzikos imitavimas. Šios paralelės skatina kelti klausimus apie sutapimų kilmę, o atsakymai veda prie sociopolitinių situacijų šalyse, kuriose gyveno ir kūrė visi šie kompozitoriai. Lietuva, Estija ir Slovėnija priklausė Sovietų Sąjungai, o Jugoslavija – Rytų Europos politiniam žemėlapiui. Vadinasi, Kutavičius, kaip Lebičas ir Tormis, patyrė brutalų socialistinio realizmo idėjų veržimąsi į meno šventovę. Stilistinių 1970–1980 m. pokyčių nevalia atsieti nuo politinės ir ideologinės laisvės troškimo. Tuo metu, kai pagreitį įgijo su nelanksčiomis socialistinio realizmo dogmomis kovojančios idėjos, garsiau skambėjo ir mintys apie kultūrinį hermetiškumą ir inovatyvų modernizmą. Visi trys čia minimi kompozitoriai atsiliepė į šį šauksmą, pateikdami tokias pat menines išeitis iš susidariusios situacijos.

Reikšminiai žodžiai: postmodernizmas, Bronius Kutavičius (g. 1932), Lojze Lebič (g. 1934), Veljo Tormis (g. 1930), Balkanų muzika, Baltijos muzika, XX a. muzika.

Baltic-Balkan Parallels

In an article about Balkan and Baltic vocal polyphony, Mārtiņš Boiko finds that surprising similarities between the early polyphonic music of Balkan and Baltic countries exist, concluding that such commonalities are not based on coincidence and cannot be explained through direct or indirect contacts between the two cultures (Boiko, 2008). It is, however, surprising to find that similar parallels also exist between contemporary Baltic and Balkan composers. In the present article, I would like to shed light on parallels between the music of the Lithuanian composer Bronius Kutavičius and of his Slovene counterpart Lojze Lebič, although similar characteristics can also be found in the music of the Estonian composer Veljo Tormis. The aim is to reveal these similarities and to organise them into a kind of typology, while in the concluding section I will attempt to discover reasons for their existence.

The composers Kutavičius, Lebič and Tormis belong to the same generation: Tormis was born in 1930, Kutavičius in 1932 and Lebič in 1934. There is no reliable evidence that the Baltic composers have had any contact with the

Slovene Lebič: Kutavičius and Tormis have the scores and CDs of their music published by international publishing houses, but Lebič clearly states that he is not familiar with Kutavičius's music and knows only a few choral pieces by Tormis;[1] on the other hand, it is not very likely that Kutavičius and Tormis are acquainted with Lebič's music. The only possibility would be that they have heard his works at certain international festivals of contemporary music, but this is unlikely. Furthermore, in the 1990s, when Lebič's music was presented at several international festivals (especially regular performances at the World Music Days in 1981, 1991, 1999, 2001, 2003 and 2005) the characteristic personal styles of all three composers were already firmly established.

Therefore, the common points among the three composers are not the consequence of direct or indirect contacts or influences:[2] the reason for their peculiar existence must be sought in the similarity of contextual conditions. This notion can be further enhanced by the special position of these composers in their own national cultures: Kutavičius, Lebič and Tormis are the most representative and distinguished living composers of their nations. Thus, research into their sociocultural and geopolitical context could provide some answers about parallels and similarities.

Revealing the Parallels

First of all, an attempt should be made to find and expose the parallels that can be found on different levels of the compositional technique, material used, formal solutions and aesthetic premises. The most outward-oriented and clear parallel between the three composers concerns the question of genre. It seems that in the 1970s, 1980s and 1990s the composers found similar solutions: Kutavičius in the cycle of oratorios (*Panteistinė oratorija* [Pantheistic Oratorio], 1970, *Paskuntinės pagonių apeigos* [Last Pagan Rites], 1978, *Iš jotvingių akmens* [From the Jatvingian Stone], 1983, *Pasaulio medis* [The World Tree], 1986); Lebič in similarly conceived vocal-instrumental works (*Hvalnica svetu* [Eulogy to the World], 1988, *Ajdna*, 1995, *Miti in apokrifi* [Myths and Apocrypha], 1999); and Tormis in choral cycles (*Eesti kalendrilaulud* [Estonian Calendar Songs], 1967, *Unustatud rahvad* [Forgotten Peoples], 1970–1989), as well as in some distinguished choral compositions, such as *Raua needmine* [Curse upon Iron], 1972 and *Pikse litaania* [Litany to Thunder], 1973. In all cases, the vocal-instrumental compositions take the middle position between oratorio, theatre composition and a kind of mystical liturgical ceremony. Kuitavičius's friend Osvaldas Balakauskas establishes that *from the* Pantheistic Oratorio *onwards, Kutavičius has been composing some new genre peculiar to himself* (Lampsatis, 1998, p. 152). The problems of genre are complicated on various levels: on the level of content (the special connection between music and text, which often has the character of oracle or conjuration), form (cyclical works, mosaic forms, miniatures) and instrumentation. Kutavičius and Lebič avoid traditional ensembles and are inclined towards original combination of voices and instruments, ranging from traditional orchestral and choral forces to folk or toy instruments. In the oratorio *From the Jatvingian Stone*, Kutavičius uses a *švilpa*, a *šeimelė*, a straw reed and stones of various sizes, in the cycle *From Nearby and Far Away* for recorders, Lebič uses an ocarina, a *drumlica* (Jew's harp) and hanging flower pots, while Tormis also uses a number of folk instruments, including a *kantele* (psaltery), a Jew's harp, a buzzle, and a frame drum (shaman drum). However, more important than the mere notion of using several folk-specific instruments is the question of the function of these nonstandard instruments: it seems that they are not employed because of their specific colour, or with the aim of enriching the orchestral palette of traditional instruments, but rather because of their associative power. Urve Lippus has already pointed out that Tormis uses such instruments *mainly for particular symbolic functions* (Lippus, 1996, p. 495).

A similar function to that of non-traditional instruments can be ascribed to the use of non-professional musicians. The vocal soloist in Kutavičius's *Last Pagan Rites* is not necessarily a professional singer (Lampsatis, 1998, p. 63), and the same idea can be found in Tormis's piece *Litany to Thunder*, in which, at the beginning of the solo tenor part, the composer writes that *bel canto is not recommended*. This idea is further developed in Lebič's *Eulogy to the World*, in which the composer employs a variety of instruments (guitars, small drums, triangles, a recorder, an ocarina and a flexatone) played by the singers while singing. The instrumental parts are easy and can be played by virtually anybody; thus the composer introduces the idea of a musically active community of equals, of universality, and therefore also the concept of a musical work as a kind of ritual performed by the participants, eliminating the barrier between performers and spectators.

The choice of instruments is therefore linked more closely to the content of these pieces than to their compositional structure. Speaking of the content, it is important to recognise that these works are often conceived much like ancient rituals, stemming from national mythology or based on folk material or simulated folk quotations. They are also typified by an inclination towards mysticism and a circular comprehension of time, suggesting a pre-Christian, pagan world. Kutavičius *often reveals in his music even 'pre-folkloric' or 'pantheistic' rudiments representing the birth of folklore from something primeval, in this way as though restoring from relics the whole of a once integral, indivisible national culture, like an 'archaeologist of culture', uncovering those imaginary layers of it hidden 'under' the folklore as foreshadowed in the ancient folk myths*

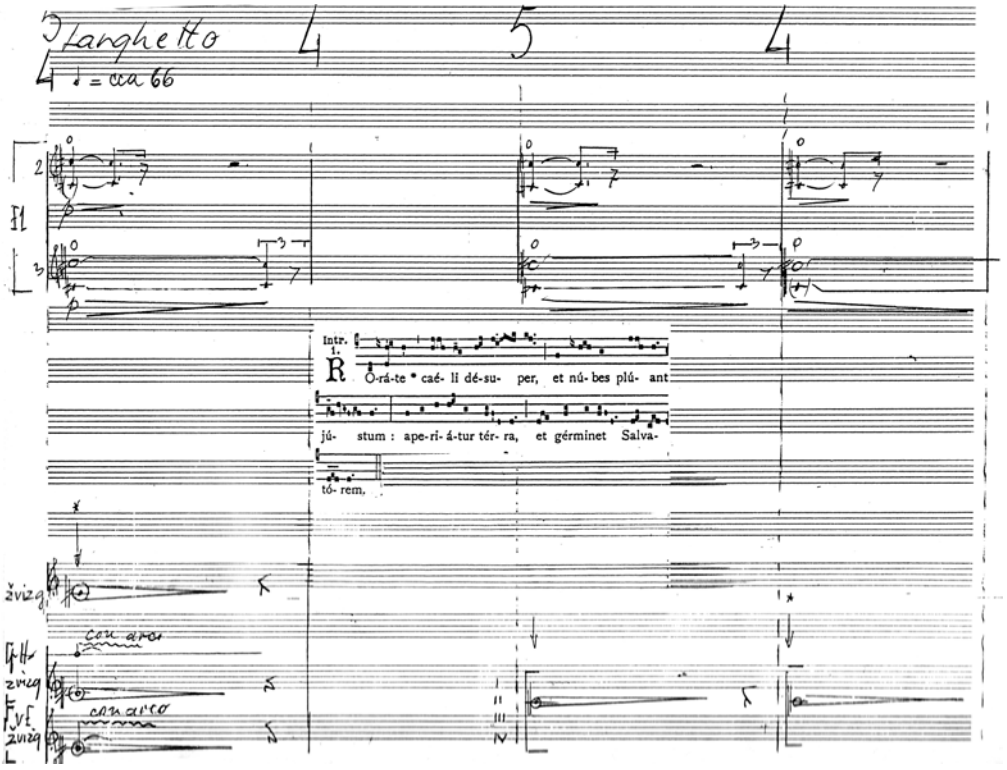
(Paulauskis, 1998, p. 16). Typical is the notion of the "archaeologist," which also frequently arises in discussions of Lebič's music. In fact, Lebič initially studied archaeology at the University of Ljubljana, and one can discern a certain archaeological "logic" in his compositions. Lebič himself draws a comparison between archaeology and his music: *One can understand some splinters in my composition that cry like foreign bodies amid the layers of contemporary sound, similar to archaeological worlds captured in the different layers of soil* (Lebič, 2000, p. 31). However, some elements of "archaeology" are evident also in Tormis's conviction that *self-apprehension and self-cognition is vital for maintaining balance and viability. We should know who we are and where our roots lie* (Anderson, 2000, p. 26).

One of the important layers that frequently marks the music of the three composers is that of folk music. However, the symbolic meaning of the splinters of folk music in Lebič's pieces, or of the more elaborate work with folk melodies in Tormis's choral compositions, is not simply tied to nationalist implications. The best description of Lebič's special approach to folk music can be found in a seemingly unimportant remark in the score of his choral composition *Eulogy to the World*: a notable segment of the composition, which Lebič later also used in his outstanding symphonic piece *Queensland Music* (1989), is marked by the composer with the performance description: *Impression: archaic, elemental, folkloristic.* This comment establishes an interesting and very telling linkage between the folkloristic and the archaic, the folkloristic and something primordial. As Lebič openly admits, what *draws [him] to folk music is first of all prototypes – archetypes that are hidden in it – something that also reveals the specifics of contemporary music* (Gačeša, 1999, p. 4). In Lebič's work, folk music is elevated from the level of trivial adornment to the level of primordial essence, transhistorical "truth". Something very similar can also be said about Tormis's work with folk music. He regards old Estonian folk songs as *an ancient culture where all the components are combined in structure: the melody, the words, the performance, etc. It also became clear that it is a very old pre-Christian culture which is shamanistic in substance, and extremely close to nature in the ecological sense* (Anderson, 2000, p. 25). According to Tormis's conception, ecology, as a seemingly typical contemporary movement, gains a clear transhistorical value.

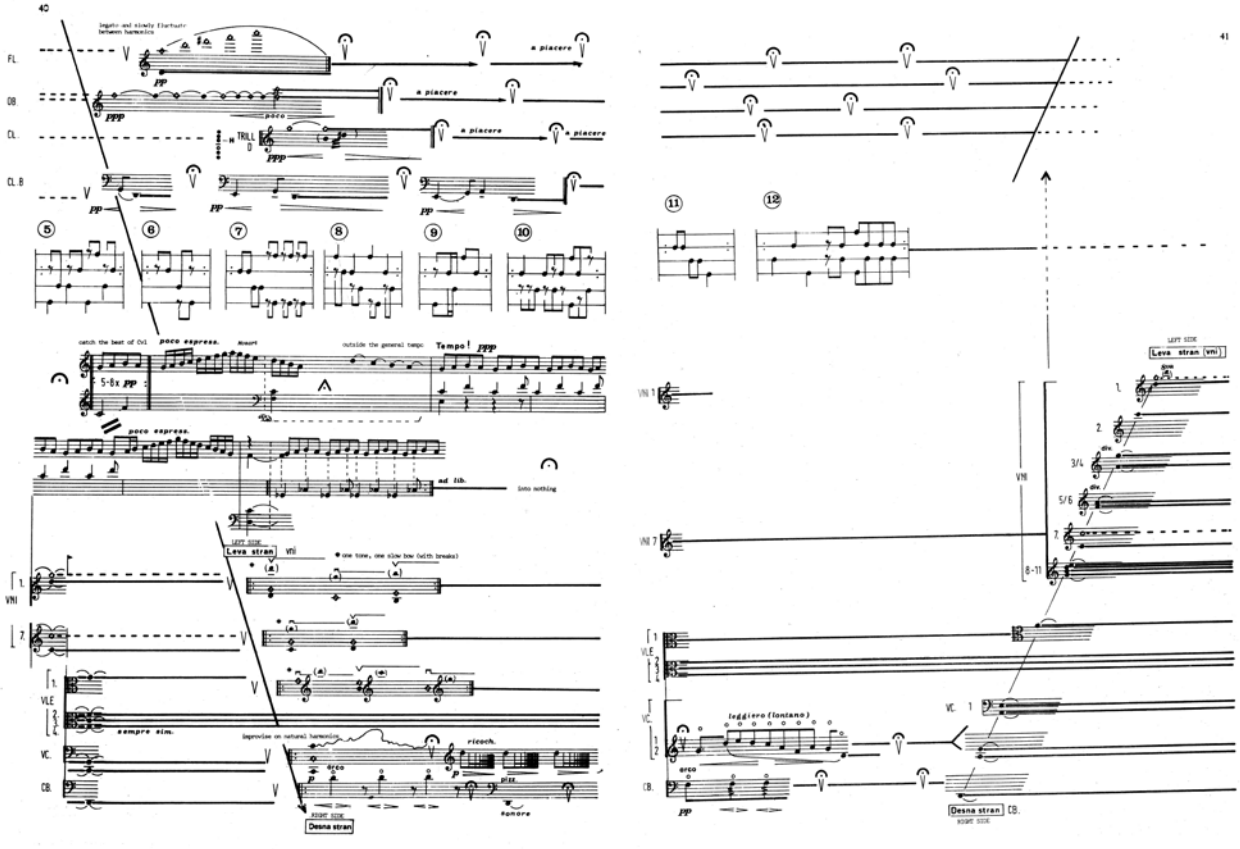
The strata of folk or "prehistoric" musical allusions therefore acquires a mythological dimension. In order to further enhance this feeling of something primordial and mythical, the compositions are very often designated as quasi rituals, or at least have very pronounced theatrical elements. Kutavičius's oratorios *are highly theatrical, like the reconstructions of ancient folk rituals and ceremonies* (Paulauskis, 1998, p. 16). Similarly, Tormis (in the second part of his *Curse upon Iron* one can find several instructions for stage actions), although using the very old layers of Estonian folklore, is not interested only in the exploitation of folk material but seeks to bring about a kind of restoration of forgotten forms and rituals. The quest for that which is prehistoric and old cannot be simply regarded as a fetish for antiquity; it should be seen as a desire to open the vast potential of symbolic meanings. Metaphorically speaking, opening towards ancient rituals and theatrical gestures does not speak about the national past, but more about its roots, and therefore about the contemporary status of the Lithuanian, Slovene and Estonian nations.

Similar symbolic potential should also be ascribed to the sometimes very specific and graphic notation that is characteristic of Kutavičius. However, circular designs or graphic indications resembling something ritualistic, old and mystical can also be found in Lebič's scores. Very specific is Lebič's notation of folk-like quotations, which are notated in circular schemes (Example 7) that are associated with the circular motion of time and life and have no other clear musical importance. Similar mysticism is also awakened in the opening section of *Simfonija z orglami* (*Symphony with Organ*, 1993), with the quotation of the choral theme: in his handwritten score, the composer inserts the image of the original choral notation (Example 1). A close graphic relationship between music and its notation is also typical of the two pages at the climax of Lebič's piece *Tangram* (1977) for chamber orchestra: the facing sides of the score are conceived like a mirror, with a slanting line indicating the gradual thickening/thinning of the orchestral texture (Example 2).

The piling up of various symbolic and mystical allusions is, of course, echoed in the musical substance, its development and form. It is typical of the composers – especially of Kutavičius and Lebič – that these remote "worlds" are musically depicted with a kind of blend of modernist and archetypal procedures; paradoxically, they try to establish the musical language of some prehistoric tribes (perhaps only imagined or already forgotten) by combining innovative and traditional procedures. Their works could therefore be stylistically labelled as postmodern. The most typical procedure is *parallel constructing* (McHale, 1987, 1992) or *double coding* (Jencks, 1985): the composers combine the emancipated modernist sound world with allusions to folk music, ancient models or even popular music. The typical repetitiveness of the works of Kutavičius and Tormis, which is often labelled as a Baltic stream of American minimal music, but is in fact a derivation of Baltic folk music, can also be found in some Lebič's work; for example, in the aforementioned climax of *Tangram*, where the basic pulse is presented by the rhythm played by the flower pots (Example 2), although here the repetitiveness stems from ironising the "new age" movement and soft rock pulsation. Rather than being their weak point, the heterogeneity of these works is their central goal: it awakes the associative and therefore the semantic potential of music.



Example 1. First page of the score for the Lebič's *Symphony with Organ* (1993)



Example 2. Climax from Lebič's *Tangram* (1977)

Analysis of Selected Works by Lebič

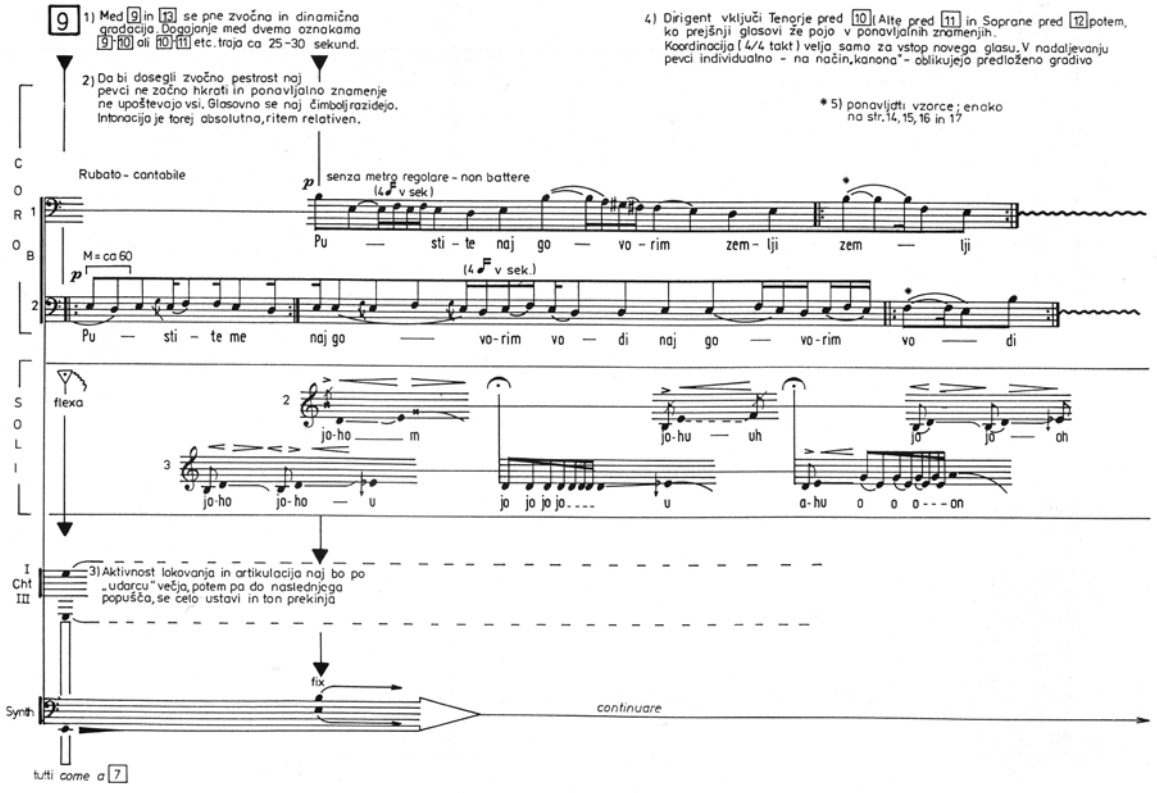
The continuation will present an analysis of certain selected works by Lebič that can serve as the best examples of the aforementioned connections and parallels. Lojze Lebič is one of the most distinguished contemporary Slovene composers. Numerous performances in the international context (regular performances at the World Music Days, active participation in the festivals Warsaw Autumn, Musikprotokoll Graz, Musikbiennale Berlin, Biennale Zagreb, Pan Music Festival Seoul, Klangforum Wien) and international honours (selected work at the 32nd International Rostrum of Composers in Paris 1985, non-resident member of the Royal Flemish Academy of Belgium for Science and the Arts), as well as the most prestigious Slovene prizes (the highest state prizes for the arts, the Prešeren Prize) and honours (permanent member of the Slovene Academy of Sciences and Arts) are testimony to his elevated status. There can, therefore, be no surprise at Katarina Bedina's statement that all of these prizes, honours and acknowledgements *substantiate the composer's importance in Slovene arts ... and, already during his lifetime, ensure him the status of a classic of contemporary music* (Bedina, 2000, p. 151).

However, Lebič has not only assured himself a special status within Slovene musical culture but also within broader Slovene society, which is typical of the notion of the national artist: Lebič's music cannot be perceived as national simply because of his sporadic use of folk-like material, but rather because of his remarkable social position. As we know, the designation of national is not substantial but sociological, or even psychological. Therefore, we cannot overlook Lebič's broad social and intellectual activities. Lebič is a versatile writer about music: he is one of the rare Slovene composers who write about his own poetics and is the author of numerous music essays. Moreover, his activities surpass the musical context: he is involved in various social and political associations. He was part of the group of intellectuals gathered around the magazine *Nova revija*, who provided the spark for Slovene independence and today still actively comment on events when it seems that the process of democratisation is being slowed down.

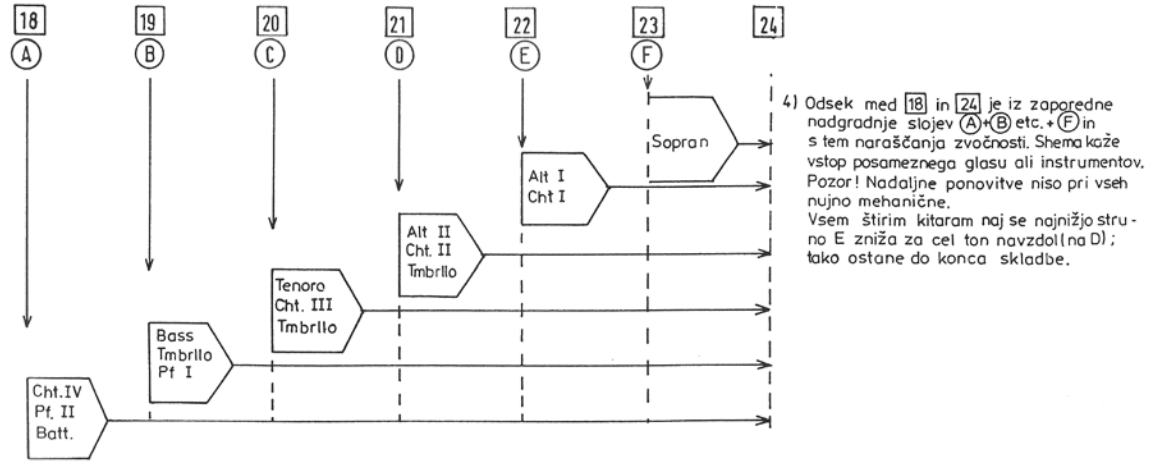
One of the first compositions in which Lebič clearly attempted to overcome the modernist language that was already exhausted at that time was the choral composition *Eulogy to the World*, written in 1988 for the Yugoslav choral festivities in Niš, in the south of Serbia. It was based on texts by the prematurely deceased Serbian poet Branko Miljković (1934–1961) in Veno Taufer's Slovene translation. The composition is scored for two mixed choirs (one large and one small group of singers), piano four-hands, synthesizer and one percussionist playing a variety of instruments, with additional instruments being played by the singers while singing (guitars, small drums, triangles, a recorder, an ocarina and a flexatone). Lebič chose three of Miljković's poems and one short fragment and arranged them in an unbroken sequence that builds a clear dramatic arc, with the climax at the end of the third poem. Miljković's texts could be regarded as an homage to nature and a warning against human exploitation of natural resources, beauty and its mystic intrinsic logic. However, the composer clearly states that his main attention is not focused on the text, *but on the expression of elementary syllables and words from the broad Balkan-Mediterranean world* (Lebič, 2002, p. II). Of importance are not the words and their meaning *per se*, but rather the expression they convey and the feeling of primeval rituality.

Even the first part, *Hvalnica ognju* (Praise to Fire) is organised as a mosaic of different musical ideas: opening ritualistic incantations on the tone *D* are followed by a section with vocal harmonic tones that are latter immersed in the whispering and loud inhaling and exhaling of the solo singers. The sequence of mosaic splinters is repeated and developed in the first climax on the word "sonce" (sun). The formal concept of mosaic and sequencing of basic sound materials (harmonics, whispering, concentration on one, central tone) clearly reinforces the idea of ritualistic repetitiveness and primordial adoration. The second part *Hvalnica svetu* (Eulogy to the World) brings stark harmonic contrast, beginning with a narrow cluster. At score number 7, Lebič begins a slow crescendo in the form of waves consisting of two layers (Example 3): the choral voices thicken the texture with longer melodic cells, while the solo voices introduce short melodic fragments that bring to mind the tonal (narrow range, quartet-tone slips) and expressive (lamenting fragments, guitar players position their instruments upright like cellos and play them with a bow, in a clear allusion to Serbian *gusle* players) world of the Balkans.[3] It is precisely these fragments that are marked with the performance description: *Impression: archaic, elemental, folkloristic.*

After reaching this first climax with various modernist effects (rhythmical shouting, clusters, aleatoric procedures), in the third part *Kronika* (Chronicle) Lebič begins with a new gradation. This time, it is organised in the form of a consecutive upgrading of layers (A to F: from the solo piano with percussion to both choirs and all instrumental resources; Example 4). Stylistically, too, this part gives the impression of a collision of two worlds: the scheme with layers can be perceived as a classical idea of repetition with crescendo, while the clashes of different materials and the thick polyrhythms reveal modernist influences. Lebič reaches the central climax with the total fragmentation of the text, which is shouted by the whole choir, while the last, short section *Zemlja in ogenj* (Earth and Fire) has the function of closing the cycle and returning to the clearly central tone *D*.



Example 3. The process of layering in *Hvalnica svetu* (the middle layer consists of simulations of folk-like music)



Example 4. The scheme of the entrance of particular voices or instruments in the third part of *Kronika*

Hvalnica svetu reveals Lebič's typical combining of modernist and pre-modernist, predominantly archaic, musical worlds: on the one hand, the music abounds in harmonic clusters, aleatoric procedures and various vocal in instrumental effects, while, on the other hand, Lebič constantly softens this modernist texture with the idea of repetition, simulation of folk-like fragments, and formalised gradations.

All of this can also be found in Lebič's large-scale composition *Ajdna* (1995), which is actually built from the choral cycle *V tihem šelestenju časa...* (In the Silent Rustle of Time...) based on poems by Gregor Strniša and combined with the cycle *Od blizu in daleč* (From Nearby and Far Away) for solo recorders and an assistant. The title itself reveals the world of prehistory: Ajdna[4] is the name of an archaeological site from late antiquity; the seven movements of the piece for

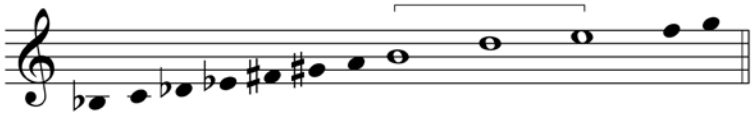
Illustration 1. Mousterian bone flute, found in Divje Babe in Slovenia

recorders are named after folk songs, although the composer does not actually use any folk material. Crucial is the specific use of recorders, which are often treated like the prehistoric Mousterian bone flute, supposedly the oldest known musical instrument, which was discovered in Divje Babe in Slovenia.

The initial idea was that the composition could be played at the archaeological site, and would be therefore perceived as a kind of ritual. This idea was latter rejected, but the initial concept found its way into the form and content of *Ajdna*. Lebič wanted to depict the musical-mystical landscape of ancient, pre-Christian times, but his solutions go beyond historical truthfulness. The composer explains:

> The music of AJDNA does not tend toward a stylistic aesthetic option. In the foreground are magic and symbolism. The music moves between vitality and aesthetic reticence, old-fashioned polyphony and the technique of clusters, between the trivial and the emphatically artistic, the spiritual and the naturalistic. ... It is not an ode to the past, or directed toward the idyllic. It moves among the shadows of our ancestors. They are related to us in everything – joy and sadness, self-confidence and despair. They are also present at the beginning of the frustrations of our time. (Lebič, 1996)

Seven solo compositions for recorders and four choral compositions are arranged in a dramatic sequence that begins with the essential questions of our existence (*Where are we when we were, Where will we be when we no longer are?*) and, after a dance of death, ends with redemptive knowledge. This structure is musically paralleled with a path that leads from total chromaticism to modal diatonic harmony. However, Lebič bridges both "worlds" by combining them in a single scale that can be used either as a twelve-tone series or as modal stock (Example 5).



Example 5. Basic scale/series for *Ajdna* (1995, the marked tones are the main notes of the choral part)

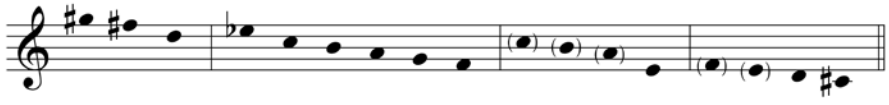
Table 1. Formal structure of *Ajdna*

recorders (*From Nearby and Far Away)*		**"Ptičica svarilka"**/ "The Warning Bird"	**"Kačji kraljič"**/ "The Serpent Prince"		**"Jemlji, jemlji** zdaj slovo"/ **"O Say** Farewell Now"	**"Otroci uklete** ptice"/ "Children Changed into Birds"	**"Meglice dol** popadajo" / "Mist is Falling"		**"Godec pred** peklom"/ "The Fiddler at the Gates of Hell"		**Se že** svita, bo dan"/ **"It Is** Dawn, the Day Is Beginning"
choir (*In the Silent Rustle of Time...*)	**"Iz veka** vekov"/ "From Time Immemorial"			**"Mozaiki"**/ **"Mosaics"**				**"Iz kamna** v vodi"/ "From the Stone in the Water"		**"Pesem o** smrti"/ "Song of Death"	
content	**Captivity in** the magic circle of life			**Withdrawal from** an isolated state of captivity				**Fervent appeal** to nature		**Redemptive knowledge**	

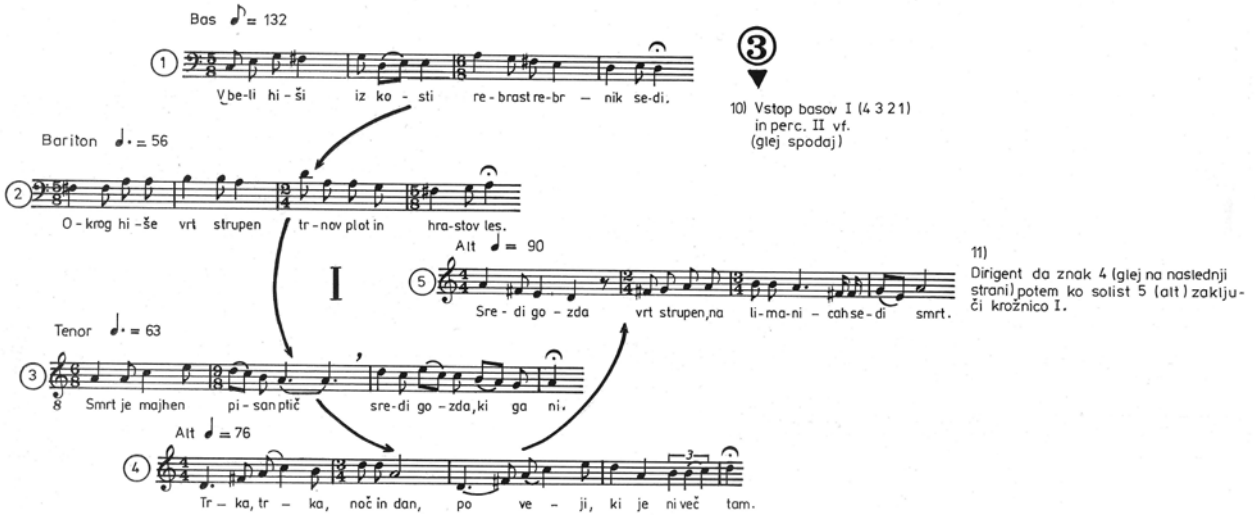
The title of the seven recorder pieces *From Nearby and Far Away* can be understood literally or metaphorically: the composer often plays with a dialogue between nearby and distant sounds (this can be achieved with the aid of an assistant, or by playing in different registers or with different instrumental techniques), as well as between ancient musical models and modernist procedures. From the formal point of view, the recorder pieces are modelled by the logic of a mosaic. However, the overall impression is that of homogenous uniformity, which is achieved by repeating the basic material ideas. The pieces move between different worlds: the distant, "pagan" world and the world of new music. The former is suggested by the use of parallel fifths (in *The Serpent Prince* the musician simultaneously sings and plays, thereby producing organum fifths), by the assistant playing on folk instruments, and by basic formal models (symmetry in *The Serpent Prince*, two-part form in *Children Changed into Birds*, rondo in *Mist is Falling*); meanwhile, the world of new music is represented by the extended instrumental techniques (whistling, singing, multiphonics, aleatoric intrusions, playing on the mouthpiece, glissandos, etc.) and by the occasional dense chromaticism. However, these two worlds are never wholly separated, with the best example of connections between the ancient and the new being represented by the pitch material for *Mist is Falling*, a tone row consisting of eleven chromatic pitches, which are used segmentally, thus producing a more modal impression(Example 6).

The same interplay between ancient and new is denoted by the four choral compositions, which also bring additional ritual and theatrical elements. The first piece, *From Time Immemorial* begins fragmentarily with quiet whisperings, jerky inhalations, murmurs and some harmonics built around the central tone *E*. Later, the texture becomes more chromatic and the distributions of tones can be connected to the basic tone row. After this chaotic, all-encompassing chromatic world has been established, Lebič introduces the idea of ritual in the next piece, *Mosaics*. The whole piece consists of three layers. With the production of harmonics on the tone *E*, the four soloists establish a pedal point and strike handheld instruments (triangles or antique cymbals) at appropriate intervals, while the processional character is further enhanced by moving through the hall (their role is to maintain a floating presence of the tone *E* in the space). Two basses and tenors sing the choral melody *alla gregoriano* in canon in fifths, while the rest of choir, along with the synthesizer, slowly establish a harmonic "curtain". Harmonically, the B section, sung by the choir, is built of fourths and fifths, and is therefore clearly associated with the Medieval art of organum. At the climax, it gives way to a succession of triads. Part A and B are then repeated and followed by a coda.

If *Mosaics* can be understood as quiet, contemplative, ritual meditation, the piece *From the Stone in the Water* sounds more like a rhythmically accentuated incantation



Example 6. Tone row and its segmentation in the piece *Mist is Falling*



Example 7. Simulated quotations of folk songs

dominated by several waves of gradation and the obsessive use of various ostinatos. Another facet is brought by the last choral piece *Song of Death*, which begins with a canon in eight voices. The continuation of the piece is marked by repetitive patterns in the marimba and vibraphone, as well as intrusions of simulations of folk songs. Lebič clearly states that, *in the piece there are no quotations, ... what gives the impression of the quotation is taken from the composer's imagination* (Lebič, 1996). In the midst of modernist textures, the isolated islands of allusions function as triggers of semantic associations connected with the images of the prehistoric, the primordial, the natural, the archetypal and the magic. Of further interest, however, is Lebič's notation of the folk-like quotations, which are notated in circular schemes that are associated with the circular motion of time and life, with no clear musical significance. The texture is further thickened by ostinato patterns, and after the climax composer builds a kind of recapitulation: the melody of the canon is repeated, this time in unison, and the texture becomes thicker, filled with simulated quotations of folk songs heard before, but this time executed simultaneously. After all of the voices have joined in, a long decrescendo follows and the singers gradually leave the stage one by one with "ritual steps". The singing dissolves behind the stage and the stage lights slowly fade out.

The choral pieces are also clearly torn between the ancient and the contemporary, a dichotomy that is achieved with musical and theatrical means. Hints of organum, choral chanting, folk song quotations, traditional polyphony and singing in canon are confronted with dense chromaticism, clusters, extended vocal techniques and aleatoric sections, as well as the echoes of almost trivial, repetitive minimal music. With the additional aid of certain stage actions and the manipulation of the sound in space, Lebič comes close to a ritual that simulates ancient, pagan times, only in order to enhance the central existential questions of our time.

Another of Lebič's choral compositions opens many parallels with the music of Kutavičius and Tormis; namely, the piece *Urok* (Curse, 1986) for children's or female choir. *Urok* is Lebič's most successful piece and has been performed by several choirs outside Slovenia. As a starting point, Lebič uses short fragmentary folk texts, which are in fact several short curses (the distinct parts of the composition are named *Curse upon an Island*, *Curse upon a Snakebite* and *Curse upon Hot Blood*). These curses have no special literary interest, but they are highly musical in their combination of phonemes and numerous word iterations. In these aspects, they come close to the poetry of Sigitas Geda or the folk-like stylisations/adaptations used by Tormis for his choral pieces. It is therefore not surprising that Lebič also makes use of similar compositional techniques and materials. The vocal range remains very narrow throughout the composition: Lebič builds the musical language on several distinctive repetitive rhythms (these are further enhanced by the choral singers playing on stones, claves and similar percussive objects/instruments), the iterations of cells, and some vocal effects (glissandos, *Sprechgesang*, shouting). On the formal level, the piece is conceived as a succession of episodes; however, the opening idea – a rhythmic accentuated circulation around the tones of an F major chord and the word "urok" – repeats several times in the manner of a rondo. Yet again, the selected text, the material, its development and the formal solution clearly suggest the idea of ritual, magic conjuration, tied to primordial feelings – the main paradox of the music is that the most innovative parts of the composition tend, in fact, to be simulations of something very old.

Concluding remarks

The analysis of Lebič's pieces *Eulogy to the World, Ajdna* and *Curse* confirms a surprisingly high number of parallels between the music of Kutavičius, Lebič and Tormis. These could be condensed in a list of common points:

- It is difficult to ascribe works by Kutavičius, Lebič and Tormis to one of the traditional genres: their pieces are often torn between several genres, mixing vocal genres with theatrical, liturgical and instrumental genres;
- They often use non-traditional instruments (folk instruments, toys, sounding objects);
- Typical is the use of non-professional musicians playing on some handheld instruments or playing basic figures on traditional instruments that can be learned by virtually anybody;
- The character of their works is often ritualistic;
- Musical actions are often developed into scenic gestures, causing their compositions to come close to theatre pieces;
- Hints of folk music, either original or simulated, are also characteristic;
- In its graphic design, the notation can be a bearer of symbolic meanings (circular structures, ancient notation types, notation in the shapes of symbolic elements);
- The idea of sound in space is important, with the musicians often moving in space and thus engulfing the audience in sound, which further enhances the idea of ritual, in which there is no division between performers and spectators;
- The three composers try to present unknown music from an imaginary ancient past;
- All of them use a very broad stylistic palette, with which they stimulate various allusions: their music is stylistically heterogeneous, which is a typical characteristic of postmodern music.

Having established and highlighted these common points, our goal must be to try to find the reasons for such a large number of parallels. Our perspective must therefore be turned from text to context. All three composers lived in multinational countries (the Soviet Union and Yugoslavia), in which their own nations still longed for their own, independent national states. Lithuania, Estonia and Slovenia tried to establish their national identities during the time of the national spring in the 19th Century (basic national institutions – among them also musical institutions – were created, [Potocco, 2013, p. 112; Lippus, 1999, p. 52]); in the 20th Century, however, their national feelings were, after a short period of independence, again suppressed (in the Baltic states due to so-called "Russification" and in Yugoslavia through the doctrine of "brotherhood and unity"). Therefore, even in the second half of 20th century, Lithuania, Slovenia and Estonia were small countries (Lithuania, the largest of the three countries, has three million inhabitants, while the smallest, Estonia, has just over a million inhabitants) with relatively low possibilities of being presented as sovereign, "historical" nations. Furthermore, all three countries belonged to the Eastern Block, which was politically dominated by communist totalitarianism, a political arrangement that left its footprints in all forms of social life, including in culture, where the doctrine of socialist realism dictated the choices of style, artistic technique, content and material. These specific coordinates, which marked the artistic development of Kutavičius, Lebič and Tormis, were in stark contrast to the situation on the other side of the iron curtain. Kutavičius, Lebič and Tormis belonged to nations without strong national self-confidence, and with a very weak tradition of art music; moreover, the doctrine of socialist realism was hostile to modernism, which, in the West, was breaking the last links with the remnants of the traditional musical "language". All three composers were therefore faced with similar dilemmas: how to preserve their own personal musical identity and the musical identity of their nations amid the cultural-political claims for general intelligibility.

Bearing these contextual coordinates in mind, one can interpret the strong inclination towards the ritualisation of their pieces, the use of folk instruments as well as original or simulated folk material, and recourse to ancient, pagan times. The quest for simulating the music from some ancient past hence functions as the essence of national identity: national roots are firmly anchored in pagan prehistory. It is typical that nations such as Lithuania, Slovenia and Estonia, which had not firmly established their national identities in the 19th century, should search for their national symbols and heroes in a distant, prehistoric time. Kutavičius's music and ideas were understood as *a manifesto or declaration of independence for the Lithuanian people* (Jankauskienė, 1996, p. 499), while Tormis's music *was an important repository of ethnic identity* (Anderson, 2000, p. 24).[5]

However, the mystical prehistoric time, overlaid with mysterious symbols, the circular comprehension of time, the ritual actions and gestures, and the special quasi "liturgical" logic fulfils another task, which is related to the absence of religious freedom in socialist countries: Kutavičius, Lebič and Tormis establish a kind of liturgy that had no association with Christianity and was therefore not suspicious for local censors. However, this process of "ritualisation" should be regarded in close connection to the vague employment of genre and a closeness to theatrical forms. The uncertainty – concerning the genre and the mixed form, which crossed the bridges between vocal and instrumental music, absolute music and theatre – covered the essence and social content of these pieces: they could be understood as a harmless, playful and even naive confrontation with the distant past, and not as potent political statements, which is what they actually were.

The mixed genres and stylistic heterogeneity, perhaps even eclecticism, gave the composers another opportunity: they offered a way out of socialist realism. The paralleling of modernist and traditional (in many cases also archetypal) techniques, forms and procedures could be understood as a "soft" opening to the radical modernism of Western Europe. The typical postmodern procedures (quotation, simulation, palimpsest, parallel constructions, stylistic diversity, semantic charge) that can be found in the works of Kutavičius, Lebič and Tormis should therefore be understood differently to similar procedures used by postmodern composers in the United States and in the rest of Europe. Whereas postmodernism in the West offered the possibility of surpassing the rigidity and hermeticism of modernism, in Eastern Europe it also provided a way to tackle some modernist techniques that, in connection with non-modernist procedures, ensured semantic comprehensibility, and were therefore not politically suspicious. Baltic and Balkan composers became familiar with contemporary musical modernism at the festival Warsaw Autumn in the 1960s (Paulauskis, 1998, p. 14), where they *actually received contemporary musical thought second hand* (Bevc, 1992, p. 21). At that time, the first wave of radical modernism, with Boulez's serialism and Cage's indeterminacy, was over; it was the time of modernist synthesis. Therefore, Baltic-Balkan composers were never confined to the hermetic tendencies of modernism. This last statement suggests further research: postmodernism fulfilled different tasks in Eastern and Western Europe. The question remains: are we dealing with two postmodernisms: "Western postmodernism", conceived as a reaction to the fetishist drive to innovation, and "Eastern postmodernism", realised as a way out of socialist realism, and with weak connections with modernism?

References

1 Conversation with Lojze Lebič on 27 August 2012.

2 Rather than concentrating only on the question of direct contacts, we should perhaps investigate more thoroughly the possibility that all three composers were influenced by the same composer. The works of Kutavičius and Lebič, in particular, leave this option open to research, as the music of both composers shows traces of the music of American composer George Crumb (mysticism, circular structures, magical numbers).

3 The fact that Lebič later rearranged this section as a portion of his symphonic piece *Queensland Music* sheds new light on this segment. The piece was commissioned by the Australian Music Centre and the Union of Yugoslavian Composers, a duality that is reflected in the title *Queensland Music* (naming the state in the north of the Commonwealth of Australia) and the subtitle "in the year of the Slovene spring", that is, the political "spring" in the year of Slovene democratisation and the increasingly emphatic requests for an independent national Slovene state. The inner paradox of the work is clear: Lebič wrote a work in which he celebrated the democratisation of Slovenia and its struggle for independence, but at the same time he used old musical material that was especially designated for the festival in Niš, in the heart of the Balkans. It must therefore be clear that the folk-like simulations do not bring narrow local, geographical or cultural associations, but deeper connotations, connected to primordial archetypes, elevated to the plane of existential questions.

4 The name cannot be translated, but it is derived from the root "ajd", meaning "pagan".

5 Urve Lippus is even more specific: *In Estonia Tormis's music has fulfilled two related ideological functions: (a) supporting the identity of a member of the Estonian community by suggesting the feeling of participation in an ancient ritual, showing the authentic or "right" way of life (...); and (b) supporting the ideas of environmental movements by the singing of songs of pre-Christian traditional community* (Lippus, 1996, pp. 487–488).

Literature

Anderson, Martin. We Should Know Who We Are: Veljo Tormis in Conversation. In *Tempo*, 2000, no. 211, p. 24–27.

Bedina, Katarina. Utemeljitev Prešernove nagrade. In *Od blizu in daleč*, ed. L. Lebič. Prevalje: Kulturno društvo Mohorjan, 2000, p. 151.

Bevc, Cvetka. Glasba je zveneča metafizika. In *Slovenec*, 1992, vol. 76, 11. 6. 1992, p. 21.

Boiko, Mārtiņš. Balkan and Baltic Vocal Polyphonies: Comparative Aspects. In *Singing the Nations: Herder's Legacy*, ed. D. Bula, S. Rieuwerts and S. Bērziņa-Reinsone. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag, 2008, p. 281–285.

Gačeša, Marjeta. Skladatelj išče človeški glas. In *Naši zbori*, 1999, no. 49/1, p. 3–6.

Jankauskiene, Inga. The Role of Text in Meaning Formation. In *Musical Semiotics in Growth*, ed. E. Tarasti, Imatra: Indiana University Press, 1996, p. 499–520.

Jencks, Charles. *Jezik postmoderne arhitekture*. Translated by O. Popović. Beograd: Vuk Karadžić, 1985.

Lampsatis, Raminta- *Bronius Kutavičius. A Music of Signs and Changes*. Vilnius: Vaga Publishers, 1998.

Lebič, Lojze. *Ajdna*. Celje: Mohorjeva družba, 1996.

Lebič,Lojze. *Od blizu in daleč*. Prevalje: Kulturno društvo Mohorjan, 2000.

Lebič, Lojze. *Hvalnica svetu*. Ljubljana: Edicije Društva slovenskih skladateljev, 2002.

Lippus, Urve. Structures and Symbols in Tormis's Music: An introduction to the Estonian Ballads. In *Musical Semiotics in Growth*, ed. E. Tarasti, Imatra: Indiana University Press, 1996, p. 483–497.

Lippus, Urve. Baltic Music History Writing: Problems and Perspectives. In *Acta Musicologica*, 1999, vol. 71/1, p. 50–60.

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York and London: Methnen, 1987.

McHalle, Brian. *Constructing Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1992.

Paulauskis, Linas. Modern Lithuanian Music: An Attempted Survey. In *New Sound: International Magazine for Music*, 1998, vol. 11, p. 13–22.

Potocco, Marcello. *Nacionalni imaginariji, literarni imaginariji*, Ljubljana: Pedagoški inštitut, http://193.2.222.157/Sifranti/StaticPage.aspx?id=123 (21. 2. 2013).

Santrauka

Straipsnyje aptariamos lietuvių kompozitoriaus Broniaus Kutavičiaus, jo kolegos iš Slovėnijos Lojze's Lebičo ir estų kompozitoriaus Veljo Tormio kūrybos paralelės. Nors visi šie kūrėjai priklauso tai pačiai kartai, vis dėlto nėra jokių patikimų įrodymų, kad Baltijos kraštų kompozitoriams būtų tekę bendrauti su slovėnu Lebiču. Taigi jų kūrinių sąlyčio taškai turėtų būti nagrinėjami pasitelkiant kontekstinių sąlygų panašumo analizę.

Paralelės patvirtinamos analizuojant Lebičo kūrinius „Eulogija pasauliui", „Ajdna" ir „Prakeiksmas". Nėra paprasta priskirti Kutavičiaus, Lebičo ir Tormio darbus vienam kuriam nors tradiciniam žanrui: jų kūriniai dažnai turi kelių žanrų elementų, juose susipina vokaliniai, liturginiai, instrumentiniai ir teatro žanrai. Šie kompozitoriai dažnai naudoja netradicinius instrumentus, skiria partijas neprofesionaliems muzikantams, kurie groja paprastais rankiniais instrumentais ar atlieka nesudėtingus, visiems prieinamus motyvus tradiciniais instrumentais. Jų muzikoje ryškus rituališkumo pradas, o muzikiniai veiksmai dažnai išplėtojami iki sceniškų gestų, taip priartėjant prie teatro specifikos. Tarp kitų būdingų detalių – užuominos į liaudies muziką (naudojant originalius ar žinomus intarpus), garso erdvėje idėja (kai muzikantai laisvai juda erdvėje, apgaubdami garsu žiūrovus). Šie trys kompozitoriai mėgina pristatyti mums nepažįstamą senų senovės muziką, todėl drąsiai naudoja įvairias stilistines spalvas, kurias pasitelkę „nupiešia" ir perteikia įvairias aliuzijas: stiliaus prasme jų kūrinius galima laikyti heterogeniniais, o tai yra tipiškas postmodernios muzikos bruožas.

Šių paralelių formavimosi prielaidų reikėtų ieškoti remiantis kontekstais. Kompozitoriai gyveno ir kūrė daugiataučiuose kraštuose, jų tautos troško savarankiško valstybinio statuso. Be to, visos trys tautos priklausė Rytų

blokui, kurio politinėje padangėje vyravo komunistinis totalitarizmas, o socialistinio realizmo doktrina diktavo stiliaus, meninės raiškos, turinio ir reikšmės taisykles. Taigi kūrėjai susidūrė su tokiomis pat dilemomis: kaip išsaugoti asmeninį ir visos tautos muzikinį identitetą aplinkoje, reikalavusioje griežtos niveliacijos. Šiuo atveju senovės muzikos citatų pasitelkimas funkcionuoja kaip esminė tautinės tapatybės detalė: tautų šaknys giliai įaugusios į pagoniškąją priešistorę. Tipiška, kad tokios tautos kaip Lietuva, Slovėnija ir Estija, kurios XIX a. nesuformavo tvirto identiteto, ieško savo nacionalinių simbolių ir herojų tolimuose, priešistoriniuose laikuose.

Kutavičius, Lebičas ir Tormis sukūrė ypatingą liturgiją, kuri nebuvo susijusi su krikščionybe, dėl to kėlė įtarimą vietos cenzūrai. Žanrų kombinacijos ir heterogeniškumas suteikė jiems galimybę siūlyti išeitį iš socialistinio realizmo. Moderniosios ir tradicinės technikos paralelės, formos ir procedūros gali būti suvokiamos kaip kelio į Vakarų Europos radikalųjį modernizmą atvėrimas. Todėl tipiškos postmodernios priemonės (citatos, simuliacijos, palimpsestai, paralelinės konstrukcijos, stilistinė įvairovė, semantinis krūvis), gausiai naudojamos Kutavičiaus, Lebičo ir Tormio darbuose, neturėtų būti lyginamos su analogiškomis priemonėmis, kurias savo darbuose pasitelkė postmoderniojo laikotarpio kompozitoriai iš JAV ir kitų Europos šalių.

Inga JANKAUSKIENĖ

Konvencinės ir egzistencinės semiotikos taikymas operos analizėje

Conventional and Existential Semiotics in the Analysis of Opera

Anotacija
Straipsnyje kalbama apie muzikos semiotiko Eero Tarasti mokslinių leidinių „Mitas ir muzika“ („Myth and Music“), „Muzikos semiotikos teorija“ („A Theory of Musical Semiotics“), „Egzistencinė semiotika“ („Existential Semiotics“), „Klasikinės muzikos semiotika“ („Semiotics of Classical Music“) problematiką, apie jo veikalų pritaikymą analizuojant meno tekstus ir muzikos kūrinius. Tam tikri Tarasti darbų epizodai taikomi charakteringiems naratyviniams lietuvių autorių – Jono Tamulionio, Jurgio Gaižausko ir Zitos Bružaitės – operų bruožams atskleisti. Kūriniai analizuojami skirtingais, atskiriems veikalams struktūriškai ir žanro požiūriu artimesniais (struktūralistiniu ir egzistencinės semiotikos) aspektais. Atkreipiamas dėmesys į skirtingą operų formavimą ir traktuotę, konkrečiai naratyvumą kaip procesą ir sistemą vaizduojamojo ir psichologizuoto pobūdžio operose.
Reikšminiai žodžiai: operos, muzikos semiotika, sintagmatika, naratyvumas, egzistencinė semiotika.

Abstract
The article is about the topics of academic works by music semiotic Eero Tarasti *Myth and Music, A Theory of Musical Semiotics, Existential Semiotics, Semiotics of Classical Music*, where issues are raised about the application of his works while analyzing art texts and music works. Separate episodes of Tarasti's works are applied for revealing characteristic narrative features of operas by Lithuanian composers – Jonas Tamulionis, Jurgis Gaižauskas and Zita Bružaitė. The works are analyzed from different aspects (structural and existential semiotics of music) closer structurally and with genre to separate works. Attention is given to different opera formation and approach, specifically, narrativity as a process and as a system in the operas of descriptive and psychologized nature.
Keywords: operas, semiotics of music, sintagmatics, narrativity, existential semiotics.

Įvadas

Straipsnio objektas – muzikologo, semiotiko ir filosofo Eero Tarasti muzikos kūrinių analizei pritaikyti struktūralizmo, konvencinės muzikos semiotikos ir egzistencinės semiotikos darbai, kurie taikomi lietuvių autorių „pasakiniams“ kūriniams – Jono Tamulionio operai „Bruknelė“, Jurgio Gaižausko operai „Buratinas“ ir Zitos Bružaitės operėlei-parodijai „Grybų karas“ – analizuoti[1]. Šie kūriniai pasirinkti neatsitiktinai, tai ryškiausi skirtingo operos žanro traktuotės pavyzdžiai (čia nekalbama apie žanrinę lietuvių autorių, kuriančių operai, įvairovę). „Bruknelė“ atstovauja vaizduojamajam operos teatrui. Tai analogiška struktūra, kurią kino tyrėjas Davidas Bordwellas yra apibūdinęs kaip vaizduojamąjį naratyvumą (Bordwell, 1985, p. xi). Pastarąjį jis prilygino rusų struktūralisto Vladimiro Proppo tirtai pasakai su jai būdingais bruožais – visumos formavimu iš atskirų sudedamųjų darinių, vadinamų funkcijomis, veikėjų, erdvės, laiko traktuote ir pan. (Propp, 1969). „Buratinas“ ir „Grybų karas“ yra kitas lietuvių muzikoje nusistovėjusios psichologizuotos operos pavyzdys (Bordwello nuomone, tai tokie kūriniai, kuriuose ryški procesualioji, pasakojimo akto raiška). Tokia kompozicijų traktuotės įvairovė atveria kelius įvairiems Tarasti keliamų teorinių darbų aspektams, tokiems kaip muzikos semiotika, naratyvumas, signifikacija ir pan., atskleisti. Tam tikriems teoriniams šių operų aspektams išryškinti pasitelkiami pasirinktinai skirtingi šio mokslininko veikalų motyvai.

Naudojamas lyginamasis komparatyvinis ir analitinis metodai, leidžiantys kiek neįprastu rakursu pasižiūrėti į minėtus kūrinius.

Patraukia Tarasti darbų, kuriuose susipina muzikos ir kitos humanitarinės temos, pavyzdžių gausa. Jo ankstyvuosiuose konvencinės semiotikos veikaluose „Mitas ir muzika“ ir „Muzikos semiotikos teorija“ lyginamoji ir struktūrinė teorijos taikomos analizuojant muzikos kūrinius. Tarasti naujadaras *egzistencinė semiotika* yra egzistencinės filosofijos ir semiotikos (muzikos semiotikos) darinys, kurio transcendentinės būties kontekste analizuojama meninių ženklų raiška. Išskirtiniai yra semiotiko darbai, apimantys kūrybinio Mikalojaus Konstantino Čiurlionio palikimo traktuotę.

Straipsnyje gilinamasi į operos žanro kompozicijas, atskleidžiamos būdingos jų savybės ir perteikiama, kaip gyvai kompozicijose funkcionuoja konvencinė ir egzistencinė semiotika.

1. Eero Tarasti tyrimų laukas

Šio darbo temą padiktavo Tarasti veikalai, kurie pasitelkiami analizuojant muzikos kūrinius. Mokslininko tyrimai padeda atskleisti įvairaus žanro muzikos kompozicijų aspektus: struktūrą, kūrinių plėtotės galimybes, kryptingumą, struktūrinę ir transcendentinę ženklų įvairovę.

XX a. aštuntame dešimtmetyje pasirodžiusiame darbe „Mitas ir muzika“ (1978)[2] mokslininkas gilinosi į struktūralizmą ir jo pritaikymą analizuojant muzikos kūrinius. Su struktūralizmu muzikoje paprastai siejame semiotiko Tarasti ir kitų dviejų mokslininkų Vladimiro Proppo ir Algirdo Juliaus Greimo veikalus, jų darbus Tarasti naudoja savo semiotiniuose tyrimuose. Čia pasitelkiamas atitinkamas suomių mokslininko tyrimo metodas muzikos kūriniams analizuoti, kurio esmę sudaro struktūrinis muzikos darinių (pagal Tarasti) ir pasakos darinių (pagal Proppą) palyginimas. Ši metodika yra ir gali būti plačiai taikoma muzikos kūriniams, kuriuose iškyla muzikos ir poetinio teksto derinimo kompozicijoje klausimai, tyrinėti.

Veikale „Muzikos semiotikos teorija“ (1994)[3] Tarasti išplėtė savo tyrimų lauką naratyvinės muzikos semiotikos kryptimi[4]. Teorinį kūrinio pagrindą sudaro muzikos semiotikos, muzikinio diskurso, naratyvumo, modalumų, tiesos muzikoje sąvokų pagrindimas. Esminė šio darbo, vadinamosios konvencinės semiotikos, savybė – muzikai pritaikyta Greimo semiotikos teorija su jai būdingomis modalumo, izotopijų, laiko, erdvės ir atlikėjų – aktorių kategorijos, semiotinio kvadrato ir kitos naratyvinės semiotikos temos[5]. Minima teorija yra paranki detaliai analizuojant muzikos kūrinius – tokiu atveju gilinamasi į konkrečius muzikos teksto aspektus, skirtingus jo parametrus (garso aukštį, ilgį, agogiką ir t. t.). Muzikos kompozicijos pagal šį tyrimą analizuojamos semiotiškai, čia sutelkiant dėmesį į vadinamąją modalumų sistemą (su modalumą žyminčiais žodžiais: *būti, daryti, norėti, žinoti, galėti, privalėti*, kuriais nusakomas naratyvinio teksto kryptingumas). Šį mokslininko darbą dėl jo išsamumo galima laikyti pagrindiniu muzikos semiotikos vadovėliu, kuriuo paprastai naudojasi visi muzikos semiotikai.

Knygoje „Egzistencinė semiotika“ (2000)[6] Tarasti pagrindė egzistencinės semiotikos terminą. Čia mokslininkas susiejo struktūrinės semiotikos, hermeneutikos, filosofinių refleksijų ir minėtus egzistencinės semiotikos klausimus, aptarė socialinius ir kultūros ženklų horizontus (Tarasti, 2000). Darbe jis aiškina gana skirtingus dalykus: etikos, poetikos, medijos proceso, augimo, simbolikos, peizažo muzikoje ir kt. Šias temas semiotikas naudoja kūrybiškai analizuodamas įvairiausias filosofinius – supratimo ir nesupratimo, nerimo, moralumo, autentiškumo, naratyvinės filmų muzikos analizės – aspektus. Šiame darbe Tarasti toliau plėtoja naratyvinę ir egzistencinę semiotiką, telkdamas dėmesį į analizuojamame tekste esančią jo subjektų įvairovę (tai socialiai orientuoti, vadinamieji *Soi* ir psichologiškai traktuojami *Moi* subjektai). Pasirinktų semiotiškai tiriamų objektų gausa byloja apie universalų jų pobūdį – juos suabsoliutinęs, Tarasti analizuoja ir gretina iš pirmo žvilgsnio minimam procesui „nepasiduodančius“ reiškinius. Mokslininkas čia į visumą susiejo teorinius savo plėtotos naratyvinės ir egzistencinės semiotikų lygmenis.

Tarasti knyga „Muzikos ženklai: gidas į muzikos semiotiką“ (2002) kalba apie tolimesnius mokslininko darbus[7]. Ji skiriama jauniesiems muzikos semiotikams ir yra tarsi vadovėlis, kuriame supažindinama su bendraisiais istoriniais šios srities akcentais ir naujovėmis. Pirmoje jos dalyje, paveiktas Tomo Sebeoko, Tarasti muziką tiria „biosemiotiškai“, ir tokia perspektyva mokslininkui leidžia analizuoti specifinius, vadinamuosius „kūniškus“ (*corporeal*), ženklus, t. y. gestus, kuriuos Tarasti aptaria rašydamas apie naratyvumą ir transcendenciją. Be to, šiame darbe jis apsistoja prie semiotinės balso ir žanro traktuotės klausimų, muzikos organizavimo praktikos, traktuojamos komunikacijos, signifikacijos ir egzistencinės semiotikos aspektais.

Kokybiškai (19 skyrių) ir kiekybiškai (493 puslapių) dideliame darbe „Klasikinės muzikos semiotika“ (2012)[8] Tarasti išplečia tyrimų lauką atrasdamas tam naujų horizontų ir drauge, dar kartą skaitydamas senuosius savo veikalus, juos naujai papildo. Pasak mokslininko, jis atsispiria nuo trijų savo monografijų ir juda į naujas studijų, metodo ir teorijos erdves, nepaneigdamas ryšio su prancūzų semiotikais, pradedant Claude Lévi-Straussu ir baigiant Greimu (Tarasti, 2012, p. xi). Šioje knygoje Tarasti išskiria keletą temų, susietų su skirtingais šių temų objektais. Paminėtini klasikinės, romantinės ir iš dalies XX a. pradžioje sukurti Mozarto, Beethoveno, Schumanno, Brahmso, Wagnerio, Čiurlionio, Sibeliaus ir slavų muzikos kūrėjų darbai.

Kitas svarbus šio darbo objektas yra įvairios teorinės muzikos semiotikos, muzikos filosofijos ir egzistencinės semiotikos klausimai, kurie keliami juos susiejant su minėta muzika. Pavyzdžiui, klasikų Mozarto ir Beethoveno muzikos kontekste iškyla avangardizmo, kūrybinio individualumo ir socialumo problemos, o romantinės muzikos atstovų Schumanno, Brahmso, Wagnerio kūryboje Tarasti kelia muzikos signifikacijos, retorikos, sinestezijos ir kitus semiotikos klausimus. Šiais atvejais mokslininkas kalba apie atskirus muzikos istorijos epizodus, kuriais konkretizuoja klasikinio ir romantinio stiliaus operas.

1.1. Struktūralizmas gyvai

Svarbiausiasis šio veikalo motyvas yra nustatyti mito ir muzikos sąsajas antropologinės bazės kontekste. Tai, kaip mini pats mokslininkas, atveria naujas muzikologinio tyrimo, apimančio muzikos struktūrų, semiotikos, muzikos estetikos ir filosofijos problemas, perspektyvas (Tarasti, 1978, p. 11).

Analizuodamas muzikos kūrinius mokslininkas pasitelkė Proppo pasakos morfologijos ir Greimo semantikos bei semiotikos teorijas[9]. Tarasti, buvęs Greimo studentas, muzikos kompozicijų tyrimams taikė įvairius semiotikos mokslo lygmenis ir taip išplėtė muzikos kūrinių analizės galimybes.

Kalbėdami apie struktūralizmą, dažnai turime galvoje sintagmatinę analizuojamo teksto struktūrą, kurią lyginame su formulinės (*formulaic*) literatūros kanoniniais kūriniais, tokiais kaip pasaka[10]. Tarp struktūrinio archajiškumo pradininkų minimas Proppas, tyręs formulinėmis vadinamų stebuklinių pasakų morfologiją. Esminiais šio žanro kūrinių bruožais, apie kuriuos „Pasakos morfologijoje" rašo Proppas (Пропп, 1969), laikomi invariantiški jos elementai – pasakos funkcijos (*functions*) ir charakteringų jos personažų tipas[11].

Šis universalus naratyvinės formos elementų-funkcijų ir formulių derinys bei struktūrinė funkcijomis grindžiama analizė tapo viena iš semiotiko Greimo semantikos ir naratyvinės gramatikos semiotikoje sudedamųjų dalių. Be to, į savo semiotinį modelį iš Proppo teorijos Greimas perkėlė pasakų personažų tipus, juos panaudodamas naratyvinės gramatikos modelyje, kurį sudaro 6 personažai-aktantai: subjektas, objektas, siuntėjas, gavėjas, oponentas ir padėjėjas[12].

Tarasti nuopelnas tas, kad jis sujungė struktūralistinius šių mokslininkų tyrimus ir juos pritaikė analizuodamas muzikos kūrinius. Poetinio teksto darinius, kuriuos tyrė Proppas ir Greimas, jis prilygino muzikos dariniams pagal analogijos principą (Tarasti, 1978, p. 51).

Paminėtinos mito (taip pat ir pasakos) ir muzikos diskursų (naratyvinis aspektas) sąsajos, kurių atspirties taškas yra vadinamosios funkcijos, t. y. fiksuoti ir pastovūs pasakos elementai. Proppo funkcijų seką Tarasti lygina su kitomis muzikoje naudojamomis pasakojimo grandinėmis. Analizuojant operos žanro kompozicijas, kurių librete yra struktūriniai Proppo išskirti pasakos motyvai, funkcionuoja į vieną visumą kūrinyje sueinantys mitinis ir muzikinis diskursai. Mitą ir muzikos kūrinius muzikologas lygina įvairiais aspektais: estetikos, mito rekonstrukcijos muzikos kūriniuose, mito ir muzikos kūrinių diskurso, mitinių semų ir stiliaus, mitinių parametrų muzikoje ir kt.

Operos, kurių librete išlaikomi liaudies pasakai būdingi bruožai, gali būti analizuojamos šiam tyrimui taikant Proppo pasakos morfologijos ir muzikai ją pritaikiusio Tarasti darbus[13]. Mokslininkas sudarė struktūrinį mito ir muzikos sintagmatiško derinimo modelį ir yra nustatęs penkis mito-muzikos sąveikos tipus, pradedant visišku atitikimu ir baigiant penktuoju variantu, kai pasakos funkcijas pakeičia muzika (Tarasti, 1978, p. 56–61):

Mitas (kaip tekstas)	A ... B ... C ... D ... E ... F ... G ...
Muzika	A ... B ... C ... D ... E ... F ... G ... (pirmas variantas)

Konkrečiai kalbant, pirmuoju atveju mito ir muzikos lygmenų raiška kūrinyje sutampa, antruoju ir trečiuoju – sutampa tik iš dalies, nes vienu metu mito (kaip teksto) funkcijos pakeičiamos muzika, kitu – muzikos dariniai išleidžiami poetinio teksto sąskaita. Ketvirtuoju atveju, kai muzikologas kalba apie iš dalies savarankiškus poetinio teksto ir muzikos lygmenis, pavyzdžiu jis nurodo Glucko operas (Tarasti, 1978, p. 58). Penktuoju atveju Tarasti mini kompozicijoje dominuojančią muziką (poetinis tekstas čia išleidžiamas ir turimas mintyse; Tarasti, 1978, p. 59).

Šią struktūrinę teoriją Tarasti naudoja plačiame mito ir muzikos koreliacijos kontekste, pradėdamas antropologinėmis, estetinėmis mito ir muzikos sąsajomis ir baigdamas specifinėmis jų diskurso ypatybėmis – struktūriniais elementais, segmentacija ir pan. Tai vienas iš būdų, kuriuo naudojantis galima analizuoti muzikos kompozicijas, sujungiančias muziką ir poetinį tekstą. Šis būdas padeda nustatyti tokios sąveikos ypatybes vokalinio-instrumentinio, operos, muzikinio teatro, baleto ir pan. žanro kūriniuose.

1.2. Muzikos semiotikos teorija. Naratyvinės gramatikos taikymas muzikoje

Naratyvinės gramatikos taikymas muzikoje plačiai aprašomas Tarasti „Muzikos semiotikos teorijoje" (1994). Čia mokslininkas detalizuoja keletą muzikos semiotikos, muzikos diskurso logikos, modalumų, laiko, erdvės ir aktorių muzikoje sričių bei specifinius modalumo ženklų, tiesos sakymo muzikoje aspektus, su tuo susijusias transformacijos, komunikacijos, daug tarpusavio sąsajų turinčias naratyvinę ir muzikos plėtojimo teorijas.

Šiai muzikos semiotikos tyrimo daliai Tarasti pritaikė Greimo teoriją. Čia, kaip ir literatūriniame tekste, naudojantis generatyvinio tako *(parcours génératif)* schema, analizuojami muzikos kūriniai, t. y. vadinamoji teksto signifikacija (*signification*). Didžiąją darbo dalį sudaro generatyvinio tako (*parcours génératif*) adaptacija muzikai, pagal kurią konkretizuojami jo lygmenys (diskursyvinis, naratyvinis), teksto struktūros (aktoriai, laikas, erdvė), naratyvinės programos ir kt. Pats tekstas analizuojamas ne tik horizontaliai, sintaksiškai, bet ir vertikaliai, aiškinantis išorinio (*surface*, t. y. diskursyvinio) ir giluminio (*deep*, t. y. semionaratyvinio) jo lygmenų raišką.

Tyrimas pradedamas nuo mažiausių diskursyvinio lygmens struktūrų muzikiniame tekste analizės – konkretizuojama, kokia jo tematika, t. y. kas būdinga muzikos temoms, kaip jos išdėstomos erdvėje (vyraujančios dermės, registrai) ir laike (ritmo organizacijos ypatybės). Abstraktesniame naratyviniame lygmenyje gilinamasi į naratyvines programas ir jų raišką muzikoje. Čia susidarantiems loginiams darinių-subjektų priešingumo *(contrary)*, prieštaringumo *(contradictory)* ir papildymo *(implication)* santykiams nustatyti naudojamasi Greimo sudarytu semiotiniu kvadratu *(semiotic square)*. Tolesniame naratyvinės

programos tyrimo etape gilinamasi į jos subjektų veiksmingumą, nusakomą modalumą žyminčiais veiksmažodžiais *būti, daryti, norėti, žinoti, galėti, privalėti*. Šios krypties tyrimas baigiamas loginiu-semantiniu tyrimo lygmeniu.

Naratyvumo muzikoje problema, Tarasti teigimu, yra viena svarbiausiųjų, ypač kalbant apie kognityvinius klasikinės ir romantinės muzikos modelius, aptariančius ne tik kūrinių diskursą, bet ir jų aprašymus, t. y. diskursą *apie* ją (Tarasti, 1994, p. 22). Be to, minimame veikale mokslininkas svarsto, kada muzika būna naratyvi, jeigu ji nėra susieta su verbaline, gestų ar vaizdų kalbomis.

Tarasti knyga „Muzikos semiotikos teorija" gali tarnauti kaip geriausias parankinis šios srities darbas ir vadovėlis tiems, kas siekia suvokti muzikos semiotikos pradmenis ir aktyviai praktiškai juos naudoti. Antroje jos dalyje minimos analizės temos (Klasikinio stiliaus semiozė, Naratyvinė Šopeno muzikos analizė, Simfonizmo semiotika, Moderni scenos muzika, Muzika ir vizualieji menai, Muzika ir literatūra) yra tarsi paskata semiotinei lietuviškos muzikos traktuotei plėtoti.

1.3. Egzistencinės semiotikos klausimai

Pirmiausia pažymėtina tai, kad egzistencinės semiotikos termino ir teorijos pirmtako vardas priklauso Tarasti. Vienu charakteringiausių šios semiotikos bruožų jis laiko ženklo (subjekto) raišką esamuoju besikeičiančios Būties (*Dasein* pagal Heideggerį), ne-Būties ir naujosios Būties X laiku. Plėtodamas šį teiginį, mokslininkas aktualizavo *būti ten* ir *būti čia (being out* arba *being in)* erdvės ir opozicijos „objektyvu–subjektyvu" mene ir muzikoje kategorijas. Būties modalumo „tapsmas" kategorija, kuri minima kartu su Greimo modalumą žyminčiais žodžiais *būti, daryti, norėti, žinoti, galėti privalėti,* Tarasti nusako klasikinės muzikos darinių pavyzdžiu, o serijinę (ar dodekafoninę) muziką jis traktuoja kaip pirmosios neigimą – ją sieja su ne-Būti raiška ir vadina naująja Būtimi X.

Egzistencinės semiotikos teorijoje Tarasti plėtoja filosofinės refleksijos klausimus, tarp jų egzistencinės filosofijos ženklų raiškos temą muzikoje ir situacijas, kada jie funkcionuoja (Tarasti, 2000, p. 8). Čia atskleidžiamas vadinamasis vidinis ženklų judėjimas tekste (*pre-signs, act-signs, post-signs*) – *pre-signs* siejami su giluminiu (*deep*), *act-signs* – su išoriniu struktūros lygmenimis, *post-signs* – su interpretacija. Pastaruosius Tarasti „įkelia" į įvairias semiotikos, komunikacijos, interpretacijos sistemas ir kartu su jais analizuoja kultūros reiškinius. Pavyzdžiui, mokslininkas mini atvejus, kai vienos kultūros ikonografija perkeliama į kitos kultūros ikonografiją ir įgyja naują turinį (tai vadinamasis *endo-sign* sukibimas su kita kultūra). Taip ir susidaro nauji ženklų kompleksai (*sign-complexes*). Šį judėjimą Tarasti apibūdina kaip dvi logines operacijas: trūkumo (*negation*) sukeltą neigimo operaciją ir vadinamąjį „užpildymą" (*affirmation*) nauja reikšme (Tarasti, 2000, p. 30).

Tarasti teorinės idėjos iliustruojamos įvairiais pavyzdžiais iš „aukštosios" kultūros – tapybos, muzikos ir literatūros, taip pat ir iš plebėjiškosios medijos bei šiuolaikinės kultūros (ženklai tiriami tardalykiniame ir tarptekstualiame kontekste).

Kituose „Egzistencinės semiotikos" (2000) skyriuose Tarasti sprendžia semiotinio subjekto, supratimo ir nesupratimo, nerimo raiškos muzikoje klausimus, vadinamųjų „struktūrinio" ir „egzistencinio" stilių XX a. mene savitumus.

Lygindamas praėjusio šimtmečio struktūralizmo ir egzistencinį stilius mene, jis nurodo pagrindinius jų skirtumus. Svarbiausias – struktūralizmo kaip egzistencinio stiliaus antitezės traktuotė. Struktūralizmo stiliaus darbuose, mokslininko nuomone, operuojama struktūromis be subjekto (*subjectless structures*), o egzistencinis stilius reprezentuoja subjektus be struktūros (*structuraless subjects*).

Meno autentiškumą ir neautentiškumą Tarasti sieja su Greimo kategorijomis *atrodyti / būti* (*to appear / to be*), padedančiomis klasifikuoti ir aprašyti čia esančius reiškinius. Šią opoziciją (autentiška–neautentiška) mokslininkas pateikia greimiškojo semiotinio kvadrato kategorijomis: būti – nebūti, atrodyti – neatrodyti, tiesa – apgaulė, paslaptis – melas.

Kalbėdamas apie su tuo susijusią „nutraukimo" kategoriją *(disengagement)*, muzikologas nurodo keletą pavyzdžių. Minimalistinėje muzikoje jis įžvelgia vyraujančius bruožus: natūralių ryšių nutraukimą su vadinamaisiais „dabar", „čia" ir „aš" momentais, su trimis naratyvinėmis erdvės, laiko ir atlikėjų kategorijomis, dinaminėmis įtampos reguliavimo ir judėjimo formomis. Tai mokslininkas vaizdžiai apibūdina kaip savotišką meninį autizmą. Panašias „autistines" nuotaikas jis nurodo esant brolių Taviani filme „Padre padroni" (Tarasti, 2000, p. 119).

Novatoriškas Tarasti egzistencinės filosofijos ir muzikos semiotikos darinys apima subjektų (ženklų) raišką būties (*Dasein*) pasaulyje. Šiuo aspektu mokslininkas tiria įvairius su tuo susijusius klausimus, o jo darbai plačiai taikomi įvairių kompozitorių kompozicijoms tirti.

Nurodytos egzistencinės semiotikos temos, kurias muzikos kūrinių analizėje naudoja Tarasti, taip pat gali tapti teoriniu lietuvių autorių darbų pagrindu. Kaip pavyzdį norėtųsi paminėti šių eilučių autorės straipsnį, kuriame, kalbant apie būties *Dasein* raišką kūrinyje, filosofinės semiotikos kategorijomis analizuojamas Broniaus Kutavičiaus operos „Lokys" antrasis veiksmas (žr. Jankauskienė, 2013). Pažymėtina, kad „Egzistencinė semiotika" paranki subjektų meno kompozicijose traktuotei ir raiškai atskleisti („Muzikos semiotikos teorijoje", kaip minėta, buvo tiriamos veiksmažodinės muzikos reiškinių formos).

1.4. „Klasikinės muzikos semiotikos" temos

Naujajame Tarasti veikale, kaip teigia pats semiotikas, toliau ir naujai – metodikos ir teorijos prasme – plėtojamos temos, kurios buvo iškeltos ankstesniuose darbuose. Jų

atspirties taškas yra prancūzų semiotika, Lévi-Strausso ir Greimo darbai.

Skyriuje „Įžanga į muzikos semiotiką" analizuojamos temos, susijusios su klasikinio stiliaus kūriniais, poetiškai vadinamos romantinės eros muzika. Čia gilinamasi į retorikos ir sinestezijos *(synaesthesias)* aspektus – rašoma apie Marcelį Proustą ir Richardą Wagnerį, muzikos diskurso, retorikos, stilistikos, notacijos, komunikacijos ir kitus dalykus.

„Klasikinės muzikos semiotikoje" (2012)[14] kalbama apie Čiurlionio, kuris laikomas savo srities pionieriumi, dailės ir muzikos darbus. Su Čiurlionio vardu siejami du šios Tarasti knygos straipsniai. Skyriuje „M. K. Čiurlionis ir menų tarpusavio ryšiai" („M. K. Čiurlionis and the interrelationships of arts"; Tarasti, 2012, p. 353–368) menininkas pristatomas kaip asmuo, metęs iššūkį semiotikams, tyrėjams, muzikologams ir meno istorikams.

Čiurlionio kūrybos vientisumas, kaip matyti, lemia darbų analizės pobūdį. Skirtingai nei kiti tyrėjai, mokslininkas atkreipė dėmesį į tai, kad šio menininko muzikos ir dailės kūrinius jis tiria ne atskirai, bet lygindamas juos tarpusavyje, dailės kūriniuose įžvelgdamas muzikos darinių, formų ir pan. raišką. Tarasti pasitelkia kito moderniojo meno novatoriaus Kandinskio traktatą apie abstrakčiojo meno teoriją „Taškas ir linija plokštumai" („Punkt und Linie zu Fläche", 1926). Beje, anot Tarasti, mūsų laikais gyvendamas Čiurlionis „greičiausiai eksperimentuotų abstraktaus audiovizualinio meno srityje" (Tarasti, 2012, p. 353).

Skyriuje „Čiurlionis, Sibelius ir Nietzsche: trys profiliai ir interpretacijos" („Čiurlionis, Sibelius and Nietzsche: Three Profiles and Interpretations"; Tarasti, 2012, p. 369–389) lyginami du vadinamieji „nacionaliniai" kompozitoriai – suomis Jeanas Sibelius ir lietuvis Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, tarp jų muzikologas randa daug panašumų. Be to, čia pristatomi meniniai filosofo Nietzsche's darbai, kurie vertinami juos traktuojant egzistencinės semiotikos, *Moi, Soi* ir *the Other* kategorijomis.

Be to, šiame darbe autorius išplėtojo teorines peizažo semiotikos (*Semiotics of landscapes*) įžvalgas (Tarasti, 2012, p. 154–163). Čia jis konkretizuoja ryšius, t. y. gamtos ir žmogaus komunikaciją: gamta kaip siuntėja siunčia žinią, kurią priima jos gavėjas – žmogus. Be to, mokslininkas konkretizuoja centro ir periferijos, gamtos ir kultūros klausimus, susiedamas juos su dailės ir muzikos pavyzdžiais. Tarasti išskiria keletą teorinių peizažo traktuotės atvejų: (1) kai peizažas ir jo aprašymas orientuojamas į kodus (pvz., baroko sodas, reprezentuojamas tekste), (2) peizažas tarsi kodas, perteikiamas kaip žinia *(message)*, reprezentuojamas siurrealistiniame dailės kūrinyje, (3) peizažas ir jo aprašymas žinutės forma (*qua message*) ir (4) peizažas tarsi žinutė, kurios aprašymas yra ekvivalentiškas kodui (Tarasti, 2012, p. 162). Du pastarieji atvejai, semiotiko nuomone, charakteringi dailės kūriniams.

Egzistencinė Tarasti semiotika apibendrina, susumuoja ir parodo plačius šio mokslininko interesus, apimančius jo tyrimus filosofijos, muzikos semiotikos, estetikos ir artimose joms humanitarinėse srityse.

2. Analizuojamos operos

Straipsnyje lietuviškos operos – Jono Tamulionio „Bruknelė"[15], Jurgio Gaižausko „Buratinas"[16] ir Zitos Bružaitės „Grybų karas"[17] – detaliau pristatyti pagal Tarasti semiotikos teoriją pasirinktos neatsitiktinai – jos yra ryškūs skirtingai traktuojamų operų pavyzdžiai, kurių būdingiems bruožams atskleisti padeda moksliniai Tarasti darbai. „Bruknelė", jai analogiška Kutavičiaus opera „Kaulo senis ant Geležinio kalno" ir pan. yra ryškūs vaizduojamojo pobūdžio šio žanro kūriniai, jiems būdinga struktūriškai funkcinė, analogiška pasakai, kompozicijos daryba. Joms priešingos yra operos su jose vyraujančiomis muzikinės darybos formomis, tarp jų Gaižausko „Buratinas" ir Bružaitės operėlė „Grybų karas", taip pat ir diduma tradicinėmis laikomų psichologizuotų operų (pavyzdžiui, Giuseppe's Verdi kūriniai).

2.1. Jono Tamulionio opera „Bruknelė" (2009)

Tamulionio opera „Bruknelė", op. 327, – puikus vaizduojamojo spektaklio pavyzdys. Šią operą neabejodami galime laikyti viena iš stipriausių lietuvių muzikos scenai operos žanro kūrinių. Tai pasakytina apie visus jos lygmenis, pradedant libretu, vizualiai nepriekaištingais elementais – dekoracijomis, drabužiais, choreografija, šviesos ir pirotechnikos efektais bei išraiškingomis instrumentine, vokaline, vokaline-instrumentine operos muzikos formomis. Be to, ši kompozicija leidžia prisiminti ankstyvuosius muzikologo ir semiotiko darbus „Mitas ir muzika" (1978) bei „Muzikos semiotikos teorija" (1994), kuriuose rašoma apie folklorą, naratyvumą muzikoje, kalbama apie bendrąsias semiotikos ir muzikos sąsajas.

Struktūrinei Tamulionio operos „Bruknelė"[18] analizei atlikti, jos savitumui atskleisti naudojamas ne tik Tarasti kūrinys „Mitas ir muzika", bet ir šio mokslininko knygoje minimi Proppo bei Greimo veikalai, praturtinę sintagminę operos su pasakai būdinga struktūra ir tematika tyrimą. Straipsnyje remiamasi Tarasti ir Proppo pasakos darbu, kuriame rašoma apie pasakos funkcijų ir muzikos tekstų atitikimą pasaka grindžiamuose kūriniuose ir čia esančiam pasakojimui būdingus jo herojus ir jų atliekamus teminius vaidmenis – funkcijas. Šis Proppo tyrimas papildomas Greimo įžvalgomis apie sintagminę jos struktūrą, darinius, jų seką, naratyvinę atlikėjų-aktantų, erdvės ir laiko traktuotę juose (Greimas, 1989, p. 172).

Diskursyvinis lygmuo

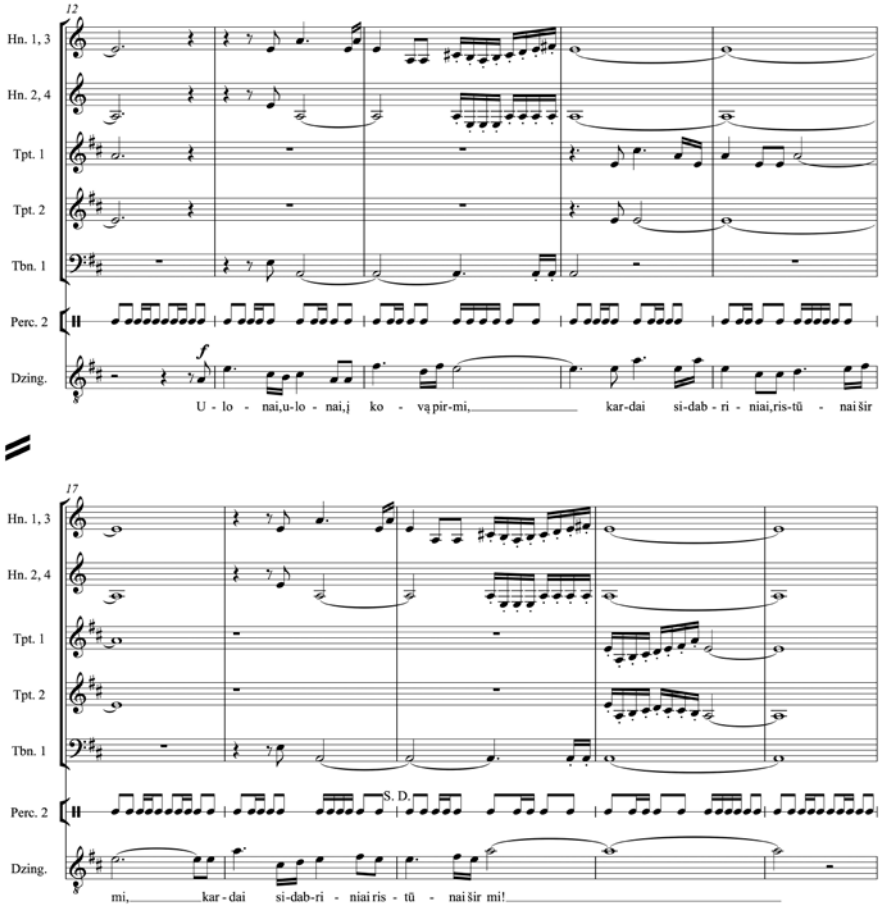
Pirmo paveikslo pradžią „Saulutė ugnelė“ galima vadinti teatro įžanga (tai Proppo vadinama parengiamoji pasakos dalis), kurioje supažindinama su veiksmo vieta (Akivarų slėnis), aktualizuojamas laikas – ankstyvas rytas. Muzika yra aktyvi operos spektaklio dalyvė, dažnai atliekanti pasakotojo vaidmenį. Pradiniame operos etape skambanti išplėtota uvertiūra pasižymi laipsnišku dinamikos augimu (nuo *pp* iki *ff*), ritmo verčių smulkinimu ir charakteringa operos pradžiai pagrindinių operos temų pakartojimo santrauka.

Vėliau prie šios įžanginės dalies instrumentinės partijos prisijungiantis choras perima pasakotojo funkcijas ir savo pasakojimą pristato kaip įsivaizduojamas „analizuojantis autorius“ (Gérard'o Genette'o terminas; Genette, 1980, p. 162)[19]. Choras pasakotojo vardu dainuoja apie po nakties bundantį Akivarų slėnį ir pristato pagrindinius operos veikėjus – Nykštuką Dzingutį ir Uogelę Bruknelę, kuri paverčiama Mergele Uogele.

Pasakos veikėjų veiksmai gali būti nusakomi funkcijomis iš Proppo „Pasakos morfologijos“. Tarp būdingiausių minėtini: Uogelės Bruknelės pavertimas Mergele Uogele; piršimasis jai; pažadas tekėti, jeigu Dzingutis Mergelei atneštų vestuvių žiedą (tai užduoties Dzingučiui skyrimas). Tarp tolesnių pasakojimo funkcijų: Dzingučio išjojimas atlikti užduoties (pasikeitimo erdvėje funkcija), geroji ragana Piesta (vadinamoji padėjėja), dovanojanti Dzingučiui žiedą (dovanojimo funkcija) ir jį perspėjanti nesukti iš kelio, kur tykantys pavojai (perspėjimo funkcija); laumės Žydrūnės žabangos ir Dzingučio užkerėjimas pamiršti Bruknelę (išbandymų funkcijos) ir, kaip būdinga pasakoms, laiminga pabaiga su herojų vestuvėmis.

Remiantis Tarasti ir Proppo teorija, galima matyti, kaip išmoningai, kartais netradiciškai, kompozitorius Tamulionis derina vokalinius ir instrumentinius operos epizodus. Pavyzdžiui, gana ilgą operos veikėjos Piestos pasakojimą (antro paveikslo partiją) paįvairina naratyvinė jos traktuotė. Dalį šio pasakojimo atlieka viena solistė, kitą nuo žodžių „Gražuolis Žėlūnas / Visus užkerės...“ – ji drauge su choru. Mimetinį Piestos pasakojimą (žodžiai „Pražūsi pamynęs žiniuonių kerus“) sustiprina diegetinis choro, pratęsiančio jos žodžius, pamokymas.

Kiekviena operos situacija, kaip matyti šioje kompozicijoje, diktuoja vis naujus jos traktuotės muzikoje ir kituose kūrinio lygmenyse raiškos sprendimus, priklausančius nuo esamos situacijos. Pavyzdžiui, Dzingučio atliekama „Ulonų dainelė“ išsiskiria savo paprastumu ir griežto ritmo figūrų pasikartojimu (atliekama pakiliai, su būgneliu ir valtornomis):



1 pvz. Dzingučio „Ulonų dainelė“ Jono Tamulionio operoje „Bruknelė“ (2009)

„Ulonų dainelėje“ jojančio karalaičio dainavimas papildomas valtornomis, tambūrinu ir mušamaisiais, maršo intonacijomis su vyraujančiais kvartos-kvintos intervalais ir charakteringu ritmu. Pavyzdžiui, tuomet, kai Dzingutis bučiuoja kemsynų Bruknelę ir ji virsta gražia mergele, pasakotojo vaidmenį perima muzika. Tarasti teorijoje – tai penktasis mito (kaip teksto) ir muzikos struktūros sąveikos kūrinyje tipas, kai pasakojimo funkcijos perduodamos muzikai (Tarasti, 1978, p. 69).

Naratyvinės programos raiška

Abstrahuotam veiksmui, taip pat ir operos, nusakyti gali būti naudojama muzikai pritaikyta Greimo ir Tarasti naratyvinė gramatika[20]. Remiantis ja, galima abstrahuotai užrašyti pagrindinių operos Dzingučio (subjekto S1) ir Bruknelės (subjekto S2) bendrų veiksmų scenos išklotinę, kurioje pabrėžiama veikėjų veiksmų įvairovė:

F – funkcija
b (m) – modalumas būti
d (m) – modalumas daryti
Ad. – adresantas
O – objektas
S1, S2 – subjektai
∩ – konjunkcija (t. y. sujungimas)

Dzingučio kaip subjekto S1 įtvirtinimas:

F= b (m) : S1
(t. y. subjekto buvimas kaip viena iš vadinamųjų modalinių funkcijų)

Veiksmą kito subjekto (S2), t. y. Bruknelės, atžvilgiu atliekantis ir jai minėtą bučinį kaip objektą perduodantis Dzingutis (S1) dabar jau yra kaip siuntėjas ir adresantas Ad1. Bruknelės pabučiavimą ir virsmą mergele galima užrašyti semiotine formule:

F= d (m) [S1 → (S2 ∩ O)]
(funkcija atskleidžiama per modalumą daryti, kai Bruknelė virsta mergele)

Dzingučio siekis paimti Bruknelę į pačias užrašomas:

F= norėti (m) : [S1 (m) : (turėti S2)]

F = turėti (m) (S1 ↔ S2)
(Dzingutis peršasi Bruknelei – kviečia ją tekėti)

Dėl to, kad Bruknelė ištekėtų už Dzingučio, jis turintis atnešti jai žiedą (objektą, reikalingą tai sąlygai įvykdyti):

F= norėti (m) [Ad2 → O → A1]
(Bruknelė (Ad2) siučia Dzingutį (Ad1) atnešti jai žiedo (O))

Galiausiai opera baigiasi laimingai – Dzingutis parneša Bruknelei žiedą ir veda ją:

F= turėti (m) (S2 ∩ O)
(Bruknelė S2 gaunanti objektą, t. y. žiedą)

Dzingučiui S1 į žmonas kaip objektas tenkanti Bruknelė:

F= turėti (m) (S1∩ O)

Pagal Tarasti ir Greimo naratyvinės semiotikos schemą užrašyti operos veikėjų veiksmai leidžia juos traktuoti abstrahuotai.

Išraiškingasis „Bruknelės“ muzikos lygmuo ir veikėjų traktuotė

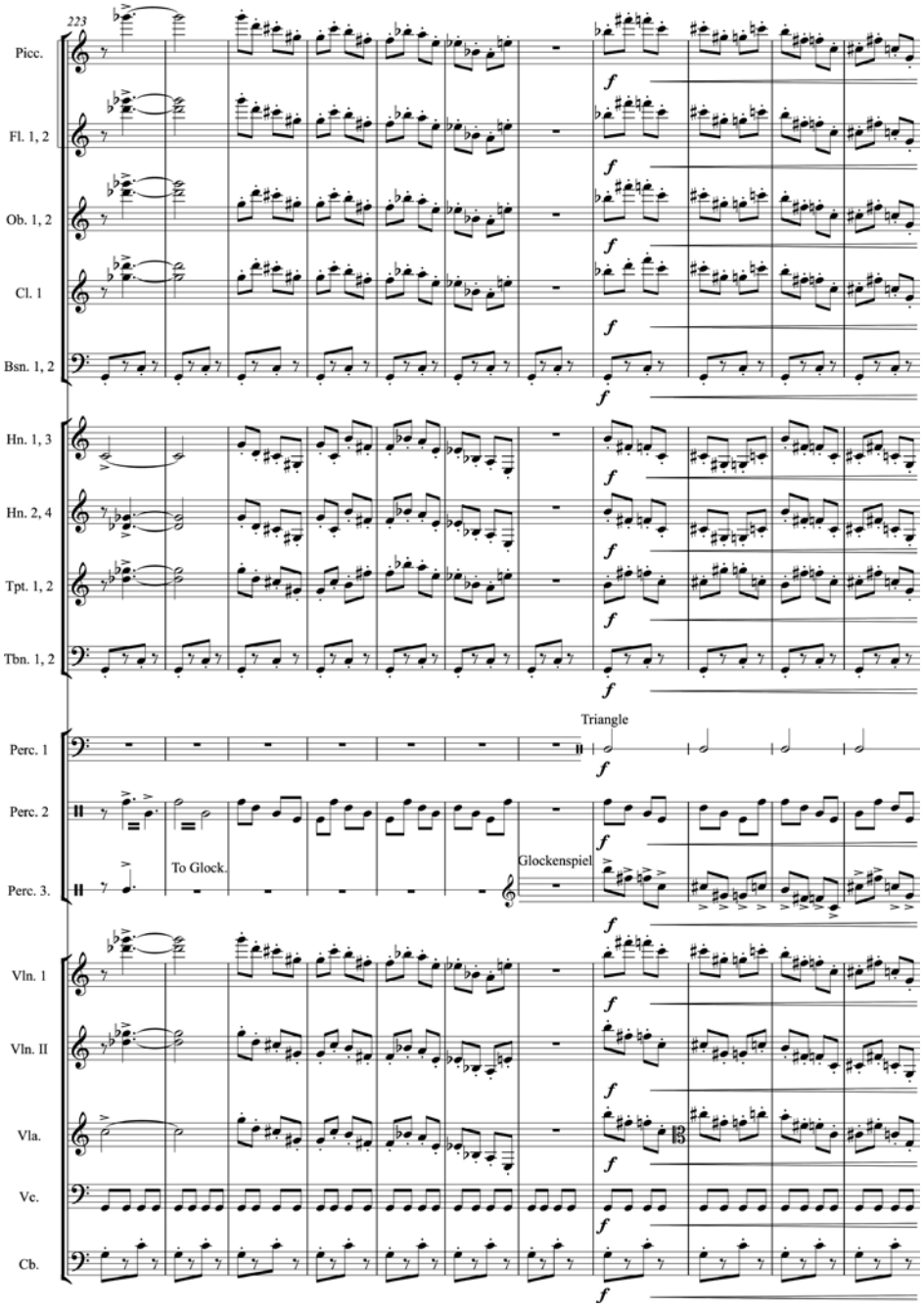
„Bruknelėje“ yra gana ryškus instrumentinės muzikos vaidmuo, kuriuo papildomos ar apskritai pakeičiamos vokalinės partijos. Tai tas atvejis (pagal Tarasti ir Proppo mito ir muzikos derinimo modelį), kai pasakos funkcijos kaip sudedamieji vienetai pakeičiamos muzikos dariniais (Tarasti, 1978, p. 79):

Mitas (kaip tekstas) (.....)

Muzika A ... B... C ... D ... E ... F ... G ... .

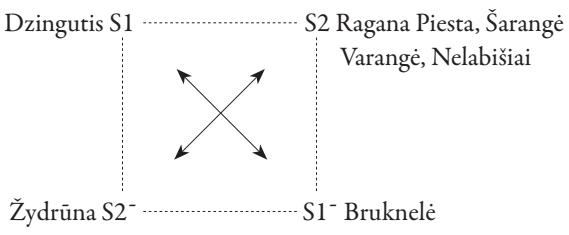
Šią operą galima vadinti išplėtotos instrumentinės puotos kompozicija, kuriai skiriamas didelis dramaturginis vaidmuo, išryškėjantis kiekvienoje, net mažiausioje, prasminėje jos detalėje. Minėtina išskirtinė operos muzikos instrumentuotė, jos derinimas su vokalinėmis partijomis ir išmoningas instrumentų naudojimas apskritai, o tai byloja apie puikų kompozitoriaus išmanymą operą paįvairinti išraiškingu vokalinių partijų papildymu ir atskirais instrumentinės muzikos epizodais. Pavyzdžiui, Dzingučio scenoje su Žydrūna: kai Dzingutis apsvaigsta nuo užkerėto jos gėrimo, karalaičio partijoje įsivyrauja atonalumas, bylojantis apie atraminių tonacijos tonų (taip pat ir Dzingučio pusiausvyros bei blaivaus proto) praradimą.

Raganos Piestos partiją paįvairina tam-tam, marimbos, *glockenspiel* instrumentai, įvairi styginių ir mušamųjų agogika (akcentai, *marcato*, *staccato*, triolės). Muzikiniams veikėjų – Šarangės Varangės, Nelabišių – charakteriams perteikti jų partijose naudojama aleatorika (ketvirtas paveikslas). Operoje gausiai pasitelkiami išplėsti, keičiantys vokalines partijas instrumentinės muzikos (mizanscenos, pantomimos ir pan.) epizodai. Vienas tokių – lošimo su velniais epizodas:



2 pvz. Jono Tamulionio operos „Bruknelė“ (2009) dešimtas paveikslas „Nelemtas lošimas su velniais“

Ši „Bruknelės“ veikėjų traktuotė gali būti užrašoma semiotiniu kvadratu:



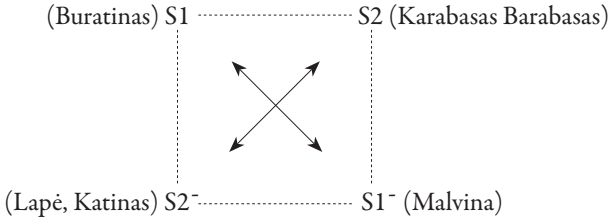
Tarp karalaičio Dzingučio ir jo išrinktosios Mergelės Bruknelės pradžioje buvę priešingumo (Greimo terminas) santykiai (↔), kai išrinktoji Bruknelė iš karto netekanti už Dzingučio ir siunčianti jį parnešti jai žiedo. Prieštaringumo santykiais (----) galima apibūdinti Dzingučio ir jam trukdančių vadinamųjų kenkėjų – Raganos Piestos, Šarangės Varangės, Nelabišių, velnių – ryšį. Karalaičio santykis su Žydrūna vadintinas papildymu (....) tik iš dalies, nes su Dzingučiu ji elgiasi įvairiai – ir palankiai, ir kenkėjiškai – visa tai priklauso nuo situacijos. Panašiai vertintinas ir kitų čia minimų veikėjų santykis.

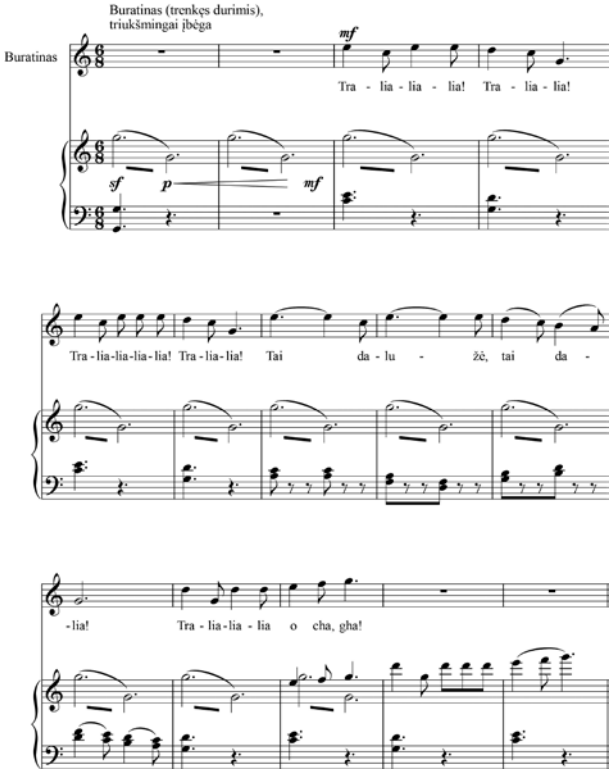
2.2. Jurgio Gaižausko opera „Buratinas“ (1969)

Vaizduojamajai operai „Bruknelė“, kurioje vyrauja pasakos formos, struktūra ir raiška, priešinga yra opera „Buratinas“. Ši vaikams skirta kompozicija – vienas pirmųjų šios srities lietuvių muzikos kūrinių[21]. Joje tradiciškai pagal XIX a. operos traktuotės pavyzdžius vyrauja muzikinės formos, klasikine vadinama muzikinė kalba.

Paminėtini operai būdingi jos epizodai – uvertiūra, arijos ir ansambliai. Tam tikros jų temos atitinka naratyvinių subjektų (S), kuriais grindžiama uvertiūra, raišką. Įsimintinas šiame kontekste energija trykštančio Buratino muzikinis paveikslas ir jo arija, skambanti iš karto po uvertiūros. Muzikos erdvę čia sudaro pagrindinių T, S, D funkcijų dariniai, o laikas formuojamas iš šokinių 6/8 ritmo, sekstolių figūrų.

Remdamiesi Greimo semiotiniu kvadratu, galime apibūdinti jo elementų ryšiais nusakomus tarp operos darinių, šiuo atveju tarp veikėjų-subjektų, esančius priešingumo (→), prieštaringumo (---) ir papildymo (...) santykius (Greimas, 1989, p. 160). Atitinkami išdėstytų operos veikėjų-subjektų ryšiai:





3 pvz. Buratino arija „Tra-lia-lia, tra-lia-lia“ Jurgio Gaižausko operoje „Buratinas“ (1969)

Buratinas, gyvenantis ten, kur yra visus į laimingą šalį vedantis židinys, su Karabasu Barabasu (S2⁻) susietas disjunkciniais prieštaringumo ryšiais. Nuo blogo jo elgesio kenčia beveik visi Buratino šalies gyventojai. Karabasas Barabasas, t. y. Subjektas S2⁻, charakterizuojamas disonansine muzika.

Daugiau dėmesio operoje skiriama prieštaringų jos veikėjų Buratino ir Malvinos, t. y. subjektų S1 ir S1⁻, ryšiui apibūdinti. Buratinas yra gaiviališkas, neatsargus, lengvatikis, tingus personažas, Malvina, priešingai, – darbšti ir pareiginga, siekianti Buratiną pratinti prie darbo. Šiuos apibūdinimus atitinka juos palydinti muzika. Buratinas charakterizuojamas pakilia ir nuotaikinga, Malvina – lyriška muzika. Kiti operos veikėjai Lapė ir Katinas (S2⁻) su Buratinu susieti papildymo ryšiais. Šie aktoriai-subjektai sudaro kompozicijos naratyvinės programos branduolį.

2.3. Zitos Bružaitės operėlė-parodija „Grybų karas“ (1996)

Kūrinyje, sukurtame vaikams, juokiamasi iš jo herojų toli gražu ne tik vaiko juoku, nes čia, panašiai kaip Antoine'o de Saint-Exupery „Mažajame prince“, parodomas sudėtingas, tuštybės kupinas gyvenimas[22].

Kūrinys turi charakteringą, vadinamąjį teatro teatre rėmelį – jis pradedamas ne tik scenos kūriniams būdinga įžanga, bet ir pradžioje bei pabaigoje grybų choro atliekamu epizodu „Ei, tai vija Pinavija, – visą dieną grybais lyja“. Jį sudaro trumpi vienu balsu dainuojami ir orkestro palaikomi motyvai.

Bružaitės operėlėje „Grybų karas“ vietoj libreto tiesiogiai naudojamas Justino Marcinkevičiaus poemos tekstas. Tai kūriniui suteikia savitumo, nes spektaklyje neišskiriami poemoje esantys pasakojimas diskursas ir pasakojimas procesas (Genette, 1980, p. 162–163). Tas pats veikėjas komentuoja veiksmo įvykius, prisistato ir galiausiai pats kalba-dainuoja (tiesioginė kalba). Pavyzdžiui, Baravykas dainuoja: „Baravykas kad supyko [...]: „Grybai, eisime į mūšį!“ Anot Genette'o, operos veikėjai pasakoja savo pasakojimą ir drauge yra jo stebėtojai (Genette, 1980, p. 186).

Poema (taip pat ir opera) išsiskiria veikėjų gausa, jie skiriami į tris dideles grupes – grybų, gyvūnų, grybautojų. Pažymėtina, kad laipsniškas jų pristatymas kuria intrigą – pradžioje prieštaringumo ryšiais (pagal Greimą) susieti grybai ir gyvūnai (grybai *vs* gyvūnai) poemos pabaigoje pasikeičia – prieštaringumo ryšiai nusistovi tarp miško senbuvių ir jame apsilankiusių vaikų.

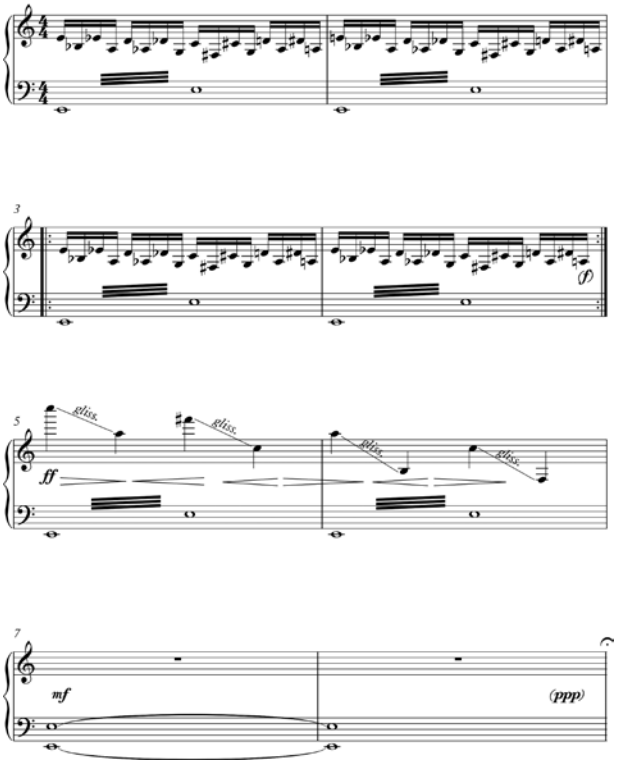
Be to, įvykių komentatorėmis (pagal susiklosčiusias situacijas) iš dalies galima laikyti pušis, kurios linguoja išgirdusios apie karą – muzikoje tuomet skamba chromatinės slinktys aukštyn žemyn.

Norėtųsi atkreipti dėmesį ir pažvelgti į operėlę Tarasti teorijų aspektu. Kompozicija išsiskiria gausa veikėjų, kuriuos, remiantis Greimu ir Tarasti, galima traktuoti kaip naratyviniame paviršiniame lygmenyje esančius atlikėjus, o

jų grupes, pvz., grybus, gyvūnus – kaip aktantus (aktantai yra sintaksės junginiai, dalyvaujantys laiko apibrėžtame pasakojime). Kiekvienam iš operėlės-parodijos veikėjų suteiktos žmogui būdingos išskirtinės arba netradicinės išvaizdos bei charakterio savybės, iš kurių čia šaipomasi[23].

Kūrinio muzika atitinka jos poetinį tekstą: vyraujančią klasikinę harmoniją ir jai būdingą muzikinę kalbą paįvairina daugiagarsiai sąskambiai (palydintys Kazlėką, Raudonikius), papildo aleatoriniai intarpai (Baravyko partijoje), chromatinės slinktys (kai linguoja pušys), *tremollo* efektai (kai dreba grybautojų išsigandęs grybas-žvalgas), įmantresnis ritmas (charakteringas Raudonikio partijos pritarimui) ir pan. Visa tai traktuotina kaip atskirų muzikinių subjektų raiška (Tarasti, 1994). Veiksmas papildomas nedideliais instrumentiniais intarpais, kurie pakeičia arba papildo poetinį tekstą (plačiau apie tai Tarasti, 1989). Tai vestuvinis šokis, verkiančios Ūmėdėlės epizodas, Grybų paradas, jų maršas.

Kaip pavyzdį galima paminėti epizodą, kuriame, pasitelkus muziką, perteikiamas sujudimas, palydintis žinią apie besiartinantį karą. Poetinis tekstas – įvykių komentaras, kaip būdinga šiai kompozicijai, išdainuojamas grybų ir pušų balsu. Kyla vėjo banga (p-ff-ppp), linksta pušys – muzikoje tuo metu vokalo (grybų ir pušų) ir instrumentinėse partijose skamba chromatinės slinktys ir *glissando*:



4 pvz. Laukiant numatomo grybų karo („Grybų karo“, 1996, klavyras, p. 42–43)

Tarasti „Egzistencinės semiotikos“ kontekste galima kalbėti apie „Grybų karo“ veikėjus ir juos traktuoti kaip Būties *(Dasein)* ženklus, kai akcentuojami čia esantys tapsmo, būties „dabar“ momentai (*being inside the world of Dasein*) ir vadinamoji „nebūties“ (*Nothingness*) erdvė (Tarasti, 2000, p. 10). Skirtingus jos lygmenis atitiktų Tarasti schema:

Teigimas – Neigimas – Naujas teigimas

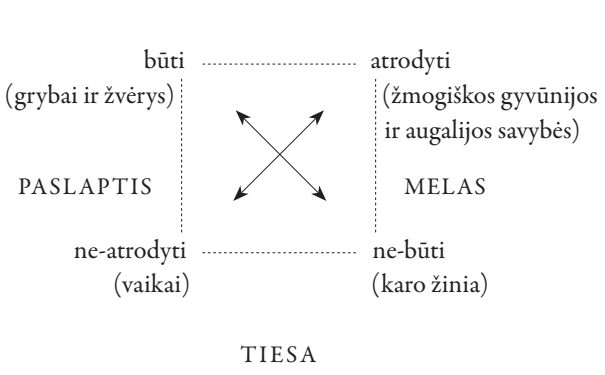
Tai „Grybų kare“ atitiktų:

Būtis, t. y. operos veikėjai grybai, žvėrys ir vaikai – „sužmogintas“ šių veikėjų charakterizavimas – naujas turinys. Būties lygmenį mokslininkas susieja su modalumą reiškiančiais veiksmažodžiais „būti“, „norėti“, „sugebėti“ ir „žinoti“, kurie atitinka personažų veikimo pobūdį. Pavyzdžiui, operėlės personažų – grybų sumanymas kovoti (modalumas „norėti“) ir šio sumanymo beprasmiškumas, kai norima kovoti su visais ir iš esmės neaišku dėl ko. Netikėtas posūkis operos pabaigoje, susijęs su naujų personažų – vaikų grybautojų pasirodymu, traktuotinas kaip naujo turinio raiška. Ją Tarasti sieja su kategorija „kitas“ (*the Other*), o schema parodo pereinamųjų ženklų kryptingumą (Tarasti, 2000, p. 23):

Būtis (*Dasein*) 1 – Būtis (*Dasein*) 2 – Būtis (*Dasein*) 3

Šuo atveju traktuojamą operėlės „Grybų karas“ ženklų kaitą galima pavadinti Tarasti taikomais tapsmo ar situaciniais ženklais (*signs of becoming and signs in situation*) bei būties ir atrodymo (*beeing and seeming*) simbioze (Tarasti, 2000, p. 125).

Pasinaudodami vienu iš Tarasti „Egzistencinės semiotikos“ pasažų jo plėtojamomis meno autentiškumo ir neautentiškumo temomis, galime kalbėti apie operėlės veikėjus-atlikėjus ir jų raišką kūrinyje, operuojančioje kategorijomis būti (*to be*), atrodyti (*to appear*), tiesa (*truth*), apgaulė (*falsehood*), melas (*lie*) ir paslaptis (*secret*):



Su menine apgaule galima sieti veikėjus, kurie traktuojami tarsi žmonės, su melu – žinią apie miške kilsiantį karą ir iš tiesų į mišką atsilankiusius grybautojus – vaikus.

Gilindamasis į autentiškumo terminą muzikoje, mokslininkas detalizavo terminus „atrodyti“ (*seeming*) konkrečiuose kūriniuose, šiuo atveju poetiniame Bružaitės operėlės „Grybų karas“ lygmenyje.

Išvados

Straipsnyje pateiktam tyrimui atlikti pasirinkti įvairūs suomių mokslininko Eero Tarasti darbų aspektai naudojami kaip analizės įrankiai (čia pateikiami atskiri jų aspektai), taikomi lietuvių autorių – Jono Tamulionio, Jurgio Gaižausko ir Zitos Bružaitės – operoms tirti.

Semiotiniai straipsnyje minimi jo darbai parodė platų šio mokslininko temų pasirinkimą. Maloniai nuteikė Tarasti domėjimasis lietuvių kultūra ir kruopščiu atskirų jos sričių tyrimu (Čiurlionio kūrybos analize ir jo veiklos propagavimu). Šio kūrėjo darbus mokslininkas traktuoja semiotiniu aspektu.

Straipsnyje smulkiau kalbama apie tuos Tarasti kūrinius, kurie naudojami lietuvių autorių, konkrečiai Tamulionio, Gaižausko ir Bružaitės, darbams analizuoti. Semiotiniu aspektu čia buvo nagrinėjami šių autorių operų teksto (plačiąja prasme) bruožai.

Tamulionio „Bruknelė“, t. y. jos mito (pasakos žodinio teksto) ir muzikos struktūroms būdingi bruožai ir jų koreliacija, tirta naudojantis Tarasti veikalu „Mitas ir muzika“. Gaižausko opera „Buratinas“, priešingai nei „Bruknelė“, formuota pagal joje vyraujančių muzikos formų sudarymo principus. Tarp XIX a. operai būdingų bruožų – uvertiūra, arijos ir ansambliai. Apie naratyvinius operos bruožus rašyta naudojantis jo muzikos semiotikos analize – šiuo atveju kalbėta apie naratyvinę operos teksto analizę, kuri atlikta naudojantis Tarasti muzikai pritaikyta Greimo semiotika. Remdamiesi Greimo semiotiniu kvadratu galime apibūdinti tarp svarbiausių jos elementų (subjektų-veikėjų) susidarančius ryšius. Be to, čia konkretizuoti naratyviniai ir diskursyviniai operos „Bruknelė“ bruožai. Analogiškai taikant šią priemonę, charakterizuojami Gaižausko operos „Buratinas“ veikėjai.

Operėlės „Grybų karas“ analizėje naudojamasi Tarasti „Egzistencine semiotika“ ir „Klasikinės muzikos semiotika“ ir šio kūrinio pavyzdžiu pateikiami mokslininko veikaluose minimi egzistencinės semiotikos klausimai. Muzikos semiotikos ir egzistencinės muzikos semiotikos aspektai, į kuriuos gilinamės analizuodami operas ir kito žanro kūrinius, padeda atskleisti šiais aspektais tiriamų kompozicijų savitumą. Į kūrinį čia žvelgiama kompleksiškai, turint mintyje reikšminį ir jo raiškos lygmenis. Tai ypač aktualu tada, kai kalbama apie scenos kūrinius – tai būtų opera, baletas ar šiuolaikinė medijos žanro kompozicija.

Šiuo atveju dėmesys sutelktas į analizuojamų operų žodinio ir muzikinio tekstų lygmenis, į pasirinktą sintagminės, naratyvinės ir egzistencinės semiotikos raiškos pagal Tarasti darbus traktuotę.

Nuorodos

1 Kūrinio „Grybų karas“ apibūdinimą operėlė-parodija yra nurodžiusi jo kompozitorė Zita Bružaitė.

2 Tarasti, Eero. *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth and Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Acta Musicologica Fennica 11. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 1978.

3 Tarasti, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Advances in Semiotics. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

4 Pagrindinis šios knygos redaktorius yra Thomas A. Sebeokas, vienas garsiausių XX a. semiotikų.

5 Daugiau apie tai rašoma: Jasinskaitė-Jankauskienė, Inga. *Pagoniškasis avangardizmas. Teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai*. Vilnius: Gervelė, 2001.

6 Tarasti, Eero. *Existential Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000.

7 Tarasti, Eero. *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. Walter de Gruyter, 2002. Vėliau apie tai rašoma: *A Sounding Signs: Modalities and Moments in Music, Culture, and Philosophy*. Essays in Honor of Eero Tarasti on his 60th Anniversary. Edited by S. Hatten, Pirjo Kukkonen, Richard Littlefield, Harri Veivo, and Irma Vierimaa. Acta Semiotica Fennica XXX. International Semiotics Institute at Imatra Semiotic Society of Finland, 2008.

8 Tarasti, Eero. *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to us*. Semiotics, Communication and Cognition. Ed. by Paul Cobley and Kalevi Kull. Volume 10. KG, Berlin / Boston: Walter de Gruyter GmbW & Co, 2012.

9 Semiotinis tyrimų metodas (ir semiotika apskritai) išpopuliarėjo XX a. semiotiko Greimo dėka ir plačiai imtas taikyti įvairiose humanitarinių mokslų srityse. Pvz., 1979 m. susibūrė Tarptautinė semiotikos studijų asociacija (International Association for Semiotic Studies), kurioje aktyviai darbuojasi šis suomių muzikologas ir semiotikas (1990–2004 m. jis buvo šios asociacijos viceprezidentas, nuo 2005 m. – prezidentas).

10 Apie formulinę literatūrą žr. Hawthorn, Jeremy. *Moderniosios literatūros teorijos žinynas*. Vertė Dalia Čiočytė. Vilnius: Tyto alba, 1998, p. 98–100.

11 Savo veikaluose Proppas tyrė universalų naratyvinės formos elementų – funkcijų ir formulių derinį ir nustatė vadinamajai formulinei literatūrai būdingus bruožus – pasikartojančius elementus ir struktūras, tarp kurių išskyrė joms charakteringą 7 pasakos personažų modelį (tai 7 invariantiški vaidmenys: priešininkas (antagonistas), dovanotojas, stebuklingas padėjėjas, siuntėjas, herojus, netikras herojus ir caraitė (arba jos tėvas). Proppas minėjo šį realų pasakoje esančių funkcijų skaičių (iš jų galima paminėti tokias funkcijas kaip herojaus išvykimas, draudimas, sutarties pažeidimas, kova, sugrįžimas, persekiojimas, atpažinimas) ir tam tikrą chronologinę jų seką, t. y. pasiskirstymą laike, nes vienas funkcijas lemia prieš tai ėjusios funkcijos, kurios priklauso tam pačiam branduoliui. Pasakos struktūrą mokslininkas įvardijo kaip įvykių ir situacijų seką, kuriai suteikė griežtą formatavimą, t. y. modelio statusą – taip pasakoje esantys įvykiai buvo atskirti nuo subjekto veiklos, o subjektas imtas laikyti sintaksės elementu.

12 Minėtą Proppo teoriją Greimas laikė tobulu sintagminiu sinchroninio aprašymo modeliu, ją taikė savo struktūrinės semantikos teorijoje ir aprašė knygoje „Struktūrinė semantika“ (joje Greimas, be kitų temų, toliau išplėtojo esminius Proppo

teorijos bruožus). Greimo teorijos – jo pasakos struktūralistinės semantikos modelį sudaro 20 jai būdingų funkcijų, kurios siejamos su 6 aktantais, išdėstant juos poromis. Tai subjekto – objekto, siuntėjo – gavėjo ir padėjėjo – oponento vaidmenys. Šių aktantų modelį Greimas traktuoja gana abstrakčiai – aktantas *(the actant)* jam – tai sintaksinis naratyvinio lygmens vienetas. Pasakojimą (kaip naratyvinės analizės struktūrą) šis mokslininkas laiko struktūrinės semantikos ir naratyvinės semiotikos suma.

13 Plačiau apie tai rašoma straipsnio autorės darbe: Jasinskaitė-Jankauskienė, Inga. *Pagoniškasis avangardizmas. Teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai*. Vilnius: Gervelė, 2001.

14 Tarasti, Eero. *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to us*. Semiotics, Communication and Cognition. Ed. by Paul Cobley and Kalevi Kull. Volume 10. KG, Berlin / Boston: Walter de Gruyter GmbW & Co, 2012.

15 Jono Tamulionio opera „Bruknelė" sukurta pagal Martyno Vainilaičio pasaką (Mildos Brėdikytės libretas).

16 Jurgio Gaižausko opera „Buratinas" sukurta pagal Aleksejaus Tolstojaus pasaką (libreto autorius Anzelmas Matutis).

17 Zitos Bružaitės operėlė „Grybų karas" sukurta pagal to paties pavadinimo Justino Marcinkevičiaus poemą (ji naudojama kaip libretas).

18 Tai pasaka, kaip Karalaitis Dzingutis Uogelę Bruknelę paverčia Mergele Bruknele ir, įveikęs jam paskirtas užduotis (kaip būdinga pasakoms), ją veda.

19 Operai būdingam naratyviniam pasakojimui apibūdinti galima pasitelkti naratologo Gérard'o Genette'o teoriją (Genette, 1980). Pavyzdžiui, chorinėje įžangos dalyje skamba netiesioginis kompozitoriaus pasakojimas (vadinamasis jo „požiūrio taškas" – Genette'o terminas) – ten naratyvinis pasakojimas perleidžiamas kompozitoriaus „atstovui" – chorui. Tai vadinamasis diegezinis (*diegėsis* – grynas) pasakojimas. Ten, kur Dzingutis kalba savo vardu, priešingai, yra mimezinis (*mimėsis* – tobula imitacija) pasakojimas, jame išgirstame sumanymą Bruknelę paversti mergele. Mimezinis Dzingučio ir Bruknelės duetas, sudarytas iš vienarūšių vienas kitą papildančių partijų, byloja apie jų sutarimą – šie veikėjai parodomi kaip siekiantys vienodo tikslo – vestuvių – bendraminčiai.

20 Tarasti, pritaikęs muzikai Greimo naratyvinę gramatiką, konkretizavo jo *generatyvinį taką*, kuriame yra išskirti semiotinis, t. y. giliausiai esantis loginis-semantinis, vidurinis – naratyvinis ir paviršiuje išskiriamas diskursyvinis lygmenys.

21 Tai pasaka apie medinuką Buratiną, kuris, susidraugavęs su lėlėmis, išgelbsti jas nuo Karabaso Barabaso piktadarybių ir atveda į pasakų šalį, įėjimas į ją yra už jo tėtės Karlo Židinio. Kūrinį sudaro du veiksmai ir dešimt paveikslų.

22 Minėtini „Lėlės" teatro režisieriaus Algirdo Mikučio, kuris pagal šią poemą 2012 m. gruodžio 12 d. pastatė lėlių teatro spektaklį, žodžiai: „Tai tikras muilo burbulas! Visų grybų vado Baravyko Pulkaunyko žmona Riebi Paliepė vyrui naują skarą parnešti liepė. Taigi, grybai skelbia karą dėl pakirmijusios moteriškės užgaidų... Visi karai iš esmės kyla dėl tuščių nedidelės grupelės ambicijų arba slaptų grobikiškų ekonominių paskatų, tačiau visa tai išsivysto į masinį karščiavimą, kuomet dauguma net nesusimąsto, dėl ko gi jie kariauja, laimėti, užgrobti! Visa tai labai tragikomiška" (žr. „J. Marcinkevičiaus „Grybų karas" pirmą kartą griaudės „Lėlės" scenoje". ELTA ir lrytas.lt. inf., 2010 12 06).

23 Zitos Bružaitės opera-parodija sukurta pagal Justino Marcinkevičiaus poemą „Grybų karas" (poema naudojama kaip kūrinio libretas). Joje hiperboliškai miško augalijos ir gyventojų pavyzdžiu pasakojama apie kritikuotinus žmonėms būdingus bruožus. Pasakojama, kaip grybų karalius Baravykas dėl tuščiagarbiškų savo žmonos Paliepės užmačių priverčiamas skelbti karą miško žvėrims dėl to, kad tuščiagarbei ir valdingai žmonai parneštų skarą kaip karo grobį. Kelmučiui, priešingai, žmona neleidžianti kariauti, nes jai sunku vienai tvarkytis su daug vaikų – todėl, užuot ėjęs kariauti, jis kartu su Kazlėku nueina žvejoti. Dabita Lepšis taip pat nenorintis kariauti, nes jis, būdamas pilvotas, nesusijuosiantis diržo, be to, negalėsiantis dainuoti. Šias grybų užmačias nutraukia į mišką grybauti pasipylę vaikai (žr. 17 išnašą – dalis čia pateikiamos informacijos ankstesnėje išnašoje).

Literatūra

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: Methuen, 1985.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse*, transl. by Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell Ltd. 1980.

Greimas, Algirdas Julius. *Semiotika*. Darbų rinktinė. Sudarė ir vertė R. Pavilionis. Vilnius: Mintis, 1989.

Jankauskienė, Inga. Veridiction in Opera. Opera and Object of Value in it. In: *Music, Function and Value*. Proceedings from the 11th International Congress on Musical Signification. Kraköw, Poland, October 2, 2010. Edited by Teresa Malecka and Małgorzata Pawłowska. Published by Academia Muzyczna w Krakowie and Musica Jagellonica, Kraków, 2013, p. 399–411.

Tarasti, Eero. *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to us*. Semiotics, Communication and Cognition. Ed. by Paul Cobley and Kalevi Kull. Volume 10. KG, Berlin / Boston: Walter de Gruyter GmbW & Co, 2012.

Tarasti, Eero. *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. Walter de Gruyter, 2002.

Tarasti, Eero. *Existential Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000.

Tarasti, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Advances in Semiotics. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

Tarasti, Eero. *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth and Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Acta Musicologica Fennica 11. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 1978.

Пропп, Владимир. *Морфология „волшебной" сказки*. Собрание трудов. Москва: Лабиринт, 1969.

Summary

The article is about works of Eero Tarasti, the Finnish musicologist, semiotic and philosopher, who writes about structuralism, semiotics of conventional music and of existential music. It is written about his works' variety and uniqueness which are used to analyse and to reveal the originality of three differently composed Lithuanian operas, *Bruknelė* (Tinny Lingonberry, 2010) of Jonas Tamulionis, *Buratinas* (Pinocchio, 1969) of Jurgis Gaižauskas, and *Grybų karas* (Mushroom War, 1996) of Zita Bružaitė.

First of all, Tarasti's studies and their themes are introduced beginning with the first study *Myth and Music* (1978) and finishing with *Semiotics of Classical Music* (2012). Each of the study is enlarged on its characteristics, i.e. in *Myth and Music* it is plumbed the connection of myth and music, which was used by Propp and Greimas in their studies.

The most widely used book of Tarasti is *A Theory of Musical Semiotics* (1994). It could be called the ABC-book of semiotics of music and is based on the works of Greimas, Sebeok and others. The ideas of narrative, analysis of music discourse modalities in music are developed in this book. The new term "existential semiotics" coined by Tarasti is discussed in the book *Existential Semiotics* (2002) in which the expression of subjects in Dasein space is enlarged on. *Semiotics of Classical Music* (2012) is about classical and romantic music; various aspects of research are freely and newly used by the author. In two chapters of this study, Tarasti shows in rather an unusual way the uniqueness of synthesis of audio and visual arts by Čiurlionis. In the other chapter, the researcher compares Čiurlionis with Sibelius and Nitzsche; he uses comparative and semiotic aspects. The second part of the study is about Čiurlionis' operas for children; attention is paid to differences in how they are formed, which can be discovered using the mentioned methods of Tarasti.

The distinctive concept of *Myth and Music* in music compositions lets us speak about syntagmatic particularity of opera based on fairy tale – typical functions of characters, their order of appearance, etc. The other chapter is from *A Theory of Musical Semiotics* and deals with Tarasti's narrative programme for narrative analysis of music compositions, which is used for narrative analysis of the same opera.

In analysis of Gaižauskas' opera *Buratinas*, attention is paid to overtures, arias, ensembles – the forms of music that dominated in romantic operas of the 19th century. Tarasti adapted the Semiotic square developed by Greimas for analysing musical compositions, and it is used for analysis of relations of operas characters. Mentioned actors-subjects are in the centre of the narrative programme of composition.

There are fa ew aspects of analysis of Bružaitė's opera-parody *Grybų karas*; one is based on Tarasti's narrative semiotics studies, another on Genette's *Narrative Discourse*. Attention is paid to the originality of this opera's libretto – the text of the poem G*rybų karas* by Justinas Marcinkevičius is used instead of it. The narrative discourse and narrative process of the poem are not separated in the opera. The same character comments events, introduces himself, speaks and sings. A large group of characters of *Grybų karas* is shown by Tarasti in the context and categories (to be, to appear, truth, falsehood, lie, secret) of *Existential Semiotics*. Attention in this case is concentrated on the levels of narrative and lyrics, on the expression of chosen syntagmatic, narrative and existential semiotics according to the ideas of Tarasti's studies.

Lina NAVICKAITĖ-MARTINELLI

Semiotinės muzikos atlikimo meno teorijos link: reikšmingosios sąvokos, modeliai ir perspektyvos

Towards a Semiotic Theory of Musical Performance Art: Key Concepts, Models, and Prospects

Straipsnis parengtas vykdant kultūrinės plėtros projektą „Atlikėjo polifunkcionalumas muzikiniuose, kultūriniuose ir socialiniuose procesuose“. Tyrimą finansuoja Lietuvos mokslo taryba (sutarties Nr. MIP-095/2013).
The article was prepared during the implementation of the project "Performer's Polyfunctionality in Musical, Cultural and Social Processes". The research was funded by a grant (No. MIP-095/2013) from the Research Council of Lithuania.

Anotacija
Žvelgiant semiotiškai, muzikos atlikimas yra suvokiamas kaip komunikacijos modelis: jame siunčiami ar įkūnijami užkoduoti pranešimai, kurių reikšmės gavėjų suvokiamos ir iškoduojamos. Antai teatro ar operos atlikimuose, kurie semiotikų jau senokai analizuojami, reikšmė užšifruojama ir perteikiama įvairiomis spektaklio sistemomis: scenografija, apšvietimu, kostiumų dizainu, muzika ir t. t. Šalia to, prasmių kupiną ir sudėtingą signifikaciją šiems atlikimams suteikia patys atlikėjai-aktoriai – jų kūnai, veiksmai, interpretacija. Visa tai galima pritaikyti ir muzikos atlikėjų menui: mąstant apie jį vien kaip apie muzikinės partitūros realizavimą, neįvertinamas potencialus jo semiozės sudėtingumas. Straipsnyje pateikiami keli semiotinės atlikimo meno teorijos modeliai, leidžiantys analizuoti muzikos atlikėjų veiklą remiantis jų generuojamais ir siunčiamais muzikiniais, kultūriniais ir socialiniais pranešimais. Metodologiniu požiūriu čia naudojamasi reikšmingiausiais muzikos semiotikos analitiniais įrankiais – tokiais kaip Gino Stefani muzikinės kompetencijos teorija, kai kuriais Eero Tarasti egzistencinės semiotikos aspektais – ir autorės originaliomis formuluotėmis.
Reikšminiai žodžiai: muzikos atlikimo menas, interpretacija, semiotika, atlikimo studijos.

Abstract
Seeing it from the semiotic perspective, musical performance is understood as a communication model in which a series of coded messages are sent or enacted and their meanings received or decoded. For example, in a theatre or opera performance, which have been for a long time subject to semiotic analysis, the meaning is encoded and transmitted through the various systems of staging, such as sets, lighting, costume, music, etc. In addition, rich and complex significations are provided by the performers/actors themselves, their bodies, actions and interpretive choices. All this can be said about the art of music performers as well, and, if we think of a musical performance as a mere actualization of a musical score, we obviously underline the potential density of its semiosis.
The article aims at presenting some possible model of a semiotic theory of musical performance art that would enable an analysis of the activity of musical performers based on the musical, cultural, and social messages generated and sent by them. From the methodological point of view, the core of the present analysis consists in the application (sometimes adaptation) of some important models produced within musical semiotics, such as Gino Stefani's theory of musical competence, certain aspects of Eero Tarasti's existential semiotics, plus the addition of the author's own formulations.
Keywords: musical performance art, interpretation, semiotics, performance studies.

Semiotinės prieities paieškos

Atliepiant poreikį išplėsti ir praturtinti dabartines atlikimo meno studijų tendencijas, šiuo tyrimu siekiama pateikti keletą teorinių modelių, kurie leistų analizuoti muzikos atlikėjų veiklą remiantis jų generuojamais ir siunčiamais muzikiniais, kultūriniais ir socialiniais pranešimais. Tokią prieitį galima laikyti tarpdisciplinine: čia neneigiamos tradicinės muzikologijos tyrimų prioritetu esančios vakarietiškos akademinės muzikos atlikimo sąsajos su muzikos kūriniais, tačiau šalia endogeninių, muzikinių reikšmių sistemų aprėpiamas platesnis žiūros taškas, o muzikos atlikimo menas studijuojamas kaip kuriantis išorines – viršmuzikines, arba egzogenines, – reikšmes. Straipsnyje teigiama, kad muzikiniai reiškiniai nėra išskirtinai muzikiniai: juos prasminga tyrinėti atsižvelgiant į daugybę socialinių, ekonominių ir kultūrinių veiksnių.

Žvelgiant semiotiškai, muzikos atlikimas yra suvokiamas kaip komunikacijos modelis: jame siunčiami ar įkūnijami užkoduoti pranešimai, kurių reikšmės gavėjų suvokiamos ir iškoduojamos[1]. Antai teatro ar operos atlikimuose, kurie semiotikų jau senokai analizuojami, reikšmė užšifruojama ir perteikiama įvairiomis pastatymo sistemomis: scenografija, apšvietimu, kostiumų dizainu, muzika ir kt.[2] Šalia to, prasmių kupiną ir sudėtingą signifikaciją šiems atlikimams suteikia patys atlikėjai-aktoriai – jų kūnai, veiksmai, interpretacija. Visa tai galima pritaikyti ir muzikos atlikėjų

menui: mąstant apie jį vien kaip apie muzikinės partitūros realizavimą, nepastebimas (ar sąmoningai neigiamas) potencialus jo semiozės sudėtingumas. Tad viena pagrindinių šio straipsnio prielaidų yra ta, kad muzikos atlikimo menas gali būti nagrinėjamas koncentruojantis į muzikos atlikėjus kaip į ypatingą kultūrinio gyvenimo fenomeną, o muzikos atlikimo praktikas įmanu studijuoti ne tik tyrinėjant muzikos interpretaciją drauge su muzikos kūriniu, bet ir atsižvelgiant į moderniosios kultūros reiškinius, įvairias atlikėjų veiklos terpes ir atlikimo tipų aspektus, skirtingus atlikėjo ir klausytojo komunikacijos procesų pavidalus.

Egzistuojančiuose muzikos semiotikų darbuose pateikiama daug įdomių įžvalgų, kurias galima būtų pritaikyti muzikos atlikimui, tačiau konkrečių atvejų studijų labai stinga. Vyraujančių bendrosios semiotikos paradigmų ir mokyklų pamatus pakloję teoretikai neskyrė muzikai beveik jokio dėmesio. Peržvelgus vadinamosios Amerikos mokyklos (jos pagrindas – Charleso Sanderso Peirce'o raštai) arba Paryžiaus struktūralistinės krypties (įsteigtos Algirdo Juliaus Greimo, tęsusio Claude'o Lévi-Strausso teorinę mintį) darbus tenka konstatuoti, kad nė vienas šių iškilių mąstytojų nerašė apie muziką. Šios temos nerastume nei Tartu–Maskvos mokyklos įkūrėjo Jurijaus Lotmano, nei žymiausio dabarties semiotiko Umberto Eco (kuris pats puikiai groja klarnetu[3]) darbuose. Įdomu tai, kad susidomėjimo muzika stoka anaiptol neatspindi dėmesio atlikimui, arba performatyvumui, – šis išsamiai tyrinėtas teatro kontekstuose. Polinkio teatro studijoms būta tokio ryškaus, kad kai kurias garsias semiotikos mokyklas (kaip antai Prahos semiotikos mokyklą XX a. trečiu dešimtmečiu ar kitų Europos teoretikų, įskaitant tokius autorius kaip Lotmanas, Eco ar Marco De Marinis veiklą) galima būtų laikyti teatro semiotikos ištakomis. Tarp kelių mokslininkų, kurių darbuose aptinkama muzikos tematika, pirmiausia minėtinas Roland'as Barthes'as, rašęs ir apie muzikos atlikimą[4].

Muzikos semiotiką tyrinėjančių teoretikų (tokių kaip Jeanas-Jacques'as Nattiez, Gino Stefani, Eero Tarasti ir daugelis kitų) gausi ir originali literatūra, be abejonės, reikšmingai prisidėjo permąstant (jei ne apskritai kitaip apibrėžiant) įvairius muzikinius reiškinius ir praktikas, tarp jų ir muzikos atlikimą (nors ir ne taip nuosekliai kaip kitų temų atveju). Jie rėmėsi pagrindinėmis bendrosios semiotikos teorijomis, pritaikydami šias savo tyrimų sričiai. Taip radosi keletas semiotinės teorijos aplikacijų konkrečiai muzikos atlikimo menui: vienas šio straipsnio tikslų – kai kurias jų trumpai apžvelgti. Siekiama pateikti bendraisiais semiotiniais modeliais paremtas originaliausias teorines įžvalgas, pritaikant jas muzikos atlikimui. Egzistuojanti medžiaga čia ne tik adaptuojama, bet ir perdirbama, taip pat, kur būtina, pateikiami nauji siūlymai. Pažymėtina, kad kai kurios trijų šiame straipsnyje pateikiamų modelių dalys ir aptariama problematika susipina, taip paryškindamos bendrąsias siūlomas muzikos atlikimo studijų gaires.

Semiotinė atlikėjo tapatybė: endogeniniai ir egzogeniniai ženklai interpretuojant muziką

Muzikinės semiozės procesus, taip pat ir muzikos atlikimo srityje, veikia daugybė kultūrinių, socialinių ir psichologinių veiksnių. Atlikėjo meninę tapatybę, interpretacinius pasirinkimus, psichinę ir fizinę savastį nulemia įvairios aplinkybės, tarp jų – įgimtos savybės, asmeninė aplinka, tam tikros tradicijos suvaržymai, stilistiniai konkretaus muzikos kūrinio reikalavimai ir pan. Šioje straipsnio dalyje muzikos atlikimo meno studijoms siūloma egzistencinės semiotikos teorijos prieitis; taip pat siekiama parodyti, kad gana nemažos dalies specifiškai su atlikimu susijusių problemų ir gerokai platesnių sociokultūrinių klausimų analizę potencialiai galėtų praplėsti semiotinis žiūros taškas. Semiotinės prieigos ir kai kurios reikšmingosios sąvokos jau kuris laikas esti sėkmingai vartojamos į muzikos atlikimą orientuotuose muzikologiniuose tyrinėjimuose. Tarp tokių konceptų, kuriuos pagrįstai galima būtų laikyti ypač parankiais plečiant diskursus apie muzikos atlikimo praktikas ir jų kuriamas reikšmes, yra semiotinio subjekto, meninės ar kitokios aplinkos *Umwelt*[5] ir semiotinės savasties (*semiotic self*) sąvokos. Toliau straipsnyje nagrinėjami modeliai skirti veikiau ryšiams tarp atlikimo ir muzikos kūrinio arba kitų išorės elementų aptarti, o šiame skirsnyje tyrinėjamas subjektyvus atlikėjo santykis su savo paties atlikimu. Kitaip tariant, šiuo atveju dominuojantis aspektas yra atlikėjo subjektyvumas.

Semiotikos srityje net kelių autorių darbuose pasirodo semiotinės savasties, arba „semiotinio aš", sąvoka, paprastai susidedanti iš dviejų aspektų: vidinės ir išorinės subjekto pusių. Tarp jų aptinkame, pavyzdžiui, George'o Herberto Meado vartotus terminus *I* („aš" kaip toks) ir *Me* („aš" socialiniame kontekste); jiems iš esmės tapačius prancūzų autorių (Paulo Ricoeuro, Jeano-Paulio Sartre'o, Jacques'o Fontanille'io) *Moi* ir *Soi*; Charleso Sanderso Peirce'o kontroliuojantį, gilųjį ir kritinį „aš"; Henri Bergsono pasiūlytą skirtumą tarp „paviršinio" ir „giliojo" *ego*.

Amerikiečių muzikologė Naomi Cumming, ligi šiol išsamiausiai svarsčiusi, kas galėtų sudaryti muzikos atlikėjo tapatybę, taip pat mini „išorinį" ir „vidinį" veidus. Žiūrint išoriškai, kaip tik socialinėje terpėje individo pasirenkamų galimybių, jam vienam būdingų garso ar gestų formavimo manierų apčiuopiamas rezultatas išskiria atlikėją „iš minios" ir suteikia jam individualų stilių (Cumming, 2000, p. 10). Suvokdama *asmenybę* kaip išimtinai socialinę, interaktyvią ir mobilią patirtį Cumming rašo:

> [...] Tik kai visiškai įsisąmoninu „išorinį" savo muzikinės tapatybės kaip veiksmų modelio veidą, galiu savęs paklausti, kaip savo atlikėjiškoje veikloje esu suvaržoma. Kokia ideologija mane valdo? Kas lemia mano pasirinkimus? Kiek esu laisva? Tai muzikiniai klausimai, tačiau jie yra ir platesnių klausimų apie

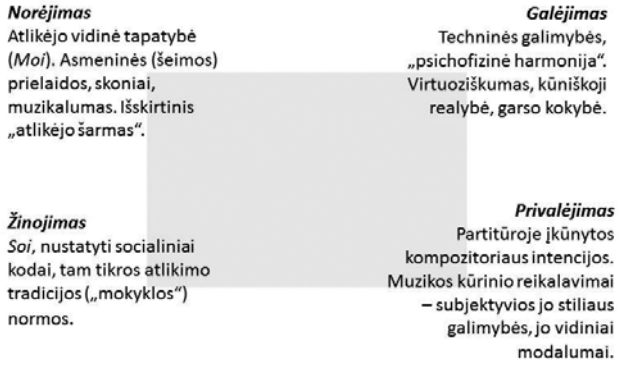
saviraišką socialiniame gyvenime alegorija. Atkreipdama dėmesį į garsus, kurių „negaliu“ išgauti, pradedu geriau pažinti tuos nepakankamai artikuliuotus „įsitikinimus“, kurie pasireiškia kaip įtikinamo muzikos atlikimo kliuviniai. Suprantu, kad mano muzikiniai ir socialiniai kliuviniai nėra visiškai tarpusavyje nesusiję. „Išorinė“ garsais išreiškiamų pasirinkimų tapatybė atspindi įsitikinimų, troškimų ir suvaržymų modelį, kuris sudaro vidinį „aš“ – tai, ką reiškia „būti savimi“ (Cumming, 2000, p. 11).

Šioje studijoje semiotinės savasties sąvoka pasitelkiama analizuojant muzikos atlikimo mene, kaip ir bet kurioje kitoje veikloje, egzistuojančią pusiausvyrą tarp individualaus atlikėjo subjektyvių pasirinkimų ir visuotinių kultūriškai nulemtų standartų. Semiotiškai nagrinėjant muzikos atlikimo meną daroma prielaida, kad kiekvienas muzikos interpretatorius pasižymi vienu ar keliais būdingais bruožais, tam tikrais „semantiniais gestais“[6], kurie dominuoja jo interpretacijose ir išskiria jas iš kitų atlikimų. Vis dėlto kad ir turėdamas šias imanentines asmenines savybes, bet kuris menininkas yra be perstojo reikšmingai veikiamas socialinio ir kultūrinio konteksto, kuris formuoja socialinę atlikėjo tapatybę. Be to, asmuo gali priimti tik tam tikras iš išorės primetamas normas, o kitas atmesti ar net sąmoningai joms priešintis[7]. Taip įtvirtinamas nuolatinis asmens ir visuomenės dialogas. Taigi šiame straipsnio skyriuje pasitelkiamas semiotinis modelis aprėpia abi – vidinę savastį ir išorinę tapatybę, atlikėjo *Moi* ir *Soi* sferas, individualų ir kolektyvinį subjektyvumo tipus. Remiantis aukščiau išsakytais svarstymais, čia kalbama apie dviejų rūšių ženklus: endogeninius ir egzogeninius – vidinius ir išorinius būdinguosius bruožus, vyraujančius atlikėjo interpretaciniuose sprendimuose ir sudarančius menininko semiotinę tapatybę.

Konstruktyvesnę formą šiems svarstymams suteiktų semiotinis modelis, pasitelkiamas norint pailiustruoti vidines ir išorines įtakas, subjektyviuosius elementus ir standartus, persmelkiančius bet kurio muzikos atlikėjo kūrybinę veiklą: tai modifikuota suomių muzikologo ir semiotiko Eero Tarasti Atlikėjo subjektyvumo semiotinio kvadrato[8] ir keturių loginių atvejų (remiantis Hegeliu ir Fontanille'iu) versija[9]. Atlikėjo savasties *Moi* dalis čia siejama su Greimo vidinėmis (endogeninėmis) modalinėmis vertėmis „norėjimas“ ir „galėjimas“, o *Soi* tapatybės pusę atspindi išorinės (egzogeninės) „žinojimo“ ir „privalėjimo“ vertės. Taip aprėpiamos visos sferos ir kategorijos, kuriomis ir per kurias komunikuojamas muzikos atlikėjo menas.

Greimo modalinė vertė *„norėjimas“*[10] reiškia atlikėjo vidinę tapatybę (*Moi*). Ši kvadrato dalis aprėpia asmeninį (ar šeimos nulemtą) kontekstą, atlikėjo meninį skonį ar, tarkime, religines pažiūras. Jai taip pat priklauso asmens muzikalumas, specifinis „atlikėjo šarmas“ ar charizma.

„Galėjimas“[11] aprėpia atlikėjo technines galimybes, „psichofizinę harmoniją“. Šiam atlikimo meno aspektui taip pat priklauso virtuoziškumas, kūniškoji raiška, savita garso kokybė ir pan.



1 modelis. Individualybė ir standartai atlikėjo mene (išplėtota pagal Eero Tarasti subjektyvumo teoriją)

„Žinojimas, *mokėjimas“*[12] arba atlikėjo *Soi* yra sudarytas iš nustatytų socialinių, visuomeninių kodų, tam tikros atlikimo tradicijos („mokyklos“) stereotipų; paprastai, vertinant pagal vyraujančius standartus, tam tikros grojimo manieros yra vertinamos palankiau nei kitos.

„Privalėjimas“[13] reiškia partitūroje užfiksuotus kompozitoriaus sumanymus, kūrinio vidinius modalumus. Tai muzikos kūrinio nulemti reikalavimai – subjektyvios jo stiliaus galimybės, be kurių kūrinys prarastų savo gyvastį.

Šis modelis autorės jau buvo pritaikytas keletui muzikos atlikimo analizės kontekstų, tokių kaip „mokyklos“ sąvoka (žr. Navickaitė-Martinelli, 2009), garso įrašų technologijų įtaka muzikos atlikimo menui (2010) ar kūniškoji muzikos atlikėjo tapatybė (2008), ir galima konstatuoti, jog jį pasitelkus įmanu itin parankiai sustruktūrinti net ir labai sudėtingus atlikimo meno reiškinius ir jų kaitą. Čia į jį daugiau nesigilinant ir dar labiau plečiant atlikimo meno studijų perspektyvas šiame straipsnyje toliau nagrinėjama žymaus italų muzikologo ir semiotiko Gino Stefani muzikinės kompetencijos teorija.

Gino Stefani muzikinės kompetencijos teorijos pritaikymas muzikos atlikimo studijoms

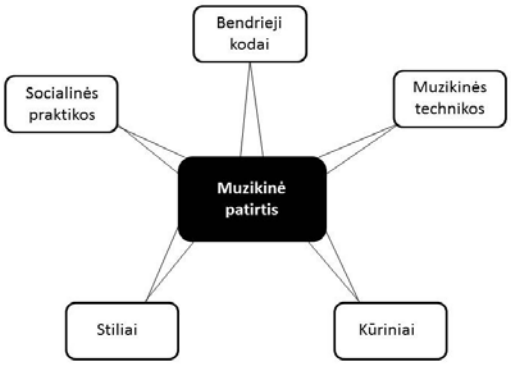
Stefani teigia, kad muzikinė kompetencija glūdi įvairiuose – ne vien griežtai muzikiniuose ar tik „muzikos ekspertams“ prieinamuose – lygmenyse ir kad ji pasireiškia konstruojant bet kokį diskursą apie muziką: nuo kasdienių muzikos klausymosi praktikų iki profesionalaus muzikos komponavimo. Toliau iliustruojamas modelis buvo sukurtas atliepiant įvairiomis progomis (kaip antai Stefani, 1976) išreikštą mokslininko įsitikinimą, kad muzika neturėtų būti studijuojama *in se*, o veikiau „[...] pačiu suprantamiausiu būdu – nieko neatmesdama ir tuo pat metu atkreipdama dėmesį į skirtingų muzikinių patirčių, praktikų ir idėjų heterogeniškumą. Remiantis šia prielaida, galioja principas: muzikos *prasmė* skleidžiasi erdvėje, nusidriekusioje nuo pačių bendriausių žmogiškųjų iki labiausiai specifinių meninių patirčių (Stefani, 1998, p. 15)“[14].

Stefani nurodo įvairias muzikiniuose kontekstuose besireiškiančias žmogiškąsias kategorijas, galinčias kurti muzikos prasmę, ir akcentuoja teorinę kiekvienos jų svarbą, atsisakant ignoruoti net ir itin paprastus aspektus, kuriuos tradicinės pakraipos muzikologija veikiausiai įvardytų kaip antrinius ar visai nereikšmingus. Pasak Stefani, bet kuris muzikinių reiškinių *vartotojo* tipas (nuo vadinamųjų mėgėjų iki profesionalų, nuo klausytojų iki atlikėjų ir kt.) pasižymi tam tikra muzikine kompetencija. Šios muzikinės kompetencijos rūšys skiriasi viena nuo kitos, tačiau esti vienodai pravarčios analitiniu požiūriu kaip tik dėl to, kad, remiantis kiekviena jų, įmanu konstruoti skirtingus diskursus. Panašų tikslą galima iškelti ir analizuojant muzikos atlikimo sritį. Sekant Stefani, tikrasis tikslas yra „ne visiškai muzika, tačiau visapusiška *muzikos patirtis* dar iki bet kokios subjekto ir objekto artikuliacijos ir atskirties. [...] Žvelgiant iš semiotinės perspektyvos, patirtis yra prasmės *apie* muziką ir *su* muzika kūrimas“ (Stefani, 2009, p. 19).

Pačią „muzikinės kompetencijos“ idėją, apie kurią jau buvo užsimenama etnomuzikologijos srityje (Blacking, 1973) ir kuri jau cirkuliavo kalbotyroje (pvz., Ruwet, 1972) bei semiotikoje (pvz., Eco, 1964), Stefani išplėtojo į originalų modelį, kuris išties aprėpia visus tokio pobūdžio procesus ir gestus. Muzikinė kompetencija, anot Stefani, yra artikuliuojama penkiais lygmenimis, t. y. vadinamuosiuose bendruosiuose koduose, socialinėse praktikose, muzikinėse technikose, stiliuose ir kūriniuose[15]. Svarbu pažymėti, kad šie lygmenys pasireiškia ne vienumoje, tačiau papildo vienas kitą ir koegzistuoja įvairiomis formomis ir pavidalais (ypač tai pasakytina apie muzikos atlikimą). Nėra tokio dalyko kaip atlikimas, pagrįstas, tarkime, *išimtinai* socialinėmis praktikomis, nekreipiant dėmesio į kitus keturis lygmenis. Tokia situacija galėtų egzistuoti vien teoriškai: kur kas realiau (ką bus mėginama parodyti keliais pavyzdžiais) aptikti atvejų, kur vienas iš penkių lygmenų dominuoja ar bent ryškiau iškyla virš kitų. Stefani (1985, p. 93–100) pateikia keletą būdų, kaip galima perskaityti jo modelį (penkias schemas ir iš viso trylika jų pritaikymo būdų), ir visais atvejais labai ryškus visų elementų sukibimas ir kiekvieno jų tarpusavio prasiskverbimas. Pernelyg neaptariant šių schemų subtilių skirtumų, galbūt prasminga būtų pasirinkti penktąją kaip reprezentuojančią tai, kaip ketinama pritaikyti Stefani modelį čia pateikiamuose muzikos atlikimo meno tyrinėjimuose. Šioje schemoje „penki lygmenys yra lygiai nutolę nuo idealaus centrinio taško ir topologiškai ekvivalentiški su idealiu centriniu tašku“ [turima galvoje muzikinė patirtis – *aut. past.*] (Stefani, 1985, p. 97).

Toliau šiame straipsnyje Stefani modelis iliustruojamas derinant originalias mokslininko formuluotes ir galimą jų pritaikymą fortepijono atlikimo menui (pasirenkant kažkurį vieną labiau apčiuopiamą lygmenį).

Bendrieji kodai. Stefani juos apibrėžia kaip „sensorines schemas (erdvės, lytėjimo, dinamines, kinetines ir



2 modelis. Penktoji Gino Stefani kompetencijos modelio schema (Stefani, 1985)

t. t.)“ ir „logines schemas, t. y. paprastus ar sudėtingus mentalinius procesus“ (Stefani, 1985, p. 86). Kai kurie muzikinės patirties (taigi ir muzikos atlikimo) aspektai yra susiję su bio/antropologine subjekto prigimtimi ir kaip tokie aprėpia universalųjį komponentą: bendrieji kodai tyrinėja muzikinio diskurso sritį, kuri peržengia kultūrų ribas ir veikiau charakterizuoja subjektą kaip priklausantį žmonių giminei. Atlikėjui muzikuojant vyksta daugybė viršmuzikinių procesų, kuriuos dažniau nei muzikologija interpretuoja kinezika ar proksemika (neverbalinė atlikėjo komunikacija, veido išraiškos, raumenų tonusas ir pan.). Šie ir panašūs procesai nėra muzika, tačiau jie vis dėlto yra muzikos dalis, kurios iš esmės neįmanoma atskirti nuo kitų muzikos atlikimo apraiškų, įprastai laikomų labiau muzikinėmis (kaip antai partitūros skaitymo). Kai mąstome apie fortepijoninės muzikos atlikimą, esama netgi tokių atvejų, kai viršmuzikiniai procesai tokie ryškūs, kad juos imama kritikuoti kaip trukdančius muzikai ir taip esą menkinančius atlikimo grynumą. Vienas ryškiausių to pavyzdžių – neįprastos džiazo pianisto Keitho Jarretto pozos, kūno judesiai ir – bene labiausiai trikdančios muzikinį vyksmą – vokalizacijos:

> Kritiniuose atsiliepimuose apie Jarretto pianizmą iškeliama hierarchinė opozicija tarp gryno, iš fortepijono sklindančio akustinio signalo ir garso priemaišų, kurias kelia virš jo girdimas žmogaus balsas. Šis įsibrovėlis – balsas – suvokiamas kaip atskiras sluoksnis arba, pasak kritiko Oweno Cordle'o, „dainavimas virš“. Čia prielinksnis „virš“, lydimas erdvinių konotacijų, nėra vien savitikslis žurnalisto žargonas. Jis veikiau suponuoja idealios erdvės – fortepijono garso – egzistavimą, kuris gali (anot kritikų, ir privalo) būti kontempliuojamas be papildomų trikdžių. Šio požiūrio adeptų poziciją lemia prielaida, jog improvizacinė kūryba yra vidinis procesas, o fortepijonas – pati intymiausia (t. y. autentiška) jos išraiška. Galime vadinti tokį vidinį procesą kognityviniu ar įsivaizduojamu (Moreno, 1999, p. 77).

Kad ir koks radikalus ir nebūdingas galėtų pasirodyti šis atvejis (išties autorės tikslas – pateikti pavyzdžius, kurie išsiskiria tuo, kaip jie atliepia kiekvieną iš Stefani modelių),

akivaizdu, jog tradicinių pažiūrų kritikas suvokia tarp griežtai muzikinės ir bet kokios kitos (minėtu atveju – vokalinės ir kūniškosios) erdvės egzistuojant neperžengiamą prarają. Tuo pat metu akivaizdu, kad tokie pianistai kaip Jarrettas (ar, pasitelkiant kitą ne mažiau ryškų pavyzdį, Glennas Gouldas ir jo niūniavimas bei dirigento mostai skambinant fortepijonu) neįžvelgia jokios skirties tarp tradiciškai muzikinio gesto ir kitų „atlikimo" formų. Tiesą sakant, toji skirtis apskritai neegzistuoja netgi tais atvejais, kai kūniškasis įsitraukimas yra ne toks pretenzingas nei jau minėtų Jarretto ar Gouldo – vien dėl to, kad kūniškumas esmingas atlikėjui, kuris – akivaizdu – atlikdamas muziką, negali peržengti savo biologijos[16].

Be to, Jarrettas yra itin parankus norint paaiškinti tai, ką Stefani vadina „sensorine" ir „logine" schemomis. Pasak jau cituoto Jairo Moreno, pianisto vokalizacijos sujungia šias abi kategorijas: „Ką tuomet daryti su Jarretto kartu su fortepijonu „dainuojančiomis" muzikinėmis linijomis? Mano įsitikinimu, tokiu būdu jis atskleidžia esant sąmoningą mąstymo procesą. Pianistas akivaizdžiai pademonstruoja, kad garso įsivaizdavimas ir jo struktūravimas į improvizuojamų kūrinių harmonines progresijas ir melodijas pareikalauja to garso įkūnijimo į protą, sielą ir kūną (čia kūnas žymi balsą). Jo balso garsas paleidžia nuo saito tai, kas, kritikų supratimu, turėtų išlikti metafizine būtimi" (Moreno, 1999, p. 79).

Socialinės praktikos. „Muzikinė prasmė kuriama per tam tikrus kodus, kurie kyla iš socialinių praktikų. Kaip tik tai lemia, kad klasikinio kūrinio pradžia gali būti sumanoma ir suvokiama kaip ceremoninga įžanga ar viešos prakalbos pradžia; kad melodijos artikuliacija gali priminti kalbamąją ištartį [...]; kad tiek daug muzikinių ritmų ir metrų primena panašias poezijos ar šokio struktūras; ir t. t. Kaip tik šiame prasmių tinkle imama daugiau ar mažiau sistemingai konstruoti įvairių visuomenės praktikų ryšius" (Stefani, 1985, p. 87). Kitaip tariant, socialinių praktikų lygmenyje susiduriame su įvairiomis muzikoje pasireiškiančio kultūrinio diskurso formomis. Nereikia nė minėti, kad itin svarbus muzikos komponentas yra jos socialinė reikšmė: akivaizdu, jog tai taikytina ir konkrečiam muzikos atlikimo atvejui. Atlikėjo pasirinkimai, pasaulėjauta, požiūris į interpretaciją gali suteikti daug informacijos apie tai, kokiai bendruomenei (ar kelioms) menininkas priklauso (ar kuriai jaučiasi atstovaująs) – su visais tai aplinkai būdingais papročiais, vertybėmis, dinamika ir mitologija. Antai šio straipsnio autorės muzikologiniuose tyrinėjimuose aptinkama nacionalinių fortepijono muzikos interpretacijos mokyklų tema yra glaudžiai susijusi ir su šio modelio „stilių" lygmeniu, tačiau šalia to, kad veikiamos nacionalinių pedagogikos ir fortepijono meno tradicijų susiklosto tam tikros stilistinės orientacijos, muzikos atlikėjų veikloje dažnai atsispindi ir kiti tautinės tapatybės lygmenys, kuriuos veikiau būtų galima apibrėžti kultūriniu, geografiniu, socialiniu ar istoriniu požiūriais[17]. Neatsitiktinai šis klausimas (suprantama, nebūtinai siejant jį su muzikos atlikimu) yra sulaukęs didžiulio postkolonijinių studijų dėmesio.

Muzikinės technikos. Šis lygmuo aprėpia „teorijas, metodus ir procedūras, kurios būdingos (dažnai – išskirtinai) pačiai muzikai (instrumentuotė, melodiniai ar harmoniniai dariniai, kompozicinės formos ir kt.)" (Stefani, 1998, p. 15). Kitaip tariant, diskutuojame apie muzikos kalbą, turinčią savą sintaksę, gramatiką, savas taisykles. Šių, be abejo, esama pačių įvairiausių ir net labai skirtingo pobūdžio (kokybės, parametrai, klasifikacijos), tad Stefani laiko šį lygmenį heterogeniškiausiu viso modelio pavyzdžiu (ten pat, p. 18). Beje, įdomu tai, kad tam tikra prasme techniniai muzikos aspektai yra kone dažniausiai pasitaikantis profesionalių atlikėjų ar mokslininkų diskurso tipas[18]. Jis kyla iš tradicinių požiūrių į muzikos interpretaciją, kuriais vadovaujantis esminiais (o neretai ir išskirtiniais) interpretacijos aspektais laikomi tokie elementai kaip partitūroje esančios dinamikos nuorodos, skambesio skirtumai tarp vieno ar kito instrumento, pagražinimų buvimas / nebuvimas / būtinybė ir pan. Kaip toks šis lygmuo veikiausiai nereikalauja išsamesnių paaiškinimų. Visiems žinoma tokia sąvoka kaip „virtuoziškumas" ir istorinė jo suvokimo raida (nuo XIX a. žvaigždžių-supervirtuozų iki dabartinės sampratos apie virtuoziškumą kaip apie privalomą atlikėjo atributą); žinome pianistų, kurie yra taip prisirišę prie konkretaus instrumento galimybių, kad atsisako skambinti bet kuriuo kitu, net ir to paties modelio ar gamintojo; esame girdėję apie specifines technines grojimo priemones, kurios tampa itin populiarios tarp atlikėjų (kaip antai Gouldo skiriamasis ženklas – Bacho *non legato* interpretacijos, veikusios ištisas pianistų kartas) ir t. t.

Stiliai. Pasak Stefani, stilius yra „formalių-techninių charakteristikų, kurios suteikia muzikiniams objektams ar reiškiniams su konkrečia epocha, aplinka ar asmeniu susijusį pavidalą ir dėl to žymi muzikoje agentus, procesus ir sukūrimo kontekstus" (Stefani, 1998, p. 19). Tai yra diskurso lygmuo, esantis tarp muzikinių technikų (iš jų kylantis) ir specifinių konkretaus opuso detalių (kurios yra jo padarinys). Šiai sričiai priklauso diskusijos apie tam tikro istorinio laikotarpio ar geografinės terpės (pavyzdžiui, svarstymai apie mokyklos sampratą jau nebe kultūrine prasme, o grynai stilistiniu požiūriu) ar konkretaus kompozitoriaus viso jo repertuaro atžvilgiu (surandant tam tikras būdų, kuriais autorius pageidauja atlikti jo muziką, konstantas) atlikimo technikas.

Kalbant konkrečiai apie muzikos atlikimo meną, stilių lygmuo, be abejonės, dominuoja (kartu su muzikinėmis technikomis) dažniausiai pasitaikančiuose ir labiausiai tradiciškuose diskursuose apie muzikos atlikimą. Stiliai

paprastai pripažįstami kaip *individualūs* (pvz., kai atlikėjui būdingas ir atpažįstamas tam tikras itin savitas stilius), *kolektyviniai* (kai ryškus tam tikros mokyklos įspaudas) ir *intertekstiniai* (t. y. kai sukuriamas *dialogas* su kompozicija ir autoriaus valia – tai aspektas, kuris išsamiau nagrinėjamas aptariant kitą modelio lygmenį) vienetai. Daugeliu atvejų stilius yra visų šių vienetų, arba aspektų, visuma. Tokia išskirtinė asmenybė kaip, tarkime, Ivo Pogorelichius neabejotinai atpažįstamas kaip individualus, su niekuo nelygintinas vienetas, ir vis dėlto kaip integralią jo muzikavimo dalį galima apčiuopti (tai pripažįsta ir pats menininkas) didžiulę jo mokytojos (ir vėliau sutuoktinės) Alizos Kezeradzės ir Liszto-Siloti mokyklos įtaką.

Kūriniai. Šis lygmuo koncentruojasi į atlikimo technikas, kurios būdingos ir specifiškos konkrečiam opusui kaip tokiam ir kaip besiskiriančiam nuo kitų to paties autoriaus, istorinio laikotarpio ar žanro kūrinių. Savo šio kompetencijos tipo, kaip grindžiamo „tapatybės kartojimu ir reprodukavimu“ (Stefani, 1985, p. 92), apibrėžimu ir kiek ikonoklastiniu komentaru apie šį lygmenį („tai paprastai yra pats žemiausias reikšmės kūrimo lygmuo“, ten pat) Stefani nurodo šio lygmens problemiškumą, ypač ryškų muzikos atlikimo terpėje. Jei bendrųjų kodų ar socialinių praktikų lygmenimis atlikimo studijos ir daugelis kitų muzikologinių tyrinėjimų sričių vis labiau domisi ir siekia įtraukti juos į savo paradigmą, jei muzikinės technikos ir stiliai yra bet kokioje diskusijoje apie muzikos atlikimą lengviausiai atpažįstamos teritorijos, tai kūrinių lygmuo išlieka pačiu ambivalentiškiausiu klausimu, sulaukiančiu aštriausių debatų. Koks iš tiesų yra kompozitorių ir atlikėjų arba kūrinio ir atlikimo santykis? Pats faktas, kad įvairios „atlikimo“ definicijos svyruoja tarp galybės prasmių, aprėpiančių tokias sąvokas kaip „interpretacija“, „atkūrimas“, „vertimas“, „perteikimas“, „įgyvendinimas“, „tarpininkavimas“, yra tik vienas šio ambivalentiškumo įrodymų.

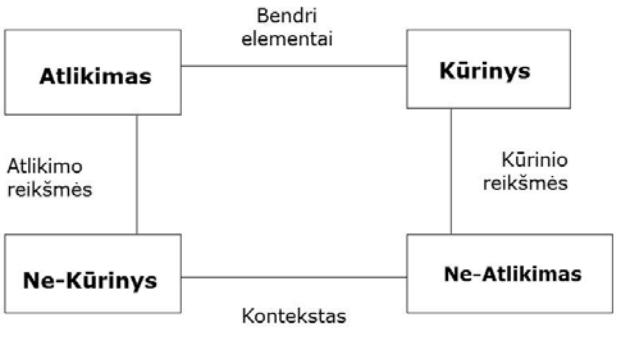
Atlikimo ir kūrinio santykis yra pernelyg plati tema, verta atskiro nagrinėjimo. Kad ir kaip būtų, šio klausimo aptarimas nėra pagrindinis straipsnio autorės tyrinėjimų tikslas, priešingai – čia siekiama ištirti ir atkleisti tokius muzikos atlikimo meno aspektus, kurie *peržengtų* kūrinį. Šiuo tekstu siekiama ne prisidėti prie jau egzistuojančių diskusijų, bet veikiau dalykiškai suformuluoti problemą Stefani modelio iliustravimo tikslais. Turint tai galvoje, kūrinių lygmuo, be abejonės, yra tas kontekstas, kuriame atlikėjas ir kompozitorius glaudžiausiai susiję. Šiai kompetencijos rūšiai priklauso specifinės nuorodos (arba jų trūkumas), kurios kūrinyje pateikiamos atlikėjui; atlikėjui suteikiama (ar jo paties sprendimu prisiimta) laisvė ir autonomiškumas atliekant konkretų kūrinį; ypatingas ryšys, susiklostantis tarp konkretaus atlikėjo ir konkretaus repertuaro (pvz., kai kompozitorius rašo turėdamas omeny konkretų atlikėją arba kai nuo kūrinio sukūrimo praėjus amžiams kuris nors atlikėjas pateikia „galutinę“ to opuso versiją (t. y. ji tampa kanoninė); kūrinio apribojimai ar išplėtimai atsižvelgiant į atlikimo erdvę (pvz., Ravelio Koncertas fortepijonui kairei rankai D-dur arba ne vienas šiuolaikinis kūrinys, reikalaujantis atlikimo nebūdingomis fortepijono kaip instrumento dalimis) ir kt.

Teorinis semiotinės muzikos atlikimo analizės modelis

Atspirties tašku laikant ką tik aptartą Stefani modelį ir turint tikslą išplėtoti semiotinę muzikos atlikimo meno teoriją, toliau pateikiamas dar vienas galimos analizės modelis. Kaip jau minėta šiame straipsnyje, semiotinė muzikos atlikimo meno analizė suponuoja platų aptartinų klausimų spektrą, aprėpdama tokius aspektus kaip socialinis atlikimo kontekstas, pačios interpretacijos pobūdis, atlikėjo nuostatos, kompozitoriaus nuorodos, klausytojo patirtis. Čia siūlomas modelis pirmiausia skirtas atsakyti į tyrinėjimų klausimą: kokios reikšmės yra komunikuojamos – kuriamos ir suvokiamos – bet kuriame nūdienos vakarietiškosios muzikos kultūros koncerte ar iš garso / vaizdo įrašų?

Kuo šioje analizėje gali padėti semiotinė prieiga? Analizuojant muzikos atlikimo patirtį (čia sąmoningai vengiama žodžio „klausantis“, nes šiuo atveju veikia gerokai daugiau suvokimo kanalų) semiotinė studija turėtų padėti išskirti ir išskleisti tuos semantinius ir pragmatinius elementus, kurie kyla iš paties muzikos kūrinio, ir tuos, kuriuos suteikia atlikėjo įnašas. Atitinkamai turėtų būti įmanu išskirti tas reikšmes, kurios kyla iš opuso *in se*, t. y. muzikos kūrinio modalumus, atlikimo kuriamas reikšmes – pavyzdžiui, kaip atlikėjas modalizuoja kūrinį, kokio tipo pastangos leidžia rastis naujoms signifikacijoms, ir tuos elementus, kurie pasireiškia atlikėjo kaip kultūrinės figūros veikloje.

Pasitelkę stilizuotą Greimo semiotinį kvadratą ir turėdami galvoje aukščiau išvardytas refleksijas apie muzikos atlikimo pobūdį, pamėginsime postuluoti keturis loginių ryšių tarp atlikimo ir muzikos kūrinio tipus: A–K, A–Ne-K, Ne-A–K, Ne-A–Ne-K.



3 modelis. Semiotinis požiūris į muzikos atlikimą: keturi loginių santykių tarp atlikimo ir muzikos kūrinio tipai

1) Dualumas „Atlikimas–Kūrinys“[19] suponuoja bendrus, pasidalytus elementus. Tai yra ženklai, kurie kyla tiek iš atlikimo, tiek ir iš paties muzikos kūrinio: juos sukuria kompozitoriaus, partitūros ir atlikėjo sąveika. Kaip vieną iš daugybės tokios sąveikos pavyzdžių galima paminėti tam tikro pobūdžio gestų visumą, nulemiamą kūrinio ir įgyvendinamą atlikėjo[20]. Šiuolaikinėje muzikoje esama tokių kompozicinės praktikos rūšių, kurios numato ypač glaudų kompozitoriaus ir atlikėjo bendradarbiavimą ar netgi reikalauja iš pastarojo itin aktyvaus įsitraukimo ir savitos vaizduotės. Tokios technikos kaip aleatorika ar grafinė notacija šia kryptimi nueina taip toli, kad tampa apskritai neaiškios autorystės ribos ir modelio pozicionavimas – ar vis dar prasminga kalbėti apie „Atlikimo–Kūrinio“ sritį, ar pagrindiniu kūrinio autoriumi šiuo atveju tampa jį atliekantysis.

Įdomi šiai sričiai taip pat priskirtina situacija yra tada, kai kompozitorius išplėtoja ypač glaudžius santykius su konkrečiu atlikėju, o jų kūrybinė bendrystė atneša naujų meninių vaisių. Paminint vos kelis atvejus nesenoje muzikos istorijoje, galima prisiminti meninius Luciano Berio ir Cathy Berberian, Alfredo Schnittke's ir Gidono Kremerio arba, peržengiant žanro ribas, Johno Cage'o ir Merce'o Cunninghamo tandemus.

Šiai ryšių sričiai priklauso tam tikri dominuojantys stilistiniai reikalavimai, standartizuotos interpretacijos ir atlikimo klišės, siejamos su konkretaus kompozitoriaus kūrybiniu palikimu. Iš praeities mus pasiekiantis kūrinys šalia savo vidinių reikšmių laikui bėgant sukaupia ir visą atlikimų tradiciją. Studentas, kuris imasi mokytis Beethoveno sonatos, negali prie jos prieiti prieš tai nesusidūręs su aistringai dramatinėmis šio kūrinio ankstesniųjų atlikimų klišėmis, taip pat kaip minkštas, melancholiškas Chopinas mus pasiekia ne vien iš autoriaus rankraščių, bet ir per jau egzistuojančius jo muzikos įrašus.

2) Ryšių grupė „Atlikimas–Ne-Kūrinys“ yra susijęs su išimtinai atlikėjui priskiriama reikšmių visuma: jo asmeninėmis savybėmis, kūrybiniu individualumu, kūniškumu, vaizduote ir kt. Tai jau minėtas semantinis gestas, vyraujantis visose šio atlikėjo interpretacijose ir leidžiantis šiam išsiskirti iš kitų. Kai kuriuos šiai sričiai priklausančius aspektus galima būtų pavadinti „atlikėjo teatru“: tai scenoje perteikiamos emocijos, kūno siunčiami pranešimai, tam tikros atmosferos, įtampos, aplinkos kūrimas atlikimo metu. Žinoma, kai kurie menininkai šiuo aspektu geba pasiūlyti gerokai daugiau nei kiti. Antai studija apie Gouldo kūrybiškumą, jo rašinius apie muziką, darbą su medijomis, fizinius skambinimo ypatumus, psichologinius niuansus ir ideologiją galėtų būti parašyta nė neatsivertus pianisto skambintų kūrinių partitūrų.

3) „Kūrinys–Ne-Atlikimas“: išimtinai kūriniui priklausanti signifikacija. Tai partitūroje esantys reikalavimai (kurie, autorės manymu, yra tik maža viso proceso dalelė). Kaip jau minėta, šiuo straipsniu nesiekiama leistis į filosofinę diskusiją apie muzikos kūrinio esmę ir būtį bei kokią tos būties dalį mes galime suvokti skaitydami muzikinę notaciją (reikia pasakyti, kad patogumo dėlei „kūrinys“ čia vartojamas kaip „partitūros“ arba natų teksto sinonimas, nes daugeliu atvejų tai ir yra vienintelis šaltinis, iš kurio galime spręsti apie kūrinį). Vis dėlto neabejotinai esama partitūros elementų, kuriuos atlikėjui leidžiama traktuoti pasitelkus didesnę ar mažesnę laisvę: pavyzdžiui, tempą ar dinamiką. Nūdienos vakarietiškoje muzikos atlikimo praktikoje įprasta, kad absoliučiai tiksliai reikia išlaikyti tik garso aukštį ir ritmines vertes. Tai parodo, kad net tam tikri daugiau ar mažiau tikslūs natų teksto nurodymai gali atsidurti ne trečiame, o pirmame ryšių bloke, t. y. „Atlikimas–Kūrinys“. Pakanka prisiminti, pavyzdžiui, Baroko ornamentuotės praktikas, kurios akivaizdžiai rodo, kad kai kuriuos šių ryšių elementus lemia konkrečios muzikinės kultūros susitarimai ir papročiai.

Čia galima būtų paminėti keletą situacijų, kai kompozitoriaus nuorodos ar reikalavimai yra taip griežtai apibrėžti, kad nebelieka jokios erdvės atlikėjo kūrybingam įsikišimui. Pirmiausia tai taikytina kompiuteriniams atlikimams (kurie vis dėlto *yra* atlikimai), tačiau ne tik jiems: dauguma serialistinių kūrinių atlikėjams pateikia ypač griežtas konstrukcijas ir nurodo tikslius atlikimo parametrus, beveik ar visiškai nepaliekančius erdvės interpretacijai. Tačiau net ir įprastinėse atlikimo praktikose būta kompozitorių (ypač XX a. pradžioje – į galvą ateina Stravinskio ir Ravelio atvejai, nors jie anaiptol ne vieninteliai), kurie itin priešiškai vertino atlikėjų laisvės sampratą ir reikalavo iš atlikėjų ypatingos ištikimybės partitūrai bei kuo tikslesnio jų kūrybos reprodukavimo.

4) „Ne-Kūrinys–Ne-Atlikimas“. Šiai ryšių terpei priklauso su kontekstu susiję ar net ideologiniai klausimai, tokie kaip romantizuotas atlikimas, *Werktreue* idealas, autentiškumo judėjimo reikalavimai ir pan. Svarbu paminėti, kad bet kokia muzikos interpretacija yra kultūriškai ir socialiai įvietinta; tai reiškia, jog nė vienas atlikimas – ar tai būtų gyvas koncertas, įrašas ar bet koks kitas jo atkūrimas – neegzistuoja pats savaime, atsietas nuo jį supančios kultūros. Jei tai, kas nagrinėjama aukščiau, yra *atlikimas kaip tekstas* (kur tekstu vadiname grynai „muzikinį veiksmą“ – atlikimą ir / ar muzikos kūrinį), čia įžengiame į *atlikimo kaip paratekstо* sritį. Tai, šalia kitų dalykų, aprėpia tekstą supančius sociokultūrinius elementus, kurie paprastai padeda šį tekstą suvokti, pateikdami suvokimo priemones, alternatyvias interpretacijas ir kt., patys nebūdami muzikiniai. Tokie sociokultūriniai klausimai kaip mokyklos ir tradicijos sąvokos, stiliai ir tapatybės, repertuaro pasirinkimas, konkursai, įvairios medijų rūšys, rinkodara, įvaizdžio kūrimas, verbalinė atlikėjų komunikacija – visa tai sudaro reikšmingą muzikos atlikimo fenomeno dalį[21].

Svarbu pasakyti, kad visi šie aspektai tarpusavyje yra glaudžiai susiję. Kaip ir daugeliu kitų atvejų, beveik

neįmanoma nubrėžti keturių tikslių kampų be jokių paklaidų – tarpų, į kuriuos galėtų sutilpti keletas paminėtų elementų. Pavyzdžiui, atlikėjo santykis su instrumentu, kuris muzikos antropologijoje laikomas kūno pratęsimu, yra ypač svarbi atlikėjo kūniška patirtis, taigi galėtų būti priskirtas „A–NeK“ sričiai, ir čia būtų galima išplėtoti galybę to santykio aspektų. Tačiau instrumentas gali turėti ir svarbų socialinį, jei ne ideologinį, vaidmenį: ypač fortepijono traktavimas XIX a.[22] – kaip toks šis atvejis turėtų atsidurti „NeK–NeA“ semiotinio modelio ryšių srityje.

Be to, pati kūrinio-atlikimo santykio prigimtis suponuoja daugialypį dialogą. Bet kuri iš čia pasiūlytų kombinacijų gali būti *dominuojanti*, tačiau vargu ar nors viena jų gali funkcionuoti *izoliuotai*. Kitaip tariant, jei tiesa tai, kad Gouldo pateiktos Mozarto sonatų ar Brahmso Koncerto Nr. 1 interpretacijos dėl už jų slypinčios filosofijos pirmiausia priskirtinos „Atlikimo–Ne-Kūrinio“ terpei, taip pat tiesa tai, kad jos nėra ir negali būti visiškai nepriklausomos nuo kitų trijų semiotinio kvadrato kampų. O gana „nuosaikūs“ Gouldo Bacho ar net Beethoveno kūrinių atlikimai kur kas labiau linksta prie „Kūrinio–Atlikimo“ ar „Kūrinio–Ne-Atlikimo“ lygmenų (nors pastarasis, tenka pripažinti, tik labai santykinai taikytinas tokio tipo kaip Gouldas menininkams).

Kitas klausimas yra, ar visus šiuos elementus galima išgirsti *klausantis* muzikos atlikimo. Paprasčiausias atsakymas būtų „ne“. Tačiau, kaip jau minėta, muzikos atlikimas nėra patiriamas vien tik klausantis – tai veikiau kažkas, ką *patiriame*. Kai kurie elementai prisideda prie bendrosios percepcijos mums *matant* gyvą atlikimą, kiti randasi dar *prieš* nusprendžiant kažkurio atlikimo pasiklausyti ir t. t. Visiškai nebūtinai atlikimas yra vien tik tai, ką mes patiriame ir suvokiame „aklojo klausymosi“ būdu (kuris taip pamėgtas daugelio prisiekusių melomanų) – klausantis tam tikro atlikimo, tačiau nežinant, koks atlikėjas groja. Prisiminti verta ir čia aptartą Stefani muzikinės kompetencijos teoriją – ypač jos postulatą, kad bet kurio suvokėjo kompetencija yra verta muzikologo dėmesio. Pavyzdžiui, akivaizdu, jog didžioji dalis su natų tekstu susijusių elementų, kaip ir stilistiniai ar techniniai muzikos atlikimo aspektai, yra apčiuopiami tik profesionaliam klausytojui, kai kurie – veikiausiai tik muzikologui (struktūrų analizė), o kiti rūpės tik praktikuojančiam muzikui (pirštuotė, pedalo subtilybės ir pan.). Tačiau esama ir tokių muzikos atlikimo niuansų, kurie greičiausiai atkreips klausytojo mėgėjo dėmesį, kaip antai dainininko apranga ar gestai, grynai antropologiniai aspektai, kuriuos tradicinė muzikologija linkusi ignoruoti ir kuriuos taip pat reikėtų turėti galvoje analizuojant šį reiškinį per semiotikos prizmę.

Išvados

Atlikėjiškasis muzikos matmuo – pirmiausia dėl efemeriškos, neapčiuopiamos jo prigimties – ilgą laiką glūdėjo mokslinių tyrinėjimų paraštėse. Įvairiuose kultūros baruose, taip pat ir muzikos atlikėjų mene, performatyvumas visai neseniai buvo pripažintas rašytiniam muzikos aspektui lygiaverčiu tyrimų objektu. Kaip tik todėl atlikimo studijoms dar trūksta metodologinių įrankių ir išsamių tyrinėjimų. Įdomi ir, autorės manymu, prasminga atlikimo meno tyrimų perspektyva – semiotinė šio meno analizė. Šiuo straipsniu nesiekta išsamiai pristatyti visų galimų semiotinių muzikos atlikimo studijų turinio ir galimybių, neaptarta liko ir galima atvejų analizė – veikiau buvo apsiribota tam tikrų semiotinių įrankių, kuriuos trys išnagrinėti modeliai siūlo muzikos atlikimo meno tyrimams, apžvalga. Visais atvejais pagrindinė nuostata išlieka tai, kad muzikos atlikimas yra sąryšinga procesų ir gestų seka, aprėpianti visą muziko (atlikėjo) suvokimo sritį, įskaitant ir tuos aspektus, kurie kaip tokie peržengia muzikos ribas. Atlikėjo subjektyvumo teorija skatina įsigilinti į individualybės ir standartų pusiausvyrą muziko veikloje ir nuolat kintantį menininko santykį su aplinka ir visuomene. Stefani kompetencijos teorija teigia, jog paties muzikos atlikimo esmė ir yra tai, kad įmanu sukonstruoti ryšių tinklą, aprėpiantį ne tik atliekamą kūrinį, bet ir sudėtingus antropologinius, kontekstinius ir individualius aspektus: atlikimas kyla iš fizinio kūno, egzistuoja visuomenėje, įvietinamas laike ir istorijoje, pasireiškia kaip estetinė programa, išplėtojamas į meninį kodą ir t. t. Šie tyrimai apibendrinami semiotiniu modeliu, kuris, tikimasi, leidžia plačiau pažvelgti į įvairialypę, daugiafunkcę ir dar nepakankamai ištirtą muzikos atlikėjų veiklą.

Nuorodos

1 Būtina pabrėžti, kad šiame tyrinėjimų etape buvo atsisakyta nagrinėti muzikos atlikimo recepcijos ir suvokėjų klausimą. Visiškai pripažįstant šio aspekto svarbą, pasirinktos kitos dėmesio sutelkimo sritys. Muzikos atlikimo vaidmuo visuomenėje, jo ryšiai su muzikos kūriniu, plėtra įvairiais laikotarpiais ir įvairiose terpėse jau savaime pateikia neįtikėtinai platų nagrinėtinų temų spektrą. Juolab, imantis šio tyrimo, konstatuota, kad iš visos „kompozitoriaus–atlikėjo–klausytojo“ komunikacijos grandinės koncentruojantis vien išimtinai į muzikos atlikėją vis dar esama galybės neištirtų klausimų, reikalaujančių atskiro dėmesio. Galiausiai čia laikomasi nuomonės, kad muzikos atlikimo tyrinėtojas neišvengiamai yra ir klausytojas – muzikinių reiškinių, taip pat ir muzikos atlikėjo veiklos komunikuojamų reikšmių suvokėjas. Tad muzikologinis tyrimas, net ir atskirai to nekonceptualizuojant, niekada nebus atsietas nuo *muzikos suvokimo* perspektyvos ir visų to implikuojamų projekcijų.

2 Kaip pažymi Elaine Aston (1996, p. 57), tai ypač akcentuojama ankstyvuosiuose teatro semiotikos darbuose, o vėlesniųjų etapų semiotinės teatro studijos savo dėmesį veikiau sutelkia į iškoduojančią suvokėjo, t. y. žiūrovo, veiklą, pradedant jau

žiūrovo išankstiniais lūkesčiais apie artėjantį teatrinį vyksmą; ši perspektyva vėliau minima kaip padariusi stiprią įtaką klausytojo percepcijos gyvo ar įrašyto muzikos atlikimo studijose analizei.

[3] Reikšminga ir tai, kad Umberto Eco iš tiesų yra rašęs apie su muzika susijusias problemas, tačiau tai buvo dar iki mokslininkui susidomint semiotika – XX a. septintu dešimtmečiu (pavyzdžiui, 1964 m. Eco yra aktyviai dalyvavęs mokslinėse diskusijose apie Italijos populiariąją muziką).

[4] Į šį sąrašą galima būtų įtraukti ir Eero Tarasti: pastarieji jo mokslinės veiklos dešimtmečiai, kaip ir tarptautiniu mastu žinomo semiotiko statusas, leidžia jį taip pat laikyti „bendrosios", o ne vien muzikos semiotikos atstovu. Vis dėlto Tarasti, savo mokslinius darbus pradėjusį išskirtinai muzikos semiotikos srityje, prasmingiau sugretinti su tokiomis asmenybėmis kaip Stefani ir Nattiez.

[5] *Umwelt* sąvoka priklauso estų-vokiečių biologui Jakobui von Uexküllui, ją savo darbuose plačiai vartojo Thomas A. Sebeokas ir Martinas Heideggeris. *Umwelt* suvokiamas kaip semiotinis bet kurio organizmo (ši sąvoka gimė biologijos ir biosemiotikos srityje) pasaulis, aprėpiantis bet kuriuos tam organizmui prasmingus jį supančios aplinkos aspektus. Svarbu, kad, sąveikaudamas su aplinka, organizmas savąjį *Umwelt* nuolat kuria ir transformuoja.

[6] Ši plati ir įvairialypė sąvoka čia vartojama gana laisvai. „Semantinio gesto" terminas priklauso Prahos struktūralizmo žvaigždei Janui Mukařovský'ui ir žymi, analizuojant individualiuosius literatūros kūrinio aspektus, literatūrinio ženklo vientisumą ir unikalumą.

[7] Išsamiau žr. Tarasti svarstymus apie pasipriešinimo semiotiką (Tarasti, 2009).

[8] Semiotinis kvadratas – tai struktūrinėje semiotikoje plačiai vartojamas semantinio mikrouniversumo loginis modelis, apibrėžiantis struktūrinius reikšmių santykius. Kvadrato pamatą sudaro elementarioji reikšmės struktūra, kurios narius sieja priešingumo santykis (S1–S2): pavyzdžiui, tamsa–šviesa, kairė–dešinė, džiaugsmas–liūdesys, karšta–šalta ir pan. Iš jos išvedami prieštaravimo (neigimo) (S1–ne-S1, S2–ne-S2) ir papildymo (ne-S2–S1, ne-S1–S2) santykiai. Šiame tekste semiotinis kvadratas vartojamas kaip schematizuota iliustracija, atsisakant išsamesnio jo teorizavimo.

[9] Minimos filosofinės sąvokos plėtojamos pastarojo meto Tarasti darbuose egzistencinės semiotikos srityje, tačiau šiame straipsnyje į jas atskirai nėra gilinamasi. Žr. Tarasti, 2000, 2005 ir 2012.

[10] Modalinės vertės „norėjimas" (*vouloir*), „galėjimas" (*pouvoir*), „žinojimas" (*savoir*) ir „privalėjimas" (*devoir*) yra Paryžiuje veikusio lietuvių semiotiko Algirdo Juliaus Greimo pasiūlyti lingvistiniai terminai – tai būdai, kuriais asmuo pagyvina savo kalbą, „nuspalvindamas" ją subjektyviais jausmais, emocijomis, įsitikinimais, viltimis, baimėmis ir pan. Muzikologijoje šias sąvokas pirmasis pritaikė Eero Tarasti. Muzikai modalinės vertės suteikia semantinę prasmę. Jos gali būti *vidinės*, priklausančios imanentinėms muzikos prasmėms, arba *išorinės*: „aktyvinamos" iš šalies, atsižvelgiant į tai, kaip toji muzika atliekama. Kalbėdamas apie kompozitoriaus veiklą Tarasti taip paaiškina „norėjimą": *vouloir* Beethoveno sonatoje pasireiškia tuose epizoduose, kuriuose jis esti ypač herojiškas, t. y. toks, koks nori būti.

[11] „Galėjimas" – tai vidinė jėga, galimybė išreikšti savo norėjimą. Kompozicijoje tai būtų autoriaus kūrybinės galios, kompozicinės idėjos.

[12] „Žinojimas" kompozicijoje reiškia tai, kaip kūrėjas yra įvaldęs kompozicinę techniką, kaip jis komponuodamas sugeba pasinaudoti žinomomis taisyklėmis.

[13] „Privalėjimas" – tai žanrinės ir kitokios normos, kurių kompozitorius privalo laikytis komponuodamas.

[14] Autorė dėkoja muzikologui Dario Martinelli, padėjusiam tiksliau išversti itališką Stefani terminologiją (anglų k. publikuota labai nedaug šio mokslininko veikalų, kiek daugiau jo studijų prieinama prancūzų k.).

[15] Norint aiškiau įvietinti visus šio teiginio reikšminius žodžius, derėtų sukonkretinti, kad pirmasis etapas yra muzikinė *patirtis* (t. y. subjekto ir objekto sąlytis: tarkime, fortepijoną liečiantis atlikėjas), generuojanti muzikinę *prasmę* (įvairaus pobūdžio: emocinis atsakas, muzikologinis įvertinimas ir pan.), kuri savo ruožtu organizuojama į muzikinę *kompetenciją* (t. y. vieną ar daugiau iš Stefani minimų lygmenų), galiausiai pasireiškiančią ir paskleidžiamą per muzikinius *diskursus*.

[16] Kaip vieną iš pavyzdžių galima būtų paminėti suomių pianistą Oli Mustoneną, kuris nuolat gana aštriai kritikuojamas dėl savo perteklinių gestų muzikuojant. Kad ir kokie erzinantys ar ne visada pritinkantys (muzikai ir pačiam atlikimo aktui) tie gestai būtų, vis dėlto man kaip klausytojai ir nuolatinei koncertų lankytojai, regis, visiškai akivaizdu, jog minimas pianistas priklauso tai grupei asmenų, kuriems kontroliuoti ar sutramdyti kūniškąją tapatybę ir psichofizines būsenas esant scenoje būtų pernelyg sunku ar netgi neįmanoma.

[17] Kalbant konkrečiai apie muzikos atlikimą, būtų labai nesudėtinga parodyti, kokią gyvą prasmę muzikavimo stiliaus, pasirenkamo repertuaro ar kontekstų, kuriuose jie veikia, atžvilgiu „lietuviškumo" sąvokai suteikia lietuvių atlikėjai. Centrinę M. K. Čiurlionio vietą lietuvių muzikoje (ir muzikologijoje) galima įvardyti panašiai, kaip Tarasti (1999) kalba apie Sibeliaus reikšmę suomiams. Iš tiesų esama tendencijos lietuvių atlikėjams traktuoti Čiurlionio pjeses kaip savotišką duoklę ar poreikį savo interpretacijose įkūnyti *esmingai lietuviškomis* laikomas savybes, tokias kaip nuoširdumą, paprastumą, dvasingumą ir pan.

[18] Vis dėlto Stefani įspėja, kad būtų klaidinga manyti, jog *tik* profesionalai pasižymi šiuo lygmeniu grįsta kompetencija. Jo manymu, eilinis muzikos mėgėjas taip pat geba „sukultūrėti" iki muzikinių technikų lygmens, nors ir nebūtinai išmanydamas jų abėcėlę ta pačia prasme kaip profesionalas (žr. Stefani, 1998, p. 18–19).

[19] Čia vartojama kiek redukuota „kūrinio" sąvoka, kuria pirmiausia pažymimas natų tekstu kompozitoriaus užkoduotas pranešimas, be abejo, yra problemiška. Kaip matome daugybėje pavyzdžių, muzikos semiotikai paprastai pateikia kur kas labiau holistinį muzikos vaizdinį ir traktuoja kūrinį kaip aprėpiantį kūrybą, interpretaciją ir percepciją; taip pat ir filosofai (kaip antai Ingardenas, 1966, Goodmanas, 1968, ar Kivy, 1993), kurie mąstė apie šią problemą, dažnai prieidavo prie išvados, kad kūrinys yra kintantis vienetas; net tradicinėje muzikologijoje teigta, jog „norint įsteigti kūrinio sampratą, nepakanka nustatyti muzikos kūrinio jo notacijoje" (Dahlhaus, cit. iš Nattiez, 1990, p. 70). Vis dėlto tradicinėje muzikologinėje analizėje muzikos kūrinys dažnai redukuojamas iki jo struktūrinių, natomis užrašytų savybių. Tad, siekiant modelio paprastumo, veikiausiai bus racionalu apibrėžti *kūrinio* reikšmę jo tekstiniais elementais ir laikyti juos ekvivalentiškais. Galiausiai daugeliu atvejų partitūra tėra vienintelis mums prieinamas kūrinio šaltinis, juolab kad vakarietiškoje akademinėje muzikoje natų tekstas išlieka

pagrindine kūrinio tapatybės garantija, šiam patiriant daugybines garsines realizacijas. Apibendrinti galima būtų Nattiez teiginiu, kad „vakarietiškoje tradicijoje kompozitoriaus kūrybinio akto pasekmė yra partitūra; ji paverčia muzikos kūrinį tinkamu atlikimui, daro jį atpažįstamą kaip visuma ir užtikrina kūrinio išgyvenimą bėgant šimtmečiams“ (ten pat, p. 71).

[20] Šį atlikėjo signifikacijos tipą, vadinamuosius „kompozicinius gestus“, kurie yra įkūnyti partitūroje ir vėliau realizuojami atlikėjo, išsamiai aprašo Marjaana Virtanen daktaro disertacijoje „Muzikos kūrinių radimosi procesas: žodžių ir gestų derybos repetuojat ir atliekant Einojuhani Rautavaaros fortepijoninius koncertus“ (“Musical Works in the Making: Verbal and Gestural Negotiation in Rehearsals and Performances of Einojuhani Rautavaara's Piano Concerti”, Turku universitetas, Suomija, 2007).

[21] Plačiau apie muzikos atlikimo kontekstualiuosius, sociokultūrinius ir ideologinius elementus žr. Navickaitė-Martinelli, 2007 ir 2010.

[22] Žr., tarp kitų, Richardo Lepperto studiją „Garso vaizdas. Muzika, reprezentavimas ir kūno istorija“ (“The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body”, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993).

Literatūra

Aston, Elaine. “Gender as sign-system: The feminist spectator as subject”. In Patrick Campbell (ed.), *Analysing Performance: A Critical Reader*. Manchester: Manchester University Press, 1996, p. 56–69.

Blacking, John. *How Musical Is Man*. Seattle-London: University of Washington Press, 1973.

Cumming, Naomi. *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000.

Eco, Umberto. *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani, 1964.

Goodman, Nelson. *Languages of Art*. Indianapolis, New York and Kansas City: Bobbs-Merril, 1968.

Ingarden, Roman. *The Work of Music and the Problem of Its Identity*. Berkeley: University of California Press, 1986 [1966].

Kivy, Peter. *The Fine Art of Repetition: And Other Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Moreno, Jairo. “Body'n'soul?: Voice and movement in Keith Jarrett's pianism”. In *Musical Quarterly*, 1999, 83/1, p. 75–92.

Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, trans. Carolyn Abbate. Princeton University Press, 1990.

Navickaitė-Martinelli, Lina. “The contexts of performance: Transformations of musical performance art in the age of mechanical reproduction”. In *Studi musicali*, 2010, 2, p. 487–512.

Navickaitė-Martinelli, Lina. “Semiotic identity of a performer. Endo- and exo-Signs in the art of interpreting music”. In Eero Tarasti (ed.), *Communication: Understanding/Misunderstanding. Proceedings of the 9th Congress of the IASS/AIS – Helsinki-Imatra: 11–17 June, 2007*. Helsinki/Imatra: International Semiotics Institute, 2009, p. 1178–1186.

Navickaitė-Martinelli, Lina. “Body is a message: Performer's corporeality”. In Dario Martinelli (ed.), *Music, Senses, Body. Proceedings from the 9th International Congress on Musical Signification Roma, 19–23/09/2006*. Helsinki, Roma: ISI, Umweb, 2008, p. 412–420.

Navickaitė, Lina. “On the meanings and media of the art of music performance”. In *Lietuvos muzikologija*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2007, t. 8, p. 18–29.

Ruwet, Nicolas. *Langage, musique, poésie*, Paris: éd. du Seuil, Coll. Poétique, 1972.

Stefani, Gino. “Introduzione (a sua insaputa)”. In Dario Martinelli, Francesco Spampinato (eds.), *La Coscienza di Gino: Esperienza musicale e arte di vivere – Saggi in onore di Gino Stefani*. Helsinki: Umweb, 2009, p. 9–24.

Stefani, Gino. *Musica: Dall'Esperienza alla Teoria*. Milano: Ricordi, 1998.

Stefani, Gino. *Competenza musicale e cultura della pace*. Bologna: CLUEB, 1985.

Stefani, Gino. *Introduzione alla semiotica della musica*. Palermo: Sellerio, 1976.

Tarasti, Eero. *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us* (= *Semiotics, Communication and Cognition*, ed. by Paul Cobley and Kalevi Kull, Vol. 10). Berlin/Boston: De Gruyter Mouton, 2012.

Tarasti, Eero. “Semiotics of resistance: Being, memory, history — the counter-current of signs”. In *Semiotica*, 2009, 173, p. 41–71.

Tarasti, Eero. “Existential and Transcendental Analysis of Music”. In *Studi musicali*. 2005, 2, p. 223–266.

Tarasti, Eero. *Existential Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000.

Tarasti, Eero. “Jean Sibelius as an icon of the Finns and others: An essay in post-colonial analysis”. In Eero Tarasti (ed.), *Snow, Forest, Silence: The Finnish Tradition of Semiotics*. Helsinki/Imatra: ISI, 1999, p. 221–246.

Summary

The performative dimension of music, perhaps mostly due to its ephemeral, non-tangible nature, has been traditionally situated at the margins of academic research. Having overcome long years of being neglected or approached with a certain degree of scepticism, performance studies have only relatively recently gained room in the mainstream musicology and its various branches. Performativity – in several fields of culture, including also the art of music performers – has of late been acknowledged as an equally important object of study as the written aspect of music, and as such still calls for new methodologies and thorough investigations.

This article presents an original body of theoretical reflections based on existing models in general and musical semiotics and particularly adapted to the case of musical performance art. Some of these reflections are mere adaptations and applications, however, certain re-elaboration of the existing material, as well as novel proposals, were necessary. It was not the author's goal to thoroughly sustain the contents of the existing semiotic studies, rather bringing to the fore some semiotic tools that they offer for examining the art of musical performance. The three main models presented maintain that musical performance is a coherent series of processes and gestures that covers the whole sphere of a

musician's cognition, including aspects that transcend music as such. Hence the actual goal, following Gino Stefani, "is not properly music, but *musical experience* in its entirety, before any articulation and a distinction between subject and object ... Within the semiotic perspective, experience is a production of sense *on* and *with* music" (Stefani 2009, 19).

The aim of the first section of the article is to demonstrate the application of the theory of existential semiotics to the field of musical performance. Here, an attempt is made to reveal that analysis of numerous both specifically performance-concerned as well as socio-cultural issues may be significantly expanded and enriched by approaching them from the semiotic perspective. Such questions as the artistic *Umwelt*, or the examination of a semiotic subject are just a few among those that function well and continue to be increasingly employed in the performance-related musicological research. In particular, the concept that can be considered as a potential broadening of discourses on music performance practices and the new meanings created by them is the one of semiotic self. These reflections gain a structured shape through a semiotic model (elaborated from Eero Tarasti's semiotic square of the performer's subjectivity and his four logical cases in the light of Hegel and Fontanille, see Figure 1) is employed, which serves as an illustration of the inner and outer influences, individuality and standards underlying the creative work of the performer.

The largest part of the article is devoted to discuss Stefani's theory of musical competence. Stefani notoriously argues that musical competence exists at various levels, not only the 'strictly musical' or the 'musical expert' ones, and that it intervenes in the construction of any discourse around music: from casual listening practices to professional composition. According to him, any typology of the *user* of the musical phenomenon (from the so-called amateur to the so-called expert, from the listener to the performer, etc.) has a certain musical competence, different from each other but all the way useful for analytical purposes, exactly because it constructs one of the many possible discourses.

Musical competence, suggests Stefani, is articulated on five levels, i.e. the so-called *general codes, social practices, musical techniques, styles* and *works* (as illustrated in Figure 2). It is important to underline, and that is particularly applicable to performance, that these levels do not work in isolation, but are in fact complementary to each other, and coexisting in various shapes and forms. There is no such thing like a performance *exclusively* based on, let's say, social practices, without taking into consideration the other four levels. Situations like this exist only theoretically: what is more realistic (examples are offered here) is to spot those cases where one of the five levels *dominates* over the others, or at least emerges more distinctively.

Departing from Stefani's model, and setting the aim for this research to develop a semiotic theory of musical performance, a theoretical model for such an analysis is presented in the closing section of the article. A semiotic performance analysis presupposes a wide range of issues to be addressed, including the social context of the performance, the nature of the performance itself, the performer's intentions as well as the composer's directions and listener's experiences. It is argued here that a semiotic approach contributes to a deeper understanding of the art of musical performance by suggesting that, while dealing with musical performance, it is meaningful to extract and distinguish those semantic and pragmatic elements that stem from the musical work itself from those deriving from the performer's input. Accordingly, it should be possible to extract the meanings emerging from the opus *in se*, that is, the modalities of the musical work; the meanings produced by the performance – for instance, how the performer modalizes the piece, what kinds of effort produce certain new significations; and the elements that operate in the activity of the performer as cultural figure. Hence the model presented in Figure 3 (which employs the Greimassian square and posits four types of logical relations between performance and musical work) was designed in order to enable analysis of a great variety of meanings communicated – produced and received – while experiencing a musical (live or recorded) performance.

Gražina DAUNORAVIČIENĖ

Postmodernistinė meno kategorijų būtis: muzikos žanro procesai, āplinkos ir trajektorijos

Postmodernist Existence of the Art Categories: The Processes, Environments and Trajectories of Musical Genre

Anotacija

Straipsnis analizuoja postmodernistinę muzikos žanro kategorijos būtį, slinktis, tendencijas ir tapatybes. Svarstant išryškėja „postmodernistinio posūkio" padariniai, kurie iškilo apmąstant institucionalizuotų meno teorijų kategorijas ir sąvokas, dekonstruojant jų teorijas. Teorinės ir koncepcinės tyrimo atramos grindžiamos postmodernistinės filosofijos, literatūrologijos ir muzikologijos teorijomis, pastarosios aptariamos muzikos žanro (genotipo) postmodernistinės raidos problematikos požiūriu. Naujai interpretuojama muzikos žanrų mini- ir makrosistemos samprata, pabrėžiant jos rekursyvinės saviorganizuojančios sistemos pobūdį. Apmąstomas „laisvojo žanro" (librožanro) fenomenas ir prognozuojamos žanrinių statusų (senosios tradicijos monožanras – poližanras – laisvasis žanras ir naujosios tradicijos monožanras) situacijos makrosisteminės dinamikos požiūriu. Siūloma kūrinio žanro struktūros analizės schema-algoritmas ir aptariamos analitinės procedūros. Taikomi komparatyvistinis, analitinis, sistemologinis, modeliavimo, tarpdisciplininių prieigų tyrimo ir kiti metodai.

Reikšminiai žodžiai: postmodernizmas, muzikos žanras, muzikos genotipas, žanrų makrosistema, rekursyvinė saviorganizuojanti sistema, monožanras, poližanras, laisvasis žanras, librožanras, žanro struktūros analizės algoritmas.

Abstract

The article looks at postmodernist existence, shifts, trends and identities of a musical genre as a category. The discussion reveals consequences of the "postmodern turn" that emerged while contemplating on categories and concepts of institutionalised art theories and deconstructing the theories. Conceptual and theoretical grounds of the research were built on postmodernist philosophy and theories of literary studies. The latter were discussed from the point of view of topics particular to postmodernist philosophy of a musical genre (genotype). The article provides a new interpretation of the conception of mini- and macro-system of musical genres, underlining the recursive nature of the self-organising system. It also focuses on the phenomenon of a "free genre" (libro-genre) and prognosticates situations of genre statuses (mono-genre of the old tradition – poly-genre – the free genre and mono-genre of the new tradition) from the point of view of macro-systemic dynamics. The author suggests a scheme-algorithm for analysis of genre structure of an artwork and discusses analytical procedures. Comparative, analytical, systemic, modelling, interdisciplinary access research and other methods were used.

Keywords: postmodernity, music genre, genotype of music, genre system/macro-system, recursive self-organising system, mono-genre, poly-genre, free genre, libro-genre, an algorithm of a specific genre analysis.

Institucinių meno teorijos kategorijų ir sąvokų lemtis postmodernybės terpėje

Poreikis aprašyti muzikos žanro likimą postmodernizmo skersvėjų terpėje kyla iš dažnai apninkančių abejonių. Kas vyksta mene ir muzikoje? Ar galime toliau kalbėtis ir susikalbėti istorinio turinio prikimštomis sąvokomis ir kategorijomis? Kokias išraiškas jos įgyja šiandien ir ką jų turinys byloja dabarties pašnekovams ar suvokėjams? Atsakymai į klausimus provokuoja apmąstyti platesnius horizontus, kurių atsiveriantis vaizdas galėtų pagrįsti skelbiamus nuosprendžius ir veikiančias priežastis, o tai padėtų šio straipsnio svarbiausio objekto – muzikos žanro procesų – interpretacijai. Svarstymo pjūviai leistų kalbėti apie postmodernizmą kaip milžiniškos kultūros slinkties lauką, radikaliosios avangardo meno praktikos padarinį, kur vykstantys masyvūs ribų „peržengimai" sukėlė sumaištį meno procesus apibendrinančiųjų mąstysenoje ir supriešino teorinius naratyvus. Antrasis pjūvis nukreipia dėmesį į šoko ar sprogstamojo pasionariškumo būseną meno poligonuose, kur nepaliaujamas atnaujinimas ne tik „išmėto" parašytas istorijas, bet ir suardo susiklosčiusias sąvokų ir terminijos sistemas (žanro atvejis tėra atskirybė visuotinesnio proceso aplinkoje). Pakitusi mąstysena specifiškai išrikiuoja veikėjus ir jų aktyviuosius teiginius naujojo žvalgymosi ir sprendimų lauke. Pradėdami nuo tolesnių horizontų, pamažu artėsime muzikos žanro paradigmos „postmodernistinio posūkio" svarstymų link.

Daugybės post- priešdėliais nusagstytos reiškinių įvardijimo formos nėra vien išoriškas morfologinis solidarumas su postmodernistinio mintijimo forma. Įvykiai, apie kuriuos kalbama šiame straipsnyje, daugeliu požiūrių yra paženklinti specifinės pažinimo, mąstysenos ir žvalgymosi manieros. Pretenduojantis į metateorinę išmintį[1], postmodernus teoretizavimas tarsi savo identitetą viešai afišuoja iš Friedricho Nietzsche's, Jeano-Paulio Sartre'o brandinto nihilizmo išvešėjusią kritinę refleksiją, dekonstrukciją ir pliuralizmą. Daugelio meno kategorijų dabartinę esatį galima suvokti kaip trauminę patirtį, peržengimą iš blaivios epistemologinės

žinojimo tvarkos, disponavusios apibrėžtomis sąvokomis, terminais ir kategorijomis, į klampų indeterministinį „suirusių metanataryvų“ („didžiųjų pasakojimų“) griuvėsių lauką. Begalinė pastebimų fenomenų įvairovė radosi ne tik iškėlus silpnai reflektuotus ar periferinius objektus, bet ir pakeitus tyrėjų ir mąstytojų diskurso požiūrius.

Mokslinių žinių episteminį lūžį Jeanas François Lyotard'as įvardijo kaip „karo su vieniu“ (Лиотар, 1994, p. 47–61) būseną. Šios kovos sūkuryje jis aktyviai griovė pozityvistinio mąstymo suręstas vienio mentalines konstrukcijas ir ginčijo ydingą įprotį pasaulį suvokti, stebėti ir aprašyti kaip vientisą ir dialektišką fenomeną / duotybę. Jo manymu, toks požiūris tėra nudilusios priešybių vienybės ir teleologinės schemos taikymo pavyzdys, ir tokia naivi interpretacija atsirado dėl praktinio patogumo. Antra vertus, „susprogdinant“ vienį (visumą) į išskaidytų ir dažnai organiškai nesaistomų fragmentų konsistenciją, ekspansyviai veržiantis į neaprėpiamą žinių ir požiūrių plotį, propaguojant įvairovę bei indeterminizmą ir dažnai aukojant fundamentalumo primatą, patenkama į „nesubendravardiklinamų“ skirtybių įvairovės pasaulį[2]. Požiūris į šio laiko slinktis priklauso nuo asmeninės nuostatos ir nusiteikimo. V. P. Krutousas postmodernizmą įvardija kaip „radikalaus sociokultūrinio skepticizmo šiuolaikinę formą“, atitraukusią dėmesį nuo magistralinių, ašinių kultūros reiškinių ir nukreipusią į periferinius, marginalius, pasieninius[3]. Ir iš tiesų postmodernistinė žvalga mainais perša sudėtingesnį pasaulio suvokimą, kuris deklaruojamas per supratimą, kad jo neįmanoma suvokti pasikliaujant vien tik teleologinio pobūdžio racionalaus konstravimo pastanga. Kritinis santykis su modernistiniu racionalumu, natūralu, komplikavo santykį su ankstesnėmis filosofinėmis ir teorinėmis idėjomis.

Į šešėlį su senaties nuosprendžiu traukiasi mokslo olimpą valdęs visagalis struktūralizmas, nuo Heraklito laikų įsiskverbusi dialektika su savosiomis kategorijomis ir dėsniais. Savotiška atgyvena virsta pasenę mokslo prioritetai – *logos* ir *ratio* jungtys, leidusios tikėti, kad tyrinėjamą visumą (vienį) sudaro atskiros pažinimo dalys, kad pasaulį galima pažinti, suvokti ir aprašyti racionaliu būdu. Pašiepdamas euforiškas modernybės atmintis ir teoretizavimą, susprogusio postmodernistinio pasaulio žvilgsnis, kita vertus, darosi bejėgis prieš istorijos rašymo užduotis. Į klausimą, kodėl taip sunku rašyti naujas literatūros istorijas, straipsnyje „Senieji ir naujieji literatūros istorijos modeliai“ (2006) atsakė Janko Kosas: tai nihilizmo suvešėjimas (tiesos tėra interpretacinės), dekadansas arba tapatybių krizė ir anarchizmas (rašymas interpretuojamas kaip iracionalus žaidimas ir laisvės sritis)[4]. Tokiame postmodernistiniame neapibrėžtume sutrypiamos pozityvistinę žvalgą sugėrusios anksčiau parašytos istorijos, nes jos paremtos kitokių vertybių koncepciniais pagrindais bei priežasties ir padarinio ryšiu.

Kaip postmodernybė įsidėmi, išviešina ir aiškina „susprogusio“, decentralizuoto mokslo ir meno pasaulio konstrukcinius (dekonstrukcinius) pamatus? Kaip suaižėjusios pozityvistinės schemos veikia aktyvias postmodernistines menotyros praktikas ir teorijas? Jei sieksime virsmo koncentruoto vaizdo potyrio, bus paranku dairytis po tyrėjų pamėgtas modernizmo ir postmodernizmo opozicijas apibendrinančias schemas. Vieną išsamesnių sudėliojo Susana Stanford Friedman (Friedman, 2001, p. 496), priešindama daugelį meno procesų sugėrusius aspektus (apie kai kuriuos kalbama šiame straipsnyje):

Modernizmas	Postmodernizmas
Romantizmas / Simbolizmas	Patafizika / Dadaizmas
Konjunktiška, uždara forma	Disjunktiška, atvira forma
Tikslingumas	Žaidybiškumas
Kompozicija	Galimybė
Hierarchija	Anarchija
Meistriškumas / Logika	Išsekimas / Tyla
Meno objektas / Užbaigtas kūrinys	Procesas / Atlikimas / Hepeningas
Kūryba / Totalizacija / Sintezė	Dekreacija / Dekonstrukcija / Antitezė
Dalyvavimas	Nedalyvavimas
Centravimas	Išskaidymas
Žanras / Ribos	Tekstas / Intertekstas
Hipotaksė	Parataksė
Žyminys	Žymiklis
Naratyvas / Didžioji istorija	Antinaratyvas / Mažoji istorija
Meistriškumo kodas	Idiolektas
Lytiškas / Falas	Polimorfiškas / Dvilytis
Kilmė / Priežastis	Skirtingumas / Pėdsakas-šešėlis
Metafizika	Ironija
Determinacija	Indeterminizmas
Transcendencija	Imanencija

Žvalgantis plačiau kartais atrodo, kad filosofijos, literatūros teorijos, kultūros antropologijos, kalbotyros, komunikacijos, medijų teorijų įžvalgos į menotyros tekstus dažnai buvo perkeliamos kone mechaniškai, apeinant tikrovę ir kritinės distancijos barjerus. Menotyroje adekvačiau reiškėsi idėjų perėmimas ir tolesnė jų interpretacija nei savarankiškas naujųjų paradigmų kūrimas. Kaip situaciją apibendrino Gilles'as Deleuze'as, mes esame įtraukti į svetimą sapną, dažnai sapnuojame svetimą sapną ir nesapnuojame savojo... Išties galima stebėti, kaip tai vienur, tai kitur XX a. septinto aštunto dešimtmečio teorijose kūrėjų ar menotyrininkų lūpomis buvo skelbiamas veikliųjų meno fenomenų gyvybinių funkcijų finalizacija ir „fizinė" reiškinio mirtis. Rezonuojant garsųjį Barthes'o ir Foulcault dialogą apie „autoriaus mirtį" (apie tai kalbėsime kiek vėliau), buvo ieškoma vis akivaizdesnių ir labiau intriguojančių letalinių meno reiškinių ir fenomenų būvių pagrindimų. Viena vertus, tam tikras prielaidas teikė radikaliausi avangardo meno intensyvios plėtotės padariniai. Kita vertus, daugelis argumentų, kaip minėjome, tiesmukai kopijavo filosofijos, antropologijos ar literatūros teorijos naująsias aiškiaregystes.

Postmodernistinis nihilizmas, žvalgos interpretacinis liberalizmas ir simuliakriška dalykų esmė diskreditavo anksčiau neskvestionuojamas menotyrines įžvalgas. XX a. septintu aštuntu dešimtmečiais tokie teiginiai pasirodė ir muzikologinių idėjų lauke. Carlas Dahlhausas, kiti avangardo muzikos analitikai viešai paskelbė muzikos formos fenomeno suirimo, dingimo iš XX a. muzikos kompozicijos (*Formzerfall*, *Formlösigkeit*, *Zerfall des Formbegriffs*) nuosprendį (Dahlhaus, 1978, p. 285, 289, 352, 383). Tradicinis, pozityvistinis požiūris į muzikos formą rėmėsi Aristotelio filosofine hilomorfizmo (gr. ὕλη, *hyle*, „medžiaga", ir μορφή, *morphē*, „forma") doktrina, pabrėžiančia dviejų koreliatyvių pusių – medžiagos ir formos – harmoningą susietumą. Jis buvo grindžiamas žodžio „forma" etimologinės gelmės (gr. žodis *morphé* (geštaltas, figūra) suvokimu – kilo iš *eúmorphos* (gražiai, gražus, graži), rėmėsi etimologinio *eumorphía* fundamento (grožis, tobulybė) samprata. Siekdamas bene labiausiai koncentruoto ir formos fenomeno esmę išreiškiančio apibrėžtumo, Hugo Riemannas studijoje „Das formale Element in der Musik" (1895) tiesiog pakartojo Heraklito suformuluotą grožio formulę: „Form ist Einheit in der Mannigfaltigkeit" („Einheit in Verschiedenen"), „vienybė įvairovėje" – tai aukščiausias estetinis principas ir maksima[5]. Dahlhausas muzikos formos apibrėžimą sudėjo į vieną žodį – „Form ist Zusammenhang" (sąryšis). Tačiau XX a. modernizmo, ypač pokario avangardo, kompozitoriai aktyviai eksploatavo „materialiją" kompozicijos pusę, daug dėmesio skyrė darbui su kūrinio medžiaga. Plėtojosi ir vis esmingiau realizavosi Schönbergo bazinės struktūros (*Grundgestalt*) idėja, ji transformavosi į seriją, vėliau – superserijas (*Überreihen*, H. Jelineko sąvoka), modusus, generuojančias struktūras; atkakliai buvo dairomasi naujų kompozicinės medžiagos generatyvumo strategijų. „Medžiaginio" komponavimo aspekto sureikšminimas (tam pasitarnavo ir Olivier Messiaeno „Mode de valeurs et d'intensités" (1949) požiūris, numatęs kelių parametrų serializavimą, interversinių spiralių techniką) ir blėstantis dėmesys muzikos formai materializmo kryptimi išsprendė filosofinę muzikos meno dilemą – kas yra pirminis muzikoje: medžiaga ar forma (*materia secunda* ar *forma secunda*). Pokario avangardo kompozicijoje medžiagos fetišizmas galutinai pagrindė muzikos formos sampratos destrukciją, kurios vizija buvo suformuluota dar Theodoro Adorno darbuose („Naujosios muzikos filosofija", 1949) pabrėžiant progresuojančią dviejų koreliatyvių kompozicijos pusių – medžiagos ir formos – išsiderinimą, disharmoniją[6].

Jei muzikos formos kategoriją devalvavo išsiderinęs medžiagos ir formos susietumas, tai muzikos žanro „mirties" manifestuose Dahlhausas, kiti teoretikai pirmiausia minėjo išsiderinusį centrinio muzikos praktikos elemento – kūrinio (opuso) ir jo rūšies, tipo (žanro) koreliatą. Dieteris Schenbelis teigė, kad kūrinio – konceptualios, nuosekliai išplėtotos muzikos formos – egzistavimo laikai negrįžtamai praėję. Dahlhausas manifestavo muzikos kūrinio reiškinio ir sąvokos sugriuvimą XX a. antroje pusėje (*der Zerfall des musikalischen Werkbrgriffs*, Dahlhaus, 1971). Remdamasis radikaliais tradicinio kūrinio ir formos reiškinio sampratos pokyčiais, Dahlhausas neabejodamas skelbė ir muzikos žanro fenomeno griūtį XX a. kompozicijoje – *der Zerfall der musikalischen Gattungen im 20. Jahrhundert* (Dahlhaus, 1978, p. 77). Griūties, sunykimo, iširimo *(der Zerfall)* sindromą jis įžvelgė daugelyje muzikos reiškinių – muzikos formoje, muzikos žanre, muzikos kūrinyje *(der Zerfall des musikalischen Werk- und Formbegriffs; der Zerfall der Gattungen)* (Dahlhaus 1987, p. 72, 73, 77, 80, 383), tačiau svarbu pasakyti, kad vėlyvuosiuose darbuose karinga Dahlhauso retorika švelnėjo, o sąvoka *der Zerfall* pamažu pasitraukė iš jo tekstų leksikono (žr. Dahlhaus, 1997). „Žanro mirties" žinia buvo grindžiama „kūrinio mirties" faktu, o pastaroji idėja figūravo postmodernistiniuose filosofijos[7], literatūros kritikos, menotyros diskursuose, žvelgė iš Margit Sutrop knygos „Literatūros kūrinio mirtis" („The Death of the Literary Work", 1994) viršelio[8].

Kaip ir daugelis pesimistinių postmodernizmo prognozių, kūrinio fenomeno „suplėšymas" ir „mirtis" netapo tikrąja muzikos meno savastimi. Radosi nauji muzikos kūrinio notografiniai būviai, fiksavimo logika ir ženklai, naujos kūrinio užbaigtumo (*res facta*) formos ir filosofija. Vienas iš institucinės meno sampratos pagrindėjų George'as Dickie's taip apibrėžė meno kūrinį: „Meno kūrinys klasifikacine prasme yra (1) artefaktas, (2) kuriam kaip aspektų visumai kokio nors asmens ar asmenų, veikiančių kaip tam tikra socialinė institucija (meno pasaulis), yra suteiktas kandidato būti vertinamam statusas" (Dickie, 1974, p. 34)[9].

Kūrinio arba kandidato būti vertinamam statusą suteikia ir deklaruoja autoriaus intencija, jo reiškiamas požiūris į savo kūrybos produktą ir jį pripažįstantys kiti meno pasaulio dalyviai (remiantis Dickie'u, tokį statusą įgijęs artefaktas tampa meno kūriniu). Stebėdamas kintančią meno kūrinio būseną, Dickie suformulavo, jo nuomone, dar labiau sutelktą definiciją: „Meno kūrinys yra tam tikros rūšies artefaktas, sukurtas siekiant jį prezentuoti meno pasaulio publikai" (Dickie, 2000, p. 96).

Kartu su naujomis egzistencinėmis kūrinio formomis postmodernybėje neišnyko ir pati meno kūrinio funkcija, priesakas autoriui menine forma byloti „meninę tiesą", perteikti estetinį stebėjimą, patyrimą ir vertinimą. Kognityviniu požiūriu nepaneigtas įgaliojimas skleisti meno pasaulio dalyviams ypatingą tikrovės pažinimą, atverti žmogiškosios patirties išgyventą „būties tiesą", „būties nepaslėptį" ir išsakyti nesąvokine simboline meno kalba. Martino Heideggerio filosofija pabrėžė, kad „meno kūrinys – tai simbolis" („meno kūrinio ištaka yra menas", „menas tikrove virsta kūrinyje")[10]. Jo būties esmėje Heideggeris regėjo dviejų pradų derinį ir ginčą: daiktiškas, medžiaginis, „sunkusis" kūrinio aspektas saistomas su „žeme", o besiskleidžiančių reikšmių pradas – su „pasauliu"[11]. Taigi kūrinys-daiktas yra tarsi kelias per simbolį, priartėjimas prie būties nepaslėpties. Plėtodamas Heideggerio filosofiją, Gadameris knygoje „Tiesa ir metodas" („Wahrheit und Methode", 1960) meno kūriniui suteikė modelio, prototipo (*das Vorbild*) reikšmę. Jis euforiškai tvirtino, kad menas mūsų supratimui atveria fundamentalius žmogiškosios būties klausimus unikaliu būdu, nekeldamas pasipriešinimo ar prieštaravimo (Gadamer, 2004, p. 6). Dar daugiau, meno patirtis ir meno kūrinio ontologija, Gadamerio nuomone, tampa supratimo universalumą pagrindžiančiu modeliu. Taigi Dilthey'aus požiūris permelkia ir Gadamerio hermeneutiką nurodant, kaip subjektyvi meno patirtis gali atverti universalias būties tiesas. Meno patirties modelio universalumas dar kartą priešinamas griežtųjų gamtos mokslų metodams. Gadamerio hermeneutikoje, panašiai kaip Croce's estetikoje, modelio universalumas reiškia, kad meno kūrinio akivaizdoje atsirandantis supratimas prilyginamas pamatiniam bet kurios srities pažinimui.

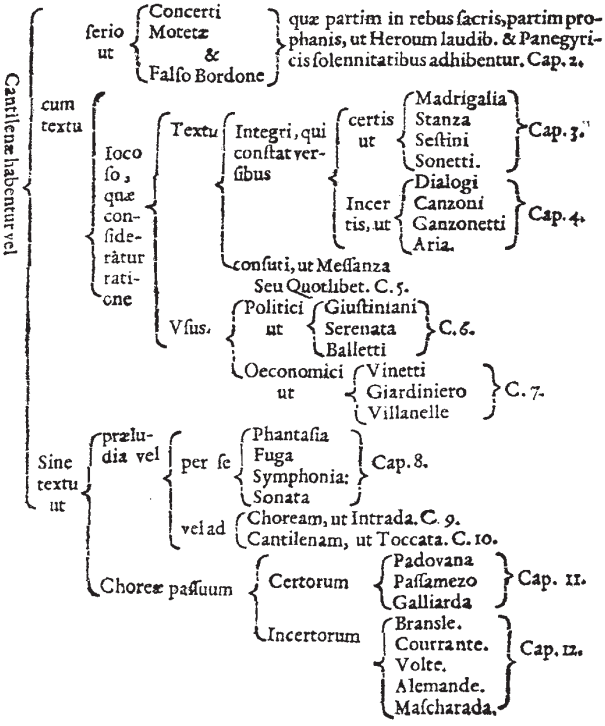
Nuo pakilios Heideggerio ir Gadamerio meno kūrinio apologijos nusileiskime į Heideggerio „sunkiąją" kūrinio dalį – „žemę", grįžkime prie jo medžiagiškų formų kūrimo. Postmodernybės skepsio okeane pasižvalgykime į kuriančius subjektus, stebėdami jų pačių požiūrį į kūrybą, kūrinio autentiškumo sampratą, autorystę, modernybę ir pan. Kalbant apie muziką, minėtini originaliu požiūriu išsiskyrę Antonas Webernas, Henry Cowellas, Ferruccio Busoni, Johnas Cage'as, Karlheinzas Stockhausenas, Iannis Xenakis, Gérard'as Grisey'us ir kiti. Kadangi jų mintys pristatytos daugybėje teorinių darbų, plačiau pakalbėkime apie rusų minimalisto Vladimiro Martynovo (gim. 1946 m.) svarstymus, gerai atspindinčius postmodernizmo filosofinės minties trajektorijas ir poveikį sugėrusią individualią refleksiją.

„Kompozitoriaus laiko pabaigą" ir *opus posthumum* idėją viešai išpažinęs ir deklaravęs Martynovas (žr. jo knygas „Kompozitorių laiko pabaiga" („Конце времени композиторов", 2002) ir „Posth opuso zona arba naujosios realybės gimimas" („Зона Opus Posth или рождение новой реальности", 2005)[12], nurodo priežastis, prisidedančias prie dekadentiškų postmodernizmo deklaracijų. Aktualizuodamas Immanuelio Kanto slinktį nuo Dievo prie subjekto, Martynovas savo knygose kalba apie Dievo mirtį, autoriaus mirtį, žmogaus mirtį, rašytinės tradicijos pabaigą, istorijos pabaigą ir pan. Pasiduodamas nihilizmo įtaigai, dažnai „sapnuodamas svetimą sapną", Martynovas kalba postmodernybei būdingu žodynu ir imasi spręsti muzikos egzistencinių periodų kaitos klausimus. Visą muzikos egzistencijos istoriją Martynovas suskaido į keturis periodus, kuriuos įvardija istorinėmis muzikinio leksikono sąvokomis, o paskutiniam suteikia simuliakrinio naujadaro raktažodį – *opus posth*. Tai *cantus planus* (lot. lygus dainavimas, giedojimas) laikotarpis; antrasis – *res facta* muzika (lot. padarytas daiktas), trečiasis – *opus* muzika ir ketvirtasis – *opus posth* muzika[13], remiantis Martynovu, muzika, gimusi sąmoningai suvokto *opus* muzikos mirties fakto akivaizdoje. Apibūdindamas šiuos keturis periodus, Martynovas nurodo, kad pirmame periode kūrėjo-anonimo surikiuoti garsai skambėjo kaip „sakraliosios erdvės" sudėtinė dalis (iliustracija – misterija). Autoriaus vardo niekas ir nereikalavo, nes Kūrėjas buvo Dievas, visa muzika buvusi nuo Kūrėjo ar dievų. Antruoju periodu muzika toliau gyvavo sakralinėje erdvėje, tačiau į ją įžengė „mažasis kūrėjas", nuolankiai perėmęs įgaliojimą tęsti pirmtakų (anonimų) įsteigtas tradicijas. Trečiasis periodas reprezentuoja europietišką „kompozitoriaus muziką", XIX a. viduryje sukūrusią muzikos industriją su muzikos kūriniu centre. *Opus* muzikos „vartojimo" įpročiai formavo komercinę aplinką: statomos koncertų salės, susiburia aptarnaujantis personalas (nuo muzikos mokyklų mokytojų, impresarijų iki bilietų pardavėjų). Tačiau *opus* muzikos plėtotė ima komplikuotis tuomet, kai, Martynovo pastebėjimu, frakuotų artistų atliekamos muzikos salėje klausosi džinsais ir mini sijonais vilkinti publika, nes dabar *opus* muzikos prasmę formuoja priklausomybė šiai „organizuotos tvarkos ir aprūpinimo" zonai" (Martynovas). *Opus posth* muzika, remiantis Martynovu, atėjo pakeisti frakuotos muzikos. „Paskutine realia savo gyvojo, tikrojo meno tema gali būti tik *opus* muzikos mirtis, paties meno mirtis"[14], nes *posth* laiko raktažodžiais tampa jau ne „kūrinys", opusas, bet „projektas", svarbiausioji figūra – ne autorius, o projekto iniciatorius. Kūrinys tampa gamybos ir vartojimo manipuliacijų objektu, meno erdvės dėsnius keičia gamybos ir vartojimo erdvės dėsniai. „Kūrinys imamas vertinti ir būti reikšmingas ne todėl, kad jis atspindi tam tikrą realybę, bet todėl, kad išreiškia jo užimamą vietą

tarp kitų gaminių-opusų, sudarančių gamybos ir vartojimo sistemą“ (Martynovas)[15]. Todėl reikšmingiausia, kas buvo sukurta aštunto dešimtmečio pradžioje, Martynovas sieja ne su Stockhauseno, Boulezo, Berio, Ligeti arba Kagelio kūryba, o su britų roko muzikantų, gitaristų ir kompozitorių Roberto Frippo, Johno McLaughlino (Mahavishnu), „Genesis“ grupės vokalisto, *world music* pradininko Peterio Gabrielio vardais.

Ši individuali, subjektyvi postmodernistinės opuso būties refleksija pildytina XX a. antroje pusėje išryškėjusiomis paties kompozicinio proceso inicijuojamomis priežastimis. Tradicinę muzikos opuso sampratą kompromitavo ir griovė kompozicinio indeterminizmo įsigalėjimas Cage'o ir jo bendraminčių bei sekėjų Earle Browno, Christiano Wolffo, Mortono Feldmano, Toshu Ichiyanagi kūryboje (Cage, 1961; Rother, 2009). Kūrinio „gyvybę“ žudė ir plataus masto aleatorika, taikoma tiek kompozicinio teksto detalėms, tiek opuso formai (Boulezas, Stockhausenas, Luciano Berio, György Ligeti, Krzysztofas Penderecki). Panašiu metu prieš „kūrinį“ sukilo Iannio Xenakio stochastinės muzikos kompozicinis indeterminizmas (nors taikomos matematinės procedūros), visa tai gerokai papildė muzikinės grafikos partitūrų (Brownas, Feldmanas) skambėjimo variantų pliuralizmas. Kaip kūrinio „mirties“ deklaracijos alternatyva iškilo muzikos kūrinio sampratos išplėtimo būtinybė, kurią savo darbuose apmąstė Peteris Bürgeris (Bürger, 1974). XX a. muzikos kompozicijoje jis matė dvejopus kūrinių funkcionavimo būvius: organišką kūrinį (*organisches Werk*), kurio „atskira dalis ir visuma sudaro dialektinę vienovę“ [...] ir neorganišką kūrinį (*nicht-organisches Werk*), kurio atskiros dalys „emancipavo“ ir atsiskyrė nuo perdėm tobulai sutvarkytos visumos. Tai reiškia, kad tokios dalys praranda savo būtinumo pojūtį (*die Teile entbehren der Notwendigkeit*). „Sugriuvusio“ muzikos kūrinio idėja, manytume, turėjo būti patikrinta Frederico Jamesono „viskas yra istoriška“ išvadų požiūriu. Tipiška nihilistinė nušalinimo strategija pasirodys kaip inversija, kaip kažkas pažįstama, jau įvykę, jeigu pažvelgsime į simetriškus procesus muzikos kūrinių tipizavimo idėjos radimosi metu.

Muzikos žanro sąsajos su dar neįteisintu autoriniu muzikos kūriniu – kaip užbaigtu ir notografiškai fiksuotu kūriniu, *opus res facta, opus perfectum et absolūtum* (Nicolauso Listeniaus „Musica“, 1537)[16] – tyrimas pristato ankstyvuosius šio sąlygotumo svarstymus. Pirmieji bandymai pasirodė ~1300 m. parašytame Johanneso de Grocheo traktate „De musica“. Grocheo kritikavo Boethiuso abstrakčių muzikų sistemą, tris muzikų rūšis *(musica mundana, musica humana, musica instrumentalis)* ir siūlė tuometinę prancūzų muzikos praktiką iliustruojančią hierarchišką muzikos rūšių / porūšių tipologiją. Naujosios muzikos rūšys – *musica simplex civilis vulgaris, musica composita regularis canonica, musica ecclesiastica* – diferencijuojamos remiantis įvairiomis prielaidomis, tačiau tarp pastarųjų ryškėja ateityje išskiriami muzikos žanrų kriterijai: atlikimo vietos kriterijus, sociokultūrinis aspektas, teksto ir muzikos struktūros santykio kriterijus ir pan. Michaelio Praetoriaus „Syntagma musicum“ (1619) trečiame tome klasifikacinės sistemos viršūnėje muzika buvo skaidoma į dvi rūšis – *cum textu* (vokalinę) ir *sine textu* (instrumentinę), kuri bene pirmą kartą įvardijama kaip savarankiška lygiavertė muzikos rūšis, turinti savus žanrus (*phantasia, fuga, symphonia, sonata, choream, intrada, cantilenam, toccata* ir kt.).



1 schema. XVII a. pradžios muzikos žanrų hierarchija pagal M. Praetoriaus „Syntagma musicum“ (1619), III tomas

Johannas Matthesonas veikale „Der vollkommmene Capellmeister“ (1739) pirmą kartą muzikinio tipologizuojančio termino teisėmis vartojo žanro (*die Gattung*) sąvoką. Antroje veikalo dalyje „Von den Gattungen den Melodien und ihren besondern Abzeichen“ (1739) melodijų tipus / žanrus susiejęs su afektų teorija ir stilių teorija, jis išskyrė 16 vokalinės muzikos ir 22 instrumentinės muzikos žanrus, kurie buvo siejami su dominuojančiu afektu, papildant stiliaus, teksto ir funkcijos ypatybėmis. Nuo tada kūrinio fenomenas tvirtai suaugo su muzikos žanro fenomenu, o šios sąsajos apibrėžimai buvo aptariami daugelyje teorinių darbų.

Tradicinio kūrinio sampratos krizė XX a. antros pusės muzikos kompozicijoje ir muzikologijoje, viešos opuso, *Stück*, *work* kultūros epochos pabaigos deklaracijos nepaneigia tipologizuojančių analitinių operacijų, taigi muzikos žanro funkcijų. „Žanro“ fenomenas nuo seno reiškėsi ir tose meno praktikose, kur nusistovėjo ne kūrinio (*opus res facta*) paradigma, o paties muzikavimo proceso reikšmingumas

(Oesch, 2004). Šioji skirtis ir du muzikos būviai įvardijami graikiškais žodžiais *ergon* (gr. ἐργον – darbas) ir Aristotelio sukurtomis sąvokomis *energeia* (gr. ἐνέργεια – tikrovė) arba *entelécheia* (gr. įtikrovinimas)[17]. Reikšmių ir sąvokų dichotomija vėliau plito po filosofų, matematikų darbus, figūravo, pvz., neopitagoriečio iš Gerasos Nikomacho etikoje, Gottfriedo Leibnizo metafizikos tyrimuose ir pan. 1744 m. paskelbdamas tris traktatus („Apie meną“, „Apie muziką, tapybą ir poeziją“ ir „Apie laimę“)[18] mene juos paskleidė Georgo Friedricho Händelio muzikos gerbėjas ir bičiulis Jamesas Harris (1709–1780). Johannas Gottfriedas Herderis (1744–1803) meno grožio svarstymuose toliau plėtojo mintį, kad vieni menai sukuriami erdvėje kaip užbaigti darbai (tapyba ir skulptūra), kiti, tokie kaip muzika, šokis, poezija, rutuliojasi laike, tarsi nepalikdami apčiuopiamo „darbo“[19]. Tuo pagrindu jis diferencijavo tris meno rūšis: plastinius menus, kurie reiškiasi erdvėje ir sukuria daiktišką kūrinį *(ergon)*; energetiniai arba laike besiskleidžiantys menai / meninė veikla *(energeia)* ir virš visų menų iškylanti poezija, susiliečianti su tapyba ir muzika. Lygiavertis muzikavimo akto (veiklos), intelektualaus *energeia* proceso reikšmingumas akivaizdus kūrinio substancionalumą neigiančioje profesionaliojoje monodijoje (Indijos ragos, Azerbaidžano mugamai ir kt.), folklore, džiaze, Cage'o opusuose, „Fluxus“ meninėje veikloje ir pan. (Oesch, 2004). Tačiau kūrinio kaip *energeia* prigimtis neeliminuoja tipologizuojančių muzikavimo proceso įvardijimų, taigi negriauna žanro fenomeno įteisinimo.

Kūrinio, formos, žanro fenomenų egzistencijos pabaigos diskursą postmodernizmo filosofijos, literatūros teorijos ir menotyros tekstuose išplėtė dar dviejų fundamentalių kategorijų – „autorius“ ir „menas“ – nebūties svarstymai. Jei grįšime prie Martynovo „kompozitoraus laiko pabaigos“ idėjos ar „postkompozicijos“ sampratos, turėsime galimybę muzikos kompozicijos plotmėje svarstyti nekompozitoriaus laiko muzikos būsenos sindromą ir aptarti *opus posthumum* siekiamybę sugrąžinti muziką prie visuotinai reikšmingų ir kanoniškų normų (Martynov, 2002, p. 287–288). Pristatydamas savo idėjas kaip kultūros filosofas ir siekdamas jomis persmelkti savo kompozicijas[20], Martynovas remiasi trinare schema: iki autorius (anonimas)[21] – autorius – po autorius. Po autoriaus tezė Martynovo darbuose semiasi konotacijų iš „autoriaus mirties“ deklaracijų, ir tai tapo postmodernistinės filosofijos žymeniu ir menotyrinių refleksijų šablonu. Autoriaus (gr. *autos* – pats, lot. *augēre* – dauginti, gausinti) idėją ir įsigalėjusias pozityvistines schemas (autorius – kūrinys – suvokėjas) griovė nihilizmu persmelkti Roland'o Barthes'o, Michelio Foucault, Jacques'o Derrida, Umberto Eco kūrinio autorystės svarstymai[22].

Galimas daiktas, kad Barthes'o idėją išprovokavo Humboldto struktūrinis požiūris pabrėžiant, kad kalba yra ne vien statiškas veiklos produktas (*Ergon*), o pats intelektinis aktas ir veikla (*Energeia*) (Humboldt, 1835; 1975, p. 70). Jo veikale „Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues: und ihren Einfluss auf die geistige Entwickelung des Menschengeschlechts“ (1836) atskleista kalbos (*Sprache*) ir kalbėjimo (*Rede*) perskyra ir dualybės idėja[23] vėliau bus plėtojama Ferdinando de Saussure'o lingvistikoje („Cours de Linguistique Générale“, 1955). Joje perskiriamos kalbos ženklų sistemos (*la langue*) ir kalbėjimo, šnektos prasmės ir reikšmių kūrimo (*la parole*) dichotomija. Galbūt Barthes'o provokaciją paakino ir Honoré de Balzaco novelės „Sarrasine“ (1830), vėliau įtrauktos į „Žmogiškosios komedijos“ ciklą, struktūrinis dvinariškumas (istorijos pasakojimo istorija ir pati istorija).

Pradėdamas savo svarstymą „La mort de l'auteur“ (1967) Balzaco „Sarrasine“ citata, Barthes'as neva nustebęs klausė, kas iš tiesų mums byloja – ar istorijos personažas, Balzaco individualybė, romantinės psichologijos pasąmomė, ar universali žmogiška išmintis. Paskelbdamas „autoriaus mirties“ nuosprendį[24] Barthes'as rėmėsi išvada, kad kūrinys nėra autoriaus (Balzaco individo) išraiška, rašytojas (mūsų atveju – ir kompozitorius) nėra teksto subjektas, nes autorius (rašantysis, arba skriptorius) tik sudėlioja tekstus. Tad pastarieji nereprezentuoja juos sudėjusio autoriaus, nes užbaigtas kūrinys išsprūsta iš skriptoriaus nuosavybės tironijos, jį sutrypia, sunaikina ir įsilieja į struktūros (kūrimo, rašymo) begalybę. Autorius, rašytojas (Balzacas, mūsų atveju – kompozitorius) gimsta kartu su tekstu, tačiau toliau jis nušalinamas, „numarinamas“ kaip autorius, kaip negeneruojantis ir nevaldantis kūrinio prasmių. Kaip reziumavo postmodernybės klasika tapusi Barthes'o ir Foucault diskusija, kalba tėra signifikantų žaismas: pastarieji (signifikantai, žymikliai) funkcionuoja nurodydami vienas į kitą, signifikantai referuoja kitą signifikantą, bet ne signifikatą (žyminį), taigi ne autorių. Be to, autorius – rašantysis, skriptorius (taip vadino rankraštines knygas perrašančius vienuolius) – sudėlioja tekstus naudodamasis neaprėpiamu kultūros žodynu. Taip sukuriamas „tekstų tinklas“, neaprėpiami tarptekstiniai ryšiai, nesibaigiantis metatekstas, į kurį nepabaigiamai įsilies nauji kūriniai. Sistemą palaiko „naujasis autorius“ – tekstą suvokiantis ir interpretuojantis „užgimęs skaitytojas“. Barthes'as reziumuoja: „Autorius kaip institucija yra miręs: dingęs jo civilinis, emocinis, biografinis asmuo.“[25] 1969 m. vasarį skaitytoje paskaitoje „Qu'est-ce qu'un auteur?“ („Kuris yra (tikrasis) autorius“, 1977)[26] į diskusiją įsitraukęs Michelis Foucault autoriui-subjektui taip pat nepripažino teksto prasmių kūrėjo ir saugotojo teisės, tačiau autoriaus gyvastį kultūroje išsaugojo nurodydamas atliekamas jam suteiktas funkcijas[27] žvelgiant į mus iš paliktų kūrinių viršelių... Taigi „autoriaus mirties“ tezė buvo efektingas postmodernistinis akibrokštas, tačiau vargu ar pateisinęs ją paskelbusiųjų lūkesčius.

Postmodernizmas tuo neapsiribojo, nes kartu su „autoriaus mirties“ idėja buvo skelbiamos ir „meno mirties“ tezės. Provokacijas inicijavo dar XX a. antrame dešimtmetyje

meno ir realybės ribas kvestionavęs Marcelio Duchampo kūrinys „Fontaine“ (1917), pramonės produktas – pisuaras, menininko valia eksponuotas kaip meno kūrinys (vadinimoji *ready made* idėja). Dar konkrečiau „meno mirties“ idėjas deklaravo dadaistinio meno praktika ir manifestai. Agresyvias „Fluxus“ naikinimo akcijas lydėjo Jurgio Mačiūno revoliucinė deklaracija: „Menas yra visiškai nereikalingas. Svarbu tik išsiugdyti „meninį požiūrį“ į bet kurį aplinkinį reiškinį.“ Meninis požiūris į bet ką tiesiogiai konsoliduoja su Dickie's kūriniui priskiriamo „kandidato būti vertinamam“ reikalavimu, su afišuojama autoriaus intencija (Duchampo „Fontaine“ pavyzdys) ir reiškiamu meno pasaulio dalyvių požiūriu (abu kriterijus atitinkantis artefaktas, vadovaujantis Dickie'u, tampa meno kūriniu). Vis dėlto Mačiūno superradikalizmas toliau skelbė: „Meno kūrinio kūrimas – visiškai bergždžia veikla. Jei žmonės būtų išmokę į visus kasdienius reiškinius žvelgti „meniniu požiūriu“, tuomet menininkai galėtų liautis kūrę meną ir tapti ekonomiškai „produktyviais darbininkais.“[28] Tokių darbininkų sukurti „meno kūriniai“ pačių kūrėjų jau nebuvo reflektuojami kaip „kūriniai“ ir „menas“. Kita vertus, „Fluxus“ veikla išsaugojo vieną iš George'o Dickie's formuluojamo meno kūrinio požymių – norą „prezentuoti meno pasaulio publikai“ ir negatyvia forma deklaravo „kandidato būti vertinamam statusą“.

Į humanitarinių mokslų „smegenis“ įsiskverbusi simuliacijos sąmonė vykdė savaimines perversijas ir skepsiu nuspalvino daugelio meno fenomenų apmąstymus. Teorijų ir mokslinių metodų simuliacija plačiai paskleidė daugybę iki galo neįrodytų teiginių, nes viskas persismelkė vadinamuoju simuliacijos procesu: vienas simuliakras nurodo ir kyla iš kito simuliakro, originalas jau apskritai nebeegzistuoja, nes tikrovę pakeitusią hiperrealybę kuria simuliakrų žaismas[29]. Mūsų laikotarpio svarbiausias ženklas, anot Baudrillard'o, tapo tikrovės ir simuliacijos skyros panaikinimas[30]. Idėjų paveiktas Martynovas rašė apie dar vieną *opus posth* muzikos ypatybę: „Simuliakras kaip meno kūrinio simuliacijos principas suvokiamas ne tik kaip simuliacijos momentas, bet kartu ir kaip faktas, kad meno kūrinys neįmanomas kaip toks, iš ko kyla simuliacijos neišvengiamumas.“[31] „*Opus posth* muzika egzistuoja remiantis gamybos ir vartojimo muzikinės erdvės principais, todėl ji produkuoja simuliakrus“[32] (Martynovo kūrinių antraštės sugėrė panašias idėjas, pvz., „Opus Posthumum“, 1993; „Regio Opus posth“ fortepijonui ir „Opus Posth“ ansambliui, 2005, ir kt.). Tačiau „kompozitorių laiko pabaigos“ žodžių reikšmė ir *opus posth* simuliakriška esmė Martynovą nuteikia pozityviai, jo knygoje ji suvokiama kaip naujos sakralinės erdvės prielaida ir sąlyga[33]. Panašu, kad ir savo kūryboje kompozitorius mano pradėjęs tokį sugrįžimą į iki autoriaus – autoriaus ribos pojūtį. Neatsitiktinai savo kūrinius jis persmelkia istorinių muzikinių kanonų prisiminimais, ribiniu asketizmu, redukcija, o tai pagrindžia jo minimalizmą ir „didžiųjų stilių“ minimalistinę stilizaciją. Kurdamas svetimos muzikos rekompozicijas, Martynovas taip pat gręžiasi prie savo tikėjimo, bando jas sieti su apologizuojama iki autoriaus sakraline muzika. Jo idealas yra sakralinėje dimensijoje įsikurianti muzika, istoriškai „gelmiškas laikas“, būties pilnatvės prisotintos prasmės, sugestyviai „šnabždančios“ klausytojui.

Nors afišuojamos radikalios idėjos ar hipotezės dažniau pribloškia savo drąsa, akiplėšišku netikėtumu (neįrodytos „meno tiesos“ fenomenas) ir dažnai tėra fiktyvaus mokslo produktai, šis poistorinės epochos intelekto skersvėjis kitais pagrindais (vaizduotės, intuicijos, filosofavimo ir kt.) įsteigė naujas apmąstymų tradicijas. Depresyvi pokario avangardo praktikų suniokotų svarbiausių muzikos kategorijų (žanras, stilius, forma, kūrinys) būsena ir konceptualesnėms interpretacijoms nepalanki distancija (trūkstant istorinio atsitraukimo) sugriovė ankstesnes teorijas ir suformavo pernelyg skubias ir išsamesnei refleksijai nesubrendusias išvadas. Žvelgiant į meno procesų plėtotės tendencijas ir jų postmodernistines interpretacijas, būtų naivu tikėti, kad artėjama prie visuotinai pripažinto sudėtingai paprasto ir struktūruoto vaizdo.

Muzikos žanras – istorinį šleifą velkanti fikcija ar veiksniai tipologizuojanti konstrukcija?

Postmodernistinio posūkio akistatoje apsvarstykime pastangą tipizuoti kuriamus muzikos artefaktus „rūšinio“ parametro požiūriu. Tokią, atrodytų, paprastą užduotį neįtikėtinai komplikuoja simuliakrinis dabarties teorijų būvis: netikėjimas „objektyviais“ faktais ir papasakotomis kultūros istorijomis. Iškeltos modernybės sąmonės „nuodėmės“ – subjektyvumas, pasirinktinai afišuojami faktai, jų savavališkas grupavimas ir sąvokinė prievarta[34] – nauju lygiu kelia klausimą, ar muzikos kūne tebegyvuoja kūrybą tipizuojantis genas. Koks jo kodas ir kas suteikia tipizuotą tapatybę? Kaip genas programuoja konkretaus muzikos žanro generacijas ir jų pokyčius? Kaip postmodernizmo aplinkoje perrašyti muzikos žanrų istorijas?

Reikia pasakyti, kad postmodernybė kratosi universalią istorinę raidą fiksuojančių aprašų, „didžiųjų pasakojimų“ arba makroistorijų, mainais siūlydama skirtingų istorijų įvairovę – „mažuosius pasakojimus“ arba mikroistorijų rezginius. Pastarąsias persmelkia Jörno Rüseno įvardytų kritinio ir genetinio pasakojimų[35] sąmonė. Pirmojo esmę nusako kritinė distancija, tapatybės formavimo neigimas, vertybių ir jų sistemų devalvavimas, net inversiškų (atvirkštinių) istorijų pasakojimas. O genetinis pasakojimas sugeria kaitos ir dinamikos euforiją, žvalgantis naujų procesinių idėjų ir bandant jas įvardyti. Taigi naujojo istorizmo arba postistorizmo[36] sampratos akivaizdoje visu aštrumu iškyla klausimas, ar muzikos (ir kitų menų) tipologizuojantis žanro lygmuo yra istorinį šleifą velkanti ir dylanti fikcija, ar pasionarišką kaitos būseną išgyvenanti mentalinė

tipologizuojanti konstrukcija. Kaip vienu ar kitu atveju pagrindžiama mokslinio fakto tiesa?

Tiek muzikos žanro, tiek kitų tradicinių meno fenomenų vėlesnes komplikacijas pranašavo dar XIX a. pabaigoje pasirodęs Wilhelmo Dilthey'aus (1833–1911) veikalas „Einführung in die Geisteswissenschaften" (1883). Griežtai atskyręs nefizikinės kilmės humanitarinius arba dvasios (*Geist*) mokslus *(Geisteswissenshaften*) nuo gamtos mokslų (*Naturwissenschaften*), Dilthey'us teigė, kad dvasiniai mokslai neturėtų vadovautis gamtotyriniais metodais. Kitaip tariant, tyrinėjant kultūros procesus ir meno kūrinius, jų interpretacijai, supratimui (*Verstehen*) netinkami apibendrinamuoju (indukciniu būdu) gaunamos išvados ar dėsniai, atskleidžiantys priežasties ir padarinio santykį ir kilę iš gamtos mokslų tyrimų. Vadinamieji „biologų ir zoologų metodai", taikant dvasinių mokslų reiškiniams sistematizuoti į kilmės klases, rūšis ar atmainas (*genus* ir *speciēs*), sukuria apgaulingą mokslingumą imituojantį įspūdį, nes dvasios mokslai pašaukti tyrinėti istorinės patirties prisotintas individualias patirtis.

Tolesnė Dilthey'aus teiginių plėtotė atsiskleidė Benedetto Croce's (1866–1952) intuityvistinėje meno kūrinių pažinimo teorijoje, persmelktoje aktyviomis „grynosios intuicijos", „meno kūrinių kaip intuityvaus pažinimo faktų" tezėmis. Turima galvoje jo veikaluose „Estetika kaip išraiškos mokslas ir bendroji lingvistika" („Estetica come scienza all'espressione e linguistica generale", 1902), „Estetikos įvadas" („Breviario di estetica", 1912), „Naujieji estetikos straipsniai" („Nuovi saggi di estetica", 1920) ir „Poezija" („Poesia", 1934) išsiskleidęs meno filosofijos apmąstymas. Croce teigė, kad menas kuria tikrovę, grynoji intuicija reiškia nuo sąvokų ir bet kokio konceptualumo išvaduotą potyrį: „Grynoji intuicija, neprodukuojanti sąvokų, gali reprezentuoti tik sielos būsenas. O sielos būsenos yra aistringumas, sentimentalumas, asmeniškumas, kurie sutinkami kiekviename meno kūrinyje ir kurie iššaukia jo lyriškumą."[37] Croce's požiūris į loginį, racionalųjį meno suvokimą (panašiai kaip Nietzsche's, kitų sekėjų intuityvistų) daug kuo pranašavo jau postmodernistinį požiūrį (pvz., Hanso-Georgo Gadamerio) teigiant, kad racionalus, t. y. sąvokinis, sisteminantis (klasifikuojantis) ir verbalizuojantis, mąstymas yra ribotas, nes pernelyg supaprastina meno tikrovę ją redukuodamas. Meną Croce iškėlė dar aukščiau negu jo pirmtakai, prilygindamas visapusiško, totalaus visko pažinimo sąlygai ir kodui[38]. Toks visapusiškas pažinimas, remiantis Croce, pasiekiamas tik meno prieigos (kelio) būdu, nes jis išreiškia tai, ko neįstengia atspindėti sąvokos, nepasako verbalinė kalba, neįžvelgia racionalus loginis pažinimas. Iškeldamas kaip svarbesnį *evidens intuitus* (René Descartes'o sąvoka) arba intuityvųjį pažinimą, Croce savo „Estetikoje" (1902) aistringai įrodinėjo, kad loginio apibendrinimo būdu išvesti literatūros rūšių ar žanrų pavadinimai, panašiai kaip Dilthey'aus gamtamokslės rūšių ar klasių nominacijos, yra loginio svarstymo būdu išvestos abstrakcijos, niveliuojančios meno kūrinio unikalumą ir nepakartojamumą. Poetikos tyrimų rezultatas parodė, kad griežtai reglamentuota rūšies ar žanro struktūra to meto kūryboje jau buvo tapusi anachronizmu ir kad skirstyti į meno rūšis bei žanrus beprasmiška. Todėl Croce kritiškai žvelgė į tuos tyrėjus, kurie nepailstamai ieškojo tipiškumo mene – bandė „surūšiuoti individualybes", o meno rūšių bei žanrų – „šių įsikaltų prietarų ir bet kokį turinį praradusių vaiduoklių" (Кроче, 1920, p. 41, 43) – vietą meno teorijose priskyrė autonomiškų kūrinių teorijoms.

Jei pritarsime Wilhelmo Dilthey'aus požiūriui, kad, skirtingai nei fizinių, biofizinių mokslų, menus ir literatūrą apibūdinančios sąvokos (tarp jų „žanras") yra ne apibrėžiamos, o pasakojamos ir interpretuojamos[39], turėsime pripažinti, kad vykstantys teorijų dekonstravimo darbai smarkiai koreguoja šių sąvokų konceptualiąją aprėptį. Stebint iš postmodernybės akiračio, akivaizdu, kad muzikos žanro sąvoka „gęsta" šiuolaikinės muzikos diskursuose, silpsta jos aktualumas, apibrėžtumas ir sąvokinės funkcijos. Ji figūruoja simuliakro būviu – kaip paradoksali, dirbtinė, atvira ir daugiareikšmė sąvoka, „hiperrealus šešėlis" (simuliakras kyla iš simuliakro – Baudrillard'as), savo „originalą" ir apibrėžtumą palikusi pozityvistinio mąstymo laike ir praeities muzikos interpretaciniame leksikone. Toks buvęs modernistinės individualizmo idėjos, realizavusios gelminę XX a. muzikos kompozicijos raidą, plėtotės padarinys. Opusų su nepakartojama struktūrine idėja kūrimo pretenzija ir unikalūs jų pavidalai komplikuoja XX a. antros pusės–XXI a. pradžios muzikos kompozicijų tipologizavimo pastangas. Superindividualaus meninio intelekto sukurti artefaktai dažnai *išoriškai nebeafišuoja jokios žanrinės tradicijos.*

Šioje situacijoje straipsnio autorė išskyrė bent tris muzikos žanro klausimo sprendimų galimybes (Daunoravičienė, 1997, p. 30–31):

- visą dabarties kompozitorių kūrybą dalyti į dvi sąlygines grupes: susietą su muzikos žanro tradicija ir ją ignoruojančią, neigiančią; taigi iškeliant pastarąją grupę už mokslo apie muzikos žanrą ribų;
- skelbti žanro tradicijos baigtinumą, pripažinti jos ribotą istorinį aktualumą, pabrėžti šios meno kategorijos neuniversualumą, pripažinti ją susikompromitavusia, neįstengiančia ontiškai įprasminti naujosios muzikos praktikos;
- permąstyti muzikos žanro statusą ir funkcionavimo pobūdį modernizmo ir postmodernizmo kompozicinės praktikos terpėje. Siūloma anti-, kvazi-, poli- arba tiesiog bežanrius muzikos opusus traktuoti kaip intensyvią ir dinamišką žanro tradicijos tąsą.

Argumentus turi pasiūlyti permąstyti muzikos žanrų teorijos kanonai, žanro universalijų ir unikalių būvių aptarimas, įžvelgti normų peržengimo mechanizmai, kitaip tariant, diskusijos apie žanro idėją ir teises (jas savo straipsnio

pavadinime „La loi du genre“ (1980) apibendrino Jacques'as Derrida)[40].

Santykis tarp žanro – kūrinius tipizuojančio analitinio instrumento, grindžiamo nustatytų kriterijų sistema, ir žanro – pokyčiams atviro istorinio konstrukto, arba sąvokos turinio sinchroninis (sisteminis) ir diachroninis (istorinis) aspektai įvairiu požiūriu aptarti šio straipsnio autorės darbuose (Daunoravičienė, 1997, p. 29–76). Tačiau postmodernybė dar labiau išryškina genetinį žanrų istorijos aspektą (pagal Rüseną). Kintant žanro požymiams išryškėja rizominė[41] dominuojančių ir subordinuotų kriterijų-požymių būsena: išnyksta centrinis, dominuojantis požymis, kūrinio tipo reprezentavimo funkciją gali perimti bet kuris jo sistemos kriterijus. Apie panašią slinktį literatūroje rašė Jurijus N. Tynianovas: „Žanras neatpažįstamas, tačiau jame išlieka kažkas tokio, kas leidžia teigti, kad ši „nepoema“ yra poema. Tas pakankamumas glūdi ne pagrindiniuose, stambiuosiuose žanro skiriamuosiuose bruožuose, bet savaip antriniuose, kuriuos mes tarsi savaime suprantame kaip žanro neapibrėžiančius. Skiriamasis žanro išlikimo bruožas yra jo apimtis („dydis“). „Dydis“ pirmiausia yra energetinė sąvoka, nes „stambia forma“ mes linkę vadinti tą, kuriai konstruoti paaukojame daug energijos“ (Тынянов, 1977, p. 255–269). Panašūs svarstymai lydi dabarties muzikos tipologizavimą: eliminuojamos opusų žanrų „etiketės“ ir toleruojami nuolatiniai apibrėžtumo ribų peržengimai.

Bendriausiu menotyriniu požiūriu muzikos žanras yra tradicija, paveldimas tipologinis kūrinių bendrumas, apibrėžiamas kaip **muzikos genotipas** (Daunoravičienės definicija, žr. Дауноравичене, 1990, p. 11), vienas tapatybės instrumentų, kintančiomis aktualizacijomis persmelkiantis muzikos kompozicijos raidą ir XX a. superindividualaus meninio intelekto sukurtus produktus. Muzikos žanro raidos tyrimus smarkiai koregavo literatūrologų pastangos, ypač Paulio van Tieghemo ir Fernardo Baldenspergerio 1963 m. organizuotas literatūros rūšių ir žanrų studijoms skirtas Liono kongresas. Jis inicijavo genologijos (gr. *génos* + *lógos*) teorijos raidą (Stefanijos Skwarczyńskos genologinė teorija ir Paulo Hernadi sistematikos darbai)[42], apibrėžė žanro koncepcijų kryptis (kraštutinė imanencija, kraštutinis istorizmas, realizmas, nominalizmas, ekspresyvios koncepcijos, pragmatiškos koncepcijos ir pan.). Mūsų tyrimui aktualūs organines (organizmo) koncepcijas akumuliavę literatūros žanro tyrimai. Iš Ferdinando Brunettière'o sekėjų Irvingo Babbitto, Charles'io Letourneau, Aleksandro Veselovskio ir kitų XX a. teoretikų darbų į muzikos teoriją persismelkė požiūris į žanro būtį kaip į individualią egzistenciją nuo vienos datos iki kitos, turinčią pradžią, vidurį ir pabaigą. Per Heinricho Husmanno darbus („Einführung in die Musikwissenschaft“, 1958) biologizuotos triados idėja atvedė prie biomuzikinių rūšių/tipų egzistencinės evoliucijos teorijų, pavyzdžiui, Husmannas motetą kildino iš organumų, kurie staigios mutacijos būdu transformavosi į naują žanrą.

Žanro evoliucijos teorijos į atskiro žanro funkcionavimą žvelgė kaip į trijų fazių procesą, „gyvenimo stadijas“, „ciklus“. Nuolat moduliuojančių muzikos žanrų pavidalų visuotinį vystymosi dėsnį aptarė Reineris Kluge (Kluge, 1974), Markas Aranovskis (Арановский, 1987), Liudmila Šapovalova (Шаповалова, 1984), kiti teoretikai, skaidydami konkretaus žanro raidą į tris potencialias fazes: atsiradimo (*Die Enstehungsphase*), sužydėjimo (*Die Blütezeit*) ir nuosmukio, išnykimo (*Phase des Vergehens*) – Kluge's sąvokos (Kluge, 1974, p. 120–121)[43]. Nors trečiosios fazės (*Vergehen*) semantika turi baigtinumo (*finità*) reikšmės atspalvį, jį užginčija situaciškumo dėsnis ir pati meninė praktika. Sąvokų precizikos požiūriu šioje triadoje labiausiai diskutuotinas Kluge's teiktas trečiosios muzikos žanro raidos fazės – *Vergehen* – įvardijimas, turintis kategorišką baigtinumo atspalvį. Žanro tradicija, viena vertus, yra praeinanti ir tuo pat metu esanti anapus laikiškumo ribų, taigi baigtina ir kartu beribė – *finità* ir drauge *infinità*. Pasak Thomo Stearnso Elioto, žanro tradicija, kaip bet kuri meno tradicija, „yra kartu praeinanti ir esanti anapus laiko ribų“[44].

Žanro tradicijos beribiškumą garsų mene galima įrodyti remiantis situaciškumo logikos samprotavimais ir argumentais, t. y. potencionalia žanro galimybe tapti „tik čia ir dabar neišvengiama ir būtina patirties dalimi“. Kita vertus, turėtume pripažinti faktą, kad skirtingi muzikos žanrai kaip sisteminė struktūra pasižymi silpniau arba stipriau išreikštu baigtinumu. Tam tikra senojo sluoksnio žanrų dalis (organumai, graundai, ričerkarai, kanconos, kt.) ateities menui tapo aktualūs ne savo struktūrine visuma, bet kaip šiems žanrams būdingų kompozicinių technikų ir struktūrinių idėjų (konsonansų paralelizmo, archeostinatiškumo, kontrapunktinio poliekspoziciškumo ir pan.) skleidėjai. Įkūnydamas muzikos tradiciją, žanras tampa ne tik muzikos patirties perdavimo ir materializavimo instrumentu, bet baigtinumą ir beribiškumą sujungiančia ir įtvirtinančia forma. Tai pabrėžia potencialų konkrečios muzikos žanro tradicijos aktualumą neribotame istoriniame erdvės ir laiko kontinuume. Todėl Kluge's sąvoką *Vergehen* siūlome keisti kita vokiška sudėtine sąvoka – *Aufhebung*, kuri apibendrina ir sujungia dvi ontiškosios žanro raidos alternatyvas – jo išnykimą ir drauge išlikimą (pasilikimą).

Akivaizdu, kad ir XX a. kompozicijoje buvo komponuojami Viduramžių ir Renesanso laikų žanrų reprezentantai – misterijos (C. Debussy, C. Orff, A. Honegger, B. Britten), madrigalinės komedijos (J. Wiettenbach), psalmės (D. Diamond, J. Connolly, K. Penderecki), motetai (J. N. David, H. Schröder, M. Reger, A.Mendelssohn, H. Kamiński, E. Pepping, Š. Nakas, R. Mažulis) ir kt. Antra vertus, postmodernizmo meno realybė, „tekstų“ tinklo fenomenas, transformaciniai tradicijos aktualizacijų modeliai liudija, kad novatoriškumo esmė dažnai yra naujai įprasmintas santykis su tradicija, jos prisiminimas ir nesutapimas su ja (Jurijus Lotmanas). Tai pabrėžia potencialų

konkrečios muzikos žanro tradicijos aktualumą skirtingų laikų meninių tekstų orbitose. Dėsninga yra tai, kad kultūros atminty žanras toliau egzistuoja savo rizominėmis (Gilles'o Deleuze'o apmąstyto rizominio mąstymo įtaka) ir simuliakrinėmis požymių formomis, tad gali būti reprezentuojamas taip pat „antriniais", periferiniais požymiais (kaip minėtas „konstrukcijos dydis", Ю. Н. Тынянов, 1977). Grįžimas prie žanro kanono buvo vienas aiškiai bylojančių užgimstančio muzikinio postmodernizmo ženklų, besiskverbusių į tarptekstinio tinklo prasmių gelmę, kėlusių kultūros kodų aktualizacijos poreikį ir bylojusių tradicijos ir komunikacijos pasiilgimą.

Lenkų muzikos avangardo kontekste tokią slinktį žanro archetipo požiūriu, Teresos Maleckos nuomone (Malecka, 2006, p. 175), rodė du kūriniai – 1966 m. sukurtos Krzysztofo Penderecki „Šv. Luko pasijos" („Pasja według św. Łukasza") ir 1976 m. sukomponuota Henryko Mikołajaus Górecki Simfonija Nr. 3 („Symfonia pieśni żałosnych"). Ir Penderecki, ir Górecki neabejotinai priklausė lenkų muzikos avangardui, tačiau pradėjęs komponuoti „Luko pasijas" dar 1963-iaisiais Penderecki nedviprasmiškai atsigręžė į Johanno Sebastiano Bacho sukurtą pasijų žanro modelį[45]. Górecki savo trečiosios simfonijos trijose dalyse redukuotoje orkestrinėje faktūroje sukryžmino minimalistinį repetityvumą, neomodalinę harmoninę techniką, o tai lėmė šio kūrinio sakralinę dimensiją ir priskyrimą *New Age* arba *holy minimalism* krypties (Alan Hovhaness, Arvo Pärt, John Tavener, Hans Otte, Giya Kančeli, Peter Vasks) kūriniams. Lietuvoje grįžimą prie žanrų modelių, jų rekomponavimą ir semantinę aktualizaciją nedviprasmiškai skleidė Broniaus Kutavičiaus kūryba (oratorijos, operos „Lokys", „Ignis et Fides" ir kt.).

Grįžimą prie žanro idėjos deklaravimo pagrindžia jo semantinę funkciją apibūdinanti signifikacijos sąvoka – izotopija. Semiotikos teorijai ją pritaikęs Algirdas Julius Greimas izotopiją įvardijo kaip pranešimo „reikšmingą visumą" žyminčią sąvoką, tai „tolydinis seminių kategorijų kartojimasis sintagmatinėje pasakymo sklaidoje, sukuriantis diskurso prasmės tęstinumo ir vientisumo įspūdį" (Greimas, 2005, p. 342)[46]. Umberto Eco taip pat akcentavo kartojimosi fenomeną, tad iki semiotinės aksiomos lygmens išgrynintas izotopijos, signifikuojančios (reikšmės) sąvokos, turinys atskleidė „prasmės prieaugio" – judėjimo nuo gilumos į paviršių – mechanizmą. Antras momentas, ypač pabrėžiantis izotopijos ir muzikos žanro sampratų darną, yra izotopijos dinamika – kaita, judesys, plitimas, tačiau neprarandant reikšmės dimensijos. Eero Tarasti izotopijos kanalais transliuojamas reikšmes susiejo su muzikinėmis, tardamas, kad izotopiją reprezentuoja apibrėžtas muzikinių faktūrų ir priemonių kompleksas (Tarasti, 1994, p. 32). Tad tarp jo išskirtų 5 izotopijų rūšių muzikoje (Tarasti, 1994, p. 7) trečiąja šios sistematikos izotopija įvardijami muzikos žanrai, kurių požymiai atitinka izotopijos idėją (Tarasti, 1994, p. 9). Šioji išlyga pabrėžia Tarasti abejonę, ar visų muzikų žanrai gali būti izotopijos (abejonių kyla dėl egzotinių kultūrų muzikos ir avangardo muzikos). Tačiau Tarasti dar kartą patvirtina objektyvų muzikos žanro reikšmės buvimą, pabrėžia sisteminio sąryšingumo kokybę ir analitines galimybes. Panašią mintį dar XIX a. manifestavo ir Adolfas Bernhardas Marxas, iškeldamas „žanro minties", „mąstymo žanru" (*Gattungsgedanke*) idėją. Blume pabrėžė grynojo išraiškingumo, idealaus prasminio sluoksnio arba žanro sąmonės (*Gattungsbewusstsein*) buvimą. Muzikos žanro sąsają, lygybę su muzikos tradicija ypač akcentavo vokiečių muzikologai, pvz., Heinrichas Besseleris žanrą apibrėžė kaip nuolatinį tradicijų sąryšį (*stetige Traditionszusammenhang*) (Besseler, 1926, p. 137, p. 140). Carlas Dahlhausas deda lygybės ženklą tarp pačios tradicijos ir žanro: „Žanras yra tradicija, dėl kurios ankstesni kūriniai pratęsiami vėlesniuose" (Dahlhaus, 1973, p. 842).

Įtvirtinus vadinamuosius genetinius (remiantis Rüsenu) žanrų istorijų pasakojimus, buvo iškeliamas nuolatinis žanro kitimas – *mutatis mutandis* (Walter Wiora). Tai tipiškas žanrų transformacijos ir mutacijos būvis, vėliau apibendrintas žanrų raidos stadijų tyrinėjimuose. Stebint muzikos žanrų evoliucinę dinamiką, metodologiškai tikslinga diferencijuoti du pokyčių pobūdžius: laipsnišką stadijų kaitą ir šuolinį, mutacišką, katastrofišką (Tynianovo sąvoka) pokytį. Taip žvelgiant, atsiskleidžia ne tik veikianti priežastis, bet ir dėsningas atskirų žanrų ir jų sistemų (metasistemų) dinamikos vaizdas. Trumpai aptarsime žanro – meno organizmo ir jų metasistemų „gyvenimo ciklą" nuo gimimo iki mirties.

Besiformuojantis muzikos žanras tarsi „pašaukiamas" iš kitabūties (Hegelio vartota sąvoka)[47] iškylančios žanro idėjos, tam tikrų kultūrinių ir muzikinių visuomenės grupės poreikių, ieškant tinkamiausios muzikavimo vietos, bandant optimalias instrumentų sudėtis, muzikinių priemonių arsenalus ir pan. Naujasis žanras formuojasi koegzistuojančių žanrų aplinkoje sugerdamas jų kompozicines idėjas ir vėliau kristalizuojasi, įgyja savo individualų, nepakartojamą profilį. Jei sektume, pavyzdžiui, koncerto žanro formavosi kelią, turėtume pradėti nuo „įvairiais instrumentais lydimo žmogaus balso ir choro giedojimo" (Шестаков, 1971, p. 161), taip pat nuo polichorinio lotyniškojo moteto su alternatyviu chorų giedojimu (Michaelis Praetorius, „Syntagma Musicum", vol. 3, 1619). Tai kilo iš bažnytinių koncertų ir daugiachorių motetų, net madrigalų (ypač pasižymėjo Venecijos mokyklos meistrų Giovanni Croce's, Andrea ir Giovanni Gabrieli, Alessandro Grandi kompozicijos). Taigi per *concerti da chiesa*, *concerti da camera*, per ansamblines *concerto grosso* formas, per gausias jų atmainas (be aiškios *concertino* grupės, koncerto kameriniam ansambliui, koncerto 1, 2, 3 ar daugiau solistų su orkestru, koncertus soluojantiems instrumentams, palydimiems styginių ansamblio arba tik *basso continuo* ir t. t.) kompozicijos tipologiniu požiūriu evoliucionavo iki konkrečiam soluojančiam instrumentui

kuriamų koncertų (pvz., Giuseppe's Torelli 1698 m. sukurto koncerto smuikui).

Susiformavęs žanro kanonas jau tampa muzikos tradicija, kultūros atminties nulemta izotopija ir komunikacijos kodu. Jo brandžiosios fazės modelis įsitvirtina konkretų muzikos žanrą institualizuojančiuose tekstuose. Pavyzdžiui, kalbant apie motetą, išskirtini keli renesanso moteto kompozicinio kanono apibrėžimai. Athanasius Kircheris savo „Musurgia universalis" (Roma, 1650) neteikė moteto sąvokos, bet įvardijo moteto (*moteticus stilus*) ir bažnytinio stiliaus (*stilus ecclesiasticus*) skirtumus, nors abu jie rėmėsi grigališkuoju choralu[48]. Kircheris pažymėjo, kad moteto stiliui būdingas rimtumas (*gravitās*), didingumas (*mājestās*) ir įvairovė (*varietās*). Johannas Gottfriedas Waltheris „Muzikos leksikone" („Musikalisches Lexicon", Leipzig, 1732) apibrėžė motetą trimis ypatybėmis, ilgainiui tapusiomis šio žanro ženklais: tai dvasinio turinio tekstas, imitacinės technikos naudojimas ir vokalinė prigimtis, nors pasitaikydavo ir instrumentinio palydėjimo[49]. Moteto evoliucija pasižymėjo ne tik įvairiomis šio žanro formomis, bet ir nuolat kintančiais jo struktūriniais bei meniniais pavidalais. Michaelis Praetorius, „Syntagma musicum" (1619) pažymėjęs iki tol įvairuojančius šio žanro apibūdinimus, pavyzdžiui, *moteta* (Jacobus de Kerle), *motetta* (Leonard Lechner, Philippus de Monte), *motteta* (Ivo de Vento), *motecta* (Lechner, Utendal, Riccius), *muteta* (Utendal, Ivo de Vento), moteto esmę bandė nusakyti remdamasis šios sąvokos etimologija: tarp svarbiausių, jo nuomone, etimologinių lotyniškų reikšmių, tokių kaip *modo tēctam*, *mōtando*, jis išskyrė *mūtāndo* – „kintantis"[50]. Wiora apie motetą kalbėjo kaip apie konstantiškos konstrukcijos neturintį žanrą, kuris, „atsidūręs virš visų formos pasikeitimų, išlaiko nuolatinį perimamumą savojoje tradicijoje ir vystymesi"[51].

Panašiai galima būtų vardyti daugybės kitų muzikos žanrų apibrėžimus. Sakysime, sonatos žanro apibūdinimas pagrindžiamas sonatos formos pamatu, taigi moduliuojant iš žanro į formą (sonatos formos terminą, 1824 m. analizuodamas Ludwigo van Beethoveno sonatą E-dur, op 109, pirmą kartą „Berliner allgemeine musikalische Zeitung" pavartojo Adolfas Bernhardas Marxas). Jo „Muzikinės kompozicijos mokslo" („Die Lehre von der musikalischen Komposition") trečiame tome (1845) sonata vadinama „kelių atskirų dalių (*Sätze*), pvz., *Allegro*, *Adagio*, *Scherzo* ir *Finale*, muzikos kūriniu vienam (arba dviem) instrumentams. Nesant kito paplitusio pavadinimo, sonatos forma mes vadiname konkrečią muzikos kūrinio formą. Aptinkami pavadinimai *Allegro* arba *Allegro forma* netinkami jau vien todėl, kad sonatos forma vartojama ir lėtosiose dalyse"[52]. Brandaus žanro pagrindu apibrėžiant konkretaus muzikos žanro paradigmą, išgryninama jo definicija, ir pats terminas „definicija" (kilęs nuo lotyniškojo žodžio *finalis* – galinis) savaip atspindi Hegelio filosofijoje apibrėžtos absoliučios idėjos vystymosi baigtinumo, po kurio gali sekti tik neigimas, sampratą.

Paradigmos neigimą, vėlyvąją muzikos žanro raidos stadiją *(Aufhebung)* nužymi jo grynumą pažeidžiantys kompoziciniai konkretaus žanro kūrinių pavyzdžiai. Hibridiškas „mišrus žanras" – *in mixto genere* (Praetoriaus terminas), įvairių žanrų požymių sąveikos mechanizmai yra pati universaliausia ir visuotiniausia vėlyvosios muzikos žanro raidos fazės tendencija, priežastis ir padarinys, nepaisant to, kad opusų žanrų struktūros integralumas retai pažymimas jų antraštėse. Beje, tirdamas tarptekstines sąveikas Gérard'as Genette'as savojoje sistematikoje poližanriškumo fenomeną, arba tekstų žanrinius ryšius, įvardijo architekstualumo sąvoka[53]. Tokie *Aufhebung* fazės požymiai aptinkami daugelyje Baroko epochoje susiformavusių muzikos žanrų: sonatoje, styginių kvartete, simfonijoje, operoje, koncerte ir pan. Tačiau žanro-mutanto požymių struktūros iširimas, savo konstitucinių požymių „išmėtymas į erdvę" manifestuoja pasionariškąją gyvybingąją meno tradicijos skleidimo energiją. Už pamėkliškų atipinių, mutuotų tradicnių žanrų transformacijų slypi naujos generacijos muzikos žanrų siluetai, jų tradicijų užuomazgos, naujų normų hipotezės, veriasi būsimos stabilizacijos horizontai.

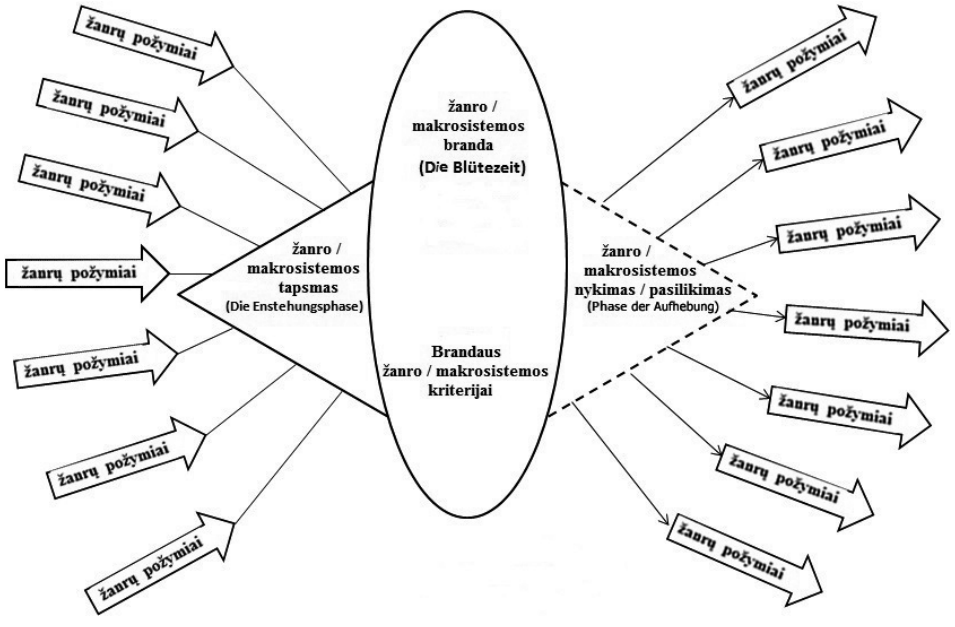
Panašūs biomeniniai mechanizmai būdingi ir muzikos žanrų sankaupoms – vadinamosioms žanrų sistemoms arba makrosistemoms. Žanrų makrosistemos sąvoka taikoma siekiant pabrėžti konkretaus muzikos žanro kaip sistemos skirtį nuo jų generacinių istorinių sankaupų, nes konkretūs žanrai funkcionuoja ne pavieniui, o kaip istorinės žanrų makrosistemos. Pastarųjų viduje žanrus saisto bendri stilistiniai, technologiniai, formos sudarymo principai, žodinio teksto – muzikos santykio nuostatos ir pan. Šiuo požiūriu žanrų makrosistema yra aukštesniu lygiu organizuota sistema (gr. *σύστημα, systēma*–sustatyta, sudėliota) arba naujomis savybėmis (kokybe ir funkcijomis) pasižyminti integruota susietų elementų visuma, kuri, pasak Bertalanffy, yra daugiau negu ją sudarančių dalių suma. Kaip tik tas faktas, kad egzistuoja įvairūs kompozitorių organizuojamo laiko „dydžiai" arba lygiai – sintaksinių elementų trukmės, smulkesnių ar stambesnių formų dalių, formos visumos – suponavo mintį į tam tikrus laikotarpius skaidyti muzikos istorijos laiką, siūlyti įvairią meno raidos periodizaciją. Tuo pagrindu, pvz., Wilibaldas Gurlittas daro analogijas su taktais (mažieji laiko formų elementai) – teisingo muzikos istorijos dalijimo į laikotarpius – po 300 metų „taktus" ir sublaikotarpius – 150 metų pustakčius[54]. Akivaizdu, kad muzikos žanrų sistemų kaitos fazės sutampa su radikaliais kompozicinių-stilistinių normų pokyčiais. Kaip žinome, viena giliausių stilistinių ir žanrinių sistemų kaitos cezūrų buvo sąlyginė 1600 m. riba (ne tokias radikalias žanrų sistemų cezūrų datas – 1430, 1740/1750, 1815 m. – nurodė Carlas Dahlhausas (Dahlhaus, 1974, p. 624–625) ir Klausas Mehneris (Mehner, 1979, p. 272).

Episteminiai žanrų makrosisteminiai lūžiai rėmėsi kardinaliai kompozicinių principų pokyčiais. Sakysime,

Viduramžių ir Renesanso epochos žanrų sistemos elementus siejo charakteringas modalumas, strofinio-variantinio formavimo principai, vokalinis pobūdis (psalmės, himnai, sekvencijos, mišios, organumai, kačijos, motetai, konduktai, baladės ir pan.). Baroko epochoje kylančią naują makrosistemą vienijo tonacinio principo įsigalėjimas, instrumentinės muzikos ekspansija, retorikos, numerologijos, afektų teorijos bei kombinatorikos poveikis ir pan. Šių pokyčių pagrindu formavosi opera, oratorija, kantata, mišios, siuitos, trio ir solo sonatos, koncertas, fuga, variacijos ir kt. Žanrų sistemų sandūrų ribas galima apibūdinti kaip aktyvias „seismines zonas“, kuriose vyksta senosios sistemos žanrų elementų (požymių) „išspinduliavimas“ ir naujosios žanrų sistemos elementų (žanrų) idėjų kristalizacija. Žanrų sąveika laikytina visuotine ir universalia ryšių tarp „senos“ ir „naujos“ žanrų sistemos forma, todėl sistemų kaitos aplinkoje pastebimi itin gausūs sąveikaujančių konkrečių žanrų būviai. Kita vertus, į konkretų muzikos žanrą – sistemą ir aukštesniu lygiu jį integruojančią žanrų makrosistemą – galima žvelgti kaip į mikro- ir makrosistemų santykį, pastarųjų evoliuciniai principai tapatūs: formavimasis – stabilizacija – destabilizacija. Schemoje (žr. apačioje) atspindimi tam tikro muzikos žanro (sistemos elemento) ir pačios muzikos žanrų makrosistemos lygiu procesai. Sistemos / makrosistemos kairioji ir dešinioji dalys schematizuoja vykstantį globalų sąveikos (chromatizacijos) procesą, nusidriekiantį tarp senosios tradicijos ir naujosios tradicijos žanrų sistemų / makrosistemų, ir sujungia tiek „atiduodančiąją“ ir „imančiąją“ makrosistemas, tiek ir šios sistemos elementus (konkrečius muzikos žanrus)[55]:

Postmodernistinis teorinis mintijimas leidžia šiuos mikro- ir makrosistemų koreliacinius santykius vadinti specifiškesnėmis saviorganizuojančių, savireguliuojančių sistemų (*self-organizing, self-regulating system*) sąvokomis. Toks literatūros žanrų sistemų funkcionavimo pobūdis buvo minimas Peterio Bøgho Anderseno (Andersen, 1994; 2000) darbuose, muzikines saviorganizuojančias sistemas yra tyrusi Zuzana Martináková-Rendeková (Martináková-Rendeková, 2005, p. 60). Walterio Cannono 1929 m. pasiūlyta savireguliacijos sąvoka, arba homeostazė (gr. μοιοστάση – lygi, pusiausvira būklė), įvardija atviros sistemos sugebėjimą grįžtamuoju ryšiu išlaikyti vidinį sistemos stabilumą[56]. Kita paradigminė muzikos žanrų mikro- ir makrosistemų ypatybė apibūdina ją sudarančių elementų santykių kokybę: sistemą konsoliduojantys ir diferencijuojantys elementų (mūsų tyrime – muzikos žanrų) tarpusavio sąveikos ryšiai glaudumo požiūriu pranoksta sistemos elementų ir sistemą supančių (išorės) elementų ryšius.

Muzikos žanrų makrosistemas tiriant sudėtingesnės – dinaminės, saviformuojančios, saviorganizuojančios – sistemos statuso[57] požiūriu išryškėja nauji procesų dėsningumai. JAV ekonomistas Thomas C. Schellingas dar 1978 m. paskelbtame straipsnyje „Mikromotyvai ir makroelgesys“[58] įrodė, kad iš daugybės panašių elementų (jo vadinamų agentais, angl. *agent*) sudarytos dinaminės saviorganizuojančios sistemos savaime organizuojasi į sudėtingas stabilias saviorganizuojančias daugiaelementes struktūras (*self-organizing multi-agent systems*) (Pattee, 1987). Ši pasaulėtyros samprata ir sistemų sinergetikos[59] tyrimai



2 schema. Muzikos žanrų mikro- ir makrosistemų dinamikos koreliaciniai santykiai, pagrindžiantys saviorganizuojančių, savireguliuojančių rekursinių sistemų apibūdinimą. Schemos autorė G. Daunoravičienė

leidžia išsamiau apibūdinti ir muzikos žanrų sistemas kaip atviras saviorganizuojančias sistemas, kurių dinamika remiasi nelinijiniais dėsningumais, numatančiais tolesnei sistemos plėtrai lemtingus lūžius, krizes ir šuolius. Pirma, jos vykdo energijos mainus su išorine kultūrine terpe (atviros sistemos aspektas), o tai reiškia „naujosios" sistemos / makrosistemos formavimąsi perimant „senosios" idėjas ir atvirkščiai, vėliau jas išspinduliuojant. Antra, joms būdingi saviorganizacijos mechanizmai suponuoja spontaniško tvarkingų struktūrų atsiradimo, stabilizacijos ir savigriovos tokiose sistemose ypatybes (muzikos žanrų atveju tai įvardijama simbolinio kaip *Entstehung – Blütezeit – Aufhebung* ciklo tvarka). Kaip teigia saviorganizuojančių sistemų teorija, minėtų struktūrų perėjimo iš chaoso į tvarką ir atgal mechanizmai yra universalūs, nepriklausantys nuo sudarančių sistemų elementų prigimties, taigi susieja gyvosios ir negyvosios gamtos, žmogaus ir socialinius procesus[60]. Tad žanro – agento (sistemos) ir jų makrosistemos funkcionavimo dinamika pasižymi savitarpio panašybės principais, kas pabrėžia rekursinį arba fraktalinį žanrų sistemos / makrosistemos pobūdį. Kitaip tariant, elementas ir sistema pasižymi skirtingų mastų invariantiškumo savybe, nes sistemos elementas (konkretus muzikos žanras) savo struktūra kopijuoja sistemos struktūrą: sistemos evoliucija stambesniu mastu imituoja sistemos elemento evoliuciją (Peitigen, Jürgens, Saupe, 1992). Ši universali sistemos saviorganizacijos eigos charakteristika pagrindžia muzikos žanrų makrosistemos kaip rekursinės, fraktalinio pobūdžio sistemos apibūdinimą (rekursinės sistemos įžvelgiamos biologijos, matematikos objektuose, pvz., Mandelbroto fraktalinėse formose ir kitur).

Sistemos dalies (atskiro žanro) ir visumos (žanrų makrosistemos) santykį savitai aiškina ir hermeneutika, arba supratimo ir interpretacijos teorija. Kalbama apie Martino Heideggerio ir Hanso Georgo Gadamerio veikaluose išplėtotą hermeneutinio rato sampratą ir jo modelį, kuris suvokiamas kaip universalus bet kurio supratimo modelis[61]. Pastarasis grindžiamas taisykle, kad visumą galima suprasti remiantis paskirybe, o paskirybę – remiantis visuma, tad suvokiant kūrinį suvokėjo dialogas su juo vyksta hermeneutinio (supratimo) rato judesiu: nuo dalies (ar detalės) – prie visumos ir atgal– nuo visumos prie dalies (ar detalės). Gadameris sakė: „Visos paskirybės turi atitikti visumą – toks yra nuolatinis teisingo supratimo kriterijus. Jei tokio atitikimo nėra, tai nėra ir supratimo."[62] „Būtyje ir laike" („Sein und Zeit") hermeneutinio rato funkcijai Heideggeris priskyrė būties egzistencinės išankstinės struktūros (*Vor-Struktur*) raišką[63] ir akcentavo hermeneutinio rato ontologiškumą, universalumą. Taigi hermeneutinio rato paradoksas liudija, kad teksto visumos prasmė leidžia suvokti dalies prasmę, o visų dalių prasmių sąsaja sudaro visuminę jo prasmę.

XXI a. pradžios žanro dinamikos situacija teikia pagrindą prognozuoti, kad XXa. muzikos postavangardo laikotarpis ateityje ženklins dar vieną žanrinės sistemos „chromatizacijos" ribą, nes šiam laikotarpiui būdingi radikalūs, sąveikaujantys ir kartu pasionariški kūrybos terpės procesai. Daugelis XX a. antros pusės muzikos kompozicijos parametrų – nuo mikrolygmens (muzikos garso), kompozicinės sintaksės, formavimo strategijų iki naujų garsų meno sampratų (grafinės, intuityvios, elektroninės, kompiuterinės, multimedijų ir kt. muzikų) – reiškiasi seisminėmis būsenomis. Žanro ontologijos požiūriu sisteminio „sprogimo" interpretacijai talkina ir kultūros plėtotės ciklišKumo idėja (O. Spengler, J. Huizinga, A. Toynby), padedanti paaiškinti vykstantį procesą kaip globalią „seno" ir „naujo" sąveiką (chromatizaciją) tarp „atiduodančios" ir „imančios" žanrų makrosistemų ir jų elementų (žanrų-agentų). Kartu tai rezonuoja Jeano Lyotard'o postmodernistines įžvalgas, pabrėžiančias mūsų kultūros plėtotės katastrofiškumą, chaotiškumą ir nenuspėjamą pobūdį. Kokio sisteminio masto bus šis žanrų raidos kataklizmas, galima tik spėlioti, nes stebėjimo interpratacijai būtina istorinio laiko distancija.

XX a. antros pusės–XXI a. pradžios muzikos žanrų ontinių statusų dekonstrukcija

Siekdami apibendrinti XX a. antroje pusėje–XXI a. pradžioje vykstančius žanro lygmens procesus muzikos kūrybos terpėje, išryškėjusias tendencijas išreikšime dabarties muzikos žanrų ontinių satusų dekonstrukcija[64]. Pastarasis pasiryžimas ir jo sąsaja su plačiai taikoma postmodernistine teorija pasirinktas atliepiant dekonstrukcinės prieigos specifinį kompromisą arba pusiausvyrą tarp alternatyvių pradų, o tai atliepia *Aufhebung*e ontologinę situaciją ir priešingybių dermę. Postavangardo muzikinės kūrybos patirčiai permąstyti šis negatyvios definicijos konceptas (dekonstrukcija dar vadinama įtarumo hermeneutika)[65], nepaisant tradicijų griovimo ir propaguoto skepsio turinio, siūlo naujas prieigas ir interpretacijas. Iškėlęs „dekonstrukcijos" terminą ir jo pagrindu sumodeliavęs teoriją, Derrida (žr. jo knygą „Apie gramatologiją")[66] pabrėžė termino dvinarį konceptualumą, nes pati gramatinė, lingvistinė termino struktūra ir reikšmė derina dvi alternatyvas – destrukcinį, griaunantį („de") ir kuriantį („ko") pradus, ir kaip tik „kuriančiąją dekonstrukciją" jis iškėlė ant savo teorijos pjedestalo. „Laiške draugui japonui" (1983 m. liepos 10 d.) Derrida įspėjo, kad būtų neteisinga ieškoti aiškios ir nedviprasmės žodžiui „dekonstrukcija" adekvačios reikšmės. Ir jei pats terminas „dekonstrukcija" asocijuojasi su griovimu, jo gramatinę, lingvistinę ir retorinę reikšmę Derrida asociatyviai siejo su „mašinizmu" (*portée „machinique"*), t. y. mašinos išrinkimu ir vėl surinkimu kaip visumos transportavimo į kitą vietą tikslais[67].

Permąstant makrožanrų sistemų dinamikos tendencijas ir sistemos elementų/agentų būvius dekonstrukcijos teorinė prieiga tinka ir dėl savo istorinio pėdsako esmės. Kitaip tariant, dekonstrukcija remiasi naujos pliuralistinės tikrovės kūrimo jau esamos pagrindu intencija, tačiau jos

kritinė distancija įgalioja atnaujinti teoretizavimo įpročius ir dekonstruoti savą požiūrį. Iš tiesų požiūris į muzikos žanrų istoriją kelia kūrinių tipų archyvo asociaciją. Tad postmodernistiniu požiūriu siekiant išvalyti pozityvizmo teorijomis „užterštas" archyvų lentynas būtina koncepcinė peržvalga ir pastanga taikyti „kuriančią dekonstrukciją", t. y. nuo „de" pereiti į „ko" (konstravimą)[68]. Dekonstruoto muzikos žanrų būties vaizdinio kūrimas tikslingas tuo atveju, jei tikime, kad postmodernybė dar išsaugo specifinę muzikos žanro funkciją, kuri, panašiai kaip literatūros teorijos funkcija, pasak Algirdo Juliaus Greimo, vis dar galioja siekiant „padidinti tekstų įskaitomumą".

Taikydami dekonstrukcijos prieigą ir afišuodami kūrinių „tipologinio įskaitomumo" katastrofos dinamiką dabartinę muzikos žanrų situaciją įvardysime kaip keturių ontinių būvių sindromą. Šiuolaikinės muzikos genotipų dinamiką interpretuosime trijų tipologinių muzikos kūrinių statusų požiūriu. Monožanro ir poližanro binaras bus papildomas **laisvojo žanro**, arba **librožanro,** klasifikacine sąvoka (Daunoravičienės sąvoka)[69]. Sąvokos etimologija derina dvi svarbiausias žodžio reikšmes: „laisvąjį" žanrą (lot. *libertās* – laisvė) ir „aptariamą, svarstomą" žanrą (lot. *lībro* – apsvarstyti, įvertinti)[70]. Librožanro gramatinė forma straipsnio autorės pasirinkta dėl optimalios fonetinės jungties su sudurtinio žodžio „žanras" šaknimi. Šio termino ir kūrinių tipologinio statuso išskyrimą provokuoja dvi priežastys: pirmoji – noras terminologiškai įvardyti tą muzikos „likutį", kuris neišvengiamai sukuriamas muzikos istorinėje raidoje, ir antroji – siekis įveikti metodologinę prieštarą tarp morfologinio (žanras kaip estetinis absoliutas) ir fenomenologinio (žanras kaip istorinis reliatyvas) požiūrių. Laisvojo žanro statusas įvardija ir tai, ką vėlyvuosiuose savo darbuose pastebėjo Dahlhausas, atsisakęs muzikos žanro „sugrivimo" (*der Zerfall*) idėjos. Tai muzikos kūrinių individualizavimas, vykstantis emancipavimo nuo žanro normų būdu (*die Individualisierung des musikalischen Werkes als Emanzipation von Gattungsnormen* (Dahlhaus, 1997, p. 100).

XX a. antroje pusėje–XXI a. pradžioje muzikos kompozicijose vykstančius žanro metamorfozės procesus interpretuosime kaip 4 genotipinių statusų tendencijas.

Senosios tradicijos / makrosistemos **monožanrai** (simfonija, opera, kantata, sonata, kvartetas ir pan.) funkcionuoja mutantiškais, hibridiniais, mišraus žanro *(in mixto genre)* arba kitaip nominuotais pavidalais. Vieno ar kito žanro aktualizaciją lemia tiek individualus kūrėjų poreikis, tiek bendrosios meno tendencijos (kaip minėta, žanro kanono aktualizacija yra vienas postmodernizmo požymių). Toje pačioje kultūrinėje erdvėje galima pastebėti pliuralistinius muzikos žanrų būvius. Žanro tradicijos manifestacijas, pavyzdžiui, galima įžvelgti operos žanro kanoną išsaugojusiose kompozicijose, tokiose kaip Kaijos Saariacho „L'amour de loin" (2000),Tobiaso Pickerio „An American Tragedy" (2005), Johno Adamso „A Flowering Tree" (2006), Peterio Eötvöso „Love and Other Demons" (2008) ir kt. Antra vertus, toje pačioje kultūrinėje terpėje matome ir sunkiai atpažįstamus tradicinius žanrus mutantus, tokius kaip eksperimentinės operos, pavyzdžiui, Broniaus Kutavičiaus opera-poema „Strazdas – žalias paukštis" (1981), Johno Cage'o „Eurooperos" (1987–1991), Matthew Kingo „On London Fields" (2004) ir kitas. XX a. „žanrų sprogimo" padariniai nepaneigia garsų meno genotipo fenomeno aktualumo.

Muzikos **poližanrai** (simfonijos-koncerto, simfonijos-oratorijos-kantatos, instrumentinio teatro-koncerto mikstai, kompozitorių neafišuoti poližanrai ir pan.) pasižymi aukštu žanrų dialogo lygiu ir užpildo didžiulę XX a. tarpžanrinės muzikos erdvę. Poližanro pavyzdžius gali pristatyti daugybė mišrių žanrų XVI–XVII a. sandūros muzikos kūrinių, retesni, bet unikalūs klasicizmo ir romantizmo epochų pavyzdžiai, kaip Wolfgango Amadeaus Mozarto koncertinė simfonija („Sinfonia concertante") Es-dur, KV 364 smuikui, altui ir orkestrui (1779) arba keturių kompozitorių – Césario Cui, Nikolajaus Rimskio-Korsakovo, Aleksandro Borodino ir Liudvigo Minkaus 1889–1890 m. sukurta kolektyvinė opera-baletas „Mlada". Poližanrų gausa XX–XXI a. muzika panaši į XVI–XVII a. makrosisteminės cezūros žanro požymių chromatiškumo situaciją. Čia minėtume Igorio Stravinskio operą-oratoriją „Oedipus Rex" (1927, tekstas lotynų kalba), Sergejaus Prokofjevo simfoniją-koncertą e-moll, op. 125 (1950–1951), Henri Pousseuro Simfoniją 15 solistų (1954–1955), Eino Tambergo baletą-simfoniją op. 10 (1959), Andrzejaus Panufniko „Sinfonia concertante" (1973), Bogusławo Schaefferio „Monosonatą" 24 instrumentams (1962), Juliaus Juzeliūno „Cantus Magnificat" (simfonija-oratorija, 1982), Alfredo Schnittke's „Concerto grosso" Nr. 4 (traktuojama kaip simfonija Nr. 5, 1988), Johno Adamso „Gnarly Buttons" klarnetui ir 12 muzikantų (koncertas-kamerinė simfonija, 1996), Helmuto Lachenmanno „Sakura-Variationen" saksofonui, perkusiniams instrumentams ir fortepijonui (2000), György Ligeti kamerinį koncertą 13 atlikėjų (2007), Istváno Lángo „ConcerDUOtante" (2013), daugybę kitų kūrinių. Žanrą traktuojant kartu kaip analitinę kategoriją, poližanrai identifikuojami kaip pačių autorių kūrinių tipologinės manifestacijos arba analizės būdu išskiriami kaip kompozitorių neskelbti bi- arba poližanrai. Pastebimos įvairios tarpžanrinės terpės, jų struktūroje integruojami skirtingi žanriniai principai, kurių sąveikos formas nulemia individualus kūrėjo požiūris.

Laisvojo žanro arba librožanro atveju kompozitorius manifestuoja principinį kompozicijos nesusiejimą su žanro tradicijomis ir nominacijomis. Tačiau ši paradoksali situacija tik patvirtina kultūros sąmonėje vis dar gyvuojančią žanro normų ir jų ribų sampratą ir rodo, kad kompozitoriai įsipareigoja jų paisyti. Stichiškas tipiškumo kūryboje kompozitorių ženklinimas, taikant neoprogramininius

opusų pavadinimus, „muzikų“, „muzikinės aukos“ *(Opfer)* nominacijas, signifikuojant konstruktyvias idėjas ar kompozicinius požymius, rodo latentiškas opusų genotipinio bendrumo formų paieškas. Kita vertus, „laisvajam žanrui“ būdingas dvigubas kodavimas, nes radikalūs tipologizavimo poslinkiai ir novacijos koegzistuoja su opuso pasąmonėje latentiškai glūdinčiomis žanrų tradicijos liekanomis.

„Laisvųjų žanrų“ sąvokos siūlymą gali pagrįsti teorinėje literatūroje prigijusios „laisvųjų formų“ samprata ir analogija. Kas diskutuotina apie „laisvojo žanro“ ir „laisvosios formos“ sąvokos turinį? Svarstydamas, ką reiškia „laisvosios formos“ terminas, Jurijus Cholopovas atkreipė dėmesį į du momentus: pirma, nurodydamas kaip tam tikrą negatyvumą (laisvą – nuo ko, nuo klasikinės logikos?) ir, antra, aiškios skyros tarp „laisvos“ formos ir „blogos“ formos trūkumą (Холопов, 2012, p. 377). XIX a.–XX a. pradžios „laisvąsias formas“ (pvz., Liszto sonata h-moll, „Preliudai“, Wagnerio „Tristano“ įžanga, Čaikovskio „Frančeska da Rimini“, Schönbergo „Prašviesėjusi naktis“) Cholopovas vadina ne „laisvomis“, bet individualizuotomis, nes jų formos griežtos ir tikslios, bet skiriasi nuo tipinių schemų. Konstruktyviojo principo kūrimą „laisvojoje formoje“ Cholopovas siūlo vadinti kompozicijos individualaus projekto (IP) terminu, taikant sąlygą, kad individualus projektas turi remtis tradiciniais formos elementais ir jų pagrindu sukurti daugiau ar mažiau naują visumą (Холопов, 2012, p. 377).

Panašus kompozitoriaus individualaus projekto turinys taikytinas ir „laisvojo žanro“ sampratai. Pabrėždamas tipiškumo naujausioje muzikoje praradimą (kūrinys pretenduoja į savą formą arba ji lieka nesukurta), šiuolaikinės muzikos beformiškumą Cholopovas apibendrino kaip „kankinančią individualaus projekto būseną“. Kai tokio individualaus projekto pasąmonė kūrinyje neišreiškiama žanro tradicijoje fiksuota sąvoka, nėra abejonių kad kompozitoriaus kūrybos zona aprėpia ir specialią kompozicinių priemonių signifikaciją, kuri gali remtis įvairiausiomis prielaidomis. XX a. antros pusės–XXI a. pradžios kompozicinio *inventio* aktyvumas lemia, kad „laisvojo žanro“ statusą ir specifinę tipologinę nominaciją gali įgyti kompozicijos, kuriose konceptualizuojama viena ar kita konstruktyvi, struktūrinė ar kompozicinė idėja, nes aukštas meninės kūrybos individualizacijos ir kreatyvumo tonusas pasireiškia ir opusų įvardijimų, sudėtinės jų signifikacijos dalies, tendencijomis. Ankstesnės epochos įgaliojo kompozitorių įvardyti kūrinio tipą (žanrą) remiantis kompozicinės technikos, stiliaus, formos atitikmenimis, o „individualaus žanro“ projektas išlaisvino nuo įpareigojimų priklausomybės ir pasiūlė paradoksalias pavadinimų semantikos formas, pvz., dzenbudizmo paveiktą Cage'o „3'44“ (1952) arba Iannio Xenakio „ST-10/1-080262“ (1956–1962) skaitmeninį konglomeratą.

Nors svarstymų apie muzikos kūrinį esama (Dahlhaus, 1969, 1971, 1982, 1987; Goehr, 1992; Rabl, 2002, Kapp, 2005, Strohm, 2010, 2011), kūrinių nominacijų klausimas teoriniu požiūriu nėra išsamiai išgvildentas (pavadinimo – žanro – formos sąsajų sąlygotumą yra apžvelgusi Liudmila Kudinova[71] (Kudinova, 2002, p. 102). Postmodernistinės dvasios idėjų pervartos būseną demonstruoja tradicinių žanrų nominacijas praradusių opusų antraštės. Tarp pastarųjų stichiškai buvo kuriami neoprogramininiai opusai, dažnai turintys išplėtotus poetiškus pavadinimus. Tai Vidmanto Bartulio „Palydžiu išvykstantį draugą ir mes paskutinį kartą žiūrime į apsnigtus vasario medžius“ violončelei ir fortepijonui (1981), Arvo Pärto „An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten for voices or choir and organ or ensemble“ (1976–1984), Faradži Karajevo „Aš atsisveikinau su Mozartu ant Karlo tilto Prahoje“ („Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге“) orkestrui (1982). Pasirodė ir asociatyvią provokaciją keliančių antraščių, pavyzdžiui, Romano Bergerio „Fantasia quasi una sonata“ fortepijonui (1955), Sergejaus Pavlenko to paties pavadinimo opusas fortepijonui, sonata Nr. 2 (1981), Alfredo Schnittke's „(Ne) vasaros nakties sapnas“ („K(ein) Sommernachtstraum“ (nesiremiant Shakespeare'u) orkestrui (1985), Schnittke's „Moz-Art a la Haydn“ 2 altams ir styginių orkestrui (1976–1977), Schnittke's „Quasi una sonata“ (sonata Nr. 2 smuikui ir fortepijonui, 1967–1968), Hermano Rechbergerio begarsė muzika „Žodžiai be dainos“ („Worte ohne Lieder“, 1980, ž. H. Rechbergerio). Su negatyviomis reikšmėmis – Tomaszo Sikorskio „Be pavadinimo“ („Bez titulu“) fortepijonui ir 3 instrumentams (1972), Ladislavo Kupkovičiaus „Morceau de genre“ smuikui ir akordeonui (1968), kol pavadinimą pakeičia tarp kabučių sudėti daugtaškiai (Ladislavas Kupkovičiaus „...“ basklarnetui solo (1991) ir kiti).

Postmodernizmo kompozitoriai solidariai ėmė kurti „Muzikas“, kurių semantinis spektras driekėsi nuo elegiško liūdesio, džiaugsmingo *Spielfreudigkeit* iki ekscentriškų ir provokuojančių kompozicijų. Jų dvigubo kodavimo tipologinės potekstės taip pat įvairuoja. Pavyzdžiui, *fortepijonui sukomponuotos* Valentino Silvestrovo „Kitsch-Musik“ (1977), Andrio Dzenīčio „Muzika mirusiam paukščiui“ (1995); Pēterio Vasko „Vasaros vakaro muzika“ (2009) yra pjesės; Georgo Katzerio „De Musica“12 vokalistų (1977) yra koncerto ir scenos akcijos mikstas; Onutės Narbutaitės „1981-ųjų birželio muzika“ smuikui ir violončelei (1981) – 5 dalių judančios statikos ciklas-duetas. Į sceną sugrįžo ir „Muzikinių aukų“ kūrimo intencija, tačiau opusus susiejanti „aukos“ semantika kyla iš skirtingų prielaidų. Pavyzdžiui, Algirdo Martinaičio „Muzikinė auka“ obojui, arfai, altui, skudučiams ir 4 vokalistams (2005) remiasi 4 išnykusios prūsų tautos žodžiais iš ožio aukojimo giesmės. Rodiono Ščedrino „Musikalishes Opfer“, dedikuota Bachui (1983), yra akivaizdi individuali *concerto grosso* transformacija.

Konstruktyvias „laisvųjų žanrų“ idėjas manifestuoja konceptualizuojama kūrinio muzikinės sistemos aukščio

pozicija, pavyzdžiui, „režisuojanti“ Terry Riley „In C“ vienam atlikėjui (1964), Lepo Sumeros „In Es“ dviem fortepijonams (1978), Osvaldo Balakausko „Do nata“ altui ir juostai (1982). Prie koncepcinių tipizuojančių ir konceptualizuojančių idėjų priskirtinos technologinės antraštės: „Mobile“, „Mutacija“, „Struktūra“ (kaip formavimo procesą įvardijantis apibūdinimas), pavyzdžiui, Boulezo „Structures“ 2 fortepijonams, I 1952; II 1961); Luciano Berio „Mutazione“ juostai (1955); Mauricio Kagelio „Die Mutation“ vyrų chorui ir fortepijonui *obligato* (1971); Romano Haubenstock-Ramati „Mobile Shakespeare“ balsui ir 6 atlikėjams (1958); Henri Pousseuro Mobile „Duelo de Capricares“ saksofonui ir fortepijonui (1996); Harrisono Birtwistle'o „Placid „Mobil“ 36 trimitams *con surdina* (1998) ir pan. Konceptualizuojami ir kiti kompoziciniai požymiai, pavyzdžiui, Berio „Studia“ styginių kvartetui (1952); Berio „Momentai“ juostai (1960); György Ligeti „Melodijos“ 13 instrumentų (1969–1970) ir kt.

Dabarties kompozitorių, savotiškų *magister lūdi* (lot. žaidimo meistrų) kūrinių tipologizavimo nuostatos ir instrumentai sugeria Ludwigo Wittgensteino[72] filosofinę žaidimo sampratą ir „šeiminių panašumų“ idėją. „Matome sudėtingą vienas kitą užklojančių ir persikryžiuojančių panašumų tinklą“ (Wittgensteinas, 1995, p. 155), kurį „mezga“ vienų panašumas į kitus kokių nors savybių požiūriu. Kitais požiūriais ar savybėmis dalis jų panašėja jau į kitus, pastarųjų dalis rezonuoja dar kitos grupės bendrumus, tačiau visus susieja tam tikros bendros savybės. Wittgensteinas žaidimo sąvoką aiškina kaip apimančią daug jungiančių elementų, bet kartu paliekančią erdvę reikštis skirtingumui ir pabrėžia, kad „šeiminius panašumus“ formuoja žaidimų bruožai[73]. Stichiškas opuso tipiškumo ženklinimas, kai kūriniai tipizuojami technologinių ar kitų ypatybių nominalizacijos požiūriu ir grindžiami „šeiminiais panašumais“, signifikuoja latentiškas opusų genotipinio bendrumo formų paieškas ir siūlo potencionalius naujosios tradicijos genotipų pavadinimus.

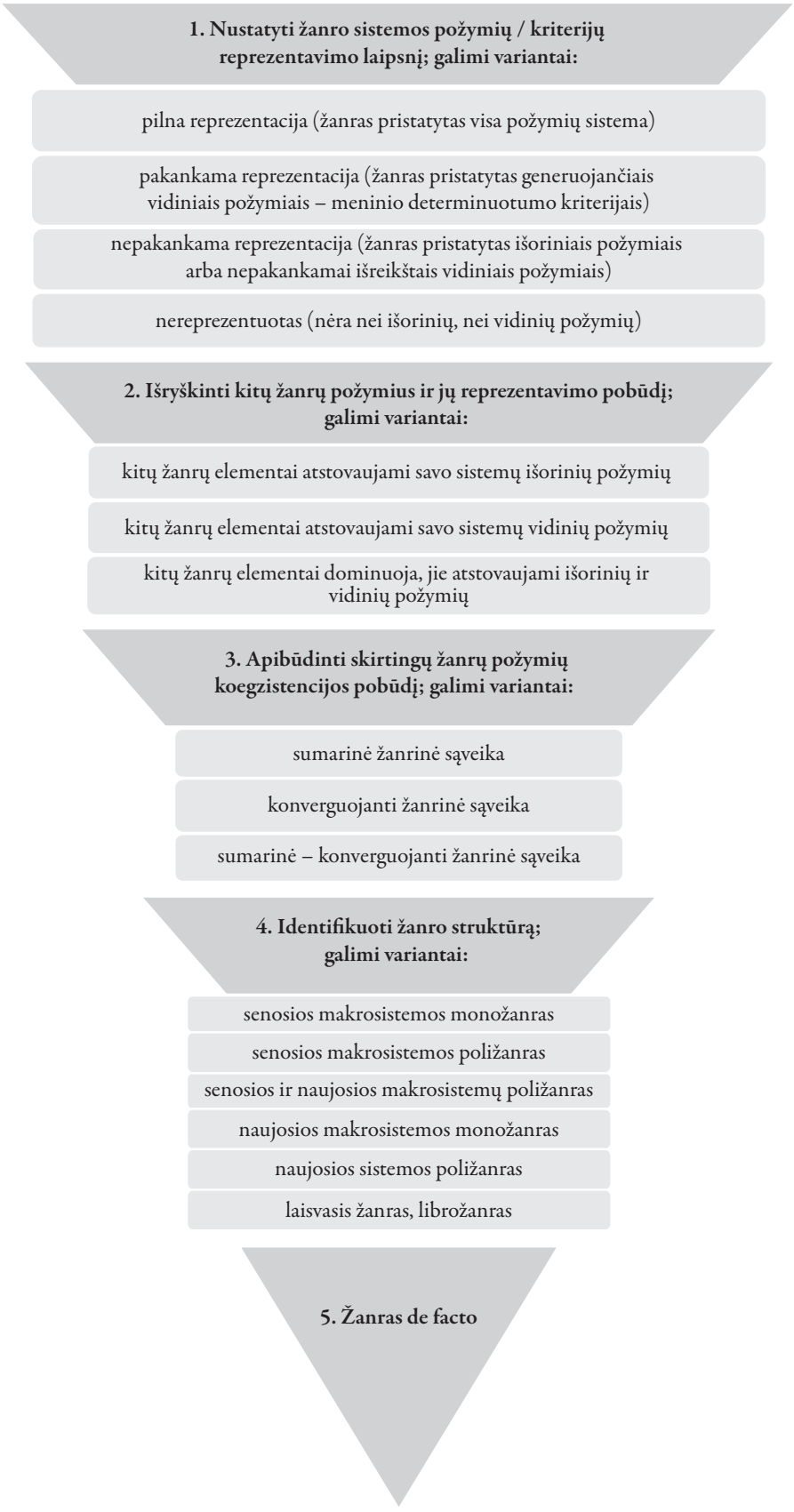
XX a. antroje pusėje pasirodę **naujos tradicijos monožanrai** afišuoja pokyčių ir tvarkos radimosi spontaniškumo, sudėtingų sistemų saviorganizacijos – formavimosi ir deformavimosi – idėjas. Kadangi žanro fenomenas ir jo dinamikos mechanizmai (juos yra aptarę literatūrologai formalistai Viktoras Šklovskis ir Tynianiovas) yra bendri įvairioms meno rūšims, juos gali atskleisti intermedialus požiūris. Tynianiovas rašė: „Žanras atsiranda iš išpuolių (выпадов) ir užuomazgų kitose sistemose ir gęsta, virsdamas kitų sistemų liekanomis [...]. Pirmiausia pasirodo priešingas konstruktyvus principas[74]. Jis išryškėja kaip „atsitiktinių“ rezultatų ir „atsitiktinių išsišokimų, klaidų rezultatas, ir šitas atsitiktinis rezultatas įsitvirtina. Iš tiesų kiekvienas normatyvios poetikos išsigimimas, kiekviena „klaida“, kiekvienas „neteisingumas“ savo potencija tampa nauju konstruktyviuoju principu [...]. Kurio nors žanro iširimo laikotarpiu iš centro jis persikelia į periferiją, o į jo vietą iš literatūros mažmožių, jos užkiemių (*задворков*) ir slėnių *į centrą išnyra naujas reiškinys*“ (Viktoras Šklovskis jį vadina „jaunesniųjų žanrų kanonizacija“)[75]. Panašiai vyksta muzikos žanrų destabilizacijos ir naujų žanrų kūrimosi procesai.

Naujosios tradicijos monožanrai pirmiausia pasirodė XX a. multimedijų projektuose, kurie jungė akcijos, vyksmo ir spektaklio idėjas. Plataus spektro akcijos („action“) konceptas siūlo naujas genotipų formas: hepeningus (L. Kupkovič, J. Riedl, V. Globokar), performansus, multimedijas (T. Riley „Sun Rings“, 2002), muzikines skulptūras (Harry Partcho, Bernardo Bascheto ir François Bascheto opusai), muzikinės tapybos ir muzikinių skulptūrų parodas (K. Stockhauseno „Spirale“, „Microphonia“, „Solo“, „Procession“, „Adieu“, garso konceptas pasaulinėje „Expo'70“ parodoje Osakoje; R. Bredemeyerio „Still leben“ – muzika, skirta Picasso darbų parodos atidarymui 1978 metais), muzikinė dokumentika, muzikiniai mitingai, erdvės muzika (J. Riedl), animacijos muzika, demonstracijų muzika ir pan.

Kaip naujų muzikos tipų (genotipų) hipotezė (naujosios tradicijos monožanrai) gali būti traktuojami muzikinė teatrinė pjesė (M. Kagelio „Pas de Cinque“ (1965); „Cammera obscura“ (1965); „Ludwig van“ (1969); „Unguis incarnatus est“ fortepijonui ir bet kuriam bosui (1972) etc.), absurdo teatras (G. Ligeti „Aventures“ (1961–1962); „Nouvelles Aventures“ (1962–1965); „Requiem Aventures Nouvelles Aventures“ (1985); M. Kagelio „Staatstheater“ (1970), šokio teatras, dainos teatras, instrumentinis teatras (Kagelio sąvoka, teatrinis vyksmas/veiksmas instrumentinio koncerto forma: Kagelio „Sur scène“ (1959–1960); Broniaus Kutavičiaus „Mažasis spektaklis“ (1975), scenos (Berio „Scena“ (1979); Vinko Globokaro „Corporel“ perkusininkui solo (1985) etc. Peršasi išvada, kad nemenka minėtų nominacijų dalis gali tapti naujosios žanrų makrosistemos elementais, kurie specifine tipologine forma reflektuoja mūsų kultūros filosofiją ir meno procesus, atspindi pliuralistinės postmodernios kultūros sąmonę.

Trys žanrų procesų tipologiniai statusai – monožanras, poližanras ir laisvasis žanras (libražanras) – ir keturi jo būviai žanrų makrosistemų požiūriu (senosios tradicijos monožanras – poližanras – laisvasis žanras ir naujosios tradicijos monožanras), viena vertus, rodo tikėtiną sisteminę makrosistemų kaitos cezūrą, antra vertus, kelia konkrečių opusų analizės metodo problemą. Siekiant identifikuoti konkretaus muzikos kūrinio žanrinę esmę, tikslinga jį aptarti konkretaus žanro analizės algoritmo požiūriu. Siūloma kūrinio žanrinės struktūros analizės schema-algoritmas, kuriame išdėstyta analitiko tiriamų aspektų, galimų sprendimų ir tyrimo eigos visuma. Pastarasis algoritmas buvo suformuotas ir paskelbtas straipsnio autorės disertacijoje „Žanro ir žanrinės sąveikos problema šiuolaikinėje muzikoje“ (Даноравичене,1990, p. 20–21).

Žanro struktūros analizės algoritmas



3 schema. Muzikos kūrinio žanrinės struktūros analizės algoritmas. Schemos autorė G. Daunoravičienė

Poreikis apmąstyti institucinių meno teorijos kategorijų ir sąvokų turinio transformacijas postmodernybės terpėje provokavo apžvelgti išvešėjusios kritinės refleksijos, dekonstrukcijos ir pliuralizmo priežastis bei aplinkas. Pasaulio kaip vienio sampratos devalvacija, mąstymo fundamentalumo, metodologinio racionalumo, objektyvumo „fizinio" pagrindimo principų (duomenų, įrodymų) ignoravimas, o dar plačiau – „pasipriešinimas teorijai" (Man de P.) arba „nemeilė teorijoms" (A. Jurgutienė) įsigėrė į daugelio fenomenų apmąstymo nuostatas. Naujosios menotyros tezės dažnai tebegrindžiamos postmodernistinės filosofijos, literatūros teorijos, kultūros antropologijos, kalbotyros, komunikacijos, medijų teorijų svarstymais, tačiau pastarųjų įžvalgos į menotyros tekstus buvo perkeliamos kone mechaniškai, apeinant kritinės distancijos ir realios praktikos tikrinimo barjerus. Žanro fenomeno epistemologijos pradmenys straipsnyje aptariami remiantis Dilthey'aus ir Croce's filosofija. Pabrėžiama iš jos kylanti mintis, kad nefizikinės kilmės dvasios mokslams *(Geisteswissenshaften)* nedera perimti „biologų ir zoologų metodų" ir jų nedera taikyti saviems reiškiniams sistematizuoti į kilmės klases, rūšis ar atmainas *(genus ir speciēs)*. Panašūs antipozityvistiniai svarstymai menotyriniuose diskursuose iškilo XX a. septintu aštuntu dešimtmečiais. Buvo skelbiami tradicinės muzikinės kalbos suirimo (Stephan, 1985), muzikos formos fenomeno dingimo iš XX a. muzikos kompozicijos nuosprendžiai *(Formzerfall*, *Zerfall der Gesamtform*, *Formlösigkeit)* (Dahlhaus 1971; 1978). Modernizmo ir pokario avangardo kompozitoriams eksploatuojant „materialiąją" kompozicijos pusę ir telkiant dėmesį į darbą su kūrinio medžiaga, kompozicinės medžiagos fetišizmas ir indeterministinės formavimo tendencijos neišvengiamai lėmė kūrinio sampratos ir dėl to muzikos tipologizavimo („žanro") krizę.

Skelbdami muzikos žanro „mirties" manifestus muzikos teoretikai minėjo išsiderinusį centrinio muzikos praktikos elemento – kūrinio (opuso) ir jo rūšies, tipo (žanro) koreliatą (Dahlhaus, 1971). Tiek kūrinio, tiek muzikos žanro „mirties" idėją parėmė ir kompozicinio indeterminizmo tendencijos Cage'o kūryboje ir jo aplinkoje, plataus masto aleatorika, Xenakio stochastinė muzika ir muzikinė grafika (Brown, Feldman) (Rother, 2009). Tai provokavo muzikos kūrinio sampratos išplėtimą ir naujas formuluotes, vieną jų pasiūlė Peteris Bürgeris (Bürger, 1974), platesnį – George Dickie (Dickie, 1974; 2000). Daroma išvada, kad kūrinio sampratos krizė, opuso, *Stück*, *work* kultūros epochos pabaiga nepaneigia tipologizuojančių analitinių operacijų galimybės, nes „žanro" fenomenas nuo seno reiškėsi ir tose meno praktikose, kur nusistovėjo ne kūrinio *res facta* kanonas, bet paties muzikavimo proceso paradigma (Oesch, 2004). Kūrinio kaip *energeia* statusas ir tipologizuojantys jo įvardijimai akivaizdūs kūrinio substancionalumą neigiančioje profesionalioje monodijoje (Indijos ragos, Azerbaidžano mugamai ir kt.), folklore, džiaze, Cage'o opusuose, „Fluxus" meninėje veikloje ir pan. Depresyvi svarbiausių muzikos kategorijų (žanras, stilius, forma, kūrinys) būsena ir konceptualesnėms interpretacijoms nepalanki distancija (trūkstant istorinio atsitraukimo), taip pat postmodernistinis interpretacijų pliuralizmas kelia naujojo sudėtingai paprasto ir struktūruoto vaizdo poreikį.

Bendriausiu menotyriniu požiūriu muzikos žanras yra tradicija, paveldimas tipologinis kūrinių bendrumas, apibrėžiamas kaip muzikos genotipas (Daunoravičienės definicija), vienas tapatybės instrumentų, kintančiomis aktualizacijomis persmelkiantis muzikos kompozicijos raidą, taip pat ir XX–XXI a. perdėm individualaus meninio intelekto sukurtus produktus. Biomeniniu požiūriu nuolat moduliuojančių muzikos žanrų pavidalų visuotinį vystymosi dėsnį aptarė Kluge (1974), Aranovskis (1987), Šapovalova (1984), kiti teoretikai, skaidydami konkretaus žanro raidą į tris potencialias raidos fazes: atsiradimo *(Die Enstehungsphase)*, sužydėjimo *(Die Blütezeit)* ir nuosmukio, išnykimo *(Phase des Vergehens)* – Kluge's sąvokos. Kluge's taikomą sąvoką *Vergehen* siūloma keisti į kitą vokišką sudėtinę sąvoką – *Aufhebung*, kuri apibendrina ir sujungia dvi ontiškosios žanro raidos alternatyvas – jo išnykimą ir tuo pat metu išlikimą (pasilikimą). Straipsnyje iškeliamas naujas požiūris į konkretų muzikos žanrą (sistemą) ir aukštesniu lygiu jį integruojančią žanrų makrosistemą. Pabrėžiamas mikro- ir makrosistemų santykis ir jų evoliucinių principų (formavimasis – stabilizacija – savigriova) tapatumas, o tai leidžia taikyti sudėtingesnės saviorganizuojančios daugiaelementės sistemos (*self-organizing multi-agent systems*) apibrėžimą (Andersen, 1994, 2000; Martináková-Rendeková, 2005). Tuo pagrindu iškeliami du saviorganizuojančių muzikos žanro mikro- ir makrosistemų dėsningumai: energijos mainai su išorine kultūrine terpe (atviros sistemos aspektas) ir saviorganizacijos mechanizmų suponuojama spontaniško tvarkingų struktūrų atsiradimo, stabilizacijos ir savigriovos ciklo tvarka. Saviorganizuojančios daugiaelementės sistemos statusas atskleidžia dar vieną muzikos žanrų funkcionavimo ypatybę: savitarpio panašybės principas patvirtina rekursinį arba fraktalinį žanrų sistemos / makrosistomos raidos pobūdį (Peitigen, Jürgens, Saupe, 1992).

XX a. antros pusės–XXI a. pradžios muzikos kompozicijai būdingų žanrų procesai straipsnyje tiriami ontinių statusų dekonstrukcijos būdu (taikoma Derrida koncepcija). Šiuolaikinės muzikos genotipų (žanrų) dinamika interpretuojama trijų tipologinių muzikos kūrinių statusų požiūriu: tradicinis monožanro ir poližanro binaras papildomas laisvojo žanro arba libražanro klasifikacine sąvoka (Daunoravičienės sąvoka, pasiūlyta 1990 m.). Termino etimologija derina dvi svarbiausias žodžio reikšmes: „laisvąjį" žanrą (lot. *libertās* – laisvė) ir „aptariamą", „svarstomą" žanrą (lot. *lībro* – apsvarstyti, įvertinti). Šio kūrinių tipologinio statuso ir termino įsteigimą provokuoja siekis terminologiškai įvardyti tą tipologinį muzikos „likutį", kuris neišvengiamai

randasi cezūrinėse sistemų / makrosistemų formavimosi ir savigriovos terpėse, ir noras įveikti metodologinę prieštarą tarp morfologinio ir fenomenologinio požiūrių.

XX a. antroje pusėje–XXI a. pradžioje muzikos kompozicijose vykstantys žanro lygmens transformaciniai procesai straipsnyje dekonstruojami kaip keturių genotipinių statusų (monožanras – poližanras – librožanras – naujausios makrosistemos monožanras) vaizdas. Konkretaus opuso tipologiniam identifikavimui ir muzikos žanro *de facto* nustatymui straipsnio autorė pateikia žanro struktūros analizės algoritmą. Aptartoji grandinė – „senos" tradicijos monožanras – poližanras – librožanras – „naujos" tradicijos monožanras – parodo XX a. antros pusės–XXI a. pradžios muzikos kompozicijai būdingų genotipinių struktūrų santykius kaip būklę *inter differentias specificas*. Šis rakursas atskleidžia sudėtingas genotipinio lygmens metamorfozes, bando įžvelgti žanrų sistemų (makrosistemų) kaitos hipotezę (intuityviai jaučiamą tyrinėtojų) ir prognozuoti ateities viziją. Remiantis žanrų-elementų ir žanrų makrosistemos funkcionavimo analize iškeliama hipotezė, kad XX a. muzikos avangardo, postavangardo ir XXI a. pradžios laikotarpis ateityje galbūt ženklins dar vieną muzikos žanrų makrosistemos „chromatizacijos" laikotarpį – „senosios" makrosistemos savigriovos ir kartu „naujosios" atsiradimo. Toks požiūris specifine tipologine forma reflektuoja mūsų kultūros meno procesus, atspindi pliuralistinę postmodernios kultūros sąmonę.

Nuorodos

1 Nenuostabu, kad postmodernumas dažnai tapatinamas su metateoriniu pavidalu arba forma. François Lyotard'as moderniu pripažįsta tokį mokslą, kuris grindžiamas metadiskursu. Žr. J.-F. Lyotard. *Postmodernus būvis. Šiuolaikinį žinojimą aptariant*. Vilnius: Baltos lankos, 1993.

2 Kai pasaulis apmąstomas kaip vientisa struktūra arba organiškas vienis, o jo įvairovė interpretuojama priešybių vienybės dialektikos požiūriu, Lyotard'o nuomone, taip į pasaulį žvelgia normatyvinio mąstymo vergas. Lyotard'as pabrėžia, kad neįmanoma neaprėpiamą pasaulio įvairovę redukuoti į vienį nepatiriant didžiulių nuostolių.

3 В. П. Крутоус. Постмодернизм – современная форма скептицизма. In *Философия и будущее цивилизации: Тезисы докладов и выступлений IV Российского философского конгресса*, т. 4. Москва: Современные тетради, 2005, с. 185.

4 Žr. Janko Kos. Old and New Models of Literary History. In *Writing Literary History: Selected Perspectives from Central Europe*, edited by Darko Dolinar, Marko Juvan, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006, p. 47–56.

5 Hugo Riemann. Das formale Element in der Musik. In *Präludien und Studien*, Bd.1. Leipzig, 1895, p. 47. Percituota iš: Christoph von Blumröder. Formgesetze – „das Kernproblem der Neuen Musik". In *Entgrenzungen in der Musik*, hrsg. von Otto Kolleritsch. Wien, Graz, 1987, S. 228.

6 Apie tai plačiau žr. Daunoravičienė, 2001.

7 Meno kūrinio ontologijos problematiką knygoje „Daiktas ir menas" (1988) gvildeno Arvydas Šliogeris. Filosofo požiūris siejamas su menininko žiūra, nes, pasak Šliogerio, ir filosofija, ir menas geba pažadinti iš „tarsi-nebūties snaudulio ir pastato žmogų į didžiųjų būties-nebūties antinomijų įtampos lauką" (Šliogeris, 1988, p. 72).

8 Žr. Margit Sutrop. The Death of the LiteraryWork. In *Philosophy and Literature*, 18 (1994), p. 38–49. Taip pat Donald Keefer. Reports of the Death of the Author. In *Philosophy and Literature*, 19, 1995, p. 78–84.

9 Percituota iš Antanas Katalynas. Meno ribų problema. In *Athena*, 2006, Nr. 1, p. 190.

10 Heideggerio požiūris į meno kūrinį išdėstytas veikale „Meno kūrinio ištakos", parašytu trijų 1936 m. skaitytų paskaitų pagrindu ir paskelbtu „Holzwege" tome. Taip pat reikšmingas jo pranešimas „Meno kilmė ir mąstymo paskirtis", 1967 m. perskaitytas Atėnuose . Žr. *Mesotes. Zeitschrift für philosophischen Ost-West Dialog.* Wien, 1990.

11 Kalbėdamas apie grožį, Heideggeris remiasi meno kaip žaidimo ir simbolio metaforomis. Tai atspindėta jo knygos pavadinimo paantraštėje: „Grožio aktualumas. Menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė" („Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest", 1977). Beje, knyga sudaryta 1974 m. jo skaitytų paskaitų Zalcburge pagrindu. Meno išaukštinimą atskleidžia Heideggerio teiginys, kad meno skelbiamos tiesos pajėgios atskleisti būties slėpinius, kūrinys savo daiktišku pavidalu skirtas saugoti tiesą (būties *nepaslėptį*) ir ją atverti pasauliui: „Meno kūrinys savitu būdu atveria *buvinio* buvimą. Kūrinyje vyksta šis atsivėrimas, t. y. *at-slėpimas*, t. y. *buvinio* tiesa. Meno kūrinyje *buvinio* tiesa įsteigiama į kūrinį. Menas yra tiesos-įsisteigimas-kūrinyje." Žr. Martin Heidegger, Hans Georg Gadamer. *Meno kūrinio ištaka*. Vilnius: Aidai. Vertė: T. Sodeika, T. Jonutytė. Vilnius: Aidai, 2003, p. 36.

12 Мартынов В. И. *Конец времени композиторов*. Послесл. Т. Чередниченко.Москва: Русский путь, 2002, с. 296. Владимир Мартынов. *Зона Opus Posth или рождение новой реальности*. Москва: Классика-XXI. 2005. Владимир Мартынов. *Казус Vita nova Владимира Мартынова*. Москва: Издательский дом «Классика-XXI», 2010.

13 *Opus posth* – Martynovas formuoja kaip kito jo vartojamo lotyniškų žodžių junginio *opus posthumum* santrumpą. Jo darbuose *opus-posth* sąvoka ženklina po *opus* muzikos „mirties" atsiradusius kūrinius, kurių autoriai sąmoningai suvokė ir išreiškė *opus* muzikos mirties faktą. Leisdamasis į diskusiją su Lebrechto Normano, rašiusio apie klasikinės muzikos įrašų verslą ir jo pabaigą (žr. Lebrecht, Norman. *When the Music Stops: managers, maestros and the corporate murder of classical music*. London: Simon & Schuster, 1996; taip pat Lebrecht, Norman. *Who Killed Classical Music?: maestros, managers, and corporate politics*, 1997, 2007), teiginiais, Martynovas tvirtina, kad klasikinės muzikos niekas „nenužudė", ji dingo kartu su ją suformavusiais Naujaisiais laikais, ji žuvo kaip kūrybinių jėgų raiškos „meno erdvė".

14 Žr. Владимир Мартынов. Публикация. In *Искусство кино*, 2012, № 6, июнь, prieiga per internetą: http://kinoart.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=2079 (žiūrėta 2013 03 23).

15 Ten pat.

16 *Res facta* (darbas padarytas) buvo suvokiamas kaip *cantus compositus* polifonijos (gali būti improvizuojama) statusas. Jis buvo priešinamas improvizuojamam neužrašytam kontrapunktui – *cantare supra librum*. Šios sąvokos apibrėžtos Tinctoriso veikale „Terminorum musicae diffinitorum" (1472). Kūrinio kaip užbaigto ir užrašyto *musica poetica* produkto *opus perfectum et absolutūm* samprata pasirodė Listeniaus traktate

„Musica“ (1537). Listenius rašė: „Musica poētica cōnsistit enim in faciendo sīve fabricāndo, hoc est, in labōre tāli, quī post sē etiam artifice mortuō opus perfectum et absolūtum relinquat“ („*Musica poētica* yra padaryta arba sukurta, tai yra toks darbas, kuris ir po autoriaus mirties dar ir dabar išlieka kaip užbaigtas, tobulas ir nepriklausomas kūrinys“). Žr. Peter Cahn. Zur Vorgeschichte des „Opus perfectum et absolutum“ in der Musikauffassung um 1500. In *Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance*, ed. Klaus Hortschansky. Kassel, 1989, S. 11–26.

17 Pastarąjį Aristotelis transliteravo ir į lotynų kalbą, siūlydamas žodį *entelechia* (lot. vidinis tikslingumas).

18 Žr. *The Works of James Harris, Esq.* (2 vols.). London: F. Wingrave, 1801. Faksimilė išleista: Bristol: Thoemmes Press, 2003.

19 Herderio svarstymai apie muziką ir jos skambėjimą atvėrė suvokėjo psichologijos poziciją (toliau plėtojama Ernsto Kurtho, Leonardo B. Meyerio darbuose). Herderis pabrėžė nesiekęs sukurti grožio (menų – *G. D.*) sistemos, bet svarstęs skiriamąsias jų ypatybes ir siūlęs idėjas grožio (menų – *G. D.*) teorijai. Žr. Johann Gottfried Herder. *Selected Writings on Aesthetics*. Translated and edited by Gregory Moore. UK: Princeton University Press, 2006, p. 16.

20 Vis dėlto pastarųjų recepcija, net ir aptariama gausiuose kompozitoriaus raštuose, tampa problemiška. Jo trijų veiksmų operos „La Vita Nuova“ (pagal Dante) koncertinio atlikimo 2009 m. vasario 18 d. Karališkajame „Covent Garden“ teatre Londone sutriuškinimas spaudoje: Vladimiro Martynovo opera „La Vita Nuova“ kaip banalus ir pretenzingas veikalas buvo aptarta Anthony Tommasini recenzijoje „Love Poems with Musical Annotation“, publikuotoje „The New York Times“ muzikos skiltyje. Žr. „The New York Times“. 2009, March 2, p. C3. Prieiga per internetą: http://www.nytimes.com/2009/03/02/arts/music/02vita.html?_r=0. Interneto portalo komentatoriai negailestingai rašė: „Šita nesąmonė smaugia visa, kas nauja ir gležna muzikos mene“; „Muzikos šimtmečiai atskamba vaiduokliškais sugretinimais ir užsluoksniavimais [...]. Sunku įsivaizduoti kitą darbą, kuris būtų taip begėdiškai dirbamas „iš antrų rankų“ [...]. „Martynovo muzika gena postmodernizmą į kraštutinumus, kad paslėptų įkvėpimo stoką ir reakcionieriškus, konservatyvius įsitikinimus apie progreso negalimybę.“ Žr. http://www.classica.fm/2010/01/18/kazus-vita-nova-vladimir-martynov/. Kritika kompozitorių dar kartą paskatino svarstyti šiuolaikinės muzikos situaciją. Martynovas pabrėžė, kad meno funkcionieriai imituoja gyvybės iliuziją ten, „kur gyvybė negalima remiantis apibrėžimu“, nes vartojimo kultūros erdvėje neveikia kūrinio epochos ir jo kūrėjų dėsniai, o „ekspertai“ nesugeba atpažinti ir iššifruoti kultūrinių kodų ir suvokti naujos gyvybės užgimimo akivaizdumo“. „Vidinis kompozitoriaus atsinaujinimas yra tai, kad kompozitorius turi nustoti gaminti vartojimo produktus ir į muziką žvelgti kaip į kažką tokio, ką turi vartoti publika ir kritikai. [...] Tai yra, negalima kalbėti vien tik apie muziką, išimant sociologinius, antropologinius ir teologinius kontekstus. Reikalingas iš principo naujas žinių posūkis, iš principo nauja disciplina [...], tokia disciplina gali būti tik muzikinė autoarcheologija, tai yra manojo „aš“ archeologija per muziką ir muzikos archeologija per manąjį „aš“. Žr. http://www.classica.fm/2010/01/18/kazus-vita-nova-vladimir-martynov/.

21 Foucault autorystės klausimą svarsto jį siedamas su grožinės ir mokslinės literatūros skirtimi. Jis teigia, jog buvo priimtina, kad tradicija grindžiami literatūros kūriniai funkcionuotų ir būtų „vartojami“ be autorių. Ir atvirkščiai, tik autorių (pvz., Aristotelio) pasirašyti tekstai galėjo pretenduoti į šią „mokslinę tiesą“. Pokyčiai įvyko XVII a., kai, pasak Foucault, moksliniai teiginiai buvo pripažįstami teisingais ne dėl autoriaus vardo, bet jeigu jie buvo įrodyti remiantis pripažintu moksliniu metodu. O literatūros kūriniai turėjo būti pasirašyti autoriaus. Atitinkamai sustiprėjo dėmesys autorių biografijoms, visuomeniniam statusui, pažiūroms ir pan.

22 Svarbesnieji „autoriaus mirties“ klausimą aptariantys darbai: Michail Bachtin. *Autorius ir herojus*, sudarė ir iš rusų kalbos vertė Darius Kovzan. Vilnius: Aidai, 2002; Roland Barthes. The Death of the Author. In *Modern Literary Theory: A Reader*, Fourth Edition, Edited by Philip Rice and Patricia Waugh, Hodder Arnold, 2001; Michel Foucault. What is an Author?, trans. by Donald F. Bouchard and Sherry Simon. In *Language, Counter-Memory, Practice*, ed. by Donald F. Bouchard. Oxford: Blackwell, 1977, p. 113–138; Peter Lamarque. The Death of the Author: An Analytical Autopsy. In *British Journal of Aesthetics*, 30; 1990, p. 319–331; Donald Keefer. Reports of the Death of the Author. In *Philosophy and Literature*, 19, 1995, p. 78–84; *Theories of Authorship*, edited by John Caughie. London: Routledge, 1981(repr. 1986, 1988), p. 282–291, ir kt.

23 Žr. I. Ferron. Die Sprache ist das bildende Organ des Gedankens: Ein Nachdenken über die Sprachreflexion Wilhelm von Humboldts und ihren Einfluss auf die Entstehung der modernen Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie. In *Annali di Ca' Foscari*. 2007/46.1, S. 167–200.

24 Nedidelė Barthes'o esė „La mort de l'auteur“, parašyta 1967-aisiais ir publikuota 1968 m. Žr. Roland Barthes. *La mort de l'auteur* (1968), perspausdinta: Roland Barthes. *Le Bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984, p. 61–67. *La mort de l'auteur* trumpai pristatydamas rašymo ir autorystės istoriją, Barthes'as ją skaido į tris fazes: pirmapradis palankumas, nuopolis, atpirkimas/išsigelbėjimas. Pirmapradžio palankumo situacija (išsaugota dar ir dabar „etnografinėse bendruomenėse“ – kur rašymas suvokiamas toks, koks jis buvo) perkeista modernių visuomenių ir tironiškų autoriaus figūrų atsiradimo. Toliau ištiko atperkamasis režimas – „autoriaus destrukcija“ arba „autoriaus mirtis“, o tai turėtų transformuotis į ilgai trunkantį rašymo, kūrybos sugrįžimą į savo esmę.

25 Rolanas Bartas. *Teksto malonumas*. Sudarytoja, įvado ir paaiškinimų autorė Galina Baužytė-Čepinskienė. Vilnius: Vaga, 1991, p. 288.

26 Foucault paskaitą pavadino „Kuris yra tikrasis autorius“, tai pabrėžia angliškas vertimas „What is an author“, pažymėdamas perėjimą nuo autoriaus-individo prie diskurse iškylančio autoriaus kaip konstrukto idėjos.

27 Autoriaus egzistenciją kultūros diskurse Foucault paremia jo įtraukimu į teisinę sistemą; antra, tekstų sąsajomis su autorių *ego*, gyvenimo istorijomis, vaidmeniu visuomenėje; trečia, žinios apie autorių biografijas pasitarnauja kaip kūrinių grupių skirtys, kūrybos laikotarpių argumentai; pagrindžia analizes ir pan., ir ketvirtoji – autoriaus vardą (konstruktą) diferencijuoja nuo realaus individo, tekstų skriptoriaus.

28 Kaip rašo Emmetas Williamsas, daugelis „Fluxus“ veiklos nepripažino kaip meno, tačiau jo atstovai nebuvo rimtai nusiteikę prieš meną. Veikiau jie norėjo atkreipti dėmesį ne tik į menininko mintis ir emocijas, bet ir į pasaulyje egzistuojančius reiškinius. Kaip liudija Williamsas, Mačiūnas buvo savotiškas marksistas-leninistas. Jis rodęs ką tik išsiųstą laišką N. Chruščiovui, kuriame ragino skatinti kurti „realistinį meną“ (kaip Brechto, La Monte's ir kitų), jo nuomone, harmoningiau derantį prie sovietinės „realistinės ekonomikos sistemos“, nei tuo metu propaguojamas „socialistinio realizmo“ menas.

Mačiūnas: „Fluxus“ kelia socialinius, ne estetinius tikslus ir siekia palaipsniui išnaikinti vaizduojamuosius menus. „Fluxus“ griežtai pasisako prieš dailės kūrinius kaip nereikalingus, tik parduoti skirtus daiktus“ (1964), (Mr. Fluxus, 2009, p. 91–92).

[29] Baudrillard'o klasikiniai teiginiai, kad „žemėlapis eina pirma teritorijos“, reiškia, jog ženklas eina pirma referento, atspindys pirma daikto, kopija pirmesnė nei originalas, signifikantas eina pirma signifikato. Ši situacija apibendrinama simuliacijos sąvoka, ženklas ima pavaduoti ir išstumti pačią tikrovę, atvaizdas ir veiksmas tampa realesni už tikrovę: „Tikrovė gaminama ir gali būti begalę kartų atgaminta [...]. Jai nebereikia būti racionaliai, nes ji nebeprilygsta kokiai nors – idealiai arba negatyviai – instancijai. Dabar ji sudaryta vien iš operacijų. [...] Tai hipertikrovė, kurią kombinacinių modelių radiacinė sintezė produkuoja beorėje hipererdvėje“ (Baudrillard, 2002, p. 8).

[30] Žr. Jean Baudrillard. *Simulations*. New York: Semiotext(e), Inc., 1983, p. 14–19.

[31] Žr. Владимир Мартынов. Публикация. In *Искусство кино*, 2012, № 6, июнь, prieiga per internetą: http://kinoart.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=2079 (žiūrėta 2013 02 18).

[32] Ten pat.

[33] Žr. http://www.classica.fm/2010/01/18/kazus-vita-nova-vladimir-martynov/. Šią idėją perša XX a. pabaigoje knygos viršelyje išdidžiai pasirodžiusi autoriaus prisikėlimo deklaracija, akivaizdžiai pratęsusi ir užginčijusi Barthes'o, „The Death of the Author“ pesimizmą. Tai Seano Burke's knygos pavadinimas „Autoriaus mirtis ir sugrįžimas“ („The Death and Return of the Author“, 1992).

[34] Taip buvo imta abejoti mokslinių tiesų, pasakojamų istorijų, sutelkiančių faktus, objektyvumu. Vietoj to imta kurti daugiabalsius pasakojimus, sudėliojamus iš, atrodytų, nesuderinamų mikroistorijų remiantis labirintiniu siužetu ir interpretacinėmis tiesomis. Žr. *A New History of French Literature*, ed D. Hollier, 1989; *History of the literary Culture of East-Central Europe*, ed. J. Neubauer, M. Cornis-Pope, 2003.

[35] Rüsenas taip pat mini tradicinį tapatybę formuojantį didįjį pasakojimą, kuriam būdinga gana statiška, nekintančių tradicijų, nuostatų ir normų ekspozicija. Šis pamatinis pasakojimas lemia kitų radimąsi. Rüsenas dar mini geruosius pavyzdžius iškeliančius pasakojimus, kuriuos mūsų atveju galima būtų sieti su brandžių žanro fazių paradigmomis. Žr. Jörn Rüsen. *Istorika*, sud. Zenonas Norkus, iš vok. k. vertė Arūnas Jankauskas. Vilnius: Margi raštai, 2007, p. 38–42, 62–77.

[36] Naujasis istorizmas *(New Historicism)*, kartais vadinamas postistorizmu ir opozityvus tradiciniam, kilo kaip kritinė literatūros teorijos mokykla, susijusi su devinto dešimtmečio Stepheno Greenblatto darbais, ir išpopuliarėjo XX a. paskutiniame dešimtmetyje. Siekiama suvokti kūrinį remiantis jo istoriniu kontekstu ir, atvirkščiai, suvokti intelektualiosios kultūros istoriją remiantis literatūra, kas dokumentuojama naujojoje idėjų istorijos disciplinoje. Foucault požiūris grindžiamas jo kolektyvinių kultūros žinių teorija ir dokumentų tyrimo technika, o tai padeda sukoncentruoti konkretaus laikotarpio epistemos požymius. Naujasis istorizmas skelbia esantis neutralesnis istoriniams įvykiams ir stipriau reaguoja į kultūrų skirtumus.

[37] Cit. iš Benedetto Croce. *Problemi di estetica e contributo alla storia dell'estetica italiana*. Napoli: Bibliopolis, 2003, p. 23. Percituota iš Vaiva Daraškevičiūtė. *Estetikos sampratos transformacija: B. Croce ir H. Gadameris*. Daktaro disertacija. Rankraštis, Vilnius: Vilniaus universitetas, 2012, p. 54.

[38] Toks požiūris susisieja su XX a. šeštu dešimtmečiu susiformavusio antiesencializmo teorinėmis nuostatomis. Manoma, kad neįmanoma apibrėžti meno, nes dėl jo įvairovės pastebimos tik tam tikrai meno daliai būdingos vienokios ar kitokios kūrinių savybės, kurios nėra būdingos visokiam ir visam menui. Neigiama ir galimybė meno sąvoką paaiškinti remiantis jo funkcijomis. Todėl ignoruojami ir tokie aspektai kaip meno prigimtis, meno kilmė, meno rūšys. Visa tai priskiriama tradicinių teorijų sukurtoms fikcijoms.

[39] Wilhelmas Dilthey'us priešino ne tik gamtos (tiksliuosius) ir dvasios (humanitarinius) mokslus, bet ir aiškinimą bei supratimą. Jo nuomone, gamtos mokslai aiškina pasaulį, dvasios mokslai bando jį suprasti.

[40] Žr. Derrida J. La loi du genre. The law of genre. In *Glyph: Textual Studies,* 7, 1980, p. 176–201.

[41] Rizoma – prancūzų poststruktūralisto Deleuze'o pasiūlyta sąvoka, kuri apibūdina vienos aiškios centrinės šaknies stokojančią šaknų sistemą. Rizomos idėja siejama su šaknų tinklo idėja ir galimybe bet kuriai šakniai tapti centrinei.

[42] Žr. Stefania Skwarczyńska. *Wstęp do nauki o literaturze*. Tom III. Warszawa 1965, taip pat Stefania Skwarczyńska. *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*. W: *Wokół teatru i literatury*. Warszawa 1970. Žr. taip pat: Paul Hernadi. *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1972.

[43] Liudmila Šapovalova tas pačias fazes vadino stichiškomis, normatyviomis ir metaforiškomis (naujų vidinių formų ieškantis ir atrandantis žanras-metafora) žanro raidos stadijomis (Шаповалова, 1984), Markas Aranovskis – formavimosi – stabilizacijos – destabilizacijos etapais (Арановский, 1987).

[44] Cit. iš T. C. Элиотт. Традиции и индивидуальный талант. In *Назвать вещи своими именами*. Москва, 1986, с. 477.

[45] Penderecki „Luko pasijų“ epinis siužetas aprėpia įvykius nuo Kristaus maldos Alyvų kalne iki jo mirties. Stambus atlikėjų masyvas – trys solistai, skaitovas (evangelistas), berniukų ir trys mišrūs chorai, vargonai ir simfoninis orkestras – derinamas su į pasijos struktūrą įsipinamu grigališkuoju choralu, psalmėmis, himnais, „Stabat mater“, pasakalija, arijomis, ansambliais ir chorais. Kompozitoriaus kūrinio muzikiniame lauke susiduria modernios kompozicinės priemonės (serija, klasteriai, aleatorika, sonorizmas, ketvirtatoniai), figūruoja Bacho motyvas-monograma ir visa tai derinama su tonacijos pojūčiu ir tonališkumo pojūčio stiprėjimu (išplėsta d-moll tonacija): „Stabat Mater“ (choras *a cappella*) užbaigiamas D-dur akordu, o visa pasija – šviesiu E-dur trigarsiu.

[46] Plačiau apie tai žr. Tarasti, Eero. *A theory of musical semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994, p. 31–32.

[47] „Dvasios fenomenologijoje“ („Die Phänomenologie des Geistes“, 1807) Hegelis taip apibūdina sistemos pagrindą – dvasią: „[...] tai, kas dvasiška, yra tikroviška; tai yra esmė arba būtis – savyje; dvasia yra tai, kas sueina į santykį su savimi, arba tai, kas apibrėžta; ji yra kitabūtis ir būtis – sau, ir tai, kas šioje apibrėžtyje arba savojoje būtyje – už – savęs pasilieka savyje; arba ji yra savyje ir sau.“ Cit. iš G. W. F. Hegelis. *Dvasios fenomenologija*. Vilnius: Pradai, 1997, p. 44. Pati būtis suvokiama kaip mąstymas, mintis, sąvokos ir idėjos. Šis būtiškasis pradas Hegelio vadinamas „absoliučia idėja“, „absoliučiu subjektu“ arba „absoliutu“. Idėjos sugrįžimas iš kitabūties į save Hegelio interpretuojamas kaip susvetimėjimo įveika. Dvasios išsivadavimas iš gamtos ir materijos bei idėjos sugrįžimas įvyksta žmogaus, jo socialinio gyvenimo, dvasinės veiklos formų tapsme. Hegelis išskiria tris dvasios tapsmo pakopas – subjektyviosios,

objektyviosios ir absoliučiosios dvasios. Šiame tapsme įvyksta galutinis absoliučios idėjos savęs įsisąmoninimas, grįžimas prie loginio turinio. Kaip absoliučios dvasios formas Hegelis mini meną, religiją ir filosofiją, mene absoliuti idėja, Hegelio nuomone, gali būti matoma materijoje.

[48] Žr. Athanasius Kircher. *Musurgia universalis*. Rome, 1650, S. 310f.

[49] Naujas J. G. Waltherio „Musicalisches Lexicon" leidimas žr. R. Schaal. *Documenta musicologica* 1/3. Kassel-Basel, 1953.

[50] Žr. Michael Praetorius. *Syntagma Musicum III*. Faksimile – Nachdruck, hrsg. Von W. Gurlitt. Kassel u.a., 1978, S. 6–9.

[51] Wiora, Walter. Die historische und die systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen. In *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1965*. Leipzig: Peters, 1966, S. 10–11.

[52] Cit. iš A. B Marx. *Die Lehre von der musikalishen Komposition, praktish-theoretisch*. *Dritter Teil* (*Die angewandte Kompositionslehre*). 3 Auflage. Leipzig, 1857, S. 202.

[53] Architekstualumo pavyzdžiu Genette nurodė herojinio epo ir modernaus romano sąveiką Jameso Joyce'o „Ulise".

[54] H. Mersmannas rėmėsi bazine formos idėja – periodu ir jo dalyba į 2 sakinius: klausiamąjį ir atsakantįjį. Todėl muzikos istorijoje jis skiria „dvinarių periodų" kaitaliojimąsi: pirmieji – „klausiamieji sakiniai" – pradeda stiliaus formavimąsi; antrieji – „atsakantieji sakiniai" – galutinai sukristalizuoja stilių.

[55] XX a. trečiame ir ketvirtame dešimtmečiais literatūros žanrus išsamiai tyrinėjo rusų literatūrologai. Buvo ginčijamasi dėl esminių klausimų. Išsiskyrė Michailo Bachtino ir Jurijaus Tynianovo pozicijos: Bachtinas tvirtino, kad žanras yra pastoviausia kolektyvinės orientacijos būdų, manifestuojančių baigtinumą, visuma. Ю. Н. Тынянов. Ода как ораторский жанр. In Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино.* Москва, 1977, с. 227–252; Тынянов Ю. Н. Литературный факт. In Ю. Н. Тынянов. *Поэтика. История литературы. Кино.* Москва, 1977, с. 255–269; М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Москва, 1972; М. М. Бахтин. Эпос и роман. In *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, 1975. Susiklostė sociologinė literatūros žanro mokslo kryptis (V. Fričė, A. Ceitlinas, M. Junovič) ir formalistinė kryptis (J. N. Tynianovas, V. B. Šklovskis).

[56] http://imv.au.dk/~pba/Homepagematerial/publicationfolder/Genres.pdf ??kitimas. Savireguliacija (autoreguliacija) kaip procesas yra grįžtamasis ryšys tarp sistemos sudėtinių dalių (posistemių, subjektų, elementų), vykstantis savaime (lot. *eo ipso*) sistemos viduje.

[57] Jas 1962 m. pagrindė britų psichiatras, neuromokslininkas ir matematikas Rossas Ashby. Žr. W. Ross Ashby. Principles of the self-organizing system. In *Principles of Self-Organization: Transactions of the University of Illinois Symposium*, H. Von Foerster and G. W. Zopf, Jr. (eds.). London: Pergamon Press, 1962, p. 255–278.

[58] Žr. Thomas C. Schelling. *Micromotives and Macrobehavior*, W. W. Norton and Co., 1978, p. 147–155.

[59] Sinergetika – pastaraisiais dešimtmečiais besiformuojantis tarpdalykinis mokymas, apibūdinantis dinaminius ir progresuojančius holografinės pasaulėvokos aspektus. Terminas padėtas vartoti aštuntu dešimtmečiu vokiečių fiziko G. Chakeno darbuose ir apibūdina tarpdalykinę mokslinių tyrimų kryptį, orientuotą į universalių saviorganizacijos procesų įvairiausios prigimties sistemose pažinimą. Sinergetika tiria saviorganizaciją: tokia charakteristika suteikiama tvarkingų ir organizuotų struktūrų atsiradimo sudėtingose nelinijiniu būdu besivystančiose sistemose procesams.

[60] Sinergetika remiasi tūkstantmetėmis Rytų ir Vakarų mąstysenos idėjomis, pvz., pritaria Rytų mentalinės tradicijos archetipų visovės („viskas viskame") ir Dao – bendro pasauliui ir žmogui kelio idėjoms.

[61] Teksto supratimo hermeneutinis ratas aprėpia teksto ir jį interpretuojančio suprantančio suvokėjo plotmę; teksto dabarties ir suprantančiojo istoriškumo plotmę bei dalies ir visumos aspektą. Hermeneutinis ratas įvardijamas kaip istorijos poveikį patiriančio suvokėjo pamatinė pažinimo struktūra.

[62] Hans Georg Gadamer. *Grožio aktualumas. Menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė*. Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 32–55. Taip pat žr. Gadamer H. G. Apie supratimo ratą. In Gadamer H. G. *Istorija. Menas. Kalba*, sudarė ir iš vokiečių kalbos vertė Arūnas Sverdiolas. Vilnius: Baltos lankos, 1999, p. 27–34. Gadamer H. G. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr, 1960. Grondin J. *Einführung zu Gadamer*. Tübingen: Mohr, 2000, p. 125–134. Heidegger M. *Sein und Zeit*, 16. Auflage. Tübingen: Mohr, 1986, S. 151–154. Sverdiolas A. *Aiškinimo ratas. Hermeneutinės filosofijos studijos 2*. Vilnius: Strofa, 2003.

[63] Martin Heidegger. *Sein und Zeit,* 16. Auflage. Tübingen: Mohr, S. 153.

[64] Žr. Jeremy Hawthorn. *Moderniosios literatūros teorijos žinynas*. Vilnius: Tyto alba, 1998; Audronė Žukauskaitė. *Anapus signifikato principo: dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*. Vilnius: Aidai, 2001; Peter Barry. *Beginning Theory: an Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester University Press, 1995; John M. Ellis, *Against Deconstructiuon*, Princeton University Press, 1989.

[65] http://www.biblioteka.vpu.lt/zmogusirzodis/PDF/literaturologija/2002/zvir103-110.pdf.

[66] Jacques Derrida. *Of Grammatology*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1967, p. 45–67; *Apie gramatologiją*, vertė N. Keršytė. Vilnius: Baltos lankos, 2006; Struktūra, ženklas ir žaidimas humanitarinių mokslų diskurse, vertė N. Keršytė. In *XX amžiaus literatūros teorijos: antologija* (1–2 dalys), parengė A. Jurgutienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010.

[67] Žr. *Derrida and Differance*, ed. Wood & Bernasconi, Warwick: Parousia Press, 1985, p. 1–5, cituojamas p.1. Prieiga per internetą: http://lucy.ukc.ac.uk/simulate/derrida_deconstruction.html (žiūrėta 2013 05 12).

[68] Dekonstrukcija dažnai suvokiama kaip požiūrių ir mąstymo dekonstravimo idėja. Postmodernistinis antipozityvizmas iškėlė tokių atsiminimų arba faktų archyvų tyrinėjimo keblumus, interpretavimo skirtumus ir pateikė abejonę dėl taikomų teorijų ir metodologijų patikimumo. Tai įgalioja kritiškai vertinti metodologinį racionalizmą, tariamus „objektyvius" faktus ir skatina ieškoti įvairių metodologinių perspektyvų derinių.

[69] Laisvojo žanro sąvoką straipsnio autorė pasiūlė savo daktaro disertacijoje „Žanro ir žanrinės sąveikos problema šiuolaikinėje muzikoje", apgintoje 1990 m. Žr. Дауноравичене, 1990, p. 13, taip pat Дауноравичене, 1992, p. 102.

[70] Žr. Kazimieras Kuzavinis. *Lotynų–lietuvių kalbų žodynas*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidykla, 1996, p. 486, 488.

[71] Людмила Кудинова. *Название в музыке. К постановке проблемы. Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова*. Материалы научной конференции. Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Сборник 36, Москва: МГК, 2002, с. 99–110.

[72] Wittgensteinas yra palikęs apmąstymų apie kai kuriuos kompozitorius. Jis rašė: „Mendelssohnas yra ne viršūnė, bet plokščiakalnis", „Brahmsas dažniausiai yra Mendelssohnas be trūkumų",

„Ko trūksta Mendelssohno muzikai? Drąsios melodijos?“. Cit. iš Ludwig Wittgenstein. *Culture and Value*, edited by G. H. von Wright and H. Nyman, translated by Peter Winch. Chicago: The University of Chicago Press, 1984, p. 2, 21, 35. 1915 m. vasario 7 d. užrašuose Wittgensteinas pastebi, kad „muzikinės temos yra sakiniai tikrąja šio žodžio reikšme. Todėl logikos esmės pažinimas nuves prie muzikos esmės pažinimo“, cit. iš Ludwig Wittgenstein. *Užrašai 1914–1916*. Iš vokiečių k. vertė Jurgita Noreikienė. Vilnius: Pradai, 2001, p. 59.

[73] Prieiga per internetą: http://analize.lt/egzistencine-analize/filosofine-zaidimo-samprata/65-l-wittgensteinas.html#ixzz2bwLaLEPp (žiūrėta 2013 07 02).

[74] Kaip teigia Tynianovas, konstruktyvaus faktoriaus ir medžiagos sąveika turi visą laiką įvairuoti, svyruoti, keistis, kad būtų dinamiška (Тынянов, 1977).

[75] Cit. iš Тынянов Ю. Н. Литературный факт. In Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. M., 1977, с. 255–269. Prieiga per internetą: http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/poet4.htm(žiūrėta 20130211).

Literatūra

Adorno, Theodor W. *Philosophie der Neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1958.

Andersen, Peter Bøgh. Towards an aesthetics of hypertext systems. A semiotic approach. In *Hypertext: concepts, systems, and applications*, edited by A. Rizk, N. Streitz and J. André. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 224–238.

Andersen, Peter Bøgh. *Genres as Self-organising Systems*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Luhmann, 1994. Repr. in *Downward Causation. Minds. Bodies and Matter*, edited by P. B. Andersen, C. Emmeche, N. O Finnemnn, P. V. Christiansen. Aarhus: Aarchus University Press, 2000, p. 214–260.

Andersen, Peter Bøgh. The semiotics of autopoesis. A catastrophe-theoretic approach. In *Cybernetics & Human Knowing*, Vol. 2, No 4, 1994, p. 17–38.

Andersen, Peter Bøgh. Morphodynamic Models of Communication. In *Signs of Work*, *Semiosis and information processing in organisations*, edited by B. Holmquist, P. B. Andersen, H. Klein, R, Posner. New York: Walter de Gruyter, 1996, p. 151–216.

Baudrillard, Jean. *Simuliakrai ir simuliacija*. Vilnius: Baltos lankos, 2002.

Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

Cage, John. 1961. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961.

Carroll, Noël. *Art in Three Dimensions*. Oxford, Oxford University Press, 2010.

Dahlhaus, Carl. Exemplum classicum und klassisches Werk. In *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, hrsg. von H. and R. Koselleck. München, Fink, 1987, S. 591–594.

Dahlhaus, Carl und Mayer, Günter. Zur Theorie der musikalischen Gattungen. In *Neues Handbuch der Musiwissenschaft*, Band 10, Systematische Musikwissenschaft, hrsg. von C. Dahlhaus und H. de la Motte-Haber. Wiesbaden: Akademische Gesellschaft Athenaion in Verbindung mit Laaber-Verlag, 1982, S. 109–170.

Dahlhaus, Carl. Der Werkbegriff als Paradigma. In *Neues Handbuch der Musiwissenschaft*, Band 10, Systematische Musikwissenschaft, hrsg. von C. Dahlhaus und H. de la Motte-Haber. Wiesbaden: Akademische Gesellschaft Athenaion in Verbindung mit Laaber-Verlag, 1982, S. 90–100.

Dahlhaus, Carl. Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffes. In *Österreichische Gesellschaft fürMusik*, Beiträge 1970/71. Kassel 1971, S. 9–26.

Dahlhaus, Carl. *Schönbergund andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1978.

Dahlhaus, Carl. Was ist eine musikalische Gattung? In *Neue Zeitschrift fürMusik*, 1974, No. 10, S. 620–625.

Dahlhaus, Carl. Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. In *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*, Gedankschrift Leo Schrade, hrsg. von W. Arlt und andere. Bern. München: Francke, 1973, S. 840–895.

Dahlhaus, Carl. Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerkes in der neuesten Musik. In *Die Neue Zeitschrift für Musik*,130, 1969, S. 18–22.

Daunoravičienė, Gražina. The antinomic structure of musical form: a dialogue between its interpretations in the twentieth-century research. In *Lietuvos muzikologija*, t. 2, Vilnius: LMA, KFMI, 2001, p. 48–59.

Daunoravičienė, Gražina. Muzikos žanro ontologija. In *Baltos lankos*, Nr. 9, 1997, p. 29–76.

Dickie, George. The Institutional Theory of Art. In *Theories of art Today*, edited by N. Carroll. Madison: The University of Wisconsin Press, 2000, p. 93–108.

Dickie, George. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1974.

Dickie, George. *Aesthetics, An Introduction*. *Traditions in philosophy*. New York: Pegasus, 1971.

Finscher, Ludwig: Gattungsbewusstsein und Terminologie. Anmerkungen zum Gebrauch gesellschaftsmusikalischer Termini im Umfeld der Wiener Klassik. In *Gesellschaftsmusik, Bläsermusik, Bewegungsmusik*. Unter Mitarbeit von Chr. Brüstle u. a., hrsg. von S. Mauser und E.Schmierer. Laaber: Laaber-Verlag, 2009, S. 15–19.

Foucault, Michel. *Diskurso tvarka*. Iš prancūzų kalbos vertė M. Daškus, Vilnius: Baltos lankos, 1998.

Friedman, Ken; Smith, Owen; Sawchyn, Lauren. *The Fluxus Performance Workbook*. A Performance Research e-publication, 2002.

Friedman, Susan Stanford. Definitional Excursions: The Meanings of modern / Modernity / Modernism. In *Modernism / Modernity*, Vol. BGHT, No. 3, The John's Hopkions University Press, 2001.

Gadamer, Hans Georg. *Truth and Method*, 2nd rev. edition, trans. J. Weinsheimer and D. G. Marshall. New York: Crossroad, 2004.

Greimas, Algirdas Julius. *Struktūrinė semantika. Metodo ieškojimas*. Iš prancūzų kalbos vertė K. Nastopka, Vilnius: Baltos lankos, 2005.

Greimas, Algirdas Julius. *Semiotika. Darbų rinktinė*. Sudarė ir vertė R. Pavilionis. Vilnius: Mintis, 1989.

Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford University Press, 1992.

Husmann, Heinrich. The Enlargement of the Magnus Liber Organiand the Paris Churches of St-Germain-l'Auxerrois and Ste-Geneviève-du-Mont. In *Journal of the American Musicological Society* 16, 1963, p. 176–203.

Husmann, Heinrich. *Einführungin die Musikwissenschaft*. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1958.

Jauk, Werner. Multisensorische Künste. Musikalisierung der Künste des „common digit“ und der „re-defined body“. In *Techno-Visionen. Neue Sounds, neue Bildräume*, hrsg. von Sandro Droschl, Christian Höller & Harald A. Wiltsche. Wien-Bozen: Folio-Verlag, 2005, S. 94–111.

Jauk, Werner. Musik als modellbildendes Medium für eine Theorie der Medienkunst. In *Beiträge zur Elektronischen Musik*, Sonderband zur Ringvorlesung „Die Klangwelt am Rand der Datenautobahn", Bd. 12, Medienkunst, hrsg. von R. Höldrich, Graz, 2005, S. 59–71.

Kapp, Reinhard. Werk und Geschichte (als eine Art Einleitung). In *Werk und Geschichte: musikalische Analyse und historischer Entwurf*, Rudolph Stephan zum 75. Geburtstag. Mainz: Schott, 2005, S. 7–48.

Kluge, Reiner. Zum Begriff „Musikalische Gattung". In *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 1974, Heft 2, S. 117–122.

Kunze, Stefan. Überlegungen zumBegriffder „Gattung" in der Musik. In *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens*. Referate der Kieler Tagung 1980, hrsg. Von F. Krummacher, H. Schwab, Kassel und andere: Bärenreiter, 1982, S. 5–9.

Lobanova, Marina. *Musical Style and Genre: History and Modernity*, *Contemporary Music Studies Series*, trans. Kate Cook, Taylor& Francis Group, 2000.

McCalla, James. *20th Century Chamber Music*. Routledge Studies in Musical Genres Series. Taylor & Francis Group, 2003.

Malecka, Teresa. Tożsaność gatunku a przesłanie. Twórzość Zbignewa Bujarskiego. In *Dzieło muzyczne. Archetyp*. *The musical work and its archetipe* (2), pod redakcją Anny Nowak. Bydgoszcz: Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, 2006, p. 175–184.

Martináková-Rendeková, Zuzana. Systems theoretical approach to music and musical work (structure, process, function). In *The Musical Work, its Aesthetics, Strukture and Reception (1)*. Bydgoszcz: Akademia muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego, 2005, p. 59–69.

Mauser, Siegfried. Expansion und Aflösung des Gattungsgefüges im 20. Jahrhundert. In *Theorie der Gattungen*. *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 15, hrsg. von S. Mauser. Laaber: Laaber-Verlag, 2005, S. 239–244.

Mehler, Alexander. Stratified Contraint Satisfaction networks in Synergetic multi-agent Simulations of Language Evolution. In *Artificial Cognition Systems*, edited by A. Loula A, R. Gudwin R, J. Queiroz, Idea Group: Hershey, 2006, p. 140–174.

Mehner, Klaus. Ästhetische Aspekte einer Gattungstheorie der Musik. In *HandbuchderMusikästhetik*, hrsg. von W. Kaden, W. Siegmund-Schultze, Leipzig, 1979, S. 251–273.

Mr. Fluxus. Kolektyvinis Jurgio Mačiūno (1931–1978) portretas. Sudarė Emettas Williamsas ir Ay-O, vertė I. Vizbaraitė. Vilnius: Baltos lankos, 2009.

The Musical Work: Reality or Invention?, edited by M. Talbot. Liverpool University Press, 2000.

Neale, Stephen. *Genre and Hollywood*. London: Routledge, 2000.

Oesch, Hans. Musikalische Gattungen bei den Naturvölkern: Untersuchungen am vokalen und instrumentalen Repertoire des Schamanen Terhin und seiner Senoi-Leute vom Stamme der Temiar am oberen Nenggiri auf Malakka. In *Musikästhetik, Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 1, hrsg. von H. de la Motte-Haber, Laaber, 2004, S. 371–394.

Pattee, Howard H. Instabilities and Information in Biological Self-Organization.In F. E. Yates (ed.) *Self-organizing Systems. The Emergence of Order*. New York: Plenum, 1987, p. 325–338.

Pattee, Howard H. Simulations, Realizations, and Theories of Life. In *Artificial Life I*, edited by C. Langton. Redwood City, CA: Addison-Wesley, 1988, p.63–77.

Peitigen, Heinz Otto; Jürgens, Hartmut; Saupe, Dietmar. *Chaos und Fraktale*. Berlin: Springer-Verlag, Stuttgart, Klett-Cotta Verlag, Heidelberg Gmbh & Co, 1992.

Praetorius, Michael. *Syntagma Musicum III* (1619), trans. and edited by J. Kite-Powell.Oxford: Oxford University Press, 2004.

Rabl, Günther. Das musikalische Kunstwerk im Zeitalter des medialen Dokumentarismus. In *Zur Wahrnehmung zeitgenössischer Musik*, hrsg. von E. Schimana und J. Gründler. Graz, 2002, S. 90–94.

Roig-Francolí, Miguel A. *Understanding Post-Tonal Music,* Boston: McGraw-Hill, 2008.

Rother, Steffen. *Die Herausforderung des Werkbegriffs bei John Cage*. Grin Verlag, 2009.

Saunders, Peter Timothy. *An Introduction to Catastrophe Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Schlemm, Wilhelm. Musikproduktion. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil Bd. 6, hrsg. von L. Finscher, zweite, neu bearbeitete Ausgabe. Kassel u. a., 1997, S. 1534–1551.

Schönberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*, edited by G. Strang. New York: St. Martin's Press, 1967; reprinted London: Faber & Faber, 1985.

Seidel, Wilhelm. *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.

Stephan, Rudolf. *Werk und Geschichte*, Mainz: Schott, 2005.

Stephan, Rudolf. *Neue Musik und Tradition*, Laaber; Laaber Verlag, 1990.

Suppan, Wolfgang. *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik*. Mainz, London, New York, Tokyo: Schott, 1984.

Strohm, Reinhard. "Opus": an aspect of the early history of the musical work-concept. In *Complexus effectuum musicologiae*. Studia Miroslavo Perz septuagenario dedicata, hrsg. von T. Jeż. Kraków: Rabid, 2003, p. 309–319; Wiederabdruck In *Musik des Mittelalters und der Renaissance:* Festschrift für Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag, hrsg. von R. Kleinertz, Chr. Flamm und W. Frobenius. Hildesheim: Olms, 2010, p. 205–217.

Strohm, Reinhard. Der musikalische Werkbegriff: Dahlhaus und die Nachwelt. Versuch einer Historisierung in drei Phasen. In *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft*: Werk, Wirkung, Aktualität, hrsg. von H. Danuser, P. Gülke und N. Miller in Verbindung mit T. Plebuch. Schliengen: Argus, 2011, S. 265–278.

Šliogeris, Arvydas. Daiktas ir menas: du meno kūrinio ontologijos etiudai. Vilnius: Mintis, 1988.

Tadday, Ulrich. Musikalische Körper – Körperliche Musik. Zur Ästhetik auch der populären Musik. In *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 1, hrsg. von H. de la Motte-Haber. Laaber, 2004, S. 395–407.

Tarasti, Eero. *Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Ungeheuer, Elena u. a. Komponieren mit dem Computer. In *Elektroakustische Musik, Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 5, hrsg. von E. Ungeheuer. Laaber: Laaber Verlag, 2002, S. 143–160.

Vitgenšteinas, Liudvigas. *Rinktiniai raštai*. Iš vokiečių ir anglų kalbų vertė Rolandas Pavilionis. Vilnius: Mintis, 1995.

Waters, Simon. Beyond The Acousmatic. Hybrid Tendencies in Electroacoustic Music. In *Music, Electronic Media and Culture*, hrsg. von S. Emmerson, Aldershot, 1997, S. 4–47.

Wiora, Walter. *Das musikalische Kunstwerk*. Tutzing: Schneider, 1983.

Wittgenstein, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen. Philosophical investigations*, trans. G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker and J. Schulte; revised fourthedition by P.M.S. Hacker and J. Schulte. Malden, Oxford and Chichester: Wiley Blackwell, 2009.

Арановский, Марк Г. Структура жанра в современной ситуации в музыке. In *Музыкальный современник*. Выпуск 6. Москва: Советский композитор, 1987, с. 5–44.

Дауноравичене, Гражина. Некоторые аспекьы жанровой ситуации современной музыки. In *Laudamus*. Москва: Композитор, 1992, с. 99–106.

Дауноравичене, Гражина Ляоновна. *Проблема жанра и эанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов* 1975–*1985 годов)*, автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Вильнюс, 1990.

Кроче, Бенедетто. *Эстетика как наука и как общая лингвистика*, часть 1. Москва, 1920.

Лиотар, Жан Франсуа. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? In *Иностранная литература*, № 1, 1994, с. 47–61.

Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. Памятники музыкально-эстетической мысли, составитель В. П. Шестаков. Москва: Музыка, 1971.

Шаповалова, Людмила, В. *О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости*. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Киев: КГК им. П. И. Чайковского. 1984.

Тынянов Юрий Николаевич. Литературный факт. In Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. М., 1977, с. 255–269.

Холопов, Юрий Николаевич. Музыкальные формы классической традиции. Статьи, материалы, составитель Т. С. Кюрегян, Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012.

Summary

The research was instigated by the need to reflect on the content transformations of the categories and concepts of art theory within the medium of postmodernity. The most important object of the article – music genre – and its processes were interpreted against the backdrop of critical reflection, deconstruction and pluralism, which flourished under conditions of "postmodern turn". The devaluated conception of the united world, disregard for fundamentality of thinking, methodological rationality and objectivity on the basis of "physical" reasoning (i.e. data or evidence) as well as "The Resistance to Theory" (Paul de Man) or "no-love theories" (Aušra Jurgutienė) permeated the attitudes of scientific reflection on the phenomena. New insights into art criticism absorbed considerations related to postmodernist philosophy, literary theory, cultural anthropology, linguistics, communication, media theory and others. However, their insights into art history texts were often transposed almost mechanically, bypassing the barriers of critical distance. Consequently, "alien dreams" (Gilles Deleuze) manifested in art criticism, which is the interception and further interpretation of ideas rather than independent creation of new paradigms. The interlacement of propositions developed using innovative insights yet feebly based on art practice already demands for a neo-positivist review.

The article discusses genre epistemology on the basis of philosophies by Wilhelm Dilthey (1883) and Benedetto Croce (1902, 1912, 1920, 1934), which mandated non-physical by nature sciences of spirit (*Geisteswissenshaften*) to refrain from taking over the methods used by biologists and zoologists and applying them for systematisation of their phenomena into origin classes, genus and species. In *Aesthetics* (1902), Croce argued that derived literary types and genre titles are logically deduced abstractions similar to genus and class nominations used in natural sciences by Dilthey, thus disregarding the uniqueness and distinctiveness of an artwork. Similar anti-positivist considerations in discourses of art criticism emerged during the 1960s and 1970s. Resonating with the idea of the "The Death of the Author" by Roland Barthes (1967), music analysts announced disintegration of the traditional language of music (*Zerfall der traditionellen Sprachhaftigkeit von Musik*; Stephan, 1985) and issued the verdict regarding disappearance of musical form phenomenon from music composition of the 20th century (*Formzerfall*, *Zerfall der Gesamtform*, *Formlösigkeit*; Dahlhaus, 1971; 1978). While a positivist approach to the form of music was grounded in Aristotle's doctrine of hylomorphism (Gr. ὕλη, *hyle* – matter, μορφή, *morphē* – form), which underlines harmonious relation between matter and form, the *Formzerfall* verdict was based on the thesis by Theodor Adorno (1949) who maintained that composers of 20th century modernism and post-war avant-garde utilised the "substantive" side of composition, escalating focus on work with the material of an artwork. Fetishism of composing material as well as indeterminist trends of formation inevitably resulted in a crisis of the artwork concept and typology (genre) of music.

Declaring manifestos on the "death" of music genre, music theoreticians mentioned the distuned central element of music practice, namely, the correlate of an artwork (opus) and its type (genre) (Dahlhaus, 1971). The idea of the "death" of an artwork as well as a music genre was then taken over by trends of composition indeterminism in works and environment of Cage (Brown, Wolff, Feldman, Ichiyanagi), large-scale aleatoric music (Boulez, Stockhausen, Berio, Ligeti, Penderecki) and stochastic music and musical graphics of Xenakis (Brown, Feldman) (Cage, 1959; 1961; Rother, 2009). This provoked the expansion of the conception of a musical artwork as well as new formulations, one of which was suggested by Peter Bürger (Bürger, 1974). However, crisis of the artwork conception as well as the end of the cultural epoch of "Stück" or "work" (which was often a declaration rather than reality in art) do not negate the possibility of analytical operations aiming for typology as the phenomenon of a "genre" was long witnessed in those art practices, which had an established significance of music playing rather than the paradigm of an artwork. With the help of concepts rooted in Aristotle's philosophy, such as

ergon (Gr. ἔργον – work) and *energeia* (Gr. ἐνέργεια – potentiality) or *entelécheia* (Gr. actuality) and differences in their meanings in terms of art practice (Harris, 1744; Herder, 1793–1797), significance of an artwork as *energeia* or the act of playing music and typifying designation are apparent in professional monody that negates substantiality (Indian raga, Azerbaijani Mughams, etc.), folklore, jazz, opuses of Cage, Fluxus artistic activity, etc.

The thesis on "the death of art", which emerged as the so-called *ready-made* idea (Marcel Duchamp's *Fontaine*, 1917) and was even more specifically materialised in Fluxus destruction actions and manifestos – evidenced the contraversion and simulation of art practice. In the context of postmodern art, the revolutionary declaration of George Maciunas on art being totally unnecessary (1964) actualised the need for a new point of view in interpretation. One of them was offered by George Dickie, who defined artwork as "the status of candidate for appreciation": it is declared by the author's intention, attitude expressed by an author toward the creative product and other members of the world of art that recognise it (Dickie 1974; 2000). Naming the controversial transformation of one antithesis into another and the state in the context as "simulation" (Baudrillard, 1981), Jean Baudrillard maintained the state of postmodern phenomena: the space is filled with copies (reflections) that do not mirror the original. Simulation of theories and scientific methods released a number of unproved "truth of art" statements into wide circulation. However, this perversion may be interpreted as an intellectual "draft" of the post-historic epoch, which aired scientific genres, filled with positivism and established new traditions of contemplation. Depressive state of the most important musical categories (genre, style, form, artwork) and distance, which is disadvantageous for more conceptual interpretations (upon the lack of historic retraction), as well as postmodern pluralism of interpretations promote the need for intricately simple and structured image.

It can be observed that the concept of music genre exists in the state of simulacrum as a paradoxical, artificial, open and polysemantic concept, a "hyperreal shadow," which left behind its "original" and explicitness in times of positivist contemplation and interpretational lexicon of music of the past. The concept "fades out" in discourses of contemporary music, its relevance growing weaker as well as explicitness and conceptual functions. The article aims to ascertain whether the contemporary body of music still carries the typifying gene. From the outside, it might seem that artefacts created by a super-individual artistic intellect often no longer demonstrate a genre tradition; consequently, three solutions are possible (Daunoravičienė 1997, p. 30–31):

- To divide all creative work of present composers into two conditional groups: on one side, related to the tradition of music genre and on the other – ignoring and negating the tradition; thus, relocating the latter group outside the scope of music genre science.
- To announce the finality of genre tradition, acknowledge its limited historic relevance, underline non-universality of this art category, recognise it as compromised and unable to grant ontic meaning to new music practice.
- To rethink the status of music genre and the nature of functioning in composing practice medium of modernism and postmodernism. Anti-, quasi-, poly- or simply genreless music opuses may be treated as an intense and dynamic continuation of genre tradition.

From the most generic point of view, music genre is a tradition, a hereditary typological commonality of artworks, defined as a genotype of music (definition by Gražina Daunoravičienė; Дауноравичене 1990, p. 11), one of the instruments of identity that penetrates music composition evolution with changing actualisations as well as products created by the super-individual artistic intellect of the 20th–21st centuries. From the point of view of bio-art, the universal development law of constantly modulating forms of music genres was discussed by Kluge (1974), Aranovskij (1987), Shapovalova (1984) and other theoreticians who divided the development of a specific genre into three potential developmental phases: origination (*Die Enstehungsphase*), blooming (*Die Blütezeit*) and decline or dissolution (*Phase des Vergehens*) – concepts developed by Kluge. The author of the article suggests changing Kluge's concept *Vergehen* into another German compound concept *Aufhebung*, which colligates two alternatives of the ontic genre development, namely, its dissolution, as well as its survival (remaining).

The so-called historical accumulations of genres or macro-systems function based on similar bio-art mechanisms, which can be discerned in "life" of a separate genre. The interaction of genres and their distinctive features is considered to be a new form of universal and versatile relations between the "old" ("giving") and "new" ("taking", developing) genre macro-systems. On the other hand, a particular genre of music (system), and genre macro-system that integrates it on a higher level can be seen as a relationship between a micro- and macro-system, emphasizing identity of the recent evolutionary principles (formation – stabilization – destabilization). Therefore, a separate music genre, system agent (concept of Schelling) and genre macro-systems gain the status of a more intricate self-organising multi-agent system. The nature of a genre as a self-organising system in literature was recognised by Andersen (1994, 1996) and in music by Martináková-Rendeková (2005). The growing distinction of consistent patterns of new processes allows describing dynamics of genres by prognosticating and acknowledging breaking points, crises and leaps that are fatal for further development of a system. The article raises two consistent patterns of self-organising systems that

expand the concept of music genre macro-systems. The first one underlines energy exchange with an external cultural medium achieved by a macro-system (which is an aspect of an open system); it is implemented through formation of a "new" system/macro-system taking over active ideas from the "old" system/macro-system and vice versa, the latter radiating such ideas during the development of the new ones. The second one reveals that self-organisation mechanisms suppose features particular to rise, stabilisation and self-destruction of spontaneously ordered structures in such systems (the symbolic order of *Entstehung – Blütezeit – Aufhebung* cycle). Mechanisms applicable to transition of the aforementioned structures from chaos to order and back are universal and independent of the nature of elements that comprise a self-organising system; thus, they interrelate processes particular to animate and inanimate nature, people and social life. The status of a self-organising multi-agent system recognised in a music genre system/macro-system suggests yet another functionality feature, namely, the principle of mutual similarity, which confirms the recursive of fractal nature of development particular to a genre system/macro-system.

Consistent patterns particular to a genre macro-system suggest that in the future, music avant-garde and post-avant-garde of the 20th century and the beginning of the 21st century may possibly mark the beginning of yet another "chromatization" of the genre system. This period is characteristic of radical, interacting and at the same time passionary processes particular to the creative medium. The majority of music composing parameters of the second half of the 20th century – from the micro-level (musical sounds), compositional syntax and formation strategies to artistic concepts of new sounds (graphic, intuitive, electronic, computer, multimedia and other music) – manifests in "seismic" states. From the point of view of genre ontology, interpretation of the systemic "explosion" is also aided by the idea of cultural development recurrence (Spengler, Huizinga, Toynby), which helps explaining the occurring processes as a global interplay between the "old" and "new" (chromatization) or between "giving" and "taking" (becoming) genre microsystems and its elements (genre-agents). At the same time, it resonates with insights of Lyotard that underline the catastrophic, chaotic and unpredictable nature of our cultural development. We can only hypothesize on the systemic scope of this cataclysm of genre development, as interpretation of observation requires a historic distancing.

Processes that took place in the medium of music creation during the period of the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century are generalised in the article using deconstruction of genre ontic status (based on the concept of Derrida). The creation of the subsistence image of the deconstructed music genre accentuates the specific function of the typified music genre, which was preserved in post-modernity and boosts the readability of texts (Greim). The dynamics of the contemporary music genotypes (genres) is interpreted in the article in respect of the status of three typological music works: the binary of the traditional mono-genre and poly-genre is supplemented with the classifying concept of the free genre or libro-genre (the concept suggested by Daunoravičienės in 1990). The etymology of the term is comprised of two most important meanings of the word: the "free" genre (Lat. *libertās* – freedom) and "discussed" or "considered" genre (Lat. *lībro* – consider, weigh). The establishment of this typological status and term for artworks was motivated by two reasons: first, the aim to contribute to terminology in respect of the typological "remainder", which unavoidably exists in the media of formation and deformation (origin and self-destruction) of caesural systems/macro-systems. The second being the aim to overcome the methodological contradiction between the morphological (genre as aesthetical absolute) and phenomenological (genre as a historic relative) points of view.

The processes of genre metamorphosis that took place in music composition during the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century are interpreted in the article as four trends of genotypic statuses:

Old traditions/macro-system **mono-genres** (symphony, opera, cantata, sonata, quartet, etc.) function in the form of recomposed, mutated, hybrid, mixed genre (*mixto genre*) or otherwise nominated. The relevance of one or another genre is determined by both individual needs of artists and general art trends (as mentioned before; the relevance of genre canons is one of the distinctive features of postmodernism). Music **poly-genres** (symphony-concert, symphony-concert-cantata, instrumental theatre-concert mixtures, poly-genres unannounced by composers, etc.) are distinguished by high level of genre dialogue and fill the vast medium of inter-genre music of the 20th century. Poly-genres may be identified by authors or analysts naming bi- or poly-genres that are unannounced by composers. Various and multi-agent inter-genre media are created and defined by an individual point of view of a composer.

In case of a **free genre** or libro-genre, a composer manifests principled disassociation of a composition with traditions and nominations of a genre. However, this paradoxical situation only confirms the concept of genre norms and their limits being still alive in the cultural consciousness. Provisions and instruments used for typifying genres absorb the philosophical game concept and the idea of "family resemblance" of Wittgenstein (1995) – the idea of a complex network made of layered and cross-linked similarities. In the creative process, spontaneous type marking becomes evident using names of opuses attributed to the neo-programme as well as nominations of "musicians" and "victims of music" (*Opfer*). Yet another typological commonality or "family

resemblance" becomes apparent once composers signify constructive ideas and compositional features ("staging" the pitch position of the system; conceptualised composition features, peculiarities of the formation process, technological headlines, etc.). The free genre (libro-genre) has a characteristic double coding as radical shift in typifying frequently coexists with remains of genre tradition latently persisting in the subliminal mind of an opus. Spontaneous type marking signifies the search for common forms of latent opus genotypes and suggests potential names for genotypes of the new tradition.

Mono-genres of the new tradition that emerged in the second half of the 20th century proclaim the ideas of change and the spontaneity of emerging orderliness, and self-organisation – formation and deformation – of complex systems. Mono-genres that could possibly be attributed to the new tradition (macro-systems) emerged in multimedia projects of the 20th century that linked the ideas of an action, process and show (an action, happening, performance, multimedia, musical sculptures and their exhibitions, music painting, music documentary, music meetings, space music, music for animations and demonstrations, etc.). The following could be treated as a hypothesis (mono-genres of the new tradition) of new music types (genotypes): musical theatrical play (theatre of the absurd, theatre of dance, theatre of song), instrumental theatre (concept of Kagel), stages, etc. Features of these typological neologisms are still intertwined and not yet crystallised, which is particular to the stage of genre emergence; however, it is obvious that a portion of aforementioned nominations could become part of the new genre macro-system.

Three typological statuses of genre processes – mono-genre, poly-genre and the free genre (libro-genre) – and four of its forms in the sense of dynamics of genre macro-systems (mono-genre of the old tradition – poly-genre – the free genre and mono-genre of the new tradition) demonstrate a possible systematic caesura of change in macro-systems and, on the other hand, raises the problem of the analysis method for specific opuses. To identify the essence of a genre of a specific piece of music, the author of the article suggests an algorithm of a specific genre analysis, a sequence of analytical actions aimed at defining the genre *de facto* (the algorithm was introduced in 1990). The scheme of five analytical procedures is suggested (with solution options):

- to identify the representational degree of genre system features/criteria;
- to accentuate features of other genres and the nature of their representation;
- to describe the nature of coexistence of different genre features;
- to identify the structure of the genre;
- to name the genre *de facto.*

The discussed chain – mono-genre of the "old" tradition – poly-genre – libro-genre – mono-genre of the new tradition – demonstrates the relations between genotypic structures as a state of *inter differentias specificas*, which is particular to music composition of the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century. This angle reveals complex metamorphoses of the level of a genotype and attempts finding the change hypothesis (felt intuitively by researchers) applicable to genre systems (macro-systems) as well as prognosticates the future vision. This attitude reflects the specific typological form on our cultural philosophy and art processes, mirroring the consciousness of pluralistic postmodern culture.

Ilona BŪDENIECE

Librogenre in the Oeuvre of the Latvian Composer Pēteris Vasks

Librožanras latvių kompozitoriaus Pēterio Vasko kūryboje

Abstract
The aim of the present article is to look at and describe the new tendencies concerning the genre situation in the Latvian instrumental music of the second half of the 20th century and early 21st century. Different aspects in relation to the overall genre situation in Latvian instrumental music, as well as diverse new and nontraditional models of musical genre will be considered and characterised within the oeuvre of Vasks, one of the brightest and most distinguished Latvian composers worldwide.
Keywords: genre, librogenre, Latvian instrumental music, Pēteris Vasks, Gražina Daunoravičienė.

Anotacija
Straipsnio tikslas – išnagrinėti ir apibūdinti naujas tendencijas, susijusias su žanro situacija XX a. antros pusės ir XXI a. pradžios Latvijos instrumentinėje muzikoje. Skirtingi Latvijos žanrinės instrumentinės muzikos bei naujų ir netradicinių žanrinių modelių aspektai aptariami Pēterio Vasko, vieno žymiausių ir labiausiai pasaulyje pripažintų Latvijos kompozitorių, kūrybos kontekste.
Reikšminiai žodžiai: žanras, librožanras, Latvijos instrumentinė muzika, Pēteris Vasks, Gražina Daunoravičienė.

1. Introduction

Every period of music is marked by certain artistic quests, changes and instability. This phenomenon becomes particularly evident in the 20th century, making us revalue long-established traditions through centuries, among them in the field of musical genre as well. On the whole, the situation in the music of the previous century is characterized by two principal trends. The first of them reflects the tendency to continue developing and improving traditional musical genres formed and stabilized in previous centuries. The latter trend, in its turn, highlights the tendency to abandon typical models of musical genre, searching for new and unconventional variants of the genre.

As a result of these processes, a group of musical compositions – manifold and impressive in terms of quantity – is being established. In the titles of these compositions we cannot find such common, habitual and well-known labels as *symphony*, *sonata*, *prelude, poem* and other. Instead of these usual labels of musical genres, novel, non-traditional and previously seldom used titles can be found increasingly. Among them one can mention both, the titles that are met a number of times, e.g. *Music, Meditation, Book, Landscape, Drawing, Dedication, In memoriam* etc. and markedly poetic and pictorial, sometimes even highly abstract titles that are absolutely unique and unrepeatable, e.g. *And night lighted up the night* for clarinet, viola and piano by Jānis Petraškevičs (1997) or *Lines towards the peculiar world* for solo accordion by Mārtiņš Viļums (1995) etc.

Thus, the overall genre panorama of the previous century comes in sight as uncommonly diverse and multi-shaped and it, in its turn, activates and provokes the necessity to focus on the exploration and analysis of these processes. This is due to the fact that genre is a phenomenon that helps listeners to catch and perceive the composer's main idea and message represented in the language of sounds. Such kinds of genres are, e.g. as mentioned before *sonata, symphony* or *nocturne* and a number of others traditional labels. It is important to note that such capacious notions, capable of uncovering just on the level of the title very significant information about the genre in the perception of the listeners, have been established only as a result of the long enough existence and historical development of the particular musical genre. "Genre is ... one of the most powerful codes linking the composer and his audience, as mentioned by the English musicologist, professor and music critic Jim Samson" (Samson, 1989, p. 223). In fact, Samson refers to the ideas of the English literature scholar and professor Heather Dubrow concerning genre as a phenomenon in literature.[1] Thus, Samson specifically highlights the idea that "genre behaves rather like a contract between author and reader, composer and listener" (Samson, 1989, p. 213). It is hard to disagree with Samson that an obvious parallel with genre in music can be traced. Nevertheless, it is important to note that such understanding of genre could be related to traditional musical genres.

However, the situation is different when there is no sign of recognisable and traditional genre, with the characteristic

set of features, in the title of a musical composition. It is possible to mention a lot of characteristic and frequently met titles of musical works which does not comprise any sign of traditional genre both, in foreign and Latvian instrumental music, e.g. *music, dedication, sketch, landscape, meditation, composition, book, draw* and others. It must be noted that the tendency to use such kind of titles in the instrumental music by Latvian composers is specifically characteristic during the final part of the previous century and onwards.

2. Theoretical background

2. 1. Title aspect

As it was mentioned before, one of the tendencies, characteristic of the overall genre situation of Latvian instrumental music of the second half of the previous century reflects the composer's desire not to include in the titles of musical compositions any references to traditional genres. There is a whole group of nontraditional titles which are used many times in the oeuvre of different composers. According to the concept of musical genre, worked out by musicologist Gražina Daunoravičienė, such compositions the titles of which do not comprise any sign of recognisable and traditional genres are designated by the term *librogenre* which means "a musical genre without traditions" or "a free genre" (Дауноравичене, 1990 b, p. 24). Just nontraditional labels of musical compositions and their frequent recurrence have become one of the first and most essential impulses, giving reason for discourse about such a phenomenon as the development of new kind of musical genre in 20th century music.

The significant role of the title has been mentioned not only by Daunoravičienė, but also by other musicologists. One of them, the Russian musicologist Aleksandr Sokolov (Александр Соколов), considers appearance of such titles in close connection with the so-called *denial aesthetics* (Соколов, 2004, p. 9) characteristic of the period of avant-garde of the 20th century. It reflects a complete disassociation from any kinds of traditional elements of musical language. According to Sokolov, at the level of the titles of musical compositions it is demonstrated by changing traditional labels of musical genre (symphony, concerto, sonata, suite etc.) to abstractly neutral one, e. g., *composition, structure, music* etc. Thus, this intentional refusal to use traditional labels has created some kind of new results and qualities giving a reason to discuss developing and strengthening new traditions in the culture of 20th century music. As it is mentioned by Sokolov, then "the appearance of musical compositions entitled *music for..., composition No...* in 20th century music reveals some specific tendency and lets us draw the conclusion that this emphasized and demonstrative abandonment of traditional genres, the absence of recognisable features of genres has gradually become a new and stable feature of musical genre" (Соколов, 2007, p. 10).

In research work devoted to the issue of musical genre by another Russian musicologist Marina Lobanova, the critical situation concerning the genre system in 20th century music is mentioned. More precisely, the author speaks about the collapse of the system of the classical genres and developing of a new one. Lobanova is convinced that one of the results of this process is rejecting all genre designations which represent the classical system and replacing them by neutral ones like *music, composition, opus* etc. Another tendency according to Lobanova, is connected with the replacement of traditional designations by extremely individual labels, such as *Fleeting Moments, Aphorisms, Atmospheres* etc. The author explains that "such titles reflect a concrete compositional idea or technique and reveal a purely structural design, and not a non-musical, literary-theatrical or figurative programme" (Lobanova, 2000, p. 175).

The title aspect is especially emphasized, among others, also by the English musicologist Jim Samson. He is convinced that, on the one hand, the title affects and even in some way conditions our response to the formal and stylistic content, but, on the other hand, the title alone does not create a genre. The most significant thing is that without a title it would be difficult to make any classification of musical compositions because the qualities of musical materials of musical works with the same title can vary considerably. Finally, Samson concluded that "it is the interaction of title and content which creates generic meaning" (Samson, 1992, p. 70).

Thus, the title aspect, which plays a significant role in the perception of every single music piece, is one of the most significant parameters towards classification of nontraditional compositions in terms of musical genre.

2. 2. Classification of librogenre

On the basis of the title parameter, it is possible to create a classification of librogenre in Latvian instrumental music (see Fig 1). According to the given classification, there are four main groups of librogenre, proposed by Daunoravičienė in the conception of librogenre:[2]

1. Compositions, the conception of which is based on one particular pitch, reflected in the titles (*In Es* for two pianos by Lapo Sumera, 1978);
2. Compositions, in the titles of which a certain method of development is emphasized (*Sequences* by Luciano Berio, altogether 13 sequences for different instruments, within 1958–1996);
3. Compositions with unique, nonrecurring and poeticized titles (*Night Conversations* for clarinet and piano by Pēteris Plakidis, 1992, *Ice dusts* for flute, clarinet in *B*/bass clarinet, percussion, violin, viola, and cello by Santa Bušs, 2007);

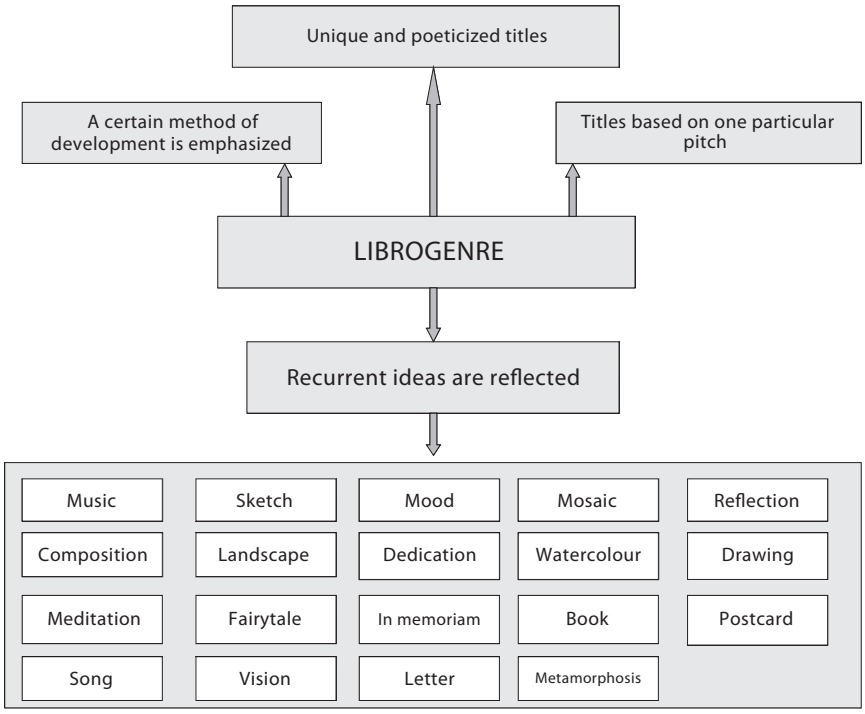


Figure 1. Classification of librogenre

4. Compositions, in the titles of which some recurrent ideas are reflected. Due to the typification aspect, it is possible to subdivide these compositions into yet smaller groups, e.g., *music, meditation, dedication, book* etc. It is important to note that these smaller groups are made exclusively on the basis of Latvian instrumental music. In the given classification, all the titles of compositions, which are used at least twice, moreover have been included in the works of different composers.

According to Daunoravičienė, in Latvian instrumental music the first tendency is specifically characteristic, more precisely, these are compositions with diverse and variable neo-programme titles, including two groups of the given classification, namely musical works with unique and poeticized titles, as well as compositions in the titles of which some recurrent ideas are reflected. The other principles of creating the titles of compositions in the given classification are not typical of instrumental music of Latvian composers.

Within the framework of the librogenre with recurrent ideas in the titles specifically the label *music* is the most popular and frequent in Latvian instrumental music (see Fig 2). As it can be seen, there are 93 compositions altogether. The first composition of this kind in Latvian instrumental music appeared in 1965 (*Music* for string orchestra by Jānis Kalniņš). At the beginning the composers were careful concerning composing such indefinite compositions in terms of musical genre; the following decades are marked by explicit progressive tendency, reaching the climax at the turn of the century.[3]

The second most popular title in instrumental music is *song* (also *canto, cantabile, lauda*). This is an interesting tendency observed in Latvian instrumental music to use titles of genetically vocal genres in the instrumental music. Such kinds of titles became very popular in the creative work of Latvian composers, specifically in the 1980s and onwards. Historically appearance of such titles in instrumental music reflects some connection with romantic piano miniature entitled *song without words*, introduced by the German composer Felix Mendelssohn-Bartholdy. However, in Latvian instrumental music there are only two compositions with the same title, besides, one of them is written for brass wind instruments quintet (Jānis Dūda, 1995), but the other one obviously carries on the tradition of romantic piano miniature and is composed for the piano by Ansis Sauka (2006).

Almost equal to the just mentioned instrumental compositions entitled *song* in terms of quantity aspect, are musical works entitled *composition* (also *piece*), taking third place in Fig 2. Thus, it becomes the third popular title in Latvian instrumental music, reaching a particular development in the third part of the previous century. The first compositions with such titles in Latvian instrumental music appeared already in the contribution of the classical Latvian composer, Jāzeps Vītols. After looking through and analyzing the musical works by Vītols it is possible to identify a specific tendency, which was also inherited by other Latvian composers. Namely, it is the tendency to put several (two, three, four etc.) instrumental miniatures under

Figure 2. Librogenres with recurrent ideas in the titles of Latvian instrumental music[4]

	No date	19th century	1900–1919	1920–1939	1940–1959	1960–1969	1970–1979	1980–1989	1990–1999	Since 2000	TOTAL
Music	3					5	16	19	25	25	**93**
Song/chant/cantabile/canto	4	3	2	8	7	1	5	13	8	23	**74**
Composition		5	1		4	4	10	16	22	9	**71**
Meditation/Prayer	2	1		3	2		1	5	7	9	**30**
Sketch		2		5	3	1	4	6	5		**26**
Landscape				8	1		2	4	3	7	**25**
Fairytale	3		1		1		1	5	3	2	**16**
Vision	2						2	1	3	8	**16**
Mood	3			1	1	3	2	2	1	2	**15**
Dedication							1	3	2	6	**12**
In memoriam					1		1	1	1	2	**6**
Letter				2	1				1	2	**6**
Mosaic								2	4		**6**
Water–colour						1		3		1	**5**
Book							2	1		1	**4**
Metamorphosis								1	1	1	**3**
Reflection								1	1	1	**3**
Drawing							1	1			**2**
Postcard									1	1	**2**

a common title – *compositions*, also with opus number, e. g. *Three compositions*, op. 17, for piano or *Four compositions*, op. 20, for piano (1895). In fact, in this case the title *compositions* in some way take the place of such traditional labels as *suite* or *cycle*. This tendency has been successfully inherited by other Latvian composers of different generations and became a stable phenomenon in Latvian music culture, e. g. *Three Farewell Pieces* for piano by Gundaris Pone (1984), *Three Works* for piano by Solveiga Selga-Timpere (1992) etc.

The given chart (see Fig. 2) represents also the situation with other models of new genres incorporating into sphere of librogenre in Latvian instrumental music from statistically chronological point of view. It must be noted that in this case it is exclusively about compositions with recurrent ideas in the titles. As it can be seen in the chart, particular development and flourishing of different kind of new genres has been observed specifically in the last third of the last century.

The second trend within the framework of librogenre which is characteristic of the genre situation in the Latvian instrumental music is linked with the composer's desire to give their compositions particularly poetic and pictorial, sometimes even highly abstract titles. Titles of such kind are completely unique and unrepeatable, thus it is not possible to make any systematization or classification. On the whole, this tendency is much more typical of the composers of the middle generation (*Scents of Summer* for flute, violin, viola, and cello by Selga Mence, 2011, *The Deported Child* for organ by Imants Mežaraups, 2002, *Tears of Light* for kokle by Rihards Dubra, 2005, *Discussion* for three flutes by Andris Vecumnieks, 1994 etc.); and the new generation, born in the 1970s, e.g. *Lines towards the peculiar world* for accordion solo by Mārtiņš Viļums, 1995, *Mist... the Furthest Point* for oboe/English horn, bass-clarinet, piccolo trumpet, double-bass by Jānis Petraškevičs, 1998, *Laughing Sparks* for piano (2001), *From the Mists of Silence* for flute and piano (2011) by Gundega Šmite, *Voice of Plains* for saxophone and organ by Andris Dzenītis and others.

2. 3. Aspect of the performing staff

The aspect of the performing staff has become one of the typical and specific parameters of such compositions. In fact, the aspect of the performing staff as one of the most significant parameters of musical genre has already been emphasized in the second half of the 18th century. It was a period when musical culture experienced fundamental changes, namely, the domination of vocal music was replaced by instrumental one. As a result of these processes the necessity to seek for new characteristic parameters of musical genre arose. The aspect of performing staff as one of the leading parameters of musical genre (next to formal, aesthetic aspects etc.) was defined by several musicologists, particularly by German music researchers of 20th century musicology Hermann Danuser, Friedrich Blume and Wulf Arlt. Fundamentally, the aspect of the performing staff has already been reflected in the research and classifications of musical genre by music theorists of previous centuries, among them, in the tractates by 16th–17th century music theorist Michael Praetorius, 18th century composer and theorist Johann Mattheson, as well as 19th century music researcher Ferdinand Hand.[5]

The Russian musicologist Galina Grigorjeva (Галина Григорьева), analyzing processes of the genre system in contemporary music, for instance, considers this aspect to be significant and crucial in the development of the particular kind of librogenre, namely, music. She stresses the dominant role of the librogenre music in 20th century music, relating it mainly to varied sonority and inexhaustible resources of chamber performers (*Теория современной композиции*, 2007, p. 23–39). Grigorjeva is convinced that the appearance of nontraditional staff of instruments at the beginning of the previous century has become the first and most essential impulse for creating *music* genre (*Теория современной композиции*, 2007, p. 34–35).[6] Moreover, the author gives examples of compositions where titles do not include the word *music*, e. g. *The Unanswered Question* for flute quartet, trumpet, and strings by Charles Ives (1906) or *Octandre* for seven wind instruments and double bass by Edgard Varèse (1923). In fact, according to the genre conception proposed by Daunoravičienė, such musical works incorporate into the group of librogenres with unique and poetic labels. Thus, the viewpoint proposed by the Russian musicologist concerning the development of *music* genre seems to be considered as interesting and quite provocative mostly due to the fact that there is no immediate connection between librogenre *music* and compositions mentioned by Grigorjeva. Nevertheless, the tendency to use previously non-traditional combinations of instruments has become a characteristic feature of different kinds of librogenre.

2. 4. Compositional aspect

The compositional aspect, including factors of cycle and formal building, is also very significant and can be seen as one of the specific parameters of characteristics of a musical genre. Moreover, the compositional aspect can be considered from two different points of view. Firstly, it is linked with the external organization of every single composition, more precisely, weather it represents a single-movement or cyclic composition. Secondly, it is internal structural organization of every single movement or of all musical composition.

The relevant role of formal/compositional aspect has been mentioned by several music theorists and musicologists of different centuries. For example, the well-known German composer and music theorist of the first half of the 18th century Johann Mattheson is one of those authors who made a significant contribution to the development of the genre theory and worked out two classifications of musical genre from different points of view. He distinguishes between several criteria, among them, the social factor, the aspect of content, as well as the aspect of performing place and formal structure. In his famous tractate *Der vollkommene Capellmeister* (1739) he proposes the classification of musical genres based on, firstly, the aspect of performing staff (consequently dividing them into vocal and instrumental genres), and, secondly, the compositional aspect. Namely, the musical genres have been grouped into single-movement and cyclic compositions.[7]

The second half of the 18th century is characterised by significant changes in the field of genre theory. It is worthwhile to mention it because a lot of new genres of instrumental music have been introduced. For this reason, there was a need to set out new criteria of musical genres. According to several German authors, such as the music theorist of 18th century Johann Nikolaus Forkel, as well as two 20th century musicologists Wulf Arlt and Hermann Danuser, such criteria as the musical form, the performing staff and the aesthetic aspect became the leading ones.

Also the English musicologist of 20th century Jim Samson speaks about a formal parameter concerning the characteristics of a musical genre. As stated by Samson, "formal archetypes and stylistic schemata may well be constitutive of a genre, but they are not in any sense equivalent" (Samson, 2001, p. 657). Several parameters significant as genre characteristics have been mentioned and pointed out by Samson when he worked on the analyses of Chopin's Ballades in terms of musical genre and one of them is formal design.[8]

Thus, it is possible to conclude that the compositional/formal aspect has already been seen as one of the characteristic and significant parameters of musical genre, at least since the first half of the 18th century.

3. Insight into the genre situation in the works of Pēteris Vasks

As a composer Pēteris Vasks came onto the scene of Latvian musical culture in the early 1970s. The first publicly known compositions appeared in 1973. The works of the early period of his career can be characterised as manifold, productive and varied in terms of genre. On the whole, a lot of different genres of instrumental and vocal music, in equal position in terms of quantity, were created in the 1970s. Both, traditional and new genres can be found in the contribution of the particular period. Traditional ones are represented by musical genres created in different periods of history. For example, one can find several genres coming from Baroque epoch like partita (*Partita per violoncello e piano,* 1974), toccata (*Toccata* for two pianos, 1977), as well as a couple of genres, representing vocal music – madrigal (*With Time Flowers Wilt* for mixed choir, 1976) and cantata (*Cantata for Women* for soprano, mixed choir and symphony orchestra, 1978). One of typical genres of the classical period can also be found in the list of works, namely, it is string quartet (String Quartet No. 1, 1977).

The early period of Vasks's creative work also displayed quite clearly his desire to seek some new and fresh ideas concerning genre interpretation. There are a lot of compositions

with nontraditional labels, incorporating both into group of librogenres with recurrent ideas in the titles, including four musical works with title *music* (see Fig 3), as well as compositions entitled *pieces, cantabile, book,* and *in memoriam* (see Fig 5) and one musical opus with a completely unique title, *Three Gazes/Trinity* for open instrumental group (1979).

It was a period when the composer was seeking for his unique musical language in instrumental music. The music of this period is characterised by powerful emotionality – through despair, tragedy, aggressiveness there is always a path to the eternal and spirituality, to light and beauty. He speaks about global and timeless problems like death and life, hate and forgiveness, harmony and disharmony. These are themes represented more or less in all of the composer's works. Moreover, it is not only about this period. All of this confirms the main stylistic trend characteristic of Vasks's music through all his creative life – neo-romanticism.

There is one more essential moment concerning his early works, namely, in one of the first *music* opuses – *Music for Flown Away Birds* – the theme of birds has been represented for the first time becoming one of the most significant and characteristic symbols of freedom and conscience in his creative work. Voices of birds in symbolic meaning have been represented in many forthcoming compositions, e. g. *Landscape with birds* for flute (1980), Symphony No. 1 *Voices* (1991), *Spring piano music* (1995) and others. As it was mentioned by the composer himself through the voices of the birds, "the warm and sensitive attitude to the surrounding world, environment, homeland and people can be revealed."[9]

In Vask's compositions of the 1980s some changes and corrections can be noticed. Firstly, his main interest is focused on creating different genres of instrumental music. Secondly, the composer's interest was attracted by more than only one classical genre; more precisely, he wrote String Quartet No. 2 entitled *Summer Songs* (1984), two sonatas – *Sonata per contrabbasso solo* (1986) and *Spring sonata* for string sextet (1987), as well as several concertos (*Cantus ad Pacem. Concerto per organo,* 1984, Concerto for English Horn and Orchestra, 1989). On the whole, Vask's works reflect clearly a common tendency characteristic of the overall Latvian instrumental music, more precisely, it is a tendency to give, alongside with the main title of non-programme genre like symphony, sonata or string quartet, some additional label, often poetic and pictorial.

There are also more musical works representing different kinds of librogenre created in the 1980s. During this decade Vasks wrote six compositions with the word *music* in their titles (see Fig 3), as well as two opuses entitled *landscape* and two works, incorporating into the group of librogenre with the title *song* (*Lauda per orchestra* and *Episodi a Canto perpetuo*, see Fig 5). A couple of musical works created in this period can be considered as librogenres with unique and unrepeatable titles, and they are *Message* for strings, two pianos and percussions (1982) and *Touches* for solo oboe (1982).

In the compositions of the 1980s Vasks continued to speak about essential and significant subjects for him like juxtaposition of good and evil, life and death (*Music in Memory of a Friend, Musica dolorosa*), disharmony and threatening destruction of the world (*Musica seria per organo*), as well as possibility of harmony, hope and light (*Evening Music* for French Horn and organ). Sometimes the composer used clear diatonic without any chromatism, which in his music symbolises spiritual balance, inner harmony of the soul (*White scenery* for piano). Diatonic and chromatism, consonance and dissonance, choral and aleatory became very significant devices for making contrasts and conflicts in his music.

His individual and original musical language, which is capable of fusing the ascetically unostentatious expression of spiritual minimalism and expressiveness, as well as the directness of emotions so characteristic of Vask's music, was crystallized in the 1990s. It is demonstrated and confirmed also by two *music* compositions composed in the 1990s, namely, *Spring music* for piano and *Musica adventus* for strings (see Fig 3). The composer is asking us tirelessly to let the hope and light flow into our hearts. He believes that "music is the most powerful of all the muses, since it reaches the divine most easily. Yes, music is an abstraction, but sounds are able to express the spirit. That cannot be expressed in words. All around me the flesh is spoken about, but I want to shout: Where is the spirit, the soul? Souls are as overgrown as the jungle. That is why in my sounds I try to uphold a beam of light" (Kudiņš, Jānis Pēterise).

On the whole, the creative work of Vasks in the 1990s cannot be characterised as very active and fruitful in terms of quantity. Concerning genre situation, the composer keeps writing both, compositions incorporating into sphere of librogenre and musical works representing traditional genres. He has composed the two aforementioned compositions entitled *music*, one musical piece with the title *landscape* (see Fig 5) and several classical genres like concertos (*Concerto per violoncello ed orchestra,* 1994, *Distant Light,* concerto for violin and string orchestra, 1997), sonatas (*The Sonata for Loneliness* for solo guitar, 1990, Sonata for Flute, 1992), string quartet (String Quartet No. 3, 1995) and, finally, it is the time when his first symphony appeared. Only in 1991 was Latvian instrumental music enriched with Symphony No. 1 for string orchestra entitled *Voices* composed by Vasks. Concerning symphony Vasks says the following: "Symphony is alive and of great vitality genre, which has to do its main task also in the future – it has to speak about essential, significant and eternal things."[10] Seven years later the composer finished his second symphony for large symphony orchestra (1998). Finally, it could be mentioned

that in this decade specifically classical instrumental genres became predominant.

The first decade of the 21st century and onwards displays the composer's unceasing interest in diverse genres of instrumental music. He still speaks about global, humanly and essential themes in his music, at the same time keeping his idealistic and romantic nature which is clearly demonstrated by one of two *music* opuses created in this period, namely, *Musica appassionata* for string orchestra. This composition from the first sounds speaks directly and vigorously, expressing transparent and immeasurable love and care about all the beauty created in the world. When asked about this composition, the composer said the following:

> ...I am alive. I'm still alive and I'm still hurt, still love the world and life passionately ... It is praise to the created world.[11]

Vasks still keeps creating different genres of instrumental music. One can find in the list of his works both, classical genres – concertos (Concerto for Flute and Orchestra, 2008, *Presence,* concerto for cello and string orchestra, 2012), string quartets (String Quartet No. 4, 2000 and String Quartet No. 5, 2004), symphony (Symphony No. 3, 2005) etc. and different librogenres, for instance, *Green Scenery*, *Canto di forza* (see Fig 5), *Music for a Summer Evening* (see Fig 3), as well as compositions with unique labels, e. g. *Viatore* for string orchestra or organ (2001), *Bass trip* for solo double-bass (2003), *Credo* for orchestra (2009) and *Epifania* for string orchestra (2010).

Finally, it is possible to conclude that the music of Pēteris Vasks has been developing in two principally different directions. On the one hand, he develops and cultivates classical musical genres of non-programme music. Furthermore his symphonies, string quartets, sonatas and concertos both reflect and confirm the traditions of the above genres developed in the course of centuries and, at the same time, display some kind of individuality and nontraditional interpretation. On the other hand, Vasks is seeking for some original, fresh and alternative ideas incorporating into the sphere of the librogenre.

3. 1. Instrumental compositions entitled *Music*

Latvian composer Pēteris Vasks has created fourteen compositions with the word *music* in the title, covering the years 1974–2009 (see Fig 3).

When asked about the first and most essential impulse for the use of the unusual label *music*, the composer answered:

Figure 3. Compositions entitled *Music* by Pēteris Vasks

Year	Title	Performers	Number of movements
1974	*Music for...*	Two pianos	Cycle: I *Moderato* II Free variation III Motion
1975	*Chamber Music*	Flute, oboe, clarinet, bassoon, percussions	– *
1977	*Music for Flown Away Birds*	Flute, oboe, clarinet, French horn, bassoon	Single movement composition
1978	*Little Night Music*	Piano	Single movement composition
1981	*Autumn Piano Music*	Piano	Single movement composition
1982	*Music in Memory of the Friend*	Flute, oboe, clarinet, French horn, bassoon	Single movement composition
1983	*Musica dolorosa*	String orchestra	Single movement composition
1985	*Little Summer Music*	Violin, piano	Cycle: I Extensively, sonorously II Slowly, leisurely III Vigorously IV Sadly V Gaily VI Extensively, sonorously
1988	*Evening Music*	French horn, organ	Single movement composition
1988	*Musica seria per organo solo*	Organ	Single movement composition
1995	*Spring Music*	Piano	Single-movement composition
1995/ 1996	*Musica adventus*	String orchestra	Cycle: I *Moderato* II *Allegro energico* III *Adagio* IV *Moderato*
2002	*Musica appassionata*	String orchestra	Single movement composition
2009	*Music for a Summer Evening*	Piano	Single movement composition

* Unfortunately the score of *Chamber Music* has disappeared. That's why there is not included detailed information concerning this composition.

> The idea was that I obviously didn't want to take a frequently used label such as 'suite'. I wished for some other title. I wanted each musical composition to have a name of its own because, though it is in the mind, each composition is like a child of my own.[12]

Summing up the knowledge gained and observations made in the analysis and research of such musical compositions by Vasks, it is possible to draw some significant and relevant conclusions, as well as to mark out particular tendencies that characterize the creative work of this composer.

Title aspect

First of all, concerning the titles of these musical works, there is an outstanding tendency to use the word *music* in combination with one or more than one elucidating word. Thus, it is possible to direct listeners to a particular emotional mood. In some way such titles work as an emotional code, impulse or direction without providing the concreteness of programme music. It was interesting to hear the opinion on this of the composer himself:

> Now I can see that in '74 there is *Music...*, then in '75 – *Chamber Music...* and finally in '77 there is *Music for Flown Away Birds*. It is a composition which has a name. It seemed to me to be substantial and significant. It would be advisable for the name of a particular composition to be different from other names of musical works in the first place. And there is one more factor – elucidating, because a listener is pretty confused when faced with instrumental music. The title, if it is successful, helps to dispose listeners to something even before they listen – *Music in Memoriam of a Friend, Little Summer Music* ... The title gives some reference to the listener so as not to leave him alone in the middle of a field, so that he knows which direction to look in.[13]

Interesting and attractive seems to be two Italian titles also incorporating into the group of compositions with the title *music*. The composer himself confirmed that there is an intentional connection between these compositions one of which is *Musica dolorosa* composed in 1983 and the other is *Musica appassionata* written almost 20 years later, in 2002. As it was mentioned by the composer, these compositions "could be considered and called like a diptych. They share both, the Italian title and some kind of conception. *Musica dolorosa* – it is a deep and serious encounter with the tragedy, with death. *Musica appassionata,* in its turn, is opposite – a total contrast. It is a song of praise for life – with passion, giving oneself away completely."[14] The conjunctive factor could be observed in terms of not only title and conception but also regarding the performing staff, namely, they are both written for string orchestra.

There is one more interesting title which could be worthwhile mentioning, namely, *Little Night Music*. The author of the article is convinced that everyone who has read this title has a concrete association with the well-known composition by Mozart. Vasks, when asked about this particular case, answered:

> *Little Night Music* – there is a voluntary/deliberate connection with Mozart's *Little Night Music*. In the case of Mozart, it was a beautiful musical work composed for a home festivity or garden-party, but in my case the reflections of the night of the second half of the 20th century have been embraced under the same title, telling about what is happening to mankind, what is happening to our world which is so beautiful and at the same time so full of hostility. It is a dreadful contrast with such endlessly beautiful Mozart's music. Deeply, seriously, hard, without any compromises – What is happening to us? What is happening to mankind? Where are we going?[15]

Aspect of the performing staff

In regard to the performing staff, the group of compositions entitled *music* by Vasks could be characterized as manifold and variable – starting with compositions for solo instrument and finishing with music opuses written for string orchestra. Consequently, it is possible to say that this parameter is quite unstable, although the general tendency is shared by Latvian instrumental music of the late 20th century as a whole, namely in its orientation towards *chamberness*. Such a tendency can be traced not only in chamber but also in orchestral compositions, with a preference for a string orchestra over a full symphony orchestra.[16] As it is seen in Figure 3, the composer with certainty prefers different kinds of chamber staff. Vasks has composed only three pieces for orchestra, moreover, exclusively for string orchestra. This issue reflects and confirms the composer's special personal attitude towards the colourful and manifold palette of timbre of string instruments. It must be noted that he can play one of those instruments himself, and it is the contrabass.[17]

As to the performing staff, there is one more interesting tendency to be underlined, namely, it is not typical of Latvian composers to create such compositions with the title *music* for solo instruments. In this respect, the contribution of Vasks in some way stands out against the others – he has written five compositions for solo instrument, mostly exclusively for piano (see Fig. 3). When asked about the choice of performers, the composer states the following: "Many times, standing at the crossroads, a question arises: Who to write to? It depends on those musicians, who want to perform this music" (Zemzare, 2000, p. 192–193). The composer is still convinced (eight years later) that music is not created abstractly but thinking about particular performers or orchestra, namely, potential interpreters. For example, one of *music* compositions – *Musica adventus* for string orchestra – has been created in such a way. The composer himself says the following: "In the case of the composition *Musica*

adventus for string orchestra, I firstly wrote string quartet and it seemed for me quite successful. Then I was invited to one Winter Music Festival in Finland (in the town not far from Kokkola city where the Ostrobothian Orchestra and my friend conductor Juha Kangas is). I simply created the version for string orchestra thinking about this festival, this orchestra, and conductor Juha Kangas."[18]

Compositional aspect

Finally, from the point of view of compositional structure and form building, two groups can be distinguished – single-movement and cyclic. The cyclic structure is represented by three musical compositions only, but even though it is the smallest component in the librogenre with the title *music,* one essential and interesting tendency is revealed – specifically the cyclic compositions demonstrate a vivid connection with and similarity and closeness to more or less concrete traditional classical genres. For instance, *Music* for two pianos displays a connection with the sonata genre genotype because it is written in three movements, characteristic of classical sonata cycle both in terms of tempo and formal aspects. The first movement is *Moderato con dureza,* written in sonata form, while the second one is *Free Variations* in *Largo* tempo, which functions as a lyrical centre of the sonata cycle and the third movement is *Motion* in *Presto* tempo as a final movement of the sonata cycle composed in the free rondo form.

Little Summer Music for violin and piano reflects a connection with the programme of romantic suite genotype. This composition consists of six movements, creating free romantic suite type with reprise (A B C D E A Coda). The six movements of the cycle are arranged, based on the principle of contrast. On the whole, this composition creates symbolic associations with a colourful summer day. Each of the movements sounds like a reflection of a particular event with concrete emotional orientation, which is also displayed in the titles of each movement (see Fig 3). They are brief and fairly simple in terms of form building and musical language factors. The first movement, which can be seen as an introduction, is quite neutral – improvising, free, very light and cheerful like the birth or beginning of something new. The same musical material concludes the cycle, giving reason to think about the manifestation of the never-ending cyclic principle in the nature – something has finished and something begins again...

The third cyclic composition – *Musica adventus* for string orchestra – represents a connection with classical string quartet genotype. As regards this particular composition it must be noted that originally it was the Third String Quartet (1995), which has been revised later. *Musica adventus* is made up of four movements: I – *Moderato,* II – *Allegro energico,* III – *Adagio,* IV – *Moderato.* Moreover, it represents specifically the romantic traditions concerning the interpretation of the cycle because of the tempo factor: the second movement – *Allegro energico* can be considered scherzo, but the third movement *Adagio* functions like a lyrical centre of the cycle. Thus, on the one hand, there is a distinct connection with and closeness to the type of string quartet genre, but on the other hand, the new tradition is emphasized through the title.

A tendency to write *music* opuses as single-movement compositions becomes predominant. As it can be seen in the given list of *music* compositions (see Fig. 3), ten of the fourteen opuses are written in such a way. The characteristic features of these single-movement works are gradualness, dynamic and determined development, progression towards climax and the presence of continuity in every composition. Moreover, it should be stated that every single musical piece demonstrates an individual solution in terms of form building. The form of musical composition develops as a result of a process. The composer himself says the following: "In general when composing at least for me it is the process of creating music starting from chaos which gradually acquires some particular contours. I have never got a form beforehand to fill it with musical material. For me it is an entirety. It is as if the musical material was creating the form itself."[19]

There is one more interesting and characteristic aspect that has to be mentioned concerning the form building factor. It is the principle of recapitulation which is very typical of the oeuvre of Vasks and is present almost in every single work entitled *music*, besides both in cyclic and single-movement compositions. When asked about this phenomenon in his musical works, the composer himself explains:

> When creating music it takes a lot of time to seek for musical material and thematism for it to be saturated concerning content not to be too light and superficial. So that it provokes one or another association. And it occurs after a longer selection. Every composer wants his music to be something more lasting than merely a single day performance. I'm reflecting on it a lot. So the resulting material has become significant and vital enough to return to it later.[20]

Theoretically it is possible to mark out at least two main functions of recapitulation in the music. The first one is linked with the constructive factor of musical composition, namely, it is a way how to make any musical work like a complete, finished and in some way symmetrical composition. The second one and more significant is linked with the semantic factor. In this case, the main function of recapitulation is to confirm the musical material, which reflects the main idea, mood or musical character of the work.

An interesting example for representing the principle of recapitulation, in both cases – structural and semantic, is the aforementioned composition *Musica adventus* for string orchestra. As it was mentioned before, it is a cyclic composition made up of four movements in which the principle of

Figure 4. Form scheme of *Musica adventus* for string orchestra

I *Moderato*	**II** *Allegro energico*			**III** *Adagio*	**IV** *Moderato*		
a a b c **d** b c **d "d"**	e f g	h h_1 h_2 h^v "h"	e g e	i	j k j_1 k_1	l	j_2 **d**
A	B	C	B_1	D	E	F	E_1/A_1

recapitulation is reflected at several levels. First, it is linked with the second movement of the cycle (*Allegro energico*) in which the recapitulation principle is also displayed in two different levels – within the whole movement (B C B_1) and within the reprise of the movement (B_1, see Fig 4).

Similarly the idea of recapitulation is reflected in the final movement of the cycle. In this case it is possible to observe the principle of recapitulation both at the level of particular movement (E F E_1) and at the level of the whole cycle (see Fig 4). There is some musical material in the final part of the last movement taken from the first one (material d in the scheme), making this cyclic composition symmetrically rounded. Thus, one can observe that in this composition the principle of recapitulation is implemented at three different levels – within the reprise of the second movement (B_1), within the whole movements – second and fourth, and finally at the level of the whole cycle.

Concerning the phenomenon of the recapitulation represented in this musical work the composer says the following:

> It is also possible to say that there are some eternal values on which we ground and live while we exist. For example, in the last movement of *Musica adventus* there are several spheres of imagery. One of them is the humanely personal and the second is the eternal, existing outside us, it is infinity. We are here, we live, suffer and love. And something is eternal, which exists before us and after us.[21]

3. 2. Other models of librogenre

In his works Pēteris Vasks, alongside with classical genres, as well as the aforementioned compositions entitled *music,* has created a number of instrumental pieces with non-traditional labels, including in the group of librogenres. One can find in the list of works by Vasks several compositions entitled *landscape* and *cantabile/canto*. Librogenres, such as *book, in memoriam* and *compositions* are also represented in the works of Vasks (see Fig 5).

At the very beginning of his creative activities in 1973, he wrote the first musical opus with a nontraditional title, namely, *Three compositions* for clarinet and piano. Basically, it is a cycle consisting of three different small movements. The first one *Allegro moderato* can be considered the central movement of the cycle; in its turn the second movement *Rubato* functions like the lyrical centre of the cycle. Finally, the last movement *Vivo* represents a kind of arch with the first one. Thus, it is possible to conclude that the title *composition* in this case takes the place of such a traditional label as a *cycle*. As it was mentioned before, this tendency has been successfully derived from Latvian classical composer Jāzeps Vītols, who used to put several instrumental miniatures under the common label *compositions.* Nevertheless, in this case it is possible to observe some parallels with sonata cycle, namely concerning dramaturgy of the composition (I – activity, II – meditation, reflection, III – activity). Despite the fact that the title *composition* has become very popular in the works of other Latvian composers, Vasks does not use it in his forthcoming creative work.

In the second half of the 1970s Latvian instrumental music has been supplemented with Vask's composition for two pianos entitled *In memoriam*. It is one of six instrumental opuses with such a title in Latvian music created by different composers.

In memoriam is one of the most tragic and dramatic opuses by Vasks. It is a single-movement composition written in free through-composed form; it consists of several developmental sections reaching a powerful climax. The musical piece begins so typically of Vasks, namely, quasi being born – silently (*pppp, misterioso*) and in a self-collected manner, but the forthcoming development is painful and dramatic. Music reflects unambiguously Vask's deep pain of the destiny of the humankind and of a threatening disaster, even not giving an alternative or hope.

In 1978 Vasks wrote an instrumental composition for cello solo with another nontraditional title called *Book.* It is one of the first *books* in Latvian instrumental music alongside with the *Book for Harpsichord* by Pauls Dambis written the same year. Although the title *book* is considered as a non-typical label for a music piece, the tradition of using such labels can be traced to Baroque music. For instance, the composers of that era used to label collections of several suites for organ or harpsichord, or other instruments by *book,* e.g. André Raison *Premier livre d'orgue*

Figure 5. Other compositions by Pēteris Vasks, incorporating into the sphere of librogenre

Year	Title	Performers	Number of movements
1973	*Three pieces*	Clarinet, piano	Cycle: I *Allegro moderato* II *Rubato* III *Vivo*
1977	*In memoriam*	Two pianos	Single movement composition
1978	*Book for Cello*	Cello solo	Cycle: I *fortissimo* II *pianissimo*
1979	*Cantabile per archi*	Strings	Single movement composition
1980	*Landscape with Birds*	Flute solo	Single movement composition
1980	*White Scenery*	Piano solo	Single movement composition
1985	*Episodi e Canto Perpetuo*	Violin, cello, piano	Cycle: Episodi I – *Crescendo* Episodi II – *Misterioso* Episodi III – *Unisono* Episodi IV – *Burlesca I* Episodi V – *Monologhi* Episodi VI – *Burlesca II* Episodi VII – *Canto perpetuo* Episodi VIII – *Apogeo e Coda*
1986	*Lauda per orchestra*	Symphony orchestra	Single movement composition
1992	*Landscapes of the Burnt-out Earth,* fantasy	Piano solo	Single movement composition
2005	*Canto di Forza*	12 cellos	Single movement composition
2008	*Green Landscape*	Piano solo	Single movement composition

(1688), François Couperin *Second livre de pieces de clavecin* (1722) etc.

The tradition of French Baroque composers in some way has been inherited by several 20th century composers, for example, Olivier Messiaen (*Livre D'Orgue,* 1951–1952, *Livre du Saint Sacrement,* 1984), Witold Lutosławski (*Livre pour orchestra,* 1968). It must be noted that in the case of works of 20th century composers, it is a multi-movement composition, not a collection of several cyclic pieces.

Book for cello by Vasks is also a cyclic composition consisting only of two parts – the first *fortissimo* and the second *pianissimo*. The main developments and activities take place in the first part. It is characterised by continuous dramatic rise reaching a forceful climax at the end of the part. As regards the formal aspect, it is structured as through-composed form with elements of rondo. The second part after dramatic culmination appears as though silent and quiet afterword. It is a song (also in a form where one can observe the principle of strophic organization), which symbolises the eternal and hope in the music of Vasks. Besides, in this opus the endlessly and deeply heartfelt sound of cello has been supplemented by human voice – melancholy longing for harmony and love.

Cantabile per archi is the first instrumental composition by Vasks to be incorporated into the group of librogenres with the title *song* written in the end of the 1970s. Moreover, it is the composer's first opus for orchestra, more precisely, for string orchestra, which becomes so loved and significant in his forthcoming creative work. The composer says:

> I realised quiet early that the sound of string instruments is my ideal of sound. Besides, I am in particular fascinated by the feeling of cantilena and endless singing. ... It is a powerful force. Strings – there my message sounds the best, there I can sing it best (Petraškevičs, 2013, p. 49).

Cantabile per archi is one of the most positive and lightest opuses by Vasks, confirming the existence of light, hope and harmony. It is a single-movement composition characterised by specific continuity of development and reaching the powerful culmination in a good and positive sense. It is also characterised by the wholeness and fluency of melody, giving the sense of endless singing, as well as the usage of diatonic and melodic motives close to Latvian folk songs, which also strengthens and attests the bright and positive spirit of the opus. Thus, it can be said that the message of harmony and hope is already coded in the title *cantabile.*

In the mid of the 1980s Vasks has composed two more instrumental works with titles containing the word *song* in different ways. For example, in 1985 appeared Vask's composition for classical performing staff, namely – violin, cello and piano, with a nontraditional title – *Episodi e Canto perpetuo.* It is a cyclic composition which consists of eight movements (I *Crescendo,* II *Misterioso*, III *Unisoni*, IV *Burlesca I,* V *Monologhi*, VI *Burlesca II*, VII *Perpetuo Canto,*

VIII *Apogeo e Coda*). Only one of them is called *Canto* (it. – *singing, song*), moreover, it is included in the common title of the composition. Thus, the composer emphasizes the significant role of the *song* within the whole dramaturgy of the musical piece. Like the other compositions, *song* in this case also symbolises the eternity, spirituality and longing for love.

Lauda[22] *per orchestra* is another *song* composition created in 1986. *Lauda* is a single-movement composition in free through-composed form with elements of sonata form. It is an unhurried message based on two different spheres of imagery. On the whole, this opus is orientated on the traditional romantic symphonic poem genre. As it is stated by Latvian musicologist Jānis Kudiņš, *Lauda* reflects the atmosphere of the longing and expectations so typical of the romantic music. Researcher when analyzing not only Vask's *Lauda,* but also the composition for symphonic orchestra *Dziedājums* (*Canto*) by Pēteris Plakidis, came to the conclusion that the notion *singing* in this case has at least two diverse perceptions.

> On the one hand, singing as an endless process of development, in which originally represented melodic intonations transform themselves gradually and initiate the rise of new musical thoughts. On the other hand, singing as a result of seeking ... as a nirvana symbolising the ideal sphere for which to strive and which possibly could never be reached in its full value, but the path to it would never end (Kudiņš, 2008, p. 28).

At the beginning of this century, in 2005, Vasks created another composition entitled *canto* for instrumental staff, more precisely, it is *Canto di forza* composed specifically for the Twelve Cellists of the Berlin Philharmonic.[23] The composer himself comments on the work:

> The diatonic composition is in one movement, beginning with a concentrated, quiescent section. The heart of the work is constructed in two waves of development. The first slowly ebbs away following the achievement of the climax and the second leads to a hymnal culmination: doxology. ... In contrast to many of my compositions which dissolve into stillness, *Canto di forza* culminates with a full conviction in fortissimo. I am convinced that music helps to keep the world balanced (Jakubone, 2009).

On the whole, instrumental compositions with titles *canto, cantabile, lauda* by Vasks are characterised by philosophical absorption, inner contemplation, and not with external brightness and brilliance. The endless melodic line, diatonic bases, intonations close to Latvian folksongs and dances, but not usage of literal citations of folk melodies, linearity in texture, as well as the variable development of themes are the most characteristic features of these compositions.

There are four instrumental compositions in the list of the musical works by Vasks with one more nontraditional title *landscape*. Moreover, all of them are written for solo instruments (see Fig 5). The first one is a small instrumental miniature for flute solo called *Landscape with Birds.* It is a single-movement composition displaying the shape of the concentric form with two waves of the development, reaching a powerful climax by the growing theme gradually in range and dynamic. After culmination the beginning pastoral theme returns with elements of singing. Moreover, it is supplemented with human voice which symbolises eternity and harmony. Overall, *Landscape with Birds* is characterised by orientation to pastoral philosophical character, reflecting the sphere of nature and birds, which is so significant in the works of Vasks.

White scenery/landscape for piano solo was written the same year and is also a single-movement composition. It is exclusively contemplative in its character, which is achieved by typical features of minimalism – usage of few changeable melodic and harmonic models, variable repetitions of small structures, displaying and enjoying a specific kind of articulation, as well as colour of particular melodic and harmonic structure in a prolonged way. The composer depicts by sounds the frozen and white landscape of the winter reaching it by no dramatic culmination and vivid contrasts in the development of the composition. In interpreting the particular composition the Latvian pianist Vestard Šimkus says:

> Everything is so minimal there, only pure, white silence ... That's why this composition is so great (Jaunzeme, 2009, p. 66).

Different interpretation of the genre, as well as the development of dramaturgy can be observed in the Vask's fantasy for piano solo *Landscapes of the Burnt-out Earth*. First of all, concerning the genre situation, one can speak about the interaction of two genres of different traditions, namely, *fantasy* (old tradition) and *landscape* (new tradition). Moreover, it has been defined by the composer already in the title of the piece. On the other hand, as the composer himself says:

> It is a pretty tragic work. It was the summer of 1992, it was dry and there was forest fires in Kurzeme ... More important was a sad feeling about people in Latvia just having achieved independence, but... People were not ready for that. They say words like – why do I need this freedom, I need sausage much more. It was rather about landscapes of the burnt-out souls... (Petraškevičs, 2013, p. 46).

Landscapes of the Burnt-out Earth is made up of three parts, following each other without break. Thus, one can speak about the principle of a 'chain contrast' form which,

in its turn, coincides in some way with the fantasy genre, defined in the title of the work. Vasks concerning this composition explains:

> ... the first part is more visual, the second one is the growing of one motive reaching the tragic culmination, but in the last part there is a choral which frequently has a symbolic meaning in my music – like hope. The choral sounds three times and at the end of the work there is also voice of bird, as it is indicative of returning of life – it must return (Petraškevičs, 2013, p. 46).

Green Landscape for piano solo is the most recent opus of this group. Like other *landscapes* it is a single-movement composition in which one can observe the main wave of development with several inner increases, reaching the climax full of joy and energy. The culmination is followed by afterword so typical of Vask's music – it is a singing – silent and interwoven with light melancholy. It is the awareness of the fact that the miracle of the joy and festivity cannot be everlasting. *Green Landscape* is based on two themes. The composer says:

> The music reflects joy and contentment. The first theme brings a kind of pure energy; the second is more devoted to tone painting. At the end, a five-note quotation from a well-known Latvian folk song [*Pūt, vējiņi* – I. B.] is heard (Schlüren, 2011).

Finally, the conclusion can be made that librogenre *landscape* in the works of Pēteris Vasks is deeply rooted in nature reflecting this theme in different way. Concerning the formal aspect, on the higher level all works entitled *landscapes* are single-movement compositions, but on the lower compositional level each of them represents an individual interpretation of form. Nevertheless, one can see a rather typical principle of development of such compositions, namely, it is variable repetitions of small melodic and harmonic structures, creating long-lasting demonstration and feeling of particular emotion and colour.

Finally, it would be reasonable to conclude the observation of the contribution of Pēteris Vasks with one more quotation, which reflects a very significant issue, namely, that it is not possible to explain and describe every detail, every single aspect concerning the process of creating musical work:

> Every piece of music comes to this world like a little child. And it comprises elements of the composer's sense of world and temper. I can only always remind that the creation of music involves also something mysterious and this irrational aspect is always present, providing contact with the Supreme Power as other people say.[24]

Conclusions

The main conclusions, arising from the characteristic of overall genre panorama of Latvian instrumental music, as well as the works of Latvian composer Pēteris Vasks, are the following:

1. A lot of new kind of musical genres are created specifically in the last third of the previous century, giving reason to work out the conception of librogenre, proposed by Lithuanian musicologist Gražina Daunoravičienė.

2. Based on theoretical background, the main characteristic parameters of musical genre have been crystallized and they are the following: the title aspect, the factor of the performing staff and the formal/compositional parameter, as well as the content factor, which has to be considered in close interaction with the formal aspect.

3. The compositions by Vasks have developed in two principally different directions. On the one hand, he develops and keeps alive such traditional musical genres as symphonies, string quartets, sonatas and concertos. On the other hand, he is seeking for some original and alternative ideas incorporating into the sphere of the librogenre during all the period of the creative work.

4. The main tendency concerning the title aspect reflects the composer's desire in some way to clarify the emotional directions of their compositions, which coincides also with the works of other Latvian composers. Moreover, it is characteristic of both, traditional genres like symphony, concerto, sonata etc. and different kinds of librogenre. This kind of title gives some emotional impulse to listeners. Not only Vasks is doing so, but other composers as well. For example, his contemporary Pēteris Plakidis confirms the viewpoint given by Vasks. He considers that such titles "suggest that listeners should think of and look in a particular direction. Symphony, sonata – they embedded in history so deeply and are very much abstract and common."[25]

The titles of this kind show a general tendency characteristic of music of the previous century, namely, tendency to move towards more philosophical orientation, sometimes towards abstract spirituality and reflect the composer's desire to go deep into some kind of irrational world. The titles in some way demonstrate the composer's specific desire to disassociate and get free from traditions. After all, the title of a particular musical composition is to be viewed as the composer's first step, first speech towards listeners. Thus, it is essential and significant. Finally, it is possible to draw the conclusion that composers using such titles are trying to move away listeners from traditional genres, and, moreover, do it intentionally.

5. As regards the performing staff, the overall genre situation is characterised by orientation towards *chamberness* which is characteristic of all kinds of librogenre as well as traditional genres. One of the impulses developing such tendency is the decisive role of particular performers in the

process of creating this or that composition. This fact also is noted not only by Vasks but other composers as well.

For instance, compositions entitled *music* by Vasks are mostly written for different kinds of chamber staff. The same could be said also concerning other kinds of librogenre like *landscape* or *book*.

6. As to the compositional/formal aspect one can make a conclusion that the unifying factor can be found not in similarities of compositional structure but on the conceptual level. This common situation highlights the fact that, for example, the word *music* in a title is linked in particular with small single-movement instrumental compositions in which a lyrically dramatic mode of expression prevails. This tendency describes not only the creative work of Pēteris Vasks but also that of other Latvian composers (Pēteris Plakidis, Juris Karlsons etc.).

There is one more interesting issue to be underlined: musical opuses with titles like *landscape, song, piece* and specifically *music* are typical of the creative work of composers whose musical language is traditional in a very general meaning. Thus, it is possible to come to the conclusion that these compositions are mostly linked with such stylistic trends as neoclassicism and neo-romanticism as it could be observed in the works of Vasks. Primarily, music has been displayed as a lyrical, romantic, and very much emotional art in the wide and fundamental sense.

In conclusion it should be stated that since the late 20th century Latvian composers have used different nontraditional labels like *music, landscape, composition, book* and others in the titles of their compositions with increasing frequency. Thus, this tendency is proving to be a stable and long-lasting phenomenon.

References

1 For a discussion genre as a contract, see *Genre* by Heather Dubrow (London: Methuen, 1982), chapter "The Functions of Genre".

2 For more information see doctoral theses by Gražina Daunoravičienė (defended in 1990, *Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975 – 1985 годов)*, as well as the article "Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки" in: *Laudamus*. Москва: Композитор, 1992.

3 The overall genre panorama, including both, traditional and new genres, of Latvian instrumental music, mostly focusing on characteristic of three aspects – title, performing staff and statistically chronological, has been discussed in detail in the 43rd International Baltic Musicological Conference, 12–14 September, Vilnius. The title of the paper *Genre in the Latvian instrumental music of the last third of the 20th century* by Ilona Būdeniece.

4 The table is based on two sources of information: database of the Latvian Music Information Centre (LMIC) and catalogue *Latvian Symphonic Music*, published in 2009. However, it is important to note that this material does not pretend to reflect complete information, since unfortunately there is no full information about the works of all Latvian composers in the database of LMIC.

5 For more information see: Danuser, 1995; Blume, 1989; Mattheson, 1739; Praetorius, 2001.

6 It must be noted that Grigorjeva did not use the term *librogenre* in this particular article.

7 For more information see: Mattheson, 1995.

8 For more information see: Samson, 1992.

9 From an interview with Pēteris Vasks conducted in 2008.

10 Vilšķērsta, Inta Individualizēta dramaturģiska forma un tās izpausmes V. Ļutoslavska un P. Vaska simfonijās [Individual dramaturgical form and its manifestation in the symphonies by Witold Lutoslawski and Pēteris Vasks]. Unpublished Bachelor work. Riga: Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music. 2001, p. 35.

11 From an interview with Pēteris Vasks conducted in 2008.

12 Ibid.

13 Ibid.

14 Ibid.

15 Ibid.

16 It must be noted that within opuses entitled *music* there is no any composition for full symphonic orchestra as it is seen in Figure 3.

17 There are a lot of other compositions by Pēteris Vasks written for string orchestra, e. g., *Voices,* symphony Nr.1 for string orchestra (1991), *Distant Light,* concerto for violin and string orchestra (1997), *Vox amoris,* fantasy for violin and string orchestra (2009), *Epifania* for string orchestra (2010), *Presence,* concerto for cello and string orchestra (2012) etc.

18 From an interview with Pēteris Vasks conducted in 2008.

19 Ibid.

20 Ibid.

21 Ibid.

22 *Lauda* originally was known as the sacred song in Italy in the late medieval era and Renaissance.

23 In 2006 composer made a transcription for organ dedicated to Tālivaldis Deksnis.

24 From an interview with Pēteris Vasks conducted in 2008.

25 From an interview with Pēteris Plakidis conducted in 2010.

Literature

Blume, Friedrich. "Die musikalische Form und die musikalischen Gattungen". In: *Syntagma Musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften*. Herausgegeben von Martin Ruhnke. Bärenreiter, Kassel, Basel, London, Paris, New York, 1963, S. 480–504.

Blume, Friedrich. "Form". In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Bd 4. Bärenreiter-Verlag: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1989, S. 538–543.

Būdeniece, Ilona. Mūzika... *kā libroženrs latviešu komponistu daiļradē.* [Music... *as librogenre in the contribution of Latvian composers*]. Unpublished Master Theses. Riga: Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, 2010.

Danuser, Hermann. "Gattung". In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil 3. Bärenteirer – Verlag, 1995, S. 1042–1069.

Jakubone, Ināra. Foreword translated in English by Lindsay Chalmers-Gerbracht. Score of *Canto di forza*. Mainz: Schott, 2009.

Jaunzeme, Ilze. *Pētera Vaska mūzika klavierēm solo: spilgtākās raksturiezīmes un interpretācijas aspekti* [*Pēteris Vask's music for piano solo: brightest features and aspects of interpretation*] Unpublished Master Theses. Riga: Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, 2009.

Kudiņš, Jānis. *Poēma latviešu simfonisma vēsturē: žanra arhetips un stilistiskās transformācijas* [Poem in the history of Latvian symphonism: genre archetype and stylistic transformations] Riga: Musica Baltica, 2008.

Kudiņš, Jānis. Pēteris Vasks, www.lmic.lv/core.php?pageId=747&id=293&profile=1, 01.04.2013.

Lobanova, Marina. *Musical Style and Genre: History and Modernity.* Australia: Harwood Academic Publisher, 2000.

Mattheson, Johann. "Von den Gattungen der Melodien und ihren besondern Abzeichen" In: *Der Vollkommen Capellmeister. 1739.* Faksimile – Nachdruck herausgegeben von Margarete Reimann. Kassel, Basel, London, Prag, New York, Bärenreiter, 1995, S. 210–234.

Petraškevičs, Jānis *Putna klātbūtne* [*Presence of Bird*]. Interview with Pēteris Vasks. In: *Riga Times*, 2013 March, p. 43–49.

Plakidis, Pēteris. Interview. Recorded by Ilona Būdeniece. Riga, 2010.

Praetorius, Michael.*Syntagma musicum.* Band III. Faksimile-Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1619. Bärenreiter Kassel, 2001.

Samson, Jim. "Chopin and Genre". In: *Music Analysis.* Vol. 8, No. 3 October. Oxford: Basil Blacwell, 1989, p. 213–231.

Samson, Jim. *Chopin: The Four Ballades.* Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Samson, Jim. "Genre". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Edited by Stanley Sadie. Volume 9. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 657–659.

Schlüren, Christoph. Foreword translated by John Patrick Thomas and W. Richard Rieves. In: *Zaļā ainava* [*Green Landscape*], Score. Mainz: Schott, 2011.

Vasks, Pēteris. Interview. Recorded by Ilona Būdeniece. Riga, 2008.

Vilšķērsta, Inta. *Individualizēta dramaturģiska forma un tās izpausmes V. Ļutoslavska un P. Vaska simfonijās* [*Individual dramaturgical form and its manifestation in the symphonies by Witold Lutoslawski and Pēteris Vasks*]. Unpublished Bachelor work. Riga: Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, 2001.

Zemzare, Ingrīda and Pupa, Guntars *Jauno mūzika pēc 20 gadiem* [*Music of new composers after 20 years*]. Rīga: Jumava, 2000.

Григорьева, Галина. "Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления". In: *Теория современной композиции*. Москва: Музыка, 2007, С. 34–37.

Дауноравичене, Гражина. *Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (На материале творчества литовских композиторов 1975–1985 годов).* Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Вильнюс, 1990 a.

Дауноравичене, Гражина. *Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975–1985 годов)* Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Вильнюс, 1990 b.

Дауноравичене, Гражина "Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки". In: *Laudamus*. Москва: Композитор, 1992, С. 99–106.

Кривицкая, Евгения. *История французской органной музыки. Очерки*. Москва: Композитор, 2003.

Соколов, Александр. *Введение в музыкальную композицию XX века*. Москва: Владос, 2004.

Соколов, Александр. *Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества.* Москва: Композитор, 2007.

Теория современной композиции. Москва: Музыка, 2007.

Santrauka

Daugybė naujų muzikos žanrų susikūrė praėjusio amžiaus paskutiniu trečdaliu ir sudarė sąlygas kalbėti apie librožanro koncepciją – librožanro terminą pasiūlė lietuvių muzikologė Gražina Daunoravičienė. Žvelgiant teoriškai, buvo išgryninti šie esminiai žanro parametrai: pavadinimo aspektas, atlikimo ir formalusis / kompozicijos matmuo, taip pat turinio veiksnys, kuris yra glaudžiai susijęs su formaliuoju parametru.

Vasko kompozicijos plėtojosi dviem skirtingomis kryptimis. Viena vertus, jis vysto tokius tradicinius muzikos žanrus kaip simfonija, styginių kvartetas, sonata ir koncertas. Kita vertus, kompozitorius siekia įkomponuoti originalias, alternatyvias idėjas į librožanrą visais savo kūrybos etapais. Kalbant apie pavadinimo aspektą, išryškėja Vasko troškimas išgryninti kompozicijų emocinę kryptį – šis bruožas akivaizdus ir kitų Latvijos kompozitorių darbuose. Be to, šis veiksnys būdingas tiek tradiciniams žanrams, tokiems kaip simfonija, koncertas, sonata ir t. t., tiek ir įvairioms librožanro atmainoms. Šiuo atveju pavadinimas perteikia klausytojams tam tikrą emocinį impulsą, ir to siekia ne tik Vaskas, bet ir jo kolegos – pavyzdžiui, amžininkas Pēteris Plakidis taip pat palaiko Vasko suformuluotą kūrybinio požiūrio tašką. Jo nuomone, tokie konkretūs pavadinimai „suponuoja, kad klausytojai turėtų mąstyti ir žvelgti konkrečia kryptimi. Simfonija, sonata – taip stipriai įsirėžę į istoriją, tai gana abstraktu, bet ir įprasta".

Tokio tipo pavadinimai rodo praėjusiame amžiuje vyravusią visuotinę muzikos tendenciją orientuotis į filosofiškumą, kartais – į abstraktų dvasingumą ir atspindi kompozitorių troškimą pasitraukti į savotišką iracionalų pasaulį. Kūrinių pavadinimai tam tikra prasme byloja apie kompozitoriaus siekį išsivaduoti iš tradicijos ir vengti asociacijų – juk vis dėlto kūrinio pavadinimas gali būti traktuojamas kaip pirmasis kūrėjo žingsnis, nuo kurio imama artėti klausytojų link. Taigi būtų neteisinga paneigti didžiulę šio veiksnio svarbą. Ir galiausiai peršasi išvada, kad tokius pavadinimus vartojantys kompozitoriai bando atitraukti klausytojus nuo tradicinių žanrų ir daro tai visiškai sąmoningai.

Kalbant apie kūrinių atlikimo ypatybes, žanro situacija gali būti charakterizuojama kaip orientuota į kameriškumą – šis veiksnys būdingas visiems librožanro ir tradiciniams žanrų tipams. Vienas iš impulsų, skatinančių tokios tendencijos vystymąsi, yra svarbus kai kurių atlikėjų indėlis į kūrinio rašymo procesą. Šį faktą pastebi ne tik Vaskas, bet ir kiti kompozitoriai. Tarkime, kompozicijos, Vasko

pavadintos *muzika*, skirtos įvairios sudėties kameriniams ansambliams. Tas pat sakytina apie kitus librožanro tipus, pavyzdžiui, *peizažą* ar *knygą*.

Nagrinėjant kompozicinį / formalųjį lygmenį aiškėja, kad apibendrinamieji veiksniai pasireiškia ne per kompozicinių struktūrų panašumą, o veikiau koncepcijos lygmenyje. Tokia situacija pabrėžia faktą, kad pavadinime esantis žodis *muzika* susijęs su vienos dalies instrumentine kompozicija, kurioje vyrauja lyriškai draminis išraiškos būdas. Ši tendencija apibūdina ne tik Pēterio Vasko, bet ir kitų Latvijos kompozitorių (Pēterio Plakidžio, Juriso Karlsono ir kt.) kūrybą. Egzistuoja ir dar vienas įdomus aspektas: muzikos kūriniai, pavadinimuose turintys žodžius *peizažas, daina, kūrinys* ir ypač *muzika*, parašyti kūrėjų, kurių darbų muzikinė kalba yra tradicinė plačiąja prasme. Taigi galima būtų teigti, kad tokios kompozicijos yra susijusios su stilistinėmis neoklasicizmo ir neoromantizmo gairėmis – tai ir matome Vasko kūriniuose. Muzika pateikiama kaip lyriškas, romantiškas ir labai emocingas aukščiausios rūšies menas.

Apibendrinant galima būtų teigti, kad vėlyvojo XX a. Latvijos kompozitoriai vis dažniau pasitelkdavo savo kūrinių pavadinimams tokias netradicines „etiketes“ kaip *muzika, peizažas, kompozicija, knyga*. Taigi ši tendencija – stabilus, išliekamąją vertę turintis reiškinys.

Marina PEREVERZEVA

Musical Mobile as a Genre Genotype of New Music

Muzikos mobilumas kaip naujosios muzikos žanro genotipas

Abstract

Mobility was always the nature of a musical form, but in the twentieth century there were such musical forms, which are not predetermined by the author, not fixed in a score and without clear contours, precise number of the sections, direction of dramaturgical process and even ways of the exposition and development of material. Such forms became a characteristic of musical mobile, which became a new genre genotype of twentieth century music. Initially connected with visual art, musical mobile turned into an independent type of an improvisational piece with a flexible structure, which allows form metamorphosis, changing the order of the exposition of musical thought and even emotional and semantic context.

Keywords: music, improvisation, aleatory, mobile, form, mobility, variability, modularity.

Anotacija

Mobilumas visada buvo natūralus muzikinės formos dėmuo, tačiau XX a. atsirado tokių formų, kurios nebuvo iš anksto nulemtos jų autorių, neturėjo aiškaus apibrėžimo partitūroje, ryškių kontūrų, konkretaus padalų skaičiaus, dramaturginio proceso tėkmės ar net ekspozicijos ir plėtojimo medžiagos. Tokios formos tapo aiškiais muzikos mobilumo požymiais, o mobilumas savo ruožtu suformavo naują XX a. muzikos genotipą. Iš pradžių sietas su vaizduojamaisiais menais, vėliau muzikos mobilumas tapo savarankišku improvizuotu kūriniu, pasižyminčiu lanksčia struktūra, leidžiančia atlikti metamorfozes keičiant muzikinės minties ekspozicijos išdėstymo tvarką, modifikuojant emocinį ir semantinį kontekstus.

Reikšminiai žodžiai: muzika, improvizacija, aleatorika, mobilus, forma, paslankumas, kintamumas, moduliavimas.

Mobility has always been the nature of a musical form: stabile and unstable elements interacted and cooperated with each other in folk singing, professional improvisational art, composers' creativity of various historical periods, jazz performing, so if not one, then another appeared in different times. Musical mobility was partially provided by what is masterly performance art, implying that an interpreter makes his creative contribution to the work. Another reason of the mobility consists in some conditionality and limitedness of a musical notation on the whole. On the other hand, strict and rigorous realization of the all author's indications and signs is unlikely. Partial or imprecise notation was characteristic of music of many countries and periods to a certain extent, and approximate fixation has been the natural form of art existence in some national cultures until now. The stabilization of sound texture took place parallel to mobilization, so variability as well as unpredictability of the result of interpretation followed composition during the whole time of the development of music. Keeping attempt of some degree indeterminacy of text or structure was opposed to moving tendency to more and more strict and detailed fixation. This indeterminacy gives the performer creative freedom, so music is in need of unpredictability and innovations, which move arts in the future and open new ways of its development.

Unpredictable and innovative approach is characteristic of professional musical improvisation, which preceded written compositions in the culture of many countries. Improvisational kind of creativity did not lose universality in Europe until the ninth and tenth century, however, it still plays an important role in the East. Having various forms, improvisation became urgent in the twentieth century again and reached a high degree of artistic freedom in aleatory[1] that is a compositional principle permissive of indeterminacy of sound text as well as the form of work. In this connection is also a random choice of qualitative characteristics and an order of material exposition and elaboration during the process of writing or performing the work. Indeterminacy makes the result of the creative process unpredictable and often accidental. The principle of form unsteadiness and changeability, which was clearly fixed in old times, became topical again in the twentieth century and was strikingly realized in music. Under the influence of aleatory sound texture and form especially became interpreted as resulting and being in the making thing exclusively, not as formed crystal, but only fractions of it, not as built construction, but only its separate module. Moreover, in the twentieth century music there were forms, which are not predetermined by composers on principle, not fixed in a score and having not only clear contours, but also the precise number of the sections, direction of the dramaturgical process and even ways of the exposition and development of sound material.

Such form became a characteristic feature of *musical mobile*. A great number of the mobiles appeared in different

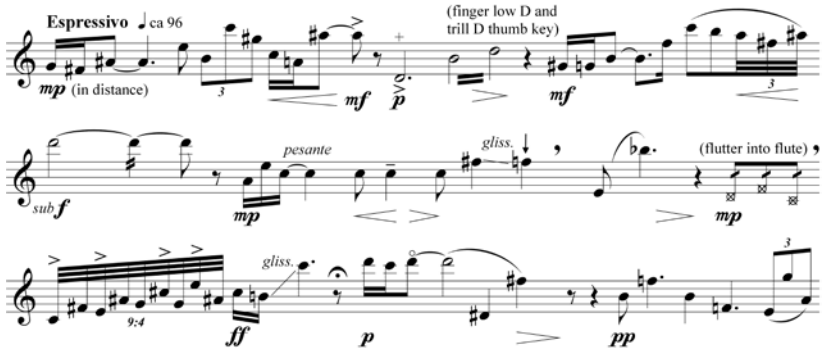
countries in the second half of the century under the influence of Calder's mobiles and Pollock's action paintings. They were instrumental and vocal pieces having a changeable form, and composers gave the name "mobile" to their compositions (see the table in the appendix), to separate movements or certain sections of the works, e.g. *Music for cello alone No. 2 with mobiles* (1969) by M. William Karlins and *Prelude, 3 mobiles, and Postlude* for brass quintet (1980) by I. Lang. Roman Haubenstock-Ramati gave the name "mobile" to the movements of his *First String Quartet* (1973): it consists of seven mobiles A, B, C, D, C, B, and A. Sylvano Bussotti also gave the name "Mobile-stabile" to the fifth movement of his cycle *Sette fogli* (1959). A series of the musical mobiles under different titles and in various styles (from tonal music to aleatory and graphic score) were created by H. Brant, E. Brown, E. Widmer, M. Karlins, C. Cardew, F. Miroglio, A. Pousseur, J. Tremblay, D. Foster, R. Haubenstock-Ramati, B. Cherney and the others. Musical mobile was important for these composers and became in their creative work not only Calder's mobiles analogue, but also *a new genre genotype of music* (Дауноравичене, 1990, p. 11). The term *genre genotype* is used as it is defined by Gražina Daunoravičienė: "genre is a genotype of music art" (Дауноравичене, 1990, p. 12). Musical mobile is a special genre genotype, which is characterized by the changeability and variability of compositional structure. Initially connected with visual art, musical mobile turned into an independent type of an improvisational piece with a flexible structure, which allows form metamorphosis, changing the order of musical thought exposition and even emotional and semantic context. Each mobile is based on a certain structural idea, ordering principle or rule of succession of musical blocks, as the main feature of mobile is shaping to a piece.

Musical mobiles differ from one another by a number of elements, degree of their mobility and structural stability: they imply the volatility of some elements only; some have a few variants of form, which are fixed in a score and provided by certain logic. Still others have no specific determined structure, fixed in a score, and concede an unlimited number of combinations of sections. Many different principles can underlie their forming process, but one criterion – mobility – unites them and has three degrees. Based on a common criterion, "forms-mobiles"[2] are classified as mobile proper, variable, and modular. The stability of sounding text and acoustic recognisability of a work depends on these three types of mobile forms, reflecting different degrees of form definition.

- In **mobile form**[3] there is an invariable disposition of sound material, but some fragments are improvised, so piece duration may change;
- In **variable form**[4] there is an alternating sequence of material exposition, but the quantity of form's versions is limited by certain conditions or the author's directions, which don't influence the common work's conception and type of form;
- In **modular form,** it is possible to have any succession of material and random order of the movements, which are not fixed in a text and preconditioned by the composer; so musical mobile moves to a qualitatively new level. It can be based on the various structural principles and change musical conception, type of form and sound aspect on the whole, as belongs more to a performer than a composer.

Mobile, variable, and modular forms can be imagined as three kinds of constructions. The first construction only has some flexible elements, so its contours hold stationary; in the second type all elements as well as a figure itself can be changed but there is a fixed position of some parts in the construction, which causes a certainty of artistic conception. Finally, the third construction exists in a disassembled view: there are all of its components, but they are not connected with one another. Modular composition in contrast to mobile and variable ones stays in a process but does not appear as a crystal; it is a potential principle only but not the precise result, which is perfect, given, specified by the composer beforehand, and fixed in a score as constant text.

Musical mobiles by Brant, Laer, Kelemen, Block, Müller, Ridil, Rueff and the others are either instrumental preludes, which have a culminating episode or solo cadenzas *senza metrum*, or variegated improvising pieces with fanciful rhythmic figurations played in free tempo. Variability idea



Example 1. *Mobiles for Bassflute* (1977) by Caryn Block: indeterminacy of metre

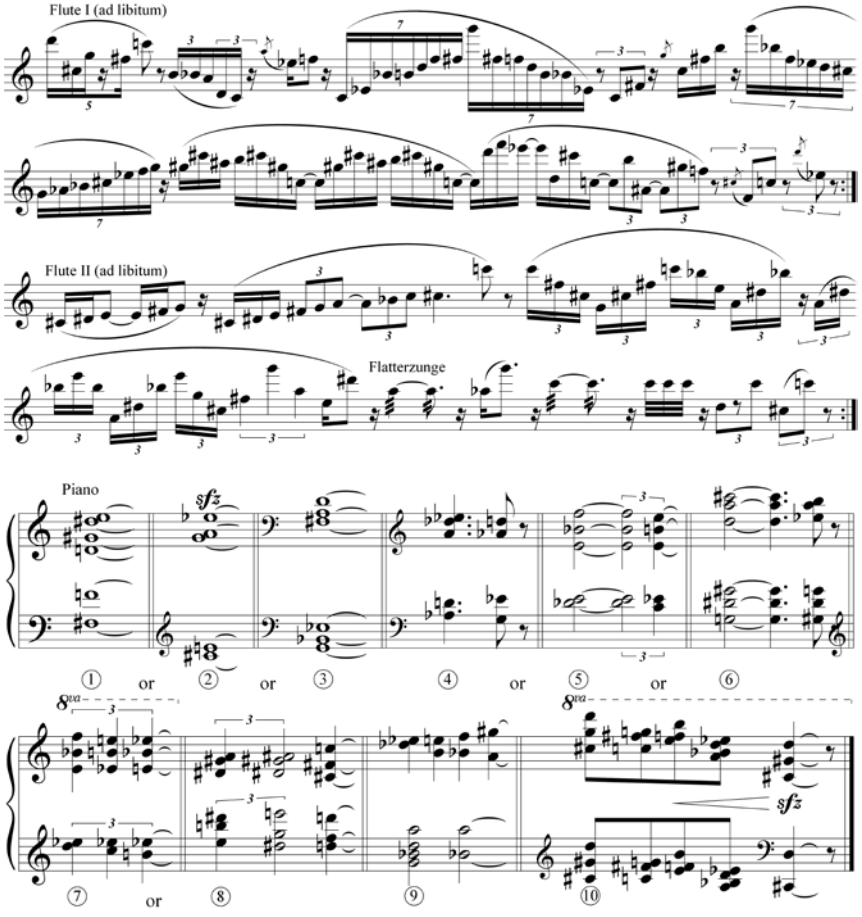
is reflected only in metro-rhythmic and tempo freedom, so their **form is mobile**. Text of *Mobiles for Bassflute* (1977) by Caryn Block are written in detail, including delicate sounding effects, clear limits of three movements (Espressivo, Allegro marcato, Meno mosso), and also precise tempos, dynamic and rhythm. Form mobility is provided by only the indeterminacy of metre.

Mobile I, II, III für zwei Flöten und Klavier (1973) by Veit Erdmann is a diversified three-part piece having stable material in the first two movements and unstable one in the last. Flutists begin playing mobile III nonsimultaneously and independently of each other, freely determining the tempo and dynamic, and the pianist chooses any of 1–3, 4–6 and 7–8 measures (the last two, ninth and tenth are obligatory) so order of sections inside indicated groups, separating them by pauses of different lengths. Musicians play their passages until a number of accords will sound in the last closing section of the piano part and break off the melody or vise versa repeat their phrases if it is necessary. Piano sound garlands will appear in various moments of flutes' passages in each new performance. Anyway *Mobile I, II, III* is a usual three-part instrumental piece having expressive, culminating close section.

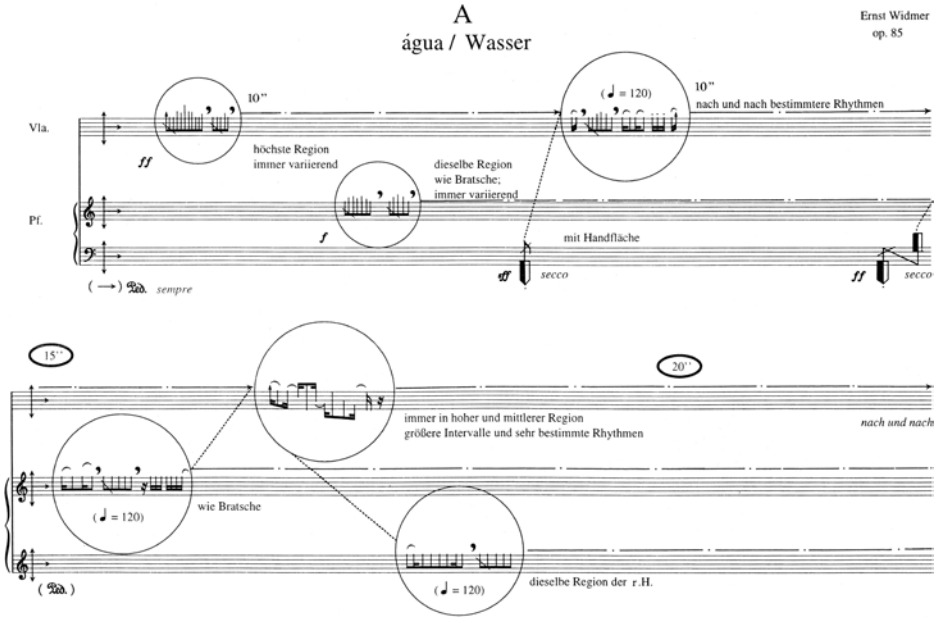
Both common structure and each section of Ernst Widmer's *Mobile 1 für Bratsche und Klavier*, op. 85 (1973) are unsteady, so the piece has a **variable form**. It includes four (A, B, C, and D) sections symbolizing elements: "Wasser", "Heuer", "Erde", and "Luht". They have characteristic qualities: wavy and rocky motion portray the play of water in A, dry pizzicato and dynamically increasing figurations imitate the crackling and burning of fire in B, the vigorous glissandi of the viola as if "creep" on the earth in C, and a quiet lonely melody hovers and vanishes in the air in D.

The author has written twenty-four possible combinations of sections; all of them are to be played once and finished by coda, which is constant in its location. Musicians have to choose a new order for each following performance. However, the listeners will per se hear the same sections exchanging only their position in any combinations of the elements. In addition, every interpretation will be completed by Coda, where violinist plays energetic phrases of the section "Earth", accompanied by heavy accords of piano.

Canadian composer Brian Cherney usually limited a quantity of versions of his mobiles' forms. The order in which *Seven Miniatures in the form of a mobile* for solo



Example 2. *Mobile I, II, III für zwei Flöten und Klavier* (1973) by Veit Erdmann: culminating close section



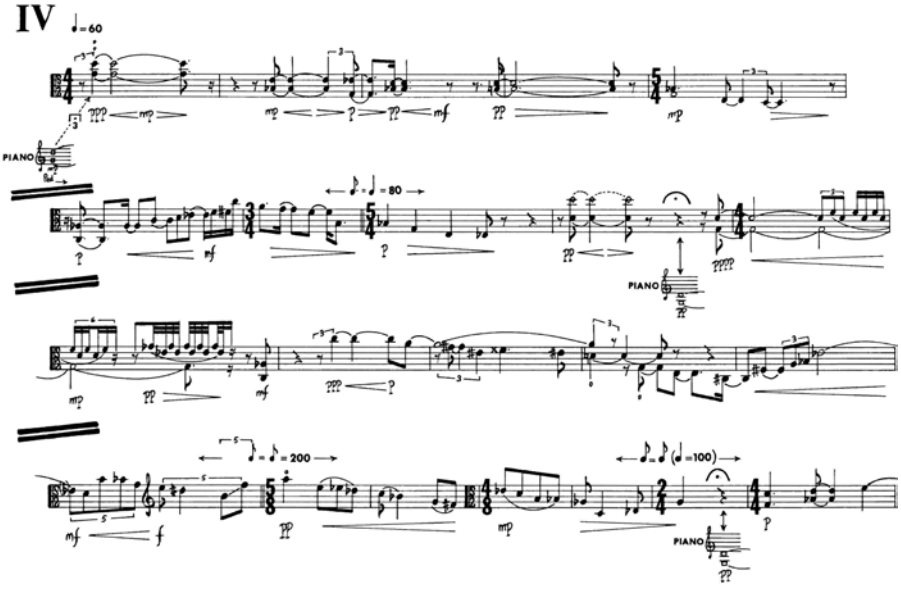
Example 3. *Mobile 1 für Bratsche und Klavier*, op. 85 (1973) by Ernst Widmer: variable form

viola (1978) are performed may be chosen from among the following eight versions suggested by the author:

I	II	III	**IV**	V	VI	VII
III	II	I	**IV**	V	VI	VII
I	II	III	**IV**	VII	VI	V
III	II	I	**IV**	VII	VI	V
V	VI	VII	**IV**	I	II	III
V	VI	VII	**IV**	III	II	I
VII	VI	V	**IV**	I	II	III
VII	VI	V	**IV**	III	II	I

The fourth miniature of this mobile has invariable placement, either the first or third one opens, and the fifth or seventh pieces close the work. Their dramaturgic sense is obvious: the fourth movement, being the lyrical centre of the composition, is more stable by material and extensive in comparison with the rest; it abounds in accords and pauses, dividing the musical phrases, has a restrained character, and sounds on the low dynamic level. Whereas extreme groups are improvised and have active development, emotional contrasts, rich timbre colours; they play the elaboration role in the form.

Derek Foster in his *October '64: mobile for piano* (1964) enumerates all possible variants of twenty-four sections



Example 4. *Seven Miniatures in the form of a mobile* for solo viola (1978) by Brian Cherney: the 4th miniature

sequence (0, 1ABC, 2ABC, 3ABC, 4ABC, 5ABC, 6ABC, 7ABC и 8AB) – fourteen variants for the first thirteen and eight for the rest eleven ones, so all of them are finished by groups 5A, 5C, 6C, 7A or 7C, as only 5C, 6C and 7C can serve as the last work's measures: they include colourful figurations, rushing to the upper register, and are closed by a rich final accord.

Mobiles in **modular forms** are absolutely different. *Rund um die Uhr: 12 mobile für Klavier solo* (1980) by Kyoko Abe is a remarkable piece of such kind. All movements are notated (each on a separated page) both traditionally and graphically. Their titles reflect a character of sounding, type of texture, method of composition: *An Debussy*, *Die Akkorde*, *Der Untergrund*, *Der Abhang*, *Der Pausenfüller*, *Die Konstellation*, *Horizont I*, *An Liszt*, *Horizont II*, *Die Kontakte*, *An Webern*, and *Rund um die Uhr*. Author suggests some variants of mobiles sequence:

- "Die Mobile warden in der Reihenfolge, in der sie numeriert sind, gespilt;
- Die Reihenfolge wird vom Spieler bestimmt;
- Die Reihenfolge wird nach dem selben Prinzip gewählt, das für die Auswahl der Felder in Mobile 12 verwendet wird;
- Es wird nur eine gewisse Anzahl in beliebiger Reihenfolge gespielt" (Abe, 1980, p. 2).

This form is mobile on the level of the whole structure as well as each movement. Either the rhythm or pitch of sounds is undetermined, and graphic pieces are fully improvisational. For example, all sounding groups of Mobile 6 may be repeated and combined *ad libitum*; Mobile 9 consists of aletoric material, the order of which is fixed; graph music of Mobile 10 is improvised by the performer within the pitch limits, marked by rectangles A, B, C, and D. The last Mobile includes 12 fields with approximate musical material, arranged in a circle as a clock dial numbers, where one field is equal to an hour. The pianist starts playing from that field, which corresponds to an hour of real time and then follow the next, moving clockwise and describing a circle.

The author permits playing any number and succession of the movements, although she suggests some variants of work's construction, so the form of the piece is modular (composition could be variable if it includes twelve movements exactly, combining differently). As Abe notes, "Der Spieler entwickelt ein System, um die Reihenfolge zu bestimmen" (Abe, 1980, p. 2). There is a great number of realization variants of 12 mobiles and these versions are not limited to any author's idea, though, judging by the title, Abe implied playing all 12 mobiles, which perhaps symbolize her artistic interests and ardours.

Marta Ptaszyńska's *Mobile dla dwóch perkusistów* (1975), performed by different instruments, as the author writes, "is a collection of 19-piece inventions, which may be played in any quantity and combination" (Ptaszyńska, 1978, p. 1). Some of them have improvising parties, unsynchronized to each other and freely coordinating through time signature and the absence of bar lines (A, C, D, M, O, R, U, W, Z).

The others use more concerted materials and are often built by question-and-answer principle (B, E, F, H, K, L, N, P, S, T). There are also pieces having predetermined score, when one or both percussion parties consist of stabile (repetitive, rhythmically periodical figures or regular motions) compositional elements (C, D, L, M, N, O, U, W). Several sections form groups similar to each other by timbre colors (A-D-M; B-F-H-R-R-N-U; T-N). Only the first (Entrada) and the last (Finale) mobiles must not change; the rest may change places and appear in any order; moreover, as Ptaszyńska notes, "it is advisable for the players to choose a different order of inventions for each performance" (Ptaszyńska, 1978, p. 1). So modular form of this work will change not only in respect of disposition, but also the amount and quality of musical material.

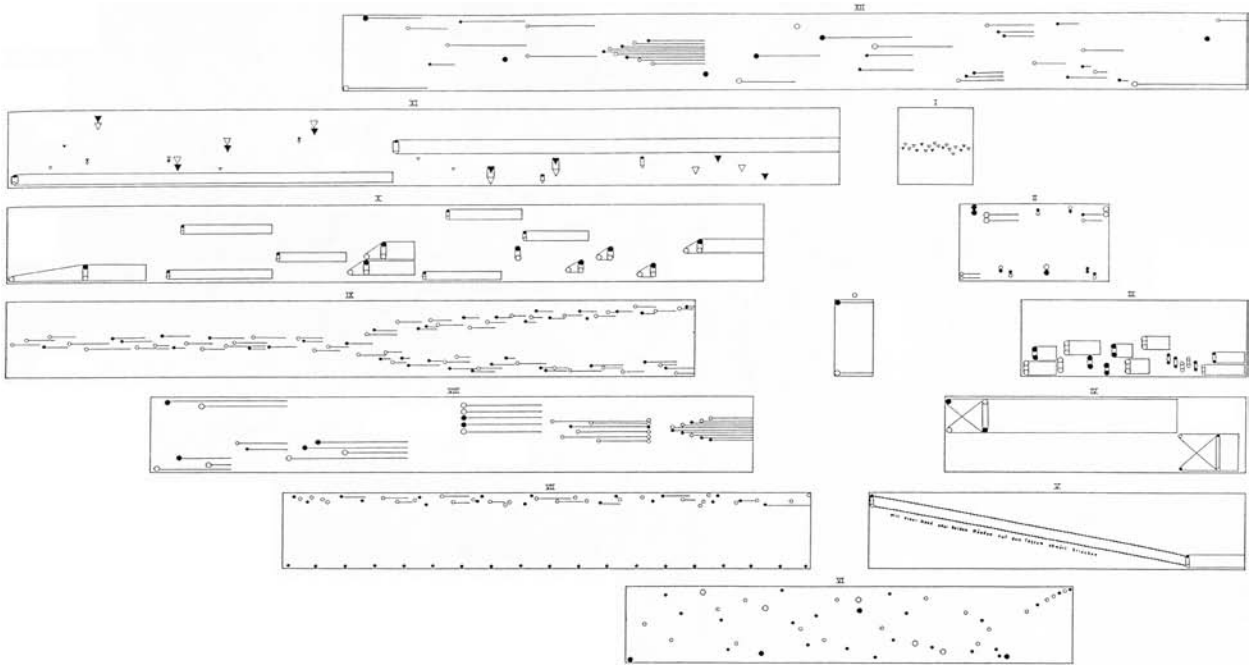
Mobiles for orchestra divided into four groups (1973) by Walter Hekster includes ten sections (4 solo events, 4 string orchestra events, and 2 tutti events), all of which are to be played once. The order in which they are performed is decided before the performance. The conductor only gives a cue for the end of one event and the beginning of the next. There are four solo sheets on which four different sound events appear: A, B, C, and D; their order is also decided by the conductor. Some solo events can be repeated as many times as desired; the other are to be played until the material is exhausted.

With such instability of collapsible construction, there are some stabile elements in it. Each orchestra group has its own pitch series, and only those notes are to be played:

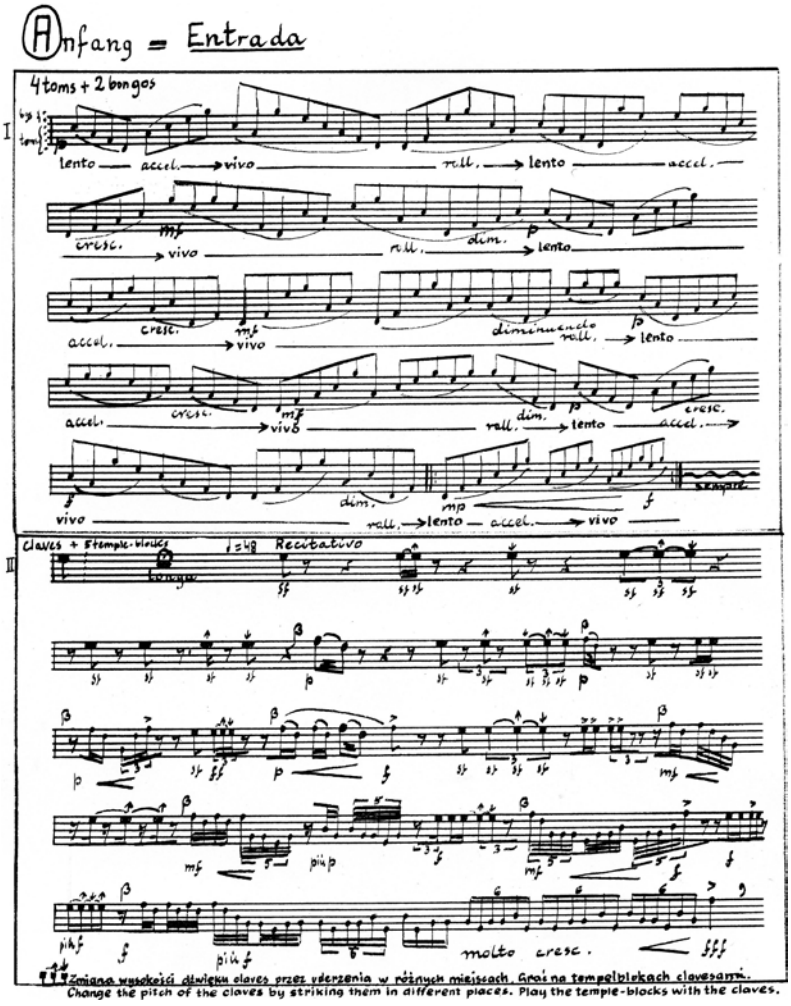
b–g–c–cis–d–es
f–d–es–e–gis–a–h
gis–h–a–fis–f–e and *c–cis–b–g–fis*

Thereby, in case of any sections sequence, strings will play the same differently combining sounds, creating a characteristic aspect of Hekster's work. The form of this mobile is not variable but modular also because author admits still more freedom: any material played may overlap from one section to another in order to give the composition a continuous character. On such conditions, *Mobiles for orchestra divided into four groups* can prove to be as suite of ten separate pieces, so uninterrupted developing one-part work of music subject to different choice of conductor and performers. The result must be a contrasting antiphonal mobile, where each solo section should be followed by a string tutti or a tutti event or visa versa, for example:

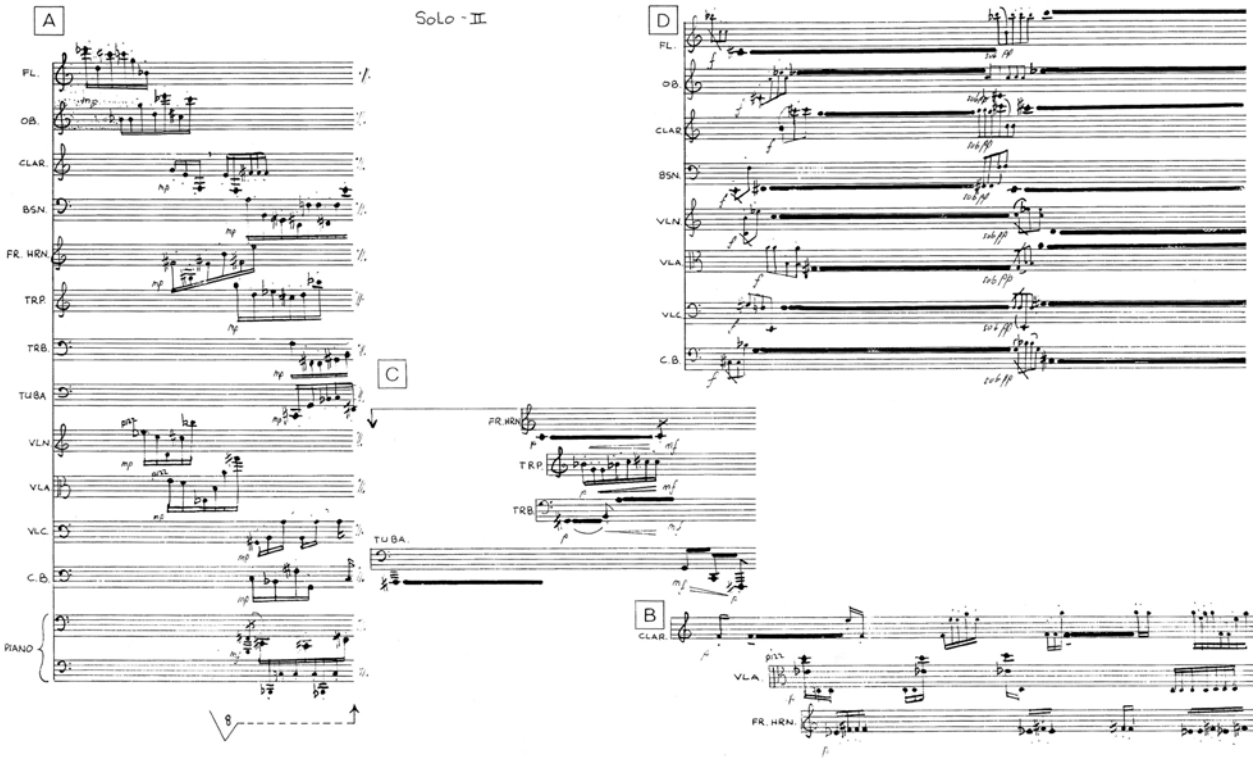
$S_1–ST_2–S_2–T_2–S_3–ST_2–T_2–ST_3–S_4–ST_4$



Example 5. *Rund um die Uhr: 12 mobile für Klavier solo* (1980) by Kyoko Abe: the last mobile



Example 6. *Mobile for Two Percussionists* (*Mobile dla dwóch perkusistów,* 1975) by Marta Ptaszyńska



Example 7. *Mobiles for orchestra divided into four groups* (1973) by Walter Hekster

Thus, works in the modular form proceed from the idea of realization of musical conception not only having one's say, but also using one's own methods and following one's own rules. The author suggests an idea, the interpreter formulates it in his own way, the first defines the task, the second finds ways of its solution, composer proposes a topic, musician fully treats its, creator provide material only, artist builds modular form. Such musical mobiles are usually written so that all movements are separated owing to their independence and free order of succession. It is necessary to play a piece many times that its variability become obvious. There are also some musical works titled "module" by Earl Brown (*Modules I–III*, 1966–1972), Luis de Pablo (*Módulos*, 1967), István Anhalt (*Symphony of Modules*, 1967), Julia Perry (*Module*, 1969/1975), Mel Powell (*Modules*, 1985), Takehisa Kosugi (*Module*, 1990) and the others.

Indeterminacy of even one sound quality has influence upon form and makes it mobile or variable, but not always modular, that is "that composition could be devised without determined form, without musical events being given specific order or even being notated, seemed to be impossible" (Smith Brindle, 1975, p. 62). Smith Brindle notes:

> ...a number of analogies between music and the visual arts can now be made. A group of pictures by different painters are probably best arranged in a certain order ... A group of pictures by the *same* author could, however, be arranged in several ways, some of which are equally preferable. This corresponds to an open-form work like Berio's *Epifanie* – a group of seven orchestral pieces, which can be arranged to form three different 'Quaderni', or coupled with five pieces for solo voice to form ten different 'Epifanie'. Many thousands of sequences of twelve pieces are possible, but Berio indicates only thirteen. ... To make a further analogy, a painter or sculptor may design a set of coloured shapes or objects, which the purchaser himself can set up in whatever form he likes. The objects may even be balanced on strings in an unstable equilibrium, so that at a touch they move about and settle eventually into a new position. This 'mobile' art produces an unending variety of forms. Similarly, music can be written in short sections which can be arranged by the performer as he desires (either previous to the performance or while he plays) so that, in theory at least, every time the music if played, it offers new aspects (Smith Brindle, 1975, p. 70).

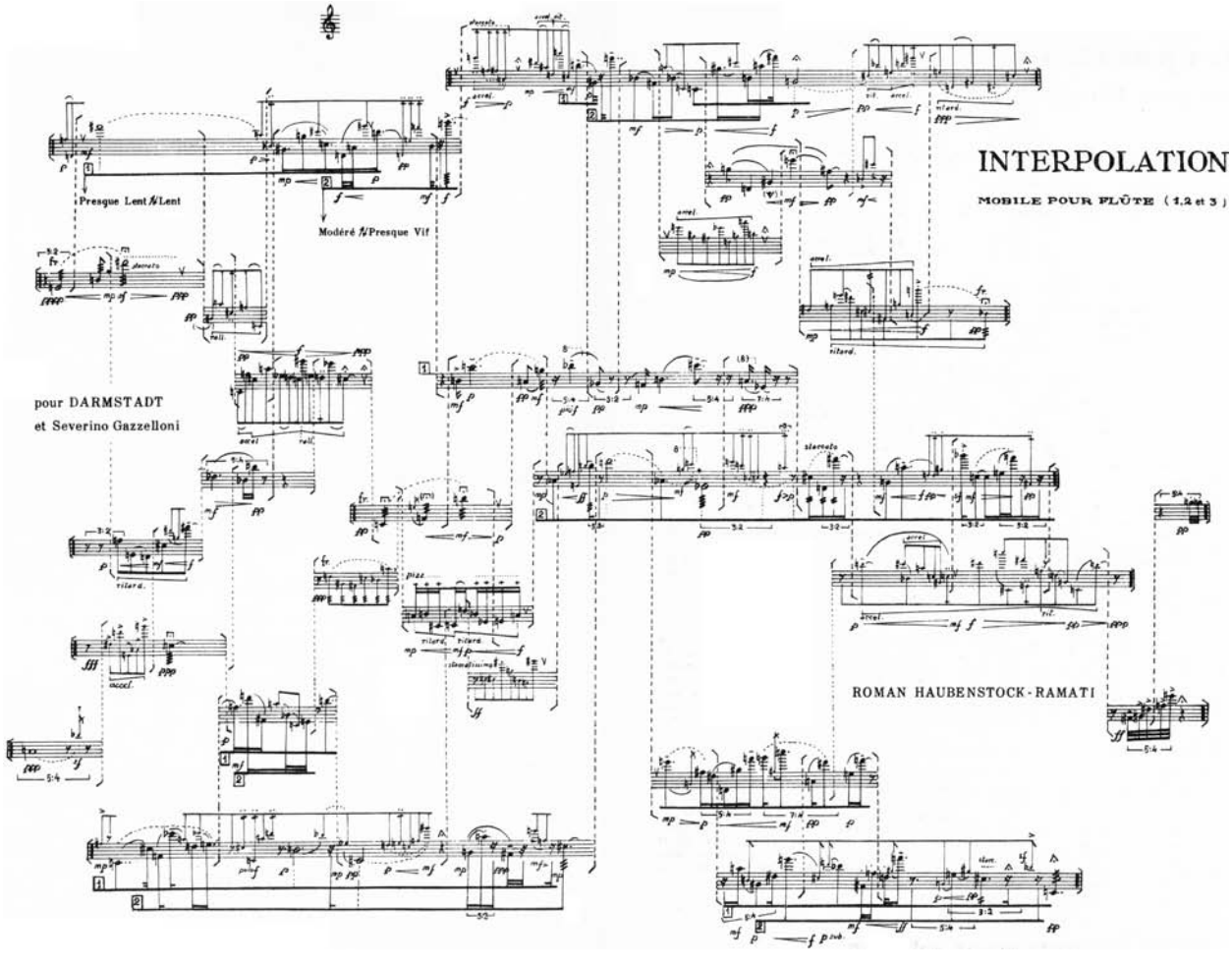
Moreover, "some forms of architecture are based on prefabricated modules. Only a few different types of basic elements are required to complete a structure, which, though admittedly of a primarily functional nature, such as the Italian Bortolaso System, has aesthetic value. ... Similarly, some composers provide only a few basic elements indeed which, when differently massed together, form entirely different sound structures" (Smith Brindle, 1975, p. 71). Modular form is also constructed from ready elements, which the performer assembles differently, so dissimilar sound structures appear consequently:

> The kind of musical construction which is analogous to architecture's prefabricated module structures usually comprises a number of brief segments which performers play in varied succession over a given time period. For example, the final section of Earl Brown's String Quartet (1965) comprises a small set of modules such as the following, which are found in similar form in all parts (Smith Brindle, 1975, p. 77).

Thus, term "modular" characterizes a special kind of forms, which assembles or arranges the separate and independent parts, sections, fragments, episodes, blocks, groups etc., and refers to many musical mobiles.

The musical form of the most "active" mobiles is not just individual and specially projected by the composer for particular work, but initially is a "do-it-yourself kit", and performers themselves compose a piece from separate blocks, putting them together and making them sound unrecognizable. According to Kholopov, "distressful situation appears in modern music of 'individual project' – form is absent" (Курбатская, Холопов, 1998, p. 143). More specifically, musical form finds many various structures and consequently it not only changes external contours, remaining the same type, but also undergoes internal qualitative metamorphosis and turns from a purposefully developing composition into a static one. Modular form may include all material as well as separate elements only, chosen at performer's will, however recombined and repeated any times. The same musical mobile may become a one-part piece at one performance and a large-scale cycle of miniatures at another like *Any Five* (1965) by B. Childs, *Silver Thaw* (1969) by N. Simons, *Organum I* (1970) by X. Darasse, *13 Passages* for saxophone alto and vibraphone (1985) by J.-L. Petit. Even though the number of the parts is appointed the whole form itself can be multivalued and indeterminate as it is conditioned by the quality of sound material and principles of its development. Following the same structure, it is possible to reproduce traditional types of forms as well as to invent new ones. As Denissov marked, "dramaturgical principles are more important than a schema, and it needed to develop them but not to a model schema" (Курбатская, Холопов, 1998, p. 142).

Haubenstock-Ramati, Brown, Cardew were masters of musical mobiles and created a number of such kind of pieces. Among compositions of Haubenstock-Ramati there are *Interpolation, mobile pour* 1–3 *flutes* (1957), *Petite Musique de Nuit* (1958), *Mobile for Shakespeare* for voice and six players (1958), *First String Quartet* (1973) and *Second*



Example 8. *Interpolation, mobile pour 1–3 flutes* (1957) by Haubenstock-Ramati

String Quartet (1977) and so on. The composer noted in his article "Notation – Material and Form", that "form can only be invented; material can only be discovered" (Haubenstock-Ramati, 1966, p. 41) and realized this idea in his works. Mobile *Interpolation* includes twenty-five sections, which differ by length, quantity of material, sounding character, and structural function, bearing the title "formants". Eight sections can serve as initial when choosing the straight direction and seven ones when choosing the retrograde direction (their beginnings are various by sound); it is possible to start from the most upper system, performing both functions. Large-scale formants have some dotted lines, which unite the formants to one another. Musicians can follow any directional line; hence there is a great number of performance versions. However, the freedom of choice of flutists(s) is not full, as the composer thought out all possible variants and partly predefined the actions of interpreters. Particular disposition of the dotted lines excludes some groups of sounds in the same phrases on condition of choice of various opening formants, so lines lead a musician to certain sections and exclude the others. The composer provided all acceptable forms of mobile.

Nevertheless the sound of *Interpolation* varies appreciably because of a free number of participants. The piece takes four to five minutes if it is played by one flutist and more than 12 minutes if is played by three flutists. The score serves as a part for each artist. It is possible as one virtuoso plays one, two or three instruments. If a person participates only, he plays various form versions three times; if three musicians appear on the concert stage, the second and especially third flutist arbitrary chooses only a few original or retrograde formants, dividing them by means of pauses. Thus, each repetition of the same section will superimpose on its already sounding version and augment texture density. The arrangement of the formants' according to their length and combination is fully realized by performers:

It is quite possible that for this reason Haubenstock-Ramati qualified his mobiles as "dynamic closed forms":

> The form is 'closed', because, after the completion of one phase, its elements are being used again to generate a new phase. But since different elements have phases of different lengths, each further repetition will be 'dynamic', i.e.: vertically speaking, a new context will result every time (Wilson, 1999, p. 2).

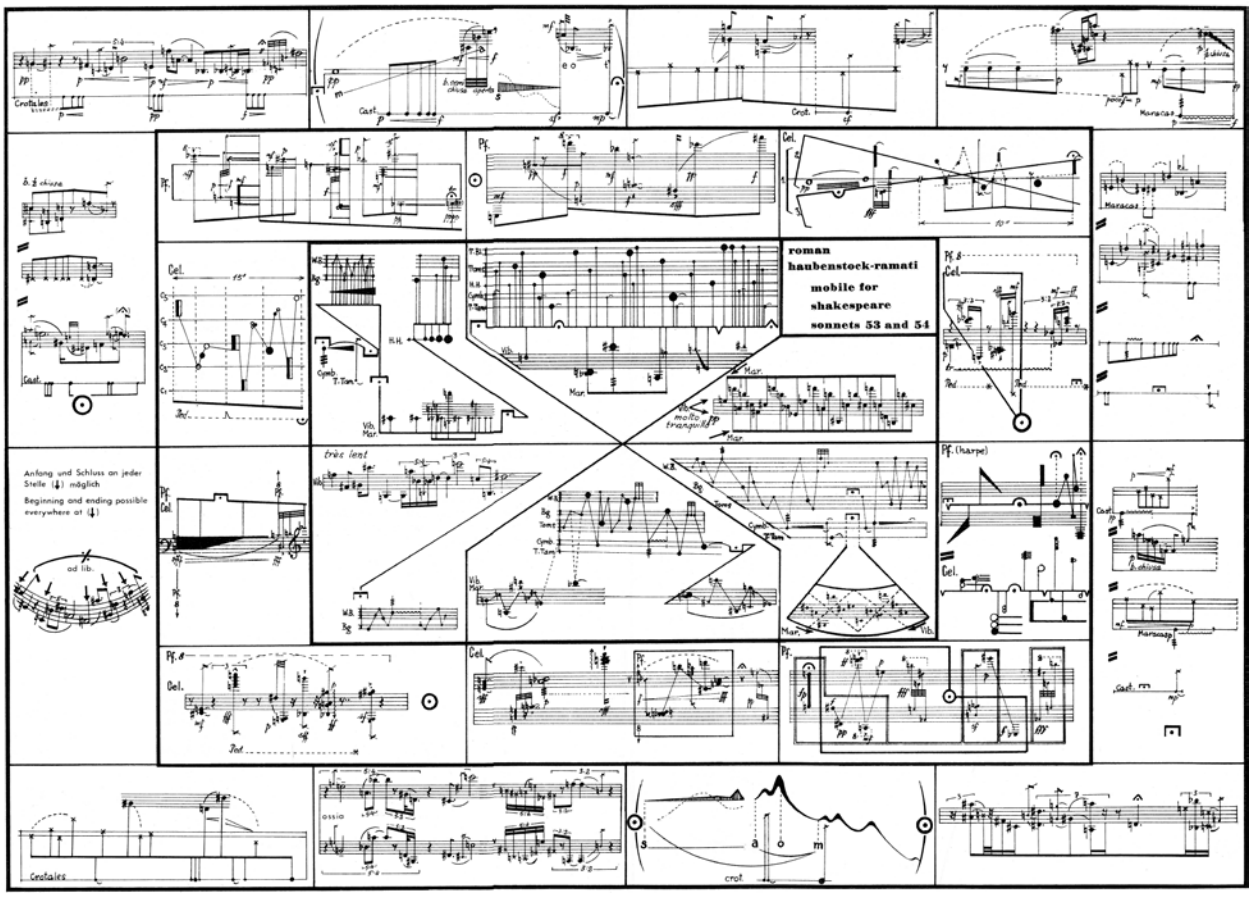
He likened musical structure's change to "the shuffling of playing cards," so while cherishing the openness and unpredictability brought about by multiple combinations of sound material, he wholly controlled the general form and directed common dramaturgical process. Haubenstock-Ramati differentiated the use of the mobile principle by American and European composers:

> The Americans are very good at shuffling the cards, but they don't play, they don't get around to playing with those cards. And I had decided to make a game with these newly shuffled cards, and that is the mobile (Wilson, 1999, p. 1).

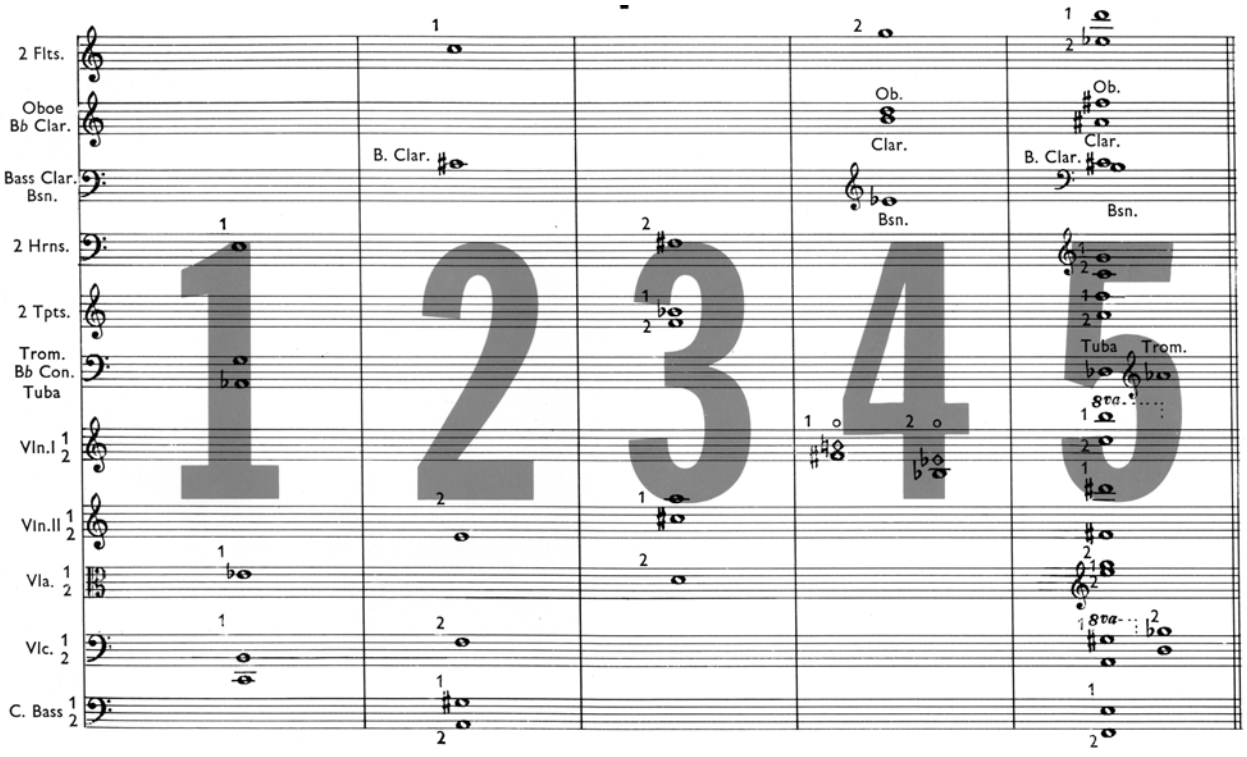
So in *Mobile for Shakespeare* there are clear determined bounds of a macro-form. In the latter piece two Shakespeare sonnets No. 53 and 54 are separated by a short interlude and preceded by instrumental sections of given lengths, although the players may start at any sections of the graph score, move to any of them, interpreting the written fragments in different orders and tempos of their choice. The score is divided into three fields: the external includes 12 musical sections for soprano and percussionist 3; the middle consists of 10 sections for piano and celesta; the internal has six sections for percussionists one and two as well as vibraphone and marimba. Each performer may start from any section of his field and then read the score clockwise or anticlockwise in any tempo. Notation is determined in various degrees: for example, the soprano part looks like a sketch and presents one of the author's versions of performance only:

First String Quartet consists of four sections (A, B, C, and D), arranged in such a way that it is generated in a clear concentric form A←B←C←D→C→B→A, having a fixed symmetry axis. Three of the four sections have some described and graphically drawn form versions. For example, Mobile A is comprised of nine structures (a, b, c, d, e, f, g, h, i), but it is possible to form only twelve versions of the mobile by varying their order. Each starting structure is also to be repeated at the end as the closing ones, as well as the structure "e" which lies in the middle of the two crossing paths, is to be played in two different places in each versions (it causes the limitation of form versions number). Four simultaneously performed cycles of Mobile B structures in four different sequences, i.e. of the constituent structures, constitute one version of Mobile B. Mobile C has also 12 versions of form, including eleven structures, and structures "a" and "e" which stand either at the beginning or the end of each of the twelve versions to be played twice. So this form is variable due to the fixed placement of structural units, but the units themselves are inherently unstable; consequently, the work's sounding change from one performance to another to some degree. Second String Quartet consists of six movements having different character, genre, form, and even style, and following any sequence. An obvious relationship between the movements (common material, sound character) as well as rhythmic, intonation, articulation, and other reminiscences system makes the form of the piece similar to rondo.

Earl Brown's *Available Forms I* (1961), *Available Forms II* (1962), *String Quartet* (1965), *Modules I and II* (1966), *Calder's Piece* for four percussions and mobile *Chef d'orchestre* by Alexander Calder (1966), *Event: Synergy II* for ensemble (1968); *Module III* (1969) and others are



Example 9. *Mobile for Shakespeare* for voice and six players (1958) by Haubenstock-Ramati



Example 10. *Module I* (1966) by Earl Brown

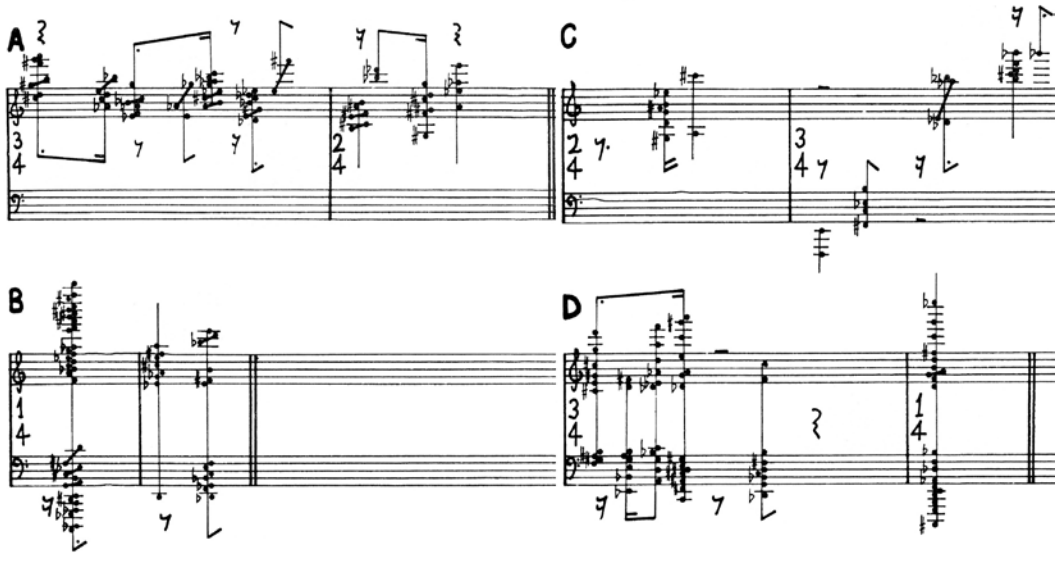
"assembling" constructions. Two separate scores *Module I* and *Module II* may be performed independently, simultaneously, or either one of them may be performed with *Module III* (1969) or with any module that may be added to this series of works if only they do not exceed the instrumentation of a normal large orchestra. Each of *Modules I* and *II* has four pages, including either four or five accords; they may be played in any sequence and each may be held for as long as the conductor desires, at any constant or variable loudness. Conductors inform the musicians of the page, from which he will choose accords during the performance.

In spite of structure mobility, the sound aspect of the work remains from one performance to another due to an invariable character of musical events. Firstly, all accords having fermata are to be held by the musicians until specially cut off by the conductor. Secondly, accords are played sometimes by separate instrumental groups, sometimes by full orchestra, so during a performance tutti alternates soli, the orchestra periodically breaks up into some groups and then gathers in a united "intervallic unison" (in the sense of qualitative, but not pitch coincidence of intervals). For example, each accord on pages 2 and 3 of the score of both *Modules* use all the instruments, but on pages 1 and 4 the first four accords may be combined and overlapped in any sequence and combination so they are four small accords which, when played simultaneously, add up to the full orchestra of that *Module*. Thirdly, there is intervallic relationship between accords of pages 1 and 5. So Chord No. 5 on Page 1 of *Module I* is the same by interval as the all of accords No. 1–4 of *Module II* with only different orchestration. Accords No. 1–4 on Page 1 of *Module II* sounded simultaneously with Accord No. 5 of *Module I* produce an intervallic unison between the two *Modules* (the same relationship is between accords No. 1–4 of *Module I* and Accord No 5 of *Module II*).

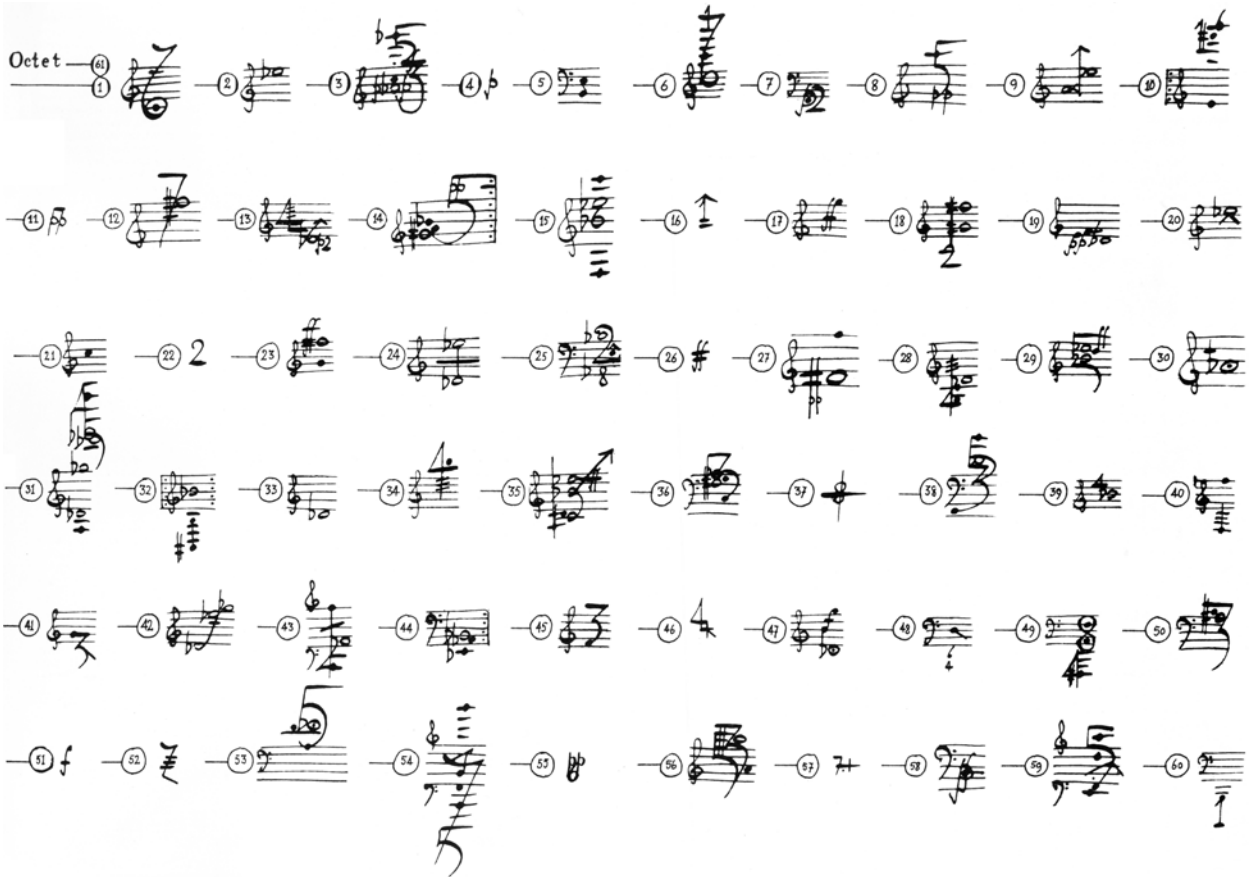
Such intervallic unisons appear between accords on Page 4 of both *Modules*. So even though the succession and combination of accords is various, the sounding character of Brown's work in different interpretations will bear a great resemblance to each other due to long sustained and intervallic community of accords. Moreover, the interchange of tutti with soli will make the opus similar for listeners in each performance, though it will change the work's outlines and structure.

One of the numerous mobiles by Cornelius Cardew has a characteristic title, *Material,* for any instrumental ensemble (1960), expressively indicating the absence of the composer's given form. There are 17 sections from A to Q by one (L, N, O, P, Q), two (A, B, C, D, E, F, G, H, J, K, M), and four (I) measures. Not only the order, but also the number of sections and their repetitions are free, by mobile "tradition", although particular "game directives" make it unlike other mobiles. At first the players should move together, at a later stage sections may be arbitrarily counterpointed. In addition, the crotchet beat is variable; any of the written notes as well as a selection of the notes in a cluster may be omitted; large accords may be spread or broken; material may be played for any length of time. Musicians also freely choose dynamics, articulation, tempo, etc.

Mobile *Octet'61 for Jasper Johns* (1961) by Cardew is wholly performed by a musician's desire. Each sign symbolizes a musical event. The piece is cyclic and may be played for any length of time. It is possible to start the musical work anywhere, joining the end to the beginning, or the



Example 11. *Material* for any instrumental ensemble (1960) by Cornelius Cardew



Example 12. Mobile *Octet'61 for Jasper Johns* (1961) by Cornelius Cardew

beginning to the end if a performer is reading backwards and end anywhere. The performer can use not only the piano, but also any other instrument(s), interpret each sign ad lib and any times:

Musical mobiles had such unknown form that "one feels on entering a strange city, or as one explores the firmament with but few bearings to lead the way" (Smith Brindle, 1975, p. 72). But although these pieces are changeable they are surely based on any constructive idea and built according to a certain logic of sense development. Compositional technique, pitch or rhythm organization system, material disposition feature, and another constructive force and factors usually perform a structure-forming function. Suite principle underlies many musical mobiles, having compound form by nature. For example, according to Petit, his piece *13 Passages* for saxophone alto and vibraphone is a "musical building-kit" (Petit, 1986, p. 2), in which 13 episodes may be arranged arbitrarily by performers themselves at will. Episodes differ in sound material, texture, and character – from duets, exactly fixed in notation, to solo improvisation on indeterminate text. Musicians themselves choose an order and number of the pieces, which they wish to play. Jacqueline Nova's *12 moviles para conjunto de camara* (1965) are built in concerto grosso model and include some improvisational episodes (IV, VIII, and X), which are played by soli and ensembles and contrast with tutti episodes having exact meter, regular rhythm and clear texture. *Mobiles after Alexander Calder* for viola, marimba, and piano by Axel Borup-Jørgensen consist of four movements by 6, 7, 7, 5 (viola), 5, 7, 7, 5 (marimba) and 5, 7, 7, 5 (piano) variable sections. The piece is to be played on the principle of noncoincidence of sounds and discoordination of parts. The composer suggests choosing the movements and sections of composition considering that happens in the other parts and avoiding synchronous play of the same type material by all instruments: form is to be properly movable, and instrumentalists have to exchange cues such way as if it is a natural, vivid, and fascinating talk between people having various character and temperament.

Structure's indeterminacy of musical mobiles makes performance considerably more active and contributes to the search of new different forms. The improvisational origin of classical forms and genres is generally known: "Once variations, canon, toccata, fantasy, and even fugue and sonata form were improvised, to say nothing of early variety and prototype of the forms and genre-texture models, which initially were exactly specific kinds of improvisation art" (Сапонов, 1982, p. 4). Unsteady form of musical mobiles

also furthered the search of various structure solutions and development of innovational forming strategies, which have not crystallized and consolidated in compositional practice and become certain common types yet. It is one of the most important achievements of musical mobile.

Form fluidity led to far-reaching results owing to chance influence upon both material and method of its organization, as "structure mobility signifies a tolerance of chance in more high, compositional level of the work" (Кюрегян, 2005, p. 417), which was early considered "inviolable". They appeared in a period of genre system change, but found their own "genotypical features" such as a special "constructive idea of structure" (Дауноравичене, 1990, p. 18).

Forms and genres are often interrelated and interdependent with each other, and forms received a genre name in most cases of art history. The situation of musical mobile is similar: this new genre genotype correlates with specific structural-compositional type and fundamental variability of form is its dominant criterion and essential quality. It is possible to categorize a great number of works for mobile. For example, *Mosaic Quartet* (*String No. 3,* 1935) by H. Cowell, *Intermission 6, for 1 or 2 pianos* (1953) by M. Feldman, *A Piacere: Suggestions for piano* (1963) by K. Serocki, *Klavierstück XI* (1956) by K. Stockhausen, *Third Piano Sonata* (1957) and *Structures II for Two Pianos* (1961) by P. Boulez, *Per pianoforte* (1968) by E. Bogusławski, *Ouvert...*, *Meditation for variable instrumentation* op. 99 (2005) by M. Denhoff, etc. There is a multitude of that kind of pieces, going by the innovative "genre standards", which "reflect a search of a new conception typical of modern musical art" (Дауноравичене, 1990, p. 18). Musical mobile is relatively a new phenomenon, but so much time has elapsed from its appearance that musicologists and performers should pay attention to this unknown occurrence of musical culture.

References

1 Aleatory derived from Latin *alea* – dice, game of dice, risk, chance.

2 The term "forms-mobiles" suggested by Kuregyan (Кюрегян, 2005, p. 417).

3 The term "mobile form" suggested and used by Brown (Brown , 1979, p. 83), Denissov (Денисов, 1986 , p. 100) and Tsenova (Ценова, 1992, p. 110).

4 The term "variable form" used by Stockhausen (Штокхаузен, 1995, p. *40*).

Literature

Abe, K. *Rund Um Die Uhr: 12 Mobile für Klavier Solo*. Wien: Ariadne, 1980. Musical score.

Brown, E. [Interview]. In: Rosenberg D., Rosenberg B. *The Music Makers*. New York: Columbia University Press, 1979, p. 80–91.

Haubenstock-Ramati, R. "Notation – Material and Form". In: *Perspectives of New Music*, 1966, Vol. 3 (Fall–Winter), p. 39–44.

Petit, J.-L. *13 Passages*. Köln, 1986.

Ptaszyńska, M. *Mobile dla dwóch perkusistów*. Kraków: PWM Edition, 1978.

Smith Brindle, R. *The New Music. The Avant-garde since 1945*. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1975.

Wilson, P. "Re-Shuffling the Cards". In: Haubenstock-Ramati R. *Mobile for Shakespeare*. Hat Hut Records Ltd., 1999, p. 1–3.

Дауноравичене, Г. *Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975–1985 годов)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Вильнюс, 1990.

Денисов, Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие. In: *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. Москва: Советский композитор, 1986, p. 112–136.

Курбатская, С., Холопов, Ю. *Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки*. Москва: Сфера, 1998.

Кюрегян, Т. "Алеаторика". In: *Теория современной композиции*, ред. В. Ценова. Москва: Музыка, 2005, p. 412–430.

Сапонов, М. *Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения*. Москва: Музыка, 1982.

Штокхаузен, К. "Изобретение и открытие (доклад о генезисе форм)". In: *XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы*, вып. 1, ред. М. Арановский, А. Баева. Москва: Музыка, 1995, p. 40–42.

Ценова, В. "О современной систематике музыкальных форм". In: *Laudamus. К 60-летию Ю. Н. Холопова*, ред. В. Ценова. Москва: Композитор, 1992, p. 107–113.

Supplement

Music compositions with a title or subtitle "mobile"

Date	Composer	Work's title or subtitle
1932	Henry Brant (1913–2008), USA	*Mobiles* for unaccompanied flute
1957	Roman Haubenstock-Ramati (1919–1994), Austria	*Interpolation, mobile* pour flute (1, 2 et 3)
1958	Herbert Brün (1918–2000), Germany	*Mobile* für Orchester
1958	Roman Haubenstock-Ramati	*Mobile* for Shakespeare for voice and 6 players
1958	Henri Pousseur (1929–2009), Belgium	*Mobile* pour deux pianos
1959	Sylvano Bussotti (b. 1931), Italy	*Mobile-stabile* for violin, piano and guitars
1959	Roberto Gerhard (1896–1970), Great Britain	*Audiomobiles* I, II "DNA", III, IV
1960	Niels Viggo Bentzon (1919–2000), Denmark	*5 mobiler*, op. 125 for orchestra
1960	André Prévost (1934–2001), Canada	*Mobile* pour flûte, violon, alto et violoncelle
1961	Leslie Bassett (b. 1923), USA	*Mobile* for piano
1961	Axel Borup-Jørgensen (b. 1924), Denmark	*Mobiles after Alexander Calder*, op. 38 for viola, marimba, and piano
1961	Roberto Gerhard	*Audiomobile* II for tape
1961	Maurice Jarre (1924–2009), France	*Mobile* for violin and orchestra
1961	Mieko Shiomi (b. 1938), Japan	*Mobile* N0. 1–3 for violin, cello, saxophone, marimba, gong, metronome, noise
1962	Heinz Holliger (b. 1939), Switzerland	*Mobile* for oboe and harp
1964	Derek Foster (b. 1943), Great Britain	*October '64: mobile* for piano
1964	Talib-Rasul Hakim (1940–1988), USA	*Peace-Mobile* for Woodwind Quintet
1964	Ernst Křenek (1900–1991), Austria	*Fibonacci mobile*, op. 187 for string quarter and piano
1965	Jacqueline Nova (1935–1975), Columbia	*12 Moviles* para conjunto de camara
1965	Michel Decoust (b. 1936), France	*Mobile* de 1 à ∞ percussionistes
1965	Richard Felciano (b. 1930), USA	*Contractions, Mobile* for Woodwind Quintet
1965	Peter Kolman (b. 1937), Austria	*Molisation, Mobile* for flute and vibraphone
1965	Ton Bruynèl (b. 1934), Denmark	*Mobile* for two soundtracks
1967	Jeanine Rueff (1922–1999), France	*Mobiles* pour Trompette et Piano
1967	Lucien Goethals (1931–2006), Belgium	*Mobile* for 2 speakers, cello, piano, percussion, 4 film projectors, 4 tapes
1967	Klaus Hashagen (1924–1998), Germany	*Mobile Szenen* II für Klavier und Elektronik
1968	Brian Cherney (b. 1942), Canada	*Mobile* II for cello Solo inst: Mobile II, vc, 1968
1968	Lucian Mețianu (b. 1937), Romania	*Mobiles* for ensemble
1968	Ernst Widmer (1927–1990), Brasilia	*Rondo-mobile* für Klavier
1969	M. William Karlins (1932–2005), USA	*Music* for cello alone No. 2 with mobiles
1969	Brian Cherney	*Mobile* IV (Tu Fu, trans. K. Rexroth) for soprano and orchestra
1969	Paul-Heinz Dittrich (b. 1930), Germany	*Stabiles und mobiles* für 12 Saiten Orchester
1969	Filipe Pires (b. 1934), Portugal	*Mobiles* for chamber orchestra and piano
1969	Ben Johnston (b. 1926), USA	*Auto Mobile*, exhibition music, tape
1970	Helmut Degen (b. 1911), Germany	*Mobile capriccioso* for flute, viola, piano
1970	M. William Karlins	*Graphic Mobile* for three and more instruments
1970	Brian Cherney	*Mobile* III for oboe
1970	Ole Schmidt (b. 1928), Denmark	*2 mobiles* for winds, percussions and piano
1971	Alice Samter (1908–2004), Germany	*Mobile* für Oboe und Fagott
1971	Wilfried Jentzsch (b. 1941), Germany	*Mobile* for 5 orchestral groups
1971	Bent Lorentzen (b. 1935), Denmark	*3 Mobiles* for accordion, guitar, percussions
1971	Paul Arma (1905–1987), France	*3 Mobiles* for clarinet solo
1972	John Rimmer (b. 1939), New Zealand	*Mobiles* for harpsichord
1973	Veit Erdmann (b. 1944), Germany	*Mobile* I, II, III für zwei Flöten und Klavier
1973	Walter Hekster (b. 1937), Holland	*Mobiles* for orchestra divided into four groups
1973	Hugh Davies (1943–2005), Great Britain	*Mobile with Differences* for 5 instruments and live electronics

1973	Yngve Jan Trede (b. 1933), Denmark	*Trio mobile* for accordion, electric guitar, percussion
1973	Ernst Widmer	*Mobile* II for clarinet and piano
1974	Flemming Weis (1898–1981), Denmark	*3 mobiler* for flute and string trio
1975	Roque Cordero (1917–2008), Panama	*6 mobiles* for orchestra
1975	Ernst Widmer	*Mobile* I für Viola und Klavier
1975	Marta Ptaszyńska (b. 1943), Poland	*Mobile* dla dwóch perkusistów
1975	Paul Arma	*6 mobiles* for 1, 2, 3 or 4 saxophones
1975	Elliott Schwartz (b. 1936), USA	*5 Mobiles* for flute, trumpet, organ, tape
1975	Klaus Hinrich Stahmer (b. 1941), Germany	*Mobile Aktionen* für Saitenorchester
1976	Christian Ridil (b. 1947), Germany	*Mobile musicale* für zwei Oboen und Fagott
1977	Caryn Block (b. 1953), USA	*Mobiles* for Bassflute
1977	Walter Hekster	*Mobile for Rickey* for clarinet solo
1977	Usko Meriläinen (1930–2004), Finland	*Mobile – ein Spiel* für Orchester
1978	Brian Cherney	*Seven Miniatures in the form of a mobile* for solo viola
1978	Barry Schrader (b. 1945), USA	*Mobiles*, Film and video scores (J. Engel)
1978	Hayg Boyadjian (b. 1938), USA	*Mobile* for Harp, Flute and Cello
1978	Elliott Schwartz	*Pentagonal Mobile* for piano, tape, audience
1979	Vinko Globokar (b. 1934), Slovenia	*La tromba e mobile* for wind orchestra
1980	Kyoko Abe (b. 1950), Japan	*Круглые сутки: 12 мобилей для фортепиано соло*
1980	István Láng (b. 1933), Hungary	*Prelude, 3 mobiles and postlude* for wind quintet
1980	Conrad Beck (1901–1989), Sweden	*Centres mobiles* for flute, oboe, clarinet, bassoon, horn, trumpet, timpani
1980	Benjamin Lees (1924–2010), USA	*Mobiles* for orchestra
1980	Francis Miroglio (b. 1924), France	*Ping-Squash* 1–3, mobiles for percussions
1980	Denis Smalley (b. 1946), New Zealand	*Bern Mobiles*
1981	Glenn Stallcop (b. 1950), USA	*Mobiles* for two violins and double bass
1981	Marc Neikrug (b. 1946), USA	*Mobile* for 14 instruments
1982	Charles Dakin (1930–2006), Great Britain	*Mobiles* for soprano and tenor saxophones
1982	Fredrick Kaufman (b. 1936), USA	*Mobile* for String Quartet
1983	Eleanor Alberga (b. 1949), Great Britain	*Mobile* I for string orchestra
1983	Roque Cordero	*Petites mobiles* for bassoons trio
1983	Ronald Senator (b. 1926), Great Britain	*Mobiles* for piano
1985	Roger Dean (b. 1948), Australia	*Motel Mobile* for flute and guitar
1985	Christopher Bochmann (b. 1950), Great Britain	*Mobiles for Alexandra* for winds and 3 basses
1985	Otto Joachim (1910–2010), Canada	*Mobile für Johann Sebastian Bach* for wind quintet, string quartet, celesta, organ, vocoder
1986	Freddy van Laer (b. 1945), Belgium	*Mobile* voor Klarinet Solo
1986	Karl-Josef Müller (1937–2001), Germany	*Mobile* I für 2 Violinen und Viola
1986	Gunnar Bucht (b. 1927), Swedish	*Fresques mobiles*
1986	Anthony Iannaccone (b. 1943), USA	*Mobiles* for brass and percussions
1987	Milko Kelemen (b. 1924), Croatia	*Mobile* für einen Schlagzeuger
1987	Gene "Blue" Tyranny (b. 1945), USA	*Extreme Reincarnations Just Before Sunset, Mobile* for tape and piano
1988	Karl-Josef Müller	*Mobile* II für drei Violoncelli
1988	Eleanor Alberga	*Mobile* II for 2 clarinets, 2 saxophones, piano, 2 violins, viola, cello
1988	Ruth Zechlin (b. 1926), Germany	*5 Mobiles* for harp
1991	Simon Bainbridge (b. 1952), Great Britain	*Mobile* for English horn and piano
1994	Simon Bainbridge	*Mobile* for solo viola, flute, 2 clarinets, and harp
1995	Simon Bainbridge	*Henry's Mobile* for violas consort
1996	Oleksandr Grinberg (b. 1961), Ukraine	*Mobile-Immobile* for piano
1996	Henri Pousseur	*Mobile Duel de Capricares* pour saxophone alto et piano
1998	Harrison Birtwistle (b. 1934), Great Britain	*Placid Mobile* for 36 muted trumpets

Santrauka

Straipsnis skirtas naujam XX a. muzikos žanrui, kuriam būdingi tokie požymiai kaip neapibrėžtumas, kintamumas ir struktūros transformavimas, suteikiant muzikos kūriniui galimybę atrasti skirtingas ar net priešiškas gaires (pvz., Calderio mobilieji darbai) ir įgyti formas, įvairuojančias nuo rondo iki individualaus projekto. Autorė aptaria mobiliuosius Šiaurės Amerikos ir Europos kompozitorių kūrinius žvelgdama į juos per struktūrinės idėjos prizmę, nagrinėdama organizavimo modelius ir muzikinius blokus ir sistematizuodama juos į mobiliąsias, kintamąsias ir modulines formas, turinčias skirtingą struktūrinio stabilumo lygmenį. Pirmoji forma implikuoja tik kelių elementų nepastovumą; antrojoje matomi keli autoriaus pateikti formos variantai, kurie yra įamžinti natomis ir suformuoti tam tikros kūrinio logikos; trečioji nerodo jokios natomis fiksuotos specifinės struktūros, bet pateikia daugybę muzikinių atkarpų kombinacijų. Be to, XX a. muzikoje būta formų, kurios iš principo nebuvo apibūdintos ar įtvirtintos pačių kompozitorių, tačiau vis dėlto turėjo aiškius kontūrus, apibrėžtą epizodų skaičių, dramaturginio proceso kryptį ir net garsinės medžiagos ekspoziciją bei plėtojimą.

Kintančios struktūros muzikinės formos anais laikais buvo retos ir susijusios su tradicijomis. Tačiau muzikos mobilumas reagavo į avangardinę formos individualizacijos tendenciją, kuri vystymo logikos ir struktūros požiūriu kiekviename kūrinyje yra unikali ir vienintelė. Muzikos mobilumas pasireiškia ne vien tik improvizacija, kaip barokinis preliudas ar tokata, liaudes daina ar džiazo tema; tai konstrukcijų rinkinys, kaskart skambantis vis kitaip. Tokių veikalų forma yra nenuspėjama, nes joje paprastai trūksta konkrečių kompozicinių atkarpų. XX a. muzikos standartu tapo kūrinio koncepcijos originalumas, instrumentinio ansamblio individualumas, garsinė medžiaga, kompozicinė technika, ką jau kalbėti apie formą, būdingą ne tik konkrečiam kūriniui, bet ir konkrečiam atlikimui. Veikalo metamorfozė, perdirbimas, transformacija tapo estetinėmis paradigmomis, susijusiomis su pasaulio kaip dinamiškos sistemos įvaizdžiu. Ši sistema yra nestabili, nuolat besikeičianti substancija, joje vis ieškome tiesos, bandome aptikti dalykų esmę, ilgimės pastovumo ir stabilumo. Mobilumas įkūnija kintamų dalykų nekintamumą, simbolizuoja ir įvairiais aspektais atspindi vienos tiesos esmę bei realizuoja pasaulio pradžios idėjas, kai į kosmosą ateina chaosas.

Aistė VALENTAITĖ, Audra VERSEKĖNAITĖ

Kvodlibeto kompozicinių principų apraiškos XX a. koliažuose

Manifestations of the Compositional Principles of the Quodlibet in Collages of the 20th Century

Anotacija
Straipsnyje gvildenami svetimos medžiagos implikavimo būdai senoviniuose kvodlibetuose ir XX a. koliažuose. Pasitelkus Kurto Gudewillio, Marios Rikos Maniates, Jono Klimo, Natalijos Simakovos kvodlibetų tipologines klasifikacijas, siekama atskleisti senovinių ir šiuolaikinių kvodlibetų ypatumus, taip pat kvodlibetų ir XX a. koliažų kompozicinius principus, pagrindinius panašumus ir skirtumus.
Reikšminiai žodžiai: kvodlibetas, koliažas, svetima medžiaga, simultaninis ir konsekutyvinis koliažas.

Abstract
The article considers the ways of implicating foreign material in ancient quodlibets and collages of the 20th century. With the help of typological classifications of quodlibets of Gudewill, Maniate, Klimas, and Simakov, it is sought to reveal peculiarities of ancient and contemporary quodlibets, the compositional principles of quodlibets and collages of the 20th century, as well as essential similarities and differences between them.
Keywords: quodlibet, collage, foreign material, simultaneous and consecutive collage.

XX a. muzikinė panorama – itin įvairialypė ir stilistiškai marga. Muzikinių eksperimentų lauku tapo naujos kompozicinės technikos (dodekafonija, serializmas, aleatorika, sonorika ir kt.), formos ir tradiciškai muzikos kalbos parametrų hierarchijos paribiuose vyravusių elementų (tembro, faktūros) iškėlimas į pagrindinį planą. Tačiau praėjusio šimtmečio muzikos žanrų sąrašas buvo papildytas tik keliais naujais pavadinimais: greta XX a. antroje pusėje pradedamų kurti žanriniu ir stilistiniu pliuralizmu – muzikos, teatro, dailės, kino ir choreografijos elementų samplaika – pagrįstų hepeningų, performansų, susiformavo muzikinis koliažas[1]. Koliažą muzikoje galima apibūdinti kaip kompozicinę techniką ir žanrą, kuriame gretinamos įvairios citatos, stiliai, faktūros. Pagrindiniu muzikinių koliažų principu tampa įvairiausios pasiskolintos medžiagos implikavimas naujame muzikos kontekste. Žinoma, svetimos medžiagos citavimas Europos muzikinėje kultūroje anaiptol nebuvo naujas reiškinys (juk jau Renesanso epochoje gyvavo įvairūs žanrai, kuriuose sintezuojama svetima medžiaga – parodinės mišios, motetai, kvodlibetai), tačiau koliažo technikos įsitvirtinimas XX a. viduryje į muzikos meną įnešė nemažai naujovių. Muzikiniai koliažai iškilo kaip reakcija į griežtą serializmą. Daugelis koliažų kūrėjų (pvz., Charlesas Ivesas, Berndas Aloisas Zimmermannas, Luciano Berio, George'as Rochbergas ir kt.) pirma išmėgino dodekafoniją ir tik vėliau, postserializmo laikotarpiu (apytikriai nuo 1960 m.), ėmė kurti stilistiškai nevienalytę muziką. Muzikos citatos pradėtos implikuoti ne pavienėse kūrinio padalose, o visame kūrinyje, – tai ir tapo esminiu kompozicijos elementu (trafaretiniais postmodernaus koliažo pavyzdžiais laikytina Berio kūrinio „Sinfonia" III dalis, taip pat Rochbergo „Music for the Magic Theater", Zimmermanno „Die Soldaten", Iveso IV simfonija ir kt.). Muzikiniai skoliniai koliažuose būdavo transformuojami arba kartais neatpažįstamai pakeičiami. Taip kompozitoriai siekė įprasminti senąsias muzikos kultūras šiuolaikiniame kontekste. Pasak Roberto P. Morgano, „svetima medžiaga koliažams buvo renkama iš visiškai skirtingų šaltinių – į kūrinį galėjo būti implikuojamas grigališkasis choralas, Renesanso polifonija, barokinės figūracijos, XIX a. pabaigos chromatizmai ir kiti stilistiniai elementai. Visi šie skoliniai buvo laisvai jungiami į eklektinį mišinį" (Morgan, 1991, p. 411).

Pirmaisiais koliažo žanro pavyzdžiais laikytinos amerikiečių kompozitoriaus Charleso Iveso (1874–1954) kompozicijos. Jose gausu svetimos muzikinės medžiagos: pagrindinis sluoksnis buvo kuriamas iš cituojamos muzikos, o kituose faktūros sluoksniuose įpinamos įvairios melodijos siejosi su pagrindinio sluoksnio muzikine medžiaga melodiniu, ritminiu panašumu, žanriniu aspektu arba nemuzikinėmis asociacijomis (J. Peter Burkholder). Tokių kūrinių efektas primena nesąmoningus atminties ar sapnų šuolius, kai per asociacijas nuo vienos minties peršokama prie kitos (pvz., Iveso IV simfonija (1910–1916); „Washington's Birthday" (1915–1917) kaimo vakarėlio šokis; „The Fourth of July" (1914–1918) atostogų šventės fragmentas; taip pat koliažo technika pasitelkiama ir kūrinio „Three Places in New England" II dalyje („Putnam's Camp (1914–1920) siekiant perteikti sapnus). Pagrindinis Iveso koliažų bruožas tas, kad pasiskolinti muzikos fragmentai „klijuojami" ant muzikinės struktūros, kuri jau pati savaime (be skolinių) yra

rišli ir nuosekli[2]. Koliažuose, priešingai nei kitose svetima medžiaga pagrįstose kompozicijose, tik kai kurie skoliniai funkcionuoja temos ar ryškios melodijos pavidalu. Kiti pasiskolinti elementai tiesiog sudaro papildomus muzikos sluoksnius, tirština faktūrą.

Išanalizavus Iveso, Berio, Zimmermanno, Rochbergo ir kitų kompozitorių kūrybą svetimos medžiagos implikavimo aspektu, paaiškėja, kad jie (ypač Ivesas) įvairios svetimos medžiagos sintezavimo manierą eksponuoja ne tik koliažo kūriniuose. Štai, pavyzdžiui, Ivesas svetimos medžiagos samplaikas kūrė ir IV simfonijoje (1910–1916), „Washington's Birthday" iš simfonijos „The New England Holidays" (1904–1913), „Three Places in New England" (1910–1914), taip pat ir kvodlibetuose „Study No. 20" fortepijonui (1908–1914), TSIAJ smuikui, violončelei ir fortepijonui (1914), „Waltz-Rondo" fortepijonui (1911). Žinome, kad kvodlibetas, kaip ir XX a. koliažas, grindžiamas skirtingų melodijų ir tekstų sąveika. Atsiradęs Renesanso epochoje, įsitvirtinęs Baroko (Melchioro Francko, Ludwigo Senflio, Johanno Sebastiano Bacho kūryboje) ir Klasicizmo epochos (Wolfgango Amadeaus Mozarto) kompozitorių kūriniuose, kvodlibeto žanras buvo įdomus ir XX a. kompozitoriams Ivesui, Kurtui Weilliui, Peteriui Schickele'ei, Donaldui Martino ir kt.

Paviršutiniškas kvodlibeto ir koliažo palyginimas atskleidžia akivaizdų jų kompozicinių principų panašumą. Kompozicinės technikos aspektu koliažai labai artimai siejasi su senoviniais ir XX a. kvodlibetais, kuriuose taip pat sintezuojamos pačios įvairiausios melodijos ir tekstai (vienas būdingiausių senovinio kvodlibeto bruožų – daugiatekstiškumas). Tačiau kvodlibetuose muzikos skoliniai dažniausiai aiškiai pastebimi, iškeliami į pagrindinį faktūros sluoksnį ir ne taip akivaizdžiai transformuojami. Koliažo technika yra sudėtingesnė tuo požiūriu, kad svetimos medžiagos citatos implikuojamos kiekviename faktūros sluoksnyje. Tai suponuotų prielaidą, kad koliažas – savotiška šiuolaikinė kvodlibeto žanro versija nauju pavadinimu. Tačiau šią prielaidą paneigia Iveso kūryba, kurioje randame ir kvodlibeto, ir koliažo kompozicinių pavyzdžių. Todėl toliau straipsnyje tyrinėjame senovinių ir šiuolaikinių kvodlibetų ypatumus, leidžiančius atskleisti esminius senovinio, XX a. kvodlibeto ir koliažo žanrų kompozicinius principus, jų panašumus ir skirtumus.

Kvodlibeto žanro kilmė: nuo retorikos ir mįslės iki muzikos kūrinio

Kvodlibeto sąvoka (lot. *quodlibet* – bet kas, kas patinka) muzikoje perimta iš retorikos mokslo. XIII a. Sorbonos universiteto Teologijos fakultete susiformavo improvizuotų egzaminų tradicija, pavadinta *disputatio de quodlibet* (lot. – improvizuota diskusija). Šioms akademiniuose sluoksniuose paplitusioms improvizacinėms diskusijoms buvo būdingos rimtos, erudicijos ir sąmojingumo reikalaujančios temos[3].

Paryžiaus Sorbonos ir kituose Europos universitetuose[4] vykusiose improvizacinėse diskusijose atsiskleisdavo dalyvių gebėjimai suformuluoti atsakymus į pateiktus klausimus, logiškai mąstyti. Kartais, siekiant pagyvinti diskusiją, būdavo užduodami keli komiški klausimai, bet apskritai *disputatio de quodlibet* tvyrojo rimta atmosfera. *Determinatio* posėdis, iš pradžių tik apibendrinęs *disputatio* iškeltus klausimus, netrukus išsirutuliojo į sudėtingą sistemą. Šiame posėdyje reikėdavo atsakyti į atsitiktinai pateiktus pirmojo posėdžio klausimus tam tikra logine tvarka. *Determinatio* vadovaujantis profesorius siekdavo sąmojingai klasifikuoti įvairias atsitiktines ir tarpusavyje nesusijusias temas, tad turėdavo pasitelkti išmonę ir erudiciją. Maniates pastebi, kad laisvesnė, improvizacinė kvodlibeto dalis – *disputatio* – buvo labiau išplėtota Vokietijos universitetuose, o *determinatio* svarba labiau pabrėžiama Prancūzijoje (Maniates, 1966, p. 176).

Amžiams bėgant, kvodlibeto sąvoka įgijo daugiau įvairių reikšmių. Pavyzdžiui, prancūziškame poetikos traktate „L'Infortune" „kvodlibeto" reikšmė buvo „bet kuris" arba „tam tikras". Žymaus XV a. Burgundijos rūmų poeto ir istoriko Jeano Molinet poezijoje kvodlibetas reiškė sudėtingą, gudrią mįslę. Kita vertus, paties Molinet kūryboje aptinkama pavyzdžių, kai į originalų poetinį tekstą įterpiami kitų autorių kūrinių fragmentai ar įvairių populiarių šansonų refrenų tekstai[5]. Kvodlibeto sąvoka vartojama ir šiuolaikinėje prancūzų kalboje – ji siejama su pajuoka, kandžia pastaba[6].

Taigi kvodlibetas, kilęs kaip išmonės ir erudicijos reikalaujanti vieša diskusija, ilgainiui tapo sąmojingumo, gudrumo sinonimu. Visi šie bruožai būdingi ir muzikiniam kvodlibetui: čia atsiskleidė muzikos kūrėjų kompozicinis išradingumas, gebėjimas tarpusavyje derinti iš pirmo žvilgsnio visiškai nederančius elementus. Todėl kvodlibetas muzikoje apibūdinamas kaip daugiabalsė **humoristinė kompozicija**, kurioje gretinamos įvairios skirtingos melodijos ir tekstai. Kvodlibeto žanro pirmtaku laikomas politekstinis XIII a. motetas. Jame tokiu pačiu principu gretinamos įvairios skirtingos melodijos ir tekstų fragmentai. Taip pat kvodlibetas giminingas ir daugiabalsėms prancūzų šansonoms, kur sintezuojamos įvairios pasiskolintos melodijos ir tekstai. Vis dėlto pagrindinis bruožas, skiriantis kvodlibetą nuo šių žanrų, yra akivaizdus humoristinis pradas, absurdo elementas. Melodijos ir tekstai kvodlibete sąmoningai išdėstomi taip, kad nesutaptų tarpusavyje, keltų juoką. Tad kvodlibetai buvo itin paplitę per įvairias šventes ir pasilinksminimus. Renesanso muzikos teoretikai savo traktatuose dažnai įtraukdavo kvodlibetus apibūdindami įvairių menzūrų vartoseną, kalbėdami apie dermes ir *cantus firmus* traktavimą. Apie kvodlibetą užsimenama Johanneso Tinctoriso veikale „Proportionale musices" (1473–1474), taip pat ir kitų žymių autorių darbuose – Henrico Glareano „Dodecachordon" (1547), Gioseffo Zarlino „Le institutioni harmonische" (1558), Lodovico Zacconi „Pratticca di musica" (1622) (Maniates, 2001). Tačiau šios ankstyvosios užuominos buvo iliustratyvaus pobūdžio – jose nekalbama apie žanro ypatybes, pagrindinius jo bruožus.

Verta pastebėti, kad nors kvodlibeto žanras susiformavo XVI a. Vokietijoje ir, kaip jau minėta, nebuvo tarp populiariausių žanrų, daugelyje Europos šalių susiklostė skirtingi kvodlibeto žanro tipai (arba jam giminingi žanrai), įvardyti įvairiais patiekalų pavadinimais: XVI a. Prancūzijoje gyvavo *fricasée* (pranc. troškinys), Ispanijoje – *ensalada* (isp. salotos), Italijoje – *misticanza* (it. mišinys), Anglijoje – *medley* (angl. mišinys, kratinys). Visus šiuos žanrus, kaip ir kvodlibetą, vienija tas pats kompozicinis principas – svetimų melodijų ir tekstų sintezė bei humoristinis pradas. Tiesa, prancūziškoje *fricasée* (pirmą kartą buvo paminėtas 1536 m. Paryžiuje išleistame antrame Attaingtant'o šansonų rinkinyje; Maniates, Freedman, 2011) būdavo sintezuojamos įvairios prancūziškų šansonų melodijos ar jų fragmentai. Dažniausiai tokioje kompozicijoje buvo siekiama sąmojingo, juokingo efekto. Ispaniškoji *ensalada*, skirtingai nei kvodlibetas, buvo proginis kūrinys, skirtas Kalėdų laikotarpiui. Šį žanrą labai mėgo kompozitoriaus Mateo Flecha, sukūręs mažiausiai 11 keturbalsių ir penkiabalsių *ensaladų* (Gomez, 2011). Kaip ir kvodlibetas, *ensalada* pagrįsta juokingais tekstais, įvairių dainų ar jų refrenų melodijų citatomis, jai būdingas politekstiškumas, kai sintezuojami tekstai ispanų, katalonų, taip pat ir portugalų, italų ar lotynų kalbomis. Angliškasis *medley* yra panašus į kvodlibetą, tačiau jame ryškesnis cituojamos svetimos muzikinės medžiagos bendrumas. *Medley* buvo jungiamos visos dainos, o ne atskiri jų fragmentai (Burkholder, 2011b). Čia dažniausiai buvo jungiami panašaus (arba to paties) muzikinio šaltinio fragmentai (pavyzdžiui, cituojamos vieno kompozitoriaus įvairių dainų melodijos). Kompoziciniais principais ir humoristine idėja kvodlibeto žanrui analogiškas buvo italų *misticanza.* Pirmą kartą *misticanza* (čia, beje, pristatomas ir kvodlibetas) aprašyta Michaelio Praetoriaus veikale „Syntagma musicum" (1618–1619)[7].

Akivaizdu, kad skolintos medžiagos integravimo vienoje kompozicijoje tradicija skleidėsi didžiojoje XVI a. Europos dalyje. Vis dėlto tik vokiškasis kvodlibetas tapo XX a. kompozitorių kūrybinių eksperimentų žanru. Todėl toliau aptariami istoriniai ir tipologiniai kvodlibeto žanro ypatumai.

Ankstyviausias vokiškojo kvodlibeto pavyzdys aptinkamas 1480 m. išleistame vokiškų dainų rinkinyje „Glogauer Liederbuch"[8]. Šio kvodlibeto viršutiniame balse (diskante) skamba pasiskolinta melodija, tenoro partija sudaryta iš dainų citatų sekos, o kontratenoro balsas juda laisvai (Gudewill, 1986). Kitas žinomas XV a. kvodlibetas sukurtas Tinctoriso. Jame jungiami populiarių dainų (tokių kaip „O rosa bella", „L'Homme armé" ar „Robinet, tu m'as la mort donée") melodijų fragmentai.

Kvodlibeto žanro klestėjimo laikotarpis – XVI–XVII a. Tuo metu ryškiausi kvodlibeto pavyzdžiai aptinkami vokiečių kompozitorių Melchioro Francko (1579–1639), Ludwigo Senflio (1486–1542), Matthio Greiterio (1494–1550) ir kitų autorių kūryboje. Į Wolfgango Schmeltzlio rinkinį „Guter seltzamer und künstlicher teutcher Gesang" (1544) buvo įtrauktas Greiterio kvodlibetas „Ein Quodlibet von Eyren" – kūrinys sudarytas iš laisvai komponuojamų poetinio teksto fragmentų. Analogiškas kvodlibeto pavyzdys – Johanno Puxstallerio „Ein Quodlibet von Nasen", jam būdingi laisvai išdėstomi humoristiniai tekstai. Kompozitoriaus Francko kvodlibetai dažniausiai grindžiami liaudies dainų melodijomis, išdėstytomis nuosekliai (konsekutyvinis medžiagos implikavimo būdas). Senflis yra sukūręs nemažai kvodlibetų, priskiriamų *cantus firmus* kvodlibeto subkategorijai – kiekvienas balsas juose tampa skirtingu *cantus prius factus.* Ryškiausias tokio tipo pavyzdys – kvodlibetas „Ach, Elselein / Es Taget". Senflis iš kitų kompozitorių išsiskyrė tuo, kad jo kvodlibetams būdingas ne tik sumanus melodijų ir tekstų derinimas tarpusavyje, bet ir lyriškumas, simboliškumas.

Kvodlibeto žanro pavyzdžių yra Johanno Sebastiano Bacho (1685–1750) ir Wolfgango Amadeaus Mozarto (1756–1791) kūryboje. Bacho kūrybinį palikimą sudaro du kvodlibeto pavyzdžiai: paskutinioji variacija iš fortepijoninio ciklo „Goldbergo variacijos" (1741) ir kvodlibetas 4 balsams su *basso continuo* – „Hochzeitsquodlibet" („Vestuvių kvodlibetas", 1708). Instrumentiniame „Goldbergo variacijų" kvodlibete dvi populiarios to meto vokiečių melodijos – „Ich bin so lang nicht bei dir gewest" ir „Kraut and Rüben" (tradicinio bergamaskos šokio melodija) – kontrapunktuoja variacijų *basso ostinato* temai[9].

Kitas Bacho kvodlibeto pavyzdys „Hochzeitsquodlibet" 4 balsams ir *basso continuo* yra konsekutyvinis kvodlibetas, pagrįstas trumpų, daugiausia komiškų, tekstų seka. Taip pat jame skamba ir komiški vokiečių priežodžiai ar tiesiog nepadorūs pokštai (šio kvodlibeto teksto autorius nežinomas) (Humphrey, 1999). Be įvairių citatų, lotyniškų frazių, parodijuojančių intarpų ar komiškų patarlių „Hochzeitsquodlibet" tekstuose yra ir užuominų apie tam tikras Arnštato vietas (kelerius metus kompozitorius jame gyveno ir kūrė), taip pat įvairių asmenų vardų (kai kurie jų – atsitiktinai ar ne – atitinka Bacho šeimos narių vardus). Yra žinoma, kad Bacho šeimoje ir draugų būryje kasmet būdavo rengiamos linksmos sueigos, per kurias visi atlikdavo kvodlibetus (Braatz, 2004).

Klasicizmo epochos muzikos pavyzdžiuose aptinkamas Mozarto „Gallimathias musicum" – instrumentinis konsekutyvinio kvodlibeto pavyzdys, sudarytas iš 17 dalių. Romantizmo epochoje kvodlibeto sąvoka buvo vartojama keliais atvejais (Maniates, 2001):

- kvodlibetas galėjo reikšti teatro pasilinksminimą, kuriame garsus artistas atlieka savo mėgstamiausių vaidmenų ištraukas;
- kvodlibetu vadinti įvairūs muzikiniai popuri;
- kvodlibetai buvo operinių pastišų, kuriuose svetimos muzikinės medžiagos fragmentai jungiami su originalia muzika pagrįstais epizodais, sinonimai.

Kvodlibeto žanro ir technikos tęstinumas akivaizdus ir XX a. muzikoje. Kaip jau minėta, kvodlibetus kūrė Weillis,

Schickele, Martino, Ivesas. Pastarojo amerikiečių kompozitoriaus kvodlibetai – ryškiausi XX a. kvodlibeto pavyzdžiai. Iveso kūryboje eksploatuojami įvairūs svetimos muzikinės medžiagos implikavimo būdai: citatos, stilistinės aliuzijos, parafrazės, koliažo technika ir kt. Kvodlibeto žanro kūriniai taip pat rado vietą Iveso kūrybiniame palikime (pvz., „Study" No. 20 fortepijonui, „Waltz-Rondo" fortepijonui, „This Scherzo Is A Joke" (TSIAJ) smuikui, violončelei ir fortepijonui (1914) ir kt.). Jiems būdingas humoristinis pobūdis, keliantis keistumo, muzikinių elementų nesuderinamumo įspūdį. Vienas ryškiausių pavyzdžių – Iveso trio „This Scherzo Is A Joke" antroji dalis. Kaip pastebi Burkholderis, siekdamas perteikti savo studijų laikų prisiminimus, pavaizduoti studentų žaidimus ir kvailiojimus, šioje kūrinio dalyje kompozitorius sumaniai pasitelkia kvodlibeto techniką (Burkholder, 1995, p. 373).

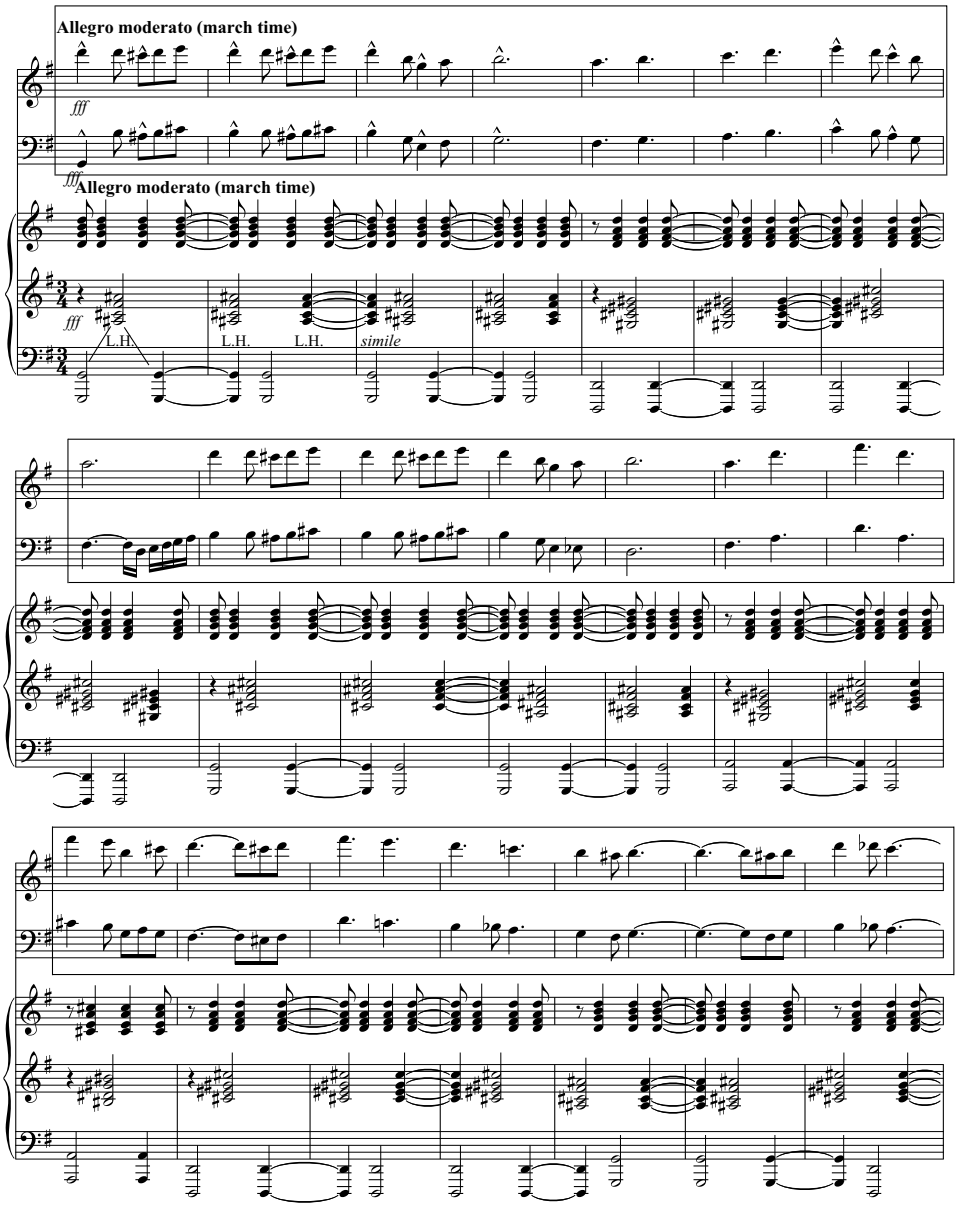
Žaismingame Iveso TSIAJ sintezuojamos universiteto gyvenimą atspindinčios mažiausiai 25 dainų ir šokių melodijos[10]. Jas kompozitorius eksponuoja keleriopai: vienalaikiai (simultaninis principas) ir paeiliui (konsekutyvinis principas). Svetima muzikinė medžiaga aiškiai pastebima – priešingai nei, pavyzdžiui, koliažo technika sukurtose kompozicijose, TSIAJ muzikiniai skoliniai skamba pagrindiniame sluoksnyje. Kai kurios inkrustuotos melodijos čia yra modifikuojamos, dažnai nuskamba tik sutrumpinti, neištisi melodiniai fragmentai. Originali Iveso sukurta muzikinė medžiaga atlieka akompanimento, harmoninio ar ritminio *ostinato* funkciją (išimtys – kūrinio įžanga, trumpas 8 taktų fragmentas (154–161 t.) ir kadencija, skambanti kūrinio pabaigoje: šiuose dariniuose muzikinių skolinių nėra). TSIAJ muzikiniai dariniai kontrastuoja melodika, ritmika, dramaturginiu aspektu (žaismingos melodijos priešinamos lyrinėms, šokio pobūdžio fragmentus keičia maršo intarpai ir t. t.). Atsižvelgiant į pasiskolintų muzikinių fragmentų išsidėstymą, Iveso TSIAJ išsikristalizuoja sudėtinė 3 dalių forma su įžanga:

Įžanga (1–15 t.)	**A** (16–92 t.)	**B** (93–177 t.)	**C** (178–217 t.)
Originali muzikinė medžiaga	**a (16–42 t.)** „A Band of Brothers in DKE" (smuikas) **b (43–46 t.)** „Marching Through Georgia" (smuikas) **c (47–64 t.)** „Few Days" (smuikas) **d (65–67 t.)** „The Worms Crawl In" (smuikas) **e / f (68–83 t.)** „That Old Cabin Home Upon the Hill" (violončelė) / „My Old Kentucky Home" (fortepijonas) **g (84–86 t.)** „In The Sweet Bye and Bye" (fortepijonas) **h / i (88–92 t.)** „Sailor's Hornpipe" (smuikas) / „Second Regiment March" (violončelė)	**j (93–107 t.)** I nežinoma melodija (smuikas) **k / l (107–114 t.)** II nežinoma melodija (fortepijonas) / III nežinoma melodija (violončelė) **k (114–121 t.)** II nežinoma melodija (fortepijonas) **m (118–119 t.)** „Pig Town Fling" (smuikas) **n (120–124 c t.)** „Long, Long Ago" (smuikas) **o (119–121 t.)** „The Campbells Are Coming" (violončelė) **p (125–129 t.)** „Happy Day" (smuikas ir violončelė kanono principu) **q (130–145 t.)** „Ta-ra-ra Boom-de-ay" (smuikas ir violončelė) **r (146–148 t.)** „Dixie" (smuikas) **m^1 (149–153 t.)** „Pig Town Fling" (smuikas) **s (154–162 t.)** originali muzikinė medžiaga **t (162–168 t.)** IV nežinoma melodija (fortepijonas) **u (169–172 t.)** V nežinoma melodija (violončelė) / **v (169–174 t.)** „Hold the Fort, Mc Clung is Coming" (fortepijonas) **w (173–177 t.)** „Reuben and Rachel" (violončelė)	**x (178–187 t.)** „The Gods of Egypt Bid Us Hail" (fortepijonas) **y (187–200 t.)** „Fountain" (fortepijonas) **g^1 (200–202 t.)** „In The Sweet Bye and Bye" (fortepijonas) **z (203–211 t.)** originali muzikinė medžiaga **d^1 / d^2 / d^3 (212–216 t.)** „The Worms Crawl In" (smuikas, violončelė, fortepijonas) baigiamoji kadencija **(217 t.)**

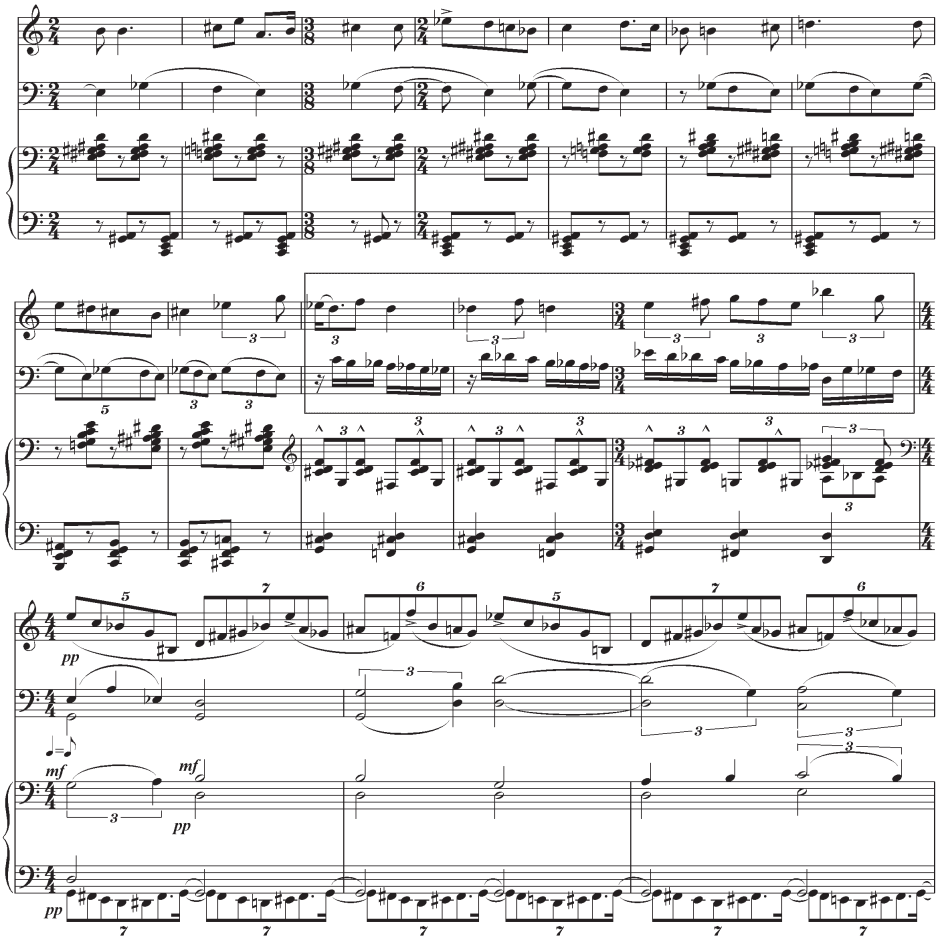
1 lentelė. Charleso Iveso TSIAJ antros dalies schema

Iveso TSIAJ antra dalis reprezentuoja tradicinį senovinį kvodlibetą, kai eksponuojama itin gausi muzikinių skolinių įvairovė (studentų dainos, patriotinės melodijos, amerikietiški (taip pat ir kitų tautų) šokiai, maršai, himnai, lyrinės meilės dainos) kūriniui suteikia humoristinį, net satyrinį atspalvį. Toliau paminėsime tik pačius ryškiausius humoristinį atspalvį turinčius kūrinio momentus[11]. Štai, pavyzdžiui, jau pirmasis Iveso TSIAJ skolinys „A Band of Brothers in DKE“ („DKE narių grupė“[12]) yra daina, kuri, kaip teigia Burkholderis, buvo itin paplitusi ir dažnai atliekama kompozitoriaus studijų draugų būrelyje (Burkholder, 1995, p. 373). Baigiamajai dainos frazei skambant smuiko partijoje (16–42 t.) G-dur tonacija, originali Iveso sukurta muzikinė medžiaga atlieka akompanimento funkciją: fortepijono partija kontrastuoja ritminiais užlaikymais, sinkopėmis, akordine faktūra. Toks svetimos ir originalios medžiagos kontrastas kuria tarpusavyje nederančių elementų įspūdį (žr. 1 pvz.).

Iveso TSIAJ būdingą absurdo, net grotesko elementą kuria ir visiškai netikėtai 65–67 takto smuiko partijoje suskambantis amerikiečių vaikiškos dainelės „The Worms Crawl In“ („Kirminai įšliaužia“) melodinio fragmento pakeistas variantas (Burkholder, 1995, p. 373). Ši daina itin dažnai buvo atliekama per Heloviną: ją dainuodami studentai siekdavo įbauginti vaikus, taigi ji yra priskirtina amerikiečių mirties folkloro dainoms (žr. 2 pvz.).



1 pvz. Iveso kūrinyje TSIAJ panaudoto skolinio „A Band of Brothers in DKE“ fragmentas



2 pvz. Iveso TSIAJ panaudoto skolinio „The Worms Crawl In“ fragmentas

Kurdamas TSIAJ muzikinę medžiagą, greta minėtų studentiškų ir vaikiškų dainelių fragmentų Ivesas įterpia ir keletą sentimentalių, lyrinių dainų, kuriose akivaizdi meilės tėvynei tematika ar perteikiamas JAV vergų kolonijos gyvenimo epizodas. Dvi iš jų – „That Old Cabin Home Upon the Hill“ („Ta sena trobelė ant kalvos“) (violončelės partija) ir „My Old Kentucky Home“ („Mano senas namas Kentukyje“) (fortepijono partija) – simultaniškai skamba 68–83 taktuose.

Muzikinių skolinių žanrinis diapazonas Iveso TSIAJ dar labiau išplečiamas 130–145 taktuose, kur kompozitorius integruoja ir populiarios anglų estradinės dainos „Ta-ra-ra Boom De-ay“ varijuojamą melodinį fragmentą[13]; 146–148 taktuose įsilieja ir žinomos XIX a. amerikiečių dainos „Dixie“ melodinis fragmentas, skambantis smuiko partijoje[14]. Taip pat šiame kūrinyje kompozitorius sintezuoja ir dvi populiarių šokių melodijas, reprezentuojančias anglų (jūrininkų šokis „Sailor's Hornpipe“) ir škotų (liaudies šokis „Pig Town Fling“) kultūras. Žanrinio kontrasto principu greta populiarių šokių melodijų Ivesas kūrinyje implikuoja maršų ir himnų fragmentus. Pavyzdžiui, amerikiečių kompozitoriaus Davido Walliso Reeveso trio „Second Regiment March“ simultaniškai skamba su jau minėta populiaria jūrininkų šokio „Sailor's Hornpipe“[15] melodija. Pasak Iveso, šis maršas visada būdavo atliekamas pučiamųjų orkestro per įvairias rungtynes ir studentų susitikimus (Burkholder, 1995, p. 374). Kitas maršo pobūdžio fragmentas (tiksliau, amerikiečių kompozitoriaus Henry'o Clay'aus Worko žygio dainos „Marching Through Georgia“[16] įžanginis motyvas) skamba Iveso TSIAJ pirmoje padaloje (43–46 taktai).

Iveso TSIAJ žanrinė skalė dar labiau plečiama kompozitoriui sintezuojant tris amerikiečių religinių himnų melodinius fragmentus. Pirmoje kūrinio dalyje nuskamba amerikiečių kompozitoriaus Josepho Philbricko Websterio religinio himno „In the Sweet Bye and Bye“ įžanginė frazė (84–86 taktai, fortepijono partija); 125–129 taktai – XVIII a. amerikiečių himno „Happy Day“ pradžios melodinis fragmentas[17]; 187–200 taktai – tradicinio amerikiečių himno „Fountain“ varijuojamas fragmentas.

Taigi Iveso TSIAJ yra tipinis komiško kvodlibeto pavyzdys: šio kūrinio svetimos medžiagos fragmentuose išryškėja neaprėpiama žanrų ir stilių įvairovė. Kompozitorius sintezuoja tiek populiarias patriotines dainas, šokius, tiek ir maršus, himnus ar tiesiog paprastas vaikiškas melodijas

(pvz., „The Worms Crawl In“). Nors TSIAJ skamba daugiausia amerikietiškos muzikos fragmentų, kai kuriose padalose pasigirsta ir populiarūs anglų, airių, škotų melodijų motyvai (pvz., anglų jūrininkų šokis „Sailor's Hornpipe“). Kai kurie iš šiame kūrinyje aptinkamų muzikinių skolinių taip svariai įsitvirtino šiuolaikinėje muzikos kultūroje ar kino industrijoje, kad tapo tiesiog neatskiriama kasdienybės dalimi. Tad Iveso humoristinių muzikinių eksperimentų įtaka jaučiama ir nūdienos pasaulyje. Net ir iš pirmo žvilgsnio rimtas, patriotines melodijas kompozitorius paverčia komiškomis jas iškreipdamas ar modifikuodamas. Muzikiniams skoliniams šiame kūrinyje teikiamas svarbiausias vaidmuo – originali muzikinė medžiaga kompozicijoje perkeliama į antrą planą. Kita vertus, ji taip pat yra reikšminga, įsiliejanti į kūrinio vyksmą, nes „savos“ medžiagos fragmentų ritmikoje, dinamikoje, melodikoje atsispindi kvodlibeto komiškumas, satyrinis žanro elementas. Tad Iveso kūrybinis užmojis – nostalgiškai prisiminti studijų metus, pažaisti, sukurti kūrinį-pokštą – įprasmintas išties originaliai ir savitai.

Iš čia pateiktų tik kelių būdingiausių kvodlibetų pavyzdžių akivaizdu, kad šio žanro kūriniuose kompozitoriai nevaržomai demonstravo kūrybinę išmonę, įvairiausiais būdais derindami skirtingus muzikinius ir verbalinius implikuojamus elementus. Todėl jau XVII a. teoriniuose veikaluose galima rasti pirmuosius bandymus skirstyti kvodlibetus į tam tikras kategorijas. Išsamiai kvodlibeto žanrą apžvelgė ir pirmąją klasifikaciją pateikė vokiečių kompozitorius ir muzikos teoretikas Praetorius. Veikalo „Syntagma musicum“ trečioje dalyje autorius suformulavo pirmą metodinį kvodlibeto žanro apibrėžimą, vadindamas jį „mišiniu *(mixture),* sudarytu iš įvairių cituojamų religinės ir pasaulietinės muzikos elementų“ (Maniates, 2001, p. 687), ir pagal teksto traktavimo būdą išskyrė tris kvodlibetų grupes:

- kiekvienas balsas – visiškai skirtingas *cantus prius factus;*
- kiekvienas balsas – skirtingas cituojamų fragmentų skiautinys *(patchwork)*;
- vienas balsas sudarytas iš įvairių citatų skiautinio, kurio tekstas padalijamas ir kitiems balsams (Maniates, 2001, p. 687).

Išsamias kvodlibeto žanro klasifikacijas pagal cituojamų muzikinių skolinių eksponavimo pobūdį randame XX a. muzikologų (Gudewillio, Maniates, Klimo, Simakovos ir kt.) darbuose. Dėl kvodlibeto ir koliažo technikos panašumo, įvairiausiais būdais sintezuojant skirtingą muzikinę medžiagą, šių muzikologų išskiriamos kvodlibeto sistematikos gali būti pritaikomos analizuojant ir XX a. koliažus. Juolab kad muzikologiniuose veikaluose nepavyko rasti išsamių XX a. koliažų klasifikacijų. Literatūroje dažniausiai minimi iš kvodlibeto perimti simultaninis ir konsekutyvinis svetimos medžiagos eksponavimo tipai. Vis dėlto tiek kvodlibetuose, tiek ir XX a. koliažuose muzikos skoliniai buvo implikuojami kur kas įvairiau nei minėtais dviem būdais. Todėl prieš tyrinėjant XX a. koliažus, būtina atskleisti kvodlibeto žanro sistematikų įvairovę, kuri gali būti adaptuojama ir analizuojant koliažus.

Senovinio kvodlibeto tipologinė klasifikacija

Atidžiau paanalizavus kvodlibeto kūrinius ir susipažinus su šį žanrą tyrinėjančių muzikologų darbais, atsivėrė kvodlibeto klasifikacijų įvairovė. Čia neišvengiamai susiduriama su skirtingomis terminologijomis ir paties žanro traktuotės būdais. Pavyzdžiui, pirmojoje kvodlibeto klasifikacijoje, suformuluotoje Praetoriaus („Syntagma musicum“), koncentruojamasi ties skirtingais verbalinių tekstų implikavimo būdais muzikinėje kompozicijoje. Daugelis kitų vėliau šį žanrą tyrinėjusių autorių, pavyzdžiui, Gudewillis, Maniates, Klimas ir Simakova, atsižvelgia tiek į skirtingų cituojamų melodijų, tiek ir į tekstų sąveiką kvodlibetuose. Tai akivaizdu mūsų sudarytoje lyginamojo pobūdžio lentelėje (žr. p. 142).

Gudewillio **kataloginis (*catalogue)*** kvodlibeto tipas apibūdinamas kaip daugiabalsė homofoninio-akordinio stiliaus kompozicija. Joje kiekvienas balsas atlieka tą patį tekstą vienu metu. Šiuose kvodlibeto pavyzdžiuose dažniausiai pateikiamas visai tarpusavyje nesusietų komiškų elementų sąrašas (Gudewill, 1986).

Maniates suformuluotoje kvodlibeto žanro klasifikacijoje pabrėžiama, kad kataloginis kvodlibetas sudaromas iš laisvai komponuojamų poetinio teksto fragmentų (Maniates, 2001, p. 687), kur gretinami religiniai ir pasaulietiniai tekstai bei muzikiniai fragmentai. Tyrėja įžvelgia šio kvodlibeto tipo ir XIII a. daugiatekščio moteto sąsajų – abiejuose žanruose cituojamos religinės ir pasaulietinės (pavyzdžiui, šansonų) melodijos. Komiškumo aspektu autorė šį kvodlibeto tipą linkusi sieti su XIV a. italų *caccia* – abiem žanrams būdingas įvairių garsų pamėgdžiojimas[18] (Maniates, 2001, p. 687). Tyrėjos teigimu, kataloginio kvodlibeto maniera sukurtoms kompozicijoms būdingos paprastos nesudėtingos melodijos, linksmi, komiški tekstai.

Klimas kataloginio kvodlibeto tipą apibūdina vartodamas politekstinio kvodlibeto terminą. Kalbėdamas apie būdingiausius politekstinio kvodlibeto bruožus, autorius teigia, kad šį kvodlibetą sudaro pasiskolintos melodijos su naujai sukurtais tekstais. Išskirtiniu tokių kompozicijų požymiu jis laiko tarpusavyje nederančias žodžių prasmes, įvairius šūksnius, juokingas frazes[19]. Tačiau, šio straipsnio autorių nuomone, politekstinio kvodlibeto sąvoka yra netiksli, nes daugiatekstiškumo reiškinys būdingas ir simultaninio kvodlibeto apraiškoms. Konsekutyviniai kvodlibetai taip pat yra pagrįsti skirtingais tekstais, tiesiog kontrastingų tekstų fragmentai juose išdėstomi nuosekliai. Pagal Klimo suformuluotą šio tipo apibrėžimą tiksliau jį reikėtų vadinti kataloginiu kvodlibetu.

Kita šiame straipsnyje aptariama žanro kategorija – **konsekutyvinis (nuoseklusis) kvodlibetas.** Konsekutyvinį

GUDEWILLIS	MANIATES	KLIMAS	SIMAKOVA
1. Kataloginis – daugiabalsė homofoninio-akordinio stiliaus kompozicija; kiekvienas balsas atlieka tą patį tekstą vienu metu. **2. *Cento*** – vienodo teksto, bet sudėtingesnis – melodiniai fragmentai išdėstomi formuojant skiautinį. **3. Daugiatekstis *cento*:** a) *cantus firmus cento*: viršutinis balsas – pasiskolinta melodija, tenoras – citatų seka, kontratenoras – laisvas. 4. **Polifoninis**: a) tenorinis *(cantus firmus)* – keli dainų ar choralų *cantus firmus* derinami su laisvai judančiais balsais be *cantus firmus*.	**1. Kataloginis –** laisvai komponuojami poetinio teksto fragmentai; jungiami religiniai ir pasaulietiniai tekstai, melodijos. **2. Konsekutyvinis –** vienas balsas susidaro iš trumpų muzikinių ir tekstinių citatų skiautinio, kiti balsai formuoja akompanimentą. 3. **Simultaninis:** a) polifoninis muzikinių citatų skiautinys; b) *cantus firmus*: kiekvienas balsas tampa skirtingu *cantus prius factus*; c) *cantus firmus cento*: pasiskolinta melodija derinama su muzikinių citatų skiautiniu.	**1. Polifoninis –** vienu metu (simultaniškai) įvairiuose balsuose kontrapunktiškai derinamos melodijos ar jų fragmentai skirtingais tekstais. **2. Sukcesyvinis –** kompozicija, kurioje skolintos melodijos ar jų fragmentai eiliuojami nuosekliai, tame pačiame balse. **3. Daugiatekstis –** būdingos pasiskolintos melodijos su naujai sukurtais tekstais.	1. **Simultaninis:** a) kiekviename balse – svetima muzikine medžiaga pagrįsta melodija; b) 2 pasiskolintos melodijos, kiti balsai pagrįsti originalia muzikine medžiaga, tačiau turi vienos iš cituojamų melodijų tekstą. **2. Konsekutyvinis:** a) svetimos medžiagos fragmentai išdėstomi nuosekliai viename balse; b) viršutiniame balse: cituojama melodija, antrame balse: pasiskolintų melodijų fragmentai, tenoro, boso partijose: originali muzikinė medžiaga. **3. Sintezė:** a) simultaninio ir konsekutyvinio principų derinimas: įterpiami ir laisvi balsai; b) sintetinama vien svetima medžiaga.

2 lentelė. Kvodlibeto tipologinė klasifikacija

kvodlibetą Maniates apibūdina kaip kompoziciją, kurioje vienas balsas sudarytas iš trumpų muzikinių ir tekstinių citatų skiautinio *(patchwork)*, o kiti balsai formuoja harmoninį akompanimentą (tekstas akompanimente arba iš viso nenaudojamas, arba remiamasi pirmojo balso, grindžiamo svetima muzikine medžiaga, tekstu). Ankstyviausias tokio tipo kvodlibeto pavyzdys „Wer ich eyn Falck" publikuotas Breslauerio dainų rinkinyje XV a. pabaigoje (Maniates, 2001, p. 688). Tyrėjos teigimu, ryškiausius konsekutyvinio kvodlibeto pavyzdžius sukūrė vokiečių kompozitorius Franckas – net 9 iš 10 jo kvodlibetų yra homofoniniai skiautiniai, dažniausiai pagrįsti liaudies dainų melodijomis (muzikinės citatos įterpiamos viršutiniame balse). Prie žinomiausių vėlesnių konsekutyvinio kvodlibeto pavyzdžių autorė priskiria Bacho „Hochzeitsquodlibet" 4 balsams ir *basso continuo*, taip pat Mozarto instrumentinį kvodlibetą „Gallimathias musicum" (Maniates, 2001, p. 688).

Simakovos pateiktoje sistemoje konsekutyvinis kvodlibetas apibūdinamas kaip kompozicija, kurioje svetimos muzikinės medžiagos fragmentai išdėstomi nuosekliai viename balse. Konsekutyvinio kvodlibeto kategorijai autorė priskiria ir atvejį, kai viršutiniame balse skamba cituojama melodija, antrame kompozicijos balse nuosekliai išdėstomi skirtingi muzikiniai fragmentai (taip pat grindžiami pasiskolintomis melodijomis), o tenoro ir boso partijose skamba originali muzikinė medžiaga (Симакова, 1985, p. 127).

Analogišką konsekutyviniam kvodlibetui tipą Gudewillis vadina vienodo teksto skiautinio *(cento)* tipu. Toks kvodlibetas, pasak autoriaus, yra meniškesnis ir prasmingesnis nei kataloginis. Melodiniai dainų ar choralų fragmentai jame meistriškai išdėstomi suformuojant sudėtingą skolinių skiautinį *(patchwork)*. Gudewillis šį tipą priskiria prie homofoninių-akordinių kvodlibeto apraiškų – jame kiekvienas balsas nuosekliai atlieka tuos pačius tekstus (Gudewill, 1986).

Klimo žanrinėje klasifikacijoje konsekutyvinis kvodlibetas vadinamas sukcesyviniu kvodlibetu. Čia skolintos melodijos arba jų fragmentai eksponuojami nuosekliai (t. y. vienas paskui kitą) ir skamba tame pačiame balse. Kiti balsai atlieka harmoninio pagrindo funkciją[20]. Apibūdinant kai kuriuos kūrinius (pvz., Mozarto instrumentinį kvodlibetą „Gallimathias musicum") Klimo ir Maniates požiūriai išsiskiria: Klimas šį kūrinį priskiria prie polifoninio tipo, Maniates – prie konsekutyvinio kvodlibeto grupės.

Simultaninis kvodlibetas beveik visų autorių klasifikacijose (išskyrus Klimo) skaidomas į smulkesnius pogrupius. Minėtina, kad šis kvodlibeto tipas yra plačiai eksploatuojamas ir XX a. koliažų kompozicijose, kurios analizuojamos tolesniuose poskyriuose. Maniates simultaninio kvodlibeto techniką apibūdina kaip vienalaikį skirtingų melodijų ir tekstų derinimą tarpusavyje. Autorė išskiria 3 simultaninio kvodlibeto pogrupius:

- polifoninis muzikinių citatų skiautinys *(patchwork)* (pvz., Johanneso Eccardo kvodlibetas „Ein Guguck“ (1578), Nicolauso Zangiuso „Ich ging einmal spazieren“ (1613), Francko „Kessel, multer bilden“, originaliai publikuotą „Farrago“ pavadinimu (1602);
- *cantus firmus* kvodlibetas, kuriame kiekvienas balsas tampa skirtingu *cantus prius factus* (pvz., Greiterio kvodlibetas „Elselein, liebstes Elselein“, Senflio kvodlibetas „Ach, Elslein / Es taget“ (Maniates, 2001, p. 688) Johanno Christeniaus „Kirchenquodlibet“, Bacho kvodlibetas iš „Goldbergo variacijų“);
- *cantus firmus cento* kvodlibetas, kur *cantus firmus* balsas kontrapunktuoja vienai ar kelioms muzikinių citatų skiautinio *(patchwork)* melodijoms (pvz., trys kvodlibetai, 1480 m. publikuoti Glogauerio „Dainų knygoje“ („Liederbuch“): visuose trijuose kvodlibetuose Johno Dunstable'o melodija „O rosa bella“ polifoniškai derinama su vokiškų dainų citatų skiautiniu; dvibalsis Paulio Rebhuihno kvodlibetas (1545 m.) (Maniates, 2001, p. 688).

Simakova simultaniniam kvodlibetui priskiria du atvejus: a) kiekviename balse cituojama svetima muzikine medžiaga pagrįsta melodija; b) sintezuojamos 2 pasiskolintos melodijos, o kiti balsai grindžiami originalia muzikine medžiaga, tačiau turi vienos iš cituojamų melodijų tekstą. Anot autorės, pastarasis tipas itin paplitęs kompozitorių Senflio, Heinricho Isaaco kūryboje.

Gudewillis simultaninio kvodlibeto kategorijai priskiria daugiatekstį *cento* tipą ir *cantus firmus cento* kvodlibetus. Šia subkategorija pagrįstose kompozicijose viršutinis balsas grindžiamas pasiskolinta melodija, tenoras – svetimos muzikinės medžiagos citatų seka, o kontratenoras juda laisvai. Taip pat simultaninis svetimos medžiagos sintezavimo principas būdingas polifoniniam kvodlibeto tipui. Tokioje kompozicijoje vienu metu kiekviename balse cituojamos skirtingos dainų ar choralų melodijos. Prie polifoninio kvodlibeto tipo Gudewillis priskiria ir tenorinio *(cantus firmus)* kvodlibeto subkategoriją. Tokio pobūdžio kompozicijose derinami keli dainų ar choralų *cantus firmus* ir originalūs balsai be *cantus firmus.* Anot autoriaus, daugiausia tokio tipo kompozicijų yra Senflio kūryboje (Gudewill, 1986).

Klimo simultaninis melodijų ir tekstų sintezavimo principas apibūdinamas polifoninio kvodlibeto terminu. Išryškindamas pagrindinius šio tipo bruožus, autorius teigia, kad polifoninį kvodlibetą sudaro vienu metu (simultaniškai) įvairiuose balsuose kontrapunktiškai derinamos kelios melodijos arba jų fragmentai su skirtingais tekstais. Prie polifoninio kvodlibeto pavyzdžių Klimas priskiria Bacho kvodlibetą iš „Goldbergo variacijų“, Mozarto „Gallimathias musicum“[21], Johanno Erasmuso Kindermanno liturginį kvodlibetą, kuriame jungiamos trys protestantiškojo choralo melodijos (Klimas, 2007, p. 167).

Simultaninio ir konsekutyvinio kvodlibeto sintezės tipas minimas tik Simakovos pateiktoje kvodlibetų klasifikacijoje. Tokio pobūdžio kompozicijoje pasiskolintų muzikinių fragmentų sąveika matoma visuose balsuose. Melodijos nesinchroniškai plėtojamos vertikalėje, horizontalėje ir diagonalėje (Симакова, 1985, p. 127). Autorė išskiria du sintezės atvejus: a) sintezuojamos svetimos melodijos ir laisvi balsai; b) sintezuojamos vien svetima muzikine medžiaga pagrįstos melodijos. Nors balsų koordinacija sudėtinga, Simakova pastebi, kad tokio tipo pjesės dažniausiai buvo tik pokštas, žaidimas ir funkcionavo kaip humoristiniai kūriniai.

Išnagrinėjus Gudewillio, Maniates, Simakovos ir Klimo kvodlibetų klasifikacijas, paaiškėjo, kad laiko atstumas leidžia pateikti gana detalias (ypač Gudewillio, Maniates ir Simakovos atveju) žanro sisteminimo gaires. Tokių gairių dar neteko aptikti muzikologinėje literatūroje, nagrinėjančioje XX a. koliažus. Todėl turint omenyje tiek kvodlibetų, tiek ir koliažų svetimos medžiagos sintezavimo būdų įvairovę, būtina patyrinėti, ar kvodlibetų tipologinės klasifikacijos taikytinos koliažų analizėms.

XX a. koliažai svetimos medžiagos eksponavimo aspektu

Koliažas tapo reprezentatyviu postmoderniu žanru, įkūnijančiu svarbiausius postmodernizmo estetikos bruožus. Michelio Foucault, Roland'o Barhtes'o, Umberto Eco ir kitų autorių veikaluose iškeltos idėjos apie praeities ir dabarties sąveiką atsispindėjo filosofijoje, literatūroje ir muzikoje. Laiko koncepcija tapo labai svarbi ir koliažuose: senoviniuose kvodlibetuose būdavo implikuojami tik to laikotarpio populiarūs skoliniai (renesansinės, barokinės dainos ir šokiai), Iveso kvodlibetuose (pvz., „This Scherzo Is A Joke“, „Waltz-Rondo“) sintezuojamos tik XIX a. pab.–XX a. pradžios populiarios melodijos, o muzikiniuose koliažuose išryškėjo tendencija sujungti įvairių epochų ir stilių elementus, taip tarsi stiprinant praeities ir dabarties sąsajas. Tai reprezentuoja, pavyzdžiui, Zimmermanno koliažas orkestrui „Musique pour les soupers du Roi Ubu“ (1962–1966). Jis sukurtas vien tik iš svetimos medžiagos raizginio (iš Renesanso, Baroko epochų šokių, XX a. muzikos kūrinių fragmentų). Zimmermanno koliažai atspindi įsitikinimą, kad šiuolaikinė laiko koncepcija turi susieti praeitį, dabartį ir ateitį. Muzika, anot jo, yra „patirtis, besiskleidžianti laike, tačiau drauge muzika pati savaime įkūnija laiką“ (Taruskin, 2010, p. 419), tad ji turėtų būti neatskiriama nuo praeities ir kartu išreikšti šiuolaikinę pasaulėžiūrą.

Eksperimentų lauku koliažo technika tapo ir amerikiečių kompozitoriaus George'o Rochbergo (1918–2005) kūryboje. Koliaže „Music for the Magic Theater“ („Muzika magiškajam teatrui“, 1965) skamba ištraukos iš Mozarto divertismento, Gustavo Mahlerio simfonijos, kavatina

iš Beethoveno Styginių kvarteto op. 130 B-dur, žymusis Antono Weberno Koncerto op. 24 pradžios fragmentas, Karlheinzo Stockhauseno „Zeitmasse" („Laiko matai") pučiamųjų kvintetui, Edgard'o Varèse'o „Deserts" („Dykumos"), Mileso Davieso įrašo „Stella by Starlight" („Stella nušviesta žvaigždžių") transkripcija, keletas autorinių citatų. Visus šiuos svetimos medžiagos šaltinius vienija krintančios krypties chromatinis motyvas, suteikiantis kūriniui „užslėpto bendrumo". Anot Taruskino, Rochbergo „kūrinyje „Music for the Magic Theater" visada nubrėžiama aiški riba tarp „tada" ir „dabar" (Taruskin, 2010, p. 416). Bedugnė tarp dabarties ir praeities perteikiama tonacinius epizodus siejant su praeitimi (pasak kompozitoriaus, tai „praeitis persekioja mus savo nostalgišku grožiu" (ten pat), o atonalius fragmentus – su konfliktišku, permainingu XX amžiumi.

Populiariausiu ir bene sudėtingiausiu muzikiniu koliažu laikoma Berio kūrinio „Sinfonia" III dalis (1968–1969) (Burkholder, 2011a). Daugybę kūrinio citatų[22] kompozitorius traktavo kaip įvairių muzikos istorijos epochų ženklus. Taip siekiama sukurti milžinišką, sapną primenantį tinklą, sujungiantį literatūrines ir muzikines idėjas. Pagrindiniai kūrinyje naudojami tekstiniai intarpai pasiskolinami iš Samuelio Becketto novelės „The Unnamable" („Bevardis"). Kompozicija tampa tarsi pirmojo asmens pasakojimu apie pomirtinį gyvenimą, pomirtiniu sąmonės srautu. Panašiai, kaip Zimmermannas ir Rochbergas, Berio norėjo išreikšti antipatiją bet kokioms griežtoms prekompozicinėms sistemoms. Pasak Catherine Losados, „jo polinkis kurti koliažus buvo nulemtas susidomėjimo elektronine muzika (1950 m. ir 1960-ųjų pradžioje), fonetika, teatru ir literatūra (ypač Jameso Joyce'o kūryba)" (Losada, 2008, p. 297).

Koliažo technika buvo pasitelkiama siekiant dekonstruoti tradicines muzikos sampratas. Mauricio Kagelis (1931–2008) kūrinyje „Ludwig van" (1969–1970) integruoja keletą citatų iš Beethoveno kūrinių ir tarsi sunaikina jų originalią sintaksę, taip iškeldamas klausimus apie kompoziciją, autorystę, stilių, išraišką, muzikinį tęstinumą ir galiausiai apie patį muzikos kūrinį. Įvairios Beethoveno kūrinių citatos šiame kūrinyje gali būti atliekamos bet kuria tvarka, laisvai pasirenkamu instrumentų skaičiumi. Kitas minėtinas pavyzdys yra Johno Cage'o HPSCHD (1967–1969). Šiame kūrinyje implikuojami Mozarto, Beethoveno, Frédérico Chopino, Roberto Schumanno, Louiso Moreau Gottschalko, Ferruccio Bussoni, Cage'o, kūrinių fragmentai. Naudojant atsitiktinumo procedūras, šie fragmentai yra aranžuojami 7 klavesinams. Svetima muzikinė medžiaga atliekama simultaniškai ir drauge derinama su magnetofono įrašu, spalvotomis šviesomis ir kino juosta, taip siekiant sukurti įvairialypį hepeningą. Kiti Cage'o koliažo technikos pavyzdžiai buvo „Europeras 1 & 2" (1987). Šiuose kūriniuose naudojant atsitiktinumo procesus ir suardant muzikos bendrumo koncepciją sujungiamos įvairių europietiškų operų ištraukos. Minimus kūrinius atlieka solistai be dirigento. Kompozitoriaus pasiekiamas rezultatas – neapibrėžtas koliažas, kuriame atmetami bet kokie išankstiniai muzikos ir dramos efektai.

Čia pateikti tik keletas muzikinių koliažų pavyzdžių atskleidžia, kad XX a. kompozitoriai koliažo techniką muzikoje įprasmino labai skirtingais būdais ir kompozicinėmis priemonėmis. Vis dėlto akcentuojant implikuojamos svetimos medžiagos įvairovę, galima būtų išskirti dvi vyraujančias tendencijas:

- koliažai, kuriuose akivaizdus stilistinis pliuralizmas, muzikinių šaltinių įvairovė (Iveso, Berio, Rochbergo, Zimmermanno kūriniai);
- koliažai, grindžiami bendromis kompozicinėmis technikomis (priemonėmis), o jų pasirinkti svetimos medžiagos šaltiniai siejami tam tikru vardikliu; jie yra žanriškai ar / ir stilistiškai panašūs (Cage'o, Kagelio, Stockhauseno kūriniai).

Išanalizavus nemažai XX a. koliažų svetimos medžiagos integravimo aspektu, paaiškėjo, kad kai kurie kvodlibetų tipologinės klasifikacijos apibūdinimai gali būti adaptuoti ir sisteminant praėjusio šimtmečio koliažus. Kaip ir kvodlibetus, koliažus galima skirstyti į dvi pagrindines – simultaninio ir konsekutyvinio – skolintos medžiagos eksponavimo grupes. Akivaizdus **simultaninis** svetimos medžiagos implikavimo pavyzdys yra Iveso IV simfonija – šioje charakteringoje muzikinio koliažo kompozicijoje eksponuojami net keli svetimos medžiagos implikavimo būdai. Siekdamas perteikti paslaptingą, mistinį žmogaus sąmonės srautą, kompozitorius IV simfonijos faktūrą praturtina įvairiais iš amerikiečių ir anglų kompozitorių kūrybos pasiskolintais melodiniais fragmentais ir visose keturiose simfonijos dalyse implikuojamomis autorinėmis citatomis[23]:

- I dalyje implikuojami fragmentai iš Iveso Pirmosios sonatos smuikui (1914);
- II dalyje muzikiniu pagrindu tampa fantazijos fortepijonui „The Celestial Railroad" („Dangaus geležinkelis") medžiaga;
- III dalyje komponuojama remiantis Pirmojo styginių kvarteto (1900) I dalies fuga;
- IV dalyje kompozitorius integruoja lėtą maršą ir baigiamąjį fragmentą iš savo Antrojo styginių kvarteto (1913).

Iveso IV simfonija – programinis kūrinys, tačiau jo programa nėra aiškiai detalizuojama, kaip, pavyzdžiui, ankstesniame kompozitoriaus opuse „Central Park in the Dark" (1906). Pagrindinis šiame kūrinyje kompozitoriaus keliamas klausimas yra apie gyvenimo prasmę. Anot Iveso draugo ir kūrybos propaguotojo Henry'o Bellamano, „simfonijoje žmogaus dvasia ieško atsakymų į klausimus „kas?" ir „kodėl?" Labiausiai šie egzistenciniai klausimai išryškėja pirmoje simfonijos dalyje – Preliude. Trys po Preliudo skambančios dalys yra tarsi skirtingi atsakymai, kuriuos pateikia gyvenimas" (Burkholder, 1995, p. 390).

Kompoziciniu ir žanriniu aspektu visos simfonijos dalys yra labai skirtingos: pirma dalis Preliudas tampa visos simfonijos intonaciniu grūdu – čia integruojami religinių himnų fragmentai aptinkami ir kitose dalyse. Antra simfonijos dalis kontrastuoja svetimos medžiagos gausa ir žanrų įvairove – joje sutelktas didžiausias svetimos medžiagos koncentratas. Trečia dalis tampa savotišku atoslūgiu – joje iš svetimų melodijų Ivesas komponuoja nuosaikią, akademišką fugą. Efektingoje finalinėje kūrinio dalyje, sugrįždamas prie pradžioje eksploatuotos *cantus firmus* technikos, kompozitorius apibendrina ir sintezuoja visas simfonijoje plėtotas muzikines idėjas. Simultaninis medžiagos implikavimo principas išryškėja kontrastingose antroje ir trečioje simfonijos dalyse.

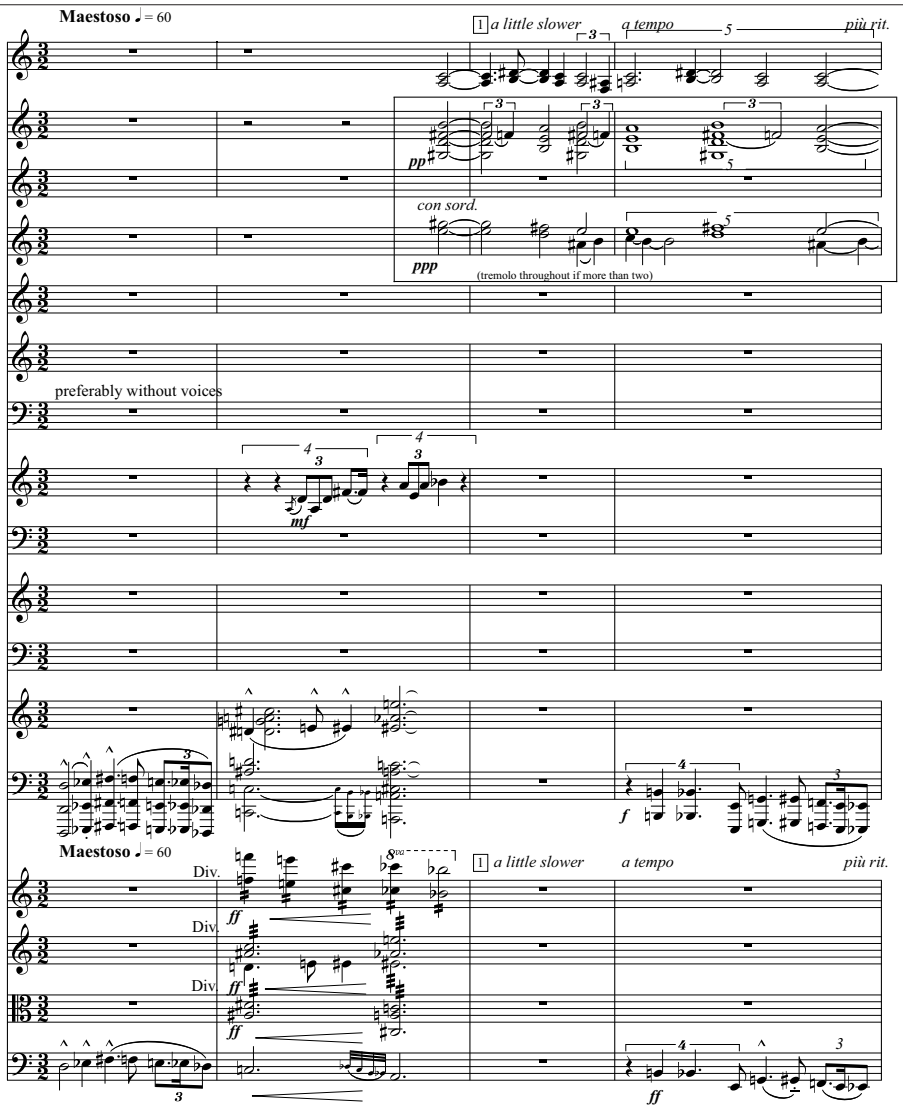
Antroje dalyje integruojama daugiausia citatų – Burkholderio teigimu, ilgiausioje „Allegretto" dalyje skamba mažiausiai 24 kitų kompozitorių melodijos (Burkholder, 1995, p. 392) (dainos posmą ir priedainį laikant viena melodija) ir 2 paties Iveso anksčiau sukurtų dainų ištraukos. Čia gretinami kontrastingi vaizdiniai: kompozitorius sintezuoja aštuonis XVIII–XX a. religinės tematikos himnus[24]; vienuolika įvairių dainų[25]; keturis šokius[26] ir tris maršus[27]. Tokį skirtingos paskirties žanrų sintezavimą būtų galima interpretuoti kaip dieviškojo ir žmogiškojo pradų sąveiką, jų tarpusavio dialogą. Daugiasluoksnis koliažas komponuojamas remiantis Iveso fantazijos fortepijonui solo „The Celestial Railroad" („Dangaus geležinkelis") muzikine medžiaga[28]. Simfonijos antros dalies programa tampa amerikiečių rašytojo Nathanielio Hawthorne'o (1804–1864) komedija tuo pačiu pavadinimu „The Celestial Railroad" (1843), kurioje vaizduojami piligrimai, per pelkę keliaujantys į dangiškąjį miestą.

Pastebėtina, kad nemažai svetimos medžiagos fragmentų (pvz., daugybės himnų autoriaus, anglų kompozitoriaus Charleso Wesley'o (1707–1788) religinis himnas „Martyn", amerikiečių kompozitoriaus Henry'o Clay'aus Worko (1832–1884) maršas „Marching Through Georgia" ir t. t.) cituojami išlaikant tuos pačius (arba gimininguS) tembrus: pradžioje himnas „Martyn" implikuojamas fortepijono ir smuikų partijose ir tik nuo 33 skaitmens matome nedidelius tembrinius pokyčius – melodinį fragmentą atlieka fortepijonas ir altas solo. Kompozitorius teikia didelę reikšmę muzikinių skolinių žanriniams ypatumams: dažniausiai lyrines himnų ar dainų melodijas simfonijoje atlieka styginiai ir mediniai pučiamieji, o patriotiniai maršai ir dainos suskamba varinių pučiamųjų partijose. Integruodamas himnų fragmentus, kompozitorius dažnai juos kartoja, taip nutiesdamas smulkias intonacines arkas. Kaip ir kitose koliažo technika parašytose kompozicijose, IV simfonijos antroje dalyje himnų fragmentai dažnai transformuojami, varijuojami, sutrumpinami. Kai kurios himnų melodijos yra akivaizdžiai susijusios su kūrinio programa. Anot Burkholderio, „himnai „In the Sweet Bye and Bye" ir „Nettleton" vaizduoja piligrimus, lėtai keliaujančius į dangiškąjį miestą (38–61 ir 89–95 taktai)" (Burkholder, 1995, p. 400). Šių pentatoninį atspalvį turinčių himnų pakartojimas kitose padalose taip pat gali būti siejamas su dangaus vaizdiniais.

Remdamiesi kvodlibeto tipologine klasifikacija ir ją pritaikydami muzikiniams koliažams, šiame straipsnyje išskiriame ir dar vieną labai paplitusią simultaninio koliažo subkategoriją – ***cantus firmus.*** Tokio tipo koliažą galime apibūdinti kaip kompoziciją, kurioje vienas skolinys funkcionuoja *cantus firmus* pavidalu, o kita svetima medžiaga implikuojama simultaniniu būdu. Minimą subkategoriją pasirinkome, nes, mūsų manymu, remiantis *cantus firmus* modeliu XX a. sukurta išties įdomių ir charakteringų muzikinio koliažo pavyzdžių. Vienas jų – analizuojamos Iveso IV simfonijos pirma ir ketvirta dalys. Šiose kūrinio dalyse Ivesas remiasi ne vien įprastine *cantus firmus* technika – simfonijos preliude atrandame ir kur kas rečiau kompozitorių kūryboje aptinkamą ***cantus firmus cento*** medžiagos sintezavimo pogrupį, kai viena melodija tampa *cantus firmus,* o kituose balsuose skamba svetimų melodijų skiautinys *(patchwork).* Taigi muzikos analitikui, siekiančiam atskleisti koliažo technikos ypatumus Iveso kūryboje, IV simfonija yra išties vertingas pavyzdys.

Visos pirmos dalies[29] intonaciniu pagrindu tampa religiniai amerikiečių kompozitorių himnai, kuriantys mistinę, fantastinę nuotaiką. Labai reikšmingas vaidmuo pirmoje simfonijos dalyje teikiamas žymaus amerikiečių bažnytinės muzikos kūrėjo, daugybės religinių himnų autoriaus Lowello Masono (1792–1872) himnui „Bethany" („Betanija"[30]). Nuo 2 takto pabaigos jis skamba beveik nenutrūkstamai ir atlieka *cantus firmus* funkciją. Šio religinio himno melodija pirmoje dalyje originaliu pavidalu skamba beveik visada tik konkrečių instrumentų partijose: ją atlieka erdviškai nutolintas (*distant)* instrumentinis arfos ir 2 smuikų su surdinomis ansamblis. Iveso kūrybos tyrinėtojas Burkholderis teigia, kad švelnūs arfos ir smuikų su surdinomis tembrai suteikia pakylėjimo ir nutolimo įspūdį. Anot jo, „tai kelia asociacijas su vidine ar įsivaizduojama erdve ir tampa tarsi švytinčių angelų sklendimo ore vizija" (Burkholder, 1995, p. 391). Palyginus su pagrindiniais orkestro instrumentais, minimas arfos ir 2 smuikų ansamblis ryškiai kontrastuoja *pp* dinamika ir skaidriais tembrais (žr. 3 pvz.).

Nuskambėjus įžanginiam simfonijos fragmentui, kartu su *cantus firmus* Ivesas simultaniniu būdu violončelės ir pirmųjų smuikų partijose integruoja ir kitą amerikiečių religinį himną – Josepho Philbricko Websterio (1819–1875) „In the Sweet Bye and Bye" (5–16 taktai)[31], vėliau – nuo 17 takto iki pat pirmos dalies pabaigos – skamba Masono religinio himno „Watchman" muzikinė medžiaga. Pasak Burkholderio, Iveso simfonijos pirmoje dalyje originalus himno tekstas[32] yra pakeičiamas, pabaigoje kompozitoriui kviečiant pamatyti „švytinčią žvaigždę" ir taip sukuriant ieškojimo, tikslo siekimo įspūdį.



3 pvz. Iveso IV simfonijos pirmos dalies himnas „Bethany“

Antroje padaloje (B) iki 33 takto kompozitorius pasitelkia ***cantus firmus cento*** techniką: jau minėtas religinis himnas „Bethany“ funkcionuoja *cantus firmus* pavidalu, choro, fortepijono ir styginių (išskyrus pirmojo smuiko) partijose implikuojama himno „Watchman“ adaptacija, o fleitos ir pirmojo smuiko partijose Ivesas integruoja kelių religinių himnų motyvų skiautinį. Pirmasis iš jų – amerikiečių kompozitoriaus Theodore'o Edisono Perkinso (1831–1912) himno „Something for Thee“ įžanginis fragmentas, cituojamas 17–22 ir 30–33 taktuose. Po jo Ivesas konsekutyviniu principu integruoja amerikiečių kompozitoriaus Lewiso Hartsougho (1828–1919) himnų „Welcome Voice“ (23–24 taktai) ir „Crusader's Hymn“[33] (25–26 taktai) motyvus. Šioje himnų grandinėlėje Ivesas išlaiko vienodą skaidrų tembrą: visas skiautinys skamba fleitos ir pirmojo smuiko partijose. *Cantus firmus* – himnas „Bethany“ – taip pat yra tembriškai pastovus[34].

Išnagrinėjus Iveso IV simfonijos preliudą darytina prielaida, kad šioje dalyje kompozitorius siekė išreikšti žmogaus santykį su Dievu, perteikti žmogiškosios būties trapumą. Toks siekis įprasminamas sintezuojant religinės tematikos himnus ir naudojant prislopintus instrumentų tembrus. Simfonijos preliudas reikšmingas dar ir tuo, kad nemažai jame cituojamų melodijų (arba tembrinių sąšaukų) aptinkame ir kitose kūrinio dalyse – šie cituojami fragmentai (pvz., *cantus firmus* – himnas „Bethany“) tampa visos simfonijos intonaciniu grūdu.

Simultaninio *cantus firmus* potipį Ivesas eksploatuoja IV simfonijos finale[35] (*Very slowly. Largo maestoso*). Jame *cantus firmus* vaidmuo tenka religiniam Masono himnui „Bethany“ (ypač antrai himno pusei; Burkholder, 1995, p. 406) – jo nenutrūkstamas skambėjimas tampa dvasingumo, dieviškumo simboliu. Pirmoje simfonijos dalyje šis himnas taip pat buvo traktuojamas kaip *cantus firmus,* tačiau jį atliko erdviškai nutolintas arfos ir 2 smuikų ansamblis, kurio skaidrus tembras nebuvo aiškiai girdimas. Simfonijos finale *cantus firmus* vaidmuo vis labiau auga: pirmiausia jis pasirodo kontrabosų partijoje (1–4 taktai),

5–10 taktuose himno muzikinė medžiaga „migruoja“ ir tarsi pirmos dalies teminė ir tembrinė reminiscencija skamba atliekama prislopinto *(distant)* arfos, balsų ir smuikų (šį kartą – 5) ansamblio, kol galiausiai moduliuoja per visus registrus ir savo skambesiu nustelbia kitą muzikinę medžiagą. Burkholderio teigimu, „tai simbolizuoja didžiulio troškimo, išreikšto simfonijoje jau nuo pat pradžių, įgyvendinimą“ (Burkholder, 1995, p. 406). Kartu himnas „Bethany“ finale iškyla tarsi prieštara antroje dalyje perteiktam gyvenimo chaosui, kuriame žmogus patiria įvairiausių prieštaringų emocijų, išreiškia žmogaus išorinių siekių, žemiškojo pasaulio laikinumą.

Žanriniu aspektu ketvirta simfonijos dalis yra vienalytė – Ivesas joje integruoja vien tik religinius himnus, kaip ir prieš tai skambėjusiose pirmoje ir trečioje dalyse. Čia sugrįžta daug svetimos medžiagos – jau ankstesnėse dalyse buvo implikuojami himnai „Missionary Chant“, „Martyn“, „Nettleton“, „Westminster Chimes“, „Proprior Deo“, „Something for Thee“ ir himno „Watchman“ adaptacija. Tad finale cituodamas trumpus religinių himnų fragmentus kompozitorius nutiesia smulkias intonacines arkas, suteikiančias kūriniui bendrumo, išbaigtumo įspūdį. Tiesa, ketvirtoje dalyje implikuojama ne tik jau girdėta muzikinė medžiaga. Burkholderio teigimu, po 11 takte nuskambėjusio himno „Misionary Chant“ fragmento iš karto seka Isaako Bakerio Woodbury'o himno „Dorrmance“ ištrauka, kuri melodiškai yra labai gimininga „Missionary Chant“ (Burkholder, 1995, p. 408). Iš prieš tai neskambėjusių himnų dar būtų galima paminėti (Burkholder, 1995, p. 408) Masono „Razmon“ (kitaip dar vadinamo „O for a Thousand Tongues to Sing“) fragmentą, skambantį nuo 46 takto, ir Edwardo Husbando aranžuoto himno „St. Hilda“ (kitaip dar vadinamo „St. Edith“) ištrauką. Visi religiniai himnai integruojami Iveso kūryboje įprastais būdais – fragmentus sutrumpinant, transformuojant, pakeičiant melodinį ar ritminį piešinį, cituojant tik kūrinio priedainį (arba priešingai – tik posmo muzikinę medžiagą), „žaidžiant“ melodiniu himnų giminingumu ir panašiai.

Jau anksčiau įsitikinome, kad koliažuose, priešingai nei mūsų analizuotuose kvodlibetuose, kur kas labiau išryškėja įvairūs svetimos medžiagos modifikavimo būdai, nes šiose kompozicijose skoliniai beveik niekada neskamba originaliu pavidalu. Iveso IV simfonija – tipinis vėlyvojo kompozitoriaus kūrybos laikotarpio koliažo pavyzdys. Jame autorius pademonstravo visą įgytą svetimos medžiagos integravimo meistriškumą. Kompozitoriaus eksploatuojama *cantus firmus* technika šioje simfonijoje akivaizdžiai susijusi su jau anksčiau minėtomis kūrinio programinėmis idėjomis – *cantus firmus* pavidalu funkcionuojantis religinis himnas „Bethany“ simbolizuoja ryšį su dieviškuoju pasauliu, amžinybe.

Konsekutyviniam koliažo tipui priskirtini Arvo Pärto „Koliažas B-A-C-H tema“ (1964), Broniaus Kutavičiaus „Du koliažai“ (1970) ir Algirdo Martinaičio „Serenada panelei Europai“ (1999). Skirtingi kompozitorių implikuojamos medžiagos naudojimo būdai, taip pat jos priešpriešinimas naujai kuriamai muzikai leido suskirstyti juos į tris kvodlibeto klasifikacijose neminimus tipus. Intonaciniame konsekutyviniame koliaže, panašiai kaip ir kvodlibetuose, muzikiniai skoliniai integruojamami nuosekliai. Pavyzdžiui, Martinaičio „Serenadoje panelei Europai“ visi muzikiniai skoliniai – muzikinės aliuzijos ir stilizacijos – skamba paeiliui: pradinius funkcinės harmonijos darinius keičia aliuzijos į Gustavo Mahlerio simfoninę kūrybą, Richardo Wagnerio „Valkirijų skrydžio“ aliuzijos, Mozarto kūrinių stilizacijos, Beethoveno IX simfonijos, Piotro Čaikovskio valsų, Maurice'o Ravelio „Bolero“ ir kitos intonacijos[36]. Kutavičiaus kompozicijoje „Du koliažai“ dviem fortepijonams išryškėja polistilistikos tendencijos, dėl to ji gali būti įvardinama kaip stilistinis konsekutyvinis koliažas. Čia kompozitorius eksploatuoja kelių skirtingų muzikos stilių – klasicizmo, aleatorikos, dodekafonijos – elementus, išdėstydamas juos paeiliui, t. y. konsekutyviniu būdu. Pärto „Koliažo B-A-C-H tema“ kraštinėse dalyse („Tokata“ ir „Ričerkaras“) eksponuojamas BACH motyvas, o vidurinė dalis „Sarabanda“ grindžiama vien tik Bacho „Sarabandos“ iš „Angliškosios siuitos“ Nr. 6 muzikine medžiaga. Šiame kūrinyje sintezuojami Baroko ir XX a. muzikos stilistiniai elementai (Baroko imitacinė polifonija, XX a. sonorika, minimalizmas, neoklasicizmas) ir skirtingų stilių samplaikos: beveik visa cituojama Bacho „Sarabanda“ harmonizuojama politonaliais sonoriniais klasteriais.

Išvados

Svetimos medžiagos implikavimo į naujai kuriamą kompoziciją tradicija, savo kelią pradėjusi nuo pirmųjų daugiabalsės muzikos žanrų (organumo, kondukto, moteto ir kt.), įsitvirtinusi XVI a. muzikoje kvodlibeto, *ensalados* (Ispanija), *medley* (Anglija) ir kituose žanruose, ypač sureikšminama XX a. koliažuose. Tyrinėjant pastarosios postmodernistinei muzikai būdingos technikos ypatumus, paaiškėjo, kad muzikoje, skirtingai nei dailėje, kur koliažas buvo labai nauja ir originali technika, randame akivaizdžių sąsajų su XVI a. kvodlibetu. Iškelta hipotezė, kad koliažas yra vokiškojo kvodlibeto žanro postmoderni versija, nepasitvirtino, nes ištyrinėjus nemažai XX a. koliažo pavyzdžių (Berio kūrinio „Sinfonia“ trečią dalį, Iveso IV simfoniją, Martinaičio „Serenadą panelei Europai, Kutavičiaus „Du koliažus“ ir kt.) rasta ir praėjusiame šimtmetyje, t. y. Iveso, sukurtų kvodlibeto žanro pavyzdžių („This Scherzo Is A Joke“, „Study No. 20“ ir kt.). Detali XVI a. ir XX a. kvodlibetų bei koliažų analizė atskleidė šių kompozicijų ne tik akivaizdžius panašumus, bet ir skirtumus:

1. Kvodlibeto žanras kilo iš XII–XIII a. Prancūzijos ir Vokietijos universitetuose paplitusių diskusijų, vadintų *disputatio de quodlibet*. Čia diskusijos vedėjas turėjo pasitelkti

visą savo sumanumą ir šmaikštumą, kad sujungtų įvairiausius argumentus. Kvodlibetu buvo vadinamos ir painios, gudrios mįslės, taip pat dažnai siejamos su gudrumu ir sąmoju. Tad nenuostabu, kad ir muzikinio kvodlibeto išskirtiniu bruožu tapo humoristinis, komiškas pradas. Kita muzikiniam kvodlibetui būdinga savybė siejama su prancūzišku būdvardžiu *quolibet,* reiškiančiu „bet kuris", „tam tikras". Muzikoje tai buvo realizuota bet kokių, t. y. skirtingų muzikinių ir tekstinių, fragmentų jungimu į vieną – kvodlibeto – kompoziciją. Taip muzikiniuose kvodlibetuose atsiskleisdavo muzikos kūrėjų kompozicinis išradingumas, gebėjimas tarpusavyje derinti įvairiausius kontrastingus elementus.

2. Margaspalviai XX a. koliažai ne tik simbolizavo serializmo žlugimą, bet ir tapo naujo muzikos stiliaus ženklu. Koliažuose sujungiami įvairūs stiliai – akademinė muzika, rokas, populiarioji muzika (kvodlibeto kompozicijų žanrinė įvairovė, svetimos medžiagos elementų skirtingumas vis dėlto neperžengia vieno stiliaus ribų). XX a. koliažuose labiau išryškėja muzikinių skolinių deformavimo, varijavimo, suskaidymo tendencijos. Priešingai nei kvodlibeto kompozicijose, koliažuose muzikiniai skoliniai yra implikuojami visuose faktūros sluoksniuose. Minėtina, kad skiriasi ir šių dviejų žanrų pobūdis: senoviniai ir šiuolaikiniai kvodlibetai funkcionavo kaip humoristinės, pasilinksminti skirtos kompozicijos, o koliažais siekiama perteikti vidines žmogaus būsenas, prisiminimus, sapnus ar kitokius išgyvenimus. Esminiu muzikinių koliažų bruožu laikytina praeities ir dabarties, skirtingų tradicijų ir stilių sąveika, tačiau XX a. muzikoje aptinkame ir kitokių koliažo pavyzdžių. Tad analizuotus muzikinių koliažų pavyzdžius galima suskirstyti į pliuralistinius koliažus (pvz., Berio kūrinio „Sinfonia" trečia dalis, Zimmermanno opera „Soldaten", Rochbergo „Music for the Magic Theater" ir kt.; juose išryškėja žanrinė ir stilistinė įvairovė) ir koliažus, kuriems būdingas svetimos medžiagos ir kompozicinės technikos bendrumas (pvz., Stockhauseno „Hymnen", kur sintezuojami vien įvairių tautų himnai, arba Kagelio „Ludvig van", kuriame implikuojami tik Beethoveno kūrinių fragmentai).

Nors kvodlibeto ir koliažo žanrų skirtumai akivaizdūs, prieinama išvada, kad jiems būdingi analogiški svetimos medžiagos integravimo principai. Straipsnyje pateiktą Gudewillio, Maniates, Klimo, Simakovos kvodlibetų tipologinę klasifikaciją siekta pritaikyti analizuojant XX a. koliažų kompozicijas. Simultaninis intekstų implikavimo būdas eksploatuojamas amerikiečių kompozitoriaus Iveso IV simfonijos antroje ir trečioje dalyse. XX a. muzikoje gana paplitusi ir simultaninio tipo *cantus firmus* subkategorija (pvz., Berio kūrinio „Sinfonia" trečia dalis, Iveso IV simfonijos preliudas ir finalas).

Kvodlibeto tipologinėje klasifikacijoje išskirtam konsekutyviniam medžiagos integravimo tipui priskirti Martinaičio „Serenada panelei Europai", Kutavičiaus fortepijoninis duetas „Du koliažai", Pärto kompozicija „Koliažas B-A-C-H tema".

Analizuojant XX a. muzikinius koliažus pravartu atsigręžti į anksčiau susiformavusias muzikines tradicijas ir remtis jau sukurtų kompozicinių technikų technologiniais principais – nors kvodlibeto ir koliažo technikos nėra identiškos, jose išryškėja tikrai nemažai sąlyčio taškų, atveriančių tolesnius intertekstinius kompozicijų tyrinėjimus.

Nuorodos

1 Muzikinio koliažo terminas perimtas iš vizualiųjų menų. Koliažu buvo vadinama technika, kurioje ant pagrindo suklijuojami (pranc. *coller* – priklijuoti) įvairūs objektai (popieriaus iškarpos, medžiagos skiautiniai ir kt.). Vizualusis koliažas gimė XX a. pradžioje – pirmieji šią techniką įtvirtino kubistai (Pablo Picasso, Georges'as Braque'as), o vėliau ją kaip estafetę perėmė dadaistai, siurrealizmo, populiariojo meno kūrėjai. Menininkus žavėjo galimybė sulipdyti, „surinkti" kūrinį iš įvairių beverčių, nemeniškų objektų, šiukšlių, atliekų. Koliažas savo nestabilumu, chaotiška, laisva raiška aštriai ir tuo pat metu žaismingai prieštaravo santūriai, akademinei estetikos sampratai.

2 Tyrinėtojas J. Peteris Burkholderis monografijoje „All Made of Tunes. Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing" (Yale University Press, New Haven and London, 1995, p. 3–4) išskiria net 14 svetimos muzikinės medžiagos implikavimo būdų, aptinkamų Iveso kūryboje: 1) modeliavimas *(Modelling)*; 2) variacijos; 3) parafrazės; 4) jau sukurta melodija su nauju akompanimentu; 5) *cantus firmus*; 6) popuri; 7) kvodlibetai; 8) stilistinės aliuzijos; 9) transkripcijos; 10) programinės citatos; 11) „augantis" kompleksas (*Cumulative Setting)*; 12) koliažai; 13) skiautinys *(Patchwork)*; 14) išplėstinės parafrazės.

3 Anot Marios Rikos Maniates, nors istoriniuose dokumentuose *disputatio de quodlibet* terminas minimas nuo XIII a., šių improvizuotų egzaminų ištakos glūdi XI–XII a. Minimo laikotarpio *disputatio de quodlibet* sudarė du skirtingi posėdžiai: tikrasis ginčas (*disputatio proper* – profesorius, egzaminų posėdžio pirmininkas, turėdavo atsakinėti į įvairiausius auditorijoje pateiktus klausimus ir vadovauti diskusijai) ir *determinatio* (nutarimas, apibendrinimas, dažniausiai vykdavęs kitą dieną (ar praėjus kelioms dienoms); profesorius aptardavo ir apibendrindavo prieš tai diskusijoje iškeltas problemas). Universitetuose improvizuoti ginčai buvo tapę savotiška baigiamųjų egzaminų forma – jie vykdavo tik du kartus per metus (per Kalėdas ir Velykas) ir jais būdavo baigiama egzaminų sesija. *Disputatio de quodlibet* buvo vieša ir atvira visuomenei diskusija. Pasiklausyti žymiausių disputų meistrų ir kartu padiskutuoti susirinkdavo ne tik studentai (jiems ši veikla buvo privaloma), bet ir kiti universiteto profesoriai, dvasininkai ar tiesiog išsilavinę kilmingųjų sluoksnio atstovai. Maniates teigimu, „tik patys drąsiausi ir labiausiai savimi pasitikintys profesoriai išdrįsdavo dalyvauti ir vadovauti šioms viešoms improvizacinėms diskusijoms. Sėkmingas pasirodymas *disputatio de quodlibet* profesoriui užtikrindavo gerą reputaciją, išaugdavo jo studentų skaičius (Maria Rika Maniates. Quodlibet Revisum. In *Acta Musicologica.* Vol. 38, Apr.-Dec., 1966, p. 176).

4 Jau XIV a. tokia viešų diskusijų forma įsitvirtino ir Vokietijos universitetuose, tačiau pakito jos pobūdis: Vokietijos universitetuose šie disputai įgijo iškilmingo ritualo vaidmenį.

5 Tokia praktika buvo paplitusi daugelio poetų kūryboje.

6 Šnekamojoje prancūzų kalboje sąvoka *avoir du quolibet* reiškia gebėjimą greitai ir sumaniai suformuluoti atsakymą į painią mįslę.

[7] M. Praetorius veikale „Syntagma musicum“ mini du šešiabalsės chorinės *misticanzos* pavyzdžius: *Mirami vita mia* ir *Nasce la pena*. Jos sukurtos iš populiarių madrigalų ir kelių vokiškų dainų fragmentų. Žr. Maniates, 2011.

[8] Šio kūrinio autorius nežinomas.

[9] Šis Bacho kvodlibetas iš „Goldbergo variacijų“ priskirtinas prie simultaninio kvodlibeto tipo (tiksliau, prie šio tipo *cantus firmus* subkategorijos). Žr. Maria Rika Maniates. Quodlibet. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers limited, 2001, p. 688.

[10] Kelios pasiskolintos šio kūrinio melodijos nebuvo atpažintos.

[11] Detalią Iveso „This Scherzo Is A Joke“ II dalies analizę žr. A. Valentaitė. *Kvodlibeto kompozicinių principų sklaida XX amžiaus koliažuose*. Bakalauro darbas. Darbo vadovė A. Versekėnaitė. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2012, p. 28–39.

[12] DKE („Delta Kappa Epsilon“) – amerikiečių studentų brolija; jai priklausė ir kompozitorius Charlesas Ivesas.

[13] Ši žaisminga kompozitoriaus Henry'o J. Sayerso daina itin išpopuliarėjo XIX a. pabaigoje, kai Londono koncertų salėse ją atliko žymi dainininkė ir šokėja Lottie Collins. Iveso kūrinyje pirminis šios melodijos pavidalas varijuojamas (praplečiama jo intervalika, įpinama papildomų garsų). „Ta-ra-ra Boom-De-ay“ melodinis fragmentas skamba simultaniškai smuiko ir violončelės partijose – kompozitorius dubliuoja melodiją *d 6* intervalu.

[14] „Dixie“ – sinoniminis Pietų Amerikos valstijų terminas. Ši daina išsiskiria tuo, kad komiškas jos tekstas grindžiamas afroamerikiečių dialektu.

[15] „Sailor's Hornpipe“ tradicinė šokio melodija ilgainiui paplito ne tik amerikiečių kompozitorių kūryboje (Ivesas „Sailor's Hornpipe“ melodiją taip pat integruoja simfonijoje „New England Holidays“ (1913) ir kitose kompozicijose), bet ir kino filmuose, animaciniuose filmukuose ar net televizijos laidose. Pirmą kartą šis kūrinys išspausdintas 1770 m. Williamo Vickerso šokių melodijų rinkinyje.

[16] Ši žygio daina itin išpopuliarėjo apie 1965 m., baigiantis pilietiniam karui.

[17] Gospelo giesmė „Oh, Happy Day“ prigijo ir populiariojoje kultūroje – ji skamba keliuose kino filmuose, daugybę kartų buvo perdainuota žymių atlikėjų (Arethos Franklin, Elvio Presley'o ir kt.). Vis dėlto, atsižvelgdami į tai, kad gospelo giesmės versija buvo sukurta tik 1967 m., prieiname išvadą, kad Ivesas kaip šaltiniu rėmėsi XVIII a. senojo himno „Happy Day“ muzikine medžiaga.

[18] Net 15 kvodlibetų, įtrauktų į Schmeltzlio rinkinį, autorė priskiria šiai kategorijai. Tarp jų – Matthio Greiterio „Ein Quodlibet von Eyren“ ir Johanneso Puxstallerio „Ein Quodlibet von Nasen“. Prie įdomesnių šios kategorijos pavyzdžių Maniates priskiria J. Reinerio „Venite exultemus“ ir Nicolauso Zangiuso „Es setzt ein Gläslein an der Mund“: šie kūriniai buvo sudaryti iš komiškų girtuoklių patarlių.

[19] Ryškiu tokio tipo pavyzdžiu autorius nurodo Giacomo Carissimi „Requiem jocosum“, taip pat daugelį vokiečių kompozitoriaus Valentino Rathgeberio kvodlibetų (Klimas, 2007, p. 167).

[20] Anot Jono Klimo, sukcesyvinis melodijų išdėstymas dažniausiai kaitaliojamas su polifoniniu (Klimas, 2007, p. 167).

[21] Maniates klasifikacijoje šis pavyzdys laikomas konsekutyviniu kvodlibetu.

[22] Pasak Burkholderio, „visa ši muzikinė medžiaga yra derinama su tiksliomis ar modifikuotomis citatomis iš daugiau nei 100 įvairių epochų ir stilių muzikos kūrinių (nuo Bacho iki Boulezo, Stockhauseno, Globokaro ir paties Berio, žr. Burkholder, 2011b).

[23] Kiekviena iš minimų Iveso kompozicijų jau anksčiau buvo grindžiama svetima muzikine medžiaga, daugiausia amerikiečių kompozitorių himnais, dainomis ar kitais žanrais.

[24] Charleso Wesley'o „Martyn“, Edgaro Page'o Stiteso „Beulah Land“, Williamo G. Tomerio „God Be With You“, Roberto Robinsono „Nettleton“ (kitaip šis himnas dar vadinamas „Come Thou Fount of Every Blessing“), Edwino S. Uffordo „Throw out the Life-Line“, Roberto Lowry'o „The Beautiful River“, Josepho P. Websterio „In the Sweet Bye and Bye“, Leonardo P. Breedlove „There is a Happy Land“ ir angliškuoju „Westminster Chimes“, kurio autorius nėra tiksliai žinomas. Manoma, kad XVIII a. viduryje šį himną galėjo sukurti Kembridžo universiteto profesorius Josephas Jowettas.

[25] Ivesas sintezuoja lyrines, sentimentalias, patriotines ar net humoristines kompozicijas. Prie šios grupės priskirtina XIX a. anglų kompozitoriaus Henry'o Bishopo lyrinė daina „Home! Sweet Home!“, per amerikiečių pilietinį karą labai paplitusi George'o Fredericko Rooto daina „Tramp! Tramp! Tramp!“, žaisminga XIX a. amerikiečių kompozitoriaus Stepheno Fosterio „De Camptown Races“, to paties autoriaus lyrinė patriotinė daina „Massa's in de Cold Ground“, humoristinė XIX a. pradžioje paplitusi liaudies dainelė „Turkey in the Straw“, taip pat saloninė Stepheno Fosterio kompozicija „Old Black Joe“, populiari amerikiečių patriotinė daina „Columbia, the Gem of the Ocean“, 1843 m. sukurta Davide'o T. Shaw, nostalgiška XIX a. anglų kompozitoriaus Thomo Hayneso Bayley'o „Long, Long Ago“, liaudiško charakterio „Yankee Doodle“, sukurta Richardo Shuckburgho, paties Iveso patriotinė daina „Alcotts“ ir neoficialiu JAV himnu tituluojama patriotinė Philipe'o Philo „Hail, Columbia!“ Kai kurie iš cituojamų dainų fragmentų (pvz., „Columbia, the Gem of the Ocean“ ar Iveso autorinė citata „Alcotts“ antroje dalyje yra plėtojami ir paryškinami. Kitų dainų fragmentai (tarkime, „Tramp! Tramp! Tramp!“ ar „Home, Sweet Home“) cituojami labai fragmentiškai ir aprėpia vos vieną ar du taktus.

[26] Galima teigti, kad šokių melodijas Ivesas integruoja siekdamas perteikti žemiškojo pasaulio vaizdinius: visoms 4 šokių fragmentų ištraukoms būdingas gyvas tempas, šventiškas pobūdis. Šokių citatos skamba antros dalies pabaigoje, taip paryškindamos kontrastą su pradžioje vyravusiomis ramiomis, religinėmis melodijomis. Pirmiausia iš šokių fragmentų nuskamba mūsų jau analizuotame Iveso kūrinyje TSIAJ aptiktas airių džigas „Pig Town Fling“ (186–188 taktai, saksofono partija). Kiek vėliau pasigirsta XVIII a. pabaigoje sukurto airių kvikstepo „Garryowen“ melodinis fragmentas ir dar 2 airiškų džigų citatos: „Saint Patrick's Day ir „Irish Washerwoman“. Visi šokių fragmentai koncentruojami vienoje padaloje, tad kyla prielaida, kad jie taip pat funkcionuoja kaip tam tikros programinės užuominos.

[27] Prie maršų žanrinės grupės priskirtina Iveso ankstyvojo kūrybos laikotarpio kompozicijos „Country Band March“ (1903) melodija, implikuojama 208–213 taktuose. Pažymėtina, kad kompozitorius mėgo cituoti šį maršą ir kituose savo kūriniuose: ryškiausiais pavyzdžiais laikytina Sonata Nr. 2 („Concord Sonata“, 1915) ir kompozicijos orkestrui „Three Places in New England“ (1929) antra dalis „Putnam's Camp“. Simfonijos antroje dalyje taip pat aptinkame ir kelias amerikiečių kompozitoriaus Henry'o Clay Worko populiaraus maršo „Marching Through Georgia“ citatas, atliekamas pučiamųjų instrumentų. Galiausiai kompozitorius implikuoja ir vieną žanriniu aspektu sunkiai apibrėžiamą melodiją, tačiau iš mūsų pateiktų žanrinių

grupių ji artimiausiai siejasi su maršais – tai karinis signalas „Reveille“, dažniausiai skambėdavęs JAV ir Didžiosios Britanijos kariuomenėje anksti ryte, norint pažadinti karines pajėgas.

[28] Toks kompozitoriaus pasirinkimas išties įdomus, nes minimos fantazijos fortepijonui negalime priskirti prie populiarių Iveso kūrinių – tuo metu „The Celestial Railroad“ partitūra net nebuvo išleista. Anot Thomo M. Broadheado, Ivesas paliko tik kūrinio rankraštį. Žr. Thomas M. Broadhead. Ives's Celestial Railroad and his Fourth Symphony. In *American Music.* Vol. 12, No. 4 (Winter, 1994), p. 389.

[29] Iveso IV simfonijos pirma dalis yra parašyta dviejų dalių forma: A (1–16 taktai), B (17–41 taktai).

[30] Betanija – kaimo, esančio šalia Jeruzalės, pavadinimas, minimas Naujajame Testamente.

[31] Pastebėtina, kad Iveso kūryboje šis lyrinis himnas cituojamas išties dažnai – jau anksčiau jį aptikome analizuodami fortepijoninį trio „This Scherzo Is A Joke“ (1914), taip pat „In the Sweet Bye and Bye“ skamba Antrajame cikle orkestrui (1915–1919) ir daugelyje kitų Iveso kompozicijų.

[32] Himno „Watchman“ teksto autorius – XIX a. amerikiečių rašytojas ir politinis veikėjas Johnas Bowringas.

[33] Originalus šio himno tekstas „Schönster Herr Jesu“ („Gerasis Viešpatie Jėzau“) buvo sukurtas XVII a. vokiečių jėzuitų. 1850 m. kompoziciją aranžavo amerikiečių kompozitorius Richardas S. Willisas. Prieiga per internetą: http://www.cyberhymnal.org/htm/f/a/l/faljesus.htm [žiūrėta 2012 03 04].

[34] Pirmos dalies pabaigoje (38–39 taktai) aptinkame vienintelę išimtį, kai *cantus firmus* skamba kitų instrumentų partijose: įžanginę himno „Bethany“ frazę atlieka styginiai ir fortepijonas. Tačiau net ir keičiantis *cantus firmus* tembrams kompozitorius siekia perteikti šviesos, tyrumo vaizdinius pasitelkdamas *ppp* dinamiką ir naudodamas surdinas.

[35] Iveso IV simfonijos finalas yra visų prieš tai skambėjusių dalių sintezė, kompozitoriaus muzikinių idėjų apibendrinimas.

[36] Smulkią Martinaičio „Serenados panelei Europai“ partitūros intertekstinę analizę žr. Laura Kaščiukaitė. *Praeities muzikos adaptacijos lietuvių neoromantikų kūryboje.* Bakalauro darbas. Vad. dr. G. Daunoravičienė. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2010, p. 40–47.

Literatūra

Braatz, Thomas. *BWV 524. Quodlibet (Fragment), „Was seind das vor grosse Schlösser“.* December, 2004. Prieiga per internetą: http://www.bach-cantatas.com/Articles/BWV524Quodlibet[Braatz].htm [žiūrėta 2011 03 02].

Broadhead, Thomas M. Ives's Celestial Railroad and his Fourth Symphony. In *American Music.* Vol. 12, No. 4 (Winter, 1994), p. 389–424.

Burkholder J. Peter. Borrowing. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers limited, 2001.

Burkolder, J. Peter. *All Made of Tunes. Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing.* Yale University Press. New Haven and London, 1995.

Burkholder, J. Peter. Collage. In *Grove Music online*, 2011a. Prieiga per internetą: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/53083?q=collage&hbutton_search.x=44&hbutton_search.y=10&source=omo_t237&source=omo_gmo &source=omo_t114&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [žiūrėta 2011 11 24].

Burkholder, J. Peter. *Borrowing.* In *Grove Music online*, 2011b. Prieiga per internetą: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52918pg7?q=borrowing&search=quick&pos=9&_start=1#firsthit [žiūrėta 2011 03 02].

Gómez, Maricarmen. *Ensalada.* In *Grove Music online.* Prieiga per internetą: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08851?q=ensalada&hbutton_search.x=29&hbutton_search.y=12&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [žiūrėta 2011 03 02].

Gudewill, Kurt. Quodlibet. In *MGG,* Bärenreiter-Verlag, 1986. Prieiga per internetą: http://www.bach-cantatas.com/Articles/BWV524Quodlibet[Braatz].htm [žiūrėta 2011 03 02].

Heile, Björn. Collage vs. Compositional Control: The Interdependency of Modernist and Postmodernist Approaches in the Work of Mauricio Kagel. In *Postmodern Music / Postmodern Thought*. Ed. by Judith Irene Lochhead. Routledge, 2002, p. 287–302.

Hicks, Michael. Text, Music and Meaning in the Third Movement of Luciano Berio's Sinfonia. In *Perspectives of New Music.* Vol. 20, No. 1/2, Autumn, 1981, p. 199–224.

Humphrey, David. *J. S. Bach.* In *Oxford Composer Companions.* Ed. by Boyd. Oxford University Press, 1999. Prieiga per internetą: http://www.bach-cantatas.com/Articles/BWV524Quodlibet[Braatz].htm [žiūrėta 2011 03 02].

International Postmodernism: Theory and Literary Practice. Ed. by Johannes Willem Bertens, Hans Bertens and Douwe Fokkema, 1997.

Klimas, Jonas. Quodlibetas. In *Muzikos enciklopedija*, 3 t. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2007, p. 167–168.

Kramer, Jonathan. The Nature and Origins of Musical Postmodernism. In *Postmodern Music / Postmodern Thought.* Ed. by Judith Irene Lochhead. Routledge, 2002, p. 13–26.

LeBaron, Anne. Reflections of Surrealism in Postmodern Musics. In *Postmodern Music / Postmodern Thought*. Ed. by Judith Irene Lochhead. Routledge, 2002, p. 27–74.

Losada, Catherine. Between Modernism and Postmodernism: Strands of Continuity in Collage Compositions by Rochberg, Berio and Zimmermann. In *Music Theory Spectrum.* Vol. 31. (Spring), 2009, p. 57–100.

Losada, Catherine. The Process of Modulation in Musical Collage. In *Music Analysis*. 2008, Vol. 27, p. 295–336.

Maniates, Maria Rika. *Misticanza.* In *Grove Music online*, 2011. Prieiga per internetą: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18790 [žiūrėta 2011 03 02].

Maniates, Maria Rika. Quodlibet. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers limited, 2001. Prieiga per internetą: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22748?q=quodlibet&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [žiūrėta 2011 04 15].

Maniates, Maria Rika; Freedman, Richard. *Fricasée.* In *Grove Music online.* Prieiga per internetą: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10241 [žiūrėta 2011 03 02].

Maniates, Maria Rika. Quodlibet Revisum. In *Acta Musicologica,* Vol. 38 (Apr.–Dec., 1966), p. 169–178.

Metzer, David Joel. *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth Century Music.* Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

Morgan, Robert. P. *Twentieth Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*. W. W. Norton and Company. New York, London, 1991.

Osmond-Smith, David. *Playing on Words: a Guide to Luciano Berio's Sinfonia*. London: Royal Music Association, 1985.

Taruskin, Richard. *Music in the Late Twentieth Century*. Oxford University Press, 2010.

Versekėnaitė, Audra. *Sekvencijos* Dies irae *funkcionavimo formos XX a. muzikoje.* Daktaro disertacija. Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Vilnius, 2006.

Whittal, Arnold. *Musical Composition in the Twentieth Century*. Oxford University Press, 1999.

Симакова Н. *Вокальные жанры эпохи Возрождения*. Москва: Музыка, 1985.

Summary

The tradition of implicating foreign material in a newly created composition that started its way with the first genres of polyphonic music (organum, conduct, motet and others) that became established in music of the 16th century in the genres of quodlibet, *ensalada* (Spain), *medley* (England) and others became especially important in collages of the 20th century. When investigating into the peculiarities of the technique of the latter that is characteristic of post-modernistic music, it turned out that if collage in art was a very new and original technique, in music we find obvious links with quodlibet of the 16th century. The hypothesis put forward that collage is a post-modern version of German quodlibet was not confirmed because having examined a large number of examples of collage of the 20th century (Luciano Berio *Sinfonia* part III, Charles Ives Symphony No. 4, Algirdas Martinaitis *A Sonata to Mademoiselle Europe,* Bronius Kutavičius *Two Collages* and others.) it was discovered in the past century, too, that is, examples of quodlibet genre created by Charles Ives (*This Scherzo Is A Joke, Study No. 20* and others). A detailed analysis of quodlibets and collages of the 16th and 20th century revealed not only obvious similarities between these compositions but also differences between them.

The genre of quodlibet originated in the discussions that were common at the universities of France and Germany in the 12th-13th century and were called *disputatio de quodlibet.* The moderator of the discussion had to use all his ingenuity, resourcefulness and wit in order to unite the most different arguments. Intricate, clever puzzles, which were often related to slyness and wit, were called quodlibet. Thus it is not surprising that a humorous and comic element became a distinguishing feature of musical quodlibet. Another feature characteristic of musical quodlibet is related to the French adjective *quolibet,* which means "any", "certain". This was realised in music by joining any, that is, different musical or textual fragments into a single – quodlibet - composition. In this way compositional resourcefulness of creators of music, their ability to combine the most different contrasting elements between them revealed itself in musical quodlibets.

Multicoloured collages of the 20th century did not only symbolise the collapse of serialism but they also became the sign of the new style of music. Different styles are united in collages – academic music, rock, popular music (whereas the genre variety of quodlibet compositions and dissimilarity of elements of foreign material do not overstep the boundaries of a single genre). Tendencies of deformation, variation, decomposition of musical borrowings manifest themselves much clearer in collages of the 20th century. Contrary to quodlibet compositions, collages musical borrowings are implicated in all layers of the manner of execution. It is worth mentioning that the nature of these two genres differs: ancient and contemporary quodlibets functioned as humorous compositions intended for entertainment, whereas by collages it was sought to convey inner states of man, his reminiscences, dreams or any other feelings and experiences. Interaction between past and present, different traditions and styles is to be regarded as the essential feature of musical collages, however, we also find other examples of collage in music of the 20th century. Hence, the analysed examples of musical collages are made of pluralistic collages (for example, Berio *Sinfonia*, part III, Zimmermann's opera *Soldaten,* Rochberg's *Music for the Magic Theaeer* and others) in which the genre and stylistic variety comes to light and the collages characterised by unity of foreign material and compositional technique (for example, Stockhausen's *Hymnen,* where hymns of different nations are synthesised or Kagel's *Ludvig van,* in which fragments of Beethoven's works are only implicated).

Despite obvious differences in quodlibet and collage genres the conclusion is drawn that analogous principles of integrating foreign material are characteristic of them. It was sought to apply the typological classification of quodlibets of Gudewill, Maniate, Klimas, Simakov presented in the article to analysing compositions of collages of the 20th century. A simultaneous way of implication of intexts is used by the American composer Charles Ives in parts II and III of *Sinfonia.* The subcategory of simultaneous *cantus firmus* type (for example, Berio *Sinfonia*, part III, Ives Prelude and Finale of Symphony No. 4) is also widely spread in music of the 20th century.

Algirdas Martinaitis' *A Serenade to Mademoiselle Europe,* Bronius Kutavičius' piano duet *Two Collages,* Arvo Pärt's composition *Collage over B-A-C-H* are attributed to the consecutive type of material integration distinguished in the typological classification of quodlibet.

When analysing musical collages of the 20th century it makes sense to turn back to the earlier formed musical traditions and base oneself on the technological principles of already created compositional techniques – though the quodlibet and collage technique are not identical, there are many things in common that provide possibilities for further intertextual investigations into compositions.

Tatiana TSAREGRADSKAYA

Sound Attack in the Works of Olivier Messiaen: Total Serialism Revisited

Garso ataka Olivier Messiaeno muzikoje. Totaliojo serializmo patikslinimas

Abstract

The technique of total serialism was realized in the works of post-war avant-gardists and they had at least two predecessors: Anton Webern and Olivier Messiaen. Both of them developed serial approach to rhythm and dynamic but Messiaen also serialized articulation. What were his intentions? After analysis of musical and musicological sources (Second rhythmic etude *Mode de valeurs et d'intensités* and the *Traitè de rythme, de couleur, et d'ornithologie*) basic concept is to be revealed: accentuation became of great importance to Messiaen after his study of plainchant. His principal position was to interpret the music as an entity enclosing pitch, rhythm, dynamic and articulation. This position was adopted by Messiaen after Dom Moquereau, the notorious scholar and researcher of plainchant. As a result *Quatre études de rythme* were written. Additional factors, which led the composer to the invention of an attack row, were his own experience as an organ performer as well as outstanding piano articulation mastery of Ivonne Loriot.

Keywords: Messiaen, Second Rhythmic Etude, total serialism, sound attacks, mode, accentuation, plainchant, bodily gesture.

Anotacija

Totaliojo serializmo technika ryškiausiai atsiskleidė pokario avangardistų kūryboje, o šie rėmėsi dviem pirmtakais – Antonu Webernu ir Olivier Messiaenu, formavusiais serijinį ritmo ir dinamikos traktavimą, tik Messiaenas taikė serializmą ir artikuliacijai. Ko jis siekė? Išanalizavus muzikos ir muzikologijos šaltinius (antrasis ritminis etiudas „Mode de valeurs et d'intensites" ir „Traite de rythme, decouleur, et d'ornithologie") atskleidžiama tai, kad akcentavimas tapo ypač svarbus Messiaenui po grigališkojo giedojimo studijų. Jis siekė interpretuoti muziką kaip visumą, apimančią garso aukštį, ritmą, dinamiką ir artikuliaciją. Tokią poziciją Messiaenas perėmė iš Domo Moquereau, žinomo mokslininko ir grigališkojo giedojimo tyrinėtojo. Jo paveiktas, jis sukūrė „Quatre etudes de rythme". Patirtis grojant vargonais, taip pat iškilus Ivonne's Loriot fortepijoninės artikuliacijos meistriškumas paskatino kompozitorių sukurti artikuliacijų eilę.

Reikšminiai žodžiai: O. Messiaenas, ritminis etiudas Nr. 2, totalusis serializmas, garso ataka, dermė, akcentavimas, monodija, kūno gestai.

Total (or integral) serialism holds a special place among other phenomena of 20th century composition. The rigidity and discursiveness of this technique, its extreme rationalism finally emphasized the limits of musicality in music composition. *At the Limit of Fertile Land* – this title of Paul Klee's picture used by Boulez for his *Structures I* for two pianos[1] makes the status quo of serialism quite clear.

Defining total serialism Arnold Whittall writes: "**Integral serialism** or **total serialism** is the use of series for aspects such as duration, dynamics, and register as well as pitch" (Whittall, 2008, p. 273). It's a well-known fact that in serialism such parameters as timbre or sound attack could be also serialized.

The first composers who used more than one series of parameters were Anton Webern and Olivier Messiaen.[2] Webern clearly designated the connection between pitch and rhythm in his Concerto for nine instruments Op. 24 as it was shown by Karlheinz Stockhausen in his famous article.[3] In 1949, Olivier Messiaen wrote his experimental set of pieces – *Quatre études de rythme* (Four Rhythmic Etudes) for piano where he for the first time in 20th century music used four synchronized series. After presentation of the Etudes in Darmstadt Boulez composed his "classical" piece *Structures I* where serialization was manifested as a perfect means of organization.

The basis of this technique is a combination of pitch and duration series.[4] Other parameters are more or less optional, the set of dynamics can be more preferable. Series of modes of attack is exceptional and used first by Messiaen, the inventor of a set, and then developed by Boulez in his *Structures I*. Sound attack does not have a precise scale, this parameter is particularly approximate and therefore the question arises: is there any real ground for considering sound attack a parameter? What was the way to such an idea? Compositional analysis and writings by Messiaen make possible to do some assumptions. The famous set of pieces *Quatre études de rythme* (1949) and the Second Etude in particular will be chosen for analysis to be accompanied by discourse of *Traitè de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (Treatise on rhythm, colour and ornithology).

Today scholars agree that Messiaen's technique in the set of *Quatre études de rythme* cannot be defined as integral

serialism in a strict sense (see Kogoutek, 1976, p. 165; Brindle, 1987, p. 23; Hakobian, 2010). More often researchers speak of multiparameter (muldimensional) technique. Obviously, this particular technique was intended to solve some special compositional tasks. Seeking for the answer what were these tasks we should enter the context: the program ideas and prototypes as well as the source of inspiration for these ideas. Special attention will be paid to the phenomenon of *sound attack*.

Among four etudes the most famous and most enigmatic is the second ***Mode de valeurs et d'intensités***. How can this title be interpreted?

Mode. The concept of "modes with limited transposition", specific scales made with symmetrical elements became a "visiting card" for the composer. But it`s obvious that there are no such modes in the Etude. In addition, there are no other known modes such as major, minor, church modes.

Pitch structure is based on 36 tones and it reveals three dodecaphonic series – 3 sets of 12 tones. The structure of series is quite specific: there are rows of descending order and unusual interval content – narrow intervals in the middle of the row, fourths and tritons at the edges. The overall contour graphically presents a sort of curve:

These three twelve-tone rows are shown by Messiaen in his own analysis (Messiaen, 1996). The composer points that these 36 tones are divided into three parts, which constitute three registers: high, middle and low (ibid., p. 126). He also pays attention to the fact that they intersect each other. Each row consists of 12 tones and it means that tones are repeated but repetitions take place in different registers, which means that composer tends not to repeat *frequencies*, not pitch classes.

Therefore, the aim of a composer is to make a system of 36 frequencies which are unique and comprise three times the 12-tone row. However, what kind of mode could it be? In addition, what is the logic of its development?

Before finding the answer we are going to examine the second word of the title – *valeur*, which accumulates the specific of rhythm.

Valeur. This term can be translated from French as "duration". Messiaen uses for designating durations both "valeur" and "durée". In the composer`s lexicon these words are not synonymic. In the context of visual arts "valeur" has additional meaning of "shade" or "tint"; as some dictionaries treat it – "additional shade, grading of light and shadow". Knowing about Messiaen's exceptional synesthesia (he wrote about seeing sounds and hearing colours) musical "duration" gets additional qualities of "colour". Duration as a sort of colour - such an idea corresponds to a treatise on rhythm by medieval Indian theoretician Sharngadeva, whose text Messiaen studied for a long time[5]. Here is the fragment of this treatise: "Three Deci-tala, united by number 26, are designated *varna*; designation of colour means aspect of Time, division of Duration" (Messiaen, 1994, p. 278). What is the link between colour and duration? French philosopher Henri Bergson sought for the answer to this question and his ideas were known to Messiaen who highly appreciated the learning of Bergson and devoted a lot of speculations to Bergson`s insight.

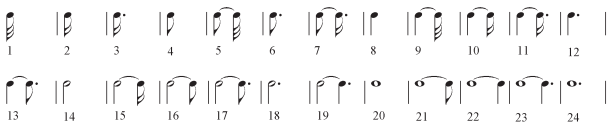
Bergson suggested that all our psychological sensations could be expressed through the notion of Intensity. How does it happen?

Every musician deals with a reality of sound and music with its vibrations initiates our sensations, feelings, passions. Feelings differ in quantity. Bergson writes: "Even the opponents of psychophysics can't see any inconvenience in the fact that one sensation is more intensive than the other. Everybody says that he is more or less hot, more or less sad... Meanwhile this is a very obscure point and extremely complicated problem" (Bergson, 1983, p. 672).

Next question discussed by Bergson is the following: if the intensity of feeling is different, should we compare intensity to some sort of amount? The answer is "common sense being in full consensus with philosophers considers pure intensity as magnitude" (ibid., p. 674). Therefore, the intensity of colour is its shade, intensity of duration is its magnitude. Colour and duration become connected thorough the notion of intensity, and intensity itself can be meant as a quantitative property of our experience. For example, blind people learn to perceive the colour according to their wavelength. Correspondingly, we should interpret the notion of "valeur" as "intensity (shade) of duration".

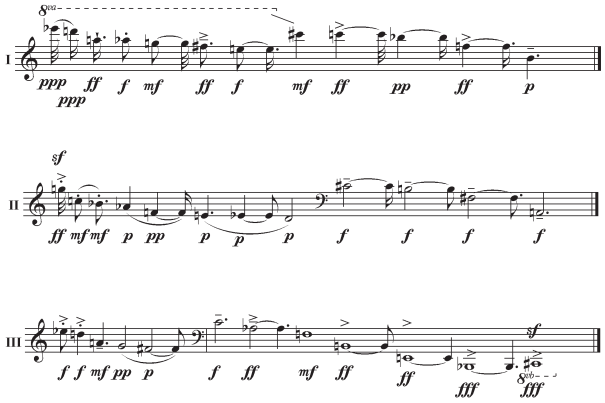
If we return to the notion of "mode", we have to establish some kind of link between "mode" and "duration" because "mode de valeurs" literally means "mode of durations".

Rhythmic modes exist in European medieval music, i. e. modes of plainchant (school of Notre-Dame). However, medieval rhythmic modes constitute simple ternary constructions meanwhile Messiaen produces a row of 24 durations. The construction of a row is made according to a principle which is called by composers "rhythmic chromaticism". "Rhythmic chromaticism" is based on a simple arithmetic progression in an ascending order:



This row is based on a demisemiquaver; other durations, such as crotchet or quaver can also serve as a basis for construction of a row. In the Second Etude, we see three rhythmic chromatic rows with different basic durations: first row is founded on a demisemiquaver, second – a semiquaver, third – a quaver.

The row, which is presented by Messiaen in his Introduction to the Etude is a sort of totality of durations used. If we thoroughly examine all three rows in this composition, we will see that they are not identical:



If we enumerate durations according to the basic row, we will get different results:

Row I –	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
Row II –	2	4	6	8	10	12	13	14	15	16	17	18	
Row III –	4	8	12	14	16	18	19	20	21	22	23	24	

As a result, the genuine basic form is used only in Row I while II and III have differences in relation to basic row.[6]

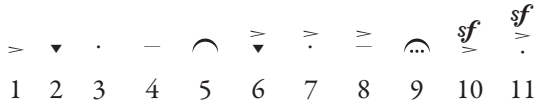
Dividing the rhythmic row into three divisions Messiaen calls them "rhythmic registers" (Messiaen, 1996, p. 126). Each frequency (i. e. pitch) corresponds to a specific duration. As a result, each note has its individual frequency as well as its individual duration. Both rows have a common foundation: it's a *simple arithmetic progression.* Therefore, it's possible to make a conclusion: the term "mode" can be interpreted as a sort of "order". However, it's not the only way of interpretation.

Intensité. Our previous analysis makes clear how intensity could be interpreted as such property, which unites duration and colour. But the first meaning of French word "intensités" is "dynamics". Messiaen creates a row of dynamics and we can interpret it as "intensity" in its special meaning. This row isn`t very large: only seven levels of dynamic intensity are given from *ppp* to *fff*:

ppp	*pp*	*p*	*mf*	*f*	*ff*	*fff*
1	2	3	4	5	6	7

What can be considered as a foundation for a dynamic row? Dynamic symbols look like grades when written down; in any case designations like *p, pp, ppp* show us a sort of another "progression" although it's obvious that equal grading of real sound is almost impossible in practice. Nevertheless, the basis for another analogy with the progression is visible and the idea of parameterization can be applied.

The parameter of sound attack isn't included into the title of the Second Etude. However, we also can see the intensity as a basic property. Composer makes a row of 12 modes of attack:



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

The twelfth grade is normal attack.

Analysis shows that attacks are divided into four categories:

1) Single (accent, *staccato*, *tenuto*, *legato*),

2) Double (combination of an accent and other attacks as well as *sforzando* with accent),

3) Triple (simultaneous *sforzando*, accent and *staccato*),

4) And "normal attack" makes a sort of "zero" level.

Single attacks are organized according to the level of their "sharpness": first goes the sharpest attack (accent) then the softer variants up to legato.

Once again, we see a relative "progression", a sort of "attack chromaticism". Where does it come from? Oddly enough it`s not a new idea. In general, the descriptions of sound attack are common in manuals for instrumental performance. However, if we looked through the manuals for organ performance we would notice a special approach for sound attack. Famous Russian organ performer Braudo writes that the manuals for organ performance point a special attention to attack and their execution. Attack on the organ is considered to have a precise metric value: "Many editors as well as teachers of organ playing insist in every single case: a dot above a note makes a half of its value; or "separate this note from the next by half shortening it", or "repeated notes loose half of their value" etc. (Braudo, 1961, p. 7).

The scholar states that the metric interpretation of articulation (i. e. treating staccato as a shortening of a tone according to a determined value) is characteristic of organ playing because of the lack of dynamic accent on this instrument: "When playing the organ you have difficulties to clarify the metric basis of rhythm for listeners. And on the contrary the most easy is to loose this metric basis" (ibid.). If the performer makes clear not only the entries of sound attacks but the expiration of sound as well, he makes extremely clear the metric of a music piece.

That's why a relative scheme appears:

Staccato shortens the duration of a note, short staccato shorten it in a half etc.

Braudo explicates the sequence of attacks according to their level of sharpness: "The following gradation of connectedness and dismemberment is possible:

Connectedness – *legatissimo*, *legato*, dry *legato*,

Dismemberment – deep *non legato*, *non legato*, metrically determined *non legato*,

Brevity – soft *staccato*, *staccato*, *staccatissimo*" (ibid., p. 9).

Therefore, we may conclude that this *organ articulation practice* could serve as a basis for treating articulation as a parameter.

Given row of attacks is universal because it can be performed not only on the piano but on different instruments but it's important to consider attack as a specific factor for sound production, intimately connected to the structure of a particular instrument. We can conclude then that a *piano* was in the centre of Messiaen's intensions. Why?

Of course, Messiaen was a good pianist himself. Before composing *Quatre études* he wrote both *Préludes* (1929) and *Vingt regards sur l'enfant-Jésus* (1945) for piano. However, these cycles don't show any specific interpretation of attacks. In the late 40s composer might be impressed by the art of Ivonn Loriot and her exceptional manner. Levon Hakobian points that "mature manner of Messiaen was inspired by Loriot's ability to perform precisely the most sophisticated rhythms, her extraordinary attack, extreme wealth of dynamic level grades" (Hakobian, 2010).

Listening to the recordings of this pianist makes possible to imagine the unprecedented mastery of her touch. You really get the impression that the key of a piano is graded into several levels of depth and the strings of a piano have multiple grades of resonance. So we can conclude that the fact of creating *Quatre études* is due to individual qualities of a performer, that they are inspired by particular performer (though they are not dedicated to her). It's common case in music history, and we might make the conclusion that a particular unique coincidence (Messiaen as an expert on organ articulation and Loriot as an exceptional piano performer) made possible the creation of the cycle and serialization of attacks as a means of organization. If so, we may deduct that Messiaen embodied a sort of his eccentric fantasy in producing a unique multiparameter work.

Can we consider Messiaen as eccentric? We believe that the composer: 1) acts as a representative of French tradition; 2) develops a certain historical tendency.

The wealth of articulation means is said to be especially notable in French music. Describing Messiaen in the course of French music tradition Konstantin Zenkin says: "French music in the works of Berlioz or Couperin or Rameau or Debussy or Ravel is very concrete, it has a quality of a real sensed object that led to programme titles. Frenchmen have no inclination to mean something abstract, to talk about 'pure spirit' they were inspired by colours and textures, physical movement and sensation of space" (Zenkin, 2012). This shift to physical sensations can be also captured by terms "corporeality" or "gesture". Applying these notions to Messiaen we arrive at a paradox: one of the most "learned" and "bookish" composers with his almost boundless erudition and fantastic "unreal" images shows evident attachment to real sensations, to sensitivity and even sensuality. Messiaen is inclined to make endless textual commentaries to his works, he acts as an adherent of Logos and at the same time he implies all this range of bodily sensations in the titles of his works (for example: "Non-palpable sounds of dreams"), modes of attack, articulation marks. All this corresponds to the ideas of French philosopher Maurice Merleau-Ponty, the contemporary of Messiaen. In his classic work "The psychology of sensations", he points at an opposition of consciousness and the world as an erroneous. The body isn't the opposite to the soul and the living body (le *corps propre*) defines the secondary nature of consciousness. Our existence is nothing but concrete bodily being, "embodied consciousness". The interaction of body and material world is accomplished through gesture which is formed by creative energy of an artist.

So we can consider "attack" as a gestural quality in the spiritual-bodily unity of a musical work. But what was the purpose of employing the rows of frequencies, durations, dynamics and modes of attack in the organization of the Second Etude?

The key word is "mode" and it displays different nuances of "ordering". But the most precise meaning of "mode" is connected to the notion of "coordination" We may propose the following interpretation of the title: "coordination of modes of attack, dynamic levels, rhythmic and pitch series". Yet there should be something that led Messiaen to such a concept of mode.

The answer to this question should be sought not in the spirit of experimentation as such[7], but in the professional of Messiaen-composer and musicologist.

As an organist of Eglise de Saint Trinité he was obliged to improvise daily on the plainchant hymns. It stimulated his scientific interest to explore plainchant and to analyse its historic roots and qualities. His observations were published in the Fourth volume of *Traitè de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (Messiaen, 1997).

At first sight, the structure of the fourth volume looks bizarre:

Chapter 1. Plainchant
1) neumes
2) forms of plainchant
3) resume of Le Guennant
4) modes of plainchant
5) appendix: influence of neumes on the great composers

Chapter 2. Arsis and thesis
1) Dom Moquereau and "Le nombre musical gregorienne"
2) Simplified theory of plainchant rhythm
3) Cheironomie after Dom Moquereau

Chapter 3. Analysis of *Messe de la Pentecôte* for organ

Chapter 4. Mozart
A) why I like Mozart
B) Mozart and accentuation
   1) accentuation theory
   2) analysis of some Mozart`s phrases
C) 1) detailed analysis of the Second movement of the "Jupiter" symphony
   2) detailed analysis of the First movement of Piano Concerto in A major
D) analysis of the 21st Concerto for piano and orchestra.[8]

A more detailed approach shows us the main purpose of this volume – problems of *accentuation*. The chapters devoted to Mozart reveal it explicitly, the chapters on plainchant are more obscure but this problem is considered as one of great importance.

Second Chapter – Arsis and thesis – throw light on the Messiaen's approach to *Quatre études de rythme*. Messiaen's text should be characterized not as musicological analysis as such but as a sort of rough copy, a series of sketches outlining the logic of research. Sometimes it`s a commentary, otherwise – a dialog with the outstanding plainchant scholars.

In the beginning of 20th century, the research of plainchant was centered at the Solesmes abbey (France). The name of the abbey gave name to the school of researchers. It was founded by Dom Moquereau, author of the fundamental book about plainchant *Le Nombre musical grégorien, ou rythmique grégorienne, théorie et pratique* (1909–1927). This book served as a starting point for Messiaen's research in plainchant rhythmic. The notion of plainchant rhythmic is problematic in itself: "Rhythmic interpretation of neumes is a point of controversy" (Preyer, 1983, p. 1238). Messiaen interprets rhythmic of plainchant not as "cantus planus", but as a much more complex phenomenon.

From the rhythmic point of view neumes are simple: they have only two kinds of durations – "unum tempum" and "duo tempora", which is not original. However, another concept – *arsis and thesis* – may be topical for plainchant. Messiaen considers the concept of arsis and thesis extremely important for neumatic rhythmic. This idea came into being through the position of Dom Moqereau. Messian wrote that "arsis and thesis theory... is very simple, evident but difficult for understanding" (Messiaen, 1997, p. 43).

The notions of "arsis" and "thesis" refer to Ancient Greece and the concepts of movement and rhythm. Messiaen cites Plato: "Rhythm is an excellent order of movement". Movement can be divided into visible (dance) and audible (music and poetry). Ascending movement (or gesture) in dance can be called arsis and descending may be called thesis. The same process is also characteristic of audible movement, or music. There ascending movement takes form of voice raising (élan)[9] or accent, descending – of decline (repos). Therefore, arsis and thesis lead us to accentuation problem.

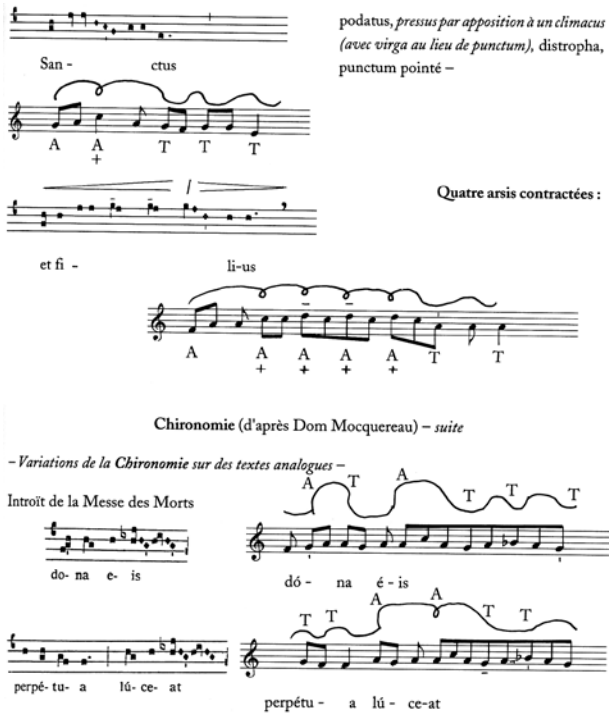
Notably this problem arises from the duality of ancient verse. Old metres contain long and short vowels and naturally, the longer vowel was more accentuated. After the antiquity, syllables lost the longevity of vowels and only the accents were left. Metric foot contained accented and non-accented syllables. Accented syllable contains the same quantity of energy, which was characteristic of a long vowel. Therefore, longevity and accent could be equalized through the notion of energy. The word "elan" in Messiaen's and Bergson's writings also can be treated as having relation to energy. All this leads us to understanding of organic nature of arsis and thesis, its energetic quality and its flexibility: thesis will be a little bit more long than arsis even in the metric foot containing two equal steps (such as spondee, for example).

Dom Moquereau points at the fact that rhythm is transmitted through sound. The sound itself has four "accompanying phenomena" (*4 phénomènes accompagnant la production du son*): duration, dynamic, pitch, timbre. Pitch is closely related to melody. Other phenomena are related to rhythm and it makes basis for construction of four rows: quantitative (long sounds – brief sounds), dynamic (soft sounds – loud sounds; also dense textures – rarefied textures), phonetic (timbres – attacks), kinematic (the succession of tensions and relaxations, i. e. accentuation and speed, or tempo).

The tension and intensification of energy flow are the same. Tension has rise and fall (arsis and thesis), stressed and unstressed components (intensive attack – normal attack), activity and passivity (intensive movement and quiet tempo).

Strictly speaking, the microintensification of tension, which becomes an intrinsic characteristic of each arsis, crescendo dynamic but it produces a subtle semantic accent which separates live and "breathing" music from uniform motion music without any "breathing qualities".

Melodic breathing, organic impulses make the performer to do microchanges in motion and dynamic. Obviously, this tendency was born not in the 19th century with its fondness for rubato. Plainchant is also fraught with aspiration for inspired and live performance. We can see it in the signs of *cheironomy*.[10] The level of energy in arsis and thesis can change in the same chant according to the meaning of the words and their accentuation.



1 Example. Dom Gaillard, outstanding researcher of plainchant[11], compares arsis and thesis to the bouncing of a rubber ball: going upwards – arsis, going down – thesis (example source: Messiaen, 1997, p. 59).

That's why the conjunction "arsis – thesis" besides rhythm has its own dynamic and defines the dynamic contour of a composition.

The notion of energy rhythmic, accentuation and dynamic are united. In addition, if rhythmic is formed by the pitch (as was shown before) the whole system of parameters used by Messiaen in *Quatre études de rythme* becomes clear.

The way Messiaen treats rhythm, pitch, dynamic and accentuation in the Etudes can be likened to the mentioned above four rows found by Dom Moquereau in plainchant:

1) Quantitative row – combination of long and brief sounds, the number of rhythmic units;

2) Dynamic row – coordination of intensities, including dynamic levels and density of texture as well as timber;

3) Phonetic row – coordination of attacks;

4) Kinematic row – coordination of arsis and thesis, including tempo and accentuation.

Messiaen makes a "mode" of coordination and intersection of all these factors: "mode de valeur et d'intensitè".

All this leads us to the conclusion: Messiaen's purpose in this Etude is to bring back to musical sound its syncretic entity, which was characteristic of plainchant, which composer considered to be the best music in the world. However, he doesn`t stylize the sound of plainchant, he tries to follow the way of deconstruction (using the term by Derrida) and re-create the main features of plainchant on a new level of understanding. The composer goes from inside out trying to reach the necessary level of inner harmony.

Trying to combine inside the sound its four characteristics Messiaen pays special attention to the individuality of each sound. Sound represents a specific point; the relations of sounds are regulated not by melodic logic but by numeric permutations and combinations. In this particular sense, we can treat pitch technique in the Etude as a special kind of pointillism. It is based on the common logical laws: principle of combination and another – of selection. Messiaen was inspired by the plainchant concept of sound with its fullness of functions of each note and combines it with his individual concept of time which is multiple and irregular. Time concept is explicit through rhythm row with its "rhythmic chromaticism" and proportional correlations, which give impression of three tempo levels.

Individuality of sound elements is intensified by adding of a dynamic set and a row of attacks so that each note has its own unique quality, a combination of frequency, rhythm, dynamic and attack. Recalling Messiaen's idea about 12-tone row as a black-and-white colour entity (opposition to symmetrical rows which are brightly colored, according to composer's idea), we can see a sort of "*grisaille*", a painting in grey shades recalling Renaissance etchings for example, Durer's *Melencolia*): also an allusion to Netherlands counterpoint with its proportional canonic technique seems possible.

Such an interpretation of the Second Rhythmic Etude leads us to the conclusion about the special role of articulation in Messiaen's music. The composer`s logic looks like a chain of ideas: creative impulse – its transformation into spiritual as well as bodily sensations – shaping the sensation energy into image and gesture – defining the mediators (expressive means) for transmitting these impulses – as a result, multiparameter composition. Accentuation linked to sound attack, i. e. immediate contact with the musical instrument makes one of the most important features of the message, which carries the music of Olivier Messiaen.

Returning to total serialism, we now may value its nature more thoroughly: all young avant-garde composers – Boulez, Stockhausen, Nono and others – were, in fact, unprepared for sophisticated insights of Messiaen. They perceived the Second Etude as a study in numerical permutations and their interpretation of Messiaen's ideas may be regarded as a case of misunderstanding, as it often happens. It is said: "The history is pushed by misunderstandings", and it is quite fair to say this about Messiaen and his disciples.

References

1 Still it's not clear whether Boulez used this title or not. Jonathan Goldman writes definitely: "Convinced for a time of the fruitfulness of this approach, Boulez originally gave the first piece the telling title *At the limit of fertile ground* after a painting by Bauhaus artist Paul Klee" (Goldman, 2011, p. 7). Pousseur tells another story: "For Boulez "Structures" presented in a way "absolute zero" in his investigations, [...] In fact, he had an idea to entitle this work – after Klee's painting – "At the limit of fertile land" (Pousseur, 1972, p. 106).

2 Brindle also recalls Russian composer-mathematician Joseph Schillinger, who left a very important work, *The Mathematical Basis of Arts* (about 1943; published after his death), where "mathematical and scientific lines of thought were invading the realms of music" (Brindle, 1987, p. 22).

3 Karlheinz Stockhausen. Weberns Konzert für neun Instrumente Op. 24. In *Texte zur Musik 1*, edited by Dieter Schnebel, p. 24–31. DuMont Dokumente. Cologne: Verlag M. DuMont Schauberg. [First published in *Melos*, No. 20, 1953, p. 343–48.]

4 This circumstance is stressed by Hakobian who gives the following definition of serialism: Total serialism is a type of serial technique, dissemination of serial principle to other besides pitch classes' parameters of music which are subjected to serial organization. This can be tempo, rhythm, dynamics, articulation, timbre (the parameters are listed according to their structural potential, i. e. their ability to be measured in some kind of precise values; pitch has the greatest structural potential (Hakobian, 2010, p. 505).

5 In his conversation with Claude Samuel answering the question "How did you come to the idea of using Indian rhythmic technique in your work?" the composer answered: "It was sheer luck. By chance I got a treatise by Sharngadeva with its famous list of Deci-tala; this list was a revelation fro me, immediately I knew that it was a marvelous source, I looked at it, copied, studied for many years to get into its hidden depths" (Samuel, 1994, p. 12).

6 Construction of rhythmic row is very important for Messiaen. Strict following of ascending order is rare, more often the composer employs sophisticated forms of numeric models. For example Third Etude from the set (*Neumes rythmiques* / Rhythmic Neumes) has a row of 15 durations and the model "every fifth" is used: (1 6 11 – 2 7 12 – 3 8 13 – 4 9 14 – 5 10 15); Etude *Ile de feu II* (Fire Island, No. 4) has a row of 12 durations and the model of "opened fan" is employed. The most complex from duration row has in the composition *Livre d'orgue* (64 durations in a row, following the principles of alternation of ascending and descending parts of a row: 1234-64 63 62 61 etc.).

7 This interpretation of the title makes possible to translate it as "Four investigations of rhythm".

8 We've kept the author's rubrication intact.

9 Notably the word "élan" corresponds to Bergson's terminology where it means "creative energy" or "vital force" (élan vital). It is a source of continuous formation (according to Bergson, "durée") in each living organism.

10 Cheironomy is explained by the composer himself: "hand signs used by the choirmaster to designate arsis or thesis" (Messiaen, 1997, p. 54).

11 Messiaen was fond of Dom Gaillard's works and published a number of abstracts in his treatise.

Literature

Bergson, Henri. *Creative Evolution* (L'Evolution créatrice, 1907). University Press of America, 1983.

Braudo, Isai. *On articulation*. Leningrad, 1961.

Brindle, Reginald Smith. *The New Music: The Avant-garde since 1945*. Oxford University Press, 1975, 1987.

Goldman, Jonathan. *The musical language of Pierre Boulez: writings and compositions*. Cambridge University Press, 2011.

[Hakobian, 2010] Акопян, Л. О. *Музыка XX века. Энциклопедический словарь*. М., Практика, 2010.

[Kogoutek, 1976] Когоутек, Ц. *Техника композиции в музыке XX века*. М.: Музыка, 1976.

Messiaen, Olivier. *Traitè de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 4, Paris, 1997.

Messiaen, Olivier. *Traitè de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 3, Paris, 1996.

Messiaen, Olivier. *Traitè de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 1, Paris, 1994.

Pousseur, Henri. The Question of Order in New Music. *Perspectives on Contemporary Music Theory*, ed. B. Boretz and E. T. Cone, New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1972, p. 93–111.

Samuel, Claude. *Olivier Messiaen: Music and Color: Conversations with Claude Samuel*. Transl. by E. Thomas Glasow, Portland: Amadeus Press, 1994.

Whittall, Arnold. *The Cambridge Introduction to Serialism. Cambridge Introductions to Music*. New York: Cambridge University Press, 2008.

[Zenkin, 2012] Зенкин, Константин. *Слово в музыкальном мире Мессиана как знак «божественного присутствия»*. http://www.21israel-music.com/Messiaen_slovo.htm.

Santrauka

Totaliojo serializmo šaltiniu pokario avangardo kompozitoriai pasirinko Messiaeno kūrinį – ritminį etiudą Nr. 2 (1949), kuriame kompozitorius naudoja keturias serijas: garso aukščio, ritmo, dinamikos ir artikuliacijų eiles. Pastarosios serijos būdingos Messiaeno kūrybai, todėl kyla klausimas, kodėl kompozitorius sukūrė tokią trukmių ir intensyvumų sistemą ir kur slypi jos pagrindai. Nagrinėdami šios kompozicijos kontekstą randame įvairių įkvėpimo šaltinių, kurie galėjo būti reikšmingi kompozitoriui. Kalbant apie *mode* (dermę, eilę) jo etiude atsiskleidžia esminė sąvokos prasmė: sugretinti ir suderinti vizualiai. Ši *mode* sąvoka nagrinėjama atsižvelgiant į tuos komponentus, kuriuos Messiaenas mėgina derinti – garso aukštį, ritmą, dinamiką ir artikulaiciją.

Artikuliacija yra muzikinis parametras, kurį labai sunku transformuoti į gradacijas. Kuo rėmėsi Messiaenas, kūryboje pradėjęs naudoti šį nestabilų ir apytikrį reiškinį? Analizuojant išryškėja tam tikras būdas, valdantis įvairių serijų tvarką: tai progresijos principas, atsiskleidžiantis įvairiais aspektais, atsižvelgiant į reiškinio esmę: garso aukščio progresija paprastai laikoma kylančia chromatine derme, ritmo progresiją Messiaenas traktuoja kaip „ritminį chromatizmą" – augmentuota trukmių serija, kai progresija sukuriama pridedant papildomą vertę mažiausiam vienetui.

Dinamikos serija taip pat turi tam tikrų progresijos savybių, tokių kaip gradacija tarp *p* ir *pp*, lyg intervalų seka nuo švelniausios iki garsiausios dinamikos. Artikuliacijos požiūrių manome, kad Messiaenas interpretuoja tušė (garso trukmę ir intensyvumą) kaip išaugantį iš grojimo vargonais *staccato* ar *legato* štrichais, atliekamais specialiai „reguliuojant laiką".

Bet tikslo klausimas lieka atviras. Messiaeno noras koordinuoti keturis garso parametrus grindžiamas, mūsų nuomone, jo grigališkojo giedojimo tyrinėjimais, o interpretavimas remiasi Moquereau tyrimais. Šis mokslininkas parodė įvairių reiškinių koordinavimo būdus grigališkojo giedojimo atveju – *arsis* ir *thesis*, sujungiančius garso aukštį, ritmą, dinamiką ir artikuliaciją į visumą. Laikydamas grigališkąjį giedojimą „geriausia muzika pasaulyje", Messiaenas bando atkurti šią visumą naudodamas šiuolaikinės kompozicijos priemones. Grigališkojo giedojimo „dekonstrukcijos" idėja buvo jo sekėjų klaidingai suprasta – ypač Boulezo ir Stockhauseno, kurie Antrajame etiude įžvelgė skaitmeninį principą, leidžiantį puikiai derinti skirtingus muzikos garsų komponentus.

Saulė ŠERYTĖ, Laima BUDZINAUSKIENĖ

Giulio Caccini „Le nuove musiche“ pratarmė: šaltinis ir jo komentarai

Preface to the Selection of Giulio Caccini's Le nuove musiche*: The Source and its Commentaries*

Anotacija
Publikacija skirta Giulio Caccini (1551–1618) arijų ir madrigalų rinkinio „Le nuove musiche“ (1601–1602) pratarmei aptarti. Tai pirmas šaltinio vertimas į lietuvių kalbą, pateikiamas su išsamiais komentarais. Komentarų dėmesio centre – baroko vokalinės muzikos ornamentai ir jų atspindys Caccini ir jo amžininkų traktatuose. Pasitelkiant komparatyvines prieigas atskleidžiami pagrindiniai ornamentų naudojimo tradicijų ir skirtumų ypatumai. Detali šaltinio analizė patvirtina jo svarbą muzikos istorijos, vokalo tradicijos ir ornamentikos raidai. Šio straipsnio tikslas – įvairiais rakursais pažvelgti į šaltinį ir padėti šių dienų vokalistams praktikoje teisingai interpretuoti baroko vokalinės muzikos ornamentus.
Reikšminiai žodžiai: Barokas, vokalinė muzika, Giulio Caccini, „Le nuove musiche“, ornamentai.

Abstract
The present publication deals with the preface to the selection of Giulio Caccini's (1551–1618) arias and madrigals. It is the first translation of the source into the Lithuanian language, presented with comprehensive commentaries. The commentaries mostly revolve around the ornaments encountered in the music of Baroque and their reflections in the treatises by Caccini and his contemporaries. Through the usage of comparative approach differences between various traditions of ornamentation are revealed. A detailed analysis of the source confirms its importance in the development of vocal traditions, ornamentation and the history of music. The main goal of this article is to explore the source from different points of view and to aid singers of our day in the correct performance of ornaments in the vocal music of Baroque.
Keywords: Baroque, vocal music, Giulio Caccini, *Le nuove musiche,* ornaments.

1600-uosius dėl tuo metu muzikos istorijoje vykusių radikalių pokyčių galima lyginti su XIV a. pradžia, kai *Ars antiqua* keitė *Ars nova*. XVI a. pabaigoje–XVII a. pradžioje formavosi solinė muzika su homofoniniu pritarimu, *basso continuo*, t. y. skaitmeninio boso (vok. *Generalbass*), praktika, bažnytines dermes keitė dur-moll sistema, pamažu įsitvirtino takto samprata. XVI–XVII a. sandūra vadinama Baroko epochos pradžia, tuo metu buvo sukurtos ir pirmosios operos – Jacopo Peri ir Jacopo Corsi „Dafne“ (~1597) bei Jacopo Peri ir Giulio Caccini „L'Euridice“ (1600).

Straipsnyje pristatomas ir analizuojamas autentiškas šaltinis – italų kompozitoriaus Giulio Caccini[1] (1551–1618) arijų ir madrigalų rinkinio „Le nuove musiche“ („Naujoji muzika“, 1601–1602, Florencija) pratarmė[2]. Šis Caccini tekstas – tai vienas pirmųjų raštiškų liudijimų apie naujojo stiliaus susiformavimą, žyminčių naujos dainavimo manieros pradžią. Žinoma, epistemų lūžis neįvyko staiga, viešam pasirodymui jis brendo kelis dešimtmečius[3]. Iš tiesų Caccini pratarmėje paskelbta Florencijos kameratos programa, kurioje kalbama apie afektais paremtą, aistringą solo balso dainavimą pritariant, pasak autoriaus, „paprastam“ instrumentui. Naujojo stiliaus kūriniuose, priešingai negu iki tol vyravusiose komponavimo praktikose, vienas balsas iš pat pradžių numatomas kaip solo balsas, bet ne kaip vienas balsas iš daugelio. Viduramžiais žmogus jautėsi grupės, pavyzdžiui, choro, ansamblio dalimi, dabar jis žengia į priekį suvokęs savo unikalumą ir išskirtinumą, taigi pasireiškia individo emancipacija. Caccini yra vienas pirmųjų muzikų, kurio dėka šie pokyčiai tampa aiškiai apibrėžiami.

Caccini vardas Lietuvos muzikologų darbuose iki šiol buvo minimas epizodiškai; dažniausiai tada, kai kalbama tik apie operos atsiradimą ir skaitmeninio boso praktiką. Išsamių studijų apie Caccini lietuvių kalba nėra. Vienas straipsnio tikslų yra pažvelgti į šio asmens teorinių darbų palikimą ir paskatinti platesnę ir gilesnę šio praktiko bei teoretiko įžvalgų analizę, taip pasidalijant su šių dienų dainininkais žiniomis, reikalingomis įtaigiai baroko muzikos interpretacijai.

Publikacijoje teikiamas pirmojo Caccini rinkinio „Le nuove musiche“ pratarmės vertimas į lietuvių kalbą, kurį atliekant buvo remiamasi autentišku Caccini tekstu italų kalba, jo vertimais į vokiečių ir prancūzų kalbas bei vertimų autorių komentarais. Vokiečių muzikologės Frauke Schmitz knygoje „Giulio Caccini, Nuove Musiche (1602/1614). Texte und Musik“ (1995) ne tik pateikiama abiejų Caccini rinkinių (1602 ir 1614) pratarmių vertimai,

bet ir analizuojami kūrinių tekstai ir muzika, tiriama, kaip Caccini išsakytos mintys realizuojamos jo sukurtoje muzikoje[4]. Prancūziškasis vertimas – tai Joëlio Heuillono darbas „Préfaces aux „Nuove Musiche“ parues à Florence en 1602 et en 1614 / Giulio Caccini detto Romano“ (1995)[5]. Anot vertėjų, transkribuojant itališką tekstą, buvo remiamasi dviejų Caccini rinkinių faksimilėmis (jos išspausdintos 1983 m. SPES leidykloje Florencijoje), todėl Caccini pratarmę Heuillonas ir Saura suskaidė į padalas, iš esmės sutampančias su Caccini planu, kurio jis laikėsi plėtodamas savo temą: A – Caccini publikacijos pagrindimas; B – naujojo stiliaus kilmė; C – bendrieji ornamentikos dalykai; D – balso formavimas ir išraiška; E – *trillo* (trilis), ornamentika ir atlikimas; F – akompanimentas. Vertėjų komentaruose pateikiama vertinga muzikologinė šio veikalo analizė, plačiai išskleidžiamas jo istorinis kontekstas ir reikšmė.

Caccini arijų ir madrigalų rinkinio pavadinimą „Le nuove musiche“ pateisina leidinio pratarmėje pristatyta nauja ir įtakinga dainavimo mokykla. Pratarmės autorius išsako kritiką dėl neskoningo ir beprasmio ornamentų naudojimo. Caccini kūriniuose ornamentus naudojo labai saikingai; nauja buvo ir tai, kad autorius pažymėdavo ornamentus konkrečiose vietose, kuriose jie turi būti dainuojami. Tai dažniausiai buvo stipriausio emocinio turinio žodžiai, o puošmenų paskirtis, anot Caccini, – sustiprinti dramatizmą. Caccini pratarmėje minimos dinamikos puošmenos (eksklamacijos, *messa di voce* ir *sprezzatura)* – ypač įdomi ornamentikos dalis. Kaip tik eksklamacija – „svarbiausia priemonė dvasiai sujaudinti“ (*è mezzo più principale per muovere l'affetto*). *Sprezzatura*, lyg tam tikras *rubato*, suteikia dainininkams galimybę išsakyti žodžio emociją nesuvaržytiems tempo (taip, kaip ir kalbant būtų nenatūralu, jei kas nors susijaudinęs kalbėtų tolygiai).

Esama diskusijų dėl Caccini „Le nuove musiche“ teksto autorystės / autentiškumo. Schmitz (Schmitz, 1995) analizuoja ir lygina Caccini traktatą su Giovanni Battistos Bovicelli traktatu „Regole, passaggi di musica“ („Taisyklės, muzikos pasažai“, 1594, Venecija). Šie du traktatai turi daug panašumų, ypač kalbant apie ornamentiką, todėl kai kurie mokslininkai teigia, jog Caccini daug ką pasiskolino iš keletu metų anksčiau išleisto Bovicelli traktato. Tačiau, pasak Schmitz, išsamiai palyginusios abu traktatus, Bovicelli traktate tiesiog mokoma diminucijų, o Caccini puošybą, ornamentiką sieja su afektais, jis naujai suvokia jų prasmę, todėl atstovauja naujam stiliui (Schmitz, 1995, p. 182).

Caccini idėjų apie naująją muziką įtakingumą patvirtina kiek vėliau pasirodę kitų autorių panašūs vokalinės muzikos rinkiniai, pvz., Enrico Radescos di Foggios keturios knygos „Canzonette, Madrigali & Arie“ („Kanconetės, madrigalai ir arijos“, 1605, Turinas), Domenico Brunetti „L'Euterpe“ („Euterpė“, 1606, Venecija), Severo Bonini „Madrigali e Canzonette spirituali“ („Madrigalai ir dvasinės kanconetės“, 1607, Florencija), Jacopo Peri „Le varie musiche“ („Įvairi muzika“, 1609, Florencija), Raffaello Rontani „Le varie musiche“ („Įvairi muzika“, 1613, Florencija) ir t. t.[6] Vis dėlto iš daugybės traktatų Caccini „Le nuove musiche“ lieka vienu pačių įtakingiausių. Tai liudija ne tik pakartotiniai leidimai (vėlesni leidimai pasirodė 1607 ir 1615 m. Venecijoje, „Raverii“, „Vincenti“), bet ir amžininkų vertinimai: pavyzdžiui, Marinas Mersenne savo veikale „Harmonie universelle“ („Universalioji harmonija“, Paris, 1636) iš gausybės traktatų rekomenduoja pirmiausia susipažinti su Caccini „Le nuove musiche“ (Heuillon, 1995, p. 84).

Šaltinis. Giulio Caccini „Naujoji muzika“, 1601–1602

LE NVOVE
MVSICHE
DI GIVLIO CACCINI
DETTO ROMANO.

IN FIRENZE
APPRESSO I MARESCOTTI
MDCI.

Giulio Caccini, vadinamo Romiečiu, „Naujoji muzika“, Florencija, Marescotti leidykla, 1601

Leidimai publiktuoti

Aš, brolis Francesco Tibaldi, florentietis, iš Mažųjų brolių konventualų, perskaičiau pono Giulio Caccini Romiečio muzikinius madrigalus ir šiose kompozicijose profaniškos meilės tema neradau nieko, ką pasmerkia katalikų tikėjimas, taip pat nieko prieš Šventosios bažnyčios prelatus, prieš Respubliką arba (jos) valdovus; tuo remdamasis parašiau šias kelias eilutes savo paties ranka Florencijos Šventojo Kryžiaus bažnyčioje 1602 metų birželio mėnesio paskutinę dieną. Pridedama prie dedikacinio laiško ponui Lorenzo Salviati ir prie laiško skaitytojams.

Mes jums suteikiame teisę spausdinti pritarus tėvui inkvizitoriui, 1602 m. liepos 1 diena.
Pasirašo Florencijos vikaras

Mes jums suteikiame teisę spausdinti Florencijoje. In quorum fidem. Pasirašyta Florencijoje 1602 m. birželio 1 dieną.
Florencijos inkvizitorius

Dedikacija

Šviesiausiajam
Ponui Lorenzo Salviati[7]*,*
Garbingiausiajam sinjorui.

Niekas taip nepradžiugina dovanotojo, net jeigu jo dovana menka, kaip dėkingumas to, kuris teikiasi priimti dovaną. Jūsų šviesiausioji aukštybė visada maloningai priimdavo – nesakau, kad mano dovanas, bet mano tyrinėjimų muzikos srityje pavyzdžius. Nors Jūsų šviesybės kilnus protas yra pasiekęs tobulybę dailiųjų menų srityje, Jūs teikėtės ne tik paklausyti mano dainavimo, mano muzikos ir tų, kurie kartu su manimi viso to išmoko, bet ir dažnai mus pagerbėte savo paties dainavimu.

Todėl aš, besirengiantis išspausdinti kelias arijų formos kanconetes ir kelis madrigalus, remdamasis turima patirtimi, juos (kanconetes, madrigalus), kuriuos taip maloniai teikėtės palankiai įvertinti, pavedu Jūsų aukštybės globai. Aš tai darau vildamasis, kad mūzos, taip dailiai bendraujančios su Jūsų šviesybe Jūsų prakilniausiame sode ir dėl artimos kaimynystės besigiminiuojančios su kukliomis, mano buveinėje[8] *apsilankančiomis mūzomis, galės priminti Jūsų šviesiausiajai aukštybei mane, Jūsų pavaldinį; aš, Jūsų pavaldinys nuo senų laikų, trokštu ir viliuosi visada stengtis dėl Jūsų malonybės gerovės ir palaimos, linkėdamas Jūsų malonybei neblėstančios Dievo malonės.*

Išreiškiu Jūsų aukštybei didžiausią pagarbą.

Florencija, mano namuose.
1601 metų vasario 1 diena.
Jūsų aukštosios šviesybės nuolankiausias tarnas
Giulio Caccini

Skaitytojams

Jeigu aš iki šiol nepaskelbiau savo muzikinių tyrimų apie kilnųjį dainavimo meną, – kurio mane išmokė mano mokytojas, garsusis Scipione del Palla[9], – nei garsių arijų[10] ir madrigalų, mano sukurtų įvairiu metu, tai dėl to, kad aš jų nelaikau vertais išspausdinti. Man atrodė, kad ši muzika jau buvo pakankamai pagerbta, – netgi daugiau negu ji buvo verta, – kai aš nuolat girdėdavau atliekamą garsiausių Italijos dainininkų ir kilnių šio meno mėgėjų.

Bet šiandien aš girdžiu nemažai sugadintos, sudarkytos muzikos ir konstatuoju jos netinkamą panaudojimą, kai paprasti ir dvigubi, tai yra sudvigubinti, pasažai vieni su kitais susipina[11], kuriuos aš buvau išradęs, kad būtų galima išvengti anksčiau įprastos senosios manieros dainuoti pasažus, tinkamesnius pučiamiesiems ir styginiams instrumentams negu balsui. Be to, aš girdėjau be tvarkos naudojamus gerai dainavimo manierai priklausančius balso stiprinimą (*crescere*) ir tildymą (*scemare*)[12], eksklamaciją (*esclamazioni*)[13], trilius (*trilli*), grupetus (*gruppi*)[14] ir kitas puošmenas. Taigi supratau esąs priverstas, – ir mano draugai tam mane paskatino, – išspausdinti savo kompozicijas ir šiame pirmame leidinyje paaiškinti skaitytojams priežastis, kurios mane atvedė prie šitos dainavimo balsu manieros, kad esamos praktikos pasiektų tą grožio (grakštumo) pilnatvę, kurią aš girdžiu skambant mano sieloje[15], kurios iki šiol, mano žiniomis, nėra; kad šiais savo rašymais palikčiau kokį nors pėdsaką ir kiti galėtų pasiekti tobulybę, nes „iš kibirkšties šviesi ugnis sužimba“[16] (it. *Poca favilla gran fiamma seconda*).

Lankydamasis šviesiausiojo pono Giovanni Bardi de' Conti di Vernio[17] garbingoje draugijoje jos klestėjimo Florencijoje laikais, kur susirinkdavo ne tik daug miesto aristokratų, bet dar daugiau žymių muzikantų, iškilių miesto mokslininkų, poetų ir filosofų, aš daugiau išmokau iš jų mokslingų pokalbių nei per trisdešimt kontrapunkto studijų metų; šie itin protingi kilmingieji savo aiškiausiais argumentais mane visuomet drąsino ir įtikino niekinti tą muziką[18], kuri, neleisdama išgirsti žodžių, sugriauna teksto prasmę ir eiles, derindamasi prie kontrapunkto pailgina arba sutrumpina skiemenis, taip sudarkydama poeziją, ir paragino mane laikytis tos manieros, kurią nepaprastai išgyrė Platonas ir kiti filosofai[19], tvirtindami, kad muzika yra ne kas kita, kaip žodis, paskui ritmas ir galiausiai skambesys, o ne priešingai, jeigu nori, kad ji (muzika) pajėgtų paliesti kito žmogaus sielą ir sukelti tokį nepaprastą poveikį, kuriuo žavisi rašytojai. Modernioje[20] muzikoje tai negalėjo būti įgyvendinta dėl kontrapunkto savybių, ypač toje muzikoje, kur vienas balsas su kokiu nors styginiu instrumentu dėl daugybės pasažų – ir trumpų, ir ilgų – trukdo išgirsti tekstą; taip pat ir tuose muzikos žanruose, kuriuos išaukštino plebėjai ir paskelbė geriausiais tuos dainininkus, kurie naudojo kaip tik tokius pasažus[21].

Taigi, kaip jau sakiau, kad tokia muzika ir tokie muzikantai sukelia tik harmonijos per klausą teikiamą malonumą – nesuprantant teksto protas negali būti sujaudintas, – man kilo mintis sukurti tokią muziką, kad būtų galima kalbėti apie tam tikrą kilnią *sprezzatura di canto*[22], vis dėlto kartais panaudojant disonansus, kai bose tęsiama nata, išskyrus tuos atvejus, kai norėdavau juos, kaip įprasta, panaudoti viduriniuose balsuose, atliekamus instrumentu, kad išreikštų kurį nors afektą, nes disonansai vien tam ir tinka[23].

Pradėjęs naudoti dainavimo vienu balsu principą, kuris man pasirodė tinkamesnis patikti ir sujaudinti negu dainavimas keliais balsais, sukūriau madrigalus *Perfidissimo volto*, *Vedro il mio sol, Dovro dunque morire*[24] ir panašius, ypač ariją pagal Sanazzaro[25] eklogę *Itene a l'ombra degli ameni faggi*[26] minėtu ypatingu stiliumi, mano vėliau panaudotu dainuojamoms *favole*[27], kurios buvo parodytos Florencijoje.

Šiuos madrigalus ir ariją draugija[28] sutiko karštais plojimais ir paragino mane toliau siekti užsibrėžto tikslo; tai mane paskatino vykti į Romą[29] ir tenai atlikti savo muziką. Minėti madrigalai ir arijos buvo atlikti pono Nero Neri[30] namuose, kur susirenka daug kilmingųjų, tarp jų ir ponas Lione Strozzi. Visi gali paliudyti, kaip aš buvau padrąsintas tęsti pradėtą darbą. Sakė, kad niekada iki šiol negirdėję madrigalų, kuriuose taip harmoningai skamba vienas balsas ir jam pritariantis paprastas styginių instrumentas, kurie turėtų tokią didžią galią sujaudinti sielos aistras[31]; taip

jiems atrodė dėl kūrinių naujuoju stiliumi, nes tuo metu madrigalai keliems balsams buvo dainuojami vienu balsu[32], ir dėl dirbtinės balsų tarpusavio korespondencijos soprano partija, dainuojama solo, neturėjo afekto.

Nutiko taip, kad grįžus į Florenciją, matant labai paplitusią tų laikų praktiką kurti kanconetes banaliais tekstais – tai, mano nuomone, buvo netinkama ir neverta išsilavinusios publikos pagarbos, – man kilo mintis vietoj arijų parašyti kanconečių, kurias būtų galima dainuoti kartu su styginių instrumentų ansambliu, siekiant palengvinti prislėgtas sielas[33]. Šia mintimi pasidalijau su daugeliu miesto kilmingųjų, kurie maloniai sutiko man parašyti keletą kanconečių[34] skirtingais metrais. Ponas Gabriello Chiabrera[35] padovanojo daug poemų, ir visas labai skirtingas, taip ilgam laikui man sudaręs progą kurti pačias įvairiausias kompozicijas. Laimė, tos kanconetės patiko beveik visai Italijai: visi tie, kurie norėjo kurti vienam balsui, perėmė jų stilių, ypač čia, Florencijoje, kur aš jau trisdešimt septynerius metus[36] tarnauju jų aukščiausioms šviesybėms, per jų malonę ir gerumą[37] kiekvienas norintis galėjo iki soties klausytis kūrinių, kuriuos nesilioviau kūręs vadovaudamasis tais tyrimais.

Tiek madrigaluose, tiek arijose aš visada stengiausi perteikti žodžių prasmę ir, atsižvelgdamas į teksto išreiškiamus jausmus, surasti daugiau ar mažiau tuos jausmus atitinkančius ekspresyvius[38] sąskambius; taip pat stengiausi, kad sąskambiai turėtų grožio, nes aš juose paslėpiau, – kiek galėjau, – kontrapunkto meną ir išdėsčiau konsonansus ilguose skiemenyse, vengdamas trumpų skiemenų, ir laikiausi tos pačios taisyklės kurdamas pasažus[39]; nors dėl konkrečios puošmenos kartais panaudodavau kelias aštuntines nuo ketvirčio iki pusės takto trukmės, dažniausiai trumpuose skiemenyse, ką galima sau leisti, nes jos greitai prabėga ir nėra pasažai, bet gali suteikti daug grožio; be to, argi teisingas sprendimas neleidžia padaryti kokios nors taisyklės išimties?

Kadangi aš aukščiau tvirtinau, kad šie pasažai dažnai buvo naudojami blogai, dera pastebėti, kad pasažai buvo išrasti ne dėl to, jog to reikalavo gera dainavimo maniera, bet, manau, tam, kad pakutentų klausą tų, kurie nesupranta, kas yra ekspresyvu, nes jeigu jie tai žinotų, be abejonės, tie pasažai jiems taptų bjaurūs, nes nėra nieko labiau prieštaraujančio afekto išraiškai[40]. Štai kodėl aš paminėjau netinkamą pasažų naudojimą; aš pats tokius pasažus pritaikiau tik neekspresyviai muzikai, ilgiems, o ne trumpiems skiemenims ir pabaigos kadencijose. Kalbant apie balsius minėtuose pasažuose, aš nebent pasakysiu, kad balsis „u“ sukelia geresnį efektą, dainuojamas soprano, o ne tenoro, balsis „i“ – priešingai; visi kiti balsiai tinka visiems balsams[41], nors atviri balsiai yra daug skambesni nei uždari, kaip „švaresni“ ir lengvesni dispozicijos[42] pratimams[43].

Jeigu, nepaisant visko, norima panaudoti šiuos pasažus, jie būtų atliekami pagal tam tikras mano kūriniuose taikomas taisykles, o ne vadovaujantis atsitiktinumu ar kontrapunkto praktika; reikėtų juos, kai norima dainuoti solo, iš pradžių apgalvoti ir nesitikėti, kad pakaks išmanyti kontrapunkto meną, nes komponavimui ir dainavimui šia gera maniera geriau negu kontrapunktas tarnauja prasmės, žodžio supratimas ir skoningas to perteikimas ekspresyviais garsais, afektų gausiu dainavimu. Aš pats kontrapunktu naudojausi tik kartu derindamas du balsus, siekdamas išvengti kai kurių šiurkščių klaidų ir sušvelninti šiokį tokį šiurkštumą[44], ir tai daugiau tam, kad išryškinčiau afektą. Matysime, kiek malonumo ir kokį poveikį suteiks šiuo stiliumi sukurti arija arba madrigalas, t. y. atsižvelgiant į teksto prasmę, kai dainuos tas, kuris yra įvaldęs tinkamą dainavimo manierą, bet to neatliks kitas dainininkas, nors ir puikiai išmanantis kontrapunkto meną; ir nebus geresnio įrodymo už pačią patirtį.

Taigi tokios buvo priežastys, kurios mane atvedė prie dainavimo vienu balsu manieros ir paskatino ištirti, kokiems skiemenims ir kokiems balsiams reikia pasažų. Man belieka patikslinti, kodėl *messa di voce*, eksklamacijos, triliai, grupetai ir kiti anksčiau minėti efektai yra vartojami, taip sakant, be jokio skirtumo; bepigu man sakyti „be jokio skirtumo“, kai girdžiu juos atliekamus ir ekspresyvioje muzikoje, kur jų reikia, ir šokio kanconetėse.

Šis trūkumas, jeigu man leista taip sakyti, atsiranda todėl, kad dainininkas gerai neišmano to, ką nori dainuoti; jeigu jis tai išmanytų, be jokios abejonės, taip lengvai tokių klaidų nedarytų; pavyzdžiui, išmokęs dainuoti patetine maniera, kurios bendra taisyklė ta, kad *messa di voce* ir eksklamacijos yra patetikos pagrindas, jis nuolat juos naudotų visuose muzikos žanruose, nepaisydamas, ar tekstas to reikalauja. Tačiau tie, kurie gerai supranta teksto idėją ir prasmę, mato šias klaidas ir moka atskirti, kur patetiškumas tinka, o kur ne. Taigi per pamokas reikia dainininkus mokyti taip, kad jie nesusimenkintų ir daugiau reikšmės teiktų savo pačių sprendimui negu vulgarių neišmanėlių plojimams.

Dainavimo menas nepakenčia vidutiniškumo, ir kuo jis tobulesnis ir gražesnis, su tuo didesniu uolumu ir meile mes, šio meno meistrai, turime jį tyrinėti ir atskleisti. Ši meilė paskatino mane (konstatavus, kad bet kokį mokslų ir menų pažinimą mes gauname iš raštų), per šias išspausdintas natas ir tolimesnius paaiškinimus perduoti tą silpną šviesą, drauge noriu parodyti, kas laukia to, kuris siekia dainavimą vienu balsu pritariant kitaronu[45] arba bet kokiu kitu styginiu instrumentu paversti savo profesija, nebent jis jau susipažinęs su šios muzikos teorija ir dainuoja atitinkamai. Mokantis dainavimo (dėl jo paties tobulumo) ir norint pranokti tas ribas, teoriniai raštai pasidaro būtini: jeigu tam tikri elementai gali būti naudingi, tai dar naudingiau atsižvelgti į juos visus.

Taigi laikydamasis tvarkos aš pasakysiu, kad pirmasis ir pats svarbiausias principas yra teisinga balso intonacija; garsas turi būti nei per aukštas, nei per žemas, bet ir garso ataka turi būti atlikta geru būdu. Dažniausiai naudojami

du garso atakos būdai, mes išanalizuosime ir vieną, ir kitą, o toliau pateiktuose muzikos pavyzdžiuose rasime tą, kuris man atrodo pats tinkamiausias atlikti efektus, kuriuos paskui taip pat aptarsime.

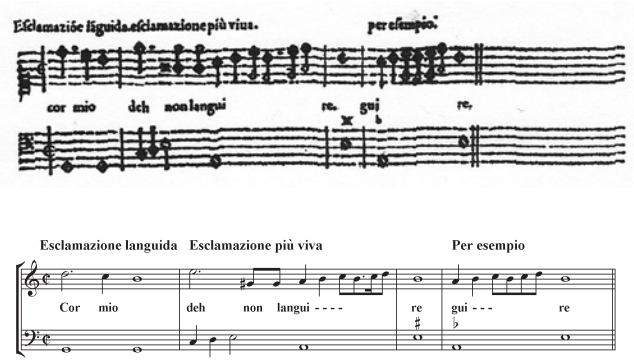
Taigi kai kurie, dainuodami pirmąją natą, pradeda ją tercija žemiau[46]; kiti minėtą pirmą natą intonuoja tiksliai ir ją pamažu stiprina, nes sakoma, kad tai ir yra tinkama maniera dainuoti žaviai.

Nors pirmoji maniera nėra bendra taisyklė, nes ji nedera su daugeliu konsonansų[47] ten, kur galėtų būti panaudojama[48], ji šiais laikais tapo taip visuotinai naudojama, kad, mano nuomone, užuot paglosčiusi klausą, pasidarė nemaloni girdėti, nes kai kurie dainininkai per ilgai išlaiko žemutinę terciją, nors ji turėtų būti vos vos paliesta (užkliudyta, padainuota ar pan.). Aš dar daugiau pasakysiu, kad ypač pradedantieji turėtų tai daryti (taip dainuoti) tik retais atvejais, ir šios manieros (virtusios bendra taisykle) vietoje aš pasirinkčiau elegantiškesnę antrąją manierą – balso palaipsnį didinimą (išplėtimą)[49].

Bet kadangi aš niekada nevartojau įprastų terminų, kurie tinka kitiems, priešingai, visada stengiausi ieškoti naujų kelių, – tiek kiek naujumas gali leisti muzikui pasiekti savo tikslą – patikti ir sujaudinti sielos aistras, – aš nustačiau, kad ekspresyviausia iš garso atakos rūšių pasiekiama per priešingą efektą, tai yra pradėjus garsą jį tildyti, nes eksklamacija yra pagrindinis būdas sukelti aistras, ir eksklamacija yra ne kas kita, kaip nedidelis balso, kai jis tyla, pastiprinimas, tačiau toks garso didinimas soprano balse, dažniausiai dainuojant falcetu (*voce finta*), padaro balsą šaižų ir rėžiantį klausą, kaip aš tai jau ne kartą girdėjau[50].

Taigi, be jokios abejonės, siekiant labiau jaudinančio efekto, vertėtų pradėjus dainuoti geriau tildyti garsą negu jį didinti; dėl to, kad pirma maniera norint padaryti eksklamaciją, kai garsas jau buvo padidintas, būtų reikalinga jį dar labiau padidinti prieš rengiantis sustoti; aš jau sakiau, kad tokiu atveju balsas pasirodytų šiurkštus ir priverstinis.

Garso tildymas sukels visiškai priešingą įspūdį: jei garsui tylant bus panaudojama šiek tiek energijos (kvėpavimo), tai padarys balsą daug ekspresyvesnį; be to, kaitaliojant manieras bus galima varijuoti, nes įvairovė mūsų menui labai reikalinga, jeigu tik ji tarnauja anksčiau minėtam tikslui. Taigi jeigu čia (eksklamacijoje – *S. Š.*) slypi didžiausia gražaus dainavimo dalis, galinti sužadinti sielos aistras, tuose tekstuose, kuriems tinka tokių afektų naudojimas ir jeigu sugebama tam pasitelkti gyvus argumentus, tai vėl padaroma išvada, kad kaip tik iš raštų išmokstama to taip reikalingo grakštumo; šio grakštumo negalėtum efektyviai ir aiškiai apibrėžti, jeigu vadovautumeisi tik savo protu; taip pat negalėtum jo tobulai įvaldyti, jeigu išmokęs teoriją ir išvardytas taisykles nesiimtum praktikos[51], dėl kurios pasiekiama visų menų meistrystė, bet ypač tobulai dainuojančiojo ar dainuojančiosios meistrystė (1 pvz.)[52].



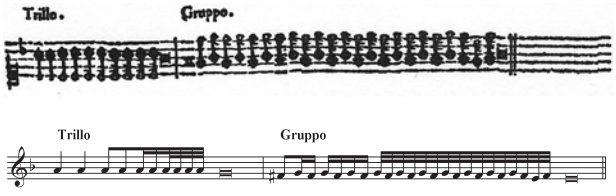
1 pvz. Eksklamacijos pavyzdys

Taigi to didesnio ar mažesnio grakštumo intonuojant aprašytu būdu galima mokytis pasinaudojant čia pateiktų natų pavyzdžiu *Cor mio, deh non languire* („Ak, mano širdie, neliūdėk“), nes nuo pirmosios pusinės natos su tašku galima pradėti dainuoti *Cor mio* pamažu tildant garsą, paskui jį stiprinant su didesne energija besileidžiančioje ketvirtinėje natoje ir eksklamacija dėl palengva besileidžiančios natos bus išraiškingesnė; bet ji dėl išlaikytos natos būtų daug aistringesnė žodyje *deh* („ak“), kuri nesileidžia pamažu, o paskiau kuo švelniausiai nusileidžia didžiosios[53] sekstos šuoliu.

Šitai norėjau pastebėti, kad kitiems parodyčiau, kas yra eksklamacija ir koks jos pagrindas, bet ir kad pademonstruočiau, jog gali būti dvi dainavimo rūšys, viena patetiškesnė už kitą, kurios skiriasi tiek atlikimo būdu, kai intonuojama vienaip ar kitaip, tiek ir imituojant žodį, su sąlyga, kad imitacija sutampa su žodžio išreiškiama idėja.

Be to, ekspresyvioje muzikoje eksklamacijos pagal visuotinę taisyklę gali būti naudojamos visose besileidžiančiose pusinėse ir ketvirtinėse natose su tašku, nes taip jos pasitarnauja natos, kuri seka, išraiškingumui labiau nei (eksklamacijos – *S. Š.*) ilgose natose, kurioms labiau tiktų naudoti *messa di voce*, nesiimant eksklamacijų. Iš viso to aš taip pat darau išvadą, kad arijos tipo muzikoje arba šokio kanconetėse dera vietoj tų afektų pasitenkinti dainavimo gyvumu, kurį atneša pati muzika, nors kartais čia galėtų tikti eksklamacija, vis dėlto reikia išsaugoti tą gyvumą, nepapildant jokia kita išraiška, kuri būtų susijusi su ilgesiu.

Štai todėl mes manome, kaip svarbu dainininkui teisingai pasirinkti, ir tai kartais vertingiau už dirbtinumą. Tuose pačiuose pirmiau pateiktuose muzikiniuose pavyzdžiuose mes taip pat pastebime, kad keturios aštuntinės antrame *languire* skiemenyje yra grakštesnės negu keturios lygios aštuntinės, nes jos dėl antros aštuntinės su tašku yra sulaikomos. Bet geras dainavimas naudojasi daugeliu dalykų, kurie, užrašyti vienu ir tuo pačiu būdu, sukelia skirtingą efektą, ir tada sakoma, kad vienas muzikas dainuoja geriau už kitą, – dabar aš pasistengsiu išdėstyti, kaip suvokiau ir užrašiau trilį ir grupetą, kaip aš mokiau jų savo mokinius, ir išnagrinėti visus kitus būtiniausius efektus, kad čia neliktų neaptarta nė viena mano pastebėta įmantrybė (2 pvz.).



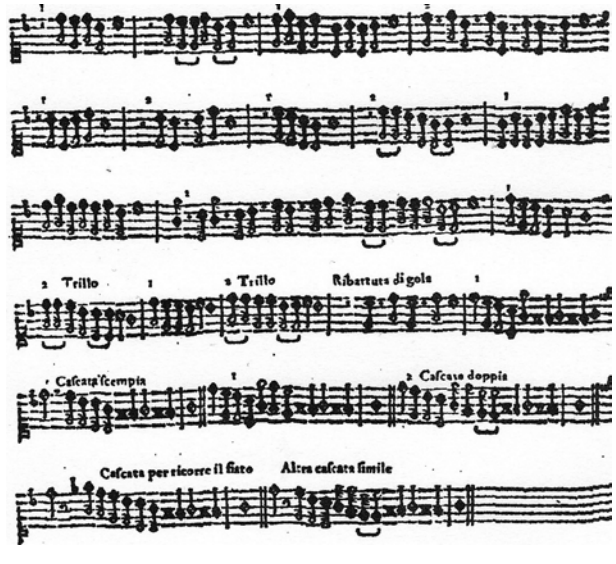
2 pvz. Trilio ir grupeto pavyzdžiai

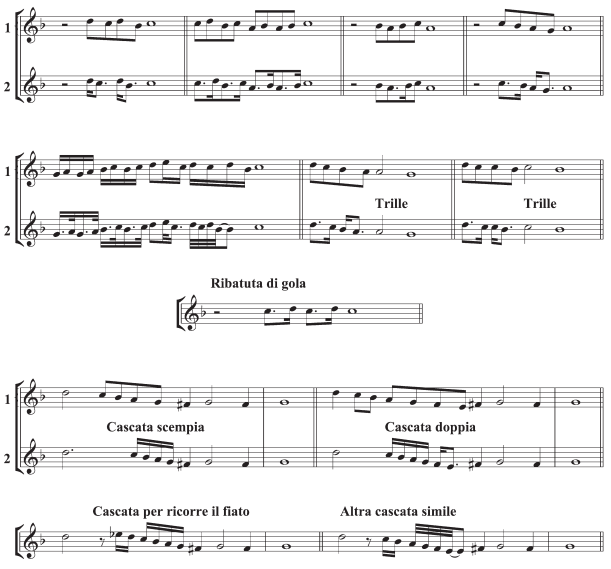
Trilis, kurį aš užrašiau virš vienos natos, yra taip parodytas dėl to, kad dėstydamas apie jį ir savo pirmajai, ir savo antrajai žmonai, ir savo dukroms, laikiausi vienintelės taisyklės, pagal kurią ir užrašyta ir kuri reguliuoja trilį bei grupetą: po pirmosios ketvirtinės dera kartoti kiekvieną natą balsiu „a“ iki finalinės ilgos natos; lygiai tas pats nutinka su grupetu. Kiekvienas, kuris girdėjo dainuojant mano velionę pirmąją žmoną[54], tesprendžia, kaip nuostabiai ji atlikdavo trilį ir grupetą, kuriuos ji išmoko pagal minėtą principą; taip pat kiekvienas, kuris gali išgirsti mano dabartinę žmoną[55], tegul sprendžia, kaip subtiliai ji dainuoja juos; jeigu tikrai patirtis yra aukščiau už viską, tai aš, be jokios abejonės, galiu patvirtinti, kad nėra nei geresnio būdo juos atlikti, nei geresnės formos juos, vienus ir kitus, užrašyti natomis. Trilių ir grupetų valdymas yra būtina sąlyga daugelio dalykų, kurie čia aprašomi ir išreiškia tą grakštumą – gero dainavimo siekiamybę, kurie, kaip aš pirma minėjau, užrašyti viena ar kita maniera, gali sukelti priešingą efektą negu tas, kuris tiktų; aš ne tik parodysiu, kaip galima juos panaudoti, bet taip pat tuos efektus užrašysiu dviem manieromis ir griežtai paisydamas natų vertės, kad būtų gerai suvokta, kaip aš jau ne kartą sakiau, kad mūsų meno rafinuotumo galima įgyti tiktai praktiką sujungus su šiais užrašytais paaiškinimais (3 pvz.).

Dviem manieromis užrašytoje muzikoje matyti, kad antroji maniera grakštesnė už pirmąją. Kad mes geriau tuo įsitikintume, toliau aš dar užrašysiu kelis pavyzdžius su žodžiais ir taip pat su bosu kitaronui bei pažymėsiu visas ekspresyviausias puošmenas, kurias bus galima praktikuotis ir šitaip pasiekti didžiausią tobulumą (4 pvz.).

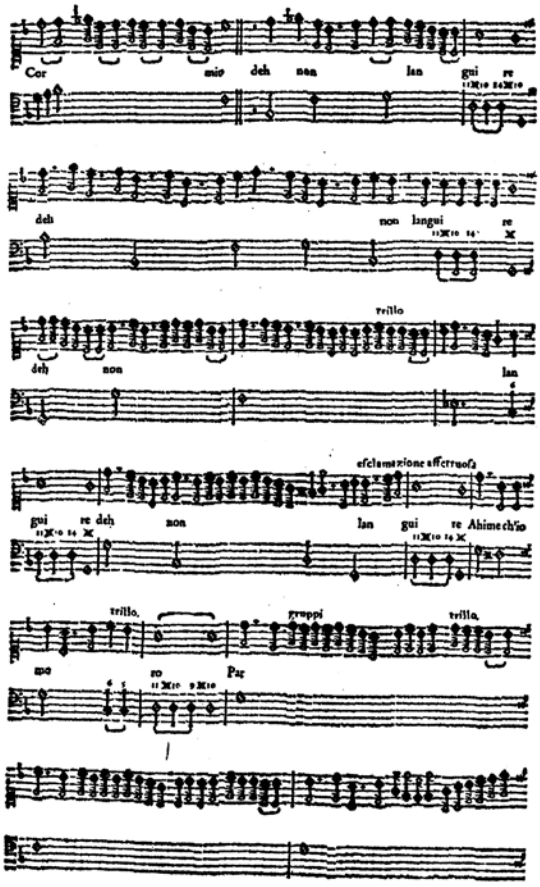
Dviejose paskutinėse eilutėse žodžiais *Ahi dispietato amor* („Ai, žiaurioji Meile“) arijoje *di romanesca*[56] ir toliau einančiame madrigale *Deh dove son fuggiti* („Ak, kur pabėgo“) užrašyti visi nuostabiausi afektai, kuriuos galima naudoti tai kilniai dainavimo manierai; todėl aš ir norėjau juos užrašyti tam, kad parodyčiau, kur reikia taikyti *messa di voce*, kur dainuojamos eksklamacijos, triliai ir grupetai ir pagaliau visi mūsų meno gražumynai; ir tam, kad nebereikėtų to daryti visuose toliau einančiuose kūriniuose[57]; pateikti pavyzdžiai leis tuose kūriniuose atpažinti tas pačias vietas, kur puošmenos, atsižvelgiant į žodžių afektus, tinka; nes aš vadinu kilnia tą manierą, kuri nepasiduoda reguliaraus takto priespaudai ir dažnai perpus sumažina natų vertę dėl žodžių prasmės; šitaip atsiranda dainavimas su *sprezzatura*, apie kurią jau užsiminiau.

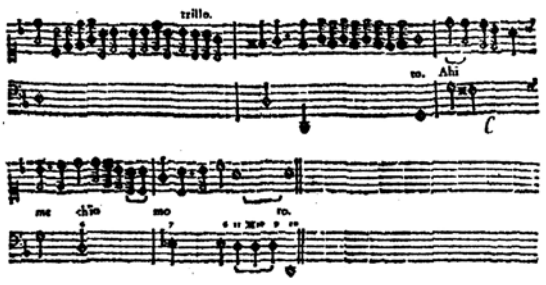
Kadangi efektai, naudojami meno tobulumui pasiekti, yra tokie gausūs, gera balso kokybė, kaip ir teisingas kvėpavimo valdymas, tampa neišvengiami norint pritaikyti efektus ten, kur jie reikalingi; dėl to bus pravartu atkreipti mūsų menu užsiimančio žmogaus dėmesį, kad dainuodamas vienas tik su kitarono arba kitokio styginio instrumento pritarimu ir būdamas priverstas taikytis ne prie kitų, tik pats prie savęs, jis turės privilegiją pasirinkti tonaciją, kurioje gali dainuoti visu balsu ir natūraliu balsu[58] išvengdamas dirbtinių garsų[59]. Šio tipo garsų produkavimas įpareigoja naudotis visais kvėpavimo ištekliais, kad jie nebūtų per daug

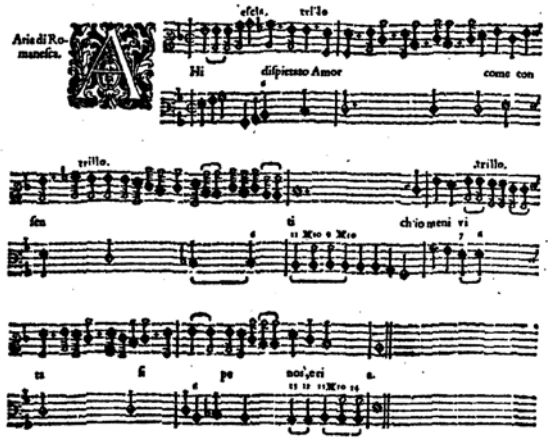


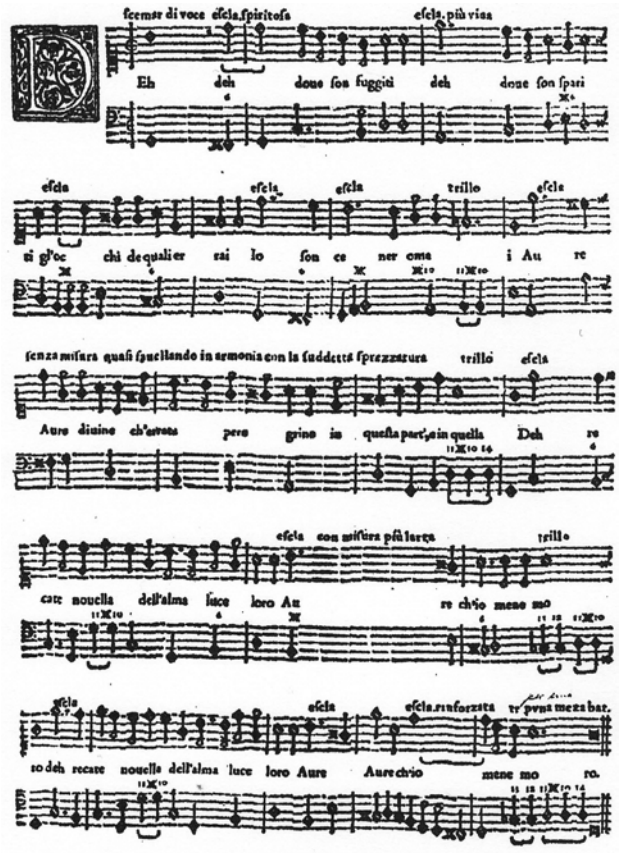


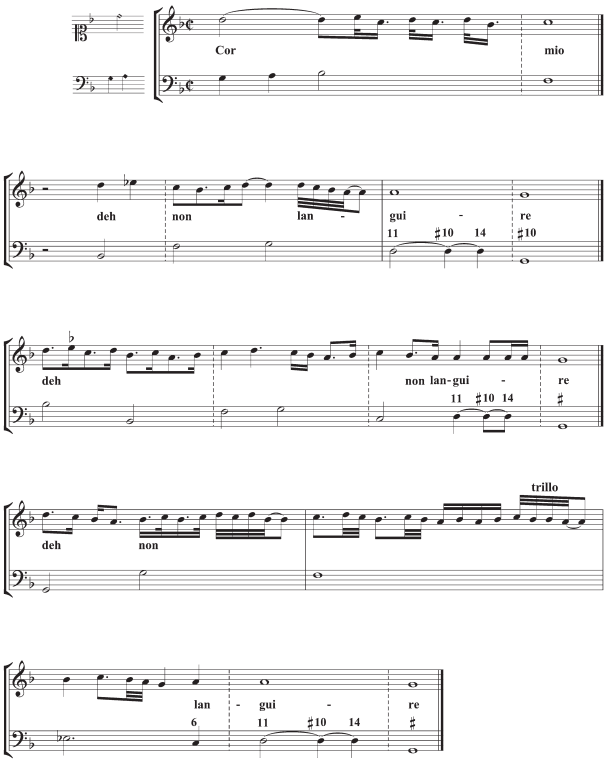
3 pvz. Trilio ir grupeto pavyzdžiai


Cor mio deh non lan gui re
deh non langui re
trillo
deh non lan
esclamazione affettuosa
gui re deh non lan gui re Ahime ch'io
trillo. gruppi trillo.
mo ro Par

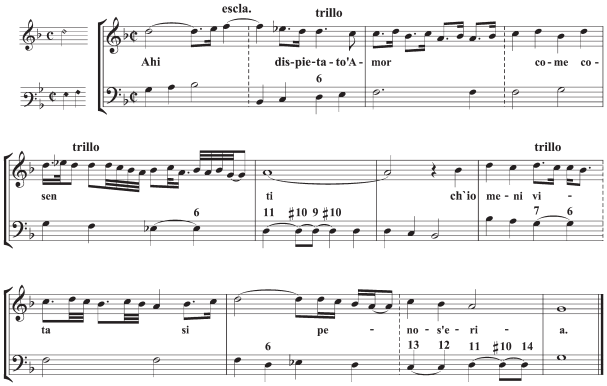

trillo.
to. Ahi
me ch'io mo ro.


Aria di Romanesca.
escla. trillo
Hi dispietato Amor come con
trillo. trillo.
sen ti ch'io meni vi
ta si pe nor, e ri a.

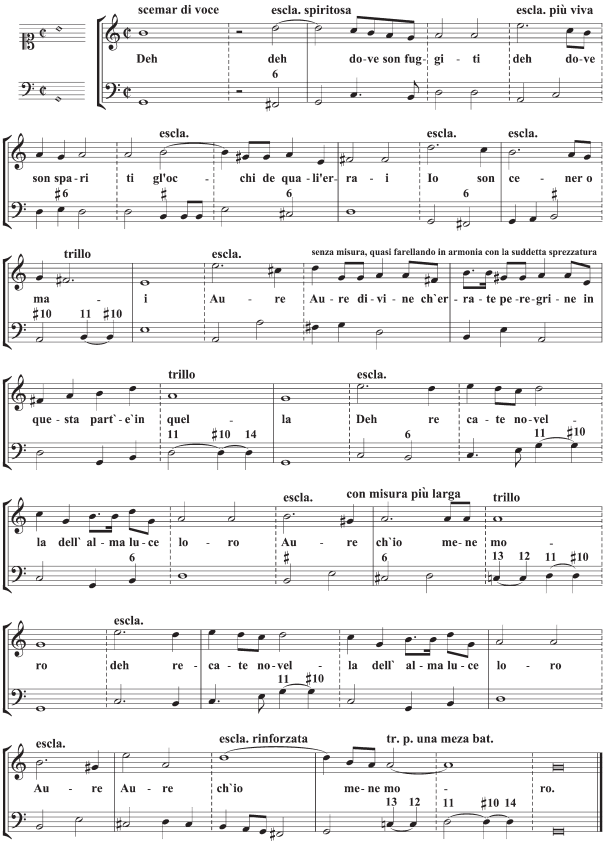

scemar di voce escla. spiritosa escla. più viua
Eh deh doue son fuggiti deh doue son spari
escla escla escla trillo escla
ti gl'oc chi de quali er rai lo son ce ner ome i Au re
senza misura quasi sauellando in armonia con la suddetta sprezzatura trillo escla
Aure diuine ch'errata pere grino in questa part', e in quella Deh re
escla con misura più larga trillo
cate nouella dell'alma luce loro Au re ch'io mene mo
escla escla escla. rinforzata tr' pvna meza bat.
to deh recate nouella dell'alma luce loro Aure Aure ch'io mene mo ro.



Aria di Romanesca



Deh dove son fuggiti



4 pvz. Dviem manieromis užrašyti muzikos pavyzdžiai

atviri (nes dažniausiai žeidžia klausą); ir tuo reikalingiau panaudoti tuos išteklius, kad būtų suteikta daugiau energijos atliekant *messa di voce,* eksklamacijoms ir visiems efektams, kuriuos mes išstudijavome; todėl reikia taip elgtis, kad kvėpavimo nepritrūktų ten, kur jis būtinas. Kad ir kaip būtų, dirbtinis garsas (falcetas – *S. Š.*) negali sukurti gero dainavimo (*buon canto*) kilnumo, tokio, koks atsiras iš natūralaus balso, kuriam patogios visos natos, ir kuris, atsižvelgiant į talentą, gali laisvai lietis, pasinaudodamas kvėpavimu tiktai tam, kad būtų perteikti patys geriausi afektai, kuriuos dera taikyti šiai kilniausiai dainavimo manierai.

Meilė kilniausiajai dainavimo manierai ir pačiai muzikai, deganti mano širdyje dėl prigimtinio polinkio ir dėl ilgų studijų metų, man atleis, jei aš leidausi toliau nunešamas, nei dera tam, kuris lygiai taip pat vertina išmoktus dalykus ir troškimą jais pasidalyti ir atiduoda pagarbą visiems šio meno mokytojams. Šis gražiausias ir natūraliai džiuginantis menas tampa nuostabus ir pelno beatodairišką meilę, kai tie, kuriems jis priklauso – tai mūsų meno meistrai, mokytojai ir praktikai – jį parodo ir atveria, kad suteiktų malonumą kitiems kaip amžinosios dangiškos harmonijos iliustraciją ir tikslų paveikslą harmonijos, iš kurios kyla visas žemės gėris.

Kadangi visuose savo kūriniuose aš esu įpratęs[60] pažymėti skaičius virš boso partijos, kurie žymi didžiąsias tercijas ir sekstas, kai užrašyta su diezais, ir mažąsias, kai su bemoliais, ir panašiai su septimomis ir kitais disonansais, kurie atliekami viduriniuose akompanimento balsuose; man belieka pasakyti, kad ligatūros boso balse taip mano naudojamos tam, kad po konsonanso būtų grojama tik skaičiumi pažymėta nata, nes tai (jeigu aš neapsirinku) labiausiai tinka kitaronui, yra lengviausiai atliekama ir įvaldoma šiuo instrumentu, labiausiai tinkanti pritarti balsui, ypač tenorui, labiau negu bet kuriam kitam; beje, aš leidžiu nusimanantiems žmonėms patiems pagal savo nuomonę pasirinkti natas, atliekamas kartu su bosu, kurios būtų svarbesnės arba geriausiai akompanuotų solo partijai; man atrodo, kad neįmanoma pasiūlyti patogesnės natų notacijos, nebent naudoti tabulatūras.

Vis dėlto, kalbant apie vidurinius balsus, buvo galima girdėti, kaip ypatingai juos grojo Antonio Naldi, vadinamas Bardella[61]: šis ištikimiausias jų šviesiausių aukštybių tarnas, tikrasis kitarono išradėjas, yra plačiai pagarsėjęs kaip geriausias iki šiol negirdėtas šio instrumento muzikantas. Apie jo grojimo poveikį liudija ir kitarono meistrai, ir tie, kurie džiaugiasi kitarono garsais; teneatsitinka jam tai, kas dažnai įvyksta su kitais: kai kurie ima gėdytis ko nors išmokę iš kitų, tarsi kiekvienas galėtų ar privalėtų būti visų dalykų išradėjas ir tarsi jo talentas sumažėtų, jeigu kiti atrastų ką nors nauja, taip didindami ir savo pačių šlovę, ir visuotinį gėrį[62].

Leidėjas skaitytojui

Prabėgo nemažai laiko nuo vasario 1 dienos, šio veikalo paskyrimo datos, iki šios paskutinės birželio mėnesio dienos, kai Bažnyčios autoritetai davė leidimą spausdinti; šis laikas būtų pasirodęs ilgas ir išsitęsęs, jeigu garbiajam skaitytojui nebūtų buvę pranešta, vos knygą atidavus į spaudą, kad užsitęsusi autoriaus liga, taip pat mano tėvo Giorgio Mariscotti liga ir mirtis, mus privertė pakoreguoti išleidimo laiką.

Nuorodos

1 Giulio Caccini (gimė apie 1550 m. Tivolyje, mirė 1618 m. Florencijoje) muzikos mokėsi Romoje pas Giovanni Animuccia (1522?–1571), dainavimo – Florencijoje pas garsų virtuozą Scipione delle Palle (?–1569). Nuo 1564 m. Medici rūmų Florencijoje dainininkas, arfininkas, liutninkas, kompozitorius, teoretikas; vienas aktyviausių Florencijos kameratos narių. Iš muzikos istorijos Caccini pirmiausia žinomas kaip vienų pirmųjų operų „Dafne" ir „L'Euridice" kūrėjas („Dafnė", 1598, muzika neišliko; „Euridikė", 1600, pastatyta 1602), pastoralės „Il rapimento di Cefalo" („Kefalo pagrobimas", 1597, pastatyta 1605), madrigalų ir arijų balsui solo rinkinių „Le nuove musiche" (1601) ir „Nuove musiche e nuova maniera di scriverle" (1614) autorius. Anot paties kompozitoriaus, jo muzika buvo plačiai žinoma ir „atliekama garsiausių Italijos dainininkų ir kilnių šio meno mėgėjų" (Caccini, 1601, p. 4).

2 Esama neaiškumų dėl Caccini pirmojo arijų ir madrigalų rinkinio „Le nuove musiche" spausdinimo datos. Tituliniame rinkinio lape nurodyti 1601 m. (*MDCI*), taip pat 1601 m. vasario 1 d. pateikta šio rinkinio pradžioje išspausdintoje dedikacijoje. Tačiau bažnyčios leidimai spaudai datuojami 1602 m. (t. y. 1602 m. birželio 1 d. leidimą spausdinti davė Florencijos inkvizitorius, po mėnesio – 1602 m. liepos 1 d. gautas Florencijos vikaro leidimas). Apie veikalo išleidimo datos koregavimą savo žodyje skaitytojams kalba ir leidėjas Marescotti. Galima daryti prielaidą, kad „Le nuove musiche" išspausdintas ne anksčiau, negu buvo gauti bažnyčios leidimai spaudai, t. y. 1602 m., tačiau Caccini šį rinkinį buvo sudaręs ir parengęs 1601-aisiais, be to, vėlesniame, 1614-ųjų, rinkinyje autorius savo pirmojo veikalo data nurodė 1601 m.: „[...] pasikliaunu dainininko sprendimu ir kartu mano 1601 m. išspausdintais samprotavimais" (Schmitz, 1995, p. 40). Remiantis išdėstytais argumentais publikacijoje ir bibliografijoje nurodoma pirmojo Caccini rinkinio „Le nuove musiche" data – 1601(1602) metai. Leidinį publikavo Marescotti leidykla Florencijoje.

3 Reikėtų paminėti keletą anksčiau už Caccini „Le nuove musiche" išleistų traktatų: Lodovico Zacconi „Prattica di musica utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore", Venice, 1592; Giovanni Bardi „Discorso sopra il giuoco del calzio fiorentino", Florence, 1580; Giovanni Battistos Bovicelli „Regole, passaggi di musica", 1594, Venecija.

4 Minėtini ir kiti reikšmingi pirmojo Caccini rinkinio tekstų vertimai – Hugo Goldschmidto tekstas vokiečių k. (Hugo Goldschmidt „Die italienische Gesangsmethode des XVII. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart", Breslau, 1892) ir Hugho Wiley Hitchcocko tekstas anglų k. (Giulio Caccini „Le nuove musiche", ed. H. Wiley Hitchcock, Madison (1970), 1982), kuriais savo darbe remiasi Frauke Schmitz (Schmitz, 1995).

[5] Heuillonas vertimą atliko kartu su Franciu Saura.

[6] Greta akomponuojamų dainų rinkinių atsirado ir daugiau traktatų, kurie, kaip ir Caccini „Le nuove musiche“ pratarmė, buvo skirti naujajam dainavimo menui – tai Ottavio Durante's „Arie devote, le quali contengono in se la maniera di cantar' con gratia, l'imitation' delle parole, et il modo di scriver' passaggi, et altri affetti“ (Rome, 1608), Giovanni Battistos Doni „Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica“ (1635), Antonio Brunelli „Varii Eserciti“ (1614, Piza?), Adriano Banchieri „Cartella musicale“ (1614, Venecija), Francesco Rognoni „Selva de varii passagi“ (1620) ir kt.

[7] Lorenzo Salviati – kilmingos Florencijos šeimos atstovas, trumpai buvęs Ferdinando I Medici ambasadoriumi, 1607 m. – Sienos valdytojas.

[8] Salviati rūmai (dabartiniai Aldobrandini-Borghesi rūmai) stovėjo greta Caccini namų, dabartinės Via Gino Capponi gatvės Nr. 42 namo.

[9] Scipione del Palla (Scipione Vecchi delle Palle, ?–1569) – italų dainininkas ir kompozitorius, Caccini mokytojas, Sienos aristokratas, gyvenęs Neapolyje, Florencijoje.

[10] Arijas Caccini traktate įvardija labai įvairiai: *canzonette composte a aria* (kanconetės, sukurtos kaip arijos), *arie* (arijos), *canzonette a uso di aria* (arijos formos kanconetės), *canzonette a ballo* (šokio kanconetės) ir *musiche ariose* (arijos tipo muzika). Jų pagrindas yra muzika (išskyrus kai kuriuos variantus), tinkanti visoms eilėraščio strofoms. O madrigalai, kuriuos Caccini taip pat vadina *musiche affettuose* (jausminga muzika), yra ištisinio plėtojimo (išskyrus atvejus, kai tekstas kartojasi (ABB); tais atvejais Caccini vėl panaudoja jau girdėtą muziką su keliais retorinio pobūdžio variantais. Kalbant apie abu Caccini rinkinius (1602 ir 1614), galima teigti, kad juose yra po lygiai arijų ir madrigalų. Anot Doni, „[...] muzikos srityje šiuo vardu (*stile madrigalesco* – madrigalinis stilius) taip pat vadinami sonetai, dainos, *mascherate* (it. – apsimetimas, veidmainiavimas, apgaulė, suktybė, juokingas iškilmingumas – *S. Š.*), panašūs dalykai ir galbūt taip pat vilanelės (*villanelle* – kaimiška daina ir šokis, pastoralinė daina – *S. Š.*), nors šios savo paprastumu būtų artimesnės tam, ką tiksliai vadiname arijomis arba dainelėmis (*canzonette*, kanconetės), ir taip pat artimesnės baladėms (*ballate*) arba šokio dainoms (*canzoni a ballo*), kurios senovėje buvo vadinamos *hyporchemata* (Doni, „Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica“, 1635).

[11] Pasažų terminai *semplici*, *doppi* ir *raddoppiate* reiškė mažų verčių (aštuntinių, šešioliktinių) pasažus, o terminas *intercciate* – įvairius šių verčių derinius. Apie *passaggi e raddoppiate*, kuriuos jis sugalvojęs, Caccini rašo ir „Euridice“ prakalboje (1600 m. gruodžio 20 d.), bet išsamiau jų nepaaiškina.

[12] *Crescere e schemare della voce* („stiprinti ir tildyti balsą“) pagal aiškinimą atitinka XVII–XVIII a. vartotą terminą *messa di voce*, kuris savo ruožtu yra prigijęs ir šiuolaikinėje atlikėjų praktikoje Lietuvoje. Caccini pratarmės teksto vertime žodžių junginys *crescere e schemare della voce* keičiamas į terminą *messa di voce*.

[13] Pažodžiui it. *esclamazioni* – „sušukimai“; „Lietuvių muzikos enciklopedijoje“ (I tomas, Vilnius, 2000, p. 378) terminas *esclamato* pateikiamas kaip atlikimo nuoroda „pabrėžiant“. Autorės siūlo vartoti terminą „eksklamacija“.

[14] Caccini *trillo* yra „greitėjantis“ („akceleruojantis“) kartojimo trilis. Greitėjimo efektą sukuria garso verčių trumpinimas. O Caccini *gruppo* panašus į šiuolaikinių atlikėjų pamėgtą dviejų skirtingų garsų trilį, kurio pabaigoje įvedamas grupetas (kitas galimas terminas – „apsuka“) – žemiau pagrindinio garso esanti nata, po kurios grįžtama į pagrindinį garsą (žr. 2 pvz.).

[15] Tai garsiosios neoplatonikų sferų harmonijos (*musica mundana*) aliuzija, muzikinė Visatos sutvarkymo metafora. Muzikos teoretikai nuo Viduramžių iki ankstyvojo Renesanso vadovavosi *Quadrivium* sistema (laisvųjų menų dalimi, kurioje greta muzikos atsiranda aritmetika, geometrija ir astronomija) ir laikė muziką proporcijų, kurias galima paaiškinti, mokslu; jų nuomone, proporcijos valdo ir Visatą (makrokosmosą, pasaulį), ir žmogų (mikrokosmosą). Toks mokslu ir magija pagrįstas įsivaizdavimas sukūrė sferų harmoniją. Nors XV a. pabaigoje, atgijus neoplatonizmui, tobulos dieviškosios kūrinijos metafora išgyveno tikrą pakilimą, reikia pripažinti, kad XVI a. pabaigoje astronomai ją visiškai paneigė. Vis dėlto ši metafora tebeveikė, remdamasi Bažnyčios „paskatinimais“ kaip pakankamas, masėms skirtas pasaulio paaiškinimas. Išsilavinusių sluoksniuose ji (metafora) tebegyvavo; Severo Bonini: „Jūs jau žinote, kad Danguje viskas yra Muzika ir kad Dievas ja naudojasi, jog pradžiugintų pavargusias sielas. Taigi ne tik Danguje yra Muzika, bet patys Dangūs judėdami sukuria harmoniją ir saldžią (meilią, malonią) muziką; anot Pitagoro, tai su dieviškomis tobulomis, aukštybėse esančiomis proporcijomis suderinti koncertai“; Heuillon, 1995, p. 85.

[16] Dante Alighieri „Rojus“. Vertė Sigitas Geda, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2011, p. 10.

[17] Giovanni Bardi (1534–1612).

[18] Giovanni Bardi: „[...] Todėl aš sakau, kad mūsų laikų muzika yra dviejų rūšių: viena, kuri vadinama kontrapunktu, ir kita, kurią mes pavadinsime menu gerai dainuoti. Pirmoji yra ne kas kita kaip įvairių melodijų derinys įvairiais būdais vienu ir tuo pat metu skirtingais ritmais dainuojant žemu, aukštu ir viduriniu balsais“ (Giovanni Bardi „Discorso sopra il giuoco del calzio fiorentino“, Florence, 1580, p. 110).

[19] Giovanni Bardi: „[...] šitaip ją (muziką) apibrėžia Platonas („Respublika“, ~387–347 m. pr. Kr.) sakydamas: muzika susideda iš kalbos, harmonijos ir ritmo. Bet kad jūs geriau suprastumėte žodžius „harmonija“ ir „ritmas“, mes pateiksime kuo trumpesnį jų apibrėžimą. Anot Pitagoro, o vėliau – Platono, harmonija yra bendras pavadinimas to, kas sudaro visatą [...] todėl (ji) yra garsų (žemų, aukštų ir vidurinių) ir ritmiškų žodžių proporcija [...] Ji, harmonija, dar gali reikšti visų išvardytų elementų jungtį, tai yra tinkamai padainuoti žodžiai pritariant vienu ar kitu muzikos instrumentu. [...] ritmas [...] tai dainuojamų žodžių, ilgų ar trumpų, greitų ar lėtų, trukmė [...]“ (Giovanni Bardi, „Discorso sopra il giuoco del calzio fiorentino“, Florence, 1580, p. 92).

[20] Matyt, turima omenyje aprašomojo laikotarpio polifoninė muzika (G. Bardi kontrapunktai), madrigalai dešimčiai balsų ir „pseudomonodijos“.

[21] Bacilly: „[...] tai, kas vadinama netikusiu dainavimo metodu ir kuris tegali sulaukti pritarimo tik tų, kurie mėgaujasi vien gražiu balsu ir dispozicija, tai yra, vartojant paprastus žodžius, triliais; gražus balsas ir dispozicija yra vien gamtos (prigimties) dovanos, čia menas ir mokėjimas dainuoti neturi ką veikti“ („Remarques curieuses sur l'art de bien chanter“, Paris, 1688, p. 90).

[22] *Sprezzatura* italų k. – atsainumas, lengvumas, vangumas. Caccini „Euridice“ 1600 m. gruodžio 20 d. prakalboje rašoma: „Šioje dainavimo manieroje panaudojau tam tikrą *sprezzatura,* kuri, mano manymu, turi kažką kilnaus. Man atrodo, kad dėl jos maksimaliai priartėjau prie natūralaus kalbėjimo.“ Savo antrajame rinkinyje „Nuove musiche e nuova maniera di

scriverle“ (1614), kurį publikavo ir į vokiečių kalbą išvertė Frauke Schmitz, Caccini rašo: „*Sprezzatura* yra toks žavesys, kurį dainavimui suteikia perbėgimas per kelias skirtingų tonų aštuntines ir šešioliktines. *Sprezzatura*, jei tik išsaugomas pulsavimas, iš dainavimo pašalina tam tikrą ribotumą ir sausumą, dainavimą padaro malonų, nesuvaržytą ir melodingą, panašiai kaip iškalbingumas (elokvencija) ir išradingumas (invencija) malonius dalykus, apie kuriuos kalbama, padaro gyvus“ (Schmitz, 1995, p. 43).

[23] Caccini čia kalba apie jo laikų polifoniniuose madrigaluose naudojamus disonansus. Prisiminkime Luca Marenzio (1553?–1599), ypač Luzzasco Luzzaschi (1545?–1607) ir Carlo Gesualdo, taip pat žinomą kaip Gesualdo da Venosa (1560–1613).

[24] Šiuos tris madrigalus Caccini, gali būti, sukūrė XVI a. aštuntu dešimtmečiu.

[25] Jacobo Sannazaro (1455–1530) buvo kilęs iš kilmingos Neapolio šeimos. Humanistas, dvarininkas, ištikimai tarnavo valdančiai aragoniečių dinastijai, o šiai žlugus 1501 metais savo noru išvyko į tremtį. Į Neapolį grįžo 1505 m., atsidavė lotyniškai poezijai („Salices“, „Eclogae piscatoriae“, „De partu Virginis“). Jo svarbiausias kūrinys „Arcadia“ sukurtas 1481–1496 m. ir išspausdintas 1504 m. Neapolyje. „Arcadia“ sudaro dvylika atskirų nevienodos metrinės struktūros eklogių.

[26] Paminėta eilutė yra iš Jacobo Sannazaro kūrinio „L'Arcadia“ antrosios eklogės. Muzika neišlikusi.

[27] Kalbama apie operą „Euridice“ ir pastoralę „Il Rapimento di Cefalo“ (1600).

[28] C*amerata* – greičiausiai Florencijos kamerata.

[29] Caccini 1593 m. išvyko į Romą kaip Govanni Bardi sekretorius.

[30] Tommaso de Nero, taip pat vadinamas Nero del Nero (1545–1572), kilmingas florentietis, Accademia degli Alterati narys ir laikinasis vadovas.

[31] It. *Muovere l'affetto dell'animo* – „sužadinti sielos afektą“ – buvo svarbiausias Caccini dainavimo meno ir Florencijos kameratos tikslas.

[32] XVII a. pradžioje buvo įprasta namų muzikavimui (arba kai neužtekdavo dainininkų) daugiabalsius madrigalus aranžuoti vienam balsui ir akompanimentui. Tuomet pirmas balsas buvo dainuojamas, kiti balsai grojami instrumentu. Frauke Schmitz šiam reiškiniui apibūdinti pasitelkia Alfredo Einsteino sąvokas „priešmonodija“ arba „pseudomonodija“ (Alfred Einstein „Der „stile nuovo“ auf dem Gebiet der profanen Kammermusik“, in: G. Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt a. M, 1924, p. 371).

[33] It. „[...] per sollevamento tal volta degli animi oppressi [...]“ – Caccini kalba apie Antikos epochoje muzikai priskirtos vienos iš funkcijų „maksimalistinę“ interpretaciją – po pastangos suteikti atsipalaidavimą. Caccini, be abejo, yra įsitikinęs, kad, panaudojus „aukščiausius“ tekstus, toji atvangai skirta muzika pakylės sielas. Taip muzika taps kilnesnė ir praras šiek tiek banalų „liaudiškos“ kilmės pobūdį.

[34] Kanconetė (it. *canzonetta* – dainelė) – nedidelės apimties daugiabalsis (Caccini atveju vienbalsis – *S. Š.*) vokalinės muzikos kūrinys. Būdinga strofinė forma (aa bb cc), paprasta, dažniausiai nepolifoninė faktūra, šokio pulsas. Žr. Muzikos enciklopedija, 2003, t. II, p. 108.

[35] Gabriello Chiabrera (1552–1638) – italų poetas ir libretistas, gimęs ir miręs Savonoje. Parašė poemas „Firenze“ („Florencija“, 1615), „Amedeide“ („Amedeida“, 1620). Jis yra pastoralės libreto „Il rapimento di Cefalo“ („Kefalo pagrobimas“, 1600), kuriam Caccini sukūrė muziką, autorius.

[36] Tai patvirtina, kad Caccini 1565 m. atvyko į Florenciją.

[37] Caccini buvo XVI a. šešto dešimtmečio viduryje Cosimo I de'Medici priimtas į tarnybą.

[38] Žodis *affettuosa* (it. – jausminga, jautri, emocinga, karšta) beveik visur verčiamas kaip „ekspresyvus“, žinant, kad tikroji reikšmė yra „patetiškas“, t. y. perteikiantis aistrą.

[39] Kitais žodžiais, kirčiuoti skiemenys turi sutapti su stipriąja takto dalimi. Panašias rekomendacijas apie gerą prozodiją (gr. *prosōdia* – priegaidė, intonacija, kirtis; skiemenų, žodžių ar jų grupių tarimo trukmės, kirčių, intonacijų sistema ir ją tirianti kalbotyros šaka) dėstė Gioseffo Zarlino (1517–1590) savo traktate „Le istitutioni harmoniche“ („Harmonijos pagrindai“, 1558 / 1573, IV d., 32 ir 33 sk.).

[40] Tą patį kalba Mersenne apie vėlesnės kartos prancūzų dainininkus: „Bet reikia pripažinti, kad prancūziškoms arijoms dažniausiai trūksta aistros akcentų, nes mūsų dainininkams užtenka tik pakutenti klausą ir patikti publikai savo dirbtinumu, nesistengiant sužadinti savo klausytojų jausmus, laikantis teksto temos ir intencijos“ („Harmonie universelle“, 1636, „Livre VI“, p. 361).

[41] Heuillonas pateikia trijų to meto autorių (Maffei, Zacconi, Durante's) citatas, kurios rodo nuomonių nesutapimą dėl balsių efektyvumo (Heuillon, 1995, p. 93). Pavyzdžiui, pasak Giovanni Camillo Maffei, „[...] pasažai tebūna atliekami kadencijose [...] ant priešpaskutinio žodžio skiemens [...], o geriausia ant žodžių ar skiemenų, kurie turi balsį „o“[...], labiausiai tinkantį, nes jį dainuojant balsas yra „apvalesnis“ [...]“; Lodovico Zacconi nuomone, „tas, kuris nori gerai išmokti dainuoti, turi bet kokiame pavyzdyje dainuoti penkis balsius, būtent „a“, „e“, „i“, „o“, „u“. Todėl kad kai kurie iš jų yra uždari, kaip „i“ ir „u“, kiti – pusiau atviri, kaip „e“ ir „o“, ir vienas balsis – platus, kaip „a“; dainininkas pamatys, kad „i“ ir „u“ ištariami lengvai, kad daugiau pastangų reikia ištarti „e“ ir „o“ ir kad norint ištarti „a“ [...] teks daugiau pasistengti. Šitaip treniruodamasis dainininkas susidurs su nedidelėmis kliūtimis“; Ottavio Durante „Pratarmėje dainininkams“ išreiškia visiškai priešingą nuomonę apie pasažus: „reikia vengti pasažų tose vietose, kuriose būtų sunku suprasti žodžius, ypač trumpuose skiemenyse ir netapačiuose balsiuose, kaip „i“ ir „u“, nes pirmasis panašus į arklio žvengimą, antrasis – į vilko kauksmą, bet reikia stengtis dainuoti pasažus „passegiare“ ilgais skiemenimis ir virš [...] trijų likusių balsių: „a“, „e“ ir „o“, kurie pasažams labai tinkami [...]“.

[42] Lot. *dispositio* – išdėstymas, paskirstymas. Baroko retorikos teorijoje – muzikinių minčių išdėstymo tvarka pagal oratorinio meno principus.

[43] Neaišku, ką norėta pasakyti žodžių junginiu *per esercitare la disposizione*. Galbūt Caccini tuo nori pabrėžti, kad techniniai vokalo sunkumai dainuojant atvirus balsius lengviau įveikiami nei dainuojant uždarus balsius.

[44] Italų kalbos žodis *durezza* iš tiesų reiškia dėl užtęsimo atsiradusius disonansus (pavyzdžiui, Frescobaldi *Toccata di durezze e ligature* [„Tokata su disonansais ir sujungtomis natomis“]). Tokius disonansus, kilusius iš naujosios rečitatyvinio stiliaus koncepcijos, mes, nesant analitinės to laiko terminologijos, galėtume pavadinti anticipacijomis, ypatingais sprendimais ir foršlagais (apodžiatūromis).

[45] Šio instrumento „išradėju“ laikomas Antonio Naldi, vadintas Il Bardella (?–1621), tarnavęs Medici rūmuose Florencijoje nuo 1571 m. Kitaronas buvo panaudotas kaip antikinės kitaros

ekvivalentas intermedijoms, viena jų buvo parengta 1589 m. vykusioms Ferdinando I de' Medici vedyboms (tai intermedija „La Pellegrina“ [„Maldininkės“]).

46 „Norint dainuojant suteikti balsui grakštumo pačioje pradžioje arba bet kurioje kitoje vietoje (ir čia, kaip ir visur kitur, reikalingas sprendimas), pradedama per terciją arba kvartą iš apačios, pagal kitų balsų sąskambius [...]“ (Bovicelli, 1594, p. 11). Christophas Bernhardas traktate „Von der Singe-Kunst“ šią manierą vadina *cercar della nota* („natos ieškojimas“).

47 Schmitz nuomone, žodis *consonanze* čia veikiau suprantamas kaip sąskambis arba akordas, o ne kaip *dissonanze* priešprieša (Schmitz, 1995, p. 26).

48 Kai toji pridėtinė nata priklauso vertikalėje su ja suformuotam akordui.

49 Caccini iš dviejų garso atakos būdų labiau vertina tą, kai pradedama tiksliu tonu ir jis stiprinamas.

50 Zacconi patvirtina: „[...] daug (dainininkų) turi vadinamuosius „galvos“ balsus, kuriuos jie išgauna su savotišku staigumu (ir šį dalyką galima kiek pateisinti), todėl reikėtų juos (dainininkus) stabdyti ne tik dėl to, kad neužgožtų kitų, bet ir dėl to, kad vadinamasis „galvos balsas“ beveik visą laiką lūžta“(cit. iš: Heuillon, 1995, p. 98).

51 Bacilly: „Pirmiausia būtina, kad dainavimo mokytojas turėtų balsą, ir ypač – teisingą; kartoju, balsą, kad būtų išgirstas, nes neišmoksi dainuoti nei iš knygų, nei iš taisyklių, jeigu jų nepalydės gyvas balsas“ (Bacilly, 1688, p. 64–65).

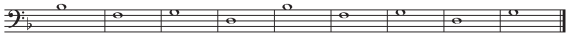
52 Šio natų pavyzdžio, kuris demonstruoja du skirtingus eksklamacijos būdus, madrigalo tekstas yra iš Giovanni Battistos Guarini (1538–1612) poezijos rinkinio „Rime“ (Venecija, 1598). Pateikiamos originalo faksimilės ir natų pavyzdžiai modernioje notacijoje.

53 Turėtų būti mažosios sekstos, nes kaip tik tokia parašyta natų pavyzdyje.

54 Lucija Caccini (gyvenimo ir mirties datos nežinomos).

55 Margherita – Vittoria Archilei (1582–1620) mokinė.

56 *Romanesca* yra melodinė harmoninė formulė, kuri XVI ir XVII a. tapo nesuskaičiuojamų aranžuočių ir variacijų pagrindu. Jai būdinga nuosekliai besileidžianti melodinė linija ir kvartos intervalai boso partijoje:



Egsistuoja tam tikra giminystė su *folia* ir *passamezzo antico* formulėmis.

57 Nepamirškime, kad čia yra muzikos kūrinių rinkinio įžanga.

58 Mersenne: „Bet yra dar vienas arijų aspektas, dainuojant sunkiau pažymimas negu viskas, ką mes iki šiol aptarėme, būtent: tam tikra didybė, kylanti iš patrauklaus dainavimo ir balso harmonijos, ir dėl to aspekto ta pati arija turi kažin ką didaus ir gražaus, kaip nutinka beveik su viskuo, ką gali sukurti žmogaus išmonė, ko esmė yra veiksmas kaip šokis, jojimo arkliu maniera [...]. Ir jeigu atidžiai klausysi visų kiekvieno instrumento stygų garsų, suprasi, kad visada atsiranda toks, kuris yra geresnis, malonesnis ir švelnesnis už visus, kuris yra didingas ir gražus, todėl norima kuo dažniau girdėti tą garsą. Dainininkai ypač į tai turi kreipti dėmesį arba jie turi kuo dažniau repetuoti, kad balsas būtų kuo stipresnis, ištvermingesnis ir netgi švelnesnis“ (Mersenne, 1636, p. 361).

59 It. *Le voci finte* – dirbtiniai, netikri balsai. Be jokios abejonės, Caccini čia turi omenyje galvinį registrą (*Voix de tête*).

60 Caccini „Euridice“ dedikacija G. De Bardi (1600): „Tokiu būdu šioje „Euridikėje“ dainuojamų partijų harmoniją palaiko *basso continuato*, virš kurio aš pažymėjau kvartas, sekstas, septimas ir tercijas – didžiąsias ir mažąsias pagal reikalą, vidurinių balsų atlikimą patikėdamas grojančiojo sprendimui ir meistriškumui.“

61 Antonio Naldi, vadinamo Il Bardella, gyvenimo ir mirties datos nežinomos. Šis kitarono muzikantas ir dainininkas Florencijos dvare pasirodė 1589 m. per didžiojo kunigaikščio vedybų iškilmes, kuriose jis kitaronu akompanavo dainininkei Vittoriai Archilei (1582–1620). Cristofano Malvezzi: „Vittoria Archilei [...], jai pritarė du kitaronai, vienu iš jų grojo jos vyras, kitu skambino Antonio Naldi, jo Aukštybės apmokamas tarnas [...].“ Antonio Naldi laikomas kitarono išradėju. Prieiga per internetą: Tim Carter. Naldi, Antonio. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 26 May. 2013. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19545>.

62 Mersenne: „Tie, kurie neturi galimybės keliauti, gali bent paskaityti romiečiu vadinamą Giulio Caccini (jo knygą ar knygas), kuris 1612 metais Florencijoje išspausdino knygą apie „Meną gerai dainuoti“; joje (knygoje) instrumentams būdingus pasažus jis atskiria nuo tų, kurie tarnauja balsui; svarbiausias dainavimo puošmenas suskirsto į balso sustiprinimą ir tildymą, kuriuos jis vadina *crescere e scemare della voce*, (suskirsto) į eksklamacijas į dvi pasažų rūšis, kurias jis pavadina triliais (*trilli)* ir grupetais (*gruppi)*, o šie jo pasažai atitinka mūsų *passages*, *frendons*, *tremblemens* ir *batemens de gorge*. Jis taip pat priduria, kad pasažus ir trilius reikia taikyti ilgiems skiemenims ir kad balsas turi būti nutildytas arba sustiprintas ant atskirų skiemenų, jog išreikštų aistrą; tai, kas natūraliai daroma to net nesimokius, jeigu tik turi nors kiek sveiko proto [...] Aš grįžtu prie kadencijų ir eksklamacijų, kuriuos galima atlikti nesuskaičiuojama daugybe būdų; žmonių įsitikinimų ir vaizduotės niekaip nesureguliuosi, visada atsiras ką nors pridurti. Taigi tie, kurie mėgsta gausius pasažus ir diminucijas, gali perskaityti „Ignace Donat“ 8 knygos 5 skyriaus 156 „Cerone“ pasažus arba glosadas, „Fontegara de Sylvestro di Ganassi“, kuris 120 puslapių aprašo fleitoms pritaikytus pasažus, ir kitas knygas, pirmiausia – Giulio Caccini „Le nuove musiche“, kurią aš jau paminėjau [...]“ (Mersenne, 1636, p. 357). Cit. iš: Heuillon, 1995, p. 84

Literatūra ir šaltiniai

Bérard, Jean Blachet. *L'art du chant*. Paris 1755.

Bernhard, Cristoph. *Von der Singe-Kunst oder Manier*. 1649?

Bovicelli, Giovanni Battista. *Regole, passaggi di musica*, Venice 1594.

Bruveris, Jonas. „Barokas“. In *Muzikos enciklopedija*, Vilnius: LMTA, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2000, I tomas, p. 130–131.

Bacilly, Bertrand de. *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*: Paris, 1688.

Bukofzer, Manfred. *Music In The Baroque Era – From Monteverdi To Bach.* New York, W. W. Norton & Company, 2007.

Caccini, Giulio. *Le nuove musiche.* Firenze: Appresso i Marescotti, MDCI (1601).

Daunoravičienė, Gražina. „Skaitmeninis bosas“. In *Muzikos kalba. Barokas. II d.*, sud. G. Daunoravičienė. Vilnius, 2006, p. 127–201.

Daunoravičienė, Gražina. „Muzikos teorijos raidos aspektai „Das Generalbasszeitalter“ epochoje“. In *Menotyra*. Vilnius: Lietuvos mokslų akademija leidykla, 2006, t. 42, Nr. 1, p. 1–9.

Harnoncourt, Nikolaus. *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis*. Kassel. 1982 / 2010 pakartotas 6-as leidimas.

Heuillon, Joël. *Préfaces aux „Nuove Musiche" parues à Florence en 1602 et en 1614 / Giulio Caccini detto Romano*. Présentation et notes Joël Heuillon, traductions Joël Heuillon et Francis Saura, transcriptions Joël Heuillon et Jeanne Boelle. Lille: Ed. GKC, 1995.

Hitchcock, Hugh Wiley. „Vocal Ornamentation in Caccini's Nuove Musiche". In *The Musical Quarterly*, LVI, 1970, p. 389–404.

Katkus, Donatas. *Muzikos atlikimas*. Vilnius, 2006.

Mersenne, Marin. *Harmonie universelle*. Paris, 1636.

Monteclair, Michel Pignolet de. *Principes de musique.* Paris, 1736.

Schmitz, Frauke. *Giulio Caccini, Nuove Musiche (1602/1614). Texte und Musik*. Centaurus-Verlagsgesellschaft, Pfaffenweiler, 1995.

Tauragis, Adeodatas. „Caccini Giulio". In *Muzikos enciklopedija,* Vilnius: LMTA, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2000, t. 1, p. 223.

Tim Carter, et al. „Caccini." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 24 May. 2013. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40146pg1>.

Tosi, Pier Francesco. *Observations on the Florid Song*. Übersetzung von John Ernest Galliard, London: J. Wilcox, 1742 oder 1743. Faksimile. London: William Reeves, 1967.

Veilhan, Jean-Claude. *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17th–18th centuries).* Paris: A. Leduc, 1979

Summary

The present scientific article introduces and analyzes an authentic source – the preface to Italian composer Giulio Caccini's (1551–1618) selection of arias and madrigals *Le nuove musiche* (*The New Music*, 1601/1602). This text by Caccini is one of the first documents to testify the formation of a new style and marks the birth of a new manner of singing, based on the state of affect and the expression of meaning hidden in the words. In this new style, contrary to all other dominating practices of music composition, one voice was immediately perceived as a solo line, and not as a part of an ensemble of voices – thus, an emancipation of an individual was introduced. Caccini is one of the first musicians to define this change.

The choice of the title *Le nuove musiche* for Caccini's selection of arias and madrigals is justified in the preface by the presentation of new and authoritative school of vocal performance. The author of the preface criticizes the tasteless and meaningless usage of ornamentation. Caccini himself used ornaments very sparingly; another novelty was the fact that the composer marked ornaments in the exact places where they were to be sung. Those places were usually connected with emotionally charged words, and the purpose of ornamentation, according to Caccini, was to strengthen the dramatic effect. In the preface Caccini also mentions an exclusive and highly interesting form of ornamentation – dynamic ornaments (exclamations, *messa di voce* and *sprezzatura*). Exclamation is presented as "the most important instrument when it comes to move one's soul" (It. *è mezzo più principale per muovere l'affetto*). *Sprezzatura*, as a form of *rubato*, enables the singers to express the emotion of the word without being restricted by the tempo (just as it would be unnatural for someone who is excited to speak evenly).

The influential power of Caccini's ideas regarding the new musical style is justified by similar volumes of vocal music, introduced by other authors. Among such examples are four books by Enrico Radesca *Canzonette, Madrigali & Arie* (1605, Turin), Domenico Brunetti's *L'Euterpe* (1606, Venice), Severo Bonini's *Madrigali e Canzonette spirituali* (1607, Florence), Jakopo Peri's *Le varie musiche* (1609, Florence), Raffaello Rontani's *Le varie musiche* (1613, Florence) and others. Beside these editions of accompanied songs there also appeared more treatises that were dedicated to the new approach to singing, in the style of *Le nuove musiche*. Such works include Ottavio Durante's *Arie devote, le quali contengono in se la maniera di cantar' con gratia, l'imitation' delle parole, et il modo di scriver' passaggi, et altri affetti* (1608, Rome), Giovanni Battista Doni's *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica* (1635), Antonio Brunelli's *Varii Eserciti* (1614, Pisa?), Adriano Banchieri's *Cartella musicale* (1614, Venice), Francesco Rognoni's *Selva de varii passagi* (1620) and others. And still, even in the context of the many treatises that emerged around that time, Caccini's writing *Le nuove musiche* still stands as the most influential one. This fact is verified by not only its repeated releases (later editions were presented in 1607 and 1615 in Venice, *Raverii, Vincenti*), but also by the evaluations given by contemporaries.

Caccini's name is mentioned only in some episodes of the works by Lithuanian musicologists. One of the main purposes of this article is to get closer to the theoretical legacy of the composer and to inspire a broader and more thorough analysis of the insights provided by this practitioner and theoretician. At the same time, it is an attempt share the knowledge that is necessary for a successful interpretation of Baroque music with the singers of our time.

The second part of the article supplies a translation of Caccini's first selection. The translation was performed using the authentic Italian text as well as its French and German variants (Heuillon, 1995; Schmitz, 1995).

Lijana ŠARKAITĖ-VILUMS

Lietuvių formulinės dainos ir formulinės pasakos: atlikimo aspektas

Lithuanian Formula Folk Songs and Formula Tales: The Aspect of Performance

Anotacija

Straipsnyje analizuojami lietuvių formulinių dainų ir formulinių pasakų atlikimo būdai ir jų ypatumai. Rečituojamų, deklamuojamų pasakų atlikimas čia vadinamas *tarpiniu*, o formulinės pasakos su dainuojamaisiais intarpais arba tokių kūrinių, kurių viena dalis pasakojama, kita – dainuojama, atlikimas vadinamas *tarpinėmis formomis*. Straipsnyje pateikti formulinių kūrinių atlikimo stilių apibūdinimai dar labiau išryškina šių kūrinių savitumą, atsiskleidžiantį dviejų folkloro rūšių – dainuojamojo ir pasakojamojo – samplaikos erdvėje.

Reikšminiai žodžiai: formulinė daina, formulinė pasaka, kumuliatyvinė daina, kumuliatyvinė pasaka, grandininė daina, grandininė pasaka, *tarpinė forma*, *tarpinis atlikimas*, rečitatyvas, deklamacija, dainuojamasis intarpas.

Abstract

The article analyses the performance manner of Lithuanian formula songs and formula tales, also the peculiarities that could be found there. The performance of the tales that are recited and declaimed is given the term *intermediate*, and the performance of formula tales with musical insertions, or even the tales where one part of the piece is being told in words, and the other is being sung, has the term *intermediate form* in the paper. There are some descriptions of the formula pieces performance styles marked in the article that stresses the peculiarity of the pieces, where two types of folklore – sung and narrative – finds the space to combine.

Keywords: formula song, formula tale, cumulative song, cumulative tale, chained song, chained tale, intermediate form, intermediate performance, musical insertion, recitative, declamation.

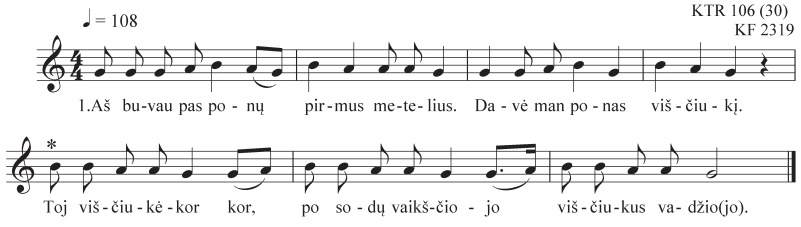
Formuliniai kūriniai dėl savo ypatingos formos ir kompozicinės struktūros lietuvių folkloristikoje pagal rūšį sudaro atskiras žanrines grupes: formulinės pasakos, formulinės dainos. Šių kūrinių struktūra gana griežta, turinys išreiškiamas tam tikromis formulėmis, kurios susideda iš nuolatinio žodžių, frazių ar motyvų pasikartojimo. Pagal formulių pobūdį šie kūriniai išskiriami į *kumuliatyvines* ir *grandinines* dainas / pasakas. *Kumuliatyvinėms dainoms* būdinga posminė struktūra su išplėtota pakartojimo forma antroje dalyje. Kiekviename posme pridedama viena naują turinį išreiškianti eilutė ir kartojamos visos iki tol buvusios (1 pvz.).

Grandininėms dainoms, kaip ir kumuliatyvinėms, būdingas kartojimas, t. y. nuolat kartojami žodžiai, motyvai, melodinės eilutės. Šių dainų turinys plėtojamas pakartojant eilutės pradžioje paskutinės prieš ją esančios eilutės žodžius (2 pvz.).

Kumuliatyvinių ir grandininių pasakų struktūra, forma, palyginti su dainomis, nėra tokia griežta, nes pasakojimas čia ne visada įspraudžiamas į tam tikrus rėmus (posmus).

Lietuvių **formulinės dainos** ir **formulinės pasakos** dėl savo kompozicinės struktūros tarpusavyje yra labai glaudžiai susijusios. Jos tarsi sudaro grandį, jungiančią dvi tautosakos rūšis – dainą ir pasaką, kurioms būdingi vienodi elementai: kai kurie formulinių kūrinių siužetai gyvuoja ir dainoje, ir pasakoje. Vienintelis bruožas, skiriantis tokio pobūdžio dainas nuo pasakų – melodija, kuri reikšminga kumuliatyvinių (ir kai kurių grandininių) dainų strofikai ir grandininių dainų astrofikai. Pasitaiko ir tokių pavyzdžių, kuriuose pakaitomis derinamas ir pasakojimas, ir dainavimas arba viena kūrinio dalis pasakojama, kita – dainuojama. Toks įvairus formulinių kūrinių atlikimo būdas apsunkina vienareikšmišką jų priskyrimą konkrečiai tautosakos rūšiai, t. y. tik dainai arba tik pasakai. Terminai *formulinės*, *kumuliatyvinės*, *grandininės struktūros* lietuvių folkloristikoje pirmiausia buvo taikomi pasakoms, tik vėliau šiais terminais pradėtos vadinti tokios formos dainos[3]. Todėl dažnai *formulines dainas* randame *formulinių pasakų* skyriuje.

„Lietuvių liaudies vaikų dainų tipų kataloge“[4] (LLDK Vk, toliau – Vk) išskirti septyni kumuliatyvinių dainų poetiniai tipai – „Siuntė ponas ožką“ (Vk 452), „Išbėgs išbėgs pelė iš miško“ (Vk 453), „Tarnavau vargavau pas poną“ (Vk 454), „Aš turėjau gaidį“ (Vk 455), „Višta višta, o ką tu man duosi“ (Vk 456), „Tėvas veža šėkelį“ (Vk 457), „Pasiuntė motulė žąselių atvaryt“ (Vk 458)[5] – ir trys grandininių: „Pinu pinu pynę“ (Vk 447), „Šuto boba šustinėlius“ (Vk 448), „Mačiau mačiau kukutį“ (Vk 449). Vaikų *formulinėms* dainoms Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto kataloge priskirta ir kumuliatyvinė daina „Augo miške medis“, tačiau jos nėra spausdintame vaikų dainų kataloge. Lietuvių dainuojamojoje tautosakoje gyvuoja ir kumuliacinės formos religinė giesmė – „Oi tu žėke žėkeli“.



*Daugėjant eilučių skaičiui posmuose, kartojamas šis taktas.

Aš buvau pas ponų
Pirmus metelius,
Davė man ponas viščiukį.
Toj viščiukė – kor kor,
Po sodų vaikščiojo,
Viščiukus vadziojo.

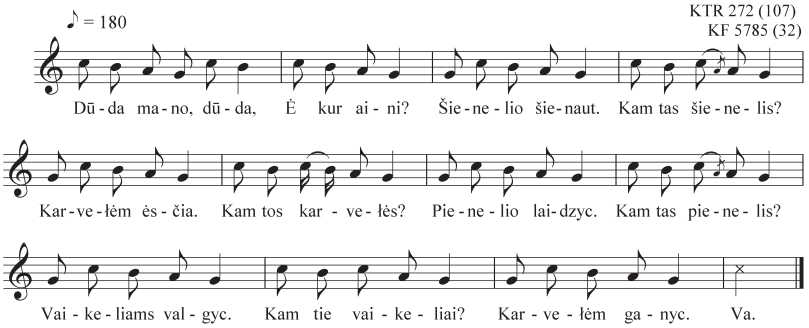
Aš buvau pas ponų
Antrus metelius,
Davė man ponas gaidukų.
Tas gaidukas – kakarieku,
Toj viščiukė – kor kor,
Po sodų vaikščiojo,
Viščiukus vadziojo.

Aš buvau pas ponų
Trečius metelius,
Davė man ponas antelį.
Toj antelė – krypu krypu,
Tas gaidukas – kakarieku,
Toj viščiukė – kor kor,
Po sodų vaikščiojo,
Viščiukus vadziojo.

Aš buvau pas ponų
Ketvirtus metelius,
Davė man ponas žąsytį.
Toj žąselė – gagu gagu,
Toj antelė – krypu krypu,
Tas gaidukas – kakarieku,
Toj viščiukė – kor kor,
Po sodų vaikščiojo,
Viščiukus vadziojo.

Aš buvau pas ponų
Penktus metelius,
Davė man ponas indikų.
Tas indikas – šuldi buldi,
Toj žąselė – gagu gagu,
Toj antelė – krypu krypu,
Tas gaidukas – kakarieku,
Toj viščiukė – kor kor,
Po sodų vaikščiojo,
Viščiukus vadziojo. Ir t. t.

1 pvz.[1] Kumuliatyvinė daina



Dūda, mano dūda,
Ė kur aini?
Šienelio šienaut(i).
Kam tas šienelis?
Karvelėm ėsčia.
Kam tos karvelės?
Pienelio laidzyc.
Kam tas pienelis?
Vaikeliams valgyc.
Kam tie vaikeliai?
Karvelėm ganyc.
Va!

2 pvz.[2] Grandininė daina

Tautosakos tyrinėtojos Bronislavos Kerbelytės sudarytame „Lietuvių pasakojamosios tautosakos kataloge“[6] išskirta net devyniolika formulinių pasakų siužetų tipų: AT 804 A. – *Pupos stiebu lipa į dangų*, AT 2010 – *Žėkelio giesmė*, AT 2010 I – *Berno alga* (Plg. Vk 454, 456), AT 2014 A. – *Blogai, bet nelabai*, AT 2015 – *Ožka neina namo* (Plg. Vk 452), AT 2018 – *Kur tas ežerėlis* (Plg. Vk 447, 448), AT 2021 A. – *Gaidelio mirtis*, AT 2021 B. – *Gaidelis išmuša vištelei akytę*, AT 2022 B. – *Višta padeda kiaušinį, pelė jį sudaužo*, AT 2025 – *Bėganti bandelė*, AT 2027 – *Lįsk mano pilvelin*, AT 2030 B – *Susižeidusi siuvėja*, AT 2030 C – *Lyšiai nelenda į maišą*, AT 2033 – *Dangus griūva*, AT 2034 C – *Dovanos* (Plg. Vk 449), AT 2034 A* – *Kietis žvirblio nesupa*, AT 2040 – *Tarnas pasakoja apie nelaimę*, AT 2044 – *Ropės rovimas*, AT 2044 A* – *Išbėgs išbėgs pelė iš miško* (Plg. Vk 453).

Iš devyniolikos formulinių pasakų siužetų tipų analogiškų formulinėms dainoms yra tik šeši. Tai AT 2010 – *Žėkelio giesmė*, AT 2010 I – *Berno alga*, AT 2015 – *Ožka neina namo*, AT 2018 – *Kur tas ežerėlis*, AT 2034 C – *Dovanos*, AT 2044 A* – *Išbėgs išbėgs pelė iš miško*. Formulinės dainos į tipus skirstomos atsižvelgiant ne tik į poetinio teksto siužetines linijas (kaip pasakos), bet ir į melodijų variantus. Pavyzdžiui, kumuliatyvinės dainos „Tarnavau vargavau pas poną“, „Aš turėjau gaidį“, „Višta višta, o ką tu man duosi“ Lietuvių liaudies vaikų dainų tipų kataloge[7] pateikiamos kaip atskiri tipai, o analogiškos pasakos yra sujungiamos į vieną tipą – *Berno alga* (AT 2010 I). Kaip dvi skirtingos grandininės dainos pateikiamos ir „Pinu pinu pynę“, „Šuto boba šustinėlius“, o panašios pasakos Lietuvių pasakojamosios tautosakos kataloge[8] priklauso vienam tipui – *Kur tas ežerėlis* (AT 2018).

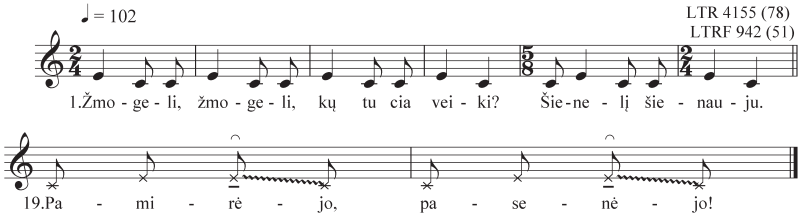
Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad formulinių kūrinių atlikimas nekelia problemų: pasakos pasakojamos, dainos dainuojamos. Tačiau taip nėra. Nuodugniau susipažinę su medžiaga, klausydamiesi archyvinių formulinių dainų ir pasakų įrašų, pastebėjome stilistinę atlikimo būdų įvairovę, kurios niekas plačiau iki šiol lietuvių etnomuzikologijoje nėra aptaręs. Šiame straipsnyje nenagrinėsime formulinių dainų ir formulinių pasakų, kurias aiškiai galima priskirti vienai ar kitai tautosakos rūšiai – dainai ar pasakai. Apžvelgsime tokius formulinių kūrinių pavyzdžius, kurie yra *tarpiniai* tarp dainos ir pasakos atlikimo prasme. Šiems atlikimo būdams tirti naudotasi Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyriaus (MFA KF), Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto (LTRF, LTR) archyvo ir Telšių aukštesniosios taikomosios dailės mokyklos Pedagogikos skyriaus (dabar – Žemaitijos kolegijos Telšių menų ir pedagogikos fakulteto) fonotekoje (TPF) saugomais įrašais ir šifruota medžiaga. Formulinių pasakų su dainuojamaisiais intarpais pavyzdžiai paimti iš spausdintų leidinių (LT 3; DPI 2).

Formulinių dainų ir formulinių pasakų atlikimo būdai

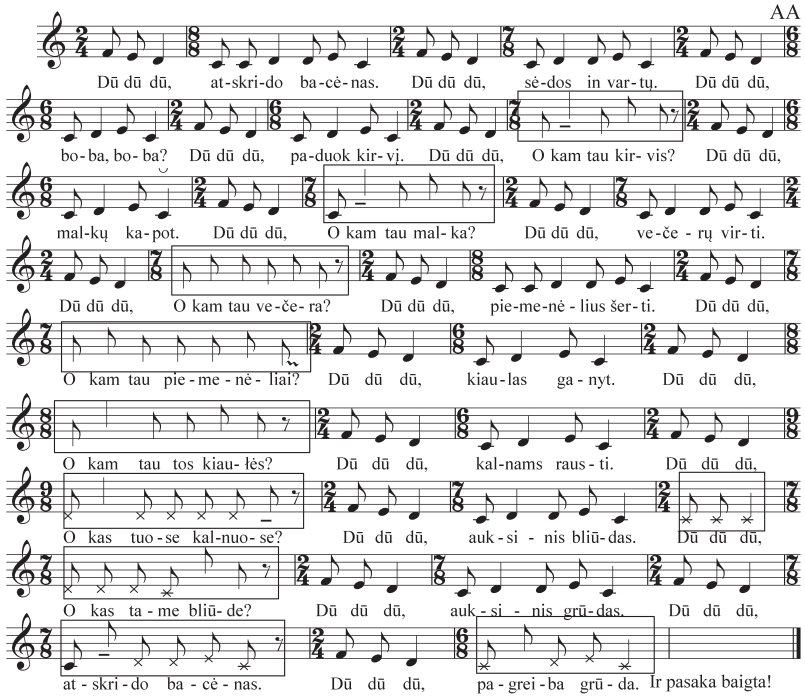
Paprastai formulinės pasakos (AT 2010 I – *Berno alga*, AT 2015 – *Ožka neina namo*, AT 2018 – *Kur tas ežerėlis*, AT 2034 C – *Dovanos*, AT 2044 A* – *Išbėgs išbėgs pelė iš miško*), atitinkančios formulinių dainų poetinius tipus, kaip ir pastarosios dainos, yra eiliuotos ir rimuotos. Jų savita sintaksinė-intonacinė sandara pagrįsta pasikartojančių kalbos vienetų (frazių, sakinių) struktūromis ir intonaciniu panašumu. Kumuliatyvinėse dainose ir kumuliatyvinėse pasakose ne tik susidaro vienodos struktūros, bet ir kartojamos tos pačios bei pridedamos naujos eilutės: pirmąjį posmą sudaro kelios eilutės, paskutinįjį – keliolika. Eilučių skaičius strofose yra nepastovus. Grandininėms dainoms ir pasakoms būdinga astrofika.

Tokios formulinės pasakos, kurios yra eiliuotos, atliekamos *tarpiniu* būdu tarp dainavimo ir kalbėjimo, t. y. rečituojamos neapibrėžto aukščio garsais, deklamuojamos. Didelė grandininių dainų melodijų dalis pasižymi šiomis savybėmis: melodijos pagrįstos mažąja arba didžiąja tercija, yra rečitatyvinio pobūdžio (3, 6 pvz.). Kartais astrofinių pavyzdžių paskutinėje melodijos eilutėje pasitaiko ir neapibrėžto aukščio garsų. Tokių ypatybių turinčių melodijų randame ir tarp **grandininių pasakų**. Pavyzdžiui, **grandininėje pasakoje**[9] „Žmoguli žmoguli, kų tu cia veiki“[10] (3 pvz.) siužetas išdainuojamas d. 3 intervalu ir tik paskutinė eilutė pusiau sakoma, pusiau rečituojama neapibrėžto aukščio garsais.

Rusų etnomuzikologas Eduardas Aleksejevas tercijos, kvartos apimties pusiau sakomas, pusiau dainuojamas ir rečituojamas lietuvių liaudies vaikų dainas (tarp jų ir grandininę dainą „Ožkela barzdela“) priskyrė ankstyvojo intonavimo – *dainavimo ir kalbėjimo* – rūšiai. Tokių pavyzdžių tarp lietuvių grandininių dainų aptinkame tikrai ne vieną. Pavyzdžiui, Poškonių k., Dieveniškių apyl., Šalčininkų r., gyvenanti Elena Butrimavičiūtė-Targavičienė (g. 1929 m.),



3 pvz. Rečitatyvinio pobūdžio melodija



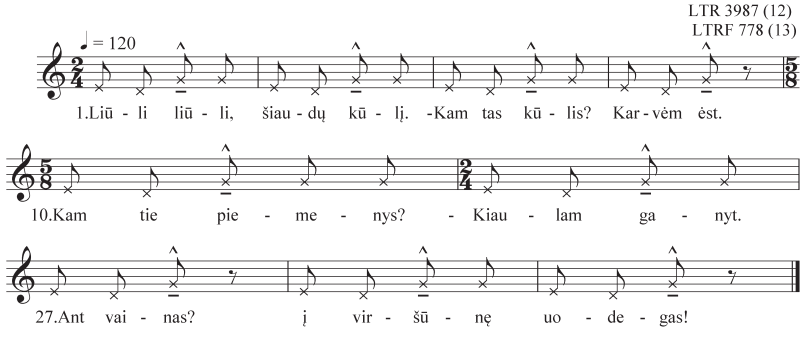
4 pvz. Dainavimo ir kalbėjimo derinimas

kaskart atlikdama **grandininę dainą** „Dū dū dū, atskrido bacėnas“[11] (4 pvz.), derina dainavimą ir kalbėjimą (kartais rečituoja neapibrėžto aukščio garsais). Pati pateikėja šį kūrinį vadina *daina*, o atlikimo stilių – *dūdavimu*[12].

Šiame pavyzdyje matome, kad kalbėjimo garsinė raiška nėra stabili: kartais klausimo ar atsakymo kalbėjimo frazėse jis susipina su neapibrėžto / apibrėžto aukščio garsais. Padainavus keturias frazes, pasitelkiamas kalbėjimas, kuris su dainavimu proporcingai derinamas kas antrą kartą, paskutinysis taktas atliekamas neapibrėžto aukščio garsais, o pati daina baigiama žodžiais juos iškalbant – „Ir pasaka baigta!“ Metras – kintantis, jis priklauso nuo žodžių skiemenų skaičiaus, o ritmo formulė ♪♪♩ išlieka stabili visoje dainoje. Butrimavičiūtė-Targavičienė, derindama dainavimą ir kalbėjimą, atlikimo metu jaučiasi labai laisvai, nusiteikusi džiaugsmingai. Tokia pozityvi emocinė jos būklė tarsi ir pagrindžia šį atlikimo stilių. Grandininė daina „Dū dū dū, atskrido bacėnas“, atliekama *tarpiniu* būdu, tradicijoje gyvuoja dar ir šiandien, o pats atlikimo stilius iš kitų grandininių dainų išsiskiria sinkretiniais bruožais.

Pusiau rečituojama, neapibrėžto aukščio garsais atliekama yra visa **formulinė pasaka** „Liūli liūli, šiaudų kūlį“[13] (5 pvz.). Kūrinio ritmas paklūsta melodizuotoms kalbinėms intonacijoms, žodžių skiemenų akcentavimas sutampa su intonaciškai aukščiausiais garsais, t. y. kiekviename takte pabrėžiamas šuolis aukštyn (apytiksliai kvartos intervalu).

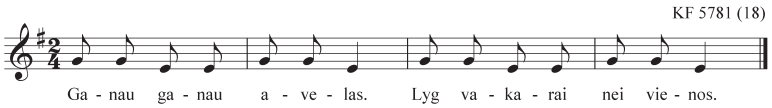
Lietuvių tautosakininkas Leonardas Sauka yra pastebėjęs, kad nuo rečitatyvo prasideda kalbinės intonacijos transformacija, kai kurių jos komponentų nykimas: juos nustelbia muzikinės prigimties reiškiniai[14]. Mūsų aptariamuose *tarpinio* atlikimo pavyzdžiuose kaip tik ir matome natūralų kalbos ir melodikos požymių derinimą. Tokius kalbėjimo ir dainavimo savitus intonavimo komponentus Sauka vadino tarpine (atlikimo) zona[15].



5 pvz. Rečitavimas neapibrėžto aukščio garsais

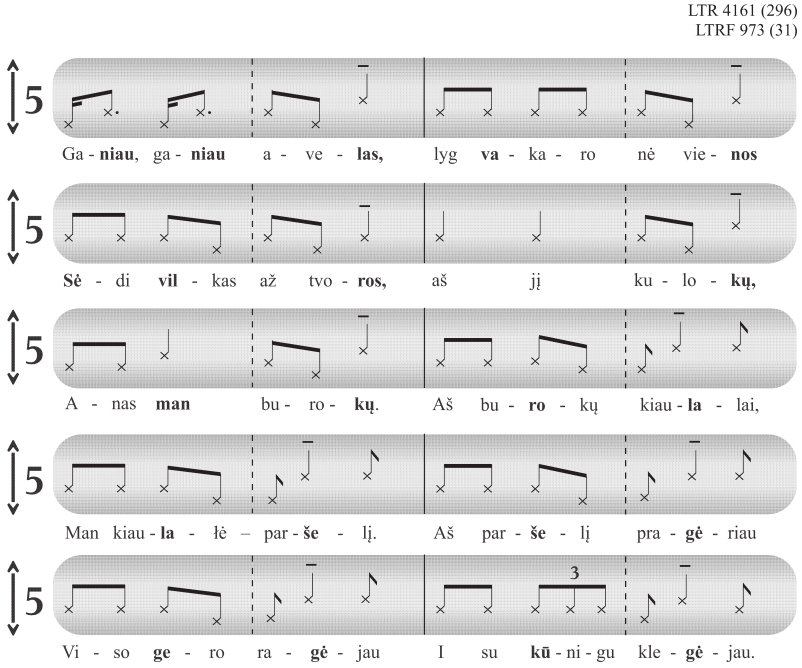
Didesnioji rečituojamų **formulinių pasakų** dalis yra sąlyginio melodizuotų kalbinių intonacijų aukščio. Pavyzdžiui, kai dainoje yra aiškios intonacijos, stabilios ritmo formulės, tada *tarpinio* atlikimo kūrinių intonacijos – *svyruojančios*, neturinčios tikslaus garsų aukščio. Tokių intonacijų transkribavimas labai reliatyvus. Jas tikslingiau pavaizduoti grafiškai, nurodant intonacijų sąlyginį kilimą ir nusileidimą. Tuomet visas dėmesys sutelkiamas į aiškiai organizuotą ritmą, kuris pasakoje nuo pradžios iki pabaigos yra svarbus semantikos ir ekspresijos raiškos būdas. Pavyzdžiui, **grandininės dainos** „Ganau ganau avelas“[16] (6 pvz.) melodija išlaiko griežtą struktūrą (t. y. tekstas paklūsta melodinei-ritminei struktūrai); ritmo formulė ♪♪♪♪ | ♪♪ ♩, būdinga daugumai grandininių dainų, yra stabili visame kūrinyje. **Grandininės pasakos** „Ganiau ganiau avelas“[17] (7 pvz.) žodžių skiemenų akcentavimas yra veikiamas kalbinio kirčiavimo ir muzikinio ritmo. Abu pavyzdžiai – ir daina, ir pasaka – užrašyti Gervėčių apyl., jų poetiniai tekstai beveik identiški, pavyzdžiui:

Sekamosios, tiksliau, deklamuojamosios, **pasakos** „Ganiau ganiau avelas“ (7 pvz.), santykinai apimančios kvintos intervalą ir turinčios 2/4 proporcingą metrą, poetinio teksto žodžiai yra akcentuojami kitaip nei analogiškoje **dainoje** (plg. 6 ir 7 pvz., akcentuoti skiemenys paryškinti).



Ganau ganau **a**velas,
Lyg vakarai **nei** vienos.
Tūpi vilkas **až** tvoros,
Aš tų vilkų **kū**lokų,
Anas apvirs **bū**rokų.
Aš būrokų **kiau**lalai,
Man kiaulalė **par**šelį.
Aš paršelį **pra**gėriau –
Viso gera **ra**gėjau,
Su kunigu **kle**gėjau.

6 pvz. Tekstas, paklūstantis melodinei sintaksei

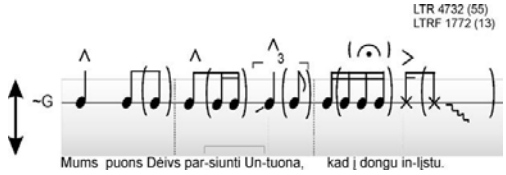


Ga**niau** ga**niau** ave**las**,
Lyg **va**karo nė vie**nos**,
Sėdi **vil**kas až tvo**ros**,
Aš jį kulo**kų**,
Anas ma**n** buro**kų**.
Aš bu**ro**kų kiau**la**lai,
Man kiau**la**lė – par**še**lį.
Aš par**še**lį pra**gė**riau –
Viso **ge**ro ra**gė**jau
I su **kū**nigu kle**gė**jau.

7 pvz. Žodžių akcentai, priklausantys nuo kalbinio kirčiavimo ir muzikinio ritmo

Grandininėje pasakoje (7 pvz.) akcentai daugiausia priklauso nuo kalbinio kirčiavimo (pavyzdžiui, *Ga**niau** ga**niau** ave**las***) ir kūrinio muzikinės-ritminės struktūros: kai kurie žodžiai paklūsta 2/4 metro ritmui (pavyzdžiui, ***Aš jį** | *kulo**kų***). Čia įžvelgiame dviejų tautosakos rūšių – dainos ir pasakos – eilėdaros elementų interpretacijų samplaiką viename kūrinyje, kur žodžių skiemenų akcentavimas yra veikiamas kalbinio kirčiavimo ir muzikinio ritmo.

Laisvo kalbinio ritmo sąveika su muzikiniu ritmu yra labai aiški ir **kumuliatyvinėje pasakoje** „Mums puons Dėivs parsiunti“[18] (8 pvz.), kurios poetinis tekstas artimas kumuliatyvinei dainai „Siuntė ponas ožką“ (Vk 452). Visas kūrinio ritmas dainingomis kalbinėmis intonacijomis laisvai diferencijuojamas pagal pateikėjos kalbinę išraišką.



8 pvz. Laisvai interpretuojamas kalbinės išraiškos ritmas

Pirmasis visų posmų žodis *Mums* užlaikomas ir ryškiai patęsiamas. Be to, visų posmų pirmoji eilutė išsakoma-rečituojama dainingomis kalbinėmis intonacijomis, akcentuojant pirmuosius skiemenų balsius tarsi vienu garsu (kaip parodyta 8-ame pavyzdyje). **Kumuliatyvinės pasakos** „Mums puons Dėivs parsiunti“ pateikėja visus penkiolika posmų išsako aiškiai artikuliuodama, greitakalbe ir nesuklysdama. Tempas posmų dalyse kintantis: pirmojo posmo pirmos dalies – ♩ ~ 84[19], antrosios – ♩ ~ 112. Didėjant posmų skaičiui, greitėja ir antrosios progresuojančios dalies tempas, kuris paskutiniajame posme (9 pvz.) jau yra ♩ ~ 180.

15. Mums puons Dėivs parsiunti velnia,
Kad ton žyda pasmaugtu.
Vel’ns žyda pasmaugi,
Žyds jauti papjuovi,
Jaut(i)s vundeni išgieri,
Vundou ugni užlėija,
Ugnis strielba uždegi,
Strielba vilka nušava,
Vilks vuoži papjuovi,
Vuož(i)s karkla nugrauži,
Karklas ežera užauga,
Ežera akmeni nuskondina,
Akmou kirvi nukėrta,
Kirv(i)s lazdeli sukapuoji,
Lazdeli šunieli užmuša,
Šuniel(i)s Untuonou į kuoja ikonda,
Untuons i dongu ilinda.

9 pvz. Paskutinysis **kumuliatyvinės pasakos** „Mums puons Dėivs parsiunti“ posmas

Pasak Saukos, folklore gana dažnai pasitaiko, kad, nykstant muzikinėms intonacijoms, kūrinys atliekamas eilėmis[20]. Galime daryti prielaidą, kad kaip tik taip galėjo transformuotis kai kurios formulinės dainos. Dar vienas įdomus to paties reiškinio pavyzdys užfiksuotas Kelmės r. Tai eilėraštis „Būgnas, būgnas“[21], kurį Elena Kalvaitytė-Jucienė sakydavusi piršliaudama per vestuves. Jį išmoko iš savo senelio Prano Tamašausko, kuris tą eilėraštį taip pat sakydavo (nedainuodavo) vaikams ir „šiaip bet kada“. Akivaizdu, kad eilėraštyje, kaip vadina pati pateikėja, „Būgnas būgnas“ išlaikyti visi kumuliatyvinei dainai „Augo miške medis“ būdingi bruožai: visi dešimt posmų padeklamuoti lygiai taip, kaip būtų išdainuojama daina, net su visais reikiamų eilučių pakartojimais (10 pvz.).

AA
10.: O kas pri tuos mergeles? :
: Dailiausias bernelis. :
Bernelis pri mergelis,
Mergeli puo patalu,
Patals plunksnu,
Plunksnas paukšti,
Paukštis kiauši,
Kiaušis lizdi,
Lizdas medy,
Medis miške,
Mišks ant kalna,
Kalns unt būgna,
Būgns unt lauka –
Unt trijųjų lauku.

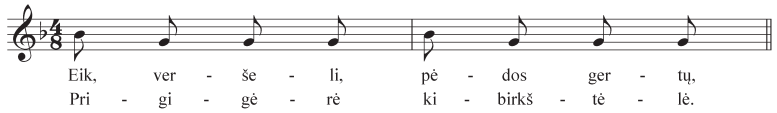
10 pvz. Paskutinysis *eilėraščio* „Būgnas būgnas“ posmas

Šio kūrinio stiliaus modifikacija nepakeitė ir kompozicinės struktūros ypatumų. Tokia atlikimo transformacija galėjo susidaryti dėl kūrinio pritaikomumo reikiamai situacijai arba tiesiog dėl nemokėjimo dainuoti.

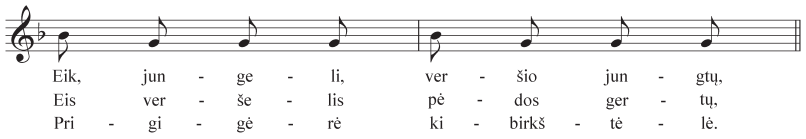
Tarpinio atlikimo intonacinė substancija pakeičia tik formulinių kūrinių atlikimo stilių, pati pasakos struktūra išlieka nepakitusi. Kūrinio struktūra, stilius iš dalies transformuojasi **formulinėse pasakose su dainuojamaisiais intarpais**, kurios nuo kitų formulinių pasakų skiriasi sinkretiniais bruožais (kalbos ir dainavimo derinimu viename kūrinyje). Dalia Vaicenavičienė lietuvių pasakas su dainuojamaisiais intarpais priskyrė binariniam, kalbos ir dainavimo, sinkretizmui. Tyrinėtoja pastebėjo, kad vyraujant tai vienam, tai kitam raiškos būdui dalis folkloro pavyzdžių atspindi pakaitinį sinkretizmą[22], kurį aptinkame ir fomulinių pasakų su dainuojamaisiais intarpais pavyzdžiuose „Gaidelis užduso“[23] (AT 2021 A.), „Adatėlė ir anglelis“[24] (AT 2021 A.), „Žibinkštėlė ir kibirkštėlė“[25] (AT 2021 A.), „Ropė“[26] (AT 2044), kur intarpai dėsningai keičiasi su sekamuoju tekstu. Pavyzdžiui, pasakoje „Žibinkštėlė ir kibirkštėlė“:

LT 3 Nr. 93

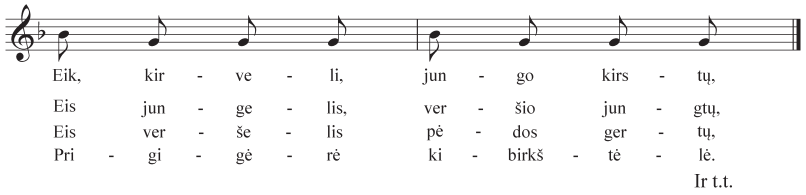
[...] *Nubėgo ji pas veršelį ir dainuoja:*



O veršelis sako:
– Tada aš eisiu pėdos gerti, kai mane jungas jungs.
Nubėgo kibirkštėlė pas jungą ir dainuoja:



Jungas sako:
– Tada aš eisiu veršio jungti, kai mane kirvis kirs.
Nubėgo žibinkštėlė pas kirvį ir vėl dainuoja:



11 pvz. Pasaka „Žibinkštėlė ir kibirkštėlė“ su dainuojamaisiais intarpais

Formulinių pasakų dainuojamieji intarpai, kaip ir kumuliatyvinių dainų posmai, vis plečiami pridedant vieną naują turinį išreiškiančią eilutę ir kartojant visas iki tol buvusias. Tik trumpos jungtys tokiose pasakose yra sekamos. Dainavimas čia nusveria sekamąjį tekstą, tačiau dainuojamieji intarpai, dėsningai keisdamiesi su sekamuoju tekstu, kūrinyje išsidėsto nevienodai. Pavyzdžiui, pasakoje „Gaidelis užduso“ (LT 3 Nr. 90) dainuojamasis intarpas pasikartoja devynis kartus, o sekamasis tekstas – aštuonis. Ši pasaka baigiama dainavimu. Kitos formulinės pasakos, kaitaliojantis sekimui ir dainavimui, pasibaigia sekamuoju tekstu. Pasakoje „Žibinkštėlė ir kibirkštėlė“ (LT 3 Nr. 93) dainuojamasis intarpas kartojasi dvylika kartų, sekamasis tekstas – trylika; „Gaidelis užduso“ (DPI 2 Nr. 112) – devynis kartus pasikartoja dainuojamasis intarpas, sekamasis tekstas – dešimt kartų; „Adatėlė ir anglelis“ (DPI 2 Nr. 111) – dainavimas – penkis, pasakojimas – šešis kartus. Dainuojamųjų intarpų kiekis pasakoje priklauso nuo siužetinės linijos ir herojų gausumo. Pavyzdžiui, formulinės pasakos su dainuojamaisiais intarpais „Ropė“ (12 pvz.) dainuojamasis intarpas paraleliai su sekamuoju tekstu kaitaliojasi dvylika kartų, o pati pasaka baigiasi dainavimu.

Dainuojamieji intarpai, pasakoje pasirodant vis naujam veikėjui, plečiasi ir plečiasi, todėl paskutinysis, dvyliktasis, intarpas pasidaro labai ilgas. Matyt, dėl to pateikėjai pabaigas paprastai greitina.

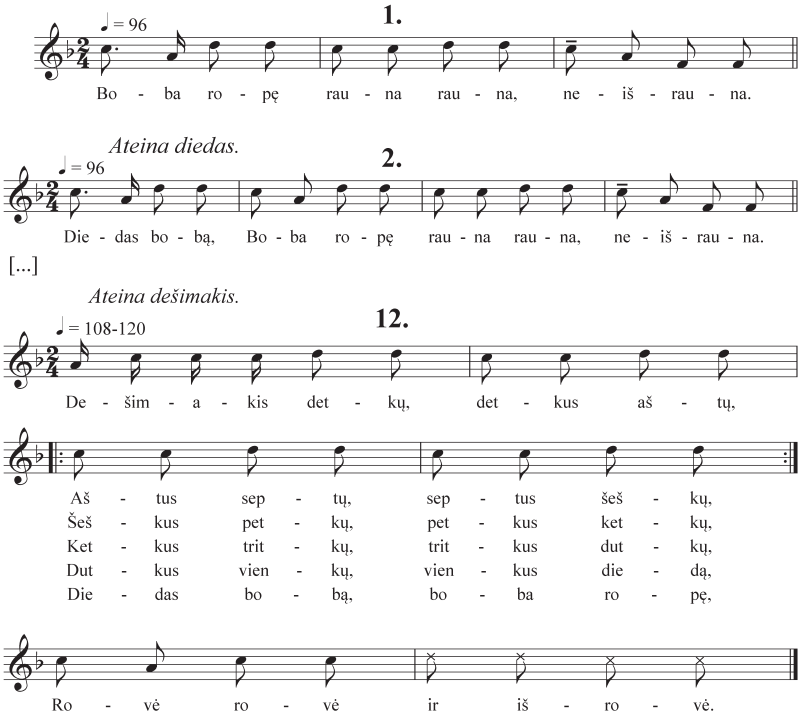
Etnomuzikologė Vaicenavičienė atkreipė dėmesį į tris dainuojamųjų intarpų funkcijų grupes: pranešimo intarpus, tiesioginio poveikio intarpus ir emocinius-asociatyvinius plėtinius[27]. Formulinių pasakų dainuojamuosius intarpus galime priskirti *pranešimo intarpams*, nes čia jie atlieka kvietimo, prašymo, informavimo apie herojaus padėtį funkcijas.

Aukščiau aptartoje pasakoje „Ropė“ (12 pvz.) dainavimu sustiprinama pasakos veiksmo funkcinė svarba (informuojama apie esamą padėtį), tekstas, kaip ir melodija, išlieka stabilus, formulinis. Sekimo būdu pranešami *nauji* pasakos *veikėjai*: *ateina diedas, vienkus, dutkus [...], dešimakis*, kurie dainuojamajame intarpe paeiliui jau dalyvauja bendrame veiksme (paskutiniajame intarpe vardijami visi veikėjai, kas už ko kabinasi: *dešimakis detkų, detkus aštų, aštus septų* ir t. t.). Pasakoje „Ropė“ dainuojamųjų intarpų melodijos dainingos, stabilios, intonacinis motyvų komponavimas visuose intarpų posmuose išlaiko tą pačią melodinę struktūrą (12 pvz.). Paskutinysis dainuojamojo intarpo taktas, akcentuojant labai svarbų veiksmą – *neišrauna*!, dainuojamas žemyn krintančiomis intonacijomis (13 pvz.). Taip tarsi pabrėžiamas siužetinis pasakos veikėjų pastangų *neįveikiamumas*.

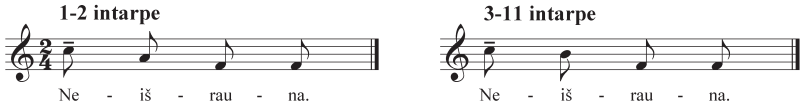
Telšių rajono Kaunatavos apylinkėje užrašytos **kumuliatyvinės dainos** „Buoba ruopi ruovi“[28] (14 pvz.) poetinis tekstas yra analogiškas aptartajai **kumuliatyvinei pasakai** „Ropė“ (12 pvz.). Dainos melodija, kaip ir pasakos dainuojamųjų intarpų, mažorinė, kvartos apimties. Čia paskutinieji du taktai taip pat dainuojami žemyn krintančia slinktimi m. 3 apimtyje (14 pvz.).

Nr. 110

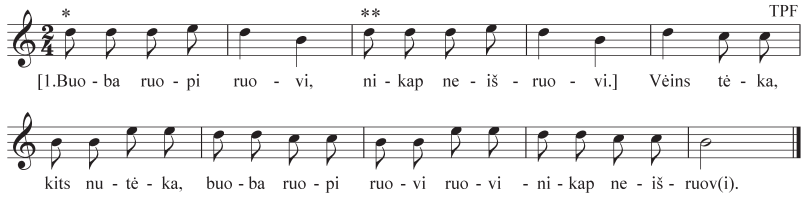
Pasodino bobutė ropę. Ropė augo augo ataugo iki stogui. Bobutė sako: – Eikim ropę rauti.



12 pvz. Pasaka „Ropė“ su dainuojamaisiais intarpais



13 pvz. Žemyn krintančios intonacijos



* Prisidedant posmų eilučių skaičiui, šie du taktai kartojami.
** Šie du taktai dainuojami tik pirmame posme.

[Buoba ruopi ruovi,
Nikap neišruovi.]
Vėins tėka, kėts nutėka,
Buoba ruopi ruovi ruovi,
Nikap neišruovi.

Paprašys Keturza,
Keturza Murza.
Vėins tėka, kits nutėka,
Buoba ruopi ruovi ruovi,
Nikap neišruovi.

Paprašys Pirmėka,
Pirmėks Keturza,
Keturza Murza.
Vėins tėka, kėts nutėka,
Buoba ruopi ruovi ruovi,
Nikap neišruovi.

Paprašys Untrėka,
Untrėks Pirmėka,
Pirmėks Keturza,
Keturza Murza.
Vėins tėka, kėts nutėka,
Buoba ruopi ruovi ruovi,
Nikap neišruovi[29].

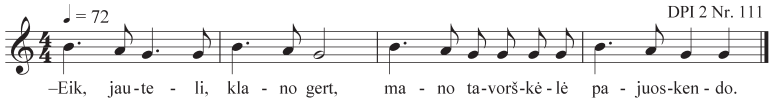
14 pvz. Kumuliatyvinė daina „Buoba ruopi ruovi“

Šiai dainai būdingas aiškus pasakojamasis siužetas, kuris lietuvių ir kitų tautų folklore dažniau aptinkamas pasakose. Čia stilistinę transformaciją nulėmė funkcijos degeneracija. Pateikėjas P. Skirmantas nurodė, kad kumuliatyvinę dainą „Buoba ruopi ruovi“ atlikdavo *užstalėje* ir ją dainuodami varžydavosi, kuris dainininkas ilgiau išdainuos dainos tekstą, pridėdamas vis naujus veikėjus ir nesukliūdamas.

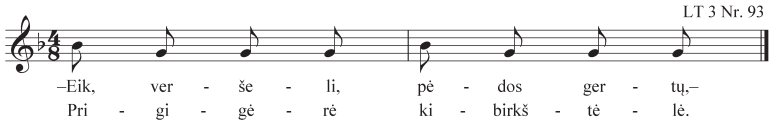
Formulinių pasakų dainuojamųjų intarpų melodijos grindžiamos intonacinio motyvo kartojimu eilutėse. Jis gali būti kartojamas tiek, kiek reikalauja intarpe reiškiamos teksto mintys. Aukščiau aptartos pasakos „Ropė“ dainuojamųjų intarpų intonacijos, palyginti su kitų pasakų intarpais, yra melodingos (sekstos apimties, 12 pvz.), o formulinių pasakų „Adatėlė ir anglelis“, „Žibinkštėlė ir kibirkštėlė“ intonaciniai motyvai – tercijos apimties. Pavyzdžiui, pasakų „Adatėlė ir anglelis“ (15 pvz.), „Žibinkštėlė ir kibirkštėlė“ (16 pvz.) dainuojamųjų intarpų melodijos yra rečituojamo pobūdžio.

Vaicenavičienė pasakų su dainuojamaisiais intarpais nerefreninių dainuojamųjų intarpų charakteringų motyvų tercijos, kvartos apimties krintančias slinktis žemyn laiko melodizuotų kalbos intonacijų branduoliais[30].

Kitą formulinių pasakų atlikimo principą – kai viena kūrinio dalis papasakojama, kita – padainuojama, kaip ir formulines pasakas su dainuojamaisiais intarpais, taip pat vadiname *tarpine forma*. Tokiame formuliniame kūrinyje pasakojimas pagal trukmę užima nereikšmingiausią vietą, funkcionuoja tik kaip įžanga. Pavyzdžiui, **formulinės pasakos** „Buvo diedas ir boba“[31] (17 pvz.) pirmoje dalyje papasakojama trumpa įžanga, o antroje dalyje dainuojama kumuliatyvinė daina „Tarnavau vargavau pas poną“:



15 pvz. Rečituojamo pobūdžio pasakos „Adatėlė ir anglelis“ dainuojamojo intarpo melodija

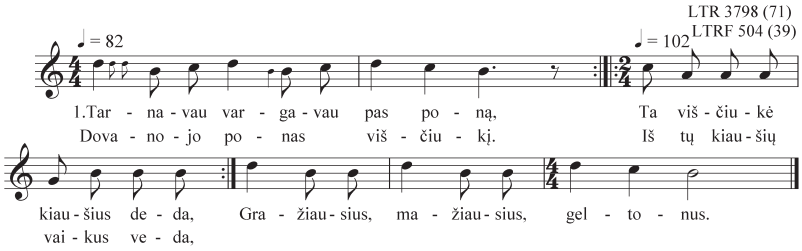


16 pvz. Rečituojamo pobūdžio pasakos „Žibinkštėlė ir kibirkštėlė“ dainuojamojo intarpo melodija

Sekamas tekstas

Buvo diedas ir boba, ir anys pasamdė mergų. Ir toj merga vargo turėjo... Jie [...] labai negavo služyt ką. Tas diedas sako: tai tu pas mane paslūžyk, tai, sako, aš tau duosiu vištų, ir gaidį, ir žųsį, ir antį, ir katkų, ir [...]. Nu, ir gerai, vo aš saka, žinosiu kų gi tu duosi! Nu, jinai pavargo pas jį, nu, atsisėdo ir gieda:

Dainuojamas tekstas



7. Tarnavau vargavau pas poną,
Dovanojo ponas arkliuką.
Tas arkliukas i-ga-ga,
Ta karvytė balto paieno,
Tas indikas šu-ldu bul-du,
Ta antytė kry-pu ry-pu,
Ta žųsytė gar-gu, gar-gu.
Tas gaidžiukas ka-ka-ry-kų,
Ta viščiukė kiaušius deda,
Iš tų kiaušių vaikus veda,
Gražiausius, mažiausius,
Geltonus.

17 pvz. Stilistinio sluoksnio mutacija

Dainos melodija, kaip ir didesnioji kumuliatyvinės dainos „Tarnavau vargavau pas poną“ (Vk 454) variantų melodijų dalis, mažorinė, kvartos apimties (17 pvz.). Pirmoji kūrinio dalis sekama pasakojimui būdingomis intonacijomis, o pats pasakojimas nuo dainavimo atskiriamas ryškia pauze.

Formulinėse pasakose su dainuojamaisiais intarpais pakaitomis išsidėstęs dainavimas ir pasakojimas yra priklausomi nuo formos ir kompozicinės struktūros ir kūriniui suteikia vientisumo. Formulinėje pasakoje „Buvo diedas ir boba“ (17 pvz.) mutuoja stilistinis sluoksnis, t. y. iš pasakojimo išauga dainavimas. Poetinio teksto vyravimas liaudies tradicijoje yra glaudžiai susijęs su komunikatyvine funkcija, suteikiančia jam teisę atsinaujinti[32]. Borisas Putilovas, rašęs apie naujų žanrų susidarymą, pastebėjo, kad naujos sistemos išsaugo struktūrinius-meninius ir žanrų susidarymo ryšius su tradicija. Nauji žanrai atsiranda ne per transformaciją, o per gyvų žanrų kūrybiškumą tradicijoje. Struktūriniai žanrų elementai yra svarbūs naujo žanro struktūros ir formos bei stiliaus ypatumams suvokti[33].

Lietuvių formulinių kūrinių struktūros kaita (formulinės pasakos su dainuojamaisiais intarpais, *pasakojimo-dainavimo* forma), *tarpiniai* atlikimo būdai rodo šio žanro požymių nepastovumą. Sunku paaiškinti, kodėl į kitą žanrinę sistemą pereina panašūs kūriniai. Lietuvių formulinės pasakos ir formulinės dainos kartu funkcionavo tradicinėje kultūroje, šios dvi tautosakos rūšys galėjo veikti viena kitą. Galime tik manyti, kad kai kurie pasakomis laikomi kūriniai anksčiau galėjo būti dainuojami (apie tai byloja itin charakteringi dainai bruožai).

Daina, *pasaka*, *eilėraštis*, kitokios *pasakojimo-dainavimo* formos, kurios intonuojamos tarp dainavimo ir kalbėjimo, rečituojamos, stilistiškai liaudies tradicijoje yra laisvai diferencijuojamos. Vienas iš keblių klausimų žanrinėje sistemoje ir yra kūrinio *tarpinis* atlikimo stilius – rečitavimas neapibrėžto aukščio garsais, rečitatyvas, pasakojimas. Išsiskiria ir kitokie kūrinių atlikimo ypatumai – šiame straipsnyje aptartos *tarpinės atlikimo formos*. Tokios tarpinės atlikimo formos vyrauja ir kituose lietuvių (taip pat ir kitų tautų) tautosakos žanruose: vaikų dainose (lopšinės, žaidinimai ir kt.), raudose, Velykų kiaušiniautojų oracijose ir kt. Kai kurių tautų (Sibiro, Afrikos, Okeanijos ir kt.) folklore pasakos, tarp jų ir formulinės, yra rečituojamos arba atliekamos *tarpine forma*. Todėl kai kurie tyrinėtojai (Ingrida Riuitel, Olegas Uliaševas, Michailas Melnikovas, Jekabas Vitolinis ir kt.) formulines pasakas arba formulines dainas vadino *dainomis-pasakomis*. Lenkų etnomuzikologai Ludwikas Bielawskis, Aurelia Moduchowska kai kurias lenkų kumuliatyvines dainas vadina *pasakomis-dainelėmis* ir laiko jas pasakomis[34]. Jurijus Rocevas, rašęs apie komių vaikų folklorą, pastebėjo, kad formulinės *dainos-pasakos* niekada neegzistavo prozos pavidalu[35]. Irina Amroyan pažymėjo, kad dauguma kumuliacinę struktūrą turinčių pasakų tekstų yra eiliuoti. Jos manymu, tokie kūriniai kitados turėjo ir melodiją, tik vienose vietovėse, kai nebeliko melodijos, laipsniškai ėmė pereiti į pasakojamąjį folklorą[36]. Estų tyrinėtoja Riuitel taip pat manė, kad eiliuotos pasakos anksčiau buvo dainuojamos. Anot jos, pasakojimas ir dainavimas buvo glaudžiai susiję ir neatskiriami vienas nuo kito. Pasakų sekimas, dainų atlikimas, mįslių minimas ir kt. turėjo pirminę maginę funkciją ir atspindėjo mitologinę žmonių pasaulėjautą[37].

Išanalizavę formulinių kūrinių pavyzdžius, kurie atlikimo prasme yra saviti, be dainavimo ir pasakojimo, galime išskirti dar du atlikimo būdus:

Tarpinis atlikimas (rečitatyvas, dainavimas neapibrėžto aukščio garsais, deklamacija, kalbėjimas).

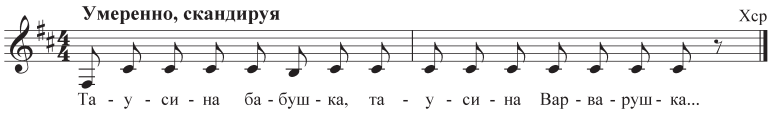
Tarpinė forma (formulinės pasakos su dainuojamaisiais intarpais; kai viena kūrinio dalis yra pasakojama, kita – dainuojama).

Formulinių dainų ir formulinių pasakų atlikimo stilių apibūdinimai pateikėjų žodyne

Norime atkreipti dėmesį, kad lietuvių tradicinėje kultūroje formulinės dainos kartais pačių pateikėjų vadinamos pasakomis arba pasakojimui būdingais pavadinimais: „Y tai vaikams pasaka“[38], „pasakėlė“[39], „pasaka“[40], „daina sekama vaikams“[41], „sekmė“[42] arba dainos pabaigoje pasakoma „Ir sekmė pasibaigė“[43] ir kt. Nors tokie pavadinimai liudytų pasakojamąjį atlikimo pobūdį, šitaip apibūdintus kūrinius pateikėjai ne pasakoja, bet dainuoja. Randame apibūdinimų, kurie nurodo ir kitokį kūrinių atlikimo būdą, t. y. *tarpinį atlikimą*. Pavyzdžiui, *dvisakinė*[44], *rėkauti*[45], *rintuoti*[46], *loti*[47], *šnekėti*[48], *provyti*[49], *kalbėti*[50] ir t. t. Tautosakininkas Jurgis Dovydaitis prie dainos „Ant mano lauko“ pažymėjo, kad 12–13 m. mergaitės „tą dainą ne dainuoja, bet kalba žodžiu. Seniau ją mokėję visi kalbėti, dabar bemokėjo vaikai“[51]. Pateikėjų apibūdinimai dar kartą parodo formulinių dainų savitumą, išskirtinumą ne tik kompozicine, bet ir atlikimo prasme bei paliudija vyraujantį *tarpinį* atlikimo stilių.

Vokiečių tyrinėtojas A. Brunkas jau 1893 m. pastebėjo kumuliatyvinių dainų *tarpinį* ir antifoninį atlikimo būdą. „Viena eilutė paprastai atliekama atskirai arba kalbama choro unisonu, arba kalbama pusiau dainuojant. Dainų strofinė forma išsirutuliojo iš responsoriumo. Strofos pradžioje kalba vaikas, pabaigą apibendrina choras; kas apsirinka arba praleidžia eilutę, laikomas kvailu arba turi duoti fantą.“[52] Pavelas Nedo taip pat pastebėjo, kad Lenkijoje kumuliatyvinę dainą „Służyłem u pana na pierwsze lato“ ir kalbėdavo, ir dainuodavo[53]. Kalbamos (arba rečituojamos) ir rusų formulinės dainos arba pasakos[54]. Pavyzdžiui, rusų grandininės dainos „Таусинна-бабушка“ įžanginė dalis rečituojama, klausimai ir atsakymai atliekami sakant (18 pvz.).

Apie kalendorinių dainų atlikimą rusų folkloro tradicijoje sakoma *скричат*, *наговорит*, *гукать*, *играть*, *про старину сказывать*, tik apie bažnytinio repertuaro atlikimą – *петь*, *кантаритъ*[55].



Говорком (kalbant)*:*
– Коней пасла.
– Кого выпасла?
– Коня в седле,
В золотой узде.
– А где кони?
– За воротами стоят.
– А где ворота?
– Водой снесло.....

18 pvz. Rečitacija ir kalbėjimas

Kitų tautų įvairių žanrų kūrinių atlikimą apibūdinantys liaudies terminai yra daug išsamesni. Pavyzdžiui, epo dainavimo arba pasakojimo apibūdinimai: vakarų mongolų *аялж хэлэх* – „melodiškai pasakoti, dainuojant“ ir *хайлж хэлэх* – „pasakoti ypatingu gerkliniu rečitavimu, suspaustu užkimusiu bosu“, buriatų *улигэр хэлэхэ* – „pasakoti byliną“ ir *улигэр боолохэ* – „dainuoti byliną“, kalmukų *дуулдг жанһрчнр* – „pasakotojai, dainuojantys epą“, *дуулн келдг* – „rečituojantys“ ir *келемрчнр* – „paskotojai“. Obių-ugrų tautų folklore (hantai ir mansai) dainuojami žanrai apibūdinami – *арых* / *эрыг*, rečituojami arba pasakojami – *маньть* / *мойт* ir buitiniai pasakojimai – *потыр* / *ясынг* (terminai, semantiškai susiję su žodžiais „kalba, kalbėti, pranešti“)[56]. Rečituojami kūriniai pasižymi stereotipinėmis formulėmis ir paralelizmais, savitomis intonacijomis, artimomis rečitatyvui. Todėl vienas ir tas pats siužetas gali būti atliekamas ir pasakojant, ir dainuojant, ir rečituojant[57].

Panašių apibūdinimų randame ir kituose lietuvių tautosakos žanrų kūriniuose, pavyzdžiui, vaikų dainose, raudose ir kt. Štai vaikų dainos „Šarkela varnela“ atlikimą pateikėja apibūdina taip: „Mažiem vaikam. I loc – nė pasaka, nė giesmė“[58] ir kt. Apibūdinant raudų atlikimą, liaudyje vartojami tokie terminai: *kaip gegužė kukuoja*, *skaito [kaip iš rašto]*, *rypuoja*, *rokuoja* arba sako: „Mūsų krašti užunery tai specialiai sumdo tokias, katros moka *šnekėt*. Jos pačios neverkia, tik jos *sako žodžiais* teip visaip, žmones sujudina. Tai sakau, yra tokie kraštai kaip užuneris, kur šneka“[59] ir kt.

Formulinių ir kitų žanrų kūrinių atlikimą nusakanti liaudies terminų apžvalga nėra išsami, tačiau jau galime matyti, kad dainuojami kūriniai apibūdinami pasakojamajai tautosakai atlikti būdingais pasakymais. Visa tai skatina išsamiau pasidomėti ir kitų žanrų savitą atlikimą apibūdinančiomis pastabomis, įžvalgomis ir tirti atlikimo stilistiką ne tik lietuvių, bet ir kitų tautų folklore. Tai galėtų padėti suvokti ir formulinių kūrinių specifiškumą *tarpinio* atlikimo prasme. Bet tai jau reikalauja platesnio spektro tyrimo, šioje straipsnio dalyje norėjome tik atkreipti dėmesį į *tarpinį atlikimą* apibūdinančius pasakymus.

Išvados

Lietuvių folklore formulinės dainos ir formulinės pasakos forma ir siužetu yra labai panašios, todėl ilgą laiką dauguma dainų buvo priskiriamos pasakoms arba pasakoms su dainuojamaisiais intarpais. Daugelis XX a. viduryje užrašytų pateikėjų pastabų liudija buvus artimą dainų ir pasakų ryšį. Vieni pateikėjai formulines dainas vadino *pasakomis*, kiti – *sekmėmis*, treti nurodė, kad *daina buvo sekama vaikams*. Formulinių dainų ir pasakų žanro problematiką gvildeno ir kitų tautų (rusų, estų, suomių ir kt.) folkloristai.

Lietuvių ir kitų tautų formulinės dainos ir formulinės pasakos pasižymi stilistiniu įvairumu. Pateikėjų, folkloristų formulinių kūrinių stilių apibūdinimai rodo šių kūrinių atlikimo stilių labilumą ir asimiliaciją. Šiame straipsnyje apžvelgta lietuvių formulinių kūrinių atlikimo būdų įvairovė atskleidė jų žanrinės diferenciacijos spektrą ir tam tikrą sąlyginumą. Vienas ir tas pats formulinis kūrinys gali būti ir dainuojamas, ir pasakojamas, ir atliekamas *tarpiniu* būdu – rečituojamas neapibrėžto aukščio garsais, deklamuojamas. Šie kūriniai yra *archajiško intonavimo* pavyzdžiai. *Tarpinės formos* kūriniuose (formulinėse pasakose su dainuojamaisiais intarpais; kai viena kūrinio dalis pasakojama, kita – dainuojama) dainavimas užima daug svarbesnę vietą nei pasakojimas.

Formulinių dainų ir pasakų savita forma ir kompozicinė struktūra – tarsi universalus raiškos įvairiuose žanruose (tarpžanrinėje erdvėje) būdas. Šių kūrinių muzikinė intonacinė struktūra atskleidžia sinchroniškai koegzistuojančius įvairius atlikimo stilius. Formulinių kūrinių žanro problemą ir stiliaus raidos suvokimo galimybes galbūt galėtų atskleisti diachroninis tyrimas. Tad tarpžanrinė formulinių kūrinių tyrimo erdvė lieka aktuali.

Santrumpos

AA Asmeninis autorės archyvas.

DD *Dainos.* Jurgio Dovydaičio surinktos ir skiriamos mokykloms. Kaunas: Spindulys, 1931.

DPI 2 *Lietuvių liaudies pasakos su dainuojamaisiais intarpais*. Surinko ir parengė J. Dovydaitis, melodijas parengė Z. Puteikienė. Vilnius: Vaga, 1987.

DPI 3 *Lietuvių liaudies pasakos su dainuojamaisiais intarpais*. Surinko ir parengė J. Dovydaitis, red. Kostas Aleksynas. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1997.

DPI 4 *Lietuvių liaudies pasakos su dainuojamaisiais intarpais*. Surinko Jurgis Dovydaitis, sudarė Kostas Aleksynas, melodijas parengė Vaclovas Juodpusis. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2000.

KF Lietuvos muzikos ir teatro akademijos (buv. konservatorijos) Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyriaus įrašai magnetofono juostose.

KLF Lietuvos muzikos ir teatro akademijos (buv. konservatorijos) Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyriaus įrašai magnetofono juostose.

KTR Lietuvos muzikos ir teatro akademijos (buv. konservatorijos) Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyriaus rankraštynas.

LT 3 *Lietuvių tautosaka*. T. 3. Vyr. red. K. Korsakas. Vilnius: Mintis, 1965.

LTR Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Lietuvių tautosakos rankraštynas.

LTRF Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Lietuvių tautosakos rankraštyno fonoteka.

TPF Telšių aukštesniosios taikomosios dailės mokyklos Pedagogikos skyriaus (dabar – Žemaitijos kolegijos Telšių menų ir pedagogikos fakulteto) fonoteka.

Хср *Хрестоматия сибирской русской народной песни. Детский народный календарь*. Сост. В. И. Байтуганов, Т. Ю. Мартынова. Новосибирск: Книжица, 2001.

Nuorodos

1 Pat. Rožė Tumalevičiūtė-Sabaliauskienė, g. 1901 m. Puvočių k., Marcinkonių vlsč., Varėnos r. Už. G. Četkauskaitė, 1959 m.

2 Pat. P. Mažeikaitė-Skurkienė, 67 m., gyv. Girių k., Gervėčių apyl., Astravo r., Baltarusija. Už. D. Krištopaitė, 1970 m.

3 Jonas Balys, kataloguodamas pasakojamąją tautosaką, visus formulinius kūrinius priskyrė formulinėms pasakoms, tačiau 1936 m. „Tautosakos darbų" II tome (p. 165) rašė, kad „formulinės pasakos lietuviuose dažniausiai ne sakomos, bet dainuojamos, todėl rinkėjų paprastai priskiriamos prie dainų ir tuo būdu žymi jų dalis kataloguojant liko nepastebėta". Ambraziejus Jonynas, apžvelgdamas formulines pasakas, pastebėjo, kad „sutinkama dainų, sukurtų formulinių pasakų principu. Tokios dainos dėl kompozicijos panašumo dažnai skiriamos prie šių pasakų" (Lietuvių tautosakos apybraiža, 1963, p. 328). Leonardas Sauka, „Lietuvių tautosakos" III tomo įvade, rašė, kad „formulinės pasakos panašios, o kartais net sunkiai atskiriamos nuo analogiškų formulinių dainų. Vienose vietovėse tas pats siužetas gali būti dainuojamas, kitose – pasakojamas". Tautosakininkas taip pat pastebėjo, kad muzikinis pradas nėra griežtas skyrimo kriterijus, nes „daugelio pasakų kartojamosios formulės turi rečitatyvines melodijas" (Sauka, 1965, p. 24). Lietuvių vaikų dainų tyrinėtoja ir kataloguotoja Pranė Jokimaitienė tokias siužetines formulines dainas išskyrė į atskirą – dainų – rūšį, tačiau laikė jas artimomis formulinėms pasakoms (Jokimaitienė, 1970, p. 91). Net ir pritaikę *formulinių dainų* terminą, vis dėlto lietuvių pasakojamosios tautosakos tyrinėtojai tokias dainas vadino ištisai dainuojama formuline pasaka ir priskirdavo prie pasakų su dainuojamaisiais intarpais (DPI 2, 1987, p. 20, 415–434, DPI 3, 1997, Nr. 63–73, DPI 4, 2000, p. 394–398, 403–418). Toks požiūris į aiškią dainos struktūrą tarsi vis paneigdavo jau priimtą *formulinių dainų* sampratą. Sauka straipsnyje „Tautosakos rūšių ir žanrų pažinimo keliu", remdamasis suomių tyrinėtojo Lauri Honko nuomone, rašė, kad žanrai turi būti įvardijami pagal tam tikrus kriterijus: pagal formą – grandininė pasaka, o kumuliatyvinė daina – pagal struktūrą (Sauka, 1998, p. 12). Tais pačiais metais išleistos Jono Basanavičiaus surinktų pasakų knygos „Lietuviškos pasakos. Įvairios" paaiškinimuose Sauka pažymi, kad iš formulių sudarytas kūrinys „Atlėkė garnelis su dideliu gūželiu" lietuvių folklore laikomas ir vaikų daina, ir pasaka (Sauka, 1998). Formulinių dainų žanrinė specifika lietuvių etnomuzikologų beveik negvildenta. Šiuo aspektu kiek plačiau tirta straipsnio autorės bakalauro (Šarkaitė, 2002) ir magistro (Šarkaitė, 2005) darbuose.

4 Jokimaitienė, 1970, p. 228–235.

5 Užrašytas tik vienas dainos „Tėvas vežė šėkelį" variantas ir du dainos „Pasiuntė motulė žąselių atvaryt", tačiau vaikų dainų kataloguotoja Jokimaitienė šias dainas išskyrė į atskirus tipus.

6 Kerbelytė, 2001, p. 454–464.

7 Jokimaitienė, 1970, p. 234–235.

8 Kerbelytė, 2001, p. 457.

9 Ši ir kitos formulinės dainos lietuvių folkloristikoje priskirtos pasakoms. Šiame straipsnyje laikomasi formulinių kūrinių priskyrimo vienai ar kitai tautosakos rūšiai kriterijaus.

10 Pat. Br. Marcinkevičienė, 73 m., gyv. Knistuškių k., Gervėčių apyl., Astravo r. Už. L. Sauka, 1970. Šifr. L. Šarkaitė, 2005. Įdomu, kad ši pateikėja kitą grandininę pasaką „Mačiau mačiau kukutį" visą atliko deklamaciniu būdu.

11 Už. D. Liudavičienė, E. Noruševičienė, 2012 07 06. Šifr. L. Šarkaitė-Vilums, 2013.

12 Pateikėjos pastaba: „Ne per seniausiai, praitus metus dūdavau, kap buvo cia jau atvažiavį į mūsų naują mokyklą rašytojai, poetas iš K raidės. Tadu jie many jau paprašė: kokį dainų Jūs mokat, pasakų gal mokat? Sakau dainų moku „*Dū-dū-dū*", tadu aš jiems ir padainavau tų „*Dū-dū-dū*". [...] Tai aš jiems taip ir dūdavau."

13 Pat. E. Lašienė, 63 m., gyv. Sviliškių k., Antazavės apyl., Zarasų r. Už. Br. Kerbelytė, 1965. Šifr. L. Šarkaitė, 2005.

14 Sauka, 1978, p. 363.

15 Саука, 1975, p. 180–181.

16 Pat. E. Vilkiutytė-Petrikienė, 75 m., gyv. Petrikų k., Gervėčių apyl., Astravo r. Už. E. Dagytė, D. Krištopaitė, 1970. Šifr. L. Šarkaitė, 2005.

17 Pat. B. Kiškelienė, 68 m., gyv. Mockų k., Gervėčių apyl., Astravo r. Už. E. Mažulienė, D. Šilainytė, 1970. Šifr. L. Šarkaitė, 2005.

18 Pat. E. Jančiauskienė, 69 m., gyv. Žilaičių k., Tverų apyl., Rietavo r. Už. B. Grižickaitė, E. Kilikevičiūtė, 1975.

19 Panašus tempas išlieka ir kitų posmų pirmose dalyse.

20 Саука, 1975, p. 180–181.

21 Pat. Elena Kalvaitytė-Jucienė, g. 1944 m. Jautakiškių k., Pakražantės apyl., Kelmės r. Už. L. Juciutė, 2002 Kelmėje. Šifr. L. Šarkaitė, 2002.

22 Vaicenavičienė, 2001, p. 15.

[23] DPI 2 (Nr. 112), LT 3 (Nr. 90).
[24] DPI 2 (Nr. 111).
[25] LT 3 (Nr. 93).
[26] DPI 2 (Nr. 110).
[27] Vaicenavičienė, 2001, p. 138.
[28] Pat. P. Skirmantas, g. 1918 m. Traulėnų k., Telšių r., gyv. Kaunatavos apyl., Telšių r. Už. J. Krenciūtė, 1995.
[29] „Tretėka, Ketvirtėka, Pinktėka, Šeštėka ir t. t."
[30] Vaicenavičienė, 2001, p. 148.
[31] Pat. P. Michalkevičienė, 56 m., gyv. Padvarių k., Dieveniškių apyl., Šalčininkų r. Už. J. Aidulis, 1965. Šifr. L. Šarkaitė, 2005.
[32] Мелетинский, 1994, p. 39–104.
[33] Путилов, 1980, p. 197–199.
[34] Bielawski, 1998, p. 76.
[35] Рочев, 1979, p. 215.
[36] Амроян, 2000.
[37] Рюйтел, 1994, p. 18.
[38] Daina „Siuntė ponas ožkų" LTR 4312 (24), LTRF 1198 (24).
[39] Daina „Žmoguli žmogulėli" KTR 307 (3), KF 5796 (8).
[40] Daina „Dū dū dū atskrido bacėnas" LTR 3798 (24), LTRF 504 (17).
[41] Daina „Slūžijau pūžijau pas poną" LTR 2150 (56).
[42] Daina „Du du du, atskrido bacėnas" LTR 3799 (9).
[43] Daina „Byli byli, pasupk mane" DPI Nr. 103.
[44] Daina „Pinu pinu pynį" LTR 1238 (61).
[45] Daina „Vary varo! Kur tu varai?" LTR 3783 (1365).
[46] „Liūli liūli, šiaudų kūlį" LTR 875 (23).
[47] Dainos „Kukuti tupieje" LTR 3128 (63), „Dievas būrina" LTR 455a (102), LTRF 4892 (24), „Aš pamačiau kukutį" SG Nr. 41.
[48] Daina „Ateina garnelizdis", Žd Nr.6–7.
[49] Dainos „Žmoguli žmogulėli" LTR 4161 (136), LTRF 995 (1), „Dūda dūda, kur tu aini?" LTR 4231 (65), LTRF 1088 (6), „Žmoguli žmogulėli" LTR 4152 (106), LTRF 924 (4).
[50] Daina „Ant mano lauko", DD Nr. 436.
[51] DD, p. 303.
[52] Haavio, 1929, p. 29.
[53] Nedo, 1965, p. 175.
[54] Новикова, 1979, p. 82–87.
[55] Мелетинский, 1994, p. 39–104.
[56] Ten pat.
[57] Ten pat.
[58] Pat. Valerija Petrikienė, 63 m., Girių k., Gervėčių apyl., Astravo r., Baltarusija. Už. A. Juška, 1970 (LKL tts. eksp.), ml. B. Uginčius, 1975. LTR 4162 (177); LTRF 986 (11). Iš: *Vaikų dainos*. Sudarė Živilė Ramoškaitė, Vilnius, 2007, Nr. 112.
[59] Pat. Veronika Lisauskienė, g. 1928 m. Strazdų k., Čiobiškio apyl., Širvintų r. Už. D. Vyčinienė, E. Vyčinas, 2011.

Literatūra

Balys, Jonas. Lietuvių pasakojamosios tautosakos motyvų katalogas. In *Tautosakos darbai*. Kaunas: Lietuvių tautosakos archyvo leidinys, 1936, t. 2, p. 165.

Bielawski, Ludwik, Moduchowska, Aurelia. Kaszuby. Część. In *Pieśni powszechne i zawodowe*. Warszawa: Instytut sztuki Pan, 1998, t. 3.

Dainos. Jurgio Dovydaičio surinktos ir skiriamos mokykloms. Kaunas: Spindulys, 1931.

Haavio, Martti. *Kettenmärchen*. Studien. I. Helsinki, 1929.

Jokimaitienė, Pranė. *Lietuvių liaudies vaikų dainos*. Vilnius: Vaga, 1970.

Kerbelytė, Bronė. *Lietuvių pasakojamosios tautosakos katalogas*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001, t. 2.

Lietuvių tautosakos apybraiža. Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1963.

Nedo, Paweł. *Folklorystyka. Ogólne wprowadzenie*. Red. kom. C. Łuczak, W. Wójciak. Poznań, 1965.

Niemi, Aaukusti Robert. *Lituanistiniai raštai. Lyginamieji dainų tyrinėjimai*. Sudarė ir iš suomių kalbos išvertė Stasys Skrodenis. Vilnius: Džiugas, 1996.

Sauka, Leonardas. Tautosakos rūšių ir žanrų pažinimo keliu. In *Tautosakos darbai*. Parengė Nijolė Laurinkienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1998, t. VIII (XV), p. 12.

Sauka, Leonardas. Paaiškinimai. In *Lietuviškos pasakos įvairios (Jono Basanavičiaus tautosakos biblioteka)*. Surinko Jonas Basanavičius, parengė Kostas Aleksynas. Vilnius: Vaga, 1998, t. 4, p. 5–18.

Sauka, Leonardas. *Lietuvių liaudies dainų eilėdara*. Red. Kazys Grigas. Vilnius: Vaga, 1978.

Sauka, Leonardas. Lietuvių liaudies pasakos. In *Lietuvių tautosaka*. Vilnius: Mintis, 1965, t. 3, p. 24.

Šarkaitė, Lijana. *Lietuvių formulinės dainos: atlikimo būdai ir analogijos kitų tautų folklore*. Magistro darbas, darbo vadovė Zita Kelmickaitė. Vilnius, 2005.

Šarkaitė, Lijana. *Lietuvių liaudies formulinių dainų ypatumai*. Bakalauro darbas, darbo vadovė Zita Kelmickaitė. Vilnius, 2002.

Vaicenavičienė, Dalia. *Lietuvių liaudies pasakų dainuojamieji intarpai: jų funkcijos ir melodika*. Daktaro disertacija. Vilnius, 2001.

Vitoliņš, Jēkābs. Bernu dziesmas. In *Latviešu tautas mūzika: Bernu dziesmu cikls. Bernu dziesmas*. Rīgā, 1971, p. 4–16.

Алексеев, Эдуард Ефимович. *Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект*. ВНИИ искусствознания. Москва: Современный композитор, 1986.

Амроян, Ирина Франтишековна. *Типология цепевидных структур*. Тольяти, 2000. www.ruthenia.ru/folklore/amroyan1.htm (žiūrėta 2013 05 01).

Мелетинский, Елеазар Моисеевич, Неклюдов, Сергей Юрьевич, Новик, Елена Сергеевна. Статус слова и понятие жанра в фольклоре. In *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. Отв. ред. П. А. Гринцер. Москва: Наследие, 1994. www.ruthenia.ru/folklore/meleneklgrinc.htm (žiūrėta 2005 04 30).

Мельников, Михаил Никифорович. *Русский детский фольклор*. Москва: Просвещение, 1987.

Новикова, А. М. Народные кумулятивные песни. In *Проблемы изучения русского устного народного творчества: Республиканский сборник*. Москва: Изд-во МОПИ им. Н. К. Крупской, 1979, Вып. 6, p. 82–87.

Путилов, Борис Н. О процессе жанрообразования в фольклоре. In *Актуальные проблемы современной фольклористики. Сборник статей и материалов*. Сост. В. Е. Гусев. Ленинград: Музыка, 1980, p. 197–199.

Рочев, Юрий Герасимович. Детский фольклор. In *История Коми литературы*. Том 1. *Фольклор*. Отв. ред. А.К. Микутев. Коми книжное издательство, 1979, p. 215.

Рюйтел, И. *Исторические пласты эстонской народной песни в контексте этнических отношений*. Таллин: Институт эстонского языка Академии наук Эстонии, 1994.

Саука, Леонард. Оппозиции песня-повествование, стих-проза в фольклорею In *Проблемы фольклора*. Ред. колег.: А. И. Баладин, В. М. Гацаки и др. Москва: Наука, 1975, p. 180–181.
Уляшев, Олег И. *Кумулятивные сказки*. 2000. www.komi.com/folk/komi/603.htm (žiūrėta 2013 05 01).
Уляшев, Олег И. *Сказочная проза*, 2000. www.komi.com/folk/komi/148.htm (žiūrėta 2013 05 01).

Summary

Lithuanian formula songs and formula tales are very closely related to each other regarding the compositional structure. It is like a link that connects two types of folklore – song and tale, which use to have the same elements: some plots of formula pieces are common in song and in tale as well. The only one feature that marks out the formula songs from formula tales is melody, which is significant for cumulative (sometimes for the chained songs as well) songs strophic, and chained songs astrophic. There are some examples of songs where the processes of narration and singing are combined, or even one part of the piece is being narrated and the other one is sung. As there are various manners of performance regarding the formula pieces, it becomes difficult or even impossible to attribute it only to one particular type of folklore – song or tale. In addition, the terms formula, cumulative, chained structure in Lithuanian folklore are usually the terms to analyze and describe the tales, and only after some time were these started to be uses analyzing the formula songs as well. Hence, formula songs are sometimes added to the information regarding formula fairytales.

At first sight a formula piece can seem to be performed easily, facing no difficulties: tales are narrated, songs are sung. However, it is not so simple. Listening to the archive recordings of formula songs and formula tales, a stylistic diversity of performance was noticed, which has never been analyzed further in Lithuanian ethnomusicology.

The paper reviews the examples of formula songs and formula tales having the distinctive stylistic. And there are two performance manners indicated:

1. Intermediate performance (recitative, recitation by indefinite pitch, declamation, talk),

2. Intermediate form (formula fairytales with musical insertions; when *one part of the piece is narrated and the other one is sung*).

The change of Lithuanian formula pieces' structure (formula fairytales with musical insertions, narration – singing form), intermediate performance manners justify the liability of this genre. Lithuanian formula tales and formula songs were functioning together in traditional culture and these two types of folklore could be affecting each other. It is presumed that some pieces that were considered to be tales could be sung some time ago (characteristic melodiousness features testifies this).

Song, tale, poem, other narrative-sung forms, which are intonated between singing and talking, recited, are easily stylistically differentiated in folklore tradition.

The intermediate performance style of text – recitative, recitation by undefined pitch, declamation – is one of the most delicate aspects in the genre system. There are some other peculiarities regarding the performance of the pieces that are analysed in the paper, which is intermediate performance forms. These forms are dominating in other Lithuanian (and in other nations as well) folklore genres: children songs (lullabies, infant amusements), laments, orations during Easter when children are collecting eggs, etc. There are some examples in other nations folklore (Siberia, Africa, Oceania etc.), where tales, including formula ones, are recited or performed in an intermediate performance manner, intermediate form.

The distinctive form and compositional structure of formula songs and formula tales is like a universal expression way regarding various genres. The musical intonation structure of these pieces reveals various performance manners that are coexisting synchronically. It should be admitted that the question of formula songs in international context is still open and probably diachronic analysis would be able to reveal the possibilities of genre and style development perception.

Dalia URBANAVIČIENĖ

Sutartinių sinkretizmas: giedojimo ir šokimo (žaidimo) būdų sąveikos tyrimai

Syncretism of Sutartinės*: Research into the Interaction between Singing and Dancing (Playing)*

Anotacija

Sutartinės iš kitų muzikinio folkloro žanrų išsiskiria ypatingu sinkretizmu – judesių, giedojimo (kartais ir instrumentinio muzikavimo) ir poetinio teksto sinteze. Iš daugiau kaip 2 000 sutartinių užrašymų beveik šeštadalyje yra vienokia ar kitokia nuoroda apie sutartinių choreografiją. Giedant sutartines būta ne vien choreografinių, bet ir kitokių judesių (vaikščiojimo, darbo, apeiginių). Straipsnyje apibūdinami pagrindiniai sutartinių giedojimo ir šokimo (ar žaidimo) būdų sąveikos dėsningumai. Dažnai sutartinių atlikimas grindžiamas principu „kas negieda, tas nešoka“, todėl, tyrinėjant choreografines sutartines, jos pirmiausia suskirstytos į tris pagrindines grupes, besiskiriančias pagal giedojimo būdą: kanonines (*trejines* ir *trejines keturiose*), kontrapunktines (*dvejines*, *dvejines keturiose* ir *keturines*) ir *maišytines* sutartines (*kapelijas*). Choreografinių sutartinių tyrimai parodė, kad kai kurie skirtingiems giedojimo būdams priskiriamų sutartinių šokimo būdai yra labai artimi, trejinė sutartinė lengvai paverčiama keturine ir atvirkščiai. Iš nustatytų 20 šokimo (žaidimo) būdų tik 8 pasižymi ribotu dalyvių skaičiumi, dėl to suabejota teiginiu, kad sutartinių atlikėjų skaičius dažniausiai būdavęs nedidelis (3–4). Straipsnyje analizuojama, kaip giedama šokant daugiau atlikėjų, kaip šokama daugiabalsumui virtus dainavimu unisonu būryje. Išsamiai aprašomi 9 nauji sutartinių giedojimo būdai, išsiaiškinti tyrinėjant sutartinių choreografiją. Dalis tokių naujai išaiškintų giedojimo būdų pasižymi tuo, kad juose susilieja visiškai skirtingais laikomi sutartinių atlikimo tipai: trejinė ir keturinė; trejinė ir dvejinė; trejinė ir pakaitinė giesmė; trejinė ir vienbalsis atitarinys; vienbalsė daina ir *maišytinė* sutartinė. Taigi išryškėja ne tik skirtingų choreografinių, bet ir muzikinių ypatybių sąsajos.

Reikšminiai žodžiai: sinkretizmas, judesių ir muzikos sąveika, choreografinės sutartinės, giedojimas, šokimas, žaidimas, tipas, būdas, kanonas, kontrapunktas, trejinė, trejinė keturiose, keturinė, dvejinė, dvejinė keturiose, maišytinė sutartinė, kapelija.

Abstract

Sutartinės (Lith. multi-part songs) differ from other musical folklore genres on their extraordinary syncretism – the synthesis of movements, singing (sometimes playing instruments) and poetic text. Approximately one-sixth of more than 2,000 sutartinės' descriptions have references to their choreographic character. While singing they there used to be not only choreographic, but also some other movements involved (work, walking, etc.). In this article such sutartinės songs are analysed according to the regularity of the interaction of singing and dancing. Often the implementation of sutartinės is based on the principle "who does not sing, does not dance." Due to the obvious interaction of music and movements, choreographic sutartinės are analysed by dividing them into three major groups in terms of the way of singing: 1) canonic polyphonic sutartinės; 2) contrapuntal polyphonic sutartinės; 3) sutartinės *kapelijos* (or *mixed* sutartinės). Studies of the choreography have shown that the sutartinės of different singing ways share similar choreographic features and that a canonic polyphonic sutartinė can easily become a contrapuntal polyphonic sutartinė and otherwise. From 20 identified ways of dancing only eight show a limited number of dancers, therefore the conclusion that a number of sutartinė dancers was strictly small (3–4) raise doubts. This article analyzes how the sutartinė is sung when there are more performers, how people dance when the way of singing from polyphony turns into unison. Nine new different types of singing are presented that were discovered researching the choreographical features of the sutartinės. Part of those new types is characterized by the interflow of already known sutartinė types that are completely different from one another. Common features also exist between different types of singing, not only between different ways of dancing (playing).

Keywords: Syncretism, dance and play interaction, choreographic sutartinė, singing, dancing, type, way, canon, contrapuntal, trejinė, trejinė keturiose, keturinė, dvejinė, dvejinė keturiose, *mixed* sutartinė, sutartinė *kapelija*.

Pirmiausia reikia turėti omenyje, kad mus ypatingu savitumu stebinančios sutartinės (vadintos *giesmėmis*[1]) buvo aiškiai įvardytos ir atrastos tik XIX a. pirmoje pusėje, tuo pat metu jau regint spartų jų nykimą. Gyvoji sutartinių tradicija tik kai kuriose Aukštaitijos vietovėse išliko iki XX a. pradžios. Tačiau ir ten XX a. pirmoje pusėje, kai jų užrašyta daugiausia, sutartines galėjo prisiminti tik pavieniai asmenys, labai retai pasitaikydavo sugebančių jas atlikti įprastu būdu – grupėje. Daugelyje užrašymų netiksliai apibūdinti atlikimo būdai, nedaug užrašyta melodijų ir dar mažiau dėmesio skirta judesiams, nepakankamai pateikta duomenų apie atlikimo aplinkybes, paskirtį, pateikėjus ir pan. Tyrinėtojams dėl to kyla nemažai klausimų: ar įmanoma moksliniais tyrimais atskleisti praeities kultūros klodus tiesiogiai nesusidūrus su aptariamais reiškiniais, juos įsivaizduojant vien iš palyginti padrikų apibūdinimų senuosiuose rankraščiuose. Kiek tokiu atveju mokslinės išvados gali būti pagrįstos ir kaip išvengti pavojaus jas nejučiomis paversti tyrinėtojo išankstinių nuostatų vaisiumi?

Pastaraisiais metais šokio antropologijoje ir etnochoreologijoje įsigalinti savotiško nihilizmo nuostata skatina kritiškai peržiūrėti visus turimus šaltinius ir ankstesnius tyrinėjimus, nes keliami gerokai didesni reikalavimai tyrimų medžiagai: ji turėtų būti surinkta tiesiogiai stebint atliekamus šokius, nuosekliai iš pateikėjų užfiksuojant, *kas, kada, kur, kodėl, kaip* ir *ką* atlieka. Visa tai paskatino daug atsargiau vertinti ankstesnes mokslines nuostatas apie sutartines, imtis rankraščiuose išlikusių pateikėjų pastabų paieškos ir nuodugniai aiškintis sutartinių užrašymo aplinkybes. Taip pat stengtasi kuo daugiau sužinoti apie užrašinėtojus, jų patirtį ir galimybes pažinti vietos papročius, apie tuometę užrašomų sutartinių gyvastingumo būklę. Tyrimams panaudoti bene visi paskelbti sutartinių šaltiniai[2] ir archyvinė medžiaga[3]. Ypač daug remtasi Stasio Paliulio, užaugusio sutartinių gyvosios tradicijos aplinkoje, pateiktais duomenimis ir tyrinėjimais.

Šokamųjų ir žaidžiamųjų sutartinių tyrimus paskatino tai, kad iš daugiau kaip 2 000 sutartinių užrašymų beveik šeštadalyje yra vienokia ar kitokia nuoroda apie sutartinių choreografiją. Garsusis tautosakininkas Zenonas Slaviūnas tvirtino, kad net trečdalį visų sutartinių sudaro šokamosios ir žaidžiamosios sutartinės, o tai yra retas atvejis lietuvių tautosakoje, „nes kitų žanrų šokamos bei žaidžiamos dainos tesudaro, apskritai imant, vos penkiasdešimtąją dalį viso lietuvių liaudies dainų lobyno“ (Slaviūnas, 1971, p. 1). Be to, **sutartinės būdavo giedamos atliekant ne vien choreografinius, bet ir kitokius judesius** (kaip, beje, ir dainos): einant, dirbant (pjaunant rugius, grėbiant šieną, raunant linus, kratant mėšlą, vedžiojant arklius, verpiant ar vejant siūlus, malant ir pan.), per apeigas (pvz., nešant rugiapjūtės pabaigtuvių vainiką, per vestuves traukiant jaunąją iš po paklodės). Anot pateikėjų, sutartinių giedojimas dirbant padėdavo lengviau nudirbti darbus, o giedojimo priderinimas prie judesių jokių sunkumų nesukeldavo[4]. Ritmiškai atliekami darbo judesiai tapo kai kurių sutartinių choreografijos sudėtine dalimi: pavyzdžiui, lino darbai vaizduojami šokant sutartines „Trepute martela“ (SlS III 1322b), „Sėja marti linelius“ (SlS III 1312), „Šiaip sėjau linelius“ (SlS III 1309b). Dažnai ta pati sutartinė būdavo pritaikoma įvairioms progoms – darbui, šokimui per darbo pertraukas, ėjimui į laukus ar iš jų ir kitiems atvejams. Sutartinių sinkretizmas pasižymi įvairialypiu pobūdžiu, apima judesių susiliejimą ne tik su giedojimu bei poetiniu tekstu, bet kartais ir su instrumentine muzika[5].

Nustatyta, kad užrašytos kaip **šokamosios sutartinės nuo nešokamųjų muzikiniu aspektu beveik niekuo nesiskiria**. Dažnai viena tos pačios sutartinės atmaina atliekama šokant, kita – vien dainuojant. Šokamųjų ir užrašytų kaip nešokamųjų sutartinių melodijos vienodai pasižymi šokių muzikai būdingais bruožais: akcentuotu ritmu, sinkopėmis, vadinamąja „kvadratine“ formos sandara ir kitomis savybėmis, kylančiomis iš judesio ir muzikos sąveikos. Lyginant įvairias melodines sutartinių atmainas, dažnai panašesnės yra šokamosios ir nešokamosios negu dvi šokamosios sutartinės. Dėl to pagrįstai kyla mintis, ar nebus kartais nešokamosiomis pavadintos kai kurios sutartinės vis dėlto seniau šoktos arba bent palydimos kokiais nors judesiais – darbo, ėjimo ar kitokiais. Daugelio sutartinių choreografinis pobūdis galėjo likti neužfiksuotas dėl nepakankamo užrašinėtojų atidumo ar išmanymo. Kita vertus, XIX a. pab.–XX a. pirmoje pusėje ne tik sutartinės, bet ir kiti senesnės kilmės dainuojamieji šokiai bei žaidimai dažnai išvirsdavo į be judesių atliekamas dainas. Tai lėmė pasikeitęs žmonių gyvenimo būdas (išsiskirsčius į vienkiemius susilpnėjo bendruomeninis ryšys), sunykusios senosios apeigos, smukusi šokių ir žaidimų tradicija, sumažėjusi veiksmo reikšmė.

Rankraštinėje medžiagoje vis dėlto išliko gana daug pateikėjų pastabų, kad sutartines seniau buvo įprasta giedoti šokant ar žaidžiant. Tyrinėjant choreografines sutartines analizuoti ne tik judesiai: remtasi sintetiniu tyrimo metodu, apimančiu visas sudėtines konkrečios sutartinės dalis – muziką, poetinį tekstą ir choreografiją, kartu atkreipiant dėmesį į užrašymo vietovę, pateikėjus ir laikotarpį. Didžiosios sutartinių dalies šokimo ir žaidimo būdus teko atkurti išbandant juos praktiškai, nes dažnai aprašuose šokio eiga, judesių ir muzikos derinimas nurodytas pernelyg apibendrintai ar net klaidingai.

Išryškėjo **pagrindinė šokamųjų ir žaidžiamųjų sutartinių ypatybė – muzikos ir judesių sąveika dažnai grindžiama taisykle „kas negieda, tas nešoka“**. Ši taisyklė netaikoma tik judančiu ratu šokamoms trejinėms (giedamoms kanonu), kai apskritimu šoka ir tylintys atlikėjai. Tačiau tais atvejais muzikos ir judesių tiesioginis ryšys pasireiškia kitokiu būdu: pavyzdžiui, kartu su muzikiniu kanonu atsiranda judesių kanonas, kai giedant atskirą melodijos dalį atliekami tik su ta dalimi susiję žingsniai ar figūros.

Dėl akivaizdžios muzikos ir judesių sąveikos choreografinės sutartinės pirmiausia buvo suskirstytos į tris pagrindines grupes, besiskiriančias pagal giedojimo būdą:

1) kanoninės – *trejinės* ir *trejinės keturiose*;

2) kontrapunktinės – *dvejinės*, *dvejinės keturiose* ir *keturinės*;

3) *maišytinės* sutartinės (*kapelijos*).

Kiekviena grupė pasižymi vis kitokiais šokimo ar žaidimo būdais, kai kada turinčiais esminių skirtumų, o kai kada – tam tikrų panašumų. Iš viso pavyko išsiaiškinti **20 sutartinių šokimo (žaidimo) būdų**[6], iš kurių 11 priklauso kanoninėms sutartinėms, 8 – kontrapunktinėms, 1 – *maišytinėms* sutartinėms (*kapelijoms*).

Kanoninės sutartinės pasižymi ypatingu sinkretizmu – pagal bendrą kanono principą atliekami ne tik muzika su tekstu, bet ir judesiai. Išskirtinė paprastųjų trejinių choreografijos savybė yra judėjimas ratu ir tam tikrų judesių atkartojimas paeiliui, susiliejant su muzikiniu kanonu. Iš viso nustatyti 8 paprastųjų trejinių sutartinių šokimo (ar žaidimo) būdai[7].

Trejinės keturiose giedamos kanonu kaip ir kitos trejinės, tik būtinai keturiese. Toks griežtas atlikėjų skaičius neabejotinai priklauso nuo choreografijos – šokama sudarius kvadrato, kryžiaus ar dviejų porų kompozicijas. Todėl galima manyti, kad visos trejinės keturiose buvo šokamosios. Keturių atlikėjų skaičius nulemia kai kuriuos bendrus su keturinėmis choreografijos bruožus: ir trejinėms keturiose, ir kai kurioms keturinėms būdinga pradinė padėtis sustojus kvadratu, kryžiumi arba dviem priešpriešinėmis poromis. Tačiau tolesnė šokio eiga skirtinga: šokant keturines judama priešpriešiais, o šokant trejines keturiose judėjimas vyksta vienokiu ar kitokiu ratu dėl susitapatinimo su muzikiniu kanonu. Trejinių keturiose sutartinių nustatyti 3 šokimo būdai[8].

Kontrapunktinių sutartinių atlikimui būdingas atskirų partijų priešinimas – tuo jos skiriasi nuo kanoninių sutartinių. Partijų skirtingumas ypač ryškus keturinėse: čia pagal vienokią melodiją giedamas prasminis tekstas, pagal kitokią – pritarinys, sudarytas iš nuolat pasikartojančių garsažodžių. Dvejinių muziką irgi sudaro vienu metu skambančios dvi skirtingos melodijos, tačiau abiejų partijų tekstas vienodas. Keturinės ir dvejinės keturiose pasižymi dar ir antifoniniu atlikimu – viena pora atkartoja kitos poros partijas. Toks kitos poros atkartojimas atsispindi ir kai kurių sutartinių choreografijoje, pagrįstoje priešpriešiniu judėjimu. Kita vertus, kontrapunktinių sutartinių judesiuose dažnai išryškėja ir bendri su trejinėmis požymiai: šokama ratu, atliekamos panašios figūros – „žvaigždutė“, apsisukimai poroje. Bet esama ir skirtumų: kontrapunktinėms sutartinėms labiau negu kanoninėms būdingas bendrōs choreografinės partijos atlikimas poroje, nors tą porą sudarančių atlikėjų muzikinės partijos būna skirtingos (dėl to muzikos ir judesių ryšys nėra toks akivaizdus kaip atliekant trejines, kurių choreografinė partija visiškai susilieja su muzikine ir kinta kartu su ja).

Keturinės labiausiai pasižymi choreografine prigimtimi: yra nemažai pateikėjų ir užrašinėtojų pastabų, kad jos visos buvo šokamos. Dvejinės dažniausiai pateikiamos kaip esančios vien vokalinės prigimties – tai galima paaiškinti tuo, kad jų muzika dažniausiai grindžiama sekundiniais sąskambiais, todėl reikia ypatingo giedotojų susiklausymo. Nuo paprastųjų dvejinių skiriasi dvejinės keturiose, esančios akivaizdžiai choreografinės prigimties: keturių atlikėjų reikia dėl to, kad šokama dviem poromis.

Nustatyti 8 kontrapunktinės polifonijos sutartinėms būdingi šokimo ir žaidimo būdai, iš jų 1 priklauso paprastosioms dvejinėms[9], 2 – bendri dvejinėms keturiose ir keturinėms[10], 5 – būdingi tik keturinėms[11].

Liaudyje ***maišytinėmis*** **arba** ***kapelijomis*** (dar *kūlinėmis, agulnosiomis, Vilniaus varpais* ar *Vilniaus zvanais*) vadindavo sutartines, atliekamas 3–20 žmonių, kiekvienam (arba po kelis) giedant atskirą partiją su savarankišku tekstu ir melodija, dažnai įtraukiant instrumentų partijas arba instrumentais pakeičiant giesmininkų balsus. Mokslininkai yra sukūrę savus terminus šio pobūdžio sutartinėms pavadinti (Zenonas Slaviūnas jas vadino *naujoviškomis*[12], Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė – *kolektyvinėmis*[13]), tačiau šiame straipsnyje pirmenybė teikiama liaudyje gyvavusiems terminams *maišytinė* sutartinė arba *kapelija* (beje, *kapelijomis* šias sutartines vadino ir vienas pirmųjų sutartinių tyrinėtojų Adolfas Sabaliauskas[14]). Apie *maišytinių* sutartinių (*kapelijų*) choreografiją užsiminta keliuose aprašuose, nustatytas tik 1 šokimo būdas[15].

Pastebėta, kad kai kurie sutartinių šokimo (žaidimo) būdai lengvai gali virsti vienas kitu atsižvelgiant į skirtingą atlikėjų skaičių, pasirinktą vienokį ar kitokį choreografinį piešinį, pasikeitus giedojimo būdui (pavyzdžiui, kai ta pati sutartinė iš trejinės virsta keturine). Nustatant choreografijos ypatumus paaiškėjo ir kai kurių naujų sutartinių giedojimo atmainų, dar neįtrauktų į Slaviūno ir Račiūnaitės-Vyčinienės sudarytas daugiabalsumo tipų klasifikacijas.

Kaip žinome, Slaviūnas pirmasis sudarė sutartinių giedojimo tipų klasifikaciją ir joje įvardijo 19 tipų[16]. Vieną iš giedojimo tipų jis išskyrė vien dėl choreografijos ypatumų (II tipas „Trejinės šokant“, kuris apima tik trejines keturiose sutartines)[17]. Račiūnaitė-Vyčinienė išplėtė Slaviūno sudarytą sutartinių giedojimo tipų klasifikaciją (savąją pavadino *daugiabalsumo tipų sąlygine klasifikacija*) ir nustatė 38 tipus (giedojimo būdus)[18]. Penki iš jų išskirti vien dėl choreografijos ypatumų[19]. Ir Slaviūno, ir Račiūnaitės-Vyčinienės klasifikacijose dauguma giedojimo tipų nustatyti remiantis vien muzikiniais ypatumais, tačiau dalis – remiantis dar ir choreografija, nors pagal giedojimo būdą pastarieji tipai dažniausiai sutampa su kitais vien pagal muzikinius ypatumus išskirtais giedojimo tipais. Siekiant, kad klasifikavimo principai būtų bendri, logiškiau būtų sudaryti dvi atskiras klasifikacijas: vieną – giedojimo, kitą – šokimo būdams, nurodant pastarųjų sąsajas su muzikiniais ypatumais.

Choreografinių sutartinių šokimo ir giedojimo būdų sąveikos tyrimai atskleidė kai kuriuos palyginti menkai žinomus sutartinių ypatumus, sukėlė kai kurių abejonių dėl mokslinių išvadų apie pagrindinius jų atlikimo būdus. Štai Račiūnaitės-Vyčinienės klasifikacijoje gana ryškiai atskiriamos kanoninės ir kontrapunktinės sutartinės, nurodant skirtingus pagrindinius jų gyvavimo arealus[20]. Tačiau sutartinių šokimo būdų analizė parodė, kad kai kurie **skirtingiems giedojimo būdams priskiriamų sutartinių šokimo būdai yra labai artimi**, panaši choreografija būdinga ir kanoninėms, ir kontrapunktinėms, ir *maišytinėms* sutartinėms (*kapelijoms*). Pavyzdžiui:

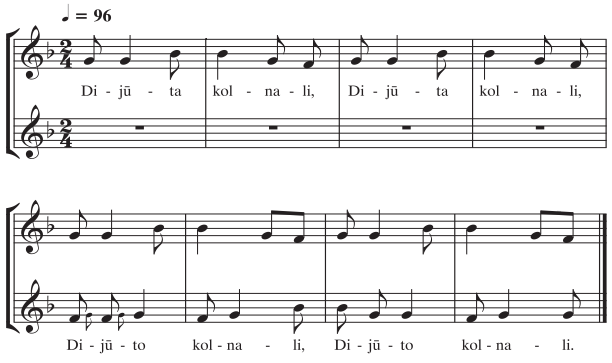
- tuščiavidurio rato choreografinis piešinys būdingas ir trejinėms (I šokimo būdas), ir keturinėms (XVII šokimo būdas), ir *maišytinėms* (*kapelijoms*) sutartinėms (XX šokimo būdas);
- sukimasis keturiese susikabinus „žvaigždute“ – ir trejinėms keturiose (X šokimo būdas), ir keturinėms (XVII šokimo būdas);

- judėjimas pakaitomis dviem priešpriešinėmis poromis – ir trejinėms keturiose (XI šokimo būdas), ir dvejinėms keturiose bei keturinėms (XIII šokimo būdas).

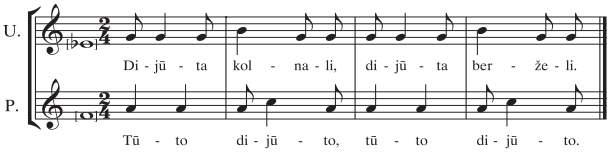
Pagrindinis skirtumas tas, kad keturinių ir *maišytinių* (*kapelijų*) sutartinių choreografijoje nėra atskirų judesių, figūrų ar žingsnių perdavimo kanono būdu kaip kanoninėse sutartinėse – paprastosiose trejinėse ir trejinėse keturiose.

Toks panašių šokimo būdų taikymas skirtingiems giedojimo būdams leidžia manyti, kad tie giedojimo būdai taip pat nėra labai skirtingi. Kai kurie duomenys rodo, kad **trejinė sutartinė galėjo būti paverčiama keturine ir atvirkščiai**. Siekiant tai išsamiau suprasti, buvo analizuojami tos pačios vietovės muzikiniai pavyzdžiai. Pavyzdžiui, Antalieptėje (Zarasų apskr.) sutartinę „Ai tu, kuosela" giedodavo dvejopai: arba kaip keturinę, arba kaip trejinę[21]. Adutiškio krašte sutartinė „Kā tu, bitute" vienu atveju užrašyta kaip trejinė, kitu atveju – kaip keturinė[22]. Giesmininkė Viktė Našlėnienė iš Vabalninko vlsč. (Biržų apskr.), kalbėdama apie sutartinę „Lino, lino, lino žiedas", teigė: „Trijos ir keturios. Kad greitai, tai galima keturios ir šokti. Bet galima ir sustojus, trijos."[23] Tuokart Paliulis šią sutartinę užrašė kaip keturinę. Jos pavertimą trejine leidžia įsivaizduoti palyginimas su beveik tokio paties poetinio teksto ir melodikos sutartine „Lino žieds, ei tuta", kurią Našlėnienė įgiedojo į fonografą jau kaip trejinę[24].

Išsamiau panagrinėkime Vabalninko valsčiuje (Biržų apskr.) Paliulio užrašytas dvi šokamosios sutartinės „Dijūta kolnali" atmainas – vieną nurodytą kaip trejinę (LLIM 304), kuri buvo ne tik giedama, bet ir pučiama lumzdeliais[25], kitą – keturinę (SlS III 1667):

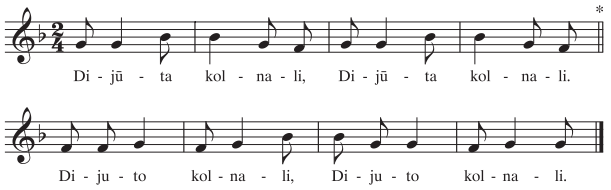


1 mel.[26] – LLIM 304



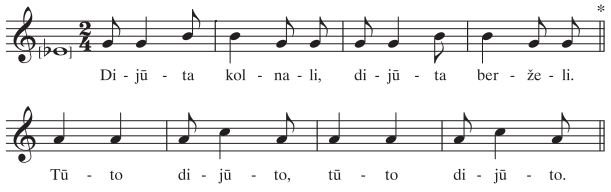
2 mel. – SlS III 1667

Abi atmainos melodiškai giminingos – pirmojoje penklinėje užrašytų melodijų intonacijos ir metroritmika beveik sutampa. Beje, pagal užrašymą pirmoji atmaina turėtų būti priskirta ne prie trejinių, o prie dvejinių, nes pirmojoje penklinėje užrašyta vienokia melodija, antrojoje – kitokia, o tai atitinka dvejinėms būdingą giedojimą dviem kiekvieno balso skirtingomis melodijomis pagal bendrą poetinį tekstą. Pateikiant kaip trejinę, ši sutartinė turėtų būti užrašyta sujungiant viršutinio ir apatinio balsų melodijas į vieną (taip ją ir gieda šiuolaikiniai sutartinių giesmininkai, vadovaudamiesi pateikėjos nuoroda *trijõs*):



3 mel. – LLIM 304 (perdaryta)

Paliulio pateikta keturinės atmaina taip pat lengvai paverčiama trejine, užtarimą (U) giedant kaip pirmąją trejinės dalį, pritarimą (P) – kaip antrąją dalį, kuriai būdingi tik garsažodžiai:



4 mel. – SlS III 1667 (perdaryta)

Apie galimybę keturines ar dvejines sutartines paversti trejinėmis yra rašęs Slaviūnas: „Jeigu keturinių arba dvejinių pirmąją melodiją dainuosime vienbalsiai, ištisai, sujungdami ją su antrąja melodija, tai abi melodijos sudarys vieningą, išbaigtą melodiją, analogišką savo simetrija paprastos trejinės melodijai. Dėl to keturinės gali būti dainuojamos trejinių būdu. Ir atvirkščiai, paprastas trejines suskaldžius pusiau, galima abi melodijos dalis dainuoti lygiagrečiai – keturinių būdu" (Slaviūnas, 1958, p. 15).

Papildant galima pateikti pavyzdžių net be melodijų, kai vien tekstai rodo tos pačios sutartinės atlikimą arba keturinės, arba trejinės būdu. Štai Kupiškio apylinkėse paplitusios „Dobilio" sutartinės viena teksto atmaina užrašyta kaip trejinė (SlS II 838), kita – kaip keturinė (SlS II 839), kurioje pritariniu virsta trejinės pirmoji dalis, sudaryta vien iš garsažodžių:

Dobilutėli, dobilāli,
Dobilutėli, bita, dobilio.
Rėdžiau ratelį,
Bita, dobilio.

Dobilutėli, dobilāli,
Dobilutėli, bita, dobilio.
Paliai kelmalį,
Bita, dobilio ir t. t.

SlS II 838

Rinkinys:	Pritarinys:
Dobilutėli,	*Dobilutėli, dobilāli,*
Bita, dobilio.	*Dobilutėli, dobilāli.*
– Ričiau ratėlį,	*Dobilutėli, dobilāli,*
Bita, dobilio,	*Dobilutėli, dobilāli.*
Paliai kalnalį,	*Dobilutėli, dobilāli,*
Bita, dobilio.	*Dobilutėli, dobilāli* ir t. t.

SlS II 839

Paliulio duomenimis, kai kurios trejinės kartais būdavo paverčiamos keturinėmis, kai giedojimą pakeisdavo instrumentinė muzika: [...] daudyčiuodavo kai kurias ir trejines, tik ne kanoniškai, bet kaip keturines arba dvejines Tačiau ne kiekvieną sutartinę daudyčiuodavo. [...] Gana plačiai daudyčiuodavo šias sutartines: „Gegutę“, „Sadūto tūto“, „Lioi šokeila“, „Obelyt gražuolyt“, „Dagilėlį“, „Apynėlį“, „Ažuolėlį“ ir kt.“ (Sutartinių ir skudučių keliais, 2002, p. 163).

Šie pavyzdžiai įrodo, kad pagal giedojimo būdą bent dalis kanoninių sutartinių būdavo paverčiamos kontrapunktinėmis, o tai paaiškina ir kai kurių jų šokimo būdų gimiringumą.

Tyrinėjant sutartinių choreografiją, buvo **suabejota dažnai kartojamu teiginiu, kad sutartinių atlikėjų skaičius būdavęs nedidelis (3–4), nes paaiškėjo, kad tik 8 šokimo (žaidimo) būdai iš 20 pasižymi ribotu dalyvių skaičiumi**[27]. Tiesa, Slaviūnas yra užsiminęs, jog trejinės galėjo būti giedamos trijų, keturių, penkių, šešių, net dešimties dainuotojų, tačiau jis tvirtino, kad šokamosios trejinės dažniausiai atliekamos tik keturių šokėjų (Slaviūnas, 1958a, p. 48). Ši išlyga neatitinka tikrovės, nes yra gana daug užrašyta trejinių, šoktų neriboto dalyvių skaičiaus: pavyzdžiui, pateikėjai tvirtino, kad sutartinę „Išvedu ožį“ šokdavo ratu daug žmonių (moterys, vyrai, vaikai)[28].

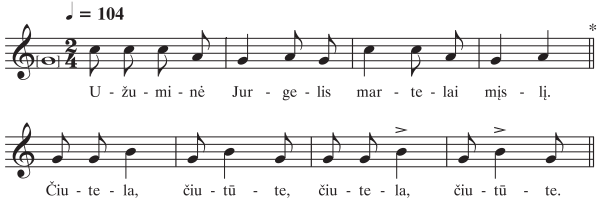
Taigi kyla klausimas, **kaip didesniame būryje giedant sutartinę reikėtų pasiskirstyti balsais.** Paliulis aiškino, kad atliekant trejines kiekvienas giesmininkas **į kanoną įsitraukdavo pavieniui** – tuomet atskiras sutartinės posmas tarsi „apeidavo“ ratu per visus dalyvius, nesvarbu, kiek jų būtų susirinkę[29]. Užuominų apie tokį atlikimą randame ir sutartinių pateikėjos Viktės Našlėnienės pastaboje: „Kai ateidavo kam eilė, tai ir giedodavo.“[30]

Kita vertus, aprašydamas sutartinę „Aš viena, martelė, linelius pasėjau“ ir jos inscenizaciją, Paliulis nurodė galimybę **tą pačią partiją (balsą) giedoti keliese**: „Šios sutartinės tekstą ir muziką esu išmokęs apie 1920 m. iš biržiečių moterų. Ji dainuojama **trijose**, t. y. trijų žmonių, trijų moterų. Sutartinė gali būti atliekama ir trijų grupių, po 2–5 mergaites grupėje. Tada vienos grupės mergaitės savo partiją dainuoja unisonu ir pati sutartinė skamba galingiau. Be to, ir realybės įspūdis didesnis, kai scenoje daugiau moterų, nes seniau linus raudavo dažniausiai talkomis“ (Sutartinių ir skudučių keliais, 2002, p. 350). Toks atlikimas taip pat buvo tradicinis, nes kai kurių pateikėjų irgi užsiminta, kad vieną balsą giedodavo ne pavieniui, o po kelis giesmininkus: „Gieda, eidami pjovę po tris un balso“ (SlS I 79, Adutiškis, Švenčionių apskr.); „Ši sutartinė dainuojama trijų pavienių arba grupių dainininkų“ (SlS I 344, Veprių vlsč., Ukmergės apskr.); „Dainuodavo visada pasiskirsčiusios dviem būriais, pvz., jeigu eidavo šešios, tai pasiskirstydavo po tris“ (SlS I 176, Čiobiškis, Ukmergės apskr.). Pirmosiose citatose apibūdintas trejinių atlikimas, paskutinėje – keturinės.

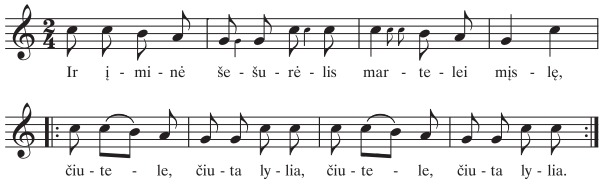
Kai kurių choreografinių keturinių aprašuose to paties balso giedojimas būryje nurodytas kaip privalomas: pavyzdžiui, šokamųjų sutartinių „Bitele ryto“ (SlS III 1364), „Išsivedžiau oželį“ (SlS III 1375), žaidžiamosios sutartinės „Kazilio“ (SlS III 1391, 1393).

Be to, to paties balso giedojimas keliese pasitaikydavo ir tuomet, kai sutartinę atlikdavo ne viena grupė, o paraleliai kelios grupės. Slaviūnas nors ir tvirtino, kad sutartinės būdavo giedamos mažais būreliais, tačiau užsiminė, kad tais atvejais, kai susirinkdavo daugiau atlikėjų, būdavo „pasiskirstoma į mažas 3–4 dalyvių grupeles“ (Slaviūnas, 1971, p. 5). Apie sutartinės šokimą keliomis grupėmis vienu metu (tad vėlgi masiškai) rašė ir Jadvyga Čiurlionytė: „Sutartines šokdavo dainininkės šokėjos, pasiskirsčiusios į grupes po keturias“ (Čiurlionytė, 1969, p. 123). Paliulis taip pat užsiminė, kad šokant „sutartinių suktinį“, kuriam būdingas neribotas porų kiekis[31], galėjo pakaitomis giedoti (dvejinių keturiose ar keturinių būdu) ne tik dvi poros, bet ir skirtingose rato pusėse esančios dar dvi ar net keturios, susigrupavusios po dvi, giesmininkių poros[32]. Toks giedojimo būdas iš pirmo žvilgsnio atrodo neįmanomas, tačiau išbandžius pasiteisino. Keblumų gali atsirasti tik dėl teksto suderinamumo, bet ir šio sunkumo nebelieka, kai giedamos vieną posmą apimančios fragmentinės sutartinės (dauguma jų užrašytos kaip šokamosios).

Tam tikrą sąsają su neribotu atlikėjų skaičiumi rodo ir **daugiabalsumo virtimas dainavimu unisonu būryje.** Yra gana daug pavyzdžių, kai ta pati melodija giedama ir kaip sutartinė kanonu, ir vienbalsiai neriboto dalyvių skaičiaus. Analizuodama paskutiniųjų dešimtmečių užrašymus, Račiūnaitė-Vyčinienė teigė: „[...] tos pačios giesmės variantus dainininkai atlieka labai įvairiai (unisonu, kanonu arba pakaitomis), t. y. laisvai pereina nuo vieno atlikimo būdo prie kito, nematydami beveik jokio skirtumo“ (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000, p. 54). Bene daugiausia tokių atvejų užrašyta Švenčionių ir Ignalinos krašte[33], tačiau pasitaiko ir iš kitų vietovių. Štai šokamoji trejinė keturiose „Užuminė Jurgelis martelai mįslį“ (SlS III 1358), užrašyta Rokiškio ir Kupiškio apylinkėse, pagal tekstą ir melodiką gimininga vienu balsu giedamam šokiui „Ir įminė šešurėlis“ iš Rokiškio apskr. (LT V 9695):



5 mel. – SlS III 1358a



6 mel. – LT V 9695

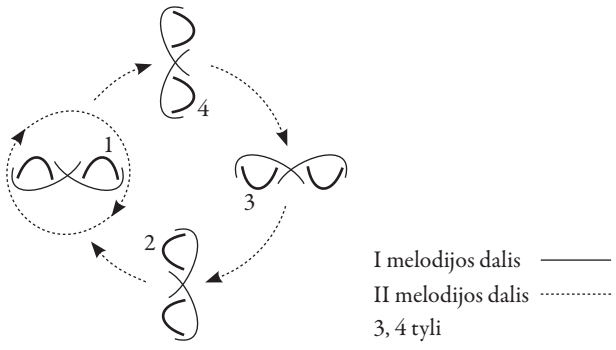
Sutartinių ir vienbalsių dainų sąsajas taip pat yra pastebėjęs Slaviūnas. Jis atkreipė dėmesį į kai kuriuos tapačius sutartinių bei unisonu dainuojamų šokių ir žaidimų dainų ritmikos bruožus: „Ir čia, ir ten pastebime preciziškus ritmus, kvadratinę struktūrą, skiemeninį intonavimą ir kai kurias bendras ritmines figūras (tarp jų ir sinkopės)“ (Slaviūnas, 1992, p. 18).

Visos šios mažai tyrinėtos sutartinių atlikimo ypatybės – trejinių virtimas keturinėmis ir atvirkščiai; neribotas sutartinių atlikėjų skaičius, kai vieno balso partija atliekama ne pavieniui, o būryje; sutartinių ir unisonu atliekamų dainų (giesmių) giminystė – atspindi toliau aptariamų naujai atskleistų giedojimo būdų ypatumus, išryškėjusius tyrinėjant judesių derinimą prie muzikos.

Iš viso nustatyti devyni nauji sutartinių giedojimo būdai.

1. Vienas jų – **poromis giedama trejinė**[34]. Šis giedojimo būdas, grindžiamas privalomu vieno balso giedojimu poromis (bet ne pavieniui ar keliese, kaip įprasta kitoms trejinėms), charakteringas šokant VI–VIII būdais paprastąsias trejines sutartines.

VI šokimo būdas išsamiausiai apibūdintas šokamosios sutartinės „Aviža prašė dirvono pasėti“ (SlS III 1482) apraše[35]. Poros juda ratu viena paskui kitą, kiekviena pora atlieka bendrą muzikinę ir šokio partijas (žr. schemą):

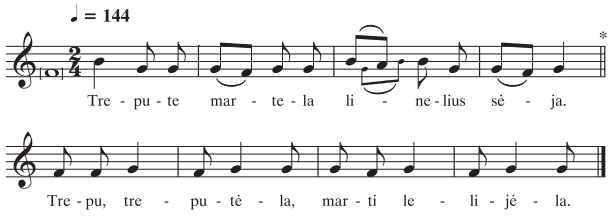


1 schema

Pradėjusi giedoti pirmąją melodijos dalį, pirmoji pora (vedėja) eina ratu kartu su kitomis, o ėmusi giedoti antrąją dalį – sukasi ir juda tarsi spirale, kad neatsiliktų nuo kitų porų. Tokiu pačiu būdu įsitraukdama į kanoną ir giedodama antrąją melodijos dalį apsisuka antroji pora, toliau – trečioji ir t. t. Taip pakaitinis poros apsisukimas kanono būdu „apeina“ ratą kartu su giedojimu. Sprendžiant iš choreografijos, sutartinę turėtų atlikti ne mažiau kaip kelios poros. Kuo daugiau porų – tuo ilgesnė sutartinė, nes kiekvienas posmas kartojamas tiek kartų, kiek šoka porų.

Įvairioms sutartinės „Aviža“ atmainoms būdingi priedainiai „Tu dobile penkialapi, dobilėli penkialapi“, „Dobilo pinki lopai, dobilėlio trys lapėliai“[36] pasitaiko ir kitose sutartinėse – „Dobilio pinki lopai“[37], „Martelė“[38], dėl to galima spėti, kad ir šios sutartinės buvo šokamos panašiai. Tokius priedainius turi visoje Lietuvoje paplitęs ratelis „Dobilėlis“, kurio choreografija taip pat artima VI šokimo būdui (tik nėra kanono): iš pradžių sukamasi bendru ratu arba pora paskui porą, o antrojoje ratelio dalyje šokėjai poromis susikabina už parankių ir apsisuka. Lygiai tokios pat choreografijos yra rateliai „Aviža prašė“, „Tu, dobile penkialapi“[39], „Rasodėlė“[40], „Siūlinau dūlinau“ ir „Surūko rūko“[41], kurie pagal tekstą ir muzikines ypatybes turi atitikmenų su sutartinėmis[42]. Pagal VI šokimo būdą, matyt, buvo atliekamos ir Kupiškyje užrašytos sutartinės „Dijūta, Jurgeli“[43], „Svirtis sviro ant rūtelių“[44], kurių aprašuose užsiminta, kad giedama ir šokama poromis. Sutartinės „Svirtis sviro ant rūtelių“ viena atmaina iš Biržų apylinkių (LTR 2784/56) kontaminuota su „Aviža“, o tokią kontaminaciją galbūt taip pat paskatino vienodas šokimo būdas.

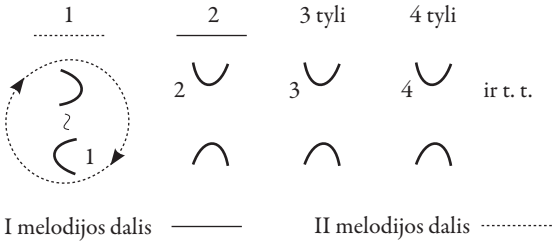
Pakaitiniai porų apsisukimai gali būti atliekami ne tik trejines šokant poromis ratu, bet ir eilėje – tai sutartinių ***VII šokimo būdas***, rekonstruotas pagal šios „Treputės martelės“ (SlS III 1304) aprašą[45]:



7 mel. – SlS III 1304a

> Šokėjos sustoja poromis viena prieš kitą. Abi [poroje – *D. U.*] dainuoja:
>
> Treputė martelė
> Linelius sėja.
> Trepu, treputėle,
> Marti lelijėle.
>
> Dainuodamos pirmo posmo pirmas dvi eilutes, šokėjos stovi ramiai. Pradėdamos dainuoti trečią eilutę, abi supliaukši rankomis ir, už parankių susiėmusios, sukasi į vieną pusę, paskui į kitą. [...] Dainuojant visus kitus posmus, žaidžiama taip kaip ir dainuojant pirmą posmą (SlS III 1304b).

Taigi pora turėtų vienu balsu giedoti tą pačią partiją kaip ir atliekant VI šokimo būdo sutartines. Apsisukimas su muzika derinamas kaip pavaizduota šioje schemoje:

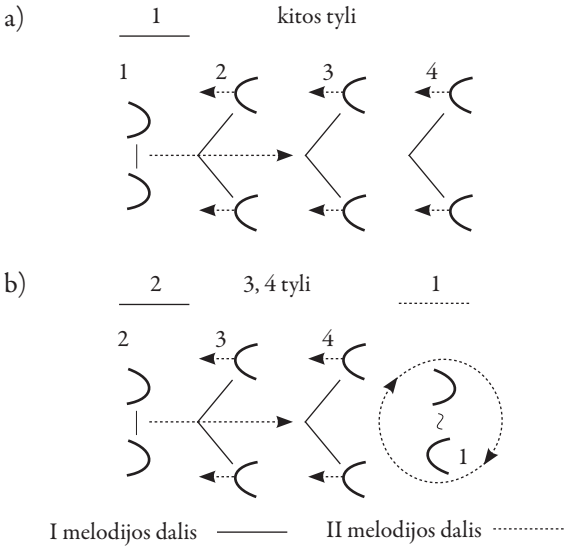


2 schema

Poromis atliekamų judesių, muzikos ir teksto kanonas slenka iš eilės pradžios į pabaigą, pradedant kiekvieną posmą veiksmas sugrįžta į eilės pradžią, kur yra vedėjų pora. Daugėjant porų, eilės galuose stovinčios poros ima sunkiau girdėti viena kitą ir sklandžiai perduoti giedojimą iš eilės galo į pradžią – tuomet tarsi savaime peršasi patogesnis anksčiau aptartas VI šokimo būdas ratu.

Tokį šokimo būdą išplatino įvairūs folkloro ansambliai (pirmiausia „Trys keturiose“), nors sutartinės apraše nėra net užuominos apie porų sustojimą eile. Dėl to šis sutartinių šokimo būdas gali būti traktuojamas tik kaip prielaida.

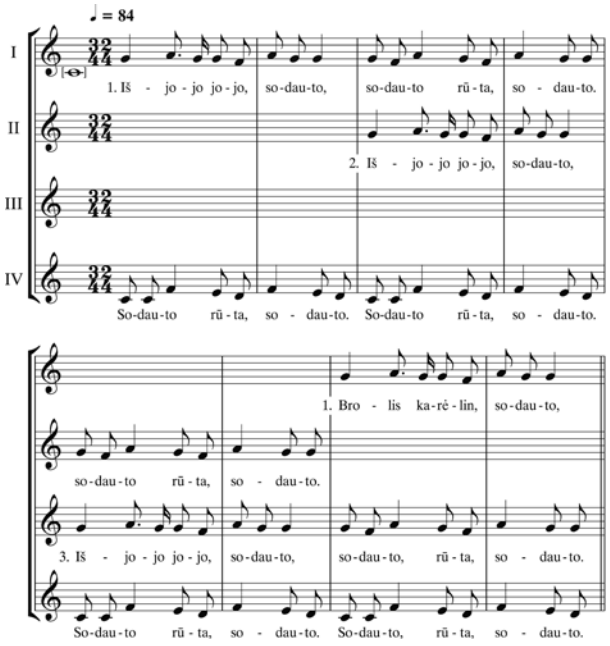
Vieno balso giedojimas poroje taip pat būdingas trejines sutartines ***šokant VIII būdu***. Jo atlikimas pasižymi daugiau grupiniams šokiams ir žaidimams būdingu choreografiniu piešiniu – pakaitiniu porų nėrimu po „tilteliu“, sudarytu iš kolonoje stovinčių ir sukabintas rankas pakėlusių porų. Tokia choreografija atsispindi be melodijos užrašytos trejinės sutartinės „Laduto, laduto“ apraše[46]. Išbandžius praktiškai sutartinės atlikimą paaiškėjo, kad kiekviena pora nerdama po „tilteliu“ turėtų giedoti pirmąją posmo eilutę (žr. 3-ioje schemoje *a*), išnėrusi suktis ir giedoti antrąją eilutę, kai tuomet kita pora tokiu pat būdu turėtų pradėti posmą ir nerti (žr. 3-ioje schemoje *b*):



3 schema

Tiek šis VIII šokimo būdas, tiek VI ir VII šokimo būdai artimi vienbalsiai dainuojamiems rateliams ir šokamiesiems žaidimams, o tai rodo, kad sutartinės gyvavo ne uždarai, jos buvo giminingos kitiems lietuvių choreografinio folkloro žanrams.

2. Kitas naujai atskleistas giedojimo būdas – **trejinė (paprastoji arba trejinė keturiose) su „bosuojamu“ pritariniu:** trys ar keturios[47] rinkėjos gieda kanonu, o pulkas vienu balsu „bosuoja“ refreninį pritarinį. Šis giedojimo būdas parodo trejinių ir keturinių sutartinių giminingumą ir net susiliejimą. Aiškiausiai jis atskleistas natomis užrašant sutartinę „Išjojo jojo, sodauto“ iš Kupiškio apylinkių (SlS III 1251):



8 mel. – SlS III 1251

Pastaboje paaiškinta: „[...] dainuojama trijos, turavojant (keliems) „sodauto rūta, sodauto“[48]. Nors manoma, kad *turavojimas* yra vėlyvas reiškinys, mat būdingas homofoninėms dainoms, šis atvejis rodo, kad tokiu terminu liaudyje vadintas ir sutartinės pritarinys, giedamas nuolat kartojant tą patį refreninį tekstą[49]. Kartais toks *turavojimas* pateikėjų būdavo vadinamas „bosavimu“, „baubojimu“, „atmušimu“. Pulko žmonių giedamo *turavojimo* („bosavimo“) derinimą prie pavieniui atliekamo kanono galima vadinti arba trejine su pritariniu, arba keturine su kanono būdu perduodamu rinkiniu. Į šį savitą sutartinės „Išjojo jojo, sodauto“ giedojimo būdą atkreipė dėmesį Juozas Antanavičius, rašęs, kad trys balsai gieda kaip kanoninę trejinę sutartinę, o ketvirtasis pritaria „[...] kontrapunktuojančiu, ostinatiškai pasikartojančiu motyvu su priedainio reikšmę turinčiu tekstu. Dėl to šiame pavyzdyje yra ir kontrapunktinės sutartinės bruožų“ (Antanavičius, 1969, p. 36). Beje, kitos sutartinės „Išjojo jojo, sodauto“ atmainos užrašytos kaip paprastosios trejinės be „bosavimo“[50], vienu atveju – kaip keturinė[51].

Viename iš šokamosios trejinės sutartinės „Parlalio“ aprašų taip pat pažymėta pastaba apie tokį *turavojimą*: „[...] trys rinkinius renka, o kitas [literatūrine kalba būtų *kitos – D. U.*] vienu balsu užtūravoja.“[52] Panašiu būdu – pridedant papildomą *turavojimo* balsą prie įprastinės kanono būdu atliekamos trejinės – greičiausiai buvo giedama ir Pandėlio vlsč. (Rokiškio apskr.) užrašyta sutartinė „Mūsų tėvėlio žali laukėliai“. Ją giesmininkė priskyrė prie keturinių, tačiau, neatsimindama antrosios melodijos, pateikė tik kaip trejinę su viena melodija: „Atmušimo nebeatmenu. Trijos – lengva būdavo. Keturios – ne visos temokėdavo.“[53] Panašiai turėtų būti atliekama trejinė „Kas ragiejā, tutatai?“ iš Mielagėnų vlsč. (Švenčionių apskr.), prie kurios rankraštyje pažymėta *keturinė* ir nuoroda, kad ketvirtoji giesmininkė giedojusi pritarinį „Tos vienos lelijos penki lapai“, nors tas pritarinys nei tekste, nei prie melodijos nepažymėtas[54]. Pastaboje prie šokamosios sutartinės „Lioj obalala“ iš Kupiškio apylinkių užsiminta, kad *turavojo* kaip tik vyrai: „Dainuojant vyrai tūravoja – bauboja.“[55]

Šokant sutartines „Lioj obalala“ (SlS III 1606) ir „Parlalis“ (LTR 687/21), toks giedojimo būdas buvo derinamas su trejinių ***I šokimo būdu*** (tuščiaviduris ratas).

Analizuojant sutartinių „Išjojo jojo, sodauto“ (SlS III 1251) ir „Užsiaugo augo, sodauto“ (SlS III 1416) giminingumą paaiškėjo, kad giedant aptariamuoju būdu buvo šokama pagal trejinių keturiose ***X šokimo būdą***, kuriam būdingas susikabinimas „žvaigždute“: taip susikabindavo kanoną giedančios giesmininkės, o bosuojantys pritarinį arba stovėdavo, arba judėdavo ratu aplink „žvaigždutę“ sudariusias šokėjas[56].

2a. Remiantis sutartinės „Treputė martelė“ vienos atmainos (SlS III 1305) iš Stebėkių k. (Vadoklių vlsč.) aprašu[57] spėtina, kad toks giedojimo būdas galėjo būti derinamas ir su trejinių keturiose ***IX šokimo būdo 1-aja atmaina***. Šios sutartinės apraše judesių atlikimas apibūdintas prieštaringai, melodija neužrašyta, o tekstas neįprastos sandaros[58] – posmą sudaro ne keturios, bet tik trys eilutės *a a b*:

> Treputė martelė,
> Treputė martelė
> Linelius rovė.

Gali būti, kad užrašant sutartinę buvo padaryta klaida – nenurodytas eilutės „Linelius rovė“ pakartojimas. Atmetant tokios klaidos galimybę, ši trejinė priskirtina nesimetriškoms sutartinėms (pirmoji posmo dalis apima dvi eilutes, antroji – tik vieną). Be to, apraše užsiminta apie grupės šokėjų giedamą pritarinį „Trepu, trepu, martelė“ (pateiktame poetiniame tekste jo nėra), iš to sprendžiame, kad buvo giedama trejinė su „bosuojamu“ pritariniu. Jei tai nesimetriška sutartinė, ji tuomet skambėtų tribalsiškai su dvibalsumo intarpais – tai būtų aptariamojo giedojimo būdo atmaina, kuri galėtų būti pavadinta **trejinė keturiose *su „bosuojamu“ pritariniu*** (tribalsė su dvibalsumo intarpais).

Dar daugiau klaustukų kyla dėl sutartinės šokimo būdo, neaiškiai apibūdinto apraše:

> Šį šokį šoka dvi poros. Šokėjos dainuoja sutartinę, t. y. viena iš jų renka pagrindinį sutartinės tekstą, o kitos tik „Trepu, trepu, martelė“ ir t. t. Dainuojant viena pora, už rankų per alkūnes susikibus, vieną kartą apsisuka. Po to šokėjos, paleidusios rankas, suka tokiu pat būdu kitą porą. Pastaroji, pasileidusi rankas, ima sekančius asmenis (SlS III 1305).

Pagal tokį aprašą sutartinės šokimo būdą galima išaiškinti netgi trejopai, nes iš pradžių užsimenama tik apie dvi poras, bet vėliau kalbama apie sukimąsi susiėmus už alkūnių vis su kitomis porininkėmis.

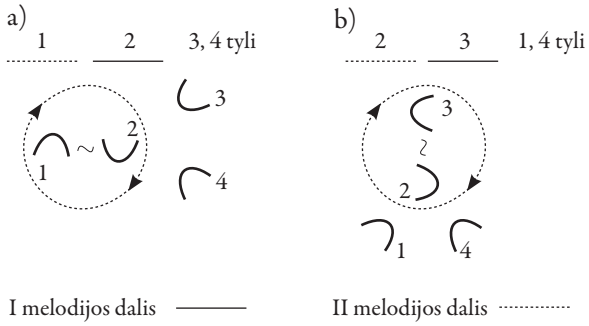
Pirmoji versija grindžiama atmetant užuominą, kad sutartinę šoko daugiau negu keturios šokėjos. Tuomet tai būtų trejinė keturiose. Keturių šokėjų pradinė padėtis turėtų būti kvadrato kampuose (žr. 4 schemą):

2 3

1 4

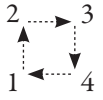
4 schema

Tarkime, giedoti pradeda tik viena šokėja (vedėja), kaip būdinga trejinėms keturiose. Tuomet pirmoji šokėja (rinkėja) pirmąją melodijos dalį gieda stovėdama, o pradėjusi antrąją melodijos dalį ima suktis susikabinusi dešinėmis rankomis su antrąja šokėja, kuri tuo metu gieda pirmąją melodijos dalį (žr. 5-oje schemoje *a*). Toliau antroji šokėja, giedodama antrąją melodijos dalį, sukasi susikabinusi kairėmis rankomis su giedančia pirmąją dalį trečiąja šokėja, o pirmoji tuomet nutyla ir lieka stovėti vietoje (žr. 5-oje schemoje *b*):



5 schema

Vėliau trečioji šokėja tokiu pat būdu sukasi su ketvirtąja (susikabinus dešinėmis rankomis), paskui ketvirtoji – su pirmąja (susikabinus kairėmis rankomis) ir t. t. Pakaitinis šokėjų apsisukimas poroje perduodamas tik viena kryptimi, kaip parodyta šioje 6 schemoje:



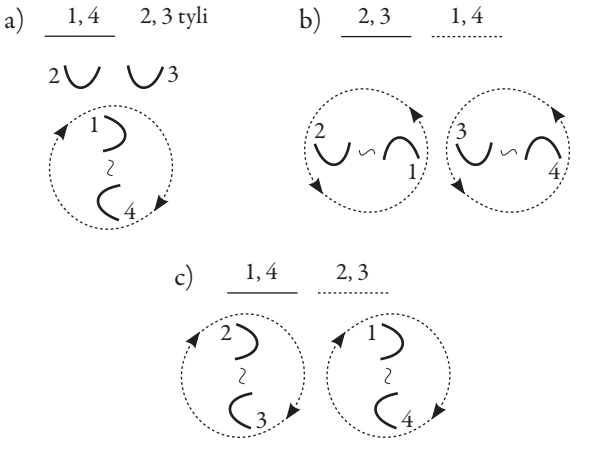
6 schema

Tokį šokimo būdą savo knygoje aprašė Račiūnaitė-Vyčinienė[59].

Tačiau šį neaiškų „Treputės martelės“ aprašą galima išaiškinti dar dviem būdais, kurie skiriasi ne tik šokimu, bet ir giedojimu**.**

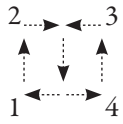
2b. Antroji aptariamojo giedojimo būdo atmaina yra kaip aukščiau aptartų dviejų giedojimo būdų sintezė – ją galima pavadinti **poromis giedama trejine (arba trejine keturiose) su „bosuojamu“ pritariniu.** Šį giedojimo būdą galima įžvelgti pagal antrąją versiją aiškinant sutartinės „Treputė martelė“ iš Stebėkių k. aprašą (SlS III 1305) – remiantis jo teiginiu, kad šokti pradeda viena pora („Dainuojant viena pora, už rankų per alkūnes susikibus, vieną kartą apsisuka“). Tikėtina, kad tuomet ir giedoti pradeda ne viena šokėja, bet pora, o tai atitinka aukščiau aptartą giedojimo būdą, derinamą su VI–VIII šokimo būdais. Taigi kanonas būtų giedamas nebe pavieniui, o poromis. Kadangi sutartinės tekstas galbūt nesimetriškas, sutartinė skambėtų tribalsiškai su dvibalsumo intarpais, kaip ir pagal aukščiau aptartą giedojimo būdo 1-ąją atmainą.

Jei vadovausimės tuo, kad šią sutartinę šoko vien dvi poros, pagal sutartinių šokimo būdų klasifikaciją tai būtų ***IX šokimo būdo 2-oji atmaina*** – apsisukimas poroje perduodamas dviem priešingomis kryptimis (plg. su IX šokimo būdo 1-ąja atmaina, kai apsisukimas perduodamas tik viena kryptimi, žr. aukščiau 2a). Pradinė šokėjų padėtis tokia pati kaip pavaizduota 1-oje schemoje, tačiau tolesnė šokio eiga skiriasi. Iš pradžių pirmoji pora, kurią sudaro pirmoji ir ketvirtoji šokėjos, gieda pirmąją posmo dalį ir sukasi susikabinusios dešinėmis rankomis (žr. 7-oje schemoje *a*). Giedant antrąją posmo dalį, pirmosios poros šokėjos išsiskiria ir sudaro naujas poras: sukasi susikabinusios kairėmis rankomis su antrąja ir trečiąja šokėjomis, giedančiomis tuo pat metu pirmąją dalį (žr. 7-oje schemoje *b*). Toliau poroje sukasi antroji ir trečioji šokėjos, susikabinusios dešinėmis rankomis ir giedodamos pirmąją dalį, o tuo pat metu pirmoji pora (pirmoji ir ketvirtoji šokėjos) vėl pradeda suktis giedodama jau kitą posmą (žr. 7-oje schemoje *c*):



7 schema

Išskyrus pradžią, kiekviena šokėja turėtų neperstojamai suktis tai su viena, tai su kita porininke. Turint omenyje galbūt nesimetrišką trijų eilučių poetinio teksto sandarą, kiekvienos giesminininkės vienam apsisukimui tektų dvi eilutės, kitam – viena eilutė, apsisukimą užbaigiant jau nutilus. Apibendrinta šokio eigos schema būtų tokia:

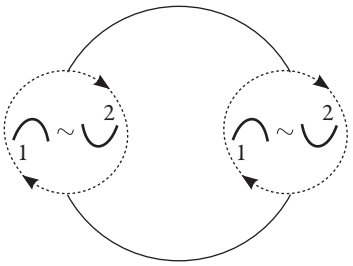


8 schema

Jei tai nesimetriška sutartinė, šokančiųjų giedojimas vyktų su pertraukomis, o pasikartojantis pritarinys „Trepu, trepu, martelė“ prisidėtų kaip dar vienas tuo pat metu skambantis balsas. Šį pritarinį tos pačios šokėjos giedoti jau nebepajėgtų, todėl labiau tikėtina, kad tą pritarinį giedojo kiti – žiūrintys į šokį iš šalies arba prisidedantys prie šokimo apsupdami judančiu ratu pagrindines šokėjas (panašiai kaip šokant keturines XVIII būdu, žr. toliau).

Trečia šios sutartinės atlikimo versija grindžiama prielaida, kad sutartinę šoko neribotas porinis šokėjų skaičius: nors iš pradžių apraše užsimenama tik apie dvi poras, vėliau kalbama apie sukimosi perdavimą vis kitoms porininkėms („Dainuojant viena pora, už rankų per alkūnes susikibus, vieną kartą apsisuka. Paskui šokėjos, paleidusios rankas, suka tokiu pat būdu kitą porą. Pastaroji, pasileidusi rankas, ima sekančius asmenis“). Tuomet sutartinių choreografijos klasifikacijoje tai būtų ***V šokimo būdas*** (giedojimo būdas atitiktų antrąją atmainą – *poromis giedama trejinė su „bosuojamu“ pritariniu*).

Aptarkime šį būdą išsamiau. Sutartinę šokti pradeda pirmoji pora, giedodama pirmąją melodijos dalį ir sukdamasi susiėmusi už dešinių parankių. Vėliau šios porininkės išsiskirdamos sudaro poras su gretimomis šokėjomis (kaimynėmis) ir su jomis apsisuka susikabinusios kairėmis parankėmis. Toliau kaimynės turėtų apsisukti susikabinusios dešinėmis rankomis su kitomis gretimomis šokėjomis rate, šios – dar su kitomis kaimynėmis ir t. t. Kartu su apsisukimo figūra dviem priešingomis kryptimis turėtų būti perduodamas ir giedojimas kanonu: vienodas partijas giedotų po dvi priešingose rato pusėse esančios šokėjos, kaip parodyta 9-oje schemoje, o kitos tuo metu stovėtų vietoje. Taigi, kaip ir nurodyta apraše, vienu metu šoktų tik dvi poros:



[1] – šokėja, giedanti pirmąją melodijos dalį
[2] – šokėja, giedanti antrąją melodijos dalį

9 schema

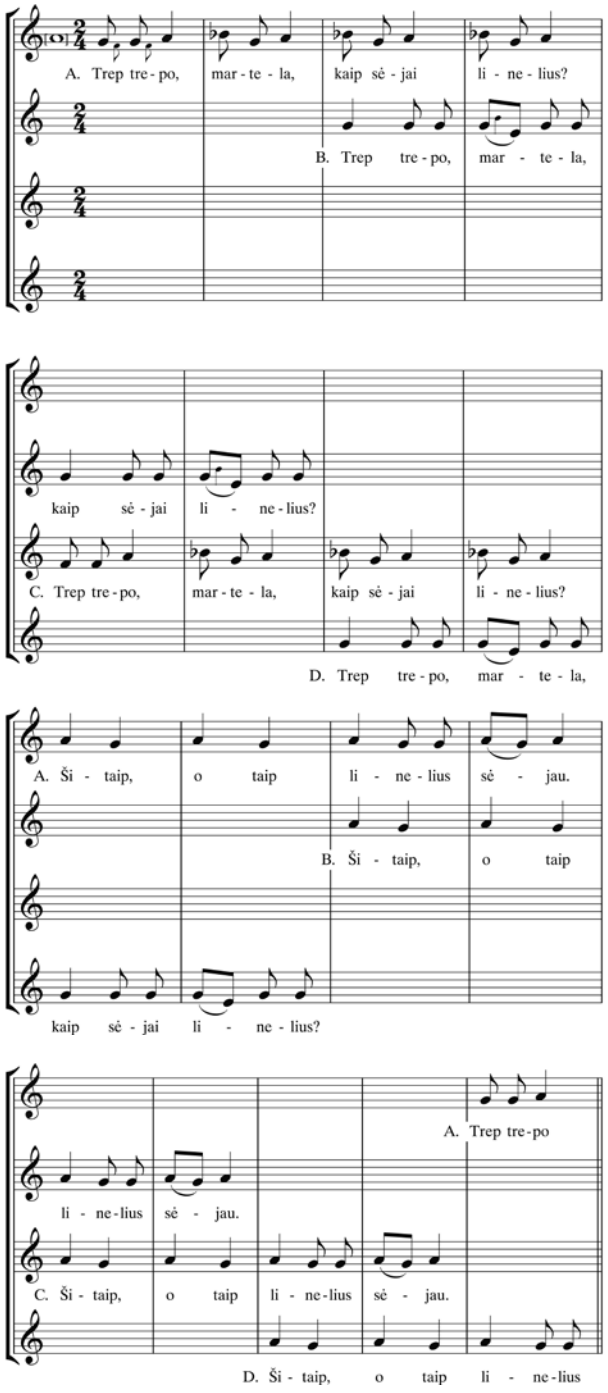
„Bosuojamą“ pritarinį labiausiai tiktų giedoti nešokantiems giesmininkams, tačiau ir pačioms šokėjoms įmanoma prisidėti prie bosavimo laukiant savo apsisukimo, ypač jei susidaro daugiau porų. Taip aiškinant aprašą atrodo visiškai įmanoma, kad aptariamoji sutartinės „Treputė martelė“ atmaina buvo šokama neriboto porų skaičiaus kaip ir V šokimo būdo trejinės.

Taigi giedojimo būdas *poromis giedama trejinė su „bosuojamu“ pritariniu* galėtų būti derinamas su dviem šokimo būdais – trejinių keturiose IX ir trejinių V būdais.

3. Trečiasis dar neišaiškintas sutartinių giedojimo būdas – **trejinė, turinti dvejinės keturiose požymių**. Jam priskirtina sutartinė „Trep trepo, martela“ iš Pušaloto (Panevėžio apskr.), kuri rinkinyje įvardyta kaip trejinė keturiose (SlS III 1315)[60]. Sutartinės tekstas užrašytas taip, kad 3–4 eilutės atrodo kaip antroji posmo dalis, tačiau iš tikrųjų jos turėtų būti atliekamos kaip atskiras posmas, kiekvienai giesmininkei po pertraukos giedant kita melodija – kaip parodyta sutartinės muzikinėje transkripcijoje (žr. 9 mel.).

Šios sutartinės tik posmai su refrenu „Šitaip, o taip linelius sėjau...“ priskirtini prie įprastinių trejinių keturiose. Kiti posmai (prasidedantys „Trep trepo, martela...“), nors taip pat pagrįsti kanonu, dar turi dvejinių keturiose bruožų – giedamos dvi skirtingos melodijos tuo pačiu tekstu, o tai yra išskirtinė dvejinių ypatybė. Jei panaikintume pirmojo posmo atlikimą kanonu (*B* ir *D* giemininkių partijas „pastumtume“ dviem taktais atgal, kad jos atitinkamai sutaptų su *A* ir *C* dainininkių melodijomis), gautume tipišką dvejinę keturiose. Taigi šioje sutartinėje tarsi susilieja dvejinių keturiose ir trejinių keturiose giedojimo būdų ypatumai.

Skirtingų melodinių partijų atlikimas kanonu greičiausiai atsirado dėl sąsajos su judesiais. Nors aptariamosios sutartinės choreografija nenurodyta, tačiau užrašytos gretimoje vietovėje tam pačiam tipui priskirtinos sutartinės „Trep trepo lelijo!“ (SlS III 1314) šokimo būdas, anot pateikėjų, sutapo su trejinės keturiose sutartinės „Treputė“ (SlS III 1301a) šokimo būdu – sutartinių choreografijos klasifikacijoje įvardytu kaip ***XI būdas***[61]. Tai leidžia manyti, kad savitu būdu giedama sutartinė „Trep trepo, martela“ irgi buvo šokama taip pat.



9 mel. – SlS III 1315

4. Labai savitas dar vienas naujai nustatytas giedojimo būdas – **trejinės sutartinės ir vienbalsio atitarinio kaita**. Aiškiausiai toks giedojimo būdas pagal poetinio teksto pateikimą atsispindi viename „Čiutytės“ užrašyme (SlS III 1732), nors melodija ir nepateikta.

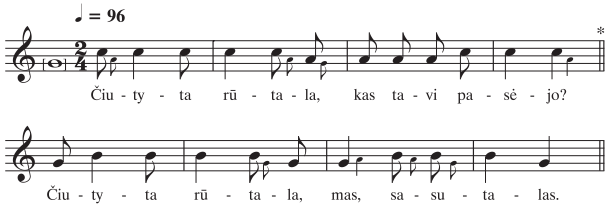
Rokiškio apskrityje (daugiausia Kupiškio apylinkėse) paplitusios su vestuvinėmis apeigomis susijusios „Čiutytės“ daugumai atmainų būdinga rato su viduriu choreografija, kuri pagal sutartinių choreografijos klasifikaciją priskirta ***II šokimo būdui***. Sprendžiant iš kupiškėnų liudijimų, ratelio viduryje būdavo svočia, kuri aplink ją rateliu šokančioms moterims užduodavo apeiginio pobūdžio klausimus[62]. Minėtame „Čiutytės“ apraše (SlS III 1732) šalia teksto pateikta nuoroda, kad ratelio viduryje būdavo rinkinį giedančios trys moterys – pagal papročius tai sietųsi su sena tradicija, kai vestuvėse būdavo ne viena, o daugiau svočių, kiekviena turinti skirtingas funkcijas. Apibūdinimas „trys moterys vidury ratelio rinkinį renka“ tarsi nurodo trejinės giedojimo būdą. Tačiau Slaviūnas šią „Čiutytę“ priskyrė prie „pakaitinių dainų“ greičiausiai vadovaudamasis tuo, kad

minėtoms rinkėjoms ratelis atsakydavo vienu balsu, kaip įprasta pakaitinių giesmių atitariniams. Viduryje esančių trijų moterų ir jas apsupusio ratelio pakaitinį giedojimą parodo teksto pateikimas:

Trys moterys vidury ratelio rinkinį renka	*Kitos, rateliu eidamos, vis atsako*
Čiutyta rūtala	. . . . .
Ājau par dvarėlį.	. . . . .
. . . . .	Čiutyta rūtala,
. . . . .	Mas, sasutālās.
Čiutyta rūtala	. . . . .
Kas daržėlį tvārā?	. . . . .
. . . . .	Čiutyta rūtala,
. . . . .	Mas, sasutālās.
ir t. t.	

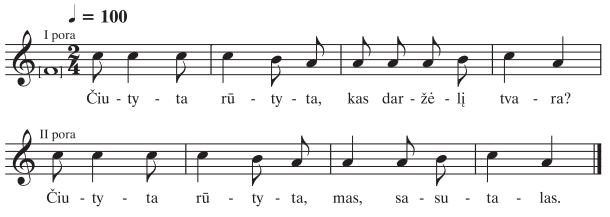
Rinkinį trys moterys giedojo kanonu, matyt, įstodamos kas eilutę, kol užbaigdavo posmą (trečiosios giesmininkės giedama antroji melodijos dalis turėtų nuskambėti solo), o po šios „tirados“ atsiliepdavo vienbalsis ratelio atitarinys.

Trejinės sutartinės būdu pagiedotos „Čiutytės“ melodijos žinomas tik vienas pavyzdys (SlS III 1454)[63], užrašytas taip pat Kupiškio apylinkėse, tačiau nenurodant sąsajos su judesiais:



10 mel. – SlS III 1454

Šią melodiją pritaikius aptariamam giedojimo būdui, pirmąją melodijos dalį turėtų giedoti viduryje ratelio esančios rinkėjos (įstojančios kanonu kas du taktai), o atitarinį atitinkančią antrąją dalį – ratelis. Beje, į šią trejinę labai panaši Kupiškio apylinkėse užrašyta pakaitinės giesmės būdu pagiedotos „Čiutytės“ (SlS III 1733)[64] melodija, tik joje nėra antrosios dalies, sudarančios sekundinius sąskambius su pirmąja dalimi (antroji grupė atitardama tiesiog pakartoja pirmąją dalį):



11 mel. – SlS III 1733

Panašų giedojimo būdą randame dar vienos šokamosios sutartinės iš Kupiškio apylinkių apraše – tai „Našloita rūta“, kuri taip pat buvo vadinta „Čiutyta“:

> Našloita, rūta,
> Našloitāla rūtala.
> – Našloita, rūta,
> Kas daržėlį tvārā?
> – Mas, sasutālās.
>
> Šoka pavienės moterys, eidamos ratu viena paskui kitą, ir dainuoja. Tardamos žodžius „mas, sasutālās“, dešine koja smarkiai trepteli (SlS III 1373).

Šiuo atveju pagal sutartinių choreografijos klasifikaciją būtų trejinių ***I šokimo būdas*** (tuščiaviduris ratas). Aprašo paskutiniame sakinyje paminėtas su tekstu susietas treptelėjimas – vienas svarbiausių šios sutartinės motyvų, pabrėžiančių lakonišką atitarinį „Mas, sasutālās“. Melodija nepateikta, giedojimo būdas rinkinio sudarytojo Slaviūno priskirtas trejinėms atitariant, o teksto posmų sandara neįprasta – penkių eilučių. Atitarinį palydinčio treptelėjimo atlikimą galima suvokti dvejopai: 1) arba šokėjos jį atlikdavo paeiliui kanonu giedodamos penktąją eilutę; 2) arba kanonu būdavo giedamos tik keturios eilutės, paskui penktoji „Mas, sasutālās“ – vienu balsu, visoms kartu treptelint. Įtikinamesnė atrodo antroji prielaida, nes kanonu atliekamos sutartinės dažniausiai pasižymi keturių eilučių poetinio teksto sandara, o vienbalsiai giedamas atitarinys būdingas ne tik aptartosioms, bet ir kitoms sutartinės „Čiutytė“ atmainoms[65].

Gali būti, kad tokiu pat būdu giedodavo ir vieną „Porlali, rito“ atmainą iš Kupiškio apylinkių (SlS III 1603), šokamą trejinių I būdu, kurios melodija neužrašyta:

> Sustoja penkios šokėjos, eina rateliu viena paskui kitą nuleidusios rankas, pasisukinėdamos, pašlepsėdamos kojomis.
>
> I d. Porlali, rito,
> Porlali toto.
>
> II d. Peruluti, rito,
> Toto.
>
> III d. Parlutėli,
> Tatato.
>
> Po šių žodžių visos rankom suploja, atsisukusios į vidų, vėl suploja delnais ir prideda „Vokaro“ (SlS III 1603).

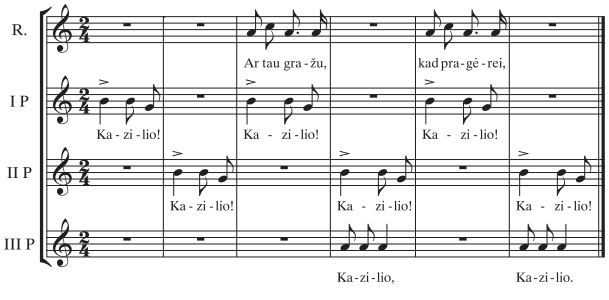
Šokėjų judėjimas ratu leidžia manyti, kad ir giedojimo būdas turėjo būti pagrįstas melodijos perdavimu ratu giedant kaip trejinę sutartinę kintamu tekstu[66]. Aiškiai nurodytas vienbalsis atitarinys „Vokaro“ sustojus rateliui. Visa tai atitinka išaiškintą giedojimo būdą *trejinės sutartinės ir vienbalsio atitarinio kaita*. Kita vertus, dėl

melodijos trūkumo neatmestina tikimybė, kad šią „Porlali, rito“ atmainą giedojo ne kaip trejinę sutartinę, o kaip pakaitinę giesmę.

5. Penktasis naujai nustatytas giedojimo būdas priskirtinas keturinėms, nors jis atrodo gerokai nutolęs nuo tipiško keturinės muzikinio įvaizdžio, – tai **keturinė su vienu rinkiniu ir trimis (ar dviem) atitariniais**. Tokiu giedojimo būdu pasižymi kai kurios žaidžiamosios sutartinės „Kazilio“ atmainos (SlS III 1388a, 1389), kurių choreografijai būdingas ***XV šokimo (žaidimo) būdas*** – „kryžiaus“ formos pakaitinis dviejų porų judėjimas[67].

„Kazilio“ žaidimo, paplitusio Ukmergės krašte, giedojimo būdas daugeliu atvejų neaiškus, gal dėl to Slaviūnas beveik niekur jo neįvardijo, išskyrus po vieną keturinės ir trejinės atmainą, nors dėl pastarosios atlikimo būdo abejojo[68]. Išskirdamas savo klasifikacijoje XII tipą *„Kaziulio“ žaidimas atitariant*, Slaviūnas teigė: „Dainavimo būdu šios sutartinės nepanašios į trejines, jos artimesnės keturinėms“ (Slaviūnas, 1958a, p. 107). Račiūnaitė-Vyčinienė žaidimą „Kazilio“ priskyrė prie trejinių atitartinių, užsimindama apie artimumą keturinėms[69]. Tyrinėjant sutartinių choreografiją, iš viso buvo nustatyti ne vienas (čia aptariamasis), o net trys skirtingi žaidimo „Kazilio“ giedojimo būdai (kitus du būdus žr. toliau) – visi pagal atlikimą priskirti keturinėms.

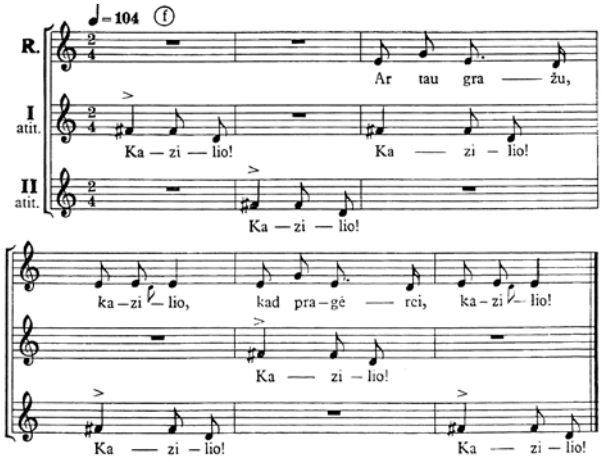
Žaidimo „Kazilio“ giedojimo būdą *keturinė su trimis atitariniais* geriausiai atskleidžia Žemaitkiemio giesmininkių pagiedotos atmainos (SlS III 1389) analizė. 1936 m. įrašant į fonografą šios sutartinės muziką, pirmąją porą sudarė rinkėja ir pirmoji atitarėja, antrąją – antroji ir trečioji atitarėjos:



12 mel. – SlS III 1389

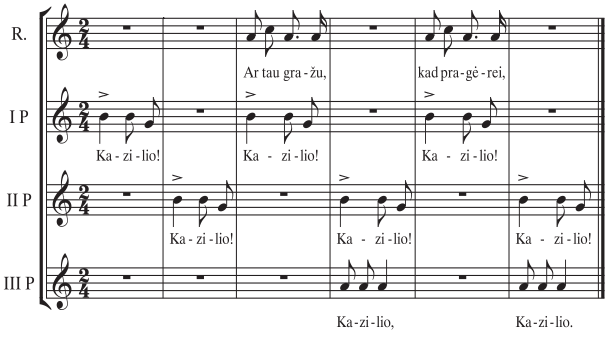
Iš dalies šis pavyzdys panašus į Račiūnaitės-Vyčinienės sudarytoje daugiabalsumo klasifikacijoje išskirtą 23 tipą *keturinė su skirtingais pritariniais*[70], tačiau skiriasi tuo, kad antrojoje poroje nėra rinkėjos, nes joje pirmosios poros rinkėjos melodiją atkartoja trečioji atitarėja (o antrosios poros antroji atitarėja atkartoja pirmosios poros pirmąją atitarėją). Skambesys heterofoninis, todėl ši sutartinė labai primena pakaitinę giesmę.

Panašus giedojimo būdas yra ir kitōs „Kazilio“ atmainos (SlS III 1388a), 1935 m. įrašytos į fonografą iš keturių giesmininkių – Teresės Dirsienės, Marijonos Smetonienės, Mortos Jasikonienės (visos iš Taujėnų valsčiaus, Užulėnio ir Lėnio kaimų) ir Karolinos Masiulienės (iš Jurgelionių k., Siesikų vlsč.). Tačiau transkripcijoje pateiktas kitoks melodijų užrašymas – tik dvi atitarėjos pakaitomis kartoja trumpą vieno takto atitarinį „Kazilio!“, o rinkėja be atokvėpio gieda prasminį tekstą, kas taktą įterpdama refreninį motyvą „Kazilio!“ (matyt, remtasi Jurgio Dovydaičio užrašytu sutartinės tekstu, kur nurodytos tik trys dainininkės[71]):



13 mel. – SlS III 1388a

Šio pavyzdžio melodika labai panaši į Žemaitkiemio variantą (žr. 12 mel.), bet skiriasi kitokiu melodijų derinimu – skamba ne heterofonija, o sekundinis paralelizmas. Jei šią sutartinę iš tikrųjų įgiedojo ne trys, o keturios moteriškės (kaip pažymėta garso įrašo apraše[72]), tada transkripciją reikėtų koreguoti: rinkėja, kaip ir kitos giesmininkės, greičiausiai pagiedodavo tik po vieną taktą („Ar tau gražu“), o kitą jai priskirtą taktą atlikdavo natose nenurodyta trečioji atitarėja. Tuomet šios sutartinės melodijos turėtų būti užrašytos taip:



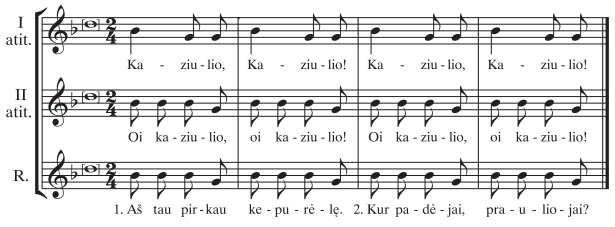
14 mel. – SlS III 1388a (koreguota ir transponuota į bendrą aukštį kaip 12 mel.)

Žaidimo eiga apibūdinta tik prie Žemaitkiemio giesmininkių pateiktos atmainos: „Tos žaidėjos, kurios dainuoja „Kaziulio“ arba „Kaziulio“ arba „Kaziuli“ – pasilenkia; dainuojant rinkinio žodžius, žaidėja vaizduoja veiksmus, apdainuojamus sutartinėje“ (SlS III 1389). Taigi nusilenkimus atlieka vien atitarinius giedančios giesmininkės, o vaizduojamuosius veiksmus – prasminio teksto rinkėja. Ji giedodama bara kažkokį numanomą veikėją „kazilio“ ar „kaziulį“ už tai, kad jam nupirkusi *kepurėlę* ir *čebatėlius*, o šis tuos daiktus *pragėręs*, *prauliojęs* ir *cigonkom* arba *panelėm dovanojęs*[73]. Rinkėjos judesiai greičiausiai buvo labai spontaniški, panašiai kaip toliau aptariamos kitos šio žaidimo atmainos apraše, kuris nurodo kitokį tiek šokimo būdą (ratą su viduriu), tiek giedojimo būdą.

6. Kitas naujai nustatytas žaidimo „Kazilio“ giedojimo būdas – **rinkėjos ir dviejų pritarinių keturinė su tribalsumo intarpais**. Jis būdingas pagal sutartinių choreografijos klasifikaciją ***XVIII būdu*** atliekamai „Kazilio“ atmainai (SlS III 1391) iš Taujėnų valsčiaus (Ukmergės apskr.), kurios apraše atsispindi ryškus vaidybiškumas. Žaidžiant šiuo būdu, rato viduryje būdavo „kaltinamasis“, o ratelį sudarantys žaidėjai judėdavo aplink jį:

> Ratelis, mišrus; žaidėjas-vyras sėdi viduryje (kambary ar lauke – vis tiek) ratelio ant kėdės. Užsidėjęs ant galvos savo kepurę taip, kad atrodytų kaip „pijokas“. Žaidėjas-„pijokas“ pagal žaidimo žodžius daro atitinkamus judesius: pvz., klausiant „Kur padėjai kepurėlę?“ – žaidėjas imasi už galvos su rankom, „Karčiamėlėn“ – rodo išsigynimo gestus. Kiti žaidėjai (pvz., „Aš tau sakiau, ko tu eini“) visaip rodo į žaidėją, prikiša jam, su ranka ar pirštu duria į petį, krūtinę, kumšteli, žodžiu, pavaizduoja išjuokimą girtuoklio. Pats žaidėjas kartais ir apsirengdavo, kad tik atrodytų [panašus] daugiau į „pijoką“; be to, jis nedainuoja. Žaidė prieš 40 metų.[74]

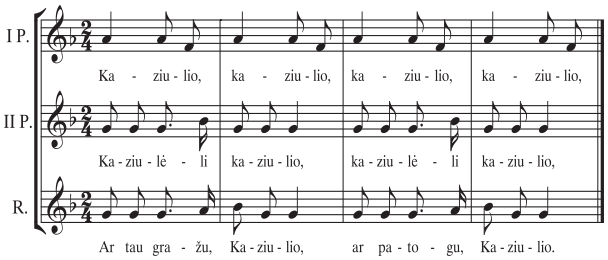
Paskelbiant šį žaidimą patikslinta, kad klausimus užduodavo viena rinkėja[75] – ji tikriausiai šokdavo kartu su kitais ratelyje[76]. Žaidimo muzika grindžiama net trimis atskiromis partijomis, kurių viena priklauso rinkiniui, kitos dvi – pritariniams[77]:



15 mel. – SlS III 1391

Dėl heterofoninio skambėjimo ir žemyn intonuojamos tercijos intonacijų šis muzikinis pavyzdys labai panašus į anksčiau aptartą „Kazilio“ atmainą (SlS III 1389), užrašytą iš Žemaitkiemio giesmininkių (plg. 12 ir 15 mel.). Rinkėja tik viena, todėl kyla abejonė, ar ji galėtų nuolat giedoti motoriniu ritmu pagrįstą melodiją ir šokdama vis kurti naujus „kaltinimus“. Greičiausiai rinkėja kiekvieno posmo frazes išgiedodavo su pertraukomis, palaukdama „pijoko“ atsako judesiais į kiekvieną jam mestą kaltinimą, o per tas pertraukas skambėdavo vien dviem balsais atliekami pritariniai. Tokiu atveju tribalsumas skamba su pertraukomis, dėl to šis giedojimo būdas ir pavadintas „keturine su tribalsumo intarpais“.

Panašiai turėtų būti žaidžiama Lyduokiuose iš Elenos Balžekienės užrašyta „Kaziulio“ atmaina (SlS III 1392). Ji taip pat pagiedota trimis melodijomis: viena iš jų – rinkėjos, dvi – pritarėjų. Čia pateikiama dar neskelbta žaidimo atmaina, šiek tiek besiskirianti nuo paskelbtosios[78]:



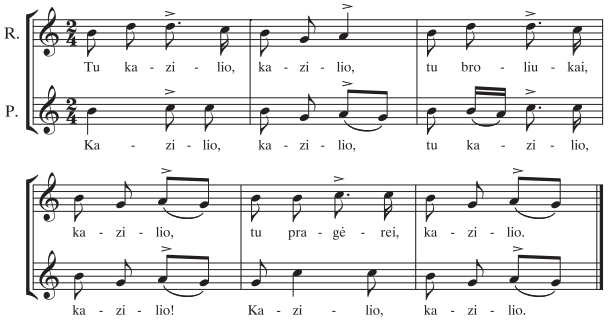
16 mel. – LTR mel. 2872(96)

Šį kartą melodijų derinimas grindžiamas sekundiniu paralelizmu. Remiantis anksčiau pateiktų pavyzdžių (SlS III 1393, 1391) išaiškinimu tikėtina, kad ir šią atmainą rinkėja giedojo su pertraukomis, palikdama tuomet skambėti vien pritarinius.

7. Trečiasis naujai nustatytas žaidimo „Kazilio“ giedojimo būdas – **rinkėjos ir pritarinį giedančio pulko keturinė** (SlS III 1393). Šiai žaidimo atmainai iš Gelvonų apylinkių (Ukmergės apskr.) taip pat būdingas XVIII šokimo (žaidimo) būdas, kurį gana išsamiai 1935 m. aprašė Juozas Kartenis:

> „K a z i l i o“ šokis seniau buvo labai paplitęs. Jis šokamas taip: visi šokėjai sustoja arba susėda ratu, o į vidurį rato įeina du: vienas „kaltintojas“, o kitas „kaltinamasis“. Kaltintojas visaip rate šokinėja, kraiposi ir, rodydamas į kaltinamąjį, dainuoja šokio tekstą. O kaltinamasis su visais sustojusiais ratu šokėjais bosuoja taip, kaip užrašytas antras balsas. Visi bosuodami retkarčiais trepsi kojomis ir ploja rankomis. Šokio tekstas priklausydavo nuo „kaltintojo“ sugebėjimo naujus posmus posmuoti (SlS III 1393).

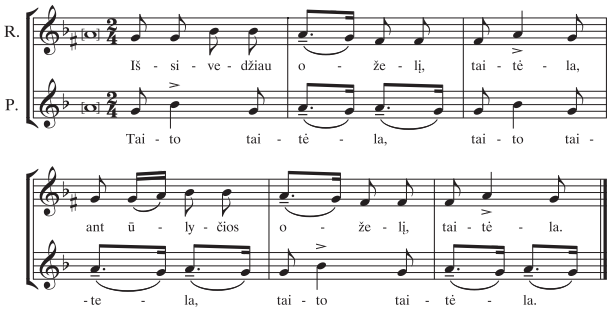
Rinkinio (kurį gieda „kaltintojas“) ir *bosavimu* pavadinto pritarinio (jį gieda ratelis kartu su „kaltinamuoju“) melodijos sudaro heterofoninį sąskambį:



17 mel. – SlS III 1393

Giedojimo būdas primena daugiabalsumo klasifikacijoje Račiūnaitės-Vyčinienės išskirtą 24-ąjį būdą *Dviejų giedotojų (arba grupių) keturinė – kontrapunktas be antifono*, paplitusį Rytų Lietuvoje[79], tačiau šiuo atveju rinkinį gieda tik viena rinkėja, pritarinį – visas pulkas. Kyla abejonė (kaip ir anksčiau aptariant kitas žaidimo „Kazilio" atmainas), ar rinkėja be pertraukos galėtų išgiedoti visą laiką. Greičiausiai pagiedojusi trumpesnę ar ilgesnę kaltinamąją „tiradą", ji bent trumpam atsikvėpdavo, palikdama skambėti vien pritarinį – tuomet sutartinės muzikoje galėjo pasitaikyti vienbalsumo intarpai.

8. ***XVIII šokimo būdu*** šokama sutartinė „Išsivedžiau oželį" iš Gelvonų (SlS III 1375) taip pat giedama savitu giedojimo būdu – tai **rinkėjų poros ir pritarinį „bosuojančio" pulko keturinė**. Šios sutartinės giedojimo būdas, heterofoninis balsų derinimas ir intonacinės kryptys panašios kaip aptartosios „Kazilio" atmainos iš Gelvonų apylinkių (SlS III 1393, žr. 17 mel.):



18 mel. – SlS III 1375

Apie „Išsivedžiau oželį" Kartenis rašė:

> Šis šokis, kiek žmonės primena, buvo šokamas senų moterų per pokylius... Dainuojama dviem balsais. Vienas veda, o kiti sutaria, dainuodami „Taito tai-tėla", kaip melodiją užrašant ir pažymėta. Dainuojama be pertraukos per visą šokį. Šokio teksto didumas pareidavo nuo dainininko sugebėjimo naujus posmus sukombinuoti, sudėti (SlS III 1375 paaiškinimas).

Pasakymą „Vienas veda [...]" reikėtų suprasti kaip tarmiškai išreikštą daugiskaitą (*vienās*), o ne kaip solinio atlikimo paminėjimą. Tai patvirtina pastaba šalia melodijos – joje aiškiai nurodyta, kad rato viduryje šokdavo ne viena, o dvi moterys:

> Šį šokį šokdavo moterys, sustojusios ratu. Tūpčiodamos ir kraipydamosi vaikščiodavo ratu, kartais supliauškėdamos rankomis. O tuo tarpu iš rato dvi moterys įeidavo į vidurį, pasisukdavo, už rankų susinėrusios, ir išeidavo. Paeiliui eidavo kitos poros (SlS III 1375).

Greičiausiai rinkinio partija priklausė toms dviem moterims. Jos melodiją turėtų atlikti vienu balsu pagal pastebėtą dėsningumą, kad šokant poroje giedama vienoda partija (žr. aukščiau aptartų trejinių sutartinių, šokamų V–VIII būdais, giedojimo būdus). Sutartinės „Išsivedžiau oželį" tekste prasminis tekstas pasirodo kas antrą posmą, todėl tik tuomet rinkėjų pora turėtų išeiti į vidurį, o tarpuose atliekant refreninį posmą „O tai mano oželis, taitėla, gražiai šokinėja, taitėla" viduryje galėtų pasirodyti kaskart vis kita pora[80]. Kita vertus, neatmestina tikimybė, kad rinkinio kūryba galėjo pereiti vis kitai šokėjų porai ratelio viduryje.

9. Vienas iš naujai nustatytų giedojimo būdų priskirtas *maišytinėms* sutartinėms (*kapelijoms*) – tai **vienbalsio giedojimo ir tribalsės *maišytinės* sutartinės kaita**. Jis būdingas Paketurių kaime (Kupiškio vlsč.) šoktai sutartinei „Siunta moni motinala" (dar vadinta šokiu „Dūda"). Jos melodija nepateikta, bet teksto užrašymas aiškiai parodo, kad kiekvieno posmo pirmosios eilutės („Siunta moni motinala / Į upałį vandenėlio") giedamos vienu balsu, o kitos eilutės – trimis balsais, kaip ir įprasta šios rūšies sutartinėms (pirmasis balsas – „Buvo dūda Vilniuj", antrasis – „Kad ir buvo, neku gavo", trečiasis – „Dilio dilio dilio dilio"). Šiuo atveju nėra *maišytinėms* sutartinėms būdingo balsų įstojimo paeiliui – antrojoje dalyje visi trys balsai suskamba iš karto. Kituose posmuose keičiasi tik pirmoji vienu balsu giedama eilutė (pvz., antrame posme „Aš nubagau undenelia..."), o tribalsė dalis vis kartojasi. Rankraštyje pateiktas sutartinės eigos aprašas:

> Sustoja visi vienas paskui kitą „žąsele" ratu ir eidamos aplink dainuoja į šalis mėtydamos rankas „Siuntė moni motinala" ir t. t. Dainuojant „Buvo dūda Vilniuj" ir kt., greit apsisuka visos, kojom sutrepsi ir į kitą pusę sukasi apie save. Dainuoja ir sukasi, kol atsibosta, iki kito punkto. Sukdami vieni dainuoja „Buvo dūda Vilniuj", kiti storiau „Kad ir buvo, neku gavo" arba ploniau „dilio dilio" dainuoja greit sukimosi taktan ir sukasi. Šokdavę Paketuriuose (LTR 2071/163).

Pagal choreografiją tai būtų ***XX būdas*** (tuščiaviduris ratas). Sutartinės sandara susideda iš dviejų dalių: per pirmąją šokėjai juda ratu vienas paskui kitą, per antrąją – sukasi pavieniui apie save.

Dar viena „Siunta moni motināla" atmaina (SlS III 1779) užrašyta Šimonyse (Panevėžio apskr.). Melodijos taip

pat nėra, bet aiškiai nurodyta, kad kintantis tekstas priklausė tik rinkėjai, kai kitos dvi giesmininkės tuo pat metu nuolat kartodavo kiekviena savo tekstą: viena – „Po beržėliu du lapėlkiu“, kita – „Trumpdi, trumpdi“. Ši atmaina pateikta be jokios nuorodos apie choreografiją.

Išvados

Apibendrinkime tyrinėjant sutartinių choreografiją naujai nustatytus giedojimo būdus:

1. Poromis giedama trejinė – šokant VI, VII ir VIII būdais paprastąsias trejines („Aviža prašė dirvono pasėti“ SlS III 1482, „Treputė martelė“ SlS III 1304, „Laduto, laduto“ SlS III 1369);
2. Trejinė (paprastoji arba trejinė keturiose) su „bosuojamu“ pritariniu – giedama šokant trejinę I būdu („Lioj obalala“ SlS III 1606, „Parlalis“ LTR 687/21) ir trejinę keturiose X būdu („Užsiaugo augo, sodauto“ SlS III 1416, „Išjojo jojo, sodauto“ SlS III 1251);
   2a. Trejinė keturiose su „bosuojamu“ pritariniu – šokant trejinę keturiose pagal IX būdo 1-ąją atmainą („Treputė martelė“ SlS III 1305);
   2b. Poromis giedama trejinė (paprastoji arba trejinė keturiose) su „bosuojamu“ pritariniu – šokant trejinę keturiose pagal IX būdo 2-ąją atmainą arba paprastąją trejinę V būdu („Treputė martelė“ SlS III 1305);
3. Trejinė, turinti dvejinės keturiose požymių, – šokant trejinę keturiose XI būdu („Trep trepo, martela“ SlS III 1315);
4. Trejinės sutartinės ir vienbalsio atitarinio kaita – šokant trejines II būdu („Čiutytė“ SlS III 1454) ir I būdu („Našloita rūta“ SlS III 1373, „Porlali, rito“ SlS III 1603);
5. Keturinė su vienu rinkiniu ir trimis (ar dviem) atitariniais – šokant keturinę XV būdu („Kazilio“ SlS III 1388a, 1389);
6. Rinkėjos ir dviejų pritarinių keturinė su tribalsumo intarpais – šokant keturinę XVIII būdu („Kazilio“ SlS III 1391, 1392, LTR mel. 2872(96));
7. Rinkėjos ir pritarinį „bosuojančio“ pulko keturinė – šokant keturinę XVIII būdu („Kazilio“ SlS III 1393)
8. Rinkėjų poros ir pritarinį „bosuojančio“ pulko keturinė – šokant keturinę XVIII būdu („Išsivedžiau oželį“ SlS III 1375);
9. Vienbalsio giedojimo ir tribalsės *maišytinės* sutartinės kaita – šokant *maišytines* sutartines XX būdu („Siunta moni motinala“ LTR 2071/163).

Dalis tokių naujai surastų giedojimo būdų pasižymi tuo, kad juose susilieja tarsi visiškai skirtingais laikomi atlikimo tipai – trejinė ir keturinė; trejinė ir dvejinė; trejinė ir pakaitinė giesmė; trejinė ir vienbalsis atitarinys; vienbalsė daina ir *maišytinė* sutartinė. Taip išryškėja ne tik skirtingų choreografinių, bet ir muzikinių ypatybių sąsajos. Tai atskleidžia didesnę, negu įprasta manyti, sutartinių atlikimo įvairovę ir variantinę kaitą toje pačioje tradicijoje. Kita vertus, dalis tiek giedojimo, tiek šokimo (žaidimo) būdų šiame straipsnyje pateikiami kaip prielaidos, nes jie pagrįsti nepakankamai aiškių sutartinių aprašų įvairiomis interpretacijomis.

Santrumpos

AD *Aukštaitijos dainos, sutartinės ir instrumentinė muzika (1935–1941 metų fotografo įrašai). Songs, Sutartinės and Instrumental Music form Aukštaitija (phonograph records of 1935–1941).* Sudarė ir parengė Austė Nakienė, Rūta Žarskienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004.

AM *Aukštaičių melodijos.* Parengė Laima Burkšaitienė, Danutė Krištopaitė. Vilnius, 1990.

ČLLM Lietuvių liaudies melodijos. Spaudai paruošė J. Čiurlionytė. In: *Tautosakos darbai*. T. 5. Kaunas, 1938.

LLIM *Lietuvių liaudies instrumentinė muzika. Pučiamieji instrumentai.* Sudarė ir paruošė S. Paliulis. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1959.

LLMA F 393 Lietuvos literatūros ir meno archyve saugomas J. Lingio asmeninis archyvas.

LLRŠ *Lietuvių liaudies rateliai ir šokiai*. Sudarė Alina Elena Kirvaitienė. Vilnius, 1991.

LT *Lietuvių tautosaka.* T. 5. Vilnius, 1968.

LTR Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto rankraštynas.

MFA KTR Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyriaus muzikinio folkloro archyvo rankraštiniai rinkiniai.

MFA V Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyriaus muzikinio folkloro archyvo videofondai.

NS *Lietuvių dainos ir giesmės Šiaur-rytinėje Lietuvoje.* Dr. A. R. Niemi ir Kun. A. Sabaliausko surinktos. Helsinkis (Ryga), 1912.

SlS *Sutartinės. Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos.* Sudarė ir paruošė Z. Slaviūnas. T. 1–3. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1958–1959.

SPŽG *Pažimes žemaytiszkas gaydas pridietynes pry Daynu Žemayczių yr yszduotu par Symona Stankewicze.* Ryga, 1833.

ŠR *Šokiai ir rateliai*. Sudarė Eugenija Venskauskaitė. Vilnius: Lietuvos liaudies kultūros centras, 1989

apskr. – apskritis
k. – kaimas
mel. – melodija
r. – rajonas
vlsč. – valsčius

Nuorodos

[1] Pateikėjai šią liaudies kūrybos rūšį dažniausiai vadindavo *giesmėmis*, atskirdami nuo paprastųjų dainų – tai ypač pabrėžė sutartines tyrinėję A. Sabaliauskas, A. R. Niemis ir S. Paliulis (išsamiau žr. Sabaliauskas, 1916, p. VI; Niemi, 1996, p. 206; Sutartinių ir skudučių keliais, 2002, p. 377, 499).

[2] A. R. Niemio, A. Sabaliausko, J. Čiurlionytės, Z. Slaviūno, S. Paliulio, D. Račiūnaitės-Vyčinienės, L. Burkšaitienės ir D. Krištopaitės bei kitų autorių sudaryti rinkiniai (NS, ČLLM, SlS, LLIM, Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000, p. 257–293, AM, AD, SPŽG ir kt.).

[3] Daugiausia tyrinėta archyvinė sutartinių medžiaga, sukaupta Lietuvių literatūros ir tautosakos institute, mažiau – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikinio folkloro archyve, Lietuvos liaudies kultūros centro Liaudies kultūros archyve, Klaipėdos universitete, Vytauto Didžiojo karo muziejaus fonduose.

[4] Išsamiau žr. Urbanavičienė, 2009, p. 21–27.

[5] Išsamiau žr. Urbanavičienė, 2009, p. 28–30.

[6] Išsamiau žr. Urbanavičienė, 2009, p. 111–236.

[7] Paprastųjų trejinių šokimo būdai: I – tuščiaviduris ratas; II – ratas su viduriu; III – judėjimas pirmyn (į centrą) ir atgal; IV – šokis trise eilėje su apsisukimais poroje; V – porų apsisukimai dviejose rato pusėse; VI – porų apsisukimai rate; VII – porų apsisukimai eilėje; VIII – porų nėrimas po „tilteliu“.

[8] Trejinių keturiose sutartinių šokimo būdai: IX – poros apsisukimų perdavimas „kvadratu“ (1-oji atmaina – apsisukimų perdavimas viena kryptimi; 2-oji atmaina – apsisukimų perdavimas dviem kryptimis); X – sukimasis susikabinus „žvaigždute“; XI – pakaitinis šokėjos pervedimas į kitą pusę.

[9] XII būdas – piršlybinis žaidimas.

[10] Bendri dvejinių keturiose ir keturinių šokimo būdai: XIII – dviejų porų pakaitinis šokis ar žaidimas (1-oji atmaina – pakaitinis priešpriešinis judėjimas; 2-oji atmaina – priešpriešinis judėjimas su vaizduojamaisiais judesiais; 3-ioji atmaina – piršlybinis žaidimas; 4-oji atmaina – porų pasikeitimas vietomis pralendant pro „vartelius“); XIV – „Sutartinių suktinis“.

[11] Tik keturinėms priskiriami šie šokimo (žaidimo) būdai: XV – „kryžiaus“ formos pakaitinis dviejų porų šokis ar žaidimas (1-oji atmaina – pakaitinis judėjimas priešpriešiais apsisukant poroje; 2-oji atmaina – „kryžiaus“ formos žaidimas „Kazilio“); XVI – sukimasis susikabinus „žvaigždute“; XVII – tuščiaviduris ratas; XVIII – ratas su viduriu; XIX – dvigubas ratas.

[12] Žr. SlS III 1753–1820. Prielaidą apie naujovišką šios rūšies sutartinių kilmę pirmiausia paneigė Račiūnaitė-Vyčinienė, įžvelgusi jose nemažai archajiškų požymių: pradiniam muzikiniam mąstymui būdingą skandavimą neapibrėžto aukščio garsais, silabiškumą, įvairių ritmo formulių naudojimą skirtingose melodijų partijose, apatinio balso burdoną, savitą teksto sandarą – tokią pačią kaip archajiškiausių vaikų dainelių ir senosios poezijos bruožais pasižyminčių latvių tradicinių ketureilių. Tyrėjos nuomone, ši kūryba galėjo susiformuoti tradicinių sutartinių aktyvaus vartojimo, o ne nykimo laikotarpiu, nes joje išryškėja skudučių ir ragų muzikai būdingos formulės, pasitaiko sekundinių sąskambių. Išsamiau žr. Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000a.

[13] Žr. Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000, p. 142–145, 288–294. Terminas *kolektyvinė* turi esminį trūkumą – visos sutartinės (išskyrus nebent poroje giedamas dvejines) atliekamos mažesnio ar didesnio „kolektyvo“, ypač šokamosios.

[14] Žr. Sabaliauskas, 1916, p. VI.

[15] XX būdas – tuščiaviduris ratas.

[16] Tarp Slaviūno aprašytų 19-os giedojimo tipų 17 priskirti sutartinėms (kiti 2 – pakaitinėms dainoms), iš kurių didžiausią dalį sudaro trejinių tipai (net 13, tarp jų 7 – įvairūs atitartinių trejinių tipai). Išsamiau žr. Slaviūnas, 1958a.

[17] Slaviūnas užsiminė dar apie dviejų giedojimo tipų choreografinį pobūdį (III – *keturinės*, XII – *„Kaziulio“ žaidimas atitariant*). Išsamiau žr. Slaviūnas, 1958a, p. 48–54, 64, 107–109.

[18] Račiūnaitės-Vyčinienės sudarytoje daugiabalsumo klasifikacijoje 31giedojimo būdas priskiriamas sutartinėms, kiti 7 būdai – giesmėms (refreninėms, pakaitinėms, ištisinėms ir kt.). Išsamiau žr. Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000, p. 86–152.

[19] Pagal choreografinius ypatumus išskirti šie giedojimo tipai: 5-asis – *Šokama trejinė* arba *trejinė keturiose (šokant)*; 6-asis – *Šokama trejinė keturiose su dviem skirtingomis melodijomis*; 14-asis – *„Kaziulio“ žaidimas atitariant*; 28-asis – *Šokama dvejinė keturiose-dialogas*; 32-asis – *pakaitinė giesmė-žaidimas* (išsamiau žr. Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000, p. 92–96, 108–110, 131–133, 138, 147, 148, 151).

[20] Pasak D. Račiūnaitės-Vyčinienės, Biržų krašte vyrauja keturinės ir dvejinės, kurių tradicija susijusi su skudučių ir daudyčių muzika, o Švenčionių-Ignalinos krašte sutartinės pasižymi grynai vokaline prigimtimi, joms būdingesnis unisoninis (heterofoninis) skambesys ir intonacinės slinktys, primenančios ištisines dainas. Plačiau žr. Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000, p. 46–50.

[21] Žr. SlS I 112a ir 112b.

[22] Žr. SlS III 1274, taip pat paaiškinimą.

[23] Žr. paaiškinimą prie SlS III 1574.

[24] Žr. SlS III 1575.

[25] Pateikėjos pastaba: „Seniau, kai muzikų maža būdavo, tai mes tas trijõs ir pašokdavom“ (pastaba prie LLIM 304).

[26] Visos melodijos čia ir toliau transponuotos į bendrą aukštį, melodijos pradžioje nurodant tikrąjį pirmojo garso aukštį laužtiniuose skliaustuose.

[27] Ribotu dalyvių skaičiumi pasižymi šie šokimo būdai: visi trejinių keturiose (IX–XI), du keturinių (XV ir XVII), vienas trejinių (IV).

[28] Žr. paaiškinimą prie SlS III 1380b.

[29] Žr. Stasio Paliulio susitikimo su Lietuvos muzikos akademijos etnomuzikologais 1993 m. vaizdo įrašą (MFA V 7); taip pat žr. Sutartinių ir skudučių keliais, 2002, p. 499.

[30] Žr. LLIM 290 paaiškinimą.

[31] Tai XIV būdas sutartinių choreografijos klasifikacijoje, išsamiau žr. Urbanavičienė, 2009, p. 192–201.

[32] Žr. Nr. 21 ir Nr. 22 DVD priede prie Urbanavičienės monografijos, 2009.

[33] Pavyzdžiui, Adutiškio apylinkėse (Švenčionių r.) paruginę „Teka upelė“ giedodavo ir kaip trejinę (SlS II 530), ir trimis pulkais kaip pakaitinę giesmę (MFA KTR 11/187).

[34] Į šį giedojimo būdą panašus daugiabalsumo klasifikacijoje išskirtas 25-asis būdas, bet jis priskirtas ne trejinėms (nors ir pastebėtas panašumas į trejinę), o keturinėms ir pavadintas *Dviejų porų, besikeičiančių partijomis, keturinė* (žr. Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000, p. 126–127).

[35] Ši sutartinė, dar vadinta „Aviža“, buvo užrašyta Žeimelio vlsč, Šiaulių apskr.

[36] Žr. SlS I 205–209.

[37] LLIM 21; SlS III 1586 (Vabalninkas, Biržų apskr.).

[38] LLIM 174 (Pandėlys, Rokiškio apskr.).

[39] ŠR 60 (užr. Kėdainių r.); LT V 9646.

[40] LLRŠ 53 (Skapiškio, Kupiškio apyl.).

[41] LLMA F 393, ap. 1, b. 109 (Klausučiai); LLMA F 393, ap. 1, b. 111 (Pumpėnai, Pasvalio r.).

[42] Pavyzdžiui, krikštynų ratelis „Rasodėlė“ primena sutartinę „Kūmas aina par gryčių“ (SlS II 1206, SlS III 1751), javų lankymo rateliai „Siūlinau dūlinau“ ir „Surūko rūko“ – to paties pavadinimo sutartines (SlS I 256, SlS II 551, SlS III 1583; SlS II 495).

[43] LTR 2293(1).

[44] LTR 2293(6).

[45] Užrašė J. Jurga 1937 m. iš Uršulės Augustinienės, gyvenusios Skominų kaime, Pabaisko vlsč., Ukmergės apskr. Beje, šią sutartinę Slaviūnas leidinyje „Sutartinės“ priskyrė prie trejinių

keturiose, tačiau rankraščio pastaba aiškiai nurodo didesnį arba mažesnį negu keturių atlikėjų skaičių: „Žaidimas. Žaisti gali vieni vyrai ir vienos moterys, viena pora ir kelios. Žaidžia kambary, sode, pievoj, kieme“ (SlS III 1304b paaiškinimas). Sudėtingiausia, žinoma, sutartinę atlikti dviem poromis, nes tuomet jos turi giedoti be atokvėpio. Likus tik vienai porai, sutartinė virsta vienbalsiu poriniu šokiu.

[46] Sutartinę Obeliuose (Rokiškio apskr.) 1932 m. užrašė Dovydaitis, taip apibūdindamas šokio eigą: „Kelios poros eina paskui viena kitą. Kai pradeda dainuoti pirmą eilutę, paskutinė pora pradeda lįsti pro pakeltas rankas, paskui ją kitos. Dainuoja, kol visi pralenda. Kai išneria visi, tai poros sukasi, susikabinę rankomis per alkūnes, ir dainuoja antrąją eilutę kelis kartus“ (SlS III 1369). Išsamų šio aprašo išaiškinimą žr. Urbanavičienė, 2009, p. 147–150.

[47] Aptariamam giedojimo būdui priskirta šokamoji trejinė keturiose sutartinė „Užsiaugo augo, sodauto“ (SlS III 1416) dėl pastaboje apie jos giedojimo būdą nurodytų *užtarimo* ir *patarimo* (pastarasis atitinka „bosuojamo“ pritarinio sąvoką), taip pat dėl to, kad ji kartu su tose pačiose apylinkėse užrašyta sutartine „Išjojo jojo, sodauto“ (SlS III 1251) sudaro tarsi tos pačios sutartinės dvi skirtingas poetinio teksto dalis (sudėjus abiejų sutartinių tekstus į vientisą seką, susidaro nuoseklus siužetas), abiejų sutartinių sąsają rodo vienodas priedainis „Sodauto rūta, sodauto“ ir beveik tokia pati melodika. Išsamiau žr. Urbanavičienė, 2009, p. 160–162.

[48] SlS III 1251 paaiškinimas.

[49] Beje, homofoninių dainų *turavojimas* (pritarimas antru balsu) kitoks – *turavojančio* balso tekstas keičiamas kiekviename posme kartu su pirmuoju balsu, nėra refreninio teksto kaip sutartinių *turavojimo* atveju.

[50] Žr. SlS III 1239a, 1240, 1247.

[51] Žr. SlS III 1248.

[52] Žr. LTR 687(21), melodija neužrašyta.

[53] Žr. SlS II 638 paaiškinimą.

[54] SlS II 665.

[55] Žr. SlS III 1606 paaiškinimą.

[56] Išsamiau žr. Urbanavičienė, 2009, p. 161–162.

[57] 1932 m. užrašė F. Šalkauskas iš R. Lauruškaitės-Jasiūnienės. Pateikėja nurodė, kad tokiu pačiu būdu šokamos ir sutartinės „Kelkis, martel, tu jaunoji“ (SlS III 1306), „Tarška barška žiedeliai“ (SlS III 1307).

[58] Tokia poetinio teksto sandara daugiabalsumo klasifikacijoje atitiktų 19-ąjį būdą *Asimetriška trejinė su solo intarpais* (žr. Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000, p. 117–118).

[59] Žr. Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000, p. 64, 69, 95.

[60] Plg. su kita Pušalote užrašyta „Trep trepo, martela“ atmaina (SlS III 1316), pateikta su melodija, bet be judesių aprašo.

[61] XI šokimo būdas grindžiamas pakaitiniu porų vaikščiojimu priešpriešiais, pervedant kanono būdu vis po kitą šokėją iš vienos pusės į kitą. Išsamiau žr. Urbanavičienė, 2009, p. 165–172.

[62] Svočia klausdavo: „Kas daržėlį tvārā, rūtalas sėjo, akėjo, skynā, vainikų pynā, unt galvalās dėjo“ ir t. t., o moterų ratelis atsakydamas atitardavo: „Mās, sasutālās.“ Kai kuriuose aprašuose paminėta, kad moterys susikabinusios sukdavosi rateliu aplink klausimus užduodančią vedėją, o ši „[...] ratelyje daro, kas jai patinka: šoka, trypia, sukas, tūpčioja, o ratelis atitardamas trepsi kojomis ir kraiposi“ (SlS III 1733). Senųjų giesmininkių šokama „Čiutytė“ buvo nufilmuota ir parodyta etnografiniame filme apie kupiškėnų vestuves „Čiutyta rūta“ (1968). Plačiau apie „Čiutytės“ apeiginę reikšmę žr. Urbanavičienė, 2000, p. 404–405.

[63] Šią sutartinę užrašė S. Paliulis iš Uršulės Bukėnaitės-Krapavickienės, tačiau perspausdinant tos pačios „Čiutytės“ melodiją rinkinyje „Aukštaičių melodijos“ buvo nurodytas kitoks atlikimo būdas – kaip pakaitinės giesmės (žr. AM 33).

[64] Šios „Čiutytės“ apraše nurodyta viena vedėja ir jai atitarianti grupė, o prie melodijos pažymėtos dvi atlikėjų poros – tai akivaizdus prieštaravimas. Teisingiau būtų vadovautis paaiškinime pateikta pastaba: „Susitveria ratelis, į vidurį eina vedėja ir dainuoja: „Čiutyta rūtyta, kas daržėlį tvārā?“, o ratas atitaria: „Čiutyta rūtyta, mas, sasutālās“ [...] (SlS III 1733 paaiškinimas).

[65] Žr. SlS III 1732–1734; AM 33; LT V 9630; LTR 2294/8.

[66] Pagal D. Račiūnaitės-Vyčinienės daugiabalsumo klasifikaciją tai 2 giedojimo būdas, žr. Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000, p. 90.

[67] Žaidėjai sustoja „kryžiaus“ kampuose ir atlieka tam tikrus judesius pasilikdami vietoje arba pajudėdami pirmyn atgal. Morkūnienė, sudarydama lietuvių liaudies choreografijos katalogą, daugumą žaidimo „Kazilio“ atmainų priskyrė judėjimo priešpriešiais „kryžiumi“ grupei.

[68] Žr. Z. Slaviūno paaiškinimą prie sutartinės SlS III 1394a.

[69] Išsamiau žr. Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000, p. 108–110.

[70] Išsamiau žr. Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000, p. 124–125

[71] Žr. LTR 660(24).

[72] Žr. LTR pl. 274(2).

[73] Kitų šios žaidžiamosios sutartinės atmainų tekstas yra išsamesnis: baramasis vyriškos giminės veikėjas dar pragėrė *sermėgėlę, rugių bačką, ristą žirgą, kamanėles, mudrią bričką*, net *namelius, pirkelį*, o moteriškos giminės veikėjas – su *maskoliais, burliokais, cigonais* ar *bajorais* pragėrė *šilko skarą, aukso žiedą, mudrią suknią, kasnykus, spadnyčėlę, nažutkėlę* ir pan. Išsamiau žr. Urbanavičienė, 2009, p. 204–207.

[74] Cituota pagal rankraštinį aprašą LTR 1686(3), nes jį paskelbiant (žr. SlS III 1391) šiek tiek pakeistas žaidimo eigos apibūdinimas: nebepaminėtas vyrų dalyvavimas, praleistos kai kurios tikslesnės nuorodos apie judesius.

[75] Žr. SlS III 1391 paaiškinimą.

[76] Tai primena XV šokimo (žaidimo) būdu atliekamą „Kazilio“ (SlS III 1388, 1389), kai rinkėja kartu su pritarėjomis sudaro bendrą „kryžiaus“ choreografinį piešinį ir savo kaltinimus skiria menamam pagrindiniam veikėjui, esančiam tarsi „kryžiaus“ viduryje.

[77] Rankraštiniame sutartinės apraše Z. Slaviūnas pažymėjo pastabą: „Antras ir trečias balsas atrodė, jog turi prasidėti kitu tonu, pvz., sekunda žemiau ar aukščiau, tačiau dainuotoja nurodė, kad kiti balsai pradeda tuo pačiu balsu, kaip ir užrašyta“ (LTR 1686/3). Matyt, tikėtasi tipiškesnio to krašto sutartinėms sekundinio paralelizmo, bet pateikėja aiškiai nurodė, kad skambėjimas turi būti heterofoninis, beveik vienbalsis.

[78] Plg. LTR 2089(2), pl. 1124(5), mel. 2872(96) su paskelbtąja atmaina (SlS III 1392a), kuri nuo pirmosios skiriasi nedideliais intonaciniais pakitimais rinkėjos partijoje.

[79] Žr. Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000, p. 125–126.

[80] Tokio atlikimo pavyzdį žr. Nr. 17 DVD priede prie Urbanavičienės knygos, 2009.

Literatūra

Antanavičius, Juozas. Profesinės polifonijos principų ir formų analogijos liaudies sutartinėse. In *Liaudies kūryba*. T. I. Vilnius: Mintis, 1969, p. 27–52.

Čiurlionytė, Jadvyga. *Lietuvių liaudies melodikos bruožai*. Vilnius: Vaga, 1969.

Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva. *Sutartinių atlikimo tradicijos.* Vilnius: Kronta, 2000. ISBN 9986-503-25-6.

Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva. Dviejų pradų – vokalinio ir instrumentinio – susipynimas sutartinėje „Buvo dūda Vilniuj“. In:

Lietuvos muzikologija. Lithuanian musicology. T. 1. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2000a, p. 89–103. ISBN 9986-503-30-2, ISSN 1392-9313.

Sabaliauskas, Adolfas. *Lietuvių dainų ir giesmių gaidos. / Lietuvos šiaurės rytuose surinko Kun. A. Sabaliauskas, Nemunėlio Radviliškio klebonas*. Helsinkai, 1916.

Slaviūnas, Zenonas. Apie sutartinių ritmikos savitumą. In *Liaudies kūryba*. T. III. Vilnius: Lietuvos etninės kultūros draugija, Lietuvos liaudies kultūros centras, 1992, p. 15–20.

Slaviūnas, Zenonas. *Sutartinių šokiai, jų amžius ir panaudojimo problemos.* Pranešimas teorinei konferencijai choreografijos klausimais. Vilnius: Lietuvos TSR liaudies meno rūmai, 1971. XII. 12–13.

Slaviūnas, Zenonas. Sutartinės. In *Sutartinės. Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos* / Sudarė ir paruošė Zenonas Slaviūnas. T. 1. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1958, p. 9–26.

Slaviūnas, Zenonas. Sutartinių dainavimo būdai. In *Sutartinės. Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos* / Sudarė ir paruošė Zenonas Slaviūnas. T. 1. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1958a, p. 39–142.

Sutartinių ir skudučių keliais. Stasys Paliulis. Tautosakininko gyvenimas ir darbai. Sudarė ir parengė Algirdas Vyžintas. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2002. ISBN 9986-503-31-0.

Urbanavičienė, Dalia. *Šokamosios ir žaidžiamosios sutartinės.* Vilnius: Kronta, 2009. ISBN 978-609-401-046-0.

Urbanavičienė, Dalia. *Lietuvių apeiginė etnochoreografija.* Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2000. ISBN 9986-503-24-8.

Summary

The Lithuanian multipart songs *sutartinės* were discovered and named only in the first half of the 19th century, and a rapid decline in the genre was already observed at that time. Dance and play sutartinės have been chosen as the main subject of research in this article because approximately one-sixth of more than 2,000 descriptions of such songs have references to the choreographic character of sutartinės. Manuscripts feature many remarks that they were often sung not only while dancing, but also using other movements – while walking or working (reaping rye, raking hay, pulling flax, spreading manure, leading horses, spinning or twisting threads, milling, etc.), in rituals (carrying symbols of harvest-home to the landlord's house, pulling the bride from under the bed-sheet during wedding parties, etc.). The syncretism of sutartinės has a wide range of nature including a convergence of movements with singing, lyrics and sometimes with instrumental music.

The melodies of dance and non-dance sutartinės share features typical for dance music: accented rhythm, syncopations, the so-called 'square' structure, and other features created by the interaction of movements and music. Therefore, non-dance songs are likely to have been danced or at least accompanied by some movements (work, walking, etc.). Choreographic nature of many sutartinės may have remained unrecorded due to the lack of attention or knowledge on the part of those who recorded them.

The basic peculiarity of dance and play sutartinės is a strong interaction between the music and movements, which is usually based on the principle "who does not sing, does not dance." However, this rule is not applicable to songs danced in circles, when non-singers also participate in the dance. In such cases, the direct link between the music and movements is manifested in a different way: for instance, the movement canon occurs together with the musical canon, i.e. only some steps and figures related to a certain part of melody are danced when singing that part.

Due to the obvious interaction of music and movements, choreographic sutartinės are analysed in this article by dividing them into three major groups in terms of the way of singing:

1. Canonical polyphonic sutartinės *trejinės* and *trejinės keturiose*;

2. Contrapuntal polyphonic sutartinės *dvejinės*, *dvejinės keturiose* and *keturinės*;

3. Sutartinės *kapelijos* (or mixed sutartinės).

Altogether 20 ways of sutartinės dancing (playing) were identified from which 11 belong to canonical sutartinės, eight to contrapuntal, and one to sutartinės *kapelijos* (mixed sutartinės).

Canonic Sutartinės. *Trejinės* (threesomes) and their various subtypes are sung in a canonical manner. Not only the music and text, but also movements are performed according to a single canon principle. Therefore, such songs differ from other dance sutartinės in terms of special syncretism. A unique choreographic feature of *trejinės* is the movement in circles and a successive repetition of certain moves following the musical canon. Eight ways of dancing (or playing) the *simple trejinės* have been identified. *Trejinės keturiose* are performed in canon just like other *trejinės* but necessarily by four people. Such a strict requirement in the number of performers undoubtedly depends on the choreography as dancing takes the pattern of a square, a cross or two couples (3 ways of dancing). It could be thus assumed that all the *trejinės keturiose* were danced.

Counterpoint Sutartinės include *dvejinės* (twosomes), *dvejinės keturiose* (*dvejinės* in four) and *keturinės* (foursome). Performance of such songs is marked by the contraposition of separate parts, which distinguishes them from canonical sutartinės. Difference in parts is especially characteristic of *keturinės* in which the meaningful lyrics are sung according to one melody, and the accompaniment is made of constantly repeated onomatopoeic words sung to another melody. The music of *dvejinės* also consist of two different melodies resounding simultaneously but the lyrics in both parts are the same. *Keturinės* and *dvejinės keturiose* which have to be performed by four persons are noted for antiphonic performance when one couple repeats the parts performed by the other couple. The repetition element is also reflected in choreography of some of the

counterpoint polyphonic sutartinės when dancers move in turn opposite each other. On the other hand, dance moves of the counterpoint sutartinės often bear features common with *trejinės*: dancing in circle, similar symbols rendered ('star'), turning in couples. Then again there are differences too: counterpoint sutartinės are more likely to feature performance of common choreography in a couple compared to canon sutartinės. However, the musical parts of the performers in the same couple are different, which explains why the relationship between music and dance moves is not as obvious as in the performance of *trejinės* where the choreographic part fully blends with music and changes accordingly with it. It was found that counterpoint sutartinės can be danced and played in eight ways: one for simple *dvejinės*, two ways common of *dvejinės keturiose* and *keturinės*, five characteristic of *keturinės* only. *Keturinės* reveals their nature through choreography for the most part: there is ample evidence from recorded sources to believe that all of the *keturinės* were danced. Meanwhile, *dvejinės* are most often described exceptionally as of vocal nature (its music usually produces harmony of parallel seconds which requires special hearing skills from singing partners). The choreographic nature is expressed much more strongly in *dvejinės keturiose* (*dvejinės* in four): four performers are necessary because two pairs dance.

Mixed sutartinės are the type of sutartinės sung by three to 20 people, each singer joining in with independent lyrics and melody. Instrumental accompaniment was often used to replace the singers' voices or playing parts of the sutartinė. Only a few descriptions of such sutartinė mention choreography, mainly giving a single way of dancing.

A close study of the choreography of the sutartinės led us to conclude that some ways of sutartinės dancing (playing) can easily turn into one another according to a different number of performers, the choice of one or another choreographic formation, change in the way of singing. Common features exist between different types of singing as well as between different ways of dancing (playing). It is noticed in quite a few cases that variants of one and the same sutartinė are performed as *trejinės*, while others are performed as *keturinės*. For instance, the choreography of a ring is characteristic of both *trejinės* (Type 1), and *keturinės* (Type 17), and *kapelijos* (Type 20); turning in the shape of a 'star' is observed in *trejinės keturiose* (type 10), and *keturinės* (Type 17). The key difference is that the choreography of *keturinės* and *kapelijos* has no separate moves, shapes or steps passed in canon, which is typical of *trejinės*. Such adaptation of similar ways of dancing to different ways of singing led to believe that these ways of singing also are not very different. Some data show that *trejinės* were easily turned into *keturinės* and vice versa – this also explains the relationship between some ways of dancing. The affinity (and even confluence) of the two seemingly different types of singing is especially evident when *trejinės* are sung in a special way – with an additional refrain part typical for *keturinės* (see Melody 8).

From 20 identified ways of dancing only eight show a restricted number of dancers; therefore the conclusion that the number of sutartinė dancers was strictly small (3–4) raise doubts. It was found that when sutartinė is sung by more performers they can divide the parties in two ways:

1. Every singer (dancer) sings a separate part and enters a canon singly;

2. Few persons sing the same part (voice).

Conversion of multi-voice singing into unison also show some link with unlimited number of performers: there are many examples when the same melody is sung as sutartinė in canon as well as in unison by many performers.

Some new versions of singing were found researching the choreographic features of the sutartinės which have not yet been included into the classifications of polyphony types made by Zenonas Slaviūnas and Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė. A total of nine new ways of sutartinės singing have been identified:

1. *Trejinė* sung in couples – dancing simple *trejinė* according to the 6th, 7th or 8th dancing ways (*Aviža prašė dirvono pasėti* SlS III 1482, *Treputė martelė* SlS III 1304, *Laduto, laduto* SlS III 1369);

2. *Trejinė* (simple or *trejinė keturiose*) with an additional refrain part – dancing simple *trejinė* according to the 1st dancing way (*Lioj obalala* SlS III 1606, *Parlalis* LTR 687/21), or *trejinė keturiose* according to the 10th dancing way (*Užsiaugo augo, sodauto* SlS III 1416, *Išjojo jojo, sodauto* SlS III 1251);

2a. *Trejinė keturiose* with additional refrain part – dancing *trejinė keturiose* according to the 9th dancing way's 1st version (*Treputė martelė* SlS III 1305);

2b. *Trejinė* sung in couples (simple or *trejinė keturiose*) with additional refrain part – dancing *trejinė keturiose* according to the 9th dancing way's 2nd version, or simple *trejinė* according to the 5th dancing way (*Treputė martelė* SlS III 1305);

3. *Trejinė* with the features of *dvejinės keturiose* – dancing *trejinė keturiose* according to 11th dancing way (*Trep trepo, martela* SlS III 1315);

4. Change (vicissitude) of *trejinė sutartinė* and a responce in unison – dancing *trejinė* according to 2nd dancing way (*Čiutytė* SlS III 1454), or according to 1st dancing way (*Našloita rūta* SlS III 1373, *Porlali, rito* SlS III 1603);

5. *Keturinė* with one primary voice and three (or two) response voices – dancing *keturinė* according to the 15th dancing way (*Kazilio* SlS III 1388a, 1389);

6. *Keturinė* of one primary voice and two responce voices with three-voice insertions – dancing *keturinė* according to the 18th dancing way (*Kazilio* SlS III 1391, 1392, LTR mel. 2872(96));

7. *Keturinė* of one primary voice and additional refrain part sung in group – dancing *keturinė* according to the 18th dancing way (*Kazilio* SlS III 1393)

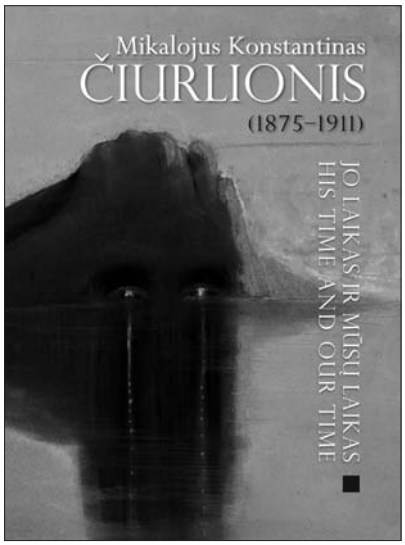
8. *Keturinė* of one primary voice of couple and additional refrain part sung in group – dancing *keturinė* according to the 18th dancing way (*Išsivedžiau oželį* SlS III 1375);

9. Change (vicissitude) of unison singing and three-voice sutartinė-*kapelija* (or *mixed* sutartinė) – dancing sutartinė-*kapelija* according to the 20th dancing way (*Siunta moni motinala* LTR 2071/163).

Part of those new types are characterized by the interflow of the already known sutartinė types that are considered completely different from one another – *trejinė* and *keturinė*; *trejinė* and *dvejinė*; *trejinė* and replacement antiphonal song; *trejinė* and responce in unison; unison song and sutartinė-*kapelija* (or *mixed s*utartinė). So the common features also exist between different types of singing, not only between different ways of dancing (playing). That reveals a wider (than is commonly believed) diversity of sutartinės performing and variant change inside the same tradition. On the other hand some singing ways as well as dancing ways in this article are presented only as an assumption because they are based on the interpretations of sutartinės records that are not clear.

Priedas
Supplement

Knygos pristatymo vakaras 2013 m. lapkričio 8 d.,
Lietuvos muzikos ir teatro akademijos J. Karoso salėje



Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911): jo laikas ir mūsų laikas. Studijų ir mokslo straipsnių rinkinys. Sudarytojos: Gražina Daunoravičienė, Rima Povilionienė. – Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013. – 688 p. : iliustr. ISBN 978-609-8071-11-5

Viktorija Daujotytė-Pakerienė

Nėra žmogaus pasaulyje amžinesnės temos nei laikas. Didelio tomo, skirto Mikalojaus Konstantino Čiurlionio mirties šimtmečiui, sudarytojai laiką pasirinko išeities tašku: „Jo laikas ir mūsų laikas“. Mūsų laikas turėtų būti vadinamas esamuoju, dabar esančiu. Bet šv. Augustinas „Išpažinimuose“ įspėja:

> Esamuoju gali būti vadinamas tik trumpiausias laiko momentas, kurio negalima dalyti į jokias dalis. Tačiau jis taip greitai pralekia iš ateities į praeitį, kad neužtrunka nė akimirkos. Jei užtrunka, tai dalijamas į praeitį ir ateitį. Dabartis neturi jokios trukmės[1].

Laikas, kuriuo Čiurlionio tomas dalijasi ir su mumis, skaitančiaisiais, praeina, tolsta nuo mūsų nesulaikomai. O Mikalojaus Konstantino laikas yra įgijęs amžinybės, amžinojo laiko statusą, jį girdime, jei girdime, muzikoje; ačiū už kompaktinę plokštelę, rinktiniai Čiurlionio muzikos atlikėjai, yra sukrečiančių momentų iš laikų sutapimo, gal labiausiai preliuduose: likimo dūžiai – tų pačių ar bent labai artimų tonų anuomet, dabar ir ateityje, amžinas dabar. Amžinas laikas ir iš Čiurlionio paveikslų, kuriuose didžiąja sutartimi veikia akis ir dvasia: pagal fenomenologinę Maurice'o Merleau-Ponty jungtį. Ramybės, tylos, vilties akys – nekintančios ir nesikeičiančios, kas ir kaip keistųsi pasaulyje.

Sutelktinio Čiurlionio tomo paradoksas – begalinė, vis naujai, vis kitomis spalvomis ir garsais atsiskleidžianti, gyvybingai pulsuojanti Čiurlionio amžinybė regima tarsi iš mirties, iš paskutinio ir kartu aukščiausio taško, mirties šimtmetis atrodo lyg kokia riba, nuo kurios galima žvelgti į jo ir į mūsų laiką. Mūsų laikui pastangų nereikia – mūsų laikas mumyse tol, kol esame. Žmogaus gyvenimas išsprendžia laiko problemą: esame, ir tai yra mūsų laikas, esame, kol esame. Ir nejuntame būtinybės žinoti, kas yra laikas, kol prie jo mūsų nesustabdo menas, filosofija.

Čiurlionis – ne tik genialus kūrėjas. Čiurlionis – iš tiesų neaprėpiamas reiškinys, kūrybos ir tų reikšmių, kurias jis reprezentavo kaip asmuo, jungdamas savo paties unikalią patirtį, gamtos refleksijas, įsimąstymus, tai, kas apibūdinama kaip laiko dvasia, amžinai moderni ir amžinai konservatyvi. Bandoma Čiurlionio reiškinį aprėpti, aprašyti, apimti, taikant skirtingas teorijas, metodus, kalbas, sutelkiant iš tiesų didelę tyrėjų auditoriją, per trisdešimt dailėtyrininkų, filosofų, muzikologų, kultūrologų iš Lietuvos ir pasaulio. Tai neabejotinai iki šiol didžiausia mokslinių pajėgų sutelktis, 2011 m. rugsėjį vykusios tarptautinės mokslinės konferencijos rezultatai. Tomo sudarytojos Gražina Daunoravičienė ir Rima Povilionienė nusipelno pagarbos ir padėkos žodžių.

Ką reiškia darbas prie šitokio tomo, rodo ne tik pačios publikacijos, bet ir baigiamieji puslapiai – rodyklės, priedai, Čiurlionio muzikos ir dailės kūrinių katalogai. Iš esmės dvikalbis leidinys gali teikti įvairiopos informacijos esantiems ir ateinantiems Čiurlionio tyrinėtojams. Įdomu skaityti, jausti, kaip Čiurlionio kūrybos supratimai, interpretacijos yra persmelkti Vytauto Landsbergio, dažniausiai cituojamo ir minimo vardo. Apgailestautina, kad knygą užbaigiantys „Čiurlionio kūrybos tyrimai" skelbiami tik anglų kalba.

Be abejo, tokie tomai pirmiausia priklauso specialistams – muzikos ir dailės žinovams. Yra tokių specialių ir specifinių problemų, į kurias neįeisi, kad ir kaip norėtum. Džiaugsmas dėl to – meno tyrimai, ypač tokio gilaus ir savito menininko kaip Čiurlionis, specialistų rankose. Sutikime – profanų „įnašas" į čiurlionianą, deja, nemenkas. Pastangos tam užkirsti kelią – svarbios. Bet tai, žinoma, nereiškia, kad kiekvienas neturėtume savo takelio.

Mano žvilgsnis į Čiurlionį lyg tarpinis, iš bendresnių kultūros pozicijų, labiau matant patį reiškinį, išskirtinį jo universalumą negu specifinius pasireiškimus. Ką šiuo žvilgsniu žvelgdama akcentuočiau didžiajame Čiurlionio tyrimų tome? Pirmiausia sudarytojų „Pratarmėje" iškeltą Čiurlionio meno universalumo, tautinio ir prigimtinio savitumo klausimą, kuris išnyra ne viename pranešime. Galima mąstyti, kad vis aktualiau skambės tai, ką pastebėjo patys lietuviai (ir jau pirmosiose dailės parodose) ir ką autoritetingai pažymėjo Romainas Rolland'as: suimti Lietuvos prigimtinės, daugiausia žemdirbiškos kultūros pradus, juos tarsi peršviesti atskira kūrybos energija ir atverti pasauliui, nieko, kas sava, neprarandant. Įdomus Jūratės Trilupaitienės straipsnis apie asmenybės paradigmą, jame nauja medžiaga ir savita jos interpretacija atskleidžiamas Lietuvos ir Lenkijos visuomenės veikėjų požiūris į lietuvių tautinį atgimimą. Neabejotina, kad vilnietiškasis Čurlionio laikotarpis sietinas su tautiniu atgimimu. Šiame kontekste matomi saitai su lietuvių pirmine kūryba, kūrėjais, kompozitoriumi Juozu Gruodžiu (Algirdo Jono Ambrazo straipsnis). Konkretinamos sąšaukos su Chopinu, lietuvių ir lenkų tyrėjų, bendrasis romantizmo laukas taip pat konkretėja. Svarbios tikrai sukonkretėjusios sąšaukos su Aleksandru Skriabinu, menkiau teiškyla trečiasis narys – Jurgis Baltrušaitis. Gilinama recepcija – vertinimai, atlikimai, skelbiama senų nuotraukų, jų yra tikrai įspūdingų, kaip viena paskutiniųjų, o gal ir paskutinė, Druskininkuose su nėščia Sofija. Nuolat ir nuolat grįžtama prie meninės vaizduotės transformacijos būdų. Dažniau pirmenybė teikiama muzikinei vaizduotei, bet teisesni yra tyrėjai, kurie mato pirminį, nediferencijuotą Čiurlionio vaizduotės lauką, kitokios, unikalios asmenybės lauką.

Naujuosiuose tyrinėjimuose daugiau Čiurlionio slaptojo pasaulio ženklų – Gražina Daunoravičienė tikrai įspūdingoje studijoje atkreipia dėmesį į modernistinę aiškiaregystę (suprantame, kad aiškiaregystė, jei jau ją ištariame, nebepriima jokių epitetų), tiksliai ir tikslingai kalba apie *muzikinius palindromus*; greičiausiai – ne tik muzikinius, grįžimas, grįžtamasis judesys, pradedamas iš galo, nuostaba, kad matyti, girdėti tas pats, kas ir einant į priekį. Laikas, ar jis tikrai teka į priekį, o gal atgal, – taip amžiaus pradžioje mąstyta Igno Šeiniaus. Palindromas, bet ir *parataksė*, linijų plokštumų gretumas, išsidėstymas šalia. Dėmesys kriptografams ir kriptogramoms, pamatiniam sielos gyvenimo slaptumui. Pastanga sumažinti dailėcentristinį Čiurlionio suvokimą, labiau akcentuojant muziką. Muzikinis Čiurlionio raštas, rankraščiai, paraštės, gražiai vizualizuojami, knygoje įspūdingai veikia kaip antraraštis, o gal ir pirmaraštis. Bendrieji rankraščių tyrimai ir rašysenos ekspertizės (Julijos Pauliukėnaitės straipsnis). Įdomūs Čiurlionio autografo ir dedikacijos tyrimai (Rimos Povilionienės straipsnis) ir aiški riba – neperskaitysime, niekad neperskaitysime tų ženklų, kuriais išrašytas *Finale* bokštas „Pavasario sonatoje". Bet aiškiai perskaitome – paslaptis yra, ir Čiurlionis rodo ją, veda jos linkui. Svarbu, kad grįžtama prie tautinės problemikos, naujai pažvelgiama į santykį su lietuvių liaudies dainomis (Rimanto Astrausko straipsnis). Svarbi vieta tenka žymiojo muzikos semiotiko Eero Tarasti straipsniui „Čiurlionis egzistencinės semiotikos šviesoje", taip, egzistencinis priedas prie semiotinio prado atrodo būtinas, kad nepasitikėtume tiesiaeige mintimi, jog Čiurlionio kūryba yra viliojantis semiotinės analizės išbandymas. Čiurlionis renkasi metodus, ne metodai Čiurlionį. Absoliučiai teisinga Tarasti mintis, kad Čiurlionis priklauso sunkiai suvokiamų, paslaptingų kompozitorių kategorijai. Taip, paslaptingų kūrėjų kategorijai.

Atskirai įdomus Wiesnos Mond-Kozłowskos straipsnis, fenomenologiniais principais tiriantis Čiurlionio muzikos vaizdingumą ir tapybos muzikalumą, man tai atrodo itin vaisingas kelias. Iš jaunesnių Čiurlionio tyrinėtojų atkreipiau dėmesį į Salomėjos Jastrumskytės straipsnį apie Čiurlionio tapybos plastinę sistemą ir į Nidos Gaidauskienės straipsnį apie Čiurlionių „Nebaigtąją", kuriame aptariamas operos „Jūratė" projektas, bandoma rekonstruoti jos siužetą ir visumos koncepciją, pasitelkus netikėtus kontekstus ir analogus. Šis straipsnis užpildo svarbią spragą – Sofijos buvimą-dalyvavimą pačiame intensyviausiame Čiurlionio kūrybos laike. Taip, įtikinama, kad šis planuotas opusas yra giliai persmelkęs abiejų Čiurlionių egzistenciją, kad iš jo ryškėja tragiška kūrėjo pasaulėjauta, kad „Jūratėje" numanoma tragedija, jos trauka. Kurtas erdvus simbolinis tekstas, kurio herojus troško sujungti šio ir ano pasaulio krantus. Planuojama opera buvo ir ryškiausia menų sintezės pastanga. Apie menų sintezę kalbama ne viename „Jo laiko ir mūsų laiko" straipsnyje.

Grįžkime prie laiko. Paklauskime: ar mintys, mąstymai apie Čiurlionį, talentingi ir ne tokie talentingi, bet pagarbūs ir suinteresuoti ieškoti tikros kalbos, sustoja dabartyje, daug ką naujai ar bent kitaip apšviesdami, eina į priekį, yra nukreipti į ateitį, į būsimus tyrinėjimus, ar kažkuriais būdais

grįžta ir atgal, į pačią XX amžiaus pradžią, intensyvią, gyvą, maitinamą ir Čiurlionio kūrybos, ar jie pasiekia „Jūrą“, „Pasaulio sutvėrimą“, „Zodiaką“, „Ramybę“. Ar jo ir mūsų laikai susiliečia? Rodos, galime sakyti, kad taip. Tyrimų idėjos, gyvieji, tikrieji impulsai prasideda iš pirminių šaltinių – iš to, kas palikta Čiurlionio. Gyvas tyrimas kaip ir kūryba yra ir palindromiškas judesys, grįžtantis ten, iš kur prasidėjo.

Kas dar, kas dar galėtų būti minima Čiurlionio akivaizdoje, aišku, nebūtinai, juk ir taip visko daug. Čiurlionio žodinė kūryba, nors ir problemiška. Šatrijos Ragana, jos kiek prieštaringas požiūris į Čiurlionį, kaip tik dėl prieštaringumo ir įdomus, gal net simptomiškas. 1908 m. pavasarį ji rašo Pranui Augustaičiui iš Vilniaus:

> Yra mūsų dailės paroda. Ne be to, kad nebūtų gražių veikalų. Bet milžinišką parodos dalį užima Čiurlianis. Tokios dailės aš nesuprantu ir nepripažįstu. Tai dekadencija tikriausia. Vaiko piešiniai, ant kurių nieko negalima suprasti, o kuriems autorius davė visokius vardus. Galima tuos vardus mainyti, vis tiek – nuo to paveikslas nenustos – galima viską ten imaginuoti, kas turi gerą imaginaciją. Dar niekas, kad Čiurlianis taip varsoja – gal jo tokia dekadentiška siela – bet juokai man, kad publika (tai yra lietuviai nekurie, ypač panos) gėrėjasi tais paveikslais. Galvą dedu, kad nesupranta. Bet nori būti aukštesniais naujos dailės pasekėjais. Nesupranta nieks, nesuprantu aš – ergo – kaži kas yra[1].

Įdomiausia, kad nujaučiama, jog ir pačiai Šatrijos Raganai neramu, *kaži kas yra*, tik ji negali priklausyti prie entuziastų, kurių nemažą dalį, gal net didesnę, sudaro moterys. Atrodo, kad ir iš to neramumo (kas gi ten vis dėlto yra) neilgai trukus ji imasi rašyti straipsnį „Mintys apie dailę“ (1910), kur pirmą kartą tokiu lygiu prabylama apie tautiškumą mene:

> Iš to išeina, kad veikalas, kuriame apsireiškia tos tautos siela, iš kurios kilęs artistas, priguli prie tautiškos dailės. Tautiškumas tai lyg kokia žymė, išspausta ant veikalo, visai nežiūrint to, ką tas veikalas vaidina. Tai kažkas, kas yra tik tos tautos dvasioje, o jokioj kitoj nėra.

Diskutuoja su Druskiumi (Adomu Jakštu-Dambrausku), teigusiu, kad Čiurlionis neturi nė krislelio lietuviškumo. Neatsisako kritiško požiūrio – daugelyje Čiurlionio paveikslų apskritai nieko negalima nei atjausti, nei pamatyti.

> Bet paimkime tokį „Nuliūdimą [...] arba tokią „Tylą“ iš II parodos. [...] Kiek juose lietuviškumo! kokia sava skausmuose ramybė, kokia lietuviška rezignacija; kokia melancholija kvepia iš tų paveikslų, ta pati melancholija, kuri vaikščioja po mūsų laukus, savo balsvai pilką šydą ant jų skleisdama. Man yra labai gimtinis, labai lietuviškas Čiurlionio koloritas. Primena man jis tas spalvas, kurias lietuvės gaudavo, dažydamos vilnas naminiu būdu – medžių žievėse, visokių augalų lapuose ar kitaip.
>
> Čiurlionio aš visai neapšaukiu tautišku artistu. Daug jam trūksta artizmo. Žiūrėdamas į jo paveikslus, matai, kad jis dvasios kančiose ieško kažko naujo, dar nepasakyto, neišreikšto, ir viso to, ką norėtų ir galėtų pasakyti, dar nėra pasakęs[2].

Knygoje „Jo laikas ir mūsų laikas“ ne kartą užsimenama apie „Žalčio sonatą“. Jonas Bruveris sako, kad šis kūrinys „yra tarp nuosekliai semantinei interpretacijai sunkiausiai pasiduodančių ciklų“. Tai tiesa, tik nebūtina ieškoti šaltinių. Čiurlionio sąmonė pati yra šaltinis to, ko jau neprisimename ar ko dar nesuvokiame. Įdomi „Žalčio sonatos“ interpretacija, kurią galima pavadinti sąmonių suderinimu, pateikta Arvydo Šliogerio. Jis mano, kad šis paveikslas yra vizija, „savo metafiziniu rangu ir įžvalgos tikslumu prilygstanti tik pačioms galingiausioms didžiųjų graikų – Herakleito ir Platono – vizijoms, o detalėmis šias vizijas net pranokstanti“. Pagrindinė mintis – prarastos lietuvių kultūros ir egzistencijos vizija[3]. Tada tikrai „Žalčio sonatą“ galima regėti greta Platono Olos alegorijos: semantine prasme menas ir filosofija yra vienis.

Čiurlioniui skirtame tome nemažai ir šio kūrėjo atšvaitų kitų menininkų kūryboje, refleksijų spaudoje, medijose. Dar reikėtų atidesnio, gal tiesiog problemą atnaujinančio žvilgsnio į literatūrą, poeziją. Nors, tiesą sakant, literatūroje tėra tik vienas tikras dvasios įvykis, įvykis Čiurlionio akivaizdoje, ir tai Salomėjos Nėries karo metų eilėraštis „Viltis“ (1942): „Nūnai tu pats prieš mane tiesiai. / Ir vilties žvakė rankoj dega.“

Įvykių negali būti daug.

Nėra perdėta pasakyti, kad ir sunkus Čiurlionio tyrinėjimų tomas, sklaidos projektas, įvykdytas Lietuvos muzikos ir teatro akademijos, yra įvykis mūsų kultūros gyvenime, šiaip jau linkstančiame pasikliauti lengvesnėmis ir atraktyvesnėmis formomis.

Tekstas publikuotas:
Viktorija Daujotytė-Pakerienė. Mikalojaus Konstantino Čiurlionio laikas. In *Kultūros barai*, 2013, Nr. 11, p. 87–90.

Naglis Kardelis

Mikalojus Konstantinas Čiurlionis – laiko ir amžinybės žmogus. Jo kūryboje tiek daug jungčių, kad laiko ir kūrybos jungtis yra tik pirmoji. Tai asmenybė, kurios kūryba pranoksta jo kaip žmogaus gelmę. Kūrėjus galima skirstyti į menkystas, vidutinybes ir genijus. Menkystoms būdinga tai, kad jie kaip žmonės, kaip asmenybės yra gilesni už savo kūrybą. Vidutinybių lygis tiksliai atitinka jų kūrybos lygį.

[1] Šatrijos Ragana. *Laiškai*. Vilnius: Vaga, 1986, p. 247.

[2] *Lietuvių literatūros kritika*, I. Vilnius: Vaga, 1971, p. 596–597.

[3] Arvydas Šliogeris. *Bulvės metafizika*. Vilnius: Apostrofa, 2010, p. 267.

Genijai savo kūryba pranoksta save kaip žmonės. Net jeigu jie būtų paprašyti paaiškinti, ką reiškia jų kūryba, atskleisti racionaliuosius kūrybos principus, negebėtų to padaryti. Ši puiki knyga, kaip joks kitas teorinis darbas, leidžia įsitikinti šios minties teisingumu.

Tai sunkiasvoris tomas ir savo mase, ir fizinėmis savybėmis, ir minčių svarumu. Čiurlionio asmenybė ir kūryba parodyta racionaliuoju ir intuityviuoju aspektais. Pateikta, viena vertus, tuo lygmeniu, kuris gali būti interpretuotas, racionaliai suvoktas, apskaičiuotas, perteiktas diagramomis, schemomis, skaičiais, natų sekomis. Kita vertus, kalbama apie Čiurlionio kūrybos didingumą, archetipines jo kūrybos galias, kurios tikrai negali būti išreikštos skaičiais. Mes gebame patirti, kad Čiurlionis, kad ir kiek jis būtų interpretuotas, kiek aiškintas, atrodo, iškyla kaip vis didesnė paslaptis. Profesorė Viktorija Daujotytė gerai pasakė, kad Čiurlionio pasaulis plečiasi, gilėja sulig tuo lygiu, kuriuo jis ištiriamas. Taigi šis tomas tikrai nesudeda visų taškų ant „i“, nepabaigia Čiurlionio kūrybos interpretavimo proceso, kuris, matyt, yra amžinas. Tiesiog mes pamatome, kiek daug esama jungčių, parodančių Čiurlionį, jo kūrybą kaip labai problemišką, labai prieštaringą, ir tos jungtys atskleidžia tą sintezės jėgą, kurią pasiekia tik genijus.

Taigi laiko ir amžinybės jungtis yra pirmoji. Pasaulis Čiurlionį mato kaip inovatorių, daugybės naujų tendencijų muzikoje ir dailėje pradininką. Gražinos Daunoravičienės studijoje puikiai parodyta, kad Čiurlionio paieškos tikrai įspūdingos, kad jo gebėjimas gilintis į vaizduojamojo meno reprezentacines ribas ir muzikinės kalbos ribas beveik neturėjo analogų to meto Europoje. Čiurlionis buvo novatorius, bet juk ne visi novatoriai, numatę naujas madas, naujas tendencijas, yra pasiekę Čiurlionio mąstymo lygį.

Neturėtume žvelgti į Čiurlionį tik kaip į muzikinio ar dailėtyrinio proceso dalį, kaip į tam tikrą tos skalės sraigtelį ar tašką. Turėtume į meną žiūrėti ne tik sistemiškai, bet amžinybės aspektu ir amžinybės požiūriu. Amžinybės prasme Čiurlionis yra gilesnis už Čiurlionį, kuris atranda, pastebi naujas tendencijas, jas inicijuoja ir numato naujas madas. Be abejo, jis puikus novatorius, bet kaip asmenybė, pranokstanti laiką – praeitį ir ateitį – ir įsikurianti amžinybėje, jis kur kas įdomesnis. Jono Bruverio straipsnis apie Čiurlionio didingumą atveria akis ir iš tiesų yra programinis. Taigi laiko ir amžinybės jungtis pamatinė.

Matome, kad Čiurlionis tarsi nuo aukštos piramidės viršūnės, nuo zikurato ar kalno žvelgia į praeitį iki Mesopotamijos, senovės Egipto, senovės žydų pranašų laikų. Čia iškyla daugybė archetipinių simbolių, kurie veikia mūsų vaizduotę, intuityviosiomis galiomis prisiliečiame prie šitų klodų, neskaičiuodami ir nerašydami schemų. Kita vertus, nuo to paties kalno, piramidės ar zikurato Čiurlionis mato ateities tolius ir naujas muzikos bei dailės tendencijas. Įdomi šioje knygoje yra muzikos ir dailės jungtis. Atrodytų, banali, seniai pastebėta ir jau ne kartą buvo ginčytasi, ar Čiurlionis muzikas yra didesnis už Čiurlionį tapytoją, o gal priešingai. Iš tiesų Čiurlionio didybė ir įdomumas tas, kad jis yra ir muzikas, ir tapytojas ar atvirkščiai ir kartu pranoksta muziką ir dailę kaip tokias.

Gražinos Daunoravičienės studijoje matome, kiek įvairių struktūrų ir schemų galima įžvelgti Čiurlionio kūryboje: tai kriptografinės temos, fraktališkumas, simetriškumas ir kiti įdomūs su grafine interpretacija susiję dalykai. Akivaizdu, kad muzikoje, kuri savo prigimtimi yra nereprezentacinis menas, išryškėja struktūros, schemos, skaičiai. Joje atsiveria tai, kas matoma. Tačiau Čiurlionio tapybos pobūdis savo esme yra abstraktus, jis pirmasis abstrakcionistas. Žiūrėdami į jo paveikslus matome įvairius konkrečius nutapytus daiktus: karalius, varpus, aukurus, zikuratus, piramides, gėles pievose ir visa kita. Tačiau išvystame ir kai ką daugiau nei šie daiktai. Mes tarsi žiūrime pro juos ir mus apima meditatyvi būsena, transas. Jaučiame, kad tos reprezentacijos nėra tai, už ko turėtų užkliūti mūsų žvilgsnis. Žiūrime kiaurai ir galų gale įsitikiname arba pajuntame, kad reprezentacija tėra tik paviršius, dėl to galime sakyti, jog visi tie konkretūs dalykai mums daro kitokį įspūdį nei kitų tapytojų darbuose, kur pavaizduoti daiktai yra tikslas.

Taigi Čiurlionio tapybos darbai yra muzikalūs ta prasme, kad pavaizduoti dalykai nėra tai, už ko užkliūva mūsų akis, ir šia prasme galima sakyti, jog visa tai, kas atskleista kaip reprezentacija, yra iliuzija. Šiuo požiūriu jo tapyba abstrakti ir muzikali. Taigi, viena vertus, muzikoje išryškėja tai, kas iškyla kaip vaizdas, schema, diagrama, ir muzika darosi vizuali, grafiška, skaitiška. Kita vertus, dailės kūriniai atsitraukia nuo savo reprezentacinių ištakų ir virsta muzika. Muzikinis ir reprezentacinis lygmenys, garsas ir spalva – akustinis ir vizualusis lygmenys – puikiausiai susisiekia. Čiurlionis nėra tik dailininkas ir muzikas, jis yra kažkas daugiau nei įprastas dailininkas ir įprastas kompozitorius.

Taip pat daug kalbėta apie Čiurlionio lietuviškumą ir apie universalų kosmopolitinį jo kūrybos pobūdį. Nei vieni, nei kiti autoriai nėra teisūs. Tačiau ir vienų, ir kitų teiginiuose esama tam tikro racionalaus grūdo. Be abejo, Čiurlionis yra archetipiškiausias lietuvių kūrėjas. Kitaip sakant, nerastume nė vieno menininko, kurio lituanistinis angažuotumas, lietuvybės dimensija būtų ryškesni negu Čiurlionio kūryboje. Tai lietuvis menininkas *par excellence.* Bet šis menininkas savo kūryboje brėžia jungtis su europine kultūra, lenkų, prancūzų, vokiečių, rusų kultūros klodais. Genijaus jėga ištirpdo universaliąsias kosmopolitines tendencijas lietuviškumo stichijoje tarsi kokiame karštame reaktoriuje. Gebėjimas kalbėti europine kalba neužgožia jo lietuviškumo. Linkiu kūrėjams nesiginčyti, ar mes, lietuviai, savo kūryba esame europiečiai ar kosmopolitai. Tiesiog pasistenkime kaip Čiurlionis tuo pat metu likti lietuviais ir prabilti kalba, kuri bylotų ne tik lietuviams. Taigi tokia jungtis knygoje labai ryškiai ir akivaizdžiai atskleista.

Šis solidus veikalas rodo, kaip tokiam milžiniškam tyrimui sutelkti intelektinius akademinius išteklius. Tai puikus tarpdalykinio veikalo pavyzdys. Užuot paprašiusios pasakyti savo nuomonę su tema susijusiais klausimais, leidinio sudarytojos pageidavo, kad autoriai susikoncentruotų į tą problematiką, kurią jie geriausiai išmano. Užuot mąstę apie viską ir apie nieką, kiekvienas iš straipsnio autorių pateikė daug įdomių apibendrinimų, įžvalgų, kartais empirinio pobūdžio, susijusių su dešifravimo dalykais. Visi tekstai labai profesionalūs, ypač muzikologiniai. Čia reikia išskirti profesorės Gražinos straipsnį – gebėjimas iššifruoti Čiurlionio kūrybos lobius labai novatoriškas. Straipsniai atitinka aukščiausio profesionalumo reikalavimus. Atrodytų, jie skirti tik profesionalų bendruomenei, tačiau kai sugula į vieną krūvą, kai juos matome panoramiškai, susidaro galimybė tarpdalykinį Čiurlionio kūrybos lauką apžvelgti nebanaliai ir nepopulistiškai. Tikrai verta atkreipti dėmesį į šio darbo solidumą, inovatyvumą ir svarumą. Tai tarpdalykinių humanitarinių tyrimų Lietuvoje pavyzdys, kaip reikia organizuoti tyrimus, kad jie būtų įdomūs ne vien profesionalams ir kad nebūtų kalbama tik žargonu ar populistine kalba.

Pabaigoje reikėtų pasakyti, kad šis tomas skatina ne tik filosofus, bet ir visus kitus klausti, kur yra Čiurlionio įtaigos, jo hipnozės galios mįslė. Knygoje matome tą pasaulį ir kontekstą, kuriame jis dirbo, su daugybe simbolinių prasmių, daugybe įtakų, ateities ir praeities retrospektyviomis vizijomis iki tolimiausių priešistorės ištakų – Egipto, Mesopotamijos, Senojo Testamento pranašų. Knygos aprėptis įspūdinga: nuo egiptologijos, straipsnio, kuriame Echnatono sąjūdžio, jo religinio projekto įtaka projektuojama į Čiurlionio kūrybą, iki simfoninės poemos „Jūra“ mitologinių interpretacijų, iškyla daugybė projekcijų ir sąlyčio taškų. Darome išvadą, kad Čiurlionis, ko gero, yra gilesnis nei visos tos įtakos. Juk daugybė žmonių dekadanso laikais, *fin de siècle*, XIX–XX a. sąvartoje, rašė, kūrė ir mąstė apie simbolius, šifravo kriptogramas ir kitus dalykus, tačiau nepakilo iki Čiurlionio lygio. Tai didi asmenybė, turėjusi amžinybės pajautą ir gebėjusi intuityviai įžvelgti pačios būties ir Dievo gelmes. Todėl galime sakyti, kad Čiurlionis tarsi mediumas prisilietė prie pačios būties gelmių. Būdamas kaip ir mes visi žmogus, jis mąstė apie savo kūrybą. Galbūt jo genijus buvo jam pačiam paslaptis, jis bandė racionaliai mąstyti apie savo kūrybos principus. Gal jį baugino jo kūrybos mastas? Sunku pasakyti. Viena aišku, kuo plačiau interpretuosime šio menininko kūrybos paslaptį, tuo didesnė ji bus.

Leidinio autoriai yra iškilūs tyrinėtojai ir priklauso įvairiems profesiniams sluoksniams. Skirtingų tautų ir profesijų tyrėjai mato Čiurlionį savomis akimis. Ateities mokslininkai, rašysiantys kitus tomus, turės šitą prieš akis ir galbūt pasirinks kitus interpretacijos lygmenis, darys kitokius apibendrinimus, ir tada Čiurlionio aiškumas ir jo paslaptingumas dar padidės. Leidinio sudarytojoms reikia padėkoti už tai, kad parodžiusios Čurlionio gelmę kartu atskleidė jo paslapties didybę ir paliko paslaptį.

Vytautas Landsbergis

Štai turime knygą – iš karto paimi į rankas ir galvoji: aha, dar viena stambi knyga apie Čiurlionį. Jų ne tiek daug yra buvę, bet yra. Ketinau jas šiek tiek apžvelgti – nuo Pauliaus Galaunės, Vlado Žuko ir kitų bibliografijų, dar albumai, katalogai ir vieno atviro veikėjo 50 metų suvestinė „Visas Čiurlionis“, o dabar šis. Tačiau praleisiu tą apžvalgą, nors tai galbūt išryškintų knygą, mat iš eilės eina ir kviečia eiti dar toliau. Dabar vėl kolektyvinis darbas, naujoviškas ir mokslinis Čiurlionio „užpuolimas“. Ši knyga bendromis jėgomis aptaria Čiurlionį įvairiais naujais rakursais, tartum būtų jo tvirtovė ir naujas šturmas. Galingi moksliniai aparatai ir naujai skambantys dalykai. Vienintelis nemokslinis išsišokimas turbūt knygos pabaigoje – o šiaip grįžtame prie Čiurlionio sutelktai, tikriausiai be pretenzijų (apie tai čia jau buvo šiek tiek kalbėta) ir vilčių aprėpti tai, kas neaprėpiama, išsemti paslaptį, kuri neišsemiama. Bet jeigu tą suvokiame, tai yra šis tas ir galbūt labai svarbu. Gal todėl ta knyga taip ilgai nebuvo rodyta Muzikos ir teatro akademijos studentams, nes turbūt tai pavojinga – gali paskatinti mąstyti, ieškoti, norėti. Manau, tas vis tiek bus padaryta.

Taigi knyga – ką manome apie Čiurlionį dabar ir ką manome čia, lietuviškoje muzikų terpėje. Nors leidinys, palyginti su kitais, vis plečia tarptautinį aspektą ir įveda į jį Čiurlionį: 33 autoriai, 15 iš užsienio, vienas atklydęs iš Briuselio. Naujais istoriniais aspektais aptariama epocha ir biografija, kūrybos idėjos, taip pat paties Čiurlionio įžvalgos, pateikiama kūrinių ir jų gyvavimo sklaidos analizė, kas man visada buvo įdomu – kaip menas gyvena po to, kai jis tampa materialiu pavidalu. Taigi knyga turi plotį ir daug pastatų. Čia – jos reikšmės įrodymas. Manau, ji reikšminga ir tuo, kad tokių knygų, dar storesnių, sutelkiančių dar daugiau autorių, galbūt nelabai ir reikia. Reikia kai ko kito, bet tai tik mano nuomonė, ja ir pasidalysiu.

Dauguma šios knygos autorių yra muzikai, dailėtyrininkai ir taip toliau. Visi jie labai nuoširdžiai dirbo ir rašė ne tik apie Čiurlionį, bet ir apie save. Apie tai, kas šiuo metu vyksta Lietuvoje, mūsų sąmonėje, apie meną ir apie Čiurlionį, kuris yra geras paskatinimas. Priartėjame būreliu prie milžino, liečiame, kiekvienas padaro savo išvadą, kaip senoje pasakoje apie neregius ir dramblį. Bet kupetoje pamatome ir save. Čia pateiksiu porą asmeninių refleksijų.

Kartais ne muzikas ir ne dailėtyrininkas pasako apie mus ir už mus. Antai Jonas Mekas parašė keletą žodžių Landsbergio knygai, kuri buvo verčiama į japonų kalbą. Tai nutiko kitados, o aš tik dabar gavau tą tekstą angliškai. Mekas parašė apie Čiurlionį ir apie Lietuvą, tad apie mus visus. Štai pora ištraukų:

> Šaulys lanku siunčia savo strėlę į nežinomybę. Ten stūkso žmonijos lemties ir svajonių kalnas. Čiurlionis rizikavo savo gyvenimu, kad nueitų iki pat galo, kur krinta strėlė. Ji smogė

> į kalną ir sprogo. Savo paties skeveldrėles jis paliko savo mene. Jis nugalėjo, jis smogė kalnui ir atnešė jį mums. Lietuva yra Čiurlionis. Lietuva yra ir jos liaudies dainos, kurias Čiurlionis taip mylėjo. Lietuva taip pat yra Jurgis Mačiūnas ir „Fluxus". Landsbergis pradžios mokykloj sėdėjo greta Jurgio. O, Lietuva maža, joje nėra didelių kalnų, jokių didelių upių, nieko dramatiška, jos siela labai atvira ir lyriška. Net jos kosmosas, jos žvaigždynai lyriški – pilys, kurios kyla danguje. Pasaulis, kurį tu gali laikyti savo delnuose: mažas, asmeniškas, tarsi daina. Ak, mes panteistai, mes mylėjom savo ąžuolus, savo mažuosius žalčius, mes maitinom juos pienu. Mes visad buvom su gamta, žeme, su visais gyvais dalykais. Mano ankstyviausi atsiminimai, kaip aš guliu miško jaunuolyne žiūrėdamas į dangų, jusdamas po savimi minkštas samanas, uosdamas žaliųjų sprogstančių pavasario lapelių kvapą. Arba jutimas, kai lieti akmenis. Motina pasakodavo man mačiusi mažus paslaptingus žmogelius, ateinančius ir šokančius jai ant tų akmenų, kai ji eidavo melžti karvių. Ji labai nusimindavo, kai niekas ja netikėjo. Bet aš visada ja tikėjau, nes net ir aš sėdėdavau ant tų akmenų ir jie buvo manęs dalis.

Neseniai Briuselyje dalyvavau Jono Meko renginyje ir tada paklausiau jo, ar jis pažįsta Čiurlionio poeziją. Pasakė – „ne", ir man pasidarė gėda. Padovanojau jam Čiurlionio „Žodžio kūrybą" ir tikiuosi, kad paskaitys. Ten tiek bendrumo. Paskaitysiu šiame draugų būryje truputį iš Čiurlionio. Ką tik skaičiau Meko.

> O ir graži gi ta mūsų Lietuva. Graži savo liūdnumu, graži paprastumu ir širdingumu. Nėra čia kalnų, debesis remiančių, nei kaskadų ūžiančių; pažvelk tik aplink! – koks graudus paprastumas tame reginyje.
>
> Laukas kaip didelis šilkinis kilimas su tamsiai ir šviesiai žaliais langeliais; per lauką juokingai vingiuoja kelias ir pranyksta kažkur grioviuose; palei kelią kryžius, o šalia jo beržas stovi ir verkia. [...] Toli horizonte mėlynuoja miškas. Prisiartink prie jo, tai jis tau paslaptingu kuždesiu seną seną legendą apsakys arba raudą graudžiai pradės ošti[4].

Štai profesorė Daujotytė priminė mums Šatrijos Raganą. Man labai džiugu ir šiek tiek gėda – nebuvau to fragmento aptikęs. Bet koks jis reikšmingas. Tie ženklai eina per lietuviškąją kūrybą, per mūsų kūrybinę sąmonę. Žvelgiant į lietuvių poeziją – tai Strazdelis, Jonas Kuosa-Aleksandriškis, antai Jono Aisčio: „Laukas, kelias, pieva, kryžius, / Šilo juosta mėlyna" – lyg jis būtų skaitęs Čiurlionį... Visi mato tą patį, tai yra jų širdyse. Justinas Marcinkevičius ir, žinoma, Jonas Mekas, dar mūsų nepripažintas pasaulinis kūrėjas, dar Juozas Tumas-Vaižgantas ir Šatrijos Ragana. Visur matome Lietuvos paradigmą, sakyčiau – raktelį. Labai iškilmingi tarptautiniai žodžiai. Yra raktelis.

Kaip matote, esu nutolęs nuo mokslo, bet dalyvauju mokslo knygos pristatyme. Dabar šiek tiek apie tai, kas buvo paminėta, kad toje knygoje nėra Čiurlionio poezijos. Tai irgi keista mūsų savybė. Nuo tada, kai ėmiau siūlyti išleisti tokią knygą, praėjo dvidešimt metų, kol Valentinas Sventickas išgirdo ir atsirado Čiurlionio „Žodžio kūryba". Tai buvo 1997-ieji. Netrukus bus 2017-ieji, dar 20 metų. Gal Čiurlionis ateis ir į „Poezijos pavasarį"? Ką gali žinoti, jis taip palengva eina pas mus.

Spėju, visad spėju, kad ateis laikas, kai Čiurlionis nebebus po brūkšnelį ar po taktą analitiškai tyrinėjamas. Reikia tyrinėti, iškrapštyti, ką galima, ir kad tai būtų vieša ir paskelbta. Tai susiję su jo publikacijomis. Jau beveik visas Čiurlionis išleistas. Šįmet išėjo dar viena knyga – Čiurlionio straipsniai. Lieka dar dvi – tik dvi. Tai kalnas: išleisti jo laiškus rimtai, tekstologiškai, kai po kokių 20–30 metų galbūt Kaune veiks Čiurlionio institutas. Taip, kaip galvojant apie Vlado Žuko, Valerijos Karužienės ir Simono Egidijaus Juodžio bibliografiją. Septyniasdešimti metai, du su puse tūkstančio pozicijų vien apie Čiurlionį, dabar tai būtų 25 tūkstančiai. Bet tam reikia fanatiko, neužtenka vieno ar dviejų fanatikų, kurie gal visą gyvenimą kaip Žukas renka. Ar kam nors to reikia? Ar kas nors norės tai išleisti? Tai ne vieno žmogaus darbas. Čia mes matome, kaip plačiai pajudinta. Galima sakyti, atsiranda nauji aspektai ir nauji pašaukimai.

Bet artėja svarbesni uždaviniai. Pozityviai nuteikia, kai laukiant dalykų, kurių štai jau nebereikia laukti, jie ima ir atsiranda. Gerbiamasis Naglis Kardelis kalbėjo tai, ką seniai norėjau išgirsti. O tai, kas man rūpi, yra nebe Čiurlionio tyrinėjimas, o žmogaus tyrinėjimas per Čiurlionį. Juokais kartais ką nors pasakau, nes antraip atrodyčiau keistas. Juokauti negalima. Galbūt tarptautinėms organizacijoms reikėtų priimti konvenciją apie žmogų. Bet kada nors pradėsime kalbėti apie žmogų ne kaip apie socialinį, dvasinį ar biologinį padarą, o kaip apie fenomeną, kurio nenusako atskiros jo dalys. Tai man rūpėjo, kaip ir Čiurlionio laiškai, bet pristigau gabumų ir laiko. Dar po trisdešimties metų būsiu geriau pasirengęs. O gal atsiras ir talkos...

Šios dienos knyga, žvelgiant nuo bokštų, atrodys kaip svarbi to kelio gairė. Ji tikrai svarbi gairė. Bet neapsvaikime iš džiaugsmo. Tame kelyje lauktume naujų pasiūlymų, naujų aspektų, naujų savęs pačių atradimų. Negalime peršokti per save, bet galime pasikutenti, kad nebūtų taip ramu, kokie mes gudrūs, kiek daug žinome ir mokame pasakyti. Supraskime, kad visa tai yra kol kas, ir žiūrėkime į tai, kas bus ne kol kas. Toks yra žmonių, tautos, Lietuvos gyvenimas tikint, kad ji bus.

[4] Vytautas Landsbegis. Užmirštas Čiurlionio straipsnis. In *Pergalė*, 1971, Nr. 3, p. 141.

Rūta Stanevičiūtė

Susirinkome pakalbėti apie išskirtinį mokslo leidinį. Šitaip apibūdinti profesorės Gražinos Daunoravičienės ir jos kolegės docentės Rimos Povilionienės sudarytą knygą leidžia kelios priežastys. Pirmiausia tą skatina monumentalus straipsnių ir mokslo studijų rinkinio žanras, kurio iniciatorė lietuvių muzikologijoje neabejotinai yra Gražina Daunoravičienė. Kaip tik ji prieš gerą dešimtmetį inicijavo lietuvių kompozitoriams skirtų monografijų atsinaujinimą, keldama sau ir kitiems didžiulius reikalavimus, o kartu kviesdama naujoje sociokultūrinėje aplinkoje ir tarptautinėje erdvėje įkontekstinti lietuvių muziką. Per aptariamą laiką lietuvių muzikos žinovų ir mėgėjų lentynose išsirikiavo visa serija tokio pobūdžio leidinių, tad naujausias Čiurlioniui skirtas veikalas regisi kaip logiška nemenko laikotarpio darbų tąsa ir kartu neabejotinai svariausias serijos darbas.

Antroji priežastis, dėl kurios norisi šiam leidiniui priskirti išskirtinio mokslo darbo poziciją, yra rinkinio dialogas su čiurlionistikos tradicija ir įsiterpimas į dabartinę Čiurlionio tyrimų paradigmą. Turėjau galimybę matyti šios knygos radimąsi nuo jos priešistorės, kai buvo ambicingai modeliuojama konferencijos idėja ir telkiamos tarptautinės dalyvių pajėgos, siekiant atverti dar „nežinomą“ Čiurlionį. Tačiau sėkmingai įgyvendintos konferencijos pagrindu parengtas ir šiandien viešai pristatomas leidinys tikrai nėra įprasta konferencijos rinktinė. Pastaraisiais dešimtmečiais Lietuvoje imta rengti nemažai konferencijų, skirtų Čiurlioniui, kai kurios jau pasidarė tradicinės. Nepriklausomybės metais neįtikėtinai pagausėjo čiurlionininkų būrys, ir ne mažiau stebėtina, kad jis vis plečiasi ir vis daugiau tyrinėtojų įsitraukia narstyti turbūt žymiausio lietuvių menininko kūrybos paslapčių. Nors Čiurlionis vadinamas mitologizuotu lietuvių kultūros herojumi ir kultine figūra, jo paveldo ir jam dedikuotų tyrimų gyvybingumą bent jau man labiausiai atveria vis naujų ir naujų čiurlionininkų ryžtas ir drąsa peržiūrėti įteisintas interpretacijas, pataisyti kitų tyrinėtojų neva ar iš tiesų priveltas faktologines bei tekstologines klaidas ir įminti menininko kūrybos mįsles. Dar prieš dvidešimt metų, kai atkūrus Nepriklausomybę ir atgavus kultūrinę laisvę be užuolankų imta mintyti apie Čiurlionio palikimą ir recepciją, nė nebūčiau pagalvojusi, kad tų vadinamųjų Čiurlionio kūrybos paslapčių metams bėgant ne mažės, o daugės – bent jau tyrinėtojų vaizduotėje ir darbuose. Man atrodo, kad šita knyga yra vienas tokių liudijimų.

Aistra užčiuopti naujas Čiurlionio kūrybos paslaptis ir nežinomybes, jo kūrybos analitines ir interpretacines strategijas ir yra, mano galva, svarbiausia šios knygos sudarytojų ir autorių inspiracija. O kartu pati knyga turi stiprų inspiracinį pradą, skatina įsitraukti į diskusijas ir ginčytis, kelti naujas versijas ir modeliuoti kitokias mįslių įmintis. Nesu Čiurlionio tyrinėtoja, nors turbūt visi lietuvių muzikologai vienu ar kitu būdu yra prisilietę prie jo kūrybos ir recepcijos. Todėl palikdama išsamesnę rinktinės analizę tikriesiems šios srities žinovams, norėčiau pasidalyti keliomis įžvalgomis ar pastebėjimais kaip šiek tiek informuota knygos skaitytoja.

Pirmas dalykas, kuris skatina ypatingą šios knygos skaitymo būdą, yra jos intertekstualumas, tekstų, autorių, idėjų ir įvairių jų dėstomų minčių kontekstų sąšaukos. Knygos autoriai – muzikologai, dailėtyrininkai, kultūrologai, filosofai – modeliuoja Čiurlionio kūrybos interpretacijas itin plačioje mokslinių prieičių ir istorinių bei kultūrinių procesų aplinkoje. Čiurlionis apmąstomas iš romantizmo, moderno, modernizmo, avangardo, postmodernizmo ir postistorizmo meninių paradigmų perspektyvos, siejamas su istoriniais, kultūriniais, tautiniais, politiniais virsmais, menotyros ir plačiau humanitarinių mokslų paradigmų lūžiais. Šiuolaikinė čiurlionistikos būsena vadintina interpretacine menotyra, kuri randasi ir produktyviai skleidžiasi kelių kartų mokslinio įdirbio fone. Tai kitokia mokslinių atradimų ir interpretacinių strategijų fazė, nei buvo prieš 20, 50 ar 100 metų. Didžiulis knygos privalumas yra jos autorių įsitraukimas į interpretacinius ginčus, naujų kūrybos perskaitymo būdų paieška, aiškiai ir pagarbiai nurodant prieš tai buvusius skaitytojus ir interpretuotojus, tačiau išlaikant kritinę laikyseną ir atvirumą naujoms atvertims. Šia prasme knyga tikrai labai skiriasi nuo sumestinių rinktinių – profesorė Viktorija Daujotytė pateikė taiklų apibūdinimą „sutelktinis tomas“. Žinoma, jos visumą lėmė konkretus renginys, konkreti tyrinėtojų darbų konfigūracija, tačiau leidinio visuma gana intertekstuali ir šiuo požiūriu ryškiai skiriasi nuo kitų panašaus pobūdžio Čiurlioniui skirtų pastarųjų metų rinkinių. Kita vertus, knygai savitumo suteikia jos autorių santykio su čiurlionistikos tradicija įvairovė. Kai kuriems mokslininkams tai pirmieji susitikimai su menininko kūryba, pirmos entuziastingos atvertys, euforiškos įtarmės, o jas įdomu lyginti su žymiausių čiurlionininkų darbais, kuriuose pateikiamos dešimtmečių subrandintos mintys ir interpretacijos, retsykiais ir individualių įžvalgų kritinė peržvalga.

Antras dalykas, kurį norėčiau specialiau paminėti – tai gyvybingas lietuvių teorinės muzikologijos mokyklos išsiskleidimas šioje knygoje. Fundamentalioje Gražinos Daunoravičienės studijoje oponuojama kanonizuotoms XX a. muzikos modernėjimo versijoms, atskleidžiant avangardui artimus Čiurlionio kūrybinės laboratorijos ypatumus ir specialiau susitelkiant į kriptografijos ir kombinatorikos reiškinius. Profesorės buvusių ir esamų doktorančių darbuose galima matyti jos plėtojamos problematikos kūrybingą tąsą – Čiurlionio kūrybai analizuoti pasitelkiamas ir intertekstualumas, ir numerologija, ir kitos svarbios teorinės muzikologijos sritys. Tai neabejotinai naujos kompozitoriaus kūrybos analizės strategijos lietuvių muzikologijoje, reikšmingai papildančios vyraujančias stilistines, tekstologines ir estetines jo muzikos interpretacijas. Kaip istorikė, papildomai išskirčiau sutelktinio tomo teikiamą

unikalią galimybę palyginti Čiurlionio kūrybos veikmės ir recepcijos įvairovę skirtingais menininko palikimo sklaidos istoriniais tarpsniais. Šioje srityje ypač pažymėtinas lietuvių dailėtyrininkų įdirbis.

Ir dar vienas pastebėjimas pirmąkart perskaičius knygą. Tai neabejotina dvejopa šiandien pristatomos knygos tapatybė: ji yra tam tikro laikotarpio darbų apibendrinimas ir kartu nauja pradžia. Galima tikėtis, kad Čiurlionis, mūsų nacionalinės tradicijos išradėjas, netrukus taps kertine ašimi, lygiai taip pat kritiškai peržvelgiant kitas modernios lietuvių muzikos personalijas ir teritorijas, atveriant naujas žinomo ir nežinomo sankirtas muzikos moksle ir kultūrinėje recepcijoje. Sveikinu knygos sudarytojas ir visus jos autorius.

Šarūnas Nakas

Kai knygos sudarytoja Gražina Daunoravičienė maždaug prieš mėnesį kalbino mane ką nors pasakyti apie knygą, kurios aš akyse nebuvau matęs, be abejo, ji nesitikėjo, kad prabilsiu superliatyvų ir komplimentų srautais. Man lieka bent iš dalies pateisinti tokius jos lūkesčius. Nepasirašiau jokios kalbos ir tą dariau sąmoningai, spėdamas, kad tikrai neteks kalbėti pirmajam ir prieš mane kalbantieji gali pasakyti visiškai tą patį, ką aš manau. Taip ir įvyko. Todėl pradėsiu iš šiek tiek kitokios orbitos.

Čiurlionis yra politinis fenomenas ir tai lemia mūsų požiūrį jau keliasdešimt metų. Greičiausiai taip bus dar ilgai, o gal ir tiek, kiek egzistuos lietuvių tauta. Iš dalies taip yra dėl jo stipraus kelių bangų suvalstybinimo. Pirmoji banga įvyko dėl dviejų seserų ir žmonos atkaklių pastangų steigiant Čiurlionio galeriją Kaune, į vieną vietą sutelkiant labai daug jo tapybos kūrinių. Galų gale pradedant Čiurlionio muzikos atlikimo praktiką ir leidybą. Visa tai kuriam laikui nutraukė karas.

Antroji banga nė kiek ne mažiau reikšminga, gal net svarbesnė, sietina su šešiasdešimt penktųjų metų Čiurlioniu, su jo devyniasdešimtmečiu, kai atsirado daugybė fenomenų, susijusių su jo vardu. Nepaprastai gausi leidyba, išsklidusi ne tik Lietuvoje po žmonių buitį, bet ir po visą Sovietų Sąjungą ar net Rytų bloką. Dar iki šiol visai netyčia, o gal ir tyčia pavyksta aptikti dalykų, kai, sakykime, kokioje nors Kijevo muzikos mokyklos klasėje kabo Čiurlionio paveikslų reprodukcijos ir vaikams tai pateikiama kaip ypač svarbaus meno pavyzdžiai, kaip idealas, į kurį turėtų lygiuotis jauni žmonės. Sakyčiau, keistas dalykas, bet jis yra.

Čiurlionis kaip tam tikras fenomenas yra tarsi populiarus turistinis maršrutas. Jų, kaip žinote, būna įvairaus sudėtingumo. Pavyzdžiui, galima nusipirkti pasivaikščiojimą aplink Anapurnos kalnyną Himalajuose ir nemažai pamatyti nuo per 8 tūkstančius metrų iškilusių viršūnių. Tai ilgas, sudėtingas ir brangus projektas. Bet panašių pojūčių galime patirti vaikščiodami čia, Kernavėje, tik viskas daugybę kartų smulkiau, paprasčiau ir greičiau. Čiurlionis eksploatuojamas kieno tik nori ir profesorė Daujotytė visiškai teisingai pasakė, kad profanų indėlis čia milžiniškas. Kartais su siaubu pagalvoju, kad jų indėlis toks didelis, jog mes jau nebematome Čiurlionio tokio, koks jis buvo ir koks yra. Viską užgožia drumzlinos, balzganos, išsivadėjusios interpretacijos, dažniausiai nurašytos nuo dešimčių kitų anksčiau pasakytų. Toks yra gyvenimas, tokia praktika ir tikrovė.

Prie to keistai prisideda gal ir nenoromis vykdoma tam tikra naujoji čiurlioniška evangelizacija, Čiurlionį pateikiant pernelyg dieviškai, kultiškai ir nežemiškai. Tiesą sakant, kai pasižiūri į jo biografiją, lyginant su tuo mastu, kokį jai bando suteikti valstybė su savo galingomis institucijomis, Čiurlionis pasirodo esąs labai menkas, silpnas ir neatlaikantis to neapsakomo svorio. Tai sudėtingi reiškiniai, tai mūsų realioji kultūros politika, ir nuo to nepabėgsi. Tiesiog tai, kas populiaru, populiariai ir interpretuojama.

Šis straipsnių rinkinys nėra paprastas dalykas. Jį nelengva perskaityti, jis reikalauja atsidavimo ir išmanymo. Vis dėlto galima sakyti, kad reikalai keičiasi ir visiškai nesvarbu – į geresnę ar blogesnę pusę – čia jau kaip kam atrodo. Bet čiurlionininkų gretos radikaliai keičiasi tuo požiūriu, kad didumą jų ima sudaryti moterys, o to anksčiau nebuvo. Spėju, tokia tariama, o gal ir netariama čiurlionistikos feminizacija radikaliai revizuos vienpusį Sofijos fenomeną Čiurlionio gyvenime ir jos įtaką kūrybai. Kitaip sakant, moteriškas žvilgsnis čia galbūt atras kur kas daugiau, negu ligi šiol nuveikė labai skvarbus vyriškas žvilgsnis. Šiuo požiūriu esu didelis optimistas.

Čiurlionį nagrinėti sunku todėl, kad jo asmuo buvo maniakiškai kolekcionieriškas. Jis iš tikrųjų buvo kaupėjas, apie tai nemažai pasakota. Ir šitai perėjo į jo tam tikrus kūrybinius metodus, kažką surandant, pasidedant, nukišant, numetant, vėl išsitraukiant. Ką tik girdėjome variacijas („Sefaa esec“ – *G. D.*), kurios yra grynas tokios taktikos pavyzdys. Kūrinys galbūt niekada nebūtų egzistavęs, jeigu Čiurlionis būtų ilgiau gyvenęs. Gal visus tuos eskizus jis būtų sunaikinęs, niekam nerodęs, bet niekas to nepasakys. Čia nepaklausi telefonu, kaip sakydavo Jonas Aleksa, nepaskambinsi.

Vis dėlto kelia susirūpinimą sparčiai augantis originalių Čiurlionio kompozicijų skaičius. Šimtmečiui praėjus jų padaugėjo keliais šimtais. Tai ne tik smulkios fortepijoninės techniškai sutvarkomos kompozicijos, kai prirašoma repriza, koda ar kažkas panašaus, o kur kas daugiau. Tai simfoninė didinga kūryba, apie kurią Čiurlionis galbūt ir yra užsiminęs, bet niekas negali garantuoti, kad tai jis norėjo baigti ir sąmoningai nenumetė jos. Šito, deja, negalime įrodyti. O tai šiuo metu virsta tam tikra grafomaniška paskata dirbti, rašyti ir pelnytis iš Čiurlionio.

Čiurlionis yra tai, į ką per šimtą metų labai daug investuota. Sunku nuspėti, kiek milijonų, gal ir milijardas. To rezultatai labai ryškūs. Į jokį kitą kultūros fenomeną Lietuvoje nėra taip noriai investuojama. Tačiau turime stiprias

institucijas, susietas tiek su jo vardu, tiek su jo kūryba. Tai yra labai svarbus faktas.

Tie dalykai tiesiogiai persiduoda ir šiai knygai. Joje skaitome didingą straipsnį apie didingumą ir labai prašmatnią studiją apie modernistinę aiškiaregystę. Žinoma, aiškiaregiai dabar madingi ir nieko keista, kad visa tai čia atsispindi, norime to ar nenorime. Tačiau man, nežinau, gal iš kažkokio nuovargio, įdomiau yra tai, ar atsiranda naujas požiūris ir naujos įžvalgos. Perskaitęs knygą supratau, kad dailėtyrininkai, ko gero, laimi bent šiuo mometu. Taip yra galbūt dėl to, kad daug muzikologų mano, jog Čiurlionis yra tarsi koks slaptas agentas, vykdantis muzikologijos jam suformuluotą užduotį ir stropiai, atidžiai atliekantis tam tikrus teorinius, sisteminius, koncepcinius užsakymus ar nurodymus. Kruopščiai tyrinėjama kriptologija atskleidžia labai daug apie jį kaip apie asmenį, bet mažai pasako apie kūrybą, požiūrį į kūrybą. O dailėtyroje, atrodo, žengta svarių ir rimtų žingsnių.

Norėčiau paminėti Salomėjos Jastrumskytės straipsnį „Čiurlionio tapybos plastinė sistema kaip alternatyvios tikrovės mąstymo principas“. Kaip žmogus, prisiskaitęs daug knygų apie Čiurlionį, galiu teigti, kad vis dėlto tai yra tam tikro lūžio užuomina, jeigu ne pats lūžis. Čia kalbama apie labai keistą Čiurlionio poziciją realumo ir abstraktumo požiūriu. Tarsi priėjęs kažkokį ribinį dalyką, kai galėjo tapti abstrakcionistu, vis dėlto jis liko realistas. Tai sieju su jo obsesija architektūrai ir urbanistikai, su noru konstruoti labai akivaizdžius, apčiuopiamus ir lengvai įsigeriančius į žiūrovų ir suvokėjų sąmonę pasaulius. Tačiau Jastrumskytė pritaiko kur kas turtingesnį arsenalą ir apčiuopia tai, su kuo aš sutinku. Tai, kad Čiurlionis bando kurti visiškai alternatyvią tikrovę, kurią tinkamai ir pagaunamai suvokti galima tik tada, jeigu ji yra visiškai reali. Iš tikrųjų šitie dalykai labai siejasi su naujausiais astrofizikų hipotetiniais teiginiais, kad visos paralelinės tikrovės, jeigu jos egzistuoja, yra per milimetro dalį nuo mūsų tikrovės. Jos yra labai arti.

Šiais laikais sunku įrodyti ir patikrinti, ar taip yra. Bet puikiai žinome, kad tam tikri intuityvūs dalykai žengia gerokai toliau už mokslą, jį aplenkia bent jau metaforiškai. Šiai auditorijai neturėčiau įrodinėti, kad Čiurlionio įstabi intuicija buvo gerokai perkopusi savo laiką. Šiuo požiūriu jis kreipėsi, ko gero, net ne į estetinę aplinką, ne į paveikslų suvokėjus, ne į savo kaip menininko vertintojus, jis tiesiog diskutavo su įvairiausiais savo epochos dalykais, kad ir tuo metu sukurta Einsteino realiatyvumo teorija.

Taigi galiu tik apgailestauti, kad nors ir esama puikios Rasutės Žukienės apžvalgos apie naujausią Čiurlionio dailės parodų eksponavimo taktiką, strategiją ir praktiką, kurioje ji energingai kritikuoja daugelį pasenusių ir sustabarėjusių parodų rengimo aspektų, knygoje stinga tekstų apie Čiurlionio muzikos atlikimo praktiką, įsigalėjusią pastaraisiais dešimtmečiais. Deja, čia esu pesimistas. Mūsų atlikėjai į Čiurlionį žiūri kaip į tam tikrą autsaiderį, kurį privaloma įtraukti į programas. Taip yra ne tik su jo simfoninėmis poemomis „Jūra“ ir „Miške“, įrašytomis bene devyniasdešimtaisiais ir vis iš naujo perleidžiamomis, koncertuose praktiškai neskambančiomis arba skambančiomis išskirtinai per politines šventes. Taip sakant, realios jų gyvybės koncertiniame gyvenime nėra. Bet dar liūdniau su pianistų požiūriu į pagrindinę lietuvių pianizmo ištaką. Pianistai skambina jaunąjį, jauniausiąjį, galima sakyti, „žaliąjį“ Čiurlionį, tą kūrybą, kurią jis rašė mokydamasis Varšuvos muzikos mokykloje. Būdamas dar nevisiškai savarankiškas ir naudodamas iš esmės labai skirtingas priemones nei vėliau, po keleto metų, kai pradėjo tapyti. Ši muzika ligšiol yra nepopuliari ir turbūt vienos rankos pirštų užtektų paminėti pianistus, kurie ją kartais groja. Šiuo požiūriu, manau, yra didžiulis politinio Čiurlionio fenomeno netolygumas ir neatitikimas. Tai ištaisyti turbūt neįmanoma aistringomis kalbomis arba direktyviniais nurodymais. Tą gali padaryti tik auganti bendroji tautos savimonė, vertinanti tai, kas yra jos tikroji klasika ir kuo ji yra arba gali būti aktuali.

Gražina Daunoravičienė

Mielieji čiurlionininkai, knygos autoriai, gerbiamieji recenzentai, bičiuliai. Pirmiausia labai dėkoju už tai, kad atėjote, susirinkote, už mintis, kritiką, įžvalgas. Aišku, knyga yra eilinis įvykis kelyje į Čiurlionį ir jo paslaptį. Į ją galima žvelgti kaip į tam tikrų įvykių sekvencinį tašką. Knygos pasirodymą ir dar ankstesnius įvykius, ko gero, daugiausia inspiravo apčiuopiamas noras Čiurlionio gyvenimą apkabinti abiem rankomis iš abiejų pusių ir refleksija bei darbais įprasminti žemiškosios jo būties egzistencinius taškus.

Atsigręžę į tai, kas dėjosi jo šimtmečio laikais ir 1975 metų aplinkoje, matome, kad buvo organizuojama galbūt pompastiška, kaip sakytų Šarūnas Nakas, bet iš tiesų oficiali mokslinė konferencija „M. K. Čiurlionio kūryba ir lietuvių meno uždaviniai“. Žinoma, tais laikais tarptautiškumas daugiau rėmėsi rusų ir lenkų kolegų dalyvavimu, o vėliau, 1977-aisiais, pasirodė knyga „Čiurlioniui 100“. Ją sudarė ir išleido profesorius Jonas Bruveris, su mumis sėdintis šioje salėje.

Artėjant kitam Čiurlionio šimtmečiui norėjosi tos egzistencinės datos, to kito kranto tarp dviejų gyvenimų. Norėjosi tos simetrijos, palindromo, kaip sakytų profesorė Daujotytė, to atspindžio, bent jau tokios ryškios tyrimų sutelkties. Ir iš tiesų abi knygas – „Čiurlioniui 100“ ir šiandien pristatomą „Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911): jo laikas ir mūsų laikas“ – skiria lygiai trisdešimt šešeri metai – visas Mikalojaus Konstantino Čiurlionio žemiškasis gyvenimas. Puikiai žinote, to, matyt, nereikėtų šiandien priminti, apie įkoduotus Čiurlionio darbus, įstabias jo simetrijas ir veidrodžius, slaptą atspindžių magiją (iš čia tie palindromai), kurie kūrė nepaprastą čiurlionišką įtaigą

ir pranašavo. Ši nedangstoma atspindžių meilė akivaizdžiai išplitusi visuose Čiurlionio darbuose – ir dailėje, ir muzikoje. Tai buvo toji inspiracija, galbūt dėl to aš ir užsikrėčiau kito šimtmečio fokuso idėja.

Antroji inspiracija, greičiau nuojauta to, apie ką šiandien kalbame, kad dar ne viskas pasakyta apie Čiurlionį, dar ne viskas pamatyta, ką parašėme, pasakėme, dar turime išsakyti tai, kas naujai pritvinkę mūsų sąmonėje. O kai pasakoma labai konkrečiai, dalykiškai, tiesmukai, visi juk suprantame, kad neprisibeldėme, kad atsiveria dar giliau ir vis dar budi tas sfinksas, tas branduolys, prie kurio neprisiliečiame. Mes bandome judėdami, sukdami, žvalgydamiesi aplink. Man patiko Salomėjos Jastrumskytės taikli pastaba konferencijoje Druskininkuose, kad kiekvienas sukame savo orbitą aplink Čiurlionį. Tikrai iki šiol keliaujame Čiurlionio kosmose, panirę į jo įtaigą, ir vis brėžiame savąjį ratą aplink tą branduolį ir šviesulį. Juk puikiai žinome, kas jis yra mums, ir įbrėžiame, paliekame savo orbitų pėdsakus įvairiais būdais – stebėdami kūrybą, mėgindami į ją prisibelsti, skambindami, atlikdami, analizuodami, rašydami, tyrinėdami, kartu tylėdami, apmąstydami – visais įmanomais būdais.

Na ir trečioji visų tų įvykių, tos knygos priežastis, ko gero, yra pakitęs laikas ir pasaulis. Žvelgiant iš dabarties, iš postmodernizmo, kartais dairantis mus užgriūva baugus vaizdas. Matome ankstesnių požiūrių, ankstesnių teorijų ir darbų griuvėsius, seniau parašytų istorijų suplėšymus ir viešai iškeliamą kritinę refleksiją, dekonstrukciją ir begalinį pliuralizmą. Negalima nematyti ir to, kad sukilęs naujo laiko intelekto skersvėjis iš tiesų visai kitais pagrindais įpūtė naujų apmąstymo vėjų. Menotyros diskursas atveria naujų įstabių galimybių.

Jau pamiršome, kad, lygindami šią knygą su kito Čiurlionio gyvenimo kranto šimtmečio atspindžiu, matome, jog pirmiausia atsitraukė demonas, kuris, beje, buvo vaizduojamas ir Čiurlionio paveiksluose. Atsitraukė ta prievarta, būtinybė Čiurlionio paveikslų angelus interpretuoti ideologiškai. Ir tai atidengė daug naujų horizontų, metodologijų. Nors labai teisingai pasakė profesorė Daujotytė, kad ne metodologijas turime taikyti Čiurlioniui, o Čiurlionio kūryba pati turi rinktis metodus. Štai ta perversija ir atveria naujas idėjas. Tarp jų iškyla geomodernizmo idėja, kultūrinės parataksės idėja, inspiruojanti ir, mano galva, tiesiog tobulai tinkanti Čiurlioniui. Žinoma, mūsų nepalieka sąmonėje įsigraužęs skepsis ir nihilizmas. Bet ne požiūryje į Čiurlionį. Jis tarsi koks nematytas ir vis dar nušvintantis iš naujo, nuolat apžiūrimas, dekonstruojamas, tiriamas – rašomos ir kuriamos naujos istorijos. Nors dabar madingos mikroistorijos, matote, kad knyga nėra sudėliota iš mikroistorijų. Tos istorijos semiasi įkvėpimo tarsi iš to didžiųjų istorijų laiko.

Matyt, taip jau atsitiko, kad šiame leidinyje sudėjome tas orbitas, kurios toliau skrieja apie Čiurlionio paslapties sfinksą. Elipsių polėkį, judesį, susikirtimus ir atostūmius. Ko gero, tai ir apibūdina šios neplonos ir tikrai nelengvos knygos daugiasluoksniškumą, modernumą, net savotišką senamadiškumą, kartu su nesupainiojamais ir gana komplikuotais individualių įžvalgų pėdsakais.

Ta šiandien nutinkančia garbe ir kritika turiu dalytis pirmiausia su knygos autoriais, kurie didžiuliu būriu sunešė šitą korį. Tiesą sakant, kaip jau minėta, į Čiurlionio mirties šimtmečio konferencijos idėją buvo žiūrima atsargiai ir nepatikliai. Vis dėlto visi jie patikėjo, dideliu būriu įsitraukė, labai daug padėjo, ir konferencija buvo ypatinga: net pirmą kartą atklydę užsieniečiai stebėjosi, kad kažkokia dvasia joje klaidžioja, jie jautė tą neįvardytą paslaptingą dvasią. Šia švente taip pat noriu pasidalyti su daugybe čiurlionistikos baruose triūsusių menotyrininkų, filosofų, antropologų, kultūros tyrinėtojų, sunešusių fundamentalų šaltinių ir tyrimų pamatą. Be abejo, rengdami knygą mes kopinėjome jį, tyrinėjome, rėmėmės, mitome, sėmėmės įkvėpimo.

Kolegos žino, kad mano požiūris į knygų pristatymus, sutiktuves, kaip gražiai lietuviškai vadiname, tikrai nevienareikšmiškas, kartais net ironiškas. Nelabai jų mėgstu, atvirai kalbant, kartais tai tampa dar viena rutina, kultūrinio gyvenimo kliše, kai daroma todėl, kad taip reikia. Bet šiandien negaliu to pasakyti. Pirmiausia todėl, kad tokių recenzentų akivaizdoje tai yra įvykis visoje čiurlionistikos padangėje. Gerbiamiesiems recenzentams sutikus dalyvauti ir pasisakyti, knygos pristatymo pagundai nepajėgiau atsispirti.

Dėkoju visai čia susirinkusiai bendruomenei, gausiu būriu suėjusiai tarsi į kokias mišias: švęsti knygos, švęsti Čiurlionio, jo kūrybos, jo muzikos, švęsti rašymo, švęsti klaidžiojimų ir švęsti skaitymo. Nuoširdžiai ačiū visiems, prisidėjusiems prie šios knygos.

Spaudai parengė Gražina Daunoravičienė

Apie autorius

Vida Bakutytė (g. 1952) – humanitarinių mokslų daktarė (1990), Lietuvos kultūros tyrimų instituto vyriausioji mokslo darbuotoja. 1975 m. baigė Lietuvos muzikos ir teatro akademijos (iki 1992 m. Lietuvos valstybinė konservatorija) muzikologijos studijas, 1987 m. – Lietuvos mokslų akademijos Istorijos instituto teatro istorijos aspirantūrą. Dėstė Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje (1977–1979, 1991, 1995, 1998–2000). Nuo 1983 m. dirba Lietuvos kultūros tyrimų institute (buvęs Kultūros ir meno institutas, Kultūros, filosofijos ir meno institutas), 2008 m. šio instituto Muzikologijos skyriaus, 2009–2013 m. Muzikos ir teatro istorijos skyriaus vadovė.

Paskelbė monografiją „Vilniaus miesto teatras: egzistencinių pokyčių keliu. 1785–1915“ (2011). Rengiamos „Lietuvos muzikos istorijos“ vieno iš tomų (XIX a.) sudarytoja ir autorė. Skelbia straipsnius lietuvių ir užsienio mokslo spaudoje (per 100), skaito pranešimus konferencijose Lietuvoje ir užsienyje. Mokslinių interesų sritys: Lietuvos muzikos ir teatro istorija (XVIII–XX a.), Vilniaus kultūrinio gyvenimo istorija, muzikos ir teatro sąsajos (istorija ir nūdiena).

El. p. v.bakutyte@gmail.com

Straipsnis įteiktas 2013 02 03

Ilona Būdeniece nuo 2010 m. studijuoja sisteminės muzikologijos doktorantūroje Latvijos J. Vytuolo muzikos akademijos Muzikologijos katedroje (daktaro disertacijos tema „Librožanro aspektai latvių kompozitorių instrumentinėje muzikoje“). 2010 m. Latvijos J. Vytuolo muzikos akademijoje apgynė muzikologijos magistro darbą „*Music for* kaip librožanras latvių kompozitorių kūryboje“.

Paskelbė straipsnių mokslinėse rinktinėse „Muzikos mokslas šiandien: pastovu ir kintama“ („Music Science Today: the Permanent and the Changeable“) ir „Muzikos akademijos raštai 7“ („Writings of Music Academy VII“), dalyvavo įvairiose tarptautinėse muzikologų konferencijose. Nuo 2008 m. dėsto Rygos J. Medinio vidurinėje muzikos mokykloje.

El. p. il.b@inbox.lv

Straipsnis įteiktas 2013 06 27

Laima Budzinauskienė (g. 1972) – humanitarinių mokslų (menotyra, muzikologija) daktarė (2000), Lietuvos muzikos ir teatro akademijos lektorė (2010), nuo 2012 m. – Muzikos istorijos katedros vedėja. Publikuoja mokslinius straipsnius Lietuvos muzikos istorijos, muzikos švietimo klausimais, muzikologijos tematika skelbia mokslo populiarinimo ir publicistinių straipsnių, yra Lietuvos muzikos istorijos II knygos „Nepriklausomybės metai 1918–1940“ bendraautorė. Redaguoja ir recenzuoja įvairius mokslinius leidinius, dalyvauja mokslinėse konferencijose Lietuvoje ir užsienyje. 2007–2012 m. – žurnalo „Menotyra. Studies in Art“ muzikologinio numerio sudarytoja. Nuo 2012 m. – Lietuvos kompozitorių sąjungos narė.

Moksliniai interesai: XVIII–XIX a. Lietuvos muzikinė kultūra, šaltiniai, rankraščiai, bažnytinės kapelos, repertuaras, tarpdalykiškumo klausimai.

El. p. laimab72@gmail.com

Straipsnis įteiktas 2013 05 27

Gražina Daunoravičienė (g. 1955) – muzikologijos daktarė (1990), 2008 m. atliko habilitacijos procedūrą, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos profesorė (2008), Lietuvos mokslo tarybos narė, Humanitarinių ir socialinių mokslų komiteto narė. Nuo 1979 m. dėsto Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, 1998–2003 m. – Muzikos teorijos katedros vedėja. Yra gavusi nemažai mokslinių stipendijų ir stažuočių moksliniam darbui užsienyje: Maskvos valstybinėje P. Čaikovskio konservatorijoje (Rusija), Zalcburgo „Mozarteum“ (Austrija). Apdovanota Saksonijos žemių kultūros ir mokslo ministerijos stipendija moksliniam darbui Vokietijoje, taip pat gavo DAAD stipendiją, buvo pakviesta į Oksfordo universitetą pagal programą „Oxford Colleges Hospitality“. Skaitė pranešimų ir publikavo darbų Lietuvoje, Latvijoje, Lenkijoje, Estijoje, Vokietijoje, Rusijoje, Didžiojoje Britanijoje, Belgijoje, Šveicarijoje, Slovėnijoje, Čekijoje, Serbijoje, Suomijoje, JAV, Kinijoje ir kt. Išleido dvi sudarytas monografijas (2002 ir 2007). Įsteigė ir rengia mokslinį tęstinį žurnalą „Lietuvos muzikologija“ (išleista 13 tomų). Šiuo metu rengia ir leidžia 5 tomų studijų vadovą „Muzikos kalba“ (pirmieji 2 tomai išleisti 2003 ir 2006 m.).

Moksliniai interesai: muzikos žanro ir muzikos formos problematika, istoriniai kompozicinių technikų modeliai, XX a. lietuvių muzikos kompozicinės tendencijos.

El. p. daunora@gmail.com

Straipsnis įteiktas 2013 05 17

Inga Jankauskienė 1987 m. baigė Lietuvos konservatoriją (dab. Lietuvos muzikos ir teatro akademija). 1996 m. eksternu apgynė daktaro disertaciją „Naratyvumas muzikoje. Broniaus Kutavičiaus operos“ (vad. prof. A. Ambrazas, S. Žukas). Lietuvos kultūros tyrimų instituto vyresnioji mokslo darbuotoja, nuo 1992 m. – Tarptautinės semiotikos studijų asociacijos (IASS) narė, Kompozitorių sąjungos narė. 1992–1994 m. stažavo pas suomių semiotiką Eero Tarasti Helsinkio universiteto Muzikologijos departamente. Dalyvo IASS kongresuose Paryžiuje, Imatroje, Provanse iš Ekso, Vilniuje, Krokuvoje ir Briuselyje. Skaitė pranešimų tarptautinėse konferencijose.

Straipsnių muzikos semiotikos ir šiuolaikinės Lietuvių muzikos istorijos klausimais paskelbė Lietuvos muzikos istorijoje (II knyga), leidiniuose „Acta Semiotica Fennica“. Išleido monografiją „Pagoniškasis avangardizmas. Teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai“ (2001), sudarė straipsnių rinktinę „Broniaus Kutavičiaus muzika: Praeinantis laikas“ (2008).

El. p. ingajankauskiene158@gmail.com

Straipsnis įteiktas 2013 02 01

Lina Navickaitė-Martinelli (g. 1978) – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos lektorė, Mokslo ir meno doktorantūros skyriaus vedėja. Humanitarinių mokslų (muzikologija) daktaro disertaciją rengia Helsinkio universitete (Suomija). Kaip muzikos kritikė įvairiuose kultūros leidiniuose yra publikavusi per 100 recenzijų ir straipsnių. 2002–2007 m. žurnalo „Muzikos

barai“ redaktorė, šiuo metu – mokslinio recenzuojamo žurnalo „IF – Journal of Italo-Finnish Studies“ vyr. redaktorė *(et al.)*, kelių akademinių rinktinių sudarytoja ir redaktorė. Autorės knyga „Pokalbių siuita: 32 interviu ir interliudijos apie muzikos atlikimo meną“ (Vilnius: Versus aureus, 2010) Lietuvos kompozitorių sąjungos geriausių muzikologijos darbų konkurse apdovanota Onos Narbutienės premija už novatoriškus atlikimo meno tyrimus. Mokslinių interesų objektas – muzikos interpretacija. 2004–2013 m. skaitė 27 pranešimus seminaruose ir konferencijose įvairiose Europos šalyse, publikavo mokslo straipsnių tarptautiniuose mokslo žurnaluose ir straipsnių rinktinėse. Daugiau informacijos tinklalapyje: linamartinelli.wordpress.com.

El. p. lina.martinelli@lmta.lt

Straipsnis įteiktas 2013 11 11

Marina Pereverzeva 1997 m. baigė Irkutsko muzikos mokyklą, 2002 m. – Maskvos valstybinę P. Čaikovskio konservatoriją, 2005 m. apgynė daktaro disertaciją „Johnas Cage'as: gyvenimas, kūryba ir estetika“, jos pagrindu 2006 m. išleido knygą. Jaunųjų mokslininkų konkurso „Muzikos mokslas“ laureatė (Kazanė, 2006), 2005 ir 2007 m. jai suteikta valstybės stipendija, nuo 2008 m. Amerikos kultūros studijų centro Rusijoje narė, nuo 2009 m. – Amerikos kultūros studijų Europos asociacijos narė, kasmet dalyvauja šių institucijų konferencijose.

Organizavo Amerikos muzikai skirtas konferencijas Maskvos konservatorijoje, 2010 m. dalyvavo Amerikos muzikos studijų centro Lenkijoje jubiliejiniame renginyje Lodzės universitete. J. Cage'o kūrybai skirtos monografijos bendraautorė (Maskva, 2005), redagavo knygą „JAV muzikinė kultūra XX amžiuje“ (Maskva, 2007), paskelbė daugiau kaip 40 mokslinių straipsnių Amerikos muzikos tema.

Tyrimų sritis: tradicinė JAV muzika (baladės, kaubojų dainos, spiričiueliai, gospelai, džiazas, Amerikos čiabuvių dainos ir šokiai), aleatorika Vakarų muzikoje, tikimybių filosofija ir estetika, tikimybės moksle ir mene, kompozicinės technikos ir kt.

El. p. melissasea@mail.ru

Straipsnis įteiktas 2013 06 10

Gregoras Pompe (g. 1974) studijavo komparatyvistinę literatūrą, vokiečių kalbą ir muzikologiją Liublianos universiteto Menų fakultete, kur gavo daktaro laipsnį. Šiuo metu Liublianos universiteto Menų fakulteto Muzikologijos katedros docentas ir katedros vedėjas, dėstė Mariboro pedagogikos akademijoje ir Karlo-Franzenso universiteto Muzikologijos institute (Gracas, Austrija). Moksliniai interesai daugiausia susiję su muzikos semantika, taip pat operos ir šiuolaikinės muzikos istorija. Monografijos „Postmodernizmas ir muzikos semantika“ (Liubliana, 2011) autorius, bendradarbiavo rašant dvikalbę knygą „Notacijos aspektai slovėnų muzikoje“ (Liubliana, 2003), redagavo knygą „Istorija ir jos literatūriniai žanrai“ (Kembridžas, 2008). Straipsniai publikuoti keliuose tarptautiniuose leidiniuose, aktyviai reiškiasi kaip kompozitorius ir muzikos kritikas.

El. p. Gregor.Pompe@ff.uni-lj.si

Straipsnis įteiktas 2013 03 10

Rūta Stanevičiūtė – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos docentė, Klaipėdos universiteto Muzikologijos instituto mokslo darbuotoja. Mokslinių interesų sritys: modernizmo ir nacionalizmo raiška XX–XXI a. muzikoje, lietuvių egzodo kompozitorių veikla, filosofiniai ir kultūriniai muzikos tyrinėjimai, šiuolaikinės muzikos recepcija. Sudarė ir parengė 8 muzikologijos ir menotyros straipsnių knygas. Vienos paskutiniųjų jos sudarytų ir redaguotų knygų yra 40-osios Pabaltijo muzikologų konferencijos straipsnių rinktinė „Poetics and Politics of Place in Music“ (kartu su Lina Navickaite-Martinelli, 2009), rinktinė „Vytautas Bacevičius in Context“ (kartu su Veronika Janatjeva, 2009), lietuvių muzikai skirtas žurnalas „World New Music Magazine“ (kartu su Andreas Engström, 2008), naujosios muzikologijos antologija „Muzika kaip kultūros tekstas“ (2007). Nuo 2011 m. visuotinės dotacijos projekto „Lietuvių muzikinė kultūra migracijų kontekstuose (1870–1990): tautinio tapatumo ir muzikinės raiškos sąveika“ tyrėja, rengia monografiją apie Tarptautinę šiuolaikinės muzikos draugiją ir modernizmo sklaidą Lietuvoje XX a. trečiu ir ketvirtu dešimtmečiais.

El. p. ruta.staneviciute@gmail.com

Straipsnis įteiktas 2013 10 10

Lijana Šarkaitė-Vilums (g. 1976) Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje baigė etnomuzikologijos bakalauro (2002) ir magistro (2005) studijas. 2003 m. suorganizavo tarptautinę etnomuzikologų konferenciją „Jaunųjų tyrinėtojų darbai“ ir paskelbė straipsnį „Lietuvių liaudies formulinių dainų ypatumai“. Vadovauja folkloro ansambliui „Laukis“. Organizuoja folklorines ekspedicijas Lietuvoje. Tiria lietuvių ir kaimyninių tautų formulines dainas.

El. p. lifontis@gmail.com

Straipsnis įteiktas 2013 06 05

Saulė Šerytė (g. 1969 Vilniuje), mecosopranas, mokėsi Nacionalinėje M. K. Čiurlionio menų mokykloje. Lietuvos muzikos akademijoje studijavo dainavimą, studijas tęsė ir magistro laipsniu baigė Graco meno universitete (Austrija). Austrijoje atliko įvairias G. F. Händelio, W. A. Mozarto, J. Offenbacho, A. Lorzingo ir kitų kompozitorių sceninių veikalų partijas. Dalyvavo tarptautiniuose meistriškumo kursuose Nyderlanduose, Slovėnijoje ir Italijoje, dainavo šiuolaikinę muziką Austrijos ir Slovėnijos festivaliuose. Nuo 2004 m. gyvena ir koncertuoja Lietuvoje. 2011 m. įstojo į Lietuvos muzikos ir teatro akademijos meno doktorantūrą, tyrinėja baroko vokalinę muziką, dalyvauja konferencijose. 2012 m. tapo Tarptautinio Tiito Kuusiko vardo kamerinės muzikos konkurso laureate.

El. p. sa_seryte@yahoo.com

Straipsnis įteiktas 2013 05 27

Tatiana Tsaregradskaya (Tatjana Caregradskaja) skambinti fortepijonu ir muzikologijos mokėsi Maskvos muzikos mokykloje, vėliau abiejų specialybių studijas tęsė Gnesinų pedagoginiame muzikos institute. Daktaro disertaciją apie P. Boulezą, K. Stockhauseną ir M. Babbittą (mokslinė vadovė N. Guljanickaja) 1988 m. apgynė Lietuvos valstybinėje konservatorijoje (dab. Lietuvos muzikos ir teatro akademija),

2002 m. Maskvoje parengė ir apgynė habilituoto daktaro disertaciją apie O. Messiaeno, P. Boulezo, K. Stockhauseno ir I. Xenakio muzikos laiko ir ritmo problemas. Rusijos Gnesinų muzikos akademijoje dėsto šiuolaikinę harmoniją, yra knygų ir straipsnių apie įvairius Europos ir Amerikos šiuolaikinės muzikos reiškinius autorė.

El. p. tania-59@mail.ru

Straipsnis įteiktas 2012 05 21

Dalia Urbanavičienė (g. 1958) – humanitarinių mokslų daktarė, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyriaus vedėja, vyresnioji mokslo darbuotoja, Etnomuzikologijos katedros docentė. 1986 m. baigė Lietuvos konservatoriją, stažavo Švedijoje (1995), Norvegijoje (1997). Nuo 1992 m. – IOV (*Internationale Organisation für Volkskunst* – Tarptautinė liaudies meno organizacija), nuo 1994 m. – ICTM (*International Council for Traditional Music* – Tarptautinė tradicinės muzikos taryba), nuo 2002 m. – ESEM (*European Seminar for Ethnomusicology* – Europos etnomuzikologijos seminaras) narė. Išleido monografijas „Lietuvių apeiginė etnochoreografija (2000) ir „Šokamosios ir žaidžiamosios sutartinės“ (2009, su DVD priedu), paskelbė straipsnių, dalyvavo konferencijose, seminaruose, simpoziumuose užsienyje ir Lietuvoje. Mokslinių tyrimų sritys: etnochoreologija, apeiginė etnochoreografija, tradicinio šokio raida ir nūdiena Lietuvoje, šokio užrašymo metodika ir notacijos sistemos, etnochoreografijos klasifikavimas ir analizė.

El. p. daliau@gmail.com

Straipsnis įteiktas 2012 05 21

Aistė Valentaitė (g. 1989) Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje baigė muzikologijos bakalauro studijas (2012). Bakalauro darbo tema – „Kvodlibeto kompozicinių principų sklaida XX amžiaus koliažuose“ (darbo vadovė doc. dr. Audra Versekėnaitė). Mokslinių interesų sritys: XX a. kompozicinės technikos, intertekstiniai muzikos tyrinėjimai, XX–XXI a. lietuvių muzikos kompozicinės tendencijos.

Tel. +37068825247
El. p. aiste.valentaite@gmail.com

Straipsnis įteiktas 2012 05 21

Audra Versekėnaitė (g. 1976) – humanitarinių mokslų daktarė (2006), Lietuvos muzikos ir teatro akademijos docentė (2008), Muzikos teorijos katedros vedėja (2008), Šiaurės ir Baltijos šalių muzikos teorijos tinklo organizacinės tarybos narė (nuo 2010). Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikos teorijos katedroje dėsto nuo 2004 m. Stažavo Helsinkio universitete (2003), dalyvavo tarptautinėse konferencijose Lietuvoje, Suomijoje, Prancūzijoje, Slovėnijoje, Latvijoje, Jungtinėje Karalystėje, paskelbė mokslinių straipsnių Lietuvoje ir užsienyje. Mokslinių interesų sritys: XX–XXI a. muzikos formos, kompozicinių technikų, intertekstualumo aspektai.

Tel. +37065020303
El. p. audra.versekenaite@lmta.lt

Straipsnis įteiktas 2012 05 21

About the authors

Vida Bakutytė (b. 1952), a PhD in the Humanities (1990), chief researcher at the Lithuanian Culture Research Institute. In 1975, she graduated from the Lithuanian Academy of Music and Theatre (the Lithuanian State Conservatoire until 1992) where she studied musicology. In 1987, she did theatre history postgraduate studies at the Institute of History of the Lithuanian Academy of Sciences. She taught at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (1977–1979, 1991, 1995, 1998–2000). Since 1983 she has been working at the Lithuanian Culture Research Institute; the head of the Department of Musicology (2008), head of the Department of Music and Theatre History (2009–2013).

Bakutytė is the author of the monograph *Vilnius City Theatre: Along the Path of Existential Changes. 1785–1915* (2011, 528 p.). She compiled and authored one of the volumes of *The History of Lithuanian Music (19th century)*. She has published research articles (over 100) and made presentations at conferences both in Lithuania and abroad. The main areas of her research interests include music and theatre history in Lithuania (18th–20th centuries), history of Vilnius' cultural life, links between music and theatre (historical and contemporary aspects).

v.bakutyte@gmail.com
Delivered: 2013 02 03

Ilona Būdeniece, from 2010 – doctoral studies in systematic musicology at the Department of Musicology of the J. Vītols Latvian Academy of Music (thesis *Libro-genre in the instrumental music of Latvian composers*); in 2010 she received an MA in musicology at the Academy (Master's thesis *"Music for" as a libro-genre in the creative contribution of Latvian composers*).

She has published scientific articles in the collections of scientific papers: *Music Science Today: The Permanent and the Changeable*, *Writings of Music Academy VII*; took part in international musicological conferences. Since 2008 she has taught at the J. Mediņš Riga Secondary School of Music.

il.b@inbox.lv
Delivered: 2013 06 27

Laima Budzinauskienė (b. 1972) is a holder of PhD in art history and musicology (2000), lecturer at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (2010), and since 2012, the head of the Music History Department. In her works she mostly explores the issues of Lithuanian music history and education; her activities include writing articles for scientific journals and articles of general interest, editing and reviewing different scientific publications, participation in conferences held both in Lithuania and abroad. Budzinauskienė is also the co-author of the second volume of Lithuanian music history titled *The Years of Independence 1918–1940,* the compiler of the *Menotyra* magazine (2007–2012). Since 2012 she has been a member of the Lithuanian Composers Union. Scientific interests: Lithuanian musical culture of the 18–19th centuries, sources, manuscripts, church ensembles, repertoire, interdisciplinary issues.

laimab72@gmail.com
Delivered: 2013 05 27

Gražina Daunoravičienė, PhD, Dr Habil. of Musicology (2008), professor; has been teaching at the Lithuanian Academy of Music and Theatre since 1979; the head of the Department of Music Theory (1998–2003). She received scientific scholarships and grants to study and do research at the Moscow Tchaikovsky Conservatory, at Salzburg Mozarteum; was awarded a scholarship from the ministry of Culture and Education of Saxon lands and DAAD grant (Germany), and has been invited to Oxford University. She presented reports and published scientific articles in Lithuania, Latvia, Poland, Germany, Russia, Great Britain, Belgium, Switzerland, Slovenia, Yugoslavia, Finland, United States, China etc. On her initiative a series of monographs dedicated to the most outstanding Lithuanian composers (O. Balakauskas, F. Bajoras, B. Kutavičius) was started. Daunoravičienė edited monographs *Feliksas Bajoras: Viskas yra muzika* (Everything is Music, 2002) and *Algirdas Jonas Ambrazas: muzikos tradicijos ir dabartis* (Musical Traditions and the Present, 2007). She is the founder and compiler of the collection of scientific articles *Lietuvos muzikologija* (Lithuanian Musicology; 13 volumes have already been published). Now she is preparing (compiler and author) the study guide *Muzikos kalba* (The Language of Music) consisting of five books, the first two of which were published in 2003 and 2006. She is a member of the Research Council of Lithuania, a representative of the Committee of Humanities and Social Sciences. Areas of research interests include the issues of musical genres, musical forms, models of historical techniques of composition, microtonal music, national composers' schools, and 20th-century composition trends in Lithuanian music.

daunora@gmail.com
Delivered: 2013 05 17

Inga Jankauskienė graduated from the Lithuanian Conservatory (presently the Lithuanian Academy of Music and Theatre) in 1987. She works as a senior researcher at the Lithuanian Culture Research Institute. In 1996 Jankauskienė defended her PhD thesis *Narrativity in Music: Operas by Bronius Kutavičius*.

She has been a member of the International Association for Semiotic Studies (IASS) since 1992. Jankauskienė took post-graduate studies in 1992–1994 under Prof. Eero Tarasti at the Department of Musicology at the University of Helsinki.

She took part in the congresses of the IASS in Paris, Imatra, Aix-en-Provence, Vilnius, Krakow and Brussels, in the international music theory conferences *Principles of Music Composing*

(Vilnius) and the international conference *M. K. Čiurlionis and the World* (Druskininkai).

Jankauskienė has written articles on musical semiotics and Lithuanian music history of the 20th century and contemporary music. There are articles by Jankauskienė in selections *Acta Semiotica Fennica*. She has written the book *Pagoniškasis avangardizmas: Teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai, 2001* (Pagan Avant-Garde: Theoretical Aspects of Music by Bronius Kutavičius) and the selection of articles *Broniaus Kutavičiaus muzika: praeinantis laikas* (Music of Bronius Kutavičius: The Passing Time 2008). Inga Jankauskienė is a member of the Lithuanian Composers Union.

ingajankauskiene158@gmail.com

Delivered: 2013 02 01

Lina Navickaitė-Martinelli (b. 1978) is a lecturer and head of the Postgraduate Studies at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, as well as a doctoral researcher at the University of Helsinki (Finland). A freelance music reviewer, she is the author of more than 100 articles and reviews on musical topics. From 2002 to 2007 she worked as an editor of the musical magazine *Muzikos barai*; at present, her major editorial commitment is the co-editor-in-chief position of the peer-reviewed scientific journal *IF – Journal of Italo-Finnish Studies*; she has also edited several academic collections. Her book *The Suite of Conversations: 32 Interviews and Essays on the Art of Music Performance* (Vilnius: Versus aureus, 2010) has been awarded the Lithuanian Composers' Union Ona Narbutienė Prize for innovative research on music performance. Navickaitė-Martinelli focuses her scholarly research on various aspects of the phenomenon of music performance, at present mainly approaching music performance from the semiotic perspective. Since the year 2004, she has presented 27 papers at seminars and conferences in various countries of Europe, and has published scientific articles in international journals and collections of articles.

More information at linamartinelli.wordpress.com.

Phone +370 687 94630
lina.martinelli@lmta.lt

Delivered: 2013 11 11

Marina Pereverzeva graduated from the Irkutsk Musical College in 1997, the Moscow State Conservatory in 2002, completed a postgraduate course at the Conservatory in 2005 with the thesis *John Cage: Life, Creative Works and Aesthetics* (PhD). In 2006 she published a book under the same title. A laureate of the 2nd Russian Competition *Science about Music: Word of a Young Scientist* (Kazan, 2006), received the state grants of the Federal Agency of Culture and Cinematography (2005) and the Federal State Institution Scientific and Methodical Centre of Artificial Education (2007); a member of the Russian Society for American Culture Studies (Moscow State University, since 2008), European Association for American Studies (since 2009).

She organized scientific conferences devoted to American music at the Moscow Conservatory, took part in the 20th anniversary of the Polish Association for American Study in 2010 (Lodz University, Poland). One of the authors of the monograph about John Cage's creative work (Moscow, 2005), has edited the book *USA Musical Culture of the 20th Century* (Moscow Conservatory Press, 2007); has published over 40 scientific articles and texts connected with American music.

She is interested in the traditional music of the USA including ballads and cowboy songs, spirituals and gospel, jazz, songs and dances of Amerindians. Recent research activity: aleatory music in Western music, philosophy and aesthetical principles of chance, chance in sciences and arts, compositional techniques, etc.

melissasea@mail.ru

Delivered: 2013 06 10

Gregor Pompe (1974) studied comparative literature, German language and musicology at the Faculty of Arts of the University of Ljubljana, where he defended his doctoral thesis. He works as an assistant professor at the Department of Musicology at the Faculty of Arts at the University of Ljubljana. His scientific interest is focused mainly on the problem of musical semantics, history of opera and contemporary music. He also taught at the Pedagogical Academy in Maribor and at the Musicological Institute at the Karl-Franzens University in Graz. He wrote the monograph *Postmodernism and the Semantics of Music* (Ljubljana, 2011), together with Jurij Snoj he is also a coauthor of the bilingual book *Music in Slovenia through the Aspect of Notation* (Ljubljana, 2003) and editor of the book *History and its Literary Genres* (Cambridge, 2008). He published his scientific articles in several international journals. Gregor Pompe was the president of the Slovenian Musicological Society; is the head of the Department of Musicology at the Faculty of Arts at the University of Ljubljana and is active as a composer and music critic.

Gregor.Pompe@ff.uni-lj.si

Delivered: 2013 03 10

Dr. **Rūta Stanevičiūtė** is an Associate Professor at the Lithuanian Academy of Music and Theatre and a Research Fellow at the University of Klaipėda, Institute of Musicology. Her main scientific interests are: modernism and nationalism in the 20th-century music, Lithuanian exile music, philosophical and cultural issues in analysis of contemporary music, music reception studies. She edited and co-edited several collections on 20th–21st-century music culture and reception history, including the most recent collections of articles *Poetics and Politics of Place in Music* (2009) and *Vytautas Bacevičius in Context* (2009), prepared the college textbook *Music as Cultural Text* (2007), initiated and co-edited an issue of *World New Music Magazine*, devoted to 20th-century Lithuanian music (2008). Currently she is preparing a monograph on the ISCM and spread of musical modernism in Lithuania in the 1920s and 1930s (this research is funded by a Global Grant from the European Social Fund).

ruta.staneviciute@gmail.com

Delivered: 2013 10 10

Lijana Šarkaitė-Vilums (b. 1976) graduated from the Lithuanian Academy of Music and Theatre in 2002 with a BA and in 2005 with an MA in ethnomusicology. In 2003 she organized the international ethnomusicologists' conference *Works of Young Researchers* and published the article *The Peculiarities of Lithuanian Formula Folk Songs*. Šarkaitė is the leader of the folklore ensemble Laukis (Vilnius), organizes folklore expeditions all over Lithuania. The main field of her interest is the formula folk songs of Lithuania and neighbouring countries.

lifontis@gmail.com

Delivered: 2013 06 05

Saulė Šerytė (b. 1969 in Vilnius), mezzo-soprano, graduate of the National M. K. Čiurlionis' School of Arts. She studied vocal performance at the Lithuanian Academy of Music and Theatre and received her MA from the University of Music and Performing Arts in Graz. During her stay in Austria Šerytė performed vocal parts in works by Händel, Mozart, Offenbach, and Lorzing. The soloist participated in master classes held in the Netherlands, Slovenia and Italy, performed pieces of contemporary music at different festivals in Austria and Slovenia. Since 2004 she has been living and working in Lithuania. Since 2011 she has also been a PhD student at the Lithuanian Academy of Music and Theatre specializing in the music of Baroque and actively participating in conferences. In 2012 she was awarded the 1st Prize at the International Tiito Kuusiko's Chamber Music Competition.

sa_seryte@yahoo.com

Delivered: 2013 05 27

Tatiana Tsaregradskaya studied in Moscow first attending a special school for gifted musicians, then at the Gnesins Musical Pedagogical Institute both as a pianist and musicologist. She studied theory with N. Goulyanitskaya who then supervised her dissertation on Boulez, Stockhausen and Babbitt. The dissertation was defended at the Lithuanian Conservatory in 1988. Her doctoral dissertation was defended in Moscow in 2002 and it was devoted to the problems of time and rhythm in the music of Mission, Boulez, Stockhausen and Xenakis. Tsaregradskaya lectures contemporary harmony at the Gnesins Russian Academy of Music, writes books and articles on different topics of European and American contemporary music.

tania-59@mail.ru

Delivered: 2012 02 10

Dalia Urbanavičienė (b. 1958), PhD, a teacher at the Department of Ethnomusicology of the Lithuanian Academy of Music and Theatre, a senior researcher and head of the Department of Ethnomusicology of the Institute of Musicology. She graduated from the Lithuanian Conservatoire in 1986, has won scholarships to study and research in Sweden (1995) and Norway (1997); is a member of Internationale Organisation für Volkskunst (IOV), International Council for Traditional Music (ICTM), European Seminar for Ethnomusicology (ESEM). Areas of research: ethnochoreology, ritual dance, present situation and evolution of traditional dance in Lithuania, methods of dance description and notation systems, analysis and classification of ethnochoreography; the author of the books *Lithuanian Ritual Ethnochoreography* (2000) and *Danced and Played Sutartinės* (2009). She has published research articles, presented reports at conferences, symposiums, seminars in Lithuania and abroad.

daliau@gmail.com

Delivered: 2013 04 21

Aistė Valentaitė (b. 1989) completed her BA studies in musicology at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (2012) with her thesis *The Spread of Compositional Principles of quodlibet in the 20th Century Collages* (scientific supervisor: Dr. Audra Versekėnaitė). The objects of her scientific interest are compositional techniques of the 20th century, intertextual research of music, compositional trends of Lithuanian music in 20-21th Centuries.

Phone +37068825247

aiste.valentaite@gmail.com

Delivered: 2012 05 21

Audra Versekėnaitė (b. 1976), has a PhD in humanities (2006), Assoc. Prof. at the Lithuanian Academy of Music and Theatre and the head of the Department of Theory of Music (since 2008). She is a member of the Nordic–Baltic Network of Music Theory (since 2010). Since 2004 she has been a lecturer at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, the Department of Theory of Music. She has won scholarship to study and research at Helsinki University (2003), made presentations at international conferences in Lithuania, Finland, France, Slovenia, and Latvia, and has published a number of research articles in Lithuania and abroad. The areas of research interests include the aspects of musical form, composition techniques, intertextuality and others in the music of the 20th and 21st centuries.

Phone +37065020303

audra.versekenaite@lmta.lt

Delivered: 2012 05 21

Atmintinė autoriams

Teikiamų publikuoti straipsnių reikalavimai, jų recenzavimo tvarka

Į žurnalą priimami tokios arba analogiškos struktūros moksliniai straipsniai: įvadas, tyrimų tikslas, objektas, metodas ir metodikos, gauti rezultatai, išvados arba apibendrinimas, nuorodos, naudotos literatūros sąrašas.

Prieš pagrindinį tekstą turi būti anotacija, kurioje nurodoma: tyrinėjimo objektas, metodas (metodikos), tikslas, išdėstomi tyrimo rezultatai. Paskui išvardijami reikšminiai žodžiai. Anotacija turi būti pateikiama lietuvių ir anglų kalbomis.

Straipsnio pabaigoje turi būti pateikiamos nuorodos ir literatūros sąrašas. Po literatūros sąrašo pateikiama santrauka. Jei straipsnis lietuvių kalba, santrauka rašoma anglų kalba; užsienio kalba teikiamo straipsnio santrauka turi būti lietuvių kalba. Santraukos apimtis – 0,5–1 puslapis.

Straipsnio iliustracinė medžiaga (nuotraukos, grafikai, schemos, lentelės ir kt.) turi būti nespalvota, geros kokybės ir tinkama reprodukuoti. Natų pavyzdžiai turi būti parengti kompiuteriu.

Straipsnius galima teikti lietuvių ir pagrindinėmis užsienio kalbomis. Apimtis neturėtų viršyti vieno spaudos lanko. Didesnės apimties straipsnio spausdinimo galimybė aptariama su vyriausiuoju redaktoriumi.

Straipsnio autorius atskirame lape lietuvių ir anglų kalbomis turi pateikti trumpą savo mokslinę biografiją – nurodyti mokslinį laipsnį ir vardą, svarbiausius darbus, mokslinius interesus, darbovietę, pareigas ir adresą.

Redakcijai pagal nurodytus reikalavimus parengtą straipsnį autorius turi pateikti kompiuterinėje laikmenoje.

Pateiktą straipsnį recenzuoja du redakcinės kolegijos paskirti mokslininkai. Laikomasi nuostatos, kad kiekvienas straipsnis turi turėti dvi recenzijas – vidinę ir išorinę. Jeigu pateikto straipsnio problematika tarpdisciplininė, privaloma gretutinės mokslo srities ar krypties mokslininko rekomendacija.

Straipsnis spausdinamas gavus dviejų mokslininkų rekomendacijas.

Bibliografinių nuorodų sistemos reikalavimai

„Lietuvos muzikologijai“ teikiamuose straipsniuose turi būti laikomasi citavimo tvarkos ir bibliografinių nuorodų sąrašo sudarymo metodikos.

Nuorodose (išnašose) ir literatūros sąraše bibliografiniai duomenys pateikiami originalo rašyba. Dokumentai kirilica nelotyninami (netransliteruojami). Kinų, japonų, arabų ir kitų kalbų šaltiniai nurodomi naudojantis atitinkamais transliteravimo standartais. Sulotyninti duomenys gali pakeisti vartotuosius originaliame dokumente arba papildyti – tuo atveju suskliausti laužtiniais skliaustais. Didžiųjų raidžių rašyba turi atitikti nurodomo dokumento kalboje susiklosčiusią praktiką. Pagrindinis nuorodos šaltinis išryškinamas kursyvu.

Tekstinės išnašos įterpiamos į straipsnio tekstą lenktiniuose skliaustuose arba teikiamos kaip pastaba nuorodose darbo gale. Į tekstą įterptose išnašose nurodomas cituojamo teksto autorius arba antraštė, išleidimo metai ir – jei reikia – puslapis, pavyzdžiui, (Čiurlionis, 1973, 51). Kelių autorių leidinio nuoroda gali būti trumpinama nurodant pirmojo autoriaus pavardę ir prirašant „et al.“ Nuorodose teikiami bibliografiniai duomenys gali būti nurodomi dvejopai. Pirmuoju atveju, pavyzdžiui: Tekstas iš Mikalojaus Konstantino Čiurlionio laiškų Sofijai Kymantaitei-Čiurlionienei rinktinės leidinyje Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. *Laiškai Sofijai*. Parengė Vytautas Landsbergis. Vilnius: Vaga, 1973, p. 51. Antruoju atveju gali būti teikiama vien tik bibliografinė nuoroda laikantis citavimo tvarkos ir literatūros sąrašo sudarymo metodikos.

Literatūros sąrašas turi būti išdėstytas autorių arba antraščių abėcėlės tvarka. To paties autoriaus darbai rašomi išleidimo chronologine tvarka.

Bibliografinės nuorodos sudaromos laikantis šių reikalavimų:

a) po autoriaus pavardės prieš vardą dedamas kablelis; po kiekvieno asmenvardžio dedamas kabliataškis;

b) jei autorius nežinomas, nurodoma antraštė (pavadinimas);

c) jei antraštės nėra, ji keičiama pirmaisiais žodžiais, reiškiančiais baigtinę mintį; po jų dedamas daugtaškis;

d) toliau eina antraštė – straipsnio arba knygos pavadinimas (kursyvu) originalo kalba;

e) prieš šaltinį, kuriame išspausdintas straipsnis, rašoma „In“; šaltinio antraštė išryškinama kursyvu.

f) jei esama antraštės, t. y. antraštę paaiškinančių duomenų (informacija apie leidinio tipą, žanrą, paskirtį, rengėjus), jie teikiami po antraštės; prieš paantraštę dedamas dvitaškis;

g) leidinio rengėjų (redaktorių, vertėjų ir pan.) nurodyti neprivalu, tačiau jie gali būti nurodomi po antraštės;

h) būtini bibliografijos elementai yra išleidimo duomenys – originalo kalba rašomi duomenys: vieta, leidėjas, metai;

i) po leidinio išleidimo vietos nuorodos dedamas dvitaškis (kai leidėjas nenurodomas, dedamas kablelis); po dvitaškio toliau rašomas leidėjas, esant keliems leidėjams – išryškintasis arba pirmasis leidėjas; po leidėjo įvardijimo dedamas kablelis;

j) toliau nurodomi leidinio metai; esant tęstinių ar periodinių leidinių numerių, tomų ir pan. nuorodoms, po leidinio metų dedamas kablelis; nesant šių duomenų, po leidinio metų dedamas taškas, pavyzdžiui:

Landsbergis, Vytautas. *Geresnės muzikos troškimas*. Vilnius: Vaga, 1990. ISBN 5-415-00635-4.

Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva. Vienbalsumas šiaurės rytų Aukštaitijoje: vėlesnės monofoninės dainos. In *Lietuvos muzikologija*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005, t. 6, p. 150–160.

k) toliau nurodomi leidinio dalies (pvz., straipsnio) puslapiai, pavyzdžiui:

Kramer, Lawrence. Perspektyvos: postmodernizmas ir muzikologija. In Goštautienė, Rūta (sud.). *Muzika kaip kultūros tekstas*. Vilnius: Apostrofa, 2007, p. 124–160.

l) toliau įrašomas knygą, daugiatomius arba serialinius leidinius identifikuojantis standartinis numeris – ISBN, ISMN ar ISSN; po jų nuorodos dedamas taškas; standartinis numeris neprivalomas nurodant knygų, daugiatomių arba serialinių leidinių dalis (straipsnius ir pan.);

m) cituojant arba nurodant elektroninius dokumentus, būtina nurodyti leidinio autorių, antraštę, elektroninį adresą ir elektroninio leidinio žiūrėjimo datą, pavyzdžiui:

Paulauskis, Linas. Bronius Kutavičius: jeigu nėra paslapties – nėra ir muzikos. In *Lietuvos muzikos link* [interaktyvus]. 2005–2006, Nr. 11. Interneto prieiga: <http://www.mxl.lt/lt/classical/info/251> [žiūrėta 2007 m. lapkričio 5 d.].

Lietuvos muzikologija, 14
Lithuanian Musicology, 14

SL 1695. 28 sp. l. Tiražas 200 egz.
Maketavo Rokas Gelažius
Vertėja ir anglų kalbos redaktorė Zuzana Šiušaitė
Kompiuteriu natas surinko Vitalija Mockutė
Išleido Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius
Spausdino Vilniaus dailės akademijos leidykla ir spaustuvė, Dominikonų g. 15, LT-01013 Vilnius