

Rasa MURAUSKAITĖ

# Naujoji muzikologija ir senoji muzika: dekonstrukcijos taikymas Valentino Bakfarko (1506?–1576) Fantazijų Nr. 1 ir Nr. 2 meninio teksto perskaitymui

*New Musicology and Early Music: Application of Deconstruction on the Reading of Musical Text of Fantasies No. 1 and No. 2 by Valentin Bakfark (1506?–1576)*

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva  
El. paštas rasamoraus@gmail.com

## Anotacija

Senosios muzikos tyrimai dėl laiko atstumo, neegzistuojančių muzikos įrašų, pakitusios pasaulėžiūros, išlikusių šaltinių stokos, lemiančios skirtingas interpretacijas ir vertinimo problematiką, yra ypatingo atidumo ir išvalgos reikalaujanti muzikologijos tyrimų sritis. Galbūt dėl šios priežasties naujausias tyrimų metodologijos sunkiau skverbiasi į šį mokslo lauką, jį palikdamos gaivios muzikologinės minties nepaliestuose užribiuose. Šiame straipsnyje aptariamas prancūzų filosofo Jacques'o Derrida (1930–2004) darbuose išdėstytas dekonstrukcijos principas ir jo taikymo muzikologijoje prielaidos bei atvejai. Analizės objektas – Europoje žymaus liutnininko, Žygimanto Augusto (1520–1572) karališkojo dvaro muziko Valentino Bakfarko (1506?–1576) du kūriniai – Fantazijos Nr. 1 ir Nr. 2. Pagrindinis tyrimo tikslas – pritaikyti dekonstrukcijos idėjas šių kompozicijų meniniam tekstui perskaityti. Analizuojant susitelkta į muziko kūryboje atsiveriančias improvizaciškumo ir stabilių struktūrų prieštaras bei meninio teksto reikšmių dinamiką. Tyrimo metu taikyti šie metodai: analitinis, sisteminė analizė, kritinė analizė, komparatyvistinis.

**Reikšminiai žodžiai:** dekonstrukcija, Jacques'as Derrida, Valentinas Bakfarkas, improvizaciškumas, reikšmė.

## Abstract

Because of the time distance, non-existent music recordings, changed worldview, lack of primary sources what leads to a problem of varying interpretation and evaluation early music is a musicological research field requesting a special attention and insight. Maybe that is the reason why it is harder for the latest methodologies to penetrate into this scientific area, leaving it in the outskirts untouched by fresh musicological thought. In this paper it is discussed the principle of deconstruction set out in works of French philosopher Jacques Derrida (1930–2004) as well as presumptions and examples of its application in musicology. The main subject of analysis is the Fantasies No. 1 and No. 2. of European famous lutenist Valentin Bakfark (1506?–1576), who worked for Žygimantas Augustas (1520–1572). The main purpose of this research is to apply deconstructive ideas on reading the musical text of these compositions. While analysing it was concentrated on the contradictions of improvisation and stable structures rising in musician's creative work as well as dynamics of meanings of musical text. Research methods: analytical, systemic analysis, critical analysis, comparative.

**Keywords:** deconstruction, Jacques Derrida, Valentin Bakfark, improvisation, meaning.

## Įvadas: pamatinės dekonstrukcijos idėjos

XX a. kartu su modernėjančia visuomene, kūrybos evoliucija radosi ir naujų teorijų, skirtų joms tyrinėti. Viena vertus, pritaikant naujus analitinius įrankius siekta vyti dinamišką kūrybinę mintį, kita vertus, persvarstyti tradicijoje giliai įsišaknijusias sąvokas. Amžiaus aštuntame dešimtmetyje kilusio naujosios muzikologijos<sup>1</sup> judėjimo šalininkų darbuose itin svarbią vietą užėmė kertinių muzikos sąvokų, tokių kaip *muzika*, *tekstas*, *kūrinys* ir kt., permąstymas. Taip pat bandyta oponuoti įsigalėjusioms organicistinėms muzikos istorijos aiškinimo ir vertinimo schemoms, nusišlovėjusiems kanonams, atsisakyti kardinalių akademinės /

neakademinės ar europietiškos / neeuropietiškos muzikos priešpriešų ir pan.

Ne viena svarbi teorija atsirado filosofijos, sociologijos ar lingvistikos moksluose ir tik vėliau buvo perimta muzikologų. Tarp šių minėtinas ir prancūzų filosofo Jacques'o Derrida (1930–2004) darbe „Apie gramatologiją“ („Of Grammatology“, 1967) išdėstytas dekonstrukcijos principas. Tai postmodernistinės, poststruktūralistinės epochos meninio teksto perskaitymo būdas, kuriuo siekiama rasti ir išryškinti tekste slypinčias prieštaras, atsižvelgti į antraeilinius meninio teksto elementus, paneigti tekste slypinčių reikšmių stabilumą, atverti reikšmes, nepažinias net pačiam teksto autoriui, ir atsisakyti įsitikinimo, kad egzistuoja vienintelė

neginčijama tiesa. Šis iš pradžių literatūros tekstui tyrinėti skirtas principas netruko pasklisti tarp naujosios muzikologijos idėjomis besidominčių muzikologų ir, nors gana fragmentiškai, buvo pradėtas taikyti muzikos tyrimams. Kaip ir dauguma kitų naujosios muzikologijos darbų, dekonstrukcijos idėjos muzikologijos tyrimų lauke sulaukė ne tik šalininkų susidomėjimo, bet ir aštrios kritikos.

Dekonstrukcijos termino atsiradimas siejamas su prancūzų psichoanalitiko Jacques'o Lacano (1901–1981) darbais. Derrida vengė dekonstrukciją vadinti teorija ar metodu, teigdamas ją esant procesualią, veikiančią kontinualiai ir nesiūlančią jokių galutinių interpretacijų. Mokslinėje literatūroje dekonstrukcija paprastai vadinama postmoderniu teksto analizės principu, literatūrinio / meninio teksto tyrimų metodologija. Nors egzistuoja ir kitų dekonstrukcijos kryptių bei autorių, pateikusių kitokią šio principo sampratą<sup>2</sup>, muzikologijoje dažniausiai remiamasi Derrida suformuluotomis idėjomis ir sąvokomis. Derrida reikšmę apibrėžia kaip autonomišką ir uždarą sistemą, kuri visiškai nepriklauso nei nuo reprezentuojamo objekto, nei nuo individualios interpretacijos. Filosofo dekonstrukcijos idėjų šaltinis kyla iš Martino Heideggerio (1889–1976) filosofijoje minimų sąvokų *Destruktion* ir *Abbau*, reiškiančių „operaciją“ ir taikomų pagrindinėms Vakarų ontologijos arba metafizikos sąvokoms struktūruoti (Žukauskaitė 2001: 23). Dekonstrukcijos atsiradimas kartu iš naujo iškėlė senas reikšmės neapibrėžtumo, jos diferencinės prigimties, ženklo (signifikanto) hierarchijos bet kokios esaties atžvilgiu problemas. Iš Ferdinando de Saussure'o Derrida perėmė kalbos vertės suvokimą per santykį su kitais sistemos nariais – negalime suvokti ženklo reikšmės, jeigu jis neturi oponento, per kurį apibrėžiamas paties signifikanto tapatumas. Kaip vieną svarbiausių aspektų, taikant dekonstrukcijos principą, pats filosofas laikė tinkamą kritikos objekto, kuris bus dekonstruojamas, pasirinkimą. Todėl dažnai dekonstruojamą objektą šio principo šalininkai pasirenka tokį, kurį būtų tiesiog „patogu“ dekonstruoti.

Pagrindinės Derrida sukurtos sąvokos dekonstrukcijai apibrėžti yra *rašymas*, *pėdsakas*, *suplementas*, *differance* ir *pharmakonas* (Žukauskaitė 2001: 24). Filosofo teigimu, rašymas pirmiausia negali būti laikomas antriniu reikšmės atžvilgiu, nes jis nėra tapatus fonetiniam signifikantui – jų palyginti neįmanoma. Tačiau jis turi savo išskirtinį bruožą – pakartojamumą, kuris yra patį ženklą kaip tokį apibrėžiantis bruožas, leidžiantis jį suvokti. Filosofo nuomone, net ir pasaulyje mirus visoms protingoms būtybėms, raštas vis vien išsaugos pakartotinio perskaitymo galimybę. Kaip rašymui tapacią ženklo formą Derrida įvardija įrašytus garsus, nes jie taip pat įgauna gebėjimą būti pakartoti, suvokti ir interpretuoti (Žukauskaitė 2001: 30).

*Differance* sąvoka – tai ne tik skirtybė, bet ir uždelstumas laike, skirtumas, atsirandantis kaip pati bet kokios reikšmės sąlyga. Derrida teigia, kad šis skirtumas neegzistuoja tuo

pačiu metu, jis atsiranda per laiko atstumą, taip įgalindamas reikšmės nepastovumą, jos kitimą laike ir nuorodas į kontekstą, kuris nebūtinai egzistuoja čia ir dabar.

*Differance* kuria reikšmės judėjimą, kuris galimas tik tuo atveju, jei kiekvienas vadinamasis „esantis“ elementas yra susijęs su kažkuo kitu negu jis pats, saugo savyje buvusio elemento žymę ir jau leidžiasi paženklinamas būsimo santykio žymės. (Žukauskaitė 2001: 33)

Iš esmės šis Derrida suformuotas *differance* konspektas leidžia į bet kokią reikšmę pažvelgti kaip į laikiną ir neapibrėžtą, lyg į tam tikrą galimybių rezervą. Čia išnyra „pėdsakų sistema, kurią apibrėžia uždelstumo fenomenas“ (Žukauskaitė 2001: 35). Iškildami iš pašamonės, jie leidžia ženklui kisti laike, šiam įgyjant vis naujas reikšmes.

Filosofo sukurta sąvoka – *suplementas* – nėra pavienė, ji sudaro sekas, kurios įrodo, kad reikšmę sukuria ne nuorodos į tekstui transcendentiską tikrovę, o begalinis paties teksto elementų pildymas. Derrida knygoje „Diseminacija“ vartojama ir *pharmakono* kategorija, ji pateikiama kaip *rašymo* sinonimas, atskleidžiamas kaip dviprasmybė. Formuodamas *pharmakono* koncepciją, filosofas remiasi Platonu, kuris teigė, kad rašymas yra atminties ir vaistas, ir nuodas. Šią prieštarą sukuria paprastas dalykas: kaip jau minėta, rašymo išskirtinis bruožas yra pakartojamumas, kuris, Derrida teigimu, iš tiesų pažeidžia tikrąją sąmonėje kilusią mintį. Kita vertus, tik per pakartojimą atsiranda galimybė minčiai apskritai pasireikšti ir būti suvoktai. Tame pačiame veikale filosofas suformuoja ir *diseminacijos* koncepciją, teigiančią, kad reikšmės judėjimas nėra ir negali būti nuspėjamas, kad jos visiškai nevaldo nei meninio teksto autorius, nei interpretatorius. Dėl šios priežasties tekste slypi prieštaros ir reikšmės, kurių gali neteigti ir net nepastebėti pats kūrėjas (Žukauskaitė 2001: 41).

Dar viena dekonstrukcijos principo priešara slypi bene esminėje jos idėjoje – siekyje panaikinti bet kokią sprendimą, iškelti neišsprendžiamas prieštaras ir niekuomet neteigti vienintelio teisingo atsakymo. Kadangi filosofas bet koki įstatymą laikė prievarta ir nusikaltimu, sprendimo vengimas išryškėjo kaip natūralus bet kokios prievartos vengimo rezultatas. Tačiau dekonstrukcijos kritikai teigia, kad toks sprendimo sustabdymas kartu yra ir sudaryta sprendimo galimybė.

### Dekonstrukcija muzikologijoje: prielaidos, taikymas, kritika

XX a. dekonstrukcijos idėjos paplito ir tarp muzikologų. Daugeliui dekonstrukcijos pritaikymo muzikoje atveju pagrindu tapo Derrida iškelta diskusija apie Jeano Jacques'o Rousseau (1712–1778) muzikos idėjas. Atspirties tašku pasirinkta filosofo teigta melodijos, o ne harmonijos hierarchija, simbolizuojanti jo idėjas apie prigimtinio būvio,

artimo gamtai, pirmumą civilizuotos ir kultivuotos realybės atžvilgiu. Derrida pastebėjo, kad Rousseau, stengdamasis įteigti priešingybę, tapo savo paties loginių argumentų įkaitu. Dekonstrukcijos pradininko teigimu, jo pirmtako keliama idėja, kad egzistavo laikas, kai prigimčiai artimiausio muzikos elemento melodijos visiškai užteko visiems ekspresijos poreikiams tenkinti, pati save dekonstruoja, nes net paprasčiausia ir archajiškiausia melodija – liaudies daina, choralas, monodija – neegzistuoja be harmonijos ar kadencinių struktūrų. Melodijos izoliaciją paneigia ir garso obertonai, teigiantys garso daugiaplaniškumą. Šios Derrida idėjos patraukė naująją muzikologiją besidominčius muzikologus, jaunąją muzikos mokslininkų, kurie jau buvo suabejoję daugeliu muzikos suvokimo konceptų, kartą. Dekonstrukcija meta iššūkį „sedevrų“ suvokimo kriterijams – visų kūrinių elementų vienovei, sudėtingumui, formos organiškumui. Jos šalininkai stengiasi diskutuoti apie „gryno“ estetinio vertinimo kaip socialiai, net ideologiškai paveikto egzistavimą. Kūrinius dekonstruojant ieškoma jų anachronizmų, struktūrinių anomalijų, hibridinių žanrų, kurie leidžia paneigti organicizmo visuotinumo muzikos istorijos tėkmėje legalumą.

Ryškiausiuose dekonstrukcijos muzikologijoje taikymo pavyzdžiuose kvestionuojami muzikos kūrinių vertinimo parametrai, siekiant atmesti įsigalėjusias nuostatas ir daugiau dėmesio skirti tiems muzikos elementams, kurie ilgą laiką buvo laikyti marginalijomis. Teigiama, kad jeigu muzika vertinama struktūriniu atžvilgiu, lieka vadovautis „struktūriniu klausymusi“, kuris remiasi abstrakčiais tematizmo, motyvinio plėtojimo, tonalumo progresijos parametrais. Dažnai ginčijamasi su „šenkariškąja“ idioma, teigiančia, kad pagrindinė muzikos ir jos formos vertybė yra visų parametrų vienovė, o muzikos evoliucijos linija tobulai driekiasi nuo Vienos klasikų iki modernistinių judėjimų, griežtai struktūruojančių visus muzikos parametrus ir sudarančių sąlygas muzikologams atlikti tobulai idiomą atitinkančias, „šenkariškąją“ tradiciją tęsiančias formalistines analizes. Toliau pateikiama kelių ryškesnių dekonstrukcijos taikymų muzikologijoje apžvalga.

Tarp ryškiausių dekonstrukcijos muzikologijoje taikymo pavyzdžių minėtina Roberto Snarrenbergo studija „The Play of Differance: Brahms's Intermezzo, Op. 118, No. 2“ (Snarrenberg 1987), kurioje jis rašo:

Sutelkdamas dėmesį į pradžios ir pabaigos *Intermezzo* motyvus, girdžiu neverbalinę *differance* sąveiką. Skirtumai ir atidėjimas, kuriems skiriu vietą savo diskurse, yra šie: pradžia – pabaiga, tikėtina dabar – atidėta iki tada. Juos pažymiu kaip tai, ką Derrida apibūdina „movement of differance“ (Snarrenberg 1987: 1–2)

Snarrenbergo analizė, kurios ištrauka pateikta aukščiau, tarp muzikologų sulaukė plataus neigiamo atgarsio. Dauguma nesutiko, kad tokia dekonstrukcijos samprata,

išryškėjanti šioje *Intermezzo* analizėje, daug kuo siejasi su Derrida dekonstrukcijos idėjomis. Labiausiai kritikuota tai, kaip Snarrenbergas vartoja *differance* sąvoką: muzikologo analizėje ji daugiausia siejasi su skirtybių vienovėje principu, kuris ne visai atitinka Derrida pateiktą sampratą. Derrida dekonstrukcijos idėjų įtaka justai žinomo muzikologo Lawrence'o Kramerio knygoje „Music as Cultural Practice, 1800–1900“ (1990). Leidinio paskutiniame skyriuje mokslininkas sujungia Derrida klasikinę dekonstrukciją su istoricizmu, taip sintezuodamas ją su hermeneutiniais principais. Krameris atsisako dekonstrukciją tiesiogiai sieti tik su muzika, veikia jos idėjas jis pritaiko bendrai XIX ir XX a. pradžios kultūrai analizuoti. Savo ruožtu Richardas Littlefieldas studijoje „The Silence of Frames“ (1996) apsvarsto Derrida „rėmų“ idėjas, išreikštas jo „The Truth in Painting“ skyriuje „Parergon“. Kaip teigia Adamas Krimsas, Littlefieldas čia iškelia kūrinių / nekūrinių opoziciją, teigdamas, kad riba, skirianti kūrinių nuo likusio pasaulio, yra neapibrėžiama ir dėl to kūrinys iki galo negali būti autonomiškas. Littlefieldas atveria muzikos analizės situaciją metafizinei kritikai, be kurios dekonstrukcijos idėjos iš esmės neturi prasmės, o šio muzikologo analizė parodo, kad dekonstrukcija geriausiai veikia ne kaip muzikos analizės rezultatas, bet kaip pačios muzikos analizės situacijos suprobleminimas (Krimas 1998: 318).

Melissos West parengta George'o Crumbo opuso „Black Angels“ dekonstrukcinė analizė (1997) – puikus įrodymas, kad dekonstrukcijos idėjos gali būti suprastos ir pritaikytos paviršutiniškai, nesuvokiant principo esmės ir veikimo modelio. Šio kūrinių analizė – tradicinė, o dekonstrukcijos prieštaras bandoma sieti su gėrio ir blogio reprezentacija kūrinyje. Analizuojant kiekvieną kūrinių dalį, aiškinama, kaip vienoje jų reprezentuojamas gėris, kitose – blogis, išvadose teigiant, jog pats kompozitorius norėjo, kad kūrinys kalbėtų apie gėrį ar blogį, o ne būtų laisva šių dviejų polių sąveika, kurią jis pasiekė naudodamas numerologiją, tonų spalvas, motyvus, citatas, intervalus ir elektroniką.

Įdomus dekonstrukcijos pritaikymo muzikos analizei pavyzdys – Marcelio Cobusseno<sup>3</sup> tekstas „Deconstruction in Music. The Jacques Derrida – Gerd Zacher Encounter“, kuriame autorius aptaria vokiečių vargonininko ir kompozitoriaus Gerdo Zacherio 1968-aisiais vykdytą projektą „Die Kunst einer Fuge“ („Fugos menas“). Muzikas, atskaitos tašku pasirinkęs Johanno Sebastiano Bacho (1685–1750) „Fugos meno“ pirmąjį kontrapunktą, devynis kartus jį „perskaito“ iš naujo keliaudamas per istoriją ir kiekvieną šių „perskaitymų“ skirdamas vis kitam kompozitoriui – nuo Roberto Schumanno iki Olivier Messiaeno, Mauricio Kagelio ir kitų. Cobussenas, remdamasis Zacherio pavyzdžiu, siekia įrodyti, kad muzikos praktika ir komponavimas visuomet apėmė dekonstrukcines strategijas. Su šiomis idėjomis mokslininkas tarsi pereina į kitą barikadų pusę, dekonstruodamas ne jau egzistuojančią muziką, o patį kūrybinį procesą.

Dekonstruktinio mąstymo pėdsakų pastebima ir muzikologų Susan McClary bei Rose Subotnik darbuose. Pirmosios tekste „In Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality“ (McClary 1991) Derrida dekonstrukcijos idėjos pasirodo pačioje darbo pabaigoje. Autorė analizėje iškelia „kito“ – atskirto, marginalinio, antraeilio svarbą į pirmąsias gretas, kalbėdama apie muzikos kūrinius, kompozitorius ir atlikėjus. Binarinė opozicija McClary darbe išryškėja, kaip ji suvokia sonatos formą. Muzikologė pateikia dvi sąvokas: „savoji aš“ (*self*) ir „kito“ (*other*), atitinkančias pagrindinę ir šalutinę sonatos temas. Šalutinė tema, pasirodanti kitoje, ne tonikos tonacijoje, yra nestabili ir tam tikra prasme pavaldi pagrindinei temai, dėstančiai esmines sonatos muzikines idėjas ir pasirodančiai pagrindinėje kūrinio tonacijoje. O sonatos reprizoje „savasis aš“ triumfuoja prieš „kitą“, nes antroji tema taip pat grįžta pagrindinėje tonacijoje atsikratydama nestabilaus pobūdžio. Tačiau, autorės teigimu, remiantis visais egzistuojančiais sonatos formos apibrėžimais, ši šalutinė tema yra būtinas jos elementas. Ji – tarsi kliūtis, grėsmė pagrindinei temai, taip įgalindama pastarąją įtvirtinti savo tapatumą. „Savasis aš“ (pagrindinė tema) negali būti savimi, jeigu šalutinė tema neveikia: ji privalo palikti savo jaukų tonikos lizdą ir rizikuoti konfrontuodama“ (McClary 1991: 69). Taip McClary priverčia paneigti sąvokas „esminis“ ir „neesminis“, „centrinis“ ir „marginalinis“, nes šalutinė tema kaip būtinas sonatos formos elementas negali būti vadinama antraeile.

„Dekonstruktinio metodo testavimas“ – taip savo studiją „How could Chopin's A-Major Prelude Be Deconstructed?“ (Subotnik 1996) apibūdina Subotnik. Kūrinio perskaitymą ji taip pat pradeda daugiausia dėmesio skirdama antraeiliam kūrinio elementams, konkrečiai akordui *Fis7* 12-ame takte, kuris vienintelis visame preliude nepriklauso pagrindinei kūrinio A-dur tonacijai. Mokslininkės teigimu, Vakarų muzikos tradicijai priklausantys muzikologai jaučiasi labai patogiai, galėdami kalbėti apie muzikos kūrinio vienovę, pasirinkdami analizuoti situacijas, kuriose ta vienovė yra akivaizdi, o stabilumo ir nestabilumo priešprieša būtina kūrinio vieningumui įtvirtinti. Todėl ši akordą *Fis7* Chopino preliude Subotnik laiko ir būtinu, ir elementariu kūrinio elementu.

Kiek kitoks, bet taip pat vertas paminėti dekonstrukcijos taikymo operos režisūroje pavyzdys, rodantis, kaip šis principas gali būti taikomas ne tik teoriškai, bet ir praktiškai. Apie du ryškius dekonstrukcijos taikymo operos režisūroje pavyzdžius magistro darbe „Autorinės režisūros raiška klasikinėje operoje: Gintaras Varnas ir Eimuntas Nekrošius“ užsimeina teatrologė Rima Jūraitė (Jūraitė 2015: 41–43). Pirmasis jų – tai bendras kompozitoriaus ir dirigento Pierre'o Boulezo (1925–2016) bei žymaus operos režisieriaus Patrice'o Chéreau (1944–2013) „Nybelungų žiedo“ pastatymas. Čia mitas perfrazuojamas remiantis operos libreto rašymo laikotarpiu (1848–1880) politinėmis ir socialinėmis realijomis (Jūraitė 2015: 41). Nors šis Boulezo ir Chéreau darbas laikomas laikotarpio „perkėlimų“ operos pastatymuose

įkvėpėju, iš esmės jis visiškai nenutolsta nuo to, kas randama originaliame sceninio opuso meniniame tekste: atidžiai laikytasi Wagnerio partitūros remarkų tiek muzikos, tiek inscenizacijos atžvilgiais (Jūraitė 2015: 42), tiesiog operos režisūros inspiracija tapo ne tai, kas akivaizdžiausia, o labiau marginaliniai operos aspektai. Dekonstruktijos idėjų įprasminimą šiame „Nybelungų žiedo“ pastatyme galima įžvelgti ir tame, kad operoje vaizduojami keltuvai, krumpliaračiai, hidraulinės garo mašinos – tai šio kūrinio pirminės reikšmės pokytis, kurio sunkiai galėjo tikėtis pats Wagneris.

Čia paminėti vos keli dekonstrukcijos taikymo muzikos kūriniams analizuoti atvejai – jų nėra daug. Galbūt tai lemia ir gausi šio metodo kritika. Pirmiausia pastebima, kad dažniausiai muzikologai yra linkę dekonstruoti kanoninius Vakarų klasikinės muzikos pavyzdžius, taip labai apribodami tyrimų lauką, retai analizuodami šiuolaikinės muzikos pavyzdžius, tarsi už borto palikdami postmodernizmo, iš kurio ir atsirado pats dekonstrukcinis mąstymas, muziką. Dažnai dekonstrukcinė analizė savo kritikai renkasi tokius kūrinius, kurių žanras ar forma yra ir taip ginčytini, todėl paprasta įrodyti „dekonstrukcines tiesas“. Naujosios muzikologijos judėjimo susižavėjimą literatūros teorijos, kultūros studijų ir kitų disciplinų teorijomis, kartu ir dekonstrukcija kritikavo Christopheris Norrisas (Norris 2005). Jo teigimu, įnikimas į tarpdisciplinines muzikos studijas ignoruoja arba nuvertina tai, kas yra unikaliai būdinga muzikai. Įtakingo XX a. muzikologo Krimso teigimu, šio principo pritaikymas muzikologijoje iš esmės fundamentaliai nepakeitė muzikos analizės, tik privertė susimąstyti apie patį muzikos analizės veiksmą, suproblemindamas jį ir taip keldamas pavojų visai muzikos mokslininkų struktūrai, implikuodamas bet kokių teorijų santykinumą, savotišką jų paneigimą, procesualumą ir galutinių išvadų bei vienintelės tiesos neegzistavimą.

### **Dekonstruktijos taikymas senosios muzikos analizei: improvizacija ir XVI a. prieštarumumas**

Kaip galima pastebėti iš aukščiau pateiktų dekonstrukcijos muzikologijoje taikymo pavyzdžių, visos analizės yra labai individualios. Šiame straipsnyje dekonstrukciją siekta perkelti į dar vieną mažai tyrinėtą lauką – renesanso muziką. Analizės objektu pasirinkti žymaus XVI a. liutnininko Valentino Bakfarko (1506?–1576) kūriniai – Fantazijos Nr. 1 ir Nr. 2. Daroma prielaida, kad šie kūriniai parašyti pereinamuoju laikotarpiu, kai neseniai buvo pradėjęs plisti natų spausdinimas ir tai darė įtaką pačiai muzikos kūrinio sampratai: iš improvizacinės prigimties kūryba vis dažniau įgaudavo stabilias, notacija užfiksuojamas formas, o tai lėmė paties kūrybinio akto stuktūrizaciją. Kita vertus, šis procesas sukėlė ir neginčijamą prieštarą, kad pats muzikinis tekstas lemia improvizaciškumo atsiradimą kūrinių interpretacijos proceso metu. Šiai prieštarai įrodyti straipsnyje

analizuojamos išlikusių Bakfarko natų leidinių – Liono (1553) ir Krokuvos (1565) tabulatūros. Jose užrašytas tekstas negeba iki galo perteikti originalios muzikinės minties, kuri varijuoja priklausomai nuo individualaus atlikėjo. Muzikos kūrinių notavimas (kurį galima susieti su Derrida *rašymo sąvoka*) lemia ir kitą dekonstrukcinės analizės elementą – kintančias muzikinio teksto prasmes, kurių dinamikos priežastis publikacijoje taip pat siekiama išsiaiškinti.

Pats paprasčiausias muzikinės improvizacijos apibrėžimas – tai kūryba tuo pačiu metu dainuojant ar grojant. Muzikologo Rono Gorow teigimu, muzikinė improvizacija – kūrybinis veiksmas „čia ir dabar“, kuris apima ne tik atlikimą, instrumentinę ar vokalo techniką, bet ir emocinę komunikaciją bei spontanišką atsaką į išorinius dirgiklius, jeigu tai grupinė improvizacija – į kartu grojančius muzikantus (Gorow 2002). Dar vienas improvizacijos apibrėžimas teigia, kad tai yra atlikimas nesuplanavus ir nepasiruošus. Vytautas Barkauskas, nagrinėdamas improvizacijos taikymą pedagogikoje, ją apibrėžia taip:

Tai nenumatytas veiksmas, o tiksliau, veiksmas ir kartu rezultatas šio veiksmo, kurio esminis aspektas – nenumatymas. Improvizacija – kūryba ir jos realizacija tuo pat metu, muzikos psichologijos požiūriu yra kūrybinis aktas. Jo skiriamieji bruožai, palyginti su kompozicija ar atlikimo interpretacija, yra spontaniška, kūrybiška veikla, kuri *nefiksuojama notacine sistema*. (Išskirta straipsnio autorės – R. M., Barkauskas 2007: 69)

Visi šie improvizacijos apibrėžimai taikliai apibrėžia įprastą senosios muzikos kūrinių būvį, kai kūriniai dažnai būdavo ne užrašomi, o atliekami tam tikroje vietoje, tam tikru laiku, tad galimi laisvai improvizuoti. Tačiau XVI a. improvizaciškumo sampratos ir raiškos atžvilgiu – per einamasis laikas. Dėl natų leidybos vis daugiau muzikos būdavo užrašoma ir išleidžiama, taip skatinant ją plisti savo pirminių pavidalų, o ne pavieniais rankraščiais ar iš lūpų į lūpas. Muzikologas Cooperis teigė:

Tai paveikė pačius kompozitorius, priverčiant juos aiškiau kristalizuoti savo mintis ir jas dėlioti į nuolatinę formą, kuri kitu atveju būtų palikta įkvėpimo momentui; tai padėjo iš improvizacijos pereiti į kompoziciją. (Cooper 1930: 56)

Vis dėlto improvizacija dar ilgai liko svarbiu kūrybinio akto elementu. Antroje amžiaus pusėje Italijoje ėmė rasti pirmosios knygelės, savotiška pedagoginė medžiaga, kurioje buvo galima aptikti įvairių improvizacinių formulių<sup>4</sup>. Padedami tokių „formuliarių“, muzikantai mokėsi ir galėjo įtraukti paplitusias muzikos kalbos formules į savo muzikos kalbą, naudojamą per atlikimą. Tokia improvizacinė praktika, kai improvizacinio kūrinių plėtotės pagrindu tampa išmoktos muzikos kalbos formulės, pati savaime turi du priešingus polius: vieną vertus, pačios formulės buvo konvencionali muzikos praktika, nekintanti tradicijos dalis. Šis muzikos formulių „žodynas“ ilgainiui galėjo būti papildomas

naujomis formulėmis, o kitų buvo galima atsikratyti, tačiau visuomet egzistavo stabilūs muzikos vienetai, kurie į muzikos kūrinius galėjo ir būdavo įtraukiami savo konkrečia forma. Drauge būdavo išlaikomas ir improvizacinis tokių muzikos formulių pobūdis, turintis būtiną atsitiktinumo elementą, nes tradicinės muzikos formulės, kurių muzikantai išmoksta, tapdamos jų muzikos žodyno dalimi, galėdavo būti įtraukiamos į muzikos atlikimą visiškai atsitiktinai.

Viduramžių ir Renesanso epochoms ypač būdingas gausus muzikos formulių vartojimas rašant kūrinius ne kartą kvestionuotas muzikologų darbuose, aiškinantis, kiek tokioje kūryboje vietos palikta intuicijai ir kūrybiškumui, kurie yra neatsiejama improvizaciškumo dalis (Pressing 1987: 15). Amerikiečių psichologo Joy Paulio Guilfordo (1897–1987) teigimu, kūrybiškas mąstymas susidaro iš sklandumo, lankstumo, originalumo ir detalaus plėtojimo (Pressing 1987: 17). Remiantis šia kategorizacija, XX a. atlikta nemažai studijų, tyrinėjant improvizacijos prigimtį. Bet paanalizavus šias kūrybiškumą, neatsiejamą nuo improvizacijos, sudarančias dalis, kurias mini Guilfordas, galima pastebėti, kad net jos turi prieštarų: sklandumas tiesiogiai referuoja į apgalvotą struktūrą, o lankstumas, priešingai, atspindi laisvą minčių dėstymo būdą. Originalumas natūraliai siejamas su tuo, kas yra nauja ir netikėta, o detalus plėtojimas siejasi su aiškia ir stabilia, logiška raiška. Aptariamą improvizaciškumo ir stabilumo problemą Bakfarko kūriniuose dar labiau „užąstrina“ patys liutnininko komponuoti muzikos žanrai – fantazijos ir intabuliacijos, kurių prigimtis yra prieštaringa. XVI a. pirmoje pusėje fantazija kartu su tokiais žanrais kaip preliudas, preambulė ir ričerkaras buvo laikomi improvizacinės prigimties įžanginiais žanrais.

Šiame straipsnyje aptariamos Bakfarko tabulatūros užrašytos XVI a., tačiau ilgą laiką jos buvo užmirštos, o modernios jų interpretacijos ėmė rasti tik XX a. pirmoje pusėje. Taigi muzikos teksto užrašymo momentą ir pirmąsias kitų atlikėjų, ne paties autoriaus interpretacijas skiria beveik keturi šimtmečiai, per kuriuos iš esmės pasikeitė visuomenės pasaulėžiūra, muzikos praktika, kitaip imta žvelgti į individualumą interpretuojant kūrinius. Kita vertus, išlikusios tabulatūros yra vienintelis galimas muzikos teksto šaltinis, leidžiantis apskritai kalbėti ir interpretuoti vengrų liutnininko parašytą muziką.

### **Improvizaciškumo / stabilumo prieštaros Bakfarko Fantazijose Nr. 1 ir Nr. 2: tabulatūrų šifravimo problematika**

Analizuojant Bakfarko Fantazijas Nr. 1<sup>5</sup> ir Nr. 2 pirmiausia svarbu atkreipti dėmesį, kad vieninteliai šaltiniai, kurie leidžia susidaryti įspūdį apie šiuos kūrinius, yra amžininkų prisiminimai, laikotarpio muzikos teorijos veikalai ir svarbiausia – išlikusios vengrų liutnininko kūrinių tabulatūros,

kurios XX a. paskutiniame ketvirtyje buvo išleistos trimis tomis modernia notacija (Benko; Homolya, 1976; 1979; 1981). Tabulatūros koncepcija neleidžia užrašyti muzikinių minčių taip preciziškai kaip įprasta klasikinė notacija: tabulatūroje galima pažymėti natų aukštį, ritmą, tačiau jie taip pat nėra užrašomi visiškai tiksliai, paliekama daug laisvės individualiai interpretacijai. Dėl šių priežasčių transkripcijas klasikine notacija būtina nuolatos tikrinti. Štai Benko teigia, kad pirmojoje Bakfarko intabuliacijos „Veni in hortum meum“ transkripcijoje, kurios autorius buvo Adolfas Koczirzis, būta net 20 klaidingų natų (Benko 1975: 300)! Šiame skyriuje kaip tik ir stengiasi išryškinti šių neatitikimų neišvengiamybę, iškeliant improvizaciškumo ir stabilių struktūrų prieštaras.

Tiek Liono, tiek Krokuvos tabulatūros – itališkosios tabulatūros pavyzdžiai<sup>6</sup>. Lyginant tabulatūrą ir jos transkripciją nesunku pastebėti, kad tabulatūroje užrašytas ritmas nusako tik vieno iš polifoninės faktūros balsų ritminį piešinį, o apie kitų balsų ritmą sprendžiama pagal skaičių ant stygų išdėstymą vertikaliėje ir horizontaliėje bei pagal nusistovėjusias tabulatūrų interpretavimo taisykles. Autentiškos ritmikos transkribavimą apsunkina ir tai, kad visiškai netikėtai iš vieno balso ritmikos užrašymo pereinama į kitą balsą. Taip atsitinka Fantazijos Nr. 1 dešimtame takte. Pateiktuose pavyzdžiuose – Fantazijos Nr. 1 tabulatūroje (1 pvz.) ir transkripcijoje pirmieji dešimt taktų (2 pvz.).



1 pvz. Valentino Bakfarko Fantazija Nr. 1, 1–10 taktai tabulatūroje



2 pvz. Valentino Bakfarko Fantazija Nr. 1, 10 taktas klasikine notacija

Akivaizdu, kad Fantazijos Nr. 1 ritmas pirmuose devyniuose taktuose užrašytas boso balsui. Tačiau dešimtame takte netikėtai tabulatūroje imta fiksuoti trečiojo balso ritmika. Tai galima sieti su siekiu nurodyti tikslų kadencijos ritmą, nes dešimtame takte pasirodo kadencinė formulė. Pirmų devynių taktų transkripcija taip pat neidealai atitinka tai, kas užrašyta tabulatūroje. Pirmasis toks neatitikimas pastebimas Fantazijos Nr. 1 penktame takte. Pavyzdžiuose – Fantazijos Nr. 1 penktas taktas tabulatūroje (3 pvz.) ir klasikinėje partitūroje (4 pvz.).



3 pvz. Valentino Bakfarko Fantazija Nr. 1, 5 taktas tabulatūroje



4 pvz. Valentino Bakfarko Fantazija Nr. 1, 5 taktas transkripcijoje

Remiantis iki tol pastebėta tendencija virš tabulatūros užrašyti boso partijos ritmą, taip pat ir pagal skaičius, užrašytus ant tabulatūros linijų, akivaizdu, kad vietoj pusinės natos *d* ir ketvirtinės *g*, pažymėtų kaip priklausančių trečiajam balsui, čia turėtų būti keturios ketvirtinės natos. Remiantis tabulatūra, nėra jokio pagrindo natą *d* laikyti pusine, o *a*, kuri klasikine notacija užrašyta kaip pusinė su tašku, originaliai autoriaus buvo sumanyta kaip sveikoji nata.

Dar vienas ritminis ir melodinis neatitikimas pastebimas minėtame Fantazijos Nr. 1 dešimtame takte. Remiantis tabulatūra, joje pažymėtas skaičius 2 ant antrosios stygos atitinka *d*, 0 ant 3 stygos – *f*, 3 ant penktos stygos – *f*<sup>1</sup> ir 2 ant šeštos stygos – *a*<sup>1</sup>. Akivaizdu, kad transkripcijoje kitaip interpretuota tiek šio fantazijos takto ritmika, tiek ir natų aukštis. Pavyzdžiuose pateikiama fantazijos dešimtas taktas tabulatūroje (5 pvz.) ir klasikinėje partitūroje (6 pvz.).



5 pvz. Valentino Bakfarko Fantazija Nr. 1, 10 taktas tabulatūroje



6 pvz. Valentino Bakfarko Fantazija Nr. 1, 10 taktas transkripcijoje

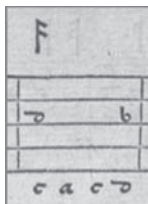
Tai tik keli šios fantazijos transkribavimo pavyzdžiai, kurie rodo, kad, perrašant Bakfarko Fantaziją Nr. 1 į klasikinę notaciją, improvizacinis aspektas buvo labai ryškus – to, kas užrašyta tabulatūroje, ne visuomet tiksliai laikomasi, o

interpretacija kartais net labai laisva: muzikinį tekstą interpretuojant, atsiranda svarbių nukrypimų, atitolinančių kūrinio atlikimą nuo originalaus kompozitoriaus sumanymo.

Analizė dar įdomesnė ir todėl, kad po 12 metų, 1564 m., Liono tabulatūra buvo perrašyta ir publikuota prancūziškąja tabulatūra<sup>7</sup>, kurioje muzikinio teksto užrašymo specifika skiriasi. Viena vertus, analizuojant pastebima, kad kai kurios šio leidimo detalės skiriasi nuo pirmojo ir tokia painiava tarsi dar pasunkina galimybę perskaityti muzikinį tekstą taip, kaip jį sumanė kompozitorius. Tuo labiau, kad, skirtingai nuo pirmojo leidimo, kurį pats Bakfarkas prižiūrėjo, vėlesnysis leidimas pasirodė jau be jo priežiūros, tad galimybė nutolti nuo originalaus teksto buvo. Kita vertus, dėl galimybės lyginti itališkąją ir prancūziškąją tabulatūromis užrašytus tuos pačius kūrinius galima matyti tam tikrų dėsningumų ir priartėti prie objektyviausios įmanomos aptariamo muzikinio teksto interpretacijos.

Lyginant tuos pačius Fantazijos Nr. 1 taktus, apie kuriuos kalbėta, ir itališkąją tabulatūrą su transkripcija į klasikinę notaciją, verta pasakyti, kad dešimtame, kadenciniame, takte ritmo žymėjimas iš boso persikelia į kitus balsus. Dar daugiau, iš prancūziškosios tabulatūros lyginimo su transkripcija galima spręsti, kad po dešimto takto ritmiką žymintys ženklai pakeičia savo funkciją: pirmuosius devynis taktus jie gana preciziškai žymėjo boso linijos ritmą, o nuo dešimto takto jie tampa daugiau nuorodomis, skirtomis kuo tiksliau suvokti bendrą polifoninės faktūros ritminę koordinaciją.

Lyginant prancūziškąją tabulatūrą su klasikine notacija išryškėja ir dar vienas dalykas. Panašu, kad transkribuodamas kūrinių muzikologas Gombosi labiau rėmėsi šiuo, vėlesniu, Liono tabulatūros leidimu, nes netikslumai, kurie buvo pastebėti ir aptarti lyginant itališkąją tabulatūrą su klasikine transkripcija, čia nėra tokie ryškūs. Pateikiamame pavyzdyje matomas Fantazijos Nr. 1 tas pats penktas taktas, kuris klasikine notacija, kaip jau aptarta, ne visai atitiko itališkoje tabulatūroje spausdintą variantą. O čia, akivaizdu, pagal prancūziškąją tabulatūrą boso partijoje turėtų būti ne dvi ketvirtinės ir pusinė nata, o keturios ketvirtinės, tačiau tenore vietoj sveikosios natos, siūlomos itališkoje tabulatūroje, užrašyta pusinė su tašku ir ketvirtinė, tai atitinka klasikinę notaciją. Pavyzdžiuose pateikiami Fantazijos Nr. 1 penktas taktas prancūziškoje tabulatūroje (7 pvz.) ir klasikinėje notacijoje (8 pvz.).



7 pvz. Valentino Bakfarko Fantazija Nr. 1, 5 taktas prancūziškojoje tabulatūroje



8 pvz. Valentino Bakfarko Fantazija Nr. 1, 5 taktas transkripcijoje klasikine notacija

Tabulatūros yra vienintelis pagrindas, leidžiantis kalbėti apie šį kūrinių ir jį analizuoti, nes tik per jų santykinai netobulai užrašytą meninį tekstą (notaciją) kūrinyms buvo apskritai išsaugotas ir galimas atlikti bei analizuoti. Lygiai taip pat klasikine transkripcija yra vienintelė galimybė užfiksuoti modernią Fantazijos Nr. 1 interpretaciją, nes jos neužrašius ir nepriėmus konvencionalaus šio kūrinio perskaitymo improvizacinis elementas veikiausiai būtų tik dar ryškesnis, mat kiekvienam muzikantui atliekant šį kūrinių iš tabulatūros atsirastų dar daugiau skirtingų Bakfarko Fantazijos Nr. 1 perskaitymo variantų. Visa tai rodo, kad į transkribuotą muzikinį tekstą negalime žiūrėti kaip į tobulą realaus Bakfarko sukurto meninio teksto kopiją, o tai ir parodo, kad iš pirmo žvilgsnio tas pats užfiksuotas tekstas, tik perrašytas kitais rašmenimis (kitokia notacija) tampa iš dalies improvizuotas.

#### Fantazijų Nr. 1 ir Nr. 2 komponavimo procesas: muzikinių minčių dėstymo prieštaros

Analizuojant vidinę Bakfarko Fantazijos Nr. 1 muzikinių minčių dėstymo logiką taip pat išryškėja improvizacinio prado ir apgalvotai dėliojamos kūrinių formos priešara. Nėra žinoma, kada tiksliai šis kūrinyms buvo parašytas, galbūt apie 1540–1550 m. Panašiu laiku (1547 ir 1549 m.) publikuotose ričerkarų, kaip jau minėta, tapačių fantazijoms, Jacques'o Buuso knygose, atsiskleidžia tendencija skirtingų temų sekas keisti vienos temos variantais (Cooper 1930: 59). Kaip pastebėta analizuojant Bakfarko artimo laikotarpio fantazijas, jose taip pat vyksta panašūs procesai. Bakfarko Fantazija Nr. 1 – keturbalsė. Pagrindinė fantazijos tema balsuose dėliojama panašiai kaip fugos principu rašomuose kūriniuose – pagrindinė tema aiškiai parodoma visuose keturiuose balsuose. Dar daugiau, ryškėja pirmo ir penkto laipsnių santykis, taip pat vėliau iškristalizuotas fugose, o dar vėliau tapęs vienu svarbiausių tonalinę sistemą apibrėžiančių bruožų. Tai rodo Fantazijos Nr. 1 temų eksponavimo seka: pirmąjį kartą tema pasirodo nuo garso *d*, antrąjį – nuo *a*, trečiąjį – *d*<sup>1</sup> ir ketvirtąjį – nuo *a*<sup>1</sup>.

Pažvelgus į Liono rinkinyje šalia išspausdintą Fantazijų Nr. 2, matyti, kad tematinio branduolio eksponavimo principas yra kitoks: pagrindinė tema, kūrinyje įvairiai imituojama ir kurianti polifoninį audinį, pateikiama tik įstojusio antrojo balso medžiagoje. Pirmuose taktuose žemiausiame balse pateikiama melodinė linija fantazijoje tampa kadencijų, improvizacinių intarpų teminiu pagrindu. Pavyzdyje – Fantazijų Nr. 1 (9 pvz.) ir Nr. 2 (10 pvz.) pirmieji taktai.

9 pvz. Valentino Bakfarko Fantazija Nr. 1, 1–18 taktai

10 pvz. Valentino Bakfarko Fantazija Nr. 2, 1–19 taktai

Akivaizdus skirtumas rodo dar nenusistovėjusį muzikinės minties dėliojimo principą liutnininko fantazijose, o prisimenant Gombosi iškeltas idėjas, kad fantazijų numeracija galbūt tiesiogiai nekoreliuoja su datomis, kada kūriniai parašyti, galima teigti, kad pats Bakfarkas savo fantazijose rinkdavosi skirtingus muzikinės minties dėliojimo principus.

Fantazijos Nr. 1 temoje ryškiai atsispindi improvizacinis mąstymas. Nors akivaizdu, kad visuose keturiuose balsuose eksponuojamas tas pats melodinis modelis, kuris vėliau tampa visos fantazijos pagrindu, tačiau kaskart eksponuojant jį vis kitame balse, jis bent minimaliai varijuojamas – tiek ritmiškai, tiek melodiškai. Pavyzdžiuose pateikiami Fantazijos Nr.1 pagrindinės temos pasirodymai boso (11 pvz.) ir alto (12 pvz.) balsuose.

11 pvz. Valentino Bakfarko Fantazija Nr. 1, pagrindinės temos pasirodymas boso

12 pvz. Valentino Bakfarko Fantazija Nr. 1, pagrindinės temos pasirodymas antrajame balse



Nesunku pastebėti, kad Bakfarko pirmojoje fantazijoje muzikinės minties plėtojimo pagrindu tampa trijų garsų motyvas *f-e-d*, perimtas iš pirmuose taktuose eksponuojamos temos, apimantis mažosios tercijos intervalą. Tačiau jis – tik pagrindas, kuris varijuojamas įvairias būdais: fantazijoje randama inversinių jo pavidalų (6, 26, 29, 62, 77, 96 taktai), apdainavimų (16, 20–22, 42–45 taktai), ritminių variantų, transpozicijų. Taigi stabilus, pradinis elementas tampa viso kūrinio pagrindu, sujungiančiu, bet nuolatos pateikiamu jį improvizuojant.

Dar vienas įdomus aspektas – Fantazijų Nr. 1 ir Nr. 2 pradinio tematinio branduolio santykis. Pastebima, kad pradiniai abiejų fantazijų motyvai yra vienas kitam labai artimi: abu prasideda nuo sveikosios natos *d* – vienu atveju nuo *d*, kitu nuo *d*<sup>1</sup>. Ją seka šuolis į viršų – Fantazijoje Nr. 1 mažosios tercijos intervalu, Fantazijoje Nr. 2 – gryniosios kvintos intervalu. Tiek vienoje, tiek kitoje temoje esama trijų natų, sudarančių tercijos intervalo slinktis žemyn – pirmojoje fantazijoje ji sudaro mažąją terciją, antrojoje – didžiąją terciją. Pavyzdyje pateikiamos tercinės slinktys žemyn abiejų fantazijų temose (13 ir 14 pvz.).



13 pvz. Ištrauka iš Valentino Bakfarko Fantazijos Nr. 1 temos



14 pvz. Ištrauka iš Valentino Bakfarko Fantazijos Nr. 2 temos

Fantazijos Nr. 2 antras taktas sudarytas iš smulkesnių ritminių verčių, tarsi atliekančių ornamento funkciją. Redukavus pradinę šios fantazijos temą, išlieka Fantazijos Nr. 1 temai beveik identiškas melodinis junginys, kuriame trijų natų slinktis žemyn sekundomis prasideda ne per terciją nuo pirmosios natos, o per kvintą. Pavyzdyje pateikiamos šios slinktys abiejose fantazijose (15 ir 16 pvz.).



15 pvz. Valentino Bakfarko Fantazija Nr. 1, 1–3 taktai



16 pvz. Valentino Bakfarko Fantazija Nr. 2, 1–3 taktai

Akivaizdu, kad Bakfarkas išmoningai panaudojo jau turimą muzikinę medžiagą (visiškai nesvarbu, kuri fantazija – Nr. 1 ar Nr. 2 – buvo parašyta anksčiau), improvizuotai ją pateikdamas kaip kitos fantazijos pradinę tematinę medžiagą.

Lyginant abi Fantazijas, atrodo, tarsi Fantazija Nr. 2 būtų Fantazijos Nr. 1 muzikinių idėjų tęsinys. Fantazijoje Nr. 1 muzikinės mintys dėstomos remiantis gana aiškia ir akivaizdžia logika – tvarkingai eksponuojama pagrindinė tema visuose polifoninės faktūros balsuose, o tolesnis plėtojimas remiasi pagrindinės temos medžiaga. Fantazijoje Nr. 2 muzikinė struktūra – jau sudėtingesnė. Pradinė tema nėra pagrindinė, ji veikiau tampa savotišku Fantazijos Nr. 1 tęsiniu, siejančiu abu kūrinius ir suponuojančiu improvizacinių jų santykį. Fantazijos Nr. 2 pradinė tema – tarsi Fantazijos Nr. 1 pagrindinės temos variantas.

Svarbus visoje Fantazijoje Nr. 2 išlieka kvintos šuolis, charakteringai pasirodantis visuose polifoninės faktūros balsuose. Įdomiausia, kad Fantazijoje Nr. 1 galima rasti Fantazijos Nr. 2 pradinės temos kone identiškus pasirodymus. Pateikiamame pavyzdyje Fantazijos Nr. 1 11–13 taktai (17 pvz.) ir Fantazijos Nr. 2 1–3 taktai (18 pvz.).



17 pvz. Valentino Bakfarko Fantazija Nr. 1, 11–13 taktai



18 pvz. Valentino Bakfarko Fantazija Nr. 2, 1–3 taktai

Tai dar kartą rodo, kad Bakfarkas, turėdamas tam tikrą muzikinę medžiagą kaip savo kūrybinių idėjų pagrindą, mėgo ją ne tik varijuoti, pateikti improvizaciškai viename kūrinyje, bet ir perkelti į kitą kompoziciją. Kadangi galima manyti, kad Bakfarko fantazijos radosi kaip improvizacinės pjesės per jo koncertus (tai būdinga laikotarpio praktikai), o tik vėliau kompozitorius nusprendė jas užrašyti, galima kelti hipotezę, kad vienintelis stabilus aspektas liutnininko fantazijose buvo pirminis tematinis modelis (kuris, kaip jau sakytą, bendras abiem Fantazijoms, o tolesnė kūrinio plėtotė galėjo būti visiškai improvizuota. Tačiau paneigti, kad abiejuose kūriniuose egzistuoja tam tikri taškai, kurie kūrinių „įrėmina“ ir struktūruoja, neįmanoma. Vienas jų galbūt yra Benko pateiktų analizų apžvalgoje jau minėtos Bakfarko kūrybai būdingos kadencijos – Benko minimos kadencinės formulės, kurios randamos ne tik intabuliacijose (Benko 1975: 304), bet ir abiejose Fantazijose. Pavyzdyje pateikiama viena šių minimų kadencinių formulių (19 pvz.).



19 pvz. Valentino Bakfarko kūriniuose dažnai naudojama kadencinė formulė

Fantazijoje Nr. 1 ši kadencinė formulė pasirodo keturis kartus – 10, 64, 100 ir 121 taktuose. Fantazijoje Nr. 2 ją galima aptikti net septynis kartus – 12, 76, 81, 113, 127, 162 ir 197 taktuose. Apskaičiavus matematiškai (remiantis kūrinių taktų skaičiumi ir tuo, kad abiejų metras vienodas, tempas nenurodytas), Fantazija Nr. 2 yra 1,57 karto ilgesnė negu Fantazija Nr. 1, o kadencinė formulė Fantazijoje Nr. 2 pasirodo 1,75 karto dažniau negu Fantazijoje Nr. 1. Iš to galima spręsti, kad galbūt šios kadencijos žymi tam tikrus struktūrinius taškus, kuriais Bakfarkas rėmėsi komponuodamas savąsias fantazijas. Tai, kad šios kadencinės formulės naudojimas yra svarbus Bakfarko poreikio struktūruoti kompozicijas įrodymas, leidžia teigti ir faktas, kad tokia kadencinė formulė buvo ypač populiari Renesanso laikotarpiu italų muzikoje – šis ornamentas (grupetas) buvo vienas dažniausiai naudojamų, vadinasi, Bakfarkas labai apgalvotai jį struktūriškai sudėliojo ir savo kompozicijose.

Taip pat pastebima, kad abiejose Fantazijose ši kadencinė formulė įvedama prieš į polifoninę faktūrą įtraukiant ketvirtąjį balsą (Fantazijoje Nr. 1 – prieš pasirodant aukščiausiam balsui, Nr. 2 – žemiausiam, abu kartus ornamentas pasirodo antrojo balso melodinėje linijoje). Prieš antrąjį kartą pasirodant šiam ornamentui, abiejose Fantazijose kompozitorius naudoja identišką keturių natų slinkčių sekundomis (net tais pačiais garsais) – Fantazijoje Nr. 1 ši slinktis yra tenoro balse, Nr. 2 – alto. Pavyzdyje pateikiama prieš kadenciją pasirodančios melodinės slinkties ir kadencijos Fantazijose Nr. 1 (20 pvz.) ir Nr. 2 (21 pvz.).



20 pvz. Valentino Bakfarko Fantazija Nr. 1, 63 taktas



21 pvz. Valentino Bakfarko Fantazija Nr. 2, 75 taktas

Paskutinius kartus ši formulė tiek vienoje (121 t.), tiek kitoje (197 t.) fantazijoje pasirodo prieš pat kūrinių

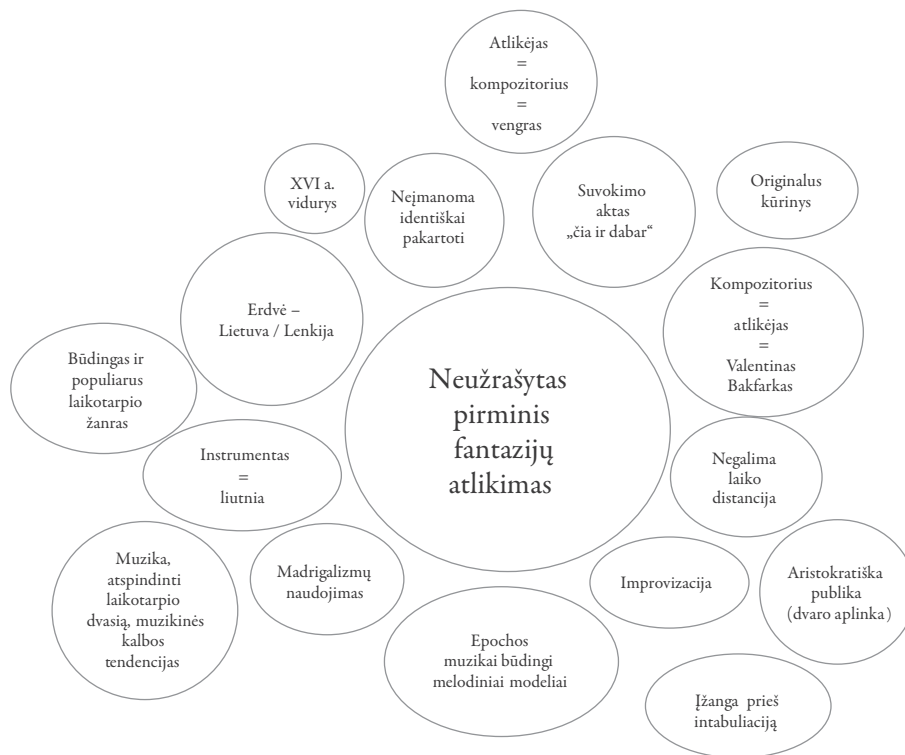
pabaigą, o ją seka trumpi muzikiniai dariniai, kodetės. Taigi šios kadencinės formulės gali būti vadinamos „perimtais modeliais“, kuriuos įsisavinęs muzikas ima naudoti savo improvizacijose. Galima spręsti, kad šių formulių pasirodymas išties pažymi tam tikras kertines kūrinių vietas, o tai leidžia svarstyti apie atsirandančią aiškesnę ir stabilesnę iš prigimties improvizacinio fantazijos žanro struktūrą arba bent jau individualią kompozitoriaus muzikinių minčių dėstymo logiką.

### Muzikinio teksto reikšmių dinamika: reikšmių žemėlapiai

Dekonstrukcijos šalininkai mėgsta atimti iš autoriaus karūną, aukščiau jo pakylėdami patį kūrinių, meninių tekstą. Jų teigimu, tekstas kupinas reikšmių, prieštarų, kurios autoriui yra visiškai nežinomos – kaip tik jas surasti yra meninio teksto dekonstravimo užduotis. Pačiam Derrida *différance* yra ne paprasta skirtybė ar priešara, kurių kupinas tekstas, o reikšmės skirtumas, atsirandantis dėl laiko nuotolio, tampantis galimybės reikšmei apskritai atsirasti sąlyga (Žukauskaitė 2001: 33). Kertinė dekonstrukcijos sąvoka *différance* tampa principu idėjų atžvilgiu, nes ji teigia reikšmės nepastovumą, kaitą laike, taip paneigdama reikšmės pastovumo idėją ir oponuodama įprastam reikšmės kaip stabilios ir nekintančios suvokimui. Sukurdama santykį su esamu laiku, tačiau aprėpdama ir praeities laiko ženklus, reikšmė tampa nevienalytė. Kadangi kūrinyje, jo tekstas, jeigu yra užfiksuotas, ima gyventi savo gyvenimą net ir po autoriaus mirties, galima sutikti su dekonstrukcijos šalininkų teigimu, kad meniniame tekste slypi ir nuolatos susikuria naujos reikšmės, kurios kūrinių autoriui jau negali būti žinomos.

Dėl to, kad žmonės kuria sąsajas, muzikos semantinė reikšmė kinta nuo žmogaus prie žmogaus, iš vietos į vietą, iš laiko į laiką. Žmonėms judant socialinėje ir istorinėje erdvėje, užimant skirtingą erdvę, jų interpretacijos skiriasi ir kinta. (Rice 2001: 29)

Norint nagrinėti reikšmės kintamumą ir nepastovumą, reikia apsibrėžti, apžvelgti, kaip muzikologijoje apskritai suvokiama „reikšmės“ sąvoka. Rice'o teigimu, muzikologijoje šis terminas ne visuomet suvokiamas vienareikšmiškai, todėl reikalinga peržvelgti, kokios jos suvokimo formos iki šiol egzistuoja. Pirma mokslininko pateikiama apibrėžtis, reikšmę teigia esant „tai, kas pažymėta, identifiukuota, susieta su kuo nors ir suvokta“ (Rice 2001: 21). „Thesaurus žodynas“ sieja reikšmę su „prasme, svarba, verte ir esme“ (Rice 2001: 21). Trečiasis Rice'o pavyzdys reikšmę teigia esant „intencija arba tikslu“ (Rice 2001: 21), o ketvirtasis – „interpretacija ir suvokimu“ (Rice 2001: 21).



1 schema. Valentino Bakfarko fantazijų pirminis neužrašytas atlikimas



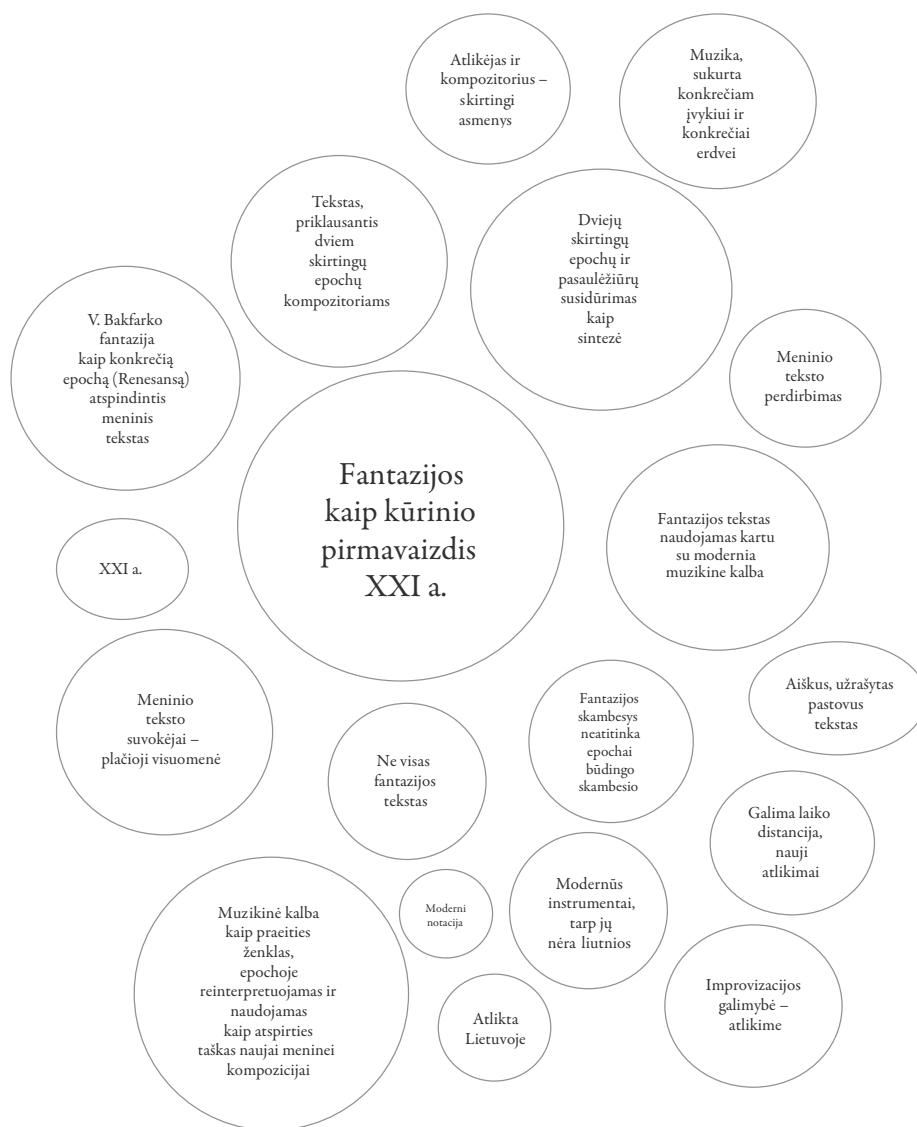
2 schema. Fantazijos kaip tabulatūroje užrašyti XVI a. antroje pusėje–XVII a. pirmoje pusėje plačiai paplitę kūriniai

Vienas pagrindinių Derrida dekonstrukcijos sampratos elementų – reikšmės uždelstumas, kintamumas, kūrinio tekste žaidžiančios, paslėptos prasmės, kurios net pačiam kompozitoriui gali būti visiškai nepažįstamos – puikiai atskleidžia per senosios muzikos tyrimus. Dėl laiko nuotolio, didžiulių pasaulėžiūros, socialinių, politinių, ekonominių, kultūrinių pokyčių, istorijos paliktų žymių ir dabarties laikotarpio praktikų galima braižyti margus senosios muzikos kompozicijose slypinčių reikšmių žemėlapius.

Pirmas svarbus aspektas, lemiantis prarają tarp Bakfarko gyvenamojo laiko ir dabarties meninio teksto „įreikšminimo“, yra muzikos praktikos ypatumų skirtumai. Svarbu pastebėti, kad XVI a. instrumentinių solo kūrinių autorius ir atlikėjas dažniausiai būdavo tas pats asmuo. Straipsnyje aptariamas vengrų liutnininkas pirmiausia buvo žinomas kaip atlikėjas ir tik paskui kaip kompozitorius. Laikui bėgant, šios dvi pozicijos – atlikėjo ir kompozitoriaus – ėmė vis labiau skirtis ir dabar šis riboženkliis yra ypač ryškus.

Taigi Bakfarko laikais mums gerai žinomos grandinės *autorius-atlikėjas-klausytojas* pirmieji du nariai būdavo vienas ir tas pats asmuo. Dar daugiau, nors nesama jokių šaltinių, kuriuose būtų užfiksuotas darbe analizuojamų kompozicijų kūrybinis procesas, remiantis istorinėmis žiniomis apie laikotarpio praktiką, visiškai aišku, kad Bakfarko kūrinių prigimtis atlikėjiška: tai yra jos radosi atlikimų metu ir tik paskui buvo užrašytos, o ne atvirkščiai, kaip įprasta mūsų dienomis<sup>8</sup>.

Iš aukščiau pateiktų analizių tapo aišku, kad Bakfarko fantazijose netrūksta nei kūrinių prigimties improvizaciškumą liudijančių muzikos elementų, nei vis labiau ryškėjantį loginėmis struktūromis, o ne intuityva paremtą komponavimą išduodančių parametrų. Galima teigti, kad pats sprendimas kūrinius užrašyti, išleisti, skatinti jų pakartojamumą tampa šios opozicijos pamatu. Šis veiksmas kartu yra ir sąlyga, dėl kurios galima kūrinių prasmų dinamika – be užrašyto muzikinio teksto kūrinyje būtų likęs tik siaurame jį atlikusio



3 schema. Fantazijos kaip XXI a. kūrinių pirmavaizdis

ir parašiusio muziko bei girdėjusių klausytojų, kurie jį būtų interpretavę remdamiesi savojo laiko pasaulėžiūra, rate. Šių kūrinių užfiksavimas notacija skatino muzikos tekste esamas prasmes toliau skliti ir pakisti. Pateikiamas pavyzdys – tai trys kontekstinės schemas (žr. 1, 2 ir 3 schemas), kuriose atskleidžiama, koks yra skirtingų galimų Bakfarko fantazijų meninio teksto implikuojamų prasmių kontekstas erdvės ir laiko atžvilgiu. 1 schemeje Bakfarko fantazijos analizuojamos kaip neužrašytas, pirminis, improvizacinis atlikimas. 2 schemeje aptariamos fantazijos kaip tabulatūroje užrašyti XVI a. antroje pusėje–XVII a. pirmoje pusėje plačiai paplitę kūriniai. 3 schema pateikia Bakfarko fantazijų, naudojamų kaip pirmavaizdis XXI a. kūryboje, kontekstą.

Šios trys schemas vaizdžiai parodo, kaip to paties meninio teksto reikšmių kontekstas dėl skirtingų aplinkos sąlygų kinta laiko perspektyvoje. Iš epochai būdingo ir ją charakterizuojančio muzikinio teksto Bakfarko fantazijos bėgant laikui virsta praeities ženklu, kurį siejame jau ne su dabartimi, o su praeitimi: tai tampa konkrečią epochą, istoriškumą, o ne dabartį atspindinčia muzika. Skirtingai interpretuoti muzikines prasmes verčia ir kitokia pasaulėžiūra bei netapačios erdvės, kuriose skamba aptariami kūriniai. Nors Renesanso epochoje taip pat buvo įprasta skolintis kitų sukurtą muzikinę medžiagą, ją naudoti savo kūriniuose, dabarties kompozicijos mokslas, moderni muzikos kalba skatina visai kitokį pirmavaizdžio interpretavimą, sujungiant skirtingus melodikos, ritmikos dėstymo modelius bei intuityvų ir daugiau logika grįstą komponavimą. Net fantazijas atliekant jų pirminiu pavidalu, jos jau nėra tie kūriniai, kurie kalba apie dabarties laiką, dabar jos tampa savotiška egzotika ir istoriškumo užuomina. Dar daugiau, epochai būdingo skambesio, kartu ir su juo ateinančių prasmių idealiai pakartoti neleidžia modernūs instrumentai, skirtinga atlikėjų pasaulėžiūra, patirtis ir interpretacinės praktikos. Individualumą, atliekant užrašytą Bakfarko fantaziją, tarkime, XVI a. lėmė daugiausia skirtingų atlikėjų individualybė, tam tikra muzikos tradicija (italų, prancūzų, kitos), o dabar šis skirtumas yra dar didesnis, nes laiko atstumas lėmė ir iš esmės pasikeitusį kūrinių atlikimo pobūdį.

Tai, kokias reikšmes įgauna muzikinis tekstas, yra sąlygojama ir suvokėjų. Akivaizdu, kad atliekant fantaziją kaip improvizaciją „čia ir dabar“, ji buvo skirta aristokratiškai karaliaus rūmų publikai, gerai išmanančiai Renesanso epochos muziką, galbūt turinčiai bent minimalų muzikinį išsilavinimą. Užrašytas kūrinys taip pat ilgą laiką veikiausiai funkcionavo ribotos auditorijos akiratyje – ji, matyt, irgi buvo neblogo susipažinusi su muzikos menu. Dabar kūrinys daug lengviau gali atsirasti tiek tarp profesionalų, meną išmanančių, tiek apie jį nieko nežinančių žmonių, kuriems kompozicijoje užfiksuotos reikšmės gali visiškai nieko nereikšti, akiratyje. Visa tai galimas kūrinio prasmes padaugina, nes tokio tipo muziką suvokti galima keliais lygmenimis – vienaip išmanant jos kontekstą, pagrindinius

parametrus ir stilių, visai kitaip ją išgirdus atsitiktinai ir susiduriant tik su garsine medžiaga, meniniu tekstu be jokio su juo susijusio konteksto. Bakfarko kūrinys kaip pirmavaizdis ir inspiracija buvo panaudotas jauno kompozitoriaus Mato Drukteinio opuse, kuris nuskambėjo 2014 m. vykdyto projekto „Muzika erdvėje“ metu. Kūrinys atliktas Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų rūmuose, tarsi siekiant prikelti muziejų, prisimenant, kokia muzika ten skambėjo anksčiau, kai rūmuose gyveno žmonės. Kompozicijos pirmavaizdžiu pasirinkta Bakfarko Fantazija Nr. 7. Jos pagrindinė tema Drukteinio kūrinyje originaliu pavidalu sugrįžta tarsi refrenas, sujungiantis visą kompoziciją. Fantazijos intonacijos inspiruoja originalią kompozitoriaus komponuotą muzikinę medžiagą. Šis kūrinys įgijo savotiškos „veidrodinės“ tikrovės kokybę, nes jame Bakfarko meninis tekstas yra tarsi dekonstruojamas, išardomas ir iš naujo sukonstruojamas, pritaikant jį nūdienos meninėms tendencijoms. Tačiau jį taip pat bandoma „apgyvendinti“ pirmavaizdžio sukūrimo epochai artimoje aplinkoje: Valdovų rūmuose veikiausiai yra tekę groti ir pačiam Bakfarkui. Kūrinys skirtas ansamblui, o jo pirmavaizdis – solo liutniai. Tačiau tam, kad kompozicija būtų priartinta prie pirmavaizdžio epochos, naudojami tokie instrumentai kaip vargonai, klavesinas. Kūrinys nebuvo publikuotas – tai savotiškai jį dar labiau priartina prie pirminio Bakfarko meninių tekstų atlikimo, kai suvokimo aktas vyksta „čia ir dabar“, yra skirtas konkrečiai rūmuose nustatytu metu esančiai publikai. Tačiau šiuo atveju tai jau ne rūmuose gyvenantys dvariškiai, o istorinės ekspozicijos atėję aplankyti muziejaus lankytojai, turintys visiškai kitokį gyvenimo, meno suvokimą ir pasaulėžiūrą. Jiems ši muzika – tarsi ekspozicijos dalis, nukreipianti ne į dabartį ir jos muzikinę praktiką, o į praeitį, tai, kas buvo būdinga ne jų, bet jų protėvių gyvenimui, todėl jie šios muzikos jau negali priimti kaip tokios, kuri atspindi dabartinę jų realybę ir juos joje.

Kalbant apie kintančias Bakfarko fantazijų reikšmes, svarbios yra ir muzikiniame tekste glūdinčios struktūros. Skyriuje, skirtame improvizaciškumo problematikai aptarti, jau kalbėta, kad daugelyje aptariamo laikotarpio kūrinių atsispindi epochai būdingos muzikos kalbos formulės, kurios įsisavinamos, o paskui tampa improvizacinio pobūdžio muzikinės kūrybos natūralia dalimi, organiškai kompozitoriaus ir atlikėjo įpinama į muzikos kūrinį. Tokio tipo ryškiausios formulės yra Bakfarkui būdingos kadencijos, kurios kartu yra ir itališkajai renesanso muzikai būdinga muzikos formulė. Skambant šioms kūriniams XVI a., šios kadencijos leisdavo lengvai identifikuoti, kokiai muzikos tradicijai artimas kompozitoriaus ir atlikėjo stilius. O dabar, klausantis Bakfarko kompozicijų, žinant apie gausenį jų suvokėjų būrį, būtų praktiškai neįmanoma tikėtis, kad žmogus, specialiai neanalizavęs šių kūrinių, galėtų pasakyti jų kadencijas kaip konkrečios tradicijos muzikos ženklą, apskritai jas išskirti. Taigi daroma išvada, kad tai, kas anksčiau

tapdavo reikšmingu muzikos ženklų tiek kūrinio, tiek kompozitoriaus muzikinei tapatybei nustatyti, dabar tampa beveik emblema, kuri, neturint specialaus konteksto išmanymo, nebesuteikia kūrinii konkretios reikšmės, tik byloja apie nuolatinę kartojimąsi, atidžiau klausantis ne vieno, o daugiau kompozitoriaus opusų – tai gali teigti apie svarbą individualiam kompozitoriaus stiliui, o ne visai tradicijai.

Verta priminti, kad Bakfarkas pirmiausia savo laiku buvo žinomas kaip ypatingo talento atlikėjas, o ne kaip kompozitorius ir dauguma atvykdavo jo pasiklausyti ne tiek dėl atliekamos muzikos, kiek dėl jo kaip įspūdingo atlikėjo reputacijos. Šiuo atveju atliekamas muzikinis tekstas tam tikra prasme turėjo likti antraeilio objektu, kurį užgoždavo atlikėjo asmenybė. Tai, kad Bakfarkas savo gyvenamuoju laikotarpiu buvo labiausiai vertintas ne dėl kompozicinio talento, o dėl atlikėjo gebėjimų, rodo ankstyvieji su šia asmenybe susiję šaltiniai, kuriuose sutartinai giriamas Bakfarkas atlikėjas, o ne Bakfarkas kompozitorius. Tai leidžia manyti, kad Bakfarko kūriniai buvo veikiau natūralus jo kaip atlikėjo veiklos rezultatas. Visai kitą gyvenimą muzikinis tekstas pradėjo gyventi jį išleidus tabulatūromis, nes tai padėjo kūriniui išsivystyti iš siauros dvaro aplinkos ir kartu „atsiskirti“ nuo jį galbūt užgožusios autoriaus šlovės šešėlio. Kadangi meninį tekstą jau galėjo atlikti visai kitas asmuo, skirtingai interpretuojantis, kitokio meistriškumo lygio, pats meninis tekstas ir kartu Bakfarkas kompozitorius galėjo iškilti į pirmąsias pozicijas. Visiškai kitomis akimis į jo kūrybą tenka žvelgti dabar, esant didžiuliam laiko atstumui. Dėl šios priežasties ir ilgą laiką trukusios senosios muzikos užmaršties Bakfarko legenda liko gyva tik rašytiniuose šaltiniuose, o vienintelis objektyvus vertinimo matas – išlikusi jo kūryba.

Šis straipsnis – tai pirmasis bandymas dekonstrukcijos idėjas taikyti senosios muzikos tyrimams. Akivaizdu, kad reikalingas tolesnis nuoseklus darbas, siekiant dekonstrukcijos principui suteikti sisteminį pavidalą, leidžiantį jį taikyti efektyviai, naujas išvalgas skatinančiai muzikos kūrinii analizei.

## Išvados

Dekonstrukcija – vienas iš XX a. kilusio noro ir poreikio permąstyti tradicines idėjas ir sąvokas rezultatų. Principas, suformuotas filosofo Derrida darbuose, buvo perimtas ir muzikologų, nors itin plačiai nėra naudojamas, dažnai net kritikuojamas. Iš straipsnyje pateiktų dekonstrukcijos taikymo muzikos analizei pavyzdžių galima spręsti, kad šis principas išties leidžia į kūrinius pažvelgti naujai, suteikia galimybių atverti ne tik muzikinio teksto, bet ir paties kūrybinio proceso netikėtas prasmes. Lygiai taip pat, suprastas paviršutiniškai, dekonstrukcijos principas gali likti tik tradicine analize (pvz., Melissos West analitiniai bandymai), dėl to neretai sulaukia kritikos.

Šiame darbe pabandžius dekonstruoti senosios muzikos tekstus – liutnininko Bakfarko fantazijas, pavyko atskleisti kelis šių kūrinių probleminius aspektus. Improvizaciškumo ir stabilumo prieštaras padėjo išryškinti tu pačių fantazijų, užrašytų skirtingomis tabulatūromis ir transkribuotų klasiškine notacija, lyginamoji analizė. Ja parodyta, kad perrašant kūrinius atsiranda reikšmingų skirtumų (intonacinių, ritminių), kurie neleidžia nė vieno varianto laikyti objektyviausiu ir artimiausiu originaliam kompozitoriaus sumanymui. Kita vertus, tik šių kūrinių užfiksavimas notacija suteikia galimybę apskritai šiandien apie juos kalbėti, o fantazijų struktūrinė analizė – patvirtinti, kad Bakfarko gyvenamuoju metu jau ryškėjo tam tikros stabilios struktūros, tačiau lygiai taip pat, dėstant muzikines mintis, daug vietos paliko improvizaciškumui, veikiausiai kylančiam tiek iš laikotarpio, tiek žanro specifikos, tiek atlikėjiškos kūrinių prigimties. Tačiau ryškios stabilios kūrinių struktūros – Bakfarkui būdingos kadencijos, pasirodančios santykinai tose pačiose fantazijų vietose, įvedamos tapačių melodinių sekų ir pasirodančios prieš įvedant konkrečius kūrinių balsus, byloja apie kompozitoriaus poreikį kūrinių struktūriškai „įrėminti“.

Paskutiniame straipsnio skyriuje susitelkta į reikšmių kitimo laike ir erdvėje raišką Bakfarko fantazijose. Procesas iliustruotas reikšmių žemėlapiais, parodančiais, kokie skirtingi kontekstai apipynė improvizuotą, vienkartinę fantazijos atlikimą, užrašyto kūrinio atlikimus XVI–XVII a. ir fantazijų kaip naujų kūrinių pirmavaizdžių XXI a. panaudojimo situacijas. Pastebima, kad kūrinių muzikos kalbą visiškai kitaip turėjo suvokti Bakfarko laikais gyvenę klausytojai ir šiandienos publika, kuriai tokia muzika yra ne dabarties, o praeities, istoriškumo atspindys. Muzikos formulės, liutnininko laikų visuomenei buvusios aiškūs konkretaus stiliaus ženklas, šiandien informatyvios tik laikotarpio muziką ir kontekstą gerai išmanančiam klausytojui.

Tai vienas pirmųjų bandymų dekonstruoti senosios muzikos, reikalaujančios kiek kitokios analitinės priemonės, tekstus. Siekiant naujo žvilgsnio į didelių laiko atstumų nuo šiandienos atskirtas kompozicijas, būtini tolesni dekonstrukcijos pritaikymo galimybių tyrimai.

## Nuorodos

- <sup>1</sup> Anglakalbėje literatūroje dažnai kaip naujosios muzikologijos sinonimas vartojamas terminas „kritinė muzikologija“. Svarbiu naujosios muzikologijos idėjų pamatu tapo muzikologo Josepho Kermano (1924–2014) straipsnis „How We Got into Analysis, and How to Get out“ (1980), kuriame svarstomos esminės muzikologijos mokslo problemos. Tarp svarbių naujosios muzikologijos šalininkų minėtini muzikologai Edwardas T. Cone'as, Charlesas Rosenas, Leo Treitleris, Anthony Newcombas, Carolyn Abbate, Scottas Burnhamas (Maus 2011).
- <sup>2</sup> Minėtini autoriai Michelis Foucault (1926–1984), Paulas de Manas (1919–1983).

- <sup>3</sup> 2002 m. Marcelis Cobussenas parengė daktaro darbą „Deconstruction in Music“.
- <sup>4</sup> Žymiausiųjų autoriai italai Girolamo Dalla Casa (?–1601), Giovanni Bassano (1561–1617), Ricardo Rognoni (1550–1620), Giovanni Battista Bovicelli (1550–1594) (Bass 2009: 3).
- <sup>5</sup> Valentinas Bakfarkas savo fantazijų nenumeravo, pagal tai, kokia eilės tvarka jos išspausdintos tabulatūrose, numeraciją sudėliojo muzikologai.
- <sup>6</sup> Viršutinė linija skirta žemiausios tesitūros natoms, apatinė – aukščiausioms. Ritmikai užrašyti virš linijų spausdinamos natos labai panašios į klasikinės sveikąsias, pusines, ketvirtines ir aštuntines natas. Tabulatūra suskirstyta takto brūkšniais, todėl, nors ir nėra užrašyto metro, galima spręsti, kad, pavyzdžiui, Fantazija Nr. 1 parašyta nekintančiu 4/4 metru. XVI a. įprastai liutnioms solo naudotas derinimas *in G*, taip pat naudotas ir derinimas *in A* (Kite-Powell 2007: 171). Bakfarko kūriniai transkribuoti, remiantis derinimu *in G*. Natų aukščiui žymėti itališkose tabulatūrose naudojami skaičiai, kurie užrašomi ant šešių linijų.
- <sup>7</sup> Lygiai taip pat kaip ir itališkoji tabulatūra, prancūziškoji pateikia natų aukštį, o virš linijų pažymėta boso partijos ritmika. Tiesa, čia ritmiką užrašantys ženklai ne tokie artimi klasikinei notacijai. Kitų polifoninių balsų ritmika, taip pat kaip ir itališkojoje tabulatūroje, reguliuojama užrašant ją vertikalyje, tik prancūziškoji notacija šį ritminį piešinį pateikia šiek tiek preciziškiau. Be to, Fantazijos Nr. 1 pradžioje tabulatūroje užrašytas ir metras – C.
- <sup>8</sup> Tai galioja kalbant apie akademinę muziką. Atvejų, kai kūrinys pirmiausia atliekamas, o tik vėliau užrašomas, dažnai galima rasti, pavyzdžiui, džiaz muzikoje.

## Literatūra

- A Performer's Guide to Renaissance Music* (ed. Jeffery Kite-Powell), Indiana University Press, 2007.
- Autexier A. Phillipe, Valentini Bakfarki Opera Omnia by Balint Bakfark; Istvan Homolya; Daniel Benko. Review, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Vol. 22, 1980, p. 477–478.
- Bakfark Valentin, Judenkunig Hans, Gintzler Simon, Koczirz Adolf, Newsidler Hans, *Osterreichische Lautenmusik im XVI Jahrhundert*, Artaria & Co, 1911.
- Barkauskas Vytautas, Muzikos improvizacija – efektyvesnio muzikinio ugdymo sąlyga, in: *Pedagogika*, Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas, 2007, p. 117–122.
- Bass John, Improvisation in Sixteenth-Century Italy: Lessons from Rhetoric and Jazz, in: *Performance Practice Review*, Vol. 14, No. 1, 2009, p. 1–32.
- Benko Daniel, Janequin-Bakfark „Un Gay Bergier“ (Valentin Bakfark's intabulation technique), in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Vol. 14, 1972, p. 215–228.
- Budzinauskienė, Laima, Murauskaitė, Rasa, Valentinas Bakfarkas (1506?–1576): istoriografija ir biografijos faktų interpretacijos, in: *Lietuvos muzikologija*, t. 15, 2014, p. 8–19.
- Cobussen Marcel, *Deconstruction in Music. The Jacques Derrida – Gerd Zacher Encounter*, Rotterdam, 2002, p. 1–10.
- Cooper Gerald M., Italian Instrumental Music of Sixteenth Century, in: *Proceedings of the Musical Association*, 56th Sess, 1929–1930, p. 55–67.
- Derrida Jacques, *Of Grammatology*, John Hopkins University Press, 1997.
- Dobszay Agnes, L'histoire de la musique hongroise, in: *Dossiers sur la hongrie*, Budapest: Ministère des affaires étrangères, No. 1, 2001, p. 1–12.
- Falvy Zoltan, Middle-East European Court Music (11–16th Centuries) (A Preliminary Survey), in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Vol. 29, 1987, p. 63–105.
- Falvy Zoltan, „Symphonia Hungarorum“ Thousand Years of Music Culture in Hungary“ by Janos Karpati. Review, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Vol. 43, 2002, p. 207–217.
- Field Christopher D. S. ir kt., Fantasia, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40048>> [žiūrėta 2017-06-05].
- Gombosi Otto, *Bakfark Balint elete es muvei (1507–1576)*, Budapest, 1935.
- Gombosi Otto, Valenty Bekfark w Polsce, in: *Muzyka*, No. 6, 1926.
- Habermas Jurgen, *Modernybės filosofinis diskursas*, Vilnius: Alma littera, 2002.
- Haraszi Emile, Un grand luthiste du XVIIe siecle: Valentin Bakfark, in: *Revue de Musicologie*, Vol. 10, No. 31, 1929, p. 159–176.
- Homolya Istvan, *Valentine Bakfark. Lutenist from Transylvania*, Budapest: Corvina, 1984.
- Jūraitė Rima, *Autorinės režisūros raiška klasikinėje operoje: Gintaras Varnas ir Eimuntas Nekrošius*, magistro darbas, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2015.
- Kerman Joseph, Kaip mes įkliuvome į muzikos analizę ir kaip iš jos ištrukti, in: *Muzika kaip kultūros tekstas*, Rūta Stanevičiūtė (ed.), Vilnius: Apostrofa, 2007, p. 33–60.
- Király Peter, Le testament et les biens de Bakfark a Padoue, in: *Muzsika*, 1995, p. 18–20.
- Király Peter, Elements sur la vie et l'oeuvre de Bakfark, in: *Magyar zene* 31, 1991, p. 339–346.
- Király Peter, Valentin Bakfark, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01825>> [žiūrėta 2017-06-30].
- Krims Adam, Disciplining Deconstruction (For Music Analysis), in: *19th Century Music*, No. 3, 1998, p. 297–324.
- Laurencie Lionel, *Les Luthistes*, Paris: Librairie Renouard, 1928.
- Littlefield Richard, The Silence of Frames, in: *Music Theory Online*, No. 2, 1996.
- Maus Fred E., What Was Critical Musicology?, in: *Radical Musicology*, 2011, <[http://www.radical-musicology.org.uk/special\\_critmus/maus.pdf](http://www.radical-musicology.org.uk/special_critmus/maus.pdf)> [žiūrėta 2017-08-11].
- Murauskaitė Rasa, *Postmodernūs susidūrimai Naujojoje muzikologijoje: dekonstrukcijos principo taikymas Valentino Bakfarko Fantazijų nr. 1, nr. 2 ir intabuliacijos „Un gay bergier“ meninio teksto perskaitymui*, bakalauro darbas, Vilnius: LMTA, 2015.
- Newman Joel, Renaissance and Baroque Music for Lute and Guitar by Karl Scheit, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 42, No. 4, 1956, p. 567–569.
- Norris Christopher, Music Theory, Analysis and Deconstruction: How They Might (Just) Get Along Together, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 36, No. 1, Jun. 2005, p. 37–82.
- Norris Christopher, *Deconstruction*, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40048>> [žiūrėta 2017-06-05].

- www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44653> [žiūrėta 2017-07-02].
- Opera Lietuvos Didžiųjų kunigaikščių rūmuose, Jūratė Trilupaitienė (ed.), Vilnius: LDK valdovų rūmai, 2010.
- Opera Omnia I: The Lyons Lute-Book (1553) by Valentin Bakfark, Istvan Homolya and Daniel Benkő (eds.), Editio Musica, 1976.
- Opera Omnia II: Das Lautenbuch von Krakau (1565) by Valentini Bakfark, Istvan Homolya and Daniel Benkő (eds.), Editio Musica, 1983.
- Opienski Henryk, *Beiträge zu Valentin Bakfark's Leben und Werk*, Leipzig, 1914.
- Opienski Henryk, *Bekwark lutnista*, Biblioteka Warszawska, 1906.
- Ragauskienė Raimonda, Vengrai Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje Aleksandro Jogailaičio ir Stepono Batoro laikais (1492–1586), in: *Istorija. Lietuvos aukštųjų mokyklų mokslo darbai*, t. 72, 2008, p. 21–31.
- Reynolds Jack, *Jacques Derrida*, in: <<http://www.iep.utm.edu/derrida>> [žiūrėta 2017-06-30].
- Rice Timothy, Reflections on Music and Meaning: Metaphor, Signification and Control in the Bulgarian Case, in: *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 10, No. 1, 2001, p. 19–28.
- Subotnik Rose Rosengard, *Deconstructive variations. Music and Reason in Western Society*, London: University of Minnesota Press, 1995.
- Trilupaitienė Jūratė, Lietuvos ir Italijos muzikiniai ryšiai XVI a., in: *Menotyra*, Nr. 1 (26), 2002, p. 64–69.
- Trilupaitienė Jūratė, Valentinas Bakfarkas Lietuvoje, in: *Menotyra*, Nr. 12, 1984, p. 4–18.
- Zolnay L., Data of the Musical Life of Buda in the Late Middle Ages, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Vol. 9, 1967, p. 99–113.
- Žukauskaitė Audronė, *Anapus signifikanto principo: dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*, Vilnius: Aidai, 2001.
- West Melissa, *A Deconstructive Reading of George Crumb's Black Angels*, master thesis, McMaster University, 1997.

## Summary

The 20th century is extremely interesting because of many new theories attempted to rethink the tradition. Such tendencies were seen in musicology as well: at the last quarter of the century rose the so-called New musicology movement assayed to look differently into many entrenched truths and oppose to positivism and formalism. Supporters of deconstruction, the principle set out by French philosopher Jacques Derrida (1930–2004), also aimed to reject the dictate of tradition. Timidly from linguists taken by musicologists deconstruction also provokes rethinking of basic concepts and criteria of musical works' evaluation. Despite the fact that this principle gets a lot of criticism, it is possible to assert that it uniquely rethinks not only basic musical concepts, but also the process of music analysis. The main purpose of this publication is to apply deconstruction in the analysis of early music. The specific object of the

analysis was the creative work of the 16th century Hungarian lutenist Valentin Bakfark (1506?–1576).

In this paper attention was paid to the main ideas and concepts of deconstruction (such as *writing, trace, supplement, pharmakon, difference*). It was also discussed the main examples of deconstruction used in musical analysis found in theoretic works of Robert Snarrenberg, Susan McClary, Rose Subotnik, others as well as criticism they got. Also some more interesting examples of using a deconstruction such as the deconstruction of the creative process itself in study of Marcel Cobussen as well as deconstruction in opera direction according to the example of Pierre Boulez and Patrice Chearux *Des ring des Nibelungen* were introduced.

In the analytical part of the paper it was concentrated on the contradictions of improvisation and rising need of structured composition. Firstly they were emphasized using the ambiguity determined by notation: on one hand, only because of the repeatability (it corresponds to the concept of *writing* by Derrida) of musical works is generally possible. On the other hand, the specifics of tablatures determines the inevitability of improvisation in the interpretation process. It was assured by showing the differences among the same fantasies written in three different notations: Italian and French tablatures as well as modern notation.

Investigating how the improvisation and stability interacts in the creative works of Bakfark it was also analyzed the way of composing musical ideas in Fantasies No. 1 and No. 2. It was noticed that the initial thematic motives of both works are related. That proves that some creative continuity existed, but still accurate remained the variability of musical ideas – improvisation principle, that implicates the performative nature of compositions. However, cadence formulas inherent to Bakfark become stable points of fantasies used in relatively same places marking the appearance of certain voices. Before them in both compositions may be seen corresponding melodic sequences.

The paper is concluded with the investigation of expression of another important element of deconstruction – the alteration of meaning in time and space (difference) in fantasies of Bakfark. Process was illustrated with the meaning maps showing what a different contexts of meanings braids improvised one-time performances of fantasy, performance of written work in the 16–18th centuries and situations where fantasies were used as inspiration of new works in 21<sup>st</sup> century.

Application of deconstruction on analysis of early music texts allows to highlight aspects that lack attention in traditional analysis as well as look into musical text deeper and observe unnoticed nuances. This work proves that even the earliest musical texts are worth to use the methods reflecting the latest analytical tendencies.