

Laura SVIRSKAITĖ

Trigarsio fenomenas ir kintanti jo raiška XX–XXI a. muzikos kompozicijose

The Triadic Chord and Its Expression in the Compositions of Twentieth- and Twenty-first-century Music

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva
l.svirskaitė@gmail.com

Anotacija

Tonalumo ir konkrečių su tonaliąja muzikos kalba tapatinamų muzikos kalbos elementų apraiškos posttonaliojoje XX a. muzikoje paskatino patyrinėti konsonuojančio trigarsio (tercinės sandaros kvintakordo, įskaitant ir jo apvertimus) situaciją. Akivaizdu, kad šiuolaikinės muzikos kūrėjų santykis su šiuo akordu, kuris neretai laikomas vienu pagrindinių tonaliosios harmonijos atributų, nevienareikšmis. Straipsnyje susitelkiama į Gérard'o Genette'o transtekstualumo teoriją, kuria remiantis trigarsis interpretuojamas kaip metatekstualus elementas. Akordas kūriniuose įterpiamas kaip svetimkūnis į atonaliąją muziką, jis įgauna prasminę funkciją modalioje struktūroje arba gali tapti organiška naujojo tonalumo harmonijos dalimi. Dėmesys atkreipiamas ir į naujai trigarsio (triados) aktualumą pabrėžiančią bei nagrinėjančią neorymaniškąją teoriją. Straipsnyje išskiriamos dvi būdingos trigarsio panaudojimo strategijos XX ir XXI a. kompozicijose: Luigio Dallapiccola's ir Olivier Messiaeno kompozicijose trigarsiu suteikiamos tam tikrų simbolių reikšmės, o Arvo Pärt, Philipo Glasso ir Raimondo Žiūkaičės kūriniuose jis tampa reikšmingu struktūriniu kūrinio komponavimo vienetu.

Reikšminiai žodžiai: trigarsis, metatekstualumas, naujasis tonalumas, neorymaniškoji teorija, Olivier Messiaenas, Luigis Dallapiccola, Arvo Pärtas, Philipas Glassas, Raimonda Žiūkaitė.

Abstract

Manifestations of tonality and specific elements that are normally attributed to tonal musical expression in the post-tonal music of the twentieth century led me to explore the situation of the consonant trichord (the tertian triad, including its inversions). It is obvious that contemporary composers' relationship with the chord, which is often considered one of the main attributes of tonal harmony, is mixed. This paper focuses on Gérardo Genette's theory of transtextuality, which allows interpreting the triad as a metatextual element. The chord gets inserted into atonal music as a foreign object and takes on a semantic function in a modal structure or alternatively becomes an intrinsic part of the neo-tonal harmony. Attention is also drawn to the Neo-Riemannian theory, which redefines and sheds new light on the importance of the triad. The paper points out two strategies for using triads, which are characteristically associated with twentieth- and twenty-first-century compositions. While in the music by Luigi Dallapiccola and Olivier Messiaen the triad assumes a certain symbolical meaning, in works by Arvo Pärt, Philip Glass, and Raimonda Žiūkaitė, it becomes a structurally significant compositional element.

Keywords: triad, metatextuality, new tonality, neo-Riemannian theory, Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola, Arvo Pärt, Philip Glass, Raimonda Žiūkaitė.

Konsonuojantis trigarsis tris šimtmečius (XVII–XIX a.) Vakarų muzikos istorijoje buvo laikomas svarbiausia, pamatine sąskambių struktūra. Akivaizdu, kad trigarsis vienokia ar kitokia forma išliko ir XX–XXI a. kompozitorių kūryboje, tačiau jo naudojimas ir reikšmė smarkiai pakito. Tad nenuostabu, kad posttonaliosios muzikos epochoje, kuri ypač XX a. pirmoje pusėje pasižymėjo radikaliomis antitonaliosiomis tendencijomis (atonali, dodekafoninė, mikrotoninė, futuristinė triukšmų, kitokia kūryba), panaudotas tercinės sandaros mažorinis ar minorinis kvintakordas sukeldavo ypatingą muzikinį efektą.

Šioms pasikeitusioms reikšmėms bei trigarsio simbolinėms ir struktūrinėms prasmėms iširti pasitelkiamos pastaraisiais amžiais suformuluotos teorijos. Praeities muzikinės medžiagos panaudojimą apibūdina XX a. pirmais dešimtmečiais atsiradusi intertekstualumo idėja, kuri

kiekvieno teoretiko darbuose turi savų niuansų. Šiuo atveju atsiremama į struktūralisto Gérard'o Genette'o transtekstualumo teoriją ir joje išskirtą metatekstualumo sąvoką, nes trigarsio, kaip tam tikro muzikos elemento, komponavimas tam tikruose muzikiniuose tekstuose yra panaudojamas nesant būtinumo cituoti ir neįvardijant šaltinio. O tercinės sandaros struktūra ir sąsajos analizuojamos remiantis neorymaniškąja teorija ir kitomis, kompozitorių sukurtais savitomis muzikos komponavimo technikomis.

Trigarsis kaip *accord parfait*: istorinė retrospektyva

Darni, konsonansiškai skambanti muzika buvo atliekama ir vertinama nuo pat senųjų laikų. Įvairių teoretikų muzikos tyrimai rodo¹, kad jau nuo senovės Graikijos laikų

galime kalbėti apie diatoninį tetrachordą, o viduramžių, *ars nova* bei renesanso muzikos teorija buvo paremta diatoninių dermių sistema, kuri atspindėjo konsonansišką skambesį. Muzikos analitikų Gioseffo Zarlino, Jeano Jacques'o Rousseau, Jeano Philippe'o Rameau traktatai ir šių dienų teoretikų Margo Schulter, Serge'o Guto, Algirdo Ambrazo, Danos Palionytės tyrimai pateikia, jog jau senieji kūrėjai muziką komponavo remdamiesi tam tikromis taisyklėmis, kurios prisidėjo prie tonalumo atsiradimo. Anot Ambrazo, Renesanso epochoje palengva išgalėjo naujas požiūris į tercijos ir sekstos intervalus, kurie stimuliuojo trigarsių paplitimą (Ambrazas 1980: 8). Kaip tik šiuo laikotarpiu trigarsis tapo pagrindine skambesio norma arba tobulu akordu – *accord parfait*² – keturbalsiuose, ypač choriniuose Giovannio Pierluigio da Palestrinos, Orlande'o di Lasso, Claudio Monteverdio ir kitų kompozitorių opusuose.

Renesanso teoretikas Zarlino'as ne tik savo kūryboje naudojo trigarsius, bet ir 1558 m. pateikė pirmuosius apibendrinimus, kuriuose atskleidė akordo sandarą ir įvardijo jį kaip daugiabalsės faktūros pagrindą. Tercija ir kvinta, teoretiko nuomone, buvo vieninteliai esminiai kompozicijos elementai, todėl jis pirmasis „[...] trigarsį suvokė kaip vientisą harmoninę struktūrą – daugiabalsumo pagrindą“ (Daunoravičienė 2003: 439). Svarbu pasakyti, kad XVII a. pradžioje Johannesas Lippiusas traktate „Synopsis musicae novae“ (1612) pirmą kartą panaudojo ir akordo kaip trigarsio sąvoką (angl. *triad*). Galiausiai akordas tapo ir tonacijų, kurias muzikaliai pavaizdavo ir apipavidalino Johanno Sebastiano Bacho kūrinių rinkinys „Das wohltemperierte Klavier“ („Gerai temperuotas klavyras“, 1722), parašytas visoms 24 tonacijoms, pagrindu.

Klasicizmo laikotarpiu išgalėjus tonalumo principams, kai muziką imta komponuoti remiantis nebe dermėmis, o tonacijomis, akordinė harmonijos samprata perėmė linijinį mąstymą, pagrindiniu šios naujai besiformuojančios harmonijos sistemos dariniu tapo galiausiai įtvirtintas trigarsis. XVIII a. kompozitorius ir teoretikas Jeanas Philippe'as Rameau ypač pabrėžė tonikos akordą, kurį savo traktate „Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels“ (1722) pavadino tobulu akordu – *accord parfait*. Tercinės sandaros akordas virto ne tik pagrindiniu kūrinių reprezentuojančiu sąskambiu, kuris eksponuoja kūrinio dermę, tonaciją ir jos komponavimo pagrindą, bet ir akordu, kuriuo dažniausiai pradedamas ar užbaigiamas opusas; sąskambis buvo traktuojamas kaip pagrindas, iš kurio kildinami kiti akordai.

Skirtingai nei klasicizmo laikotarpiu, romantizmo kūrėjai harmonijos parametrai pasitelkė emocijoms išreikšti, muzikos pobūdžiui intensyvinti ir muzikinėms spalvoms perteikti. Todėl romantizmo periodu pradėta sąmoningai pamažu atsisakyti trigarsio akordo.

Prasipletus tonacijos riboms, susilpnėjo akordų ryšiai su tonikiniu centru. Tonikos akordai ne tik kad ne akcentuojami, kaip anksčiau, bet, priešingai, įvairiais būdais apeinami. Atskirais atvejais tonikos trigarsis išvis nepasirodo, o tik nujaučiamas iš harmoninio konteksto. (Ambrazas 1980: 75)

Nors XIX a. muzikoje kompozitoriai pamažu ėmė atsisakyti trigarsio kaip tonacinės (kartu ir apskritai harmoninės) sistemos pagrindo, to meto muzikos teorijos veikaluose, priešingai, matomas ypatingas trigarsio sureikšminimas. Romantizmo epochoje išgrynintos idėjos paneigė tonacijų ir jų pagrindinių akordų dominavimą, tačiau suaktualino teorijas (pavyzdžiui, *tonnetz*, neorymaniškąją ir t. t.), kurios šiuos elementus analizuoja. Todėl XIX–XXI a. tonalumas ir vienas iš ryškiausių šios muzikos komponavimo principo elementų – trigarsis, nors gerokai rečiau, atsizvelgus į situaciją ir toliau buvo naudojami muzikos praktikoje.

Praeities muzikos adaptacijų teorijos: Gérard'o Genette'o transtekstualumo teorija

Posttonaliosiosios muzikos laikotarpiu išvalgos apie praeities muzikos įtaką naujiems kompozitorių kūriniams tapo naujo požiūrio į muzikinį tekstą pagrindu. Praeities muzikinės medžiagos ir elementų panaudojimą apibrėžia intertekstualumo (pranc. *intertextualité*, angl. *intertextuality*) sąvoka, kuri radosi literatūros žanre.

[...] reiškiny, vadinamas intertekstualumu, pačia plačiausia prasme yra ne kas kita kaip *savo* ir *svetimo* žodžio sąveika arba tekstų dialogas. (Melnikova 2003: 5)

Tiesa, intertekstualumo sąvoka nėra tolygi, dar XX a. pabaigoje šis terminas buvo ypač netiksliai vartojamas. Anot Lauros Kaščiukaitės:

Pastebime, jog šį reiškinį nagrinėję tyrinėtojai, nors ir nenuklysta nuo pagrindinės apibrėžimo reikšmės, tačiau savaip ją interpretuoja. [Tačiau] intertekstualumo teorijos tyrinėtojai (R. Barthes'as, M. Foucault, J. N. Strausas, M. Bachtinas, M. L. Kleinas ir kt.) laikosi vieningos nuomonės, teigdami, jog kiekvieną naujai kuriamą tekstą įtakoja jau egzistuojančios kūrybinės erdvės kontinuumas, t. y. „tekstų tinklas“ [...]. (Kaščiukaitė 2010: 3)

Telkiantis į elementų panaudojimą muzikoje, verta pateikti ir prancūzų teoretiko Genette'o intertekstualumo teorijos klasifikaciją. Kaip teigia Voicu'as M. Simandanas, maždaug nuo 1960 m. buvo išplėtotas daug įvairių teorijų, o tarp jų svarią poziciją užėmė ir šiuolaikinis prancūzų teoretikas ir kritikas Genette'as (Simandan 2011). Jis buvo pirmasis teoretikas, kuris puoselėjo struktūralistinį požiūrį į intertekstualumą. Savo teorijoje Genette'as siūlė transtekstualumo sąvoką, kuri iš esmės yra intertekstualumo sąvokos sinonimas, tik apima dar platesnį idėjų spektrą.

Pasak jo, transtekstualumo teorija apima „viską, kas nu-stato ir pažymi akivaizdžius ar abejotinus teksto ryšius su kitais tekstais“ (Genette 1992: 83–84). Teoretikas vartoja transtekstualumo sąvoką siekdamas parodyti, kad tekstas gali būti sistemingai interpretuojamas ir jį galima lengvai suprasti (Simandan 2011).

Genette'as transtekstualumo sąvoką išskaido į penkias kategorijas: intertekstualumą, paratekstualumą, metatekstualumą, hipertekstualumą ir architekstualumą.

- Autorius teigia, kad jo klasifikacijoje intertekstualumo sąvoka yra labiau apribota, palyginti su paradigminiu Julios Kristevos apibrėžimu, mat jo teorijoje **inter-tekstualumas** apibrėžia ryšio tarp kelių tekstų buvimą: tai paprastas ar vaizdingas vieno teksto panaudojimas kitame.
- **Paratekstualumas** – santykis tarp teksto visumos ir visapusiškai su juo susijusio parateksto, pavyzdžiui, pavadinimo, antraštės, pratarinės dedikacijos, padėkos ir t. t.
- **Hipertekstualumu** Genette'as vadina „bet kokį santykį, kuris vienybę B tekstą (aš [Genette'as – L. S.] linkęs jį vadinti hipertekstu) su ankstesniu A tekstu (aš jį linkęs vadinti hipotekstu), prie kurio prijungiamas metodas, kuris nėra komentaras“ (Genette 1997: 5).
- Dar vienas tipas, kurį autorius vadina abstrakčiausiu, yra **architekstualumas** – sąvoka susijusi su teksto kaip žanro dalies ar žanro žymėjimu.
- **Metatekstualumas** žymi vieno teksto tikslas ar numanomas nuorodas kitame tekste (Simandan 2011).

Toliau straipsnyje pristatomas tyrimas buvo atliekamas pasitelkiant Genette'o teoriją ir remiantis metatekstualumo sąvoka, kuri apibrėžiama kaip teksto ir „komentarų“ santykis. Ji jungia vieną tekstą su kitu tekstu, kuriame šis komponuojamas nesant būtinumo cituoti, iš tiesų net nenurodant šaltinio (Genette 1997: 4). Šiuo atveju trigarsis, kaip tam tikro muzikos elemento komponavimas tam tikruose muzikiniuose tekstuose, yra panaudojamas nesant būtinumo cituoti ir neįvardijant šaltinio. Šis muzikos komponentas nepriklauso konkrečiam autoriui ar tekstui, bet yra klasicizmo epochoje prasidėjusios funkcinės harmoninės teorijos pagrindas.

Apie praeities muzikos kalbos elementų panaudojimą XX a. pirmos pusės kūriniuose kalba Josephas N. Strausas knygoje „Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition“ (1990). Jis pateikia kritišką požiūrį į kompozitorių Igorio Stravinskio, Arnoldo Schönbergo, Bėla'os Bartóko, Antono von Weberno ir Albano Bergo muzikoje panaudotas įvairias aliuizijas. Gerai žinomi mažoriniai ir minoriniai trigarsiai yra plačiai naudojami skirtinguose posttonaliosios muzikos stiliuose, įskaitant neoklasicizmą, neotonalumą ir minimalizmą (Straus 2005: 134).

Pasak teoretiko, trigarsis moderniojo laikotarpio pradžioje tapo muzikos elementu, kuris išprovokavo senos ir naujos muzikos konfliktą. Kompozicijose klasikų kūrėjų charakteringiausias ir esminius muzikos kalbos elementus minėti autoriai interpretuoja remdamiesi naujais muzikos bruožais. Keisdami trigarsio funkciją jie siekia neutralizuoti jo tonacinę reikšmę ir atnaujina jį posttonaciniame kontekste (Straus 1990: 74). Tad ir Strausas į tercinės sandaros elementą žvelgia per metateksto prizmę, kai akordas įterpiamas į XX ir XXI a. kompozicijas įvairiais netradiciniais būdais.

Panaikindamas trigarsio tradicinę prigimtį, demonstruodamas naujų muzikos komponavimo priemonių galimybes apimti ir perkurti ankstesnius elementus Bergas sukuria Koncertą smuikui ir orkestrui (1935), kuriame konsonuojantis kvintakordas taip pat pasireiškia kaip praeities muzikos elementas. Šiame kūrinyje trigarsiai atsiranda ir yra gausiai interpretuojami per dodekafonijos karkasą. Kompozitorius profesionaliai mėgdžioja tonaliosios muzikos harmoninius procesus, demonstruodamas dvylikos tonų galią apimti pagrindines tradicinės tonaliosios muzikos ypatybes. Knygoje pateikiamas šio koncerto pavyzdys – kvazitonalus kelių trigarsių junginys, nuskambantis po 10 taktų įžangos (1 pvz.). Ištraukos harmonijoje vaizduojama, jog plėtojama tonalių trigarsių seka – *g* minorinis, *D* mažorinis, *a* minorinis ir *E* mažorinis akordai. Taip pat šią seką galima interpretuoti ir funkcijomis *g*-moll tonacijoje: I–V⁶–II⁴⁶–V⁶ (*g*-moll antrojo giminingumo tonacijoje). Kaip rašo Strausas, dar akivaizdžiau trigarsiai pasireiškia įžangos taktuose, kuriuose eksponuojamas smuiko skambesys kvintomis – *g*-*d*-*a*-*e*-*h*, taip apibrėždamas tų pačių akordų (*g*, *D*, *a* ir *E*) ribas. Akivaizdžiausiai matomos trigarsio apraiškos pasireiškia 15–20 taktuose, kuriuose pirmą kartą smuiko partijoje eksponuojama dodekafoninė serija. 1 pavyzdyje matyti, jog dabar trigarsiai papildomi vienas kitą, vieno trigarsio paskutinis garsas tampa kito pirmuoju garsu. Šiame kūrinyje trigarsiai prisitaiko prie dvylikos tonų komponavimo ir yra kaip artefaktas bei rodo ryšį su praeitimi.



1 pvz. Albano Bergo Koncertas smuikui ir orkestrui, 11–14 t.

Itin plačiai trigarsis XX a. muzikoje buvo naudojamas ir pasitelkiant oktatoninę dermę. Stravinskio „Psalmių simfonijos“ (1930) pirma dalis parašyta remiantis minėta derme, kurioje ryškiai pasireiškia trigarsio pamatas. Kompozicija prasideda diatoniniu akordiniu sąskambiu, kuris nurodo *e*-moll tonacijos trigarsį. Tačiau, kaip rašo Strausas, visame

kūrinyje vyksta harmoninis konfliktas tarp *e* ir *G* tonacijų, nes ir pirmame akorde *g* nata pabrėžiama net keturiuose skirtingose oktavose. Pradinio akordo sandara ir supantis muzikos kontekstas gana aiškiai nusako, jog tai nėra įprastas *e*-moll tonikos akordas. Kompozitorius kuria harmoninį konfliktą remdamasis poliškumu, o tai pagrindžia, jog akordą girdime, jis komponuojamas oktatonikos kontekste, kuris sutrikdo trigarsio ir vėliau skambančio dominantseptakordo tradicinę funkciją. Akivaizdus dominantseptakordas, kuris eksponuojamas po pirmojo akordo, išplečia garsų rinkinį ir suteikia kontekstą pirmojo akordo interpretacijai – tai ne *e*-moll tonika, o oktatonikos poaidis. Šių dviejų akordų buvimas oktatonikos dalimi ir *arpeggio* garsai pateikia du svarbius motyvus, *as-g* ir *b-h*, kurie muzikaliai apdainuoja *e*-moll trigarsį. „Psalmės akordas“ taip įtvirtinamas oktatonikos karkase. Kaip teigia knygos autorius, kūrinio užbaigimas *G* tonacijoje taip pat rodo oktatonikos poaidį. Remiantis šiomis ypatybėmis galima teigti, jog šis Psalmės akordas girdimas oktatonikos kontekste, o tai sutrikdo trigarsio ar kokio kito tonaliojo akordo tradicinę reikšmę.

Trigarsis kaip simbolis atonaliojoje muzikoje

Verta pabrėžti, kad trigarsio naudojimas atonaliojoje muzikoje reikalauja kruopštaus kritiško dėmesio, nes klasikų kūrėjų būdingiausias ir esmingiausias muzikos kalbos elementus kompozitoriai interpretuoja įvairiausiais būdais ir tikslais bei remdamiesi naujais muzikos bruožais. Keisdami trigarsio funkciją jie siekia neutralizuoti jo tonacinę reikšmę bei atnaujina jį posttonaciniame kontekste (Straus 1990: 74). Tai viename, tai kitame kūrinyje aptinkamos konsonuojančio kvintakordo (ar jo apvertimų) apraiškos skatina mėginti užčiuopti jų prasmę ir tikslą, kruopščiai iširti atsižvelgiant ir į visiškai naujas muzikos teorijos išvalgas.

Olivier Messiaeno „Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus“

Sąmoningai trigarsį kaip simbolį pasitelkė žanrų įvairovę pasižymintis Messiaenas. Jo kūryboje neabejotinai vienas iš ryškiausių fortepijoninių kūrinių yra „Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus“ („Dvidešimt žvilgsnių į Kūdikelį Jėzų“, 1944). Kompozitorius kūrinyje labai akivaizdžiai pasiremia metatekstualiais praeities elementais, t. y. trigarsiais vienoje iš kūrinių temų – vaizduojamas šventumas, akordai simbolizuoja stabilumą, Dievo meilę Sūnui. Messiaenas ne tik įpina trigarsius į muzikinę medžiagą, bet ir pasinaudoja dirbtine oktatonikos derme, kurioje minėtas muzikos elementas užima svarią poziciją.

Fortepijoninį ciklą sudaro 20 dalių, jas jungia religinė tematika ir trys trumpos temos – Dievo, žvaigždės ir kryžiaus bei akordų. Didžiausias dėmesys šiame cikle skiriamas Dievo temai, kuri sudaryta iš tonalumą simbolizuojančių trigarsio akordų.

Mažorinis / minorinis tonalumas kūrinyje „Vingt Regards“ pasirodo daug kartų [...]. (Walker 1989)

Motyvo kraštiniai sąskambiai sudaryti iš *Fis* sekstakordų, ketvirtasis akordas pateikia *Fis* kvartekstakordą, o trečiasis akordas sudarytas iš garsų *ais*, *dis* ir *g*, kuriuos enharmoniškai pakeitę (*es* vietoj *dis* ir *b* vietoj *ais*) gauname *Es* mažorinio trigarsio kvartekstakordą, o antrajame galima išskirti *a* minorinį sekstakordą *his* (enharmoniškai – *c*), *e* ir *a*, kuris skamba su papildomu garsu *ais* skirtingose oktavose (2 pvz.). Dievo tema skirtingai eksponuojama šešiose fortepijoninio ciklo pjesėse – tiksliai, harmoniškai ir ritmiškai tema panaudojama pirmoje dalyje, V pjesėje ši tema pateikiama šiek tiek pakeista, o ilgojoje VI dalyje ji apima tik labai trumpą atkarpą, kur muzikos medžiaga smarkiai kinta ritmiškai ir harmoniškai (smulkios natų vertės, mažinamas akordų garsų skaičius ir pan.). XI pjesėje keičiami sąskambiai, šioje dalyje vietoj *Fis* sekstakordo ir *Es* kvartekstakordo skamba *B* ir *G* akordai, XV pjesėje panaudojami tik sąskambiai iš dviejų garsų (tercijos), o finalinėje dalyje tema pripildoma naujų garsų.



2 pvz. Olivier Messiaeno „Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus“, Dievo temos akordai

Ypač reikšmingas ir aktualus yra Dievo temos eksponavimas pirmoje dalyje, nes temai būdingas stiprus tonalumo pojūtis, aiškiai nurodant *Fis* ne kaip pagrindinį akordą, o kaip toniką. (Bruhn 1997: 273)

Pirmoje pjesėje „Regard du Père“ Messiaenas pasinaudoja tiksliai Dievo tema, dalis skamba itin konsonansiškai, nes ir kitų balsų muzikos medžiaga atitinka temos sąskambius. Verta pasakyti, kad tema ne tik sukomponuota iš trigarsių akordų, bet ir paremta oktatonine derme. Kompozitorius savo modalinę techniką pagrindžia paties sukurtais septyniomis „ribotos transpozicijos dermėmis“³, o šiame kūrinyje galima išskirti dirbtinę antrąją – oktatoninę dermę. Šį garsa-eilį sudaro 8 gamos garsai (t. y. pakaitomis komponuojami pustonis ir tonas arba tonas ir pustonis).

Peržvelgus Dievo temą ir pirmojo takto boso partiją, galima matyti, kad šis harmoniškai sukomponuotas taip pat kaip ir temos šablonas, kurį sudaro antrosios Messiaeno dermės eilėgarsis – *ais-c-cis-dis-e-fis-g-a-ais*, o kitame balse pateikiamas akustinis temos sustiprinimas (dubliavimas) arba ritminė figūracija (3 pvz.). Tonalumo ir pagrindinio konsonansiško akordo apraiškos būdingos ne tik temai, bet ir dermei, kurioje natūraliai pasireiškia *C*, *c*, *dis*, *Es*, *fis*, *Fis*, *a* ir *A* trigarsių kontūrai (4 pvz.).



3 pvz. Olivier Messiaeno „Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus“, pjesė „Regards du Père“, 1 t.



4 pvz. Olivier Messiaeno „Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus“, pjesė „Regards du Père“, oktatoninė dermė ir galimi jos trigarsiai

Apie tai kalbėjo ir Wai Ling Cheong. Pasak jos, kiekvienos Messiaeno dermės sudėtyje slypi tercinės sandaros akordai (Wai Ling 2002), kurie bet kuriuo atveju (sąmoningai ar ne) pasireiškį kompozitoriaus komponavimo eilėgarsiais paremtoje kūryboje. Visiškai identišškai sukomponuotas ir antras taktas, o trečiame įterpiami sąskambiai, kurie susideda iš *gis*, *h*, *cis*, *f* ir *cis*, *d*, *e*, *gis* garsų, dalis jų priklauso kitai oktatoninės dermės transpozicijai. Šiame takte oktatoninė dermė pakinta – ketvirtame takte muzika komponuojama iš garsų *cis*, *d*, *e*, *f*, *g*, *gis*, *ais* ir *h*, jie sudaro jau kitos transpozicijos oktatoninę dermę. Šiek tiek pakeista, visa dalis apima Dievo temą ir kelias oktatoninių dermių transpozicijas.

Dievo apmąstymo (angl. *The Father's Contemplation*) dalyje O. Messiaenas taiko tris antrosios dermės transpozicijas tokiu būdu, jog gana aiškiai kuriamos *Fis kvazitonacijos* klasikinės funkcinės harmonijos akordų iliuzijos. Pirmoji transpozicija eksponuojama nuo *Fis* (I garsaeilio nata, kuri siejama su tonika), antroji *Cis* (V laipsnis – dominantė) bei trečioji nuo *B* (IV laipsnis – subdominantė) garsų. (Bruhn 1997: 238)

Kitaip Dievo tema suskamba XI pjesėje „Première communion de la Vierge“ („Pirmoji Mergelės Komunija“), čia ji transponuojama ir vietoj akordų *Fis*, *a* ir *Es* skamba *B*, *cis* bei *G* trigarsių sąskambiai. Šioje dalyje oktatoninė



5 pvz. Olivier Messiaeno „Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus“, pjesė „Première communion de la Vierge“, 11–14 t.

dermė susideda iš garsų *b*, *h*, *cis*, *d*, *e*, *f*, *g*, *as*, boso linija skamba itin konsonansiškai, primena tonalių akordų seką, o viršutiniame balse sąskambiai įvairūs, jie muzikai suteikia atonalumo apraiškų, nors ir skamba itin tylioje dinamikoje ir aukštuose registruose, o tai slopina atonalų įspūdį. Siglind Bruhn teigimu:

[...] dermė nuolat pasikartodama išlieka artimai susijusi su bendra šio kūrinio idėja, kuri akcentuoja Dievo visapusiškos meilės pasireiškimą [...]. (Bruhn 1997: 255)

Visiškai tikslūs temos akordai abiejuose balsuose skamba 10–15 taktuose, kur muzikos medžiaga komponuojama vien iš oktatonikos garsų ir trigarsių akordų (5 pvz.).

Kūrinyje „Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus“ Messiaenas akivaizdžiai pasiremia metatekstualiais praeities elementais, t. y. trigarsiais vienoje iš kūrinio temų, kurioje perteikiamas šventumas, akordai simbolizuoja stabilumą, Dievo meilę Sūnui. Pats autorius partitūroje apie kūrinį rašo:

Mintys apie Dievo Kūdikį ėdžiose ir į jį nukreipti žvilgsniai: nuo neapsakomo Dievo Tėvo žvilgsnio, daugkartinio Bažnyčios meilės žvilgsnio, neįtikėtino džiaugsmo dvasios ar švelnaus Mergelės žvilgsnių, iki angelų, išminčiaus ir nematerialių, arba simbolinių, būtybių žvilgsnių (laiko, aukštybių, tylos, žvaigždės ar kryžiaus). (Messiaen 2008: 1)

Vokiečių muzikologė Bruhn taip pat pastebi ir pabrėžia, jog kūrinyje pagrindinis dėmesys skiriamas Dievo ir Sūnaus santykiui (Bruhn 1997: 235). Pavyzdžiui, pirmoji šio ciklo pjesė „Regard du Père“ vaizduoja ilgą Tėvo kontempliaciją, susitelkimą į Sūnų, čia įtaigiausiai ir tiksliausiai panaudojama kaip tik Dievo tema. O kitų žvilgsniai – Mergelės (vertėtų pabrėžti, jog nepateikiama kaip motinos), kryžiaus, žvaigždės ir t. t., – nėra taip akcentuojami, todėl autorė teigia, kad „šiam kūrinyje akivaizdžiai kalbama apie meilę, tai yra paremta netgi nuorodomis kompozicijoje, kur kūrėjas pažymi opusą atlikti „paslaptinai, su meile“ (angl. – *mysterious, with love*) (Bruhn 1997: 235).

Luigio Dallapiccola'os „Quaderno Musicale di Annalibera“

Sąmoningos trigarsio apraiškos gali būti derinamos ne tik su muzikos komponavimo technikomis, kurios jau turi šių akordų struktūrą, bet ir su muzikos kalba, kuri remiasi visišku tonalumo atsisakymu. Nors dodekafonijos

N. 1 - SIMBOLO

Quasi lento (♩ = 84) *mf; sost.*

6 pvz. Luigi Dallapiccola's „Quaderno Musicale di Annalibera“, pjesė Nr. 1 „Simbolo“, 1–8 t., 12 garsų serija (1–6 t.)

ir tonalumo derinimas yra gana paradoksalus reiškiny, juk atonaliosios muzikos komponavimo būdas sukonstruotas kaip visiška tonalaus mąstymo, klasikinės harmonijos priešingybė, kai kurie kūrėjai vis dėlto rado būdą suderinti tonalumą su atonalumu ar posttonalumu.

Fortepijoniniame cikle „Quaderno Musicale di Annalibera“ italų kompozitorius Luigis Dallapiccola labai akivaizdžiai derina du skirtingus tonaliosios ir posttonaliosios muzikos komponavimo būdus, kai į 12 lygiaverčių garsų skalę įterpia gana nemažai trigarsių sąskambių. Kūrinys ne tik pripildytas tonalių akordų, bet pavadinimu, forma ir turiniu atspindi Baroko epochos kompozitoriaus Johanno Sebastiano Bacho kūrybą. Tad kompozicijoje galima įžvelgti ne tik metatekstualumą (tam tikrų praeities muzikos elementų apraiškas), šiuo atveju trigarsius, BACH motyvą ir muzikos komponavimo būdus (polifoniją, kontrapunktą), bet ir intertekstualumą, nes kompozicija parašyta remiantis Bacho opusu „Das Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach“. Pavyzdžiui, jau pirmuose penkiuose pjesės „Simbolo“ taktuose Dallapiccola naudoja minėtą motyvą BACH, taip pat pavadinimas nurodo, jog šioje dalyje kompozitorius pasitelkia simboliką, o, kaip teigia Romanas Vladas, pjesėje jis pasirenka išreikšti pagarbą Bachui (cit. iš: Mann 2002: 14).

„Quaderno Musicale di Annalibera“ parašytas remiantis 12 garsų serija ir tonalumo apraiškomis, kurios pasireiškia tercinės sandaros trigarsio pateikimu kūrinio vertikalėje ir retsykiais horizontalėje. Kompoziciją sudaro vienuolika dalių, jos visos skirtingos savo pobūdžiu, skambesiu, artikuliacija, turi net skirtingus pavadinimus ir pan. Kaip teigė pats kompozitorius, kiekvienas kūrinio pjesės pavadinimas suteikia nuorodą į muzikos turinį (Barfoot 1998: 1).

Pirmosios kūrinio pjesės „Simbolo“ muzikinė medžiaga sukonstruota iš aiškiai pateiktų dvylikos garsų, kurie beveik identiška eksponuojami ir kūrinio pradžioje (6 pvz.), ir kūrinio paskutiniuose taktuose.

Gana aiškiai serijos pabaigoje suskamba *a* trigarsis, 6 takte *ais* sąskambis, 7–8 taktuose *e* trigarsis ir t. t. Pasitelkiant lygių dvylikos garsų sistemą, kuri derinama su itin dažnai pasirodančiais trigarsiais, komponuojama visa autoriaus kompozicija. Įvairūs tonalus trigarsiai sąskambiai skamba:

- 9 t. *Ges* trigarsis
- 11 t. enharmoniškai *Ges* trigarsis
- 14 t. *C* trigarsis
- 15 t. *Ges* trigarsis
- 16 t. *es*₆ ir *F* trigarsiai
- 17 t. *E* trigarsis
- 21 t. *b* trigarsis
- 25–27 t. *fis* trigarsis
- 32 t. *fis* trigarsis
- 36–37 t. *D* trigarsis
- 38–41 t. *a* trigarsis
- 42 t. enharmoniškai *Ces* trigarsis

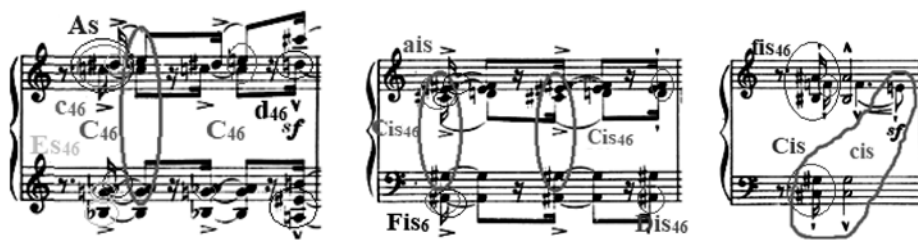
Pjesėje kvintakordai ir jų apvertimai gali būti pateikti dvejopai – suskambant ne vienu metu arba maskuojant sąskambio aiškumą kitais garsais, todėl verta pabrėžti, kad nors pjesėje ir pateikiami gana aiškūs ir akivaizdūs tonalumo sąskambiai, o jų pjesėje labai daug, vis dėlto darnų skambesį išgirsti itin sunku, nes akordai atliekami kartu su kitais garsais.

Skirtingai nei pirmoji, pjesė Nr. 2 „Accenti“ pasižymi itin greitu tempu, joje daug įvairių artikuliacijos ženklų (*staccato*, *tenuto* ir t. t.), pjesę sudaro 16 taktų, ji trunka įprastai vos 27 sekundes, o tai dar labiau maskuoja metatekstualių trigarsių akordų skambesį. Kaip ir visos ciklo dalys, ši grindžiama 12 garsų serija, sukomponuota pasitelkiant dodekafoninę techniką. Visi 12 garsų suskamba jau pirmuose dviejuose taktuose (7 pvz.).

N. 2 - ACCENTI

7 pav. Luigi Dallapiccola's „Quaderno Musicale di Annalibera“, pjesė Nr. 2 „Accenti“, 1–2 t., 12 garsų

Kaip tik šioje pjesėje trigarsiai atliekami ir maskuojami ne tik greito tempo ar artikuliacijos ženklais, bet ir tuo, kaip

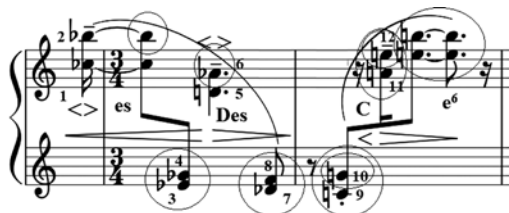


8 pvz. Luigi Dallapiccola's „Quaderno Musicale di Annalibera“, pjesė Nr. 2 „Accenti“, 7, 11 ir 13 t.

jie įpinami į muzikos medžiagą. 8 pavyzdyje matyti, jog visų garsų muzikinę medžiagą sudaro tik skirtingi trigarsiai. Pirmasis akordas apima garsus *b-g-as-c-dis-e*, iš jų galima sudaryti skirtingus tercinės sandaros sąskambius:

$E_{s46} \rightarrow b-g-dis$ (enharmoniškai *es*)
 $C_{46} \rightarrow g-c-e$
 $c_{46} \rightarrow g-c-dis$ (enharmoniškai *es*)
 $As \rightarrow as-c-dis$ (enharmoniškai *es*)

Sunkiai darniai skambančios muzikos apraiškų galima išgirsti ir pjesėje Nr. 7 „Andantino Amoroso e Contrapunctus Tertius“. Pirmuose taktuose 12 natų serija išdėstyta vertikaliai (9 pvz.) ir taip susidaro nemažai trigarsių sąskambių, pavyzdžiui, trys kvintos antrame takte. Iš pirmųjų serijos garsų, išdėliojus juos paeiliui, taip pat būtų galima atsekti kelių trigarsių pėdsakus: 2–3–4 garsai *b-es-ges* (*ges*), 6–7–8 garsai *as-des-f* (*Des*). Jei anksčiau dar galėjo kilti abejonių, ar kompozitorius trigarsius išskiria sąmoningai, šios dalies 15 takte *c* trigarsis yra ypač pabrėžiamas ir klausantis girdimas, nes aiškiai atskiriamas kableliais ir yra akcentuojamas (10 pvz.).



9 pvz. Luigi Dallapiccola's „Quaderno Musicale di Annalibera“, pjesė Nr. 7 „Andantino Amoroso e Contrapunctus Tertius“, 1–2 t.



10 pvz. Luigi Dallapiccola's „Quaderno Musicale di Annalibera“, pjesė Nr. 7 „Andantino Amoroso e Contrapunctus Tertius“, 15–16 t.

Iš pateiktų analizių matyti, kad abu kompozitoriai trigarsio akordą pasitelkia tam tikrai simbolikai atskleisti. Messiaenas šį sąskambį naudoja, kad parodytų stabilumą, ramybę, Dievo meilę Sūnui, nes ir tema pasireiškia dalyse, kurios akcentuoja Dievo ir Sūnaus santykį, o Dallapiccola konsonuojančiais akordais sukuria ryšį su Baroko epochos kompozitoriaus Bacho muzikos komponavimo principais.

Naujojo tonalumo teorijos: trigarsis kaip struktūrinis vienetas

Nors metatekstualūs tonalumo elementai yra daugiau ar mažiau akivaizdūs ir kai kuriose atonaliose, modaliose ar net radikaliai dodekafoninėse XX a. pirmos pusės kompozicijose, vis dėlto svarbiausios modernaus skambesio vizijos didžiąją XX a. muzikinio palikimo dalį paženklino kategoriško tonalumo atsisąžadėjimo ir novatoriško žvilgsnio į pačią harmoniją idėjomis. Pasitraukus neoklasicizmo stilistikai, tonalioji muzika vėl atgijo XX a. antroje pusėje, kai kompozitoriai ėmė muziką kurti pagal minimalistinius, „naujojo paprastumo“⁴⁴ (vok. *Neue Einfachheit*) ir „naujojo tonalumo“ (angl. *New tonality*) komponavimo principus.

Tad kaip tik neoklasicizmo ir minimalizmo stilistikų atstovai muziką kūrė atsigręžę į praeities muzikos komponavimo būdus ir tendencijas, tik tai darė skirtingai. Minimalizmo stilistikos kompozitoriai, priešindamiesi jau dominuojančioms avangardinėms ir eksperimentinėms muzikos tendencijoms, siekė „sugrąžinti muziką prie elementarių jos pagrindų“ (Jasinskaitė-Jankauskienė 2003: 445) ir „atsigręžti į save tokius, kokie kartą jau buvome“ (Fisk 1994: 410). Kita vertus, būtina pasakyti, jog kompozitorių minimalistų santykis su klasicizmo ar kitų „senųjų“ epochų stilistika vis dėlto smarkiai skyrėsi nuo neoklasikams būdingo siekio metatekstualiai moderniomis priemonėmis rekonstruoti praeities epochų muzikos kalbos principus (nuo formos iki harmonijos). Net ir kalbant apie harmoniją, skirtumas akivaizdus, nes „minimalizmo kūriniai yra neteleologiniai – juose nėra tonaliai muzikai būdingos nepastovių laipsnių traukos į pastoviuosius, nėra poreikio judėti link atomazgos. Atsisakoma tonacinio centro, kaip tikslo, kurio siekiama, idėjos“ (Jasinskaitė-Jankauskienė 2003: 445).

Žinoma, kiekvieno autoriaus muzikos žanrų interesai ir muzikos komponavimo pobūdis skiriasi, tačiau

„Metamorphosis One“	„Metamorphosis Two“	„Metamorphosis Three“	„Metamorphosis Four“	„Metamorphosis Five“
<i>e</i> garsacilis	<i>a</i> garsacilis	<i>d</i> garsacilis	<i>c</i> garsacilis	<i>e</i> garsacilis

1 lentelė. Philipo Glasso „Metamorphosis“ dalių pagrindiniai tonaciniai laukai

pagrindiniai muzikos komponavimo principai buvo bendri. Vieno iš minimalizmo pradininkų Terry'o Riley'o kūrybos kelias prasidėjo nuo taip pat atonalių opusų, tačiau „[...] susipažinęs su L. M. Youngu bei išgirdęs jo ilgų konsonansiškų tonų muziką pasuko naujos stiliškos keliu“ (Strickland 2001: 395). Riley'o kūryba dažniausiai komponuojama remiantis *kvazitonaliu* garsaeiliu, kurį jis išdėsto trumpuose, dažniausiai vieno ar kelių taktų muzikos segmentuose. Puikiai šiuos bruožus atspindi dar ankstyvuju kūrybos periodu parašytas chrestomatiniu tapęs opusas „In C“ (1964). Kūrinyje, be abejonės, susijęs su metatekstualiais elementais – harmoniniu lauku ir garsams *c-e-g* tenkančiu svorio centru, t. y. trigarsiu, nes šis akordas suskamba atlikimo metu keliais būdais: tiek grynu pavidalu, tiek maskuojamas papildomais garsais kituose sąskambiuose. Verta pasakyti ir tai, jog kompozitorius pasirenka pačią šabloniškiausią tonaciją, kuri reprezentuoja konsonansišką, švariausią baltos diatonikos muzikos lauką.

Labai ryškios tonalumo apraiškos, įvairūs pasikartojantys modeliai, konkretūs tonacijų laukai būdingi fortepijonui skirtam Philipo Glasso ciklui „Metamorphosis“ (1989), kuris yra albumo „Solo piano“ rinkinio dalis kartu su kūrinių „Mad Rush“ ir „Wichita Sutra Vortex“. Šiuo atveju trigarsis ir išvestiniai akordo variantai tampa viso kūrinio pagrindu ar net, galima sakyti, metatekstuali trigarsė harmonija tampa kūriniu. Kaip tik čia atsiskleidžia visiškai akivaizdi Glasso puoselėjama „klasikinė“ muzikos tradicija, nes kūrėjas muziką komponuoja pasitelkęs patį paprasčiausią ir primityviausią harmonijos elementą.

Rinkinys susideda iš 5 dalių („Metamorphosis One“, „Metamorphosis Two“ ir t. t.), kiekvienoje pjesėje dermė keičiama remiantis minimalistine moduliacija, todėl kiekvienas opusas turi gana aiškų pagrindinį tonacijos lauką, kurį nustatyti padeda trigarsiai akordai (žr. 1 lentelę), bei po kelis skirtingus faktūrinius-harmoninius muzikos modelius, kuriais konstruojamas visas muzikos kūrinyje ar net ciklas.



11 pvz. Philipo Glasso „Metamorphosis One“, 1–5 t.

Visas Glasso fortepijonui parašytas ciklas sukomponuotas iš keturių trigarsių ir jų harmoninių transformacijų. Atsižvelgiant į pavadinimą, tokias transformacijas galima būtų vadinti akordo metamorfozėmis. Kiekviena pjesė pradeda konkrečiu trigarsiu akordu, kuris periodiškai kartojasi visame kūrinyje, todėl opusas tarsi pasižymi stabiliu tonaciniu centru. Pateiktų pagrindinių akordų „metamorfozės“ ryškiai pasireiškia visose dalyse, kai vieno akordo garsai keičiami mažiausiais atstumais ir atveda prie kito trigarsio sąskambio. Pavyzdžiui, trečios pjesės kraštinėse dalyse beveik visa muzikos medžiaga susideda tik iš *d* trigarsio ir jo modifikacijų, iš kurių susidaro *g*, *Es*, *C* ir *A* tercinės sandaros akordai. Nors tercinės sandaros akordai ir jų metamorfozės eksponuojamos visose pjesėse, kraštinėse ciklo dalyse pateikiami įvairesni sąskambiai (pavyzdžiui, jau pradžios motyve nuskamba *c-g-b* sandaros akordai) (11 pvz.), o kitose dalyse muzikos medžiaga sukomponuojama vien iš trigarsės harmonijos. Pavyzdžiui, „Metamorphosis Two“ būdingi trigarsiai, kurie pateikiami be jokių papildomų garsų, visas kūrinyje sukomponuotas vien iš *a*, *A*, *C*, *F* ir *G* akordų, o tolimesnę dalį sudaro *d* trigarsio faktūriniai variantai ir pagrindinio akordo modifikacijos, kurių metu susidaro *g*₆, *A*, *C*, *Es*₄₆, *Fis*₄₆ sąskambiai (dalyje vos keliuose taktuose suskamba kitokios sandaros akordai), o „Metamorphosis Four“ dalyje skamba *c* trigarsio keli faktūriniai variantai ir pagrindinį akordą varijuojant susidarantys *C*, *Des*₆, *Des*₄₆, *d*, *f*, *G* ir *a*₆ sąskambiai, užpildantys visą kūrinio muzikos medžiagą.

Ilgainiui šalia minimalizmo išryškėjo ir „naujojo paprastumo“ judėjimas, kuriuo sekė Europos kūrėjai, pavyzdžiui,



12 pvz. Philipo Glasso „Metamorphosis Two“, *F* ir *G* akordų susidarymas 13–14, 77–78 ir 47–48 t. grupėse

Michaelis Nymanas, Louisas Andriessenas, Arvo'as Pärtas, Bronius Kutavičius, Veljo'as Tormis ir kt. Šių kompozitorių muzika nuo amerikiečių skyrėsi tonalia muzikos medžiaga, pinama su tam tikrais estetiniais ar kitokiais techniniais sprendimais.

[...] šalia repetityvinės minimalizmo linijos, siejamos su T. Riley, S. Reicho, Ph. Glasso ir kitų muzikiniais opusais, „šventieji minimalistai“ atstovauja paraleliai koegzistuojančiai „ilgų trukmių“ minimalizmo šakai. (Kaščiukaitė 2012: 10)

Baltijos šalių kontekste itin ryškus šios muzikos komponavimo technikos atstovas yra kompozitorius Arvo'as Pärtas. Savita muzikos kalba ir įvairių muzikos komponavimo būdų individualia traktuote pasižymėjo kaip tik estų šalies kūrėjas, kurio muzikoje gausu metatekstualių elementų – „archaiškų įtakų, grigališkojo choralo bei XIV–XVI a. polifonijos kūrėjų muzikos apraiškų“ (Ramoškaitė 2007: 64). Pärtas ne tik pasisėmė tam tikrų bruožų iš kitų kompozitorių, bet ir nuo 1976 m. kūryboje trigarsį ėmė taikyti kaip originalios komponavimo technikos – *tintinnabuli* (lot. – varpeliai) – svarbiausią dalį, imituojančią varpo garsus. Šio išskirtinio stiliaus muzika pagrįsta paprasčiausiais metatekstualiais muzikos elementais, t. y. trigarsiu ir diatoninėmis slinktimis (Ramoškaitė 2007: 64), yra lėta ir meditacinė, tačiau sukurta griežtais, minimalistiniais principais. Apie *tintinnabuli* Pärtas samprotavo interviu, kurį davė Paului Hilleriui:

Tamsiomis gyvenimo valandomis mano viduje kirbėjo mintis, jog viskas šių jausmų išorėje neturi prasmės. Sudėtingumas ir daug aspektų mane sujaukia ir esu priverstas ieškoti santarvės. Kas tai yra, tas vienas dalykas, ir kaip aš jį randu? Pėdsakai iki šio tobulo dalyko pasirodo įvairiausiais pavidalais – o viskas, kas nesvarbu, išnyksta. Būtent *tintinnabulation* (liet. skambinimas varpais) visa tai apima [...]. Aš dirbu su keliais elementais – su vienu ar dviem balsais. Komponuoju pasitelkdamas pačią primityviausią medžiagą – trigarsį, vieną konkretų tonaliosios muzikos elementą. (Taruskin 2009: 407)

Vienas iš daugelį minėtų bruožų turinčių opusų, parasytų ankstyvuoju *tintinnabuli* kompoziciniu laikotarpiu

ir ryškiausiai reprezentuojančių šių stilių, yra dviejų dalių *concerto grosso* dviem smuikams, styginių orkestrui ir prepa-ruotam fortepijonui, simboliškai pavadintas „Tabula rasa“ („Švari lenta“, 1977). Kurdamas konsonansišką ir darniai skambantį opusą kompozitorius pasitelkė minimalistinę muzikos kalbą, pasikartojančius motyvus ir *tintinnabuli* stilių bei faktūrą. Pärtas ne tik rėmėsi gana konkrečiais metatekstualiais harmoniniais laukais (minorinės diatonikos nuo *a* ir *d* garsų), bet ir pasitelkęs paties sukurtą *tintinnabuli* teoriją visame kūrinyje intensyviai eksploatavo terciinius trigarsius nuo *a* ir *d* garsų. Iš esmės minorinis trigarsis šiame kūrinyje tampa pagrindiniu elementu, kuris pasireiškia *tintinnabuli* balse, imituoja varpų skambesį ir apibrėžia diatoninės dermės lauko ribas, kurios pasiekiamos pasitelkus adityvų komponavimo principą.

Ritminius-faktūrinius pasikartojančius modelius plėtojančią kompoziciją „Tabula rasa“ sudaro dvi dalys – „I. Ludus“ (liet. žaidimas) ir „II. Silentium“ (liet. tyła). Pirmoji pasižymi nuolatinio *a* minorinio trigarsio eksponavimu tarp balsų. Anot Hillerio, šioje muzikoje kompozitorius pasirenka trigarsio sąskambį kaip prigimties reiškinį (Hiller 1989: 134).

Ryškiausias ir stabiliausias išlaikomos metatekstualios trigarsio apraiškos būdingos *tintinnabuli* balsui, kuris pirmoje dalyje „Ludus“ apima diatonikos lauką nuo garso *a* (13 pvz.), o antroje dalyje *d* eolinės dermės trigarsių sąskambius. Dalyje „Ludus“ terciinės sandaros akordas faktūriškai pateikiamas slenkant per styginius instrumentus žemyn, o modelio pabaigoje viskas sugrįžta lyg veidrodiniu principu. Abiejų dalių muzikos medžiagoje aiškius *a* ir *d* minorinius trigarsius pateikia ir fortepijono partija.

Kūriniui būdingas pasikartojantis bazinis modelis pereina per skirtingas fazes ir atitinkamai patiria įvairias transformacijas bei yra atliekamas 7 kartus, tačiau modelio trukmė pamažu kinta, naudojamas adityvus muzikos komponavimo principas, pavyzdžiui, pirmoji atkarpa trunka 11 taktų (pirmieji du taktai pradžioje, kuriuose eksponuojamos kelios natos smuikų partijoje, bei pauzės lyg pavaizduoja

Dalis	I. Ludus							
Dermė	eolinė dermė nuo <i>a</i>							
Modeliai	1	2	3	4	5	6	7	8
Taktai	1–11 t.	12–25 t.	26–43 t.	44–66 t.	67–93 t.	94–125 t.	126–161 t.	162–191 t.
Cadenza	II. Silentium							
a-moll	eolinė dermė nuo <i>d</i>							
	1	2	3	4	5	6	7	8
192–230 t.	1–4 t.	5–12 t.	13–24 t.	25–40 t.	41–60 t.	61–84 t.	85–112 t.	113–168 t.

2 lentelė. Arvo Pärto „Tabula rasa“ struktūra

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 6/4 time and consists of three measures. The first measure is marked 'G. P.' and the second measure is marked 'det.'. The third measure is marked 'det.' and 'pp'. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The Violin I and Violin II parts are in the treble clef, while the Viola, Violoncello, and Contrabass parts are in the bass clef. The Contrabass part has a 'solo' marking in the third measure. The score is written in a single system with five staves.

13 pvz. Viršuje Arvo Pärto „Tabula rasa“ *tintinnabuli* motyvas I dalyje (1–5 t.), apačioje – II dalies „Silentium“ antrojo smuiko melodinė linija (1–3 t.)

kūrinio pradžia), o 7 kartą pakartotas modelis trunka jau 30 taktų (žr. 2 lentelę).

Adityvus principas aiškiai atskleistas ir teoretikės Annos Shvets matematiniuose tyrinėjimuose. Nors Pärtas neigė savo muzikos ir matematikos sąsajas, Shvets įrodo, jog kompozitoriaus kūrybos technika paremta tiksliais visų kūrinio parametrų skaičiavimais (Shvets 2014: 88). Tikslius skaičiavimus galima įžvelgti ne tik komponuojant frazes ir pan., bet ir diapozono skalėje. Pavyzdžiui, Shvets atlikti tyrimai parodė, jog „I. Ludus“ dalyje melodiniame balse vyrauja tikslus melodinio balso diapozono apskaičiavimas (14 pvz.). Pavyzdyje galima ryškiai matyti ne tik diapozono apimtį, bet ir adityvaus principo plėtojimą.

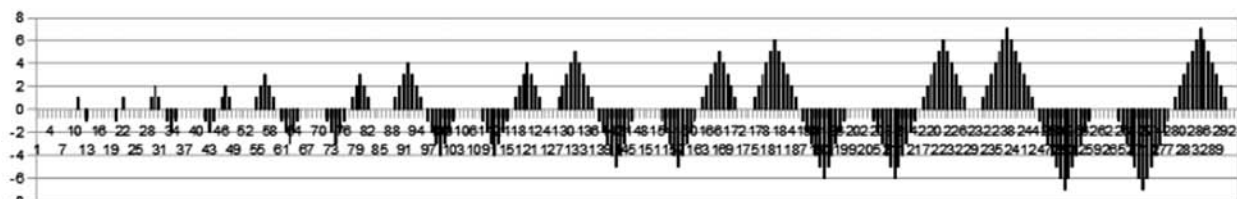
Tonalūs sąskambiai akcentuojami taip pat ir kūrinio kulminacijoje *Cadenza* padalioje, kurioje po 23 taktų suskamba greitai ir intensyvūs *a* trigarsį arpedžiuojantys solo smuikų pasažai. Panašiu principu komponuojama ir „Tabula rasa“ antroji dalis „Silentium“. Čia minorinis sąskambis plėtojamas nuo garso *d*, kuris jau drąsiau užpildomas kitų garsų. Pasitelkiamas ir adityvus principas, tačiau muzikiniai modeliai išilginami dar akivaizdžiau – pirmasis modelis sutelpa į 4 taktus, paskutinis užima net 56 taktus.

Tad minėtų autorių Glasso ir Pärto kūrinuose trigarsis tampa struktūrine dalele, iš kurios sukompnuojamos ilgos ir charakteringos kompozicijos. Glasso kūrinijose akordas

virsta viso kūrinio elementu, kuris sukompnuojamas su tam tikromis transpozicijomis, o Pärto opusuose trigarsis tampa savitos ir paties autoriaus sukurtos *tintinnabuli* sistemos pagrindiniu elementu.

Sintaksinio vieneto idėja: neorymaniškoji teorija

Kol dalis kompozitorių pasitelkė savitą trigarsių komponavimo techniką arba naudojo šiuos akordus pagal savo sugalvotas taisykles, romantizmo laikotarpiu vis dažniau netonaliame kontekste imti naudoti trigarsiai „paskatino teoretikų – įskaitant ir M. Hauptmanną, A. von Oettingeną ir O. Hostinský'į – entuziastingą susidomėjimą identifikuoti tam tikrus nuo tonacijų nepriklausomus harmoninius ryšius, kurie remiantis akordų sekomis apima tonalumą“ (Engbretsen 2011: 357). Kaip tik šio judėjimo padarinys išryškėjo XX a., kai Amerikos muzikos teoretiko Davido Lewino dėka 1980 m. kilo neorymaniškoji teorija. Ji suteikė galimybę tyrinėti chromatinę vėlyvojo romantizmo muziką (pvz., Richardo Wagnerio, Ferenco Liszto ar Césaro Franco ir kt.), paremtą netradicinėmis trigarsių sekomis (Berry, Solkema 2013), bei vėliau ir modernias kompozicijas. Tačiau neorymaniškosios teorijos atstovai turėjo skirtingą nuomonę, kaip turėtų būti komponuojami trigarsių ryšiai, todėl



14 pvz. Arvo Pärto „Tabula rasa“, pjesė „Ludus“, 8 melodinio balso diapozono grafikas

išryškėja dvi šios teorijos kryptys. Dalis autorių, pavyzdžiui, Lewinas, Richardas Cohnas, Brianas Hyeris ir kt., propagavo trijų pagrindinių operacijų, kurios gali būti atliekamos su trigarsiais akordais, sistemą: *parallel* (liet. lygiagrečioji arba paralelinė), *leittonwechsel* (angl. *leading tone*; liet. kintančio vedamojo tono) bei *relative* (liet. giminingų arba susijusių akordų) (15 pvz.).



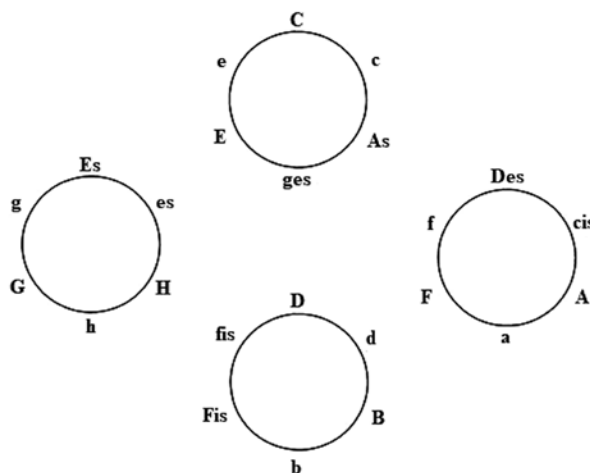
15 pvz. Neorymaniškosios teorijos pagrindinės trigarsio transpozicijos

Trigarsių jungimas paprastai grindžiamas dviejų bendrų garšų išsaugojimu, o likęs balsas juda minimaliu žingsniu [...]. (Berry, Solkema 2013)

Parallel operacijos pagrindas – tarp akordų susidaranti bendra grynoji kvinta, todėl jei kalbėtume apie mažorinį kvintakordą nuo garso *C*, bendra kvinta su šiuo akordu dalijasi minorinis trigarsis nuo to paties garso. Operacija *relative* pažymi bendrą didžiosios tercijos intervalą, todėl garsai *c-e* (*d3*) bei sekunda į viršų pakeičiama kvinta (*g* garsas į *a*) sukomponuoja *a* minorinį sekstakordą. O *leittonwechsel* virsmas nusako bendrą mažąją terciją, todėl jei akordai dalijasi *e* ir *g* garsais (*m3*), tuomet šalia esantį akordą sudarys garsai *e-g-h* ir t. t. Visi akordų ryšiai parodyti 3 pavyzdyje, kur pateiktas neorymaniškosios teorijos šalininkų naudojamas *tonnetz*, sudarytas remiantis *parallel* (*P*), *relative* (*R*) ir *leittonwechsel* (*L*) operacijomis. 16 pavyzdyje galima matyti minėtų trijų pagrindinių (PLR) transformacijų rezultatą – visos trys sujungtos operacijos sudaro po trikampį, o 24 trikampiai – geometrinį modelį *tonnetz*. Verta paminėti, jog šioje teorijoje egzistuoja ir antraeilės transpozicijos, kurios rečiau naudojamos ir taikomos analizėje. Pavyzdžiui, *nebenverwandt* (liet. šalutinio giminingumo) (*N*) santykio atveju bendras tėra vienas tonas, o trigarsį sudaranti mažoji tercija slysta pustomiu aukšty (iš mažorinio akordo į minorinį, pvz., *C-f*) arba žemyn (iš minorinio į mažorinį, pvz.,

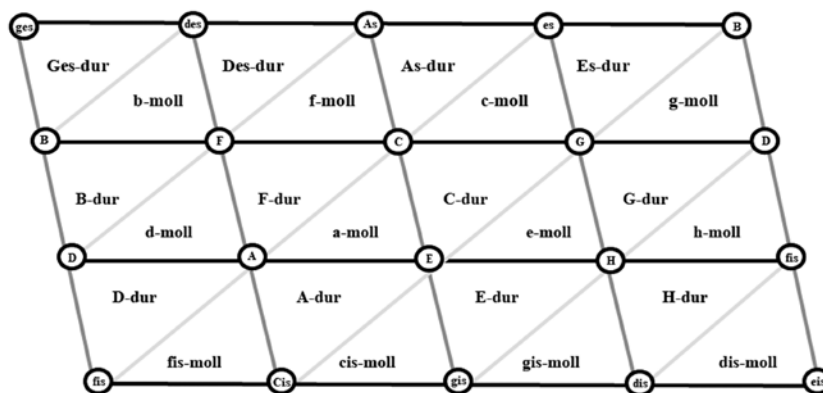
c-G). *Slide* (liet. slinktis) (*S*) pateikia dviejų trigarsių ryšį, grindžiamą bendra tercija (*C-cis*), o *Hexatonic* (*H*) nubrėžia trigarsių heksatoninius ryšius tarp akordų.

Heksatoninius ryšius plėtojęs teoretikas Cohnas pastebėjo, jog minėta sistema apima matematinės ir muzikalias PLR trigarsių struktūros konstrukcijas. Matematiškai heksatoninė sistema kilo iš neorymaniškų *P* (*parallel*) ir *L* (*leittonwechsel*) operacijų ir jų ryšių, o ją apima 4 heksatoninės pozicijos, kurios pasižymi šešių sąskambių rinkiniais (17 pvz.).



17 pvz. Heksatoninė sistema

Sistemos yra komponuojamos remiantis didžiosiomis tercijomis ir pustomiu. Pavyzdžiui, pirmoji sistema nuo mažorinio akordo *C* pateikia šešis skirtingus tercinius akordus. Santykiai tarp jų komponuojami šitaip: *C* ir *c* dalijasi bendrą kvintą, todėl akordas nusako *parallel* santykį, o minorinis trigarsis nuo *c* ir *As* akordas nutolę didžiosios tercijos žingsniu žemyn ir žymi bendras mažąsias tercijas bei yra apibrėžiamas *leittonwechsel* santykiu. Šitaip komponuojami ir toliau esantys akordai – *gis* ir *As* pažymi ne tik enharmonizmą, bet ir tariamą sekundos santykį, didžiąją terciją *gis-E* ir *leittonwechsel*, pustomį tarp akordų *E-e* III akordų laipsnių (*gis-g*) ir *parallel* santykį. Tačiau kaip pastebėjo šiuos ryšius



16 pvz. Neorymaniškosios teorijos atstovų *tonnetz* remiasi PLR transpozicijomis

nagrinėjęs teoretikas Kennethas Oshita, nors heksatoninė sistema susideda iš trigarsių, vis dėlto ji skamba atonaliai, todėl dėl šių atonalių savybių sistema nėra tinkama tonaliosios muzikos analizei (Oshita 2009: 2).

PLR operacijos (Lewin, Cohn, Hyer):

- I. *Parallel* – žymi bendrą kvintą (*C-c; D-d; E-e* ir t. t.)
- II. *Relative* – žymi bendrą didžiąją terciją (*C-a; D-b; E-cis* ir t. t.)
- III. *Leittonwechsel* (angl. *leading tone*) – žymi bendrą mažąją terciją (*C-e; D-fis; E-gis* ir t. t.)
- IV. *Nebenverwandt* (angl. *next related*) – šalutinis giminingumas
- V. *Slide* – žymi bendrą trigarsių terciją (*C-cis; D-dis* ir t. t.)
- VI. *Hexatonic* – žymi trigarsių heksatoninius ryšius

3 lentelė. Neorymaniškosios teorijos tipai

Tačiau verta pabrėžti, kad esminis sistemos elementas – atsisakyti bet kokių ryšių su tonacijomis bei tonikos, subdominantės, dominantės ar kitų funkcinių struktūrų pėdsakų, „pabrėžti harmonijų sekose tonikos nebuvimą (angl. *Tonic-blind*) bei apibūdinti tik vietinius ryšius tarp akordų, nieko nesakant apie jų reikšmes remiantis tonacijomis“ (Engbretsen 2011: 355).

Kaip tik šia teorija dar bakalauro studijų metu susidomėjo kompozitorė Raimonda Žiūkaitė. Didelį dėmesį autorė skiria trigarsiui – bene „populiariausiam sąskambiui muzikoje“.

Kūrinyje siekiu idėjos grynumo (nerašyti nė vienos nereikalingos natos), ieškau muzikinėje struktūroje glūdinčių principų, iš kurių būtų galima „išskleisti“ kūrinių tarsi fraktalą. (Iš pokalbio su Žiūkaiute, 2017 12 23)

Kūrinyje „Levituojanti organza“ (2014) atspindi šios teorijos įtaką, o susidomėjimas ja, kaip teigia autorė, neišblėso ir iki šiol – Žiūkaiute ir toliau kuria muziką pasitelkdama tik trigarsio sąskambį. Kūrinyje harmonijos parametras tampa

vienu svarbiausių ir labiausiai išgrynintų muzikos parametru šiose kompozicijose, nes viskas turi būti sukomponuota remiantis vien iš tercijų sudarytais trigarsiais sąskambiais.

Organza (šilko audinio atmaina) susijusi su kūrinio harmonine medžiaga, kurioje akordai vieni su kitais jungiami į vientisą audinį, triadų⁵ tinklą. Tokių itin laipsniškai besijungiančių akordų tinklo pasirinkimą lėmė panašumo į medžiagos (organzos) audinį siekimas, norėta imituoti pynimąsi. (Iš pokalbio su Žiūkaiute, 2017 12 23)

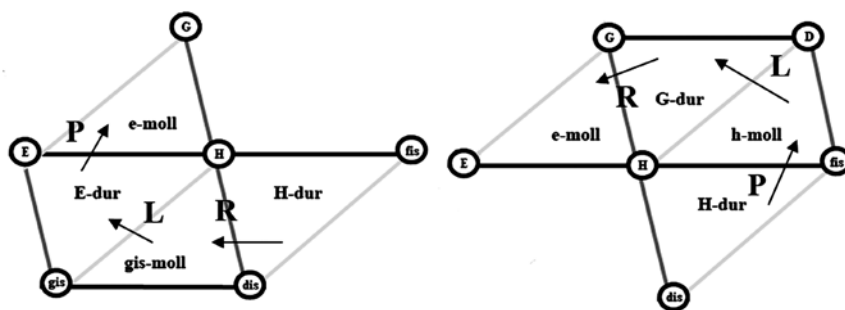
Kompozicija pagal faktūros dinamiką akivaizdžiai skyla į tris dalis. 4 lentelėje parodyta grafinė kūrinio harmonijos schema atskleidžia, kaip nuosekliai ir tiesiogiai vienus trigarsius pakeičia kiti. Pavyzdžiui, penktame takte pirmųjų smuikų partijoje suskamba *e* minorinis trigarsis, kol kiti vis dar griežia *H* akordo garsus. Tačiau kiekviename takte *e* minorinio trigarsio garsai vis papildo – šeštame takte suskamba 3–4 smuikuose, septintame 5–6 smuikuose bei aštuntame 7–8 smuikų partijose. Šitaip komponuojama visa kompozicijos pirma dalis, kai trigarsių perėjimas pateikiamas galiausiai ne tik smuikų, bet ir visų kitų instrumentų partijose.

Šioje kompozicijoje pagrindiniu akcentu tampa trigarsių sąskambių tarpusavio ryšiai, o ne trauka į toniką ar hierarchiškai organizuota vieta konkrečios tonacijos struktūroje. Kūrinyje tonalūs sąskambiai komponuojami remiantis neorymaniškosios teorijos operacijomis, pavyzdžiui, jau pirmame takte vertikalčiai eksponuojami *H* ir *h* sąskambiai išreiškia *parallel* (*P*) virsmą, smuikų partijoje 5 takte po *H* akordo horizontaliai įsiterpia *e* akordas, o šį ryšį galima apibūdinti *nebenverwandt* (*N*) virsmu, kai gretinamos šalutinio giminingumo tonacijos (*H-e*). Tačiau pati kompozitorė šiuos ryšius apibrėžia kiek kitaip. Pavyzdžiui, minėtą *H* ir *e* akordų šalutinio giminingumo ryšį *nebenverwandt* ji apibūdina remdamasi trimis pagrindinėmis operacijomis.

Nuo *H* akordo garsų iki *e* trigarsio nuceiti reikia trijų operacijų – *H-gis* (*relative*), *gis-E* (*leittonwechsel*) bei *E-e* (*parallel*) arba – *H-h* (*parallel*), *h-G* (*leittonwechsel*), *G-e* (*relative*)

	1–4 t.	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24					
1–2 smuikai	H	e				c				C				As				cis								
3–4 smuikai			e	e			c			C		C			As		As		cis		cis					
5–6 smuikai			H			e				c			C			C		As				cis				
7–8 smuikai				H	H		e		e			c				C		As		As		As				
1–2 altai	h					Fis				B				b				d								
3–4 altai							Fis	Fis			Fis			B		B			b		b		d		d	
1–2 violončelės										h				Fis			B			B		b				d
3–4 violončelės											h		h		Fis		Fis			B		B		b		b
Kontrabosas	h																									

4 lentelė. Raimondos Žiūkaitės „Levituojanti organza“, 1–21 t. susidarančių trigarsių lentelė



18 pvz. Raimondos Žiūkaitės „Levituojanti organza“, operacijų schemas

(18 pvz.). Įdomu tai, kad abiem keliais gaunamas toks pat akordas, o kadangi tarpiniai akordai praleidžiami, svarbiausia tampa rezultatas. (Iš pokalbio su Žiūkaite, 2017 12 23)

Šitaip komponuojama visa kompozicija, kurioje pagrindu tampa harmoninis, konsonansiškas skambesys. Ilgainiui kūrinyje šie sąskambiai ima kisti vis dažniau, todėl galima būtų teigti, jog kompozitorė plėtoja harmoninę kulminaciją. Harmoninis planas pildomas lyg minimalizmo technikoje naudojant adityvinį principą, kol galiausiai 148–154 tonų akordų kaita tampa dar intensyvesnė, kai viename takte pakeičiami keli tonalūs sąskambiai. Verta pasakyti, kad labiau sutirštėja ir trigarsių vertikalus sluoksniavimas – vienu metu gali būti eksponuojami net aštuoni skirtingi tonalūs akordai, dėl kurių konsonansišką skambesį pakeičia ryškūs disonansai arba klasteriai.

Kaip ir visame kūrinyje, C dalyje pasireiškia neorymaniškieji virsmai. Interviu metu kompozitorė minėjo, jog didelis dėmesys skiriamas ir komponavimui pustoniais. Anot Žiūkaitės:

Kūrinyje norėta tiek maksimaliai nuoseklios balsavados, tiek kryptingos progresijos, bet tuomet būtinas žengti tono žingsnis atrodė per grubus. Norint išvengti tono žingsnio, naudojamas tik pustonis, o būtinas tonas pakeičiamas dviem pustoniais. (Iš pokalbio su Žiūkaite, 2017 12 23)

Tačiau daugiausia dėmesio autorė skyrė harmonijai, pasireiškiančiai horizontalėje, o nuoseklumo vertikalės parametre nedaug.

Autorės teigimu, visos kompozicijos muzikinę medžiagą sudaro pasikartojantys tercinės sandaros akordai. 5 lentelėje matyti, jog smuikų partijose atliekama muzikinė medžiaga, t. y. *H-e-c-C* ir t. t., vėliau inversijos principu eksponuojama žemųjų styginių muzikinėje medžiagoje. Tačiau

verta pasakyti, kad pirmoje kūrinio dalyje lentelėje išdėstyti akordai pasireiškia be papildomų sąskambių ypač aiškiai, o kitose dalyse jie pasireiškia jau tirštesniame harmoniniame lauke kartu su kitais trigarsiais.

Taigi kūrinys „Levituojanti organza“ ir apskritai visa autorės kūryba yra paremta racionaliais sprendimais, aiškia struktūra ir idėja:

Svarbi aiški, gryna kūrinio idėja – ar tai būtų sistema, ar vienalytė garsinė atmosfera. Kiekviename kūrinyje sistema kitokia, laikaisi principo nekartoti savęs. (Iš pokalbio su Žiūkaite, 2017 12 23)

Šioje kompozicijoje autorė pasitelkia neorymaniškosios teorijos principus ir mažųjų sekundų santykius komponuodama muzikos medžiagą. Svarbiausias kompozicijos elementas – trigarsiai, kuriais paremtas ir išrašytas visas opusas. Trigarsių pasirinkimą Žiūkaitė pagrindžia tuo, jog jai buvo nepaprastai įdomu, ką galima sukompnuoti vos iš vieno visos harmoninės įvairovės elemento.

Tai bene populiariausias sąskambis muzikoje. Atrodo, negi įmanoma dar ką nors iš jo išpešti? O pasirodo, sisteminės jungtys, šis trigarsių nuoseklios balsavados, matematinės grupių teorijos potencialas, kurį atranda neorymanistai, ir yra toji kita, mane dominanti trigarsio pusė. (Iš pokalbio su Žiūkaite, 2017 12 23)

Išvados

Tyrimui pasirinktuose XX–XXI a. kūrinuose galima aiškiai matyti skirtingus trigarsio panaudojimo būdus, kai akordas pasireiškia kaip simbolis arba struktūrinis vienetas, iš kurio komponuojama visa kompozicija.

I dalis													II dalis													III dalis												
H	e	c	C	As	cis	Des	fis	d	D	B	es	Es	gis	e	E	C	f	F	b	fis	Fis	D	g	G	c	gis	As	E	a	A	d	b	B	Fis	h			
h	Fis	B	b	d	A	a	E	As	gis	c	G	g	D	Fis	fis	b	F	f	C	E	e	gis	Es	es	B	D	d	fis	Des	cis	As	C	c	e	H			

5 lentelė. Raimondos Žiūkaitės „Levituojanti organza“, kūrinio harmoninė struktūra

Trigarsio simbolinės išraiškos labai aiškiai pateikiamos Messiaeno kūrinyje „Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus“. Jame eksponuojama tik iš kvintakordų ir apvertimų sudaryta Dievo tema ir oktatoninė dermė, kurios struktūroje natūraliai pasireiškia trigarsio pamatas. Autorius sąmoningai konsonansiškai skambantį trigarsį pasitelkia kaip elementą vaizduoti šventumą, Dievo egzistenciją, akordas atlieka ramybės ir stabilumo funkciją. Visai kitokiame kontekste savo kūrinį „Quaderno Musicale di Annalibera“ pateikia italų kompozitorius Dallapiccola. Tercinės sandaros akordų apraiškos akivaizdžios ciklo 1, 2, 3 ir 7 pjesėse, kur šios derinamos su antitonalia technika – dodekafonija. Kaip ir Messiaenas, Dallapiccola iš tonalios epochos paveldėtą metatekstualų konsonuojantį tercinės sandaros akordą naudoja kaip simbolį. Be to, šiuo atveju kūrėjas, Baroko epochos kompozitoriui Bachui skirdamas dedikaciją (pasireiškia paratekstualumas), sąmoningai nurodo šios epochos kompozitoriaus muziką ir konkrečiai opusą „Das Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach“, todėl ši kūrinį itin paranku nagrinėti intertekstualumo aspektu.

Vadinamojo tonalumo atgimimo laikotarpiu (pradedant XX a. 7–8 dešimtmečiais) trigarsis muzikoje pasireiškė dar kitais aspektais. Išanalizavus Glasso „Metamorphosis“ ir Pārto „Tabula rasa“ galima teigti, jog minimalistai gana akivaizdžiai puoselėja „klasikinę“ muzikos tradiciją pasitelkdamai primityviausius harmonijos komponentus, tačiau šiuo atveju trigarsis pasitelkiamas kaip struktūrinis elementas. Abu opusai sukomponuoti remiantis konkrečiu ir gana aiškiai vienareikšmiškai eksponuojamu harmoniniu lauku („Metamorphosis“ dalyse plėtojami minorinės diatonikos (*e, a, d, c*) kvazitonacijos; „Tabula rasa“ paremta *a* minoriniu garsaeiliu ir t. t.). Pārto kūryboje tercinės sandaros akordas yra vienas pagrindinių jo sukurtos ir plačiai naudotos *tintinnabuli* technikos elementų, o Glasso kūrinyje šis elementas tampa vieninteliu muzikos komponavimo vienetu, kurio transpozicijomis kuriamas visas opusas.

Tik iš trigarsių kūrinį „Levituojanti organza“ (2014) komponuoja ir lietuvių autorė Žiūkaitė. Susidomėjusi neorymaniškosios teorijos principais, ji pradėjo juos taikyti ir savo kūryboje. Kūrinyje pagrindiniu, labiausiai išgrynintu muzikos parametru tampa harmonija, kuri sukomponuota vien iš trigarsės harmonijos. Autorė pasitelkia struktūriškas, matematiškais skaičiavimais paremtas pagrindines trigarsio operacijas (*P, L, R, N, H*). Kompozicijoje galima matyti, jog akcentuojamos kaip *P, N* ir *H* operacijos, kurios dominuoja kūrinio vertikaleje, o šių virsmų komponuojami pirmos dalies trigarsiai vėliau veidrodiniu principu sugrįžta antroje ir trečioje dalyse.

Detalesnis žvilgsnis į kai kurias XX–XXI a. kompozicijas, fiksuojant jose aptinkamų konsonuojančių trigarsių būsenas ir raišką, leidžia pamatyti, kaip ir kokiems tikslams kiekvienas kompozitorius pasitelkia ir savo kūryboje taiko

vieną iš svarbiausių klasikinės muzikos akordų. Taigi tyrimas rodo, kad praeities elementai ir šiomis dienomis aktualūs bei naudojami įvairioms reikšmėms perteikti.

Nuorodos

- 1 Pavyzdžiui, prancūzų muzikologo Serge'o Guto viduramžių tyrimai „La Tierce Harmonique dans la Musique Occidentale“ (1969), Margo Schuler straipsniai („Where there triads in medieval music?“, <http://www.medieval.org/emfaq/harmony/triad.html>, žiūrėta 2019 02 24; „Chord structure in medieval music“, <http://www.medieval.org/emfaq/harmony/chords.html>, žiūrėta 2019 02 24).
- 2 XVIII a. terminą pavartojo Jeanas Philippe'as Rameau žymiajame savo darbe „Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels“ (1722).
- 3 Kaip buvo minėta, Messiaenas sukūrė 7 dermių sistemą. Pirmoji – pilnų tonų gama sudaryta vien iš tonų; antroji – oktatonikos dermė (paaiškinta tekste); trečioji dermė sudaryta iš tono ir dviejų pustonų, vėl tonas ir du pustonai (pvz., *c-d-es-e-ges-g-es-b-b-c*). Ketvirtoji sudaryta taip: *c-des-d-f-ges-g-es-b-c* (t. y. pustonis, pustonis, mažoji tercija, pustonis, pustonis, pustonis, mažoji tercija, pustonis) ir t. t.
- 4 „Naujasis paprastumas“ (vok. *Neue Einfachheit*) – tai trumpalaikis muzikos judėjimas, suklestėjęs XX a. 8–9 dešimtmečiais. Jis buvo lyg atsakas pokario avangardo muzikai. Šio judėjimo pirmtakai – jaunoji vokiečių kompozitorių karta, pavyzdžiui, Hansas-Jürgenas von Bose'ė, Hansas-Christianas von Daldelsenas, Detlevas Müller-Siemensas, Wolfgangas Rihmas, Wolfgangas von Schweinitzas ir t. t. Kompozitoriai atsigrėžė į paprastumą, siekė sugrąžinti *Einfachheit* (liet. paprastumo) aidą. Šios krypties kompozitoriai nusigrėžė nuo XIX a. modernėjimo ir stengėsi puoselėti tradicinius žanrus ir įprastą instrumentų sudėtį, pavydžiui, styginių kvarteto, simfoninio orkestro ir t. t. Verta pridurti, jog „naujojo paprastumo“ muzika taip pat klasifikuojama į *New Romanticism* (liet. naujasis romantizmas), *New Sensuality* (liet. naujasis geidulingumas), *New Tonality* (liet. naujasis tonalumas) ir t. t. Neilgai trukus, 9 dešimtmetyje, taip pat Vakarų muzikoje įsivyravo ir terminas *New Complexity*, kuris, galima numanyti, buvo kaip atsakas paprastumo judėjimui. Šis terminas atstovauja atonaliosios muzikos kryptčiai, kur taikomos sudėtingos muzikos užrašymo priemonės ir technikos, pavyzdžiui, mikrotonalumas, paini sluoksniuota ritmika ir t. t.
- 5 Pasak Raimondos Žiūkaitės, triados sąvoka yra trigarsio atitikmuo. Remtis šiuo terminu kompozitorė nusprendė siekdama atsiplėšti nuo įprasto funkcinės harmonijos konteksto (iš pokalbio su Žiūkaiute, 2017 12 23).

Literatūra

- Ambrazas Algirdas, *Nuo Carlino iki Rymano*, Vilnius, 1980.
- Barfoot Terry, Notes to Luigi Dallapiccola: The Solo Piano Music, in: *Dallapiccolla. 5 Piano Pieces*, Compact Disc, released on ASV, CD DCA-1034, 1998.
- Berry David Carson; Solkema van Sherman, Theory, in: *Grove Music Online*, 2014, <https://www-oxfordmusic-online-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002258426> [žiūrėta 2019 11 04].

- Bruhn Singlind, *Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy and Messiaen*, Pendragon, 1997.
- Cohn Richard, An Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and Historical Perspective, in: *Journal of Music Theory*, 1998, p. 167–180.
- Cohn Richard, Tonal Pitch Space and the (Neo-)Riemannian Tonnetz, in: *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, New York: Oxford University Press, 2011, p. 322–348.
- Cohn Richard; Brian Hyer, Carl Dahlhaus, Julian Anderson, and Charles Wilson. Harmony, in: *Grove Music Online*, 2001, <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050818> [žiūrėta 2019 11 04].
- Engelbrechtsen Nora, Neo-Riemannian Perspectives on the Harmonieschritte, in: *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theory*, New York: Oxford University Press, 2011, p. 351–381.
- Fisk Josiah, The New Simplicity: The Music of Górecki, Tavener, and Pärt, *The Hudson Review* 47, no. 3 (Autumn 1994).
- Genette Gérard, *The Architect: An Introduction*, Berkeley CA: University of California Press, 1992.
- Genette Gérard, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, University States of Nebraska Press, London, 1997.
- Hyer Brian, Tonality, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 25, London: Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 583–594.
- Hiller Paul, Arvo Pärt: magister Ludi, in: *The Music Times*, Vol. 130, No. 1753, 1989, p. 134–137.
- Jasinskaitė-Jankauskienė Inga, Minimalizmas, in: *Muzikos enciklopedija*, t. 2, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2003, p. 445–446.
- Kaščiukaitė Laura, *Praeities muzikos adaptacijos lietuvių neoromantikų kūryboje*, bakalauro darbas, darbo vadovė Gražina Daunoravičienė, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2010.
- Kaščiukaitė Laura, *Minimalizmas: komponavimo doktrina ir praktika Lietuvoje*, magistro darbas, darbo vadovė Gražina Daunoravičienė, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2012.
- Mann Rachel Elice, *Tonal References in Luigi Dallapiccola's Quaderno Musicale di Annalibera*, Texas Tech University, 2002.
- Melnikova Irina, *Intertekstualumas: teorija ir praktika*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2003.
- Messiaen Olivier, *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus: pour piano*, Paris: Durand, 2008.
- Oshita, Kenneth. *The Hexatonic Systems Under Neo-Riemannian Theory: An Exploration of the Mathematical Analysis of Music*, 2009. Semantic Scholar, <https://www.semanticscholar.org/paper/THE-HEXATONIC-SYSTEMS-UNDER-NEO-RIEMANNIAN-THEORY%3A-OSHITA/7678310997eb75034e6aa79c81a308825e28be84> [žiūrėta 2019 11 04].
- Ramoškaitė Živilė, Pärtas Arvo, in: *Muzikos enciklopedija*, t. 3, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2007, p. 64.
- Shvets Anna, Mathematical Bases of the Forms Construction in Arvo Pärt's Music, in: *Lietuvos muzikologija*, t. 15, Vilnius, 2014, p. 88–110.
- Simandan Voicu Mihnea, Genette's elements of intertextuality. Writing Projects for *The Matrix and the Alice Books*, 2011 02 21, <http://www.simandan.com/genettes-elements-of-intertextuality/> [žiūrėta 2019 11 04].
- Straus Joseph N., *Remaking The Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Cambridge, Harvard: Harvard University Press, 1990.
- Straus Joseph N., *Introduction to Post-tonal Theory*, Courier Companies, University of New York, 2005.
- Strickland Edward, Terry Riley, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London: Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 395-397.
- Taruskin Richard, *Music in the Late Twentieth Century: The Oxford History of Western Music*, Oxford University Press, 2009.
- Wai Ling Cheong, Messiaen's Triadic Colouration: Modes as Intervention, in: *Music Analysis*, Vol. 21, No. 1, 2002, p. 53–84.
- Walker Rosemary, Modes and Pitch-Class Sets in Messiaen: A Brief Discussion of 'Première Communion de la Vierge', in: *Music Analysis*, Vol. 8, No. 1/2, 1989, p. 159–168.

Summary

In Western music, for three centuries (the seventeenth through the nineteenth) a consonant triad was treated as the core structure on which all sonorities were built. Obviously, the triad in one or another form has remained in the music of the twentieth and twenty-first century; however, its meaning and use have undergone great change. The paper concentrates on the era of post-tonal music, characterized by radical anti-tonal tendencies, which is the reason the use of a tertian major or minor triad in such music calls for special attention and a critical approach. To explore manifestations of the consonant triad and its inversions, Gérard Genette's theory of transtextuality, which treats the chord as a metatextual element, is employed along with other theories developed and cultivated by different composers of the twentieth century.

Usage of musical expression elements of the past in compositions of the early twentieth century is studied in the book by Joseph N. Strauss, *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition* (1990); the author expresses criticism of various allusions employed by Stravinsky, Schönberg, Bartók, Webern, and Berg in their music. According to the theoretician, early modernism saw the triad become a musical element provoking a conflict between old and new music. The key and most distinctive elements of classical musical expression are interpreted by the above-mentioned composers on the basis of new features of musical expression. By changing the function of a triad, they aim to neutralize its tonal significance and refresh it in a post-tonal context (Straus 1990:74).

The twentieth- and twenty-first-century compositions selected for this study clearly reveal different ways of using a triad, whereby a triad serves as a symbol or structural element out of which the whole composition is woven. The symbolic expression of the triad is evident in *Vingt Regard sur l'Enfant-Jesus* by Olivier Messiaen, which displays the

theme of God made of triads and inversions and the octatonic scale, whose structure is naturally based on trichords. The consonant sound of a triad is purposefully employed by the composer to convey sacredness and the presence of God, while the chord produces a sense of peace and stability.

Luigi Dallapiccola places his work *Quaderno Musicale di Annalibera* (1952) in a completely different context; the metatextual consonant tertian triad inherited from the tonal epoch is intentionally used here with reference to Baroque music by Johann Sebastian Bach.

The so-called rebirth of tonality (from the 1960s–70s onward) saw the triad manifest in other shapes. Analysis of Philip Glass's *Metamorphosis* (1989) and Arvo Pärt's *Tabula Rasa* (1977) has shown that although minimalists quite explicitly cultivate the “classical” music tradition by employing the most primitive elements of harmony, the compositions in question treat the triad as a structural element. Both works are based on a specific and quite explicit harmonic field, which in Pärt's oeuvre is presented through his own, widely exploited *tintinnabuli* system, while for Glass the triad is the sole compositional element whose transpositions become the basis of the entire piece.

While some composers have developed their own triadic compositional technique or tend to use chords in accordance with their own rules, the Lithuanian composer Raimonda Žiūkaitė's work *Levitating Organza* (2017) displays her interest in the Neo-Riemannian theory, which emerged in the nineteenth century. The harmony, based entirely on triads, is the key, most refined musical parameter of this composition. The composer makes use of the principal triadic operations (P, L, R, N, H), treated as mathematically calculated structures. An emphasis is placed on the P, N and H operations, which dominate the vertical of the composition; after their introduction in the first part, the return of triads connected by these transformations in the second and third part of the piece is based on a mirror principle.

A closer look into a number of compositions written between the twentieth and twenty-first centuries with a focus on the states and expression of consonant triads found in them reveals in what way and for what purpose each composer uses one of the key chords of classical music. In conclusion, the study indicates that elements of the past have retained their importance to this day and are used in contemporary composition to realize various meanings.

Straipsnis įteiktas / Delivered 2019 03 11