

Gražina DAUNORAVIČIENĖ

W. A. Mozarto muzika „tekstų tinklo“ sankirtose

W. A. Mozart's Music in the Intersection of the "Network of Texts"

Anotacija

Remiantis įvairiais intertekstualumo teorijos probleminiais aspektais tyrinėjamos W. A. Mozarto muzikos tekstų rekonponavimo patirtys XVIII–XX a. kompozicijoje. H. Bloomo „įtakos baimės“ teorijos taikymas padeda išryškinti W. A. Mozarto kūrinų „mokomąsias“ funkcijas, kurios atsiskleidžia „neteisingo perskaitymo“ fenomene bei vėlesnės kompozitorių kartos savo tapatumo nustatymo mokytojų kartos požiūriu mechanizmuose. Taikant intertekstualumo teorijos analitinius metodus bei Josepho Strauso rekonponavimo strategijų sistematiką, straipsnyje analizuojami „tekstų tinkle“ susisiejantys W. A. Mozarto ir M. Clementi, L. Boccherini, L. van Beethoveno, F. Schuberto, R. Schumanno, G. Ligeti, J. Cage'o, O. Balakausko, O. Narbutaitės kompoziciniai tekstai. Gvildenamas „kompozitoriaus kompozitoriuje“, arba „inteksto intekste“, fenomenas. Daromos išvados apie skirtingas W. A. Mozarto tekstų rekonponavimo manieras – modernistinę strategiją (O. Balakausko „Naujasis turkų maršas“) ir postmodernistinę hipertekstinę manierą (O. Narbutaitės „Mozartssommer“). Analizėms buvo taikomas istorinio kontekstualizavimo principas, komparatyvistinis, dekonstrukcijos bei poststruktūralistiniai tyrinėjimo metodai.

Raktažodžiai: intertekstualumas, hipertekstualumas, įtaka, neteisingas perskaitymas, tekstų tinklas, intekstas intekste, Barthes'as, Bloomas, Mozartas, Balakauskas, Narbutaitė.

Abstract

The article analyses the experiences of recomposing W. A. Mozart's music texts in the 18th–20th century composition on the basis of various problematic issues of intertextuality theory. The application of H. Bloom's "anxiety of influence" theory assists in elucidating the 'educational' functions of Mozart's works which become evident in the phenomenon of 'misreading' and in the mechanisms through which the successive generations of composers strove to establish their identity with regard to the generation of their teachers. Through the application of the analytical methods of intertextuality and the system of Joseph Straus' recomposing strategies the article addresses the compositional texts by W. A. Mozart and M. Clementi, L. Boccherini, L. van Beethoven, F. Schubert, R. Schumann, G. Ligeti, J. Cage, O. Balakauskas, O. Narbutaitė which merge in the "network of texts". Another issue under discussion is the phenomenon of 'the composer in a composer' or "the intext in an intext". The article concludes by identifying different ways of recomposing Mozart's texts – a modernistic strategy (in Balakauskas *The New Turkish March*) and a postmodernistic hypertext manner (in Narbutaitė's *Mozartssommer*). The analysis is based on the principle of historical contextualisation and on comparative, deconstruction and post-structuralist methods of inquiry.

Keywords: intertextuality, hypertextuality, influence, misreading, network of texts, the intext in an intext, Mozart, Barthes, Bloom, Balakauskas, Narbutaitė.

Wolfgango Amadeus Mozarto muzikos recepcijos pobūdis XX a. gali būti apibūdintas A. Puškino dramų personažo Antonio Salieri lūpomis: „Tu, Mozartai, – Dievas“ („Mozartas ir Salieri“, 1830). Visų pasaulių ir visų laikų kultūriname turguje – taip Robertas Morganas apibūdino XX a. pabaigos muzikinį gyvenimą bei CD rinką, W. A. Mozarto muzikos gausa nesunkiai nurungia Antono Weberno, György Ligeti ar Philipo Glasso muziką bei įrašus. Tai statistinis faktas, koncertinio gyvenimo bei įrašų industrijos realybė. Nenuostabu, nes klasicizmo muzikos „vartojimo“ ir kartu W. A. Mozarto įtakos plitimo plotai XX a. II pusėje buvo matuojami daugybe naujų jo partitūrų leidinių (*Neuen Mozart – Ausgabe, Sammlungen*), vis gausėjančiais festivaliais, draugijomis, organizacijomis, tokiomis kaip, pavyzdžiui, *Salzburger Festspiele*, 1951 m. Augsburgėje įkurta *Deutsche Mozart-Gesellschaft (DMG)*, jos rengiami kasmetiniai *Deutsches Mozartfest*, nacionalinių renginių satusą

įgavę *Mozart-Gedächtnisfeier, Jubelfeste, Jubelfeiern* arba kone masonišku solidarumu susietas dalyvavimas *Mozart-Gemeinden*. Atsivėręs visas publikuotas epistolinis W. A. Mozarto šeimos archyvas (E. Anderson, R. Spaethling, H. C. Robbins Landon, W. Stafford) ne tik pakeitė kai kurių kūrinių bei įvykių datas, atvėrė pikantiškas nežinomas XVIII a. gyvenimo aplinkybes, tačiau kartu ir privertė naujai pažvelgti į genijų gaubusius įvykius bei mitus¹.

Jei klausimą apie W. A. Mozarto muzikos plitimą iš koncertinių scenų bei įrašų industrijos poligonų perkelsime į dabarties kompozitorių ir muzikologų kūrybinių dirbtuvių plotus, susidursime su kiek kita Wolfgango Amadeus kūrinių plitimo bei gravitacijos realybe. Todėl pirmiausia atsakykime į klausimą – kokiomis formomis W. A. Mozarto kūryba figūruoja dabarties kompozitorių meninių akipločių, inspiracijų bei kompozicinės medžiagos „kasyklų“ plotuose? Ar galima kal-

bėti apie tiesiogines įtakas, jei jas suprasime kaip konkrečius kompozicinius poveikius, panašius modelius ir vertybes, ar tiesiogines kompozicines paraleles? Ar opusus *à la Mozart*, rekompozicijas su galūne „-iana“ (*Mozartiana*), menines hipotezes „kaip Mozartas“, stilizacijas, dedikacijas dar galima laikyti įtakos ženklų? Ar bemaž dešimties kartų skyra jau negriždamai atidalijo į praeitį tostančią W. A. Mozarto epochą su jos kompoziciniais idealais bei tikėjimais?

Fokusuojant XX a. kompozicijai būdingą „savų“ – „svetimų“ kompozicinių tekstų santykio rakursą, ryškėja pakitusios orientacijos. Mat avangardinio judėjimo intelektualinio konceptualumo išlaisvinta dabarties kūrėjų sąmonė jau nugalėjo bet kurios muzikos „daiktiškosios“ įtakos, autorystės ribų peržengimo ar pagarbaus požiūrio baimę. Tai pasireiškia dažnai neprognozuojamu (nuo dokumentiško tapatumo iki absurdo ribos) iškreiptu santykiu su bet kurio kompozitoriaus (taip pat ir W. A. Mozarto) tekstais. Tipiško modernistinio santykio su W. A. Mozarto opusų medžiaga pavyzdžiu gali būti Ili-nojaus universitete 1969 m. atliktas Johno Cage'o ir Lejareno Hillerio performansas „Hpschd“ 7 klavesinams, juostai ir multimedijai. Čia J. Cage'o ir L. Hillerio sudarytų kompiuterinių programų „mėsmalė“ skaidė oktavą 52 būdais, tuo tarpu septyniems soluojantiems klavesinams buvo siūloma W. A. Mozarto „Muzikinių žaidimų“ (*Musikalische Würfelspiele* K 294d) bei fortepijoninių sonatų (B-dur K 281, D-dur K 284, C-dur K 330, G-dur K 283, fantazija c-moll K 475) medžiaga. Pastarąją deformavo drastiškos kompozicinės manipuliacijos, J. Cage'o sumanytas savotiškas kompozitorių „sukryžminimas“: skirtinguose sluoksniuose (klavesinų partijose) skambančiai W. A. Mozarto muzikai buvo taikomi L. van Beethoveno, F. Chopino, R. Schumanno, Laris'o Moreano Gottschalko, F. Busoni, J. Cage'o ir L. Hillerio opusų ritminiai modeliai. W. A. Mozarto muzika prasiskverbė į J. Cage'o „Eurooperų“ (*Europeras*) provokacijas – „Europera 4“ (1990), į *Zäuberflöte* tercetą eksploatuojančią „Europera 5“ (1991) ir pan. Taigi XX a. pabaigoje vargu ar galima kalbėti apie W. A. Mozarto muzikos įtaką, greičiau apie jos neužmiršimą, grožėjimąsi ja bei visokeriopą medžiagos naudojimą.

Kita vertus, atsigręžę į W. A. Mozarto kūrybos laikui istoriškai artimą muzikinę erdvę, apščiau rasime neišvengiamos jo kūrybos įtakos skvarbumo įrodymų. Jo amžininkų ir vėlesnių kompozitorių kartų muzikiniuose tekstuose išpainioję W. A. Mozarto kūriniai nekelia nuostabos, ir šio fenomeno prielaidos yra teoriškai pagrindžiamos remiantis Haroldo Bloomo knygoje „Įtakos baimė“ (*The Anxiety of Influence*, New York, 1973) išdėstyta teorija.

Šioje knygoje rašoma apie kūrėjų (H. Bloomas rašė apie poetus) savojo tapatumo nustatymo mechanizmus.

Taikydamas Sigmundo Freudo „Edipo komplekso“ teoriją H. Bloomas tyrinėjo, kaip simbolinis „mokytojas“/„tėvas“ (mūsų atveju W. A. Mozartas) mokė ir ugdė „apaštalus“/„sūnus“ (vėlesnių kartų kompozitorius). Atidus santykių tarp meninių tekstų tyrinėjimas pirmiausia atskleidė naujus kūrybinio proceso bei tradicijos perėmimo mechanizmus. Stebėdamas senesnių („mokytojo“/„tėvo“) meninių tekstų įtaką vėlesnių kartų poezijos kūriniams, H. Bloomas atskleidė vadinamojo neteisingo perskaitymo (*misreading*), klaidingo supratimo, kūrybiško nepranešimo (*creative misprision*) fenomeną. Taip pat jis susistemino ir įvardijo „ankstesnio“ (svetimo) ir „vėlesnio“ (savojo) tekstų santykių tipus, kuriuos apibūdino kaip stadijas, technikas arba revizuojančius santykius (*revisionary ratios*)². Taigi žvelgdamas per specifinę poveikio, mokymosi, netgi plagijavimo, taip pat įtakos (baimės) ir jos nugalėjimo prizmę H. Bloomas rekonstravo iki tol neįsivaizduojamo dydžio „savų“ ir „svetimų“ meninių tekstų santykių tinklą. Neabejotina tai, kad H. Bloomo teorija, stimuliuojama intertekstualumo bei dekonstrukcijos teorijų idėjų, pradėjo naują tarp tekstinių muzikos kompozicijų santykių tyrinėjimo etapą.

„Įtakos baimės“ teorija „pobliuminiu“ laikotarpiu paplito daugelyje interpretacinės analitinės menotyros sričių. Pasirodė nemaža studija apie muzikos kompozicijų tarp tekstinius santykius. H. Bloomo atskleisto įtakų mechanizmo veidrodyje buvo tyrinėjamas, pavyzdžiui, H. Purcellio poveikis G. F. Händeliui (Rendall, 1995), L. van Beethoveno – F. Chopinui (Petty, 1999). Analitikų dėmesio sulaukė itin daugiariopos įtakos J. Brahmsio kūrybai (Whitesell, 1994; Daverio, 1988; Knapp, 1998): F. Chopino ir J. Brahmsio (Korsyn, 1996), R. Schumanno ir J. Brahmsio (Neighbour, 1984). F. Schuberto, R. Schumanno ir J. Brahmsio gyvenimo ir kūrybos sankirtos atskleidžiamos Johno Daverio knygoje „Kryžminant kelius: Schubertas, Schumannas ir Brahmsas“ (Daverio, 2002). Tyrinėti R. Wagnerio ir A. Schönbergo kūrybos saitai (Smyth, 1988)³ ir daugybė kitų. Kita vertus, sustiprėjo ir iš esmės atsinaujino teorinė-analitinė tradicija, poststruktūralistinės metodologijos, interpretuojančios dekonstrukciją bei tarp tekstinius muzikos kompozicijų ryšius. Minėtini pasirodė įtakingi teoriniai darbai: Charlio Roseno (*Influence: Plagiarism and Inspiration*, 1980), Josefo Strauso (*Remaking the Past*, 1990), aptarę ir susisteminę XX a. I pusės muzikos rekonstravimo praktiką; Keviną Korsyną „Towards a New Poetics of Musical Influence“ (1991), Adamo P. Krimso „Bloom, Poststructuralism(s), and Music theory“ (1994) ir kt.

Dairantis aplinkui W. A. Mozartą, tarp jo kūrybos modelių įtaka ugdytų mokinių pirmiausia pastebimas L. van Beethovenas. W. A. Mozarto-„tėvo“ įtaka, jo kūrinių kaip modelio traktavimas, teminių struktūrų formavi-

mo ir tolesnio jų „neteisingo perskaitymo“ („*misreading*“) ar pranokimo intencija stebima daugelyje L. van Beethoveno kūrybinių. Jeremy Yudkinas (Yudkin, 1992), tyrinėjęs abiejų Vienos klasikų styginių kvartetų (Yudkin 1992), įrodė, kad L. van Beethoveno styginių kvartetą Nr. 5 A-dur (op. 18, 1798–1800) neabejotinai yra paveiktas kaip *hommage* Josephui Haydnui sukurtu W. A. Mozarto styginių kvarteto Nr. 18 A-dur (K 464, 1785). Taikydamas H. Bloomo teorijos siūlomą metodologiją, minėto L. van Beethoveno opuso radimasi J. Yudkinas traktuoja kaip trijų motyvacijų susipynimą: mokymąsi iš W. A. Mozarto, kūrybines varžybas (originalo „nesupratimą“ gali pademonstruoti tų pačių formos sekcijų lyginimas stebint modelio pranokimo intenciją) ir pagarbos ženklą. Kur kas vėlesniame 1825 m. sukurtame L. van Beethoveno styginių kvartete Nr. 15 a-moll (op. 132), vėlgi susietame su W. A. Mozarto muzika, L. van Beethovenas pasiekė tokios visapusiškos pirmtako kūrybinių principų sublimacijos efektą, kad, J. Yudkino nuomone, gali susidaryti kontroversiškas išpūdis, esą L. van Beethoveno kūrinys yra imituojamas W. A. Mozarto kūrinio (Yudkin, 1992, 71–72).

Mokymosi, „tėvo“/„mokytojo“ kūrinio naudojimo kaip modelio L. van Beethovenas nedangstė įprastomis kompozicinėmis manipuliacijomis – W. A. Mozarto modelis ir nauja autorinė L. van Beethoveno versija siejama net nekeičiant tonacijos, neretai išsaugant kitus originalius muzikinio teksto parametrus. W. A. Mozarto ir L. van Beethoveno sonatų lyginamosios analizės atskleidžia daugybę jų tekstų sankirtos faktų, kurie pastebimi netgi paskutiniojoje Beethoveno sonatoje Nr. 32 (op. 111, 1822). Nancy Hager (1986) daro prielaidą, kad, pavyzdžiui, L. van Beethoveno sonatą fortepijonui Nr. 5 c-moll (op. 10 Nr. 1) inspiravo W. A. Mozarto sonatos fortepijonui c-moll (KV 457) *Molto allegro*. Nors nėra dokumentiškai nustatyta, kad L. van Beethovenas žinojo ir rėmėsi būtent šia W. A. Mozarto sonata, tačiau ryškios šių opusų kompozicinės paralelės – derminis bei tonacinis apibrėžtumas, teminių darinių formos, tonacinis planas, dramatinis intensyvumas ir pan. – tai patvirtina (Hager, 1986).

Tai, kad minėta W. A. Mozarto sonata L. van Beethoveno buvo atidžiai studijuota, patvirtina ir akivaizdžios teminių struktūrų formavimo paralelės su kita L. van Beethoveno sonata fortepijonui op. 13, c-moll (*Pathétique*). „Tėvo“ mokymo mechanizmus H. Bloomas apibūdino kaip mokymą savo pavyzdžiu, siūlymą/vertimą mokytoją pamėgdžioti ar imituoti. Savitą perkūrimą, J. Yudkino įvardijamus modelio kompozicinio teksto „nesupratimą“, pranokimą ir pagarbą galima išžvelgti lyginant W. A. Mozarto sonatos fortepijonui c-moll (K 457) *Adagio* ir L. van Beethoveno sonatos fortepijonui op. 13, c-moll (*Pathétique*) *Adagio cantabile*

teminius darinius (1, 2 pvz.). L. van Beethoveno santykis su W. A. Mozarto tekstu rodo tam tikras kompensuojančias manipuliacijas: W. A. Mozarto fragmento faktūros redukciją kompensuoja L. van Beethoveno harmonijos praturtinimas subtilesnėmis dominantės funkcijos formomis (D₂, D⁵₆). Pagarbą ar bent jau modelio „neslėpimą“ liudija W. A. Mozarto motyvo perkėlimas iš vidurinės formos dalies į L. van Beethoveno *Adagio cantabile* pradžią verčiant svarbiausiąja šios dalies temine medžiaga, kartu išsaugant W. A. Mozarto fragmento tonaciją, svarbiausiojo motyvo melodijos kontūrą, jos registrinį-tesitūrinį, ritminį tapatumą ir kt. W. A. Mozarto ir L. van Beethoveno santykis šiuo atveju gali būti įvardytas taikant H. Bloomo susistemintus įtakos pobūdžius – „tėvo“ ir „mokinio“ tekstų revizuotus santykius (*revisionary ratios*). Tad galima kalbėti apie „teserą“ – W. A. Mozarto *Adagio* teminių intencijų tolesnį tęsimą, išplėtojimą ir „daimonizaciją“ – tam tikrų W. A. Mozarto teksto elementų dar esmingesnį įprasminimą, kuris lemia ne tik organišką įtakos perėmimą, bet ir kompozicinėmis priemonėmis kreipia meninio pranokimo link:



1 pvz. W. A. Mozartas. Sonata fortepijonui c-moll (K 457). *Adagio*, t. 24–26



2 pvz. L. van Beethovenas. Sonata fortepijonui op. 13, c-moll (*Pathétique*). *Adagio cantabile*, t. 1–4

Pitarus Michailo Bachtino, Michelio Foucault, Rolando Barthes'o „tekstų tinklo“ idėjai ir žvalgantis gali-mų W. A. Mozarto *Adagio* motyvo referencijų, neišven-giamai kiltų jo intonacinės sąsajos su BACH monograma, o dar labiau – su „Gerai temperuoto klavyro“ I t. fugos cis-moll tema. „Neteisingo perskaitymo“, iškraipymo, kančios (kryžiaus) simbolio sematikos transformavimo ir deretorizavimo (H. Bloomo revizuojančių technikų) pėdsakus galėtume išžvelgti transponuodami W. A. Mozarto *Adagio* motyvą ir jį lygindami su J. S. Bacho fugos cis-moll temos intonacine schema:

cis – his – e – dis – cis (J. S. Bacho fugos cis-moll tema),

cis – h – e – d – cis (transponuotas W. A. Mozarto *Adagio* motyvas).

J. S. Bacho temos pagrindą sudarančią *parrhesia* retorinę figūrą (Joachimo Burmeisterio apibūdintą kaip „neteisingų“ intervalų – padidintųjų ar sumažintųjų – vartojimas) sukuria dvi krintančios mažosios sekundos (cis – his ir e – dis) bei jas simetrizuojanti „įtempta“ sumažintosios kvartos ašis (his – e). W. A. Mozartas, tikėtina, galėjo perimti J. S. Bacho intonacinių modelių, tačiau „šviesino“ jo dermę, modifikavo skausmingąjį semantiškumą „išplėsdamas“ charakteringuosius intervalus (m. 2 → d. 2; sum. 4 → gr. 4), taigi pastarieji prarado savo linearų disonansiškumą. Išdėstytoji W. A. Mozarto *Adagio* motyvo kilmės versija yra hipotetiška, tačiau galima, ypač žinant, kad J. S. Bacho fugas W. A. Mozartas detalai studijavo jas aranžuodamas barono Gottfriedo van Swieten rengiamiems sekmadieniniams kamerinės muzikos vakarams. Kita vertus, tęsiant „tekstų tinklo“ saitų paiešką ir dairantis jau paties J. S. Bacho monogramos ir fugos cis-moll temos intonacinių prototipų, galėtume priartėti jau prie Renesanso madrigalų. Vieną ankstyvųjų intonacinės formulės prototipų aptiktume Adriano Willaerto madrigale „Quanto più m'arde“. Dviejų krintančių sekundų konstrukcija (b – a (↑) d – cis), siejama su žodžiais *Lasso, lasso* (iš it. – nelaimingas, pavargęs), skambėjo Cypriano de Rore madrigale „O sonno o della queta humida ombrosa“, dar vienas minėtos intonacinės formulės variantas buvo naudojamas Orlando di Lasso „In dubbio di mio stato“, kartu su žodžiais *Lasso, non so*⁴.

L. van Beethoveno mokymosi iš Luigi Cherubini, Josepho Haydno bei W. A. Mozarto opusų faktus įrodo taip pat gausi L. van Beethoveno simfoninė kūryba, pavyzdžiui, akivaizdžiai panašios L. van Beethoveno simfonijos Nr. 2 D-dur (op. 36) ir W. A. Mozarto „Prahos simfonijos“ Nr. 38 D-dur (K 504) įžangos. Jas tyrinėjęs Rogeris Kamienas „modelio“ ir jo pagrindu sukurto naujo kūrinio santykį pagrindė remdamasis L. van Beethoveno eskizų analize, taip pat išvelgęs akordų sekų, struktūrinių padalų apimčių (visos įžangos, antrosios padalos, vargonų pedalo) požiūriu panašias įžangas, chromatizmų enharmoninių interpretacijų, melodinių detalių, ritminių elementų, rengiančių *Allegro* pasirodymą, panašumą (Kamien, 1990).

W. A. Mozarto-mokytojo įtaka neabejotinai atsekama Franzo Schuberto ankstyvojoje kūryboje – teminio modeliavimo ir formavimo būdų Schubertas akivaizdžiai mokėsi iš Mozarto partitūrų. Tuo metu savo prieraišumą W. A. Mozartui F. Schubertas patvirtino 1816 m. dienoraštyje: „O Mozartai, nemirtingas Mozartai, kiek daug, be galo daug įkvepiančių gražesnio, geresnio gyvenimo sugestijų tu palikai savo garsuose“⁵. Vėlesnėje kūryboje F. Schubertas pakeitė kūrybinius orientyrus: jo mokytoju / tėvu tapo L. van Beethovenas, tad ir kūriniuose radosi daugiau jo kūrybinių principų refleksijų. Nors, kaip mano Hansas Hollanderis, L. van Beethoveno įta-

ka F. Schubertui buvo labiau psichologinė nei kompozicinė, tačiau F. Schuberto didžiosios simfonijos C-dur (D. 944, 1825) ritmikos bei formavimo ypatybes akivaizdžiai paveikė L. van Beethoveno simfonija Nr. 7, o finalo tema neabejotinai primena L. van Beethoveno simfonijos Nr. 9 finalo „Freude“ temą. H. Hollanderio teigimu, glaudžiausią sąlytį su L. van Beethovenu rodo pasirinktas tematizmo organizavimo būdas (žr., pvz., įžangos trečiąjį motyvą) (Hollander, 1965). Beje, L. van Beethoveno simfonijos finalo – „Džiaugsmo“ – temą primenanti F. Schuberto didžiosios simfonijos C-dur finalo tema, kaip manoma, patvirtina istorinį faktą, kad 1824 m. gegužės 7 d. F. Schubertas dalyvavo jos premjeroje *Kärntnertor* teatre. Šis faktas paremtas kitu faktu: L. van Beethoveno 9-osios simfonijos partitūra buvo publikuota tik 1826 metais. Alfredas Einsteinas (Einstein, 1951) tarp L. van Beethoveno inspiruotų, iš jo „išmoktų“ kūrinių įvardija: F. Schuberto sonatą fortepijonui D-dur (D. 850), styginių kvartetą d-moll (D. 810), oktetą F-dur (D. 803), sonatas fortepijonui A-dur (D. 959) ir B-dur (D. 960), mišias Es-dur ir kt.

Toks nekaltas, tarsi kilnus „tėvo“ atltruizmas mokant „sūnus“, H. Bloomo pastebėjimu, iš abiejų pusių netrukus ima komplikotis ir pradeda reikštis vis labiau eskaluojama agresija. Nes kuo toliau, tuo labiau suaugę sūnūs, siekdami įrodyti savo tapatumą, norėdami išsivaduoti iš įtakos baimės ir pasiekti savo nepriklausomybę bei hegemoniją, negali išvengti savo santykio su „mokytoju“ ir jo muzika deklaravimo. Kaip teigia H. Bloomas, dažniausiai jie ryžtasi simbolinei žmogžudystei – „nužudo“ „tėvą“/„mokytoją“, t. y. slopina jo įtaką, sąmoningai jį vis labiau neteisingai supranta, „neteisingai perskaito“, įvelia supratimo klaidų – iškraipo jo stilių, hipertrofuoja ketinimus, suniokoja, nuskurdiina įtakos turinį ir taip visiškai išsilaisvina iš „mokytojo“/„tėvo“ įtakos (I–V revizuojančios technikos). Tačiau, tapę hegemonais ir nujausdami tykančią panašų savo likimą, kaip teigia H. Bloomas, vėlyvojoje kūryboje „sūnūs“ neretai savanoriškai sugrįžta prie kadaise „nužudyto“ „tėvo“/„mokytojo“ kapo (apofradė). W. A. Mozarto ir L. van Beethoveno „mokytas“ F. Schubertas netrukus pats tapo „tėvu“/„mokytoju“ Robertui Schumannui, ir tai ypač išryškėjo R. Schumannui kuriant dainas, kuriose jis nemažai perėmė iš F. Schuberto dainų ir pjesių fortepijonui (*Dichterliebe*). Fantazijoje fortepijonui C-dur op. 17 (1836) jau esama akivaizdaus grįžimo ir „citatishko“ nusilenkimo savo bei F. Schuberto mokytojui – nuo aliuzijos iki tikslios L. van Beethoveno dainos „Nimm sie hin denn diese Lieder“ (iš ciklo *An die ferne Geliebte*) citatos kodoje. Prasmine kulminacija tapusi L. van Beethoveno citata teikia galimybę R. Schumanno fantaziją traktuoti kaip laipsnišką jos pavidalo ryškumą ir artėjimą prie svarbiausio teminio darinio: nuo

miglotos aliuzijos ekspozicijoje, vėliau – ryškesnio fokuso aliuzijos *Im Legendenton* padaloje iki dokumento lygmens citatos-dedikacijos kodoje.

Vienu iš svarbiausių W. A. Mozarto ir L. van Beethoveno „tėvų“/„mokytojų“ abiem atvejais tenka laikyti Georgą Friedrichą Händelį ir Johanną Sebastianą Bachą. Tai, kad W. A. Mozartas buvo prigludęs prie J. S. Bacho kompozicinių tekstų, įrodo jau minėtas įdomus faktas, kad maždaug 1782 m. W. A. Mozartas tapo nuolatiniu dalyviu barono Gottfriedo van Swieteno rengiamų sekmadieninių kamerinės muzikos vakarų, kuriuose buvo atliekama vien J. S. Bacho ir G. F. Händelio muzika. Šiems tikslams W. A. Mozartas aranžavo J. S. Bacho „Gerai temperuoto klavyro“ fugas styginių trio bei kvartetams (žr.: penkios fugos K 405; keturi preliudai styginių trio K 404a) ir, kaip mano Warrenas Kirkendale, papildė jas lėtomis savos kūrybos išangomis (pvz., fuga fortepijonui K 426, vėlesnės aranžuotės styginiams K 546). Rankraščių, muzikos stiliaus, faktūros, harmoninės kalbos studijos rodo, kad iki šiol anoniminiu laikomo „Kaizerio rinkinio“ („Kaisersammlung“) autorystė priklausė W. A. Mozartui (Kirkendale, 1964, p. 47–57, 60–63). Tiesioginę įtaką W. A. Mozarto koncertams klavyriui yra padarę du J. S. Bacho sūnūs – Johannesas Christianas ir Carlus Philippas Emanuelis (apie tai bus kalbama vėliau).

Pradedant ankstyvuoju Bonos periodu L. van Beethovenas buvo inspiruotas J. S. Bacho muzikos ir šis prieraišumas nuolat gilėjo, tapo išvalgesnis ir esmingesnis vėlyvojoje kūryboje. Žinomi atvejai, kai konkretūs J. S. Bacho kūriniai tapo L. van Beethoveno kūrinų modeliais, tačiau originalo transformacija buvusi tokia esminė, kad labai retai tai esti įvardijama kaip tiesioginiai J. S. Bacho muzikos skoliniai. Williamas Kindermanas, pavyzdžiui, nurodo L. van Beethoveno sonatos Es-dur (op. 7) finalo c-moll epizodo ir J. S. Bacho „Gerai temperuoto klavyro“ (t. 1) preliudo c-moll kompozicines sąsajas (Kinderman, 1998, p. 85–87) remdamasis stilistinėmis dramatiškai traktuojamo *ostinato* aliuzijomis. W. Kindermanas pažymi ir tai, kad L. van Beethoveno sonatos fortepijonui F-dur (op. 54) finalas reflektuoja J. S. Bacho „Gerai temperuoto klavyro“ (t. 1) fugą e-moll. Beje, į minėtas L. van Beethoveno sonatas įsiskverbęs baroko epochai būdingos tokatiškosios idiomos, kurias kompozitorius dažniausiai transformuoja į dramatinio plėtojimo epizodus. W. Kindermanas taip pat teigia, kad L. van Beethoveno variacijose Nr. 29 ir Nr. 31 *Diabelli* valso tema (op. 120) išsaugotas melodinis ir faktūrinis panašumas su J. S. Bacho Goldbergo variacijomis, ir tai traktuojama kaip J. S. Bachui skiriamas *hommage* (Kinderman, 1998, p. 101–103). Kita vertus, tyrinėjimais įrodyta, kad savo bažnytinėje muzikoje siekdami retoriško žodinio teksto perskaitymo bei vokalines ekspresijos Mozartas ir Beethovenas neretai mokėsi

ir iš G. F. Händelio partitūrų, pavyzdžiui, L. van Beethoveno *Missa Solemnis* „Agnus Dei“ naudojamoms *catabasis* retorinėms figūroms bei fugato temai kompozitorius dairėsi pavyzdžių į G. F. Händelio „Messias“ chorą „Hal-lelujah“ (Kirkendale, 1970).

Be abejo, mokymasis, įtakos, darbas pagal pirminius kompozicinius modelius, H. Bloomo nurodomas „nesupratimo“ fenomenas vertintini kaip mechanizmai, kurių pagrindu vėlesnės kompozitorių kartos apibrėžia savo tapatumą mokytojų kartos požiūriu. Kita vertus, atsiskleidžiantys ryšiai, įtakos yra vienas iš medžiaginių indikatorių, demonstruojančių besirutuliojančios muzikos tradicijos teleologinio suvokimo prielaidas (Charlis Rosenas). H. Bloomo teorijos dėka ir muzikologų pastangomis rekonstruojami įtakų konfigūracijų žemėlapiai padeda ne tik suvokti XX a. muzikos stilistinio margumo bei kontroversinių signifikacijų fenomeną, bet ir paneigia modernizmo sukurtą opuso hermetiškumo, originalumo fetišo utopiją. Uždara organiška konkretaus autoriaus sukurtų kompozicijų visuma atsiskleidžia kaip daugiariopais santykiais su kitais kūriniais (autoriais) susaistyta struktūra.

Kyla klausimas, kaip funkcionuoja W. A. Mozarto, taip pat daugybės kitų „tėvais“/„mokytojais“ tapusių kompozitorių (J. S. Bacho, F. Schuberto, F. Liszto, R. Wagnerio) muzika XX a. pabaigos – XXI a. pradžios muzikoje? Bene ryškiausias skirtumas yra tas, kad XVIII–XIX a. „mokytojų“ tekstai prarado savo mokomąją, arba modelio, funkciją. Kitaip tariant, ši muzika funkcionuoja jau ne akivaizdžių įtakų forma, bet kaip postmodernistinio laiko kompozicijų intekstai (M. Aranovskio sąvoka, apibūdinanti informacijos vienybes – „įvairiais būdais „transplantuotus“ svetimo teksto elementus“; Арановский, 1998, c. 293) arba medžiaga, kuri kiekvieno kompozitoriaus sunaudojama individualiai. Dabarties kompoziciniuose tekstuose pasklidusios dar atpažįstamos W. A. Mozarto muzikinių tekstų dalelės su savosiomis reikšmėmis funkcionuoja perceptualaus peradresavimo būdu. W. A. Mozarto muzika ir toliau sukasi apyvarčioje, ji pakartotinai naudojama, perrūšiuojama, tiražuojama, perparduodama „iš antrų rankų“, vienais atvejais bandant apeliuoti į amžinausias vertybes, kitais atvejais destrukcijos būdu prisidedant prie šių vertybių hierarchijos katastrofos.

Vienas akivaizdžių skirtumų būtų ir tai, kad, kaip minėjome, XX a. pabaigoje buvo palaidota kūrinio originalumo utopija. Suvokta, kad praktiškai neegzistuoja jokia absoliučiai nauja muzika, nes ir ji operuoja bendromis referencijomis, bendrais ženklais ir kalbinėmis sistemomis – „*topoi communes*“ (Tomaszewski, 1994, s. 64). Įsitikinta, kad net monostilistiniai opusai yra kupini savi-referencijų ir autocitātų, kurios įrodo, kad skambantys kūriniai iš esmės akustuoja akivaizdžių arba paslėptų sąveikų tarp kūrinų tinklą. Paanalizavę galime atsekti

nuo W. A. Mozarto „Jupiterio“ simfonijos (K 551) keturių pradžios motyvo garsų nutįsias gijas ties ankstesniais kompozitoriaus kūrinių: pvz., *Missa brevis* F-dur (K 192) *Credo*, mišių C-dur (K 257) *Sanctus*, simfonija B-dur (K 319), divertimentu (K 439b/4) ir kt. Taikydamas balsų redukcijos metodą Richardas Kaplanas taip pat atskleidė, kad „Jupiterio“ motyvas suskamba beveik vienu metu su šia simfonija kurtos W. A. Mozarto simfonijos g-moll (K 550) lėtojoje dalyje (žr. pradinį 8 taktų periodą (Kaplan, 1982, p. 25–26)). Taigi, nuo H. Bloomo teorijos peršokant prie kitos labai įtakingos XX a. pabaigos teorijos teiginių, galima konstatuoti, kad „kiekviename pasisakyme esama svetimų balsų“, kiekvienas kompozitoriaus sukurtas tekstas yra jau parašytų ir dar neparasytų tekstų fragmentų tinklas („tekstų tinklas“), arba kiekvienas tekstas yra intertekstas (Barthes, 1984, p. 15). Dažniausiai cituojama Rolando Barthes'o ištrauka bene tiksliausiai apibūdintų interneto amžiuje pakitusį požiūrį į bet kurį meninį tekstą, į kurį žvelgiama kaip į kodų, ženklų bei simbolių konstrukciją. Savo programiniame darbe „Autoriaus mirtis“ (*La mort de l'auteur*) R. Barthes'as rašė, kartu pateikdamas postmodernistinių tekstų bei dabarties meninės kultūros diagnozę: „Mes žinome, kad tekstas nėra žodžių eilė, perteikianti vienintelę „teleologią“ mintį (Autoriaus – Dievo „žinią“), bet yra multidimensinė erdvė, kurioje stebimi sandūroje susimaišę rašymo būdai, iš kurių nė vienas nėra originalus. Tekstas yra citatų audinys (*a tissue of quotations*), kilęs iš nesuskaičiuojamų kultūros centrų“ (Barthes, 1968; 1977, p. 146).

Nors labiausiai paplitęs tekstų tinklą apibūdinantis „intertekstualumo“ terminas 1960-aisiais išsprūdo Juliai Kristevai diskutuojant su Michailo Bachtino tekstais, o Gérard'as Genette tarptekstinius ryšius įvardijo į smulkesnius potipius išskaidoma „transtekstualumo“ sąvoka (Genette, 1997)⁶, pati idėja radosi pirmaisiais XX a. dešimtmečiais Ferdinando de Saussure'o lingvistikos darbuose, tyrinėjantuose anagramos modelį, kur tvirtinama, kad meninių tekstų reikšmės yra išsitraukiamos pačių skaitytojų. Atskirus intertekstualumo teorijos raidos aspektus išplėtojo daugybė įvairių sričių lingvistų, antropologų, semiotikų bei menotyrininkų – J. Kristeva, R. Barthes'as, Umberto Eco, Ivanka Stoianova, H. Bloomas, Robertas Hattenas, M. Tomaszewskis, Ch. Rosenas, Leonardas B. Meyeris, M. Aranovskis, Dziun Tiba (Дзюн Тибя), Michaelis L. Kleinas ir kiti. Tačiau, kaip įspėjo vienos naujausių monografijų „Intertekstualumas Vakarų muzikos mene“ (*Intertextuality in Western Art Music. Musical Meaning and Interpretation*, 2005) autorius M. L. Kleinas, muzikinių intertekstų tyrinėtojai, atsižvelgdami į daugybę semiotikos, euristikos, hermeneutikos pranešimų bei diskursų, naudodami sudėtingus poststruktūralizmo bei dekonstrukcijos metodus ir technikas,

neretai persistengia ir išvelgia pernelyg daug sąsajų su kontekstinės literatūros, filosofijos ar psichologijos raštais. Taigi natūrali muzikinių išvalgų aistra užgęsta teksto ryšių „vertimo“ paieškose. Kita vertus, ženklų komponentais padengtas kiekvieno meno kūrinio tekstas, R. Barthes'o teigimu, yra ne autonomiškas tekstas, bet intertekstas, kuris suvokiamas ypatingu percepcijos būdu – įsiklausant į „svetimus balsus“. Taigi savireferentiškas intertekstualumas reikalauja atpažinti diskretiškus, bet kurio kūrinio struktūrą sudarančius intekstus.

Dar vienas radikalus intertekstų tyrinėtojų teiginys iš esmės koreguoja praktiškai neaprepiamos daugybės muzikinių tekstų percepcijos modelius. R. Barthes'as ir Umberto Eco lengva ranka sugriauna semiotikų bei kognityvistų braižytas trinares schemas: autorius – kūrinys – klausytojas, nes, pasak jų, autorius yra ne tas, kuris surikuoja intekstus, bet tas, kuris meniniuose intertekstuose sugeba atpažinti „svetimų balsų“, arba „kūnų“ (intekstų), konfiguracijas. Kitaip tariant, „užgimęs klausytojas“ (perfrazuojant H. Bloomo „*the birth of the reader*“) yra tapęs meninio teksto funkcija, prietaisu (angl. *device*), kuriam atsiskleidžia „mirusio autoriaus“ (mūsų atveju – naujo kompozicinio teksto kūrėjo, kompozitoriaus) artikuliuotų citatų konfiguracijos. Šioje vietoje, be abejo, galėtų sekti diskusija apie XX a. pabaigoje pasirodžiusią „autoriaus mirties“ („*the death of the author*“) filosofiją ir jos priežastis. Antai Vladimiras Martynovas kompozicijos principų žlugimą bei kompozitorių laiko pabaigą pagrindžia dviem priežastimis teigdamas, kad, pirma, menas savo esme vis labiau tolsta nuo žmonių ir, antra, kad kompozicijos bei kompozitoriaus fenomenai neišsemia viso to, kas suvokiama kaip muzika (Мартынов, 2002, c. 5–6). Nors teiginiai nėra nauji ir originalūs (prisiminkime Nicolaus'o Listeniuso, Zofijos Lissa, Toboro Kneifo, Hanso Heinricho Eggebrechto, Carlo Dahlhauso, Erhardo Karkoschka'os, Peterio Bürgerio ir kt. darbus), tačiau grįžtant prie intertekstualumo teorijos galima teigti, kad manipuluojant intekstais ir kuriant naujas publikos pritraukimo strategijas buvo bandoma pratęsti „kompozitorių laiką“.

Į XX–XXI a. kompozicijų tekstų voratinklius įsipainiojusi W. A. Mozarto muzika vėlgi remiasi teoriškai aprobuota intertekstų „margumo“ dogma ir intekstų „grynumo“ prielaida. Todėl įdomu pasekti, kokias transformacijas ir atnaujinimą šioje aplinkoje patiria daugiasluoksni W. A. Mozarto tekstų struktūra. Kaip vyksta W. A. Mozarto fenotekstų (J. Kristevos sąvoka) – išorinės, paviršinės teksto struktūros prasmių – atnaujinimas ir perkodavimas jų santykyje su genotekstais (gilumine struktūra) postmodernistinėje intertekstų terpėje? Pirmiausia tenka konstatuoti, kad daugybė išsamių analizių įrodė sąlyginį intekstų „grynumą“. Kalbant apie W. A. Mozarto kūrybos „svetimus balsus“, gerus pavyzdžius

teikia 1767 m. balandžio–liepos mėnesiais sukurti koncertai fortepijonui ir orkestrui (Nr. 1 F-dur (K 37), Nr. 2 B-dur (K 39), Nr. 3 D-dur (K 40) ir Nr. 4 G-dur (K 41)). Jau 1908 m. Teodoras de Wyzewas ir Georgas de Saint-Foix'as įrodė, kad pastarieji savo esme buvę „koncertai-pastišai“ (*pasticcio concertos*), kadangi jų medžiaga buvo skolinta iš Paryžiuje kūrusių vokiečių klavesinistų kūrinių bei C. Ph. E. Bacho sonatų. Beje, šiuo pagrindu buvo abejojama, ar nevertėtų minėtus opusus išbraukti iš W. A. Mozarto kūrinių sąrašų (Escal, 1981). Su koncertams pasirinktais modeliais W. A. Mozartas susipažino 1766 m., kai su Nannerle ir tėvu Leopoldu keliavo po Vokietiją, Angliją ir Prancūziją. Tai buvo Wolfgango ir Nannerlės skambintos Prancūzijoje atsidūrusių vokiečių Johanno Schoberto (~1740–1767), Johanno Gottfriedo Eckhardo (1735–1809), Leontzi Hannauerio (~1730–1790), taip pat Hermanno Friedricho Raupacho (1728–1778) klavyrinės sonatos. Būtent jų modeliai W. A. Mozarto buvo eksploatuojami ankstyvuosiuose koncertuose. Išimtimi čia tapo tik koncerto Nr. 3 D-dur (K 40) trečiosios dalies modelis, kilęs iš W. A. Mozarto kelionėse sutikto C. Ph. E. Bacho kompozicijų, bei koncerto Nr. 1 F-dur (K 37) lėtojoje dalyje iki šiol nežinomas svetimas šaltinis. Tai buvo W. A. Mozarto kompozicijos mokymosi darbai (kaip manoma, padedant tėvui Leopoldui Mozartui), nes XVIII a. mokantis kurti buvo pamėgdžijama svetima kūryba ir pamažu nugalint įtaką buvo judama prie reliatyvaus savarankiškumo. Kaip tik čia pasitvirtina du esminiai W. A. Mozarto išpažinimai: pirma, kad niekas kitas nėra tiek daug dirbęs mokymdamasis kompozicijos ir, antra, kad nėra tokio kompozitoriaus, kurio kūrinių jis nebūtų studijavęs. Tad tyrinėtojams išskyla svarbus uždavinys nutapyti W. A. Mozarto muzikinės aplinkos siluetus. Beje, kūryba pagal tam tikrus modelius buvo visuomet praktikuojama, pavyzdžiui, A. Schönbergo mokykloje, kas, beje, atsispindėjo ir jo mokomuosiuose darbuose: „Models for Beginners in Composition“ (Los Angeles, 1942) arba „Structural Functions of Harmony and Fundamentals of Musical Composition“ (rašyta 1937–1948, išleista 1967).

Tačiau ir vėlesniuose W. A. Mozarto koncertuose girdėjosi „svetimų balsų“, pavyzdžiui, Ellwoodas Derras nustatė, kad ruošdamas klavyro įstojimą po pirmosios riturnelės W. A. Mozartas naudojo vokalinės emblemos *fermata sospesa* (iš it. – netikėtas sustojimas, melodinės linijos nutrūkimas) priemonės ir iki 1777 m. jas kurdamas praktikavosi Johanno Christiano Bacho (1735–1782) arijos „Cara, la dolce fiamma“ (iš operos „Adriano in Siria“, su kuria susipažino 1768 m.) pagrindu (Derr, 1991, p. 160). E. Derro tyrinėti W. A. Mozarto koncertai klavyriui – Nr. 9 Es-dur (K 271), Nr. 11 F-dur (K 413 (387a)), Nr. 13 C-dur (K 415 (387b)), Nr. 15 B-dur (K 450), Nr. 20 d-moll (K 466), Nr. 21 C-dur (K 467),

Nr. 22 Es-dur (K 482), Nr. 24 c-moll (K 491) ir Nr. 25 C-dur (K 503) – demonstravo, kaip vokalinė *fermata sospesa* laipsniškai virto instrumentine ir kartu kito apimties, harmonijos bei orkestro traktuotės teminių elementų integravimo požiūriu. Negana to, W. A. Mozarto *fermata sospesa* keturiuose koncertuose (K 413, 415, 450 ir 466) buvo susijusi su C. Ph. E. Bacho ir J. Ch. Bacho kompozicine medžiaga, o K 467, 482 ir 503 – su autocitatomis iš kitų klavyrinių koncertų (Derr, 1991, p. 160–161). W. A. Mozarto klavyriniais koncertams ypač didelę įtaką darė J. Ch. Bacho klavyriniai koncertai. Johnas Meyeris (Meyer, 1979) mano, kad J. Ch. Bacho klavyrinių koncertų (G-dur, op. 1, Nr. 4; D-dur, op. 1, Nr. 6; Es-dur, op. 7, Nr. 5; D-dur, op. 13, No. 2, taip pat B-dur, op. 13, Nr. 4 ir Es-dur, op. 13, Nr. 6) kompoziciniai ypatumai labai paveikė W. A. Mozarto klavyrinių koncertų pirmųjų dalių struktūrinius principus, ypač išplečiant riturnelių ir solo sekcijas, pučiamųjų instrumentų traktavimą, lėtųjų dalių dainingą melodinį stilių, taip pat finaluose naudojant šokius, menuetą, rondo ar variacijas (optimaliausiu perkuriamu koncerto modeliu, tyrinėtojų teigimu, W. A. Mozartui tapo J. Ch. Bacho koncertas op. 7). Yra žinoma, kad, pavyzdžiui, trys Mozarto koncertai K 107 remiasi konkrečių J. Ch. Bacho klavyrinių sonatų modeliais: pirmasis D-dur – J. Ch. Bacho sonata op. 5 Nr. 2; antrasis G-dur ir trečiasis Es-dur – J. Ch. Bacho sonatos op. 5 Nr. 3. Būtent kaip J. Ch. Bacho inspiruotus koncertus Johnas Meyeris nurodė W. A. Mozarto klavyrinius koncertus Nr. 6 B-dur (K 238), Nr. 8 C-dur (K 246), Nr. 9 Es-dur (K 271), Nr. 11 F-dur (K 413), Nr. 17 G-dur (K 453) ir Nr. 24 c-moll (K 491).

Savireferencijos ir „svetimų balsų“ apstu ir W. A. Mozarto operose. Ypač šiuo požiūriu „talpi“ „Die Zauberflöte“ muzika, susijusi su paties W. A. Mozarto autocitatomis bei kitų kompozitorių tekstais. Neretai pabrėžiama, kad šios operos melodinių šaltinių versmė (panašiai kaip ir Igorio Stravinskio „Šventojo pavasario“) yra neišsenkama. Kita vertus, toks kompozicinis „daugiabalsiškumas“ aiškinamas W. A. Mozarto muzikinės atminties ypatumais, kuri, kaip žinome, buvusi ypatingo „tūrio“. Manoma, kad dauguma į jo partitūras prasismelkusių skolinių būvę nesąmoningo pobūdžio. Juditha Alice Eckelmeyer teigia, kad, pavyzdžiui, Paminos arija *Ach, ich fühl's* iš „Die Zauberflöte“ yra susijusi su paties W. A. Mozarto *Trennungslied* (K 519), styginių kvintetu g-moll (K 516) ir koncertu klavyriui Nr. 20 d-moll (K 466) (Eckelmeyer, 1980, p. 15–20). Operos uvertiūros „svetimas balsas“ grąžina į istorinę situaciją, kai 1781 m. gruodžio 24 d. austrių imperatorius Josephas II pakvietė W. A. Mozartą ir italų virtuozą Muzio Clementi (1752–1832) improvizuoti, groti savo kūrinius ir meistriškumu varžytis („*duello musicale*“) svečių akivaizdoje. M. Clementi tuomet skambino savo sonatą B-dur op. 24 Nr. 2, visus stebindamas

skriejančiomis tercijų virtinėmis. Kalbėdamas apie M. Clementi sonatas ir perspėdamas, kad sesuo Nannerle „negadintų savo gerų ramių rankų“, 1782 m. birželio 7 d. suirzęs W. A. Mozartas tėvui rašė: „Clementi, kaip ir visi italai, šarlatanas (*ciarlattano*). [...] Kas jam puikiai pavyksta – tai pasažai tercija, prie kurių jis prakaitavo Londone dieną ir naktį. O daugiau nieko jis neturi – visiškai nieko. Nei mažiausios ekspresijos, nei skonio, o dar mažiau jausmo“ (Монарт, 2000, c. 289). Tačiau po dešimties metų pagrindinė šio „šarlato“ sonatos tema netikėtai suskambėjo „Die Zauberflöte“ uvertiūroje. M. Clementi išsižeidė ir visuose vėlesniuose sonatos leidimuose įdėdavo priedą, kad jo kūrinys buvo sukurtas net 10 metų anksčiau, nei W. A. Mozartas užrašė pirmąją savo operos natą.

W. A. Mozarto operos „Don Giovanni“ II veiksmo finale šįkart, ko gero, sąmoningai suskamba tuo metu triuškinančiai populiarūs „svetimi balsai“. Nekyla abejonų, kad W. A. Mozartas nė neketino slėpti svetimoms medžiagos, greičiau visuotinai žinomų 1780-ųjų „hitų“/„topų“ citatas jis įtraukė kaip sėkmės bei solidarumo ženklą: tai buvo ispano Martino y Soler'o (1754–1806) operos „Una cosa rara“ (1786) *O quanto un si bel giubilo* medžiaga iš I veiksmo finalo paskutiniosios padalos, Giuseppe Sarti (1729–1802) „Fra i due litiganti il terzo gode“ (*Come un'agnello* iš I v. VII scenos) bei paties W. A. Mozarto „Figaro vedybų“ *Non più andrai* autocitata. Kita vertus, W. A. Mozarto operų referencijos skambėjo jo kvartetuose, pavyzdžiui, Georgas Knepleris mini styginių kvarteto D-dur (K 499) temų prototipus, atrastus tais pačiais metais sukomponuotoje „La nozze di Figaro“, ir styginių kvarteto B-dur (K 458) sąsajas su „Die Entführung aus dem Serail“ tematizmu (Knepler, 1976; 1991).

Taigi, kai W. A. Mozarto intekstas atkeliaus iš „Die Zauberflöte“ uvertiūroje skambančio M. Clementi fragmento, galėsime konstatuoti H. Bloomo vadinamąjį „poeto poete“ („*the poet in a poet*“) arba perfrazuojant – „kompozitoriaus kompozitoriuje“, tiksliau – „inteksto intekste“ (G. Daunoravičienės sąvoka), situaciją, nors nėra abejonės, kad ir M. Clementi kūryboje taip pat skambėjo „svetimi balsai“. Panašiai būtų galima kalbėti ir apie W. A. Mozarto ne kartą naudotą Luigi Boccherini (1743–1805) styginių kvarteto *in C* temos medžiagą. Ypač ekstensyviai ši tema, Hanso Kellerio teigimu, buvo „skolinama“ W. A. Mozarto sonatos fortepijonui D-dur (K 576) finale: pagrindiniu temos *inceptu* (*Kopfmotiv*) čia buvo tapusi L. Boccherini temos sekvencija. To paties L. Boccherini tematizmo referencijos girdimos W. A. Mozarto sonatos fortepijonui c-moll (K 457) pirmojoje dalyje, kuri, beje, vėliau buvo „neteisingai perskaityta“ L. van Beethoveno, taip pat W. A. Mozarto koncerto fortepijonui Es-dur (K 449) finale, sonatos smuikui ir fortepijonui D-dur (K 306) finale (Keller, 1947, p. 241–247).

H. Kelleris, beje, konstatuoja, kad gana „blankią“ L. Boccherini temą W. A. Mozartas sutaurino ir daug kartų pranoko (daimonizacija, askezė).

Stulbinantis Antonio Vivaldi operų kūrimo greitis ir nepasotinamas publikos vis naujų operų poreikis buvo tiesioginių šio kompozitoriaus kompiliacijų arba masivių koliažų įvedimo priežastis. Kai kurias savo operas A. Vivaldi tiesiog sudėliojo iš Hasse, Giacomelli, Leo, G. F. Händelio, Pergolesi ir Vinci arijų, prikurdamas joms tik rečitatyvus (pvz., „Rosamira“, 1738). Kita vertus, sakysime, G. F. Händelio muzika buvo kuriama svetimų tekstų „neteisingo perskaitymo“ būdu arba buvo sąmoningai slepiami naudojami modeliai, todėl santykis su pastaraisiais buvo ne tiek kompiliacinio, kiek „rezonuojančio“ pobūdžio (E. Derro sąvoka). Pavyzdžiui, jo oratorijoje „Samsonas“ E. Derras išvelgė akivaizdų motyvinį bei ritminį panašumą su Georgo Philippo Telemanno „Harmonischer Gottes-Dienst“, o visas abejonės sugriauna net kartais įterpti G. Ph. Telemanno kūrinio fragmentai (Derr, 1984, p. 119). G. F. Händelio ir J. S. Bacho ryšiai akivaizdūs ne vien koncertuose. Yra žinoma, kad J. S. Bachas turėjo G. F. Händelio pasijų kopijas, kantatą „Armida abbandonata“ (HWV 105) ir Concerto grosso f-moll, yra įrodytas kai kurių J. S. Bacho kantatų teminis artumas su G. F. Händelio opera „Almira“. Panašiai galima kalbėti apie semantinių signifikatų bei autoreferencijų kupiną G. Bizet, J. Brahms, A. Brucknerio⁷, G. Mahlerio, Ch. Iveso, netgi C. Debussy, A. Schönbergo, G. Ligeti kūrybą (pastarojo operoje „Le Grand Macabre“ nemaža stilistinių elementų iš ankstesnių jo opusų), taip pat C. Monteverdi, W. A. Mozarto, I. Stravinskio, G. Rossini, G. Verdi ar L. van Beethoveno operinio stiliaus „refleksijas“ (G. Ligeti sąvoka).

Savireferentiškas dabarties muzikos kompozicijų intertekstualumas, U. Eco, R. Barthes'o teorijose klausytoją paverčiantis autoriumi, kaip jau minėjome, įgalioja jį sunkiai užduočiai – atpažinti įvairiais būdais transformuotus svetimų teksto elementus, arba intekstus. Tik XX a. paskutiniajame ketvirtyje aktyvios A. Schnittke's „polistilistikos“ sąvokos paskatintos teorijos iš esmės pradėjo spręsti klausimą apie priimančio teksto ir inteksto („svetimo balso“) santykius. Buvo pastebėti nesutampantys svetimų tekstų adaptacijų mechanizmai, jie sisteminti ir įvardyti originaliomis sąvokomis A. Schnittke's, M. Aronovskio, M. Tomaszewskio, L. B. Meyerio, H. Bloomo, Thomo Elioto, Ch. Roseno ar U. Eco požiūriuose į „muziką muzikoje“ ar „literatūrą literatūroje“. Tai atskira tyrinėjimų tema, todėl, remdamiesi Audros Verskėnaitės sudaryta sistematika, išvardysime populiariausius intekstų egzistencinius būvius bei terminologinius ekvivalentus, atkreipdami dėmesį į terminų įvairovę (Verskėnaitė, 2004, p. 30–32): citata, skolinys (*borrowing* – L. B. Meyeris), „muzika muzikoje“ (M. Tomaszewskis),

kuri sujungia reminiscencinę ir inkliuzyvinę muzikas; intertekstinis dialogas (U. Eco) su organiškais implikacijomis bei netikėtais elementais. Kitą „svetimo teksto“ adaptacijos lygmenį rodo *amalgama* (M. Aranovskis), simuliacija (*simulation* – L. B. Meyeris, 1967, p. 202), retroversinė muzika (M. Tomaszewskis). Trečiasis lygmuo siūlo derivaciją (M. Aranovskis), stilizuotą muziką (M. Tomaszewskis) ir parafrazę (L. B. Meyeris). Koliažo technika įvardijama kaip kontaminacija (M. Aranovskis), skolinys (L. B. Meyeris), eklektinė bei sintetinė muzika (Tomaszewskis, 1994, s. 67).

Aptarę svarbiausius intertekstinio požiūrio į W. A. Mozarto muziką teorinius aspektus, atsižrėžkime į lietuvių muziką. Tiesiogiai atsakyti į klausimą, ar W. A. Mozarto kūrybinė maniera, jo kompozicijų melodika, stilistika, atmetieji ar perimtieji „pasirinkimai iš apribojimų tinklo“ (L. B. Meyeris) yra paveikūs Lietuvos kompozitorių kūrybai, yra keblu, nes čia neužtenka nurodyti tokios įtakos produktus. Viena iš santykio su klasicizmo muzika ir jos idiomomis problemų yra ta, kad lietuvių profesionalioji muzikinė kūryba nėra turėjusi savojo „klasicizmo“, savosios Apšvietos epochos su šiam stiliui būdinga kūryba. Todėl kalbant apie lietuvių muzikinės kultūros santykį su W. A. Mozarto epochos muzika pirmiausia tenka paminėti ankstyvus W. A. Mozarto muzikos atlikimo faktus. Kaip rašo Jonas Bruveris (Bruveris, 1997, p. 9), jau 1785 m. Klaipėdoje (tuomet Prūsijai priklausiusiame Memelyje) ir Vilniuje buvo įsteigti miestų teatrai. Vilniuje su savo trupe gastroliavo Wojciechas Boguslawsky, 1802 m. Vilniaus miesto teatre buvo pastatyta „Užburtoji fleita“ (*Die Zauberflöte*), kuri buvo rodoma ir vėlesniais metais. Kaip pažymi J. Bruveris, W. A. Mozarto muzika Lietuvoje skambėjo kartu su Giovanni Paisiello (1741–1816), Antonio Salieri (1750–1825), Gazzaniga'os, Anfosi, Cimarosa'os, Piccini, Sacchini, Duni, Gosseco, Cherubini, Mehulio, Mayrio, Winterio, Müllerio muzika. 1820–1821 m. Vilniuje gastroliavo *die Deutsche Opern- und Schauspielgesellschaft Klaipėda*, vadovaujama Johanno Gottliebo Heckerto, gastrolių metu buvo rodomos W. A. Mozarto operos „Titus“ bei „Die Entführung aus dem Serail“. Tai ankstyvieji W. A. Mozarto kūrinių skambėjimo Lietuvoje faktai, tolesnė jų atlikimo Lietuvoje istorija dar laukia savo tyrinėtojų.

Kalbant apie lietuvių kompozitorių kūrybinius sąlyčius su W. A. Mozarto kūriniais XX a. pabaigoje, tektų minėti rekompozicijų metodu kuriančius kompozitorius, tačiau W. A. Mozarto tekstai nesipuikuoja populiarumu. Tarp įpinamų „svetimų balsų“ dažniausiai Lietuvoje girdisi romantikų balsai: F. Schuberto – A. Martinaičio „Belaukiant F. Schuberto“ (2005), „Palydžiu draugą F. Schubertą...“ (2005), taip pat styginių kvartete „Mirtis ir mergelė“ (1997); J. S. Bacho – M. Urbaičio „Bachvariationen I“ (1988), „Bachvariationen II“ (2000);

A. Brucknerio – M. Urbaičio „Bruckner-Gemälde“ (1997); R. Wagnerio – M. Urbaičio „Der Fall Wagner“ (1999, 2003, 2005); Jeano Sibeliuso – A. Martinaičio „Nebaigtojoje simfonijoje“ (1995) ir kt. Kalbant apie konkrečius rekomponuojančius autorius, gana simptomiška yra tai, kad vietoj *hommage* arba *Musikalishes Opfer* pobūdžio pagarbaus santykio su medžiaga teikiančiais kompozitoriais Lietuvoje išgalėjo keistas ir mažai įpareigojantis žanrinis naujadaras su nerūpestingu postmoderniu antraštės skambesiu – *I like*. Netrupame Vidmanto Bartulio tokių kūrinių sąrašė vėlgi dažniausiai puikuoja jasi romantikai:

- I like Vivaldi – The Four Seasons* (1993)
- I like Tango – La comparsita* (1994)
- I don't like souvenirs* (1995)
- I like J. S. Bach. Prelude C Major* (1995)
- I like Dance à la Russ* (1995)
- I like A. Dvořák* (1996)
- I like Tango – A solas* (1997)
- I like F. Schubert. Quintetto C Maj op. 163 Adagio* (1998)
- I like F. Chopin. Sonata B Maj* (2000)
- I like H. Berlioz (Lointaine)* (2003)
- I Like G. Puccini (Toska)* (2004)

Nors V. Bartulio *I like* kūrinių sąrašė W. A. Mozarto kol kas nėra, tačiau glaudus sąlytis su jo tektais V. Bartulio realizuotas operoje-oratorijoje „Mozarto gimtadienis“ (2006), kurioje pasirodo įvairūs W. A. Mozarto sukurti personažai ir skamba tiek originalūs operų (daugiausia „Užburtosios fleitos“, „Figaro vedybų“, „Don Žuano“) numeriai, tiek ir aliuziškai V. Bartulio rekomponuoti rečitatyvai. Tad V. Bartulis nepritaria anglių kompozitoriui Frederickui Delius (1862–1934), kuris teigia: „Jei žmogus man sako, kad jis mėgsta (*he likes*) Mozartą, aš iš karto žinau, kad jis blogas muzikas“⁸.

Dar keli proginiai lietuvių kompozitorių opusai – muzikos festivalio „Amadeus“ užsakymu sukurtas Vytauto Barkausko *Opus 126 in Es* (2005) styginių orkestrui bei Arvydo Malcio „Žaidimai pagal MozARTĄ“ (2005) simfoniniam orkestrui yra asociatyvaus inspiracinio santykio, be jokių medžiaginių išipareigojimų. V. Barkausko intencija skaidri *toccamento* muzika savo nuotaika, faktūros „lengvumu“ turėtų asocijuotis su W. A. Mozartu. Hipotetiška A. Malcio vizija remiasi prielaida „kaip Mozartas“, t. y. kaip galbūt kurtų W. A. Mozartas, gyvendamas dabar – matyt, Lietuvoje?.. Percepcijos būdu sunku paliudyti abiejų autorių intenciją. W. A. Mozarto muzikos referencijoms priskirtina ir M. Urbaičio „Lacrimosa“ (1991–1994) mišriam chorui su neproporcingai stambia W. A. Mozarto „Requiem“ citata. Plačiau pakomentuosime du lietuvių autorių kūrinius, medžiagiškai susietus su konkrečiais W. A. Mozarto tektais, kurie tapo šių dviejų kompozicijų radimosi pre-tekstu

(perfrazuojant R. Murray Schaferio naudojamas sąvokas *pre-existing music* bei *pre-existing text* (Schafer, 1960)).

W. A. Mozarto sonatos klavyriui A-dur (K. 331) finalas „Alla turca“ tapo Osvaldo Balakausko „Naujojo turkų maršo“ (1987) 2 fortepijonams 8 rankoms arba sintezatoriui medžiaga. Tai, beje, buvo gana netipiškas šio kompozitoriaus sprendimas, ir šio kūrinio radimasi O. Balakauskas aiškino kaip vieną iš „kartkartėmis (manykim – atsipalaidavimui) prisimenamų žanrų“, „naują požiūrį į žinomas muzikines idėjas“. [...] Tai žaidimai“⁹ (Balakauskas, 2000, p. 288). Kiek jie gali būti rimti ar ironiški, galima spręsti iš paties W. A. Mozarto požiūrio į vadinamąją „turkišką“ ar „karo“ muziką. Jo kūryboje tokia muzika dažniausiai buvo suvokiama ir traktuojama kaip karnavalinė, bufonistinė, ryškios orientalistinės pakraipos. Specifiniai tų laikų muzikos „turkiškumo“ ženklai yra atpažįstami pagrindinio motyvo ritminėje figūroje, lygiame boso aštuntinių „bumpšėjime“ (tarsi imituojant perkusinius), tercinėje melodikos sandaroje. Beje, panašūs „turkiškieji“ ypatumai pastebimi ir W. A. Mozarto operos „Pagrobimas iš seralio“ Osmino arijos ritminiam modelyje (scena Nr. 3) bei janyčių choro (Nr. 5) tercinėse melodinėse figūrose, tokios „turkiškos“ intonacijos skamba W. A. Mozarto koncerte smuikui A-dur (K 219) (Чигарева, 2000, c. 176–177) ir pan.

Tiesa, O. Balakauskas niekada nėra deklaravęs savo prieraišumo klasicizmui, o jo neoklasicistiniai opusai nesiremia W. A. Mozarto modeliais. Net ir pačios šio kompozitoriaus kūrybinės nuostatos, atrodytų, priešinasi tam, kad galėtume jį priskirti kadaise „nužudytojo tėvo/mokytojo“ palikuonims. W. A. Mozarto ir O. Balakausko epochas skiria 200 metų kompozicijos evoliucija ir gili stilistinė-technologinė praraja. Kita vertus, O. Balakausko santykis su rekompozicijos prototipu – „Alla turca“ pre-tekstu – menkai nutolęs nuo XX a. I pusės modernistų kartos požiūrio į „svetimą“ tekstą ir jų susikurtų reinterpretacijų manierų. Turima galvoje, pavyzdžiui, I. Stravinskio bei A. Schönbergo karta. Čia minėtinas I. Stravinskio baletas „Pulcinella“ (1920), rekomponavęs Pergolesi ir kitų XVIII a. pradžios mažiau žinomų kompozitorių sonatas bei arijas, arba I. Stravinskio baletas „Fėjos pabučiavimas“, sukurtas Rubinsteino ir Benois pasiūlymu 35-osioms P. Čaikovskio mirties metinėms (1928-ųjų lapkritį), kuriame I. Stravinskis naudojo mažai žinomas P. Čaikovskio dainas („Lopšinė“ op. 54 Nr. 10) bei kūrinius fortepijonui, taip pat I. Stravinskio koncertas smuikui – J. S. Bacho koncerto 2 smuikams reinterpretacija. Greta minėtinas A. Schönbergo koncertas styginių kvartetui ir orkestrui iš esmės yra G. F. Händelio Concerto grosso op. 6 Nr. 7 rekompozicija, B. Bartóko koncertas fortepijonui Nr. 3 – Mozarto „pamokyto“ L. van Beethoveno styginių kvarteto a-moll op. 132 II d. bei III d. „Heiligen Dankgesang

eines Genesenen an die Gottheit“ rekompozicija ir pan. Todėl O. Balakausko „Naujojo turkų maršo“ kompozicines manipuliacijas apibūdinsime kai kuriomis Josepha Strauso sąvokomis, kurias jis pasiūlė savo knygoje „Perkuriant praeitį“ (*Remaking the Past*, 1990) tyrinėdamas XX a. I pusės kompozitorių rekompozicijas bei jų taikomas technologines strategijas kuriant svetimų kompozicinių tekstų pagrindu.

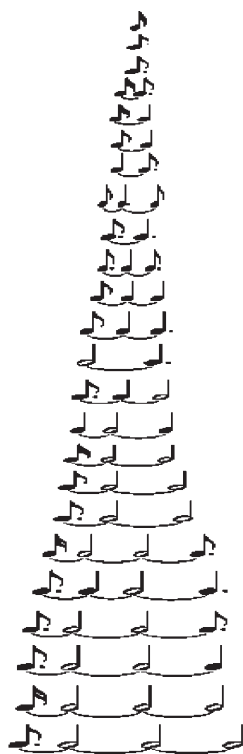
Iš W. A. Mozarto „Turkų maršo“ teksto O. Balakauskas atsirenka paradigmatiškuosius „turkiškuosius“ muzikinius elementus, ypač išskirdamas emblemą motyvą (*Kopfmotiv*). Pastarasis generuoja pagrindinę opuso medžiagą XX a. I pusės modernistams įprastu būdu: opuso eigoje šis *Kopfmotiv* bematant O. Balakausko „klasterizuojamas“ ir tampa naujų motyvų inicijavimo modeliu. Kitaip tariant, nuo kiekvieno W. A. Mozarto „turkiškojo“ motyvo tiksliais garso transpozicijomis O. Balakausko opusui imami daugini „turkiškieji“ motyvai:



Tokį pirminio šaltinio medžiagos multiplikavimą J. Strausas pavadino generalizacija: svetimasis motyvas kompozitoriaus apibendrinamas/generalizuojamas, jis tampa nesurikiuotos aukščių klasės setu ir toliau plėtojamas atitinkamai posttonaliems įpročiams ir vartosenos normoms (Straus, 1990, p. 17). W. A. Mozarto „Alla turca“ motyvai O. Balakausko opuse išdėstomi progresuojančiai pagal jų dispoziciją originaliame tekste. Besiklasterizuojantys W. A. Mozarto teksto segmentai, nuolat auganti jų koncentracija, tirštėjanti ir besiluoksniojanti faktūra, intensyvjantis kompozicinis procesas atitinka dvi kitas J. Strauso išskirtas strategijas: motyvizaciją (nuo lot. *motus* – judėjimas, judėjimo skatinimas) – kai skolinamas motyvų turinys yra radikaliai intensyvinamas, ir koncentravimą, suspaudimą (Straus, 1990, p. 17). Pastaroji kompozicinė strategija remiasi diachroniškai išdėstyto „svetimo“ kūrinio elementų (O. Balakausko pasirinkto „turkiškojo motyvo“, tercinių antrosios temos slinkčių, tipiško klasicizmo ornamento – ilgojo foršlago ir pan.) suspaudimu į sinchronišką darinį. Kita vertus, atskiri motyvo lygmens dariniai konkrečiose „Naujojo turkų maršo“ formos sekcijose O. Balakausko traktuojami panašiai kaip temos fragmen-

tai laisvosiose romatikų variacijose. Kai prieš finalą O. Balakausko opuse suskamba barokiško stiliaus fugato ir grįžtama į tematinę bei faktūrinę reprizą, romantikų variacijų žanrinio modelio išpūdis dar labiau sustiprėja.

Ritminio konstruktyvizmo metafora „Naujajame turkų marše“ O. Balakauskui, matyt, buvo tapusi periferinė W. A. Mozarto teksto detalė – ilgasis foršlagas (it. *appoggiatura*) ir jo sukurtas progresuojantis elementų pobūdis (ilgiesiems foršlagams W. A. Mozartas naudojo 1, 2, 3 garsus). Būtent šios melizmos, „turkiškieji“ motyvai, taip pat aštuntinių teminio darinio paskutiniai tonai O. Balakausko pratęsimi nuolat kintančių trukmių ritminėmis „uodegomis“, kurios perima tam tikrą konstruktyvią ilgėjančių trukmių progresijos programą:



- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9
- 10
- 11
- 12
- 14
- 15
- 16
- 17
- 18
- 19
- 20
- 21
- 22
- 23
- 25
- 27

Taikant J. Strausso teoriją, šiuo atveju būtų galima kalbėti apie centralizacijos strategiją – periferinis elementas (*appoggiatura*) ir jo modelis perkeliamas į struktūrinį centrą¹⁰. Modernisto ir konstruktyvių sprendimų ieškotojo žvilgsniu O. Balakauskas įsidėmėjo ir W. A. Mozarto „Alla turca“ naudojamų priemonių logiką ir ją atkartoją kur kas sudėtingesne kompozicine maniera. Technologiniai XX a. muzikos aspektai dažniausiai atsispindi per reminiscencijas, aliuzijas ar simuliaciją. Linearus komponavimas čia susipina su O. Balakausko vadinamąja „serinio minimalizmo“ (t. y. „serijinio minimalizmo“ – G. D.) technika: W. A. Mozarto teksto generuota medžiaga O. Balakausko opuse sukasi minimalistinėmis „kilpomis“ (*loop* technika), o motyvų transpozicijos pagal klasterizuoto pirminio

motyvo aukščių modelį aliuziškai (ir kiek ironiškai) primena pokario avangardo superserijų, arba *Überreihe* (Hannso Jelineko (1952) sąvoka), technikos simuliaciją. Kompozicijų superserijų, arba *Überreihe*, techniką naudojo P. Boulezas „Structures“ Ia (1951), K. Stockhausenas („Klavierstücke“ I–IV, 1952–1953), A. Schnittke („Muzikoje“ kameriniam orkestrui (1964) gana tiesmukai taikęs P. Boulezo „Structures“ Ia techniką) ir kt. J. Strausas tokios strategijos neįvardijo, tačiau tai galėtų būti ankstesniojo kūrinių technologinių prielaidų modernizavimas arba komplikavimas.

Tokio pobūdžio O. Balakausko akistata su W. A. Mozarto „Alla turca“ kompoziciniu tekstu bei jo technologinėmis prielaidomis iš esmės nėra radikaliai nutolusi nuo senosios rekompozicijų tradicijos. Svetimos medžiagos (pvz., *cantus firmus*) „senumas“ jau Renesanso epochoje daugelio kompozitorių (Josquinas, Pierre’as Moulu, Nicolas Gombertas, Jeanas Moutonas ir kt.) buvo pabrėžiamas demonstratyviai afišuojant jo kontrastą su „progresyviomis“ naujosiomis technologijomis. Tad ir O. Balakauskas, žvelgdamas į W. A. Mozarto kompozicinę logiką bei naudojamas kompozicines priemones, jas rekomponuoja demonstruodamas kompleksiškesnę mąstymą, modernesnes technologijas, o ypač naujosios civilizacijos skambesį – sintetatorių, techninį XX a. stebuklą.

Vis dėlto paklaustas apie istorija tapusios muzikos atgimimą dabartinėje kūryboje O. Balakauskas gūžtelėjo pečiais: „Nežinau, kaip ji gali „atgimti“ kitų laikų kompozitorių *kūryboje*. Mėginimus tai padaryti laikyčiau kūrybos periferijos reiškiniu, vertu dėmesio nebent kaip silpnybės (asmens, kartos, laikotarpio) simptomas“ (Balakauskas, 2000, p. 265). O. Balakausko santykis su W. A. Mozarto kompoziciniu tekstu iš esmės atskleidžia tipišką modernisto požiūrį, kai į istoriją žvelgiama kaip į linijinį teleologinį procesą su utopiško progreso kryptimi. Beje, panašiai mąstė pagrindiniai XX a. modernizmo konstruktoriai A. Schönbergas ir A. Webernas. Pavyzdžiui, A. Weberno „Der Weg zur Neuen Musik“ buvo kalbama apie muzikos kelią nuo grigališko choralo iki A. Schönbergo mokyklos muzikos – neabejotinos ilgo teleologinio kelio aukštumos, nes „iš tikrųjų mes turėjome su kiekvienu nauju kūriniu ruošti dirvą, žengti pirmuosius žingsnius: kiekvienas kūrinys yra kažkuo skirtingas, kažkuo naujas“ (Webern, 1963, S. 45). A. Schönbergo ir A. Weberno muzikos tradicijos bei istorijos sampratoje figūruoja aktyvi „kelio“ metafora. Kaip pažymi J. Strausas, į save jie žvelgė kaip į „turėjusius apleisti pažįstamus kraštovaizdžius ir keliauti naujais ir nepažįstamais keliais arba maršrutais“ (Straus, 1990, p. 7). Matyt, neatsitiktinai solidaros modernistinės nuostatos besilaikantis O. Balakauskas viename interviu save pavadino keliautoju: „Savo muzikoje aš esu būtent keliautojas. Ilgiausiai esu užtrukęs serializme,

kiek trumpiau – modalizme, kažkiek – neoklasiko, trupučiuką – minimalizme, heterofonijoje, sonorikoje (tai nėra vieno lygio kategorijos, bet jos nusako vienokią ar kitokią orientaciją)“ (Balakauskas, 2000, p. 311).

Kuo skiriasi postmodernistinis Onutės Narbutaitės požiūris į W. A. Mozarto muziką nuo modernistinio O. Balakausko požiūrio? Ir apskritai, ar postmodernizmas, kuris terminologiškai tarsi negali egzistuoti be paties modernizmo, yra alternatyva? Kurį laiką liepsnojusi diskusija, ar postmodernizmas yra modernizmo agonija, ar atvirkščiai – tolesnė modernizmo seka, šiuo atveju mums nėra tokia svarbi. Daug svarbesni naujieji postmodernizmo ženklai ir, lyginant su modernizmu, atsigręžimo į „seną“ opoziciškumas. Paradoksalu, bet tipiškai modernizmo kvietimai nutraukti santykį su „seną“ tam, kad būtų inicijuota „nauja“, savaip ima kartotis. Postmodernizmas „nutraukia su seną“, pagal François Lyotardą, demonstruodamas „praeities užslopino, tramdymo būdą“. F. Lyotardas, L. B. Meyeris, Lawrence'as Krameris sutaria, kad postmodernizmas yra ne modernizmo pabaigos, bet greičiau naujos pradžios ženklas. L. B. Meyeris kitam modernizmo etapui siūlo savus terminus: „fluktuojantis sąstingis“, „stabilus pliuralizmas“, „antiistorinis antikultūrinis polinkis“ (*ahistorical and acultural taste*) ir kt., nes tolesnis modernizmas pasižymi naujomis autorystėmis, besidauginančiais svetimais intertekstų „kūnais“, Jamesono įvardytu stilistiniu eklektizmu, pastišu, dvigubu kodavimu, Halo Forsterio „eklektišku istoriškumu“, Grossbergo „autentiško neautentiškumo“ sindromu ir kt. (Brackett, 2002, p. 209). Matyt, pasitvirtino L. B. Meyerio dar 1967 m. išsakyta prognozė, kad postmodernistinė sąmonė ir komunikacinių technologijų triumfas neišvengiamai pakeis linearumo pobūdį kultūros judėjime¹¹.

O. Narbutaitės „Mozartsommer“ (1991) idėja netikėtai susisieja su Antonino Dvořáko požiūriu: „Mozartas yra saulės spindulys“¹². W. A. Mozarto muzikos savaiminis švytėjimas O. Narbutaitės įkomponuotas kaip vasaros dalis rekomponuojančiame metų cikle (priminsime „Rudens riturnelę“ – „Hommage à Fryderyk“ (1999) bei „Winterserenadę“ (1997) su Franzo Schuberto „Gute Nacht“ („Winterreise“), „Erlkönig“ aliuziniais intekstais). Savita ir originali šios kompozitorės refleksija rezonuoja modernizmui opozicinę nuostatą, ir tai nenuostabu, nes charizmatiškojo W. A. Mozarto muzikos grožio bei tobulumo argumentai buvo naudojami įvairiomis aplinkybėmis ir neretai skirtingais tikslais. Dar XX a. modernizmo praeityje tai buvo argumentas prieš naujosios muzikos antplūdį: jau 1904 m. Rudolfas Maria Breithauptas įsakmiai reikalavo: „Daugiau Mozarto“ (*mehr Mozart*). Grėsmingai kylančią modernizmo bangą buvo bandoma pakreipti naujojo klasiškumo vaga: taip radosi Felixo Weingartnerio kvietimas

„Pirmyn prie Mozarto“ (*Vorwärts zu Mozart*) (Weingartner, 1912, S. 108). Kita vertus, paradoksalu, kad „Mozartsommer“ analizei menkai pritaikomos postmodernistinio laikui būdingos intertekstų teorijos ar analizės technologijos. Pirmiausia todėl, kad O. Narbutaitės kūrinys tenka kalbėti apie dokumento lygmens W. A. Mozarto kūrinį, arba „svetimų kūnų“, tikslumą ir jiems nebūdingas „neteisingo perskaitymo“ sindromas. Tuo požiūriu, kiek ironizuojant H. Bloomą, peršasi prielaida, kad O. Narbutaitė yra „fiziškai“ artimas „mokytojui/tėvui“ asmuo. Nes plėšant į „gabalus“ W. A. Mozarto partitūras ir rengiant „Mozartsommer“ medžiagą, nebuvo keičiami skiautinių muzikiniai tekstai, o autoriaus rankraščių fizinį „suplėšymo“ aktą galėjo atlikti tik labai artimas W. A. Mozartui asmuo, pvz., mažasis sūnus Franzas Xaveras Wolfgangas arba žmona Konstanza, kuri vyro rankraščius pardavinėjo norėdama pasipelniti¹³.

„Suplėšytų“ W. A. Mozarto tekstų („kūnų“) semantinį aktyvumą labai palaikė polimotyvinė jo melodika, kuri iš legendiškai netaupios (pastebėta dar Karlo Dittersdorfo) kompozicijų medžiagos leidžia paimti dar gyvybės kupiną dalelę. Be abejo, svarbus ir atskirų detalių juvelyriskumas, natūralus grožis, šiltumas, prasingumas, net R. Wagnerio kritikuotos melodijų kadencijos su standartiniais II laipsnio triliais. Gerai atpažįstami „Mozartsommer“ pabaigos motyvai išduoda „Jupiter-Sinfoniję“ C-dur (K 551), „Eine kleine Nachtmusik“ (K 525) bei „Requiem“ (K 626), tačiau, kompozitorės teigimu, medžiaga buvo imama iš įvairių W. A. Mozarto kūrinų: „Die Zauberflöte“ uvertiūros, styginių kvarteto Nr. 9 A-dur (K 169), simfonijų D-dur (K 504), g-moll (K 550), kitų kompozicijų. Ši dekonstruota, suardyta, suplėšyta iki „atomų“ medžiaga „Mozartsommer“ dažniausiai gravituoja net savo buvusių tonacijų ir emocijų tonusų orbitose.



Atrodytų, lengva ranka išsviesti į naują savo konfigūracijų erdvę smulkieji W. A. Mozarto tekstų segmentai O. Narbutaitės opuse gravituoja tarsi nesvarioje būsenoje, kurdami skaidrią puantilistinę faktūrą ir spiduliuodami asociatyvumu. Kaip teigė kompozitorė, „Mozartsommer“ ji sąmoningai kūrė sergėdama W. A. Mozarto teksto detalių „nekryptingumą“, „nesvarumą“, „nepriklausomumą“.

Atsitiktinius pastarųjų sambūvius kompozitorė traktuoja kaip grynojo žaismo rezultata: tarsi krestelėjus vaikišką „žiūroną“ (kaleidoskopą) spindintys W. A. Mozarto „stikliukai“ sukrenta į vis kitokią konfigūraciją, „mažais vėjo gūsiomis kartkartėmis sunešami į krūvą“¹⁴.

Svarbus ir nelinearus W. A. Mozarto skiautinių pobūdis, jų išsidėstymas „Mozartsommer“ tarsi tinkle su nuolat atsiveriančiais „mazgų susikirtimais“. Kompozitorė, o ir klausytojai, tokioje hipertekstinėje (metatekstinėje, transtekstinėje – McLaughlin, Keep) erdvėje gali rinktis nelinearų bei daugiariopą jų perskaitymo būdą, tarsi judėdami nuorodomis interneto tinkle. Beje, teorinės interpretacijos taip pat nurodo tam tikrus kūrinių intertekstinės prigimties ir internetinės informacinės sistemos panašumus, pasireiškiančius daugiariopais, nelineariais „perskaitymo“ būdais (hipertekstų požymis). Kita vertus, „Mozartsommer“ intertekstualumas yra paradoksaliai originalus. Mat absoliučiai teisingas, t. y. dokumento lygmens, W. A. Mozarto teksto „perskaitymas“ ir akivaizdus faktas, kad „Mozartsommer“ nėra jokio W. A. Mozartui svetimo garso, iš esmės užginčija interteksto sąvoką: yra monotekstai – suplėšytų W. A. Mozarto tekstų mozaika ir O. Narbutaitės fantazijos dėlionė. Kadangi „Mozartsommer“ susideda iš daugybės W. A. Mozarto tekstų fragmentų, kuriuos identifikuoti (ypač smulkiuosius) gana sudėtinga, todėl sąlyginai „naujam“ tekstui taikytina interteksto – susikertančių „senų“ W. A. Mozarto tekstų tinklo – sąvoka.

Ir vis dėlto kas yra toji gravitacinė jėga, kuri suvaldo, sutraukia ir sudėsto, atrodytų, mechaniškai iškirptus smulkiuosius W. A. Mozarto muzikos elementus į vientisą kūrinių?¹⁵ Absoliučiai atskiros mažos W. A. Mozarto muzikos nuotrupos – chorėjiškos „aimanos“, besisukantys triliai, lėti apdainavimai su „silpnomis“ užtūrų pabaigomis, repeticijos, sutrupintų sekvencijų fragmentai, minkštų kontūrų akordai – pamažu ima jungtis, konsoliduotis, kristalizuotis į gamutes, virsti stambesniais motyvais, tarsi atsitiktinai sukrisdami į kryptingai pabaigos link išnyrančius stambesnius epizodus. Beje, jei intertekstų prielaida vadinsime pasklidusių W. A. Mozarto kūrinių įvairovę, tuomet taikydami Roberto Hatteno sąvokas „Mozartsommer“ atveju sąlyginai galėtume kalbėti apie moduliaciją nuo stilistinio intertekstualumo (*stylistic intertextuality*) – užuominų į ankstesnių stilių ar muzikos tradicijų konvencijas neatkuriant konkrečių kūrinių – į strateginį intertekstualumą (*strategic intertextuality*), kai remiamasi konkrečiais ankstesniais kūrinių (Hatten, 1985). Kyla įspūdis, kad W. A. Mozarto skiautinių procesiją nuo puantilistinės erdvės iki vis stambėjančių muzikos „kūnų“ čia valdo mechaninėmis žirkėmis neperkirptos metafizinio lygmens sąsajos, prasminių traukų gijos ar buvusių tekstų visumos prisiminimas. Būtent ši nemateriali jėga, atrodytų, susieja išsvaidytus

atomus, motyvai pagaliau „sukimba“ į išnyrančią vienišą išbaigtą *Andante cantabile* fleitos frazę iš „Jupiter-Sinfonie“ ir kelis charakteringus „Eine kleine Nachtmusik“ bei „Lacrimosa“ („Requiem“) motyvus.

Suplėšyto W. A. Mozarto gyvenimo muzika ir O. Narbutaitės žaidimas. Kalbant apie receptinius įspūdžius minėtinis Lutz Lesle pastebėtos šio opuso sąsajos su anų laikų *chiaroscuro* (iš pranc., it. – šviesokaita), nes iš tiesų vėbernišką tradiciją primenanti mažųjų segmentų *piano* ir *forte* kaita ir pačių motyvų komponavimas suteikia šėšėliavimą. Raiškiai asociatyviai šiame opuse byloja ir W. A. Mozarto instrumento – klavesino – metafora, suggestionuojanti personifikuoto instrumento skambesį. Individuali O. Narbutaitės kūrybinė maniera, kompozicinės technikos lengvumas be jokių „prakaito žymių“, subtilus intelektualumas kažkuo siejasi su Aarono Coplando W. A. Mozarto kūrybos apibūdinimais: „Tai sėkminga lygsvara tarp polėkio ir kontrolės, tarp jausmingumo ir savidisciplinos, stiliaus paprastumo ir rafinuotumo, ir tai yra ypatinga kompetencija. Mozartas dar kartą pragrėžė šaltinį, iš kurio plūsta visa muzika, save išreikšdamas spontaniškai bei subtiliai tobulai ir gyvastingai pasimdamas teisę į tai, kas niekuomet nebus pakartota“¹⁶.

Išvados

Pabaigai keletas apibendrinančių pastebėjimų. Minėtini trys šių studijų inicijavę momentai. Pirma, žiūros centre atsідūrusi W. A. Mozarto kūryba, jos referencijų bei savireferencijų žvalga XVIII–XX a. muzikoje. Antra, stebint įvairiapuses įtakas, intertekstinio pobūdžio reinterpretacijas buvo aktualizuojamos poststruktūralistinės idėjos ir požiūris, neigiantis kūrinių uždaro struktūros idėją. Analizėms buvo taikomas istorinio kontekstualizavimo principas, komparatyvistinis, dekonstrukcijos bei poststruktūralistiniai tyrinėjimo metodai. Trečia, studijoje buvo fokusuojamas vadinamasis „vertikalūs“ intertekstualiosios analizės aspektas („vertikalioji ašis“ – J. Kristevos sąvoka). Pagrindinis dėmesys buvo skiriamas ne „autorius mirčiai“ priešpriešinamam „klausytojo (skaitytojo) gimimui“ (Barthes, 1977, p. 148) arba Julijos Kristevos vadinamajai „horizontaliajai“ intertekstualios analizės ašies problematikai, bet buvo tyrinėjama, kaip konkretaus W. A. Mozarto kūrinių teksto struktūros susieja ankstesnius ar dabar koegzistuojančius muzikinius tekstus („kūnus“), menines, socialines konvencijas, konceptus ir pan. (Kristeva, 1980, p. 69). Taigi W. A. Mozarto muzikos savireferencijos, įtakos plitimo ar intekstinių būvių paieška praturtėja naujų analitinių metodologijų bei technikų taikymo galimybėmis.

Straipsnyje aptariamas W. A. Mozarto „mokymosi“ laikas ir jo muzikos įtakos plitimo laikas, kai atsekami

akivaizdūs kitų kompozitorių mokymosi bei įtakos perėmimo faktai. Remiantis H. Bloomo „įtakos baimės“ teorija („The Anxiety of Influence“, 1973) bei susistemintais „ankstesnio“ (svetimo) ir „vėlesnio“ (savojo) tekstų revizuojančiais santykiais (*revisionary ratios*), aptariamimi paties W. A. Mozarto mokymosi bei J. Ch. Bacho, Ph. E. Bacho, M. Clementi, L. Boccherini, Ch. Raupacho, J. Schoberto, L. Hannauerio, J. G. Eckhardo, M. y Solero, G. Sarti kompozicijų modelių naudojimo atvejais. Tyrinėjama W. A. Mozarto kaip „tėvo“/„mokytojo“ įtaka L. van Beethoveno, F. Schuberto ir kt. kompozitorių kūrybai, kuri pasireiškė bendru deriniu bei tonaciniu kūrinių apibrėžtumu, artimais teminių darinių pavidalais, melodikos formavimo ir kitais ypatumais. Perfrazuojant H. Bloomo „poeto poete“ (*the poet in a poet*) idėją į „kompozitoriaus kompozitoriuje“, straipsnyje pabrėžiamas sąlyginis muzikinių modelių bei intekstų grynumo pobūdis („inteksto intekste“ fenomenas). W. A. Mozarto muzikos referencijų pavyzdžiais patvirtinamas R. Barthes'o teiginys apie bet kurio meninio teksto autonomiškumo sąlygiškumą ir meninių tekstų tinklo objektyvumą.

XX a. muzikoje W. A. Mozarto kūrybos įtaka transformavosi į jo kūrybos kaip rekonstruojamos medžiagos versmę. Pakitusios kompozitorių santykio su svetimumu tekstu orientacijos ir strategijos XX a. muzikoje pasireiškia neprognozuojamais (nuo dokumentiško tapatumo iki radikalčiai rekonstruotų) „svetimų“ tekstų būviais. Kaip tipiška modernistinė svetimo teksto transformacija interpretuojamas J. Cage'o ir L. Hillerio performansas „Hpschd“ (1969), kuriame W. A. Mozarto „Musikalische Würfelspiele“ (K 294d) bei sonatų fortepijonui (K 281, K 284, K 330, K 283, fantazijos K 475) medžiagai buvo taikomi L. van Beethoveno, F. Chopino, R. Schumanno, L. M. Gottschalko, F. Busoni, J. Cage'o ir L. Hillerio opusų ritminiai modeliai. W. A. Mozarto sonatos klavyriui A-dur (K 331) finalo „Alla turca“ pagrindu sukomponuotas O. Balakausko „Naujasis turkų maršas“ (1987) rekonstruojamas taikant motyvizacijos, generalizacijos bei koncentravimo strategijas (J. Strauso sąvokos). „Alla turca“ naudojamų kompozicinių priemonių logika O. Balakausko atkartojama sudėtingesne kompozicine maniera, todėl pastarąją siūloma įvardyti kaip ankstesnio kūrinio technologinio komplikavimo strategiją. O. Narbutaitės „Mozartsommer“ (1991) naudojamiems dokumento pobūdžio W. A. Mozarto tekstų fragmentams nebūdingas „neteisingo perskaitymo“ (*misreading*) sindromas. „Mozartsommer“ W. A. Mozarto skiautiniai išsidėsto hipertekstiniam tinklui būdingu principu su atsiveriančiais nelinearaus pobūdžio „mazgų“ susikirtimais. Interteksto prielaida laikant pasklidusių W. A. Mozarto kūrinių fragmentų įvairovę, šioje kompozicijoje išvelgiama

moduliacija nuo stilistinio intertekstualumo (*stylistic intertextuality*) į strateginį intertekstualumą (*strategic intertextuality*, R. Hatteno sąvokos), pasireiškiantį atpažįstamais „Jupiter-Sinfonie“, „Eine kleine Nachtmusik“ bei „Lacrimosa“ („Requiem“) motyvais.

Daugelio analitikų atskleisti W. A. Mozarto kompozicinių tekstų pagrindu nusidriekę tarptekstiniai ryšiai skatina platiems panoraminiais poststruktūralistiniams profesionaliosios muzikos tyrinėjimams. Šiame fone randasi utopiški užmojai – analizės būdu sukurti „tekstų tinklo“ mazgų žemėlapi, už kurio teritorijos galėtų atsidurti tik aukščiausio originalumo muzikiniai tekstai. Kita vertus, devalvavus modernistines kūrinio originalumo fetišo idėjas, intertekstualumo teorijų akivaizdoje net ir minėti aukščiausio originalumo kompoziciniai tekstai neišvengiamai manifestuoja tam tikrus tarptekstinius rezonansus ir teleologiškai tęsiamą muzikos tradiciją.

Nuorodos

¹ Žr.: W. A. Mozart's letters, ed. by E. Anderson, 2nd ed., 1966, vol 2.; *Selected letters*, ed. by R. Spaethling 2000; O. E. Deutsch, *Mozart: Die Dokumente seines Lebens*, Kassel u.a. 2. Veröffentlichung, 1965. W. A. Mozarto biografijos: *The Mozart Compendium. A Guide to Mozart's Life and Music*, H. C. Robbins Landon, ed. London: Thames and Hudson, 1990; P. Gay, *Mozart*, Claassen Verlag: Hildesheim, 2001; U. Konrad, *Wolfgang Amadé Mozart. Leben, Musik, Werkbestand*, Kassel u.a.: Bärenreiter, 2005. Taip pat žr.: J. Liebner, *Mozart on the Stage*, New York: Praeger, 1972; 1980; H. C. Robbins Landon, *Mozart's Last Year*, 1988; 1999; W. Stafford, *The Mozart Myths. A Reassessment*, Stanford, California: Stanford University Press, 1991.

² H. Bloomas minėtas technikas (*revisionary ratios*) įvardija kaip šešiapakopę sistematiką: a) klinamenas – pirmtako teksto neteisingas perskaitymas, nepranešimas („*poetic misreading or misprison proper*“) įveliant lemtingas supratimo klaidas; b) tesera – antiteziškai papildomas pirmtakas, išsaugant jo kalbą bei požiūrį; pastarieji traktuojami naujai, tarsi pirmtakui klydus („*as to retain its terms but to mean to them in another sense, as though the precursor had failed to go far enough*“); c) kenosis – atotrūkis nuo pirmtako, naujojo teksto tam tikras niokojimas ruošiant netiesioginio įtakos perėmimo mechanizmus; d) daimonizacija – tam tikrų pirmtako teksto aspektų sureikšminimas, individualus išaukštinimas („*sublime*“), tas pakeičia „sūnaus“ ir „tėvo“ tekstų santykį, verčia abejoti ankstesnio teksto unikalumu; e) askezė – apsisvalymas, palaipsnis svetimos įtakos mažėjimas, pirmtako auka/dovana nušalinama („*the precursor's endowment is also truncated*“) ir f) apofradė, arba mirusiųjų grįžimas („*the return of the dead*“), t. y. „sūnu“ vėlyvojoje kūryboje sugrįžimas prie nugalėtosios „tėvo“ įtakos (Bloom, 1973, p. 18). Taip pat: <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bloom/excerpts/anxiety.html>

³ Žr.: L. Whitesell, Men with a Past: Music and the „Anxiety of Influence“, 19th-Century Music, 1994, vol. 18, p. 152–167. R. Knapp, Brahms and the Anxiety of Allusion, Journal of Musicological Research, 1998, 18, p. 1–30. K. Korsyn, Directional Tonality and Intertextuality: Brahms's Quintet Op. 88

and Chopin's Ballade Op. 38, *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*, ed. W. Kinderman and H. Krebs, Lincoln: University of Nebraska Press, 1996, p. 45–83. C. Monson, *Throughout All Generations': Intimations of Influence in the Short Service Styles of Tallis, Byrd and Morley*, *Byrd Studies*, ed. Alan Brown and Richard Turbet, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1992, p. 83–111. O. Neighbour, *Brahms and Schumann: Two Opus Nines and Beyond*, *19th-Century Music*, 7 (April 1984), p. 266–270. W. C. Petty, *Chopin and the Ghost of Beethoven*, *19th-Century Music*, 22 (Spring 1999), p. 281–299. D. Smyth, *Wagner and Schoenberg: Probing a Case of Musical Influence*. Paper read at the Southern Chapter meeting of the AMS, Florida State University, 12 March 1988. E. D. Rendall, *The Influence of Henry Purcell on Händel, Traced in Acis and Galatea*, *The Musical Times* 36 (May 1895), p. 293–296. W. Kinderman, *Bachian Affinities in Beethoven*, *Bach Perspectives*, 3, 1998, p. 81–108.

⁴ Įvairius kitus šios melodinės formulės variantus rasime Heinricho Schützto madrigale „Giunto è pur, Lidia“, kur su žodžiais *lasso, lasso* skamba tokios intonacinės konstrukcijos: c-h ↑ es-d; arba b-a ↑ f-e ir kiti variantai. Žr.: Т. Дубравская, *Музыка эпохи Возрождения (XVI век). История полифонии*, Т. 2.6. Москва: Музыка, 1996, с. 126–128.

⁵ Žr.: <http://www.musicwithease.com/mozart-quotes.html>

⁶ Teigdamas, kad „transtekstualumo“ sąvoka yra talpesnė už J. Kristevos pasiūlytą „intertekstualumo“ sąvoką, Gérardas Genette'as (Genette, 1997) kartu įvardijo penkis jo potėpius: a) intertekstualumas (aliuzija, citata, plagiatas); b) paratekstualumas (teksto susiejimas su jo „protekstais“, pavyzdžiui, pavadinimais, antraštelėmis, epigrafais, dedikacijomis, padėkomis, iliustracijomis ir pan.); c) architekstualumas – pats save ženklintis tekstas, pvz., atstovaudamas žanrui ar žanrams ir pan.; d) metatekstualumas – akivaizdus arba maskuojamas vieno teksto kritinis komentaras kitame tekste; e) hipertekstualumas – teksto santykis su ankstesniu – transformuojamu, modifikuojamu, perkuriamu, išplėtojamu – tekstu arba žanru (įskaitant parodiją, pokštą, vertimą ir pan.).

⁷ A. Bruckneris simfonijose citavo savo mišias, Haydno, F. Liszto, R. Wagnerio kūrinius: pavyzdžiui, simfonijos Nr. 4 antroji dalis buvo modeliuojama remiantis Hectoro Berliozo piligrimų maršo iš simfonijos „Haroldas Italijoje“ sekvencijų seka.

⁸ Žr.: *Mozartiana: Two Centuries of Notes, Quotes, and Anecdotes about Wolfgang Amadeus Mozart*, J. Solman (ed.), New York: Walker & Company, 2002.

⁹ Pats O. Balakauskas tarp vadinamųjų „atsipalaidavimo žanrų“ vardija: styginių kvarteto Nr. 2 (1971) V dalį su Haydno muzikos koliažu, kuris vėliau buvo išmestas; „Ludus modorum“ violončelei solo ir orkestrui (1972) su paties O. Balakausko melodijų stilistinėmis variacijomis; „Retrospektyva I“ (1974) ir „Fuga“ (1974) su F. Chopino ir J. S. Bacho muzikos pertransformavimu; „Albertiana“ (1981) su nauju požiūriu į seną Alberti bosų idėją ir „žinomus“ valso bei rumbos ritmus (Balakauskas, 2000, p. 288).

¹⁰ Išvardysime kitas mūsų nepaminėtas J. Strauso nurodomas svetimos muzikos reinterpretacijos strategijas:

- marginalizacija – ankstesnės muzikos centriniai struktūriniai elementai (pvz., D-T kadencijos ar linearios tercijų progresijos) yra išstremti į naujo kūrinio periferiją;
- fragmentacija – ankstesnio kūrinio kartu koegzistuojantys elementai (pvz., trigarsio prima, tercija, kvinta) naujame kūrinyje yra išskirti;

- neutralizacija – tradiciniams muzikos elementams (pvz., D7) nuplėšiama jų įprastinė funkcija, konkrečiai – jos progresuojantis impulsas; blokuojamas būsimasis judėjimas į priekį;

- simetrizacija – į tikslą orientuotos tradicinės harmoninės progresijos bei muzikos formos (pvz., sonatos forma), inversiškai perverstos ar retrogradiškai simetriškos, tampa sustabdytos, sukaustytos (Straus, 1990, p. 17).

¹¹ Žr.: Leonard B. Meyer, *Postlude-Future Tense: Music, Ideology, and Culture*, *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1967.

¹² Žr.: A. Dvořák, *Letters and Reminiscences* (1954), žr.: <http://www.musicwithease.com/mozart-quotes.html>

¹³ Britų bibliotekoje 2006 m. sausio mėnesį viešai buvo sujungtos dar 1835 m. Konstanzos Weber-Mozart į dvi dalis perplėštos W. A. Mozarto rankraščio dalys. Tai buvo septyniolikmečio Mozarto ranka 1773 m. užrašyta partitūra, kuri, kaip manoma, radosi jo tėvui Leopoldui reikalaujant sukurti kelias kadencijas klavyro koncertams ir menuetą styginių kvartetui, (tėvo manymu, tai būtų praskynę W. A. Mozartui kelią į tarnybą Austrijos imperatoriaus dvare). Viršutinė rankraščio dalis tuomet pakliuvo į dvaro muzikanto rankas ir keliavo po daugelį kolekcijų, apatinę 1953 m. Britų biblioteka įsigijo iš Bavarijos tarnautojo archyvo.

¹⁴ Iš asmeninio pokalbio su O. Narbutaite 2006 01 20.

¹⁵ Panašiai garsas D generuoja ir valdo garsinį procesą O. Narbutaitės styginių kvartete Nr. 3 „Piešinys sugrįžtančiai žiemai“ (1991).

¹⁶ „Mozart in his music was probably the most reasonable of the world's great composers. It is the happy balance between flight and control, between sensibility and self-discipline, simplicity and sophistication of style that is his particular province... Mozart tapped once again the source from which all music flows, expressing himself with a spontaneity and refinement and breath-taking rightness that has never since been duplicated“. Žr.: Aaron Copland, *Copland on Music 1960*, <http://www.musicwithease.com/mozart-quotes.html>

Literatūra

- Albright D. *Modernism and Music: An Anthology of Sources*. University of Chicago Press, 2004.
- Balakauskas O. Muzikos keliautojas. *Osvaldas Balakauskas: Muzika ir mintys*. Sud. R. Gaidamavičiūtė, Vilnius: Baltos lankos, 2000. P. 311–315.
- Balakauskas O. Už horizonto ir toliau. *Osvaldas Balakauskas: Muzika ir mintys*. Sud. R. Gaidamavičiūtė, Vilnius: Baltos lankos, 2000. P. 253–269.
- Balakauskas O. Vienintelis noras – kad klausytusi. *Osvaldas Balakauskas: Muzika ir mintys*. Sud. R. Gaidamavičiūtė. Vilnius: Baltos lankos, 2000. P. 288.
- Barthes R. La mort de l'auteur. *Le bruissement de la langue (Essais critique IV)*. Paris: Seuil. 1984. P. 61–67.
- Barthes R. The death of the author (1968). *Image/Music/Text*. Transl. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
- Bloom H. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford University Press, New York, 1973.
- Brackett D. Where's It At?: Postmodern Theory and the Contemporary Musical Field. *Postmodern Music/Postmodern Art*. Ed by J. Lochhead and J. Auner. Routledge: New York, London, 2002. P. 207–234.

- Bruveris J. Mozarts Musik in Litauen – einige Akzente. *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz. Heft 1. Gudrun Schröder Verlag, Chemnitz, 1997. S. 7–19.
- Daver J. Brahms, Mozart and the Anxiety of Influence. (AMS New England chapter susitikime). New England Conservatory. 6 February 1988.
- Daver J. *Crossing Path: Schubert, Schumann, and Brahms*. Oxford University Press (USA), 2002.
- Daver J. Schumann's 'Im Legendenton' and Friedrich Schlegel's *Arabeske*. *19th-Century Music*. 11 (Fall 1987). P. 150–163.
- Derr E. Händel's Procedures for Composing with Materials from Telemann's *Harmonischer Gottes-Dienst* in *Solomon*. *Göttinger Händel-Beiträge*. 1. Ed. by H. J. Marx. Kassel: Bärenreiter, 1984. S. 116–147.
- Derr E. Mozart's Transfer of the Vocal "fermata sospesa" to his Piano-Concerto First Movements. *Mozart-Jahrbuch*. 1. 1991. P. 155–163.
- Eckelmeyer J. A. Two Complexes of Recurrent Melodies related to "Die Zauberflöte". *The Music Review*. 41. 1980. P. 11–25.
- Einstein A. *Schubert: A Musical Portrait*. New York: Oxford University Press, 1951.
- Elliot R. Intertextuality in R. Murray Schafer's "Adie" Robert Schumann. *ICM*. Institute for Canadian music. Vol. 1. No. 3. 2003. P. 3–12.
- Escal F. Les concertos-pastiches de Mozart, ou la citation comme procès d'appropriation du discours. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 12. December 1981. P. 117–139.
- Fabian I. Ein unendliches Erbarmen mit der Kreatur: Zu György Ligetis „Le grand macabre“. *Österreichische Musikzeitschrift*. 36 October, November 1981. P. 570–572.
- Genette G. *Introduction à l'architexte*. Paris. 1979.
- Genette G. *Palimpsests* (trans. Ch. Newman and C. Doubinsky). Lincoln, NB: University of Nebraska Press, 1997.
- Graham A. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.
- Hager N. The First Movements of Mozart's Sonata, K. 457 and Beethoven's *Opus* 10, No. 1: A C Minor Connection? *The Music Review*. 47. May 1986–1987. P. 89–100.
- Hatten R. The place of intertextuality in music studies. *American Journal of Semiotics*. 3/4. 1985. P. 69–82.
- Heartz D. Mozart and his Italian Contemporaries: *La clemenza di Tito*. *Mozart-Jahrbuch*. 1978–1979. P. 275–293.
- Hollander H. Die Beethoven-Reflexe in Schuberts grosser C-Dur-Sinfonie. *Neue Zeitschrift für Musik*. 126. (May 1965). S. 183–185.
- Yudkin J. Beethoven's Mozart Quartet. *Journal of the American Musicological Society*. 45. Spring. 1992. P. 30–74.
- Kamien R. The Slow Introduction of Mozart's Symphony No. 38 in D, K. 504 *Prague*: A Possible Model for the Slow Introduction of Beethoven's Symphony No. 2 in D, Op. 36. *Israel Studies in Musicology*. 5. 1990. P. 113–130.
- Kaplan R. *Exempli gratia*: Mozart's Self-Borrowings: Two Cases of Auto-Theft. *Theory Only*. 6. April 1982. P. 25–30.
- Keller H. Mozart and Boccherini. A Supplementary Note to Alfred Einstein's Mozart: His Character – His Work. *The Music Review*. 8. November 1947. P. 241–247.
- Kinderman W. Bachian Affinities in Beethoven. *Bach Perspectives*. 3. 1998. P. 81–108.
- King A. H. The Melodic Sources and Affinities of *Die Zauberflöte*. *The Musical Quarterly*. 36. April 1950. P. 241–258.
- Kirkendale W. More Slow Introductions by Mozart to Fugues of J. S. Bach? *Journal of the American Musicological Society*. 17. Spring 1964. P. 43–65.
- Kirkendale W. New Roads to Old Ideas in Beethoven's *Missa Solemnis*. *The Musical Quarterly*. 56 (October 1970). P. 665–701. Perspausdinta iš: *The Creative World of Beethoven*. Ed. Paul Henry Lang. New York: W. W. Norton, 1971. P. 163–99.
- Klein M. *Intertextuality in Western Art Music (Musical Meaning and Interpretation)*. Indiana University Press, 2005.
- Knepler G. Ein Instrumentalthema Mozarts. *Beiträge zur Musikwissenschaft*. 18. 1976. S. 163–173.
- Knepler G. Mozart als Herausforderung. *Beiträge zur Musikwissenschaft*. 33. 1991. S. 111–125.
- Korsyn K. Beyond privileged contexts: intertextuality, influence, and dialogue. *Rethinking Music*. Eds. N. Cook and M. Everist. Oxford: Oxford UP, 1999. P. 55–72.
- Korsyn K. Towards a New Poetics of Musical Influence. *Music analysis*. 1991. Vol. 10 (1–2). P. 3–72.
- Kristeva J. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980.
- Meyer J. A. The Keyboard Concertos of Johann Christian Bach and Their Influence on Mozart. *Miscellanea Musicologica: Adelaide Studies in Musicology*. 10. 1979. P. 59–73.
- Rosen Ch. Influence: Plagiarism and Inspiration. *19th-Century Music*. 4. Fall 1980. P. 87–100. Perspausdinta iš: *On Criticizing Music: Five Philosophical Perspectives*. Ed. Kingsley Price. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 1981. P. 16–37.
- Shamgar B. Three Missing Months in Schubert's Biography: A Further Consideration of Beethoven's Influence on Schubert. *The Musical Quarterly*. 73. 1989. P. 417–434.
- Straus J. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard Univ. Press. 1990.
- Versekėnaitė A. *Dies irae* sekvencijos adaptacija XX a. muzikoje. *Muzika muzikoje: įtakos, sąveikos, apraiškos*. Vilnius, 2004. P. 19–44.
- Webern A. *Der Weg zur Neuen Musik*. Hrsg. von W. Reich. Wien, 1960. Perspausdinta iš: Webern A. *The Path to the New Music*. Ed. W. Reich, trans. L. Black, B. Mawr. Philadelphia: Theodore Presser Company, 1963.
- Weingartner F. *Akkorde*. Leipzig, 1912.
- Wyzewa T. de. Saint-Foix, G. de. *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre de l'enfance à la pleine maturité (1756–1777). Essai de biographie critique, suivi d'un nouveau catalogue chronologique de l'oeuvre complète du maître*. Paris: Perrin, 1912.
- Арановский М. *Музыкальный текст: структура и свойства*. Москва: Композитор, 1998.
- Дьячкова Л. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения. *Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры*. Сб. Трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 129. М., 1994. С. 17–40; Robinson L. *Mahler and Postmodern Intertextuality*. 1994.
- Мартынов В. *Конец времени композитора*. Москва: Русский путь, 2002.
- Моцарт В. А. *Письма*. Москва: Аграф, 2000. С. 289.
- Раку М. «Пиковая дама» братьев Чайковских. *Музыкальная академия*. 1999. №. 2. С. 9–21.
- Тиба Д. *Симфоническое творчество Алфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа*. Москва, 2004.
- Чигарева Е. *Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика*. Москва: Едиториал УРСС, 2000.

Summary

The present investigation is based on three starting points: first of all, the focus is on W. A. Mozart's works and a study of references and self-references with regard to them in the 18th–20th century music. Secondly, through a survey of multifaceted ideas, influences, intertextual interpretations an attempt was made to actualize post-structuralist ideas and a view which negates the idea of a composition's closed structure. The investigation is based on the principle of historical contextualisation and on comparative, deconstructionist and post-structuralist methods of inquiry. Finally, the study is focussed on the so-called "vertical" aspect of intertextual analysis ("vertical axis" – a term by J. Kristeva). The main attention was concentrated not on the 'birth of the listener (reader)' which is opposed to "the death of the author" (Barthes, 1977, 148) or on the problematique of the so-called "horizontal" intertextual analysis axis of J. Kristeva; rather, the focus is on the way the textual structures of a specific work by Mozart unite the previous or currently co-existing musical texts ("bodies"), artistic and social conventions, concepts, etc. (Kristeva, 1980, 69). In this way the search for self-references, dissemination of influence, or intertextual conditions of W. A. Mozart's music is enriched by the possibilities of application of new analytic methodologies and techniques.

The article surveys Mozart's time of "learning" and the time of the spread of his musical influence on other composers. Based on Bloom's theory of the "anxiety of influence" (1973) and the system of the revisionary ratios between "the earlier" (foreign) and the "later" (one's own) texts, an examination of Mozart's learning and the use of composition models by J. Chr. Bach, Ph. E. Bach, M. Clementi, L. Boccherini, Chr. Raupach, J. Schobert, L. Hannauer, J. G. Eckhard, M. y Solero, and G. Sarti is presented. The article also analyses the influence of Mozart as "father/teacher" on the works of L. van Beethoven, F. Schubert, etc. which manifested itself in a general distinctness with reference to mode and tonality, similarity of thematic structures, peculiarities of melodic formation, etc. Paraphrasing Bloom's idea of 'the poet in a poet' into the idea of 'the composer in a composer', the article emphasises the relative character of the purity of musical models and intertexts (the phenomenon of "the intertext in an intertext"). The examples of the references of W. A. Mozart's music serve as a confirmation of Roland Barthes' assertion about the relative nature of the au-

tonomous status of any musical text and the objectivity of the network of artistic texts.

In the 20th century Mozart's influence underwent a transformation – his works were used as a material to recompose. Changes in composers' relationship with foreign texts in the 20th century music resulted in unpredictable uses of "foreign" texts – from absolute identity to radical recomposition. The article interprets J. Cage's and L. Hiller's performance *Hpschd* (1969) as a typical example of modernistic transformation of a foreign text where the rhythmic models from the opuses of L. van Beethoven, F. Chopin, R. Schumann, L. M. Gottschalk, F. Busoni, J. Cage and L. Hiller were applied to the material of Mozart's *Musicalische Wuerfelspiele* (K 294d) and piano sonatas (K 281, K 284, K 330, K 283, phantasy K 475). *The New Turkish March* by O. Balakauskas (1987) which was composed on the basis of the finale *Alla turca* of Mozart's piano sonata A-major (K 331) was recomposed through the use of the strategies of motivisation, generalisation, and concentration. O. Balakauskas reproduced the compositional devises of *Alla turca* in a more complicated compositional manner, thus a suggestion was made to name this strategy the technique of the technological complication of the previous work.

The document – type fragments of Mozart's texts employed in Narbutaitė's *Mozartssommer* (1991) do not display the syndrome of "misreading". In this work Mozart's patchwork pieces are arranged according to the typical principle of a hypertext network with intersections of openings of non-linear "knots". Considering the variety of Mozart's compositional fragments as a precondition of intertext, this work is assumed to contain modulation from stylistic intertextuality to strategic intertextuality (R. Hatten) which manifests itself in the familiar motifs of *Jupiter-Sinfonie*, *Eine Kleine Nachtmusik* and *Lacrimosa (Requiem)*.

The intertextual relations analysed on the basis of W. A. Mozart's compositions serve as an encouragement to undertake panoramic poststructuralist research of professional music. In this context a somewhat utopian project was born – using the method of analysis to create a map of the knots of "the network of texts" behind which only texts with the highest degree of originality could be placed. On the other hand, against the context of devaluation of originality of modernistic compositions and the theory of intertextuality, even the above mentioned texts with the highest degree of originality are expected to manifest certain intertextual echoes and the continuity of the teleological tradition of music.