

Rūta GOŠTAUTIENĖ

„Keletas variacijų kanono tema“: aštuntojo dešimtmečio lietuvių muzikos pagrindinė srovė ir jos recepcija

*“A Few Canonic Variations”: Lithuanian Musical Mainstream of the 70s
and Its Reception*

Anotacija

Vakarietiškujų akademinės muzikos kanonų kritiką inspiravusi postmodernistinė muzikologija paskatino naujas nacionalumo muzikoje sklaidos ir nacionalinių tradicijų analizės priedis. Pasitelkiant kanono teorijos ir recepcijos tyrinėjimų išplėtotus modelius, įmanu nacionalinę tradiciją analizuoti kaip reikšmių bei vertybių konstravimo ir kanonizavimo istoriją. Šio straipsnio centre – lietuviškieji muzikos kanonai, jų susiformavimas XX a. 7–8-uoju dešimtmečiu ir reinterpretacijos politinių bei kultūrinių pokyčių metais. Ypatingas dėmesys skiriamas XX a. 8-ojo dešimtmečio lietuvių muzikos pagrindinės srovės, tradiciškai siejamos su Broniaus Kutavičiaus, Osvaldo Balakausko, Felikso Bajoro kūryba, įteisinimui bei vėlesniems kanonizuotą kompozitorių įvaidį transformavusiems procesams – vietinei ir tarptautinei jų muzikos sklaidai bei recepcijai.

Raktažodžiai: kanonas, muzikos recepcija, aksiologinė ir sociologinė kanono teorijos priedis, imanentiniai ir rekonstruoti kanonai, diskursyvūs ir performatyvūs muzikos kanonų pobūdys, kanoninis kūrinio statusas, muzikologinių nacionalinės tradicijos sampratų genealogija ir aksiologija, nacionalumas muzikoje ir kūrybiškumo konfigūracijos, kūrybos veikmės ir recepcijos veiksniai, XX a. 8-ojo dešimtmečio lietuvių muzikos pagrindinė srovė.

Abstract

Inspired by the recent canon theory, musicological discussions about canon started in the 80s of the 20th century as a critique of the established repertory of Western art music. In turn, a growing interest in the research of the canonic meaning formation and music reception has influenced the new approaches to the issue of nationalism in music. In this context, the national musical canons are both very symptomatic and rather controversial examples of the interaction between the different agencies – authorial, media, institutional and others. This article examines the formation of the Lithuanian music canons in the 70s and 80s of the 20th century and their later reinterpretations during the years of the political and cultural transformations. Special attention is given to the Lithuanian musical mainstream of the 70s (represented by composers Bronius Kutavičius, Osvaldas Balakauskas, Feliksas Bajoras), focusing on the changing reception of their music on both local as well as international levels.

Keywords: canon, music reception, axiological and sociological approaches in canon theory, immanent and reconstructed canons, discursive and performative aspects of musical canons, canonic status of work, genealogy and axiology of the musicological concepts of national tradition, national aspect of music and creative configurations, agencies of dissemination and reception of music, Lithuanian musical mainstream of the 70s of the 20th century.

I

Ar egzistuoja lietuvių muzikos kanonas? Pozityvus arba negatyvus atsakymas pirmiausia reikštų tam tikros teorinės pozicijos pasirinkimą. Jei kanono egzistavimas atmetamas, galima numanyti respondentą išpažįstant modernistinę poziciją, pastarąją suprantant kaip platesnio modernybės projekto dalį. Būtent moderni epistema inspiravo šiuolaikinės nacijos ir nacionalumo sampratą, pagrįstas esencialistiniais evoliuciniais modeliais. Jų ištakos – XIX a. filosofija, socialiniai ir gamtos mokslai: didinga Hegelio Absoliuto sklaidos istorijoje koncepcija, Marxo kapitalo raida, Darwino biologinių rūšių evoliucija ir kt. Šios idėjos paveikė ir akademinės menotyros disciplinas: jų pagrindu buvo sukurti nuoseklūs

supaprastinti pasakojimai (vyraujantys XX a. menotyros kanonai) apie skirtingų kultūrų raidą kaip laipsnišką evoliuciją su galimais sugrįžimais ir devoliucijos momentais¹. Esminių nacionalinės kultūros pamatų (ar ištakų) paieška tapo neatsiejama kultūrinės savivokos ir jos teorinės sklaidos moksle dalimi. Priešingam požiūriui atstovauja postmodernistinė ar (jei pastaroji apibrėžtis atrodytų pernelyg devaluota) postistoristinė pozicija. Ji formavosi kaip išgalėjusių kultūrinės savivokos modelių kritika, pirmiausia pabrėžiant sukonstruotą savaimingais laikytų reiškinių pobūdį. Kultūra ir jos apraiškos pradedamos suvokti kaip bendros kultūrinės vaizduotės produktai, visuomet pabrėžiant selektyvią atranką, padedančią „įsivaizduojamos bendruomenės“ kūrimui (Benedicto Andersono apibrėžimas). Dėl šios

priežasties menotyroje paplitusią tradicijos sampratą vis dažniau keičia kanono konceptas, įteisinantis tam tikrai kultūrai ar jos reiškinių grupei priskirtų (o ne atrastų) reikšmių ir vertybių peržvalgą bei kritiką.

Kad ir kaip būtų, būtent postmodernistinių interpretacijų sklaida muzikologijoje paskatino naujų darbų apie nacionalumą muzikoje ir nacionalines muzikos tradicijas gausą². Svarbu ir tai, kad šiuos reiškinius imta interpretuoti remiantis naujomis teorinėmis prietimis, t. y. atsiribojant nuo gana skeptiškų nacionalinių tradicijų kaip periferinių reiškinių vertinimų, kurie būdingi net ir tokiems įtakingiems XX a. muzikologams kaip Carlos Dahlhausas³. Vieną iš produktyvių priečių inspiravo vadinamoji kanono teorija, susiformavusi angloamerikiečių humanitariniuose ir socialiniuose moksluose XX a. 8–9-uoju dešimtmečiu. Pasitelkiant pastarosios koncepcijos išplėtotus modelius, įmanu nacionalinę tradiciją analizuoti kaip reikšmių bei vertybių konstravimo ir kanonizavimo istoriją. Manytina, kad tokio pobūdžio prietis ypač paranki vadinamajam „dalyvaujančiam stebėtoju“ (t. y. tai pačiai tradicijai, kaip ir analizuojamieji reiškiniai, priklausančiam tyrinėtoju) siekiant įgyti kritinę distanciją išgalėjusių aksiologinių ir metodologinių nuostatų atžvilgiu.

Šio straipsnio centre – lietuviškieji muzikos kanonai, jų susiformavimas ir reinterpretacijos politinių bei kultūrinių pokyčių metais. Ypatingas dėmesys bus skiriamas XX a. 8-ojo dešimtmečio lietuvių muzikos pagrindinės srovės (*mainstream*), tradiciškai siejamos su Broniaus Kutavičiaus, Osvaldo Balakausko, Felikso Bajoro kūryba, įteisinimui bei vėlesniems kanonizuotą kompozitorių įvaizdį transformavusiems procesams – vietinei ir tarptautinei jų muzikos sklaidai bei recepcijai. Šiuo atžvilgiu lietuvių muzika dar nėra išsamiau tyrinėta, tad pirmiausia būtina pristatyti teorinį tokio jos interpretavimo lauką ir analizei pasitelkiamus konceptualius įrankius, vėliau apžvelgti nacionalinių muzikos kanonų tyrinėjimų specifiką bandant aptikti šiam kanonui priskirtinus reiškinius.

II

Susidomėjimą kultūrinių kanonų tyrinėjimais išprovokavo JAV 8-uoju dešimtmečiu įsismarkavusios diskusijos apie universitetines literatūros programas. Šie politizuoti ginčai apie tradicines kultūrinės vertybes ir jų peržalgos poreikį virto tikru akademinu karu, kuris netruko peržengti mokslinės diskusijos rėmus ir sulaukė plataus visuomeninio atgarsio. Vis dėlto neabejotina, kad pirminė minėtų diskusijų paskata buvo akademinė: naujus požiūrius į kanonizuotas tradicijos versijas ir joje įkoduotas reikšmes bei vertybes inspiravo to laiko humanitarinių mokslų pokyčiai. Būtent spar-

čiai besiplėtojančių naujų šios srities disciplinų – feminizmo, *black* ir *queer* studijų, postkolonializmo, kultūros studijų – atstovai įteisintuose kanonuose pasigedo savuosius tyrinėjimo objektus reprezentuojančių vardų. Kritikuodami, jų manymu, europietiškosios Apšvietos idealais pagrįstą vakarietiškąjį „baltųjų vyrų“ kanoną, diskusijų dalyviai paskatino naujos disciplinos – kanono teorijos – atsiradimą⁴.

Pažymėtina, kad jau ankstyvose diskusijose buvo apibrėžti du pamatiniai kanonų tyrinėjimo aspektai – sociologinis ir aksiologinis, pagrindę svarbiausias vėlesnės šio objekto analizės prietis. Sociologinės prieties atstovams (kaip Johnui Guillory, Alanui Goldingui) bet kuris kanonas yra socialinio dominavimo įrankis; dėl šios priežasties tiriant kanonų formavimąsi ir funkcionavimą didžiausias dėmesys skiriamas institucinio jų įteisinimo ir palaikymo mechanizmui, o pats kanoninis literatūros kūrinys yra simptomiškas kaip kalbinės ir retorinės normos paradigma⁵. J. Guillory'o manymu, individualus sprendimas apie kūrinio didingumą nesuponuoja nieko, kas galėtų įtvirtinti šį kūrinį, jei toks vertinimas nėra sąlygojamas tam tikro institucinio konteksto, sanklodos, kuri sudaro sąlygas kūrinio reprodukcijai, jo nuolatiniam pateikimui vis naujoms skaitytojų kartoms⁶. Savo ruožtu tokia žiūros perspektyva skatina pabrėžti kanonų ir jais įteisinamų vertybių istoriškumą.

Aksiologinį kanonų pamatą gynę mokslininkai institucinį aspektą laikė antriniu ir ragino labiau atsižvelgti į etines bei estetines meno vertybes. Taip žvelgiant tampa svarbesnės individualios konkretaus kūrinio savybės, pirmiausia jo kokybė ir meistrystė, taip pat paties kūrėjo santykis su tradicija. Šiuo atžvilgiu ypač įtakingą teoriją suformulavo literatūrologas Haroldas Bloomas. Pasak jo, kanonas atspindi stiprių kūrybinių asmenybių varžybas, kai įveikiamos pirmtakų įtakos ir išitvirtinama kultūrinėje atmintyje: „didieji kūriniai visuomet yra [pirmtakų kūriniai] perrašymas arba revidavimas, jie pagrįsti (per)skaitymu, išlaisvinančiu erdvę sau pačiam arba atveriančiu naujus žinomų kūriniių išgyvenimus“⁷. Todėl kanonas tampa ne normatyviniu standartizuotų kūriniių rinkiniu, bet labiausiai neįprastų ir individualių įžvalgų padariniu: H. Bloomo nuomone, vieni iš originalumo požymių, suteikiančių kūriniiui kanoninį statusą, yra jo neįprastumas, neatpažįstamumas, netgi keistumas, kurių nepajėgiame, viena vertus, įsisavinti arba, antra vertus, išskirti ir įvardyti. Kanoniniai kūriniai yra tie, kurie sėkmingiausiai perima pirmtakų įtakas arba, priešingai, jas įveikia, o kanoną ir sudaro tokie kūriniai, kurių negali apeiti vėlesnės kartos⁸.

Aptartieji sociologinis ir aksiologinis kanonų interpretavimo aspektai tapo pamatiniais ir muzikologijos srities tyrinėjimams. Panašiai kaip ir literatūros

moksle, susidomėjimą šiuo objektu paskatino pačios muzikologijos pokyčiai, tradiciškai siejami su postmoderniu arba kultūriniu muzikologijos posūkiu XX a. 9-ajame dešimtmetyje. Pažymėtina, kad pirmąjį svarų šią temą muzikos kultūros kontekste analizuojantį darbą parašė muzikologas Josephas Kermanas, laikomas vienu naujosios angloamerikiečių muzikologijos paradigmos pirmtakų. 1983 m. išspausdintame straipsnyje „Keletas variacijų kanono tema“ („A Few Canonic Variations“) muzikologas suformulavo muzikinių kanonų analizei svarbias problemines potemes⁹. J. Kermanas išskyrė dvi įtakingiausias kanonų ir jais įteisinamų vertybių formavimo institucijas – tai atlikėjai ir kritika. Taigi galima kalbėti apie performatyvų (atlikimo menas) ir diskursyvų (muzikos kritika) muzikinių kanonų pobūdį. Pasak muzikologo, atlikimo mene „kanonas yra idėja; veikimo programa – repertuaras. [...] Repertuarą lemia atlikėjai, o kanoną – kritikai“¹⁰. Nors kritikai neabejotinai suteikiamas svarbesnis vaidmuo negu atlikėjams, J. Kermano tyrinėjimuose daugiausia dėmesio skiriama būtent repertuaro filosofijai ir politikai. Kitas reikšmingas muzikologo analizuojamas kanonų formavimo aspektas – sociokultūriniai muzikos funkcionavimo pokyčiai. Pasitelkdamas muzikos istoriko Leo Treitlerio išplėtotą sakininę ir rašytinę muzikos kultūros paradigmos sampratą, J. Kermanas aktualizuoja poreikį apibrėžti naują – įrašų arba, Walterio Benjamino žodžiais, meno techninio reprodukuojamumo epochos – paradigmą. Naujos muzikos klausymosi patirtys turi įtakos tiek klausytojams, tiek kompozitoriams ir atlikėjams ir kartu radikaliai pakeičia įteisintus kanonus. Pratešiant J. Kermano įžvalgas galima kalbėti apie įvairiopas šiuolaikines muzikos sklaidos terpes, kurios daro ypatingą poveikį reikšmių ir vertybių konstravimui. Vis dėlto tenka pripažinti, kad menkas dėmesys muzikos recepcijos procesams apriboja muzikologo žvalgos lauką: čia veikiau tik iškeliama klausimai, kas, kodėl ir kaip įteisinama muzikos kanonus, paliekant nuošalėje gilesnę reikšmių ir vertybių formavimo mechanizmų analizę.

Kad ir kaip būtų, būtent minėti J. Kermano tyrinėjimai paskatino muzikos kanonų analizę. Nepaisant pirminio problemos formulavimo, muzikologo svarstymai – vienas tų retų kanono teorijos sklaidos muzikologijoje atvejų, kai nagrinėjami bendresni teoriniai muzikos kanonizavimo aspektai. Daugelio vėlesnių darbų centre – vakarietiškojo muzikos kanono susiformavimo istorija ar, priešingai, jo kritika, dekonstravimas, dažniausiai iš feministinės žiūros, neakademinės ar neeuropietiškos muzikos suponuojamų perspektyvų. Kanono teorija inspiravo ir pačios muzikologijos metodologinę bei vertybinę savivoką¹¹. Pažymėtina, kad muzikologinės kanono teorijos versijos atliepia bendresnę postmodernios muzikologijos tendenciją reflek-

tuoti teorines ir vertybines tiek muzikos, tiek jos mokslo sampratas, jų kilmę, prielaidas, istorinę raidą ir kontekstus. Taigi kanono problematika įsiterpia į pamatinius estetinius ir istorinius muzikos tyrinėjimus. Šiuo atžvilgiu ypač žymios kanono teorijos ir muzikos hermeneutikos, poststruktūralizmo, kultūros ir recepcijos studijų sankirtos.

Į produktyvias kanono teorijos ir recepcijos tyrinėjimų sąsajas atkreipia dėmesį ir muzikologas Markas Everistas¹². Iš tikrųjų skirtingų probleminių perspektyvų susiejimo prielaidos aptinkamos dar C. Dahlhauso darbuose, nors vokiečių muzikologas svarsto šiuos dalykus visai kitame nei kanono teorijos atstovai teoriniame ir kultūriniame kontekste. Muzikos kanono samprata ir jo įtaka recepcijos procesams esmingiausiai išdėstyta C. Dahlhauso *opus magnum* – jo įtakingame muzikos istorijos veikale „Muzikos istorijos pagrindai“ (Grundlagen der Musikgeschichte)¹³. Muzikologas išskiria dvi kanono atmainas, kurias tiktų pavadinti imanentiniu ir rekonstruotu. Pirmasis kanono pavidalas mums duodamas per tradiciją: jis priklauso istorijai ir yra prieinamas istorikui (ar klausytojui), viena vertus, kaip iškiliausių kūrinių įsivaizduojamas muziejus, kita vertus, kaip rėmas, atspirties taškas, kuriuo turėtume grįsti savąsias interpretacines praktikas. Duotojo kanono recepcija ir yra muzikologo darbo pamatas: jis turi pirmiausia rekonstruoti kanoną pagrindusius vertybinius ryšius, t. y. kategorijas, kriterijus ir mąstymo formas, kurių dėka kūriniai buvo įtraukti į įsivaizduojamą muziejų, o vėliau aptiktas vertybes suistorinti. Tokiu būdu suformuojamas antrasis kanono pavidalas – rekonstruotas kanonas, recepcijos padarinys, kuris dėl pačios istorinio mąstymo prigimties visuomet reiškia duotojo kanono modifikaciją ir tradicijos kritiką.

C. Dahlhausas pripažįsta, kad kompozitorių ir jų kūrinių įtraukimas į kanoną – sudėtingas procesas, nes čia veikia skirtingi – tiek socialiniai-kultūriniai, tiek estetiniai-muzikiniai – veiksniai, o jų daugiasluoksnės koreliacijos susiklosto į painias hierarchijas. Vis dėlto, panašiai kaip ir kanono teorijos atstovai, muzikologas išskiria du svarbiausius kriterijus: muzikinį-estetinį ir institucinį-socialinį. Muzikologas išsamiai nagrinėja įvairius institucinius kūrinių kanonizavimo atvejus – įsivirtinimą repertuare, kritikos vertinimus, sėkmingos kūrybos ir prestižo paradoksus, vis dėlto sociokultūrinę kūrybos sklaidą jis laiko antriniu veiksmu. C. Dahlhauso manymu, kanoninis kūrinio statusas yra įkoduotas pačioje jo struktūroje: kūrinio veikmės istoriją apibrėžia ne jo įsivirtinimas repertuare ar kultūrinėje atmintyje, o įtaka vėlesniems kūriniams ir vis naujų interpretacijų galimybės. Būtent pastaroji – kūrinio veikmės ir jo įtakų lauko – instancija kartu su estetiniais sprendimais įsteigia kanoną. Kūrinių veikmės, arba *Nachleben*

der Werke (W. Benjamino apibrėžimas), istorija grindžia recepcijos procesus: kūrinio technologinės ypatybės ir jo prasmės nėra atpažįstamos iškart, jos išsiskleidžia istorijoje ir atveriamos vis naujų interpretacijų¹⁴. Šių interpretacijų formuojami *topoi* visgi nėra rekonstrukcija: pasak L. Treitlerio, sekdami C. Dahlhausu veikiau turėtume kalbėti apie „meno kūrinį imanentinių prasmų evoliuciją“¹⁵.

C. Dahlhauso išvalgos ne tik leidžia pagilinti muzikologines kanonų interpretacijas, bet ir suteikia teorinį rėmą neretai vien empiriniais faktais bei subjektyviais liudijimais grindžiamiems recepcijos tyrinėjimams. Apibendrinami muzikologijoje išskleistas kanono teorijos ir recepcijos studijų perspektyvas, pabandykime sustruktūrinti pateiktus argumentus ir kriterijus (1 schema).

III

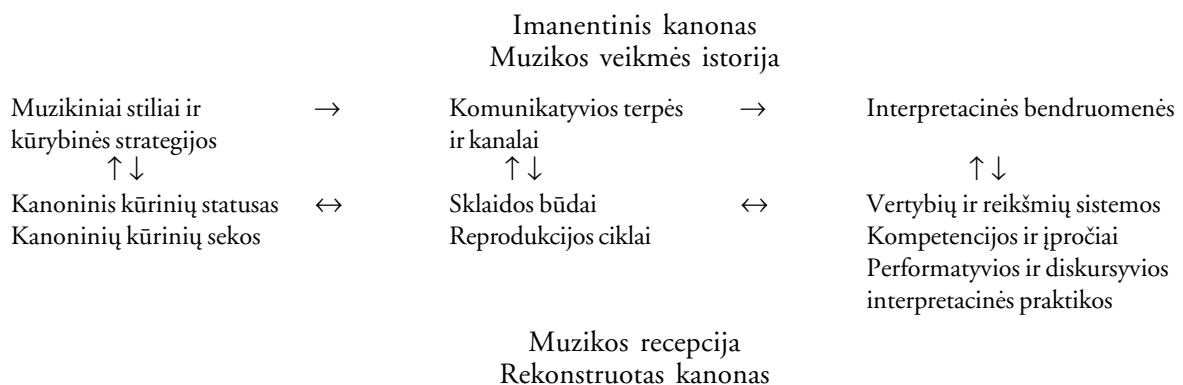
Aparto teorinio lauko kontekste nacionaliniai muzikos kanonai – simptomiškas ir kartu pakankamai kontroversiškas minėtų veiksnių sąveikos pavyzdys. Viena vertus, pats reiškinio vardiklis – „nacionalinis“ – nusako aiškią skirtybių artikuliacijos ribą. Nacionalinis muzikos kanonas suponuoja, kad čia kalbama apie istoriškai ir geokultūriškai lokalizuotą reikšmių ir vertybių selekciją. Kita vertus, būtent nacionaliniai kanonai, o tiksliau – jų kūrėjai ir įteisintojai, itin retai pasitelkia kritinį santykį aptardami selektyvų jų kanonizuotų pasakojimų pobūdį. Galima pastebėti, kad sukonstruotos nacionalinės tradicijos vaizdinys dažniau yra išorinės recepcijos ir kritikos objektas, o ne lokali savivokos rezultatas. Gana dažnai susiduriame ir su negatyviais tariamai „svetimos“ recepcijos vertinimais, kuriuos lokalinėse terpėse linkstama laikyti „ne-teisingais perskaitymais“.

Taip yra ir lietuvių muzikos kultūroje, kurioje pati kanono samprata dar nėra adaptuota, ypač diskutuojant apie nacionalinę muzikos tradiciją¹⁶. Pastaroji pirmiausia apibrėžiama per tariamai esminių, savaimingų

muzikos reiškinų paiešką. Nacionalinės tradicijos savitumas ir tęstinumas išlieka svarbiausiais vertybiniais orientyrais, kuriais remiantis ieškoma ilgalaikių evoliucinių procesų, stabilių pagrindinių srovių (*mainstream*), atveriančių nekintamus, tik varijuojamus tradicijos pamatus. Toks santykis būdingas ne vien istoriniams pasakojimams apie nacionalinės muzikos ištakas ar anksčiau jos raidą, bet (tai turėtų atrodyti paradoksalu) ir analizuojant paskutiniųjų 50 metų lietuvių muziką.

Ši tendencija savaip susijusi su vėlyvu profesinės lietuvių muzikos susiformavimu: ir nacionalinė tradicija, ir lietuviškieji avangardo bei modernizmo variantai buvo sukurti per vieną – XX amžių. Kaip ir daugelyje kitų Rytų ir Centrinės Europos kraštų, šie reiškiniai čia buvo pagrįsti ir kanonizuoti tik XX a. II pusėje. Paradoksalu, kad Lietuvoje tuo laikotarpiu iš esmės buvo suformuoti praktiškai visi nacionalinės muzikos kanonai – ir naujosios muzikos, ir nacionalinės klasikos, o jų kūrėjai bei įteisintojai buvo tas pats muzikų bei muzikologų ratas. Dėl šios priežasties įprastiniai nacionalinės tradicijos susiformavimo vaizdiniai paveikė ir modernios lietuvių muzikos pagrindimus, įteisintus muzikos kritikoje ir muzikologijoje XX a. 7–8-uoju dešimtmečiu.

Muzikologijos vaidmuo pagrindžiant kanonines lietuvių muzikos versijas aptariamu laikotarpiu nėra išsamiau nagrinėtas, nors pastarojo meto darbuose vis dažniau atkreipiamas dėmesys į tuomet sukurtų kompozitorių įvaizdžių, istorinių pasakojimų ir vertybinių hierarchijų tvarumą¹⁷. Neabejotina, kad anuometinį iš esmės diskursyvų lietuviškųjų muzikos kanonų pobūdį lėmė politinė situacija: Sovietų Sąjungos primesti ideologiniai ir kultūriniai suvaržymai pastebimai sumenkino ir iškreipė kitų muzikos sklaidos ir recepcijos veiksnių (pirmiausia tradicinių institucijų, tokių kaip koncertinės organizacijos, švietimo sistema ir kt.) indėlį į šiuos procesus. Kompromisų neišvengė ir muzikologija, tačiau minėti ideologijos sąlygoti iškraipymai laikytini antriniais. Kad ir kaip būtų, būtent XX a. 7-uoju ir 8-uoju



1 schema. Muzikinių kanonų struktūrinis modelis

dešimtmečiais susiformavo pamatinės muzikologinės priemonės interpretuojant nacionalinę tradiciją, kurias lėmė įvairuojančios estetiškos ir istoriografinės sampratos. Šiuo atžvilgiu muzikologijos darbuose išskirtinos dvi svarbiausios tendencijos, kurioms atstovauja muzikologų Vytauto Landsbergio ir Algirdo Ambrazo darbai. Minėtų autorių straipsniuose ir knygose pateiktos paskirų kompozitorių kūrybos ir bendrųjų lietuvių muzikos procesų interpretacijos susiklosto į visuotinesnes koncepcijas, laikytinas emblematinėmis nacionalinės savivokos sklaidos muzikologijoje versijomis¹⁸.

Abi koncepcijas vienija dvi pamatinės idėjos: nacionalinė muzikos tradicija kaip modernizavimo projektas ir nacionalinio tapatumo apibrėžtys muzikoje. Pažymėtina, kad šios idėjos yra platesnio modernybės projekto dalis, o savaip – ir jo vediniai, išplaukiantys iš vadinamųjų didžiųjų modernistinių pasakojimų. Todėl ir muzikologijoje prigiję nacionalinių reiškinių interpretavimo konstruktai, tokie kaip nacionalinė mokykla, nacionalinis stilius, nacionalinis skambėjimas ir kiti, teišėtai laikomi bendrųjų muzikologijos koncepcijų subtekstais¹⁹. Jie susiformavo kaip modernistinių muzikologinių pasakojimų, kurių subjektais tradiciškai yra stiliaus, žanro kategorijos ar technologinių resursų evoliucija, variantai. Modernistinėse istorijose tokie pasakojimo būdai numano egzistuojant „idealų objektą“, kurio evoliucija ir yra atpasakojama. Istorikas – istorinio pažinimo subjektas – savo tyrimams kaskart sukuria objektus, kurie patys, kaip ir jis, yra ar tampa subjektais ir „veikia“ istoriškai, t. y. yra natūralizuojami. Tipiški subjektais virstančių sukonstruotų objektų pavyzdžiai yra ne vien įprastos žanrų ar stilių kategorijos, bet ir tokios sąvokos kaip technika, technologija, meno kryptis, ideologija, nacija, modernizavimas ar „laiko dvasia“. XX a. vyravusiuose menotyros kanonuose istorizmui būdinga „idealių objektų“ (paverčiamų istorinio pasakojimo subjektais) paieška susiejama su evoliucijos kaip nenumaldomo vystymosi idėja (pastaroji yra modernybės epochoje ideologizuotos progreso idėjos koreliatas). Imanentinio, laipsniško, vienakrypčio, teleologinio vystymosi įvaizdis yra praėjusio amžiaus mąstymo apie muziką fetišas, nulėmęs sinchroninio istorijos modelio suklestėjimą. Jis yra paremtas kaitos naratyvu akcentuojant naujumą. Tokia, atrodytų, nedidelė transformacija radikaliai keičia istorinės tautos rėmą ir į jos akiratį patalpinamų įvykių atranką bei statusą. Istorijai paradoksaliai ima „priklausyti“ pirmiausia tai, kas nauja. Pirmtakų ir jų sekėjų paieškos logika persmelkia XX a. būdingas muzikos chronologijas, genealogijas ir hierarchijas. Kita vertus, progresyvios ir teleologinės evoliucijos samprata neatsiejama nuo nuolatinio tobulėjimo, tikslų išpildymo idėjų. Taip į meną ir istoriją įterpiamas būtinybės, neišvengiamumo konceptas²⁰.

Būtent tokia epistemologiniame kontekste formavosi A. Ambrazo ir V. Landsbergio nacionalinės tradicijos raidos versijos. Tradicijos išradimo (pasitelkiant Erico Hobsbawmo sąvoką) siekiai čia neatsiejami nuo jos nuolatinio modernizavimo poreikio, tačiau pirmtakų ir sekėjų sekas lėmė individualūs muzikos evoliucijos pagrindimai. A. Ambrazo pateiktoje versijoje vyrauja institucinis rėmas – nacionalinės mokyklos konceptas, neatsiejamas nuo nacionalinio stiliaus sampratos. Savo muzikologiniuose tyrinėjimuose jis teikė išskirtinę vietą tiems lietuvių kompozitoriams, kurie labiausiai nulėmė nacionalinės lietuvių muzikos mokyklos raidą – tiek muzikos kalbos kaip tvaraus sektinų taisyklių rinkinio, tiek institucinio tinklo požiūriu. Dėl šios priežasties ypatingą vietą A. Ambrazo darbuose užėmė lietuvių muzikos klasiko, daugelio muzikos institucijų vadovo, žymaus kompozicijos pedagogo Juozo Gruodžio kūryba ir veikla. Tos pačios nuostatos lėmė muzikologo pasirinkimą tyrinėti kompozitoriaus ir muzikos teoretiko Juliaus Juzeliūno, vieno ryškiausių XX a. II pusės lietuvių modernistų ir kompozicijos pedagogų, kūrybą. Lygiai taip pat vertinant paskirus kūrinius išskiriami stilistinių tendencijų ir žanrų pirmtakai, o analizuojant tradicijos evoliuciją perimamumas grindžiamas pasitikėjimu ir sekimu mokytojo nustatytomis taisyklėmis.

V. Landsbergio istorinius pasakojimus organizuojantį rėmą tiktų pavadinti simboliniu. Muzikologo tyrinėjimų centre – charizmatinės asmenybės ar kūrėjai vienišiai (Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, B. Kutavičius, F. Bajoras, O. Balakauskas), išrandantys tradiciją *ex nihilo* ar laužantys nusistovėjusias taisykles. Toks kūrėjas visuomet peržengia savojo laiko meninį kontekstą, įveikia susiklosčiusias taisykles ir stereotipus – jo kūryba skleidžiasi kaip savitumo generalizavimas, individualios kalbos atradimas. Pažymėtina, kad šie muzikologo akcentuojami individualūs atvėrimai nėra apribojami meninių-technologinių išradimų tikslui. Visi jie taikomi nacionalinio tapatumo sklaidai – perfrazuojant B. Andersoną, tautos kaip bendros kultūrinės vaizduotės produkto kūrimui. Nacionalumas čia skleidžiasi kaip neverbalizuojama tautos dvasios pagava, kurios pėdsakų aptinkama paslaptinguose išpauduose – kūrinių detalėse, muzikiniuose gestuose, atmosferoje, simbolikoje. Šiuos kūrėjus sieja ne institucijos ar taisyklės, o kultūrinė dirva, ezoterinis tikrojo kūrybiškumo pažinimas, kūrybos misijos suvokimas. Tad galima kalbėti apie kūrybinių išvalgų bei simbolinių nuorodų siejamas pirmtakų sekas, o ne patriarchalinei tvarkai paklūstančius mokytojų ir mokinių santykius²¹.

A. Ambrazo ir V. Landsbergio lietuvių nacionalinės tradicijos koncepcijas labiausiai skiria kūrybiškumo sampratos, kuriose nesunku atsekti Maxo Weberio ir

Pierre'o Bourdieu išskirtus autoritetingų kūrėjų – mokytojo ir pranašo – tipus. Plėtodami šių sociologų išvalgas Laurent'as Thévenot ir Lucas Boltanskis pateikė skirtingų kūrybinių konfiguracijų teoriją, kurioje analizuojami naujų žinių, kūrybinių atradimų formavimasis ir visuomeninio jų pripažinimo modeliai. Pasak autorių, egzistuoja skirtingi kūrybos stiliai, kurių rėmuose sukuriama naujovės sulaukia pripažinimo arba atmetimo pasitelkiant nevienodus įteisinančius vertinimus. Šiuos stilius sociologai vadina didingumo tvarkomis (*grandeurs*) ir išskiria tris jų tipus: technokratinę didingumo tvarką (*grandeur industrielle*), įkvėptą didingumo tvarką (*grandeur inspirée*) ir patriarchalinę didingumo tvarką (*grandeur domestique*). Vertybiškai orientuota matrica leidžia kūrėjams aptikti individualias kūrybiškumo strategijas – efektyviai dirbančio produktyvaus atradėjo, kanonus laužančio įkvėpto vienišiaus ar metro įsteigtos tradicijos saugotojo²². A. Ambrazo ir V. Landsbergio išskirtose nacionalinės lietuvių muzikos tradicijos genealogijose galima išvystyti aptariamų kūrybinių konfiguracijų apraiškas: nacionalinės mokyklos sampratą grindžia pirmojo ir trečiojo kūrybinių stilių variantai, o individualios kalbos generalizavimo rėmą – pirmojo ir antrojo variantai. Neabejotina, kad panašios kūrybiškumo sampratos padarė didelę įtaką formuojant lietuvių kompozitorių hierarchijas ir aptinkant kanoninių kūrinių sekas. Aptarta sociologinė kūrybos stilių ir jų visuomeninio prestižo koncepcija gerokai papildo kanono teoriją ir leidžia susieti joje išryškėjusias estetinę bei sociologinę prietis. Ji ypač paranki analizuojant kūrybos recepciją, nes minėtų kūrybinių konfiguracijų išvalgos ir jų pagrindu susiformavusios vertybiškai orientuotos interpretacijos lemia konkretaus kūrėjo (ar kanonizuotos muzikos krypties, kanoninių kūrinių ir pan.) pasiekimų pripažinimą ar atmetimą, įteisinimą ar nutylėjimą.

IV

Pasak L. Treitlerio, muzikos dabarties samprata yra neatsiejama nuo mūsų įpročių mąstyti ir rašyti apie praeitį, kita vertus, nusistovėję istorijos modeliai veikia tiek kompozitorių įsitikinimus, tiek kritines naujos muzikos refleksijas²³. Lietuvių muzikos kultūroje simptomišku pavyzdžiu galėtų būti 8-ojo dešimtmečio pagrindinės srovės įteisinimas ir jos vėlesnė recepcija. Minimą srovę reprezentuoja trys ryškiausios to laikotarpio lietuvių muzikos figūros – kompozitoriai B. Kutavičius, O. Balakauskas, F. Bajoras, debiutavę 7-ajame dešimtmetyje. Nuo 8-ojo dešimtmečio šių autorių kūriniai absoliučiai vyravo Lietuvos šiuolaikinės muzikos scenoje ir labiausiai paveikė muzikos kritikos vaizduotę²⁴. Lygiai taip pat šių autorių kūryba įsitvirtino kaip

svarbiausias lietuvių naująją muziką reprezentuojantis reiškinys tiek vietinėje, tiek užsienio recepcijoje iki pat paskutiniojo XX a. dešimtmečio vidurio. Būtent šių kompozitorių muzika savaip paveikė ir ilgalaikį „auksinio“ 8-ojo dešimtmečio vaizdinį – kaip nonkonformistinės modernios lietuvių muzikos proveržį ideologinės ir kultūrinės priespaudos metais²⁵.

Pirminė aptariamų kompozitorių kūrybos paskata buvo „importinė“. Kaip ir kituose Rytų ir Centrinės Europos kraštuose, lietuvių muzikos pagrindinė srovė buvo savitas atsakas į vakarietiškojo antrojo avangardo ieškojimus. Lietuviškasis antrojo avangardo pakartojimas yra ypač tipiškas pirminės paskatos peržengimo (*transgression*) pavyzdys²⁶. 7-ajame dešimtmetyje išbandė serializmo, aleatorikos, sonorizmo ir kitas technikas, šie kompozitoriai sukūrė savitus, patirtas įtakas smarkiai transformuojančius stilius jau 8-ajame dešimtmetyje, t. y. postmodernizmo metais. Taigi Lietuvoje pagrindinė srovė susiformavo vėliau nei kaimyniniuose kraštuose, pavyzdžiui, Lenkijoje, Rusijoje ar Kroatijoje, kur analogiški procesai vyko kiek anksčiau – 6-ajame dešimtmetyje. Minėtuose kraštuose tai paskatino stipresnį nepriklausomų kolektyvinių terpių kūrimąsi bei institucionalizavimo poreikį, kurį reprezentavo pirmiausia apibrėžtų mokyklų susiformavimas bei įsteigti šiuolaikinės muzikos festivaliai. Lietuvoje to neįvyko – naujo muzikos reiškinio įteisinimas buvo vien diskursyvus, labiausiai suinstitutintas muzikos kritikos.

Pagrindinė srovė buvo savaip dirbtinė konstrukcija, sujungusi labai skirtingų orientacijų ir stilių kompozitorius – triada buvo įsteigta kritikos pastangomis. Be to, postmodernistinis kontekstas nebeskatino ieškoti „bendrų magistralių“ (Ulrichas Dibelius), priešingai, lenkė muzikos kritikus pabrėžti individualių pasirinkimų savitumą ir per šiem originaliems stiliams priskirtų reikšmių lauką pabrėžti bendrąsias nacionalinei tradicijai būdingas vertybes. Taigi toks pat nacionalinės tradicijos susiformavimui būdingas suvokimo ir istorinio aprašymo modelis – gimimas *ex nihilo* – buvo iš esmės pritaikytas ir 8-ojo dešimtmečio lietuvių muzikos pagrindinei srovei. Interpretuojant individualios kalbos atradimus, nenumaldomai buvo akcentuojama pirminės paskatos įveika, o ne ryšys su importuotomis ideologijomis ir technologijomis. Tokią tendenciją iš dalies paveikė ir lietuvių muzikologijos orientacijos: minimu laikotarpiu vietinių reiškinų susiejimas su bendrosiomis šiuolaikinės muzikos kryptimis buvo gana marginalus reiškinys – vyravo nacionalinės tradicijos rėmas²⁷. Jos neišvengė ir gana kritiškas tradicinio nacionalumo muzikoje paieškoms kompozitorius O. Balakauskas, 8-ajame dešimtmetyje šiuo klausimu viešoje diskusijoje oponavęs V. Landsbergiui, A. Ambrazui ir kitiems muzikologams²⁸. Dėl šios priežasties pagrindinei srovei

pagrįsti taip ir nebuvo aptiktas klasifikacinis rėmas, susiejantis trijų kompozitorių kūrybą su įtakingais šiuolaikinės muzikos stiliais ar technologijomis²⁹.

Pažymėtina, kad aptariamų kompozitorių sukurti muzikiniai stiliai buvo ne pirmasis pokario lietuvių muzikos modernizavimo projektas. Per trumpą pirmąjį sovietinės kultūros liberalizavimo laikotarpį (turimi omenyje 1956–1972 metai, nuo Chruščiovo deklaruoto atšilimo iki politinių disidentų, Katalikų Bažnyčios kronikos leidėjų, neformalių jaunimo sąjūdžių dalyvių persekiojimų 8-ojo dešimtmečio pradžioje) tokių pastangų buvo trejetas. Pirmoji sietina su ryškiausiais pokario kompozicijos pedagogais – Eduardu Balsiu ir Juliumi Juzeliūnu. Antrojo modernizmo atstovų kūrybą labiausiai inspiravo viešas XX a. modernizmo (tiek sovietinio – Dmitrijaus Šostakovičiaus, Sergejaus Prokofjevo, tiek vakarietiškojo – Igorio Stravinskio, Belos Bartoko ir kitų) įteisinimas. Nepaisant epizodiškai panaudoto dodekafonijos metodo E. Balsio kūryboje, žymiausių sovietinio laikotarpio lietuvių komponavimo mokyklų įkūrėjų kryptimi laikytini individualūs XX a. neofolklorizmo, arba nacionalinio modernizmo, variantai³⁰. E. Balsio ir J. Juzeliūno kūryba tapo ypač įtakingais nacionaliniais kūrybos modeliais, o jų įsitvirtinimą vietinėje muzikos scenoje savaip stiprino ir svari pedagoginė veikla. Visai priešingai susiklostė pirmosios antrojo avangardo „pamėgdžiotojų“ kartos – Vytauto Barkausko, Antano Rekašiaus, Vytauto Montvilos – kūrybos recepcija. Patirtos įtakos liko tiek individualios kūrėjų evoliucijos, tiek bendrosios lietuvių muzikos istorijos epizodais³¹. Pirmiausia galbūt todėl, kad šiais bandymais nebuvo sukurta svarių repertuare išlikusių kūrinių. Kita vertus, aptariamai kompozitoriai netrukus „išsižadėjo“ pasirinktos krypties ir evoliucionavo labiau tradicinės kalbos linkme. Išgalėjusiose lietuvių muzikos istorijos interpretacijose antrojo avangardo paskatos pirmenybė buvo priskirta 8-ojo dešimtmečio pagrindinės srovės atstovams. Šių kompozitorių tapsmą neformaliais lietuvių muzikos lyderiais ir jos ateities vizijos kūrėjais paskatino ne vien muzikinės atodangos, bet ir politinis klimatas, kultūrinė savivoka bei institucinė muzikos kultūros struktūra. Iš tiesų trijų modernizavimo projektų atstovus galima susieti su mūsų aptartomis skirtingomis kūrybiškumo konfigūracijomis – patriarchaliniu (E. Balsys, J. Juzeliūnas), technokratiiniu (V. Barkausko karta) ir įkvėptu (pagrindinė srovė) kūrybos stiliais. Būtent minėtos kontekstualios priežastys turėjo įtakos naujuosius muzikos reiškinius susiejant su vienomis ar kitomis kūrybiškumo sampratomis. Įkvėptam kūrybos stiliui teikta pirmenybė ne vien muzikos srityje: panašios tendencijos akivaizdžios ir interpretuojant tuometines dailės, literatūros, teatro, kino apraiškas³².

Dėl šios priežasties 8-uoju ir 9-uoju dešimtmečiais pagrindinės srovės kompozitorių muzikos interpretacijas akivaizdžiai paveikė mūsų aptarta landsbergiškoji nacionalinės tradicijos versija, atstovaujanti įkvėpto kūrybos stiliaus sampratai. Įtakų procesas buvo abipusis: nacionalinės klasikos interpretavimo modeliai darė poveikį naujosios muzikos įvardijimams, o pastarieji savo ruožtu formavo ir koregavo visai tradicijai svarbias muzikos vertybes. Palyginkime keletą tipiškų to laiko muzikos kritikos fragmentų.

„Mūsų kompozitoriai tartum nė nesistengia būti nauji, jie veikia gilynasi į nacionalinės kultūros ištakas, į daugiasluoksnį dabarties žmogaus dvasinį pasaulį ir ieško originalių formų visa tai išreikšti, remiantis jau žinomomis, sukauptomis priemonėmis. Rezultatai įvairūs, tačiau iš vertingiausių pastarojo meto kūrinių, man regis, galime daryti išvadą apie kokybiškai naują mūsų muzikos lygį. Ko gera, kaip tik muzikoje šiandien daugiau *gyvybingumo*. Gal kaip tik joje giluminis dvasinis ryšys su pirmąsiais kultūros ištakomis reiškiamas labiau koncentruotai, imliau, negu kitose meno šakose. „Iš šalies“ ne sykį atrodo, kad mūsų proza, tapyba kaip tik stokoja tos koncentracijos, paprastumo, autentiškumo, kuriais pasižymi ryškiausi muzikos kūriniai“³³ (kuršvas autorius).

„Daugumą menininkų, kad ir apytikriai, vis dėlto galima iš kažko „išvesti“. Skriabinas – iš Chopino ir Wagnerio, Čiurlionis (muzikas) – iš Wagnerio ir Skriabino, Messiaenas – iš Debussy, iš „Indijos“ ir iš paukščių. Bet iš ko kilo Kutavičiaus muzika? Aš jį pažįstu 30 metų, bet nežinau, kokį kompozitorių jis mėgsta, ar yra toks. Svarbiausia – aš nematau kompozitoriaus nei iš „pasaulio“, nei iš Lietuvos, kurių įtaką Kutavičiui galėčiau paliudyti. Aišku tik, kad ne Čiurlionis, ne Gruodis, ne jo mokytojas Račiūnas. [...] O gal Kutavičius iš Niekio? Tai yra iš tos Sigito Gedos metaforos, kuri, turbūt, išreiškia ir mūsų gamtą, ir senuosius dievus, ir kasdienybę – tiek daug, kad ir neaprepsi kitu žodžiu“³⁴.

„Gyvename muzikos standartų amžiuje. Tūkstančiai kompozitorių, nepažindami vienas kito, rašo tokią pačią muziką. Komponavimo technologija tapo bendra visam pasauliui. Ji taip ištobulėjo, kad tapo prieinama vidutinių gabumų žmogui; išmokti neblogai rašyti tam tikro stiliaus muziką gali kiekvienas profesionalus muzikantas. Tad suprantama, kodėl tokią vertę įgauna kūrinių bruožai, išskiriantys jį iš gausios šiandieninės muzikos produkcijos [...] Felikso Bajoro kūryba pirmiausia turbūt ir patraukia originaliu nacionalumo problemos sprendimu. [...] Bajoro kūrybinė retrospekcija į ištisinę liaudies muzikos citatą, kai ji traktuojama ne kaip technologinė norma, bet kaip idėjinis, prasminis, struktūrinis kompleksas, yra labai vaisinga, sprendžiant liaudies muzikos ir nacionalinio savitumo klausimus. Šis kūry-

binis principas įpila mūsų muzikai šviežio kraujo, stumdamas tolyn nuo visa niveliuojančių standartų į tikrą jos autentiškumą³⁵.

Didžiulė B. Kutavičiaus, O. Balakausko, F. Bajoro kūrybos įtaka lietuvių muzikai – tiek muzikologijoje, tiek kompozitorių pasisakymuose dažnai minimas faktas. Tačiau siekiant aptikti kanoninius, ypatingą poveikį padariusius jų kūrinius, tektų pasikliauti subjektyviais ir įvairuojančiais vertinimais – šiuo atžvilgiu lietuvių muzika ir konkrečiai pagrindinės srovės atstovų kūryba nėra išsamiau tyrinėta. Lygiai taip pat neišvengtume iškraipymų atsižvelgdami į daugelį kanono teorijos atstovų minėtų institucinių veiksnių, tokių kaip kūrinių įtraukimas į edukacines programas, išgalėjimas koncertiniame repertuare ir pan. Žinoma, išlygos pirmiausia taikytinos sovietiniam laikotarpiui. Dėl šios priežasties pagrindinės srovės recepcijos tendencijas ypač išryškina pirmasis posovietinis dešimtmetis. Tuo metu minėtų autorių kanonizavimas vyko ne vien diskursyvinėje plotmėje – jų muzika pirmiausia buvo suinstitutuota šiuolaikinės muzikos festivalių terpėje. Iki pat XX a. pabaigos šių kompozitorių muzika vyravo svarbiausių Lietuvos festivalių – „Gaida“, „Jauna muzika“ ir kt. – programose. Šitai akivaizdu pasitelkus pirmųjų dešimties „Gaidos“ festivalių statistiką³⁶ (1 lentelė).

1 lentelė. Lietuvių kompozitorių kūrinių atlikimai „Gaidos“ festivalyje, 1991–2000 m.

Eil. Nr.	Kompozitorius	Kiek kūrinių atlikta
1.	Osvaldas Balakauskas (1937)	12
2.	Feliksas Bajoras (1934)	11
3–5.	Bronius Kutavičius (1932)	10
	Onutė Narbutaitė (1956)	10
	Vytautas Barkauskas (1931)	10
6.	Vytautas Bacevičius (1905–1970)	9
7.	Jeronimas Kačinskas (1907–2005)	8
8–11.	Julius Juzeliūnas (1916–2001)	6
	Rytis Mažulis (1961)	
	[...]	
12–18.	Algirdas Martinaitis (1950)	5
	Vidmantas Bartulis (1954)	
	[...]	
19–24.	Anatolijus Šenderovas (1945)	4
	[...]	
25–34.	Eduardas Balsys (1919–1984)	3
	[...]	
35–49.	Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911)	2
	[...]	
50–83.	Konstancija Brundzaitė (1942–1971)	1
	[...]	

Kitas pagrindinės srovės kanonizavimo pavyzdys – 1997 m. „Kultūros barų“ redakcijos surengta lietuvių muzikologų ir Lietuvos muzikos akademijos studentų apklausa, kurios metu buvo renkami geriausi paskutiniųjų 50 metų (1946–1996) lietuvių kompozitorių kūriniai. Remiantis muzikologų vertinimais, beveik 80 procentų kūrinių sudarė 8-ojo ir 9-ojo dešimtmečių kūryba, o minėtų kompozitorių kūriniai užėmė pirmąsias pozicijas kūrinių hierarchijose. Absoliutus lyderis – B. Kutavičiaus oratorija „Paskutinės pagonių apeigos“ (1978), daugumos išrinkta geriausiu aptariamo laikotarpio kūriniu³⁷ (2 lentelė).

2 lentelė. Penkiolika geriausių 1946–1996 m. lietuvių kompozitorių kūrinių („Kultūros barų“ redakcijos apklausa, 1997).

Eil. Nr.	Kompozitorius	Kūrinys	Sukūrimo metai	Kiek gavo balsų	Kiek surinkta balsų
1.	Kutavičius	„Paskutinės pagonių apeigos“	1978	9	72
2.	Martinaitis	„Cantus ad futurum“	1982	7	44
3.	Kutavičius	„Ant kranto“	1972	4	33
4.	Balakauskas	Simfonija Nr. 2	1979	4	31
5.	Brundzaitė	„Dvi raudos“	1972	4	25
6.	Bajoras	„Dievo avinėlis“	1982	4	25
7.	Balsys	Koncertas smuikui ir orkestrui Nr.2	1957	4	18
8.	Bartulis	Opera „Pamoka“	1993	4	18
9.	Mažulis	„Čiauškanti mašina“	1986	5	17
10.	Bajoras	„Missa in musica“	1991	3	17
11.	Bajoras	Sonata smuikui ir fortepijonui „Prabėgę metai“	1979	3	17
12.	Balsys	Oratorija „Nelieskite mėlyno gaublio“	1969	2	16
13.	Balakauskas	Requiem	1995	2	14
14.	Kutavičius	„Iš jotvingių akmens“	1983	2	13
15.	Bajoras	„Sakmių siuita“	1968	2	12

Žinoma, minėtų apklausų rezultatai nėra kanoninių kūrinių sąrašas – tai veikia paranki medžiaga bendrosios tendencijos fiksavimui. Kita vertus, muzikos recepcijos tyrinėtojai (pavyzdžiui, C. Dahlhausas, Hansas Heinrichas Eggebrechtas, Mieczysławas Tomaszewskis) pabrėžia, kad net ir subjektyviausi vertinimai yra pakankamai reprezentatyvūs: muzikai priskiriami *topoi* susiklosto į tam tikrą sustruktūrintą konfiguraciją, kurią apibrėžia kultūrinė savivoka. Lyginant „Gaidos“ festivalio statistiką ir apklausos rezultatus, pagrindinės srovės pirmavimas užgožia akivaizdžią tendenciją – muzikos kritikos vertinimus iki pat XX a. pabaigos labiausiai

3 lentelė. Geriausių 1946–1996 m. lietuvių kompozitorių kūrinių minėjimo statistika („Kultūros barų“ redakcijos apklausa, 1997).

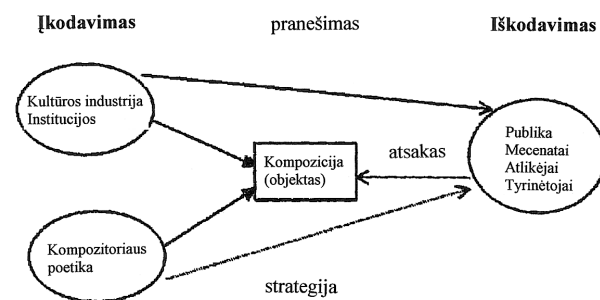
Nr. Kompozitorius	Kiek kūrinių paminėta	Kieksykių paminėtas
1. Bronius Kutavičius (1932)	9	22
2. Osvaldas Balakauskas (1937)	10	16
3. Feliksas Bajoras (1934)	5	13
4. Algirdas Martinaitis (1950)	4	11
5. Eduardas Balsys (1919–1984)	4	8
6. Vidmantas Bartulis (1954)	3	8
7. Julius Juzeliūnas (1916–2001)	3	6
8. Rytis Mažulis (1961)	1	5
9. Konstancija Brundzaitė (1942–1971)	1	4
10. Vytautas Bacevičius (1905–1970)	2	2
11. Onutė Narbutaitė (1956)	2	2
12. Anatolijus Šenderovas (1945)	1	2

buvo paveikusias dar sovietiniais metais susiklosčiusios kūrinių hierarchijos³⁸. Apklausose itin retai minimi naujaisi aptariamų kompozitorių kūriniai, dažnai skambėję to paties laiko „Gaidos“ festivalio programose. Analizuojant 15 geriausių kūrinių sąrašą, galima daryti prielaidą, kad jų atranką smarkiai paveikė „kanoniniais“ laikytini atlikimai. Įsimenančios daugkartinės žymių atlikėjų interpretacijos yra ne mažiau svarbus, o gal net ir svarbiausias performatyvaus kanonizavimo aspektas, lyginant su tradiciškai akcentuojamu kiekybiniu kūrinių įsitvirtinimu atlikėjų repertuare. Šiuo atžvilgiu sudarytame sąrašė simptomiškas pavyzdys – į penkioliktąją įtraukti B. Kutavičiaus kūriniai. Vokalinis ciklas „Ant kranto“, pagoniškajam ciklui priskiriamos oratorijos „Paskutinės pagonių apeigos“ ir „Iš jotvingių akmens“ – tai kanoniško atlikimo atspaudu pažymėtos kompozicijos. Kartu būtent šių kūrinių atlikimai fiksuoja prie kompozitoriaus muzikos sklaidos labiausiai prisidėjusių atlikėjų rato telkimąsi, jo kūrybos interpretavimo stoteles. „Ant kranto“ interpretacijos laikytinos pirmaisiais ryškiais individualių kompozitoriaus idiomą įtvirtinusiomis atlikimais, „Paskutinių pagonių apeigų“ – emblematinium muzikinės bendruomenės kultūrinei vaizduotei ypač reikšmingu įvykiu, o oratorija „Iš jotvingių akmens“ inspiravo vieno žymiausių pagoniškios B. Kutavičiaus poetikos interpretatorių – „Naujosios muzikos ansamblio“ – atsiradimą. Muzikos recepcijos tyrinėtojai pabrėžia, kad išskirtinių individų ir mažų grupių indėlis kanoninio kūrinių statuso formavimuisi, kūrybos sklaidai ar jos išgalėjimui repertuare net svarbesni negu bendrieji kultūriniai procesai³⁹. Subjektyvumo įspaudu pažymėti veiksniai arba, istori-

ko Roger Chartier žodžiais, „karšti“, refleksyvūs, individualūs liudijimai (jų priešprieša – „šalti“, serijiniai, kolektyviniai požymiai) yra neatsiejama konceptuali šiuolaikinių kultūros istorijos tyrinėjimų dalis, ypač paranki idėjų ar jų raiškos produktų sklaidos bei recepcijos analizei⁴⁰.

V

Iki šiol analizavome vietinę 8-ojo dešimtmečio pagrindinės srovės recepciją. Ji neabejotinai svarbiausia formuojant pamatinius kompozitorių kūrybos įvaizdžius. Kalbant apie šiuolaikinei muzikai įtakos turinčius reikšmių konstravimo veiksnius, vis labiau auga tarptautinės kūrybos sklaidos ir recepcijos svarba. Dėl pastarųjų procesų šiuolaikinės muzikos reiškiniai ir juos įteisinantys diskursai yra tarsi „išplėšiami“ iš jų susiformavimo terpės. Tokiu būdu jie kartu atribojami nuo istoriškai apibrėžtų individualių ir kolektyvinių vaizdinių bei vertybių ir generuoja skirtingus perskaitymus. Čia veikia ir atogrąžos mechanizmas, nes minėtieji procesai ir jų dėka susiformavę vertinimai ilgainiui tampa reikšmingu vietinius kanonus ir jų transformacijas lemiančiu veiksmu. Kai kurių tyrinėtojų nuomone, šiuolaikiniai reikšmės konstravimo aspektai keičia pamatines muzikos teksto ir jo interpretacinio lauko sąveikos sampratas. Pavyzdžiui, muzikologė Yayoi Uno Everett muzikos produkcijos ir recepcijos komunikatyvius bei reikšminius aspektus laiko interaktyviu tekstu, kurį formuoja daugialypiai įkodavimo ir iškodavimo procesai (2 schema)⁴¹. Šis požiūris atliepia postmodernistinėms muzikos interpretacijoms būdingą recepcijos tekstualizavimą: šiuolaikinės kūrybos recepcija vis labiau tampa subtekstu, darančiu įtaką pirminiam tekstui ir jo autoriaus kūrybinėms strategijoms⁴².



2 schema. Yayoi Uno Everett komunikacijos ir signifikacijos tinklo kaip interaktyvaus teksto modelis

Tradiciniai tarptautinės muzikos sklaidos ir recepcijos sandai – kūrybos atlikimai užsienyje (šiuolaikinės muzikos atžvilgiu čia ypač svarbūs tarptautinių festivalių ir kitų muzikos institucijų užsakymai), užsienio monografijos, muzikos leidyba, kritikos atsiliepimai,

kūrybos dokumentavimas įtakinguose archyvuose ir pan. Pagrindinės srovės kompozitorių tarptautinės reputacijos pradžia – jų muzikos recepcija Lenkijoje 8-uoju ir 9-uoju dešimtmečiais, kurią skatino lietuvių muzikos atlikimai lenkų šiuolaikinės muzikos festivaliuose ir juos lydėjusios kritinės interpretacijos. Būtent lenkiškoji recepcija ilgam nulėmė Vakaruose įsitvirtinusių nonkonformistinės ir egzotiškos lietuvių muzikos įvaizdį. Šie *topoi* lydėjo aptariamų kompozitorių muzikos interpretacijas ankstyvuojų posovietiniu laikotarpiu – tam turėjo įtakos ir bendrosios to meto lietuvių muzikos „eksporto“ tendencijos. Politinių ir kultūrinių transformacijų metais ji labiausiai veikė bendresnis susidomėjimas posovietinių kraštų muzika. Galima aptikti dvi svarbiausias šio regiono muzikos tarptautinės sklaidos paskatas. Pirma, tai susidomėjimas vadinamąja neoficialiąja muzika, kurios atstovų kūryboje gana atviras tapatinimasis su vakarietiška naujosios muzikos tradicija susipynęs su politizuota nonkonformistine laikysena. Antra, tai vadinamasis „naujasis dvasingumas“ (*new spirituality*), ilgainiui tapęs vienu ryškiausių Rytų Europos muzikos savitumo simbolių.

Yra tam tikras paradoksas ir kartu dėsningumas, kad lietuvių muzika tik gana epizodiškai buvo susieta su minėtomis posovietinės muzikos eksporto srovėmis, nors, pavyzdžiui, savo stabilią vietą ir reputaciją šiose konfigūracijose pelnė kai kurie artimų kaimynų kompozitoriai, kaip estas Arvo Pärtas ar latvis Peteris Vaskas. Vėlgį simptomiškas atvejis čia galėtų būti B. Kutavičiaus kūryba, kuri, atrodytų, atitiko visus minėtus susidomėjimą, sklaidą ir recepciją inspiravusius matmenis, tačiau šis kompozitorius netapo tarptautine figūra tuo mastu, kaip kiti kaimyninių kraštų kompozitoriai. Pirmiausia tam turėjo įtakos antiakademistinė kompozitoriaus orientacija – daugelis jo kūriniių parašyti netradicinėms instrumentų sudėtims ir net neprofesionaliems ar pusiau profesionaliems atlikėjams. Šis aspektas – rimta kliūtis įsitvirtinti kūriniiams atlikėjų repertuare. Kita vertus, tuo laikotarpiu Lietuvoje beveik nebuvo šiuolaikinės muzikos srityje besispecializuojančių atlikėjų, ypač ansamblių. Simptomiška, kad aptariamam laikotarpiu svarbiausiuoju B. Kutavičiaus muzikos interpretatoriumi užsienyje tapo „Naujosios muzikos ansamblis“ – kompozitoriaus Šarūno Nako įsteigtas jaunų kompozitorių ir muzikologų kolektyvas. Jis labai padėjo palaikyti lietuviškojo egzotizmo mitą, tačiau nepajėgė įsitvirtinti tarptautinėje muzikos rinkoje. Šiame kontekste reikia pripažinti, kad, pavyzdžiui, šiuolaikinės rusų muzikos sklaidai neabejotinai didžiulę įtaką turėjo tarptautinę reputaciją pelnę jos atlikėjai.

Kitas svarbus skirtumas, nulėmęs daugelio Rytų Europos kompozitorių tarptautinę sklaidą, – jų ilgamečiai ryšiai su tarptautinėmis šiuolaikinės muzikos terpėmis,

sutartys su Vakarų leidyklomis. Pasak Fredericko Lau, šiuolaikinio kompozitoriaus karjerą lemia stabilios sutartys, vieši atlikimai, muzikos įrašų ir leidybos sutartys: „būti sėkmingu kompozitoriumi reiškia nuolat ieškoti šių galimybių“⁴³. Nepaisant gausių tarptautinių muzikos festivalių užsakymų, pagrindinės srovės kompozitorių ryšiai su užsienio institucijomis netapo ilgalaikiais. Nesėkminga B. Kutavičiaus ir O. Balakausko sutartis su Lenkų muzikos leidykla (PWM), kuri menkai tesirūpino šių autorių muzikos atlikimais ar naujų užsakymų inicijavimu, – tik dar vienas tokios neįsivertės tarptautinės lietuvių pagrindinės srovės recepcijos veiksnys. Svarbiausias čia yra ne lietuvių muzikos pripažinimo ar nepripažinimo aspektas, bet tai, kad aptariamam laikotarpiu šių kompozitorių recepcija nesuformavo apibrėžto lietuvių muzikos mokyklos vaizdinio – to, kas šiandieninėje prekiniių ženklų (*brand names*) kultūroje galėtų būti pavadinta „lietuviškuoju skambesiu“.

Neabejotina, kad ankstyvuojų posovietiniu laikotarpiu rimta kliūtis tarptautinei lietuvių muzikos sklaidai buvo silpna institucinė Lietuvos muzikos kultūros struktūra. Muzikos leidybos vakuumas, vos besiformuojanti šiuolaikinės muzikos festivalių terpė – tai tik vieni iš daugelio požymių. Dėl šios priežasties minėtas laikotarpis neretai vadinamas individualiųjų iniciatyvų, biografijų ir karjerų epocha⁴⁴. Tarptautinė kūrybos recepcija tapo vienu įtakingiausių veiksnių įteisinant naujas posovietines reputacijas bei aptinkant paveikias kūrybines strategijas. Šitai akivaizdu ir lietuvių muzikos kultūroje: kiekvienas tarptautinis atlikimas, užsakymas ar kritikos atsiliepiamas buvo priimami kaip pavieniųjų kūrėjų kūrybinės reputacijos patvirtinimas ir kartu visos tradicijos įteisinimas⁴⁵. Tokią savivoką lydėjo ir mūsų jau aptartas pagrindinės srovės kompozitorių įsitvirtinimas Lietuvos šiuolaikinės muzikos festivalių programose.

Muzikos recepcijos tyrinėjimuose, ypač jos klasikų darbuose, tradiciškai vyrauja evoliuciniai modeliai – *topoi* išskyrimas, jų konsolidavimas ir recepcijos kulminacijos, arba, perfrazuojant C. Dahlhausą, *kairos*. Manytina, kad toks recepcijos modelis yra kiek vienusis: recepcijos procesai paklūsta tiems patiems pakartojimo ir peržengimo dėsniams, kurie būdingi meno sklaidai ar tapatybių formavimuisi⁴⁶. Būtent peržengimu, arba įsteigto kanono išardymu, galėtume pavadinti antrąjį posovietinės lietuvių muzikos kultūros periodą (maždaug nuo 1997 metų). Jam būdinga institucijų stiprėjimo tendencija ir kokybiškai naujas atsivėrimas tarptautinėms šiuolaikinės muzikos terpėms, pagrįstas ne eksporto, bet partnerystės santykiais, taip pat institucijų pertvarkymas pagal vakarietiškus modelius ar jų adaptavimas kuriant naujas institucijas.

Galima sakyti, kad ši bendroji institucionalizavimo tendencija ir pakitęs santykis su tarptautinėmis šiuolaikinės muzikos terpėmis smarkiai paveikė tiek individualias kompozitorių strategijas, tiek visą kultūrinę savi-voką. Akivaizdu, kad išnyko poreikis muzikos dabartį suvokti kaip apribotą nacionaliniu požiūriu. Aktyviems šiuolaikinės lietuvių muzikos terpės nariams – tiek kompozitoriams, tiek atlikėjams ar kritikams – lokalumas visų pirma reiškia lietuvių muzikos sceną kaip apibrėžtą kūrybinę ir institucinę konfigūraciją. Ši naujoji savi-voka skatina kritišką santykį su paveldėta tradicija bei joje įteisintais kūrybos stiliais ir pirmiausia kintančią pagrindinės srovės atstovų recepciją. Ją savaip sąlygojo neišsipildę lūkesčiai: pirmaisiais posovietiniais metais tikėtasi, kad radikalūs politiniai ir kultūriniai lūžiai suformuos tokias pat muzikos kalbos permainas. Beveik vieningai viltasi, kad naują lietuvių muzikos ateities kryptį nubrėš įteisinto kanono atstovai, bet taip neįvyko⁴⁷. Priešingai: pagrindinės srovės atstovai pakartoję savo nusistovėjusias stilistines strategijas dažnai gerokai akademiškesniais pavidalais, reviduodami ir daugelį novatoriškų ankstesniųjų metų nuostatų⁴⁸. Šia prasme lietuvių kompozitoriai nėra išimtis – galima prisiminti prieš kelerius metus vykusias audringas diskusijas Lenkijoje, kurias inspiravo muzikos kritiko Andrzejaus Chłopeckio straipsnis „Socrealistinis Pendereckis“⁴⁹. Nors lietuviški ir lenkiški reiškiniai bei jų interpretacijos skiriasi, vis dėlto galime kalbėti apie bendrą tendenciją pervertinti ilgą laiką vyravusias XX a. II pusės pagrindines sroves, suformuotas tų pačių ideologijų bei technologijų.

Kaip pavyzdį galima pateikti dviejų jaunesniosios kartos atstovų kritinius tekstus. Muzikologė Vita Gruodytė savo straipsnyje simptomišku pavadinimu „Nauja muzika, senos tradicijos“ nagrinėja posovietinių metų lietuvių muzikos padėtį ir išskiria pamatinį lietuvių muzikos nemodernumą kaip jos bene pastoviausią tradicijos savybę:

„Nors ir priversta dabar atsiverti modernizacijai, šiuolaikinė lietuviška muzika, tiesą sakant, neturi pastarajai būdingos dinamiškumo dvasios. Ji vis dar persisunkusi tautiniais stereotipais (kad ir kaip bandytume tą paneigti), priklausoma nuo gamtinio pasaulio cikliškumo, nuo sugrįžimų į tuos pačius taškus, nuo istorijos apmąstymų. Kitaip tariant, ji vis dar egzistuoja savotiškoje mitinėje sferoje, neišgyvenančioje praeities-dabarties konflikto [...] Nors ryškių kompozicinių srovių nebuvimas tarytum užtikrina šios muzikos mobilumą bei lengvą prisitaikymą prie kintančių aplinkybių ir konteksto, lietuviškasis antimodernumas pasireiškia taip pat ir baime išdrįsti, radikaliai sulaužyti nusistovėjusias konvencijas ir stingdančius rėmus, bijojimu suklysti, būti nesuprastam, baime išsiskirti ar būti kitokiam. Todėl

tai – ne tik savasties praradimo, bet ir socialinė baimė. [...] Nemodernumo priebėga suteikia ne tik saugumo jausmą ir distanciją – savotišką kritinį nuotolį, leidžiantį atsirinkti ir įvertinti išvengiant blaškymosi, – bet ir tam tikro nevisavertiškumo kompleksą. Nes epochoje, kurioje atradimas vertingesnis už įgyvendinimą, konceptas už išpildymą, konkurencija už taikų sugyvenimą, antimodernumas reiškia ne tik pasyvumą, bet ir nesugebėjimą steigti naujų vertybių. Kitaip tariant, nedalyvavimą istorijoje. Jei nesi atradėjas ir agresyvus užkariautojas, esi pasmerktas naudotis tik tuo, kas kitų sukūrta“⁵⁰.

Simptomiškas ir kitas pavyzdys – kompozitoriaus ir aktyvaus muzikos kritiko Š. Nako tekstai, kritiškai įvertinantys ne tik jo paties „muzikinių tėvų“ kūrybą, bet ir jai atributuotas reikšmes bei vertybes:

„Ryškiausias kultinės lietuvių muzikos figūros išky-la visų pirma kaip ideologinės [...], o ykiu – ir mitologizuotos („kenčiantis genijus Čiurlionis“, „vienišas pranašas Bacevičius“, „nacionalinės mokyklos tėvas Gruodis“, „lietuviškiausias kompozitorius Kutavičius“, „intelektualas Balakauskas“). Nieko keista, kad lietuvių muzikos istoriją bandoma pritempti prie populiarių kitų tautų istorinių klišių [...], tačiau svarbiau yra tai, kad šios interpretacijos yra gana įtakinga poveikio priemonė kompozitorių estetinei orientacijai“⁵¹.

„Kiekvienas laikotarpis savaip mato jame vykstančius reiškinius. Savaip juos apibūdina ir kuria legendas. Lietuvių muzikos atveju vyrauja 8-ojo dešimtmečio pabaigos ir 9-ojo pradžios apibrėžimai ir akcentai, kurių vėlesnieji dešimtmečiai neišskleidė, o kai kuriuos net sustiprino. Jei ne visai rimtai peršoktume į kiek kitą – pramoginę – sritį, tai pamatytume, kad savo muziką dažniausiai apibūdiname – o gal ir girdime? – pagal *disco* epochos madas. *Boney M*, *Donna Summer*, *Johnas Travolta*: spalvingais blizgučiais aplipinti drabužiai, išpūstos šukuosenos, nepaliamojamas šnopavimas scenoje...“⁵²

Būtina pastebėti, kad abu cituoti autoriai savaip aktyviai prisidėjo prie lietuviškojo kanono formavimo, todėl dabartinius jų vertinimus būtų galima laikyti ir kritine savirefleksija, bandant aptikti naują lietuvių muzikos tikrovę, atsieti jos dabartį ir raidos tendencijas nuo įsigalėjusių stereotipų. Bet ar vien lietuvių muzikams ir jų kritikams reikia vaduotis iš kanonizuotų klišių apie lietuvių muziką?

Senų ir naujų klišių įsitvirtinimo pavyzdžiu galėtų būti paskutinių kelerių metų platesni lietuvių muzikos pristatymai užsienio šiuolaikinės muzikos festivaliuose ir jų recepcija. Kaip pavyzdį paminėsime plačiai išreklamuo-tą Baltijos muzikos pristatymą *Maerz Musik* festivalyje, kuris vyko Berlyne 2003 metais. Recenzijose vokiečių muzikos kritikai vieningai stebėjosi lietuvių

muzikos neatitikimu susiformavusiam baltiškojo skambesio (*Baltic sound*) įvaizdžiui ir teigė, kad ji estetiniu bei technologiniu požiūriais yra pliuralistinė, šiuo metu neturinti vieno ar kelių ryškių jos tautinių skambesį simbolizuojančių kompozitorių⁵³. Kas tas baltiškas skambesys, kurio pasigesta lietuvių muzikoje? Tai dar vienas stereotipas, susiformavęs per paskutiniuosius 15 metų, kurį labiausiai paveikė F. Lau minėtus karjeros receptus atitinkančios A. Pārto ir P. Vaskso muzikos tarptautinė recepcija. Taigi baltiškojo skambesio klišė, supinta iš dvasingumo, medityvumo, spontaniškumo ir minimalizmo charakteristikų, jau yra naujosios posovietinės situacijos produktas, padiktuotas naujos prekinių vardais grįstos muzikos ekonomijos. Nors visas baltiškojo skambesio sudedamąsias dalis nesunkiai galėtume aptikti ir senesnėje ar naujesnėje lietuvių muzikoje (taip pat ir kai kuriuose Berlyne pristatytuose kūrinuose), jos tarsi nėra atpažįstamos. Toks klaidingas perskaitymas arba „aklumas“ galėtų būti siejamas su prekinių vardų, reprezentuojančių lietuvių muziką, trūkumu. Arba tuo, kad lietuvių muzikoje įvykę tradicijos pokyčiai (o būtent jiems atstovauja anksčiau aptarta kanono kritika) nuvedė jos kūrėjus jau kitu keliu, gerokai nutolusiu nuo tarptautinėje recepcijoje įsigalėjusių nacionalinių stereotipų.

Tokį lietuvių, o kartu ir viso baltiškojo regiono muzikos skirtingumą nuo įsigalėjusių klišių taikliai pastebėjo muzikologas Richardas Taruskinas, recenzuodamas 2004 m. Sietle įvykusį Baltijos kraštų muzikos festivalį „Icebreaker II: Baltic Voices“. Įžvalgus muzikologas ne tik užfiksavo baltiškosios muzikos kaip reiškinio fiktyvumą, bet ir šmaikščiai išryškino visiškai skirtingas muzikologines interpretacijas vertinant tradicijų praeitį ir jų raidos tendencijas:

„Tie, kas atėjo pasiklausyti konferencijos pranešimų ir į susitikimus su kompozitoriais, turbūt pastebėjo, kad beveik be išimties visų Baltijos kompozitorių – jaunų ir vyresnių, slavų ir skandinavų, vyrų ir moterų, kairiųjų ir dešiniųjų, postsovietinių ir pre-NATO – muzikoje išryškėjo tam tikra trajektorija: kuo naujesnis kūrinys, tuo jis konsonansiškesnis. Ne „tonalesnis“. Ne „romantiškesnis“. Ne „retro“. Konsonansiškesnis. Renginio aptarimuose dominavo būtent ši nūdienos realija, o ne senamadiškos dichotomijos – tautiška ar kosmopolitiška? Progresyvu ar konservatyvu? Velnio p. jas.

Vis dėlto, kai ši įžvalga buvo išdėstyta per baigiamąją diskusiją, visi pripažino patį faktą, bet ne tendenciją. Tvirtino, kad vadovaujasi spontaniškais kūrybinėmis paskatomis, o ne socialinėmis nuostatomis. Bet kai kieno nors spontaniškoji kūrybinė paskata išprovokuoja kito spontanišką kūrybinę paskatą, tampa aišku, kad tarp jų veikia kažkokios kol kas neįvardy-

tos antasmeninės jėgos. Įvardyti jas teks ateities istorikams. [...] Atsinaujinimas sklando ore. Ateitis ateis – ir kas žino? – gal iš to gali kas nors išeiti“⁵⁴.

Apibendrinami tyrinėjimą apie įvairuojančius 8-ojo dešimtmečio lietuvių muzikos perskaitymus ir jos recepcijos pokyčius, pasiremsime XX a. būdingas paradoksalias tradicijų ir naujovių sąveikas nagrinėjusiu meno teoretiku Halu Fosteriu. Jis meno raidos logiką siejo su vienalaikiu tradicijos įveikos (arba išardymo) ir jos aktualizavimo mechanizmu. Tai suteikia galimybę ne vien apibrėžti praeitį per pakartojimą ir peržengimą, bet ir sukurti dabartį kaip skirtingą ir kartu susijusią su praeities įrėminimais⁵⁵. Taigi kanono reinterpretacijos yra svarbios ne vien kaip nacionalinius mitus ar dabarties inerciją nuvainikuojantis veiksmas: remiantis naujomis sąsajomis ir atsiejimais jos savaip įsteigia praeities ir dabarties tapatybes. Savo ruožtu kanono teorija ir muzikos recepcijos tyrinėjimai atveria produktyvias nacionalinių kanonų analizės prieitis, svarbias ne vien aiškinantis šiuolaikinės muzikos sklaidos bei recepcijos procesus, bet ir jų vis labiau veikiamas kūrybines strategijas.

VI

Jau minėjome, kad recepcija ne vien formuoja *topoi*, kurių dėka tam tikros reikšmės ir vertybės priskiriamos kompozitorių kūrybai, bet ir daro įtaką autorių kūrybiškumo strategijoms. Ši kūrybos ir recepcijos sąveika tampa vis svarbesnė pastaraisiais dešimtmečiais ir tradiciškai siejama su postmoderniomis „rinkodariškomis“, pasak T. D. Tayloro, kūrybiškumo strategijomis⁵⁶. Tokių strategijų nevertėtų laikyti negatyviu postmodernybės efektu: čia veikia kalbama apie naujos kultūrinės situacijos veikiamą „kūrybos indeksiškumą“. Remdamasis Charleso S. Peirce'o ženklų sistematika šio apibrėžimo autorius Thomas Turino su įvairuojančiomis ir dažnai viena kitai prieštaraujančiomis kultūrinėmis nuorodomis (indeksiniais ženklais) siejo šiuolaikinės muzikines tapatybės konstrukcijas ir jų interpretacijas⁵⁷. Iš esmės kalbama apie tai, kad tai, kas gali atrodyti patrauklu ar, atvirkščiai, nepriimtina vienoje kultūroje, nebūtinai turi sutapti su kitos kultūrinės terpės vertinimais. Dėl šios priežasties kūrybiškas kultūrinių nuorodų naudojimas tampa integralia įvairuojančius tarptautinius kontekstus orientuotos šiuolaikinės muzikinės kūrybos strategijos dalimi.

Aptariama tendencija ryški posovietinio laikotarpio pagrindinės srovės atstovų muzikoje, ypač tais atvejais, kai kompozitoriai rašė kūrinius tarptautinių institucijų užsakymais. Galima sakyti, kad jie gana meistriškai pasinaudojo išplėtotais poetiniais ir stilistiniais modeliais, apeliuodami į anapus nacionalinės tradicijos

ribų egzistuojančius reiškinius, taip sukurdami platų kultūrinių nuorodų ratą, savaip transformuojantį lietuvių muzikos kultūroje įteisintas jų kūrybos interpretacijas. Pažymėtina, kad šios nuorodos nebuvo vien jų muzikoje įsteigtų tapatybių pakartojimas – priešingai, jos laikytinos perkuriančiomis ar net transgresyviomis. Pakaktų prisiminti kai kurias tipiškas aptariamų kompozitorių transformacijas: B. Kutavičiaus muzikoje autentiškumo atodangos mutavo į multikultūrinius mišinius, antiakademistinė stovėseną nesutrukdė į netradicines terpes orientuotas muzikos kalbos naujoves pritaikyti akademiniam formatams; kalbos ir vokalo dekonstrukciją F. Bajoro kūryboje keitė antinaratyvinio mąstymo paieškos instrumentinės muzikos srityje, o O. Balakausko trajektorija – nuo avangardo apologijos į jos įveikimą, nuo buvimo „laiko priešakyje“ ligi „pralaimėtos revoliucijos“ ir „sugrįžimo“ retorikos. Savaip tokia transgresyvi perkūros tendencija reviduoja ir interpretacinius jų ankstesnės muzikos kontekstus bei kultūriniais troyais virtusius „ritualinio Kutavičiaus“, „intelektualaus Balakausko“, „nonkonformisto Bajoro“ įvaizdžius.

Šitai skatina sugrįžti prie recepcijos tyrinėtojų pabrėžiamo atogrąžos mechanizmo ir išplėsti pastarajam tradiciškai priskiriamų sandų ratą. Skirtingai nuo kanono teorijos ir recepcijos tyrinėtojų dažniausiai analizuojamų muzikinės klasikos reiškinių, šiuolaikinės muzikos srityje galima kalbėti apie nuolatines produktyvias kūrybos ir recepcijos sąveikas. Taigi kūrinio veikmės istorija neapsiriboja vien naujomis jo imantinių prasmų interpretacijomis – ją savaip perkuria ir kintančių kultūrinių kontekstų inspiruojama vėlesnė to paties autoriaus kūryba. Kita vertus, postmodernaus meno kontekste būtina peržiūrėti pačią imantinių kūrinio prasmų sampratą. Pažymėtina, kad šiuolaikiniai kultūros tyrinėtojai linksta aptikti daugybines performatyvias kūrinijje įkoduotas muzikines tapatybes, o ne stabilias homogeniškas kūrybiškumo konfigūracijas.

Iš tokios pozicijos žvelgiant į mūsų punktyriškai nužymėtą XX a. 8-ojo dešimtmečio pagrindinės srovės įteisinimo, kanonizavimo ir vėlesnės įsteigtų įvaizdžių recepcijos istoriją, išryškėja kelios svarbios tendencijos:

1. Aptinkant ir įteisinant naujus muzikos reiškinius, pamatine paskata tampa estetinės-muzikinės kūrybos interpretacijos, kurias pabrėžė aksiologinei prieičiai atstovaujantys kanono teorijos ir recepcijos tyrinėjimų darbai. Kanoninis kūrinio statusas neatšiejamas nuo jų novatoriškumo ir originalumo mastelio, o tai savo ruožtu byloja apie kūrybišką tradicijos peržvalgą. Taigi į kanoninius pretenduojantys kūriniai iš pat pradžių įgyja dvigubą tapatybę – radikalių tra-

dicijos laužytojų ir išskirtinių jos tęsėjų. Kanonizuotų kūrinio interpretacijos neatsiejamos nuo jų sąsajų su tradicijos įveikos arba priešinga – jos aktualizavimo – retorika.

2. Muzikos recepciją pirmiausia grindžia poreikis aptikti imantines kūrybos prasmes. Šitai neišvengiamai skatina redukuoti daugybines kūrinijje įkoduotas muzikines tapatybes ir taip išskirti stabilius su jais siejamų reikšmių ir vertybių ansamblius – *topoi*. Ilgainiui ne vien kūriniais, bet neretai ir kompozitoriams (kaip kultūriniam personažams) priskirti kultūriniai troyai tampa veiksmingais tradiciją veikiančiais kūrybiškumo įvaizdžiais.

3. Muzikos kanonai – recepcijos padarinys. Čia svarbiausios tradicinės kūrybos tarpininkavimo ir reprodukcijos institucijos – muzikologija ir atlikimo praktika. Jų analizei paranku pasitelkti kanono rekonstravimo modelį, t. y. išsiaiškinti kategorijas, kriterijus, galimybes ir apribojimus, kurie lėmė diskursyvias (kritika) ir performatyvias (atlikimo menas) kanonizuojamų ar jau kanonizuotų kūrinio interpretacijas.

4. Muzikos reikšmių bei vertybių konstravimo procesams būdinga skirtingų kūrybos ir jos recepcijos veiksnių sąveika. Ypač analizuojant šiuolaikines muzikos praktikas būtina dėmesingai iširti platų kūrybos sklaidos ir reprodukcijos institucijų lauką, atsizvelgti į vietinių ir tarptautinių veiksnių sąveikas ir atogrąžas. Individualios kūrybiškumo konfigūracijos ir jų vertinimai formuojasi konkrečiose kultūrinėse terpėse, kuriose įsitvirtinusios kompetencijos (interpretacinių bendruomenių kultūriniai įgūdžiai ir įpročiai) ir reprezentacijos (kultūriniai troyai) yra sąlygojamos institucinių rėmų bei muzikos sklaidos formų. Dėl šios priežasties muzikos kūriniais priskiriami *topoi* skirtinguose kultūrinuose kontekstuose įgyja įvairuojančius prasmės efektus.

Kanono teorijos ir recepcijos tyrinėjimų kontekste šiuolaikinė muzika skatina aptikti naujas problemines potemes. Galbūt net labiau nei klasikos atveju dabarties muzika patvirtina populiarų teiginį, kad kūriniai sukuriama tam tikros simbolinės tvarkos rėmuose, tačiau nuolat juos pranoksta. Šitai leidžia manyti, kad šiuolaikinės muzikos kanonai – paradoksaliai ir vis naujiems perkūrimams ypač atviras darinys. Perfrazuojant kultūros istoriką R. Chartier, galima sakyti, kad privalu aptikti ir įsisąmoninti paradoksalų ryšį tarp skirtumo (ar, H. Bloomo žodžiais, – keistumo, neįprastumo), kurio dėka tam tikrose kultūrose išskiriama ypatingų kūrinio sekos, ir sąlygotumų, dėl kurių meninė išmonė tampa prieinama suvokimui, įrašant ją į socialinio pasaulio ir simbolinės sistemos sanklodas⁵⁸.

Nuorodos

- ¹ H. Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, London: The MIT Press, 1996, p. x.
- ² Žr., pavyzdžiui, *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Music Culture 1800–1945*, H. White, M. Murphy (eds.), Cork: Cork University Press, 2001; Ph. V. Bohlman, *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*, Santa Barbara: ABC-CLIO, 2004. Glaustą nacionalizmo sklaidos muzikoje tyrinėjimų apžvalgą žr.: *Musicology: The Key Concepts*, D. Beard, K. Gloag (eds.), London: Routledge, 2005.
- ³ Pavyzdžiui, savo knygoje *XIX amžiaus muzika (Die Musik der 19. Jahrhundert)* C. Dahlhausas rašo: „Rusų, čekų, vengrų ir norvegų muzikos istorikai kaip tik ir turėtų būti atsargūs „nacionalinės mokyklos“ idėjos atžvilgiu, nes pats apibūdinimas nebyliai, tačiau neabejotinai reiškia, kad „nacionalinis“ yra „universalus“ priešprieša, tad „universalumas“ buvo „centrinių“ muzikinių nacijų privilegija. „Nacionalinės mokyklos“ sąvoka nebyliai pripažįstama, kad ją pasitelkiant apibūdinami reiškiniai yra periferiniai“. Cit. iš D. Grimley, Horn Calls and Flattened Seventh: Nielsen and Danish Musical Style, *Musical Constructions of Nationalism*, p. 125.
- ⁴ Apie šias diskusijas žr.: *Canons*, R. von Halberg (ed.), Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- ⁵ Žr.: J. Guillory, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago: University of Chicago Press, 1984; A. Golding, *From Outlaw to Classic: Canons in American Poetry*, Madison: University of Wisconsin Press, 1995.
- ⁶ J. Guillory, Canon, *Critical Terms for Literary Studies*, F. Lentriccia, Th. McLaughlin (eds.), Chicago: University of Chicago Press, 1990, p. 237.
- ⁷ H. Bloom, *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*, London: Macmillan, 1995, p. 11.
- ⁸ Ten pat.
- ⁹ J. Kerman, A Few Canonic Variations, *Critical Inquiry*, 10, September 1983, p. 107–125.
- ¹⁰ J. Kerman, „A Few Canonic Variations“; J. Kerman, *Write All These Down. Essays on Music*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994, p. 33, 37.
- ¹¹ Žr., pavyzdžiui, *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, K. Bergeron, Ph. V. Bohlman (eds.), Chicago, London: University of Chicago Press, 1992; M. J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993; *Western Music and Its Others*, G. Born, D. Hesmondhalgh (eds.), Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2000; K. Korsyn, *Decentering Music. A Critique of Contemporary Musical Research*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2003. Minėtini vakarietiškojo kanono formavimuisi skirti darbai: W. Weber, *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England*, Oxford: Clarendon Press, 1992; J. H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History*, Berkeley: University of California Press, 1995; K. Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France: La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834–1880*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995; S. Burnham, *Beethoven Hero*, Princeton: Princeton University Press, 1995; W. Weber, *The History of Musical Canon*, *Rethinking Music*, N. Cook, M. Everist (eds.), Oxford, New York: Oxford University Press, 1999, p. 336–355.
- ¹² M. Everist, Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value, *Rethinking Music*, p. 378–402.
- ¹³ C. Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1977.
- ¹⁴ Ten pat, S. 139–171, 237–259.
- ¹⁵ L. Treitler, *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, London: Harvard University Press, 1989, p. 174.
- ¹⁶ Pažymėtina, kad naujojoje *Muzikos enciklopedijoje* neaptiksimė straipsnių, skirtų tokioms kategorijoms kaip „kano- nas“, „muzikos recepcija“, „nacionalinis stilius“ ir kitiems su nacionalumo sklaida susijusiems muzikos reiškiniams. Žr.: *Muzikos enciklopedija*, Vilnius: Lietuvos muzikos akademi- ja, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2000, t. 1; 2003, t. 2. Skirtingai nuo daugelio monografinio pobūdžio užsieninių leidinių, recepcijos tyrinėjimai nėra įtraukti ir į pastaruosiu dešimtmečiu išleistus lietuvių kompozitoriams (pavyzdžiui, Feliksui Bajorui, Osvaldui Balakauskui, Vy- tautui Bacevičiui, Jeronimui Kačinskui ir kt.) skirtus soli- džiūs veikalus.
- ¹⁷ V. Gruodytė, Nauja muzika, senos tradicijos, *Pažymėtos teritorijos*, sud. R. Goštautienė, L. Jablonskienė, Vilnius: Ty- to alba, 2005, p. 150–165; Š. Nakas, Europasimuistymai, *Kultūros barai*, 2003, Nr. 8/9, p. 82–84; Š. Nakas, Nors kli- matas šyla, natos rašomos toliau, [http://www.osf.lt/lt/nutik/ Nakas.htm](http://www.osf.lt/lt/nutik/Nakas.htm)
- ¹⁸ Vienas šiuolaikinių istorijos mokslo autoritetų R. Chartier pabrėžia, kad nacionalinėse istoriografijose visuomet aptinka- ma savitų konceptualizavimo būdų, kartu kiekvienoje kon- kuruoja neraiškią diferencijuotą idėjų. Žr.: R. Chartier, In- tellectual History or Sociocultural History? The French Tra- jectories, *Modern European Intellectual History: Reappraisals and New Perspectives*, D. LaCapra, S. L. Kaplan (eds.), Itha- ca, New York: Cornell University Press, 1982, p. 13.
- ¹⁹ Žr.: M. Beckerman, In Search of Czechness in Music, *19th- Century Music*, 10, Summer 1986, p. 61–73.
- ²⁰ Apie istorizmą ir evoliucionizmą muzikologijoje plačiau žr. C. Dahlhaus, *Grundlagen*; L. Treitler, *Music and the Historical Imagination*.
- ²¹ Kadangi čia aptariama A. Ambrazo ir V. Landsbergio darbų visuma, būtų keblu išskirti vieną ar kitą šių itin produktyvių muzikos mokslininkų veikalą.
- ²² L. Thévenot, L. Boltanski, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris: Gallimard, 1991.
- ²³ L. Treitler, *Music and the Historical Imagination*, p. 95.
- ²⁴ Žinoma, turint omenyje sovietinį laikotarpį, čia kalbama apie vertybinį, o ne kiekybinį vyravimą. Apie kiekybinį pagrindinės srovės kompozitorių vyravimą šiuolaikinės muzikos festivalių programose pirmuoju posovietiniu laikotarpiu rašoma toliau šiame straipsnyje.
- ²⁵ Įdomu pastebėti, kad panašių šio dešimtmečio vertinimų aptinkama ir rusų bei lenkų muzikologijoje, aptariant savųjų kraštų pokario muzikos raidą. Žr., pavyzdžiui, A. Chłopecki, O recepcji polskiej muzyki 1945–1995, *Muzyka Polska 1945–1995*, sud. K. Droba, T. Malecka, K. Sz wajgier, Kraków: Akademia muzyczna w Krakowie, 1996, S. 357–381.
- ²⁶ Tradiciškai įsivaizduojama, kad vadinamosios mažosios muzikos kultūros vien nekritiškai perima ir pavėluotai atkartoja didžiųjų centrų diktuojamas muzikos ideologijas bei techno- logijas. Pasak meno teoretiko H. Fosterio, pakartoto veiksmo ir peržengimo strategijos yra pamatinės XX a. meno raidos paradigmos, kurios per šį amžių nulėmė ne tik praeities perkūrimus, bet ir naujo atradimus bei įteisinimus. Žr.: H.Foster, *The Return of the Real*, p. xii.
- ²⁷ Viena iš retų išimčių – Juozo Antanavičiaus straipsnis „Pas- tarųjų metų lietuvių tarybinės muzikos stilistiniai poslinkiai“ (*Muzika*, 1982, Nr. 3 p. 5–9).
- ²⁸ Žr.: O. Balakauskas, Praradimai ir atradimai, *Literatūra ir menas*, 1978 02 04, p. 11; A. Ambrazas, Ko nederėtų prarasti,

Literatūra ir menas, 1978 02 08, p. 5; V. Landsbergis, Pūtė vėjas akmenį, *Literatūra ir menas*, 1978 03 04, p. 9.

²⁹ Aptariamų kompozitorių kūrybai apibūdinti taikomos ir avangardizmo, ir modernizmo, ir postmodernizmo sąvokos. Kartais bandoma šią problemą apeiti pasitelkiant „netradicinio mąstymo“ kategoriją. Žr., pavyzdžiui, R. Gaidamavičiūtė, B. Kutavičiaus, F. Bajoro, O. Balakausko netradicinio mąstymo poveikis vertybių kaitai, *Osvaldas Balakauskas. Muzika ir mintys*, sud. R. Gaidamavičiūtė, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 227–242; L. Paulauskis, *Moderne litauische Musik: Vergangenheit und Gegenwart*, Vilnius: LMIC, 2004. Iš naujesnių bandymų susieti šiuolaikinės lietuvių muzikos raidą su vakarietiškomis kryptimis minėtinas Š. Nako straipsnis „Trumpa lietuvių minimalizmo istorija“, publikuotas lietuvių ir anglų kalbomis (*Kultūros barai, World New Music Magazine*, 2004 m.).

³⁰ Reviduojant XX a. muzikos palikimą ir kritiškai peržiūrint įsigalėjusį avangardinės šio amžiaus muzikos tendencijos kultą, neofolklorizmo, arba nacionalinio modernizmo, krypčiai skiriamas vis didesnis dėmesys naujausiuose tyrinėjimuose. Žr., pavyzdžiui, *История зарубежной музыки. XX век*, отв. редактор Н. Гаврилова, Москва: Музыка, 2005; R. Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, New York, Oxford: Oxford University Press, 2005.

³¹ Tam tikrą išlygą reikėtų daryti V. Barkausko kūrybos atžvilgiu: nepaisant vėlesnio jo muzikos kalbos tradiciškėjimo, antrojo avangardo paveiktas ekspozicinis mąstymas yra viena jo muzikos dominančių.

³² Žr., pavyzdžiui, *Tylusis modernizmas 1962–1982*, sud. E. Lubytė, Vilnius: Tyto alba, 1997; E. Balutyte, *Laiko įkaitė ir partnerė: lietuvių literatūros kritika 1945–2000*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2002; R. Marcinkevičiūtė, *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių*, Vilnius: Kultūros barai, 2002.

³³ V. Landsbergis, Pasipasakojimai žurnalui (1984), *Geresnės muzikos beiškant*, Vilnius: Vaga, 1990, p. 113.

³⁴ O. Balakauskas, Būdas Kutavičiaus, *Kultūros barai*, 1988, Nr. 6, p. 9–10.

³⁵ D. Katkus, ...Lyg liaudies dainos tąsa (1976), *Feliksas Bajoras. Viskas yra muzika*, sud. G. Daunoravičienė, Vilnius: Artseria, 2002, p. 182–185.

³⁶ Statistika buvo pateikta 2000 m. „Gaidos“ festivalio buklete (sudarė Veronika Janatjeva).

³⁷ Apklausų medžiaga ir apibendrinimai pateikti straipsnyje: D. Budraitytė, Geriausi muzikos kūriniai per 50–metį, atrinkti muzikologų, *Kultūros barai*, 1997, Nr. 8/9, p. 23–25.

³⁸ Šitai pasakytina ne vien apie pagrindinės srovės vertinimus, bet ir apklausoje minėtus E. Balsio, J. Juzeliūno, V. Barkausko kūrinius. Specialaus komentaro reikalautų visiškai kompozitorių išievių ignoravimas, nors jų muzika buvo gana plačiai pristatyta pirmuosiuose „Gaidos“ festivaliuose (žr. 1 lentelę).

³⁹ M. Everist, Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value, p. 397.

⁴⁰ Р. Шартъе, Post scriptum, или Двадцать лет спустя, *Новое литературное обозрение*, 66, 2004. Cit. iš <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/shart3-pr.html>

⁴¹ Y. U. Everett, Intercultural Synthesis in Postwar Western Art Music. Historical Contexts, Perspectives, and Taxonomy, *Locating East Asia in Western Art Music*, Y. U. Everett, F. Lau, (eds.), Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004, p. 11.

⁴² Ši tendencija išsamiai analizuojama Timothy'o D. Taylora straipsnyje „Muzika ir muzikos praktikos postmodernybės laikais“. Žr.: T. D. Taylor, Music and Musical Practices in Postmodernity, *Postmodern Music / Postmodern Thought*,

J. Lochhead, J. Auner (eds.), New York, London: Routledge, 2002, p. 93–118.

⁴³ F. Lau, Fusion or Fission: Contemporary Chinese Music, *Locating East Asia*, p. 33.

⁴⁴ Žr. *Художественный журнал*, 2002, Nr. 45.

⁴⁵ Tokį sureikšmintą dėmesį užsieniei recepcijai liudija Lietuvos kultūrinėje spaudoje plačiai paplitę tarptautinės kritikos tekstų apie lietuvių meną vertimai ir „kelionių žanrui“ atstovaujantys straipsniai, užsienio muzikos kritikų neretai laikomi spaudos regionalumo požymiu.

⁴⁶ Žr. 27 nuorodą.

⁴⁷ Apie tai plačiau žr.: R. Goštautienė, The ‘Consecration’ of Meanings and New Music Festivals in Lithuania, *Muzyka w kontekście kultury*, Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2001, p. 717–726.

⁴⁸ Pavyzdžiu galėtų būti pastaraisiais metais O. Balakausko išsakytos kritinės mintys jo anksčiau adoruoto muzikinio avangardo atžvilgiu: Revoliucija muzikoje pralaimėjo: O. Balakauską kalbina V. Gurskaitė, *Dienovidis*, 2002, Nr. 5, p. 44–47.

⁴⁹ A. Chłopecki, Socrealistyczny Penderecki, *Gazeta Wyborcza*, 2002 10 12.

⁵⁰ V. Gruodytė, Nauja muzika, senos tradicijos, p. 153–154. Šiame straipsnyje kritiškai įvertinamos ir įsigalėjusios B. Kutavičiaus muzikos interpretacijos: „Tas pats sakytina ir apie dvasingumą. Dvasingumas, kuriuo neva išsiskiria lietuvių muzika, yra ne kas kita, kaip užtušotas sentimentalumas, prilygstantis „už širdies griebiantiems“ armonika traukiamiems romansams. Ši sąvoka taip dažnai buvo naudota abstrakčia (rusiško „plačios dvasios“ konteksto) prasme, kad prarado bet kokį realų turinį. Ar Kutavičiaus muzika dvasinga? Matyt, reikėtų kalbėti apie skirtumą, egzistuojantį tarp stilizacijos ir simbolizmo. [...] Kutavičiaus simbolizmas siekia archetipinį klodą, kuriame lietuvis, apmąstantis savąsias ištakas, savąją pasaulėjautą, savąją liaudies kūrybą, atranda šaknis ar kūrybos šaltinį. *Paskutinės pagonių apeigos* arba *Iš jotvingių akmens* – tai net ne muzikos (ar šiuolaikinės muzikos) kūriniai. Tai dvasiniai aktai (neabejotinai ir dvasinis angažuotumas, galėjęs atsirasti tik tam tikromis sąlygomis), išreikšti meniniu pavidalu. Bet ne dvasinga muzika. Vien todėl ji neturi (ir negali turėti) sekėjų“ (ten pat, p. 163).

⁵¹ Š. Nakas, Nors klimatas šyla, natos rašomos toliau, <http://www.osf.lt/lt/nutik/Nakas.htm>

⁵² Š. Nakas, Europasimuistymai, p. 84.

⁵³ Muzikos kritikas Ulrichas Pollmannas kompozitorių kūryboje pasigedo jausmingumo, kurio, pasak autoriaus, taip trūks-ta vakarietiškam modernui; bet čia pat muzikos kritikas teigia, esą Baltijos kraštų kompozitoriai moka sukurti efektingas pradžias, tačiau nemoka jų plėtoti ir užbaigia konvencionaliai. Tai neabejotinai vakarietiškiems stereotipams atstovaujanti nuostata: Vakarai kuria mokyklas (ideologijas, technologijas), o Rytai tik sugeba užgriebti naują skambėjimą (neartikuliuotas jaunasenas). Žr.: U. Pollmann, West-östliche Schablonen, *Maerkische Allgemeine*, 2003 03 25.

⁵⁴ R. Taruskin, Šiaurė (Europa) Šiaurės Vakaruose (Amerika), *Kultūros barai*, 2004, Nr. 5, p. 69.

⁵⁵ H. Foster, *The Return of the Real*, p. xi.

⁵⁶ T. D. Taylor, Music and Musical Practices in Postmodernity, p. 103.

⁵⁷ Th. Turino, Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music, *Ethnomusicology*, 43, Spring/Summer 1999, p. 221–255.

⁵⁸ Р. Шартъе, Post scriptum, или Двадцать лет спустя, *Новое литературное обозрение*, 66, 2004. Cit. iš <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/shart3-pr.html>

Summary

The discussion about canon inescapably implies a certain critical distance. It is worth remembering that the musicological discussions about canon started in the 1980s as a critique of the established repertory of Western art music. Canons are, first of all, discursive practices: they are determined by critics (Joseph Kerman). However, musicology is not an only agency that participates in the formation and reshaping of canons. This aspect is important in analyzing contemporary music because different institutions of production and reception significantly influence the construction of its meanings. It seems that because of the above mentioned processes the phenomena of contemporary music and discourses legitimating them are 'extracted' from the environment in which they are formed. Thus separated from historically defined individual and collective images and values, they generate different interpretations. The mechanism of feedback also functions here since the above mentioned processes and evaluations prompted by them eventually become a significant factor influencing local canons and their transformations.

In this context, the national musical canons are both very symptomatic and rather controversial examples of the interaction between the above mentioned agencies. It is the national canons or, more precisely, their creators and legitimators that very rarely use a critical attitude in discussing the selective character of their canonized narratives. It is possible to note that the image of the constructed national music is more an object of outside reception and criticism and not the result of local self-consciousness.

Similar things also happen in the Lithuanian musical culture in which the concept of canon has not yet been adapted, particularly in the discussions about the national musical tradition. The latter is defined, first of all, through the search for supposedly essential and inherent musical phenomena. Distinction and continuity of the national tradition remains the main value landmark that enables the search for long-term evolutionary processes and stable mainstreams revealing the immutable foundation of the "invented tradition". This attitude is characteristic not only of historical narratives about the beginning of the tradition and its early development but, which should be paradoxical, also of the analyses of the Lithuanian music of the last 50 years.

The images of the Lithuanian music of this period have been influenced largely by the Lithuanian musical mainstream of the 1970s represented by the most prominent figures of the Lithuanian music of this period – composers Bronius Kutavičius, Osvaldas Balakauskas, and Feliksas Bajoras. Since the 1970s, the

works of these authors totally dominated the scene of Lithuanian contemporary music and influenced the imagination of Lithuanian musical criticism the most. Similarly, these authors' works became the most important phenomenon representing new Lithuanian music both in the local and foreign reception until the middle of the last decade of the 20th century. It was these composers' music that in its own way influenced the long-lasting image of the "golden" 70s and 80s as the time of the emergence of non-conformist Lithuanian modern music during the years of ideological and cultural oppression.

In Lithuania the legitimation of the above mentioned trend was merely discursive; it was institutionalized in music criticism. The post-war mainstream of the new Lithuanian music was, in a sense, an artificial construction uniting composers of really different orientations and styles; and this triad was created through the critics' efforts. Furthermore, the postmodernist context did not encourage the search for 'common highways;' on the contrary, it induced music critics to emphasize the distinction of individual choices and to underscore, through the field of meanings attributed to these original styles, common values characteristic of the national tradition. Thus, the same model of perception and historical description characteristic of the formation of the national tradition – birth *ex nihilo* – was essentially applied to the mainstream of the Lithuanian music of the 1970s.

Essentially these are the versions of Lithuanian music established in the non-conformist musical criticism which were officially legitimized and canonized later in the post-Soviet times. The canonization of the non-official mainstream is the most important process of the musical culture of the early post-Soviet period. However, it is not the only direction of post-Soviet cultural transformations and it is not the only case of the reception of the above mentioned mainstream during the period of time under discussion.

The first period from the end of the 1980s until approximately the year of 1996–1997 is, first of all, the time of ideological and cultural transformations. The international dissemination and reception of Lithuanian music became one of the main factors in revising the Soviet heritage and establishing new reputations. Reviewing the Lithuanian music performed at the international festivals of contemporary music and other events during the period discussed, it becomes obvious that the representatives of the above mentioned mainstream totally dominated in those festivals. However, the "foreign" readings of this music noticeably transformed the local interpretations of the phenomena or disregarded them completely. The international reception of Lithua-

nian music was influenced not only by the widespread myth of Lithuanian exoticism created by Polish musical criticism in the 1970s and 1980s but also by a more general interest in the music of post-Soviet countries. It is possible to find two main incentives for the circulation of the music of this region. First, it was the interest in the so-called non-official music, representatives of which quite openly identified, in their works, with the western tradition of new music combining it with the politicized non-conformist attitudes. Second, it was the so-called “new spirituality” that has eventually become one of the most prominent symbols of originality of Eastern European music.

It is both paradoxical and consistent that Lithuanian music was only incidentally related to the above mentioned trends of the post-Soviet music export. What is more important is that, in the period discussed, the reception of the Lithuanian musical mainstream did not form a definite image of the Lithuanian musical school, i.e. what in the contemporary culture of brand names could be called “Lithuanian sound”.

The local interpretation of the international reception of the Lithuanian musical mainstream was totally different: each performance was regarded as the confirmation of a certain composer’s reputation and at the same time as the recognition of the whole tradition. In Lithuania the canonization of the composers discussed took place not only on the discursive level: their music was, first of all, institutionalized in the environment of the festivals of contemporary music. Until the year of 1996–1997, these composers’ music dominated the pro-

grams of the most significant Lithuanian festivals such as the “Gaida”, “Jauna muzika” and others.

The second post-Soviet period of the Lithuanian musical culture from the year of 1996–1997 could be called a period of transgression or the destruction of the established canon. The tendency of the strengthening of institutions, a new openness to the international environment of contemporary music based not on export but on partnership, the reorganization of institutions according to the western models or their adaptation by establishing new institutions are characteristic features of this period. It is possible to say that this general trend of institutionalization and the transformed relationship with the international environments of contemporary music strongly influenced not only the composers’ individual strategies but also the whole cultural self-consciousness. It is obvious that the need to understand the present time of music limited by the national context has disappeared. This new self-consciousness stimulates a critical attitude towards the inherited tradition and, above all, the changing reception of the mainstream discussed. In this regard, the Lithuanian composers are not an exception: it is possible to talk of the common tendency to reappraise the mainstream of the second half of the 20th century formed by the same ideologies and technologies that had prevailed for a long time. Hence, reinterpretations of a canon are significant not only as an act of dethroning the national myths and present inertia; in their own way, they establish past and present identities based on new reconnections and disconnections.