

Irena MIKULEVIČIŪTĖ

Polifonišku žvilgsniu

Muzikos kalba. II dalis. Barokas. Sudarytoja Gražina Daunoravičienė. Vilnius: Enciklopedija, 2006

Praturtėjęs beveik šimtu puslapių, dienos šviesą išvydo antra „Muzikos kalbos“ leidinių serijos dalis – Barokas¹. Neabejotina, kad gilintis į šią knygą ryšis ne kiekvienas. Informacijos lavina, griūvanti iš storos knygos puslapių, vienam gali sukelti skepticizmą, kitam – baimingą pagarbą ir išankstinį pojūtį, kad distancija tarp turimos patirties ir knygos turinio labai didelė. Vis drastiškiau į įvairias gyvenimo sritis besibraunanti „smagaus žaidimo koncepcija“ nesunkiai galėtų prigyti ir kiek palengvinti knygos solidumo našta nebent baigiamajame skyriuje „Baroko muzikos numerologija“. Kai jau užverstas paskutinis to skyriaus puslapis, atskleidžiantis skaitmeninių žaidimų mastą baroko muzikos kūryboje, kodėl gi nepažaidus ir akivaizdžiausių knygos duomenų skaičiais: išleidimo metai – 2006, II dalis, 16 skyrių, 9 autoriai... Laimei, dar tebeegzistuoja gyvas mokslinis interesas, noras skverbtis į istorijos gelmes ir suteikti savo vizijoms trokštamo tikroviškumo. Tad numerologinės interpretacijos be jokio barokiškojo hipotetiškumo čia vienaprasmės: II dalis – tai Gražinos Daunoravičienės rūpesčiu parengti ir išleisti skaitiniai apie baroko epochos muziką, šešiolika devynių autorių parašytų skyrių – tai išsamiai ir plačiai išnagrinėtos temos apie ją. Daugelyje knygą sudarančių studijų apstu schemų, klasifikacijų, įvairiausių praeityje sukurtų taisyklių bei pamokymų. Tad knygos sudarytojai tikriausiai teko gerokai paplušėti, kad toks išpūdingos apimties foliantas nepadvelktų didaktine sausra. To išvengti padėjo ypatingas dėmesys istoriniam aspektui. Istorinė baroko muzikos reiškinų retrospektyva atsispindi ir knygos struktūroje, ir atskirose studijose. Į kultūrinę baroko epochos terpę ir joje funkcionuojančių muzikos reiškinų panoramą – pradedant protestantiškojo choralo kultūrine reikšme bei muzikos retorika ir baigiant formomis bei žanrais – organiškai įpinama didaktinio pobūdžio medžiaga – mokymas apie skaitmeninį bosą bei laisvojo stiliaus kontrapunktą. Beveik kiekviena tema vainikuojama J. S. Bacho kūrinų analize. Abejonių dėl kūrinio struktūros galėtų sukelti nebent Lietuvoje mažai tyrinėta „Baroko muzikos numerologijos“ tema, pateikta paskiausiai – lyg priedas prie vientiso veikalo. Galbūt šią vietą tai temai autorė skyrė kaip paslaptingojo baroko apoteozę, o gal norėta pavargusių nuo knygos moks-

liškumo skaitytoją pamaloninti kad ir nemažiau profesinio įsigilinimo reikalaujančiais, bet kartu ir intriguojančiais skaičių manipuliacijomis skaitiniais. Atsižvelgiant į konstruktyviąją retorinių figūrų ir skaičių reikšmę bei paramuzikines prasmes, šių reiškinų, tad ir temų, manytume, nereikėtų atskirti.

Knygos metodologinį pagrindą sudaro sukaupti istoriniai bei teoriniai faktai ir jais remiantis keliamos problemos. Konceptualusis pagrindas – tai pratarmėje apibrėžtas ir įvade akcentuotas naujas muzikos garsų organizavimo būdas, t. y. modalinę sistemą pakeitusi mažoro-minoro sistema. Vadovaudamasi šia nuostata, pratarmės autorė Gražina Daunoravičienė baroką pristato kaip epochų lūžio ribą, kurio esmė „<...> iki tol nepatirta tonalios muzikos ir kontrapunktinio stiliaus darna“ (p. 9). Ši nuostata konceptualiai skleidžiama kituose specifines – kontrapunkto, formos, fugos – temas plėtojančiuose skyriuose. Teisutis Makačinas radikaliuosių muzikos pokyčius sieja su „tonaciškai saistomo, vadinamojo laisvojo, kontrapunkto sistema“ (p. 223). Algirdas Ambrazas kaip lemiamus imanentinių muzikos dėsningumų ir muzikinės formos autonomizacijos veiksnius nurodo „tonacinės-harmoninės, teminės ir ritminės struktūros“ (p. 277) pokyčius. Juozas Antanavičius į baroką skatina žvelgti kaip į reikšmingą istorinio muzikos vyksmo etapą teigdamas, jog svarbus veiksnys „brandžios barokinės fugos link <...> – modalinės diatonikos susidėvėjimas ir <...> palaipsnis pakeitimas tonacine mažoro-minoro sistema“ (p. 452). Tad akivaizdu, kad, plėtojant skirtingas temas, dėmesį siekiama telkti vienos minties linkme.

Nepaliaudama stebėtis barokiškosiomis keistenybėmis, tarsi pati užsikrėtusi epochos „vitališkuoju gyvybingumu“ (p. 9), G. Daunoravičienė entuziastiškai dabina ją vaizdžiais epitetais. Šie estetiniai puošnios panoramos bruožai Audronės Jurkėnaitės-Epih „Baroko muzikos kultūros įvade“ natūraliai įprasminami teoriniu aspektu. „Įvado“ autorei teko itin sunkus uždavinys – iš gausios teorinės ir istorinės medžiagos faktų atrinkti svarbiausius duomenis, paversti juos šiuolaikinės muzikos teorijos kategorijomis, nustatyti jų pateikimo tvarką, suformuluoti mūsų laikų sampratai aktualias istorinio vyksmo kuriamas problemas. Tad šiame

skyriuje greta specialiųjų dalykų aiškinama baroko termino kilmė ir jo sampratos pokyčiai, keliama epochos chronologinių ribų nustatymo problema, aptariami besiformuojančių naujų muzikos reiškinių ir muzikos kalbos ypatumai. Čia nurodoma daug veikalų, atspindinčių stiliaus, žanro, formos sampratų raidą. Muzikinio baroko gyvybingumas ir dinamika atskleidžiami aptariant jo raidos įvairiose Europos šalyse etapus – nurodomi nesinchroniškai formavęsi muzikos reiškiniai, jų nacionalinis savitumas. Baroko geografija papildoma ir lietuviškuoju baroku. A. Jurkėnaitė-Epih, nors ir veikiama pripažintų faktų diktato, turi ir savo viziją – skirtingų stilių sąsajas ji išvelgia vokalinio ir instrumentinio stiliaus idiomų kaitos ir perstatymo galimybėse ir vertina tai kaip „vieną įstabiausių baroko muzikos savybių“ (p. 22).

Atsižvelgiant į ypatingą protestantiškojo choralo svarbą baroko muzikoje, knyga pradedama Gražinos Daunoravičienės studija „Protestantiškasis choralas. Protestantiškojo choralo išdailos“. Tai tikras informacijos okeanas. Detalios istorinės apžvalgos su įvairiausiais diskursais nusidriekia net iki Karolingų laikų, o išnašų komentarai virsta savarankiškais papildomomis temomis. Kai kurios citatos (ypač vaizdžios ir itin turiningos) pateiktos abiem – lietuvių ir vokiečių – kalbomis: galbūt dėl to, kad argumentas būtų svaresnis, o gal ir dėl romantiškųjų postūmių – išlaikyti nepažeistą patikusios minties tyrumą. Išplėta protestantizmo ir paties Lutherio asmenybės tema, su daugybe biografijos faktų, teiginių, citatų, tikrai įtikins skaitytoją, kad „atsiskyrusio brolio“ reformos idėjos buvo itin reikšmingos protestantiškojo choralo radimuisi. Visapusiškas jo raidos istorijos atskleidimas, daugybės leidinių (nuo tabulaturinių iki S. Sheidto linijinės notacijos, taip pat XX a. J. S. Bacho choralų rinkinių) pristatymas – tai tik įvadas į teorinę šio darbo dalį. Visą faktologinę medžiagą siekiama sisteminti pačiais įvairiausiais aspektais – nuo bendriausių žanrinių iki technologinių protestantiškojo choralo funkcionavimo apraiškų. Gausi medžiaga apie choralo raidą sutelkiama į Zsolto Gardónyi modalinės ir mažoro-minoro harmonijų palyginimo lentelę. Ši redukcija padeda suvokti esmingą muzikos mąstymo posūkį į naują tonacinio mąstymo erą.

Skyriuje nuolat deklaruojamas krikščioniškojo mokymo ir muzikos sąsajos – pradedant teiginiais apie lutheriškųjų Biblijos ir muzikinių (kontrafaktūros) komentarų analogija ir baigiant autorės įsisąmoninta nuostata – žvelgti į protestantiškąjį choralą „kaip į sakralią universaliją“ (pabraukta G. D.). Jame autorė mato „įkvėpimo šaltinį, tikėjimą įkūnijančią struktūrą, kurios skambesys išreiškiamas tobula intonacine forma“ (p. 67). Nuoseklus didaktiniams tikslams skirtų dalykų sakralinimas kuria atitinkamą skaitinio atmosferą, muzikinio mąstymo autentiškumo iliuziją.



Kitoje G. Daunoravičienės studijoje „Skaitmeninis bosas“ skleidžiami jo teorijos aspektai – vertikalės sandara, jos žymėjimas, balsavada ir įvairiomis interpretacijomis grindžiami teiginiai apie atlikimą. Nors retsykiais cituojami su atlikimu susiję estetinio pobūdžio vertinimai (pvz., „grožis ir grakštumas“, „sielos ir kūno aistra“ (cit. pagal M. Mersenne‘ą, p. 187, išnaša) arba koks krikščioniškosios euforijos paženklintas šūksnis (F. E. Niedto citata)), šiame darbe didaktinės askezės daugiau, nes ją lemia pati tema. Čia randame XVIII a. nacionalinėse mokyklose visuotinai vartotą signatūrų sąvadą ir skaitmeninio boso teorijos pagrindus, pateiktus su įvairiomis sąskambių vartojimo taisyklėmis – nurodymais ir draudimais. Ne vieną jų harmonijos ir polifonijos kursuose teko „kalti“ ir mūsiškiam studentui. Tad apimtajam skepticizmo būtų visai paranki A. N. Whitcheado mokslininkų profesinės ideologijos dvasios pagava: „Mokslas, kuris nesiryžta užmiršti savo pradininkų, yra žuvels“. O toliau – Th. S. Kuhno šio teiginio komentaras: „Kam aukštinti tai, ką su didžiausiomis ir atkakliausiomis mokslo pastangomis pasidarė galima atmesti?“²

G. Daunoravičienė toli gražu nenuvertina istorinio fakto. Jos studijoje, baroko kultūros kontekste, gausiai pateikta kompozitorių, teoretikų ir atlikėjų virtuozų vardų ir dar gausiau jų mokymų taisyklių. Kaip žinoma, kūrinio atlikimas ir konkretus kūrinys baroko epochoje

buvo visiškai netapatūs dalykai. Tad G. Daunoravičienės išsamiai pateikti, komentuojami bei sisteminami istoriniai faktai, skleidžiantys patį muzikos mąstymo principą, yra raktas, kad ir nelengvai rakinantis, į šimtmečius nutolusią „baroko muzikos kompozicijos kūrimo, atlikimo bei skambėjimo tikrovę“ (p. 200). Visi suprantame, kad ta tikrovė sąlygiška ir ne vienas jos faktas pasmerktas taip ir likti nepažinūs, tačiau menotyrininko išvalgos kuria mokyklos, autoriaus, kūrinio viziją, be kurios negalėtų egzistuoti ir pats menas.

G. Daunoravičienės darbai reikalauja ypatingo susikaupimo ir atidumo, kad informacijos sraute būtų galima nustatyti „nežinomuosius“, tuo tarpu keturios Algirdo Ambrazo studijos apie baroko formas pasižymi itin išgryninta mintimi ir nuoseklia jos plėtote. Išskyręs baroko epochą kaip esminį posūkio tašką ir kokybinį šuolį muzikinės formos evoliucijoje, jis vienaprasmiškai ir tiksliai atskleidžia šio posūkio esmę – naujai organizuojamus garsų aukščio santykius, modalinę sistemą pakeitusius tonacine. Atkreipęs dėmesį į istorinę sistemų kaitos reikšmę formuojant kūrinį „vien tik muzikiniais principais <...>, pirmą kartą pasaulio muzikos istorijoje tap[usį] nepriklausomu nuo žodžio ir judesio“ (p. 277), A. Ambrazas atveria duris į baroko formų panoramą. Išskyręs svarbiausius šių formų principus, jis pateikia (taip pat pirmą kartą susiklosčiusią) išbaigtą jų tipų sistemą ir konkrečiai jas įvardija. Naujesnių rusiškų vadovėlių³ autorės – T. Kiuregian ir V. Cholopova pateikia kiek kitokią šių formų raidos seką, kai kurias jų kitaip ir įvardija. T. Kiuregian metodikos atraminis taškas – baroko formų santykinis savarankiškumas, kuriam „iki būsimo stabilumo dar toli.“⁴

A. Ambrazas, ilgus metus savo metodologijoje pats propagavęs istoriškumo principo svarbą, su būdingu jam nuoseklumu pirmiausia sutelkia dėmesį į tai, kas esmingiausia nutiko baroko kūrinii formavime, į imanentiniais pačios muzikos dėsniniais grindžiamas naujas (pabrėžta I. M.) formų konstrukcijas. O tada jų esmę perpratusiam ir sugebančiam atpažinti jų pagrindinius bruožus skaitytojui detalios analizės pavyzdžiais pateikiami ir įvairūs formos nestabilumo, „tarpiškumo“, „tekamumo“ ir panašūs atvejai. Pradėdamas analizuoti baroko formas, A. Ambrazas atkreipia dėmesį į terminų vartojimo problematiką, atspindinčią skirtingas Vakarų Europos ir rusų muzikinės formos teorijos tradicijas. Antai nurodoma, kad mums įprastą paprastųjų formų terminą atitinka dainos forma, figūruojanti A. B. Marso formų sistemoje (A. Ambrazas atkreipia dėmesį, kad ši sistema rusų muzikologijoje buvo ignoruojama ir tapo atgaivinta J. Cholopovo iniciatyva). Akcentuojamos visur vienodai įvardytos, bet skirtingai traktuojamos sakinio ir periodo sąvokos bei jų santykis – vienu atveju iškeliami struktūriniai požymiai, kitu – dramaturginė funkcija.

Pavyzdžiui, senovinio rondo kupletą, kuris yra periodo struktūros, tačiau neatlieka eksponavimo funkcijos, A. Ambrazas siūlo vadinti metrinio periodu. Aiškinami ir kai kurie baroko amžininkų vartoti terminai, kurių prasmė šiandien jau pakitusi (pvz., prancūzų siuitų *partijos*, J. Ph. Rameau vartotas *refreno* terminas). Istorikai išsamiai nagrinėdamas formų kūrimosi pradmenis, jų raidą, geografinę sferą, A. Ambrazas tikslina ir formų pavadinimus: nurodomas ir argumentuojamas senovinio rondo termino sąlyginumas, sąvokos „prancūzų klavesinistų rondo“ žanrinis ir geografinis netikslumas.

A. Ambrazas, puikiai įsigilinęs į vertingiausias teorinę literatūrą ir išstudijavęs naujausiąją, atitinkamų formų kontekstuose pateikia autorinių ir mokyklos tradicijai būdingų terminų bei formų įvardijimų (pvz., V. Cholopovos ir T. Kiuregian vartojamas *sonatinių rimų* terminas, vokiečių muzikos teorijoje – *arkos* arba *reminė forma* (Rahmenform), H. Erpfo *dualinė forma*; išlaikytas ir 1977 m. „Muzikos kūrinii analizės pagrindų“ vadovėlio terminas – *sakinys-periodas*. Vienadalei ir paprastajai vientisinei polifoninės faktūros formai įvardyti pateikiama net po keturis terminologinius variantus. Nurodomas ir atvirkštinis faktas – VI. Protopopovas tam tikru atveju apskritai atsisako vartoti terminą *riturnelė*. Kaip tik šiuo terminu įvardytomis formomis (skyrius „Rondinės ir riturnelinės formos“) A. Ambrazas papildo ir atnaujina savo sudaryto senojo vadovėlio formų galeriją. Studija baigiama senovine koncertine forma, kurios reikšmė baroko epochos muzikoje prilyginama klasicizmo epochos sonatos formai. Laikydamasis istorinio tikslumo ir reaguodamas į dėl šio termino vykusią diskusiją, A. Ambrazas sintetini klasicizmo epochos formos tipą, turintį ir riturnelės, ir sonatos formos bruožų, siūlo vadinti *naująja koncertine forma*.

Aptardamas teorinius klausimus ir analizuodamas kūriniius, A. Ambrazas nuolat atkreipia dėmesį į esmingus barokinės formos monotematizmo ir dviejų dalių simetrijos principus. Antra vertus, vesdamas skaitytoją baroko formų keliu, jis neišleidžia iš akiračio ir gimstančių dialektinės logikos ženklų, tokių kaip „intensyvesni moduliaciniai procesai“, „ypatingas dinamiškumas“, „epizodų priešprieša ir sąveikos“ (p. 350) ir pan. Šio kelio pabaigoje leidžiama išsvysti ir klasicizmo formų viršūnės – sonatos kontūrus.

Konstruktivišias imanentinių muzikos dėsninųjų apraiškas conceptualiai pratęsia Danos Palionytės studija „Baroko epochos sonata“. Ši autorė medžiagą pateikia itin centruotai, sutelkdama dėmesį į būtiniausias žinoti istorinius faktus ir teorinius teiginius. Iš daugelio kūrėjų, pasižymėjusių žanro raidoje, ji išskiria A. Corelli, reglamentavusį sonatinį ciklą, G. Tartini, garsėjusį kaip solinių smuiko sonatų autorių (nurodomos šio žanro radimosi aplinkybės), D. Scarlatti ir C. Ph. E. Bachą,

įtvirtinusius trijų dalių sonatinį ciklą. Sonatos raidos kelią ribodama dviem priešingais muzikinio mąstymo poliais – vienaafektiškumu ir kontrastiškumu, formavimo principų atžvilgiu juos įvardija kaip monocentriškumą ir bicentriškumą. Tokį besiklostančios klasicistinės sonatos formos įvaizdį su jam būdingais bruožais – dalių tarpusavio *priklausomybės* ir *priežastinių ryšių* (išskirta D. P.) siejamą visumą autorė apibendrina svarbiu teiginiu: „XVIII a. pirmosios pusės sonatos pagrindė istoriškai naują kompozicijos tipą ir svarbias struktūrines idėjas“ (p. 388). Aiškiai nurodžiusi baroko sonatos raidos kryptį, apžvelgdama pačią jos raidą, autorė gal kiek per daug pasitikėjo skaitytojo nuovoka. Po A. Ambrazo pateiktų baroko formos tipų (p. 281), kuriuose figūruoja senovinė sonatos forma ir instrumentiniams žanrams (siuitai, sonatai, koncertui) būdingas ciklinių formų blokas, pasigendi tradiciškai prigijusios ar bent aiškesnės šių formų diferenciacijos ir ypač konkretaus senovinės sonatos formos apibrėžimo. D. Palionytė specialiai išskiria binarinės struktūros plėtojamosios sonatos tipą ir kartu teigia, kad „baroko sonatos reprezentavo ištaisai plėtojamą sonatos formą“ (p. 375). Turint galvoje dvi ansamblinės sonatos raidos kryptis – siuitinio pobūdžio ciklą ir būsimos klasicizmo sonatos bruožus telkiančią vientisą formą, žanro, formos, jos cikliškumo ir binariškumo ribų kontūrai lieka kiek drumsti. Antra vertus, akivaizdžios D. Palionytės intencijos lanksčiau ir dinamiškiau panagrinėti barokinės sonatos raidą. Jos teorinių interpretacijų prioritetus autorė pateikia R. Kirkpatricko, V. Gerstenbergo, J. Tiulino sonatų klasifikacijose.

Antrojoje D. Palionytės studijoje itin nuosekliai ir išsamiai plėtojama baroko variacijų tema. Terminų vartojimo istorija, reikšmingi variacingumo principo raidos etapai, variacijų formos esmė ir jos istoriniai prototipai – puiki įžanga nekintamo boso ir ornamentinių variacijų studijoms. Glaustai pateikdama potemių mintis, D. Palionytė sugeba išryškinti svarbiausius baroko variacijų bruožus: visapusiškai aptaria temos požymius, faktūrinius bei harmoninius aspektus, technologijas, variacijų ciklo sandaros ypatumus, formavimo logiką ir būdus kūrinio vientisumui pasiekti. Paprasti ir vaizdūs muzikos pavyzdžiai, sklandžiai, lengvai, vadovaujantis aiškiais orientyrais plėtojama tema tarsi pratęsia lakonišką, bet turiningą minėto „Muzikos kūrinų analizės pagrindų“ vadovėlio sudarytojo kalbėjimo stilių.

Teisučio Makačino „Laisvojo stiliaus“ studijų cikle ir Juozo Antanavičiaus baigiamojoje studijoje „Fuga“ iki galo atskleidžiama pagrindinė knygos idėja, apibendrinanti baroko muzikos kalbą. Tobulumo pasiekusi tonalaus ir polifoninio mąstymo, „kurio neįmanoma perkopti“ (J. A., p. 507), darna tampa esmine nuostata dėliojant specifinius temų akcentus.

Metodiškai pateiktos T. Makačino studijos plėtoja laisvojo stiliaus kontrapunkto ir fugos archetipų temas. Siedamas naujojo stiliaus radimąsi su muzikos meno savarankiškumo pradžia, T. Makačinas pateikia naujojo stiliaus formavimosi prielaidas, o laipsnišką jo pokyčių procesą sutelkia į svarbiausius tų pokyčių raiškos aspektus. Skleisdamas imanentinių muzikos dėsningumų idėją, A. Ambrazo iškeltą formos aspektu, T. Makačinas ją pateikia aptardamas atskirus muzikos kalbos elementus – melodikos, ritmo, disonanso emancipaciją bei instrumentinio atlikimo meno įsigalėjimą. Atskirai aptariama ritmikų evoliucija, menzūrinę jos sistemą pakeitusi reguliariąja, apžvelgiami temos sampratos formavimosi keliai ir atkreipiamas dėmesys į ypatingą temiškojo prado svarbą laisvojo stiliaus polifonijos esmei suvokti. Traktuodamas laisvąjį stilių kaip „sudėtingą įvairių faktorių pykę“ (p. 207), T. Makačinas išskiria jų sąsajų darnumą koordinuojančius garsų aukščio santykius, atspindinčius tonacinės sistemos dėsningumus. Tonacinio prioriteto conceptualiai ir nuosekliai laikomasi aptariant laisvojo stiliaus muzikos kalbos ypatumus. Tai atspindėta ir šio stiliaus – „daugybinio reiškinių“ (p. 207) – schemeje, su tonaciškumo dominante jos projekcijoje, harmoninių funkcijų saistomoje melodijoje bei ritme, ir aptariant harmoninį slaptosios polifonijos aspektą. Funkcinės logikos reikšmė nuolat pabrėžiama ir kruopščiai parengtose didaktinės paskirties dalyse, skirtose laisvojo stiliaus kontrapunkto technikai. Teorinių traktatų istorinėje apžvalgoje T. Makačinas kontekstualiai išskyrė du veikalus – J. J. Fuxo „Gradus ad Parnassum“ ir H. Bellermano „Der Kontrapunkt“, atspindinčius modalinės sistemos kontrapunkto pritaikymą tonacinei mažoro-minoro sistemai.

Kita savo studija „Fugos archetipai“ T. Makačinas, sutelkdamas dėmesį į svarbiausius fugos priešistorės faktus, parengia skaitytoją šio specifinio baroko žanro ir formos studijoms. Aptariama pirminė fugos kaip komponavimo metodo samprata, lemiami jos radimosi veiksniai (kanconos vaidmuo kuriantis instrumentiniams žanrams, sudėtingojo kontrapunkto technikos, pakeitusios strofinį moteto formavimą bei skatinusios melodikos tematizavimą ir kt.). Dar kartą patvirtinus, kad „visi išvardyti reiškiniai <...> vyko generalinių permainų fone“ (p. 421), t. y. formuojantis tonaciniam muzikinio garsyno organizavimui, specifiniai fugos kaip grynai polifoninio žanro aspektai nušviečiami ir plėtojami Juozo Antanavičiaus studijoje „Fuga“. Joje conceptualiai sutelktos kitose knygos dalyse įvairiais aspektais išskirtos baroko polifoninės kalbos apraiškos.

Fugos žanro ir formos istorinė vieta ir reikšmė, T. Makačino įvardyta kaip „homofoniškosios sonatos alternatyva“, o estetiniu aspektu – kaip „rafinuota ir intelektualiai pjesė“ (p. 448), J. Antanavičiaus studijoje

papildoma nemažu pluoštu fugos apibrėžimų. Pateikęs jos atlikimo praktikos bei paskirties galimybių variantus, autorius pabrėžia invariantinę fugos žanro esmę, imanentinius jos principus, pasireiškiančius visose – ne tik baroko – epochose. Apžvelgus fugą formavusius konstruktyviuosius ir išraiškos priemonių istorinio paveldo veiksnius, nurodomi esminiai postūmiai jos klasikinei brandai pasiekti – tai daugiabalsių instrumentų muzikos raida ir besikuriančios tonacinės sistemos funkcijų logika. Pilnakraujį šios sistemos funkcionavimo galimybių atsiskleidimą J. Antanavičius sieja su temperacijos tobulėjimu, tikslindamas ir pačią darnos sampratą. Polifoniškumo ir tonaciškumo vienovė studijoje parodoma įvairiausiai – ir struktūriniais, ir technologiniais, ir dramaturginiais, ir retorinės interpretacijos aspektais. Itin išsamiai pateikta fugos temos (be šios sąvokos neapsieinama nė viename apibrėžime) samprata ir jos santykis su forma. Daugybėje analizuojamų J. S. Bacho fugų pavyzdžių pateikiami jų sandaros elementai bei struktūrinė įvairovė. Pagrindinis studijos tekstas papildytas fugos formavimosi procesą vaizduojančiomis schemomis bei įvairaus pobūdžio nuorodomis.

Be metodinių, nebūtinai tiesioginių, fugų analizės rekomendacijų, J. Antanavičiaus studijoje nuolat aptinkama išskirtinė nuostata – „žvelgti į konkretų fugos kūrinį polifonišku žvilgsniu, vengti vienpusiško kategoriškumo“ (p. 489). Atsižvelgdamas į nepertraukiamą fugos muzikos tėkmę, jis siūlo atkreipti dėmesį į dramaturgines plėtotės etapų funkcijas, paieškoti savų argumentų formai bei kitiems galimiems jos sandaros planams nustatyti. Tokių argumentų J. Antanavičius suranda ir pats, diskutuodamas su Vakarų ir rusų autorių analitinėmis versijomis. J. Antanavičiaus kaip analitiko poziciją atspindi į jo „polifoninio žvilgsnio“ akiratį įtraukti ir „horizontalieji“ laiko poslinkiai. Atkreipęs dėmesį į Renesanso-baroko epochų kaitoje vykusius intensyviuosius „žanrų mainus“ (p. 450), jis pabrėžia fugos (kaip ir kitų žanrų) raidos istorinio procesualumo pobūdį, prieštaraujantį griežtam jos radimosi chronologinių ribų apibrėžtumui – dėliojimui „į tiksliai datuotas istorinės lentynos vietas“ (p. 450).

Naujais požiūriais į baroko muzikos komponavimo principus bei estetiką praturtina dvi studijos – Aleksandro Pister ir Juditos Žukienės „Baroko muzikos retorika: teorija ir praktika“ bei Rimos Povilionienės ir Gražinos Daunoravičienės „Baroko muzikos numerologija“. Neįtrauktos į didaktiniams tikslams skirtas baroko muzikos programas, dažniausiai aptinkamos paskutiniųjų XX a. dešimtmečių ar vos keletą metų egzistuojančioje specialiojoje literatūroje, šios temos ne vienam suteiks nepatirtų analizės įspūdžių.

Pirmojoje studijoje išdėstyta muzikinės retorikos teorija grindžiama senovės Graikijoje universaliai taikytu

retorikos mokslu. Nesureikšmindamos atskiro fakto kaip argumento istorinei tikrovei atkurti, autorės kvestionuoja J. G. Buelowo teiginį dėl muzikos parametrų sąsajų su žodinės retorikos principais visuotinumui. Dėmesys sutelkiamas į akivaizdžiausius retorikos įtakų muzikai lygmenis – „kūrinio komponavimo procesą; kūrinio formą; kūrinio formos turinį – muzikinės retorinės figūras“ (p. 88).

Nemažiau atsakingai autorės traktuoja ir afektų kalbos – kaip tariamai klestėjusios ir susistemintos mokslo šakos faktą. Negausūs XVII a. traktatų duomenys apie atskirais muzikiniais parametrais kuriamus afektus greičiau rodo pačią to meto tendenciją – dėmesį jausminiam pradui ir sensualizmu paženklintai muzikos teorijai. (Beje, į autorių akiratį kažkodėl nepateko vienas žinomiausių afektų teorijos pagrindėjų R. Descartes'as.) Atlikta retorinė kūrinų analizė, paremta „**retorinių kalbų sakymo formomis**“ (išskirta autorių, p. 93), muzikos kalbos specifika, atsispindinti pasiektame verbalinių kategorijų „įgarsinime“, retorinių figūrų klasifikacijos bei jų žodynas kilsteli amžių uždangą, slepiančią epochos muzikinę jauseną.

Antrąją studiją bandoma atskleisti dar paslaptingesnę baroko muzikos pusę. Iki šiol specialiai neliestas analizės aspektas (išskyrus vieną pirmųjų, deja, ne pas mus paskelbtų studijų, Rimanto Janeliausko „Композиция как символ“. – Новое сакральное пространство, Москва, 2004) vis dar neliauja stebinti simbolinių skaičių panaudojimo galimybėmis, visų įmanomų muzikos kalbos parametrų skaitmenine raiška, matematinių procedūrų išmonėmis užšifruojant numerologines prasmes. Krikščioniškosios numerologijos tradiciją autorės sieja su antikine matematine muzikos kaip meno filosofijos samprata – su koncepcija, kad kosminę tvarką atitinka muzikos garsai. Tad darbas pradedamas diskursu apie garsus ir skaičius senajame pasaulyje ir baigiamas skaičių simbolinių prasmų katalogu – pirmiausia pateikiamos krikščioniškosios numerologijos reikšmės, o po to – kiti turiningi atitikmenys.

Tema plėtojama itin metodiškai. Pateikiama detali istorinė panorama, numerologinės analizės metodai, įvairių muzikos parametrų skaitmenizavimo teorija, numerologinių manipuliacijų lauko sklaida apibrėžiama specifinė muzikos analizės kryptis. Atsižvelgdamas į hipotetinį ir individualų konkretaus kūrinio analizės pobūdį, autorės pateikia keletą numerologinės interpretacijos pavyzdžių, demonstruojančių skirtingas skaičiaus semantizavimo galimybes. Tai J. S. Bacho kūriniai, kurių numerologiniai šifrai dažniausiai siejami su sakraliniais, D. Buxtehudės „Pasakalija vargonams“ *d-moll*, grindžiama astronominėmis prielaidomis, J. Kuhnau „Biblisches Historien“ taikomas skaitmeninis raidžių ekvivalentų įdiegimo metodas.

Įtikinamai, naudojant įvairias skaitmeninių šifrų atskleidimo metodikas, atskleistos konstruktyviosios skaičiaus galimybės, bet kai kas gali suabejoti, ar reikia taip smulkmeniškai plėsti „kompozicinių prasmių atskleidimo galimybes“ ir tokiu būdu „sukonkretinti kūrinų vaizdinius“ (p. 556). Ar nepakaktų pasikliauti imanentiniais muzikos dėsningumais, šiuolaikine formos pajauta ir įprastiniais muzikinės raiškos orientyrais? Tą apimtąjį skepticizmo būtų galima nuraminti Antano Venckaus prieš ketvirtį amžiaus pasakyta sentencija: „Svarbu pastebėti dėsni, – visada rasis, kur jį pritaikyti.“

Susipažinęs su knyga, susimąstai – kam ji skirta? Skirtinga autorių kalba – vienų santūri, kitų entuziastinga, dar kitų didaktiškai pasaususi arba žurnalistiškai „gyvenimiška“ – palanki įvairaus pobūdžio dialogui su skaitančiuoju. Savo komentare G. Daunoravičienė knygą tradiciškai skiria „akademiniam jaunimui ir visiems besidomintiems išsamesnėmis šio laikotarpio studijomis.“ J. Antanavičius ją patiki tik „subrendusiam muzikui“ (p. 499). Ir studijuojantysis, ir pedagogas, išsamiai pateiktoje medžiagoje ieškodamas jiems reikalingos ar juos dominančios informacijos, nuolat jaus mokslinę tų žinių terpės atmosferą. Ypač vertingas A. Ambrazo ilgus metus puoselėtas ir knygoje įdiegtas istoriškumo principas. Jis atskleidžia baroko teorijos paradigmas, jų kaitą ir šiandien besiformuojančius naujus mąstymo modelius. Lingvistikos ir filosofijos profesorius Th. S. Kuhnas, tyrinėjęs paradigmų kaitą mokslo plėtotėje, pastebėjo, kad daugumoje vadovėlių teigiama mintis, jog pateiktos „disciplinos raida nenukrypstamai vyko dabartinės jos situacijos linkme“ (p. 163). Tačiau, „stengdamasis pavaizduoti mokslo raidą kaip tiesinę, vadovėlis pasle-

pia procesą, sudarantį daugelio svarbių mokslo raidos įvykių esmę“ (p. 165).

Muzikos kalba vadovaujasi šiandienos mokslo priimtomis normomis ir, praeities reiškiniams įvardyti bei apibūdinti, be abejo, vartoja naujus terminus ir definicijas. Kartu ji ryškiai perteikia ir mokslo raidos bei „ikiparadigminių“ jo būrių neišvengiamumo pojūtį, teorijų stadijiškumą. Kad muzikos reiškinų sampratos procesas nenutrūkstamas, rodo dar nenusistovėjusios ir diskutuojamos definicijos, į kurias atkreipia dėmesį A. Ambrazas. J. Antanavičiaus kvietimas analizuojant kūrinį atsižvelgti į įvairiausių veiksnių ir kriterijų visumą, t. y. žvelgti į jį „polifonišku žvilgsniu“ (p. 489), taip pat rodo, kad pažinimo galimybės plečiasi ir kad taisyklės nekuriamos visiems laikams.

Be abejo, baroko kanonų mes nesuvoksime taip, kaip jie buvo suvokiami anoje mums svetimoje aplinkoje. Tačiau šios knygos turinys, gvildenantis praeityje gal net iš viso neegzistavusias problemas, tikrai labiau nei akademinėms studijoms skirtas vadovėlis skatins nuodugniau ir išsamiau apmąstyti muzikos meno raidą ir jo pažinimo galimybes apskritai.

Nuorodos

- ¹ Muzikos kalba. II dalis. Barokas. Sudarytoja Gražina Daunoravičienė. Vilnius: Enciklopedija, 2006.
- ² Kuhn Thomas S. Mokslo revoliucijų struktūra. Vilnius: Pradai, 2003, p. 164.
- ³ Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. М., 1998; Холопова В. Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург, 1999.
- ⁴ Кюрегян Т. 1998, с. 143.