Lietuvos muzikologija

Lithuanian musicology

9

ACADEMIA MUSICAE ET THEATRI LITHUANIAE

Vilnius 2008

Rėmėjas / Sponsor
Lietuvos Respublikos švietimo ir mokslo ministerija / *The Ministry of Education and Science of the Republic of Lithuania*

Sudarytoja / Compiler
Prof. habil. dr. (p. p.) Gražina Daunoravičienė

Redakcinė kolegija / Editorial board

Vyriausiasis redaktorius / Editor-in-chief
Prof. habil. dr. Algirdas Ambrazas (Lietuvos muzikos ir teatro akademija / *Lithuanian Academy of Music and Theatre*)
Vyriausiojo redaktoriaus asistentė / Assistant editor-in-chief
lekt. dr. Rima Povilionienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija / *Lithuanian Academy of Music and Theatre*)

Nariai / Members
Prof. habil. dr. Eero Tarasti (Helsinkio universitetas / *University of Helsinki*)
Prof. habil. dr. Mieszysław Tomaszewski (Krokuvos muzikos akademija / *Krakow Academy of Music*)
Prof. habil. dr. Helmut Loos (Leipcigo universitetas / *Leipzig University*)
Prof. habil. dr. Nina Gerasimova-Persidskaja (Ukrainos nacionalinė P. Čaikovskio muzikos akademija / *Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*)
Prof. dr. Mart Humal (Estijos muzikos akademija / *Estonian Academy of Music*)
Prof. habil. dr. Arvydas Matulionis (Socialinių tyrimų institutas / *Institute for Social Research*)
Prof. habil. dr. Romualdas Apanavičius (Kauno Vytauto Didžiojo universitetas / *Kaunas Vytautas Magnus University*)
Prof. dr. Juozas Antanavičius (Lietuvos muzikos ir teatro akademija / *Lithuanian Academy of Music and Theatre*)
Habil. dr. Jūratė Trilupaitienė (Kultūros, filosofijos ir meno institutas / *Culture, Philosophy and Arts Research Institute*)
Doc. dr. Rimantas Astrauskas (Lietuvos muzikos ir teatro akademija / *Lithuanian Academy of Music and Theatre*)
Doc. dr. Jonas Bruveris (Lietuvos muzikos ir teatro akademija / *Lithuanian Academy of Music and Theatre*)
Prof. habil. dr. (p. p.) Gražina Daunoravičienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija / *Lithuanian Academy of Music and Theatre*)
Doc. dr. Jūratė Gustaitė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija / *Lithuanian Academy of Music and Theatre*)

Žurnalas „Lietuvos muzikologija“ referuojamas tarptautinėse duomenų bazėse:
Humanities International Index, http://www.ebscohost.com/titleLists/hg-coverage.pdf
Humanities International Complete, http://www.ebscohost.com/titleLists/hl-coverage.pdf
British Humanities Index, http://www.jisc-adat.com/adat/search_record.pl?id=41042625
MLA International Bibliography
RILM abstracts of music literature

Redaktorė Donata Linčiuvienė

Redakcijos adresas / Address:
Gedimino pr. 42, Vilnius, LT-01110 Lietuva
tel. (370-5) 261 84 92; faks. (370-5) 212 69 82
el. paštas: daunora@ktl.mii.lt
interneto adresas: http://lmta.lt/web/index.php?page_id=80

ISSN 1392-9313

© Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2008
© Gražina Daunoravičienė, 2008

Turinys

Pratarmė ... 4
Aleksandra Pister. „Braunsbergo vargonų tabulatūra“: intavoliacijos fenomenas XVII a. rankraštyje ... 6
Gražina Daunoravičienė. „Cum essem parvulus“: nuo Orlando di Lasso iki Ryčio Mažulio. Pamatinių kompozicinių idėjų kaita ... 42
Rima Povilionienė. Numerologinių technikų inovacijos XX a. antrosios pusės muzikos kompozicijoje ... 70
Audra Versekėnaitė. Intertekstinės sekvencijos *Dies irae* ir XX a. kompozicijų sankirtos ... 90
Danutė Petrauskaitė. Lietuviški pasažai užsienio kompozitorių gyvenime ir kūryboje ... 108
Dario Martinelli. Muzika, tapatumas ir ypatingas autentiškumo atvejis ... 122
Danutė Kalavinskaitė. Bažnytinės muzikos problematika Katalikų Bažnyčios XX a.–XXI a. pr. dokumentuose . 131
Vita Česnulevičiūtė. Polifoninio mąstymo raiškos galimybės moderniojoje lietuvių poezijoje: nuo *ostinato* iki fugos ... 150
Aušra Žičkienė. Stilistinis lūžis XIX–XX a. pradžios lietuvių liaudies dainų melodikoje ... 159
Loreta Juciutė. Keletas pakaitinio atlikimo būdo funkcinių aspektų ... 170
Rytis Ambrazevičius. Darnos ir ritmo „chromatizmai“ lietuvių liaudies dainose ... 182
Regina Vaišnoraitė-Marozienė. Solinis koncertinių kanklių repertuaras (XX a. II p.–XXI a. pr.): faktūra ir jos atlikimo aspektai ... 196
Priedas
Jonas Bruveris. Lyg vainikas ... 210
Apie autorius ... 214
Atmintinė autoriams ... 218

Contents

Foreword ... 5
Aleksandra Pister. The Braunsberg Organ Tablature: The Intabulation Phenomenon in the 17th-Century Manuscript ..6
Gražina Daunoravičienė. “Cum essem parvulus”: From Orlando di Lasso to Rytis Mažulis. The Interchange of the Underlying Compositional Ideas ... 42
Rima Povilionienė. Innovative Digital Technologies in the Music Composition of the Second Half of the 20th Century ... 70
Audra Versekėnaitė. Intertextual Intersections of Sequence *Dies irae* and 20th Century Music ... 90
Danutė Petrauskaitė. Lithuanian Passages in Music and Life of Foreign Composers ... 108
Dario Martinelli. Music, Identity and the Strange Case of Authenticity ... 122
Danutė Kalavinskaitė. Issues of Church Music in the Documents of the Catholic Church in the 20th and the Early 21st Century ... 131
Vita Česnulevičiūtė. Possibilities of the Expression of Polyphonic Cogitation in Modern Lithuanian Poetry: From *Ostinato* to Fugue ... 150
Aušra Žičkienė. The Stylistic Turning Point of Lithuanian Folk Tunes in the 19th and the Beginning of the 20th Century ... 159
Loreta Juciutė. Several Functional Aspects of Alternate Singing ... 170
Rytis Ambrazevičius. “Chromaticisms” of Musical Scale and Rhythm in Lithuanian Folk Songs ... 182
Regina Vaišnoraitė-Marozienė. Solo Repertoire for Lithuanian Concert Kanklės (the second half of the 20th century–the beginning of the 21st century): Facture and Aspects of Performing ... 196
Supplement. Book Reviews ... 210
About authors ... 216

Pratarmė

Artėdama prie dviskaičio jubiliejaus, „Lietuvos muzikologija“ skaitytojus pasitinka išgyvenusi labai intensyvius 2008 metus. Leidinys buvo recenzuojamas įvairių pasaulio mokslininkų, ir pasiekta gerų įvertinimų – „Lietuvos muzikologija“ šiemet pasirodo kaip solidus mokslinis žurnalas, referuojamas trijose tarptautinėse duomenų bazėse. Lietuvos muzikos ir teatro akademijai 2008 m. balandžio 24 d. pasirašius sutartį su pasaulio mokslines duomenų bazes vienijančia organizacija „EBSCO Publishing“, nuo šių metų spalio mėn. mokslo žurnalas „Lietuvos muzikologija“ pateko į „Humanities International Complete“ ir „Humanities International Index“ sąrašus greta kitų pasaulio akademinių leidinių. Nuo 2009 m. pradžios šį muzikologijos ir etnomuzikologijos tyrimų leidinį bus galima matyti ir duomenų bazėse „MLA International Bibliography“ bei „British Humanities Index“ (BHI).

Devintame leidinio tome tęsiami fundamentiniai muzikos meno tyrimai ir pateikiama dvylika publikacijų, kuriose tradiciškai nagrinėjamos trys sferos – tai teorinei, istorinei muzikologijai ir etnomuzikologijai skirti mokslo straipsniai. Analizuojami kompoziciniai tekstai aprėpia kelių šimtmečių laikotarpį. Senosios muzikos tyrimams šiame tome skirta Aleksandros Pister studija iki šiol nenagrinėta tema – tai Lietuvos mokslų akademijos bibliotekoje saugomo unikalaus XVIII a. rankraščio „Braunsbergo tabulatūra“ instrumentinių-vokalinių kūrinių retorinė analizė, intavoliacijų reiškinio nagrinėjimas; muzikologė šį rinkinį lygina su tos epochos Vakarų Europoje sudarytomis gimininingomis tabulatūromis. Šimtmečiais nutolusių epochų sandūra atsiskleidžia Gražinos Daunoravičienės studijoje: muzikologė komparatyvistiniu metodu analizuoja du to paties – moteto – žanro pavyzdžius, sutelkdama dėmesį į visiškai skirtingą Renesanso kompozitoriaus O. di Lasso ir lietuvių muzikos modernisto R. Mažulio požiūrį traktuojant kompozicijai parinktą tą patį žodinį tekstą iš šv. Pauliaus Pirmojo laiško korintiečiams.

Rimos Povilionienės straipsnyje XX a. kompozicinių tekstų muzikologiniai tyrimai remiasi tarpdalykine muzikos ir matematikos sankirta. Autorė analizuoja muzikos komponavimo inovacijas, susijusias su šiuolaikinės matematikos teorijų integravimu į kūrybinį procesą. Vieną reprezentatyviausių teorijų XX a. mokslo panoramoje – intertekstualumą muzikoje nagrinėja Audra Versekėnaitė, savo tyrimų objektu pasirinkusi viduramžių sekvencijos *Dies irae* ekspansiją šiuolaikinės muzikos erdvėje.

Danutės Petrauskaitės mokslinės įžvalgos atskleidžia, kokią įtaką užsienio kompozitoriai darė įvairių laikotarpių Lietuvos muzikai. Muzikologė susistemina kelias šios įtakos formas, tiesiogiai ir netiesiogiai lėmusias kūrybinį pasirinkimą, o lietuviškumo elementų raišką XIX–XX a. italų, lenkų, rusų kompozitorių muzikoje nagrinėja dviem aspektais – literatūriniu/siužetiniu ir muzikiniu/intonaciniu, pateikdama nemažai praktinių pavyzdžių.

Autentiškumo problemą muzikoje, pasitelkdamas semiotinę metodologiją ir J. Greimo, U. Eco bei E. Tarasti svarstymus šia tema, diskutuoja Dario Martinelli. Savo straipsnyje jis kelia Italijos geokultūrinio konteksto klausimą ir nagrinėja italų muzikos nacionališkumą kaip vientisą ir atskirų šalies regionų reiškinį.

Danutė Kalavinskaitė atskleidžia Lietuvoje mažai aptartą ir kompozitoriams, ir Katalikų Bažnyčios dvasininkams aktualią religinių kompozicinių tekstų temą, analizuodama įvairiuose Bažnyčios dokumentuose iškeltą liturginės muzikos filosofiją.

Paralelės tarp poetinio ir muzikinio teksto bei struktūrinių muzikos dėsnių analogijos poezijoje tapo Vitos Česnulevičiūtės tyrimų sritimi. Muzikologės straipsnyje literatūrinis litanijos žanras aptariamas kaip menų sąveikos rezultatas, argumentuotai įrodomas J. Vaičiūnaitės ir A. Mackaus eilėraščių analizėmis.

Naujausi etnomuzikologijos tyrinėjimai atsispindi Aušros Žičkienės straipsnyje apie liaudies dainų melodiką, joje išryškėjusį stilistinį lūžį. Autorė svarsto folkloro kaip nuolat kintančio, atsinaujinančio fenomeno problemą, remdamasi XIX–XX a. pr. lietuvių liaudies dainų rinkiniais ir rankraščiais. Mūsų etnomuzikologų nenagrinėtą savito atlikimo būdą – pakaitinį dainavimą – tirianti Loreta Juciutė į tai pažvelgia kaip į bendratautį ir universalų reiškinį, pakaitinio dainavimo funkcinė paskirtis gretinama su religijotyros, sociologijos ir kitų mokslų tyrimų rezultatais. Rytis Ambrazevičius, taikydamas akustinio tyrimo metodus, formuoja modernesnį požiūrį į liaudies muzikai būdingas netemperuotas dermes. Savo straipsnyje jis naujai analizuoja darnos ir aukščio „chromatizmus“ ir prieina prie išvados, kad dzūkiškoms, suvalkietiškoms, Mažosios Lietuvos dainoms būdingi tie patys natūralių dermių dėsniai. Regina Vaišnoraitė-Marozienė pateikia Lietuvos etnomuzikologijoje naują temą – akademinio kankliavimo tyrimus; autorė nagrinėja ir konkrečiais muzikos pavyzdžiais atskleidžia kūrinių kanklėms atlikimo problemas, kurių priežastis yra kankliavimo technikos specifika. „Lietuvos muzikologijos“ devintojo tomo priedas atkreipia dėmesį į paskutiniu metu pasirodžiusius tris lietuviškosios „Muzikos enciklodedijos“ tomus.

Redaktorių kolegija

Foreword

The year 2008 has been a period of intense work for "Lietuvos muzikologija" (Lithuanian Musicology), which is approaching a two-figure anniversary. The publication has been reviewed by various researchers from many countries and has been positively evaluated. This year the journal has gained the status of a solid academic publication, which is reviewed in three international databases. On 24 April 2008, the Lithuanian Academy of Music and Theatre signed an agreement with EBSCO Publishing, a company, which provides access to world scientific databases. Following the agreement, in October the Lithuanian academic journal "Lietuvos muzikologija" was included in the lists of the Humanities International Complete and the Humanities International Index together with other world academic publications. From 2009 the journal, which deals with musicological and ethnomusicological research will be included in the databases of the MLA International Bibliography and the British Humanities Index (BHI).

In Issue No 9 of the journal fundamental research into the art of music is carried on. The issue carries twelve articles, which traditionally deal with three fields: articles about theoretical and historical musicology, as well as ethnomusicology. The compositional texts analysed embrace a period of several centuries. In this volume Aleksandra Pister's study introduces research into old music, a field, which has not been dealt with in the journal. This is rhetoric analysis of the instrumental-vocal works and study of the phenomenon of the intabulation in the unique 18th-century manuscript the Braunsberg Organ Tablature at the library of the Lithuanian Academy of Sciences. The musicologist compares the collection with similar tablatures of that time composed in Western Europe. In Gražina Daunoravičienė's study periods of time separated by centuries are brought close by comparing musical compositions. The musicologist analyses two samples of the same genre, the motet, using a comparative method. She focuses on the completely different attitudes of the Renaissance composer O. di Lasso and the Lithuanian modernist R. Mažulis treating the same verbal text chosen – an extract from the First Epistle to the Corinthians by St Paul. Musicological study of 20th-century texts introduced in Rima Povilionienė's article is based on inter-disciplinary intersection between music and mathematics. The author analyses innovations in the composing of music connected with the integration of contemporary mathematical theories in creative process. Audra Versekėnaitė studies one of the most representative theories in the panorama of 20th-century science, which is intertextuality in music. The object of her research is the expansion of the *Dies irae*, a Middle Age sequence, in the space of modern music.

Danutė Petrauskaitė focuses on the relationship between foreign composers and Lithuania in various periods of time. She systemised several forms of this influence, which has, directly or indirectly, determined creative choices of Lithuanian elements in the music of 19th and 20th-century Italian, Polish and Russian composers. She studied texts from two aspects, that of literature/plot and musical/intonational. Dario Martinelli discusses the level of authenticity in music by means of semiotic methodology and the treatment of this issue by J. Greimas, U. Eco and E. Tarasti. In his study he raises the issue of the Italian geocultural context and analyses the level of *Italianness* of Italian music as a whole and as a phenomenon of the country's separate regions.

Danutė Kalavinskaitė introduces little discussed in Lithuania but a relevant issue both for composers and the Catholic Church – the subject of the texts of religious compositions, analysing the philosophy of liturgical music in church documents. The parallels between the poetic and musical text and the analogues of structural laws of music in poetry are the objects of the research conducted by Vita Česnulevičiūtė. In her study the literary genre of the liturgy is discussed as a result of the interaction between the two arts, which she proves by analysing the texts of the poems of J. Vaičiūnaitė and A. Mackus.

The article by Aušra Žičkienė on the melodies of folk songs and the stylistic turning point in them presents the latest research into ethnomusicology. The author raises the issue of folklore as a constantly changing and renewing phenomenon basing her research on the collections and manuscripts of Lithuanian songs of the 19th and the beginning of the 20th century. Loreta Juciūtė studies the subject of alternate singing, an original way of performing, which has not been investigated by Lithuanian musicologists. She views it as a national and universal phenomenon, comparing the functional purpose of alternate singing with the results of research into religious science, sociology and other sciences. Rytis Ambrazevičius, applying the methods of acoustic investigation forms a more modern approach to non-tempered modes characteristic of folk music. In his article he analyses in a new way the "chromaticisms" of harmony and pitch, drawing a conclusion that the same laws of the natural modes were characteristic of the songs of Dzūkija, Suvalkija and Lithuania Minor. The issue also presents a new subject in Lithuanian ethnomusicology – research into academic playing on the *kanklės* (the zither). Regina Vaišnoraitė-Marozienė researches and discloses with concrete musical examples the problems of compositions for the instrument, and proves that they lie in the specific technique of playing it. The supplement of the ninth volume of the "Lithuanian musicology" refers to the three volumes that have recently appeared, all of them devoted to the edition of Lithuanian "Encyclopaedia of Music".

The editors

Aleksandra PISTER

„Braunsbergo vargonų tabulatūra“: intavoliacijos fenomenas XVII a. rankraštyje

The Braunsberg Organ Tablature: The Intabulation Phenomenon in the 17th-Century Manuscript

Anotacija
Straipsnyje aprašomas Lietuvos mokslų akademijos bibliotekoje saugomas XVII a. pradžios rankraštis – „Braunsbergo vargonų tabulatūra“. Aptariama šios tabulatūros sudarymo aplinkybės ir prielaidos, notografinės ypatybės bei muzikinis istorinis kontekstas, daugiausiai dėmesio skiriant rankraščio turiniui – jame įrašytoms instrumentinių ir vokalinių kūrinių intavoliacijoms. Remiantis gausiu „Braunsbergo vargonų tabulatūros“ kūrinių rinkiniu, intavoliacijos reiškinys analizuojamas keliais aspektais: tiriama intavoliavimo praktikos įtaka *basso continuo* pritarimo būdui, instrumentinės muzikos atsiskyrimo nuo vokalinės kūrybos prielaidos, savito instrumentinio stiliaus bruožai intavoliacijose. Rankraščio raidinėse partitūrose ieškoma muzikinės retorikos kompozicinių modelių, siekiama įrodyti, jog intavoliacijos žanras iliustruoja betekstės, bet semantiškai įprasmintos instrumentinės muzikos palikimą, kuris šiuolaikinės muzikos menui ir mokslui teikia svarbios informacijos apie XVII a. instrumentinės muzikos komponavimo principus, jai keliamus estetinius kriterijus.
Reikšminiai žodžiai: „Braunsbergo vargonų tabulatūra“, intavoliacija, naujoji vokiškoji tabulatūrinė notacija, *basso continuo*, XVII a. instrumentinės muzikos stilius, diminucija, virtuoziškumas, muzika ir tekstas, muzikinė retorika, Braunsbergo jėzuitų kolegija, Jacobas Apfellis.

Abstract
This article describes the early 17th-century manuscript the Braunsberg Organ Tablature at the library of the Lithuanian Academy of Sciences. It also discusses facts and theories regarding the tablature's creation, its notographic features, musical-historical context and concentrates on the contents of the manuscript – intabulations for instrumental and vocal pieces. With reference to the rich collection of the Braunsberg Organ Tablature, the intabulation phenomenon is analysed in several aspects. Its influence on *basso continuo* accompaniment, theories for the separation of instrumental music branch from the vocal one and distinctive features of instrumental style in intabulations are discussed. The manuscript is also examined for compositional models of musical rhetoric in order to prove that the intabulation genre illustrates the textless though semantically meaningful heritage of instrumental music, providing useful information about the music composition principles and aesthetical criteria of 17th-century instrumental music.
Keywords: "Braunsberg Organ Tablature", intabulation, new German tablature notation, *basso continuo*, instrumental music style in 17th c., diminution, virtuosity, music and text, musical rhetoric, Brownsburg Jesuit College, Jacob Apfell.

Įvadas

Leidžiantis į XIV–XVIII a. tabulatūrų ir intavoliacijų tyrinėjimus, pirmiausia reikia apibrėžti tabulatūros reiškinį, nes šiuo terminu yra vadinamas ne tik muzikinės raštijos būdas, bet ir muzikos rinkinys, kuriame įvairių kompozitorių kūriniai perrašomi tabulatūrine notacija. Ir išleistose, ir rankraščio pavidalu išlikusiose tabulatūrose buvo įrašomi kasdieniam vartojimui skirti, dažnai gerai žinomi ano meto kūriniai, kurie atspindi sudarytojo (pavyzdžiui, vargonininko arba liutnininko) muzikinį repertuarą. Tai paliudija publikuotų tabulatūrų tituliniai lapai, detaliai fiksuojantys turinį, rinkinio paskirtį, įtrauktus žanrus, kūrinių transnotavimo būdus[1], sudarytoją ir kitą reikšmingą informaciją. Štai 1607 m. Strasbūre išleistos „Bernhardo Schmido vargonų tabulatūros“ viršelio užrašas:

„Tabulatūros knyga, sudaryta iš visur išskaitytų, gražių, mėgstamų preliudų, tokatų, motetų, kanconečių, madrigalų ir fugų keturiems, penkiems ir šešiems balsams. Taip pat iš meniškų pasamecų, galjardų, kurias sukomponavo garsiausi vokiečių ir kitų užsienio šalių kompozitoriai ir vargonininkai. [Kūrinius] vargonams ir instrumentams, skirtus visiems instrumentinės muzikos – šio žavaus ir garsaus [intavoliacijos – *A. P.*] meno – mylėtojams, naujai sudėliojo, ornamentavo, rankoms pritaikė ir surašė Bernhardas Schmidas, Strasbūro miestietis ir vienuolyno vargonininkas. Su Romos leidimu ir privilegija, Lazari Zetzenio leidykloje, 1607 metais“ (Merian, 1927, p. 259)[2].

Publikuotų tabulatūrų viršeliuose randame detalų rinkinio aprašą, o rankraščio pavidalu išlikusiose tabulatūrose informacija dažnai esti skurdi. Todėl norint tiksliai nustatyti pirminę informaciją – sudarytoją, pavadinimą, sudarymo metus, vietą etc. – įdėmiai tiriama formali rinkinio struktūra ir jo būklė, lapų numeracija (folijos), proveniencijos (įrašai), notacijos tipas bei sudarytojo rašysenos (raidinės arba skaitmeninės) braižas ir esamos

kompozicijos, jų autorystė, žanrai, kompozicinės ypatybės, kūrinio atlikimo galimybės ir kita.

Toks iki mūsų dienų išlikęs rankraštis yra „Braunsbergo vargonų tabulatūra“[3]. Nors daug svarbios pirminės informacijos čia nėra užfiksuota, ši tabulatūra – vienas iš nedaugelio šaltinių, liudijančių tokio pobūdžio rinkinių sudarymo tradiciją, kūrinių perrašymo ir transnotavimo, pagaliau tabulatūrinio muzikinio rašto vartojimo faktą XVII a. rytų Prūsijos teritorijoje[4]. Tikėtina, kad šis rinkinys atspindi Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės (toliau – LDK) jėzuitų, nuo XVI a. Lietuvoje puoselėjusių muzikos meną, muzikinį repertuarą[5].

Lietuvos mokslų akademijos bibliotekoje saugomą XVII a. pradžios „Braunsbergo vargonų tabulatūrą“ (LMAB RS, f. 15–284) ne kartą minėjo ir tyrė įvairių šalių mokslininkai[6]. Jų darbuose gausu tabulatūros faktologinių duomenų – sudarymo ir saugojimo vietos, laikotarpis, notacijos tipas ir kt. Keli mokslininkai – J. Janca (1993), J. Trilupaitienė (1995) aprašo rankraščio turinį, vardija kūrinių žanrus, jų autorius, analizuoja tabulatūros sudarymo laikotarpio muzikinę istorinę aplinką. Tačiau pro atidų mokslininkų žvilgsnį praslydo iki šiol neištirtas „Braunsbergo vargonų tabulatūros“ tūris – rankraštyje surinktos raidinės partitūros. Šio rankraščio intavoliacijų struktūros, formos, muzikos išraiškos priemonės, pagaliau istorinė reikšmė iki šiol nebuvo tyrinėjama. Nors būtino rankraščio būklės fizinio aprašo šiame straipsnyje nepavyks išvengti, ši studija, inspiruota solidžios „Braunsbergo vargonų tabulatūros“ intavoliacijų kolekcijos, skirta muzikologijoje mažai nagrinėtam ir į mokslinės literatūros paraštes išstumtam senovinės muzikos fenomenui – intavoliacijai.

I. Braunsbergo vargonų tabulatūros atsiradimo tezės ir hipotezės: fizinis aprašas

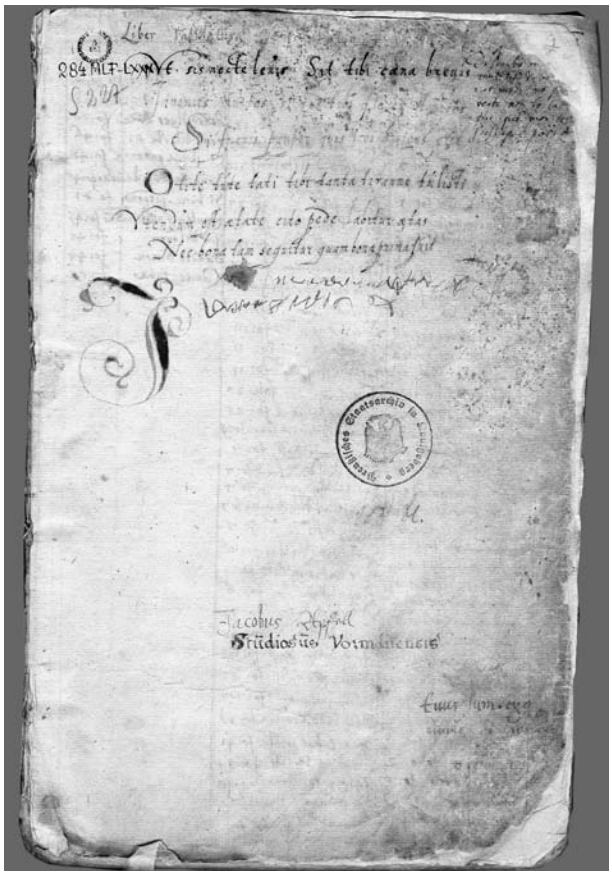
Pavadinimas. XVII a. Prūsijoje sudaryta „Braunsbergo vargonų tabulatūra“ yra tabulatūrine notacija perrašytų kūrinių rinkinys rankraštis, neturintis originalaus, t. y. sudarytojo pasirinkto pavadinimo. Dėl šios priežasties rinkinį nagrinėjančiuose moksliniuose straipsniuose randami įvairūs skirtingų autorių pasiūlyti pavadinimai. Pirmasis rašytiniuose šaltiniuose paminėjęs tabulatūrą vokiečių mokslininkas Gottfriedas Döringas 1868 m. ją pavadino „Olivos tabulatūros knyga“ (vok. *Olivaer Tabulaturbuch*) pagal cistersų vienuolyną Prūsijos mieste Olivoje (Döring, 1868, p. 625). Jame rankraštis buvo naudojamas, pildomas naujomis intavoliacijomis ir saugomas iki vienuolyno uždarymo 1831 metais (Janca, 1992, p. 28). Panašiai – „Olivos vargonų tabulatūra“ rankraštį įvardija Josephas Mülleris-Blattau (Müller-Blattau, 1931, p. 57). Šį pavadinimą publikacijose taip pat vartoja lenkų kompozitorius ir vargonininkas Janas Janca[7]. O lietuvių muzikologė ir LDK muzikinio paveldo tyrinėtoja Jūratė Trilupaitienė rankraštį vadina „Tabulatūros knyga“ (lot. *Liber tabulatura*), remdamasi nedideliu, bet dar neišblankusiu originaliu įrašu viršelyje[8]. Tokiu pavadinimu rankraštis yra saugomas Lietuvos mokslų akademijos bibliotekoje. Nuo pirmojo tabulatūros paminėjimo (Gottfried Döring, 1931) iki pat naujausių tyrinėjimų (Trilupaitienė, 1995) mokslinėje literatūroje nė vienas jo pavadinimas neįsitvirtino, tad tikslaus įvardijimo klausimas tebėra aktualus.

Netituluotos, taigi daugiausia rankraščio forma išsaugotos tabulatūros vadinamos pagal jo sudarytojo pavardę, pavyzdžiui, „Heinricho Bekingerio tabulatūra“ (*Heinrichus Bekinger Tabulatur*, 1622), arba rinkinio sudarymo vietą, pavyzdžiui, „Liuneburgo vargonų tabulatūra“ (*Lüneburger Orgeltabulatur*, 1650). Taigi J. Müller-Blattau bei J. Janca, vadindami rankraštį „Olivos vargonų tabulatūra“, sekė tabulatūrų įvardijimo tradicijomis, tačiau šis pavadinimas chronologiškai nėra visiškai tikslus. J. Trilupaitienės pasiūlytas pavadinimas yra autentiškas, nes mokslininkė, kaip minėta, perėmė originalų, titulinio puslapio viršuje nedidelėmis raidėmis ranka įrašytą lotynišką užrašą. Prisiminus skyriaus pradžioje cituotą užrašą „Bernhardo Schmido vargonų tabulatūros“ (1607) viršelyje („Tabulatūros knyga, sudaryta iš visur išskaitytų, gražių, mėgstamų preliudų [...]“, žr. ankstesnę cit.), galima konstatuoti, jog ši proviniencija „Liber tabulatura“ ne tik apibrėžia rinkinio tipą, bet ir galbūt yra ilgesnio pavadinimo pradžia[9].

Vis dėlto daugybė XIV–XVII a. tokio pobūdžio rinkinių buvo vadinami tabulatūrų knygomis arba tiesiog tabulatūromis[10], todėl šis pavadinimas, manyčiau, nėra labai tikslus. Jį sukonkretinti galėtų sudarytojo ir/arba savininko pavardė, arba tiksli sudarymo vieta.

Vidinėje tabulatūros viršelio pusėje matoma Jacobo Apfellio autografas *Sum Iacobus Apfell* (lot. „Esu Jacobas Apfellis“). Labai tikėtina, jog šis asmuo buvo rinkinio sudarymo iniciatorius ir vykdytojas. Tad dar vienas rankraščio pavadinimas – „Jacobo Apfellio tabulatūra“. Kadangi nėra tiesioginių įrodymų, jog visas intavoliacijų rinkinys priklauso J. Apfellio plunksnai (daugiau apie tai žr. toliau), rinkinį siūlau vadinti **„Braunsbergo vargonų tabulatūra“** pagal pirminę jo sudarymo vietą – Braunsbergo jėzuitų kolegiją, kurioje studijavo Jacobas Apfellis[11]. Šį ir kitus reikšmingus faktus patvirtina rankraščio proveniencijos.

Proveniencijos. „Braunsbergo vargonų tabulatūros“ lapuose yra keli įrašai, teikiantys reikšmingos informacijos apie rankraščio sudarymo aplinkybes. Be minėto J. Apfellio autografo vidinėje viršelio pusėje, tituliniame puslapyje galima įskaityti užrašą *Jacobus Apfell Studiosus Vormditensis* (lot. „Jacobas Apfellis, Varmijos studentas“)[12]. Pastarasis rodo, jog tabulatūra buvo pradėta sudaryti Jacobui Apfelliui studijuojant Varmijos vyskupystėje, t. y. ten esančioje edukacijos institucijoje – Braunsbergo jėzuitų kolegijoje[13].



1 pvz. „Braunsbergo vargonų tabulatūros“ (1619?) viršelis

Tabulatūros viršelyje šviesiai žaliu rašalu užrašyta vis dar perskaitoma lotyniška sentencija:

Sentencija	**Vertimas** [*A. P.*]
O tite tute tati tibi tanta tiranne, tulisti Utendum est aetate cito pede labitur aetas Nec bona tem sequitur quam bona primafuit	Tu, tirone, tiek visko gavai, Naudokis gyvenimu, nes sparčiais žingsniais jis bėga, Ir visa, kas gera nutiks, nebus blogiau, nei buvo prieš tai

Nors iš pažiūros ši sentencija, beje, prasidedanti retorine figūra – aliteracija (*O tite tute, tati tibi tanta, tyranne, tulisti*), neatskleidžia papildomų dalykų apie rankraštį ir neturi tiesioginių sąsajų su tabulatūra, ją galbūt galima laikyti poetine rankraščio sudarymo metafora. Pirmoje eilutėje kreipiamasi į valdovą, kuriam visi kompozitoriai daug kūrinių (surinktų šioje tabulatūroje) „sunešė“. Trečioji eilutė žada, jog intavoliuoti kūriniai nebus blogesni už originalus, o antroje gal minimas laikas – vasara, kurios metu žadama sudaryti šį rinkinį (?). Visiškai tiksliai galima nustatyti antikinius veikalus, iš kurių buvo sukompiliuota ši sentencija. Pirmąją eilutę – aliteraciją – rankraščio sudarytojas (-jai) perkėlė iš Kvinto Enijaus (Quintus Ennius, 239 m. pr. Kr.–169 m. pr. Kr.) kronikų (169 m. pr. Kr.), antroji – iš Ovidijaus (43 m. pr. Kr.–17/18 m. po Kr.) veikalo „Ars amatoria“ (apie I a. pr. Kr.).

Viršelyje matoma stambi spalvota raidė „I“ arba „J“, kuri greičiausiai taip pat nurodo Jacobo Apfellio vardo pirmąją raidę. Šalia jos išliko sporadiški, bereikšmiai įrašai, primenantys rašalinio rašiklio (plunksnos) išbandymą.

Trečiame tabulatūros puslapyje (Fol. 1R), pasibaigus pirmajai instrumentinio kūrinio – Lemos – intavoliacijai, yra įrašas *Mon[aste]rji Oliven[sis] O[r]d[ini]'s Cist[erciensis] in Prussia* (lot. „Cistersų ordino Olivos vienuolynas Prūsijoje“), bylojantis apie rankraščio sąsajas su šiuo vienuolynu[14]. Labai tikėtina, jog tenai rankraštis buvo saugomas ir greičiausiai toliau pildomas naujų kūrinių transnotacijomis.

Viršelyje ir vidinėje jo pusėje matyti Karaliaučiuje esančio Prūsijos valstybinio archyvo antspaudai su herbais. Uždarius cistersų vienuolyną, rankraštis jame buvo saugomas nuo 1831 metų. Baigiantis Antrajam pasauliniam karui, didžioji dalis Prūsijos valstybiniame archyve saugomų leidinių buvo paslėpta Lochstedto pilyje (netoli Karaliaučiaus). 1949 m. pilies griuvėsiuose archyvo fondus surado Lietuvos mokslininkų ekspedicija bei perdavė Lietuvos mokslų akademijos bibliotekai, kurioje iki šiol jie tebėra (Trilupaitienė, 1995, p. 4).

Rinkinio turinys ir sudarymo metmenys

Turinio požiūriu „Braunsbergo vargonų tabulatūra“, kurią šiuo metu sudaro 171 lapas[15], atstovauja tipinėms XVII a. vargonų tabulatūroms. Joje surinkti religiniai ir pasaulietiniai kūriniai, juos galima suskirstyti į tris rūšis:

- religinių ir pasaulietinių vokalinių kūrinių intavoliacijos: motetai ir kitos lotyniškos giesmės, mišios ar kelios jų dalys, itališki madrigalai ir kanconos, prancūzų dainos (*chanson*), vokiškos pasaulietinės ir religinės giesmės;
- instrumentiniai žanrai: fugos, preambulės, klauzulės, lemos;
- šokiai: pavanos, galjardos, saltarelai, kurantės bei šokiai, pažymėti žodžiu *Tanz* (vok. – „šokis“) arba *chorea.*

Visą rinkinį sudaro per 300 kūrinių[16]. Įdomu yra tai, jog „Braunsbergo vargonų tabulatūros“ turinyje, esančiame vidinėje viršelio pusėje (t. y. rankraščio pradžioje), įrašyta tik dalis kūrinių – iš viso 87. Į tris stulpelius suskirstytas kūrinių sąrašas pradedamas lotynišku prierašu *Index Cantionum qua in hoc* (?) *Libro continentur* (lot. „Giesmių, kurios yra šioje (?) knygoje, rodyklė“). Pirmame stulpelyje kūriniai surašyti abėcėlės tvarka, o šalia pažymimas tabulatūros puslapis. Kituose dviejuose stulpeliuose abėcėlinės kūrinių tvarkos atsisakyta, atrodytų, jog kūriniai toliau buvo fiksuojami be sistemos. Beje, į „giesmių rodyklę“ iškeltų kūrinių užrašymo braižas nekinta, taigi galima teigti, kad ją sudarė vienas asmuo (Jacobas Apfellis), kuris greičiausiai buvo šios tabulatūros pradininkas. Pirmoje rinkinio sudarymo pakopoje į tabulatūrą buvo įrašyti būtent šie 87 kūriniai.

Rankraštį sudarančių intavoliuotų kompozicijų autoriai dažniausiai nefiksuojami. Sudarytojas įrašė pilnus arba sutrumpintus kūrinių pavadinimus, kurių didžioji dalis įskaitomi, arba užfiksavo kūrinio žanrą (pvz., „fuga“, „lema“, „šokis“ ir pan.). Kai kur kompozitoriai vis dėlto yra nurodomi: užrašomas vien vardas, rečiau – ir vardas, ir pavardė (pvz., „Magnificat quarti Toni Orlandi“, Fol. 16R, arba „Decantabat populus Israel Orl. a 4“, Fol. 41V–42R)[17]. Tabulatūroje greičiausiai buvo perrašyti labai gerai žinomi ir populiarūs ano meto kūriniai, kita vertus, sudarytojas kūrinių duomenis fiksavo pagal savo poreikius, tabulatūra buvo skirta individualiam sudarytojo vartojimui.

Iš dalies pažymėtas arba restauruotas kompozitorių sąrašas rodo, jog šią tabulatūrą sudaro žinomų XVI–XVII a. italų, vokiečių, flamandų, anglų ir prūsų kompozitorių kūrinių intavoliacijos. Tai kompozitoriai: Agostino Agazzari (1578–1640), Gregor Aichinger (1564–1628), Giovanni Matteo Asola (1524?–1609), Francesco Bianciardi (1571–1607), William Byrd (1540?–1623), Diomedes Cato (1560/5–1607/18), Giovanni Battista Cocciola (1598?–1630?), Giovanni Croce (1557?–1609), Petrus de Drusina (1550?–1611), Stefano Feli (1550?–1603?), Giovanni Ferretti (1540?–1609?), Johan Gero (1518?–1553), Andreas Hakenberger (1574–1627), Jacob Handl (arba Jacobus Gallus) (1550–1591), Hans Leo Hassler (1564–1612), Orlando di Lasso (1532–1594), Hieronymus Praetorius (1560–1629), Annibale Stabile (1535?–1595), Orazio Vecchi (1550–1605), Lodovico Viadana (1560/64–1627/45), Gregorio Zucchini (1540?–1616?).

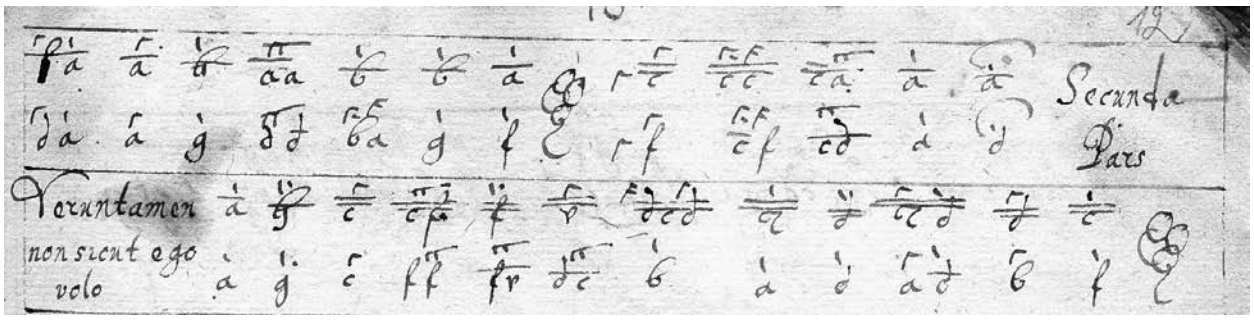
Rinkinyje yra kelios monogramos: P. D. D., A. P. D. ir A. N. C. Pirmąja ir antrąja sutrumpintai fiksuojamas žinomas ano meto Prūsijos kompozitorius Petrus de Drusina (taip pat lenkiškai vadinamas Piotru Druzińskiu). Vienu atveju monograma iššifruojama kaip vardo ir pavardės sutrumpinimas – P(etrus) D(e) D(rusina). Su ja užrašytos, pavyzdžiui, dvi preambulės (Fol. 5V ir Fol. 6R) ir motetas „Veni Redemptor gentium“ (Fol. 24V). Kitu atveju monograma fiksuoja žodžių junginį A(uthore) P(etrus de) D(rusina) (lot. „autorius Petrus de Drusina“). Taip užrašytas, pavyzdžiui, motetas „Resonet in laudibus“ (Fol. 4V)[18]. Kieno vardą slepia monograma A. N. C., nepavyko nustatyti. Tikėtina, jog šioji taip pat fiksuoja kompozitoriaus inicialus su priekyje esančiu žodžiu *Authore*. Ši monograma „Braunsbergo vargonų tabulatūroje“ pasitaiko vieną kartą su daina „Wie schön bleztt Uns der Maye“ (Fol. 108a R)[19].

Nemuzikiniai fragmentai: sentencijos ir piešiniai

Tarp raidėmis užrašytų muzikos kūrinių į laisvus rankraščio tarpus sudarytojas (-jai) įspraudė lotyniškas ir vokiškas sentencijas, abstrakčius ornamentus ir vieną konkretų bažnyčios piešinį. Tiesa, tik pirmame rankraščio ketvirtyje (iki maždaug Fol. 47V) sentencijomis ir piešiniais užpildytas bene kiekvienas tuščias popieriaus lopinėlis. Likusioje rinkinio dalyje dar yra keletas piešinių, tačiau čia daug tuščių popieriaus vietų.

Visi nemuzikiniai rankraščio fragmentai buvo nupiešti nespalvotai, tuo pačiu juodu rašalu, kuriuo užrašyti kūriniai. Bene visi ornamentai įkomponuojami kūrinių pabaigoje, išskyrus kelis nedidelius grafinius ženklus pirmuosiuose tabulatūros puslapiuose[20]. Štai P. de Drusina'os moteto „Deus in adiutorium meum intende, Domine a 5“ (Fol. 1V) intavoliacijos partitūroje nupiešta širdis su vertikalia strėle aukštyn ir gėlės žiedo formos ženklas su uodegėle apačioje. Kadangi šie ženklai vizualiai primena vyriškojo ir moteriškojo prado simbolius, žyminčius Marsą (♂) ir Venerą (♀), Janas Janca juose įžvelgia erotinį turinį (Janca, 1993, p. 104)[21]. Iš tiesų gėlės žiedo formos ženklas rankraštyje atlieka konkrečią muzikinę funkciją. Ja pažymimos kartojimo vietos (2 pvz.).

Įdomu, jog Anonimo motete „Maria Virgo Assumpta est ad coelos a 5“ (Fol. 2R) šiuo ženklu įrėminamas kartojamasis fragmentas. Anonimo motete „Hor pensat a 5“ (Fol. 10 V–11 R) antrasis gėlės žiedo ženklas patikslinamas prierašu *Repetitio ab hoc [ženklas] signo* (lot. „pakartojimas nuo šio [gėlės] ženklo“)[22].



2 pvz. Anonimas, „In monte Oliveti“ (pabaiga) ir „Secunda Pars: Veruntamen non sient ego velo“ (Fol. 10R) iš „Braunsbergo vargonų tabulatūros“. Fragmentas

Anonimo kūrinį „Zu dier Her Christi a 5“ (Fol. 108R) vainikuoja nupieštas bažnyčios fasado viršaus vaizdas.

3 pvz. „Braunsbergo vargonų tabulatūra“, Fol. 108R

„Braunsbergo vargonų tabulatūroje“ įamžintas sentencijas skiria ne tik kalba, bet ir braižas. Lotyniškosios sentencijos užrašytos gan aiškia, „mokiniška“ rašysena, o vokiškosios fiksuojamos kitokiu, sunkiai įskaitomu šriftu. Akivaizdu, jog sentencijas šiame rankraštyje užrašė du skirtingi žmonės (galbūt mokinys ir mokytojas). Pateikiame visus pirmojo rašiusio (mokinio?) tabulatūroje surinktus trumpus pamokomuosius posakius[23]:

Sentencija	**Vertimas** [*A. P.*]
Gutta cavet lapidem non vi sed Saepe cadendo Sic tu doctus eris non vi sed saepe studendo (Fol. 2V)	Lašas prakala akmenį ne jėga, bet Dažnai krisdamas, Taip ir tu mokytas būsi ne per jėgą, bet dažnai studijuodamas
Nux, asinus Mulier, simili sunt lege ligati Haec tria nil recte faciunt ubi verbera cessert Si fortuna volet fiet de consule Rethor (Fol. 5V)	Nūnai asilas, moteris, žiūrėk, yra prieš įstatymą lygūs, Šie trys nieko teisingai nedaro, kol negauna rykščių. Jei likimas panorės, fortūna [jiems – *A. P.*] taps patarėja
Noli peccare Deus videt, Angelus adstat Conscientia mordet Mors minatur, Diabolus accusat infernus excruciat (Fol. 12R)	Nenusiženk – Dievas mato, Angelas padeda, Sąžinė graužia, Mirtis grasina, Velnias apskundžia, pragaras kankina
Res mira ubi dominatur via sed magis mirum ubi uxor regit virum 13 septembris (Fol. 12R)	Nuostabu, kai viešpatauja gyvenimas, Bet dar nuostabiau, kai žmona valdo vyrą rugsėjo 13
Virtus est animæ vires dic corporis esse Vtilis esto domi plateis esto pudicus In templis humilis in campis est virilis In ludo lætus, in mensis esto facetus (Fol. 13R)	Pasakyk, kad kūno jėgos ir sielos dorybės yra vienodai svarbios, Todėl būk namie nusižeminęs, gatvėje kuklus, Šventykloje nuolankus, kovos lauke – drąsus. Žaisdamas – linksmas, prie stalo būk malonus
Omnibus in rebus faliciter Omnia cedent Si statues finem principiunq(ue) Deum (Fol. 21V)	Visur sėkmingiau viskas klostosi, Jei pradžioje ir pabaigoje pasikliauni Dievu
Discere si vultis prodest sapientia multis Disce quod ignoras ne perdas tempus et horas (Fol. 25R)	Daugeliui tų, kurie nori mokytis, padeda išmintis. Mokykis, ko nežinai, nešvaistydamas laiko ir valandų
Gaudia sunt cœlo super omnia gaudia mundi Hic miser est et erit qui mundi gaudia qvœrit (Fol. 32R)	Džiaugsmas danguje yra [didesnis] už visus pasaulio džiaugsmus, Tas yra ir bus vargšas, kuris geidžia pasaulio džiaugsmų

Šiose sentencijose vyrauja du pagrindiniai motyvai – poetizuojamas mokslas ir Dievas, kaip pagalbininkas mokslo siekiant. Natūralu, jog dvasinio ugdymo institucijoje – jėzuitų kolegijoje – iš dalies sudarytame rankraštyje atsidūrė religinio turinio pamokomieji posmai. Remiantis pirmojo rašytojo ranka įamžintų sentencijų prasmėmis, aprėpiančiomis mokslų tematiką, galima teigti, kad jas rankraštyje iš tiesų užfiksavo mokinys – gal buvęs tabulatūros viršelyje įsiamžinęs jėzuitų kolegijos studentas Jacobas Apfellis.

Perklijuotos sentencijos, be to, išbraukyti intavoliacijų fragmentai rodo, kad tai juodraštinė „Braunsbergo vargonų tabulatūra“. Perbaukimai ir pataisymai aiškiai pastebimi Fol. 20R, 22V ir 142V–143R.

Tabulatūros notografiniai ypatumai

Ankstyvieji tabulatūrinės notacijos pavyzdžiai randami jau XIV a. pradžioje, kaip antai „Robertsbridge'o kodekse“ (*Codex Robertsbridge*, apie 1325 m., Anglija), o vėlyviausi tabulatūrų rinkiniai datuojami iki XVII a. vidurio (pvz., Chr. Michale'io „Tabulatura [...] uff das Clavir“ buvo sudaryta 1639 m. Braunschweige). Nors įvairios skaitmeninės ir raidinės notacijos rūšys netapo visuotinai paplitusia kūrinių užrašymo forma, tačiau tuo istoriniu laikotarpiu pastarosios intensyviai naudotos dėl kelių priežasčių. Pirma, lyginant su linijine notacija, skaičiais arba raidėmis užrašytus garsus galėjo skambinti mėgėjai, nes ano meto vargonų klavišai neretai buvo numeruojami arba žymimi raidėmis. Antra, XV a. išradus knygų spausdinimo įrenginius, tabulatūrų spausdinimas buvo paprastesnis nei linijine notacija užfiksuotų rankraščių, mat joms nereikėjo specialios spausdinimo įrangos. Trečia, raidėmis arba skaitmenimis užrašoma muzika keturis kartus sumažino

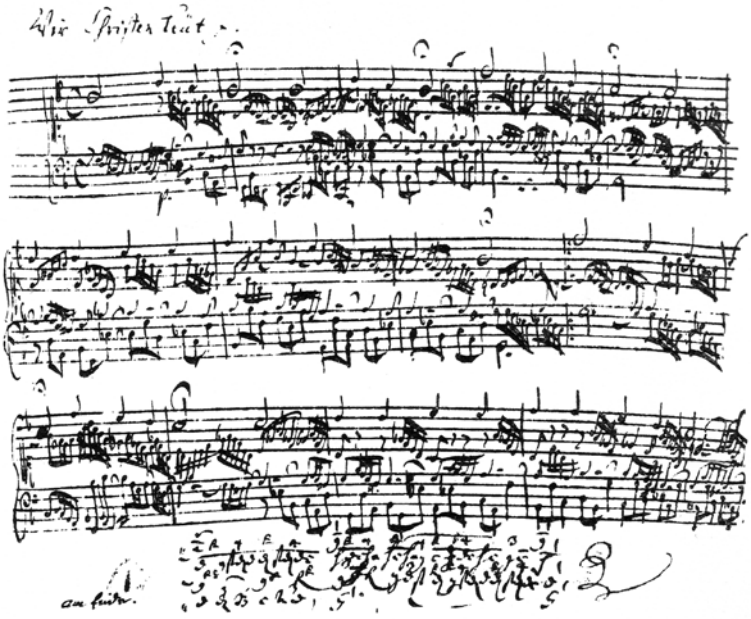
tuo metu itin brangaus popieriaus sąnaudas. Šį tabulatūrinės notacijos privalumą iliustruoja unikalus Johanno Sebastiano Bacho rankraštis. 1717–1723 m. sudarytame vargonų sąsiuvinyje (šiuo metu saugomame Berlyno valstybinėje bibliotekoje) nesutalpinęs kūrinio į besibaigiantį penklinių puslapį, kompozitorius jį užbaigė užrašydamas naująja vokiškąja vargonų tabulatūra (žr. 4 pvz.).

Šia naująja vokiškąja vargonų tabulatūrine notacija surašyta „Braunsbergo vargonų tabulatūra“[24]. Rankraščio partitūros nenukrypsta nuo šios tabulatūrinės notacijos normų, tačiau čia galima įžvelgti keletą muzikinio rašto savitumų, teikiančių papildomos informacijos apie manuskriptą.

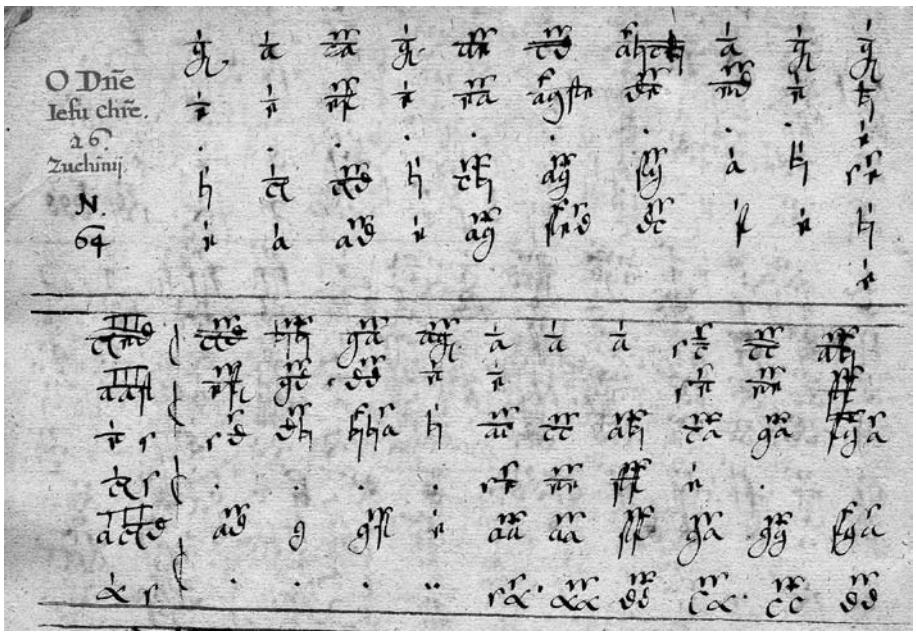
Didžiojoje rankraščio dalyje ritminės vertės virš raidžių žymimos tik vieną kartą ir galioja iki kitos pažymėtos ritminės vertės. Antroje rinkinio dalyje ritminis užrašymo braižas kinta – čia fiksuojamas kiekvieno garso ritmas, o smulkios natos (pvz., šešioliktinės) jungiamos „grotelėmis“, t. y. siejamos bendra linija (žr. 5 pvz.).

Iš pavyzdžio matyti, jog keturdalis metras (*tempus imperfectum*) žymimas pokyčio vietoje, o kūrinio pradžioje metras nenurodomas. Tokia metro užrašymo sistema regima visame tabulatūrų rinkinyje.

Kaip minėta, gėlės žiedo formų piešiniai tabulatūrinių partitūrų viduje žymi kartojamas kūrinio vietas[25].



4 pvz. Johann Sebastian Bach, „Orgelbüchlein“, P 283, p. 17 (pagal Apel, 1989, p. 41)



5 pvz. „Braunsbergo vargonų tabulatūra“, Fol. 152V. Fragmentas

Rankraštyje pasitaiko dar bent du pakartojimo ženklo variantai. Vienas yra vertikalus brūkšnys ir taškai iš abiejų brūkšnio pusių (pvz., Anonimo motete „Omnia sydereo a 4“, Fol. 119R). Antroji kartojimo ženklo rūšis vizualiai atitinka „šiuolaikinį“ kartojimo ženklą. Tai du vertikalūs brūkšniai bei taškai abiejose brūkšnių pusėse. Įdomu, kad brūkšnių skaičius žymi kartojimų kiekį. Vieno brūkšnio kartojimo ženklais įrėmintas intavoliacijos fragmentas kartojamas vieną sykį, dviejų brūkšnių – du sykius (žr. pavyzdį anksčiau, Fol. 108R).

„Braunsbergo vargonų tabulatūroje“ matomas dvejopas tabulatūrinės sistemos (analogiškos linijinei sistemai) išdėstymas lape. Pirmuoju atveju lapas padalytas į puslapius ir kūriniai juose užrašyti, kaip įprasta matyti šiuolaikinėse partitūrose. Taip užrašyta bene didžioji dalis rinkinio kūrinių – nuo Fol. 2R iki 70V bei nuo 81V iki 120R (žr. Anonimo „O Dulcissime Iesu a 6“, 11 pvz.).

Antruoju atveju kūrinys užrašytas ant dviejų gretimų puslapių; tabulatūrinė sistema išdėstyta horizontaliai per visą atvertimo plotį. Šis užrašymo būdas vyrauja paskutiniame rinkinio ketvirtyje – nuo Fol. 70V iki 81R bei nuo 120 R iki pabaigos (žr. Orlando di Lasso „Magnificat Primi Toni“, žr. 17 pvz.).

Dvejopas kūrinių užrašymo stilius taip pat leidžia manyti, jog rankraštį sudarė bent du sudarytojai. Be to, prisiminus skirtingą sentencijų rašyseną ir tai, kad rankraščio pirmame ketvirtyje buvo taupoma kiekviena popieriaus skiltelė, o kitur palikta daug laisvos vietos, tad neabejotina, jog „Braunsbergo vargonų tabulatūros“ sudarymo laurai priklauso ne vien Jacobui Apfelliui.

II. Intavoliacijos fenomeno interpretacijos istoriniu ir teoriniu aspektu

Kone iki XX a. pabaigos intavoliacijos fenomenas buvo aptariamas mokslinės literatūros paraštėse ir vertinamas kaip antrarūšis muzikos objektas, nesunkiai „sukurpiamas“ perdirbus tikruosius meno kūrinius. Štai Davidas Alanas Gibsonas, apibūdindamas anglų kompozitoriaus Peterio Philipso (1561–1628) intavoliacijas knygoje „Peter Philips' keyboard music“ (Bostonas, 1972), jas vadina „kruopščiai išpuošta parafraze“ (angl. *elaborate adorned paraphrase*) arba aranžuote, kuri „dažnai pavirsta disaranžuote“ (angl. *the arrangements come close bein dissarangements*). Charlesas van de Borrenas knygoje „Les origines de la musique de clavier en Angleterre“ (Briuselis, 1912) intavoliacijas apibrėžė kaip „koloruotas vokalinių kūrinių transkripcijas“ (pranc. *Transcriptions colorées de morceaux vocaux*) (Baumann, 2003, p. 21, 36). Neatsitiktinai intavoliacijas tiriančiuose ar tiesiog minančiuose moksliniuose šaltiniuose instrumentinio perdirbimo, aranžuotės, transkripcijos, išpuošimo sąvokos vartojamos kaip intavoliacijos sinonimai.

Palyginus šiuolaikinius mokslinius šaltinius su kai kuriais autentiškais XV–XVII amžių intavoliacijos fenomeno vertinimais, išryškėja pozityvesnis, autonomiškesnis požiūris į intavoliacijas. Pirmosios išspausdintos vokiškosios tabulatūros autorius Arnoltas Schlickas (1460?–1521?) („Tabulaturen Etlicher lobgesang und lidlein uff die orgeln un lauten [...]“, atspausdinta Mainze, 1512) rinkinio įžangoje kritikavo Sebastiano Virdungo (1465?–XVI a. I pusė) intavoliacijas, įrašytas traktate „Musica getutscht“ (1511). Jis teigė, jog S. Virdungas kūrinius intavoliavo *senza arte et facultate* (it. „be meno ir išminties“) (Schlick, 1512, p. 2). Tai rodo, jog intavoliavimo praktika nebuvo suvokiama kaip vien mechaninis kūrinio perrašymas kitokiu notacijos būdu, bet intavoliacijai, kaip tikram meno kūriniui, buvo taikomi meniškumo ir išmonės kriterijai. Intavoliacijų vertė buvo „matuojama“ ne tik estetinėmis kategorijomis, bet ir žemiškesniais – piniginiais įkainiais. Martinas Kirnbaueris, pavyzdžiui, nurodo, jog pedagoginiam darbui samdomų liutnininkų honoraras priklausė nuo išmokytų intavoliacijų kiekio; vienas iš italų liutnininko Vincenzo Capirola'os (1474–1548) mokinių – Viadala (gimimo ir mirties datos nežinomos) – mokytojo tabulatūros įžangoje įrašė griežtą draudimą platinti jam sukurtų (tad paties apmokėtų) kūrinių intavoliacijas (Kirnbauer, 2001, p. 162).

Skirtingą šiuolaikinių tyrinėtojų požiūrį į intavoliacijos reiškinį lėmė tai, jog ano meto muzikos žanrų ir formų srityje jos užima tarpinę vietą tarp vokalinių ir instrumentinių kompozicijų. Intavoliacijų priskyrimo prie vokalinių ar instrumentinių žanrų dilemos nepalengvina nei raštiški paaiškinimai; tiriamos „Braunsbergo vargonų tabulatūros“ sudarytojas (-jai) ir kitų šio pobūdžio rinkinių autoriai beveik nepaliko nuorodų, nusakančių jų santykį su originalu ir atlikto intavoliavimo darbo tikslus. Tačiau vertinant intavoliacijos fenomeną reiškinio kategorijų bei epochos muzikinių procesų kontekste ryškėja savitas, apibrėžtas šios kūrinių transnotavimo praktikos vaidmuo.

Intavoliacijų funkcionavimo būdai

Intavoliacija (it. *intavolatur*, angl. ir pranc. *intabulation*, vok. *Intavolierung* reiškia „sustatyti“, „suguldyti“ kažką ant lentos) buvo vadinama XIV–XVII a. paplitęs kūrinių transnotavimo tabulatūrine – skaitmenine arba raidine – notacija būdas arba tokiu būdu perrašytas, taigi intavoliuotas (dvejopas) muzikos kūrinys. Intavoliacijos fenomenas yra kompleksiškas reiškinys, todėl jį apibūdinant minėtinos dar kelios svarbios ypatybės:

- Intavoliacija čia vadinami vokaliniai ir instrumentiniai kūriniai, perrašyti tabulatūrine notacija[26].
- Partitūrinis kūrinio užrašymas yra viena esminių intavoliavimo ypatybių, nes transnotuojamos muzikos partijos tabulatūrose buvo užrašomos ne atskirai, bet viena po kitos.

• Vokaliniai kūriniai intavoliuojami, juos pritaikant klavišiniams instrumentams (vargonams, rečiau – klavesinui), liutniai arba kitiems styginiams gnaibomiesiems instrumentams.

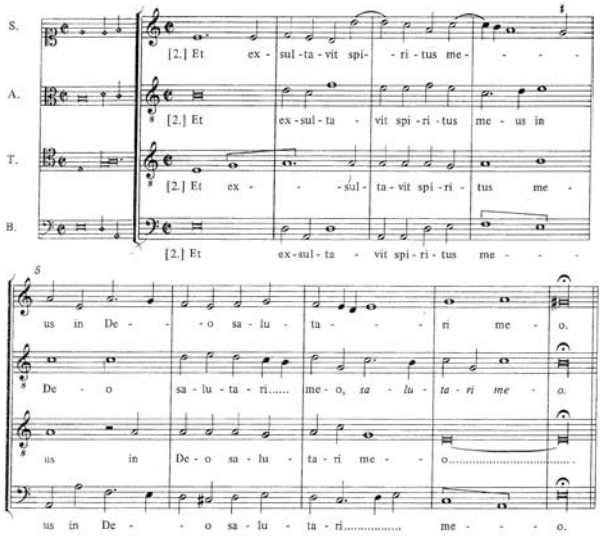
Intavoliuojamos instrumentinės, o ypač vokalinės kompozicijos dažnai (bet ne visada) išpuošiamos melizmomis, pasažais, ornamentais, modifikuojamas jų originalus pavidalas – keičiama balsavada arba balsų skaičius, varijuojama harmonija, ritmika, melodija.

Intavoliacijai atsirasti būtina išankstinė muzikinė medžiaga, t. y. ji formuojama remiantis anksčiau sukomponuotu kūriniu – prototipu.

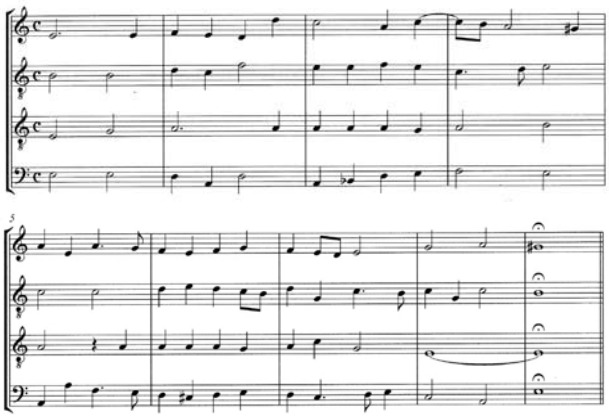
Instrumentinių ir vokalinių kūrinių intavoliacijų atlikimo situacijos ir būdai lėmė muzikinės jų kalbos formavimąsi. Braunsbergo ir kitų tabulatūrų vokalinių kūrinių intavoliacijos skambėjimo sąlygos buvusios įvairios. Vienu atveju jos buvo susietos su choru: skambėjo kartu giedant chorui, pakaitomis su juo, atliekamos solo pavaduojant chorą, pavyzdžiui, per mišias, taip pat grojama tik atliekamo vokalinio kūrinio boso partija[27]. Kitu atveju skambėjo kaip vokaliniais kūriniais grindžiami savarankiški instrumentiniai opusai (pasaulietinėse, buitinio muzikavimo erdvėse), iš kurių išaugo keli grynai instrumentiniai žanrai, kaip antai „Canzona alla Francese“ arba „Canzona da sonar“ (Campagne, 1995, p. 12). Tokia atlikimo situacijų gausa suformavo gana plačią intavoliacijų muzikinės kalbos priemonių skalę – nuo visiškai tikslių iki gausiai ornamentuotų, polifonizuotų, ritmiškai ir faktūriškai modifikuotų partitūrų.

Remiantis atlikimo situacijų nulemtais muzikinės kalbos bruožais, intavoliacijas galima skirstyti į funkcionaliąsias (dubliuojančias, papildančias ar pavaduojančias chorą) ir autonomiškąsias (vokalinis originalas čia tampa atspirties tašku, pradine kūrybine idėja).

Funkcionaliųjų intavoliacijų pavyzdžiai – tai į „Braunsbergo vargonų tabulatūrą“ įrašyti aštuoni keturbalsiai Orlando di Lasso „Magnificat“. Vokalinis originalas ir instrumentinė intavoliacija faktūriškai yra beveik tapatūs. Palyginkime originalą ir atliktą intavoliacijos transkripciją (6 ir 7 pvz.):



6 pvz. Orlando di Lasso, „Magnificat quarti toni“, originalas. Fragmentas



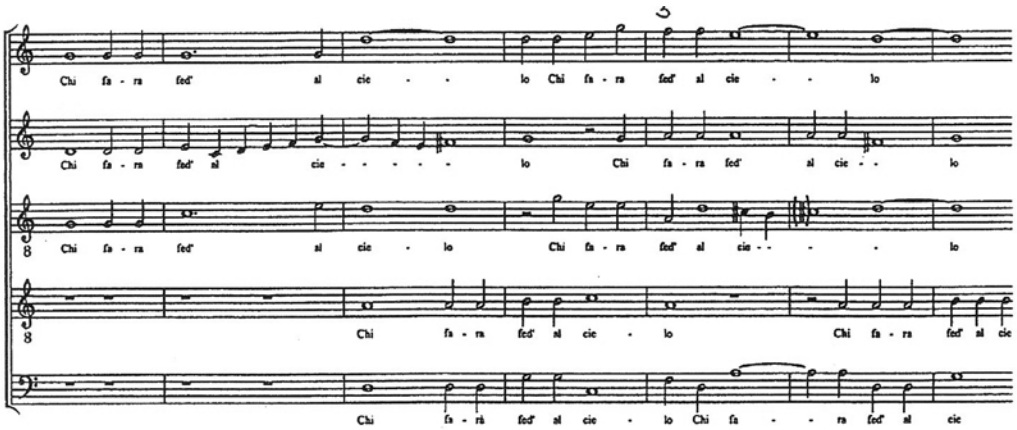
7 pvz. Orlando di Lasso, „Magnificat quarti toni“ (Fol. 14R) iš „Braunsbergo vargonų tabulatūros“. Intavoliacijos transkripcijos fragmentas[28]

Ryškūs autonomiškų intavoliacijų pavyzdžiai pateikti 1609–1619 m. Briuselyje sudarytame tabulatūrų rinkinyje „Fitzwilliam Virginal Book“.

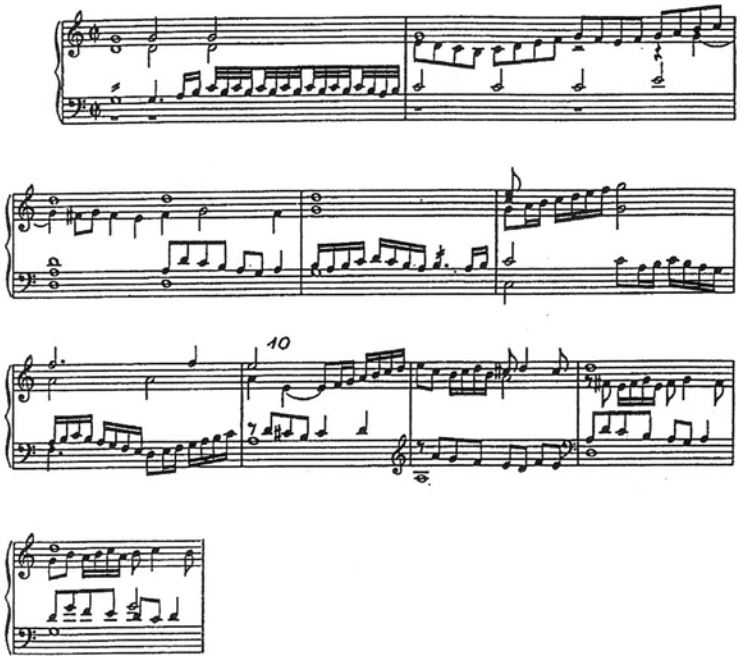
Rinkinio sudarytojas – anglų kompozitorius Peteris Philipsas – pasirinktus vokalinius originalus savo intavoliacijose, nekeisdamas jų harmonijos, gausiai išpuošė diminucijomis ir pagražinimais, pailgino tam tikras ritmines vertes. Šią tabulatūrą detaliai ištyrusios vokiečių muzikologės Annedoris Baumann teigimu, intavoliacijose kompozitorius išskleidė visas anuometinio klavyro techninės galimybes, siekdamas perkelti, sustiprinti ir agogiškai išreikšti originalo tekstų prasmes bei jų kuriamus afektus (Baumann, 2003, p. 12–13).

Pateikiame originalą ir Philipso atliktos intavoliacijos transkripciją (8 ir 9 pvz.).

Nors pirmoji – funkcionalioji – intavoliacijų rūšis meniniu požiūriu atrodo ne tokia vertinga, tačiau galima konstatuoti, jog ir funkcionaliosios, ir autonomiškosios intavoliacijos muzikos istorijoje išrėžė skirtingas, bet itin reikšmingas vagas. Funkcionaliosios intavoliacijos lėmė *basso continuo* atsiradimą ir plėtotę, o autonomiškosios – instrumentinės muzikos semantizavimo ir emancipacijos procesus. Be to, svarbu paminėti, kad intavoliacijos praktika ir ją iliustruojantys tabulatūrų rinkiniai šiandien yra neįkainojamas autentiško, arba „istoriškai informuoto“, muzikos atlikimo nuorodų šaltinis, nes jose žymiai gausiau raštiškai fiksuojami improvizaciniai muzikos elementai. Tabulatūrų rinkiniuose išliko autentiški chromatizmų vartojimo pavyzdžiai, priduriami kūrinių atlikimo momentu, bei dokumentiškai įamžinta stiliaus *musica ficta* praktika.



8 pvz. Alessandro Striggio, „Chi fara fede al Cielo“, originalas. Fragmentas (1–7 taktai)



9 pvz. Peteris Philipsas, Alessandro Striggio madrigalo „Chi fara fede al Cielo“ intavoliacijos fragmentas[29]

***Basso continuo* genezės prielaidos intavoliacijų struktūroje**

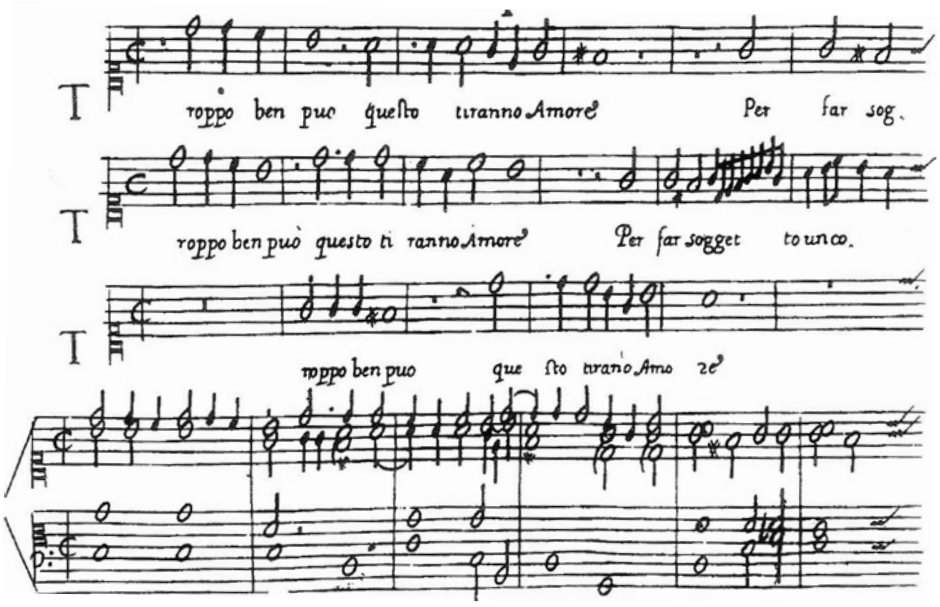
XVII a. atsiradusi nauja instrumentinio pritarimo mada – *basso continuo* – buvo susieta su kita, jau bemaž du amžius vartojama intavoliavimo praktika. Nors *basso continuo* tapo modernesne intavoliavimo modifikacija, XVII a. pradžioje abu muzikos reiškiniai buvo traktuojami kaip tolygūs instrumentinio pritarimo būdai ir netgi tarpusavyje konkuravo. Štai ką apie kitoniškai vadinamą *basso generale* (lotyniškoji vokiškos *basso continuo* sąvokos – generalboso – forma) 1609 m. rašė italų kompozitorius ir muzikos teoretikas Girolamo Diruta (1561–1610) traktate „Il Transilvano“: „Neįmanoma nusakyti tikslių taisyklių, mat neįmanoma nemačius kompozicijos žinoti, kaip kiti balsai virš *basso generale* groja, ir todėl neišvengiamai pagrosi daug klaidingų disonansų [...]. Jei nepasiduodama tinginystei, geriau sudėti balsus į partitūrą ir pagroti visus balsus; tuomet skambės gražiai [...]“.

Kitas žymus ano meto muzikos teoretikas Michaelis Praetorius (1571–1621) traktato „Syntagma musicum“ (1619) III dalyje, rašydamas apie *basso continuo* (VI skyriuje „De Basso Generale seu Continuo“), mini partitūros sudarymo bei mokėjimo groti iš tabulatūros svarbą: „Taigi buvo generalbosas [...] išrastas tam, kad vargonininkas, jei jis iš karto to paties [kūrinio – *A. P.*] pradžioje negali kartu groti, vis dėlto į partitūrą arba tabulatūrą [kūrinį] lengviau persikeltų [...]“.

Nors intavoliuojami kūriniai kartais atitoldavo nuo originalo, jie taip pat buvo papildomi improvizaciniais elementais (autonomiška intavoliacija). Vis dėlto ano meto muzikų mąstysenoje intavoliacija, lyginant su *basso continuo*, buvo suvokiama kaip gana tikslus visų kūrinio partijų instrumentinis atkartojimas (funkcionalioji intavoliacija). Pasak G. Diruta'os, grojant intavoliaciją klaidingų intervalų rizika buvo mažesnė (žr. cit. anksčiau). O *basso continuo* privalumą sudarė galimybė improvizuoti ir virš fiksuoto boso kūrybiškai konstruoti viršutinius balsus. Būtent šis intavoliacijų ir *basso continuo* skirtumas lėmė tam tikrą kompozitorių susiskaldymą pagal konkrečiam instrumentinio pritarimo būdui teikiamus prioritetus.

Štai Romos kapelmeisteris Cesare Zoilo (1584?–1622?) savo penkiabalsių madrigalų leidinio įžangoje („Madrigali a 5“, Venecija, 1620) rašė, jog šie turėtų būti atliekami be pritarimo, „tačiau jei vis dėlto pritariama (kaip šiais laikais yra madinga), geriau groti partitūriškai“, taigi intavoliuoti (Zoilo, pagal Campagne, 1995, p. 19).

Intavoliacijų populiarumą liudija ir kai kurie ano meto muzikos leidiniai, kuriuose, greta originalų, buvo publikuojamos kūrinių intavoliacijos. Antai į Luzzaschi (Luzzasco; 1545–1607) madrigalų rinkinį „Madrigali per cantare e sonare, a uni, doi, e tre soprani“ (1601) taip pat buvo įtrauktos „partitūriškai“ surašytos kūrinių versijos. Leidinio pavadinimas (it. „Dainuojami ir skambinami madrigalai“) ir pačios intavoliacijos atskleidžia vokalinių kūrinių instrumentinio atlikimo tradiciją, o sykiu – intavoliavimo galimybes. Jame atsiskleidžia, kaip vokalinius kūrinius intavoliuoja pats jų autorius – Luzzaschi. Pateikiamame viename iš daugelio pavyzdžių matyti, jog intavoliacijoje atsisakyta imitacinio balsų įstojimo kūrinio pradžioje ir diminucijos 5-ame partitūros takte. Intavoliaciją, skirtingai nei vokalinį originalą, sudaro keturi balsai, kurie išdalijami dviem rankoms (10 pvz.).



10 pvz. Luzzaschi (Luzzasco), „Troppo ben puo“ iš „Madrigali per cantare e sonare“ (Roma, 1601)[30]

Beje, pats L. G. da Viadana (1560–1627) savo „Li Cento Concerti Ecclesiastici“ (1602) įžanginiame žodyje pasiūlęs *basso continuo* terminą bei, pasak M. Praetorijaus, būdamas jo išradėjas (lot. *nova inventionis primario*, Praetorius, 1619, p. 144), rašo, jog šiuos bažnytinius koncertus išleido be intavoliacijų ne todėl, kad stokotų kantrybės, bet norėdamas palengvinti vargonininkui darbą. Anot jo, ne visi vargonininkai geba skaityti partitūrą iš lapo, todėl daug geriau pasidaryti savo intavoliaciją (Viadana, 1602, p. 2).

Vis dėlto ilgainiui *basso continuo* tapo itin populiarus. Prie publikuojamų muzikos kūrinių leidėjai prikurdavo papildomą boso partiją neatsižvelgdami į kompozitoriaus pageidavimus. Toks nuotykis įvyko 1625 m. vokiečių kompozitoriui Heinrichui Schützui: leidinio „Cantiones sacrae“ įžangoje jis skundžiasi, jog šis „kūrinėlis, tiesą sakant, be *basso continuo* surašytas“[31].

Nors tabulatūrų rinkiniai buvo sudaromi dar iki XVII a. vidurio, jau amžiaus pradžioje, *basso continuo* šalininkai intavoliaciją vadino pasenusia muzikavimo praktika. Žinomas italų kompozitorius Agostino Agazzari (1578–1640) 1607 metų leidinyje „Del Sonare sopra'l Basso“ išvardijo kelias priežastis, kodėl *basso continuo* nukonkuravo intavoliavimo praktiką. Jo teigimu, intavoliavimą išstūmė „modernusis“ rečitatyvinio pobūdžio stilius (*cantar recitativo*), kuriam akompanuojama *basso continuo*. Intavoliavimą kompozitorius laikė sudėtingu, nuobodžiu ir mechanišku darbu, neteikiančiu kūrybinio džiaugsmo. Be to, pasak Agazzari, *basso continuo* užrašymo būdas yra daug patogesnis; jei kompozitorius intavoliuotų per vienus metus Romos bažnyčioje atliktus kūrinius, jo biblioteka prilygtų teisininko fondams (Agazzari, 1607, p. 12).

Kiek vėliau, 1619-aisiais, numanomais „Braunsbergo vargonų tabulatūros“ sudarymo metais, M. Praetorius intavoliavimą taip pat priskyrė prie senesnės muzikavimo tradicijos. Muzikos teoretikas aiškiai apibrėžė chronologinę intavoliavimo ir *basso continuo* praktikų vartojimo seką. Jis teigia, jog visų partijų tabulatūra (vok. *die Tabulatur aller Parteyen*) buvo išrasta dar prieš generalbosą: „Tačiau kadangi sunkus ir nuobodus dalykas yra groti tą patį, ir žmonės, kurie jį [intavoliavimą] buvo išradę ir vartojo, anksčiau mirė arba keli gyvi likę yra visai seni, buvo būtina [...] įdėti pastangų. Kad būtų įmanoma koncerte be šio smulkmeniškumo ir sudėtingumo iš karto drauge groti, buvo *bassus continuus* [...] išrastas“.

Apžvelgus įvairius ano meto muzikų ir teoretikų vertinimus tampa aišku, jog *basso continuo* pritarimo mada neatsirado tuščiame muzikos istorijos lape[32]. Ją lydėjo bent prieš 50 metų funkcionavusi instrumentinio pritarimo tradicija, suformuota intavoliacijose. Tad jau intavoliacijose galima ieškoti *basso continuo* genezės elementų, o patį *basso continuo* užrašymą traktuoti kaip kitonišką, gilesnę, tradiciją turinčios intavoliavimo praktikos užrašymo formą. Tik vėliau pakitusi, išrašytu bosu ir skaitmenimis besiremianti notacija veikė „naują“ instrumentinio pritarimo būdą – *basso continuo* – ir jo savitos muzikinės kalbos, faktūros ir stilių (itališkojo, vokiškojo, prancūziškojo) formavimąsi.

Basso continuo ir intavolicijų notografiniai bei muzikinės struktūros panašumai

Skaitmenys. XVII a. pradžioje Italijai buvo lemta tapti ne tik *basso continuo* (dar vadinamo *basso cifrato* – it. „skaitmeninis bosas“), bet ir skaitmeninių tabulatūrų tėvyne. Nors *basso continuo* pasitelkiamas harmoninių intervalų santykių skaitmeniniam fiksavimui, jis nėra identiškas vienai iš kelių vartotų skaitmeninių tabulatūrų. Pats matematinių simbolių naudojimo muzikiniams aukščiams užrašyti faktas rodo, jog skaitmeninio užrašymo sistema nebuvo visiškai naujas XVII a. kompozitorių ir muzikos teoretikų išradimas. Pirmosios iki mūsų dienų išlikusios skaitmeninės vargonų tabulatūros buvo sudarytos XVI a. viduryje (pavyzdžiui, Juano Bermudo „Declaration de instrumentos musicales“, 1555, Antonio Valente „Intavolatura de cimbalo“, 1576, Venegaso de Henestrosa'os „Libro de cifra nueva para tecle, harpa y vihuela“, 1557, ir kt.), o pirmoji, kiek kitokios sistemos skaitmeninė liutnios tabulatūra – Ottavio dei Petrucci (1466–1539) „Intavolatura de lauto“ – buvo sudaryta Venecijoje 1507 m. (Apel, 1989, p. 62). Tikėtina, kad muzikos praktikoje pastaroji notacija buvo vartojama dar anksčiau.

Lyginant vargonų skaitmenines tabulatūras ir *basso continuo* (skaitmeninio boso) užrašymo tradiciją matyti, jog tabulatūrose skaitmenimis buvo fiksuojami konkretūs garso aukščiai, o *basso continuo* – garsų akustiniai santykiai – intervalai. Tiesa, išliko ne tik keli tabulatūriniai aukščio fiksavimo būdai, bet kone du harmoninių santykių užrašymo stiliai *basso continuo*, atspindintys pastarosios instrumentinio pritarimo praktikos notacijos kitimą. Savo traktate Adriano Banchieri vartojo „aukštąją“ numeraciją – net iki 17-os skaitmenų[33]. Tokią numeraciją komentuoja M. Praetorius, minėdamas, jog norintys preciziškai fiksuoti intervalus muzikai gali vartoti skaitmenis: 11 – undecimai, 12 – duodecimai, 13 – tercdecimai ir pan. pažymėti (Praetorius, 1619, p. 131). Vėliau „aukštosios“ numeracijos buvo atsisakyta, matyt, dėl to, kad *basso continuo* svarbūs buvo ne tiek aukštesnis ar žemesnis balsų registrai, kiek tikslūs harmoniniai sąskambiai.

Vėlesniuose skaitmeninių tabulatūrų leidiniuose taip pat redukuojamas žyminčių numerių kiekis, siekiama supaprastinti šio muzikos rašto sistemą. Antai J. Bermudo (apie 1510–1565) traktate „Declaration de instrumentos musicales“ (1555) buvo vartojami 42, A. Valente (1565?–1581?) veikale „Intavolatura de Cimbalo“ (1576) – 27 arabiški skaitmenys garso aukščiams pažymėti, o A. de Cabezóno traktate „Obras de Música para tecla, arpa y

vihuela [...]“ (1578) bei F. C. de Araja'os (1583?–1654) veikale „Libro de tientos y discursos de música práctica“ (1626) numeracija apribojama 7-iais skaitmenimis.

Priešingai *basso continuo*, tikslius garso aukščius skaičiais fiksuojančiose tabulatūrinėse notacijose taip pat atsekama skaitmenų santykių intervalinės proporcijos. Nors štai 7-ių skaičių tabulatūrose skaitmeniu 1 visada žymimas garsas *f*, o skaitmeniu 7 – garsas *e*, tačiau *F-dur* arba *f-moll* tonacijose (arba nuo šio garso prasidedančiose dermėse) numeracija fiksuoja intervalinius santykius analogiškai *basso continuo*[34]. Pastarosios instrumentinio pritarimo užrašymas skiriasi tuo, jog skaitmeniu 1 žymimas bet kurios tonacijos ar dermės pradinis tonas.

Faktūra ir stilius. Sisteminant intavoliacijos ir *basso continuo* muzikinės faktūros ir kalbos ypatybes, pirmoji praktika traktuotina kaip kuo tiksliausia visų kompozicijos balsų „partitūra“, o antroji – kaip vienu balsu (bosu) bei harmoniniais orientyrais (skaičiais) pagrįsta improvizacija. Šiuos teorinius, į du kraštutinius polius atitolusius apibrėžimus suartino muzikinė praktika.

M. Praetorius, cituodamas *basso continuo* – kaip pritarimo būdą besirenkantį L. Viadaną, vargonininkams vis dėlto pasiūlė prieš grojant atidžiai peržvelgti visą kūrinio partitūrą: „Taigi visuose koncertuose nieko nepavyks, tiksliai ex tempore iš generalboso pagroti, todėl yra būtina, kad nesipraktikavęs giesmę, kurią jis nori pagroti, prieš tai stropiai ir atidžiai peržvelgtų, kad, jei jis stilių, būdą šios muzikos teisingai įsisavina, jo akordai ir dūžiai vargonais tobulesni [būtų – A. P.] ir pagal tai akompanuoti ir [kitus balsus] sustatyti galėtų“.

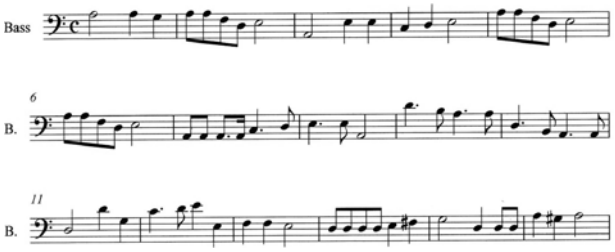
Tad *basso continuo* partijos muzikinė medžiaga – analogiškai intavoliacijoms – buvo konstruojama remiantis visa partitūra. Tiesa, *basso continuo* svarbu buvo atgaminti partitūros harmoninę vertikalę, o kūrinio originaliai balsavadai ir balsų išdėstymui, kuris intavoliuotuose kūriniuose dažnai išlikdavo nepakitęs, čia nebuvo teikiama daug reikšmės.

„Braunsbergo vargonų tabulatūros“ intavoliacijose pirminė, taigi originalioji, balsavada daugiausiai išlaikoma, tačiau rankraštyje esama ir balsų redukcijos pavyzdžių. Ypač tai pasakytina apie daugiau nei keturių balsų kompozicijas, kuriose balsai redukuojami, kad kūrinio partitūrą vargonininkas galėtų aprėpti dviem rankomis (daugiau apie balsų redukciją intavoliacijose bei muzikinius pavyzdžius žr. 3 skyriuje „Vokalinės muzikos transnotavimas“).

A. Campagne's nuomone, netiksli balsavada ir partijų redukavimas lėmė *basso continuo* atsiradimą polifoninėje muzikoje. Bosas tapo vis svaresniu balsu ir virto visos kompozicijos pagrindu, nes:

- viduriniai balsai pasidarė ne tokie svarbūs, jų polifoniškumas buvo mažai pastebimas (ypač tai pasakytina apie daugiachorius kūrinius);
- ritmas tapo abstraktesnis;
- harmoninės funkcijos reikšmingesnės (Campagne, 1995, p. 12).

Pastaruosius teiginius pagrindžia „Braunsbergo vargonų tabulatūroje“ įrašytos kelios dvibalsių vokalinių kūrinių intavoliacijos (tai Anonimo „Ecce quomodo moritur iustus a 2“, Fol. 9V, Anonimo „In pace factus est locus eius a 2“, Fol. 9V, Anonimo „Sepulto Domino a 2“, Fol. 9V, Anonimo „In monte Oliveti a 2“, Fol. 9V, Anonimo „Maria Mater Gratiaem duum Vocum“, Fol. 12V, Hanso Leo Hasslerio „Zu dier stehett all mein Sin a 2“, Fol. 28V, Anonimo „Im Meyen a 2“, Fol. 40R, Giovanni Battista Cocciola'os „Veni dilecte mi egrediamur in agrum a 2“, Fol. 46V, Anonimo „Dilectus meus mihi ego illi dúúm“, Fol. 111V, Anonimo „Vocúm, Beatus auctor seculi a 2“, Fol. 103V, Anonimo „(Gemignano Capilupi?) Surrexit ? a 2“, Fol. 115R). Mažai tikėtina, jog šios buvo atliekamos taip, kaip yra užrašytos. Greičiausiai kraštiniai balsai (bosas ir superius) buvo užpildomi viduriniais balsais. „Naujovišką“, instrumentiniam pritarimui būdingą užrašymo stilių dar tiksliau iliustruoja vienbalsės intavoliacijos – Anonimo „Princeps gloriosissime a 1“ (Fol. 77R) bei Anonimo „Quam pulchra est et decora a 4:2 Canti, Tenor & Basso“ (Fol. 148V–149R)[35]. Nors šios vienbalsės intavoliacijos užrašytos raidine tabulatūrine notacija ir be skaitmenų, jos buvo atliekamos kaip *basso continuo*, taigi užpildant harmoninę vertikalę kitais balsais. Tai liudija prie antrosios vienbalsės intavoliacijos esantis prierašas 2 Canti, Tenor & Basso (lot. „dviem balsams, tenorui ir bosui“) (11 pvz.):



11 pvz. Anonimas, „Quam pulchra est et decora a 4“ (Fol. 148V–149R) iš „Braunsbergo vargonų tabulatūros“. Intavoliacijos transkripcijos fragmentas

Tačiau net ir be užpildymo skambinamas bosas atitiktų vieno iš ankstesnių *basso continuo* prototipų – *basso seguente* (it. „sekantis bosas“, „bosas, kuris seka“) – funkcionavimo muzikoje sąlygas[36].

Intavoliacijų rinkinyje taip pat įrašytas pluoštas dvibalsių galjardų, chorėjų, fortūnų ir keletas *Tanz* tipo šokių[37]. Jei rankraščio intavoliacijos buvo atliekamos vargonais arba kitais ano meto klavišiniais instrumentais (spinetu, klavikordu), balsų horizontalė greičiausiai buvo užpildoma harmonine vertikale[38].

Taigi intavoliavimo ir *basso continuo* pritarimo praktikas sieja (1) skaitmenų vartojimas skaitmeninėse tabulatūrose ir siekis supaprastinti *basso continuo* (*basso cifrato*) bei notacijos sistemą (skaitmenų redukavimas), (2) muzikos kūrinio visuma („partitūra"), kuria remiamasi kaip išeities tašku komponuojant ir intavoliacijas, ir *basso continuo* partiją, (3) muzikinės kalbos elementai – balsų redukavimas, balsavados niveliavimas, ritmikos abstrahavimas ir harmoninių funkcijų sureikšminimas. Intavoliacijoms bei *basso continuo* taip pat būdingas (4) improvizacinis pradas, abiejose praktikose pasireiškęs diminucijų ir ornamentų vartojimu, turėjęs įtakos instrumentinės muzikos įprasminimo ir atsiskyrimo nuo vokalinės procesams.

Instrumentinės muzikos semantizavimo ir emancipacijos procesai intavoliacijose

Ornamentai. Jei iš Renesanso instrumentinės muzikos partitūrų išguitume visus improvizuojamus komponentus bei muzikines puošmenas, daugelis epochos žanrų taptų meniniu požiūriu „neįgaliais" arba apskritai pranyktų[39]. Ornamentavimo tradicija atsispindi epochos kūrinių atlikimo praktikoje ir teoriniuose traktatuose, fiksuojančiuose įvairiausias muzikinės puošybos galimybes. 1452 m. Conradas Paumannas (1409?–1473) traktate „Fundamentum organisandi" pirmasis aprašė ir sistemino tikslius instrumentinio improvizavimo būdus ir ornamentavimo galimybes. Jis moko, kaip vargonuojamą konkrečią *cantus firmus* melodiją galima papildyti improvizuojamu antruoju balsu. Paumannas konkretizuoja instrumentinio improvizavimo būdus, kurie, pasak autoriaus, atlikimo metu turėtų skambėti tarsi sukomponuoti[40]. Akivaizdu, jog į mokomąjį traktatą surinkti XV a. improvizavimo pavyzdžiai muzikos praktikoje funkcionavo dar anksčiau, bet į kūrinių partitūras muzikinės puošmenos dažniausiai nebuvo įrašomos.

Plintant *basso continuo*, XVII a. muzikos teoretikų traktatuose bei natų leidinių įžangose gausiai pabiro ornamentų ir diminucijų lentelių (paradoksalu, bet atsisakius intavolacijose fiksuojamų balsų, o kartu ir jose išrašomų diminucijų, *basso continuo* partijų atlikėjams vėl prireikė harmonijos užpildymo ir ornamentavimo pavyzdžių). Čia buvo daugiausiai iliustruojami kadencijų arba intervalų harmonizavimo bei puošybos būdai. Štai italų vargonininko ir kompozitoriaus Spiridiono (1615–1685) traktato „Nova instructio pro pulsandis organis, spinettis, manuchordis" (1670) I dalyje įrašyta daugybė klavyriniams instrumentams skirtų muzikinių pavyzdžių. Vien grynąją kvintą bose (*d–G*) autorius harmonizavo ir išpuošė 72-iem (!) būdais.

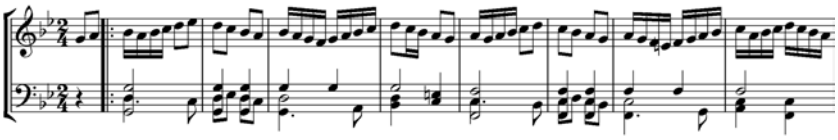
Diminucijomis ir ornamentais grįstą klavyrinės muzikos stilių ypač atspindi šokio žanras, atkeliavęs iš pasaulietinių muzikavimo erdvių – namų, dvarų, taip pat miestų ir kaimų gatvių, turgaus aikščių ir pan.[41] Nors nuo XIV a. šokiai taip pat būdavo grojami kilnojamaisiais vargonais – portatyvu ir pozityvu, žanras formavosi pirmiausia styginių gnaibomųjų (ypač liutnios) ir klavesino, klavikordo, spineto muzikiniame repertuare. Šių instrumentų akustinės ypatybės (pirmiausia – greitai gęstantis garsas) bei jų panaudojimo vietos lėmė tai, jog trumpai aidinčios ir palyginti tyliai išgaunamos natos buvo kartojamos ir/arba užpildomos smulkių verčių pasažais, tokiu būdu pratęsiant jų skambesį. Pateikiame vieną „Passamezzo" pavyzdžių iš „Braunsbergo vargonų tabulatūros" (žr. 12 pvz.).

Diminucijų ir įvairių muzikinių ornamentų esama ir tam tikrose rankraščio vokalinių kūrinių intavoliacijose, reprezentuojančiose instrumentinio stiliaus funkcionavimo galimybes vokalinės kilmės tabulatūrinėse partitūrose.

Žodinis tekstas. Vokiečių muzikologas Dietrichas Kämperis atkreipė dėmesį, kad „laipsninė instrumentinės muzikos emancipacija XVI a. Italijoje vyko ne iš savarankiško instrumentinės muzikos žanrų bei formų vystymosi, tačiau iš tam tikrų vokalinės muzikos perdirbimo technikų" (Kämper, 1981, p. 145). Neabejotina, kad viena iš aptariamojo laikotarpio perdirbimo technikų Italijoje buvo intavoliavimo praktika, dėl kurios vokalinė kūryba „nusileido" į instrumentinės muzikos sritį.

Vienu svarbiausių intavoliavimo praktikos įprasminimo simptomų laikytina tai, jog, nepriklausomai nuo kūrinio modifikavimo laipsnio, visos vokalinių kūrinių intavoliacijos – šiame straipsnyje vadinamos funkcionaliosiomis ir autonomiškomis – *a priori* susaistytos su nemuzikine materija – vokalinio originalo žodiniu tekstu. Iš pažiūros atrodytų, kad funkcionaliosioms intavoliacijoms, kurioms tarsi netaikomi originalumo ir kūrybiškumo kriterijai, yra svetimas taurus siekis muziką semantizuoti. Tačiau atlikimo situacijos lėmė visiškai priešingą funkcionaliųjų intavoliacijų santykį su nemuzikinėmis, t. y. žodinio teksto, prasmėmis.

Jei, kaip minėta, funkcionalioji intavoliacija dubliuodavo arba papildydavo giedantį chorą (funkcionalioji pritariamoji), žodinis tekstas jose tarsi savaime buvo integruotas. O iš chorą pavaduojančių intavoliacijų (funkcionalioji solinė) žodinis tekstas buvo eliminuojamas.

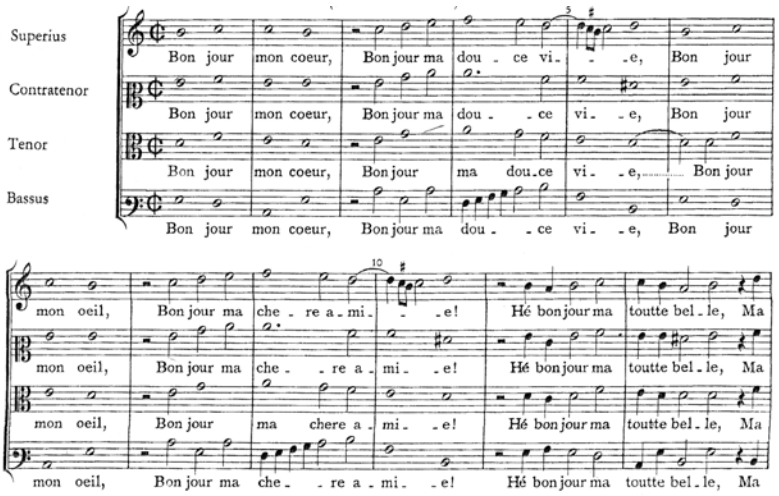


12 pvz. Anonimas, „Passamezzo" (Fol. 108V) iš „Braunsbergo vargonų tabulatūros". Transkripcijos fragmentas

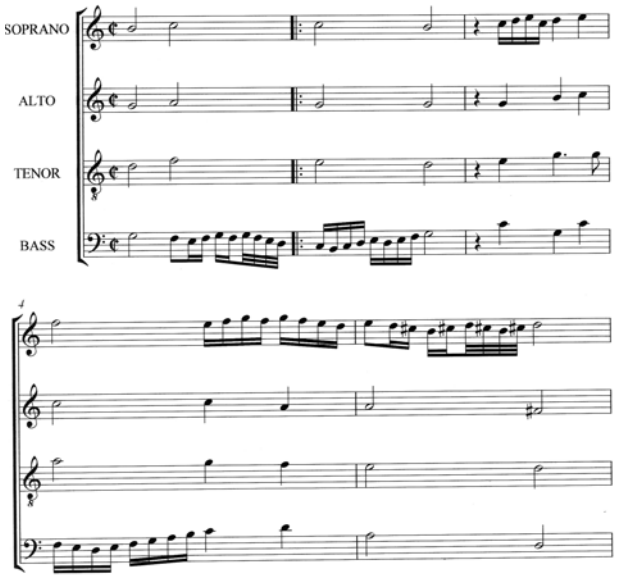
Atliekant intavoliacijas tik instrumentiškai bene dar labiau buvo siekiama pateikti nemodifikuotą kūrinio versiją, apeliuojant į klausytojų gebėjimą atpažinti vokalinį originalą ir sykiu prisiminti, ką jame pasakojo verbalinis tekstas. Kompozicinė šių intavoliacijų struktūra artimiausia originalui, bet jose atsisakoma specifinių instrumentinės muzikos efektų, siekiant netrikdyti vokalinės versijos (ir kūrinio teksto) atpažinimo galimybės. Be to, pati vokalinių kūrinių intavoliacijų užrašymo „Braunsbergo vargonų tabulatūroje“ maniera rodo, jog rekonstruoti tekstą buvo aktualu. Štai O. di Lasso aštuonių „Magnificat“ kompozicijų svarbiausi tekstų fragmentai tabulatūroje fiksuojami prieš kiekvieną naują *soggetto*. Anonimo motete „O Dulcissime Iesu a 6“ (Fol. 157R–158R) žodinis tekstas netgi išrašomas atskiroje eilutėje po partitūra (smulkiau apie žodžio ir muzikos santykį „Braunsbergo vargonų tabulatūros“ intavoliacijose žr. skyrių „Muzikos ir žodžio sambūvio formos“). Tikslių vokalinių kūrinių intavoliacijų užrašymo būdas, atlikimo situacija ir pati muzikinės medžiagos sandara rodo siekį įprasminti instrumentinę kūrinio versiją arba, kitaip formuluojant, išsaugoti prasmes. Šiam tikslui buvo aukojamos aprašytos specifinės instrumentinės muzikos išraiškos priemonės – ornamentai ir diminucijos, todėl instrumentinio savarankiškumo lygis šiose intavoliacijose menkas. O sinchroniškas originalo ir intavoliacijos atlikimas galėjo teikti daugiau galimybių instrumentiškumui atsiskleisti. Kaip minėta, šioje intavoliacijų atlikimo situacijoje nebuvo svarbu atpažįstamai perteikti kūrinio originalą ir sukelti jo teksto asociacijas, mat vokalinis kūrinys kartu skambėjo originaliu pavidalu. Pritardamas originalui, intavoliacijos atlikėjas galėjo vartoti pasirinktam instrumentui būdingas savitas muzikos išraiškos priemones, nežymiai varijuoti, improvizuoti, ornamentuoti. Tačiau net ir neprisirišant prie tam tikro atlikimo būdo galima teigti, kad „Braunsbergo vargonų tabulatūroje“ tokių, vos modifikuotų, bet ir nuo originalo nenukrypstančių intavoliacijų daugiausia. Jose tebeatpažįstamas kūrinio prototipas (taigi neatsisakoma vokalinės versijos semantinių reikšmių) bei išryškėja instrumentiniam muzikos stiliui būdingi bruožai, ypač virtuoziškumas. Diminucijos kūriniui teikia gyvybingumo, kuria muzikinius virtuozinius efektus, kompensuojančius žodinio teksto prasmių deficitą. Žvelgiant į tokį kompozicijos intavoliavimo būdą, atrodo, jog vokalinis turinys bei instrumentų raiškos galimybės čia vienodai svarbios.

Štai vienas iš daugelio rankraštyje įamžintų pavyzdžių – tai O. di Lasso motetas „Bonjour mon coeur“ (originalas) ir jo intavoliacijos transkripcija (13 ir 14 pvz.):

Pagaliau autonomiškųjų intavoliacijų skambėjimo aplinkybės ir nuo jų priklausantis kompozicinių priemonių savarankiškumas (originalumas, virtuoziškumas, improvizaciškumas) neabejotinai išryškina pastebimą nutolimą nuo vokalinės muzikos bei maksimalų priartėjimą prie instrumentinės muzikos stiliaus. Tačiau gana paradoksalu, kad šių intavoliacijų unikalumą „Braunsbergo vargonų tabulatūroje“ sudaro toks pat akylas originalo prasmių paisymas. Jose verbalinio teksto prasmės perkeliamos į muzikinės kalbos lygmenį pasitelkus muzikines retorines figūras ir afektus. Remdamiesi Orlando di Lasso motetu „Surrexit pastor bonus“ ir jo instrumentine versija



13 pvz. Orlando di Lasso, „Bonjour mon coeur“, originalas. Fragmentas



14 pvz. Orlando di Lasso, „Bonjour mon coeur“ (Fol. 2V) iš „Braunsbergo vargonų tabulatūros“. Intavoliacijos transkripcijos fragmentas

iš „Braunsbergo vargonų tabulatūros“, šį muzikos ir verbalinių prasmių kūrybinį žaidimą detaliau analizuosime atskirame straipsnio skyryje (žr. 4 skyrių „Muzikinės retorinės dispozicijos Orlando di Lasso motete „Surrexit pastor bonus“ ir jo intavoliacijoje“).

III. Vokalinės muzikos transnotavimas

Subtilius intavoliacijos fenomeno ypatumus „Braunsbergo varognų tabulatūroje“ atskleidžia intavoliuoti vokaliniai opusai, nes, priešingai instrumentiniams žanrams, pastarieji ne vien „išverčiami“ į raidžių raštą, bet projektuojami ir į kitokį – instrumentinį atlikimą[42]. Tyrinėjant šias partitūras pirmiausa kyla klausimas, kokį poveikį daro pasirinkto kūrinio muzikinei visumai jo perrašymas iš originalaus natų rašto į raidinį. Kuo skiriasi originalų ir „Braunsbergo vargonų tabulatūros“ intavoliacijų muzikiniai tekstai? Taikant komparatyvinį tyrimo metodą galima nustatyti, ar esama vokalinių kūrinių intavoliacijų ir originalo pokyčių; tai itin ryškiai atspindi du formalūs muzikiniai parametrai – **balsų skaičius ir faktūra**.

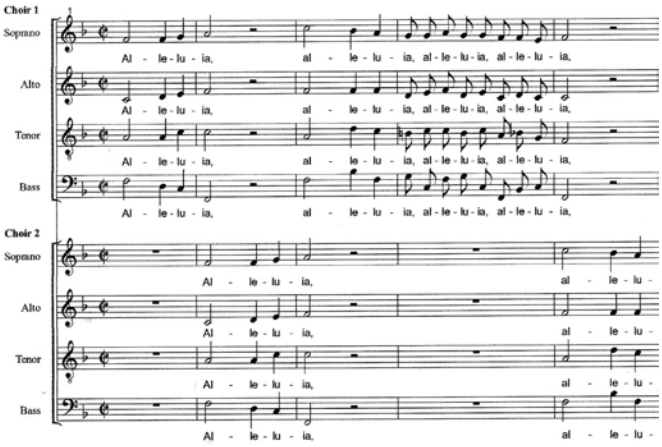
Aštuonios rinkinyje užrašytos O. di Lasso „Magnificat“ kompozicijos rankraštyje intavoliuojamos visiškai nekeičiant balsų skaičiaus (žr. pavyzdį skyriuje „Intavoliacijos fenomeno interpretacijos istoriniu ir teoriniu aspektu“). Tai vienos tiksliausių „Braunsbergo vargonų tabulatūroje“ pasitaikančių intavoliacijų balsų skaičiaus ir faktūros požiūriu. O 8-iems balsams parašytas Jacobo Handlio motetas „Alleluia. In resurrectione tua Christe Alleluia“[43] intavoliacijoje (Fol. 30V–31R) sutraukiamas į 4–6 balsų tabulatūrinę partitūrą (žr. 15 ir 16 pvz.).

Intavoliacijoje partijos išrašomos paeiliui tose kūrinio vietose, kuriose abi balsų grupės nesidubliuoja ir skamba viena po kitos aido principu. Originalo aštuoniabalsiai fragmentai intavoliacijoje sutraukiami į 6 balsus, atsisakoma dubliuojamų melodinių linijų. Šis pavyzdys iliustruoja balsų redukcijos būdą, kuriame iš dalies eliminuojami harmoninės vertikalės pilnumo netrikdantys balsai. Tačiau įdomu tai, kad vis dėlto intavoliacijai artėjant į pabaigą laipsniškai priduriama po vieną balsą, paskutiniuose taktuose skamba visi 8 balsai. Nevisiškai aišku, kaip šioji tabulatūrinė partitūra galėjo būti atliekama vargonais. Tačiau toks balsų „priauginimas“ intavoliacijoje demonstruoja tam tikrą dinaminį augimą; čia dviejų chorų muzikinės faktūros ir jos kuriamų afektų (pvz., aido iliuzijos) stoka kompensuojama kitoniška faktūros dinamine sandara, šiuo atveju – tarsi kreščenduojančiu akustiniu skambesiu.

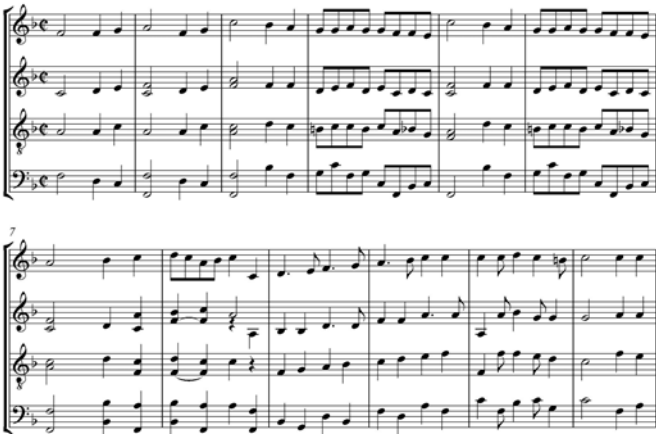
Jacobo Handlio moteto intavoliacijoje matyti, jog aštuonių balsų faktūra nebuvo didelė kliūtis intavoliuojant. Ribotos šių intavoliacijų atlikimo galimybės klavyru verčia manyti, jog tam tikros daugiabalsės faktūros buvo transnotuojamos sąmoningai be pakeitimų, galbūt siekiant tabulatūrinėje partitūroje išlaikyti originalią faktūrą ir galimybę iš tabulatūros atgaminti pirminį kompozicijos pavidalą.

Tikslios aštuoniabalsės faktūros pavyzdį „Braunsbergo vargonų tabulatūroje“ iliustruoja Anonimo „Te Deum laudamus“ (Fol. 173V–181R), ir originalioje, ir tabulatūrinėje partitūroje užrašytas dviem balsų grupėms (dviem chorams). Čia atsiskleidžia faktūrinis balsų grupių dialogas, jų muzikinių tekstų sąsajos. Tai funkcionaliosios solinės intavoliacijos pavyzdys.

Aptarti muzikiniai pavyzdžiai rodo, kad įvairiai modeliuojant intavoliacijos prototipo balsų skaičių ir tabulatūrines faktūras muzikinis tekstas lieka iš esmės



15 pvz. Jacob Handl, „Alleluia. In resurrectione tua Christe Alleluia“, originalas. Fragmentas



16 pvz. Jacob Handl, „Alleluia. In resurrectione tua Christe All[elu]jia a 8“ (Fol. 30V) iš „Braunsbergo vargonų tabulatūros“. Intavoliacijos trankripcijos fragmentas

nepakitęs. Galima būtų teigti, jog faktūriškai partitūros išlieka chorinės. „Braunsbergo vargonų tabulatūroje“ esama pavyzdžių, kuriuose intavoliacijos faktūros ir muzikinis tekstas gerokai atitolęs nuo vokalinio originalo (pavyzdžiui, O. di Lasso moteto „Surrexit pastor bonus“ intavoliacijoje, Fol. 8V–9R). Tačiau net ir funkcionaliųjų intavoliacijų partitūrose pasitaiko keletas akivaizdžių prototipo verbalinio teksto fiksavimo būdų.

Muzikos ir žodžio sambūvio formos

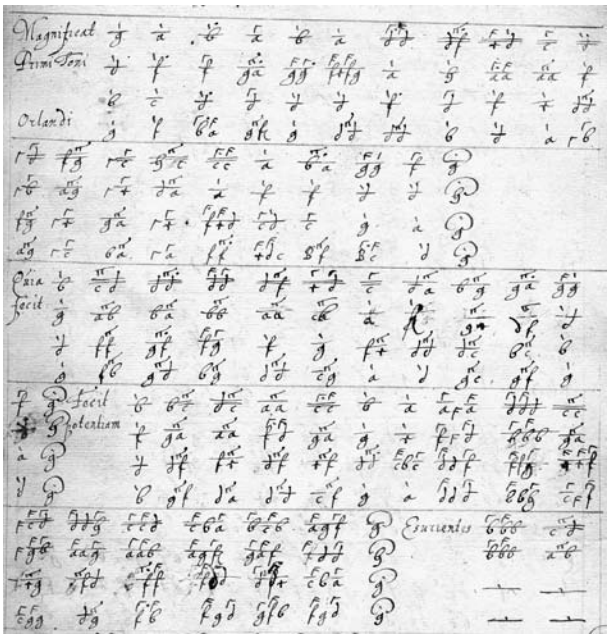
Vienas iš pagrindinių keblumų, kylančių šifruojant vokalines intavoliacijas, yra tai, kad naująja vokiškąja tabulatūrine ir kitomis raidinėmis arba skaitmeninėmis notacijomis fiksuojamiems kūriniams nebuvo numatyta speciali žodžiams skirta erdvė. Iš pažiūros atrodytų, jog instrumentiniam atlikimui pritaikytose intavoliacijose nereikėjo fiksuoto verbalinio teksto. Keli „Braunsbergo vargonų tabulatūros“ fragmentai rodo, kad perrašant kūrinius tabulatūrine notacija žodinis teksta vis dėlto buvo reikšmingas. „Braunsbergo vargonų tabulatūra“ tekstas įrašomas (arba signifikuojamas) trimis būdais.

1. Rankraščio intavoliacijose fiksuojamos svarbiausios vokalinio originalo teksto frazės arba jo posmų pradžios. Pastarosios į tabulatūrinę partitūrą įrašomos prieš kiekvieną muzikinį *soggetto*. Čia žodžiai neišskaidomi skiemenimis pagal muzikos garsus (kaip esame pratę matyti vokalinėse partitūrose), tabulatūrose tarsi tik pažymima žinomo teksto pradžios vietą. Šitaip verbalinis tekstas užrašomas visose O. di Lasso „Magnificat“ kompozicijose. Pavyzdžiui, intavoliacijoje „Magnificat primi toni a 4“ (Fol. 15R) perrašytojas užfiksavo pirmąsias teksto posmų frazes (*Magnificat primi toni*, *Quia fecit*, *Fecit potentiam*, *Essurientes* etc). Įdomu, kad intavoliacijoje tokiu verbaliniu orientyru pažymima tik kas antro posmo pradžia. Palyginus intavoliaciją su originalu, išaiškėja, kad tokį verbalinio teksto užrašymo būdą lėmė antifoninė šio žanro atlikimo tradicija. „Braunsbergo vargonų tabulatūroje“ įamžinti tik choriniai O. di Lasso „Magnificat primi toni“ fragmentai.

XVII a. klausytojams ir atlikėjams, reikia manyti, šių trumpų teksto frazių visiškai pakako sukelti viso teksto asociacijoms. Tokiu būdu teksto frazės įkomponuojamos į tabulatūrinę partitūrą[44] (17 pvz.).

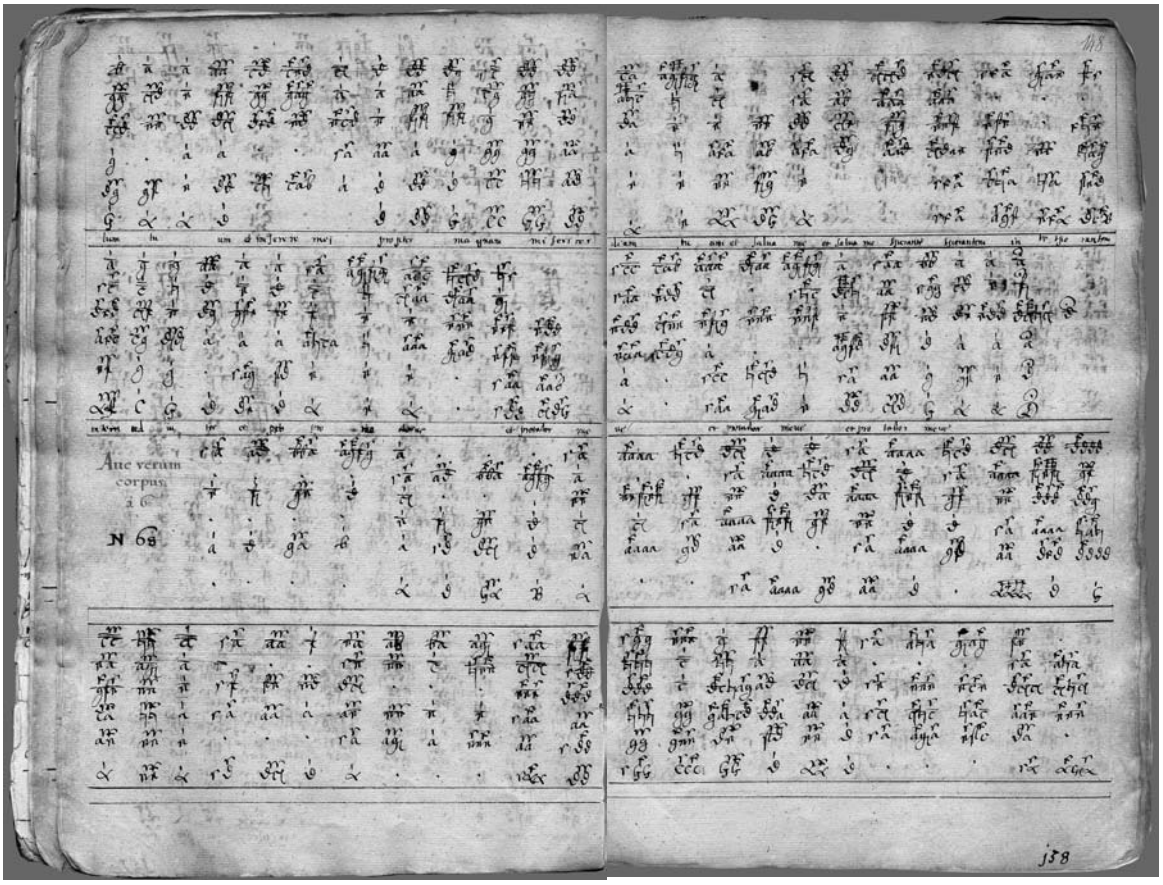
2. Analogiškai pirmajam būdui verbalinis tekstas fiksuojamas Anonimo „Te Deum laudamus“ (Fol. 173V–181R). Čia taip pat pažymimos tik pasirinktos standartinio „Te Deum laudamus“ teksto frazės. Šioje tabulatūrinėje partitūroje yra atskira eilutė tekstui; strofų pradžios įrašomos į horizontaliomis linijomis išskirtą juostą, esančią tarp tabulatūrinių sistemų. Kiekviena nauja teksto frazė čia išrašoma virš naujo *soggetto* pradžios (18 pvz.).

3. „Braunsbergo vargonų tabulatūroje“ įamžintas vienintelis bene tiksliausio teksto fiksacijos būdo pavyzdys, kuriame visas tekstas išskiemenuojamas ir užrašomas jam



17 pvz. Orlando di Lasso, „Magnificat primi toni“ (Fol. 15R) iš „Braunsbergo vargonų tabulatūros“. Fragmentas

18 pvz. Anonimas, „Te Deum laudamus“ (Fol. 173V–174R) iš „Braunsbergo vargonų tabulatūros“. Fragmentas



19, 20 pvz. Anonimas, „O Dulcissime Iesu a 6“ (Fol. 157R–158R) iš „Braunsbergo vargonų tabulatūros“. Fragmentas

skirtoje eilutėje po tabulatūrine sistema pagal muzikos garsus. Tai Anonimo „O Dulcissime Iesu a 6“ (Fol. 157R–158R)[45] (19, 20 pvz.).

Aptarti „Braunsbergo vargonų tabulatūros“ puslapiai iliustruoja unikalius teksto įrašymo į raidinę partitūrą atvejus, mat ir naujoje vokiškoje tabulatūrinėje notacijoje, ir kitose tokio pobūdžio tabulatūrose nebuvo numatyta speciali tekstui skirta erdvė. Tekstų (fragmentų) įrašai vokalinėse intavoliacijose atsidūrė, ko gero, todėl, kad intavoliacijos turėjo atlikti liturginę funkciją. Kiek kitokius žodinio teksto prasmių išsaugojimo požymius atskleidžia rankraštyje įrašytos autonomiškosios intavoliacijos, kuriose nėra jokių žodinio teksto signifikacijų.

IV. Muzikinės retorinės dispozicijos Orlando di Lasso motete „Surrexit pastor bonus“ ir jo intavoliacijoje

„Braunsbergo vargonų tabulatūros“ atsiradimas XVII a. pradžioje – tai naujos komponavimo idėjos muzikos istorijoje gimimas; vokalinių opusų kūrėjai žodinėms reikšmėms ieškojo muzikinių atitikmenų. Šis komponavimo būdas, vėliau baroko muzikos teoretikų (Johanno Matthesono, Christopho Bernhardo, Wolfgango Casparo Printzo, Johanno Gottfriedo Waltherio ir kitų) vadintas „muzikine retorika“, prigijo didelėje Renesanso vokalinės muzikos palikimo dalyje.

1601 m. vokiečių muzikos teoretikas Joachimas Burmeisteris (1564–1629) traktate „Musica autoschediastike“ (1601) vienas pirmųjų aprašė konkrečias muzikines retorines figūras (toliau – MRF), kurias pasitelkus buvo audžiamas retoriškai įprasmintas muzikinis tekstas. Šiame veikale teoriniai apibrėžimai iliustruojami O. di Lasso muzikiniais pavyzdžiais. „Braunsbergo vargonų tabulatūroje“ įamžinta 17 šio kompozitoriaus vokalinių kūrinių intavoliacijų. Ypač įdomu ištirti, kaip šiame rankraštyje intavoliatorius (-iai) traktavo kruopščiai detalizuotą O. di Lasso vokalinių kompozicijų muzikinę retoriką ir kokį poveikį intavoliacijos partitūroms galėjo daryti retoriškai įprasmintas originalas.

Į šiuos klausimus mėginsime atsakyti tyrinėdami konkrečią, į „Braunsbergo vargonų tabulatūrą“ įtrauktą intavoliaciją – penkių balsų O. di Lasso motetą „Surrexit pastor bonus“ (1562) ir patį kūrinio originalą.

Vokalinis originalas. „Privalu rūpintis žodžių „kilimas“, „aukštybės“, „dangus“ išryškinimu kuriant kylančios krypties muziką; ir priešingu atveju, kai tekste

kalbama apie nusileidimą, nusižengimą, gelmes, pragarą ir pan., turėtų skambėti besileidžiančios krypties muzika. Būtų išties absurdiška, jei kalbant apie dangų pultume prie žemės, lygiai taip atsitiktų, jei žodžiams „jis įžengė į dangų“ pasirinktume žemyn slenkančią muziką. Tai laikytume didžiuliu neatitikimu“, – taip apie muzikines žodžio išraiškas 1597 m. rašė Thomas Morley veikale „A plain and easy Introduction to Practical Music“ (1597) (Morley, 1952, p. 5).

Pagal Renesanso laikų komponavimo tradicijas O. di Lasso moteto tekstą suskaidė į reikšmines (šiuo atveju 5-ias) frazes, kiekvienai sukurdamas atskirą muzikinį *soggetto* bei kadencija užbaigtą fragmentą. Paskutinei eilutei – žodžiui *Alleluja* – kompozitorius sukūrė dvi muzikos požiūriu panašias padalas. Taigi moteto formą galėtume schematiškai išdėstyti taip:

• A – *Surrexit pastor bonus* (Prisikėlė gerasis ganytojas);

• B – *qui animam suam posuit pro ovibis suis* (kuris savo gyvybę atidavė už savo avis);

• C – *Et pro grege suo mori dignatus est* (Ir teikėsi mirti už kaimenę savo);

• D – *Alleluja* (Aleliuja);

• D1 – *Alleluja.*

Remiantis įvairių Renesanso kompozitorių vokalinių partitūrų retoriniais kontekstais, komponavimo tradicijomis ir kiek aukščiau pateikta Th. Morley'aus citata, dar nenuskambėjus kūriniui iš pasirinkto teksto prasmių galime maždaug nuspėti jo muzikinių išraiškos priemonių arsenalą. Skaitydami šį jubiliacinės nuotaikos posmą (jam perteikti kompozitoriui prireikė 66 kūrinio taktų), galime daryti gana konkrečias kūrinio muzikinės „išvaizdos“ prielaidas:

1. Pozityvaus afekto teksto prasmėms Lasso turėtų rinktis mažorinę dermę.

2. Motete turėtų vyrauti pozityvų muzikinį afektą kurianti konsonansinė harmonija.

3. Džiaugsmingai nuotaikai išreikšti kūrinio autorius galėtų vartoti melizmas, kurios muzikos raiškos priemonių arsenale bemaž nuo viduramžių grigališkojo choralo buvo siejamos su jubiliaciniu, taigi džiaugsmingu tekstu.

Beje, jau 1650 m. Athanasius Kircheris traktate „Musurgia universalis“ konkretizavo muzikos išraiškos priemones, kuriomis kuriami pozityvūs ir negatyvūs afektai. Minėtus tris muzikos komponentus Kircheris kaip tik priskyrė pozityviajam afektui[46]. Tad iškėlus bendrų O. di Lasso moteto „Surrexit pastor bonus“ muzikinių ypatybių prielaidas, detaliau patyrinėkime kiekvienos posmo frazės muzikinę projekciją – MRF – penklinių lape[47].

„Surrexit pastor bonus“ (1–11 t.). Tarytum paklusęs Th. Morley'aus keliamiems reikalavimams (žr. citatą aukščiau) moteto autorius pirmajai posmo eilutei parinko kylančios krypties *soggetto* (žr. 1 pavyzdį straipsnio priede „Orlando di Lasso moteto „Surrexit pastor bonus“ ir intavoliacijos palyginamieji pavyzdžiai“). Svarbiausias frazės žodis – *surrexit* (lot. „prisikėlė“) čia vizualizuojamas MRF *ascensus*[48], pradedamas iškilmingu kvartos šuoliu – MRF *exclamatio*[49]. Šioji melodinė linija imitaciniu būdu (MRF *fuga*[50]) įaudžiama į visus moteto balsus (S I, A, T, B), išskyrus antrąjį sopraną. Šiam balsui skiriama kitokios intervalinės ir ritminės sandaros melodija (MRF *parembole*[51]), kurios kryptis sutampa su bendru kylančiu pirmojo *soggetto* reljefu. Antrojo soprano partijoje pasirodo pirmoji nedidelė melizma, įgarsinanti žodį *bonus* (lot. „gerasis“) bei pabrėžianti šio žodžio kirčiuojamą skiemenį „bo“ (3–4 t.). Beje, ir kituose balsuose ilgesne nata (MRF *prolongatio*[52]) išryškinamas kirčiuojamas žodžio *bonus* skiemuo. Antrą kartą skambant verbalinio posmo „Surrexit pastor bonus“ eilutei, kylančios krypties *soggetto* įkomponuojamas į antrojo soprano partiją, o kituose balsuose skamba laisvos imitacijos. Tarp jų išryškėja boso melodinė slinktis (7–10 t.), nes ji tarytum apsiverčia, skamba MRF *descensus*. Iš pažiūros atrodytų, kad šioje vietoje O. di Lasso nepaisė retorinio komponavimo taisyklių bei žodžio „prisikėlė“ prasmę į muziką „išvertė“ antonimiškai. Tačiau žemyn slenkančią melodinę liniją (beje, melizmos forma) vertėtų traktuoti kaip nusilenkimo Viešpačiui simbolį[53]. Minėtina, jog pirmoje moteto padaloje (A) kūrinio autorius įkomponavo MRF *metabasis* (8–10 t.)[54], kuri motete yra viena labiausiai vartojamų figūrų.

„Qui animam suam posuit pro ovibis suis“ (10–23 t.). Panašiais kompoziciniais principais konstruojama antroji moteto padala (1 pvz., B dalis). Čia tekstui *qui animam suam* (lot. „kuris savo sielą“) sukuriamas naujas taškuoto ritmo *soggetto*, kuris imitaciškai eksponuojamas (MRF *fuga multisona*[55]) keturiuose balsuose (B, T, A, SI), o antrajame soprane vėl skamba kontrastuojantis motyvas – MRF *parembole*. Pagrindinis antrosios moteto padalos *soggetto* antrajame soprane nuskamba vėliau (20–24 t.), kai kituose balsuose vinguriuoja kontrapunktinės melodijos (2 pvz.). Minėtina, kad toks solinis antrojo soprano įstojimas gerai girdimas, nes jis peržengia pirmojo soprano diapazoną ir tarsi pakyla virš jo (MRF *metabasis*). Tokiu būdu kompozitorius išryškina ir sureikšmina likusią poetinės eilutės dalį *pro ovibus suis* (lot. „už savo avis“). Beje, antrasis sopranas šioje moteto padaloje eksponuoja kitą retoriškai įprasmintą muzikinės išraiškos priemonę. Jame besileidžiančios krypties melizma pabrėžiamas kirčiuojamas žodžio *suam* (lot. „savo“) skiemuo – „su“ (14–16 t.). Taip kompozitorius tarsi sudėlioja intonacinius verbalinio teksto deklamavimo akcentus bei demonstruoja savitą muzikinę žodinio teksto interpretaciją. O skausmingas žodis *posuit* (lot. „atidavė“) retoriškiausiai pateikiamas pirmajame soprane. Šiam žodžiui išreikšti kompozitorius pasirinko MRF *pleonasmos*[56], kurios sinkopuotas ritmas ir disonansiškas skambesys kuria liūdesio (aimanų) įspūdį ir skausmo afektą (15–17 t.).

„Et pro grege suo mori dignatus est“ (23–39 t.). Trečioje moteto padaloje (2 pvz., C dalis) pranešdamas Jėzaus mirties faktą kompozitorius dar labiau išryškino negatyvaus afekto atspalvius. Čia jis pasirinko pasakojamus įvykius vizualizuojančias ir tam tikrą emocinę atmosferą kuriančias muzikos išraiškos priemones (MRF).

Ypač kontrastingai nuskamba naujasis šios moteto padalos *soggetto* (nuo 23-io takto). O. di Lasso tarsi nutraukia prieš tai dainingai besiliejusias kontrapunktines melodijas ir kaip antitezę (MRF *antithesis*[57]) įkomponuoja asketišką, tekstui *et pro grege suo* (lot. „ir už savo kaimenę“) skirtą repetityvinį motyvą. Muzikinį kontrastą paryškina boso ir antrojo soprano partijose įkomponuojami šuoliai žemyn (MRF *salto semplice*[58]), vizualizuojantis kritimą iš aukšto registro į niūrias žemumas (23-iame takte).

Itin vaizdingai kompozitorius nutapo žodžius *mori dignatus est* (lot. „teikėsi mirti“): net keliuose balsuose (S II, A, T, B) įkomponuojama MRF *descensus*, užpildanti mažosios septimos (tenore), grynosios oktavos (bose) bei mažosios nonos (II soprane) intervalus (33–39 t.).

„Alleluja!“ (38–53, 53–66 t.). Kaip minėta, paskutinei verbalinio posmo eilutei, žodžiui „Aleliuja!“, kompozitorius sukūrė dvi kadencijomis išskirtas muzikines padalas (D ir D1). Jas vienija bendras konstrukcinis elementas – *soggetto*, iš kurio audžiamas abiejų padalų muzikinis audinys. Beje, žodžiui *Alleluja!* kompozitorius parinko kitokią muzikos išraiškos formą, nei tikėtasi analizės pradžioje. Vietoj melizmų jubiliacinės žodžio prasmės muzikiniu atitikmeniu tapo vos keturių garsų, žaismingai visuose partitūros balsuose kartojamas motyvas. Atrodytų, jog šio motyvo muzikinis pavidalas nėra glaudžiai siejamas su tekstu, tačiau pats faktas, jog dvi *Alleluja!* padalos (D ir D1) sudaro 42 procentus viso moteto partitūros (28 taktai iš 66-ių) liudija šio vienintelio, tačiau išties reikšmingo žodžio svarbą. Be to, šis *soggetto* moteto partitūroje suponuoja keletą MRF (4 pvz.).

Pirmajame soprane *soggetto* tampa žemyn slenkančios sekvencijos motyvu, muzikinės retorikos teorijoje įvardijamu MRF *anticlimax*[59] (42–46 t.). Tenore du kartus kartojamas to paties aukščio *soggetto* suformuoja MRF *anaphora*[60] (41–44 t.). Ši figūra tuo pačiu metu imitaciškai skamba bose (41–44 t.). Pagaliau 47-ame takte pirmojo ir antrojo soprano partijose galima numanyti esant MRF vertikalųjį *circulatio*[61], kuris vizualizuoja bei žymi tobulumo simbolį – apskritimą[62]. Minėtina, kad džiaugsmingoje moteto dalyje prieš kadenciją soprane ir bose įkomponuojamas grynosios oktavos šuolis, šį kartą aukštyn (MRF *salto semplice*) (5 pvz., 51 t.); bose jis užpildomas melizmatišku nusilenkimo simboliu – MRF *descensus*.

Po kadencijos 53 takte prasideda antroji *Alleluja!* ir viso moteto padala (5 pvz., D1 dalis). Akustiniu požiūriu ji visiškai identiška pirmajai, tačiau partitūroje regima pirmojo ir antrojo soprano balsų inversija – jų partijos susikeičia vietomis. Tad antrojo soprano partijoje atsiduria MRF *anticlimax* bei prieš kadenciją skambantis oktavos šuolis (MRF *salto semplice*), dubliuojamas bose (62 t.). Pagaliau visas motetas vainikuojamas charakteringa baigiamąja figūra – *paragoge*[63], su tenore ilgai skambančiu pagrindiniu dermės garsu *F*.

Akivaizdu, jog O. di Lasso motetą „Surrexit pastor bonus“ komponavo atsižvelgdamas į verbalinio teksto prasmes ir į kūrinio partitūrą įpynė jas atspindinčių muzikos išraiškos priemonių. Kompozicijoje yra pluoštas muzikinių „formulių“ (vėliau įvardytų konkrečiais MRF vardais), atskleidžiančių tam tikras teksto prasmes (*ascensus*, *descensus*, *saltus*, *circulatio*, *antithesis* ir kt.), kuriančių tam tikrus afektus (*prolongatio*, *pleonasmos*, *descensus*) ir tiesiog atspindinčių, kaip kompozitorius traktuoja ar interpretuoja verbalinį tekstą (išryškina pasirinktus teksto fragmentus, žodžių skiemenis). Tad išanalizavus šią retoriškai įprasmintą vokalinę partitūrą, galime ją palyginti su „Braunsbergo vargonų tabulatūroje“ įrašyta moteto intavoliacija.

Instrumentinė intavoliacija. Žvilgtelėjus į intavoliaciją „Surrexit pastor bonus“ tabulatūros popieriaus lape (Fol. 8V–9R), dėmesys krypsta į smulkių natų muzikinį „skruzdėlyną“. Susipažinus su intavoliuojamo kūrinio originalu, diminucijų gausa tarsi simptomiškai nurodo autonomišką intavoliacijos pobūdį ir, be abejo, autoriaus muzikinę fantaziją. Viena vertus, virtuozinės pasažų inkrustacijos intavoliaciją maksimaliai priartina prie instrumentinio muzikos stiliaus kompozicijos. Kita vertus, melizmomis išausta intavoliacijos muzikinė faktūra idealiai tinka džiugiam tekstui, ji savotiškai tampa moteto nuotaiką atkuriančia *hypotyposis* figūra[64]. Intavoliacijos autorius čia pasinaudojo bene labiausiai asociatyviu jubiliacinio teksto muzikiniu atitikmeniu – melizmomis, kurių vokalinės (taigi su verbaliniu tekstu susietos) versijos kūrėjui beveik neprireikė.

Susipažinus su autonomiškųjų intavoliacijų kūrimo metodais, analogiškais vokaliniam originalui, galima daryti tam tikras intavoliacijos galutinės versijos prielaidas. Tikėtina ne tik tai, kad pilnosios, pusinės bei ketvirtinės natos intavoliacijoje bus užpildomos ornamentais ir diminucijomis, bet ir tai, kad greitai gęstančios ilgos natų vertės bus suskaidomos į kelias to paties aukščio smulkesnes natas (kitaip tariant, originale ilgai tęsiamas garsas instrumentinėje partitūroje bus kartojamas stipriojoje arba sąlygiškai stipriojoje takto dalyje). Nors vokalinį originalą sudaro palyginti nedaug balsų (iš viso 5), intavoliacijoje galima bent vieno balso redukcija. Keturių balsų pakanka harmoninei vertikalei užpildyti, be to, autonominėse intavoliacijose prioritetas teikiamas virtuoziškumui, aukojant originalią balsavadą. Pagaliau aišku, jog raidinės partitūros apimtys bus mažesnės už natų[65].

Bet itin sudėtinga prognozuoti, kokios MRF bus perkeltos į intavoliaciją ir ar apskritai intavoliacijos autorius jomis disponuos. Taip pat sunku iš anksto numatyti, ar intavoliacijoje atsiras naujų, su kūrinio prasmine potekste susaistytų muzikos išraiškos priemonių. Į šiuos klausimus padės atsakyti detali kiekvienos intavoliacijos padalos analizė, tačiau prieš tai vertėtų ištirti transnotavimo poveikį kompozicijos formai.

Nors originalo ir intavoliacijos faktinė skambėjimo trukmė yra vienoda (abi versijos aprėpia 66 taktus), instrumentinė kūrinio forma nėra visiškai identiška prototipui. Intavoliacijoje antroji „Alleluja!“ padala (vokalinio originalo D1 dalis) nėra išrašoma. Transnotacijos autorius tabulatūrinėje partitūroje įrašė kartojimo ženklus (gėlės žiedo ženklus), nurodančius pakartoti D dalį. O dėl beveik nepakitusios boso partijos intavoliacijoje išlieka kitų padalų ribos, aiškiai girdimos kadencijos[66]. Tad intavoliacijos formą schematiškai galima pavaizduoti šitaip:

A B C ‖ : D :‖

„Surrexit pastor bonus“ (1–10 t.). Pagrindinis pirmosios intavoliacijos padalos (A) *soggetto* vos nuskambėjęs apibrėžia šios instrumentinės partitūros virtuozinį pradą (žr. 1 pvz. straipsnio priede). Kylančios krypties melodiją ypač išpuošia pirmasis sopranas. Čia kvartos šuolis – MRF *exclamatio* – užpildomas pereinamojo pobūdžio natomis (2 t.), tad pirmosios originale nuskambančios figūros intavoliacijoje atsisakoma[67]. Vis dėlto intonaciniu požiūriu *soggetto* tebėra atpažįstamas: išlaikoma kylanti motyvo kryptis (MRF *ascensus*), o pirmojo soprano partijoje pirmą kartą nuskamba intavoliacijos „vizitine kortele“ tampanti nauja MRF – *tirata*[68], išryškinanti originale esantį žodį *bonus*. Smulkių verčių pasažas tarsi iš inercijos perbėga į ketvirtąjį taktą; vokalinėje versijoje čia vėl kartojamas „Surrexit pastor bonus“ tekstas. Matyti, jog verbalinio teksto stoka intavoliacijoje kompensuojama savotiškai hipertrofuotu muzikiniu efektu.

Antroje intavoliacijos sistemoje originalo melodinės linijos migruoja per balsus. Alto melodija čia pereina į antrojo soprano partiją ir vėl netrukus grįžta atgal (5–7 t.). Intavoliacijoje nėra svarbu išlaikyti originalią balsavadą, didesnis dėmesys kreipiamas į harmonijos skambesį ir, ko gero, patogumą atliekant vokalinį kūrinį klavišiniu instrumentu.

Vokalinės versijos pirmoje padaloje (1 pvz., A dalis) matome MRF *metabasis* (balsų susikryžiavimo figūrą), ypač retoriškai prasmingai skambančią pirmojo soprano partijoje (8–10 t.). Lyginant su moteto originalu, intavoliacijoje į pirmojo soprano partiją perkeliama antrame soprane skambantis *soggetto*. Tad intavoliacijos autorius pagrįstai atsisakė O. di Lasso įkomponuotos MRF *metabasis*. Tokiu būdu aukščiausiame ir itin gerai girdimame intavoliacijos balse dar kartą nuskamba „Surrexit pastor bonus“ motyvas, šį kartą eksponuojamas be jokio pagražinimo, sakytum – gryniausiu pavidalu. (Beje, bose taip pat skamba iš originalo perkelta MRF *descensus* – 8–9 t.) Galbūt intavoliacijos autorius, pradžioje pateikdamas diminucijomis išpuoštą *soggetto*, klausytojams uždavė mįslę, kokiu vokaliniu kūriniu bus grindžiamas šis instrumentinis žaidimas? O pirmosios padalos (A) pabaigoje pateikė jos atsakymą – originalų ir atpažįstamą *soggetto*.

„Qui animam suam posuit pro ovibis suis“ (10–23 t.). Antrosios moteto padalos (1 pvz. B) *soggetto* intavoliacijoje užtušuojamas smulkiomis pereinamojo pobūdžio natomis, ne iš karto išgirsti bose įstojantį ritmiškai modifikuotą pagrindinį motyvą (11–12 t.). Be to, čia (2 pvz.) tarsi užgožiamas imitacinis *soggetto* eksponavimas kituose balsuose (originale – MRF fuga *multisona*), nes į viršutinį balsą iškeliamas dar vienas virtuoziškas pasažas (*tirata aucta*[69]), sutampantis su žodžiu *suam* (lot. „savo“). Moteto originale šis frazės *Qui animam suam* (lot. „kuris savo gyvybę“) žodis taip pat išskiriamas nedidele melizma, o instrumentinėje fragmento vietoje melizma pateikiama tarsi pro didinamąjį stiklą ir vėl kuria instrumentinį efektą.

Žodį *posuit* (lot. „atidavė“) pabrėžianti sinkopinė, tarsi aimanuojanti MRF *pleonasmos* iš originalo į instrumentinę kūrinio partitūrą nepateko (15–17 t.). Čia akivaizdžiai matyti, jog retorinę figūrą suniveliuoja saviti instrumentinio stiliaus dėsniai: sinkopes eliminuoja originale sulyguotų garsų atskyrimas, o motete ilgai tęsiamas garsas g^1 (taip pat sujungtas lyga) intavoliacijoje užpildomas šešioliktinių judėjimu (*diminutione notarum*, 16–17 t.). Tačiau, eliminuojant vieną figūrą, galbūt atsitiktinai suformuojama kita MRF; iš pastarųjų šešioliktinių melodinio reljefo nubrėžiamas horizontalusis *circulatio*.

O frazę *pro ovibus suis* (lot. „už savo avis“) intavoliacijos autorius iliustravo kiek kitaip nei pats O. di Lasso (2–3 pvz.). Čia vėl atsisakoma MRF *metabasis* (aukščiau skambantis balsas iškeliamas į partitūros viršų, 20–23 t.), bet padalos pabaigą – kadenciją – vėl sukrečia dramatiškas diminucijų pasažas – MRF *tirata aucta* (3 pvz.). Atrodytų, jog intavoliacijoje, skirtingai nei originale, numanoma verbalinio teksto frazė „ištariama“ kreščenduojančia intonacija.

„Et pro grege suo mori dignatus est“ (23–39 t.). Trečiosios intavoliacijos padalos (3 pvz., C dalis) pradžia nesudaro tokio didelio kontrasto antrajai, koks pastebimas moteto originale. Čia nėra ryškaus oktavos šuolio žemyn (MRF *salto semplice*), o pagrindinis šios padalos *soggetto* netgi supanašėja su prieš tai skambėjusiu pagrindiniu padalos motyvu, nes ir toliau intavoliacijoje originalūs moteto motyvai pripildomi pereinamosiomis ir pagalbinio pobūdžio natomis. Verta priminti, jog originale su žodžiais *Et pro grege suo* (lot. „ir už savo kaimenę“)

itin ryškiai pasirodė antrasis sopranas (jis vėl įžengė į pirmojo soprano diapazoną – MRF *metabasis*, 26–28 t.) ir nedidele melizma papuošė žodį *suo*. Kaip ir kiekvieną kartą, intavoliacijos autorius efektingą antrojo soprano „pasirodymą" iškėlė į tabulatūrinės sistemos viršų (pirmąjį sopraną) bei paryškino dramatiška diminucijų grandimi – MRF *tirata defectiva* (28 t.)[70]. Tačiau štai originale bose skambanti kylanti melodija (MRF *ascensus*) intavoliacijoje apsiverčia į visiškai priešingą – žemyn krintančią melizmą (MRF *descensus*, 29 t.), kuri, be abejo, paryškina Jėzaus mirties metaforą.

O keliuose balsuose inkrustuotos MRF *descensus*, originale iliustruojančios likusią eilutės dalį *mori dignatus est*, intavoliacijoje paskęsta tarp vinguriuojančių melizmų (3–4 pvz.). Instrumentinėje kūrinio versijoje išlieka bene tik žemos ir aukštos faktūrų kaita bei jų kuriamas kontrastas (31–38 t.). Padala baigiama melizmomis išpuošta kadencija (S I) ir nepastebimai pereina į paskutiniąją „Alleluja!" dalį.

„Alleluja!" (38–56 t.). Minėjome, jog dvi moteto dalis intavoliacijos autorius raštu sujungė į vieną, vartodamas pakartojimo ženklą. Moteto intavoliacijoje buvo atsisakyta O. di Lasso taip pamėgtos MRF *metabasis* (balsų susikryžiavimo), nes instrumentinėje kūrinio versijoje ji nebūtų girdima ir netektų savo muzikinės estetinės bei retorinės prasmės[71]. Instrumentinėje kūrinio versijoje išliko MRF *anticlimax* (žemyn besileidžianti sekvencija), eksponuojama viršutiniame balse (42–47 t.), tačiau sekvencijos motyvas čia kaskart pateikiamas tarsi jo variacija. Muzikinės retorikos teoretikai (Ch. Bernhardtas, W. C. Printzas, J. G. Waltheris) šioje intavoliacijos vietoje įžvelgtų būdingą *variatio* principą, kurį kompozitoriai pasitelkdavo kūrinyje kartodami tą patį verbalinį tekstą, instrumentinėje muzikoje siekdami įvairovės arba, kaip matome, tarpiniame žanre – intavoliacijose flirtuodami su klausytojų muzikine atmintimi.

Dar keliose intavoliacijos vietose (5 pvz.) išnyra virtuoziniai pasažai (47 t. – *tirata perfecta*, 49 t. – *tirata defectiva*). Menkai pakitusiame bose nuskamba autentiški oktavos šuoliai (MRF *salto semplice*, 51 ir 53 t.), o ilgai tęsiamas pagrindinis tonas (MRF *prolongatio*) iš tenoro partijos intavoliacijoje perkeliamas į antrąjį sopraną. Be abejo, greitai gęstančių garsų klavyriniam instrumentui skirtoje partitūroje pagrindinis garsas kelis sykius pakartojamas (*diminutione notarum*, 54–56 t.).

Žvelgiant į visą intavoliacijos partitūrą, būtina paminėti, jog formaliai čia pasirinkta originali, t. y. penkiabalsė, faktūra, bet dažniausiai vienu metu skamba tik keturi balsai. Balsų redukavimo tendenciją buvo galima prognozuoti jau analizės pradžioje, tad vertėtų apibendrinti kitus vokalinio kūrino virsmo efektingu ir perkeltinėmis prasmėmis prisodrintu instrumentiniu opusu faktus.

1. Jubiliacinio pobūdžio tekstui išreikšti intavoliacijos autorius pasitelkė asociatyviausią ir bene tradiciškiausią muzikos išraiškos priemonę – melizmas (tiratas).

2. Ilgos natos intavoliacijoje suskaidomos į smulkesnes (*diminutione notarum*) arba taip pat papuošiamos pagalbiniais garsais.

3. Originalo muzikinius akcentus (pvz., melizmomis išskirtus kirčiuojamus žodžių skiemenis) intavoliacijos autorius pateikė paryškindamas, išplėsdamas ir tarsi dramatizuodamas.

4. Ne visos vokalinio originalo MRF buvo perkeltos į intavoliaciją; dėl specifinių instrumentinės muzikos ypatybių vienos jų neteko muzikinės retorinės reikšmės (kaip antai MRF *metabasis*, *prolongatio*), tačiau kai kurių buvo atsisakyta sąmoningai, savitai interpretuojant žodinį tekstą (tai liudija faktas, jog į intavoliaciją yra įpinta naujų figūrų – MRT *tirata perfecta*, *tirata defectiva* ir *tirata aucta*, horizontalusis *circulatio*).

5. Iš moteto į intavoliaciją bene autentiškiausiai perkeliamas bosas, jis žymi formos ribas bei perspėja apie instrumentinio kūrinio priklausomybę nuo vokalinio prototipo.

6. Kiti vokalinės versijos balsai modifikuojami pagal intavoliatoriaus meninę intenciją, *soggetto* motyvai tarsi žaidžia su klausytoju – pasislepia tarp diminucijų ir vėl išnyra originaliu pavidalu.

Detaliau ištyrę O. di Lasso moteto „Surrexit pastor bonus" instrumentinę partitūrą įstitikinome, jog tokia intavoliacijos versija iliustruoja kokybiškai reikšmingesnę intavoliavimo tradicijos vietą XVII a. muzikos žanrų kontekste. Ši atspindi svarbiausius ano meto intrumentinės muzikos meno kūriniui keliamus kriterijus (garsinės medžiagos efektingumą, virtuoziškumą) bei „pasakoja" tam tikrą – vokalinio originalo nulemtą žodinio teksto mintį. Motete skelbiama Jėzaus prisikėlimo žinia į instrumentinę partitūrą perkeliama taip pat muzikinėmis retorinėmis figūromis – ano meto klausytojui suprantama leksika. Sunku vienareikšmiškai tvirtinti, jog nesusipažinus su vokaliniu originalu intavoliacijoje įmanoma suvokti kūrinio potekstę. Tačiau aptartas intavoliacijos pavyzdys iliustruoja metodą, kaip XVI–XVII a. instrumentinei muzikai galėjo būti suteikiamas prasminis kodas.

Išvados

Lietuvos mokslų akademijos bibliotekoje saugomas XVII a. pradžios rankraštis – „Braunsbergo vargonų tabulatūra" – įdomus ne vien istoriniu požiūriu. Oponuojant vyraujantiems negatyviems intavoliacijos fenomeno vertinimams mokslinėje literatūroje, šiame straipsnyje siekta įrodyti, kad „Braunsbergo vargonų tabulatūroje" surinktos intavoliacijos skleidžia daug svaresnę istorinę reikšmę, nei atrodo iš pirmo žvilgsnio.

Rankraštyje įrašyti skirtingų žanrų kūriniai – religiniai ir pasaulietiniai vokaliniai opusai, instrumentiniai žanrai bei daug šokių. „Braunsbergo vargonų tabulatūros“ raidinių partitūrų įvairovei atstovauja taip pat įvairūs transnotavimo būdai. Vokalinių kūrinių intavoliacijos buvo susistemintos, siūlant jų sąvokinius įvardijimus, kaip antai:

• Funkcionaliosios intavoliacijos – palydinčios vokalinį kūrinį instrumentiniu akompanimentu (funkcionaliosios pritariamosios) ir pavaduojančios chorą (funkcionaliosios solinės).

• Autonomiškosios intavoliacijos – gerokai atitolusios nuo vokalinio prototipo, pasižyminčios ryškiai instrumentinio muzikos stiliaus bruožais.

Remiantis gausiais tiriamojo laikotarpio muzikos teoretikų ir kompozitorių teiginiais (M. Pretorijaus, L. G. da Viadana'os, T. Merula'os, A. Agazzari ir kt.) bei rankraščio muzikiniais pavyzdžiais, buvo pastebėtos XVII–XVIII a. pritarimos praktikos – *basso continuo* prielaidos intavoliacijose. M. Pretorijaus traktate „Syntagma musicum III“ (Wolfenbüttel, 1619) „senoviniu“ vadinamas akompanavimo būdas – intavoliavimas – suformavo pagrindines pritarimo manieras ir instrumentinio stiliaus postulatus: daugiabalsį ir partitūrinį akompanimento konstravimą, palydimo kūrinio originalios balsavados pokyčius, ritmikos abstrahavimą, harmoninių funkcijų sureikšminimą ir improvizacinę pritarimo prigimtį. Pastebėti faktai leidžia manyti, jog *basso continuo* XVII a. tapo nauju akompanimento užrašymo būdu, tačiau instrumentinio pritarimo taisykles ir tradicijas suformavo intavoliavimo praktika.

„Braunsbergo vargonų tabulatūros“ intavoliacijose įžvelgiami svarbūs XV–XVII a. vykę instrumentinės muzikos semantizavimo ir atsiskyrimo nuo vokalinės procesai. Viena vertus, visos intavoliacijos – nuo funkcionaliųjų iki autonomiškųjų – *a priori* susaistytos su nemuzikine materija – vokalinio prototipo žodiniu tekstu. Kai kurie rankraščio intavoliacijų pavyzdžiai demonstruoja itin didelį prisirišimą prie originalo žodinio teksto prasmių. Tad instrumentiniai vokalinių kūrinių perdirbimai tapo bene pirmaisiais paramuzikinėmis prasmėmis „pagardintais“ instrumentiniais opusais. Autonomiškųjų intavoliacijų struktūroje ypač įsidėmėtini specifiniai instrumentinio stiliaus bruožai (labiausiai diminucijos ir ornamentai), bylojantys apie kūrybiškumo kriterijus ir hedonistinius muzikavimo džiaugsmo siekius.

Intavoliacijose toliau ieškant paramuzikinių prasmių pastebėta, jog tam tikri intavoliacijų užrašymo būdai neeliminavo verbalinio teksto. Keletas vokalinių kūrinių į raidinę partitūrą buvo perrašyti su svarbiausiais poetinio teksto fragmentais (O. di Lasso „Magnificat“ kompozicijos, Anonimo „Te Deum laudamus“, Fol. 173V–174R) arba netgi pilnu posmu (Anonimo „O Dulcissime Iesu“, Fol. 157R–158R). Šie „Braunsbergo vargonų tabulatūros“ pavyzdžiai liudija, jog buvo kuriamos ir tokios intavoliacijos, iš kurių galima atstatyti kūrinio vokalinį prototipą.

Muzikinės retorikos formavimosi bei funkcionavimo laikais sukurtų kūrinių intavoliacijose buvo tiriamos muzikos ir žodžio sąveikos tabulatūros partitūrose. Palyginus O. di Lasso motetą „Surrexit pastor bonus“ ir to paties pavadinimo intavoliaciją iš „Braunsbergo vargonų tabulatūros“, išryškėjo, jog instrumentinėje kūrinio versijoje (identiškai vokalinei) buvo disponuojama muzikinėmis retorinėmis figūromis. Nors šios figūros intavoliacijoje įgavo savitas formas ir tarsi pasislėpė tarp puošnių instrumentinių fioritūrų, jos intavoliacijos fenomenui atvėrė duris į elitinę, semantiškai įprasminto instrumentinio žanro būtį.

Nuorodos

1 Transnotavimas – Margaritos Katunian sąvoka.

2 Titulinio puslapio užrašas teikia žinių ne tik apie rinkinio sandarą, bet ir apie tabulatūros fenomeną. Greta faktologinės informacijos, t. y. sudarytojo vardo, statuso bei profesijos (Strasbūro miestietis ir vienuolyno vargonininkas Bernhardas Schmidas), išleidimo vietos ir datos (Strasbūras, 1607), leidyklos (Lazario Zetzenio leidykla), surinktų kūrinių žanrų (preliudai, tokatos, motetai, kanconetės, madrigalai, fugos, pasamecai, galjardos), minimi keli reikšmingi tabulatūros sudarymo pricipai. Čia galima perskaityti, jog rinkinys sudarytas iš jau sukurtų ir iš kitų šaltinių perrašytų kūrinių, kurie yra žinomi ir, anot sudarytojo, gražūs. Taip pat detalizuojama, jog tabulatūros rinkinyje surašyti kūriniai nėra autoriniai sudarytojo opusai. Tai garsiausių vokiečių ir užsienio šalių kompozitorių ir vargonininkų kūriniai. Pagaliau minima kūrinių paskirtis („skirti groti vargonais ir instrumentais“) ir tai, kad pasirinkti kūriniai nėra tiksliai perrašyti. Juos sudarytojas B. Schmidas pritaikė instrumentiniam atlikimui („į rankas perkėlė“), aranžavo („naujai sudėliojo“), išpuošė muzikiniais pagražinimais („ornamentavo“) bei „paruošė ir surašė“, t. y. perrašęs į tabulatūrinę notaciją paruošė kasdieniniam vartojimui.

3 LMA bibliotekoje šis rankraštis vadinamas „Liber tabulatura“. Šiuo pavadinimu atskiri rankraščio fragmentai patalpinti elektroninėje saugykloje www.musicalia.lt. Rankraščio pavadinimo problematika aptariama skyriuje „Braunsbergo vargonų tabulatūros atsiradimo tezės ir hipotezės“.

4 Minėtinos kitos Prūsijos teritorijoje išlikusios tabulatūros: „Liutnios tabulatūra“ (XVII a. vid.), surasta Karaliaučiaus griuvėsiuose, šiuo metu saugoma LMA bibliotekoje (signatūra LMAB RS F 15–285), J. von Lublino „Krokuvos tabulatūra“ (1541), „Dancigo vargonų tabulatūra“ (1591), J. Fischerio „Mohrungo tabulatūra“ (1595).

5 Smulkiau apie jėzuitų muzikinę veiklą Lietuvoje žr. Trilupaitienė, 1995.

6 Pirmasis įrašas apie Olivos tabulatūrą išlikęs G. Döringo 1868 m. straipsnyje (Döring, 1868), kuriame nurodoma, jog į minėtą tubulatūrą įrašyti keli kompozitoriaus P. de Drusina'os kūriniai. „Olivos tabulatūrą“ taip pat mini H. Gerigkas (Gerigk, 1929) ir J. Mülleris-Blattau (Müller-Blattau, 1931). 1990 m. J. Gudaitė aprašė dvi iš Olivos kildinamas liutnios ir vargonų tabulatūras, kurias autorė pagal jų saugojimo vietą vadina „Vilniaus tabulatūromis“ (Gudaitė, 1990). Kelias išsamias publikacijas apie šį rankraštį paskelbė lenkų muzikologas

J. Janca (Janca, 1992 (a, b); 1993). Aktualiausias publikacijas apie šį rankraštį paskelbė J. Trilupaitienė (Trilupaitienė, 1995) ir šio straipsnio autorė (Pister, 2007).

7 Žr. Janca, 1992 Gdańsk; Janca, 1992 Kassel; Janca, 1993.

8 „Braunsbergo vargonų tabulatūrą" kartu su kitomis Vilniuje saugomomis tabulatūromis taip pat aprašė J. Gudaitė (Gudaitė 1990). „Braunsbergo vargonų tabulatūrą" ji vadina tiesiog „Vargonų tabulatūra", pridurdama rankraščiui Mokslų akademijos bibliotekos suteiktą signatūrą.

9 J. Janca įžvelgė įrašo „Liber tabulatura" tęsinį – Ano MDCXIX (1619). Remdamasis juo, mokslininkas daro prielaidą, jog tai yra tabulatūros sudarymo (pradžios/pabaigos?) data (Janca, 1993, p. 98). Deja, šis įrašas jau išblukęs.

10 A. Schlicko „Tabulatur etlicher Lobgesang und Lidlein" (1512), „Ochsenkun's Tabulatur" (1562), E. N. Ammerbacho „Orgel oder Instrument Tabulatur" (1571), U. Steiglederio „Ricercar Tabulaturen" (1624), S. Scheidto „Tabulatura nova" (1624). Taip pat A. Valente „Intavolatura de cimbalo" (1576), O. Petrucci „Intavolatura di Liuto" (1507–1508), A. antico da Montona „Frottole intabulate da sonare Organi" (1517), P. Attaingnant „Tabulature pour le jou d'orgues [...]" (1531) etc.

11 „Braunsbergo vargonų tabulatūros" pavadinimą taip pat vartoju ankstesnėje publikacijoje (Pister, 2007).

12 Išliko nedaug biografinių faktų apie J. Apfellį. Kantoriaujant Martinui Rautenbergui (1608–1636), Olivos cistersų vienuolyno kronikose jis minimas kelis kartus. Vienuolyno rankraščius ir kronikas tyręs lenkų mokslininkas Alexandras Lubomskis rašo, jog čia jis vadinamas studentu (lot. *studiosus*); žinoma, kad 1612 m. jis studijavo teologiją Braunsbergo jėzuitų kolegijoje. Kaip nurodo J. Janca, Braunsbergo kolegijos kronikose (Annales Congregationi B. M. V. Collegio Braunsbergensi, 1590–1615) 1612 m. birželio 17 d. J. Apfellis buvo įregistruotas kaip kolegijos studentų kongregacijos narys. Vėlesni, 1624 metų rašytiniai šaltiniai fiksuoja, kad J. Apfellis Olivos vienuolyne tarnavo diakonu, 1631 m. jis minimas kaip „silpnesniųjų mokytojas" (lot. *magister infirmorum*), t. y. sergančiųjų kunigas. J. Apfellis mirė 1653 m. nuo maro ir buvo palaidotas Olivos cistersų vienuolyno bažnyčioje (Janca, 1992, p. 28).

13 Jėzuitų vienuoliai, pakviesti į LDK kontrreformacijos idėjų skleisti, 1564 m. atvyko į Braunsbergą ir po metų kardinolas Hosiusas Braunsberge įsteigė pirmąją kolegiją LDK teritorijoje. Čia buvo ugdomi misionieriai, kurie aktyviai katalikizavo gretimas teritorijas ir plėtojo kultūrinę veiklą. Braunsberge jėzuitai norėjo įsteigti universitetą, tačiau šis tikslas buvo įgyvendintas 1579 m. Vilniuje. 1970 m. čia pagal Sorbonos (Paryžiaus) kolegijos pavyzdį įsteigta pirmoji kolegija Vilniuje, kuri po 9 metų buvo reorganizuota į universitetą (Alma academicia et universitetas Vilnensis societas Iesu, www.ostpreussen.net 10 01 2008; Šapoka, 1936, p. 290).

14 J. Jancos teigimu, šis įrašas buvo padarytas kiek vėliau, mat panaši proveniencija yra kitame Olivos vienuolyno notografiniame šaltinyje – 1668 m. cistersų graduale (lot. *Graduale cistersiense*) (Janca, 1993, p. 99).

15 Originali numeracija rodo, jog tabulatūrą sudarė 180 lapų. Lietuvos mokslų akademijoje saugomame rankraštyje trūksta 92–102 ir 144 lapų. Šiame darbe nurodomi puslapiai (folijos) pagal originalią rankraščio numeraciją.

16 Nustatyti tikslų intavoliacijų skaičių gana keblu, nes tam tikrose rankraščio vietose nėra visiškai aiškios kūrinių ribos. Čia tokiu pat principu įrašomi ir kūrinių pavadinimai, ir jų padalos.

17 Straipsnyje nurodoma originali „Braunsbergo vargonų tabulatūros" lapų numeracija.

18 J. Janca atkreipė dėmesį, jog šalia antrosios tabulatūros kompozicijos pavadinimo „Deus in adiutorium" (užfiksuotas tik viršutinis balsas, Fol. 1R) užrašyta *Authore Petrus de Drusina*. Lygindamas originalą su intavoliacija „Resonet in laudibus" (Fol. 4V) nustatė, jog šioji monograma iš tiesų yra P. de Drusina'os (Janca, 1993, p. 102).

19 J. Trilupaitienė nurodo kelis „Braunsbergo vargonų tabulatūros" kūrinių autorius, dirbusius jungtinėje Lenkijos–Lietuvos karalystėje: D. Cato (1560/5–1607/18), G.B. Cocciola (1598?–1630?), A. Stabile'as (1535?–1595). D. Cato XVII a. pradžioje tarnavo Žygimanto Vazos dvare. Jo rankraščiai buvo rasti šv. Kazimiero karste. G. B. Cocciola XVII a. pradžioje taip pat dirbo LDK kanclerio L. Sapiegos (1557–1633) kapelmeisteriu (Trilupaitienė, 1995, p. 6). Muzikologė ten pat mini, jog pluoštas G. B. Cocciola'os kūrinių išsaugoti Peplino tabulatūroje, sudarytoje taip pat cistersų vienuolyne Pepline, 1620–1640 m. Tačiau ir „Braunsbergo vargonų tabulatūroje" yra kelios G. B. Cocciola'os kūrinių intavoliacijos: „Veni dilecte mi egrediamur in agrum a2" (Fol. 46V), „Sancte Simon Magno mundi" (Fol. 44V, užrašyta Janis Baptista). A. Stable'ą (užrašyta sulotynintai „Anibalis Stabili") tabulatūroje reprezentuoja moteto „Tu gloria Hierusalem a 8" (Fol. 21V), o D. Cato – greičiausiai kanconos („Canzone Diomedis", Fol. 51R) intavoliacijos.

20 Ornamentais išpuošti šie tabulatūros puslapiai: Fol. 2V, 4R, 7R, 15V, 17R, 21R 25R, 27R, 32R, 42R, 107V, 114R, 115R.

21 Ten pat J. Janca mini, jog kai kurios erotinio turinio sentencijos užklijuotos popieriumi (Janca, 1993, p. 104).

22 Vizualusis kartojimo ženklas su prierašu *Repetitio ab hoch signo* [gėlytė] yra P. de Drusina'os motete „Deus inadiutorius meum intende, Domina a 5" (Fol. 2R–2V). Gėlyčių tabulatūroje esama daugiau.

23 Vokiškosios sentencijos yra šiuose rankraščio puslapiuose: Fol. 22R, 23R, 31R, 33R, 42R, 45R, 46R, 47V, 48R. Dar kelios antrojo rašančiojo sentencijos užfiksuotos Fol. 63R ir 107V.

24 Fol. 108aV išlikęs nedidelės apimties linijinės notacijos fragmentas, kuriame užrašytos vienbalsių kadencinių slinkčių (*finis*) variantai. Juos sudarytojas suskirstė į du tipus, t. y. I*n cantu b mol[is]* bei *In cantu h duralis*. Pirmojo tipo kadencijas sieja *b molis* prie rakto (kaip nurodo pavadinimas). Kiekviena kadencinė slinktis užrašyta po du kartus skirtinguose raktuose. Analogiškai pateikiami antrojo tipo *In cantu h duralis* kadencijos.

25 Vizualios žiedo formos tabulatūroje varijuoja. Antai Anonimo „Zu dier Her Christe a 5" (Fol. 108R) intavoliacijose matomas didesnis ir puošnesnis ornamentas. Jis atlieka tą pačią – kartojimo ženklų – funkciją. Kartojimo ženklų variantiškumas galbūt taip pat argumentuoja prielaidą, kad tabulatūrą sudarė keli asmenys.

26 Mokslinėje literatūroje intavoliacijos sąvoka nesuvienodinta. Vieni tyrinėtojai (kaip antai J. Janca) intavoliacijomis vadina visus tabulatūriniu būdu užrašytus kūrinių žanrus, kiti (pvz., A. Baumann) – tik vokalinius kūrinius. Pirmuoju atveju lemiamas yra pats kūrinio transnotacijos faktas, nesigilinant į originalo ir intavoliacijos skirtumų (ne)buvimą. Antruoju atveju intavoliacija vadinami tik vokaliniai kūriniai, nes į šią sąvoką sujungiami ne vien muzikinio rašto pokytis, bet ir jau minėti savaiminiai muzikinio teksto pokyčiai, atsirandantys pritaikant intavoliaciją pasirinktam instrumentui.

27 Tai, jog visa vokalinio kūrinio partija buvo grojama skambant chorui, liudija kelios „Braunsbergo vargonų tabulatūroje“ esančios to paties vokalinio kūrinio intavoliacijos, besiskiriančios tonacija. Anonimo motetas „Surrexit Christus hodie“ tabulatūroje intavoliuotas du kartus, *F-dur* ir *G-dur* tonacijose (Fol. 6V ir Fol. 7R), ieškant chorui patogaus diapazono. Be to, vokalinių kūrinių intavoliacijos vargonininkui buvo savotiška partitūra, nes šiuo istoriniu laikotarpiu bene tik tabulatūrose kompozicijų balsai buvo užrašomi ne partijomis, o partitūriškai.

28 Visas šiame straipsnyje pateikiamas „Braunsbergo vargonų tabulatūros“ intavoliacijų transkripcijas atliko autorė.

29 Transkribavo Annedoris Baumann (Baumann, 2003, p. 294).

30 Campagne, 1995, p. 15.

31 „...ohne Bassum Continuum eigentlich auffgesetzte Weklein“ (Eggebrecht, 1957, p. 68).

32 Čia siūlau dar kartą perskaityti aukščiau pateiktą intavoliacijos apibrėžimą ir įsitikinti, jog *basso continuo* kone besąlygiškai atitinka visas išvardytas intavoliacijų ypatybių nuorodas (žr. skyrių „Intavoliacijų funkcionavimo būdai“).

33 Tokia cifruotė būdinga Giulio'aus Caccini „Le Nouve Mische“ (Florencija, 1601) ir „Nouve Musiche e Nouva Maniera di Scriverle“ (Florencija, 1614), Jacopo Peri „Le Musiche ... Sopra Euridice“ (Florencija, 1600), Emilio De'cavalieri „Rappresentatione di Anima e di Corpo“ (Roma, 1600), Girolamo Giacobbi „Prima parte Salmi concertati a due e piu chori“ (Venecija, 1609) – veikalams, kuriuose skaitmenys žymimi dažniausiai kadencijose. Jose siekta tiksliai užfiksuoti disonansų padėtį (Campagne, 1995, p. 22).

34 Išsamiau apie skaitmenines tabulatūras žr. Apel, 1989; Барсова, 1997.

35 Įdomu tai, jog tabulatūroje nėra ištisų šių kūrinių intavoliacijų, rankraštyje buvo įamžintas tik jų bosas.

36 *Basso seguente* (išrašytos boso eilutės, atliekamos vargonų, klavesino ir pan. su choru arba instrumentų ansambliu taip, kaip yra parašyta, taigi be viršutinių balsų) atsiradimą tabulatūrose mini H. H. Eggebrechtas (Eggebrecht, 1957, p. 67).

37 Rankraštyje identifikuojami 75 įvairūs šokiai (tabulatūroje esti keli lapai, kuriuose vienas po kito užrašyti tik šokiai, kaip antai Fol. 111V–115V, išrašyti chorėjomis bei *Tanz* tipo šokiais). Tai galjardos, kurantės, paduanos, fortunos, chorėjos, itališki šokiai – saltus, pasamecai, saltarelai – bei tiesiog žodžiu *Tanz* (vok. „šokis“) pavadinti šokiai.

38 Tabulatūroje įrašyti penkiabalsiai šokiai (galjardos, saltus šokiai, kurantės bei paduanos) teikia pagrindo manyti, jog kai kurios intavoliacijos buvo skirtos ne tik vargonams atlikti. Pastarųjų šokių muzikinės partitūros sukomponuotos *nota contra nota* būdu, tačiau balsų apimtys (*ambitus*) viršija dviem rankom aprėpiamą diapazoną, pavyzdžiui, Anonimo „Saltus“ (Fol. 106R). O instrumentų konsortui tokia balsų dispozicija nesukeltų keblumų.

39 Minėtinos Renesanso epochos ostinatinės variacijos, kurias sudaro nekintantis bosas ir ornamentuojami viršutiniai balsai. Tokia forma būdinga pasakalijai, folijai ir čakonai. Eliminavus įvairialypę viršutinių balsų (ritminę ir melodinę) ornamentiką minėti žanrai netektų savo formos bei estetinės vertės. Kone to paties sulauktų tokatos, preliudai, intonacijos, kurių muzikinė medžiaga audžiama daugiausiai iš diminucijų ir pasažų.

40 Muzikinius pavyzdžius Paumannas traktate užfiksavo senąja vokiškąja tabulatūrine notacija. „Naujasis“, t. y. viršutinis, balsas (diskantas) čia užrašytas natomis, o *cantus firmus* užfiksuotas raidėmis su tam tikrais ritminiais ženklais (Metzler, 2005, p. 130).

41 Štai Nörmigerio tabulatūros (1598) tituliniame lape rašoma, kad joje surinkti tie šokiai – „paduanos, pasamecai, galjardos, lenkų, vokiečių ir kiti šokiai (be įprastų karališkųjų asmenybių įėjimo ir išėjimo, kai šie pasineria į šokius), kuriuos panelė Sofija, Saksonijos hercogė etc., iš dalies pati gali groti“ (Merian, 1927, p. 220).

42 Tabulatūroje įrašyta daugiausiai O. di Lasso, H. L. Hasslerio, A. Hakenbergerio vokalinių kūrinių intavoliacijų. „Braunsbergo vargonų tabulatūroje“ yra net 17 O. di Lasso kūrinių: „Bonjour mon coeur a 4“, „Surrexit pastor bonus a 5“, „Magnificat Quarti toni a 4“, „Magnificat Primi toni a 4“, „Magnificat Secundi toni a 4“, „Magnificat Tertii toni a 4“, „Magnificat Quinti toni a 4“, „Magnificat Sexti toni a 4“, „Magnificat Septimi toni a 4“, „Magnificat Octavi toni a 4“, „Petite Folle a 4“, „Domine quid multiplicati sunt a 6“, „Deus in adiutorium meum intende a 6“, „Decantabat populus Israel a 7“, „Fuyons tous d'amour a 4“, „Si bene perpendi a 5“, „Dixit autem Maria a 6“. Į rankraštį įtraukta 14 H. L. Hasslerio kūrinių intavoliacijų: „Mein Gemüth ist mier verwürreth, daß macht ein Jungfrau zarth a 5“, „Alle lust undt freidt a 4“, „Tanzen und Springen, singen Undt klingen a 5“, „Hertzlich tuth mich erfreyen die frölich sommerzeith a 4“, „Zu dier stehett Jesu dulcissime a 4“, „Magnificat Octavi toni a 3“, „Canzon a 4“, „Ridon di maggio a 4“, „Chiara e lucente stella a 4“, be pavadinimo „a 5“, be pavadinimo „a 4“, „Nun fanget an ein guts liedlein zu yingen a 4“, „Feines libe du hast mich gefanget a 4“, „Das Hertz thuth mir aufspringen, mein mundt vor freiden sing a 4“. Rankraštyje intavoliuota Danzigo kapelmeisterio A. Hackenbergerio 15 aštuoniabalsių motetų: „Maria Magdalena et altera Maria a 8“, „Congratulamini mihi a 8“, „Exaltabo te Domine a 8“, „Dulcis Jesu pie Deus a 8“, „Domine quis habitabit a 8“, „Benedicam D[ominum] in omne Tempore a 8“, „Veni dilecte mi egrediamur a 8“, „Surge propera amica mea a 8“, „Ecce quam bonum et quam jucundum a 8“, „Ecce quam bonum et quam juctum a 8“, „Veni in hortum meum a 8“, „Stabunt justi in magna constantia a 8“, „Ibant Apostoli gaudentis a 8“, „Angelus ad pastores ait a 8“, „Diffusa est gratia in labiis tuis a 8“. J. Janca ištyrė, kad visi A. Hakenbergerio motetai paimti iš 1615 m. Settinge išspausdinto autoriaus motetų rinkinio „Sacri modulorum concentus“. Jis daro prielaidą, kad po moteto „Elegi abiectus esse in domo Dei mei“ trūkstamuose tabulatūros lapuose Fol. 92R–102V galėjo būti perrašyti kiti A. Hakenbergerio motetai, įtraukti į minėtą publikuotą rinkinį (Janca, 1993, p. 100). Kadangi prie šio moteto intavoliacijos nėra įrašyta A. Hakenbergerio pavardė, neišlikusiuose „Braunsbergo vargonų tabulatūros“ lapuose galėjo būti įrašyti visai kitų autorių kūriniai.

43 Tabulatūroje prie moteto pavadinimo esanti nuoroda „a 8“ patikslina pirminę balsų sudėtį.

44 Šiame pavyzdyje matyti, jog naujos strofos tekstas O. di Lasso „Magnificat“ intavoliacijose įrašomas analogiškai kūrinio pavadinimui. Dėl šios priežasties gana sudėtinga nustatyti, ar tai yra mažiau žinomų vokalinių kūrinių naujos intavoliacijos pavadinimas, ar teksto tęsinys.

45 Deja, intavoliacijoje verbalinis posmas užfiksuotas itin smulkiomis raidėmis, jos susilieja viena su kita, todėl iššifruoti nėra lengva. Pateikiame posmo fragmentus, kuriuos pavyko restauruoti, mat šioje intavoliacijoje ypač svarbus sinchroniškai su muzika skambančio teksto įrašymo faktas:

Lotyniškas tekstas	**Vertimas** [*A. P.*]
O Dulcissime Iesu, Respice super me, famulum tuum.	O Saldžiausiasis Jėzau, Atsigręžk į mane, Tavo tarną.
Et miserere mei propter magnam misericordiam tuam, et salua (?) me, et salus me Sperantem, in io (?) sperantum in vir adiutor, et [...?] et protetor (prositor?) mei et pnindur (?) meur et prolattor (?) meur.	Ir pasigailėk manęs iš didelio gailestingumo savo, ir sveikink (?) mane, ir sveikink mane tikintį, į Tave tikiu, vyrą gelbėtoją, ir [...?] į saugotoją mano, ir [...?] mano ir užtarėją (?) mano.

46 Aprašydamas džiugius afektus, A. Kircheris išvardija kelias muzikos išraiškos priemones. Tai konsonansai, platūs intervalai, joninė dermė (mažorinė dermė), greitas muzikinis judėjimas, tridalis metras (Eggebrecht, 1998, p. 353).

47 Nors muzikinės retorikos terminologija galutinai susiformavo baroko epochos muzikos traktatuose, analizuojant retoriškai įprasminto O. di Lasso moteto ir jo intavoliacijos partitūras bei siekiant maksimalaus apibūdinimų tikslumo bus vartojami MRF pavadinimai.

48 *Ascensus* – kylančios krypties melodija, vaizduojanti arba išreiškianti kilimo afektą (detalius MRF aprašymus lietuvių kalba žr. Pister, 2005, p. 12–33).

49 *Exclamatio* – kvartos–oktavos (imtinai) šuolis aukštyn melodijoje, sutampantis su sušukimu tekste arba jį išreiškiantis.

50 *Fuga* – komponavimo būdas, kai pagrindinis motyvas (*soggetto*) imituojamas kitame (kituose) balsuose.

51 *Parembole* – kontrastingas balsas, užpildantis fugos (MRF) arba išlaikyto kontrapunkto harmoninę vertikalę.

52 *Prolongatio* – ilgiau už sprendimą (konsonansą) skambantis disonuojantis garsas.

53 *Descensus* – krintančios krypties melodinė linija, išreiškianti nusileidimą, nusilenkimą, žemumas bei negatyvų afektą.

54 *Metabasis* – balsų susikryžiavimas. Susikryžiuojantys balsai peržengia (lot. *transgredi*) vienas kito diapazoną (lot. *ambintus*).

55 Pagal imituojančio (-ių) balso įstojimą MRF *fuga* skirstoma į *fuga unisona* – kai imituojantis balsas (balsai) įstoja gr. 1 arba gr. 8 intervalu; *fuga multisona* – kai imituojantis balsas įstoja kitais intervalais.

56 *Pleonasmos* – disonanso pailginimas vartojant sinkopes.

57 *Antithesis* – muzikinis kontrastas, kuriamas priešpriešinant tam tikrus muzikinius darinius, muzikos išraiškos priemones, afektus.

58 *Salto semplice* – konsonuojantis šuolis.

59 *Anticlimax* – sekvenciškas frazės pakartojimas viename balse žemyn.

60 *Anaphora* – frazės ar motyvo pakartojimas viename balse.

61 *Circulatio* – sinusoidės formos melodinė linija, simbolizuojanti apkritimą (horizontalusis *circulatio*). Vertikalusis *circulatio* – vienu metu skambančios dvi melodinės linijos, kartu piešiančios apskritimą.

62 Vokiečių muzikologas W. Kirkendale savo (Kirkendale, 1984) įrodė, jog ne tik O. di Lasso, bet ir A. Willaertas, Josquinas des Près savo vokalinėse kompozicijose operavo MRF *circulatio*. Šia muzikine figūra jie įgarsino tekste minimus apskritimo formos objektus – žemę, saulę, mėnulį, taip pat karūną, auksą (tauriausią metalą) ir žindančios Mergelės Marijos (lot. *Maria lactans*) krūtis (Kirkendale, 1984, p. 32). O. di Lasso motete „Surrexit pastor bonus" vertikalųjį *circulatio* įmanoma suvokti bene tik klausantis, nes penklinių lape nesusidaro įprastas grafinis apskritimo vaizdinys. Apatinę apskritimo dalį čia brėžia pirmasis sopranas, o viršutinę – antrasis. Kadangi antrasis sopranas skamba aukščiau už pirmąjį (jis peržengia pirmojo soprano diapazoną – MRF *metabasis*), šioji apskritimą simbolizuojanti figūra funkcionuoja atlikimo metu. Reikia manyti, jog ano meto klausytojų sąmonėje akustinis skambesys turėjo pažadinti vizualų šios figūros atitikmenį.

63 *Paragoge* – tai išplėsta kadencija, arba *coda,* su ilgai tęsiamu garsu viename iš balsų kompozicijos pabaigoje.

64 *Hypotyposis* – vizualus tekste minimų reiškinių, objektų, nuotaikų vaizdavimas muzika.

65 Vokalinį originalą sudaro keturi A4 formato puslapiai, intavoliaciją – du „Braunsbergo tabulatūros" puslapiai.

66 Įdomu, jog kaip tik boso partija sukurtoje „Surrexit pastor bonus" intavoliacijoje tampa savotišku atskaitos vienetu, lemiančiu instrumentinės kompozicijos formą.

67 Jau pirmame intavoliacijos takte regime, kaip ilgos trukmės garsai buvo skaidomi į kelis trumpesnius. Intavoliacijoje atsisakoma f^1 garsą (1 ir 2 t.) jungiančios lygos, taip šis garsas dar kartą užgaunamas stipriojoje antrojo takto dalyje.

68 *Tirata* – greitas, trumpų verčių, nuosekliai kylantis, besileidžiantis arba vinguriuojantis pasažas. Pirmoji intavoliacijos tirata priskirtina *tirata perfecta* rūšiai, nes aukščiausias ir žemiausias pasažo garsai sudaro grynąją oktavą.

69 *Tirata aucta* – oktavos intervalą viršijantis pasažas.

70 *Tirata defectiva* – viršijantis kvintos intervalą, bet neperžengiantis oktavos pasažas.

71 Kaip minėta, D ir D1 dalys moteto originale skiriasi tik tuo, kad jose sukeistos pirmojo ir antrojo soprano partijos (D1), o muzikiniu požiūriu jos yra visiškai identiškos. Kadangi intavoliacijos autorius balsus sudėliojo pagal jų skambėjimo aukštį (bei atsisakė MRF *metabasis*), nebuvo reikalo dar kartą išrašyti *Alleluja!* dalies; taip intavoliatorius sutaupė vietos „Braunsbergo vargonų tabulatūros" popieriaus lapuose.

Literatūra

Agazzari, Aggostino. *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto.* Siena, 1607; faksimilė, Siena, 2002.

Apel, Willi. *Die Notation der polyphonen Musik.* Wiesbaden, 1989.

Bartels, Katrin. *Musikalisch-rhetorische Figuren in kompositorischer Praxis: Untersuchungen zur deutschen Evangelienmotette um 1600.* Diss. Aachen, 1997.

Bockmaier, Claus. Kolorieren. In: www.gorvemusic.com (2008 02 15).

Baumann, Annedoris. „Madrigal und Chanson auf Tasteninstrumenten". In: *Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart*, Bd. 41, Frankfurt am Main, 2003.

Campagne, Augusta. „Die Anfänge des Generalbasses oder: Die Praxis des Begleitens im italienischen Frübarock". In: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, XIX. Basel, 1995.

Diruta, Girolamo. *Il Transilvano.* Venecija,1609; Amsterdam, 1983.

Döring, Gottfried. „Nachrichten über musikalische Erscheinungen in Elbing bis zum Ende des 18. Jahrhunderts". In: *Altpreussische Monatsschrift* (neue Folge), Bd. 5. Königsberg, 1868.

Eggebrecht, Hans Heinrich. *Musik in Abendland.* München, 1998.

Gallo, F. Alberto. „The musical and literary tradition of 14th century set to music". In: *Musik und Text in der Mehrstimmigketi des 14. und 15. Jahrhunderts*, Vorträge des Gastsymposions in der Heruog August Bibliothek Wolfenbüttel 8. bis 12. September, Wolfenbüttel, 1980.

Garden, Green. Diminution. In: www.grovemusic.com (2008 01 15).
Gerigk, Herbert. „Musikgeschichte der Stadt Elbing“. In: *Elbinger Jahrbuch*. Heft. 8. Elbing, 1929.
Gudaitė, Jūratė. „Vilniaus tabulatūros“. In: *Menotyra*, Nr. 17, Vilnius, 1990.
Harley, John. *British harpsichord music. II History*. Alderschot, 1994.
Janca, Jan. „Zur Musikgeschichte des Klosters Oliva bei Danzig von 1224 bis 1831“. In: *Musik des Ostens*, Bd. 12. Kassel, 1992.(a)
Janca, Jan. „Oliwskie tabulatury organowe“. In: *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś*, Bd. II, Akademija Muzyczna. Gdańsk, 1992. (b)
Janca, Jan. „Die Olivaer Orgeltabulatur (ca. 1619). Neue Quellen zur Musikgeschichte Königlich-Polnich-Preußens“. In: *Musica baltica*, Bd. 8. Sankt Augustin,1993.
Kämper, Dietrich. „Kriterien der Identifizierung instrumentaler Sätze in italienischer Chansonniers der frühen 16. Jahrhundert“. In: *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquin Desprez, Quellenstudium zur Musik der Renaissance*, Band I. Hrsg. von Ludwig Fischer. Wolfenbüttel, 1981.
Kirkendale, Warren. „Zur Circulatio-Tradition und Josquins Maria Lactans“. In: *Acta Musikologica* 56, 1984.
Kirnbauer, Martin. „Possi Stampar danto figurando ne intavolature dorganto et de luto” – zur Problematik früher Instrumentaltabulaturen“. In: *Baseler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, Bd. XXV. Basel, 2001.
Marpurg, Friedrich Wilhelm. Anleitung zum Clavierspielen. Berlynas, 1755. In: www.koelnklavier.de/quellen/marpurg-klav/_index.html (2008 02 15).
Merian, Wilhelm. *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbuechern*. Leipzig, 1927.
Metzler Musik Chronik. 2., erweiterte Auflage, Stutgart, 2005.
Morley, Thomas. *A plain and easy Introduction to Practical Music*. London, 1597; New York, 1952.
Müller-Blattau, Joseph. *Geschichte der Musik in Ost- und Westpreussen; von der Ordenzeit bis zur Gegenwart*. Königsberg, 1931.
Niemöller, Klaus Wolfgang. „Die musikalische Rhetorik und ihre Genese in Musik und Musikanschaung der Renaissance“. In: *Renaissance – Rhetorik*, Hrg. H.F. Plett, Berlin/New York, 1993.
Pister, Aleksandra. „Die Braunsberger Orgeltabulatur. Eine Sammelhandschrift aus dem Preußen des 17. Jahrhunderts“. In: *Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozesse*. Stuttgat, 2007.
Pister, Aleksandra. „Muzikos retorikos tradicija Johanno Kuhnau „Biblinėse istorijose“: Teorinis konceptas (I d.)“. In: *Lietuvos muzikologija*, t. 6, Vilnius, 2005.
Pister, Aleksandra. „Muzikos retorikos tradicija Johanno Kuhnau „Biblinėse istorijose“: Kompozicinė praktika (II d.)“. In: *Lietuvos muzikologija*, t. 7, Vilnius, 2006.
Praetorius, Michael. *Syntagma musicum* III. Wolfenbüttel, 1619; Kassel, 2001.
Šapoka, Antanas. *Lietuvos istorija*. Kaunas, 1936.
Schlick, Arnolt. *Tabulatur etlicher Lobgesang und Lidlein*. Mainz, 1512; Hamburg, 1924.
Tscheuschner, Eckart. *Die Neresheimer Orgeltabulaturen der Fürstlich Thurn und Taxisschen Hofbibliothek zu Regensburg*. Diss. Königsberg, 1963.
Trilupaitienė, Jūratė. *Jėzuitų muzikinė veikla Lietuvoje*. Vilnius, 1995.
Trilupaitienė, Jūratė. „Liber Tabulatura (XVII a. vargonų tabulatūra)“. In: *Menotyra*, Nr. 1, Vilnius, 1995.
Trilupaitienė, Jūratė. *XVI–XVII a. Lietuvos bažnytinė muzika: konfesinių sąjūdžių poveikis jos raidai*. Vilnius, 1999.
Unger, Hans Heinrich. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*. Würzburg, 1941.
Viadana, Ludovico. *Cento concerti ecclesiastici, opera duodecima*. Roma, 1602; Kassel, 1964.
Барсова, Инна. *Очерки по истории партитурной нотации*. Москва, 1997.
www.brindin.com/poovia10.htm (2008 02 25).
www.musicalia.lt (2008 02 08).
www.ostpreussen.net (2008 01 10).

Summary

The early 17th-century manuscript of the Braunsberg Organ Tablature at the library of the Lithuanian Academy of Sciences is interesting not only from a historical perspective. This article opposes the dominating negative evaluation of the intabulation phenomenon in scientific literature and seeks to prove that treasures of intabulation found in the Braunsberg Organ Tablature have more historical value than it seems at first glance. The manuscript contains different genres of works – religious and secular vocal opuses, instrumental genres and numerous dances. The variety of the Braunsberg Organ Tablature's score is also enriched with various transnotation techniques. Intabulations of vocal pieces were systemized by suggesting their conceptual titles. They are:

• Functional intabulations: accompanying the vocal piece with an instrument (functional-accompanying) and substituting the choir (functional-solo);

• Autonomous intabulation: significantly distanced from the vocal prototype and clearly demonstrating features of the instrumental musical style.

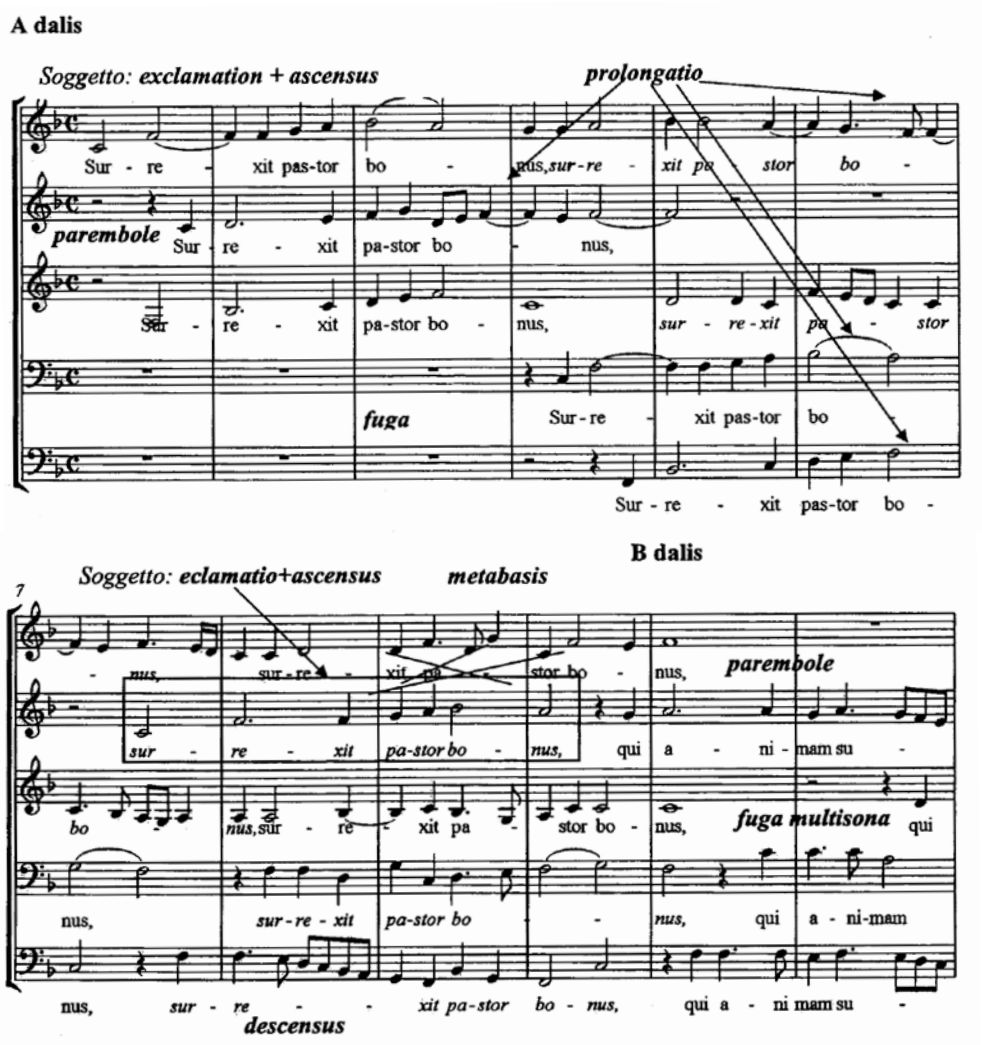
After analysing numerous written sources of such musical theoreticians and composers of that time like Michaelis Praetorius, Lodovico Grossi da Viadana, Tarquinio Merula, Aggostina Agazzari among others and musical examples from the manuscript, presuppositions of *basso continuo*, a 17th–18th century accompanying technique, were noticed in intabulations. In Michaelis Praetorius' treatise "Syntagma Musicum III" (Wolfenbüttel, 1619) intabulation, being referred to as obsolete, formed the main manners of accompanying and even postulates of instrumental style: construction of polyphonic and score accompanying, changes in the original voicing of the accompanied, abstraction of rhythmics, giving prominence to harmonic functions and birth to the improvisational nature of accompanying. The discovered facts allow us to assume that basso continuo became the new method of writing down the accompaniment, but instrumental accompanying rules and traditions were formed by intabulation practice.

In the Braunsberg Organ Tablature intabulations important processes of semanticing the instrumental music and its separation from the vocal one are envisaged. On the one hand, all intabulations from functional to autonomous are a priori bound to non-musical matter, the verbal text of the vocal prototype. Some examples of intabulations demonstrate especially strong ties with the verbal meanings of the original text. Thus, instrumental versions of vocal pieces were one of the first instrumental opuses with smatterings of paramusical meaning. On the other hand, specific instrumental features (mainly diminutions and ornaments) are especially dominant in the structure of autonomous intabulation, testifying about the criteria of creativity and the striving for hedonistic musical pleasure.

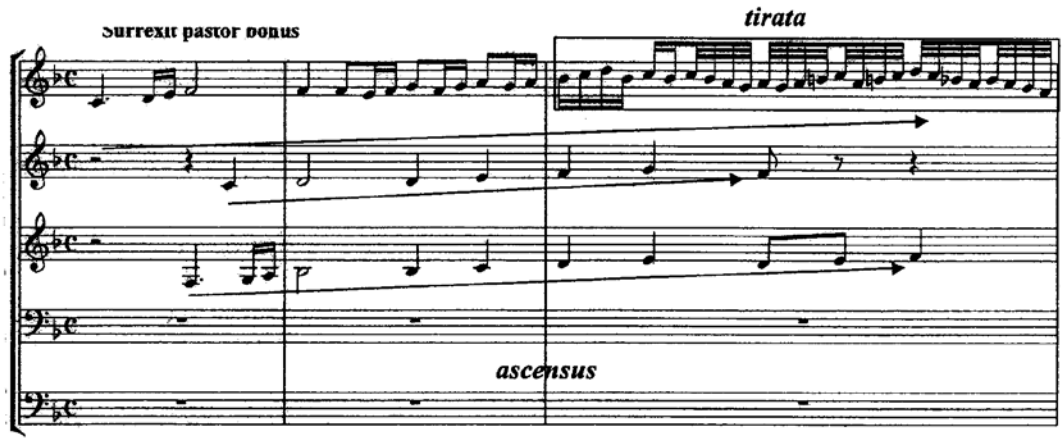
Continuing the search for paramusical meanings in intabulations it was noticed that certain intabulation writing techniques did not eliminate verbal text. Several vocal pieces were rewritten into literal score with the chief fragments of poetic text (Orlando di Lasso's compositions "Magnificat" and "Te Deum Laudamus" by an anonymous composer, Fol. 173V–174R) and even in full stanza ("O Dulcissime lesu" by an anonymous composer, Fol. 157R–158R). These examples of the Braunsberg Organ Tablature witness that intabulations were made with a possibility to restore the vocal version.

The interaction between music and word in intabulations of pieces created during the Renaissance, when musical rhetoric was forming, was analysed too. After the comparison of Orlando di Lasso's motet "Surrexit pastor bonus" and the intabulation of the same name, it turned out that the instrumental version, similarly as the vocal one, had a disposition of musical-rhetorical figures. Though the latter intabulations took distinctive forms and as if concealed themselves amongst the beauty of instrumental ornaments, they opened the doors for the intabulation phenomenon and enabled it to exist as an elite, semantically meaningful instrumental genre.

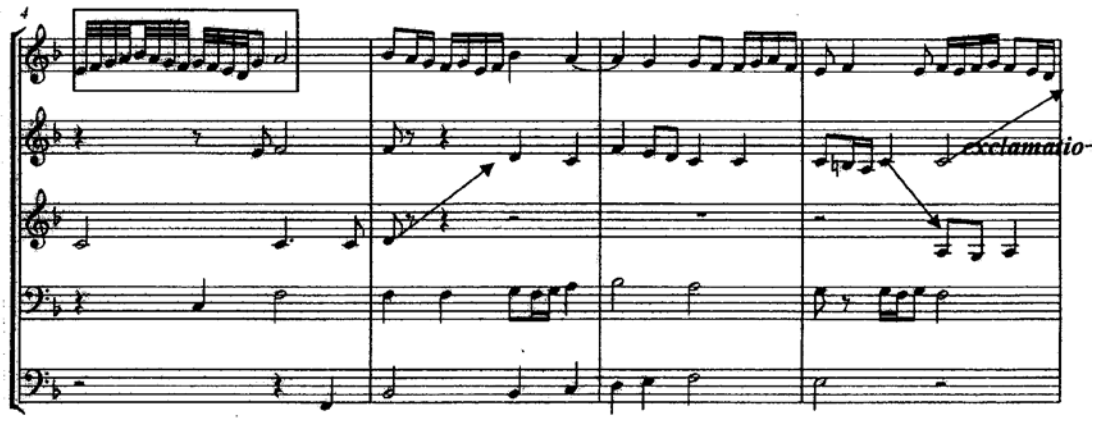
Priedas
Orlando di Lasso motetas „Surrexit pastor bonus"
1 pvz.



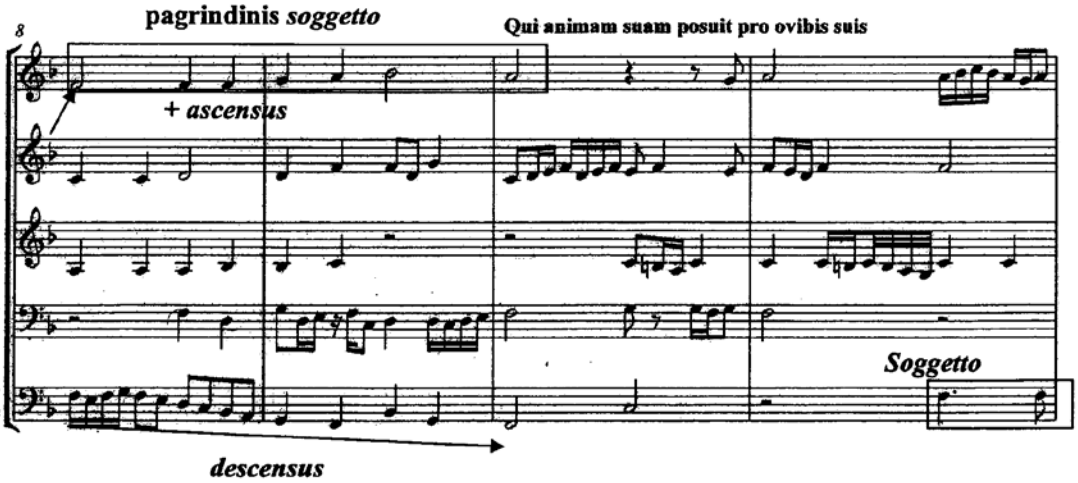
A dalis



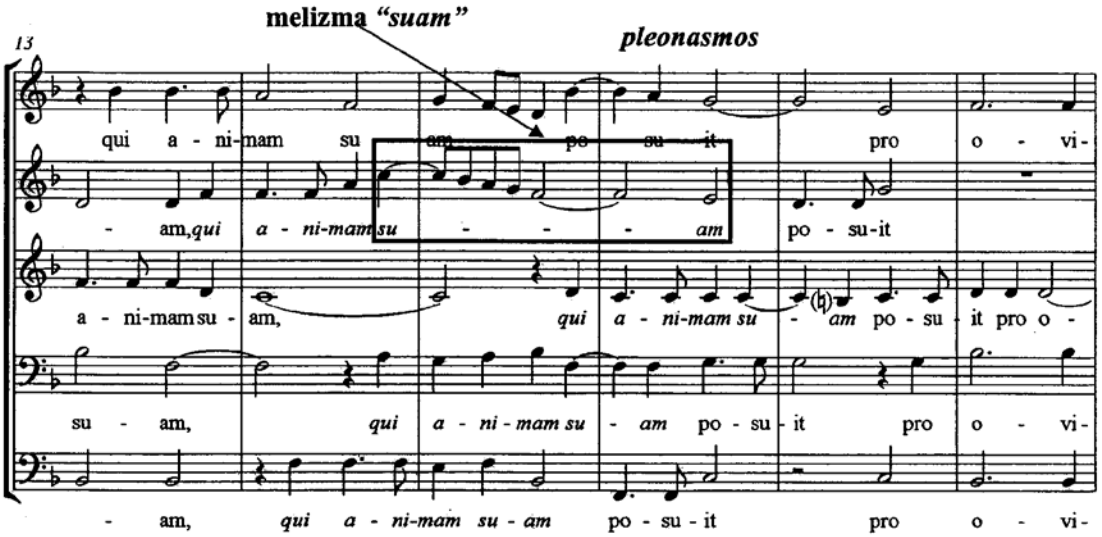
***tiratos* pabaiga**

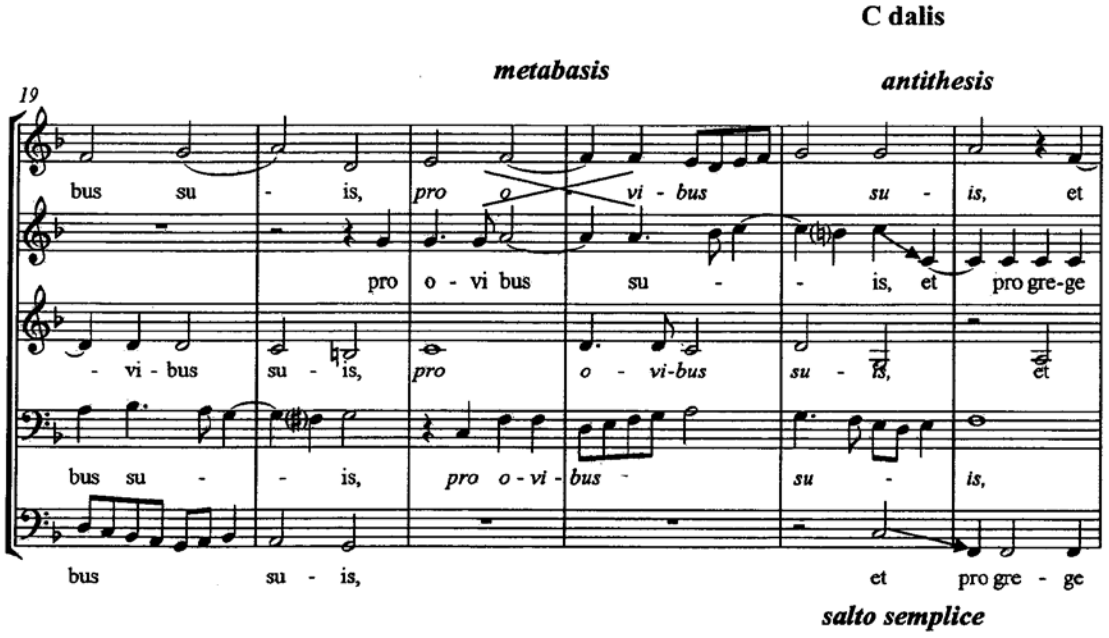


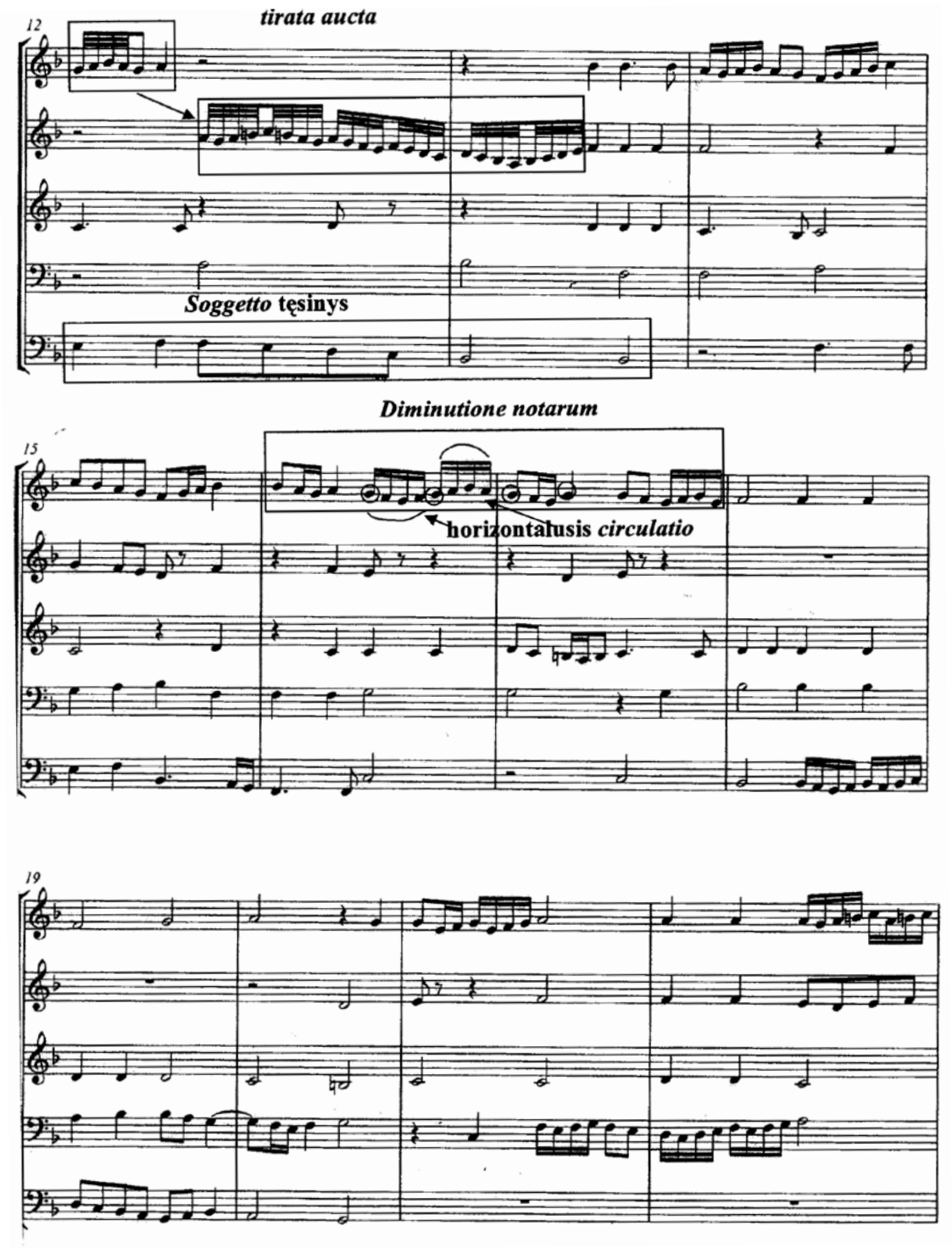
B dalis



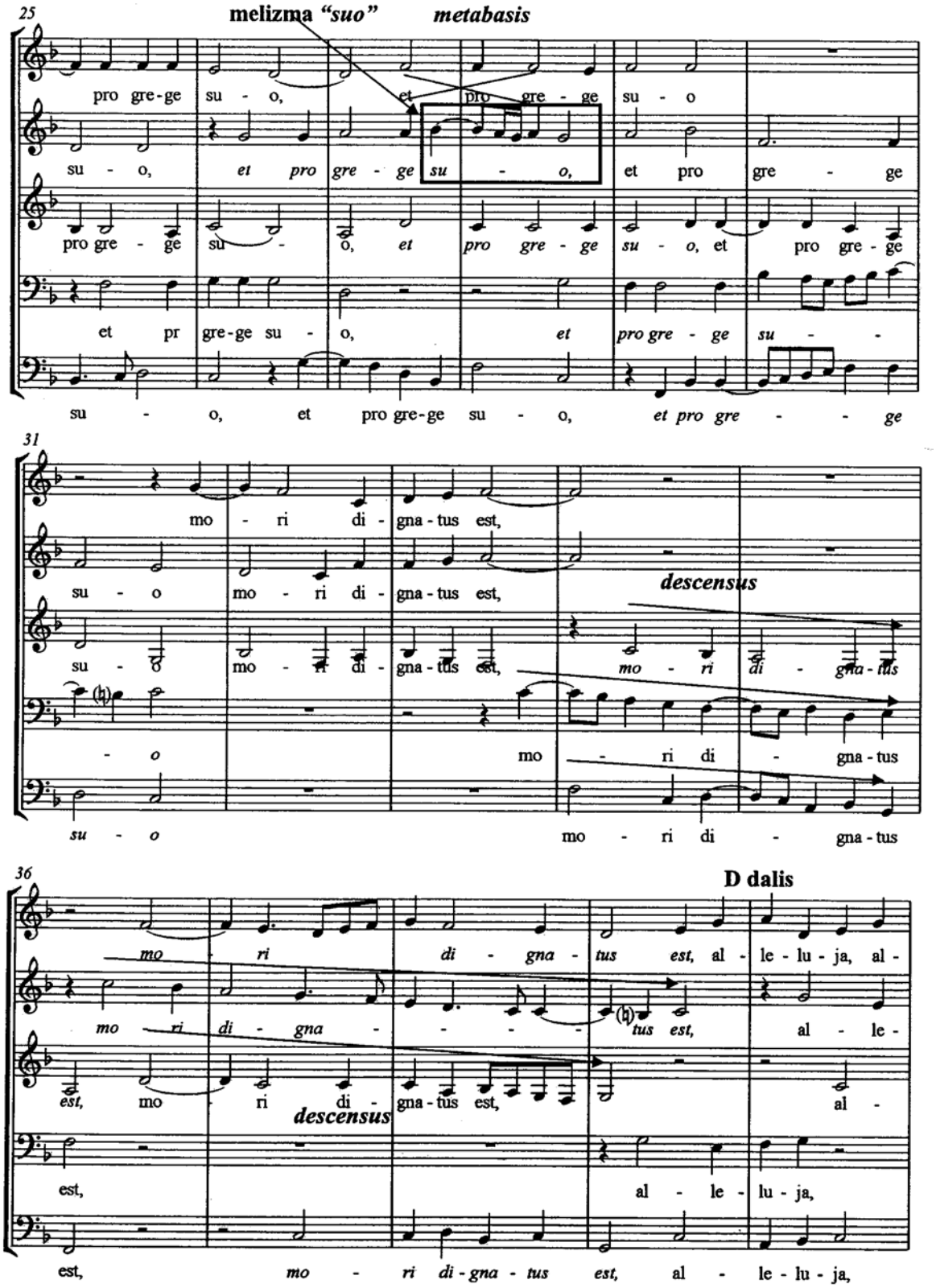
Orlando di Lasso motetas „Surrexit pastor bonus“
2 pvz.






12
tirata aucta
Soggetto tęsinys
Diminutione notarum
15
horizontalusis circulatio
19

Orlando di Lasso motetas „Surrexit pastor bonus“
3 pvz.



C dalis

tirata aucta

23

Et pro grege suo mori dignatus est

SII

tirata defectiva

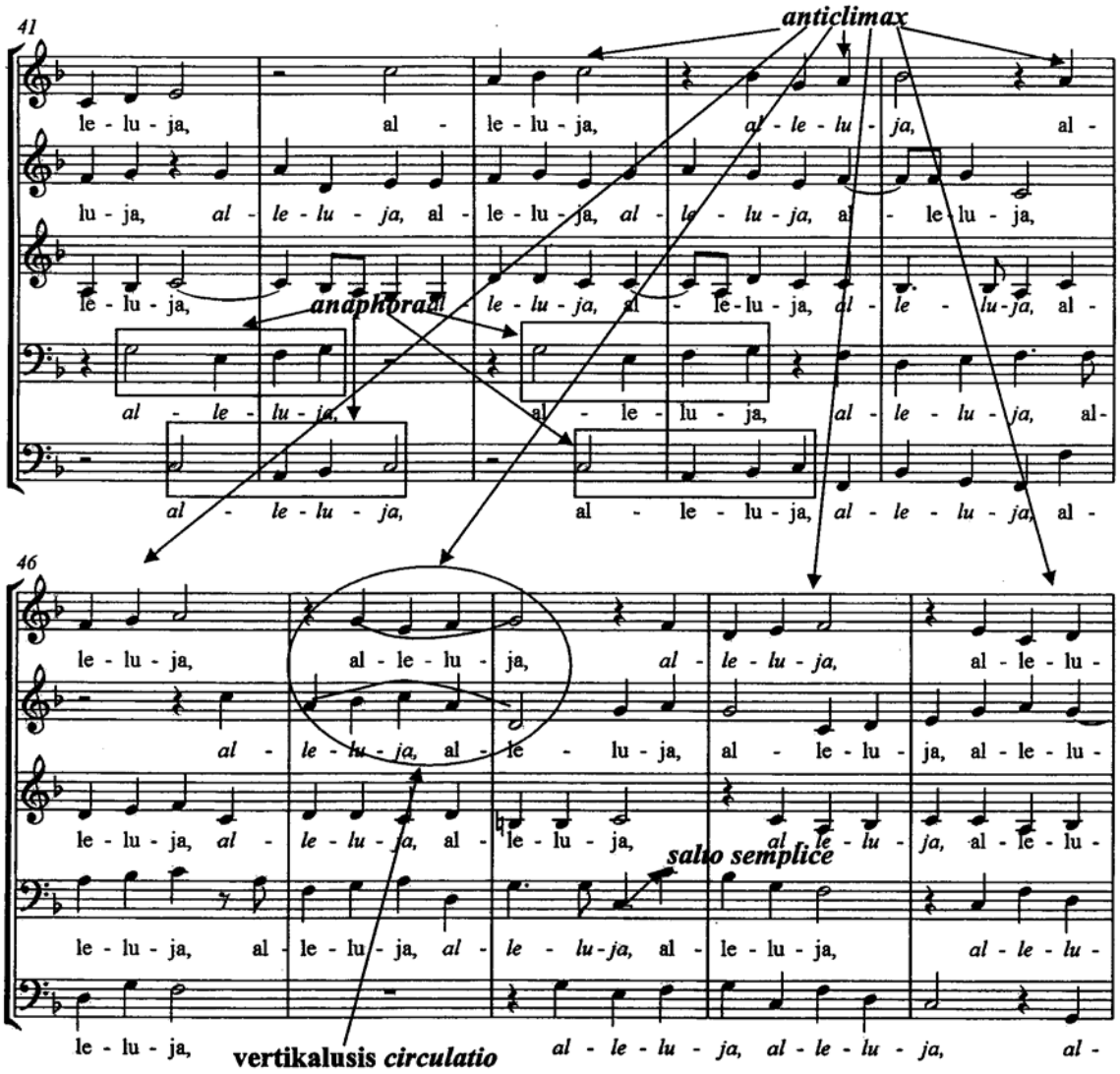
27

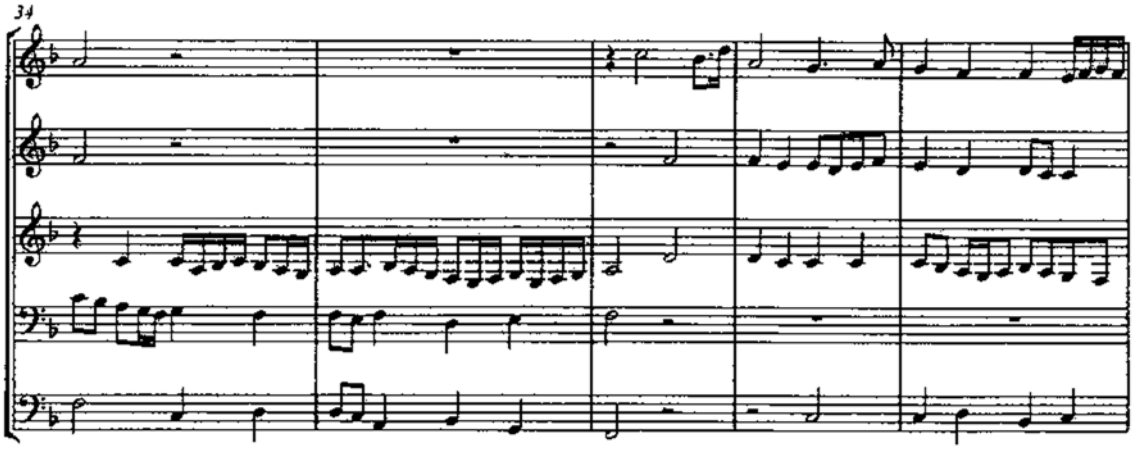
S I

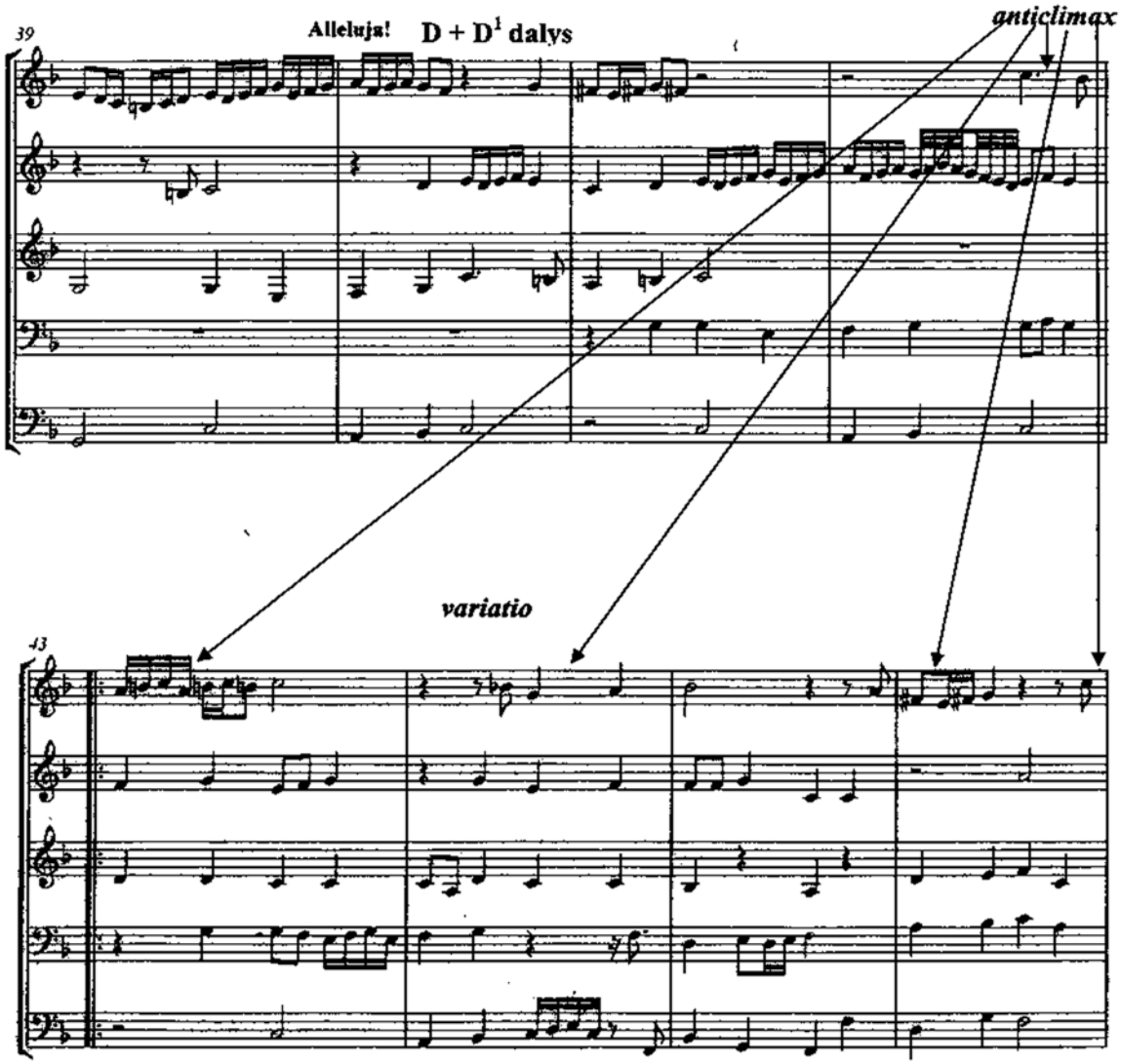
descnesus

30

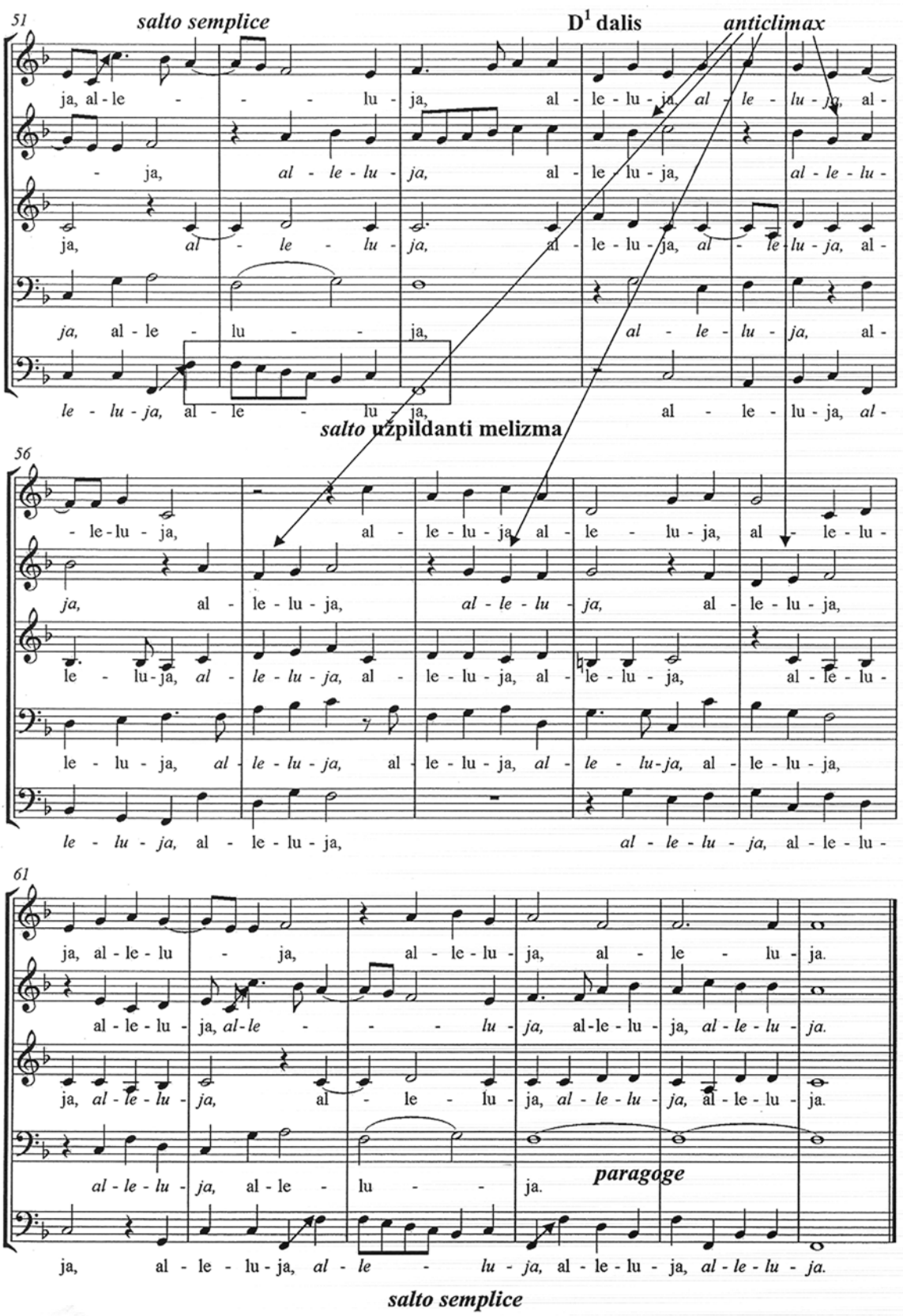
Orlando di Lasso motetas „Surrexit pastor bonus“
4 pvz.

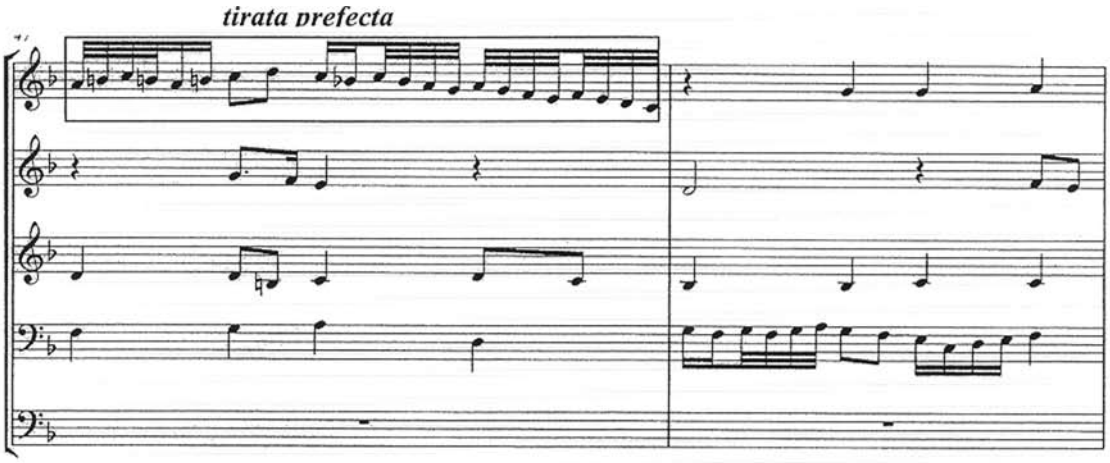


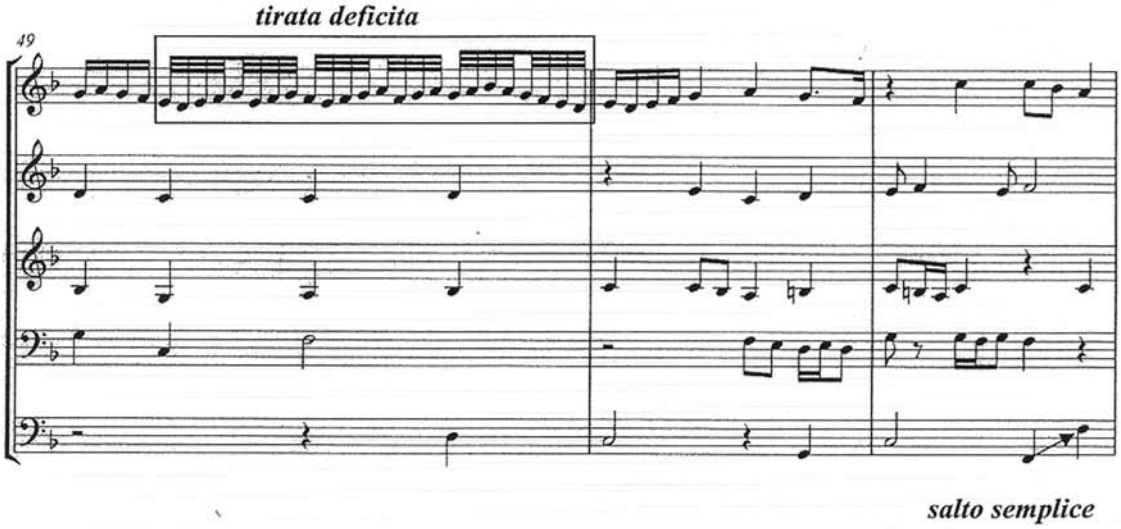

34

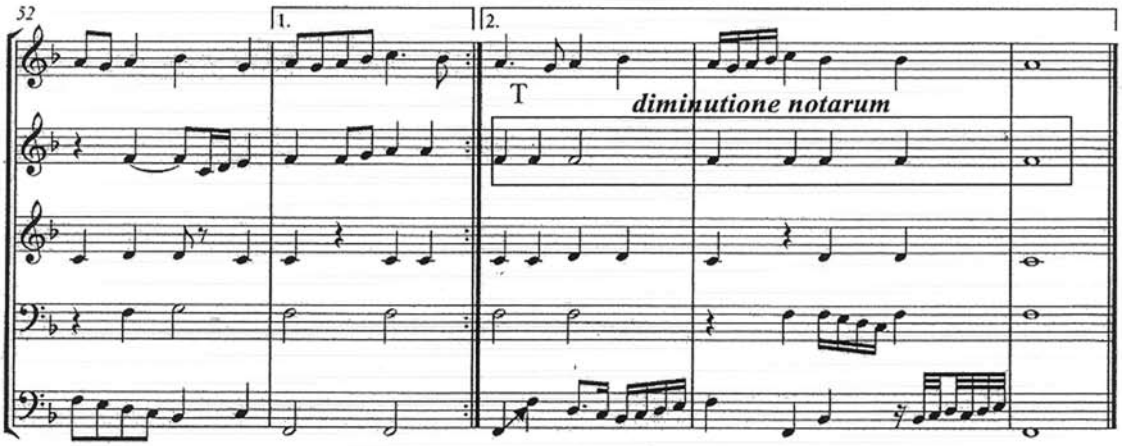

39
Alleluja!
D + D¹ dalys
anticlimax
variatio
43

Orlando di Lasso motetas „Surrexit pastor bonus“
5 pvz.




tirata prefecta


49
tirata deficita
salto semplice


52
1.
2.
T
diminutione notarum

Gražina DAUNORAVIČIENĖ

„Cum essem parvulus“: nuo Orlando di Lasso iki Ryčio Mažulio. Pamatinių kompozicinių idėjų kaita

“Cum essem parvulus”: From Orlando di Lasso to Rytis Mažulis. The Interchange of the Underlying Compositional Ideas

Anotacija

Straipsnis gvildena Orlando di Lasso ir Ryčio Mažulio vokalinius opusus *a cappella*, sukurtus remiantis šv. Pauliaus Pirmojo laiško korintiečiams (13:11) teksto fragmentu „Cum essem parvulus“. Studijos idėją formuoja komparatyvistinis metodas ir hermeneutinės interpretacijos aspektas. Kita vertus, minėti kūriniai analizuojami kaip savo gyvenamojo meto muzikos kompozicijos reprezentacijos. Remiantis jomis fokusuojama šio apaštalų ženklais plūstančio žodinio teksto pasirinkimo motyvacija, siekiama apibūdinti tradicijas, madas ir priemones, kompozicinius įrankius, technikas, įsigilinti į komponavimo proceso psichologiją. Kaitaliojant „apšviesto paviršiaus“ ir jo metamo šešėlio tyrinėjimą, bandoma atskleisti, ką abu opusai gali paliudyti apie savo autorius ir juos sukūrusį laiką. Straipsnyje gvildenamos įvairios problemos, tokios kaip konceptualus požiūris į prasminius žodžius, kompozicinės mąstysenos ypatumai, radikali erdvės ir laiko sampratos transformacija XXI a. opuse, tipologinė forma ir kt. Taikoma daugiakultūrės, pliuralistinės komparatyvistikos metodologija.

Reikšminiai žodžiai: manierizmas, končetizmas, kompozicinė retorika, mikrostruktūrinė muzika, palindromas, motetas, kastratai, garso sinchronizatorius, Orlando di Lasso, Rytis Mažulis.

Abstract

The article discusses two works *a cappella* by Orlando di Lasso and Rytis Mažulis in constructing their compositions on the First Epistle's text by St Paul, 1 Corinthians 13:11 “Cum essem parvulus”. The main idea of this investigation was modelled on the methodological ground emphasizing two methods: comparative analysis and an approach of hermeneutic interpretation. On this basis I'm trying to focus on the motivation of why this text which is crammed with apostolic signs has been chosen, to refer to traditions, fashions or means, compositional “instruments” and strategies, psychology of composing that bind and oppose both opuses. On the basis of analysis I'll try to reveal what both opuses can tell about their authors and the time of creation. The article investigates a variety of problems such as the conceptual approach to key words, the manner of compositional thought, concepts of space, time and temporality that have been radically transformed by recent work, understanding of the genre of the motet and others.

Keywords: mannerism, concetto delle parole, compositional rhetoric, microstructural music, palindrome, motet, castrate, sound synchroniser, Orlando di Lasso, Rytis Mažulis.

Du „Cum essem parvulus“ opusai, sukurti Orlando di Lasso (~1579–1582) ir Ryčio Mažulio (2001), teigia dvejopas tiesas. Viena vertus, jie gali būti pripažįstami kaip 420 metų bedugnės perskirti Europos kompozicinės praktikos kraštai. Kita vertus, jie byloja apie subtilius saitus tarp brandžiojo Renesanso ir teorinės kompozicijos amžiaus, kaip XX a. muzikos specifiškumą yra apibūdinęs Benjaminas Boretzas ir Edwardas T. Cone (Boretz, Cone, 1972, p. vii). Abu „Cum essem parvulus“ vokaliniai opusai *a cappella*, sukurti pagal šv. Pauliaus Pirmojo laiško korintiečiams žodinį tekstą – neabejotini savo epochos kompozicijos reprezentantai. Todėl remdamiesi šiais kompoziciniais tekstais bandysime fokusuoti jų epochos kultūrinę aplinką, apaštalų ženklais plūstančio teksto pasirinkimo priežastis, aptarti tradicijas, madas ar kompozicines naujoves, taip pat komponavimo proceso technologijas ir psichologiją. Ką abu opusai gali paliudyti apie savo autorius ir juos sukūrusį laiką ir kaip pasikeitė kūrybinės manieros bei technikos minėtų daugiau kaip keturių šimtų metų laikotarpiu?

Kadangi studijos idėją formuoja komparatyvistinis ir hermeneutinės interpretacijos aspektai, kuriems svarbus lyginamųjų opusų kontekstų pobūdis, pirmiausia juos pačius iškelkime į „apšviesto paviršiaus“ ir jo metamo šešėlio erdvę. Arba į XVI a. II pusės ir XXI a. pradžios opusų akistatą pažvelkime XVIII a. pabaigoje išpopuliarėjusios madingos paryžietiškos manieros požiūriu. Turima galvoje Etienne'o de Silhouette'o aistra iš spalvoto popieriaus karpyti žmogaus profilius (mūsų atveju „Cum essem parvulus“ kompozicinį tekstą) ir stebėti popieriaus lape likusį siluetą[1]. Nėra abejonių, kad silueto kontūrai vaizdžiai atkuria patį profilį. Todėl, sekdami figūrų karpymo iš popieriaus tradicija, pirmiausia „iškirpkime“ šio moteto kompozicinį tekstą, arba kūną (*ipsum corpus* – pagal J. Burmeisterį), iš jo epochos kontekstų ir apžvelkime jo sukūrimo aplinkybes.

Kada Orlando di Lasso sukūrė motetą „Cum essem parvulus“, kol kas žinome apytiksliai (~1579–1582). Esama įvairių datų nuorodų, pvz., Allanas W. Atlasas teigia, kad moteto rankraštis atsirado Bavarijos dvare 1579 m. (Atlas, 1998, p. 629). Tikslesnį sukūrimo laiką koreguoja O. di Lasso dar gyvam esanr pasirodę jo kūrybos leidiniai (iš viso buvo išleisti 79 tomai), o ypač pradėtos spausdinti konkrečių žanrų kūrinių rinktinės (*Selectissimae cantiones*). O. di Lasso motetų rinktinėje *Quinque et sex vocibus peromatae sacrae*, kurią 1579 m. išleido jo mokinys Leonhardas Lechneris, moteto „Cum essem parvulus“ dar nėra[2]. Pirmą kartą jis pasirodė 1582 m. Miunchene Adamo Bergo jau trečią kartą leidžiamame papildytame O. di Lasso motetų tritomyje *Mottetta, sex vocum, typis nondum uspiam excusa.* Tarp 19 pirmą kartą publikuojamų motetų trys sukurti Naujojo Testamento žodžiais: „O altitudo divitiarum“ – pagal laiškus romiečiams, „Benedicto est claritas“ – iš Apokalipsės knygos ir „Cum essem parvulus“ – iš Pirmojo laiško korintiečiams[3]. Kodėl pasirinktas šis žodinis tekstas?

Artėdamas prie savo penkiasdešimtmečio[4], O. di Lasso jau buvo sukūręs didžiąją dalį iš W. Boettischerio minimų 1678 kūrinių (Boettischer, 1958, p. 21), atstovaujančių visiems tada žinomiems bažnytiniams ir pasaulietiniams prancūzų, italų ir vokiečių vokaliniams kūrinių žanrams. Čia, beje, reikia dar kartą patikslinti įvairiuose šaltiniuose nurodomus faktologinius jo kūrybos duomenis, nes XXI a. pradžioje, Richardo Taruskino teigimu, O. di Lasso paskelbti kūriniai jau yra perkopę du tūkstančius (Taruskin, 2005, p. 714). Nuo 1556 m. apsigyvenęs Miunchene ir iš pradžių gavęs tenoro tarnybą Bavarijos dvaro kapeloje, O. di Lasso tęsė savo brandžiausią ir, matyt, laimingiausią gyvenimo laikotarpį. Kaip rašo Horstas Leuchtmannas, O. di Lasso priklausė dvaro kunigaikščio šeimynykščių aplinkai. Puikios jo manieros, erudicija, rafinuotas modernaus kosmopolito skonis darė didelį įspūdį išsilavinusiam filantropiškam Albrechtui V, todėl kompozitorius greitai tapo artimu kunigaikščio bičiuliu, pašnekovu.

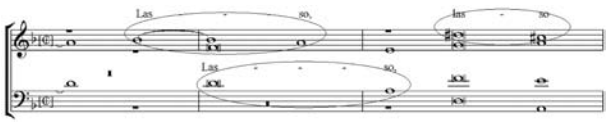
Neilgai trukus ėmęs vadovauti Bavarijos dvaro kapelai kaip *maestro di cappella*[5], O. di Lasso dar kartą ir bene skaudžiausiai, akivaizdžiausiai patyrė vieną jį persekiojantį egzistencinį dėsnį. Jo veikimo sąlyga pirmiausia būdavusi artima bičiulystė su itin kilmingu ir O. di Lasso kūryba besižavinčiu patronu. Šįsyk, kaip minėjome, tai buvo Bavarijos kunigaikštis, didelis meno žinovas, mecenatas Albrechtas V (1528–1579) ir jo sūnus Vilhelmas V (1548–1626). Intensyvų, atvirą, netgi familiarų jų bendravimą[6], intelektualias ironiškas diskusijas įvairiomis temomis atskleidžia epistolinis O. di Lasso archyvas (Leuchtmann, 1977). Iš 57 išlikusių O. di Lasso rašytų laiškų net 46 buvo rašyti Vilhelmui V 1574–1579 m. Kita vertus, dvasinis jų artumas ir bendravimo intensyvumas lėmė vėlesnės dvasinės evoliucijos ir bendravimo krizės mastą. Ji prasidėjo 8-ame dešimtmetyje. O. di Lasso ir Albrechto V santykius vis labiau ėmė komplikuoti neišvengiamos dvaro intrigos, abipusiai nusivylimai ir asmeninės ambicijos, be to, artėjančios senatvės požymiai. H. Leuchtmannas pažymi, kad 1574 m. santykiai su senuoju Albrechtu pradėjo blogėti dėl paties O. di Lasso – jam būdingos laikysenos, kandžios ironijos ir nepalaužiamo užsispyrimo. Kaip jau minėta, O. di Lasso gyvenime tai nebuvo naujiena. Apskritai O. di Lasso muzika, pasak Franzpieterio Messmerio (Messmer, 1982, p. 194), didžiausią įspūdį darė būtent jauniems, ypač kilmingiems žmonėms, tokiems kaip minėti Bavarijos kunigaikščiai, Valua (Valois) giminės palikuonis Prancūzijos karalius Karolis IX, kuris pats ne kartą yra giedojęs savo dvaro kapeloje, Vatikano popiežiai ir pan. Bet vėliau santykiai dažniausiai rutuliodavosi pagal panašius scenarijus.

Orlando di Lasso dvasines ir moralines nuostatas aštrėjant santykiams su Albrechtu V atspindi keli jo poelgiai: 1572 m. O. di Lasso atsisakė bene pelningiausios tarnybos Karolio IX dvare. Tai buvo jo protestas prieš hugenotų (protestantų) skerdynes Paryžiuje šv. Baltramiejaus naktį (1572 m. rugpjūčio 24 d.)[7]. Kurdamas „Cum essem parvulus“, O. di Lasso gavo dar vieną, bene paskutinį gerą siūlymą – Saksonijos kunigaikštis Augustas kvietė jį pakeisti 1580 m. sausio 18 d. mirusį Drezdeno dvaro kapelmeisterį (*Hofkapellmeister*) Antonio Scandellus. Tačiau, nenorėdamas išsiskirti su savo kapela, senstančiais ir beišmirštančiais muzikantais, be to, vengdamas patekti į vieną aršiausių protestantizmo centrų, O. di Lasso atsisakė pasiūlymo ir 1580 vasario 13 d. laiške hercogui Augustui atsiprašė (*gnedigst entschuldiget zu halten*), kaip vieną atsisakymo priežasčių nurodydamas užgyventą namą ir kitas gėrybes Miunchene (*ein Haus, Garten undt andere liegende Gütter*), kartu užsiminė ir apie artėjančią senatvę (*zu dem ich nun anfange alt zu werden*)[8] (Boetticher, 1958, p. 533). Kitame laiške vietoj savęs jis rekomendavo savo globojamą mokinį Leonhardą Lechnerį, kaip didžiausią privalumą pabrėždamas jauną amžių – jam buvo trisdešimt.

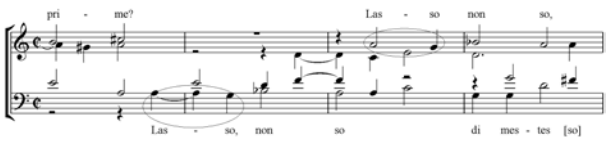
Į O. di Lasso vis labiau užkariaujančią depresiją ir gyvenimo nuovargį galima žvelgti ir kaip realybėje išsipildžiusią jo pavardės semantinę reikšmę (lot. *lassus*, it. *lasso* – „nuvargęs, nusiminęs“). Čia iškyla netikėtai įdomus ir, beje, su Ryčio Mažulio vardo bei pavardės semantiniu aktyvumu sietinas Orlando di Lasso vardo ir pavardės prasmingumo aspektas. Žaižaruojantis gyvybingumas, nemenka ironijos dozė ir religinga melancholija buvo tarsi du visai skirtingi O. di Lasso dvasiniai veidai, eskizuojami jo biografų (Leuchtmann, 1976; Erb, 1990, p. 4–31; Messmer, 1982 ir kt.). Bergene savo tėvų vadintas Rolandu arba Orlande de Lassus, vėliau kompozitorius išgarsėjo Orlando di Lasso pavarde, kuri paties kompozitoriaus buvo skelbiama Italijoje. Prancūzijoje paplitusi Orlando di Lassus forma iš esmės buvo ne lotynizuota,

bet originali, prigimtinė (bergeniška) forma (Leuchtmann, 1990, p. xxiv). Vardas Orlandas arba Rolandas ne tik buvo šventas vardas Belgijoje, bet ir vienas populiariausių to meto herojų vardų. Yra žinoma, kad patsai O. di Lasso ne kartą savo vardą siejo su Ludovico Ariosto pašėlusiuoju Orlandu – *Orlando Furioso* (1516, 1532), tokiu pat kupinu lipšnumo, kaip ir Matteo Maria Boiardo epiškasis įsimylėjėlis *Orlando Innamorato* (1495). Antroji žodžio *lassus* reikšmė (lot. „pavargęs“) ir „pavargusio Orlando“ asociacijos ankstyvuoju metu buvo tarsi ironiškojo *Divine Orlando* sąmonės kibirkštys, nes ryškiai kontrastavo klestėjimo metu pažįstamai O. di Lasso asmenybei ir jo kuriamai rafinuotai, moderniai muzikai. Tačiau, artėjant prie „Cum essem parvulus“ laiko, būdvardis „nuvargęs, pailsęs“ O. di Lasso gyvenime ir kūryboje ėmė įgauti tikrąją savo reikšmę, kurią dar papildė įsikūnijusi kita lotyniško bei itališko žodžio *lassus*, *lasso* reikšmė („nelaimingas“). Šis žodis ir jo reikšmės, kaip vėliau matysime, labai dažnai figūruodavo retoriškuose Renesanso poetiniuose tekstuose.

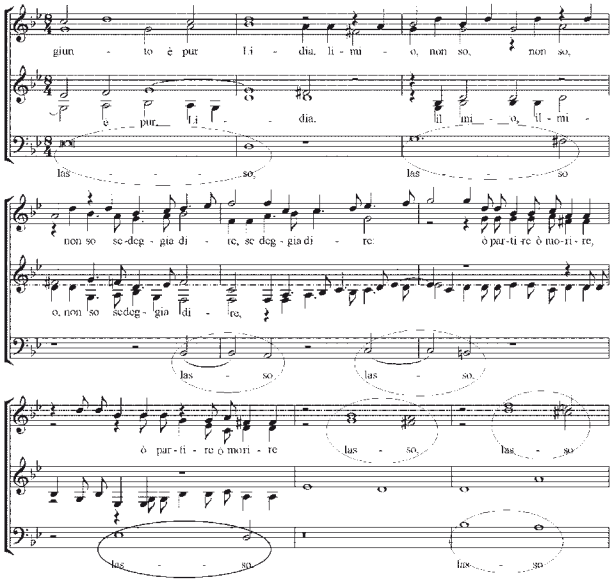
Svarbu ir tai, kad žodiniuose tekstuose pasirodantis žodis *lasso* buvo gana vieningai retorizuojamas įvairių O. di Lasso epochos kūrėjų. Vieną ankstyvųjų šios intonacinės formulės prototipų rastume Adriano Willaerto (~1490–1562) madrigale „Quanto più m'arde“. Dviejų krintančių sekundų konstrukcija (*b–a* (↑) *d–cis*), siejama su žodžiais *lassus*, *lasso*, skambėjo Cypriano de Rore (1515/1516–1565) madrigale „O sonno o della queta humida ombrosa“. Dar vieną šios intonacinės formulės variantą pateikia pats Orlando di Lasso madrigale „In dubbio di mio stato“ kartu su žodžiais *lasso, non so*. Įsidėmėkime, kad žodžius *lassus*, *lasso* pats kompozitorius įdiegė kaip solmizacinių tonų *la–sol* atitikmenis. Tai neabejotinas jo muzikinio parašo autentiškumo patvirtinimas. Įvairius kitus šios melodinės formulės variantus rasime Heinricho Schützo (1585–1672) madrigale „Giunto è pur, Lidia“ (Дубравская, 1996, p.126–128), kuriame su žodžiais *lassus*, *lasso* skamba tokios intonacinės konstrukcijos: *c–h* ↑ *es–d* arba *b–a* ↑ *f–e* ir kiti variantai.



1 pvz. Cypriano de Rore. Madrigalas „O sonno o della queta humida ombrosa“, t. 16–18



2 pvz. Orlando di Lasso. Madrigalo „In dubbio di mio stato“ fragmentas, t. 30–33



3 pvz. Heinrichas Schützas. Madrigalo „Giunto è pur, Lidia“ fragmentas, t. 7–15

Embleminių intonacijų tekstų tinkle šios Renesanso figūros neabejotinai sietinos su būsima J. S. Bacho monograma ir GTK I tomo fugos *cis-moll* temos intonaciniu prototipu. Iš esmės O. di Lasso intonacinė emblema interpretuotina kaip kompozicinių tekstų tarpusavio sąveikos kodavimas. Šiuos būdus savaip klasifikavo prancūzų literatūros teoretikas Gérard'as Genette (Genette, 1997), juos sujungdamas transtekstualumo sąvoka, anot jo, talpesne už Julijos Kristevos pasiūlytą intertekstualumo sąvoką. G. Genette įvardytiems transtekstualumo potipiams aptariamu žodžio *lasso* kompozicinio retorizavimo atveju artimiausios būtų šios G. Genette siūlomos sąvokos: paratekstualumas (teksto siejimas su jo protekstais, pavyzdžiui, pavadinimais, antraštėmis, epigrafais, dedikacijomis, padėkomis, iliustracijomis ir pan.) bei architekstualumas – pats save ženklinantis tekstas.

Po Albrechto V mirties (1579) prasidėjo vėlyvoji O. di Lasso kūryba, kuri nuo ankstesniosios skyrėsi akivaizdžiu katalikų tikėjimo deklaravimu ir mirties tema. Tikėjimo klausimų svarstymas, katalikybės ir Reformacijos skirtumai buvo nuolatinė O. di Lasso ir Albrechto V diskusijų tema ir dar vienas dvasinio jų bendrumo požymių[9]. Niekada nebuvęs uolus katalikas ir karštas Reformacijos priešininkas, O. di Lasso vis dėlto išliko katalikas visą gyvenimą. Tačiau, ištiktas dvasinės krizės, jis pasikeitė iš esmės. Intelektualus, ironiškas, garbės išlepintas dieviškasis Orlandas – *divin Orlande* (kaip jį vadino prancūzų poetas Pierre'as de Ronsard'as), *princeps musicorum* (lot. „muzikos valdovas, kunigaikštis“), *Schelmi* (kaip pats save vadino 1575 m. balandžio 7 d. laiške Vilhelmui V į Landshutą))[10] – virto slogios depresijos (*melancholia hypocondriaca* – taip apibūdino jo būseną O. di Lasso gydytojas Thomas Mermannas) prislėgtu, labai religingu žmogumi.

Pasikeitė jo mąstysena ir laiškų stilius: dingo kandžios kritiškos frazės, atsirado pamokslavimo ir savo tikėjimo manifestavimo retorika. 1575 m. kovo 28 d. O. di Lasso rašė: „Tikrasis kelias yra Kūrėjas, jis yra Ganytojas, visokio gėrio šaltinis; taigi sekime jo mokymu, sekime be baimės paskui jį, regėdami jo galią, drebėkime dėl savo klaidų! Aš, didysis nusidėjėlis, darausi pamokslautoju ir užgožiu savo nuodėmingumą“ (Messmer, 1982, p. 172). Po dešimties metų (1585) O. di Lasso kaip piligrimas jau keliavo į Loretą, į vieną įspūdingiausių Marijos šventovių[11]. Pasiekęs Italiją, Feraroje girdėjo patį naujausią italų muzikos stilių, tačiau juo nesusižavėjo, ir jis nepadarė įtakos vėlyvosios O. di Lasso kūrybos stilistikai.

„Cum essem parvulus“ laikotarpiu sukurtos mišios, *Magnificat*, motetai, psalmės, vokiškos dainos ir pan. Jose sąmoningai atsitraukiama nuo ankstesnių radikaliųjų kompozicinių formų, devalvuojama modernumo samprata, ryškėja konservatizmo požymiai, tarsi apgailint jaunystės nuodėmes – „Prophetiae Sibyllarum“ (~1560) chromatizmus, satyrinį kūrinių pobūdį. Gyvenimo pabaigoje O. di Lasso sukūrė savo testamentinę rojaus viziją ir ją prieš pat mirtį dedikavo popiežiui Klemensui VIII. Taip 21 sakraliųjų madrigalų (*madrigali spiritualia*) „Lagrime di San Pietro“ („Šv. Petro ašaros“, 1594) ciklą pagal Luigi Tansillo (1510–1568) eiles[12] pavadino F. Messmeris (Messmer, 1982, p. 172). Kuo šio ciklo eilės buvo dvasiškai artimos mirštančiam O. di Lasso, gali atskleisti keturios L. Tansillo (ciklo 5-o madrigalo) eilutės: „Jauna moteris niekada nėra regėjusi savo nuostabaus veido, spindinčio krištolo veidrodyje, taip aiškiai, kaip kad nelaimingas senas vyras [Petras – *G. D.*] savo nuodėmes išvydo Viešpaties akyse“. Ko galėjo tikėtis Renesanso žmogus (O. di Lasso), žvelgdamas į artėjančią mirtį? Kad bus išganytas tinkamai gyvendamas, teisingai ir deramai triūsdamas, kurdamas save ir pasaulį pagal Dievo valią. Išpažinus nuodėmes ir atlikus atgailą (pvz., gailintis drąsaus Lasso kūrybos modernumo), prisikėlimas buvo siejamas su Dievo dovanota malone ir jo dieviškąja meile, kuri pranoksta žmogaus įsivaizduojamą meilės tobulumo mastą.

Dar vienas O. di Lasso dvasinės krizės atspindys buvo apaštalo šv. Pauliaus Pirmojo laiško korintiečiams (gr. *epistolē pros korinthious A*, lot. *epistula ad corinthios 1*), padiktuoto nežinomam raštininkui 55 m. po Kr. Efeze, 13 skyriaus pasirinkimas. O. di Lasso kūrybinėje sąmonėje atgarsį rado šv. Pauliaus laiške pabrėžiama Aukščiausiojo maloningoji meilė žmogui – *caritas* (gr. *αγαπη*), Dievo malonės kupinas žvilgsnis į žmoniją[13]. Juk šv. Pauliaus laiškas – vienas gražiausių Bažnyčios himnų nesavanaudiškai meilei – tuo metu O. di Lasso'ui buvo paguodos versmė. Motetui panaudotas tekstas buvo prisodrintas metaforų, simbolių ir O. di Lasso'ui svarbios žmogaus augimo idėjos:

Šv. Pauliaus Pirmasis laiškas korintiečiams, 13 skyrius (11–13)[14]:

13, 11	
Cum essem ***parvulus***,	Kai buvau **vaikas**,
loquebar ut ***parvulus***,	kalbėjau kaip **vaikas**,
sapiebam ut ***parvulus***,	mąsčiau kaip **vaikas**,
cogitabam ut ***parvulus***;	protavau kaip **vaikas**;
quando autem factus sum vir,	**tapęs vyru**,
evacuavi *quae errant* ***parvuli***.	**mečiau** tai, kas **vaikiška**.
13, 12	
Videmus *nunc per speculum*	Dabar **mes regime** lyg veidrodyje,
in aenigmate, tunc autem	mįslingu pavidalu. o tuomet regėsime
facie as faciem.	**akis į akį**.
Nunc cognosco ***ex parte***,	Dabar pažįstu **iš dalies**,
tunc autem ***cognoscam*** *sicut*	o tuomet **pažinsiu**,
sicut et ***cognitus*** *sum.*	kaip pats esu **pažintas**.
13, 13	
Nunc autem manet ***Fides***,	Taigi dabar pasilieka **Tikėjimas**,
Spes, ***Caritas***	**Viltis** ir **Meilė** –
Tria *haec* ***maior autem his***	šis **trejetas**, bet **didžiausia jame**
est ***Caritas***.	yra **Meilė**.

O. di Lasso moteto „Cum essem parvulus“ kompozicinė analizė primena Ernsto Cassirerio skelbtą „kultūros faktų“ idėją, teiginį, kad žmogus yra simbolius kurianti būtybė. Todėl teksto struktūroje pravartu įžvelgti tai, ką Cassireris vadina ženklinančiomis simbolinėmis reikšmėmis, – reprezentacinės funkcijos (*Darstellungsfunktion*) ir

signifikatinės funkcijos (*Bedeutungsfunktion*) pasireiškimą („Philosophy of Symbolic Forms", 3 tomai, 1923, 1925 ir 1929). Tarsi braižydami diskursyvinį žemėlapį, šv. Pauliaus teksto fragmente paryškinkime O. di Lasso konceptualizuojamus žodžius. Neabejotina, kad iš esmės O. di Lasso kompoziciškai simbolina dviejų pobūdžių žodžius, kuriuos galima įvardyti remiantis viena pirmųjų ženklo-simbolio teorijų – Šv. Augustino „De doctrina christiana": *signa naturalia* (žymi tik save ir savo ryšį su pasauliu ir turi orientacinę funkciją) ir *Signa Divinitus data* (ženklai, iš Dievo ateinantys, t. y. Aukščiausiojo valia) (Chydenius, 1970).

Kita vertus, gilinantis, kokie apaštalo šv. Pauliaus žodžiai buvo O. di Lasso tarsi pasibraukti, reikia nepamiršti, kad tikroji jo profesija – aktorystė. Matyt, skaitydamas ar kalbėdamas O. di Lasso įsidėmėtinai raiškiai tarė žodžius. Jis turėjo rašymo dovaną. Jo tekstuose apstu emocingų žodžių, kalba nepaprastai gyva, turtinga, daugiažodė, tai patvirtina ir jo laiškus publikavęs bei tyrinėjęs Horstas Leuchtmannas (Leuchtmann, 1977). Aktyviems savo kūrinių tekstų žodžiams XVI a. vidurio moderniosios muzikos kūrėjo maniera O. di Lasso taikė mimetiškas, ekstravagantiškas kompozicines priemones, kurios padėjo išreikšti – „pavaizduoti" ir signifikuoti jo įsidėmėtų žodžių prasmes ir sukeliamus afektus. Tokią kompozicinę mąstyseną Gioseffo Zarlino pirmą kartą apibūdino *imitatione* sąvoka, kuri muzikoje išreiškė Renesanso literatūroje prasidėjusį *imitazione della natura*[15] (it. „gamtos mėgdžiojimas") arba *imitazione del concetto delle parole* (it. „žodžių idėjų mėgdžiojimas") judėjimą.

Orlando di Lasso motetas „Cum essem parvulus" neatsidūrė Joachimo Burmeisterio analizės akiratyje pirmuosiuose Rostoke išleistuose muzikos retorikos darbuose „Hypomnematum musicae poeticae" (1599), „Musica autoschediastike" (1601) ir „Musica poetica" (1606). Tačiau O. di Lasso motetų retoriškieji fragmentai yra tapę J. Burmeisterio darbų klasikiniais muzikinės retorikos teorijos pavyzdžiais. Akivaizdumo dėlei pateiksime W. Boetticherio sudarytą O. di Lasso kūryboje J. Burmeisterio išskirtų 24 retorinių figūrų sąrašą (Boetticher, 1958, p. 8–9)[16], kurio antroje skiltyje išvardyti J. Burmeisterio analizuoti O. di Lasso motetai (žr. priedą Nr. 1). „Musica poetica" XV skyriuje pats J. Burmeisteris analizuoja O. di Lasso motetą „In me transierunt", o Claude'as V. Palisca savo darbe, remdamasis J. Burmeisteriu, pateikia O. di Lasso moteto „Cum rides mihi" retorinę analizę (Palisca, 2006, p. 216–225). Tai rodo, kad J. Burmeisteris retorinių figūrų turinį suvokė kiek kitaip nei XX a. muzikos retorikos teoretikai savo darbuose. Todėl „Cum essem parvulus" retorines figūras apibūdinsime remdamiesi naujesniais – H. H. Ungerio (1941), H. Leuchtmanno (1959) ir D. Bartelio (1985, 1997) darbais – disertacijomis bei A. Pister (2005) sudarytu katalogu.

Pirmiausia kelkime klausimą – ką apie „Cum essem parvulus" retoriškumą yra teigę kiti autoriai? Allanas W. Atlasas ir C. V. Palisca atkreipė dėmesį į tai, kad šio moteto faktūra bei kontrapunktinė technika paklūsta žodiniam tekstui (Atlas, 1998, p. 629–630; Palisca, 1994, p. 317). Jie trumpai aptarė pirmąją moteto dalį, pabrėždami, kad O. di Lasso žodį *parvulus* kartojo tarsi riturneles su smulkių ritminių verčių puošybiniais elementais. Pastebėjo ir O. di Lasso taikytą registrinį faktūrinį išsluoksniavimą tarp vaikiško registro balsų (pirmoji frazė *Cum essem parvulus*) – *Cantus* ir *Altus I* bei žemųjų vyrų balsų. Žodžius *loquebar* („kalbėjau"), *sapiebam* („mąsčiau") ir *cogitabam* („protavau"), C. V. Palisca'os nuomone, O. di Lasso priskyrė apaštalo šv. Pauliaus balso registrui (Palisca, 1994, p. 317). Teigiama, kad augimo ir brandos idėją *quando autem factus sum vir* („tapęs vyru") O. di Lasso atskleidė laipsniškai išplėsdamas chorą nuo dviejų iki šešių balsų. O „natos prieš natą" – *contrapunto di nota contra nota* technika mimetiškai atliepė *facie as faciem* („veidas į veidą" / „akis į akį") žodinį tekstą. Šiuos pastebėjimus papildysime išsamesne kompozicinio teksto analize, įvardydami konkrečias retorines situacijas bei figūras (žr. 2 priedą).

Dvidalio moteto pradžia asocijuojasi su figūra *auxesis* (gr. „kilimas, kopimas"), lotyniškai vadinama *climax, gradatio* sekvencijos pobūdžio kilimu (gr. *anabasis*). Įsidėmėję moteto pradinės frazės sekvencinio kopimo tonų solmizaciją – *sol, la*, turėsime tam tikrą pagrindą hipotezei apie moteto autobiografines inspiracijas ir paliktą O. di Lasso muzikinį parašą. Žinoma, jei pritarsime teoriniuose darbuose nedrąsiai keliamai minčiai, kad O. di Lasso muzikinis autografas buvo solmizaciniai *la+sol* atitikmenys. Tai, beje, diskutuotinas dalykas, nors esame pastebėję, kad kai kuriuose tekstuose skiemenys sutampa su O. di Lasso notuojamais solmizaciniais tonų atitikmenimis. Pavyzdžiui, mūsų jau minėtame madrigale „In dubbio di mio stato" žodžius *lassus, lasso* kompozitorius akivaizdžiai solmizavo kaip *la+sol* atitikmenis (žr. anksčiau pateiktą pavyzdį).

Ir muzikinio O. di Lasso autografo, ir moteto autobiografiškumo įspūdį netikėtai sustiprina mūsų įžvelgtos akivaizdžios šv. Pauliaus teksto fragmento prasmių bei įvaizdžių paralelės su užrašu ant O. di Lasso kapo pranciškonų vienuolyne Frydhofe (Friedhof, *Franziskaner-Kloster*), kuris O. di Lasso šeimos rūpesčiu buvo iškaltas dar 1595 metais.

Epitafijos siužetas, tiesą sakant, pakartoja šv. Pauliaus teksto fragmento prasminius akcentus: formuojamas žmogaus gyvenimo egzistencinis provaizdis: ratas sukasi pradedant nuo dukart pavogto vaiko, turinčio nuostabiai skaidrų diskantą (*hellen, lieblichen Stimm*), kyla į jo brandos – tenoro – laiką, vėliau leidžiasi iki senyvo žmogaus – boso – akistatos su mirtimi[17]:

Discant hab ich als Kind gesungen,
Als Knabe weiht‘ ich mich dem Alt,
Dem Mann ist der Tenor gelungen,
In Tiefen jetzt die Stimm‘ verhallt.
Laß Wandrer, Gott den Herrn uns loben,
Sei dumpfer Bass mein Ton,
Die Seele bei ihm oben!

Diskantu giedojau, kai buvau vaikas,
Altui atsidėjau būdamas berniukas,
Kai vyru tapau, buvau tenoras,
Dabar balsas skamba žemai.
Keleivi, šlovinkime Dievą,
Tedunda bosu mano balsas,
O mano siela tekyla pas Jį!
(Vertė *G. D.*)

Jau ne kartą minėta *parvulus* mikroriturnelė (laipsniškos eigos – *passaggio* – žemyn arba *passo e mezzo* figūra) O. di Lasso sukomponuota kaip tercijomis judančių puošybinių elementų figūra. Todėl retoriniu požiūriu ši konsonansų sankaupa mūsų analizėje įvardijama retorine figūra *congeries* (žr. priedą Nr. 2). Kita vertus, puošybinis ir diminucinis šios figūros pobūdis leidžia taikyti melodinius piešinius bei faktūros figūracijas apibūdinančią retorinės figūros *amplificatio* (lot.; pranc. *élégance*) idėją. Ir apskritai O. di Lasso mėgo balsų tercinius dublius, pavyzdžiui, žr. *Superius* ir *Contra* jo motete „On doit le fer battre“ ir daugybėje kitų kūrinių. Balsų dubliavimas buvo populiari to laiko kompozicijų ypatybė, pastebėta, pavyzdžiui, Marchetto Cara'os frotoloje „Oime el cor“, Luca'os Marenzio „Io son ferito“, Andrea Gabrieli „Forestier innamorato“, Adriano Willaerto vilaneskoje „O dolce vita mia“, Giovanni Domenico da Nola'os „Chi la dagliardo“ ir kt. Mikroriturnelės išdėstymo pobūdį verbaliniame ir muzikiniame tekstuose galima įvardyti *epistofa* – figūra, kuria apibūdinamas melodinio reljefo įsimintinas pakartojimas, ir J. Burmeisterio pamėgta figūra *hypotyposis* – tai žodinio teksto vizualių reiškinių, objektų, nuotaikų vaizdavimas muzikinėmis priemonėmis[18].

Atkreipkime dėmesį į riturnelę užbaigiančią ir vėliau iš balso į balsą migruojančią vadinamąją O. di Lasso kadenciją. Jos pagrindą sudaro Renesanso kadencijų konstrukcijoms būdingas didžiosios sekstos sprendimas į oktavą, arba vėliau Hugo Riemanno pavadintoji „tercijų ir sekstų taisyklė“ (it. *regola delle terze e seste*)[19]. Jei patyrinėsime, kaip kompoziciniame tekste toliau plėtojamos O. di Lasso klauzulės ir kadencijos, kurios būna tai stipriau, tai silpniau ornamentuotos, verta bus prisiminti dar vieną teorinį XVI a. vidurio dokumentą – Adrianus Petit Coclico traktatą „Compendium musices“ (Nürnberg, 1552). Jis demonstravo kadencijų kūrimo technikas ir jų ornamentines figūras, perimtas iš A. P. Coclico mokytojo Josquino des Près. Josquinas mokinius mokė iš pradžių naudoti nepuoštas melodines kadencijų atramas, žymimas kaip *simplex* (lot. „paprastas“), *communis* (lot. „įprastas“), *crudus* (lot. „grubus“), ir tik paskui jas papuošti *elegans* (lot. „rafinuotas“) pavidalais.

Pirmoje moteto dalyje augimo (*quando autem factus sum vir* – „tapęs vyru“) metaforą, kaip minėjome, O. di Lasso neabejotinai paryškina didindamas balsų skaičių (nuo *bicinium* iki šešiabalsio choro). Tačiau tyrinėtojai (A. W. Atlasas, C. V. Palisca) nepastebi, kad, šalia to, O. di Lasso pamažu plečia ir *soggetto* intervalus – nuo „autografiškųjų“ tercijų moteto pradžioje, per kvartas (*quando autem*, *evacuavi*) iki tipiškų mažųjų sekstų *exclamatio* (*quando autem*, *evacuavi*). Pirmos dalies finalas *facie as faciem* su minėta *contrapunto di nota contra notam, contrapunctus simplex* technika yra idealus retorinės figūros *mutatione per noema* (lot., gr.) pavyzdys. Ir ši retorinė figūra jau nuo G. de Machaut „Notre-Dame“ mišių (1364) buvo taikoma kaip šokiruojamai kontrastingos faktūros formavimo menas. Metrinis bei ritminis pakartojimo sustambinimas galėtų pasiūlyti retorinę figūrą *emphasis* (gr.), kuriai būdingas augmentuotos intonacijos akcentavimas. Apskritai skirtingų intonacinių, registrinių ar faktūrinių sferų priešpriešą O. di Lasso muzikoje buvo įžvelgę daugelis tyrinėtojų. Pavyzdžiui, Adolfas Sandbergeris rašė, kad jeigu O. di Lasso būtų gimęs bent penkiasdešimčia metų vėliau, jis neabejotinai būtų tapęs didžiu operų kompozitoriumi (Sandberger, 1926, p. 9).

Antroji moteto dalis taip pat prasideda figūros *anabasis* (laipsniško kilimo) formuojamu *soggetto* ir jo imitacija kitame balse *ad fugam* maniera. Įsiterpęs laisvas kontrapunktuojantis balsas, vėliau pasirodanti laisva imitacija (*fuga realis* – pagal J. Burmeisterį) pateikia dar detalesnį retorinį šio fragmento apibūdinimą – retorinė figūra *parembole* (kontrastingas balsas, papildantis fugos harmoninę vertikalę). Pati retorinė situacija bei figūra *ad fugam* dar gali būti toliau konkretizuojama, taikant *fuga unisona* (kai imituojantis balsas/balsai įstoja primos arba oktavos intervalu) bei *fuga partialis* (imituojama tik *soggetto* motyvo pradžia) retorinius apibūdinimus. Kadangi čia susiduriame su akivaizdžiu O. di Lasso polifonijos proveržiu, trumpai aptarkime jo pobūdį. Jei kalbėsime istoriniais terminais, vėl teks prisiminti Joachimą Burmeisterį, kuris O. di Lasso kontrapunktą priskyrė mišriajam stiliui (lot. *stilus mixtus*). Sklandus, ramus kontrapunktas, J. Burmeisterio nuomone, laisvai derino kitų trijų kontrapunktų ypatumus: a) žemojo, kuklių intervalų ir sąskambių stiliaus (lot. *stilus humilis*) ir jo priešingybės b) aukštojo stiliaus kontrapunkto (lot. *stilus grandis*), kuris remiasi plačiais šuoliais ir disonansų

gausa, bei c) vidurinio stiliaus kontrapunkto (lot. *stilus mediocris*), kurio elementai taikomi teksto prasmėms ir jausmams reikšti (J. Burmeister. *Musica poetica.* 1606, XVI skyrius). O Adriano Banchieri, skyręs *contrapunto osservato* (senasis tradicinis kontrapunktas) ir *contrapunto commune* (naujasis koncertinio pobūdžio kontrapunktas), O. di Lasso polifoniją priskyrė pastarajam (žr. A. Banchieri. *Cartella musicale.* 1614; *Discorso sopra la moderna pratica musicale*, p. 165–167)[20].

Numerologinis komponavimo aspektas antroje moteto dalyje pasireiškia dar stipriau. Pirmoje dalyje, atskleidžiančioje vaiko–suaugusiojo priešpriešą ir vaiko augimą, matėme C. V. Palisca'os pažymėtą balsų tankių ir registrų kaitą (du balsai *versus* keturi *versus* šeši balsai), o antroje moteto dalyje žodinio teksto *Nunc cognosco ex parte* („Dabar pažįstu iš dalies") prasmė O. di Lasso skatino šešiabalsę faktūrą suskaidyti į lygias dalis. Taip šeši choro balsai beregint suskyla į du *tricinia* chorus. Toliau O. di Lasso imasi ne kartą išbandyto būdo: abu tribalsius chorus traktuoja kaip antinomiškus, aido priešpriešos principu grįstus skambesio atsikartojimus (retorinė figūra *echo*). Kaip būdinga kitiems tokiu pat būdu komponuojamiems O. di Lasso kūriniams (pvz., dainoje „O la, o che bon eco"), daugiabalsės propostos aido principu arba kanonu, dar su vertikaliuoju balsų perkėlimu, atsikartoja kitoje daugiabalsių rispostų *tricinia* poroje.

Šis Renesanso karnavalinės kultūros antitezių ir paties O. di Lasso talentingas muzikinis sprendimas tapo retorinės figūros, vėliau vadintos *antithesis,* pavyzdžiu. Figūra kuriama muzikinio kontrasto principu, priešpriešinant tam tikras muzikines struktūras, muzikos išraiškos priemones ir pan. Papildoma retorine konkretizacija čia galima laikyti retorinę figūrą *anaploce*, kuriai būdingas kartojimas keičiant registrą. Keliuose „Cum essem parvulus" kompozicijos fragmentuose O. di Lasso sukūrė ir retorinės figūros *pathopoeia* (dermei svetimų aksidencijų, pustonių ar chromatinių tonų) muzikinių įvaizdžių. Pirmoje moteto dalyje tokia yra įmantrios metaforos *Videmus nunc per speculum in aenigmate* (lot. „Dabar mes regime lyg veidrodyje, mįslingu pavidalu", t. 28) muzikinė išraiška, kurią, C. V. Palisca'os nuomone, O. di Lasso pabrėžė svetimu dermei tonu – *Es* (Palisca, 1994, p. 317). Antroje moteto dalyje O. di Lasso panašiai traktuoja *tunc autem cogniscam* (lot. „o tada pažinsiu") žodžius: čia vėl pasirodo dermei svetimos aksidencijos – *pathopoeia.*

Antroje moteto dalyje O. di Lasso ypatingu dėmesiu – ritmine augmentacija bei puošyba apgaubia ir pabrėžia tris šv. Pauliaus žodžius – *Fides, Spes, Caritas*, mūsų priskirtus simboliams *Signa divinitus data.* Beje, visame motete įspūdingiausia solinio pobūdžio ornamentika išsiskiria žodis *Fides* (lot. „tikėjimas") puošyba *Cantus* partijoje. Manyčiau, kad šia *causa pulchritudinis* vėl pabrėžiamas pačiam kompozitoriui svarbiausias dvasinio gyvenimo dalykas – savo krikščioniško tikėjimo išlaikymas protestantiškoje Vokietijoje. Kaip tokių situacijų kūrimo pamokas yra aprašęs Girolamo Diruta („Seconda parte del Transilvano dialogo", 1622, II knyga, II skyrius), smulkesnės puošiančios figūros (*elegans*) turėtų išsiskirti stambesnių verčių pagrindinės ritmikos fone[21]. O mažesniais puošybos mastais panaudojant tą pačią retorinę figūrą *diminutio* (melodija pateikiama smulkiomis vertėmis) O. di Lasso partitūroje pasižymi kiti šv. Pauliaus išskirti simboliniai žodžiai (*Spes, Caritas*). O. di Lasso išryškina žodžio *tria* (trys) mimetiškąją numerologinę prasmę: čia choro faktūroje akimirksniu lieka tik trys balsai. Žodžiams *maior autem his* (lot. „bet didžiausia jame") apatiniuose balsuose kompozitorius taiko jų ritminių verčių stambinimo būdą. Tai būsimoji *emphasis* (gr.) – itin stambiomis vertėmis augmentuota, intonaciją akcentuojanti retoriškoji strategija.

Moteto pabaiga skiriama svarbiausios idėjos apoteozei. Numerologinė Švč. Trejybės multiplikacija vėl kuriama taikant retorinę figūrą *noema* ir ją kuriant *contrapunctus simplex* būdu: 18 kartų (3 kartus po 6 balsus) O. di Lasso pakartoja žodį *Caritas.* Tęsiamais balsais (*paragoge*) kompozicijos pabaigoje skamba išplėstoji kadencija arba *coda* su ilgai trunkančiais pedalais ir pabaigoje švytinčia pikardiškąja tercija.

O. di Lasso, tipiškas XVI a. *musica nova* atstovas, harmonizavo ir abiejų moteto dalių struktūrinius santykius. Kaip ir stambių ciklų (žr. mišias „Entrez-vous filles", LWn IV, Nr. 22; „Confundantur superbi", LWn IX, Nr. 42; „Qui la dira", LWn X, Nr. 49) stuktūrinės kadencijos (*fabrica* – pagal N. Vicentino), taip ir „Cum essem parvulus" dalių pabaigos tarpusavyje sudarė jau moderniems laikams būdingus T–D santykius. Abi moteto dalys O. di Lasso komponuojamos lygių dydžių (atitinkamai 43+42 taktai), – panašiai savo dvidales formas vėliau kurs Johannas Sebastianas Bachas.

Kaip matome, moteto „Cum essem parvulus" komponavimo procese O. di Lasso labai svarbi tapo tam tikrų šv. Pauliaus žodžių idėjų (*concetto*), prasmių ar emocinių būsenų kompozicinė mimezė. Muzikinės jų imitacijos motete buvo kuriamos taikant įvairių kompozicinių priemonių kompleksų opozicijas:

- du balsai *versus* keturi balsai;
- du balsai *versus* šeši balsai;
- trys balsai *versus* trys balsai;
- siauri *soggetto* intervalai *versus* platūs intervalai;
- imitacinis kontrapunktas *versus contrapunctus simplex;*
- „baltoji" diatonika *versus* chromatinės aksidencijos;
- įprastinės ritminės vertės *versus* sustambintos ritminės vertės;
- silabinis *versus* melizminis stilius ir pan.

Kita vertus, buvo kuriama pati kompozicinio teksto retorizavimo tradicija ir atitinkamoms situacijoms ieškoma itin efektingų, išskirtinių kompozicinių priemonių kompleksų. Nors O. di Lasso pats nerašė jokių teorinių traktatų, jo muzikos fragmentai buvo daugelio traktatų teiginių pavyzdžiai. O. di Lasso kompozicinių tekstų ekspresyvus vaizdingumas buvo pastebimas ir pripažįstamas ne tik J. Burmeisterio ir vėlesnių klausytojų bei tyrinėtojų kartų, bet ir daugelio jo epochos ir aplinkos žmonių. Pavyzdžiui, Samuelis Quickelbergas (1529–1568), pirmasis O. di Lasso biografas, Albrechto V gydytojas, jau 1566 m. pirmajame monografiniame straipsnyje „Orlandus de Lassus Musicus“ skelbė kompozitoriaus gebėjimą „prieš akis pateikti beveik gyvus objektus“ (*rem quasi actum ante oculos ponendo*) (cit. Sandberger, 1984–1985; Palisca, 1994, p. 288). Kitas O. di Lasso amžininkas Gallus Dressleris savo „Praecepta musicae poeticae“ XV skyriuje akcentavo O. di Lasso meistrišką gebėjimą tam tikriems žodžiams parinkti deramą harmoniją ir dekoruojančią ornamentiką (pagal Joachimą Burmeisterį cit. Palisca, 1994, p. 288).

Retorinis bei hermeneutinis analizės aspektas parodė, kokiu būdu moteto „Cum essem parvulus“ struktūroje atsispindėjo ir končetizmo atstovų ir poeto bei literatūros teoretiko Pietro Bembo (1470–1547)[22] veikalams būdingas siekis įprasminti žodžius. P. Bembo manė, kad poezijos žodžių struktūra bei emocija gali išreikšti intuityvųjį jų vidinės reikšmės efektą. Šios idėjos darė didžiulį poveikį to meto Venecijos intelektualams, kuriems priklausė ir Adrianas Willaertas. Neatsitiktinai būtent A. Willaerto ir jo mokinių C. de Rore (1516–1565), C. Porta (1504/1505–1601), N. Vicentino (1511–1572), A. Gabrieli (1510–1586), G. Zarlino (1517–1590) ir kitų madrigaluose išryškėjęs svarbiausių teksto žodžių muzikinis įprasminimas galėjo būti siejamas su P. Bembo teorijos įtaka madrigalų stiliui. O. di Lasso kompozicinis intelektas (šalia A. Willaerto, C. Gesualdo, N. Vicentino, C. de Rore, Philippe de Monte, Luca Marenzio, Claudio Monteverdi, Giachias de Werto ir kt.) buvo etaloniška XVI a. vidurio moderniųjų *Musica nova* procesų išraiška. Naujasis stilius, anot N. Vicentino, tuo metu buvo neišvengiamas, nes „muzika kuriama žodiniam tekstui, ji ir yra skirta harmonijos priemonėmis išreikšti įmantrias metaforas, aistras ir jausmus“ („L'antica musica ridotta alla moderna prattica“, 1555, III, 29 skyrius). Būtent N. Vicentino ir kiti to meto modernistai inicijavo aktyvių, efektingų techninių kompozicijos priemonių, pirmiausia neįprastų intervalų ir sąskambių, taikymą verbaliųjų tekstų reikšmėms sustiprinti ir akustinei vaizduotei sužadinti, o tai atliepė ir, jo nuomone, pagrindė *una bella maniera di comporre* (it. „gražų komponavimo būdą“).

Ypatingai svarbus O. di Lasso „Cum essem parvulus“ moteto ir Vincenzo Galilei traktato „Dialogo della musica antica e moderna“ (1581) sukūrimo laiko ir idėjų rezonansas. Naujosios XVI a. muzikos idėjas V. Galilei skleidė nenuilstamai kritikuodamas griežtojo stiliaus kontrapunkto postulatus, pavyzdžiui, nepritardamas minčiai, kad disonansų vartosenos apribojimai padeda sušvelninti jų aštrumą. Tačiau labiausiai buvo akcentuojamas teiginys, kad abstrakčios *contrapunto osservato* taisyklės veikia nepriklausomai nuo žodžių reikšmių ir nepadeda kilniam vokalinės muzikos tikslui – išreikšti žodžių idėjas bei jausmus (Galilei, 1581, d. III, 1980, p. 77–90). Priešingai kontrapunkto praktikai, V. Galilei ragino konsonansus ir disonansus taikyti žodinio teksto prasmėms, siekiant atskleisti teksto afektus. Remdamasis žodinio ir muzikinio tekstų dichotomijos samprata, V. Galilei traktate „Dialogo della musica antica e moderna“ savaip interpretavo Boecijaus (Boethius) pateiktą muzikos teorijos ir praktikos palyginimą: „Muzikos teorija tiek pakylėta virš muzikos atlikimo praktikos, kiek dvasia pakilusi virš kūno“. Žodinį tekstą V. Galilei vadino muzikos siela, o natas – muzikos kūnu, siela turėjo įkvėpti ir sudvasinti kūną (Palisca, 1994, p. 13).

V. Galilei savo traktate pagrindė vadinamąjį končetizmą (it. *concetto* – „idėja“) – techniką, kuri buvo ir XVI a. naujosios muzikos, ir manieristinio madrigalo ženklas, o kartu tapo viena XVI a. naujosios muzikos emblemų. Šios technikos taikymo priemonių sąraše V. Galilei nurodė ir vizualių, ir garsinių efektų kompozicinio kūrimo būdus, kaip antai:

- tempo parinkimas, derinant prie atskirų žodžių reikšmių (it. *fuggire* – „bėgti“, *volare* – „skristi“, *morire* – „mirti“, *morte* – „mirtis“;
- numerologinė kalba (*solo*, *due* – solo ar dueto faktūra);
- kompozicijos teksto „spalvinimas“ žodžių reikšmes atspindinčios notacijos būdu, pvz., žodžius *brune* (it. „rudas“) arba *bianche* (it. „baltas“) atitinkamai žymėjo juodos arba baltos natos;
- judėjimo asociacijas keliantiems žodžiams buvo taikomos jas imituojančios priemonės, pvz., išplėstas sinkopavimas žodžiui *onde* (it. „bangos“) ir kt.;
- kylančios krypties melodinės slinktys buvo siejamos su žodžiais *beato* (it. „palaimintas“), *dolce* (it. „saldus, švelnus“), *angelico* (it. „angeliškas“); krintančios krypties melodika, atvirkščiai, taikoma žodžiams *dolore* (it. „skausmas“), *lasso*, *humile* (it. „nuolankus, kuklus“), *sconsolato* (it. „nepaguodžiamas“) ir pan.;
- neįprastos harmonijos (sąskambiai) įprasmino Renesanso tekstuose figūruojančias įmantrias žodines metaforas: *piangere* (it. „verkti“), *ridere* (it. „juoktis“), *gridare* (it. „šaukti“), *duri lacci* (it. „žiaurios kilpos“), *cruda donna* (it. „žiauri moteris“) (Galilei, 1581, d. III, 1980, p. 89).

Sunku tikėtis, kad Bavarijoje, Miunchene, gyvenantis O. di Lasso galėjo žinoti apie V. Galilei parašytą traktatą „Dialogo della musica antica e moderna". Juolab sutampantis moteto „Cum essem parvulus" ir Galilei traktato išspausdinimo laikas rodo, kad manieristinė kompozicinė technika O. di Lasso kūryboje reiškėsi gana nepriklausomai ir muzikos *affeti meravigliosi* (it. „stebuklingus jausmus") jis kūrė įkvėptas savo talento.

Grįžkime prie anksčiau aptarto šv. Pauliaus teksto fragmento ir dar kartą atsakykime į klausimą, kaip su žodiniu tekstu elgėsi tipiškas Renesanso laikų kompozitorius. Muzikos komponavimo tradicijos rodo, kad visą pasirinktą žodinį tekstą kompozitoriai skaidydavo į reikšmines frazes, o žodinio teksto eilutės gulė į klauzulėmis ar kadencijomis užbaigiamus fragmentus. Viena vertus, „Cum essem parvulus" galima vadinti tipišku O. di Lasso motetu, priklausančiu didžiajai jo motetų daliai, nes maždaug du trečdaliai jo motetų sukurti 5–6 balsams. Tačiau končetizmo idėjos buvo dar vienas smūgis *cantus firmus* pagrįsto moteto tradicijai. Net įvairūs O. di Lasso taikomi *cantus firmus* diegimo būdai (migruojantis, *cantus planus* ir pan.), jo keitimas ornamentuojant (taikant pereinamąsias, pagalbines natas) arba dažniau – redukuojant (supaprastinant melodiją, atsisakant melizmų ir akcentuojant derminius centrus), jau nebuvo aktualūs siaučiant naujosios muzikos vėjams. Kompozicinę struktūrą ženklinti imta naujomis priemonėmis ir būdais, pranašaujančiais retoriškąjį baroko kompozicijos laiką. Orlando di Lasso kompozicijose išryškėjusi muzikos ženklinimo gija driekėsi ištisus šimtmečius.

Minimas šv. Pauliaus Pirmojo laiško korintiečiams teksto fragmentas buvo naudojamas ir kitų įvairiais laikais kūrusių kompozitorių, tiesa, palyginti nelabai gausiai. Taikydamas panašią intensyvią žodžių retorizavimo manierą ir, matyt, įkvėptas O. di Lasso kūrybos pavyzdžio, motetą „Cum essem parvulus" sukūrė ispanas Tomás Luis de Victoria (da Vittoria, 1548–1611). Iš XX a. kompozitorių pagal tą patį tekstą 1969 m. kūrinį chorui parašė švedas von Bengt Johannssonas (1914–1989), o 2001 m. – Rytis Mažulis (g. 1961). Analizės veidrodyje lyginant O. di Lasso ir R. Mažulio opusus, pastarasis būtų vienas puikiausių O. di Lasso taip mėgto kontrasto pavyzdžių. R. Mažulio opusas ne tik gerai demonstruoja per 420 metų išryškėjusias komponavimo evoliucijos kryptis, bet kartu atspindi tipišką postmodernizmo situaciją, kaip vieni meniniai tekstai inspiruoja ir provokuoja kitų meninių tekstų kūrimą.

Straipsnio autorės paklaustas, kas paskatino komponuoti pagal šv. Pauliaus Pirmojo laiško korintiečiams žodžius, R. Mažulis pirmiausia paminėjo[23] Allano W. Atlaso antologijoje „Renesanso muzika" matytą Orlando di Lasso moteto pavyzdį. Vėliau moteto žodiniai tekstai ir vaizdiniai ėmė persekioti kompozitorių: dvi eilutes (*Videmus nunc per speculum / In aenigmate, tunc autem facie as faciem*) R. Mažulis perskaitė Umberto Eco tekste „Sviluppo dell'estetica medievale", spausdintame jo rinkinyje *Momenti e problemi di storia dell'estetica* (1959, *Art and Beauty in the Middle Ages*, 1985). Šv. Pauliaus laiško fragmentus jis ne kartą matė vartydamas Olivier Messiaeno „Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité" (1969) natas ir skaitinėdamas kūrinių *motto* – komentarus 9 meditacijoms vargonams. Ir pagaliau abi eilutės dar kartą šmėstelėjo R. Mažuliui prieš akis angelams vartant lapus vokiečių kino režisieriaus Ernsto Wilhelmo Wenderso filme „Dangus virš Berlyno" („Der Himmel über Berlin"). Karo nusiaubto Berlyno dangaus mėlynėje plazdantys angelai stengėsi paguosti nuliūdusius ir maldyti iš mirtingųjų pasaulio sklindančias dejones. Beje, šv. Pauliaus, O. di Lasso, R. Mažulio kūrinius susiejantis *parvulus* motyvas jau atsikartoja šiame filme vokiškai skambančioje Jürgeno Knieperio dainelėje apie vaikystę (Peterio Handke's ž.)[24]:

Lied vom Kindsein

Als das Kind Kind war,
ging es mit hängenden Armen,
wollte der Bach sei ein Fluß,
der Fluß sei ein Strom,
und diese Pfütze das Meer.
Als das Kind Kind war,
wußte es nicht, daß es Kind war,
alles war ihm beseelt,
und alle Seelen waren eins.
Als das Kind Kind war,
hatte es von nichts eine Meinung,
hatte keine Gewohnheit,
saß oft im Schneidersitz,
lief aus dem Stand,
hatte einen Wirbel im Haar
und machte kein Gesicht beim fotografieren.

Dainelė apie vaikystę

Kai vaikas buvo vaikas,
jis vaikščiojo nuleistomis rankomis,
norėjo, kad upelis būtų upė,
kad upė tekėtų srauniai,
o bala virstų jūra.
Kai vaikas buvo vaikas,
Jis nežinojo, kad yra vaikas,
jam viskas turėjo sielą,
ir visos sielos buvo kaip viena.
Kai vaikas buvo vaikas,
jis negalvojo nieko apie nieką,
jis neturėjo įpročių,
dažnai sėdėdavo sukeitęs kojas,
staiga pašokęs leisdavosi bėgti,
turėjo jis verpetą plaukuose
ir raukėsi fotografuojamas.
(Vertė *G. D.*)

Tačiau įžengus į mikrostruktūrines, mikrodimensines R. Mažulio „Cum essem parvulus“ erdves, neretai dingteli eretiška mintis, kad svarbiausia šio moteto sukūrimo dingstis buvęs šv. Pauliaus tekste šmėsčiojantis žodis *parvulus*. Nes būtent šis žodis, tarsi įsakmus genealoginis įpareigojimas, yra paradoksaliai užšifruotas R. Mažulio giminės pavardėje. Jos prasmę išryškino dar 1994 m. gegužės 7 d. Druskininkuose Jono Vilimo perskaitytas lotyniškasis Ryčio Mažulio vardo ir pavardės vertimas – *Matutinus Parvulus*[25], kurį galima prilyginti konceptualiam šio kompozitoriaus mikrostruktūrinių kompozicijų užkodavimui. Ir iš tiesų, jei į lietuviškąją ir lotyniškąją formą žvelgsime hermeneutiniu požiūriu, kompozitoriaus vardas ir pavardė ims kalbėti. Tos reikšmės – skaidrus mažumas arba smulkumas tarsi savaime ims aiškinti, semantizuoti Ryčio Mažulio kūrybą. Jų reikšmės atskleis ir jo kompozicijų medžiagos esmę. Ji sukuriama iš itin mažų atstumų tarp garsų aukščių, beveik negirdimų skirtumų tarp ritminių vienetų ar mikroskopinių tempų skirtumų: suskilusių pustonių ar ketvirtinių verčių duženos, utopiški polilaikai kuria R. Mažulio partitūrų kosmosą. Būtent iš tokių juvelyrinių elementų ir dimensijų yra sudėliojamos vizualiai įspūdingos jo partitūros („Cum essem parvulus“ partitūros pavyzdį žr. priede Nr. 3). Nurodę mikrodimensijų pomėgio ar invazijos priežastį, mes atveriame vartus į R. Mažulio kompozicinių įžvalgų ir intriguojančių potekščių pasaulį.

Tyrinėjant, kaip neoavangardistas (Gražinos Daunoravičienės apibūdinimas), mikrominimalistas, postminimalistas, superminimalistas, manieristinis hiperpostminimalistas (Šarūno Nako sąvokos)[26] arba tiesiog mikrodimensinės muzikos kūrėjas organizuoja mažuosius struktūrinius savo kompozicijos elementus, peršasi išvada, kad R. Mažulio minimalizmas gerokai skiriasi nuo klasikinio Steve'o Reicho ar Arvo Pärto vadinamojo aukštojo, šventojo minimalizmo (*high holy minimalism*). Kita vertus, labai skiriasi pati akistata su šv. Pauliaus Pirmojo laiško korintiečiams tekstu, jo skaitymo, konceptualizavimo bei įženklinimo maniera. R. Mažulis pastebėjo ir išskyrė O. di Lasso retorizuotą mikroriturnelę, tačiau jos prasmę išgrynino iki vienintelio centrinio žodžio *parvulus*, išaukštino jo reikšmę ir vadovaudamasis šiam kūrėjui būdinga redukcija bei maksimalizacija paskleidė po modernios kompozicijos erdvę. Centruota *parvulus* sąvoka, tarsi energetinė substancija, ėmė skleisti savo aurą (apie kurią kalbėjo Wolfgangas Rihmas)[27].

Ką reiškia toks radikalumas, pavyzdžiui, aukščių mikrostruktūrų požiūriu? Jei žvelgdami pro didinančius lęšius pasidairysime po paskutinių dešimtmečių R. Mažulio kompozicijų lauką, išvysime (tiesa, ne chronologiškai) smulkėjančių pustonio dalių mikrointervalų vaizdą: pustoniai arba 12-tonė chromatinė sistema (100 ct) – „Hanon virtualis“ (2002); ketvirtatoniai (50 ct) – „Menzūros“ (1992, 2000); ketvirtatoniai ir aštuntatoniai (50 ir 25 ct) – „Palindromas“ (1996); dešimtatoniai (20 ct) – „Cum essem parvulus“ (2001); utopinės pustonio dalybos į 30 garsų arba 29 mikrointervalus su iracionaliais savo „dydžiais“ (3,448275862 ct) – „Talita cumi“ (1997), „ajapajapam“ (2002), „Forma yra tuštuma“ (2006). Šių kompozicijų tonai išsilydo aukščių skirtumus užtušuojančiame šliaužiančiame *glissando*. Tačiau R. Mažulio kompozicijoje esama ir mikrointervalų antipodų – makrointervalų. Toks yra pilnų tonų spiralinis kanonas 4 lygiems balsams „Apstulbusi akis prarado amą“ (1985), atliepiantis J. S. Bacho „Muzikinės aukos“ *canon per tonus* idėją. Daugiatercinių grandžių struktūros būdingos „Canon perpetuus“ (2001), „Canon aenigmaticus“ (1990–1992) bei „Grynojo proto klavyrui“ (1992–1994). „Palindrome“ vienu metu koegzistavo ketvirtatoniai bei aštuntatoniai, „Sans pause“ (2001) viena paskui kitą rikiavosi tonų, pustonių ir ketvirtatonių zonos, o nuo 2007 m. R. Mažulio kūryboje prasidėjo naujas mikrotonų struktūravimo etapas. Vieno opuso erdvėje kompozitorius ėmė taikyti procesualiai kintančių mikrointervalų „dydžių“ ir besikeičiančių mikrotempų skirtumų progresijas. Pavyzdžiui, „Schizmos“ (2007) violončelei ir elektronikai mikrointervalų spektras driekiasi pradedant skambesį nuo 49 pustonio dalių arba 48 mikrointervalų pustonyje (2,0833333 ct), vėliau 47 (2,1276596 ct), 46 (2,173913 ct) mikrointervalų ir priartėjant iki 23 mikrointervalų (4,347826 ct) pustonyje. O balsų tempų skirtumai slenka nuo M.M.=49, M.M.=48 ir toliau mažėjančia kryptimi.

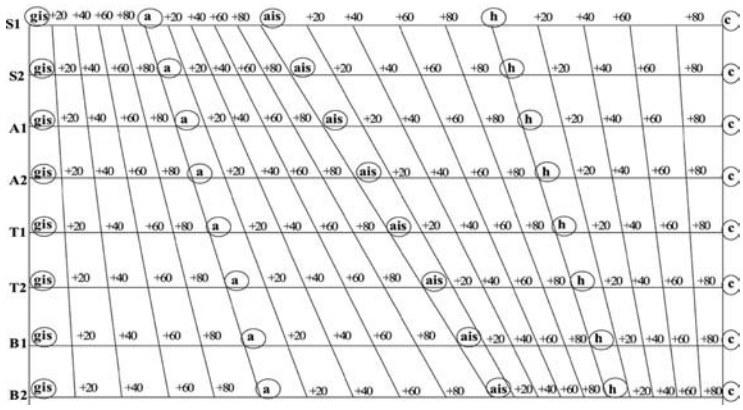
Kaip minimalizuojami tempų skirtumai R. Mažulio kompozicijose, gerai parodo „ajapajapam“ pavyzdys: 6 vokalinių balsų tempų skirtumai tesudaro tempų intervalą nuo M.M.=60,504205 iki M.M.=59,663865, t. y. iš viso aprėpia mažiau kaip sekundės skirtumus ~M.M. 0,84 (tempo intervalas tarp paskirų balsų ~M.M. 0,168). R. Mažulio kompozicijų tempų skirtumų „mažumas“ išryškėja juos lyginant, pvz., su H. Cowello, K. Stockhauseno sudarytų „tempų gamų“ pustoniais. Henry Cowello „New Musical Resources“ (1919, publikuota 1930) sudarytos tempo chromatinės gamos pustonis apytikriai prilygo tarpui tarp M.M. 60 ir 64, arba M.M.=4, o R. Mažulio tempo intervalas sudaro tik ~4,2017% H. Cowello tempo pustonio. Karlheinzo Stockhauseno (*Wie die Zeit vergeht*, *Reihe,* 1957) temperuotas tempų pustonis yra intervalas tarp MM. 60 ir MM. 63,6 (M.M.=3,6)[28]. Palyginus paaiškėjo, kad R. Mažulio „ajapajapam“ balsų tempų skirtumų intervalas prilygsta ~4,6686% K. Stockhauseno tempų intervalų pustoniui. O „Cum essem parvulus“ tempų skirtumų idėja remiasi gana paprasta prielaida, kad kiekvienas iš 8 balsų tuos pačius 10 garsų padainuos per 12' (II baritonas), per 11' (I baritonas), 10' (II tenoras) ir greičiausiai per 5' (I sopranas). Taigi nuo unisono po dešimtadalį tono (20 ct) kylantys mikrointervalai, judėdami skirtingais tempais,

bemat ima klasterizuotis pagal proporcionalių politempų konstruktyviąją programą (žr. 3 priedą).

Jeigu Rytis Mažulis partitūroje pasirašytų lotyniškąja savo vardo ir pavardės forma (*Matutinus Parvulus*), jo kompoziciją „Cum essem parvulus“ („Kai buvau vaikas“) galėtume vadinti bene autobiografiškiausiu jo kūriniu (išsamią šio opuso analizę žr. Daunoravičienė, 2004, p. 97–102). Šios partitūros fone regėsime amerikietiškus horizontus: politempų kanonų meistro Conlono Nancarrowo ir ilgųjų klasterių meistro Alvino Lucier'o[29] kūrybą, taip pat nestandartines darnas praktikuojančių kompozitorių (John Eaton, Ben Jonson, Easley Blackwood, Lou Harrison, Joel Mandelbaum, and Willam Schottsteadt, žr. Keislar, 1991) užmojį, be abejo, Giacinto Scelsi ir Horatius Radulescu solidarumą. Kita vertus, tęsdami sąskambių su O. di Lasso epocha ieškojimus, galime pastebėti, kad šiam opusui R. Mažulio pasigamintos medžiagos ypatybės kelia aociacijų ir su Nicola Vicentino avangardizmu, prisimenant jo *archicembalo*, darnas, stulbinantį daugelio N. Vicentino teorinių bei kompozicinių teiginių radikalumą[30]. 20 centų mikrointervalų „dydžiai“ – tono dešimtadaliai arba pustonio (*semitonus*) penktadaliai, kurie formuoja „Cum essem parvulus“ vokalinių klasterių kūnus, beveik sutampa su Pythagoro ir N. Vicentino darnų koma. Nes daugelį šimtmečių Pythagoro bei grynosios darnos didįjį toną sudarė 204 centai, taigi *comma* buvusi dešimtoji jo dalis (20,4 ct). Atitinkamai – N. Vicentino mažasis *diesis* (40,8 ct) susidarė iš dviejų komų; didysis *diesis* arba mažasis pustonis (81,6 ct) – iš dviejų mažųjų *dieses* (Vicentino. *L'antica musica…,* 1555, I knyga, 37–41 skyriai). Tad gretinant O. di Lasso ir R. Mažulio epochas bei kompozicinių ideologijų aktualijas, galima teigti, kad R. Mažulio opusas „Cum essem parvulus“ sukomponuotas iš Renesanso darnų komų medžiagos.

Nors tolygi temperacija nedaug sumažino (suapvalino) ir paties tono, ir komų apimtis, tačiau pati intervalų dalijimo į lygias dalis idėja, galima sakyti, taip pat yra O. di Lasso epochos produktas. Ji kilo iš danų matematiko ir inžinieriaus Simono Stevino (1548–1620) pasiūlytos tolygaus temperavimo formulės, kurią šis matematikas išvedė tyrinėdamas ir interpretuodamas daugelį humanitarinių bei socialinių mokslų objektų. Muzikai skirtas jo traktatas *De spiegheling der singconst* juodraščiuose jau egzistavo 1580 m. ir buvo perrašinėjamas iki pat 1610 metų, o išleistas Amsterdame tik 1884-aisiais. S. Stevinas pirmiausiai atmetė ispano Francisco Salinaso (1513–1590) traktato *De musica libri septem* (1577) darnos schemą, tačiau joje įžvelgė tai, kad F. Salinaso taip kruopščiai apskaičiuotas diatoninių bei chromatinių pustonių skirtingumas neišvengiamai formavo modernesnę tolygiai temperuotos darnos sampratą. Antai Simonas Stevinas perėjo prie „apvalių“ skaičių ir oktavą tolygiai suskaidė į 12 dalių. S. Stevino matematinė formulė $x_i = \sqrt[N]{(x_o)^{N-1}(x_N)^i}$ apibrėžė tarp dviejų tonų (jų stygų ilgiai atitinkamai yra x_o ir x_N), susidarančius vienodų dydžių intervalus (Rasch, 2001, p. 204). Taigi, skirtingai nuo XX a. spektralistų (Tristan Murail, Gérard Grisey, Claude Vivier ir kt.), R. Mažulis savo mikrointervalus gaminasi remdamasis lygios tonų dalybos strategija.

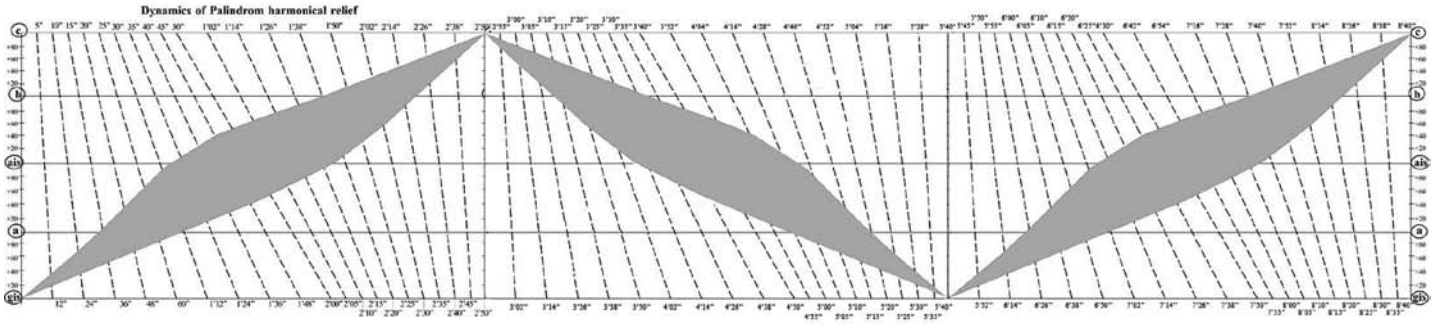
Kaip R. Mažulio dešimtatoniai funkcionuoja autobiografinėje kompozicijoje „Cum essem parvulus“? Loginiu, konstruktyviuoju algoritmu čia tapo iš menzūrinių kanonų perimtas ir smarkiai hipertrofavęsis mikropolichroniškumo principas: unisonu užgimusį skambesį tuojau ima klasterizuoti mikroskopiniai balsų tempų skirtumai, kurių kitimo dinamika išdėstoma griežtai simetriniu palindrominiu principu. Makroklasterio palindrominę formą R. Mažulis sukuria formos viduryje ties tonu *ais* apversdamas lėtųjų ir greitųjų tempų schemą. Beje, panašios politempų apgręžimo programos buvo taikomos Conlono Nancarrowo atkakliai kuriamose Studijose pianolai (pvz., *Study No 37 for Player Piano*). Tokį konstruktyvų prekompozicinį projektą su aukščių ir tempų kitimo programa galima vaizdžiai parodyti. Pateikiamoje schemoje matyti visų 8 balsų mikrotoninio ir polichrominio judėjimo principai, skambesio makroklasterio formavimo strategija:



4 pvz. Rytis Mažulis. „Cum essem parvulus“ (2001).
Pirmosios formos sekcijos choro balsų aukščių ir tempų dinamikos schema

Formaliosios struktūros (proceso ir statikos) požiūriu R. Mažulio mikrodimensinėje kompozicijoje koreliuoja trys svarbiausi principai. Kaip minėjome, fundamentiniu principu tenka pripažinti XV a. kompozicijoje (G. Dufay, Josquin des Près, P. de la Rue, J. Ockeghem) išpuoselėto menzūrinio kanono polichroniškumo konstruktyvumą. Labai dažnai menzūrinis kanonas R. Mažulio kuriamas palindromo forma („Menzūros“, „Hanon virtualis“, „Cum essem parvulus“, „ajapajapam“). XXI a. pradžioje kanonas, palindrominė forma R. Mažulio muzikoje integravo ir trečiąją struktūrinę dimensiją – judančio makroklasterio formą. Tokie specifiški XX a. muzikos reiškiniai – politempų chromatika ir klasterių fenomenai – buvo aprašyti dar XX a. antrojo dešimtmečio pabaigoje vėl iškilus mikrochromatikos idėjai. Klasterių ekspansijai ir vėlesnėms politempų kompozicijoms tarsi programinis teorinis manifestas buvo Henry'o Cowello knyga *New Musical Resources*, kurioje jis pagrindė tempų chromatikos principą ir pirmą kartą apibrėžė klasterį. Beje, XX a. II pusės muzikai turėjo įtakos ir H. Cowello bandymas analogizuoti intervalus ir trukmių vienetus (tai buvo praktikuojama ir Ivano Višnegradskio kūryboje). Deja, K. Stockhausenas nepaminėjo H. Cowello kurdamas ir kalbėdamas apie savo „Gruppen“ trims orkestrams (1955–1957), o juo labiau – 1957 m. rašydamas savo garsųjį straipsnį „Wie die Zeit vergeht“, kuriame jo teikiamos tempo diagramos buvo beveik tapačios chromatinėms H. Cowello tempų skalėms. Tačiau H. Cowello tempų polichromatika buvo afišuojama Conlonui Nancarrowui kuriant fenomenalius politempų kanonus (pvz., *Study No 37 for Player Piano)*. Beje, šį faktą patvirtino C. Nancarrowo biografas, kompozitorius ir kūrybos tyrinėtojas Kyle'as Gannas, C. Nancarrowo studijoje matęs H. Cowello tempų chromatikos schemomis nukabinėtas sienas (Gann, 1995, p. 193–194).

Visus tuos konceptualius momentus suvienija Ryčio Mažulio „Cum essem parvulus“ makroklasteris. Į formalizuotą šio kūrinio partitūros idėją galime žvelgti beveik ontologiškai: garsas gimsta, plečiasi, integruoja vis platesnius mikrointervalų (dešimtatonių) tūrius, o pasiekęs maksimumą vėl ima trauktis ir grįžta į vienintelį pradinį garsą:



5 pvz. Rytis Mažulis. „Cum essem parvulus“ (2001). Makroforma

R. Mažulio opuso „Cum essem parvulus“ formai galima pritaikyti ir tradicines analitines sąvokas: ši radikali kompozicija sukurta darnia trijų fazių *da capo* forma su veidrodiniais klasteriais. Antroji struktūros (*fabrica* – N. Vicentino) dalis juda priešinga, t. y. retrogradine veidrodinės inversijos kryptimi. Čia galima kompozicinė asociacija su šv. Pauliaus teksto *Videmus nunc per speculum* („dabar mes regime lyg veidrodyje“) bei *facie as faciem* („akis į akį“) prasmine užuomina. Kita vertus, tie patys mikrodimensiniai R. Mažulio opusų makroklasteriai (su kylančių ar krintančių skambesio srauto palindromų dizainu) ima panašėti į XX a. I pusės suprematizmo idėjų suformuotus geometrinius kūnus, konceptualiai primena atradimą „to tyro meno, kuris laiko tėkmėje dėl „daiktų“ reikšmės padidėjimo buvo dingęs iš akių ir kurio abstrakčiose formose atsiskleidžia meno esmė“ (Kazimiras Malevičius). Ši abstrakčioji tapyba ir buvo suvokiama kaip bene vienintelė galimybė pailsėti nuo įsivaizduojamo pasaulio tamsos ir sumaišties (Wilhelmas Worringeris)[31]. Tarsi iš suprematistinių drobių atėję „Cum essem parvulus“ palindrominiai makroklasteriai skamba kaip švelnūs, šliaužiantys, glisanduojantys mikrodimensijų srautai. Tad R. Mažulio mikrodimensiniai opusai modeliuojami kuriant individualias, nesikartojančias, abstrakcionizmo kūrybinei dvasiai artimas abstrakčias garsinio dizaino formas.

R. Mažulio kūrinys atspindi radikalius verbalaus teksto desemantizavimo procesus; jų pradžia – A. Schönbergo „Pierrot lunaire“ („Mėnulio Pjero“, 1912) laikai. Tai kelias, prasidėjęs nuo plačiais intervalais „išmėtomų“ žodžių skiemenų (A. Webernas), ėjęs per jų rišlumo susprogdinimą ir skeveldrų punktualizmą įvairiuose balsuose (L. Nono, „Sarà dolce tacere“, 1960) ir pasibaigęs visiškai aukojant žodžio semantiką jo akustikos ir fonetikos labui. R. Mažulio opuse dingsta kadaise O. di Lasso taip rūpestingai puoselėtas verbalinio teksto naratyvumas, atskirų žodžių idėjos (*concetto*), reikšmės ir apskritai – muzikos

bei žodinio teksto dichotomija. Desemantizuotas šv. Pauliaus tekstas tampa tik vokalinį garsą artikuliuojančia prielaida. Jei šiam reiškiniui apibūdinti remsimės Peterio F. Stacey (Stacey, 1989, p. 15–17) sukurta žodinio teksto fragmentavimo schema, turėsime pastebėti, kad R. Mažulis šv. Pauliaus teksto fragmentą (tik pusę O. di Lasso naudojamo šv. Pauliaus teksto fragmento) transformuoja maksimaliai – vienu metu trimis skirtingais lygmenimis:

- aukščiausiuoju struktūriniu – destruktūrizuojant eilučių sandarą;
- sintaksiniu – išardo gramatinę sakinių konstrukciją;
- fonetiniu – žodį skaido į struktūrizuojamus fonetinius komponentus.

Prisiminę O. di Lasso oratorišką *(Ut oratorium)*[33], aktorinį šv. Pauliaus teksto kompozicinį perskaitymą, naratyvinį retorinį „Cum essem parvulus" siužetą su rondiškai pasikartojančiais *parvulus* mikrorefrenais, R. Mažulio kompozicijoje įžvelgsime absoliučiai priešingą autoriaus nuostatą ir technologijas. Šis kompozitorius struktūralistiškai-anatomiškai suskaidė žodinį tekstą į skiemenis ar fonemas ir jomis manipuliavo remdamasis formaliąja struktūralistine logika. Taip šventų reikšmių sklidiną Naujojo Testamento teksto fragmentą XXI a. kompozitorius griežtai silabiškai „supjaustė" į trylikos skiemenų periodus: esant 10 garsų mikrointervalų kaitos periodams, skiemenys tuojau pasislenka į kitą aukščių periodą:

Cum–e–ssem–par–vu–lus–lo–que–bar–ut– | par–vu–lus ‖
Cum – e – ssem – par – vu – lus – lo – que – bar – ut – | par – vu – lus - ‖
Cum – e – ssem – par – vu – lus – lo – que – bar – ut – | par – vu – lus – ‖
Cum – e – ssem – par – vu – lus – lo – que – bar – ut – | par – vu – lus – ‖
Cum – e – ssem – par – vu – lus – lo – que – bar – ut – | par – vu – lus – ‖
Cum – e – ssem – par – vu – lus – lo – que – bar – ut – | par – vu – lus – ‖
Cum – e – ssem – par – vu – lus – lo – que – bar – ut – | par – vu – lus – ‖
Cum – e – ssem – par – vu – lus – lo – que – bar – ut – | par – vu – lus – ‖

6 pvz. Naujojo Testamento teksto fragmentas R. Mažulio kompozicijoje

Skirtingi aštuonių balsų tempai teksto skiemenis, kaip ir mikrointervalus, bemat klasterizuoja, ir į tekstinius unisonus jie susieina tik makroklasterių pradžiose ir pabaigose. Akivaizdu, kad prasminiu požiūriu žodinis tekstas tampa visiškai nesuvokiamas. Tam tikra teksto beprasmybė asociatyviai primena ne tik Renesanso menzūrinių kanonų tekstinę situaciją, bet ir iš Senojo Testamento atkeliavusią kalbų susimaišymo – glosolalijos (*glossolalie* – iš sen. graikų *γλωσσα* (*glossa*) – „liežuvis, kalba" ir *λαλεω* (*lalō*) – „kalbėti, šnekėti") idėją. Ji buvo keliama jau Pranašų knygose (Izaijo 28, 10–13). Paradoksalu bene tai, kad būtent apaštalo šv. Pauliaus Pirmojo laiško korintiečiams 14 skyriaus eilutėse aptariamas kalbų dovanos, charizmos ir meilės sąvokų santykis. Tarsi kalbėdamas apie R. Mažulio „Cum essem parvulus" žodinio teksto desemantizacijos pobūdį ir galimybę klausytojams jį suvokti, šv. Paulius sako: „Tas pat ir su jumis. Jei, kalbėdami kalbomis, netarsite aiškių žodžių, kaipgi bus galima suprasti, ką sakote? Jūs kalbėsite vėjams!" (1 Kor 14, 9)[34].

Pabaigai sugretinkime jau išžvalgytus Orlando di Lasso ir Ryčio Mažulio vokalinius opusus ir bandykime paskutinį kartą lyginti. Nėra abejonių, kad komparatyvistinė analizė, konceptualioji bei hermeneutinė interpretacija daugeliu požiūrių atskleidė abiejų kompozicijų opozicijas ir kontroversijas. Abu XVI a. II pusės ir XXI a. pradžios opusai demonstruoja svarbiausių muzikos kompozicijos strategijų bei technologijų esminius pokyčius, įvykusius per 420 metų laikotarpį. Todėl, apibendrinant tyrimą, labiau intriguotų ne šių opozicijų vardijimas, bet priešingai – pastangos konsoliduoti, įžvelgti tai, kas juos sieja.

Pirmoji O. di Lasso ir R. Mažulio kompozicinių nuostatų bendrybė yra abiejų autorių manieristinis nusiteikimas, jei patį manierizmą[35] suvoksime kaip įmantrų, intelektualų stilių, rafinuotą stilizaciją, kaip jį apibūdino Johnas Shearmanas (Shearman, 1990), arba „originaliausią, unikaliausią ir įžūliausią žmogaus dvasios kūrybą", kaip manierizmą apibūdino Arnoldas Hauseris (Hauser, 1965, p. xvii). Končetizmo dvasios kupina vėlyvojo Renesanso ir ankstyvojo baroko epocha, taip pat naujasis XX a. manierizmas su ekspresionizmo, siurrealizmo, antrojo avangardo ir hiperkompleksiškumo ir kitomis muzikinėmis emblemomis gali iškelti kai kuriuos O. di Lasso ir R. Mažulio kompozicinės mąstysenos bendrumus. Tai yra paties komponavimo proceso konceptualizavimas, taikant prasminę struktūrinę pagrindinių idėjų maksimalizaciją, formalusis sudėtingumas, komplikuotumas. Kartu ieškoma netiražuojamų[36], stulbinančių, net šokiruojančių kompozicinių sprendimų, nepamirštant Renesanso teoretikų apibūdintų nuostabiųjų jausmų (it. *affetti meravigliosi).* Dekadentiškas, neurotiškas manierizmo genas buvo įžvelgtas pirmiausia vertybių griūtyje, prasidėjusioje nuo istorinio Romos maišto įvykių 1527 m. Tačiau A. Hauseris į manierizmo „apšviesto paviršiaus" situaciją ištraukia kritišką, revizuojantį kuriančiojo santykį su meno esme, kuri nėra tiesmuka socialinės pasaulėjautos (*Weltanschauung*) išraiška.

Tyrinėdama muzikinio manierizmo radimosi 1530–1630 m. procesus, Maria Rika Maniates išskiria jiems būdingus aspektus. Tai darnų sampratos, harmonija, kontrapunktas, chromatizmai ir *musica reservata* (Maniates,

1979)[37]. Pati sąvoka *musica reservata* (lot. „uždara muzika“) XVI a. pabaigoje–XVII a. padžioje tarsi suvienijo kelis to laiko modernizmo procesus: retorinių prasmių simbolinimą, chromatizaciją, naujas išraiškos priemones, kontrapunkto taisyklių pažeidimus, kūrybos elitarizmą. Šalia kitų dalykų, „musica reservata“ aprėpė kūrinių atlikimo stiliaus apibūdinimą, nes rafinuota, dekoratyvi, konceptuali, retorinėmis figūromis pagrįsta muzika buvo komponuojama, kaip manoma, uždaram muzikos žinovų ratui, gal net snobams, tarytum XIV a. pabaigos Avinjono kompozitorių *Ars subtilior* kūryba. Todėl pakomentuosime Orlando di Lasso ir Ryčio Mažulio „Cum essem parvulus“ opusų atlikimo problemą manieristinio kanono požiūriu.

Kokias paslaptis galėtų atrasti dabarties kompozicijos notografijos įmantrybių išlepintas žvilgsnis, atrodytų, paprastame O. di Lasso kelių puslapių muzikiniame tekste? Tačiau, žinodami apie kai kuriuos XVI a. vidurio naujosios muzikos stebuklus (it. *meraviglia*), įminsime tam tikras manieristinės kompozicijos paslaptis. Suvokdami O. di Lasso partitūroje *parvulus* mikrorefrenus giedančių *cantus* ir *altus I* balsų soliavimo pobūdį, ypač keistą ypatybę, kad *cantus* tesitūra notacijoje neperkopia penklinės ir vidurinio registro, galėsime daryti prielaidą, kad šios partijos buvo sukurtos ir jas giedojo kastratai. Įrodymų teikia Wolfgango Boetticherio knyga „Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis“ („Iš Orlando di Lasso veiklos aplinkos“, Boetticher, 1963, p. 90) ir epistolinė panorama apie O. di Lasso gyvenamąjį metą ir darbą Miuncheno kapeloje. Iš plataus susirašinėjimo matyti, kad kastratų menas Miunchene jau buvo žinomas ir savo laiškuose bei pokalbiuose jį aptarinėjo diduomenė. Paties O. di Lasso laiške minimas jo ir hercogo Ernsto susitikimas Bolonėje pirmosiomis 1574 m. kovo mėnesio savaitėmis, kur buvo aptariami vadinamieji *etliche ander Singer* („kai kurie kiti dainininkai“) (Boetticher, 1963, p. 90). 1574 m. birželio 18 d. laiške hercogas Ernstas pranešė Vilhelmui: ...*hochgeborener füerst, liber bruder, dieß Vnnser schreiben an E. L. Ist annders nicht allain wir bitten, dieselbe geruhte Vnns Unser Narziß sambt der Orgel [...] ehestens gelegenhait hieherin Verordnen, Vnnd Vnns darneben Verstendigen, was wir des Eunuchi halber allhie verrichten sollen, dan wir dasselbe auß der memorie gelassen*[38].

Albrechto V laikais dvaro kapeloje ne tik gausėjo[39] italų, ispanų dainininkų, bet ir jau nuo 1574 m. Miuncheno dvaro kapeloje radosi ir nuolat daugėjo O. di Lasso mokomų kastratų (*castrati* arba *eunucchi*), kaip manoma, italų arba ispanų kilmės (Rosselli, 1988, p. 146). Neatsitiktinai kapelai kuriami kūriniai galėjo būti skiriami ir nekastruotiems berniukams – *figluoli entieri*[40] (it. „pilni berniukai“) – sopranams bei altams (*soprano falsettisti*, *alto falsettisti*), ir kastratams *soprano naturali* bei *alto naturali*[41]. W. Boetticheris nurodo, kad *Verschnitten khnäblein* buvo daug kartų įtraukiami į O. di Lasso vėlyvojo laikotarpio kapelą, o nuo 1584 m. sąrašų knygose pasirodė įrašas *niederlendisch verschnitten khnaben* (Boetticher, 1958, p. 533–535). Kastratų giedojimo Bavarijos dvare ir bažnyčiose nereikėtų laikyti tik O. di Lasso paklusimu ilgaamžei bažnyčios nuorodai, kad moterys bažnyčioje tyli (lot. *mulier taceat in ecclesia*). Išties moterų balsai buvo ilgai netoleruojami pačioje Bažnyčioje ir bažnytiniuose reikaluose, ir apie tai rašė taip pat šv. Paulius Pirmojo laiško korintiečiams 14-ame skyriuje: *Mulieres in ecclesiis taceant, non enim permittitur eis loqui, sed subditas esse, sicut et lex dicit* („Moterys tegul susirinkimuose tyli; kalbėti joms neleidžiama, jos turi būti klusnios, kaip skelbia įstatymas“ (1 Kor 14, 34)[42]. Tačiau O. di Lasso „Cum essem parvulus“ manierizmui kastratų giedojimas – puikus sprendimas net dviem požiūriais: tai buvo prasminga vaiko idėjos signifikacija (berniukai giedotojai buvo kastruojami prieš brendimą) ir ryški tembrinė priešprieša vyrų balsams. Kita vertus, specifinis rafinuotas kastratų tembras ir vokalinis virtuoziškumas, tobulumas motetui teikė manieristinį skambesio grožį.

Kas ir kaip padainuoja Ryčio Mažulio „Cum essem parvulus“ *affetti meravigliosi*, kurie atsirado iš manieristinės aukščių, trukmių ir tempų santykių minimalizacijos? Mes jau kelis kartus atkreipėme dėmesį į tam tikrą dvasinį N. Vicentino ir R. Mažulio bendrumą. Savo „L'antica musica ridotta alla moderna prattica“ (1555) N. Vicentino ne kartą pabrėžė, kad naujoji, manieristinė, XVI a. vidurio muzika negali būti pripažinta ir vertinama kiekvieno. Jis tvirtino, kad chromatinio ir enharmoninio stiliaus *mirabile dolcezza* (it. „nuostabus saldumas“) iš anksto kuriamas ir skiriamas elitui (kn I., sk. 4). R. Mažulio mikrodimensiniai opusai taip pat nekuriami bet kokiai auditorijai, jiems reikia intelektualaus ir rafinuoto skonio. Jo opusai su perregimomis geometrinėmis ir teleologinėmis formomis žengė kartu su perversmu vokalinėje (chorinėje) dabarties muzikoje. Dar 1990 m. pripažintus kaip nepadainuojamus ir nepagrojamus savo kompozicijų ketvirtatonius („Menzūros“) R. Mažulis atkakliai trupino toliau. Ir kai pasiekė utopinius, žmogaus klausa neskiriamus mikrointervalų „dydžius“ – 3,45 ct, įvyko beveik stebuklas (*meraviglia*) – tokius mikrointervalus ir pačius opusus pradėjo „gyvai“ dainuoti vokalistai. Perversmas įvyko ne tik atlikėjų psichologijoje, bet ir techninėje tokio dainavimo pusėje. Dabar R. Mažulio vokalinių opusų atlikimą neatsitiktinai vizualizuoja scenoje nutįsę laidai ir solistų su ausinėmis figūros. Tose ausinėse, arba „pilotų takeliuose“ (*pilot tracks*, *click tracks*), tiksi metronomai, veikia garso sinchronizatoriai, kiekvienam solistui individualiai transliuojami mikroskopiniai mikrointervalų aukščiai ir trukmės. Turime galvoje kompiuterizuotą tų būdų išraišką – šitaip tiksinčiais metronomais precizišką atlikimą bandė koreguoti Iannis Xenakis, o Horatius Radulescu žybsinčiomis

lemputėmis akcentavo metro nuorodas. „Pilotų takeliai" ne tik koreguoja muzikos atlikėjus, bet tampa ir neatskiriama R. Mažulio komponavimo metodo dalimi. Tačiau kartkartėmis toks perversmas apibūdinamas dar radikaliau. Po Ryčio Mažulio mikrodimensinių opusų atlikimo 2003 m. Berlyno *Merz Musik* festivalyje kompozitorius Tillmannas Küntzleris apie atlikėjus solistus (*Ensemble Court-Circuit, Neue Vokalsolisten Stuttgart,* Latvijos radijo choras) prakalbo kaip apie robotus ar marionetes, kuriuos valdo kompiuterio smegenys.

Paskutinį abiejų „Cum essem parvulus" kompozicijų bendrumą rodo galimybė abi jas apibrėžti seno anachronizmo – muzikos žanro (konkrečiai – moteto) sąvoka. Šį momentą ypač pabrėžia savaip efektingas, tačiau pernelyg kategoriškas C. Dahlhauso teiginys, esą jau tarp XIII a. ir XVII a. motetų nėra nė vieno bendro požymio (Dahlhaus, 1974, p. 623). O Walteris Wiora apie motetą kalbėjo kaip apie konstantiškos konstrukcijos neturintį žanrą, kuris, „atsidūręs virš visų formos pasikeitimų, išlaiko nuolatinį perimamumą savojoje tradicijoje ir raidoje" (Wiora, 1966, p. 10–11). Toks *mutatis mutandis* (lot. „pakeičiant tai, ką reikia pakeisti") – nuolat kintančių, moduliuojančių istorinių muzikos žanrų pavidalų bendrumas – savaip susieja Orlando di Lasso ir Ryčio Mažulio opusus. Moteto sąvoka (kilusi iš lot. *motus* – „judėjimas", tačiau *motetus* reiškė ir „žodis", „eilėraščio eilutė", „posmas")[43] pabrėžė specifinį kūrinio santykį su žodiniu tekstu. Athanasius Kircheris savo „Musurgia universalis" (Roma, 1650) atskyrė moteto stilių (*moteticus stilus*) nuo bažnytinio stiliaus (*stilus ecclesiasticus*), kuris remiasi grigališkuoju choralu[44], ir akcentavo jo rimtumą (*gravitas*), didingumą (*majestas*), taip pat įvairiapusišką ir turtingą įvairovę (*varietas*). Johannas Gottfriedas Waltheris savo „Muzikos leksikone" („Musikalisches Lexicon", Leipzig, 1732) motetą apibūdino trimis ypatybėmis, kurios ilgainiui tapo šio žanro paradigma: tai dvasinio turinio tekstas, imitacinė technika ir vokalinis kūrinys, nors pasitaikantis ir instrumentinis palydėjimas[45]. Visi šie apibrėžimai be jokios išimties pritaikomi ir O. di Lasso, ir R. Mažulio „Cum essem parvulus".

Nuorodos

1 Etienne de Silhouette (Etjenas de Siluetas) 1759 m. buvo Liudviko XV finansų ministras. Analizuodamas, kodėl ištuštėjo valstybės iždas, jis nustatė, kad didžioji dalis dvaro lėšų buvo iššvaistyta brangiems portretams. Pats mėgdavęs iš spalvoto popieriaus karpyti žmonių profilius (beje, iš jo pavardės atsirado ir silueto pavadinimas), jis dailininkams taupymo sumetimais liepė kurti pigesnius siluetinius profilinius dvariškių portretus. Nors netrukus ministras prarado postą, jo pasiūlyti siluetai tapo madingiausia to meto Paryžiaus naujove.

2 Vėliau paplitęs teiginys, kad pats O. di Lasso jį taisė ir redagavo, yra abejotinas. Kaip pažymi Noelis O'Reganas, taisymų autentiškumas nenustatytas. Peteris Berquistas, leisdamas O. di Lasso motetus, perėmė L. Lechnerio pataisymus pagal ankstesnius O. di Lasso leidinius. Žr. Orlando di Lasso. *Quinque et sex vocibus perornatae sacrae cantiones*, Venice, 1565; *Sacrae cantiones, liber secundus, tertius, quartus*, Venice, 1566, žr. David Crook. Review author[s]. "Noel O'Regan". In: *Music & Letters*, Vol. 80, No 1 (Feb.), 1999, p. 162.

3 Orlando di Lasso. *The Complete Motets 13. Mottetta, sex vocum, typis nondum uspiam excusa*. Munich, 1582. Edited by Rebecca Wagner Oettinger, R141, 2005. Per 800 sukurtų motetų atstovavo vienam svarbiausių O. di Lasso kūrybos žanrų. Jų pagrindinis šaltinis – „Magnus opus musicum" (1604), daugiatomis rinkinys, skelbiantis 516 motetų. Kiti, neįėję į šį rinkinį, publikuojami naujame O. di Lasso kūrinių leidinyje LW I (LWn I). O. di Lasso sukurti motetai buvo itin įvairūs: bažnytiniai, vestuviniai, panegiriniai, skirti ceremonialams ir kt. Kai kurie, vadinami bažnytiniais, buvo moralizuojančio pobūdžio, didaktiniai motetai, kaip manoma, skirti mokiniams, taip pat humoristiniai motetai, kurių tekstuose bylota apie Bažnyčios netoleruojamus dalykus, pvz., vyno garbinimą. Mažiausia motetų buvo sukurta 2–3 balsams, nedaug – 7 ir daugiau balsų, maždaug penktadalis – 4 balsams ir apie du trečdalius 5–6 balsams.

4 O. di Lasso gimimo data – 1530 m. tėra apytikslė, nurodyta jo paties, manoma, kad ji galėjusi būti ir 1532 m.

5 O. di Lasso pagal tarnybines priedermes turėjo kurti polifoninio stiliaus mišias iškilmingoms arba kasdienėms rytinėms mišioms. Sukūrė daug „Magnificat", kurie Bavarijos dvare iškilmingai skambėdavo per vakarines mišias ar mišparus. Daugybė O. di Lasso sukurtų motetų tikriausiai buvo giedami mišių arba oficijų metu.

6 Yra žinoma, kad 1553 m. pavasarį O. di Lasso tapo Laterano mieste Šv. Jono bažnyčios *maestro di cappella*. 1556 m. Albrechto V kvietimu nuvykęs į Miuncheną, jis gavo panašią *maestro di cappella* tarnybą, kaip matyti 1567 m. išspausdinto penkiabalsių madrigalų „Libro quarto de madrigali" viršelyje. Apibūdinimai *Divin Orlande*, *princeps musicorum* O. di Lasso'ui prilipo tada, kai Venecijos ir Nyderlandų leidėjai pradėjo leisti jo madrigalų, giesmių, mišių rinkinius ir šlovė pasklido po visą Europą. Vėliau panašūs leidiniai pasirodė Vokietijoje ir Prancūzijoje. 1574 m. popiežius Grigalius XIII O. di Lasso apdovanojo Auksinių pentinų riterio ordinu, kuris itin retai buvo skiriamas muzikams. O. di Lasso motetas „Domine Jesu Christe" gavo pirmąją Evreux premiją 1575 m., „Cantantibus organis" – 1583 m. ir pan.

7 Nors šis susidorojimas vyko Prancūziją valdant Karoliui IX, istorikai neabejoja, kad tai buvo jo motinos Kotrynos di Mediči darbas, įkvėptas jos dėdės popiežiaus Klemenso VII (1478–1534), kovojusio su Reformacija (beje, šis popiežius prieš pat mirtį Michelangelo'ui užsakė nutapyti „Paskutinio teismo" drobę Siksto koplyčiai).

8 „The Encyclopaedia Britannica" (1961) rašoma, kad Viduramžių Britanijoje (1066–1485) vidutinis žmogaus amžius buvo 33 metai. XIX a. pabaigos Vakarų Europoje – 37 metai.

9 Atlaikęs didžiulę protestantizmo įtaką ir įveikęs dvejones, Albrechtas V vis dėlto sugrįžo prie katalikų tikėjimo, netgi delegavo savo įgaliotinius į Tridento susirinkimą (*Tridentinum Concilium*, 1545–1563) 1563 metais.

10 *Ich bin halt nur ein Schelmi, aber wir können nicht alle großen Herren sein, es muß auch mittlere und kleine geben* (vok. „Aš esu laikomas tik šelmiu, nes mes ne visi galime būti dideli ponai, reikia, kad būtų ir vidutinių, ir mažesnių"). Cit. Messmer 1982, p. 160.

11 Loreto šventovės *Sanctuario della Santa Casa* pradžia siejama su 1294 m., o kaip bažnyčia, pradėjusi veikti 1468 m., XVI a. pradžioje (nuo 1507) ji tapo piligrimystės vieta dėl vadinamosios juodosios madonos – Marijos skulptūros, padarytos iš Libano kedro. Aplink Renesanso stiliaus šventovę pastatyta 13 koplytėlių. Trylika, nes 13 yra laikomas Marijos skaičiumi, be to, 13, 31, 131 yra Švč. Trejybės variantai.

12 Luigi Tansillo buvo karininkas, kilęs iš Venozos miesto ir kūręs eiles. Jo ankstesnė knyga buvo įtraukta į inkvizicijos registro sąrašą. Turbūt gailėdamasis už savo nuodėmes, 1559 m. jis pradėjo kurti eiles ir kūrė iki pat savo mirties: parašė 1277 posmus po 8 eilutes, kuriuose nagrinėja šv. Petro kančią ir atgailą atsižadėjus Kristaus. O. di Lasso, remdamasis numerologine tradicija, prisodrino kompoziciją skaitmeninių simbolių: 21 ciklo dalys skeliamos į 3 stambias padalas, 7 skaičiaus simbolika siejama su 7 dalimis, su 7 dainuojančiais balsais ir pan. (O. di Lasso amžininkai 7 traktavo kaip 7 mirtinų nuodėmių, Marijos sielvarto ir Atgailos psalmių skaitmeninį simbolį, Naujajame Testamente tai buvo ir šv. Petro pasigailėjimo ženklas (žr. Mt 16, 21).

13 Apaštalas šv. Paulius ypač išaukština meilę, *caritas* (*αγαπη*) – maloningą, gailestingą Dievo žvilgsnį 13 skyriaus pradžioje, 1–8 eilutėse. Viduramžiais šioji meilės samprata turėjo kur kas komplikuotesnį filosofinį pavidalą. Daugelyje teologų darbų buvo skiriama nuodėminga – kūniškoji, erotinė meilė ir palaimintoji – dvasinė, intelektinė meilė. Remiantis jomis toliau buvo plėtojama neoplatoniškoji meilės hierarchiškumo idėja. Pvz., Tomas Akvinietis išskiria dvi pagrindines meilės rūšis: žemiausioji – *amor cupiscentiae* („meilė geismas“) ir aukščiausioji – *amor amicitiae*, dar vadinama *amor divinas* („dieviškoji meilė“) ir *amor angelicatus* („angeliškoji meilė“) (Chydenius, 1970, p. 53–55).

14 Cit. Šventasis Raštas, 1998; http://biblija.lt/index.aspx?cmp=reading&doc=BiblijaRKK1998_1%20Kor_13 (žiūrėta 2007 m. lapkričio 5 d.).

15 Jean'as le Rond d'Alembert'as (1717–1783), kartu su D. Diderot išleidęs „Encyclopédie“, taip formulavo savo požiūrį: „Muzika, kuri nieko nevaizduoja, tėra tiktai triukšmas [...]. Ji suteiks nė kiek ne daugiau malonumo, kaip kad beprasmė skambanti nesurikiuotų ir nesusietų žodžių seka“ (cit. Palisca, 2006, p. 202).

16 Apie Burmeistrio figūras žr. Maniates 1979, p. 210–211.

17 Epitafijos tekstas iš internetinės prieigos: http://de.wikipedia.org/wiki/Orlando_di_Lasso (žiūrėta 2007 m. birželio 2 d.). Vietoj vienuolyno Miunchene XIX a. pradžioje atsirado aikštė (*Max-Joseph Platz*) ir Nacionalinis teatras. Pats O. di Lasso jau nuo 13 metų giedojo Bergeno Šv. Mykolo bažnyčios (*Kirche Saint-Nicolas*) chore, čia mokėsi rašyti, skaityti ir dainuoti. 1544 m. O. di Lasso išvyko tarnauti į Siciliją, į Gonzagos dvarą.

18 J. Burmeisterio *Hypotyposis* apibrėžimas iš M. R. Maniates studijos (Maniates, 1979, p. 210–211).

19 XIII a. anonimas šią Marchetto iš Padujos taisyklę išdėstė dar griežčiau: „tercija, susidedanti iš tono ir pustonio, po savęs reikalauja unisono, o dviejų tonų tercija – reikalauja kvintos [...], seksta, susidedanti iš kvintos ir pustonio, po savęs reikalauja kvintos, o seksta, kurią sudaro tonas ir kvinta, po savęs reikalauja oktavos“ (cit. Riemann Hugo. *Geschichte der Musiktheorie im IX–XIX Jahrhundert*. Leipzig, 1898, p. 123).

20 Žr. internetinę prieigą http://www.bassus-generalis.org/banchieri/banchieri-cartella.pdf.

21 G. Diruta taip pat aptarė ir diminucijas (puošmenas). Jis reikalavo, kad smulkiosios *contrapunctus osservato* natos – semiminimos, *crome* (aštuntinės), *semicrome* (šešioliktinės) būtų naudojamos taip, kad stipriosiose takto dalyse skambėtų kaip konsonansai, išskyrus *minima-semiminima-semiminima* seką, kur pirmoji iš trumpųjų dviejų natų gali būti disonansas. Visi šuolius arba kraštines judėjimo figūras formuojantys tonai (*li fondi; le cime*) turi būti konsonansai (Girolamo Diruta. *Seconda parte del Transilvano dialogo*. 1622, kn. II, sk. 2).

22 Pietro Bembo buvo popiežiaus Leo X sekretorius, 1539 m. tapęs kardinolu.

23 Iš G. Daunoravičienės ir R. Mažulio pokalbio 2007 m. gegužės 17 d.

24 Visą „Dainelės apie vaikystę" žodinį tekstą žr. http://kotkavuori.blogspot.com (žiūrėta 2008 m. kovo 11 d.).

25 *Matutinus Parvulus* – Ryčio Mažulio vardo ir pavardės lotyniškąjį vertimą pasiūlė Jonas Vilimas savo pranešime 1994 m. Druskininkuose. Vaiko („mažas“, „mažylis“, „mažulis“ – mažybinės lietuviškos formos) sąvoka figūruoja R. Mažulio pasirinktuose žodiniuose tekstuose įvairiomis kalbomis, pavyzdžiui, prancūziškame Oskaro Milašiaus eilėraštyje „Talita cumi“ (*Enfant! C'est une douleur que l'on n'exprime*) arba lotyniškame „Cum essem parvulus“.

26 Žr. Šarūnas Nakas. „Kuo pasižymi lietuvių minimalizmas?“ In: *Lietuvos muzikos link*, Nr. 8, internetinė prieiga http://www.mic.lt/lt/info/307?ref=%2Flt%2Fsearch%3Fqu%3DNakas%2BMa%25C5%25BEulis%2Bminimalizmas%26x%3D8%26y%3D7; Mindaugas Urbaitis, Šarūnas Nakas. „Naujoji pominimalistinė muzika Lietuvoje“. *Lietuvos muzikos link*, Nr. 12, internetinė prieiga http://www.mic.lt/lt/info/230?ref=%2Flt%2Fsearch%3Fqu%3DLietuvos%2Bmuzikos%2Blink%26x%3D31%26y%3D8%26page%3D5.

27 *Wie kommt nun die Musik zum Text? Musik vollzieht, wenn sie Text vertont [...] oder besser; der Komponist vollzieht, wenn er einen Text musikalisch faßt, das nach, was an Aura um Wort, Text und Sinn, die ihrerseits vibrieren, vibriert. Was eine chemische Lösung, die zunächst unsichtbare Elemente durch Färbung sichtbar macht, kann Musik die textspezifische Aura sichtbar bzw. Hörbar machen*“. (“Kaipgi muzika derinasi prie teksto? Įgarsindama tekstą, muzika [...], arba, tikriau – tekstui muzikinę formą suteikiantis kompozitorius, sugeria tai, kas vibruoja aplie žodį, tekstą bei prasmę prisikaupusioje virpančioje auroje. Panašiai kaip besidažantis cheminis tirpalas pirmiausia atskleidžia nematomus elementus, taip ir muziką galima daryti matomą, t.y. klausa suvokiamą specifinę teksto aurą“). Cit iš: Wolfgang Rihm. „Dichterischer Text und musikalischer Kontext“. In: *Dichtung und Musik*, Hrsg. von Günter Schnitzler. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979, p. 29–30.

28 Analogizuodamas chromatiškai temperuotų garsų aukščių bei trukmių oktavas ir taikydamas temperuoto pustonio idėją kaip bendrąjį matą, Karlheinzas Stockhausenas diferencijavo tradicines tempo skales. Pavyzdžiui, 12 chromatinių tempo pustonių skalė, užpildanti „tempo oktavą“ (nuo 1 sekundė=M.M. 60 iki ½ sekundės=M.M. 120), susideda iš šių chromatinių „tempo pustonių“: M.M.=60; 63,6; 67,4; 71,4; 75,6; 80,1; 84,9; 89,9; 95,2; 100,9; 106,9; 113,3; 120.

29 „Akustinėms analizėms aš taikau daugybę šių laikų technologijų, dažniausiai kaip inžinierius. Su oksilatoriumi aš peržiūriu dažnių intervalus arba svyravimus, pavyzdžiui, sąsajas su kitomis sistemomis. [...] Aš valdau sistemą tokiu būdu, kad rezultatai tampa netikėti ir aiškūs. Aš visada domiuosi priežastimi ir padariniais, ypač kai rezultatai būna labai netikėti“ (Alvin Lucier, cit. internetinė prieiga http://www.cdemusic.org/artists/lucier.html, žiūrėta 2007 m. birželio 15 d.).

30 Variantiškais dydžiais N. Vicentino sistemoje pasižymėjo daugelis intervalų, pavyzdžiui, tercijos buvo: mažiausios aksidentinės, natūralios mažosios, aksidentinės mažosios, enharmoninės mažosios, natūralios didžiosios, aksidentinės didžiosios, enharmoninės didžiosios („L'antica musica...", kn. I, sk. 25–31). Buvo žinomos šešios kvintų rūšys: netobulos natūralios, netobulos aksidentiškosios, netobulos enharmoninės, natūralios, aksidentinės, enharmoninės (ten pat, sk. 37–41).

31 Cit. internetinė prieiga http://www.aidai.us/index.php?option=com_content&task=view&id=705&Itemid=116 (žiūrėta 2008 m. sausio 28 d.).

32 Cit. iš Wilhelmo Worringerio (1885–1965) knygos „Abstrakcija ir intuicija"; percituota iš Edina Bernard, Pierre Cabanne, Jannic Durand, Gérard Legrand, Jean-Louis Pradel, Nicole Tuffelli. *Meno istorija: Nuo viduramčių iki šiuolaikinio meno*. Versta iš prancūzų kalbos, *Larousse*, Paris, 2005 ; Vilnius: Alma littera, 2006, p. 728.

33 Marko Fabijaus Kvintiliano (Marcus Fabius Quintilianus) „Oratoriaus ugdymas" (*Institutio Oratoria*, Roma, 1470) buvo viena pirmųjų XV a. knygų, kėlusių muzikos ir kalbos santykio klausimą. Skyriuje „De musica" M.F. Kvintilianas gyrė muziką, kuri žadino kilnius jausmus ir maldė nesveikas aistras. Skyriuje „De divisione affectuum et quomodo movendi sunt" jis klasifikavo jausmus ir aptarė balso pokyčius, priklausomus nuo emocinės kalbėtojo būsenos arba komedijos ir tragedijos charakterio. *Ut oratoria musica* C.V. Palisca traktuoja kaip manierizmo *motto* (Palisca, 1894, p. 287). Po šio veikalo pasirodė Aristotelio „Poetikos" lotyniškas vertimas (Giogio Valla'os), 1498 m., Venice: Simon Bevilaqua, taip pat Giovanni Giorgio Trissino (1478–1550) *La quinta e la sesta divisione della poetica* (1549), kuriame pateikta tapybos, šokio, muzikos imitavimo pavyzdžių ir kt.

34 Cit. internetinė prieiga http://biblija.lt/index.aspx?cmp=reading&doc=BiblijaRKK1998_1%20Kor_14 (žiūrėta 2007 m. balandžio 12 d.). Apskritai glosolaliją – ekstatinį kalbėjimą, „kalbėjimą kalbomis" ir pranašavimą krikščionys laikė dvasios dovana ir charizma. Apie charizmų laipsnius šv. Paulius sako: „jei tu ir turėtum Dievo dovaną ir galėtum pranašauti, kalbėti kalbomis, aiškinti kalbas, bet neturėtum meilės, visa tai būtų niekas. Nes meilė ir meilės dovana yra svarbiausia, didžiausia, didesnė netgi už patį tikėjimą. Todėl Paulius ragina: „Siekite meilės ir trokškite dvasinių dovanų", išmanykite apie jas ir nedrauskite kalbėti kalbomis: „Kas žino, kiek esama įvairių kalbų pasaulyje, tačiau nėra bereikšmės kalbos. Tad jei aš nesuvoksiu kalbos reikšmės, būsiu kalbėtojui svetimšalis, ir kalbėtojas man bus svetimšalis" (1 Kor 14, 10–11).

35 Manierizmo sąvoka kilo iš it. *maniera*, o kaip terminas pirmiausia prigijo Renesanso literatūroje kartu su kita itališka sąvoka *concetto*.

36 „Sprendimo galios kritikoje" bei „Žodyne" Imanuelis Kantas akcentavo ypatingą genijaus savybę – originalumą arba unikalumą. I. Kanto žodyne genijus apibūdinamas kaip talentas, produkuojantis neimituojančias idėjas. Plačiau apie tai žr. Howard Caygill. *A Kant Dictionary*. Oxford, UK; Cambridge, Mass, USA: Blackwell Reference, 1995.

37 Henricus Glareanus (Glareanas) veikale „Dvylikastygis" (*Dodekachordon*, 1547) III knygoje nurodė XV a. vidurio–XVI a. pradžios muzikos stilistines tendencijas: kūdikystė, arba ankstyvoji fazė, prasidedanti apie 1450 m., nors joje apstu modernumų, paauglystė, prasidedanti apie 1480 m., branda – *ars perfecta*, prasidedanti apie 1495 m., ir vėlyvoji stadija – tobulo meno nuosmukis apie 1520 m. Toks muzikos nuvertinimas susijęs su manierizmo požymiais, kurie, H. Glareano nuomone, griovė tobulą meną. Tai buvo pastangos ieškoti laisvesnių harmoninių sąskambių, naujo skambesio. Josquino kūryboje jis vertino puikią konstruktyviųjų kompozicinių principų ir žodinio teksto ekspresijos dermę. Pasak H. Glareano, neįprastomis harmonijomis Josquinas pabrėždavo dramatiškus žodžius.

38 Cit. *BST* – Burg Trausnitz bei Landshut, Bayer. Staatsarch.-Filiale. Ausgaben–Verzeichnis, Jg. 1574, fol. 41 (Boetticher, 1963, p. 90).

39 Tai buvo Albrechto V dvaro kapelos klestėjimo metais. Jam mirus, Wilhelmas V 1579 m. paveldėjo du milijonus viršijančią Albrechto skolą, todėl perpus sumažino kapelą (nuo 44 giedotojų iki 22). 1581 m. dar 5 muzikai buvo atleisti iš darbo (*geurlaubt*). Dvaro kapela niekada neatgavo savo dydžio ir meistriškumo, kuris buvo pasiektas kunigaikščio Albrechto V laikais. Net 1591 m. kapeloje tebuvo 38 žmonės.

40 XVI a. vidurio Italijoje mažieji dainininkai kastratai buvo visaip vadinami: *putti*, *fanciulli*, *figluosi*, *cantorini*, *cantoretti*. Apie tai plačiau žr. Richard Sherr. "Gugliemo Gonzaga and the Castrati". In: *Renaissance Quarterly*, Vol. 33, No. 1 (Spring), 1980, p. 35, 40 (p. 33–56). Pietro della Valle vadino kastratus *soprano naturali* kaip priešpriešą *artificial sopranos* (Bukofzer, 1947, p. 399), nes *soprano* reiškė „aukštesnis".

41 Diskantų, arba altų, dainavimo praktika buvo vadinami *Falsettregister*, o kastratų – *natural*. Aukšti diskantai *Eunucchi* dažnai minimi O. di Lasso kapelos apskaitos knygose (*Zalhbuch*) nuo 1590 m. (Boetticher, 1963, p. 535).

42 Cit. Šventasis Raštas, internetinė prieiga http://biblija.lt/index.aspx?cmp=reading&doc=BiblijaRKK1998_1%20Kor_14 (žiūrėta 2007 m. spalio 22 d.).

43 Moteto sąvokos radimosi metu buvo vartojamos daugeriopos kitos formos: *modeta, motecta, motectum, motectus, motellus, moteta, motetum, motetus, motetta, motettum, motettus, mothetus, motettus, muteta, mutetum, mutetus* (Hüschen, 1974, p. 6).

44 Žr. Athanasius Kircher. *Musurgia universalis*. Rome, 1650, S. 310 f.

45 J.G. Walther. *Musikalischen Lexicon*. Hrsg. von R. Schaal, *Documenta musicologica* 1/3, Kassel und Basel, 1953.

Literatūra

Atlas, Allan W. *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400–1600*. New York: W. W. Norton, 1998.

Bartel, Dietrich. *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber: Laaber Verlag, 1985

Bartel, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1997.

Bergquist, Peter (Sud.). *Orlando di Lasso Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Bergquist, Peter. "Orlando di Lassos Nunc Dimittis-Vertonungen". In: *Musik in Bayern*, XXXIII, 1986, p. 5–28.

Blumröder, Christoph von. Cluster. *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 31 Auslieferung, Bd.2, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2001.

Boetticher, Wolfgang. "New Lasso Studies". In: *Aspects of Medieval and Renaissance Music: a Birthday Offering to Gustave Reese*, edited by J. LaRue and others, New York, 1966/R, p. 17–26.

Boetticher, Wolfgang. *Aus Orlando di Lassos Wirkungkreis. Neue archivalische Studien zur Münchener Musikgeschichte.* Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter, 1963.

Boetticher, Wolfgang. *Orlando di Lasso und seine Zeit (1532–1594).* Bd. 1. Monographie. Bärenreiter-Verlag. Kassel und Basel, 1958.

Borren, Charles van den. *Roland de Lassus.* Notre passé. 2-me série 5. Bruxselles: Renaissance du livre, 1943.

Bukofzer, Manfred. *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach.* New York, W. W. Norton & Company, Inc., 1947.

Burmeister, Joachim. *Musical Poetics.* Translated, with introduction and notes by Benito V. Rivera. Music theorey in translation series, New Haven: Yale University Press, 1993.

Busoni, Ferrucio; Weindel, M. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst.* Triest, Noetzel, 1907. The second, enlarged edition in Leipzig, 1916; repr. in Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Wagner, 1973.

Chydenius, J. "The symbolism of love in the Mediaeval thought". In: *Commentationes humanarum litterarum*, Vl. 42, N. 1, Helsinki:Helsingfors, 1970.

Cowell, Henry. *New Musical Resources.* With notes and accompanying essy by David Nicholls, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Dahlhaus, Carl. "Was ist eine musikalische Gattung?" In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 1974, N 10, p. 623

Daunoravičienė, Gražina (2004). "Microdimensional Compositions by Rytis Mažulis: From Mensurations to Fractals". In: *Constructing Modernity and Reconstructing Nationality. Lithuanian Music in the 20th Century*, edited by Rūta Goštautienė and Audronė Žiūraitytė, Vilnius: Kultūros barai, p. 82–108.

Daunoravičienė, Gražina. "Sound architecture microstructural canons (from 100 to the 3,448275862 cents)". In: *Menotyra*, Vilnius: Lietuvos Mokslų akademijos leidykla, 2003, Nr. 1 (30), p. 57–68.

Erb, James. *Orlando di Lasso: A Guide to Research.* Garland Composer Resource Manuals 25, New York & London: Garland, 1990.

Galilei, Vincenzo. *Discorso intorno all'uso delle dissonanze,* 1581. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MSS Galileiani I. Edited by Frieder Rempo. In: *Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis.* Cologne: Arno Volk, 1980, p. 77–161.

Gallo, F. Alberto; Renate Groth, Renate; Palisca, Clode V. Rempp, Frieder. "Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert". In: *Geschichte der Musiktheorie*, Bd.7, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1989.

Gann, Kyle. *The Music of Conlon Nancarrow.* Cambridge University press, 1995.

Genette, Gérard. *Palimpsests.* Ttrans. Ch. Newman and C. Doubinsky, Lincoln, NB: University of Nebraska Press, 1997.

Gieseler, Walter. "Kritische Anmerkungen zur Komposition mit Kleinstintervallen. Forum: Microtonality today". In: *Perspectives in New music*, 29, 1991/1, p. 159–172.

Gieseler, Walter. *Komposition im 20. Jahrhundert. Details – Zusammenhänge.* Celle: Moeck Verlag, 1975.

Haar, James. "Classicism and Mannerism in 16th-Century Music". In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 25/1–2, 1994, p. 5–18.

Hauser, Arnold. *Der Manierismus: Die Krise der Renaissance und der Ursprung der Modern Kunst.* Munich: C. H. Beck, 1964; Hauser, Arnold. *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art.* Translated in collaboration with the author by Eric Mosbacher. Vol. I, text; Vol. II, Plates. London: Routledge & Paul, 1965.

Hell, H., Leuchtmann, H. Orlando di Lasso: Musik der Renaissance am Münchner Fürstenhof. Wiesbaden, 1982.

Hüschen, Heinrich. *Die Motette. Das Musikwerk 47.* Köln: Arno Volk Verlag, 1974.

Judd, Cristle Collins. *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes.* Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Keislar, Douglas. "Six Ameican composers on nonstandard tunnings". In: *Perspectives of New Music*, Vol 29, No. 1 (Winter), 1991, p. 176–211.

Leuchtmann, Horst. "Orlando di Lasso in München". In: *Oberbayerisches Archiv*, xcvii, 1973, p. 1–12.

Leuchtmann, Horst. "Orlando di Lasso or: Inspired Madness: Humanistic Music in and out of Season". In: Erb, James. *Orlando di Lasso: A Guide to Research*, Garland Composer Resource Manuals 25, New York & London: Garland, 1990, p. xxi–xxxiv.

Leuchtmann, Horst. "Zum Ordnungsprinzip in Lassos Magnum Opus Musicum". In: *Musik in Bayern*, xl, 1990, p. 46–72.

Leuchtmann, Horst. *Die musikalischen Wortausdeutungen in den Motetten des Magnum Opus Musicum von Orlando di Lasso.* Strasbourg: Baden-Baden, 1959.

Leuchtmann, Horst. *Orlando di Lasso.* Bd. I, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1976; Bd. II Briefe, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1977.

Maniates, Maria Rika. *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530–1630.* Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1979.

Messmer, Franzpeter. *Orlando di Lasso: Ein Leben in der Renaissance.* München: Edition Wissenschaft & Literatur, 1982.

Palisca, Claude V. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory.* Clarendon Press: Oxford, 1994.

Palisca, Claude V. "Ut oratoria musica: the Rhetorical Basis of Musical Mannerism". In: *The Meaning of Mannerism*, edited by Franklin W. Robinson and Stephen G. Nichols, Hanover, N.H.: University Press of New England, 1972, p. 37–65.

Palisca, Claude V. *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries.* Edited by Thomas J. Mathiesen, Chicago: University of Illinois Press, 2006.

Perspectives on Contemporary Music Theory. Edited by Benjamin Boretz and Edward T. Cone, New York: W.W. Norton & Company Inc., 1972.

Pister, Aleksandra. „Muzikos retorikos tradicija Johanno Kuhnau „Biblinėse istorijose. Teorinis konceptas (I dalis)“. In: *Lietuvos muzikologija*, t. 6, Vilnius: LMTA, 2005, p. 6–33.

Quickelberg, Samuel von. "Orlandus de Lassus Musicus". In: *Heinricus Pantaleon. Prosopographiae heroum arque illustrium virorum totius Germaniae*, Pars tertia. Bassel, 1566.

Rasch, Rudolf. "Tuning and temperament". In: *Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen, Kassel–London: Norton, 2001, p. 193–222.

Rosselli, John. "The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550–1850". In: *Acta Musicologica*, Vol. 60, Fasc. 2 (May–Aug.), 1988, p. 143–179.

Sandberger, Adolf. *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso.* Transl. by Claude V. Palisca, Leipzig: Breitkopf and Härtel, 1984–1985, i. 56, No 2.

Schneider, Sigrun. *Mikrotöne in der Musik des 20. Jahrhunderts.* Bonn: Bad Godesberg, 1975.

Shearman, John. *Mannerism.* Baltimore, MD: Penguin, 1967; The Princeton Raphael Symposium Science in the Service of Art History, Princeton, New York: Princeton University Press, 1983, 1990.

Stacey, Peter F. *Contemporary Tendencies in the Relationship of Music and Text with Special Reference to „Pli selon Pli" (Boulez) and „Laborintus II" (Berio).* New York & London: Garlandia Publishing Inc., 1989.

Šventasis raštas. Senasis ir Naujasis Testamentas. Iš hebrajų, aramėjų ir graikų kalbų vertė A. Rubšys ir Č. Kavaliauskas, Vilnius: Lietuvos Vyskupų konferencija (LVK), LVK leidykla „Katalikų pasaulis", 1998. Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music.* Oxford and New York: Oxford University Press, 2005, 6 Vol.

Unger, Hans H. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhunder.* Reprografischer Nachdruck der Ausgabe, Würzburg, 1941; Hildesheim: G. Olms, 1969.

Wernitz, Julia. "Additing Pitches: Some New Thoughts, Ten Years After". In: *Perspectives of New Music's Forum: Microtonality Today*, Vol. 39, No 2, Summer 2001, p. 159–210.

Wiora, Walter. "Die historische und die systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen". In: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1965*, Leipzig: Peters, 1966, p. 10–11.

Дубравская, Татьяна. *Музыка эпохи Возпождения (XVI век). I История полифонии.* Т. 2б, Москва: Музыка, 1996.

Summary

The article discusses two works by Orlando di Lasso and the Lithuanian experimental composer Rytis Mažulis in constructing their compositions on the text of the First Epistle by St Paul, 1 Corinthians 13:11 "Cum essem parvulus". An interval of 420 years dividing the two centred compositions "Cum essem parvulus" in this article is both precipice and link between the high Renaissance and the age of theoretical composition (according to B. Boretz and E. T. Cone). Observing vocal settings of Lasso and Mažulis according to the verbal text of the First Epistle of St Paul to the Corinthians, I treat them as compositional representations of time. On this ground I try to focus on the motivation of why this text crammed with apostolic signs has been chosen, to refer to traditions, fashions or means, compositional "instruments" and strategies that bind and oppose both works.

During the second part of the 16th century the organization of musical composition was achieved by externally defined means: either as poetic forms, genre patterns, or the structuring role of a given text of the composition. Lasso's motet (1579–1582?) is based on compositional practice of his time and inspiration of P. Bembo's idea of word painting in musical compositions. Analysis was to show how Lasso read the text of St Paul and how he rhetorically impersonalised it in his motet. It is obvious that while reading the text Lasso compositionally signifies and symbolises the words of two natures that can be attributed according to one of the first sign-symbol theories, "De doctrina Christiana" by St Augustine's suggested types: *signa naturalia* (signifies only itself and its relation with the world and has an orientational function) and *Signa Divinus data* (signs of God that are characterised by the Lord's activity), it is the Trinity and the final *Fides*, *Spes* and *Charitas* words. Lasso mimetically applies metaphorical, extravagant, and affective compositional means, confirming in this way the unmistakable nature of the creative process of "word painting". This method of compositional thinking was also defined by Gioseffo Zarlino's concept *imitatione* that was brought forward for the first time and materialised the Renaissance-born movement of the 16th century *imitazione della natura* or *imitazione del concetto delle parole.*

The key reason to produce the opus "Cum essem parvulus" (2001) by Rytis Mažulis, however, lies probably in the Latin translation of his name and surname (in Latin *Matutinus Parvulus*) because both words in Lithuanian possess their own meaning. In his vocal composition Mažulis centres the single word *parvulus* and spreads it into modern compositional space by maximising its meanings. The centred concept of *parvulus* like a genealogical commitment becomes energetic substance, which starts spreading its own aura and can in fact serve as a conceptual code underlying Mažulis' microstructures. Opposite to Lasso's extensive word painting, the meaning of *parvulus* in this opus structurally organises the entire technology and alchemy of the musical material. For Mažulis, *parvulus* meant microdimensions in the first place: "small" sounds (microintervals), "small" rhythmic values so "Cum essem parvulus" was composed by Mažulis from microintervals the "size" of 20 cents from tenth-tones (*tonus*), fifth-semitones (*semitonus*) and especially minute differences of rhythmic units and tempos. Namely these jewel-like nearly inaudible gradation elements set visually impressive scores of Mažulis. An analysis of the piece shows an obvious transformation of the principle of Renaissance's mensural canons, which naturally developed into a fractal type of polytempo canons. It is also possible to see the scope of the composer's mathematical manipulations in the structure of the "Cum essem parvulus" canon. In this way the composer shapes a perfect palindrome of microinterval spectrum.

Harmonic dichotomy of music and a verbal text disappears in Mažulis' composition while the de-semanticised text of St Paul becomes a precondition to articulate vocal sound only. If we make use of P. F. Stacey's (Stacey, 1989, p. 15–17) fragmentation scheme of a verbal text, then it will be possible to assert that Mažulis transforms the fragment of the text of St Paul on three levels: the highest structural level to de-structurise the structure of rows;

the syntactic level to undo the grammatical construction of sentences; and the phonetic level to separate words into structurised phonetic components. The composer separated the text structurally and nearly anatomically into syllables, phonemes and manipulated them on the basis of formal structural logic. Different tempos of eight voices instantaneously "clusterise" syllables of the text and they converge into textual "unisons" only at the beginning or end of the clusters. There is not a single allusion to Renaissance mensural canons and isotechniques. Certain senselessness of the text, although based on Latin only, associatively reminds of the idea of *glosalia* (tongue, language and to talk, speak) that came from incomprehensible language intermixture known from the Prophet Books (Isaiah, 28, 10–13).

A comparative and hermeneutic analysis shows different radical mainstreams of changing the main aspects of musical composition during the four hundred years. Confronting the two opuses "Cum essem parvulus" of the 16th and 21st century, from the perspective of many compositional attitudes, only radical opposition can be seen. When summarising, it would intrigue not to single out types of such confrontation but to attempt and look for affinities and resonances. As the first affinity of both compositions, a common mannered position of Lasso and Mažulis must be referred to if mannerism can be described as an intellectual sophisticated style or more precisely sophisticated stylisation (according to John Shearman) or the most original, unique and boldest creations of the human spirit (according to Arnold Hauser). "Meraviglia" is known to be based not only on the delicate style of compositional signs, the eloquence of their performance but also on the target of art whose sensibilities appreciate the cognitive messages of the mannerist play. Looking at the manner of solo singing of *cantus* and *altus I* in Lasso's scores, and especially at the tessitura and register *cantus* common to castrates, without exceeding the five-line staff, one can draw an assumption that castrates also performed these parts in "Cum essem parvulus". Tenth-tones with shifts of microrhythmic values in Mažulis' "Cum essem parvulus" exhibit a radical revolution in vocal and choral music of the present. Not accidentally performances of Mažulis' vocal works have been visualised by stretched wires on the stage and the figures of soloists with headphones in the past few years. Metronomes tick in those headphones or pilot tracks, and sound synchronisers operate. Such pilot tracks not only correct the performers of music but also become an inseparable part of Mažulis' compositional method and visual performance.

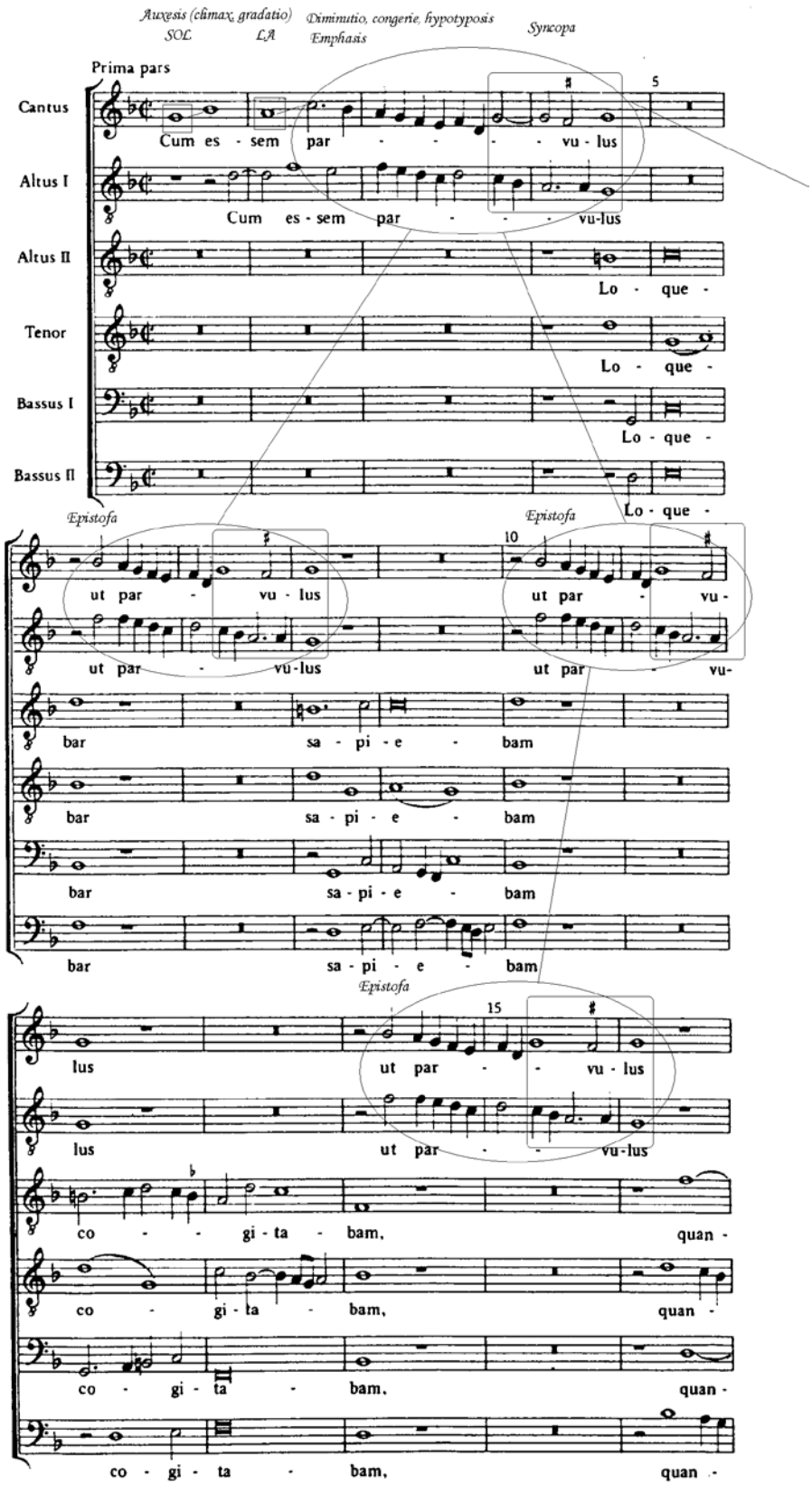
Another unexpected proof of the similarities between the two compositions is a possibility to attribute the concept of an old anachronism, the musical genre. W. Wiora speaks about the motet as a genre without a constant construction which "above all changes of forms, retains a way of permanent transition in its own tradition and development". Such *mutatis mutandis* – shapes of constantly modulating historical genres of music – in their own way paradoxically unite the opuses of Lasso and Mažulis. Walther in his "Musikalischen Lexikon" (Leipzig, 1732) defined the motet by the three specific features that with time turned into a paradigm of the genre: a text of spiritual content, an imitational technique and a vocal work, although with occurring instrumental accompaniment. This definition without any exceptions can be applied for the compositions "Cum essem parvulus" by Orlando di Lasso and Rytis Mažulis.

1 priedas. Joachimo Burmeisterio išskirtų 24 Orlando di Lasso motetų retorinių figūrų sąrašas (Boetticher, 1958, p. 8–9)

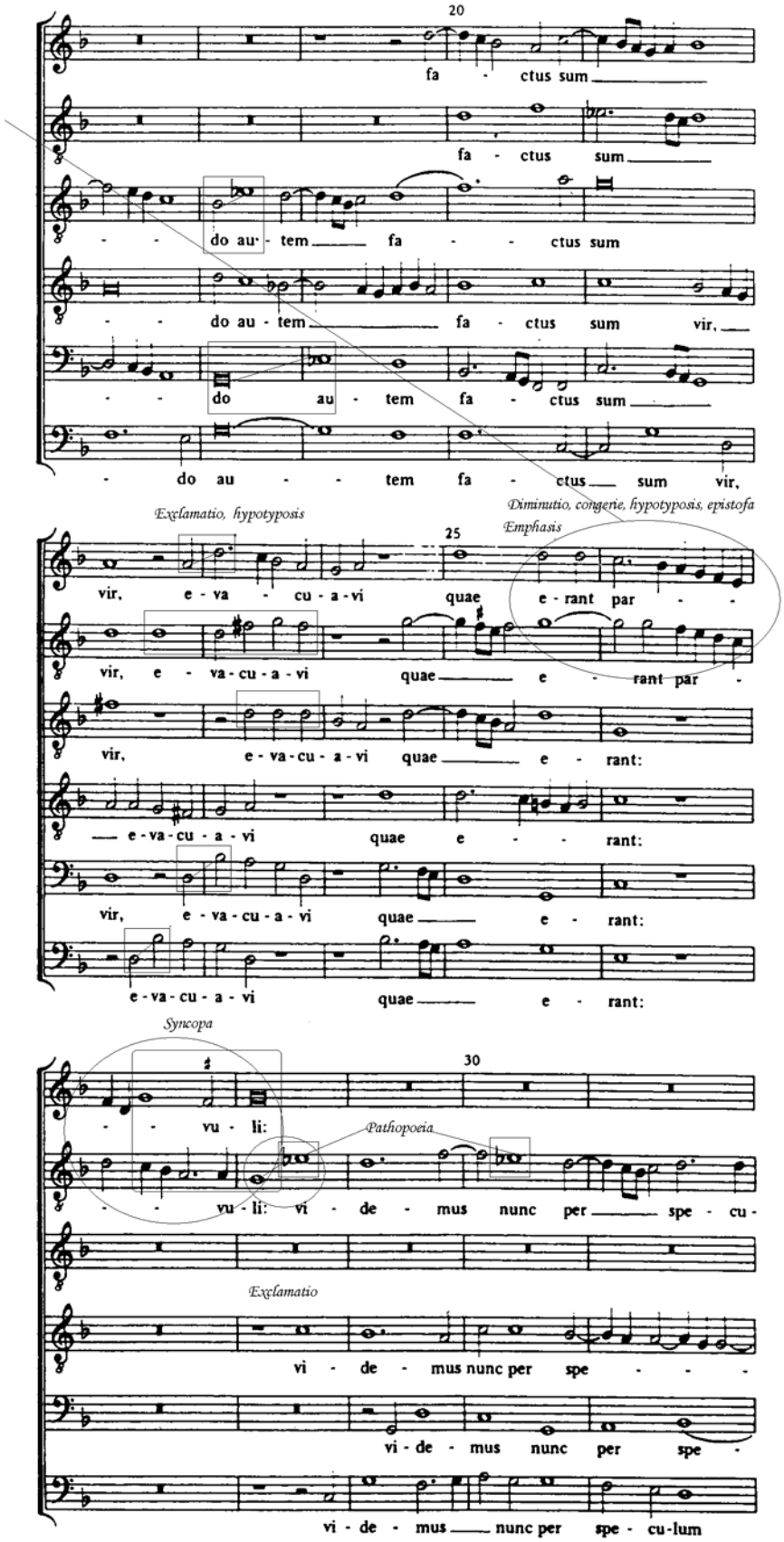
Redefigur	Lasso-Motette	Textstelle
Metalepsis	DE ORE PRUDENTIS	
Hypallage	CONGRATULAMINI II. p.	
	BENEDICAM II. p.	
	IN ME TRANSIERUNT	
	LEGEM PONE II. p.	
Apocope	LEGEM PONE I. p.	
Noëma	EXAUDI DOMINE II. p.	
	IN PRINCIPIO	„omnia per ipsum"
	NUPTIAE FACTAE	„et dixit ei"
Analepsis	DOMINE DOMINUS	„in universa"
Mimesis	OMNIA QUAE	„misericordiam"
	QUAM BENIGNUS II. p.	„spes eius in te"
Anadiplosis	OMNIA QUAE	„misericordiam"
	CONGRATULAMINI	„surrexit sicut"
Symblema	QUAM BENIGNUS	„salutare tuum"
Syncope	QUAM BENIGNUS II. p.	„cui tu protector"
Pleonasmus	HEU QUANTUS DOLOR	„restat amore"
Auxesis	VENI IN HORTUM	„cum aromatibus"
	VENI IN HORTUM	„et bibite"
	JERUSALEM	„plantabis vineam"
Pathopoeia	SURREXIT PASTOR	„mori dignatus"
	QUAM BENIGNUS II. p.	„plura habentur"
	HEU QUANTUS	
	JESU NOSTRA	„crudelem"
	DOMINE DEDUC	„dolose agebant"
	CONGRATULAMINI II. p.	„mulier quid"
	IN CONVERTENDO II. p.	„et flebant"
Hypotyposis	BENEDICAM DOMINE II. p.	„et laetentur"
	CONFITEMINI II. p.	
	DEUS QUI SEDES	„et laetetur"
	SICUT MATER	„laborem et"
		„et gaudebit"
Aposiopesis	ANGELUS AD PASTORES	
	SURGENS JESUS	
	IN PRINCIPIO ERAT III. p.	
	CHRISTE PATRIS	
Anaplocis	DEUS MISEREATUR	„et metuant"
Parembole	SURREXIT PASTOR	[Cantus II.]
	SICUT MATER	
Pallilogia	MIRABILE MYSTERIUM	„Deus homo"
Climax	ANGELUS AD PASTORES	„Alleluja" im Cantus
Parrhesia	IN ME TRANSIERUNT	
	SURREXIT PASTOR	
Hyperbole	BENEDICAM DOMINUM mit Vermerk „consideretur eius harmoniae vox Bassus"	„semper laus"
Hypobole	IN ME TRANSIERUNT	Cantusbeginn und Baß auf „derelinquit"
Congerie	TEMPUS EST	„dum assumtus"
Faux Bourdon	OMNIA QUAE	„peccavimus"
	QUAM MAGNIFICATA	„decueris eum"
Anaphora	SURREXIT PASTOR	„qui animam"
	IN ME TRANSIERUNT	„conturbaverunt me"

2 priedas. Orlando di Lasso moteto „Cum essem parvulus“ (1579–1582?) retorinė analizė
(natų tekstas iš: Atlas, Allan W. Anthology of Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400–1600. New York: W. W. Norton & Company, 1998, p. 401–406)

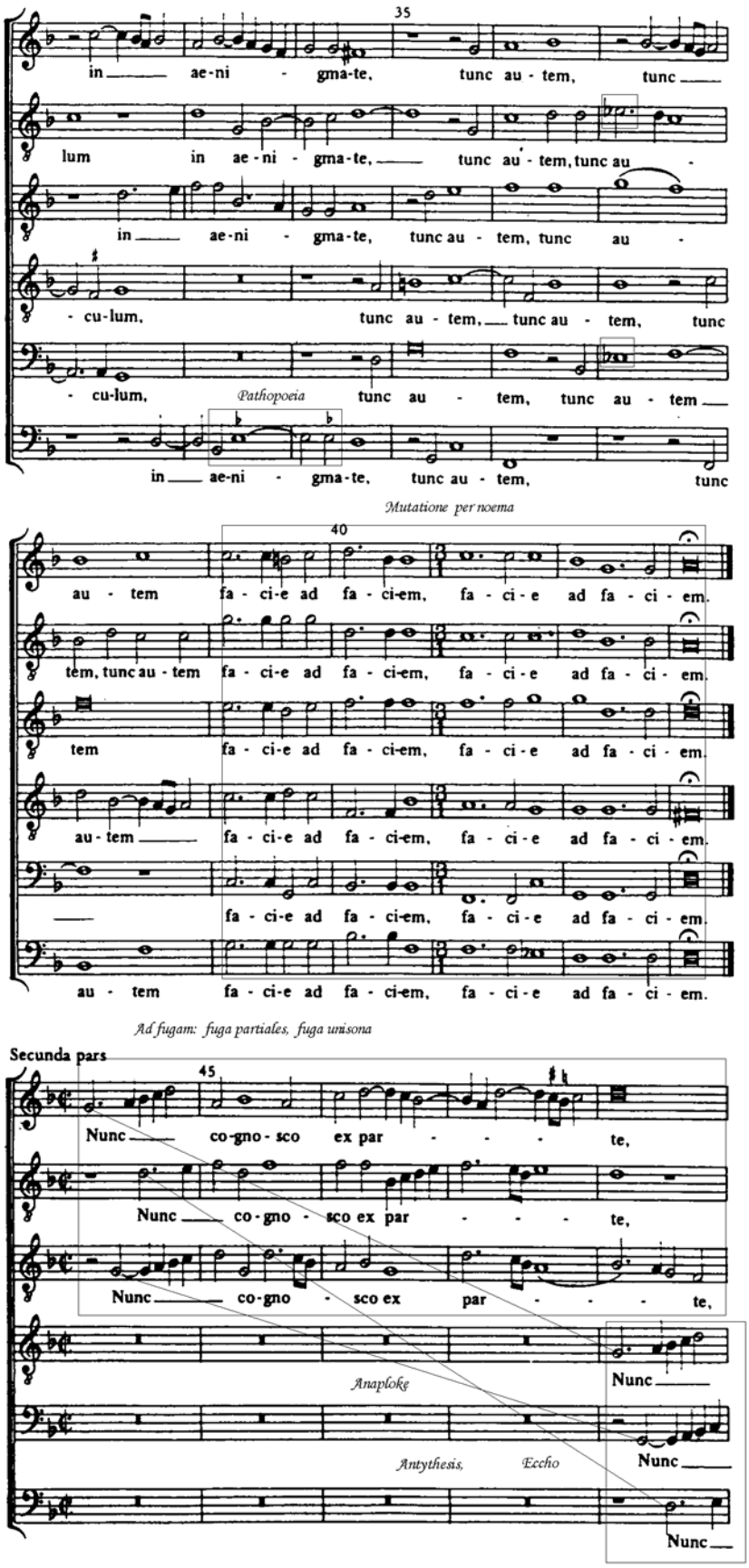
ORLANDE DE LASSUS *Cum essem parvulus*



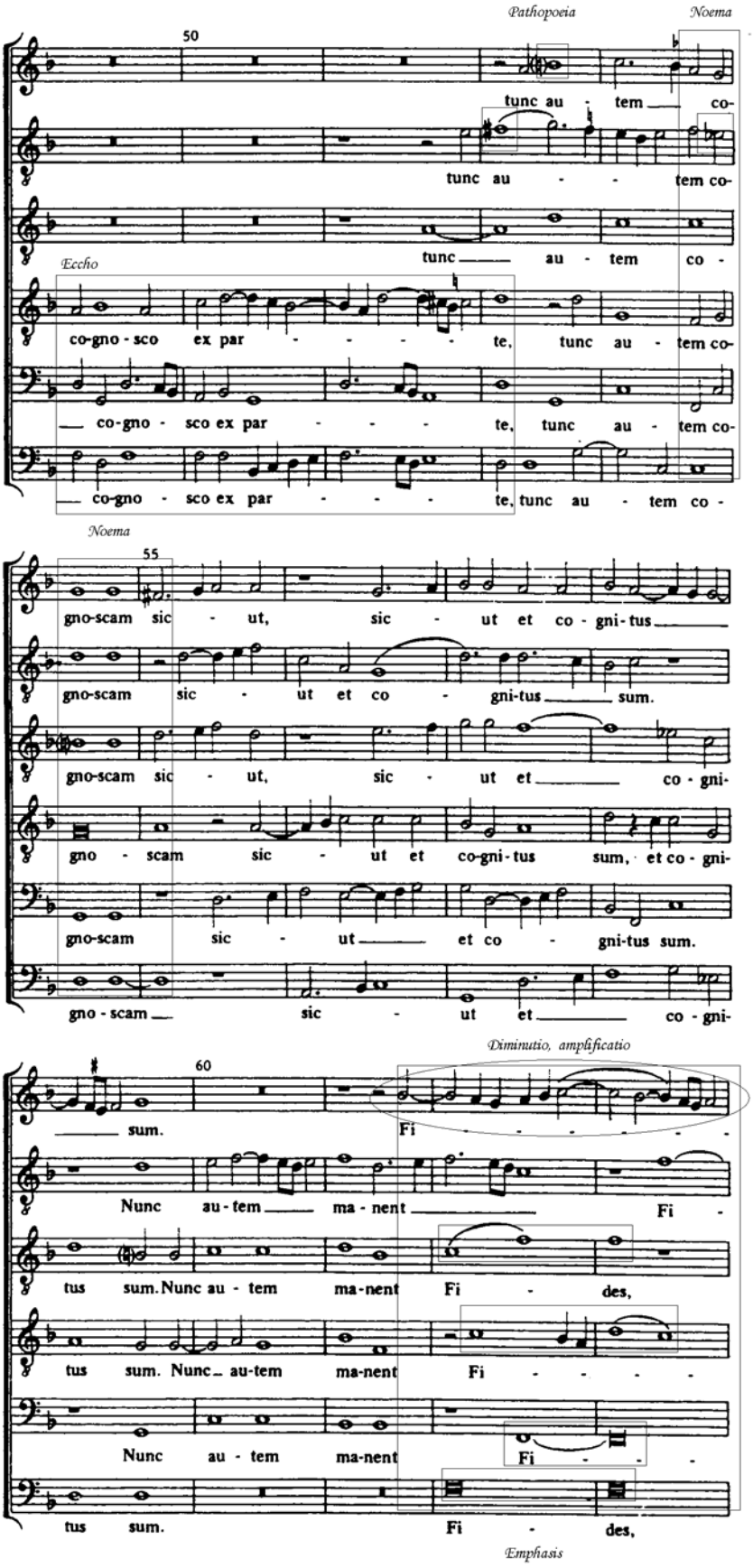
ORLANDE DE LASSUS *Cum essem parvulus*



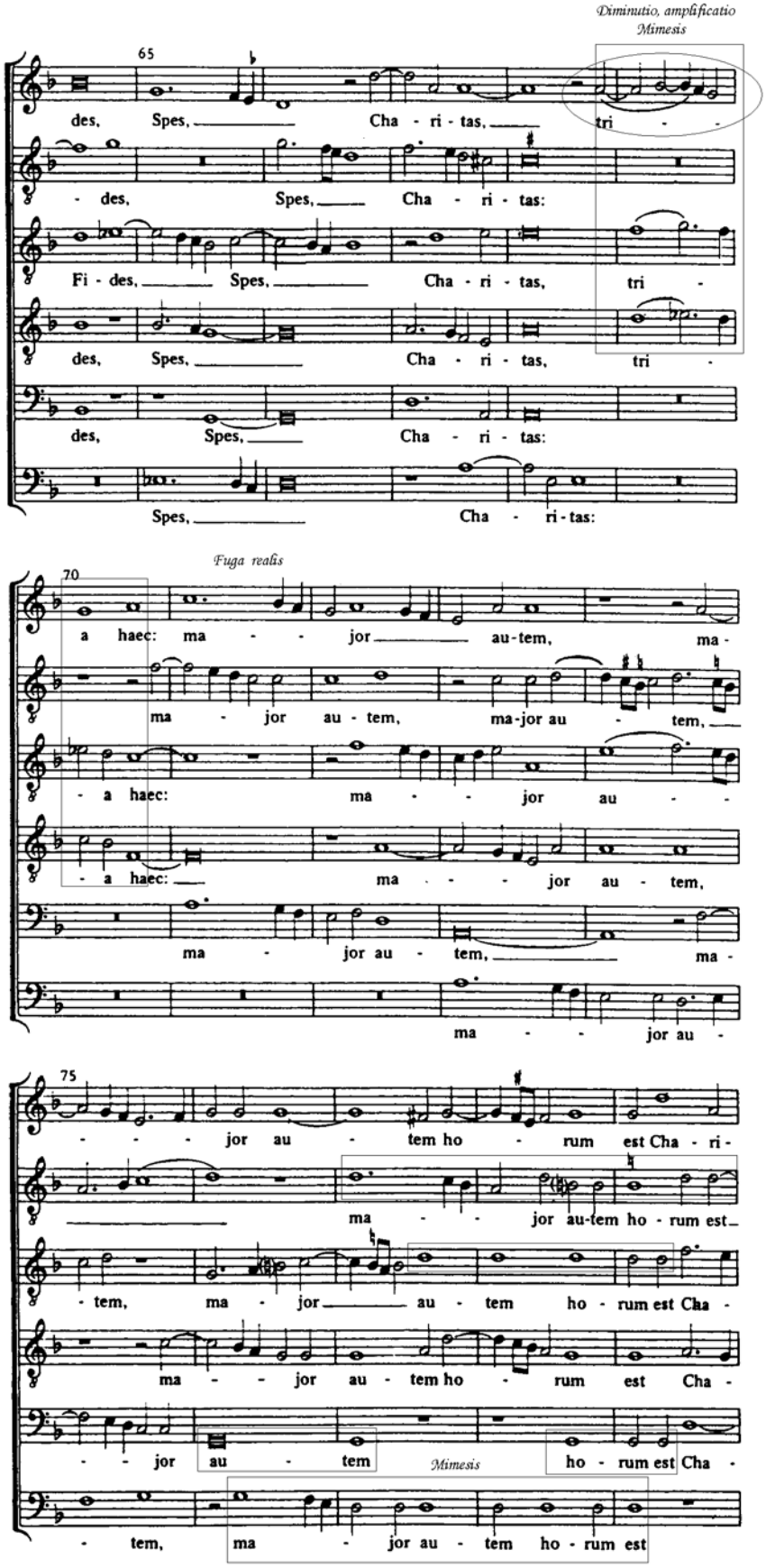
ORLANDE DE LASSUS *Cum essem parvulus*

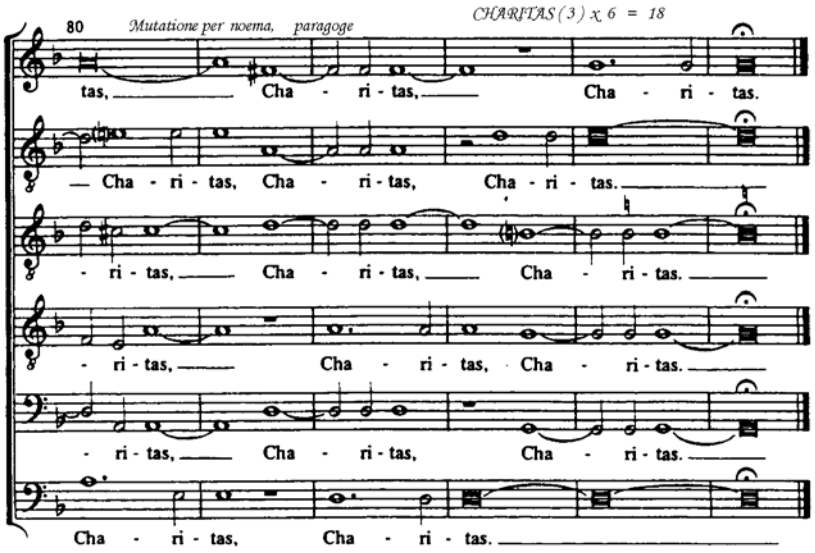


ORLANDE DE LASSUS *Cum essem parvulus*

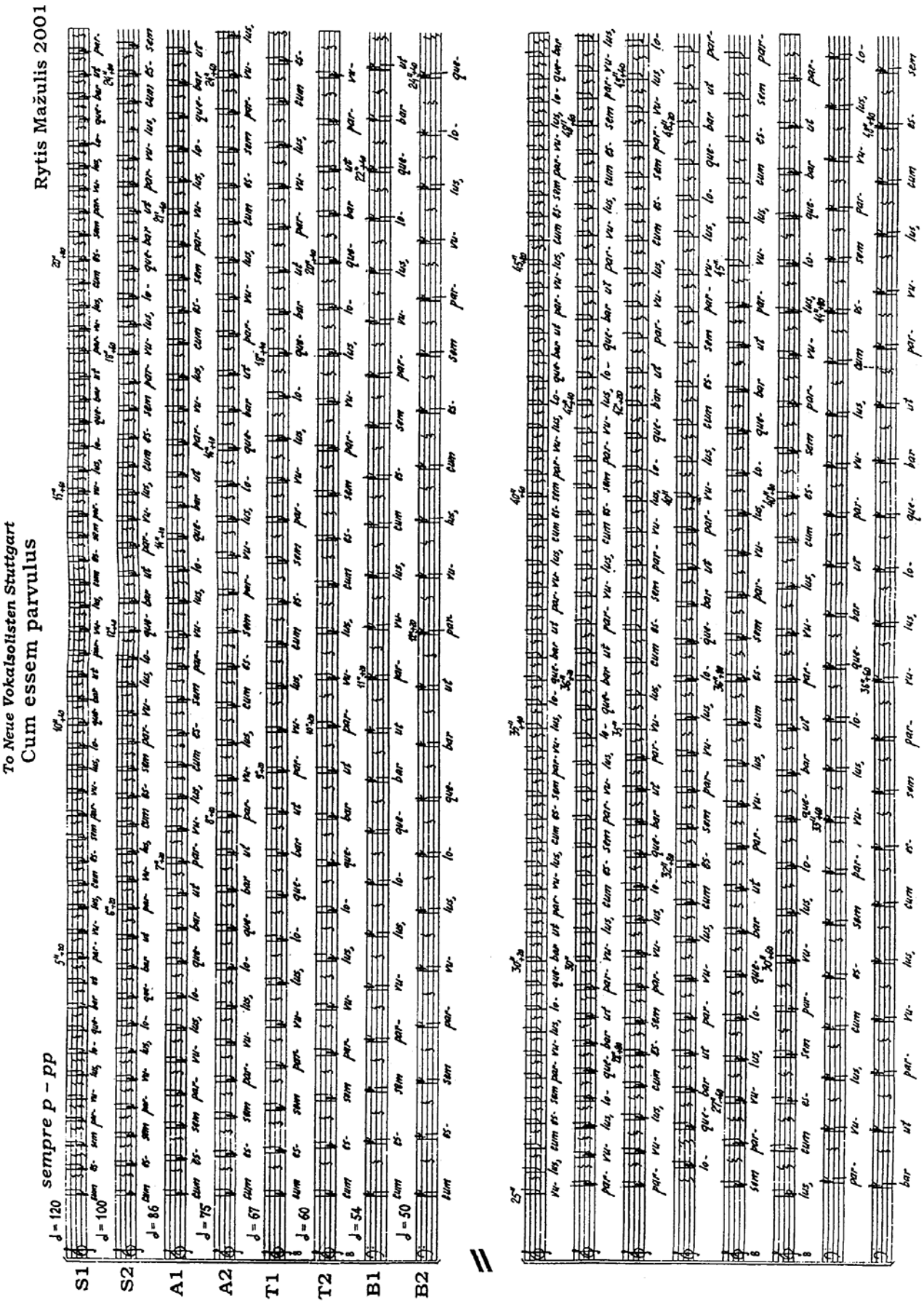


ORLANDE DE LASSUS *Cum essem parvulus*




80
Mutatione per noema, paragoge
CHARITAS (3) x 6 = 18
tas, Cha - ri - tas, Cha - ri - tas.
Cha - ri - tas, Cha - ri - tas, Cha - ri - tas.
- ri - tas, Cha - ri - tas, Cha - ri - tas.
- ri - tas, Cha - ri - tas, Cha - ri - tas.
- ri - tas, Cha - ri - tas, Cha - ri - tas.
Cha - ri - tas, Cha - ri - tas.

3 priedas. Rytis Mažulis. „Cum essem parvulus“ (2001). Pirmasis partitūros puslapis



Rima POVILIONIENĖ

Numerologinių technikų inovacijos XX a. antrosios pusės muzikos kompozicijoje

Innovative Digital Technologies in the Musical Composition of the Second Half of the 20th Century

Anotacija
XX a. kompozicijoje labai išplečiamos matematikos raiškos muzikoje ribos – tai ne tik ankstesnių epochų numerologinės komponavimo praktikos re-evoliucija, bet ir tik šiam laikotarpiui būdingi matematiško muzikos kūrimo būdai. XX a. muzikos komponavimo procesų naujovė – ypač ekspansyvus šiuolaikinių matematikos teorijų, pavyzdžiui, kompleksinių matematinių modelių, tapusių kompozicijos formaliosios gramatikos forma, taikymas – į muzikos garsų erdvę integruojamos kompiuterinės grafikos, kompiuteriu generuojamų algoritmų implikacijos. Straipsnyje pristatomi matematiški XX a. antrosios pusės muzikos kompozicijos pavyzdžiai; aiškinamasi, kaip konkrečios matematinės procedūros diegiamos į muzikos tekstus. Tai atskleidžiama šio laikotarpio muzikos kompozicijų analizėmis.
Reikšminiai žodžiai: muzika ir matematika, šiuolaikinės matematikos elementai, muzikos komponavimo algoritmai, L-sistema, fraktalų, chaoso teorijos, John Adams, Charles Dodge, Tom Johnson, Šarūnas Nakas, Vytautas V. Jurgutis.

Abstract
In 20th composition the boundaries of mathematical expression in music were notably expanded. It is not only the re-evolution of numerological composition practice of the previous periods, but also the way of mathematical composition of this period. The innovation in the processes of 20th-century music composition is particularly expansive application of contemporary mathematical theories, for instance, the application of complex mathematical models, which have become a form of formal grammar of composition: integrated computer graphics, and the implications of computer-generated algorithms in the space of music sounds. The article presents instances of mathematical writing of musical compositions in the second half of the 20th century. It also attempts to find out in what forms concrete mathematical procedures are implemented in musical texts. This is disclosed by analysis of musical compositions of this period.
Keywords: music and mathematics, elements of modern mathematics, music composition algorithms, L-system, theories of fractals and chaos, John Adams, Charles Dodge, Tom Johnson, Šarūnas Nakas, Vytautas V. Jurgutis.

Įvadas

Matematikos įtaka muzikai – ilgaamžiškiausias tarpdalykinis dialogas, koncentruotu pavidalu pasireiškęs XX a. muzikos komponavimo praktikoje. Remdamiesi pastebėjimais, teigtume, jog XX a. komponavimo procesas pagrįstas itin fomalizuotomis struktūrinėmis idiomomis, kurių konstruktyvus valdymas neretai turi matematinę prigimtį. Be to, XX a. kompozicijoje labai išplečiamos matematikos raiškos muzikoje ribos – tai ne tik ankstesnių epochų numerologinės komponavimo praktikos re-evoliucija, bet ir tam tikros novacijos. XX a. kompoziciją galima įvardyti kaip kokybiškai naują matematikos ir muzikos sąlyčio etapą, kuriuo siekiama „subendravardiklinti" muzikinių ir skaitmeninių struktūrų prielaidas. Tokiais „bendraisiais vardikliais" čia tampa matematiniai grupių teorijos dėsniai, Markovo grandžių logika, atitinkamai interpretuojama kaip melodinių procesų dėsnis; konkrečiomis matematinėmis teorijomis pagrįstos muzikos temperavimo praktikos (pavyzdžiui, Myhillo dėsnio taikymas diatoninio garsaeilio intervalų darybai) (*Journal of Mathematics and Music*, 2007, p. 53). XX a. muzikos komponavimo procesų naujovė – ir nepaprastai ekspansyvus šiuolaikinių matematikos teorijų taikymas, pavyzdžiui, kompleksinių matematinių modelių taikymas – integruojamos kompiuterinės grafikos, kompiuteriu generuojamų algoritmų implikacijos į muzikos garsų erdvę.

Pažymėtina, kad XX a. kompozitoriai labai individualiai pasirenka, manipuliuoja ir diegia į savo kompozicijas bei skirtinguose medžiaginiuose ir struktūriniuose lygmenyse naudoja matematines technologijas. Matematikos įtaka muzikos komponavimo procesui nemaža dalimi lėmė originalius, XX a. muzikos kompoziciją signifikuojančius numerologinio pobūdžio rezultatus. Tai I. Xenakio, K. Joneso muzikos kompozicijos, paremtos stochastiniais procesais, Markovo grandžių logika; G. Ligeti, V. Jurgučio, Š. Nako, Ch. Dodge'o kompozicijų struktūrinės analogijos su fraktalų teorija; chaoso teorijos įtaka G. L. Nelsono, I. Xenakio kūriniams; algoritminės L-sistemos kreivės tapo muzikos kūrinio grafiniu pirmavaizdžiu arba garsų audinio studijos rezultatu G. L. Nelsono, T. Johnsono, H. Kyburzo opusuose.

Straipsnyje pateikiami matematizuoti XX a. muzikos kompozicijų kūrimo prielaidos tyrimai ir aiškinamasi,

kokiomis formomis konkrečios matematinės procedūros diegiamos į XX a. antrosios pusės kompozicinius tekstus, analizuojamos muzikos kompozicijos. Aptariami šiuolaikinės matematikos implikacijų pavyzdžiai XX a. muzikoje, remiantis praktiniais pavyzdžiais ir literatūros šaltiniais, skirstomi į keletą tipų, kaip antai:

• algoritminiai procesai – savitas XX a. muzikos komponavimo reiškinys;

• matematizuota muzikos grafika. Čia dėmesys kreipiamas į grafines garsų aukščių struktūras, grafinius modelius, kurie taikomi kaip komponavimo algoritmas/pirmavaizdis ir kaip kūrinio struktūrinė interpretacija/analizė. Prie matematizuotos muzikos grafikos tipo taip pat priskiriamas skaitmeninis garsų užrašymas ir skaitmeninė notacija, L-sistemos grafika ir struktūrinės kalbotyros įtaka;

• fraktalų teorijos įtakos reprezentacijos – tyrinėjami fraktalų geometrijos analogai muzikos kompozicijų struktūrose (pseudofraktališkumas, fraktaliniai paveikslai, fraktalinis principas kaip komponavimo priemonė);

• stochastinė muzika, jos praktika, Markovo grandys;

• kitų šiuolaikinės matematikos teorijų sklaida (chaoso, tikimybių, transformacijų, grupių teorijų įtaka muzikos komponavimo procesui).

Kaip matyti, principinė XX a. antrosios pusės kompozicijos naujovė yra garsinių struktūrų skaitmenizacijoms naudojami modeliai, kurie atėjo iš formaliosios gramatikos, fraktalų geometrijos, chaoso ir kitų modernių XX a. matematikos teorijų. Tai ir lėmė itin suaktyvėjusios individualios kūrėjo kompozitoriaus intencijos, inspiravusios matematikos, fizikos, struktūrinės kalbotyros elementų implikacijas muzikos garsų erdvėje.

1. Algoritmo sąvoka XX a. muzikoje

XX a. muzikoje algoritminėmis dažniausiai vadinamos kompiuteriu sukurtos muzikos kompozicijos; kūrėjo kišimasis čia kiek įmanoma minimizuojamas. Algoritmo[1] sąvoką su muzikos sfera imta sieti tik XX a., ją pasiskolinus iš kompiuterijos ir informatikos. Kristine Burns teigia, jog algoritmo muzikoje apibrėžimui artimiausia algoritmo, taikomo medicinos srityje nustatant klinikinę diagnozę, interpretacija – „laipsniškas procesas, <...> kai atsakymas į klausimą kelia kitą klausimą“ (Burns, 1994, p. 2). A. Alpernas algoritminį muzikos komponavimo procesą vadina „formalių procesų naudojimu kuriant muziką, kai žmogus dalyvauja minimaliai“[2] (Alpern, 1995, p. 1). Itin aktyvų programuotojų/kompozitorių domėjimąsi algoritminės muzikos kompiuteriniu kūrimu brazilų tyrinėtojai A. Moroni ir kolegos aiškina tuo, jog menininkams tai yra iššūkis kompozicinę sferą padaryti moksline[3] (Moroni, 2000, p. 49). Tad algoritmo sąvoka XX a. muzikoje apima itin platų pritaikymo spektrą. Šiame straipsnyje siekiama atskirti du algoritminio muzikos komponavimo aspektus: pirma, kaip kompozitorius manipuliuoja pasirinktu algoritmu, organizuodamas muzikos kompozicijos parametrus; antra, kokie matematinių algoritmų pavyzdžiai taikomi XX a. antrosios pusės muzikos kompozicijoje.

Kompozitoriaus dalyvavimą algoritminės muzikos kūrimo procese galima apibūdinti dvejopai: pirma, jis pasirenka tam tikrą algoritmą, kuriuo koordinuoja atskirus elementus – garsų aukščius, ritmą, dinamiką; antra, kompozitorius nustato principą, kuriuo vadovaujantis minėti muzikos elementai sujungiami tam tikrais santykiais, t. y. muzikos kūriniui algoritmai gali būti taikomi kaip kompoziciniai kodai, lemiantys vieną ar kelis komponuojamo kūrinio parametrus.

Remdamiesi įvairių tyrinėtojų pastebėjimais (Järveläinen, 2000; Dodge, 1988; Burns, 1994) ir tuo, kokio pobūdžio algoritminiai veiksmai taikomi muzikos kūrimui, išskirtume pagrindinius algoritminius XX a. muzikos komponavimo būdus. Tai:

1. Determinuoti (nustatyti, apibrėžti) algoritminiai procesai – patys įvairiausi konstruktyvūs veiksmai, atliekami laikantis konkrečių taisyklių ir atliekami paties kompozitoriaus. Kai kurie tokie algoritmai funkcionuoja mechaniškai, juos lengva atsekti kompozicijoje.

2. Kompleksiški matematiniai algoritmai. Jų raiška yra sunkiai pastebima, nes dažniausiai susiduriama su sudėtingos kompiuterinės muzikos kompozicijomis, kurių generavimo procedūrų nustatymas ir analizė įmanoma tik kompiuteriu ir remiantis nuosekliu paties kompozitoriaus procedūrų atkūrimu (aprašu). Algoritmo sąvoką XX a. antrosios pusės muzikoje tyrinėtojai daugiausia sieja su **matematinių elementų implikacijomis**[4]. Kristine Burns algoritmus muzikoje skirsto smulkiau (Burns, 1994, p. 4–6):

• stochastiniai procesai – atsitiktiniai, tikimybių procesai. Stochastinių kompozicijų autoriai – I. Xenakis, C. Ames, J. Teney; su Markovo procesais eksperimentavo kompozitoriai L. Hilleris, L. Isaacsonas, K. Jones (H. Järveläinen teigimu, Markovo grandžių principai nepaprastai tinka muzikinėms melodijoms generuoti. Järveläinen, 2000, p. 10);

• chaotiniai procesai, apimantys fraktalines struktūras. Kompozitoriai, į kūrybą implikavę matematinius chaoso principus – Ch. Dodge'as, J. Harley, G. L. Nelsonas, R. Waschka II ir kt.;

• gramatikos (angl. *grammars*) procesai – struktūrinės kalbotyros tyrinėjimų taikymas muzikai. Gramatinius procesus muzikoje pritaikė kompozitorius K. Jones, jų principais remdamasis R. D. Reickenas sukūrė muzikos komponavimo programą;

• taisyklėmis paremti (angl. *rule-based*) procesai – priežastiniai veiksmai, kai gautas rezultatas skatina tolesnius žingsnius. Šie procesai siejami su kompiuterinių

muzikos komponavimo programų kūrimu, tad šiuo atveju autorius yra programuotojas;

• dirbtinio proto (angl. *artificial inteligence*) procesai.Čia kompiuterinė programa atrenka, kokie sprendimai, lyginant su ankstesne medžiaga, tinkami komponuoti. Šių programų autoriai – kompozitoriai Ch. Ames, O. Laske ir kt.

XX a. antrosios pusės muzikos komponavimui algoritmu neretai pasitelkiamos sudėtingos matematinės išraiškos ir formulės, kompozitoriai leidžiasi į komplikuotą muzikos kūrimo procesą, kuris grindžiamas sudėtingomis matematinėmis procedūromis. Pavyzdžiui, sudėtingų matematinių apskaičiavimų implikacijos – neatsiejama I. Xenakio muzikinių eksperimentų dalis: ištisa matematinių funkcijų grandine užrašytas kompozicijos „Achorripsis“ 21 instrumentui (1957) eskizas, I. Xenakio teigimu, buvo sudarytas pasitelkus Poissono atsitiktinumų formulę $P_k = (\lambda^k/K!) \times e^{\lambda}$ (Xenakis, 1992, p. 29). Eskizą I. Xenakis vėliau perkėlė į muzikinę notaciją[5]. Neįprasti skaitmeniniai santykiai naudojami C. Nancarrowo studijose pianolai. Studija Nr. 21 žymi savotišką ribą šio kompozitoriaus kūryboje – kuriant tempų polifoniją pereinama prie kompleksinių matematinių proporcijų, beje, tai atsispindi ir muzikinių kanonų pavadinimuose. Juose užrašytas formules interpretuotume kaip kompozitoriaus žaidybinę manipuliaciją skaičių išraiškomis. Pavyzdžiui, Studijos Nr. 33 užrašymą „Canon $\frac{\sqrt{2}}{2}$“ galime laikyti kompozitoriaus siekiu sugretinti du to paties skaičiaus 2 pavidalus – iracionalųjį skaitiklį (gaunamą ištraukus šaknį iš 2) ir racionalųjį daliklį (natūralusis skaičius 2). Ši skaitmeninė išraiška suformavo kanono dviejų balsų judėjimo santykį. Studijos Nr. 40a, kurią K. Gannas pavadino „transcendentiniu kanonu“ (Gann, 1995, p. 200), pavadinimas užrašytas dviem iracionaliaisiais skaičiais „Canon $\frac{\sqrt{2}}{2}$“ . Šį užrašą apibūdintume kaip kompozitoriaus užmojį formulėje priešpriešinti dvi skirtingos prigimties matematines išraiškas, reprezentuojančias dinamiką ir statiką[6]. Antai H. Kyburzas, komponuodamas „Cells“ saksofonui ir ansambliui („Ląstelės“, 1994), panaudojo rekursinių sekų algoritmus; matematinės *Drakono formulės* (angl. *Dragon formula*) logika pagrįsta amerikiečių minimalisto T. Johnsono muzikos kompozicija – penkių dalių pjesė orkestrui „Dragons in A“ (1979); G. Galilei nustatyti skaitmeniniai santykiai lėmė T. Johnsono kūrinio „Galileo“ (2000) struktūrą. Ši kompozicija penkioms metalinėms švytuoklėms atitaria trumpai aptartai C. Nancarrowo kanonų polimetrinei idėjai – iš skirtingame aukštyje pakabintų švytuoklių išgaunami sąskambiai, proporcingai joms judant, tolydžio sukuria vis sudėtingesnį tarpusavio ritminį kontrapunktą[7].

Toliau straipsnyje aptariamas XX a. antrosios pusės laikotarpio numerologinės muzikos komponavimo ir analizės praktikos savitumas, kuris atsiranda taikant matematinius algoritmus, kai muzikos kūrimui pasitelkiami originalūs pirmavaizdžiai, pasiskolinti iš struktūralistinės kalbotyros, modernių matematinių teorijų algoritmai taikomi kompiuterinei muzikai generuoti ir pan.

2. Matematizuota muzikos grafika

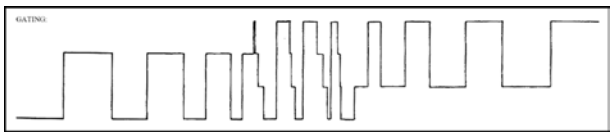
Muzikologė P. Escot teigia, kad XX a. muzikai būdingos tam tikros geometrinės garsų aukščių išraiškos, kurios gali būti atkurtos plokštumoje konkrečiomis geometrinėmis figūromis, o tokia muzikos kūrinio vizualizacija gali atskleisti partitūroje užslėptus garsų tarpusavio santykių dėsningumus. Pavyzdžiui, redukuojant muzikos kūrinį į grafinį modelį, dvimatė plokštuma užpildoma muzikos kūrinio parametrų – garsų aukščių ir trukmės – rodikliais (Escot, 1999; Warde, 2000, p. 68): iš frazės atrenkami pirmas, aukščiausias, žemiausias ir paskutinis garsai, kurie išreiškiami matematiniais vienetais; matematiškai apskaičiuojamas trukmės parametras; duomenys pažymimi *x-y* plokštumoje (dažniausiai naudojamas būdas *x* ašyje žymėti garsų aukščiui, *y* – garsų trukmei[8]), koordinatės sujungiamos ir brėžiama kreivė.

Tačiau vizualus modelis gali būti ne tik konkretaus muzikos kūrinio analizės rezultatas, bet ir pirmavaizdis, idėja ir kūrinio komponavimą struktūruojantis algoritmas. Pavyzdžiui, M. Gardneris nurodo, jog H. Villa-Loboso fortepijoninę kompoziciją „New York Skyline Melody“ („Niujorko kontūrų melodija“, 1939) inspiravo grafinis pirmavaizdis – Niujorko miesto siluetas (Gardner, 1974, p. 134). Kaip teigia M. Gerais, kitos šio kompozitoriaus pjesės „Melodia da montahna“ („Kalnų melodija“, sukūrimo data nežinoma, publikuota 1942 m.) garsaeilio reljefas atkartoja netoli Belo Orizontės esančių kalnų (Serra da Piedade) viršūnių kontūrus[9]. Abiem atvejais horizonto kontūrai lėmė garsų aukščius, iš kurių kompozitorius komponavo melodijas. M. Gardneris nurodo ir kitą pavyzdį – S. Prokofjevas, kurdamas muziką Sergejaus Eizenšteino kino filmui „Aleksandras Nevskis“ (1938), kaip inspiraciją pasitelkė būsimo filmo kadrus, t. y. žmonių ir kraštovaizdžių siluetus panaudojo garsų vietai penklinėje pažymėti (Gardner, 1992, p. 22). Pasak G. Wagerio, K. Stockhausenui pro darbo kambario langą Paspelse, Šveicarijoje, matomi kalnų kontūrai tapo kompozicijos „Gruppen“ trims orkestrams („Grupės“, 1957) garsų aukščių prototipu, ritminių blokų „apvalkalai“ tiksliai atkartoja kalnų linijas (Wager, 1998, p. 84). Kompiuterinėje L. Austino kompozicijoje „Canadian Coastlines“ („Kanados pakrantės“, iki 1985) Kanados pakrančių siluetas panaudotas kaip garsų aukščio, ritmo, tembro, dinamikos parametrų komponavimo algoritmas (Dodge, 1988, p. 10). Vytautas Landsbergis, analizuodamas M. K. Čiurlionio muzikos kūrinius, jų melodikos vingiuose įžvelgė analogijas su šio menininko paveiksluose vaizduojamų kalnų, kitų objektų kontūrais.

Muzikos komponavimą gali inspiruoti ir konkretūs geometriniai objektai. Pavyzdžiui, J. R. Rosendaelio kompozicijoje „Rotations“ („Apsisukimai“, 1988) geometrinės trikampių, keturkampių ir šešiakiampių figūros kompozitoriui „pasufleravo“ atskirų muzikinių grupių sudėliojimo eigą. T. Johnsono pjesės pianolai „Two curves“ („Dvi kreivės“, 1998) struktūroje, kompozitoriaus teigimu, rekonstruotas dviejų kreivių algoritmas (Johnson, 2006). Toliau aptariamas praktinis geometrinio modelio taikymo muzikos komponavimui pavyzdys – J. Adamso fortepijoninė kompozicija „China Gates“ („Kinų vartai“, 1977), kurios trukmės parametras priklauso nuo grafinio algoritmo – partitūros pradžioje kompozitoriaus nubraižytos grafinės kreivės.

Grafinė kreivė kaip komponavimo algoritmas Johno Adamso „China Gates“ (1977)

Minimalistine komponavimo technika paremtoje J. Adamso[10] pjesėje fortepijonui „China Gates“ atsiskleidžia, kaip komponavimo algoritmu pasirinkta grafinė kreivė determinuoja fortepijoninės pjesės struktūrinius rėmus, kaip jos matmenis nusakantys santykiai atsikartoja pjesės trukmėje. Šią kreivę kūrinio pradžioje nubrėžęs kompozitorius greta įrašė pastabą *Gating* (angl.), reiškiančią „vartų“ kaitą („vartų“ sąvoką pavadinime kompozitorius apibrėžė kaip dermių kaitą, perėjimą iš vienos dermės į kitą). Perėjimą formavo kreivės algoritmas:

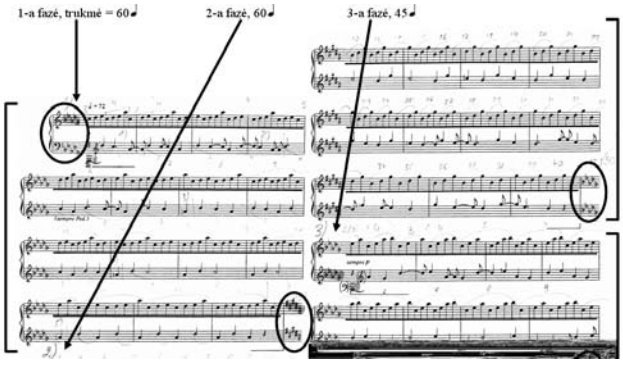


1 pvz. Geometrinė kreivė kaip grafinė matrica J. Adamso pjesei „China Gates“[11]

Ištyrus fortepijoninės pjesės trukmės parametrą nustatyta, jog kreivės „posūkiai“ formuoja ketvirtinių ritminių verčių grupes atskirose fazėse. Fazių trukmė tarsi atkartojo kreivės krypties pokyčius, kurie muzikoje pasireiškė kaip:

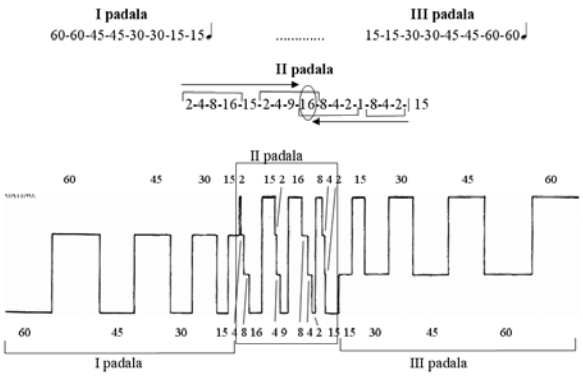
- derminis pokytis – nuolatinė penkių bemolių ir penkių diezų kaita;
- naujos repetityvinės garsų slinkties įvedimas.

Pavyzdžiui, pirmoji ir antroji fazės/struktūriniai blokai yra vienodos trukmės – 15 taktų (60 ketvirtinių, ♩) apimties. Trečiojo struktūrinio bloko apimtį taktais sudaro 11¼ takto, arba 45 ketvirtinės (♩). Išanalizavus partitūrą paaiškėjo, kad ši struktūrinių blokų kaita dėsningai tankinama ir retinama, t. y. trumpėja arba ilgėja jos apimtis. Trukmės rodiklius pritaikius kreivei brėžti nustatyta, jog gautasis grafinis rezultatas atitiko kompozitoriaus užduotą „vartų“ kaitos (angl. *Gating*) grafiką.



2 pvz. J. Adamso „China Gates“ fazių kaita partitūros 1–42 t.

Kūrinio pradžioje poromis derinamus struktūrinius blokus kompozitorius tankino dėsningai kas 15 ketvirtinių – atvirkštinės aritmetinės progresijos principu 4–3–2–1 (60–45–30–15). Taip pirmųjų dviejų fazių trukmę po 60 ♩ keičia trečiosios fazės 45 ♩ apimtis, galų gale ji sumažinama iki 15 ♩. Iš trukmės duomenų nubrėžus kreivę paaiškėjo, kad grafinė išraiška sutapo su J. Adamso nubrėžtos geometrinės kreivės dalimi. Analogiškai dėsningas fazių kaitos procesas būdingas trečiojoje „China Gates“ padaloje (čia trukmės rodikliai retinami), kurią sujungus su pirmąja padala išryškėjo trukmės parametrui, kaip ir kreivei, būdingas simetriškumas. Kompozicijos vidurinę padalą sudaro maksimaliai tankinamų fazių kaita, o taktų progresijoje galima įžvelgti geometrinės skaičių sekos įtaką. Susisteminę pastebėjimus, į kompozitoriaus sudarytą kreivę perkėlėme tyrimo metu gautus skaitmeninius duomenis (3 pvz.).



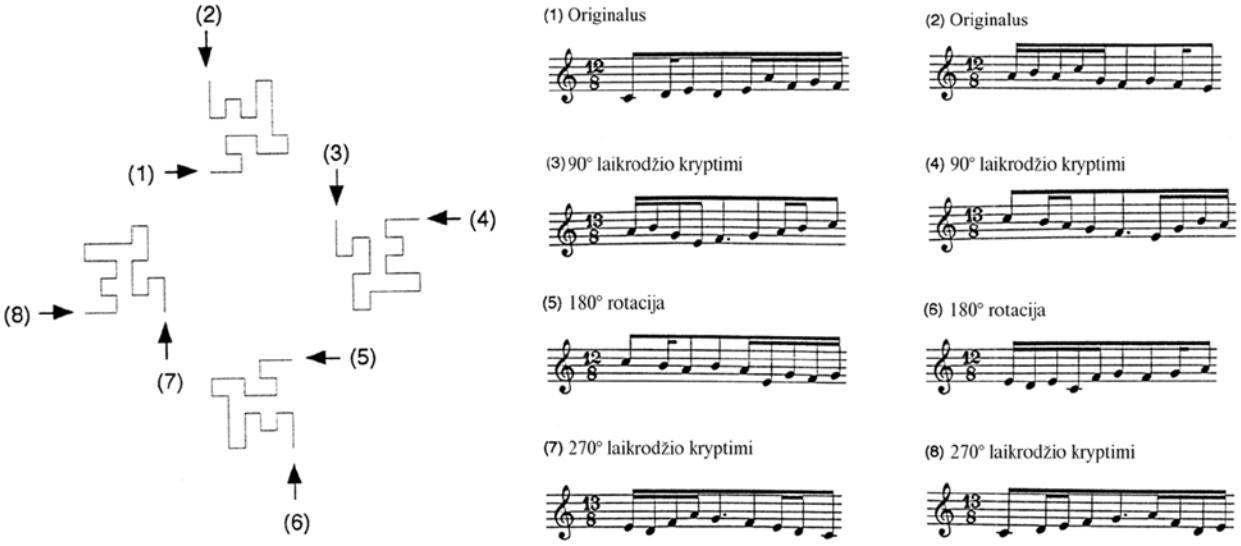
3 pvz. Trukmės parametro progresyvumas

Minimalisto J. Adamso fortepijoninės pjesės „China Gates“ analizė išryškina tai, kad simetrišką kreivę kompozitorius pasirenka komponavimo algoritmu, nuo kurio priklauso trukmės parametras. Tačiau muzikos kūrinio grafiniu pirmavaizdžiu gali tapti ir iš kitos sferos (kaip antai formaliosios gramatikos) pasiskolinta idėja, ja remiantis išvestos L-sistemos kreivės gali formuoti muzikos kūrinio parametrus.

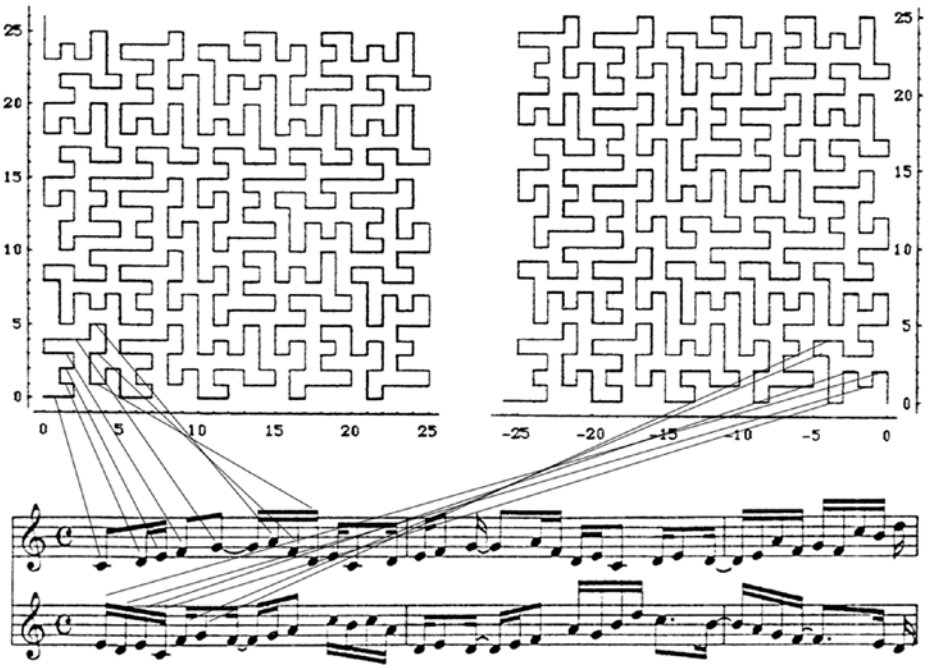
L-sistemos algoritmo grafika

XX a. muziką paveikusi struktūrinės kalbotyros įtaka ypač akivaizdi kompiuterinės muzikos srityje: formaliosios gramatikos taisyklėmis[12] pagrįstos algoritminės L-sistemos arba Lindenmayerio sistemos (angl. *L-system*, *Lindenmayer-system*[13]) formulės, kaip teigia H. Järveläinen, gali būti kompiuteriu transformuojamos į garsų struktūras (Järveläinen, 2000, p. 7), pasak muzikologo K. Jones'o, muzikos kūrimui kompiuteriu naudojamos N. Chomsky'o gramatikos paradigmos (Jones, 1981). P. Prusinkiewicziaus ir S. Mason (Prusinkiewicz, 1986, p. 456; Mason, 1994, p. 32) aptariamas muzikos komponavimo pagal L-sistemos kreivių algoritmus būdas iš esmės yra aukščiau aptartos *x-y* plokštumos variantas, tik šįkart ne muzikos kūrinys redukuojamas į dvimatę plokštumą, bet atvirkščiai (kaip matyti toliau teikiamame pavyzdyje): 1) horizontalioji kreivės linija tapatinama su muzikos garsų trukme, 2) vertikaliosios linijos ekvivalentiškos garsų aukščiams. Sudarant tos pačios kreivės 4 rotacijas galimi iš viso 8 jos perskaitymo būdai (4 pvz.).

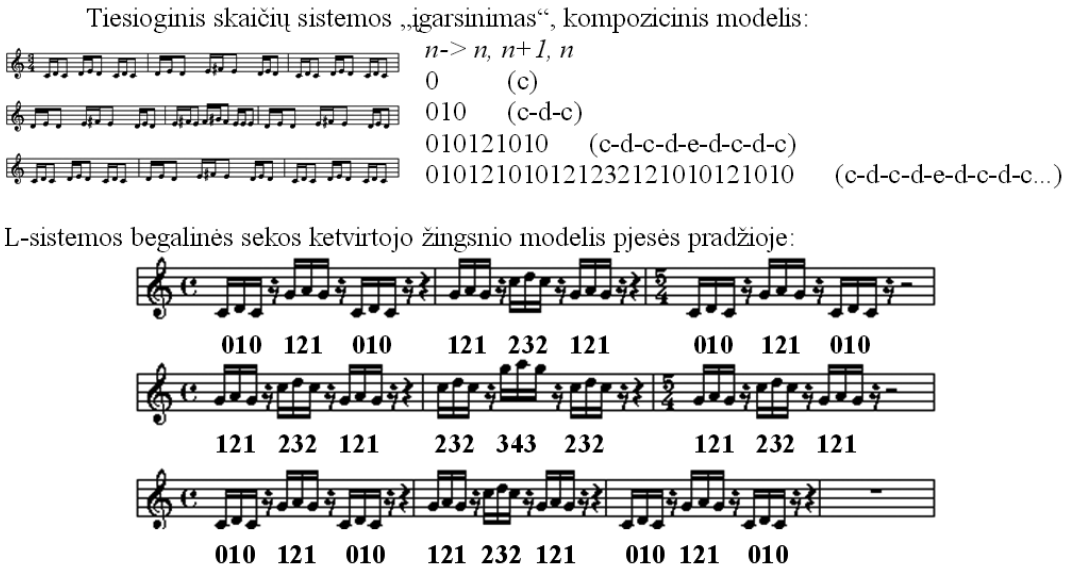
Taigi galima sudaryti 8 melodinius motyvus. L-sistemos kreivėmis (pavyzdžiui, *Gosper* kreive) gali būti komponuojamas muzikinis kontrapunktas – du savarankiški balsai (5 pvz.):



4 pvz. *Gosper* kreivės rotaciniai variantai ir jos muzikinio perskaitymo variantai (pavyzdys iš Mason, 1994, p. 34)



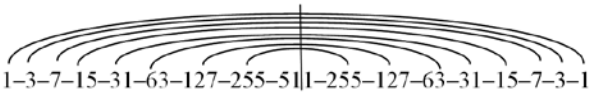
5 pvz. Iš *Gosper* kreivės sudarytas dvibalsis muzikinis kontrapunktas (pavyzdys iš Mason, 1994, p. 33)



6 pvz. T. Johnsono Pjesė Nr. 14 iš ciklo „Rational melodies“

Dar vienas būdas, kaip formaliosios gramatikos principas gali būti pritaikytas muzikos kūrinio komponavimui – tai L-sistemos kreivių išraiškai būdingo repetityvinio kaupiamojo skaičiavimo proceso (kai kiekvieną elementą, pavyzdžiui, skaičių, naujame žingsnyje keičia apibrėžtas elementų kompleksas) taikymas garsų menui. Toks pavyzdys galėtų būti T. Johnsono pjesė fortepijonui Nr. 14 iš ciklo „Rational melodies“ („Racionalios melodijos“, 1981) – jos struktūrą lėmė begalinė skaičių seka (pagal formulę *n-> n, n+1, n*), pritaikius repetityvinį kaupiamąjį skaičiavimą (kai 0 keičiamas į 010, 1 keičiamas į 121, 2 keičiamas į 232 ir t. t.). Pradžioje kompozitorius atskirus skaičius „įgarsino“ (0 – *c*, 1 – *d*, 2 – *e*…) ir „sukonstravo“ begalinės melodijos modelį. Vėliau jis pakeitė skaičių žingsnį/perkėlimą į garsaeilį (t. y. pirmuoju – pagrindiniu išeities tašku pasirinko garsą c^1 (kai „įgarsinama“ kombinacija 010), garsą g^1 (kai 121), garsą c^2 (kai 232) ir t. t.) ir sukomponavo fortepijoninę pjesę (Johnson, 2001) (6 pvz.).

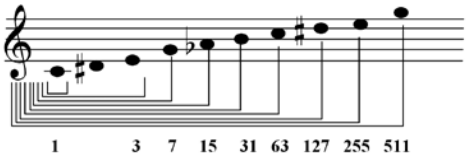
Panašus komponavimo procesas būdingas ir T. Johnsono fortepijoninio ciklo „Music for 88“ („Muzika 88-iems“, 1988) antrajai pjesei „Mersenne numbers“ („Mersenne'o skaičiai“). Komponavimo procesui buvo pasitelkta garsaus XVII a. matematiko ir muzikologo Marine'o Mersenne'o (pavyzdžiui, vienas pirmųjų reikšmingų muzikinei kombinatorikai skirtų darbų buvo kaip tik jo „Harmonie universelle“, 1636) garbei pavadintų skaičių, kuriems būdingos ir pirminių skaičių ypatybės, eilė[14]. Kompozitorius į fortepijono klaviatūrą perkėlė progresiją, t. y. Mersenne'o skaičių seką 1–3–7–15–31–63–127–255–511... elementariai prilygino *Key stroke* (angl. garsų užgavimo kiekio rodiklis). Nors Mersenne'o skaičių eilė yra begalinė (iki šiol kasmet nustatomi nauji daugiaženkliai jos nariai), bet T. Johnsonas į muzikos garsus transkribavo tik pirmuosius devynis Mersenne'o skaičius ir, užpildęs visą anksčiau parodytą garsaeilį, skaičių seką „apgręžė“ ir pjesei suteikė veidrodinio atspindžio/simetrijos struktūrą (7 pvz.):



7 pvz. Pjesės veidrodinio atspindžio/simetrijos struktūra

Tiriant šią pjesę buvo atskleista intriguojanti jos garsaeilio matematinė konstrukcija, kuriai apibrėžti turėjome pasitelkti ne tradicinį, bet vadinamąjį repetityvinį kaupiamąjį skaičiavimą. Juo remiantis garsų užgavimo kiekis pjesėje „auginamas“ Mersenne'o skaičiais ir kompozitorius dėsningai didina garsų seriją (8 pvz.):

pirmąjį skaičių įgarsina vienu garsu c^1,
skaičių 3 – trigarsiu motyvu c^1-dis^1-e^1,
7 – c^1-dis^1-e^1-g^1,
15 – c^1-dis^1-e^1-g^1-as^1,
31 – c^1-dis^1-e^1-g^1-as^1-h^1,
63 – c^1-dis^1-e^1-g^1-as^1-h^1-c^2,
127 – c^1-dis^1-e^1-g^1-as^1-h^1-c^2-dis^2,
255 – c^1-dis^1-e^1-g^1-as^1-h^1-c^2-dis^2-e^2,
511 – c^1-dis^1-e^1-g^1-as^1-h^1-c^2-dis^2-e^2-g^2:



8 pvz. Pjesės garsaeilis pagal Mersenne'o skaičius

Atlikę šio garsų „prieaugio“ analizę nustatėme, kad minimalistine repetityvine technika komponuojama pjesė pavaldi jau anksčiau minėto repetityvinio kaupiamojo skaičiavimo logikai. Kiekvienos naujo Mersenne'o skaičiaus įgarsinimui T. Johnsonas parinko nuoseklų matematinių apskaičiavimų žingsnį: prieš tai buvusios skaičių eilės kiekvienas narys naujoje eilėje dėsningai keičiamas atitinkama skaičių kombinacija.

Norėdami atkurti šį procesą, pjesėje eilės tvarka įvedamus garsus pažymėjome sveikaisiais skaičiais (*c* – 1, *dis* – 2, *e* – 3, *g* – 4, *as* – 6, *h* – 7). Schemoje pateikiamos pirmų šešių Mersenne'o skaičių įgarsinimo kombinacijos (9 pvz.).

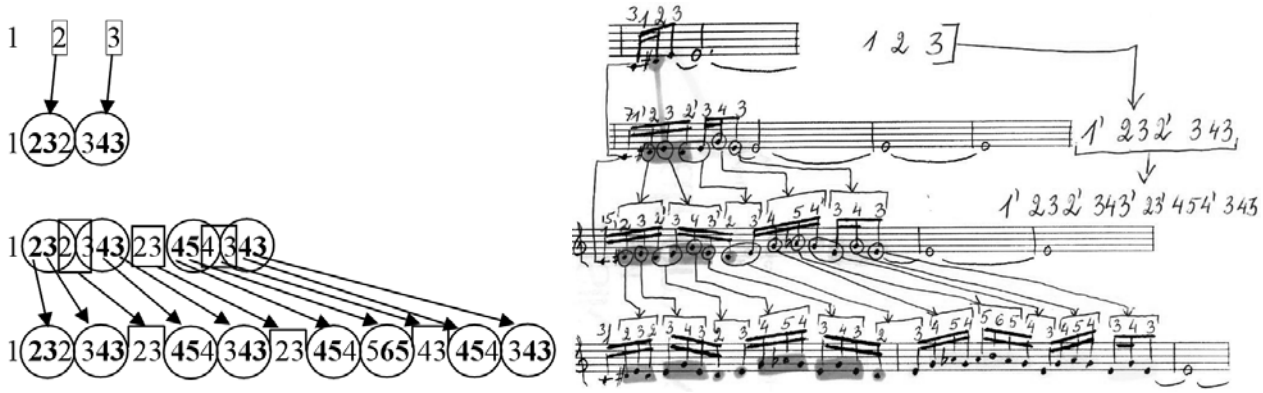
Sudarę šias skaičių sekas įžvelgėme tam tikrą elementų/skaičių kaitos algoritmą, kuriam būdingas XX a. formaliosios kalbos[15] reiškinys – L-sistemos principas, t. y. nuolatinis linijos rekursiškumas/iteracija (ankstesnių elementų, jų kombinacijų sugrąžinimas). Tokios sistemos taikymas muzikoje lemia į save panašių (angl. *self-similar*) garsinių struktūrų komponavimą, itin dažną T. Johnsono kūryboje. Kompozitoriaus fortepijoninėje pjesėje nustatėme, jog nauja skaičių (garsų) eilė buvo sudaroma pritaikius jos elementų keitimo žingsnį. Įgarsinęs pirmą ir antrą Mersenne'o skaičius (1, 3) kito skaičiaus (7) garsinę struktūrą T. Johnsonas komponuoja atlikdamas matematinius veiksmus su prieš tai skambėjusiu skaičiaus 3 motyvu. Nauja eilė sudaroma tokiu būdu: 1) pirmasis jos narys lieka nekintantis *c* – *c*, 1 – 1; 2) antrasis narys keičiamas trigarse kombinacija *dis* – *dis/e/dis*, 2 – 232; 3) trečiasis narys pakeičiamas kombinacija *e* – *e/g/e*, 3 – 343.

Taip iš skaičių sekos 1 2 3 gauname jos variantą 1 232, 343, o šio varianto narių suma lygi trečiajam Mersenne'o skaičiui (7). Bet toliau, sudarydamas skaičių 15, 31, 63 ir kitus garsaeilius, T. Johnsonas precizinius matematinius žingsnius pažeidė, nes ne visi skaičiai buvo pakeičiami trimis nariais. Tai paaiškintume taip: atlikę tą patį anksčiau aprašytą matematinį veiksmą su gauta skaičių eile 1 232 343, iš viso naujoje sekoje gautume ne mums reikalingą kitą Mersenne'o skaičių 15, bet 43 narius (nes 1+2x3+3x3+2x3+3x3+4x3+3x3). Nustatėme, jog, siekdamas išlaikyti tą patį matematinių žingsnių konstruktyvumą ir kartu sudaryti Mersenne'o skaičių seką, T. Johnsonas kombinavo skirtingus veiksmus – dviem nariams pritaikė keitimo į tris narius žingsnį, po jų einančių kitų dviejų skaičių nekeitė. Aptartą skaičių sekos principą išreiškėme toliau pateikiama schema ir jos modelį rekonstravome kūrinio partitūroje (10 pvz.).

Akivaizdu, kad T. Johnsonas šios pjesės komponavimo procese pasiūlė vieną ypatingų skaičių sekos sudarymo būdų, matematinius veiksmus perkėlęs į garsų tarpusavio santykius. Vis dėlto toks L-sistemos „įgarsinimas“ labiau iliustruoja techninį šio principo taikymą muzikoje. Kalbėdamas apie jo meninius rezultatus, muzikologas M. Supperis pažymėjo tai, kad remiantis L-sistema „išvestų komponavimo taisyklių nepakanka sukurti nuosekliam ir rišliam kūriniui“ (Supper, 2001, p. 50).

1 c^1	1
3 c^1-dis^1-e^1	1 2 3
7 c^1-dis^1-e^1-dis^1-e^1-g^1-e^1	1 232 343
15 c^1-dis^1-e^1-dis^1-e^1-g^1-e^1-dis^1-e^1...	1 232 343 23 454 343
31 c^1-dis^1-e^1-dis^1-e^1-g^1-e^1-dis^1-e^1...	1 232 343 23 454 343 23 454 565 43 454 343
63 c^1-dis^1-e^1-dis^1-e^1-g^1-e^1-dis^1-e^1...	1 232 343 23 454 343 23 454 565 43 454 343 23 454 565 45 676 565 43 454 565 43 454 343

9 pvz. Garsų „prieaugio“ schema



10 pvz. T. Johnsono „Mersenne numbers“ ir L-sistemos formalizmo raiška garsaeilio konstrukcijoje

3. Fraktalinės geometrijos analogai muzikos kompozicijų struktūrose

Šiuolaikinės muzikos ir matematikos ryšius rodo fraktalinių elementų implikacijos į muzikos audinį. Po B. Mandelbroto atradimų fraktalų geometrijos srityje ši teorija rado atgarsį šiuolaikinių kompozitorių sumanymuose – kaip galimybė kokia nors forma muzikos kompozicijų tekstuose realizuoti fraktalų geometrijos, fraktališkumo aspektus. Geometrinių fraktalų išraiškų XX a. muzikos kompozicijoje tyrimai inspiravo naujus analitinius darbus (Tatlow, 2007; Hsü, 1991; Mason, 1988). Fraktalinius procesus muzikos kompozicijoje aptaria ir patys kompozitoriai – Ch. Dodge'as, G. L. Nelsonas, B. Degazio (Dodge, 1986; Nelson, *Real Time;* Degazio, 1986). Pasak R. Tatlowos, vėlyvuosius kūrinius G. Ligeti vis dažniau grindžia skaitmeninėmis sistemomis, kuriančiomis ypatingą sudėtingumą, arba į muzikos audinį implikuoja grafines fraktalų matematines išraiškas (Tatlow, 2007). P. Griffithsas teigia, kad kūrybiniu trejų metų laikotarpiu, kai G. Ligeti parašė pirmuosius šešis etiudus bei Koncertą fortepijonui (1985–1988), kompozitoriui darė įtaką keli šaltiniai (Griffiths, 2001, p. 694): neeuropietiškos muzikos tyrinėjimai ir kompiuterinės grafikos (konkrečiai – Mandelbroto paveikslų) raiškos naujosiose muzikos kompozicijose galimybės. Pavyzdžiui, fugos technika išsiskiriančiame šeštojo etiudo „Automne à Varsovie" („Varšuvos ruduo") chromatinių slinkčių kuriamuose sluoksniuose įžvelgiamos analogijos su kompiuteriniais Mandelbroto paveikslais (Griffiths, 2001, p. 694). Anot paties G. Ligeti, šiame etiude kuriamas įspūdis, jog pianistas vienu metu skambina 2, 3 ar net 4 tempais: ritminiais akcentais išgaunamą fraktališkumo efektą sukuria dviejų rankų partijose grojama ta pati garsų seka, tačiau dešine ranka akcentuojamas kas penktas, kaire – kas trečias garsas. Taip akcentuotų garsų plane susidaro dviejų greičių efektas. Toliau ritminiais akcentais kompozitorius išgauna iki keturių skirtingų greičių (Ligeti, 1988, p. 5–6). B. Degazio teigia, jog komponuojant pjesę „Roads to Chaos" („Chaoso link", 1986) buvo panaudoti fraktaliniai procesai (Degazio, 1986, p. 440). Fraktalų, chaoso, dirbtinio proto, kvaternionų, pakartotų funkcijų sistemų, L-sistemos teorijas savo kūrybos šaltiniais laiko G. L. Nelsonas (Nelson, *Sonomorphs*, p. 2). Pavyzdžiui, mikrotoninei kompozicijai „Fractal Mountains" (1988–1989) G. L. Nelsonas pritaikė rekursinį laiko, garso aukščio ir amplitudės (garsų kiekio) dalijimą pagal fraktalų algoritmą. Kompozitorius šios pjesės formą sieja su fraktaliniu modeliu. Kaip grafinį pavyzdį pasitelkęs fraktalinį kalnų kontūro braižymo principą, jis formuoja mikrotoninės pjesės „Fractal Mountains" („Fraktalų kalnai") garsų sistemą, kurioje oktavą išdalija į 96 lygius intervalus po 12,5 centų (Nelson, *Real time*, p. 3).

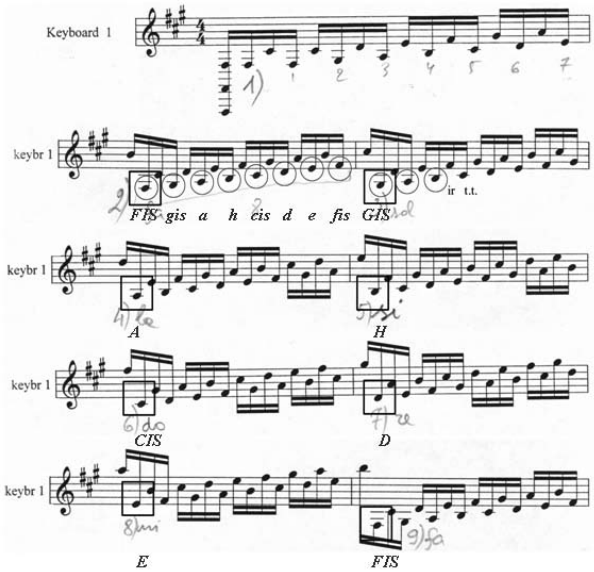
Kalbėdama apie tai, kaip fraktalų fenomenas gali pasireikšti muzikos kūrinyje, H. Järveläinen teigia, kad esminiai fraktalų matematikos taikymo muzikos komponavimui metodai remiasi garsų parinkimu pagal fraktalinius objektus (Järveläinen, 2000, p. 8)[16]. Pavyzdžiui, T. Johnsono pjesei Nr. 15 iš ciklo „Rational melodies" pritaikytas fraktališkumo principas santykiu 2:1. Anot kompozitoriaus, šią pjesę modeliuoja 15-garsė seka (Johnson, 2001), iš kurios atrinkus kas antrą (pirmą, trečią, penktą ir t.t.) garsus, gaunama ta pati garsų seka, t.y. save kartojanti melodija:

11 pvz. T. Johnsono Pjesės Nr. 15 iš ciklo „Rational melodies" garsaeilio fraktališkumas santykiu 2:1

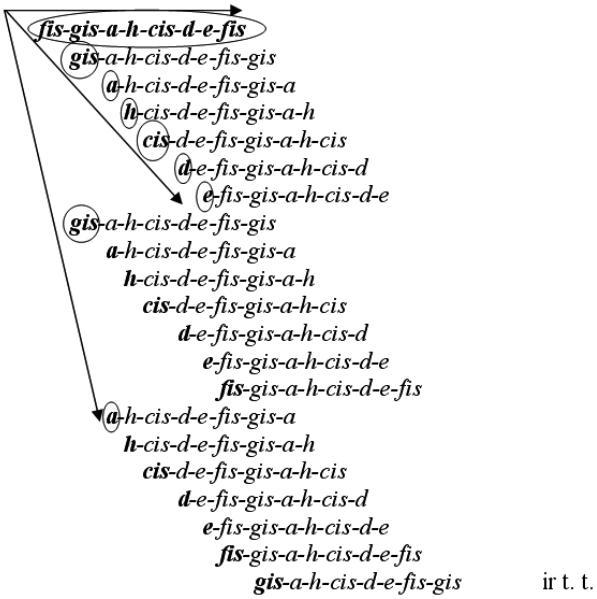
Fraktalų ypatybių perkėlimo į XX a. antrosios pusės muzikos kompoziciją atvejus atskleidžia Ch. Dodge'o, V. V. Jurgučio ir Š. Nako kūrinių tyrimai. Vytauto V. Jurgučio kūrinyje „Fractals" („Fraktalai", 1999) fraktališkumo fenomenas formuoja garsaeilio struktūrą atskirų instrumentų partijose, Charleso Dodge'o kompozicijoje „A Fractal for Wiley Hitchcock" („Fraktalas Wiley Hitchcockui", 1989) fraktališkumas buvo įžvelgtas formuojant ritminį piešinį, Šarūno Nako opuso „Ziqquratu" („Zikuratas", 1998) garsaeilių reljefe įžvelgiami pseudofraktališkumo aspektai.

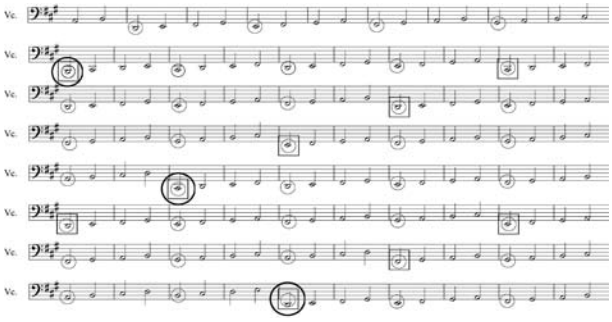
Fraktališkumo implikacijos Vytauto V. Jurgučio „Fractals" (1999) garsaeilyje

V. V. Jurgutis teigia, kad „Fractals" kiekvieno partitūroje skambančio instrumento[17] partija buvo komponuojama pasitelkus fraktalų principą, kurio algoritmu kompiuteriu kompozitorius generavo muzikos garsų eiles. Atlikus kūrinio analizę paaiškėjo, kad V. V. Jurgutis pritaikė fraktališkumo ypatybes analogiškai anksčiau aptartų T. Johnsono fortepijoninių pjesių ar kompiuterinės „Musinum" programos techninio metodo atvejams. Analizuojant V. V. Jurgučio kompoziciją nustatyta, kad atskirų instrumentų partijose skambantys garsaeiliai išlaiko panašumo į save principą. Pavyzdžiui, pirmojo fortepijono melodinę liniją (partitūroje žymima „Keyboard I") kompozitorius konstravo garsaeilio *fis-moll* garsais diatoniškai kylančiomis kvintų intervalų sekomis (žr. 12 pvz.). Garsaeilio atsikartojimas trijuose lygiuose išryškino šiai partijai būdingą fraktališkumą. Sudarėme garsaeilių kartojimo schemą, kurioje matyti, kaip iš pradinio mikromodelio *fis-gis-a-h-cis-d-e-fis* garsų susidarė to paties garsaeilio stambesnio mastelio makromodeliai (žr. 13 pvz.).



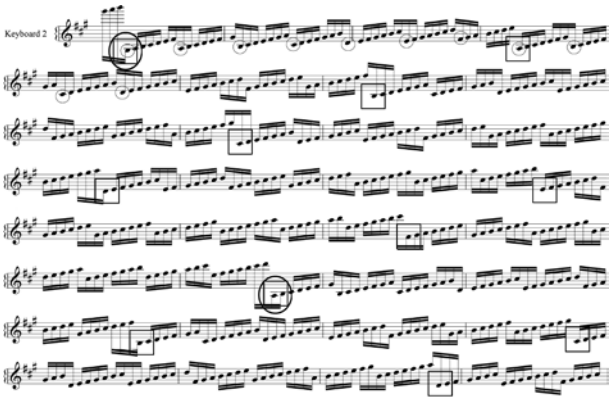
12 pvz. V. V. Jurgučio „Fractals“ pirmojo fortepijono partija (1–9 t.), konstruojama diatoniškai kylančiomis kvintomis





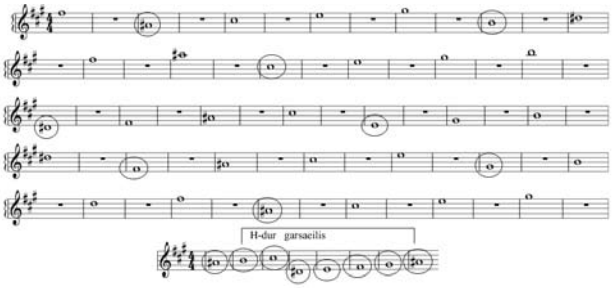
13 pvz. V. V. Jurgučio „Fractals“ violončelės partijos atkarpa (73–151 t.), konstruojama diatoniškai kylančiais tetrachordais

Save patį kartojančio garsaeilio modelį nustatėme ir violončelės partijos tetrachordinių (keturgarsių) slinkčių struktūroje. Anksčiau pateiktame partitūros fragmente matyti, kad violončelės partijai kompozitorius pritaikė algoritminį projektą – kaskart vis nuo kito *fis-moll* garso sudaromą aukštyn kylančių keturių tetrachordų grupę keičia nauja tetrachordų grupė, pradedama jau nuo žemesnio garso, lyginant su pirmosios tetrachordų grupės pradžia. Analogišku metodu buvo sudaromos ir antrojo fortepijono (partitūroje žymima „Keyboard II“) garsų sekos, šįkart manipuliuojant diatoninio septynių narių garsaeilio struktūra. Fraktališkumas šioje partijoje išryškėja makrogarsaeilių slinktyse keturiais lygmenimis.



14 pvz. V. V. Jurgučio „Fractals“ antrojo fortepijono partija (71–102 t.), konstruojama diatoniškai kylančiomis garsų sekomis

Saksofono partiją sudaro melodinės septakordų grandinės sveikosiomis ritminėmis vertėmis *fis-moll* garsų [18]. Čia taip pat stambesniu planu suformuojamas garsaeilis natūraliojo *H-dur* garsais:



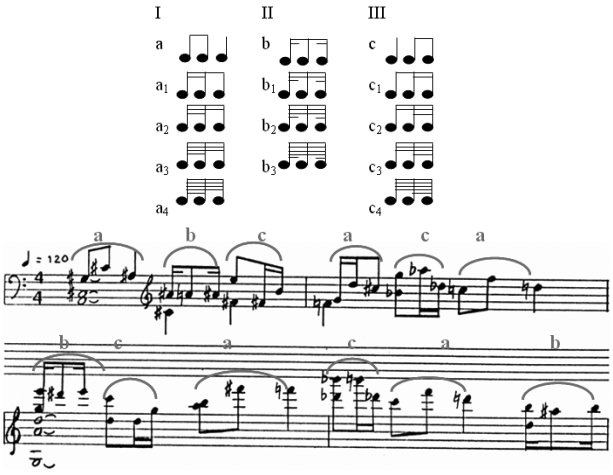
15 pvz. V. V. Jurgučio „Fractals“ saksofono partijos septakordų grandinės ir *H-dur* garsaeilis

Šios kompozicijos pavyzdžiu atskleidėme, kokiu būdu fraktališkumo ypatybės gali lemti muzikos kūrinio garsų parametro formavimą. Toliau pateikiama Ch. Dodge'o kompozicijos analizė įrodo kito muzikinio parametro – muzikinio ritmo komponavimą implikuojant fraktalinius dėsningumus.

Charleso Dodge'o „A Fractal for Wiley Hitchcock" (1989) ritmo fraktališkumas

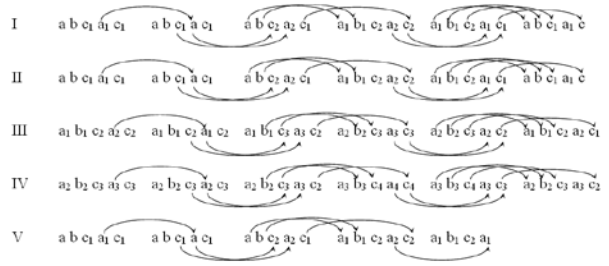
Komponuodamas pjesę fortepijonui „A Fractal for Wiley Hitchcock", Ch. Dodge'as fraktališkumo pricipu pasinaudojo organizuodamas šios pjesės ritminį audinį. Šis principas lėmė garsų trukmės aspektą, tų pačių ritminių formulių atkartojimą augmentuotais ar diminuotais pavidalais. Ritminio piešinio analizė parodė, jog kiekvieną iš penkių pjesės padalų, užrašius pasikartojančius ritminius modelius/formules, sudaro šešių ritminių blokų kompleksas.

Susisteminę kompozitoriaus naudojamas ritmines fomules sudarėme schemą. Schemoje išryškėjo, jog fortepijoninėje pjesėje skamba trijų tipų ritminės formulės: trečioji ritminių formulių grupė (III) yra pirmosios retrogradas, antrajai būdingas veidrodinis atspindys. Taip pat krito į akis, kad kiekvieną grupę sudarančios ritminės formulės yra pirmojo modelio diminucijos. Pažymėję formules raidiniais atitikmenimis ta eilės tvarka, kuria kompozitorius jas pateikė partitūroje (I – a, II – b ir III – c), žymenis perkėlėme į natų pavyzdį:



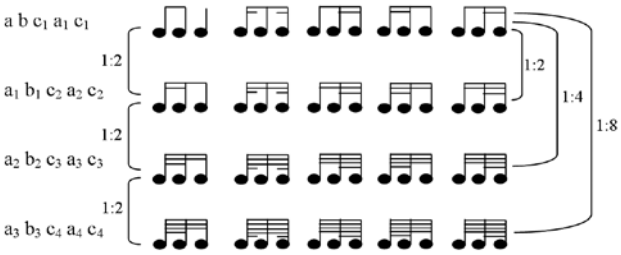
16 pvz. Ch. Dodge'o „A Fractal…" ritminių formulių kaita (1–4 t.)

Kompozicijos ritminio parametro tyrimą papildę visos partitūros redukavimu į ritminių formulių sekas nustatėme, jog kūrinio tėkmėje išlaikomas nekintantis eiliškumo modelis: pjesės ritmą kompozitorius modeliavo ta pačia penkių elementų grandine a–b–c–a–c. Toliau pateiktoje „A Fractal…" viso ritminio piešinio raidinių ekvivalentų schemoje matyti kombinatorinės manipuliacijos ritminėmis formulėmis – penkių narių grandinėje progresiškai keičiama nuo vieno iki keturių elementų, nuosekliai laikantis skaičių sekos 1–2–3–2–4 (pereinant iš pirmos į antrą grandinę keičiamas vienas narys – viena ritminė formulė, iš antros į trečią – du, iš trečios į ketvirtą – trys, iš ketvirtos į penktą – du bei iš penktos į šeštą – keturi grandinės nariai) (17 pvz.).



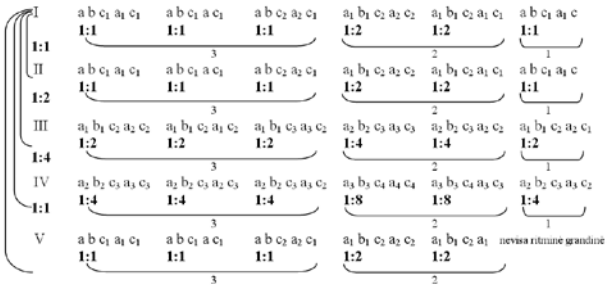
17 pvz. Ch. Dodge'o „A Fractal..." ritminė struktūra, užrašyta raidiniais simboliais

17 pvz. pateiktoje schemoje tapačių ritminių formulių grandines sieja matematinė diminucija – kiekvienos kitos grandinės ritmo vertės yra dvigubai mažesnės negu prieš tai buvusios. Štai pirmos padalos ritminis piešinys:



18 pvz. Ritminių formulių grandinės diminucinis komponavimas

Analogiškai ir kitos ritminės grandinės tarpusavyje siejamos diminuciniais to paties ritminio modelio variantais, atkartojančiais skaitmeninį santykį 1:2:4:8. Taigi visa fortepijoninė kompozicija grindžiama nuolatiniu vieno ritminio šablono kartojimu, dėsningai grindžiamu skaitmeniniais santykiais:



19 pvz. Ch. Dodge'o „A Fractal..." nuolatinis ritminės struktūros kartojimas

Nuolatinę manipuliaciją originaliais ir įvairiais diminuotais tų pačių formulių pavidalais galima apibūdinti kaip Ch. Dodge'o kompozicijos ritminiam piešiniui būdingą fraktališkumo tendenciją (veikiausiai tuo remdamasis kompozitorius pjesę pavadino „Fraktalu"), kitaip sakant, pseudofraktališkumo raišką.

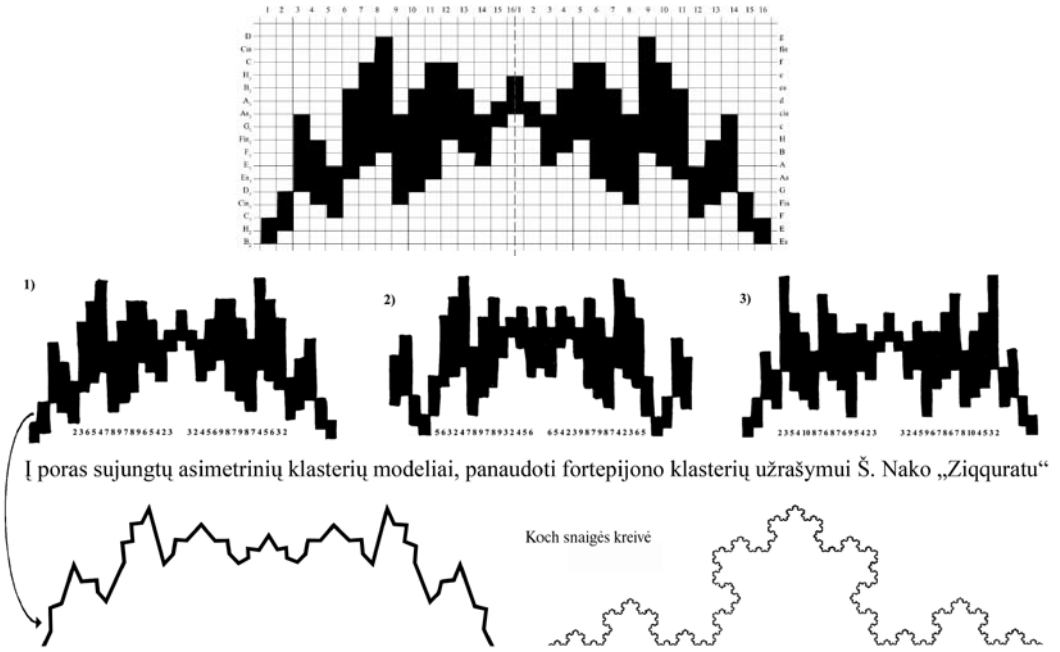
Pseudofraktališkumo elementais grindžiama ir Šarūno Nako kompozicija „Ziqquratu“ (1998) – atskirų kompozicijos melodinių atkarpų garsinė sankloda pagrįsta kvazifraktalinės prigimties principais, kurie vizualiai artimi fraktalo – *Koch* snaigės – išraiškai.

Š. Nako „Ziqquratu“ ir pseudofraktališkumas

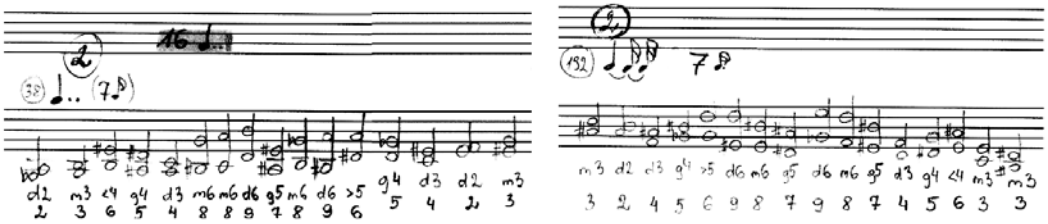
Š. Nako kompozicijos „Ziqquratu“ instrumentų ansambliui[19] racionaliai sukomponuota struktūra įrodo, jog ritminį kūrinio planą formavo iš skaičių 7 ir 5 sudarytų magiškųjų kvadratų logika. Tačiau šios kompozicijos garsų organizavime, ypač fortepijono partijoje, atsiskleidžia pseudofraktališkumo reiškinys. Užrašius fortepijono garsų skales nustatyta, jog šio instrumento partiją Š. Nakas komponavo simetrinių ir asimetrinių klasterių deriniais. Sudarius šių (asimetrinių[20]) sąskambių struktūros grafinę transkripciją, išryškėjo dėsningumai, asimetrinių klasterių tarpusavio sąsajos, pagrįstos per atstumą kuriamos simetrijos principu. Palyginimui pateikiame 38 ir 192 taktuose skambančių asimetrinių darinių grafinius modelius (20 pvz.).

Š. Nakas fortepijono partijos komponavimui pasitelkė iš viso tris simetriškus grafinius modelius, jų dalis „išmėtydamas“ muzikos kūrinyje tam tikru atstumu. Palyginus šiuos modelius su fraktalinės *Koch* snaigės struktūros[21] ypatumais, matyti pseudofraktališkumo aspektas – fortepijono klasterių reljefe įžvelgtos snaigės kontūrų analogijos. Sujungus viršutinės klasterio ribos garsų aukščius į atitinkamas trikampes figūras, gauta figūra buvo palyginta su *Koch* snaigės kreivės dalimi (21 pvz.).

„Ziqquratu“ klasterių interpretacija, siejanti fortepijono partijos garsų dinamiką su fraktalų geometrijos pavyzdžiu – *Koch* snaige, yra vizualiai grindžiamas bendrų požymių iškėlimas. Todėl tokį muzikos kompozicijos grafinės išraiškos atvejį teisingiausia apibūdinti kaip muzikos garsų organizavimui būdingą pseudofraktališkumą. Ir Š. Nako, ir anksčiau aptartos Ch. Dodge'o ir V. V. Jurgučio kompozicijų analizės rodo, kaip XX a. pabaigos kompozitoriai muzikos kūrinio garsų aukščiams ir ritminiam parametrui pritaiko fraktalinio fenomeno ypatybes.



20 pvz. Asimetriški klasteriai Š. Nako „Ziqquratu“ kompozicijoje (įvedami nuo 38 ir 192 t.)



21 pvz. Š. Nako „Ziqquratu“ fortepijoninio klasterio kreivė ir *Koch* snaigės fraktalas

4. Stochastinės muzikos praktika, Markovo grandys

Dažniausiai XX a. antrojoje pusėje modernių matematikos teorijų elementų implikavimas siejamas su kompiuteriniu muzikos kompozicijos kūrimu. Tai sudėtingų matematinių algoritmų transkribavimas į muzikos garsus, kurį kompozitorius atlieka kompiuteriu. Tada kalbėti apie tokių muzikos kūrinių analizę darosi sudėtinga, nes dažniausiai jie ne tik neužrašomi tradicine notacija, bet fiksuojami specifine programavimo kalba. Muzikos kūrimui pritaikomi stochastiniai procesai, chaoso, tikimybių ar grupių teorijos – tai kompozitorius dažniausiai atlieka kompiuterinėmis programomis, ir apie šį reiškinį muzikologijos sferoje įmanoma kalbėti labiau išryškinant pačią tendenciją – šias teorijas diegti į XX a. antrosios pusės kompozicijas. XX a. pasitaikantys stochastinės muzikos pavyzdžiai[22] apibūdinami kaip aktyvi šiuolaikinės matematikos raiška XX a. muzikos kūryboje. Stochastinių procesų ir algoritmų naudojimą galima paaiškinti kompozitorių siekiu muzikos komponavimo procese niveliuoti kognityvųjį tikimybiškumą/numatomumą. Toks tikimybių apskaičiavimas tapo kokybiškai nauja muzikinio vyksmo reguliavimo priemone. Dar L. B. Meyeris atkreipė dėmesį į tikimybinę muzikos prigimtį, jos neapibrėžtumą ir teigė: „Kai tik muzikos stilius suformuoja įprastines kompozitorių, atlikėjų ir išsilavinusių klausytojų reakcijas, jis gali būti laikomas sudėtine tikimybių sistema“ (Meyer, 1997, p. 209)[23]. Šis tyrinėtojas įžvelgė muzikos vyksmui būdingų Markovo teorijos elementų bei reiškinių atspindžių, kurių priežastinės tikimybės procesai[24] tinkamiausiai išreiškia muzikos stochastinius procesus.

Remdamiesi I. Xenakio kūryba, V. Cenova ir A. Smirnovas diferencijavo stochastinės muzikos kompozicijos kūrimo matematinius metodus. Tai: a) laisvoji stochastinė muzika (kūrimas remiantis tikimybių teorija), b) Markovo stochastinė muzika (jos kūrimas pagal Markovo grandis – tai tikimybių procesai, kuriuose esama situacija priklauso nuo prieš tai buvusios, bet ne nuo ankstesnių visų situacijų), c) muzikinė strategija (komponavimas grindžiamas grupių teorija) (*Теория современной композиции*, 2005, p. 515).

I. Xenakio kompozicijoms būdinga stochastinių procesų praktika įsiliejo į muzikos kūrinio trukmės, tempo, garsų aukščio parametrus. Rutha Tatlow teigia, kad šis kompozitorius skaitmenines kalkuliacijas pasiskolino iš tikimybių teorijos (Tatlow, 2001, p. 236). Pavyzdžiui, kūrinyje „Pithoprakta“ (1955) tikimybių procesais pagrįstos garsų trukmės – remiantis kinetine dujų teorija buvo kuriamos styginių partijos *glissando* atkarpos. O kompozicijoje „Achorripsis“ (1957) tembro, aukščių, dinamikos, trukmės elementų veiksmai sureguliuoti pagal Poissono atsitiktinumų teoriją[25] (*Теория современной композиции*, 2005, p. 515). 1959 m. I. Xenakis sukūrė tris kompozicijas remdamasis Markovo grandimis (tai „Analogique A“ styginių orkestrui, „Analogique B“ sinusoidiniam skambesiui ir „Syrmos“ aštuoniolikai styginių).

Tikimybių teorijos taikymo muzikos kompozicijoje pavyzdys – ir J. Cage'o idėja, kaip mėtant kauliukus užrašyti atsitiktinius garsus[26]. Tai iliustruoja J. Cage'o pjesė „Reunion“ (1968) – žaidimo šachmatais ant šachmatų lentos su fotoreceptoriais metu žaidėjo veiksmai sukelia garsus (ši kompozicija kaskart skambės vis kitaip, nes žaidžiant šachmatais ėjimai vis kitokie).

5. Chaoso, grupių teorijų įtaka muzikos komponavimui

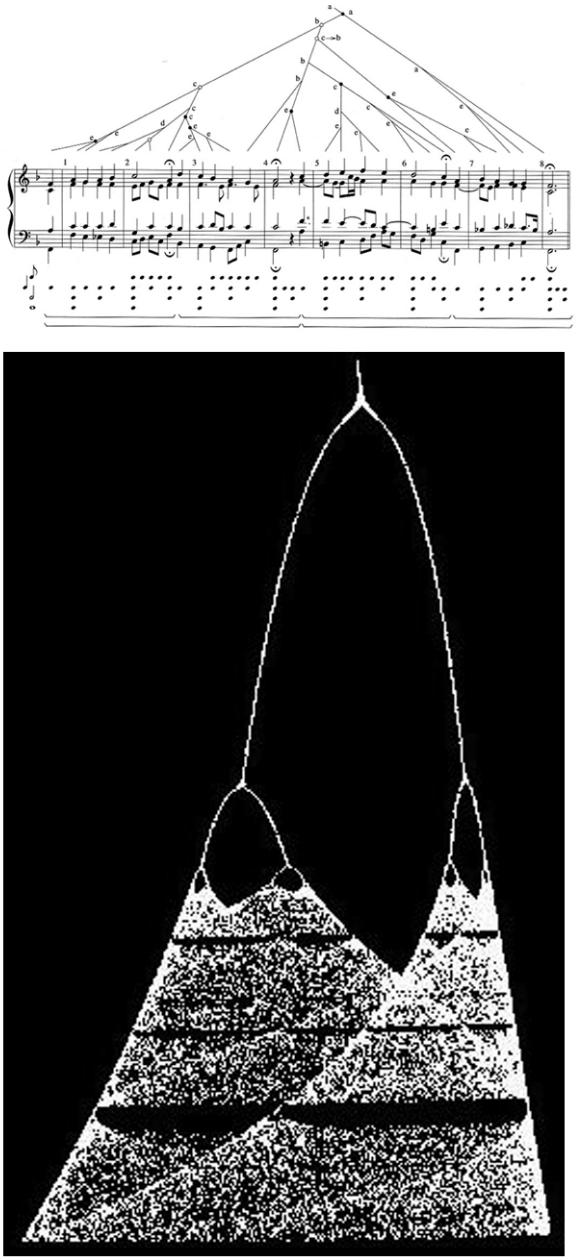
Dažnai sąvoka „chaosas“ vartojama kaip sąvokos „kosmosas“ (tvarkos, darnos sinonimo) priešybė. Tačiau chaosas yra organizuota, vidaus taisyklėms paklūstanti sistema. Tam pritaria ir L. Hilleris, tvirtinantis, jog chaoso reiškiniui muzikoje būdingas „tvarkymo procesas“ – kai iš begalinės galimybių įvairovės, t. y. chaoso, atrenkami ir tvarkingai sudėstomi konkretūs muzikiniai elementai“ (*Теория современной композиции*, 2005, p. 514). S. Mason, M. Saffle'as ir H. Schütz chaoso teorijos implikacijas muzikoje laiko matematiškumo apraiškomis (Mason, 1988, p. 794).

Chaoso atkūrimą XX a. muzikoje galima skirti į grynai techninį, matematiškai pagrįstą ir labiau abstrahuotą, semantinį šio reiškinio perteikimą. Pavyzdžiui, R. Wallinas teigia, kad G. Ligeti kūrybai būdingas estetinis chaoso kūrimas garsų skambesyje, tai tampa savotiška inspiracija garsų skambesiu išreikšti chaotiškumo efektą[27]. H. Schütz teigia, kad G. Ligeti etiudas Nr. 1 „Désordre“ (1985) yra chaoso muzikoje atspindys (Mason, 1988, p. 796), o T. Kunze Briseno šią kompoziciją pavadino „chaoso ir tvarkos antagonizmo garsine percepcija“[28]. Matematinių chaoso elementų taikymą XX a. muzikos kūryboje iliustruoja dr. Leono Chua chaotiškosios sistemos atkūrimas kompozitorės I. Choi kompiuterinėje kompozicijoje „Anti-Odysseus“ (1995), kurioje pritaikytas laiko negrįžtamumo (angl. *Irreversibility of Time*) fenomenas[29]. M. Supperis nurodo kompozicijų generavimui kompiuteriu taikomą algoritminį modelį – ląstelių automatus (angl. *Cellular Automata*[30]), kurie lėmė, pvz., I. Xenakio pjesės „Horos“ (1986) orkestrinių klasterių dinaminę eigą, atkūrusią ląstelių automatų augimo procesus (Supper, 2001, p. 53). Vienas pirmųjų garsų sintezės (angl. *Granular Synthesis*[31]) reiškinį muzikoje pritaikė kanadietis B. Truaxas kompozicijoje „Riverun“ (1986). Anot H. Ehrlerio, šiuo reiškiniu rėmėsi korėjiečių kompozitorė U. Chin savo elektroninėse kompozicijose: pjesės elektroniniams instrumentams ir ansambliui „Xi“ (1998) ir šeštojo etiudo fortepijonui „Grains“ (1999) muzikinis procesas išrutuliojamas iš mažytės ląstelės – vieno vienintelio garso (Ehrler, 2003).

A. Alpernas aptaria dar vieną chaoso teorijos aspektą kaip XX a. muzikos komponavimo modelį – tai populiacijos augimo procesus išreiškianti matematinė formulė $X=P\times X\times(1-X)$, be to, vadinama logistinio skirtumo, arba Verhulsto, lygtimi[32] (Alpern, 1995, p. 6). Kaip šiai matematinei formulei galima suteikti muzikinę išraišką, iliustruoja G. L. Nelsono kompozicija „The Voyage of the Golah Iota" („Kelionė laivu *Golah Iota*", 1993). Kompozitorius savo kūriniui pritaikė granulių sintezės ir chaoso teorijos bruožus, kompiuterio programoje įvedęs šių teorijų aspektus[33], taip pat panaudojo genetinius algoritmus (Nelson, 1994, p. 1). Komponavimo priemone pasirinkęs minėtąją logistinio skirtumo lygtį, kompozitorius nurodė matmens *P* skaitmeninius vaiantus nuo 1,0 iki 4,0, matmens *X* – nuo 0,0 iki 1,0 ir kompiuteriu grafiškai išreiškė lygties duomenis. Kompiuterinės kompozicijos „Voyage of the Golah Iota" galutinis – muzikinis – rezultatas buvo gautas minėtą grafinį vaizdą (t. y. skaitmeninius jo rodiklius) transformavus į muzikinį formatą.

Analogijų su chaoso teorijos elementais galima įžvelgti XX a. muzikos analizei naudojamose muzikos struktūros schemose, vaizduojančiose sintaksinių elementų – garsų, motyvų, frazių grupavimo logiką. Šių elementų tyrinėjimu paremta F. Lerdahlio ir R. Jackendoffo generatyvinė tonaliosios muzikos teorija apie muzikos kūrinio hierarchinių lygių nustatymą ir muzikos percepciją. Jų tyrimų vizualizacijai taikomi generatyvinės gramatikos principai. Pavyzdžiui, M. Farbood savo darbe teikia F. Lerdahlio sudarytą J. S. Bacho choralo schemą, iliustruojančią, kaip prolongacijos medis grafiškai išreiškia choralo garsų tarpusavio santykius, grupavimo dėsningumus ir hierarchiją (Farbood, 2006, p. 32). Pastebėjome, kad ši schema neabejotinai rezonuoja su vienos iš chaoso teorijos lygčių grafika – anksčiau minėtos, populiacijos reiškinį nagrinėjančios Verhulsto lygties vizualizacija (22 pvz.).

XX a. muzikos matematizavimo kryptį atspindi matematinės grupių teorijos įterpimo į muzikos kūrybos procesą galimybės. Grupių teorijos atitikmenys įžvelgiami ir muzikos analitikoje. Pavyzdžiui, muzikos transformacinės teorijos autorius muzikologas D. Lewinas savo teiginius grindė matematine grupių teorija, tyrinėdamas galimybę išreikšti muzikos sudėtingumą kaip transformacijų tinklą ir atlikdamas muzikos intervalų, jų transformacijų analizę. Grupių teorijos įtaką muzikinio garsaeilio teoriniams tyrimams įžvelgia S. Mason, M. Saffle'as ir H. Schütz, jie nurodo, kad dvylikatonės garsų sistemos užrašymas skaitmenine seka atitinka modulio 12 principą – grupė C12 sudaroma iš dvylikos jos elementų – šiuo atveju garsų (*c* – 0, *cis* – 1, …, 11). Šių muzikologų nuomone, grupių teorijos atgarsius XX a. muzikos komponavimo praktikoje iliustruoja M. Babbitto „Trys pjesės fortepijonui" (1947) (Mason, 1988, p. 797). Tyrinėtojų dėmesį[34] ypač patraukė I. Xenakio kompozicija violončelei solo



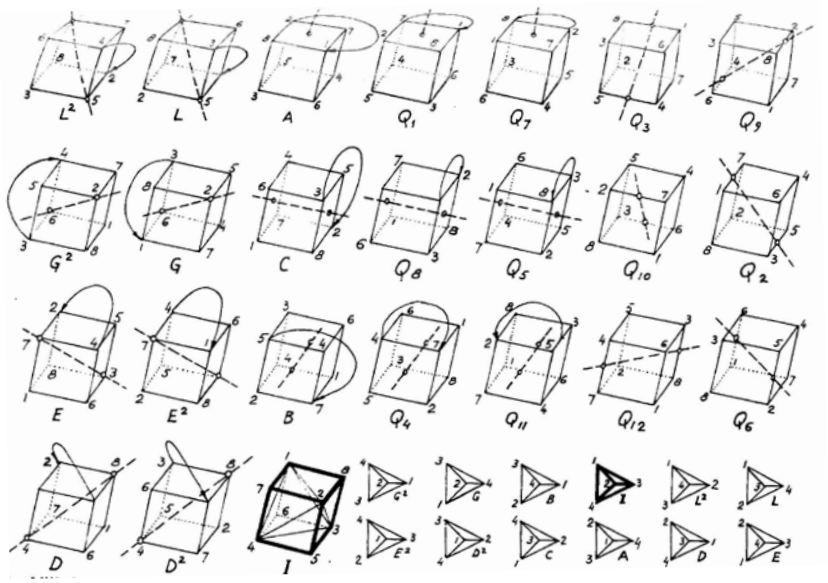
22 pvz. M. Farbood sudaryta J. S. Bacho Choralo analizė – prolongacijos medis, metro tinklelis (pavyzdys iš Farbood, 2006, p. 32)

„Nomos alpha" (1965), kuri buvo komponuojama remiantis grupių teorijos principais. R. Peckas teigia, jog pati „Nomos alpha" nėra stochastinė kompozicija *per se*, tačiau joje matomi stochastiniai momentai, kaip antai asimetriškumas, neperiodiškumas, kartojimo vengimas (Peck, 2003, p. 113).

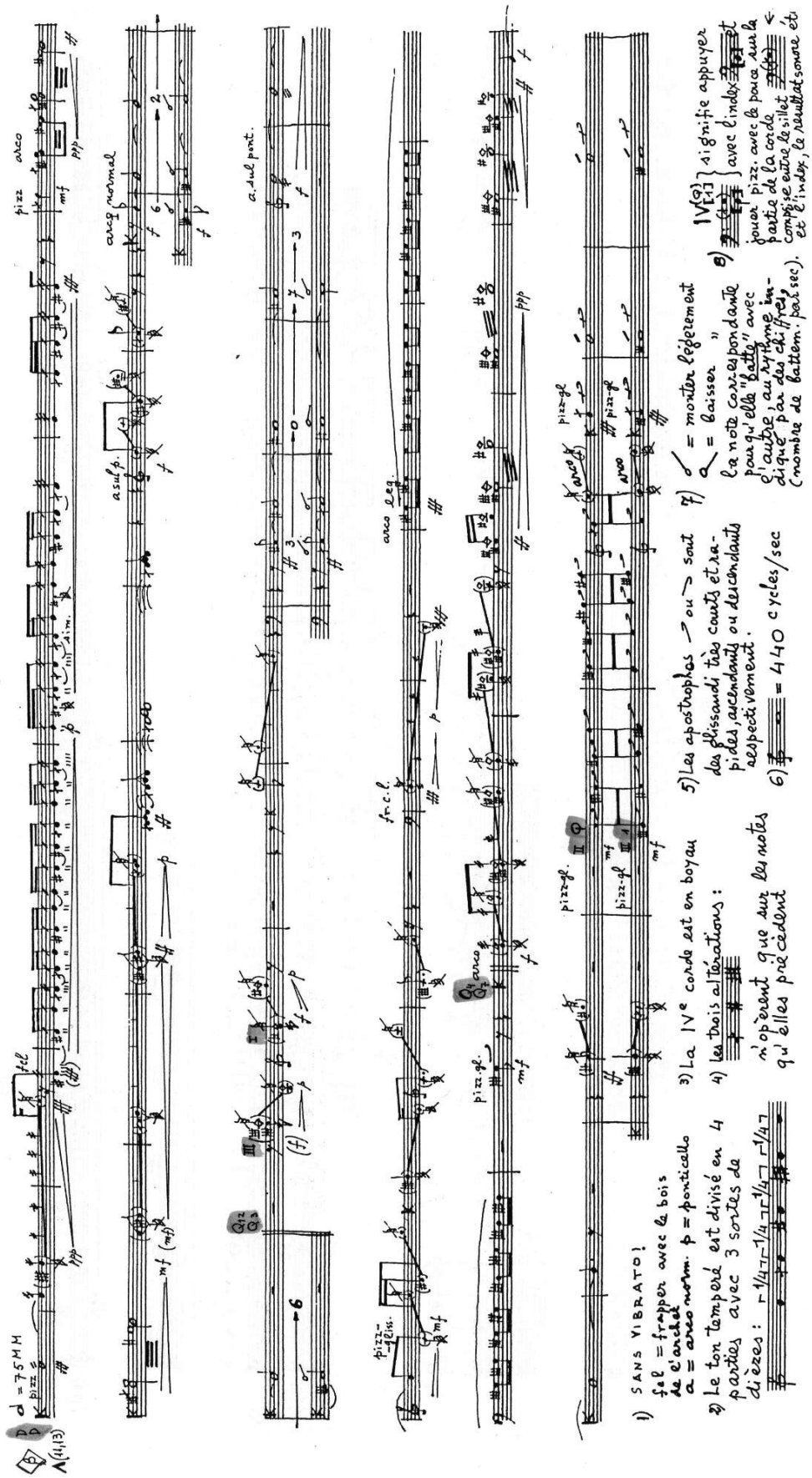
Pasak T. Delio, „Nomos alpha" – tai muzikos kūrinys apie laiką, pagrįstas dialektine laiko koncepcija: dviejų elementų – diskretaus ir nenutrūkstamo – kombinacija. J. Vriendo manymu, variacine technika sukomponuotą pjesę nepaprastai sudėtinga suvokti: klausantis ji priimama kaip nutrūkstanti muzika (Peck, 2003, p. 110, 116).

E. Jonesas atkreipė dėmesį, jog šioje kompozicijoje I. Xenakis siekia efektingų kraštutinumų – tarsi sukuria naujas galimybes, kaip išgauti „nykumą, klaikumą, agresiją ar hiperaktyvumą“ (Jones, 2002, p. 73). Kompozicijoje skamba labai platus registras – diapazonas išplečiamas iki daugiau nei septynių oktavų nuo C_1 iki e^4 (ketvirta violončelės styga suderinta visa oktava žemiau).

Remiantis I. Xenakio pateiktu išsamiu „Nomos alpha“ kūrybinio proceso aprašymu, jį sudarė išankstiniai komponavimo planai, įvairių matematinių struktūrų transformavimas į muziką (Xenakis, 1992, p. 220). Muzikos kūrinio sudėtingumą lėmė kompleksinės I. Xenakio manipuliacijos matematiniais elementais – garsų sutvarkymui pritaikyta grupių teorijos ir kubo rotacijų idėja[35] (Mason, 1988, p. 797). R. Peckas kūrinį skaido į dvi dalis, kontrastuojamas dviem būdais-procesais: 1) abstrakti struktūra iš 8 elementų, iš kurių sudaromos permutacinės schemos, 2) nenutrūkstama ištisinė struktūra. Pirmoji dalis skaidoma į 18 atkarpų, kurių kiekviena dar skaidoma į 8 sekcijas, organizuojamas permutacijomis pagal grupių transformacijų principą (iš viso manipuliuojama 144 sekcijų derinimu) (Peck, 2003, 118). Į minėtų 8 elementų transformacijas kompozitorius kaip tik ir implikavo kubo rotacijos principus, į muzikos garsus perkeldamas grupių teorijos elementus. Šiuos veiksmus I. Xenakis schematiškai atkūrė savo studijoje, nubraižydamas naudotas kubo rotacijų galimybes ir sudarydamas perstatymų lentelę/kvadratą:



23 pvz. I. Xenakio „Nomos alpha“ pirminis komponavimo planas – kubo rotacijos ir lentelė (pavyzdžiai iš Xenakis, 1992, p. 220–221)



24 pvz. I. Xenakio „Nomos alpha“ pirmasis partitūros puslapis

Tiek chaoso teorijos elementų (pvz., Verhulsto lygties), tiek grupių teorijos ar anksčiau aptartų L-sistemos kreivių algoritmai determinuoja natūralius procesus. Šių algoritmų taikymą muzikos kūrimui galima sieti su gamtoje stebimų formų atvaizdavimu, perkėlimu į garsų erdvę. Kompozicijos „Nomos alpha" tradicine notacija užrašytas partitūros puslapis rodo, kad šios pjesės matematinį komponavimo pagrindą galima nustatyti tik remiantis išsamiais prekompoziciniais kūrėjo planais ir schemomis, kuriais pagrįsta muzikinė medžiaga skleidžiasi kaip garsinis grupių teorijos (atitinkamai natose pažymėtų kubo rotacijų variantų) sprendimas. Įsidėmėtina, kad šiuolaikinės matematikos elementais dažnai generuojama kompiuterinė muzika. Tačiau tokiu atveju dažniausiai galima tik vienpusė kompiuterinių muzikos kompozicijų išraiška aukštosios matematikos formomis (konkrečios matematinės formulės, algoritmo transkribavimas į akustinį skambesį skaitmeniniu būdu), nes gautą komplikuotą skambesio rezultatą (ir garso trukmių, ir aukščių santykius) užrašyti tradicine notacija itin sudėtinga.

Išvados

Straipsnyje atskleista matematikos implikacijų pavyzdžių įvairovė, remiantis XX a. muzikos kompozicijų tyrimais, formuoja prielaidą, jog numerologiniai muzikos komponavimo atvejai XX a. muzikoje itin retai gali būti apibendrinti kaip kompozitoriaus sukurta komponavimo sistema ir jos visuotinis taikymas. Dažniausiai čia pabrėžiamas individualus kompozitoriaus pasirinkimas kuriant konkretų muzikos opusą, kuris gali būti susijęs ir su muzikos numerologinių tradicijų tęsimu, ir su originalia, kartais chaotiška šių tradicijų sinteze, ir su muzikinių numerologinių inovacijų kūrimu bei naujų „skaitmenizuotų" komponavimo technikų praktikavimu.

Atliktas muzikos kompozicijų numerologinis tyrimas suponuoja originalias matematikos įtakos garsų menui formas, kompozicines jų galimybes. Matematikos įvairiaaspekčio funkcionavimo muzikoje analizės pavyzdžiai parodė XX a. antrosios pusės muzikos kompozicijai būdingą muzikos matematizavimą reprezentuojančią kryptį. Teigtume, jog muzikos ir matematikos sintetinio fenomeno konstruktyvioji raiška kiekvienu atveju gali būti suvokiama gilinantis į detalius garso ir skaičiaus sąsajų momentus. Toks numerologinis muzikos kūrinio tyrinėjimas teikia galimybę nuo paprasto muzikos parametrų (taktų, nustatytų ritminių verčių, garsų aukščių, literatūrinio teksto) skaičiavimo pereiti prie interpretacijos. Pagal tai, kaip tyrinėtojas žvelgia į muzikos partitūrą, išskirtume šiuos muzikinės numerologijos analitikos atvejus. Tai: a) objektyvus komponavimo proceso stebėjimas/komentavimas; b) tyrinėtojo atliekama/kuriama numerologinė analizė, kuri gali būti objektyvi arba spekuliatyvi kūrinyje įžvelgiamų skaitmeninių manipuliacijų interpretacija. XX a. muzikos kompozicijų numerologine analize siekėme parodyti, kad skaičiais ir matematine logika manifestuojamos partitūros komponentų sąsajos yra ir grynai konstruktyvaus struktūrinio pobūdžio, ir semantinės – prasminės. Darome išvadą, jog XX a. muzikos komponavimui būdingas sąmoningas matematinių aspektų implikavimas, kai kūrinio vidinė logika, konstruktyvi struktūra ar kūrinio parametrų proporcijų matai buvo kompozitoriaus išankstinis sumanymas.

Nuorodos

1 Sąvoka „algoritmas" kildinama iš IX a. uzbekų kilmės arabų matematiko ir astronomo Muchamedo ibn Musa al Chorezmio vardo lotyniškosios formos *Algorithmi* (iš *al Chorezmi*). Šio mokslininko traktatas „Kitab al-Jabr val-Mukabala" europietiškoje matematikoje įtvirtino arabiškuosius skaičius. Vėliau „al-Jabr" imta interpretuoti kaip „algebrą" (Cope, 2000, p. 1; Supper, 1997, p. 63). Pradinė termino „algorism" reikšmė buvo arabiškoji arba dešimtainė, skaičių sistema, literatūroje randama dar 1200 m. pr. Kr. (Burns, 1994, p. 2). Šiandien algoritmo sąvoka – baigtinis taisyklių rinkinys arba operacijų sekos aprašas apibrėžtam tikslui pasiekti (*Technikos enciklopedija*, 2000, p. 61).

2 Algoritminei muzikos kompozicijai apibūdinti pasitelkiami ir kiti terminai: interaktyvi (angl. *interactive*), kompiuteriu sukurta (angl. *computer-aided, computer-assisted*) kompozicija (Cope, 2000, p. 2).

3 Programuotojai kalba apie muzikos kompozicijas, kurių inspiracija tapo gamtoje esantys evoliucijos algoritmai ir jų kompiuterinė generacija. A. Moroni ir kolegos sukūrė kompiuterinę programą „Vox populi", muzikos kūrimui naudojančią matematinius evoliucijų apskaičiavimus, genetinių algoritmų sekas (Moroni, 2000, p. 53).

4 Pavyzdžiui, Ch. Dodge'o kūrinio „The Earth's Magnetic Field" („Magnetinis Žemės laukas", 1970) garsinės medžiagos pagrindu tapo kompiuteriu į garsus konvertuotos Žemės magnetinių laukų svyravimų skaitmeninės sekos (Alpern, 1995, p. 1), o kūrinio „Profile" („Profilis", 1984) garsų aukščio, ritmo ir amplitudės elementus kompozitorius sukūrė kompiuteriu pritaikęs 1/f triukšmo algoritmą. Genetinių DNR molekulių absorbcijos spektras inspiravo kompozitorę S. Alexjander iš jų generuoti garsus, J. Dunnas muzikos garsams ir kitiems muzikiniams parametrams nustatyti panaudojo aminorūgšties (vienas iš DNR komponentų) charakteristikas – molekulių masės ir tūrio matmenis (H. Järveläinen teigia, kad genetinės DNR ir muzikinės struktūros turi panašumų, nes tiesinės elementų sekos kuria kompleksiškas/sudėtingas kombinacijas, be to, DNR skleidžia panašius į 1/f triukšmą signalus) (Järveläinen, 2000, p. 10).

5 I. Xenakis kūrinyje Poissono teorijos principu generavo 196 skirtingas ląsteles/laukelius, kurie suformavo tembro ir trukmės vienetų derinius. Kompozitorius manipuliavo 7 tembrų grupėmis – taip buvo sudaryti 28 ritminiai vienetai (196:7=28), išdėstyti dvimatėje erdvėje (Xenakis, 1992, p. 29–31).

6 Skaičių $\frac{e}{\pi}$ (čia *e* – natūraliųjų logaritmų pagrindas, dinamikos apskaičiavimams pasitelkiamas skaičius, π – apskritimo skersmens ir perimetro santykis) išraiška dar užrašoma $\frac{2{,}7182818279...}{3{,}1415926536...}$ (dr. Sauliaus Norvaišo paaiškinimai).

7 Lėčiausiai švytuojanti švytuoklė pakabinta ~4 m aukštyje, o kitos pakabinamos pagal matematiko formulę 1/2, 2/3, 3/4 ir 4/5. Metronomo nuorodos „Galileo“ partitūroje atitinka šiuos santykius 20–25–26 2/3–30–40.

8 Tai nurodo šaltiniai: Warde, 2000; Brinkman, 1991; Howat, 1983; Escot, 1999.

9 Informacija teikiama H. Villa-Loboso muzikos garso įrašo anotacijoje: http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.557735&catNum=557735&filetype=About%20this%20Recording&language=English, skaitytas 2007 09 15.

10 Johnas Adamsas (g. 1947) – vienas pirmųjų JAV kompozitorių, sąmoningai atsisakiusių pokarinės europietiškosios bei amerikietiškojo akademinio avangardo estetikos ir pasukusių į minimalistinę muziką, kuriai būdinga hipnotizuojanti, transo būseną kurianti pulsacija, lėtai išsiskleidžianti harmonija. Pirmosios minimalistinės J. Adamso kompozicijos – pjesė fortepijonui „Phrygian Gates“ („Frygų vartai“, 1977) bei „Shaker Loops“ (1978), kaip ir tuo pat metu sukurta pjesė „China Gates“ („Kinų vartai“, 1977) reprezentuoja J. Adamsui būdingą diatoninį mąstymą.

11 Pavyzdys iš John Adams. *China Gates for piano*. Associated Music Publishers, Inc., 1983, p. 2.

12 Struktūrinės kalbotyros kryptis – generatyvinės gramatikos teorija „tiria, kaip iš elementaraus imanentinio branduolio pagal tam tikras taisykles generuojami (kuriami) konkretūs variantai: iš žodžio – išvestiniai žodžiai, iš frazės – sakiniai“ (cit. iš Vida Gumauskaitė. *Struktūralizmo apmatai*, Vilnius, 2000, p. 24).

13 Mokslininkas Aristido Lindenmayerio vardu pavadintos L-sistemos (angl. *L-system*) aiškina gyvųjų organizmų augimo modelius, kuriems būdingas rekursiškumas.

14 Šios eilės nariai yra paprastieji skaičiai, gaunami atėmus 1-ą iš bet kokio skaičiaus 2 laipsnio (2^1, 2^2, 2^3, 2^4, ..., 2^n). Marinas Mersenne'as, ieškodamas pirminių skaičių, išvedė formulę $2^p - 1$, kur p – pirminis skaičius. Tačiau ši formulė padėjo nustatyti ne visus pirminius skaičius, tad pagal ją atrandami pirminiai skaičiai papildomai dar vadinami Mersenne'o pirminiais skaičiais.

15 Matematikoje, logikoje ir kompiuterijoje vartojama kalba, kurią išreiškia precizinės matematinės formulės.

16 Erdvę užpildančios kreivės ir mastelio proporcingumo požymio analogijos įžvelgiamos ir polifoninės muzikos specifikoje, pavyzdžiui, *cantus firmus* technikoje, kai viename iš balsų skambantį *cantus firmus* viršutiniai balsai užpildo diminuotais *cantus firmus* melodijos ornamentais.

17 „Fractals“ parašytas instrumentų ansambliui – dviem *piccolo* fleitoms, saksofonui, dviem fortepijonams, smuikui, violončelei, marimbai, elektrinei ir bosinei gitaroms.

18 Saksofono partija prasideda nuo 89 takto, kūriniui skambant jo ritminį piešinį 4/4 metru sudaro sveikosios natos ir sveikosios pauzės derinys |𝅝|𝄻|.

19 Kompozicija parašyta fleitai, klarnetui, smuikui, violončelei, fortepijonui ir mušamųjų grupei.

20 Kompozitorius teigia, kad asimetrines garsų kombinacijas inspiravo tam tikros geometrinės formos ir grafikai, kurių vizualinę išraišką jis perkėlė į garsų santykius.

21 *Koch* snaigė yra geometrinis objektas, kurį 1904 m. atrado švedų matematikė Helge von Koch. *Koch* snaigės konstravimas yra rekursinis procesas: 1) pradedama nuo bet kokio dydžio juodo lygiakraščio trikampio, 2) kiekviena trikampio kraštinė dalijama į tris lygias dalis. Prie kiekvienos kraštinės vidurinės dalies priduriamas mažas juodas lygiakraštis trikampis. Gautas žvaigždės formos objektas turi 12 kraštinių, 3) kiekvienai iš 12 kraštinių kartojamas tas pats dalijimo ir mažo trikampio prijungimo veiksmas (Tannenbaumas, 1995, p. 346). *Koch* snaigės atveju kiekviena trikampio kreivė ___ keičiama į ▲ :

22 Sąvoką „stochastinė muzika“ I. Xenakis interpretavo kaip „atsitiktinumo“ sinonimą, pirmąją pasirinkęs kaip moksliškesnę. Protestuodamas prieš serializmo diktuojamą griežtą garsų kontrolę, I. Xenakis muzikos komponavimui ėmė taikyti tikimybės distribucijas. Graikų kalba „stochos“ tiesiogiai reiškia tikslą, uždavinį, modernioje sampratoje – atsitiktinumą.

23 L. B. Meyeris harmonijos galimybes interpretavo kaip tikimybių procesus. Pavyzdžiui, L. van Beethoveno Simfonijos Nr. 3 pirmosios dalies perdirbimo epizode prieš pasirodant *e-moll* temai (240–280 taktai) „griaunama ritminė organizacija, nusilpsta melodijos judėjimas, slopinama harmonijos plėtotė – priartėjama tiesiog prie chaoso, po kurio nuskambantis naujos temos efektas neabejotinai yra susijęs su pirminės situacijos neapibrėžtumu“ (Meyer, 1997, p. 212).

24 Markovo grandys (angl. *Markov chains*) yra tikimybių sistema, kurioje būsimų įvykių tikimybė priklauso nuo vieno ar kelių jau praėjusių įvykių. Praėjusių veiksmų, kurie lemia tolesnį procesą, kiekis vadinamas grandies eile (angl. *Order*). Markovo grandžių proceso pradiniam etapui būdingas aukštas neapibrėžtumo/nepastovumo/netikrumo laipsnis, kurį tolesniuose priežastinių grandžių etapuose keičia tikrumo/numatymo stiprėjimas. Pirmiausia Markovo grandys siejamos su literatūrinio teksto konstruktyvia analize – apibrėžimą 1906 m. suformulavo rusų matematikas A. A. Markovas, apskaičiavęs tikimybes, kaip nuolatos viena po kitos eina raidžių poros. Pavyzdžiui, analizuodamas A. Puškino „Eugenijų Oneginą“, jis išvedė dramai būdingos rašybos formulę. Panašiai Markovo grandžių dėsnį galima iliustruoti anglų kalbos dėsniais: pavyzdžiui, po raidės *Q* visada eina raidė *E*, raidė *I* visada eina prieš raidę *E*, išskyrus atvejį, kai ji eina po raidės *C* ir pan.) (Ames, 1989, p. 175–176). Muzikoje pirmąkart Markovo grandžių metodas panaudotas 1950 m. – H. F. Olsonas Markovo procesus pritaikė S. Fosterio dainų analizei. Markovo grandžių principu pirmosios muzikinės kompozicijos – tai 1957 m. L. Isaacsono ir L. Hillerio styginių kvartetas „Illiac Suite“, taip pat laikomas pirmąja kompiuterine muzikos kompozicija, 1971 m. Markovo grandžių principu I. Xenakis sukūrė „Morsima-Amorsima“ keturiems instrumentams.

25 Kūrinyje Poissono teorijos principu generuoti 28 melodiniai modeliai, o iš viso naudoti 196 skirtingi laukeliai (atitinkamai kiekvienam instrumentui po 28 gauname 7x28=196) (Xenakis, 1992, p. 29).

26 J. Cage'o susidomėjimą tikimybių teorija XX a. 6 dešimtmečio pradžioje lėmė perskaityti I'Cino tekstai. Jų inspiruotas kompozitorius, rinkdamasis kūriniui garsų aukščius iš susidarytų lentelių, mėtė monetas. Kompozitorius deklaravo siekiantis atsiriboti „nuo individualaus skonio“, galinčio lemti kūrybos procesą (Pritchett, 2001). Beje, A. Alpernas atsitiktinį muzikos procesą įžvelgia dar W. A. Mozartui priskiriamo „Musikalisches Würfelspiel“ („Muzikinis žaidimas kauliukais“): čia muzikos fragmentai kombinuojami atsitiktinai, tikimybių teorijos principu, tarsi mėtant kauliukus (Alpern, 1995, p. 1).

[27] Rolf Wallin. *Fractal Music – Red Herring or Promised Land?* Stockholm, 1989, pagal: http://www.rolfwallin.org/Fractalarticle.html, skaitytas 2007 10 08.

[28] Tobias Kunze Briseno. *An Algorithmic Model of György Ligeti's Étude No. 1 Désordre (1985)*, pagal: http://ccrma.stanford.edu/~tkunze/pbl/1999_desordre/ligeti.html, skaitytas 2007 10 08.

[29] Daktaro Leono Chua vardu pavadinta viena iš chaotiškųjų sistemų – Chua grandis (angl. *Chua Circuit*). Kiti kompozitoriai, muziką grindę chaoso principu – Donna Cox, Chrisas Landrethas, Robinas Bargaris (pagal: http://www.angelfire.com/in/anaskure/technical_non_software/chaos_out_of_the_order.html, skaitytas 2006 12 10).

[30] Algoritmai, sukurti norint imituoti, vaizduoti dinamines sistemas, pavyzdžiui, skysčių judėjimą.

[31] *Granular synthesis* – kompiuterinės muzikos generavimui taikomas garso sintezės metodas, operuojantis mikrogarsinėmis struktūromis, analogų, atrankos technika. Garso sintezės rezultatas apibūdinamas kaip garsų masė (žr. http://en.wikipedia.org/wiki/Granular_synthesis, skaitytas 2006 04 23). Garsų sintezės teorijos taikymą muzikoje taip pat iliustruoja I. Xenakio „Gendy 3" (1991).

[32] Viena iš matematinių chaoso teorijos formulių – matematiko Verhulsto užrašyta skaitmeninė išraiška, vadinamoji Verhulsto lygtis. Tai genetinio algoritmo, paremto populiacijos didėjimu, formulė. Grafiškai pavaizduota ši formulė artima chaoso išraiškai.

[33] Granulinė sintezė – smulkūs garsai suvienijami į mases panašiu būdu kaip puantilistinė tapybos technika – paveikslas kuriamas iš mažų spalvotų taškų. Remdamasis chaoso teorija kompozitorius nusako iteracijos ir rekursijos veiksmus, taikytus konstruojant muzikos modelius: tai ir elementarių motyvų kartojimai, ir kompleksiškos sekvencijos (Nelson, 1994, p. 1).

[34] Andreatta Moreno. *Iannis Xenakis: Nomos alpha (1965), Analyse et Reconstitution*, http://recherche.ircam.fr/equipes/repmus/Analyse/Xenakis/; F. Vandenbogaerde. 'Analyse de Nomos Alpha'. In: *Mathématiques et Sciences*, No 24, Ecole Pratique des Hautes Etudes, 1968, p. 35–50; Th. Delio, I. Xenakis. 'Nomos Alpha'. In: *Journal of Music Theory*, Vol. 24, No 1, 1980, p. 63–96; J. Vriend. 'Nomos Alpha, Analysis and Comments'. In: *Interface*, No 10, 1981, p. 15–82.

[35] Kūrinio anotacijoje kompozitorius rašo, jo tai yra „simbolinė muzika violončelei solo, kurios laikinė struktūra pagrįsta transformacijų grupių teorija. Grupių teorija paremta tinklo (rėčio, sieto) principu – papildomai aneksuojami modulio *z* sutapimai kaip muzikos universalios struktūros aksioma. Šiuo kūriniu pagerbiamas Aristoksenas iš Tarento – muzikas, filosofas ir matematikas, muzikos teorijos pradininkas, taip pat Evaristas iš Galijos – matematikas ir grupių teorijos įkūrėjas bei garsus jo sekėjas Feliksas Kleinas. Kompozicija buvo parašyta violončelininkui Siegfriedui Palmui" (pagal Iannis Xenakis. *Nomos alpha*. Boosey and Hawkes, 1964).

Literatūra

Alpern, Adam. Techniques for Algorithmic Composition of Music. Hampshire College, 1995, http://hamp.hampshire.edu/~adaF92/algocomp/algocomp95.html, skaitytas 2005 10 15.

Ames, Charles. "The Markov Process as a Compositional Model: A Survey and Tutorial". In: Leonardo Music Journal, 1989, Vol. 22, No 2, p. 175–187.

Brinkman, Alexander R.; Mesiti, Martha R. "Graphic Modeling of Musical Structures". In: Computers in Music Research, 1991, Vol. 3, p. 1–42.

Burns, Kristine H. Algorithmic Composition, a Definition. Florida International University, 1997, http://music.dartmouth.edu/~wowem/hardware/algorithmdefinition.html, skaitytas 2005 10 20 (Burns, Kristine H. The history and development of algorithms in music composition, 1957–1993, DA diss., Music: Ball State University, 1994).

Cope, David. The Algorithmic Composer. Madison, Wisconsin: A-R Editions, 2000.

Degazio, Bruno. "Musical Aspects of Fractal Geometry". In: Proceedings of the International Computer Music Conference, Royal Conservatory, The Hague, Netherlands, October 20–24, 1986, Ed. Paul Berg, p. 435–442.

Dodge, Charles. "Profile: A musical fractal". In: Computer Music Journal, 1988, Vol. 12, No 3, p. 10–14.

Dodge, Charles; Bahn, Curtis R. "Musical Fractals: Mathematical Formulas Can Produce Musical as well as Graphic Fractals". In: Byte, 1986, Vol. 11, No 6 (June), p. 185–196.

Escot, Pozzi. The Poetics of simple Mathematics in Music. Cambridge, 1999.

Farbood, Morwaread M. A Quantitative, Parametric Model of Musical Tension. Massachusetts Institute of Technology, 2006.

Gann, Kyle. The Music of Conlon Nancarrow. Cambridge, 1995.

Gardner, Martin. *Fractal music, hypercards and more… Mathematical recreations from Scientific American magazine.* New York, W. H. Freeman and company, 1992.

Gardner, Martin. "Mathematical Games: the Arts as Combinatorial Mathematics". In: Scientific American, 1974, Vol. 231, No 6, p. 132–136.

Griffiths, Paul. "Ligeti, György (Sándor)". In: The New Grove Dictionary for Music and Musicians, ed. S. Sadie and J. Tyrrell, London: Macmillan, 2001, xiv, p. 690–696.

Howat, Roy. Debussy in Proportion. Cambridge, 1983.

Hsü, Kenneth; Hsü, Andrew. "Self-Similarity in Music". In: *Computing in Musicology,* 1991, Vol. 7, p. 98–100.

Järveläinen, Hanna. "Algorithmic Musical Composition". In: Art@Science, Spring 2000, http://www.tml.hut.fi/Studies/Tik–111.080/2000/papers/hanna/alco.pdf, skaitytas 2005 12 15.

Johnson, Tom. Kūrinių katalogas ir aprašymai. 2006, http://www.editions75.com/English/catalogenglish.html, skaitytas 2005 10 12.

Johnson, Tom. Musique, mathématiques et philosophie. Seminaire Entre Temps, IRCAM, 2001 01 13, http://www.entretemps.asso.fr/Seminaire/Johnson/index.html, skaitytas 2005 10 12.

Jones, Evan Jones. "An Acoustic Analysis of Col Legno Articulation in Iannis Xenakis's Nomos Alpha". In: Computer Music Journal, 2002, Vol. 26, N. 1, p. 73–86.

Jones, Kevin. "Compositional Applications of Stochastic Processes". In: Computer Music Journal, 1981, Vol. 5, No 2 (Summer), p. 45–61.

Journal of Mathematics and Music. March, Taylor & Francis, 2007, Vol. 1, No 1, 70 p.

Ligeti, György. "On My Etudes for Piano", "On My Piano Concerto". In: Sonus, 1988, Vol. 9, No 1, p. 3–14.

Mason, Stephanie; Saffle, Michael. "L-systems, melodies and musical structure". In: Leonardo Music Journal, 1994, Vol. 4, p. 31–38.

Mason, Stephanie; Saffle, Michael, Schütz, Hannes. "Musik und Mathematik". In: Musik in Geschichte und Gegenwart, 1988, Vol. VI, p. 790–799.

Meyer, Leonard B. „Muzikos reikšmė ir informacijos teorija". In: Baltos lankos, 1997, Nr. 9, p. 206–226.

Moroni, Artemis; Manzolli, Jonatas; Von Zuben, Fernando; Gudwin, Ricardo. "Vox Populi: an Interactive Evolutionary System for Algorithmic Music Composition". In: Leonardo Music Journal, 2000, Vol. 10, p. 49–54.

Nelson, Gary Lee. Wind, Sand and Sea Voyages: an Application of Granular Synthesis and Chaos to Musical Composition. Oberlin, Conservatory of Music, USA, 1994, http://www.timara.oberlin.edu/~gnelson/gnelson.htm, skaitytas 2006 05 20.

Nelson, Gary Lee. Real time transformation of musical material with fractal algorithms. Oberlin, Conservatory of Music, USA, http://www.timara.oberlin.edu/~gnelson/gnelson.htm, skaitytas 2006 05 20.

Nelson, Gary Lee. Sonomorphs: an application of genetic algorithms to the growth and development of musical organisms. Oberlin, Conservatory of Music, USA, http://www.timara.oberlin.edu/~gnelson/gnelson.htm, skaitytas 2006 05 20.

Peck, Robert W. "Towards an Interpretation of Xenakis's Nomos alpha". In: Perspectives of New Music, 2003, January, p. 106–158.

Pritchett, James. "Cage, John". In: The New Grove Dictionary for Music and Musicians, ed. S. Sadie and J. Tyrrell (London: Macmillan, 2001), xiv, p. 690–696.

Prusinkiewicz, P. "Score Generation with L-Systems". In: International Computer Music Conference'86 Proceedings, 1986, p. 455–457.

Supper, Martin. "A Few Remarks on Algorithmic Composition". In: Computer Music Journal, Vol. 251, 2001, p. 48–53, http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/014892601300126106?journalCode=comj, skaitytas 2005 10 20.

Tannenbaumas, Peteris; Arnoldas, Robertas. Kelionės į šiuolaikinę matematiką. Vilnius, 1995.

Tatlow, Ruth; Griffiths, Paul. "Numbers and music". In: Grove Music Online, ed. L. Macy (Accessed 21 September 2007), <http://www.grovemusic.com>, skaitytas 2007 09 21.

Technikos enciklopedija. Vilnius, 2000, I t.

Voss, Richard F.; Clarke, John. "1/f noise in music". In: *The Journal of the Acoustical Society of America*, 1978, Vol. 63/1, p. 258–63.

Wager, Gregg. Symbolism as a Compositional Method in the Works of Karlheinz Stockhausen. College Park, Maryland, 1998.

Warde, Ann. "Review: Pozzi Escot: The Poetics of Simple Mathematics in Music". In: Computer Music Journal, 2000, Vol. 25, No 1, p. 67–68.

Xenakis, Yanis. Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition. Harmonologia series No 6, Pendragon Press, 1992.

Теория современной композиции. Москва, 2005, ред. В. Ценова.

Summary

The interplay of music and mathematics, which falls within the scope of this doctoral thesis, is apparently the longest-living multidisciplinary dialogue manifesting in a concentrated form in the practice of musical composition of the 20th century. Music composition of the 20th century can be called as a qualitatively new stage of interplay of mathematics and music, which aims at finding common denominators in the background of musical and numeric structures. The article aims at demonstrating considerably extended boundaries of the relationship between music and mathematics in musical composition of the 20th century. The particularly individualised and distinctive artistic touch of composers of the 20th century was developed not only by means of practising new composing techniques. The mindset of composers was stimulated by new sources of inspiration and technical structures where, in addition to mathematics, there appeared implicated branches of other exact sciences, such as physics, information, etc. Opportunities to extend the boundaries of the interaction between music and mathematics were also found in significantly enriched levels of numerical manipulations of 20th century composition: traditional parameters of the quantity and structure of pitches, rhythmic and key striking were supplemented with articulation styles, scales, groups and layers of dynamics, poly-tempos and other aspects. Numerical procedures of sound structures, as practiced by composers, were substantially enriched with new principles, formulas or models derived from higher mathematics, computer graphics, fractal geometry, logogriph and other theories. Mathematical aspects also come from computer-generated implication of algorithms into the space of musical sounds. In this light, such common denominators are seen in the laws of mathematic groups theory, Markov chains which are respectively interpreted as the law of melodic processes; music tempering practices based on particular mathematical theories (application of Myhill's property to the formation of diatonic scale intervals).

The music panorama of the 20th century also shows different semantisation strategies used to approaching musical numerology. Some composers structure musical compositions by using cryptographic, numeric alphabet codes, integrating traditionally determined or individual numeric symbols in the texture of music, while others manipulate numeric relationships and progressions, algorithms of symmetry phenomenon. Influences of mathematical theories on the process of musical setting determined, to a large extent, innovative results of numerological nature signifying the musical compositions of the 20th century. These include Iannis Xenakis, Kevin Jones musical compositions based on stochastic processes,

Markov chains; structural analogies of György Ligeti, Vytautas V. Jurgutis, Šarūnas Nakas, Charles Dodge with fractal theory; influence of chaos theory in the works of Gary Lee Nelson, Xenakis; algorithmic L-system curves became a graphical prototype of a musical work or an outcome of sound texture study in opuses by Nelson, Tom Johnson, Hanspeter Kyburz. Analysis of several music compositions shows the use of mathematical models in 20th-century music and is provided in the article. These implications of contemporary mathematical theories into the space of musical composition deal with several aspects:

- A phenomenon of algorithmic processes in music,
- A mathematical graphics of music – schematism of musical works and methods of the schematism (graphical algorithm as a prototype of a musical composition and as an outcome of studies),
- Resonances of contemporary mathematical theories such as fractal theory, analogues of fractal geometry in the music composition structures;
- Practice of stochastic music,
- Influence of other modern mathematical theories such as chaos theory, group theory and theory of probabilities in music.

Audra VERSEKĖNAITĖ

Intertekstinės sekvencijos *Dies irae* ir XX a. kompozicijų sankirtos

Intertextual Intersections of Sequence Dies irae and 20th Century Music

Anotacija
Atsigręžimas į praeities kūrybą, jos dvasines ir technologines apraiškas tapo svarbia XX a. muzikos kūrinių analitine bei interpretacine aktualija. Radikalus praėjusio šimtmečio muzikos komponavimo principų atsinaujinimas, o kartu koegzistuojantis skvarbių įtakų ir sąveikų laukas lėmė naujas jau sukurtų muzikinių tekstų integravimo strategijas, kurios adekvačiai atspindi skirtingų kūrėjų meninių individualybių savitumą. Nesutampantys pre-egzistuojančios muzikos panaudojimo kompozicijose būdai paskatino pasirinkti straipsnio objektą – skirtingų intertekstualumo teorijų panoramos atskleidimą. Tyrimo tikslas – remiantis grigališkosios sekvencijos *Dies irae* implikavimo į XX a. kompozicijas pavyzdžiais, parodyti ir susisteminti įvairius intertekstinių teorijų aspektus. Juos galima suskirstyti į tris esmines susiklosčiusias kūrinio interpretavimo tradicijas: kai muzikologai remiasi R. Barthes'o intertekstinėmis idėjomis (M. Aranovskis, L. B. Meyeris, M. Tomaszewskis), H. Bloomo „įtakos baimės" teorija (J. N. Strausas, M. Hyde, K. Korsynas) arba sintezuoja abiejų minėtų literatūrologų idėjas (R. Hattenas, L. Djačkova), pritaikydami muzikos kūrinių analizėms.
Reikšminiai žodžiai: intertekstualumas, tekstas, sekvencija *Dies irae*, R. Barthes'as, H. Bloomas.

Abstract
Returning to the oeuvre of the past, its spiritual and technological aspects have become an important analytical and interpretational topic of the music of the 20th century. Stunning musical discoveries of the last century, the radical renewal of the principles of composition, and the simultaneously coexisting field of penetrating influences and interactions determined new strategies of the integration of the created musical texts, which adequately reflect the artistic individuality of different composers. Multifaceted ways of using the pre-existent texts in the works of music determined the choice of the research object of the present paper, which is the adaptation of the sequence *Dies irae* in the compositions of the 20th century and disclosure of the panorama of different theories of intertextuality. The goal of the study is to present and systematize different aspects of intertextual theories based on the 20th century music compositions, which integrate the Gregorian sequence *Dies irae*. They might be divided into three main traditions of the intertextual interpretation of the composition. The first is based on intertextual ideas of R. Barth (M. Aranovski, L. B. Meyer and M. Tomaszewski). The second reflects H. Bloom's theory of "anxiety of influence" (J. N. Straus, M. Hyde, K. Korsyn), and the third synthesizes the ideas of the mentioned literary scientists applying them to analysis of musical compositions (R. Hatten, L. Djačkova).
Keywords: intertextuality, text, sequence *Dies irae*, Barthes, Bloom.

Intertekstualumo fenomenas XX a. kultūros kontekste

XX a. muzikos pasaulis yra tapęs stulbinančių atradimų, skvarbių įtakų bei sąveikų lauku. Jo peizažą būtų galima tapyti kontrastingomis spalvomis, ekspresyviai išryškinant radikaliąsias kompozicinių technologijų naujoves ir kartu ramesniais potėpiais nužymint tradicijų ostinatinius punktyrus. Todėl šio lauko tyrinėjimai, pasirenkant skirtingus rakursus bei metodus, priklauso nuo fokusuojamo analitinio požiūrio. Jei akcentuosime tradicijos giją, tikriau, tęstinį XX a. muzikos kultūros pobūdį, turėsime paliudyti įvairiose epochose pasikartojančius jos reprezentatyviuosius ženklus. Juk, kaip teigia Josephas N. Strausas monografijoje „Perkuriant praeitį" (*Remaking the Past*, 1990), XX a. pr. muzika persmelkta praeities atšvaitų, tai akivaizdu ir novatoriškiausiuose kūriniuose: „tradicinius elementus šiuolaikiniai kompozitoriai įtraukia ne dėl tingumo ar vaizduotės stokos, o todėl, kad šiuos elementus jie laiko sąsaja su muzikinio palikimo turtais. Jie prikelia praeitį, norėdami ją perprasminti"[1] (Straus, 1990, p. 1).

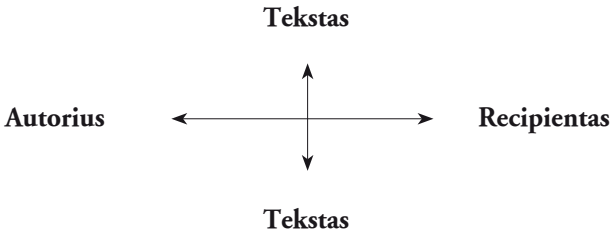
Taigi, ieškodami nepalytėtų skambesio spektro horizontų – dar neišbandytų raiškos priemonių, naujos formavimo logikos, alogikos ir pan., kompozitoriai nesąmoningai paklūsta spiralinio muzikos meno kaitos principo gravitaciniam poveikiui, ir, ignoruodami čia pat koegzistuojantį kūrybinį kontekstą, įkvėpimo semiasi iš „pamirštų", žmonių sąmonėje išdilusių meninių tekstų prasmių, technologijų. Nors kultūros sąmonėje kūrybinis procesas fiksuojamas kaip stilistinių epochų kaitos atspindys, kai epochų takoskyras nuženklina kiekvienai jų būdinga pasaulėjauta, estetiniai idealai, vyraujančios meno technologijos ir ideologijos, vis dėlto bet kokios griežtai nubrėžtos epochų ribos tėra iš esmės tik punktyrai, nes visais laikais tuo pačiu metu kurdavę ir meninin-

kai – tradicijų tęsėjai, kurie pagrindinei stilistinei krypčiai suteikdavo tik tam tikrų naujų bruožų, ir menininkai novatoriai, išdrįsę visa tai, kas nauja, sutelkti savo partitūrų „stipriosiose taktų dalyse". Tačiau ir radikaliuosius novatorius neretai ištinka panašus likimas – atsigręžiama ir į savos kūrybos pradžią, ir į įvairių muzikinių epochų dvasines bei technologines apraiškas[2]. Tai patvirtina Krzysztofo Pendereckio išpažintis: „Kurdamas „Raudą Hirosimos aukų atminimui", maniau, kad esu visiškai atsiribojęs nuo tradicijos. […] Dabar, jau įgijęs patyrimo, manau, kad negalima imti ir kurti muziką nuo pradžios. Galima tik tęsti" (Tomaszewski, 1994, p. 63).

Šis teiginys tiesiogiai atliepia vienos iš postmodernistinių literatūros teksto interpretavimo teorijos – intertekstualumo (pranc. – *intertextualité*, angl. – *intertextuality*) – postulatus, kad kiekvienam naujai kuriamam tekstui įtaką daro jau egzistuojančios kūrybinės erdvės kontinuumas – „tekstų tinklas" (Michelio Foucault, Rolando Barthes'o terminas)[3]. XX a. antros pusės literatūrologijoje susiformavusios intertekstualumo teorijos terminų istoriją, pasak vieno pirmųjų šios teorijos apžvalgininkų – Allano Grahamo[4], būtų galima pradėti lingvisto Ferdinando de Saussure'o, vėliau Michailo Bachtino, Rolando Barthes'o, Haroldo Bloomo, Julijos Kristevos darbų aptarimu[5]. Paskutiniais dešimtmečiais juos imta sėkmingai taikyti muzikologiniuose svetimos medžiagos bei įtakų interpretavimo tyrinėjimuose[6]. Juk ir literatūrinio, ir muzikinio teksto ribos, perfrazuojant R. Barthes'ą, „niekada nėra aiškios: jo tylos erdvė, vidinė forma, viskas įsipina į kitos muzikos užuominų tinklą. Muzikiniai tekstai kalbasi tarpusavyje" (Klein, 2005, p. 4). Viena iš paradigminių muzikinio „dialogo" formų galima būtų laikyti vėlyvųjų viduramžių poezijos ir muzikos šedevrą – sekvenciją *Dies irae*, laikytiną konkrečiu metakultūriniu ženklu, figūruojančiu įvairių epochų muzikos opusuose. Taigi, prieš pereinant prie konkrečių sekvencijos *Dies irae* intertekstinių apraiškų XX a. kūriniuose tyrimų, svarbu išsiaiškinti esmines intertekstualumo sąvokas.

XX a. pabaigoje intertekstualumo terminas tapo bene dažniausiai ir ypač netiksliai, pasak A. Grahamo, moksliniame diskurse vartojamų terminų. „Šis terminas apibūdinamas taip įvairiai, kad dabar jis priartėja prie tokių sąvokų, kaip „vaizduotė", „istorija" arba „postmodernizmas", kurie, anot amerikiečių kritiko Haroldo Bloomo, yra per mažai apibūdinami pagal savo reikšmę ir per plačiai – pagal išraišką"[7] (Дзюн, 2004, p. 9).

Paradigminiu intertekstualumo teorijos apibrėžimu laikomas J. Kristevos termino eksplikavimas: intertekstualumas čia traktuojamas kaip tekstų permutacija, kai susikerta įvairūs tekstai ir vienas kitą neutralizuoja (Klein, 2005, p. 2). Tai toks tekstų žaismas, kuris vyksta tik vieno teksto viduje. Intertekstualumas atskleidžia, kaip tekstas „skaito" istoriją ir kaip į ją įterpia save. J. Kristeva išskiria dvi šio teksto sampratos ašis: horizontaliąją, jungiančią autorių ir skaitytoją / klausytoją, bei vertikaliąją, susiejančią įvairius tekstus:

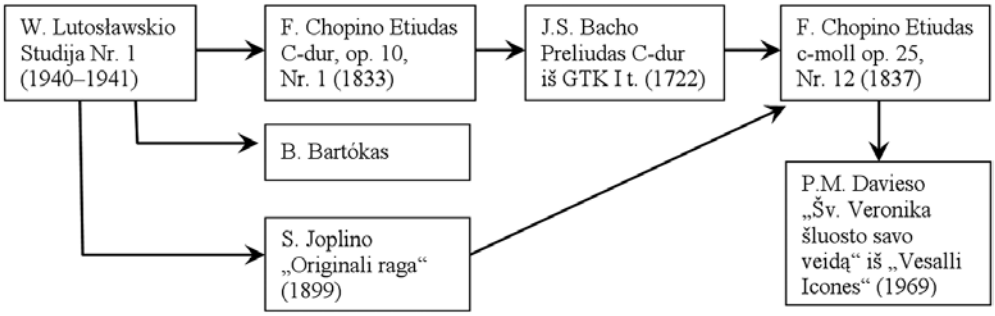


1 schema. J. Kristevos formuluojama „teksto" sampratos ašis

Svarbus vaidmuo čia tenka recipiento kognityviniams gebėjimams. Mat, norėdamas suprasti numatytą, implikuotą teksto reikšmę, jis turi atpažinti ir atitinkamai interpretuoti intertekstines nuorodas. Teksto ir skaitytojo / klausytojo dialogas intertekstualumo teorijoje tampa kertine atrama. Pasak Michailo Bachtino, teksto būties įvykis iškyla dviejų sąmonių, dviejų subjektų paribyje. Tekstui, kuriam tarpininkaujant žmogus išreiškia save, priklauso tai, ką į jį įtraukia autorius ir ką vykstant dialogui su tekstu įtraukia skaitytojas (Бахтин, 1986, p. 301).

Šios horizontaliosios – autorius ↔ recipientas – ašies pasigesime, jei į muzikos kūrinį žvelgsime polistilistiniu (A. Schnittke's terminas) aspektu. 1971 m. rusų kompozitoriaus A. Schnittke's įdiegtas polistilistikos terminas, apibūdinantis 7–8 dešimtmečio pliuralistines muzikos idėjas, akcentuoja teksto santykį su implikuojamuoju tekstu. Stilistinis priešpriešinimas čia vyksta tik paviršinėje kūrinio struktūroje, o intertekstualumas daro įtaką ir sintaksiniam, ir semantiniam-asociatyviajam muzikos aspektui. Tad politekstualumas muzikoje traktuotinas kaip koliažinis intertekstualumo elementas. Juk, pasak Rolando Barthes'o, „tekstas – tai nėra linearūs žodžiai, teskelbiantys „teologinę" prasmę (autoriaus-dievo „žinią"). Tai multidimensinė erdvė, kurioje susimaišo ir susiduria neoriginalių tekstų įvairovė" (žr. Elliott, 2003). Taigi čia atsispindi ankstesnių tekstų sankaupos, kurių nuolatinis kodavimo–dekodavimo procesas sukuria naują teksto kokybę. R. Barthes'o paskelbtą „mirusį autorių" pakeičia naujas – tekstų skaitytojas / klausytojas. Paniręs į tekstinių santykių bei sankirtų lauką, jis atseka tekstinius ryšius, juos savaip interpretuoja, kuria teksto prasmę ir vaizdžiai praplečia kūrinio istorinį kontekstą.

Štai, pavyzdžiui, Witoldo Lutosławskio Studijoje fortepijonui Nr. 1 (1940–1941) Michaelis L. Kleinas (Klein, 2005, p. 4–11) įžvelgia tokį intertekstinių sankirtų tinklą (žr. 2 scemą):



2 schema (pagal M.L. Klein, 2005, p. 4–11)

Greta intertekstinių sąsajų, t. y. įtakų konstatavimo W. Lutosławskio Studijoje, M. L. Kleinas akcentuoja intertekstinį anachronizmą, kuris atsiranda siejant J. S. Bacho „Gerai temperuoto klavyro“ I tomo preliudo *C-dur* ritminę pulsaciją (2+3+3) su F. Chopino Etiudu *c-moll* op. 25 Nr. 1. „F. Chopinas yra J. S. Bacho pirmtakas, nes F. Chopinas mus priverčia naujai išgirsti seniau gyvenusio kompozitoriaus sukurtą preliudą“ (Klein, 2005, p. 8).

Kaip teigė Peteris Burkholderis, „jei vyraujanti muzikoje istorinė kryptis sukūrė visą kolekciją muziejinių kūrinių, to muziejaus galerijos yra ne tokios kaip realiame pasaulyje – kūriniai nuolatos atliekami, montuojami, perstatomi ir net tapomi virš tų meno kūrinių, kurie kabo aplink juos“ (Klein, 2005, p. 11). Taigi struktūralistinį požiūrį į kūrinį kaip uždarą struktūrą, kurios konkrečias reikšmes intertekstualumo atstovai suvokia kaip išskirtinai pliuralistinį, begalinį signifikantų žaismą. „Tekstas, – anot R. Barthes'o, – tai ne estetinis produktas, o ženklinimo veikla; tai ne struktūra, o struktūrą kuriantis procesas; tai ne pasyvus objektas, o darbas ir žaidimas; tai ne savyje uždarų ženklų visuma, kuriai suteikta prasmė ir kurią galima atkurti, o erdvė, kurioje nubrėžtos prasminių postūmių linijos. Teksto lygmuo yra ne reikšmė, bet signifikantas semiotiniu ir psichoanalitiniu šios sąvokos požiūriu“ (Melnikova, 2003, p. 17).

Tekstų tarpusavio sąveikavimo būdus įdomiai klasifikavo prancūzų literatūros teoretikas Gérard'as Genette'as[8] (Chandler, 2003). Slaptam ir aiškiam teksto ryšiui su kitais tekstais apibūdinti G. Genette'as siūlo transtekstualumo terminą (jis yra J. Kristevos „intertekstualumo“ sinonimas). O intertekstualumui jis priskiria konkrečius vieno ir kito teksto santykius. Tai citatos, plagijavimas, aliuzijos, užuominos. Paratekstualumas eksplikuoja santykį tarp teksto ir jo „parateksto“, kuris apsupa pagrindinį tekstą, t. y. pavadinimas, antraštės, pratarmės, dedikacijos, padėkos, išnašos, iliustracijos, aplankas ir t.t. Ryšiai, leidžiantys tekstą priskirti skirtingiems diskurso tipams, kitaip tariant, nurodyti teksto žanrą, apibūdinami kaip architekstualumas. Metatekstualumas – aiškus arba numanomas ryšys tarp teksto ir jo komentaro.

Bandant apibrėžti kai kuriuos intertekstualumo bruožus, pirmiausia reikėtų susimąstyti apie intertekstualumo refleksijos pobūdį. Ar galėtume aukščiausiam intertekstualumui priskirti akivaizdžią teksto kopiją? Pavyzdžiui, mažiausiai intertekstualus (greičiau netgi neintertekstualus) kūrinys iš Vidmanto Bartulio „I like...“ serijos yra kompozicija „I like G. Puccini (Tosca)“ (2004), kur *à la* siuitos principu sujungiamos žinomiausio italų operos genijaus kūrinio ištraukos; J. Gudavičius „Missa pro defunctis“, Č. Sasnauskas „Requiem“ „Dies irae“ dalyse modalinės harmonijos principais harmonizuoja viduramžiškąją sekvenciją ir t. t. Tokie pavyzdžiai, mūsų manymu, lieka už intertekstualumo ribų. Mat labai svarbi intertekstualumo sąlyga yra šaltinio alteravimas, t. y. pakeitimas, kūrybiškas jo inkorporavimas į naująjį tekstą ir naujų prasmių kūrimas. „Intertekstualumas aprėpia ne tik ryšius tarp vieno teksto ir kito teksto, bet ir tarp tekstų bei gyvenimiškos patirties“ (Chandler, 2003). Tad meno kūrinio recipientui labai svarbu atpažinti intertekstualumą ir jį interpretuoti.

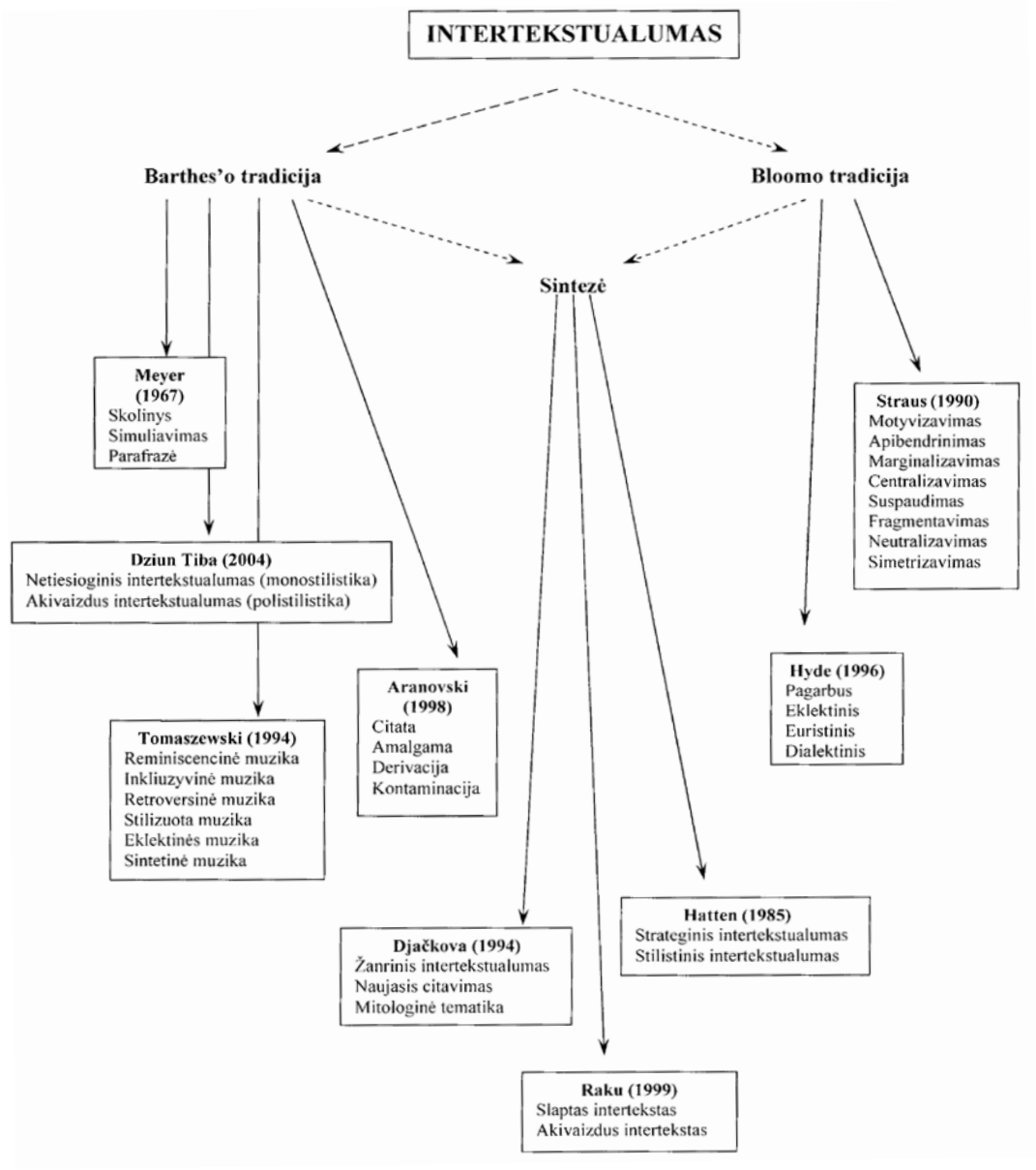
Kitas svarbus intertekstualumo teorijos aspektas yra įtakų (angl. *influence*) sąvoka. Ji neretai suvokiama / traktuojama kaip intertekstualumo sinonimas. Tačiau literatūros kritikai šias sąvokas linkę atskirti: „įtaka siejama su atstovavimu (angl. *agency*), o intertekstualumas – su objektyvesniu tekstų susikirtimo lauku“ (Klein, 2005, p. 11). Taigi tekstų susikirtimas – intertekstualumo atvejis, o kiekviena atstovavimo forma, kurią autorius „skolinasi“ arba užsimena apie kitą tekstą, yra siauresnis intertekstualumo atvejis, laikomas įtaka. Naująjį įtakos sąvokos traktavimą pateikė Haroldas Bloomas knygoje „Įtakos baimė“ („The Anxiety of Influence“, 1973)[9]. „Įtaka, – kaip teigia H. Bloomas, – tai *influenza* – astralinė liga (angl. *astral disease*)“, ir stiprūs poetai, norėdami ją išsigydyti, išmoksta „neteisingai suprasti“ savo pirmtaką, transformuodami jo tekstą[10]. Taip gimsta „įtakos baimės“ (angl. *anxiety of influence*) paveiktas tekstas. H. Bloomas išskiria šešis „revizuojančius santykius“ (angl. *revisionary ratios*) – retorines figūras, kurios atskleidžia kovą tarp pirmtako ir sekėjo[11]. Šie H. Bloomo pateikti „reviziniai

santykiai“ darė įtaką muzikologų – Marthos Hyde[12], J. N. Strauso, K. Korsyno[13], W. Hussey[14] ir kitų, siekiančių intertekstualios analizės, tyrinėjimams. Kitame straipsnio skyriuje bus stengiamasi susisteminti intertekstualumo teorija grindžiamų muzikologinių tyrinėjimų terminologiją ir pritaikyti konkrečioms XX a. muzikos kūrinių su *Dies irae* sekvencijos implikacijomis analizėms.

Intertekstualumo tradicijos kūrimas muzikologijoje

„Reiškinys, vadinamas intertekstualumu, plačiausia reikšme yra ne kas kita, kaip *savo* ir *svetimo* žodžio sąveika arba tekstų dialogas“ (Melnikova, 2003, p. 5). Radikalios intertekstualumo idėjos byloja, kad nei vienas tekstas nėra unikalus. Tai „naujas senų citatų audinys“ (Rolandas Barthes’as), mozaikos principu dėliojamas iš jau žinomų, kadaise sukurtų elementų. „Kiekvienas tekstas, – kaip teigia R. Barthes’as, – yra praeities citatų audinys. Kodo, formulių, ritminių modelių nuotrupos, socialinių dialektų fragmentai ir kita įeina į tekstą ir jame pertvarkoma, nes visada esama kalbų iki teksto ir apie jį. Be abejo, intertekstualumo – kiekvieno teksto sąlygos – negalima redukuoti iki šaltinių ar įtakų problemos; intertekstas yra bendrasis anoniminių formulių (kurių kilmę vargu ar galima nustatyti), nesąmoningų ar savaiminių citatų (pateiktų be klaustukų) laukas“ (Hawthorn, 1998, p. 138; taip pat Melnikova, 2003, p. 33).

Muzikologinėje tradicijoje galėtume įžvelgti kelias susiklosčiusias kūrinio interpretavimo tradicijas (3 schema):



3 schema. Intertekstualumo idėjų adaptacija muzikologijoje

1. **R. Barthes'o tradicija** grindžiama kūrinio kaip „savo" ir „svetimo" dialektine vienove (intertekstų aspektas). Jai priskirtume M. Aranovskio, M. Tomaszewkio, L. B. Meyerio, Dziun Tiba'os, M. Raku tekstų sąveikavimo strategijas.

2. **H. Bloomo tradicija:** jos atstovai tiria įtakas, asociacijas ir sąveikas. Taigi jai būdingas įtakos aspektas (J. N. Strauso, M. Hyde tyrinėjimai).

3. **R. Barthes'o bei H. Bloomo tradicijų sintezė:** į analizuojamą kūrinį mokslininkai žvelgia ir konkrečių implikacijų, ir labiau apibendrintų įtakų aspektu (R. Hatteno, L. Djačkovos darbai).

Kadangi R. Barthes'o tradicijos sekėjų – M. Aranovskio, M. Tomaszewskio, L. B. Meyerio tyrinėjimai buvo smulkiai nagrinėjami ankstesniame „Lietuvos muzikologijos" leidinyje[15], toliau šiame straipsnyje patyrinėsime tik mūsų išskiriamas antrosios ir trečiosios – H. Bloomo tradicijos ir sintezuojančios tradicijos apraiškas muzikos kūriniuose.

H. Bloomo intertekstualumo teorijos adaptacijos muzikologijoje

Remdamasis H. Bloomo „įtakų baimės" koncepcija, Josephas N. Strausas monografijoje „Perkuriant praeitį" tyrinėjo XX a. I pusės kūrinius (B. Bartóko, I. Stravinskio, A. Schönbergo, A. Bergo, A. Weberno) ir ankstesnės muzikos (J. S. Bacho, G. F. Händelio, W. A. Mozarto, L. van Beethoveno, R. Schumanno, J. Brahmso, P. Čaikovskio ir kt. kūriniai) atspindžius juose. Jis suformulavo aštuonis kompozitorių atliepus į praeities muzikos įtakas (Straus, 1990, p. 17):

• Motyvizavimas (*motivisation*) – ankstesniojo kūrinio motyvinis turinys radikaliai intensyvinamas.

• Apibendrinimas (*generalization*) – ankstesniojo kūrinio motyvo apibendrinimas iki garsų aukščio klasės (*pich-class set*) motyvo.

• Marginalizavimas (*marginalization*) – centrinė ankstesniojo muzikos kūrinio struktūra (pvz., dominantės – tonikos kadencijos ar linearinių tercijų arkos) naujajame tampa periferinė.

• Centralizavimas (*centralization*) – ankstesniojo kūrinio struktūra, priskiriama periferiniam dariniui (pvz., negimininingos tonacijos arba neįprastos natų kombinacijos), tampa naujojo kūrinio atraminiu tašku.

• Suspaudimas (*compression*) – diachroniniu pavidalu reprezentuojantys elementai (pvz., du funkcinio santykio trigarsiai) sinchroniškai suspaudžiami naujajame kūrinyje.

• Fragmentavimas (*fragmentation*) – prekompozicijoje kartu eksponuojami elementai (pvz., kvintakordo kvinta) naujajame kūrinyje atskiriami.

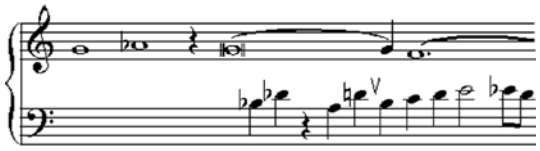
• Neutralizavimas (*neutralization*) – tradiciniai muzikiniai elementai (pvz., dominantseptakordas) praranda įprastinę funkciją, o ypač savo progresinį impulsą. Tolesnė progresija sustabdoma.

• Simetrizavimas (*symmetrization*) – tradiciškai tikslinės (*goal-oriented*) harmoninės slinktys ir muzikinės formos (pavyzdžiui, sonatos forma), eksponuojamos inversiškai arba retrogradiniu simetriniu pavidalu ir šitokiu būdu sukaustomos (*immobilized*).

Akivaizdu, kad tai nėra universalūs, visiems laikams sukurti „svetimos medžiagos" analizavimo receptai. Esmine „muzikine revizine proporcija" J. N. Strausas laiko apibendrinimą (*generalization*). Ji H. Bloomo įtakų teorijoje atitiktų *kenosis* apibūdinimą. Šį rekompozicijos metodą, kaip teigia J. N. Strausas (Straus, 1990, p. 57), labai mėgo XX a. kompozitoriai, kurie valingai priešinosi „romantiniam pertekliui". Apibendrintų aukščio klasės setų intonacijos ir jų modifikacijos būdingos I. Stravinskio „Fėjos pabučiavimui"[16], „Pulčinelai"[17], be to, ypač vengiančio sąsajų su romantikų kūryba O. Balakausko opusui „Naujasis turkų maršas" (1987). Čia, pasak G. Daunoravičienės, „W. A. Mozarto „Alla turca" medžiaga išdėstoma progresuojamai pagal jos dispoziciją originaliame tekste" (Daunoravičienė, 2006, p. 60). Kai kuriuos J. N. Strauso išskiriamus pirmtako muzikos adaptavimo metodus galime įžvelgti ir XX a. opusuose, kuriuose implikuota sekvencija *Dies irae*.

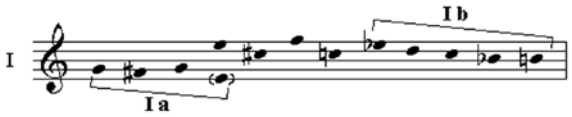
Apibendrinimo metodo principą įžvelgsime A. Pärto kuriamoje „Miserere" (1989) „Dies irae" dalyje[18], taip pat G. Ustvolskajos Kompozicijoje Nr. 2 „Dies irae" (1972–1973): sekvencijos *Dies irae* intonacijos čia tampa savotišku kūriniu vertikaliosios ir horizontaliosios struktūrų genofondu. Šioje partitūroje nerasime akivaizdžios, klausa neklystamai identifikuojamos melodinės atkarpos, kuri asocijuotųsi su sekvencijos intonaciniais dariniais. Analizė rodo, kad į kompozicinį audinį, panašiai kaip ir A. Pärtas „Miserere", G. Ustvolskaja įterpia ir toliau transformuoja koncentruotus 3–4 garsų *Dies irae* motyvus, pasirinktus iš įvairiausių sekvencijos vietų. Šitaip akceptuojami gerai pažįstamos monodijos melodiniai dariniai, kruopščiai maskuojami apibendrinimo (arba intonacinės amalgamos, pasak M. Aranovskio) būdu, susilieja į visiškai naują modernią XX a. „Dies irae" instrumentinę kompoziciją.

G. Ustvolskaja Kompozicją „Dies irae" pradeda bene labiausiai viso kūrinio erdvėje išplėtotu motyvu fortepijono partijoje:



1 pvz. G. Ustvolskaja. Kompozicija Nr. 2 „Dies irae"

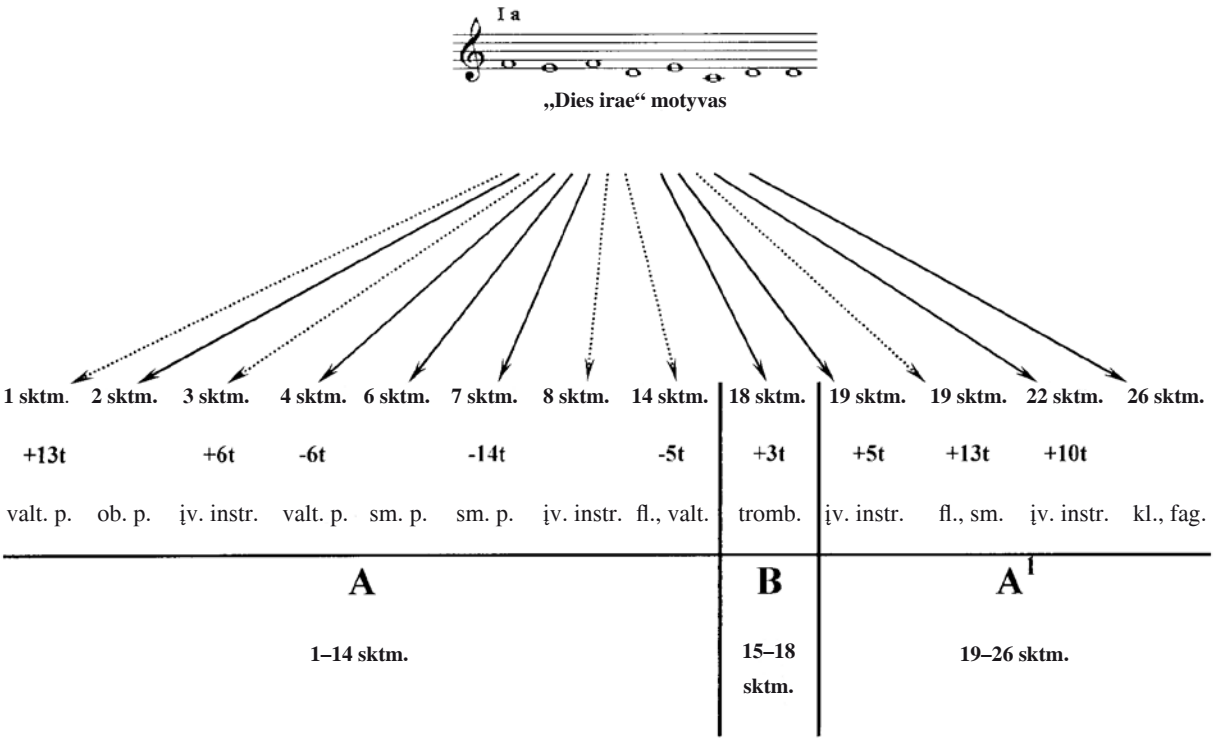
Tapdama viso pirmojo epizodo pagrindu, ši medžiaga įtvirtinama klausytojo sąmonėje niūriais kontrabosų „potėpiais“ (4 sktm.), viduriniame fortepijono registre (5 sktm.) ir galiausiai – vertikalizuoto chromatinio klasterio pavidalu fortepijono partijoje žemajame registre (6 sktm.). Temą G. Ustvolskaja komponuoja kaip dviejų kontrastingų struktūrų darinį: tęsiamų trijų sveikųjų natų ir aktyvių, pabrėžtinai (*espressivo*) atliekamų ketvirtinių. Tačiau ritminis kontrastas ir temos frazavimo logika tarsi savaime išskaido ją į tris segmentus: pirmasis Kompozicijos temos motyvas yra dviejų natų *ostinato* – struktūra, besikartojanti įvairiose viduramžių sekvencijos *Dies irae* melodiniuose dariniuose. Kita vertus, nors ir netiesiogiai, vis dėlto kūrinio pradžioje G. Ustvolskaja panaudoja ir XIX a. dažnai kompozitorių eksploatuojamą emblemiškiausią pradinį *Dies irae* keturgarsį motyvą. Tai akivaizdžiai rodo minėtosios „temos“ inversija, kurios pirmieji garsai laikytini *Dies irae* pradžios atitikmenimis, o trečiojo segmento seka sutampa su tolesniais (I b, II e, III g, IV i, IV g, VII m) sekvencijos struktūrų mikromotyvais.



2 pvz. G. Ustvolskaja. Kompozicijos „Dies irae“ pradžios inversinė redukcija

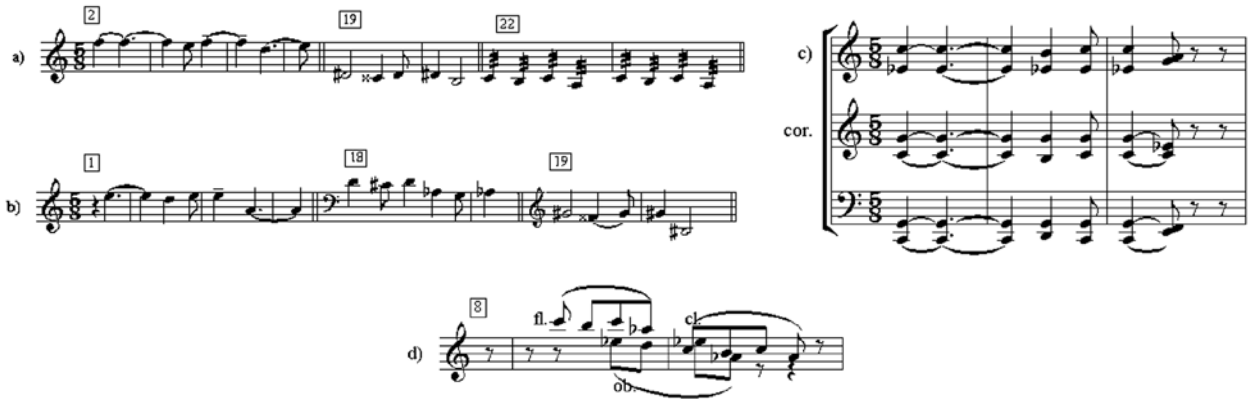
Tarsi norėdama dar kartą patvirtinti klausytojui analitikui, kad kompozicijos ir sekvencijos sutapatinimas neatsitiktinis, prie neatpažįstamai modifikuoto pradinio sekvencijos motyvo G. Ustvolskaja vėl sugrįžta IX kūrinio padaloje (45–46 sktm.), pateikdama jį pirminio savo transformuoto varianto pavidalu, o 53 sktm. ritminės diminucijos būdu beveik neatpažįstamai keisdama temos charakterį.

J. N. Strauso išskiriamą motyvizavimo, t. y. *Dies irae* motyvų radikalaus intensyvinimo metodą iliustruoja I. Stravinskio „Šventojo pavasario“ (1913) antro paveikslo įžanga, D. Šostakovičiaus Simfonija Nr. 14 (1969), o ypač S. Rachmaninovo kūriniai. Juose sekvencijos embleminis motyvas, organiškai susiliedamas su naujai kuriamu muzikiniu tekstu, persmelkia viso opuso (ar jo dalies) audinį. Pavyzdžiui, ankstyvojoje S. Rachmaninovo simfoninėje poemoje „Mirusiųjų sala“ (1909) pradinis keturgarsis *Dies irae* motyvas it migruojantis *cantus firmus* nuolat skamba pirmajame ir baigiamajame poemos epizoduose, įvairių instrumentų partijose (vidurinio, kontrastuojančio, epizodo žodynas grindžiamas chromatinių slinkčių intonacijomis, aktyvesne muzikos plėtote, *Dies irae* motyvą implikuojant prieš pat reprizinę dalį). Žemiau pateikta schema fiksuoja šio motyvo sklaidą, čia vientisos rodyklės atitinka tikslias monodijos intonacijas, o punktyrinės – jo modifikuotus pavidalus (4 schema):



4 schema. *Dies irae* motyvo sklaida S. Rachmaninovo „Mirusiųjų saloje“

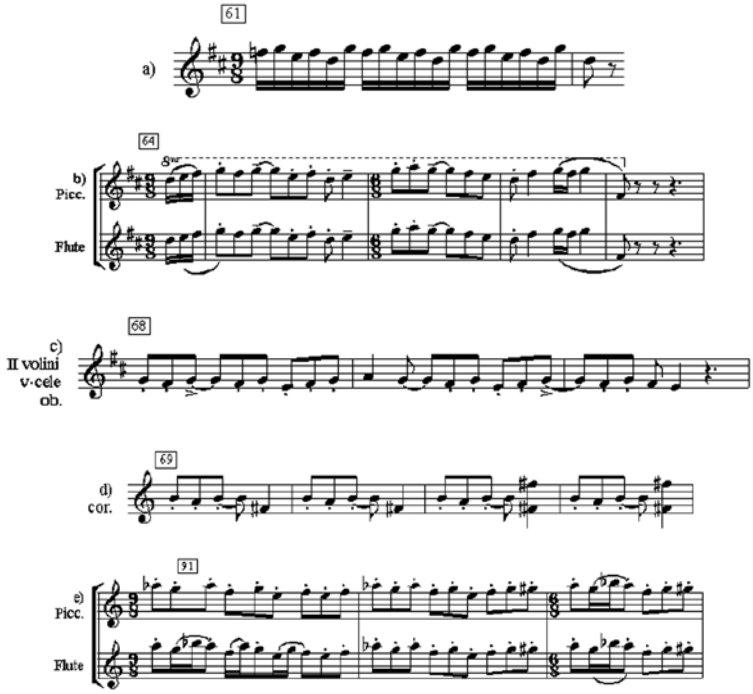
Pradinę grigališkosios monodijos intonaciją „Mirusiųjų saloje“ (žr. 3 pvz.) S. Rachmaninovas motyvizuoja, t. y. intensyvina, ją eksponuodamas įvairiais būdais: intonacinis tikslumas pajvairinamas ritminėmis modifikacijomis (*a*), paskutiniojo intervalo transformacija (*b*), akordine (*c*) arba imitacine (*d*) motyvo išdėstymo faktūra ir pan.:



3 pvz. S. Rachmaninovas. „Mirusiųjų salos“ ištraukos

Viename vėlyvųjų, konkretaus siužeto neturinčiame S. Rachmaninovo kūrinyje – Simfoniniuose šokiuose op. 45 (1940) taip pat yra užkoduota fatališkai šio kompozitoriaus kūrinius persmelkianti sekvencija *Dies irae*[19]. Jos motyvai organiškai įpinami trečioje Simfoninių šokių dalyje – tai logiškas viso ciklo apibendrinimas. *Dies irae* sekvencijos svarbą S. Rachmaninovo kūrybai akcentavo vienas kūrinio recenzentų (O. Downesas, *New York Times*, 1941, sausio 8): „Piršosi mintis, jog jau daug metų muzikinį S. Rachmaninovo mąstymą apsėdusi siaubingos senõs giesmės – *Dies irae* – šmėkla“ (Wanninger, 1962, p. 135).

Ši „siaubinga senos giesmės šmėkla“ Simfoninių šokių trečioje dalyje, nors ir nevirsta platesniu sekvencijos melodiniu alsavimu, bet nuolatos išnyra muzikiniame finalo audinyje. Kaip ir „Mirusiųjų saloje“, pradinis *Dies irae* motyvas simuliacijos būdu įterpiamas į nuoseklaus melodinio judėjimo audinį kraštiniuose dalies epizoduose – pirmajame bei repriziniame ir eksponuojamas/varijuojamas tokiu pat principu, kaip ir „Mirusiųjų saloje“: iš pradžių suskamba tik kaip tolima muzikinio mirties simbolio užuomina (*a*), vėliau migruoja į įvairių instrumentų partijas ir taip motyvizuoja kūrinio audinį (4 pvz.):

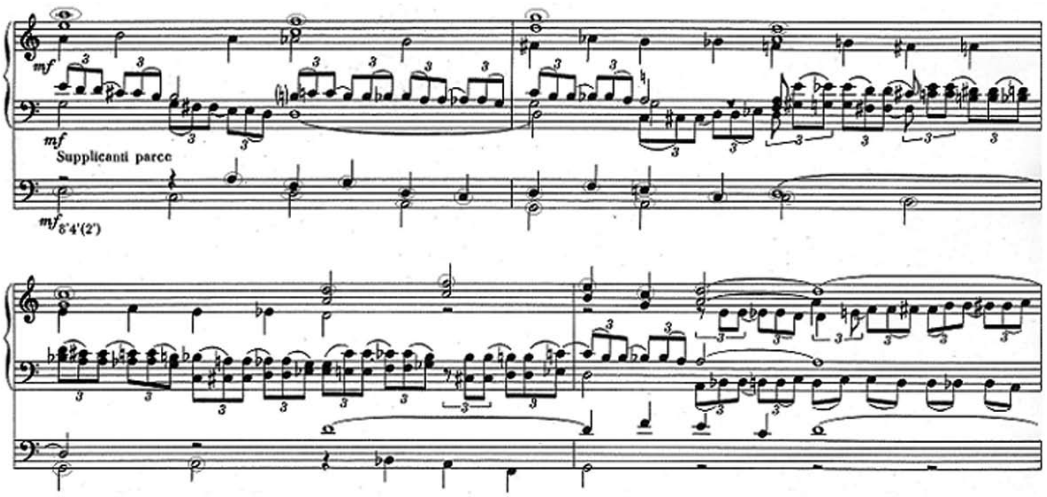


4 pvz. S. Rachmaninovas. „Simfoninių šokių“ ištraukos

Pateikti S. Rachmaninovo kūrinių pavyzdžiai liudija, jog *Dies irae* intonacines implikacijas kompozitorius įpina programinėse siužetinėse kompozicijose. Tačiau, kaip teigia ir kiti tyrinėtojai (V. Protopopovas, V. Brianceva, O. Sokolova, F. I. Wanningeris ir kt.), implikacijų gausu ir neprogramines muzikos kūriniuose: pavyzdžiui, Sonatoje Nr. 1, Simfonijoje Nr. 3, Koncerte fortepijonui ir orkestrui Nr. 3.

Toks nuolatinis ritmiškai, dinamiškai ar faktūriškai neakcentuojamas pradinis *Dies irae* motyvas, organiškai ir dažnai įpinamas į kuriamą muzikos audinį (motyvizavimo metodas), S. Rachmaninovo kompoziciniuose tekstuose reiškia, kad ši grigališkosios monodijos intonacija kompozitoriui buvo labai svarbi ir darė lemiamą įtaką jo kūrybai. Tačiau konkreti simbolinę reikšmę įgijusio motyvo prasmė kiekvieno kūrinio kontekste kinta.

J. N. Strauso įvardyto suspaudimo metodo *Dies irae* sekvencija grindžiamose XX a. kūrinių analizėse tiesmukai taikyti negalime. Šį metodą (kaip, beje, ir kitus) J. N. Strausas taiko itin smulkių, klausa neišskiriamų preegzistuojančios muzikos elementų (intervalų, trigarsių ir pan.) paieškoms. Jie naujajame kūrinyje skamba ne diachroniškai (kaip buvo eksponuojami originale), o sinchroniškai, vienu metu. Mūsų nuomone, šis metodas gali būti taikytinas ir intonacijų, frazių sinchroniniam skambėjimui apibūdinti. Taigi jis vadintinas intonacinis suspaudimas (A. Versekėnaitės sąvoka). *Dies irae* sekvencijos intonacinių suspaudimų gausu L. Dallapiccola'os „Kalėjimo dainose" (1938–1941), W. Krafto fantazijoje „Dies irae" (1968) (žr. 5 pvz.), O. Greifo „Requiem a cappella" (2000) „Dies irae" dalyje, kurioje sekvencijos motyvai skamba stretų arba menzūrinio kanono technika.



5 pvz. W. Kraftas. Fantazija „Dies irae"

Dabarties kompozitorių „reakcijas" į praeities kūrybą savaip sintezuoja ir amerikiečių muzikologė Martha Hyde[20] (žr. Klein, 2005, p. 143). Ji siūlo keturis praeities muzikos imitavimo aspektus: pagarbųjį, eklektinį, euristinį ir dialektinį. Pagarbiajam (*reverential*) imitacijos tipui mokslininkė priskiria, pavyzdžiui, M. Ravelio „Kupereno kapą" („Tombeau de Couperin"). Šio tipo intertekstualumo pavyzdžių gausu ir *Dies irae* sekvenciją implikuojančiose kompozicijose, kurios tarsi atliepia sekvencijos sukūrimo laikotarpiui ir savotiškai „archaizuoja" naujai kuriamą muzikinį tekstą. Pavyzdžiui, G. Crumbo „Juodųjų angelų" V dalyje, V. Martynovo, J. Linjama'os „Requiem" „Dies irae" dalyse ir kt. skamba griežtojo organumo žanrui būdingi sąskambiai ir pan.

B. Bartóko muzikos santykis su Rytų Europos liaudies dainomis atlieka euristinę (*heuristic*) funkciją, nes sumodernina (*updates*) liaudies muzikos kalbą. Lietuvių muzikos kūrinių aruoduose, mūsų manymu, akivaizdžiausi euristinio santykio su praeities muzika pavyzdžiai – tai B. Kutavičiaus Simfonija Nr. 1, „Prutena / Užpustytas kaimas", panteistinės ir pagoniškos oratorijos „Paskutinės pagonių apeigos", „Iš jotvingių akmens", „Magiškas sanskrito ratas" ir kt.; A. Martinaičio „Nebaigtoji simfonija", „Pieta", „Septyni gyvulizmo priesakai", „Cantus ad futurum", „Intakas", „Sakmė apie šūdvabalį" ir kt.; F. Bajoro „Sakmių siuita", „Varpo kėlimas", „Kalendorinės dainos" ir pan.

Dialektinis (*dialectic*) tipas – tai aukščiausia intertekstinių ryšių forma, nes pirmtakas ir „sekėjas" tekste tampa lygiaverčiai. M. Hyde šiam tipui priskiria kai kuriuos A. Schönbergo kūrinius. Tai, mūsų manymu, atitinka J. N. Strauso apibendrinančiąją bei M. Aranovskio „derivacijos" strategijas.

J. N. Strauso ir M. Hyde tyrinėjimų postūmiu tapę H. Bloomo revizuojantys santykiai (*revisionary ratios*) muzikologų darbuose įgavo individualius įtakų fenomeno dešifravimo rakursus. Nors J. N. Strausas išskyrė aštuonis, o M. Hyde keturis kompozitorių požiūrius į praeities

muziką ir abu dėmesį telkia į garsų aukščio klasės (*pich-class set*) motyvus ir jų transformacijas, abiejų pasiūlytos „senosios“ muzikos imitavimo naujuose kūriniuose sistemos gana skirtingos. J. N. Strauso žvilgsnį traukia itin smulkūs muzikos kalbos elementai, o M. Hyde – labiau apibendrinti muzikos įtakų ir sąveikų aspektai.

R. Barthes'o ir H. Bloomo intertekstinių teorijų sintezė

Sintezuojančiam intertekstualumo, grindžiamo ir R. Barthes'o, ir H. Bloomo idėjomis, tipui priskyrėme Roberto Hatteno ir rusų muzikologės Liudmilos Djačkovos[21] strategijas. Abu tyrėjai „tekstų tinklo“ sankirtas analizuoja ir konkrečių intonacijų, ir labiau apibendrintų įtakų aspektu. R. Hattenas išskiria du intertekstualumo tipus:

• Stilistinis intertekstualumas – tai nuoroda į ankstesnį stilių ar muzikinę tradiciją neatkuriant konkretaus kūrinio.

• Strateginis intertekstualumas – nuoroda į konkretų ankstesnį kūrinį (Hatten, 1985, p. 69–82)[22].

L. Djačkova intertekstualumo problemą gvildena įvairiau. Į preegzisuojančią muziką ji žvelgia per naujojo citavimo, žanrinio dialogo ir „amžinųjų temų“ eksplikavimo prizmę (Дзюн, 2004, p. 31–32).

Naujojo citavimo intertekstualumas prilygintinas R. Hatteno vadinamajam strateginiam intertekstualumui. Tai „savo“ ir „svetimo“ tekstų sąveikavimo kategorijos, kai akcentuojamas XX a. kompozitorių poreikis ryškiau atskleisti potencialias pirmtako temos galimybes, implikuojant ją į šiuolaikines menines sistemas bei stilistinius kontekstus. Panašiai kaip J. N. Strausas ir M. Aranovskis, L. Djačkova teigia citatą esant „genetiniu kūrinio meninės formos kodu“: cituojamoji medžiaga įvairiuose kūrinio sluoksniuose komentuoja, pvz., intonaciją, formą, faktūrą bei verbalinio teksto semantiką.

Žanrinį dialogą L. Djačkova įžvelgia pirmiausia tarp variacijų ir sonatos formų. Analizuodama tris stambias variacijų formas – L. van Beethoveno „Variacijas Diabelli tema“ op. 120, R. Ščedrino „Aido sonatą“ ir Koncertą fortepijonui Nr. 3, ji pabrėžia kūrinių struktūrą, realizuojamą kitos, „svetimos“, formos priemonėmis. Būtent tai ir aktualizuojama kaip intertekstas. „Abiem atvejais, – teigia L. Djačkova, – sutrinka muzikinio teksto ryšys su žanrine paradigma, kurią pateikia programa. Tačiau tokio pobūdžio anomalija liudija ne visišką vieno žanro eliminavimą, o kelių sistemų koordinates, taip pat kompozitoriaus siekį meninę idėją realizuoti dviejų žanrų sistemoje“ (Дзюн, 2004, p. 31–32). Tai ypač akivaizdu XX a. muzikoje, kurioje aktualizuojamas intertekstualusis žanrinio dialogo fenomenas – poližanras (G. Daunoravičienės taikoma sąvoka), kai kompozitoriai menines idėjas siekia realizuoti kelių žanrų sistemoje (pavyzdžiui, A. Schnittke's Simfonijos Nr. 2 polifonija su mišių žanru, *Concerto grosso* Nr. 4 / *Sinfonie* Nr. 5, A. Panufniko „Sinfonia concertante“, H. Pousseuro „Symphonia“ 13 solistų ir pan.).

Ryškų dviejų monumentalių – simfonijos ir *requiem* – žanrų intertekstinį dialogą demonstruoja Benjamino Britteno (1913–1976) „Sinfonia da Requiem“ (1940), Howardo Hansono (1896–1981) Simfonija Nr. 4 „Requiem“ (1943) bei Arthuro Honeggero (1892–1955) „Liturginė simfonija“ (1946). Visų trijų kompozitorių simfonijos ir mišių už mirusiuosius dialogo priežastingumą atskleidžia kūrinių dedikacijos: B. Brittenas „Sinfonia da Requiem“ skyrė mirusiems tėvams, H. Hansono simfonija dedikuota neseniai mirusiam tėvui, o A. Honeggeras „Liturginės simfonijos“ (dedikuota L. Münschui) semantiką pakylėja į filosofinę plotmę: „Norėjau, kad ši simfonija simbolizuotų šiuolaikinio žmogaus protestą prieš žiaurumą, kvailumą, kančias, prieš biurokratiją, kuri mus jau šitiek metų kamuoja [...] mano simfonija – drama, kurioje (tikrovėje ar simboliškai) vaidina trys veikėjai: Liūdesys, Laimė ir Žmogus. Tai amžina problema“ (Павчинский, 1972, p. 139).

Simfonijų dalių pavadinimai, perimti iš liturgijos, tapo savotiška programa, dalies epigrama, padedančia klausytojui atskleisti kompozitorių idėjas. Pavyzdžiui, B. Britteno „Sinfonia da Requiem“ siužetinė linija vystoma nuo įžanginės gedulingos „Lacrimosa“ eisenos, per makabriško charakterio „Dies irae“ į šviesaus susimąstymo kupiną „Requiem aeternam“. Keturių dalių H. Hansono Simfonijoje Nr. 4[23] po romantinio „Kyrie“ skambantis „Requiescat“ – lėtasis, lyrinis simfonijos centras priešpriešinamas gaivalingai „Dies irae“ jėgai, kurią numaldo pastoralinė „Lux aeternam“. Kitokį ciklo traktuotės pobūdį pasirinko O. Honeggeras. „Liturginė simfonija“ pradedama „visa naikinančios neapykantos, paliekančios tik griuvėsius“ „Dies irae“ dalimi. Po jos skamba ramybe dvelkianti malda „De profundis clamavi“, o ciklą užbaigia trečioji dalis „Dona nobis pacem“ – kompozitoriaus apibūdinama kaip „utopinė fantazija, koks galėtų būti gyvenimas, kupinas meilės“. Taigi šiuose simfoniniuose cikluose dramatiška „Dies irae“ dalis nėra baigiamasis, baimę, nerimą ir neviltį skleidžiantis kūrinio „akordas“.

Nors B. Britteno, H. Hansono, A. Honeggero simfonijose aiškiai matyti skirtingi ciklo traktuotės būdai, lyginamoji „Dies irae“ dalių analizė atskleidė intertekstualius architektoninius bei intonacinius ryšius: B. Britteno „Sinfonia da Requiem“ tampa savotišku šio žanrinio dialogo (poližanro) pirmtaku, valdingai veikiančiu H. Hansono bei A. Honeggero opusus. B. Britteno simfonijos reprezentuojama sudėtinė trijų dalių reprizinė forma (sekvencijos *Dies irae* poetinio teksto formos atitikmuo) akivaizdi ir H. Hansono bei A. Honeggero simfonijų „Dies irae“ dalyse (paskutinioji, beje, sukurta sonatinio *allegro* forma[24]) (5 schema):

B. Britteno „Sinfonia da Requiem“ „Dies irae“ dalies forma:

A		**B** **Alla marcia**	**A¹**	
a	B	c	a¹	b¹
1–19 sktm.	20–26 sktm.	26–29 sktm.	30–32 sktm.	33–37 sktm.

H. Hansono Simfonijos Nr. 4 „Dies irae“ dalies forma:

A		**A¹**	**a**
a	B	a/b	a¹
1–3 sktm.	4–5 sktm.	6–12 sktm.	13–16 sktm.

A. Honeggero „Liturginės simfonijos“ „Dies irae“ dalies forma:

A					**B**	**A¹**				
a			B		**plėtojimas**	a¹		b¹		*coda*
įž.	(p. p.)	(j. p.)	(š. p.)	(b. p.)		(p. p.)	(j. p.)	(š. p.)	(b. p.)	
	1–3 sktm.	4–6 sktm.	7–9 sktm.	10 sktm.	11–14 sktm.	15 sktm.	16 sktm.	17 sktm.	19 sktm.	21 sktm.

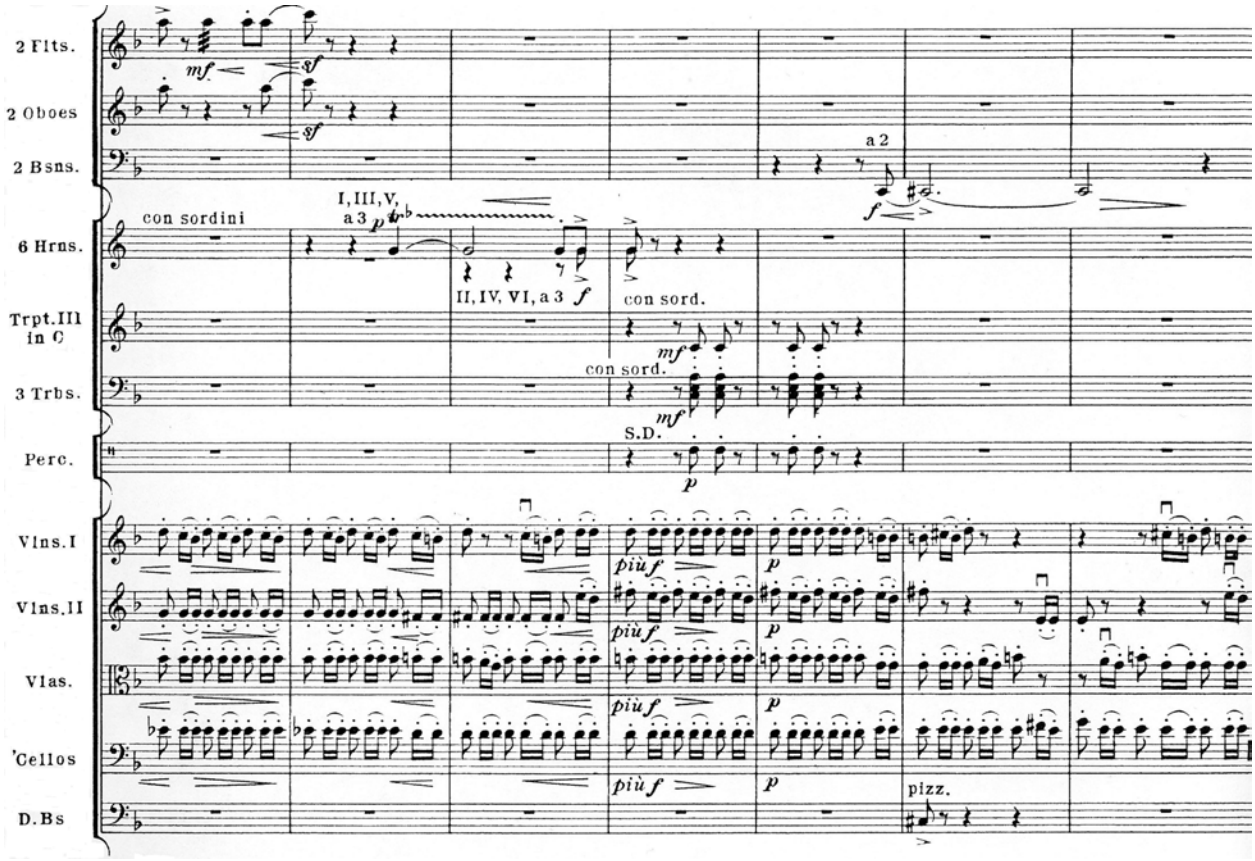
5 schema. „Dies irae“ dalies forma B. Britteno, H. Hansono ir A. Honeggero kūriniuose

Strateginio intertekstualumo (pagal R. Hatteną), persmelkiančio ritminę intonacinę analizuojamų „Dies irae“ dalių sferą, pastebime B. Britteno, H. Hansono (sąlygiškai) ir A. Honeggero kuriamų „makabriškų šokių“ pradžioje, kuriai būdinga šešioliktinių ritmika, vieno garso pakartojimai (B. Britteno dalyje eksponuojama styginių, H. Hansono – medinių pučiamųjų instrumentų partijose; A. Honeggero pradinis pagrindinės temos motyvas kuriamas pakartojant *b* ir *f* garsus) (žr. 6, 7, 8 pvz.).

Toliau B. Britteno partitūroje (19 sktm.) implikuojamas fortepijono, traktuojamo kaip mušamasis instrumentas, ir timpanų *ostinato* bei trimitų partijoje *quasi glissando* skambantis chromatinis *anabasis* motyvas transformuojamas ir H. Hansono, ir A. Honnegero „Dies irae“ dalyse. Visą H. Hansono „dienos rūsčios“ dalį perveria aštrus timpanų *ostinato* (7 pvz.)[25], o A. Honeggero „Dies irae“ pagrindinei temai kontrapunktuoja chromatinė slinktis fortepijono partijoje ir styginių instrumentų partijose (8 pvz.). Toliau visi kompozitoriai savitai plėtoja „Dies irae“ paveikslą, seikėjantį dramatiškų, gaivališkų muzikinių pliūpsnių momentus.

Ši trijų simfonijos ir *Requiem* žanrų intertekstinio dialogo aspektinė analizė atskleidė, jog viduramžių sekvencijos *Dies irae* konstanta – „makabriškų šokių“, Paskutinio teismo dramatiška fabula (bet ne melodinės intonacijos) buvo esminis B. Britteno „Sinfonia da Requiem“, H. Hansono Simfonijos Nr. 4 „Requiem“, A. Honeggero „Liturginės simfonijos“ „Dies irae“ dalių kompozicinis atspirties taškas. Puikiai amžininkams žinoma B. Britteno kompozicija tapo savotišku XX a. instrumentinių „Dies irae“ pirmtaku, modeliu, kuris buvo rekomponuojamas taikant įvairias individualias kompozicines manipuliacijas.

Ypač įvairius, labai išplėtotus intertekstinius ryšius pastebime „amžinąja tema“ grindžiamuose kūriniuose[26]. Šiam L. Djačkovos išskirtam mitologinio intertekstualumo tipui gali būti priskirtini ir *Dies irae* sekvencijos adaptavimo muzikos kūriniuose būdai. Juk viduramžiais kilusi kaip sekvencija, vėliau visų epochų kompozitorių kūryboje įsitvirtino kaip *Requiem* žanro dalis, kaip citata ir galiausiai kaip savarankiška (instrumentinė ar vokalinė instrumentinė) kompozicija, tapusi „mirties simboliu“.



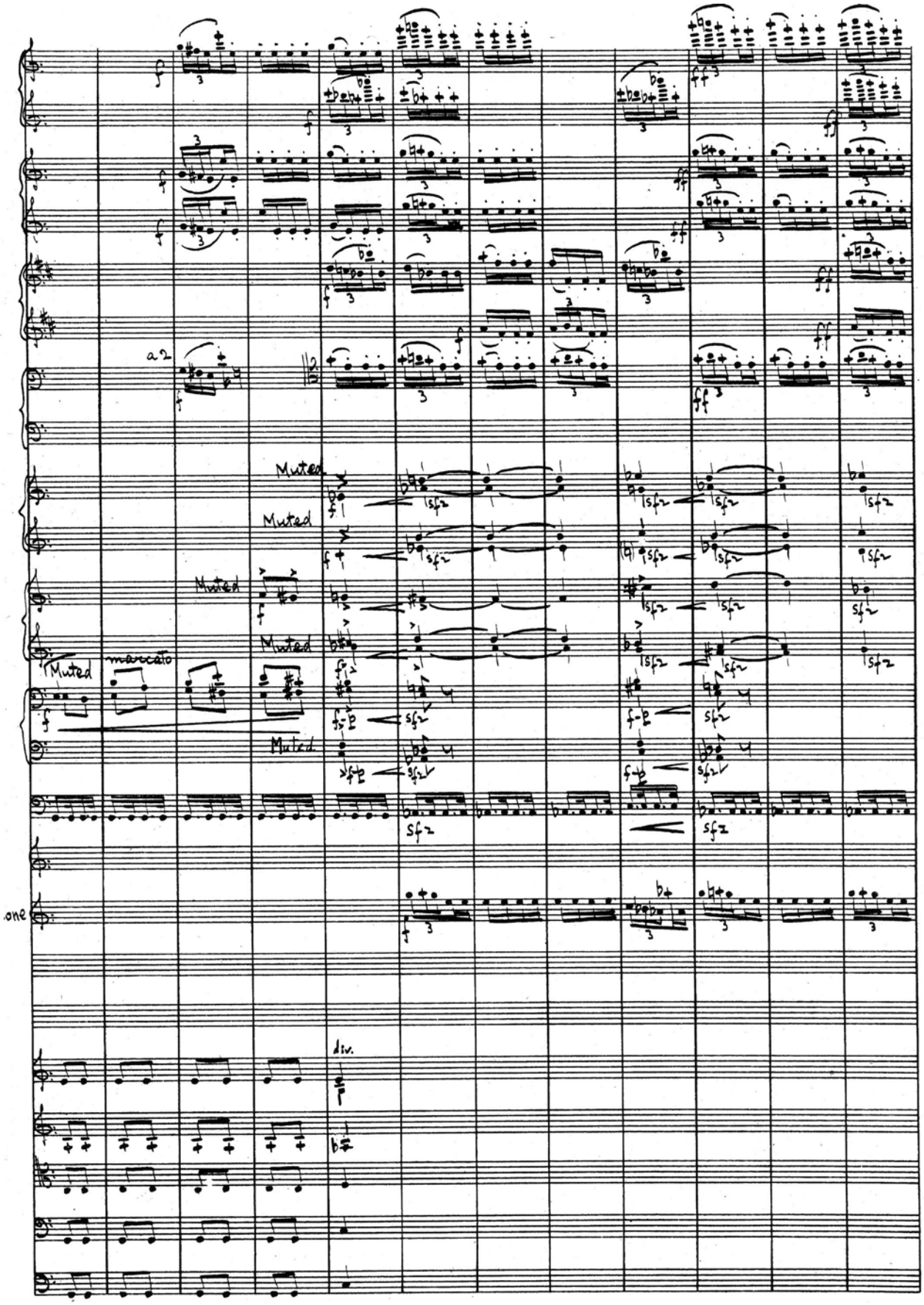
6 pvz. B. Britteno „Sinfonia da Requiem“, „Dies irae“ dalis

Naujosios XX a. vokalinės instrumentinės „Dies irae“ kompozicijos, sukurtos K. Pendereckio (1967), K. Nystedto (1976), A. Sallineno (1977), gali būti priskiriamos mitologinio intertekstualumo tipui, bet terminologiškai tiksliau jos vadintinos kultūrine temos transpozicija (S. Balbuso terminas)[27]. Mat minėtus skirtingos žanrinės, sintaksinės ir emocinės raiškos kūrinius sieja bendras turinys, kuriam būdingi įvairiōs mirties vaizdiniai[28]. Štai, pavyzdžiui, turiniu ir charakteriu išsiskiriantį „Dienos rūsčios“ muzikinį vaizdinį sukūrė norvegų chorinės muzikos kompozitoriaus Knutas Nystedtas (g. 1915). Jo „Dies irae“ op. 77 mišriam chorui ir orkestrui komponuojama remiantis Larso Jacobseno Haetta'os (1834–1896) eilėraščiu, kūrinyje eksponuojamu samių kalba. Tai džiaugsmą, gėrį ir visišką išsilaisvinimą, visų rūpesčių baigtį teigiantis verbalinis kūrinio tekstas[29].

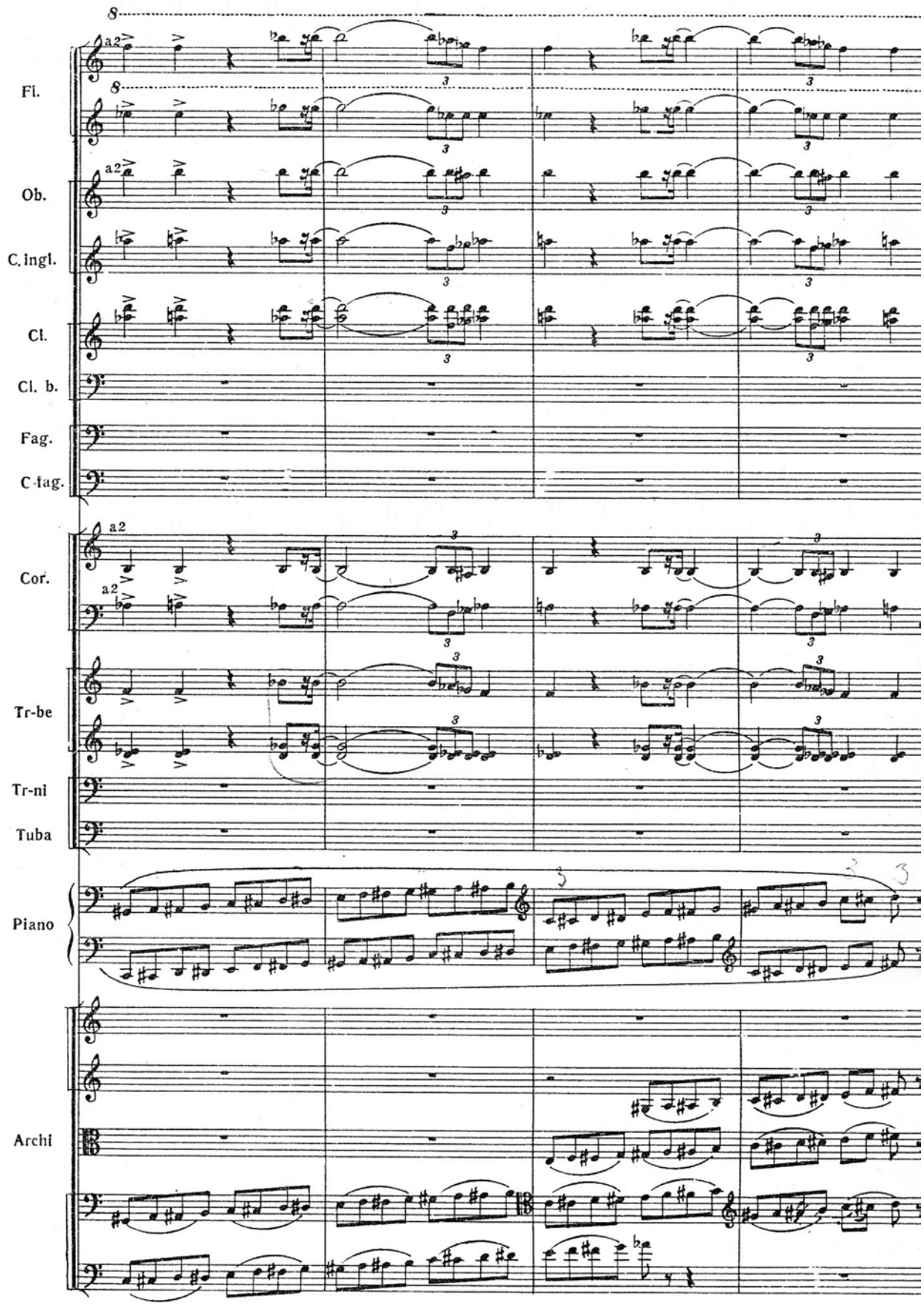
Žodinės (ir muzikinės) medžiagos pasirinkimas K. Nystedto vokalinėje pjesėje eksponuojamas kone minimalistinėmis muzikos komponavimo priemonėmis: vyrauja tolygi ritminė pulsacija, kelių pagrindinių intonacinių motyvų variacijos, „tobulosios“ viduramžių daugiabalsės muzikos vertikalė. Mišriam chorui pritariantys pučiamieji ir mušamieji instrumentai, tradiciškai siejami su Paskutinio teismo dienos vaizdais, šioje norvegų kompozitoriaus pjesėje tarytum paklūsta poetiniame tekste seikėjamam amžinojo gyvenimo perspektyvos troškimui ir kuria L. J. Haetta'os abstrahuotos mirties vaizdinius.

Poetiniame tekste eksponuojamas dviplaniškumas (Viešpaties vaizdinys → pomirtinio gyvenimo džiaugsmo apoteozė) įprasminamas ir muzikinėje „Dies irae“ plotmėje: pjesės struktūra grindžiama dviem intonaciniu, ritminiu ir harmoniniu požiūriu kontrastuojančiais epizodais. Pirmajame viduramžiškąjį psalmodijavimą primenanti choro partija papildoma varinių pučiamųjų ir varpų leitintonacijomis (9 pvz.). Antrajame „Dies irae“ epizode kviečiama džiaugtis artėjančia išsilaisvinimo, pabaigsiančio visus tikinčiojo rūpesčius ir negandas, akimirka. Tris sykius kartojamas poetinis tekstas muzikinėje plotmėje eksponuojamas tembrinio, harmoninio *crescendo* būdu. Pradinė mažorinė intonacija, pradžioje skambanti sopranų (antrąkart – tenorų) unisonu, vėliau įvelkama į lygiagrečiųjų kvintų (*symphonia diaphonia*) viduramžiškąjį „perfektinį“ sąskambį, kuris transformuojamas į mažorinę *A-dur* tėkmę (10 pvz.).

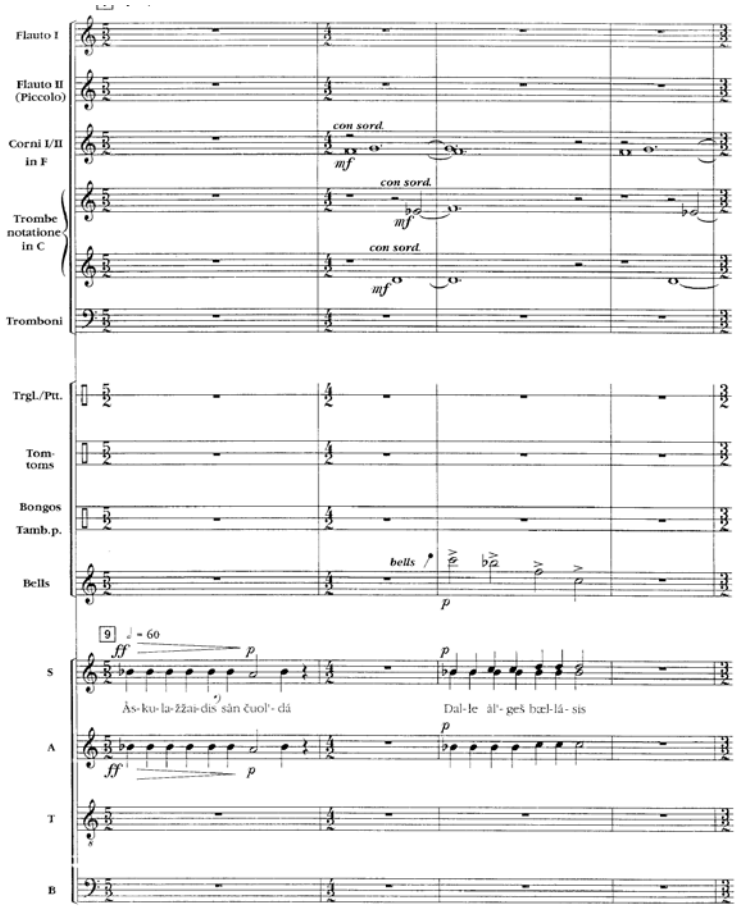
Džiaugsmingą atrastą žmogiškąją žinią – amžiną viltį kuria ir suomių kompozitorius Aulis Sallinenas (g. 1935) kompozicijoje „Dies irae“ op. 47 (1978) sopranui, bosui, vyrų chorui ir orkestrui. Pagal žymaus suomių poeto Arvo Turtiaineno (1904–1980) eilėraštį „Kalėdų dieną“ sukurtame „Dies irae“ tapomi pasaulinės katastrofos vaizdiniai, persmelkti taikos maldavimo leitmotyvo.



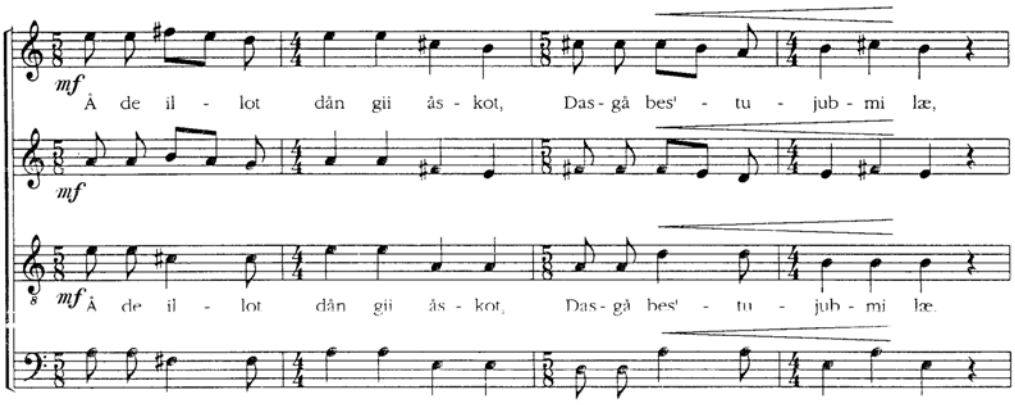
7 pvz. H. Hansono IV simfonijos „Dies irae“ dalis



8 pvz. A. Honeggero „Liturginės simfonijos“ „Dies irae“ dalies pagrindinės partijos motyvas



9 pvz. K. Nystedtas. „Dies irae“



10 pvz. K. Nystedtas. „Dies irae“

Taigi K. Nystedto bei A. Sallineno sukurti vokaliniai instrumentiniai XX a. „Dies irae“ tampa naujomis neoprograminėmis kompozicijomis ir atspindi šio amžiaus muzikos žanrų transformacijų, laisvų, individualių ir naujų formų atsiradimo tendencijas. Senos tradicijos kūriniai, nominuojami semantiškai aktyviu pavadinimu, grindžiami mirties temai visose kultūrose ir religijose kontrapunktuojančiu amžinojo gyvenimo leitmotyvu. XX a. „Dies irae“ opusuose atsiskleidžia subjektyvus kompozitoriaus / poeto požiūris į šią esmingiausią egzistencijos problemą ir atveria įspūdingus dramatiško Paskutinio teismo, apokaliptinių vaizdinių ir šviesius, kupinus vilties pomirtinio amžinojo gyvenimo, filosofinių egzistencinės būties apmąstymų horizontus. Juk, kaip teigė Jonas Grinius, „sutelkdama mus į save pačius, mirtis blėsina vitalinio egoizmo tironiją ir atveria mūsų širdis kitiems...“

Išvados

Margaspalviame XX a. muzikos atradimų, įtakų ir sąveikų lauke „muzikos muzikoje" dialogas tampa ypač aktualus ir įvairiaaspektis. Minėtieji „svetimos" muzikos naujojoje kompozicijoje tyrinėtojai – J. N. Strausas, M. Hyde, R.Hattenas, L. Djačkova ir kiti – kiekvienas kitaip žvelgia į implikuojamų intekstų XX a. muzikos kūriniuose problematiką ir operuoja skirtingais, savo sukurtais arba iš kitų mokslų (literatūrologijos) perimtais terminais bei teorijomis. Vieni muzikologai (R. Hattenas, L. Djačkova) „senų" tekstų funkcionavimo „naujajame" tekste mechanizmus sistemina priklausomai nuo „svetimo teksto" pažinumo ir suvokimo laipsnio (R. Barthes'o ir H. Bloomo idėjos), kiti (K. Korsynas, J. Yudkinas, M. Hyde, J. N. Strausas) klasifikuoja remdamiesi įtakų spektro fenomenu (H. Bloomo teorija). Minėtų literatūrologų intertekstualumo teorijos tapo ne tik muzikologinių darbų atspirties tašku, bet ir jų idėjų transformavimo padariniu (pavyzdžiui, R. Taruskinas net apkaltino J. N. Strausą nesupratus H. Bloomo ir neteisingai pritaikius pastarojo idėjas, plačiau žr. Krims, 1994). Neretai muzikologų skirtingai vadinami reiškiniai atitinka tą patį inteksto diegimo į naujai kuriamą kompoziciją principą. Tokia įvairi to paties reiškinio nusakymo skirtingais terminais tradicija apsunkina kūrinio analizės suvokimą, kita vertus, teikia galimybę analizuojančiajam pasirinkti tikslesnį apibūdinimą, atitinkantį svetimos medžiagos implikavimo metodą.

Tai ypač aktualu, jei analitinis žvilgsnis koncentruojamas ties vieno konkretaus pre-egzistuojančios muzikos šaltinio (šiuo atveju sekvencijos *Dies irae*) identifikacijų XX a. muzikoje. Juk kiekviena partitūra reprezentuoja savitą ir individualų kompozitoriaus požiūrį į grigališkosios *Dies irae* istorinį laiką, jos semantiką bei garsines konstrukcijas. Juo labiau kad sekvencijos *Dies irae* pradinė frazė dar XIX a. muzikoje tapusi mirties simboliu, XX a. opusuose dažnai eksponuojama kaip klausa neišskiriamas kūrinio genofondas, organiška intonacinė ląstelė (S. Rachmaninovo, I. Stravinskio, G. Ustvolskajos, A. Pärto ir kt. kompozicijos) arba, visiškai atsisakius intonacinių sąsajų su monodine *Dies irae*, sekvencijoje postuluota Paskutinio teismo, mirties bei pomirtinio gyvenimo tematika XX a. kūriniuose tampa „kultūrine mirties temos transpozicija", kitaip tariant – „*neo*-Dies irae" kompozicijomis (B. Britteno, H. Hansono, A. Honeggero, K. Nystedto ir kt. kūriniai). Taigi tapusi XX a. kompoziciniuose tekstuose aktyviai implikuojama „svetima" medžiaga, sekvencija *Dies irae* ir jos naujoji būtis koncentruoja daugybę poststruktūralistinėse teorijose keliamų klausimų. Todėl *Dies irae* intekstinių funkcionavimo formų atskleidimas leido išgvildenti ir XX a. kompozicijose renovuojamos tradicijos, „senos" medžiagos būties „naujame" tekste, ir adekvačių metodologijų paieškos bei praktinės intertekstinio pobūdžio analizės problemas.

Nuorodos

1 Tokią daugelio XX a. kompozitorių kultūrinio identiteto sampratą galėtų reprezentuoti ir Krzystofo Pendereckio žodžiai: „Negaliu prisiminti [...] muzikos istorijoje tokio dekadentiško laikotarpio kaip mūsų. Nematome naujų vystymosi kelių, menininkai eksploatuoja senas idėjas, atsigręždami į praeitį" (Malecka, 2004, p. 12).

2 Juk greta radikaliųjų XX a. komponavimo praktikos atradimų – *Moment*-formos, intuityvių, verbalių, grafinių ir kt. kompozicijų, kurios griovė tipinių formų schemų stereotipus – naujame technologiniame kontekste tebefunkcionuoja ir senųjų epochų sukurti kompoziciniai modeliai. Tokiu būdu atgimsta XVIII a. pab.–XIX a. retai kurtos *basso ostinato* variacijos (jos grindžia D. Šostakovičiaus, P. Hindemitho, M. Regerio, A. Bergo, A. Weberno, A. Coplando, J. Juzeliūno pasakalijas). Naujōs XX a. ostinatinės formos susiformavimą inspiruoja *soprano ostinato* variacijų reminiscencija P. Hindemitho „C. M. Weberio temų metamorfozių" II d. „Turandot scherzo", O. Messiaeno „Trijų mažų liturgijų" Nr. 2, S. Reicho „Clapping Music", kur ir įvyksta senosios ostinatinės formos transformacija į kokybiškai naują XX a. formą, pagrįstą nuolatiniu pirminio motyvo kartojimu (minimalistų kūryboje bei *tintinnabuli* stiliuje (A. Pärtas), žengiamas dar vienas žingsnis: pradinės formulės kartojimas sukuria mikroostinatinę formą).
Neoklasicistinė (neobarokinė) tendencija atgaivino ir dvidalę baroko formą (pvz., P. Hindemitho interliudas „Pastorale" (po fugos *in G*) iš ciklo „Ludus tonalis"), daugiadalė forma (pvz., I. Stravinskio Jokastės arijos iš operos-oratorijos „Karalius Edipas" II veiksmo pradžios struktūra – ABCA), baroko sonatos formą (pvz., A. Weberno pirmoji dodekafoninio Kvarteto op. 22 dalis) ir daugelį kitų.

3 „Knygos ribos visada neaiškios: jos pavadinimas, pirmosios eilutės ir paskutinysis taškas, jos vidinė ir savarankiška forma, viskas įtraukta į kitų tekstų, kitų sakinių užuominų sistemą. Tai tinklo mazgas" (Foucault, 1972) (cit. Klein, 2005, p. 2). „Idealiame tekste yra daug tinklų, ir nei vienas jų sąveikaudamas nėra pranašesnis už kurį nors kitą" (Barthes, 1974) (cit. Klein, 2005, p. 2).

4 Allen, Graham. *Intertextuality*. London, New York. 2000.

5 Kita vertus, Susana Onega M. Bachtino, R. Barthes'o, J. Kristevos ar J. Derrida'os idėjų ištakas įžvelgia tokiose teorijose, kaip Aristotelio mimesio koncepcija, Stéphane'o Mallarmé meno kūrinio simbolinė sąvoka ar Edmundo Wilsono autoriaus originalumo bei unikalumo gynimas (Friend, p. 2).

6 Hatten, R. "The Place of Intertextuality in Music Studies". In: *American Journal of Semiotics*, 1985, vol. 3/4, p. 69–82; Straus, J. N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1990; Korsyn, K. "Towards a New Poetics of Musical Influence". In: *Music analysis*, 1991, vol. 10/1–2, p. 3–72; Дьячкова, Л. "Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения". Из: *Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры*, Сб. Трудов РАМ им. Гнесиных, вып. 129, Москва, 1994, с. 17–40; Robinson, L. *Mahler and Postmodern Intertextuality*. 1994; Арановский, М. *Музыкальный текст*. Москва, 1998; Раку, М. "Пиковая дама братьев Чайковских". Из: *Муз. Академия*, 1999, №. 2, с. 9–21; Дзюн, Тиба. *Симфоническое творчество Алфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа*. 2004;

Klein, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Indiana University Press, 2005.

7 P. Brunel ir Y. Chevrel studijoje „Précis de littérature comparée" (Paris, 1989) intertekstualumą apibūdina kaip komparatyvistinės literatūros būdą, įteisinantį tekstų buvimą kituose tekstuose. O G. Steineris intertekstualumą priskiria šiuolaikiniam žargonui, kuris reprezentuoja jam akivaizdų faktą: rimti Vakarų literatūros kūriniai inkorporuoja, cituoja, atmeta ar daro nuorodas į ankstesnius kūrinius, įsitvirtinančius kuriamuose tekstuose, kuriuos jis vadina „ontologine ir logine priklausomybe arba „antriniu" (Friend, p. 3).

8 G. Genette. *Introduction à l'architexte*. Paris, 1979.

9 Žr. Bloom, H. *The Anxiety of Influence*. London, 1973; *A Map of Misreading*. London, 1975; Блум, Х. *Страх влияния*. Екатеринбург, 1998.

10 Ankstesnis poetas kaip simbolinis tėvas priverčia jaunesniuosius save imituoti. Tačiau kitos kartos poetui „sūnui", kuris nori būti originalus ir kurti savais žodžiais, simbolinis „tėvas" trukdo. Norėdamas nugalėti poeto tėvo „įtakos baimę", poetas sūnus privalo simboliškai „užmušti tėvą" savo kūryboje. Toks suvokimas, pasireiškiantis kaip kūrybinė transformacija, vadinamas „klaidingu skaitymu" (angl. *misreading*).

11 *Clinamen* – neteisingas pirmtako teksto perskaitymas; *tessera* – pirmtako kūryba antiteziškai „pabaigiama". Išsaugomas pirmtako požiūris, kuris pateikiamas kita prasme, tarsi pirmtakas būtų nedrįsęs žengti toliau; *kenosis* – kokybinis šuolis nuo pirmtako kūrybos; *daemonisation* – pirmtako palikimo aspektų sublimacija, sureikšminimas, jos transformavimas į objektyvią būtinybę; *askesis* – laipsniškas svetimos įtakos atsisakymas; *apophrades* – vėlyvajame kūrybos periode sugrįžtama prie nugalėtos pirmtako įtakos (Дзюн, 2004, p. 18; taip pat http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bloom/excerpts/anxiety.html).

12 Žr. Hyde, M. "Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music". In: *Music Theory Spectrum* 18, Nr. 2, 1996, p. 200–235.

13 Žr. Korsyn, K. "Towards a New Poetics of Musical Influence". In: *Music Analysis* 10, Nr. 1–2, 1991, p. 3–72.

14 Žr. Hussey, W. *Compositional Modeling, Quotation, and Multiple Influence Analysis in the Works of Johannes Brahms: An Anpplication of Harold Bloom's Theory of Influence to Music*. Ph. D. dissertation. Univercity of Texas, 96.

15 Apie R. Barthes'o tradicijai priskiriamų „savo" ir „svetimo" tekstų tyrinėtojų – M. Aranovskio, L. B. Meyerio, M. Tomaszewskio – teorijas žr. Versekėnaitė A. „*Dies irae* kaip intekstas: semantinės funkcijos XX a. muzikoje". In: *Lietuvos muzikologija*, t. 4, Vilnius, 2003, p. 31–50.

16 J. N. Strausas nurodo P. Čaikovskio „Lopšinės audroje", op. 54, Nr. 1 intonacijas (Straus, 1990, p. 55).

17 Rekomponuojama G. B. Pergolesi muzika šiame I. Stravinskio kūrinyje W. R. Brauno apibūdinama kaip *pasticcio* (Braun, 1974, p. 25), o, kaip matysime kitame skyriuje, L. B. Meyeris „Pulčinelą" priskiria parafrazės metodui.

18 A. Pärto „Miserere" kompozicijos „Dies irae" dalies intertekstinę analizę žr. Versekėnaitė A. „*Dies irae* kaip intekstas: semantinės funkcijos XX a. muzikoje". In: *Lietuvos muzikologija*, t. 4, Vilnius, 2003, p. 45–46.

19 Iš pradžių S. Rachmaninovas šį opusą buvo pavadinęs „Fantastiniais šokiais", ir šis faktas skatina makabriškuose šokiuose ieškoti charakteringų intonacijų. Yra žinoma, jog kompozitorius svarstė ir apie galimą dar vieną kūrinio pavadinimą – „Rytas–Pusiaudienis–Vakaras". Tačiau ar „Simfoniniai šokiai" būtų interpretuojami kaip makabriškieji, ar kaip „žmogiškojo vakaro" (aliuzija į Paskutinį teismą?) muzikinė išraiška, tai gana tiksliai atskleidžia kūrinio turinį ir paaiškina tematizmo bei visos „Simfoninių šokių" struktūros idėją. Kompoziciją priskirtume prie laisvų, tonaciškai atvirų (I d. – *C-dur*, II d. – *g-moll*, III d. – *D-dur–d-moll*) simfoninių paveikslų ciklų, priešingai nei kituose S. Rachmaninovo kūriniuose, sudarytų iš diskretiškų muzikinio audinio intonacijų (išimtis – vidurinė pirmojo šokio dalis).

20 Hyde, M. "Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music". In: *Music Theory Spectrum* 18, Nr. 2, 1996, p. 200–235.

21 Дьячкова, Л. "Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения". Из: *Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры*, Сб. Трудов РАМ им. Гнесиных, Вып. 129, Москва, 1994, с. 17–40.

22 Panašiai intertekstualumo problematiką nagrinėja ir Marina Raku. Ji motyviniam kūrinio lygmeniui įtaką darančius veiksnius vadina „slaptuoju intertekstu", o „akivaizdžiam intertekstui" priskiria įtakas kompozicijos fabulai (Раку, 1999, p. 9–21).

23 H. Hansonas už Simfoniją Nr. 4 1944 m. buvo apdovanotas Pulitzerio premija – ji pirmą kartą įteikta už muzikos kūrinį.

24 Smulkią A. Honeggero „Dies irae" dalies sonatos formos aspektinę analizę pateikia S. Pavčinskis (Павчинский, 1972, p. 139–152).

25 Pabrėžtina, kad ritminė energija, dažnai naudojant tonaliai grindžiamus *ostinato* ir jausmingas tembrines kulminacijas, buvo pamėgtas H. Hansono kompozicinis elementas.

26 L. Djačkova kaip pavyzdį pateikia I. Stravinskio „Orfėją" (1947): „istorinis daugiaprasmiškumas [antika – mito ištakos, barokas – Monteverdi operos citata, klasicizmas – Glucko operos citata] inspiravo muzikinės medžiagos pobūdį, kuriame gausu aiškių asociacijų, keliančių kitų asociacijų seką" (Дзюн, 2004, p. 32).

27 Kaip teigia Teresa Malecka (Malecka, 2004, p. 11–12), literatūrologo Stanisławo Balbuso pasiūlytoje „intertekstualumo strategijos" tipologijoje „tradicijos" kategorija pateikiama kaip kertinė apibrėžiant atskirų intertekstualumo tipų atskaitos taškus, būtent tų tipų, kurie duotą tekstą susieja su praeitimi, kaip antai aktyvus tęsimas, formos atkūrimas (restitucija), epigonizmas, akivaizdus mėgdžiojimas, stilistinė reminiscencija, kultūrinė temos transpozicija, sitilizacija ir jos atmainos.

28 Grigališkosios *Dies irae* sekvencijos verbaliniame tekste gausu dramatiškų Paskutinio teismo vaizdinių, jis kupinas žmogaus baimės artinantis akistatos su Visagaliu akimirkai. Rūstybe alsuojanti sekvencijos *Dies irae* verbalinė fabula čia prieštarauja esminei krikščioniškajai idėjai – gailestingumui. Tai lėmė Vatikano II Susirinkimo (1970) sprendimą eliminuoti sekvenciją *Dies irae* iš Romos Katalikų Bažnyčios liturgijos.

29 Savo tikėjimą jis laiko dešinėje ir su džiaugsmu nukreipia į dangų, gyvenimo karūna puošia jį.
Taip pat apkabina Viešpats savo nuotaką, kuri danguje gražiai dėkoja.
Kai ima rodytis tokie ženklai, kaip sakė mūsų Viešpats, džiaukis tu, kuris tiki,
nes artėja tavo išsilaisvinimas, kuris pabaigs visus tavo rūpesčius (Lars Jacobsen Haetta, 1878).

Literatūra

Chase, Robert. *Dies irae: A Guide to Requiem Music.* USA: Scarecrow Press, 2003.

Daunoravičienė, Gražina. „Muzikos žanro ontologija: funkciniai ir struktūriniai aspektai". In: *Baltos lankos*, 1997, Nr. 9, p. 29–76.

Daunoravičienė, Gražina. „W. A. Mozarto muzika „tekstų tinklo" sankirtoje". In: *Lietuvos muzikologija*, t. 7, Vilnius, 2006, p. 51–67.

Elliott, Robin. "Intertextuality in R. Murray Schafer's *Adieu Robert Schumann*". In: *Institute for Canadian Music Newsletter*, Vol. 1, No 3, 2003 (online edition), http://www.utoronto.ca/icm/0103a.html

Friend, Maria Losada. "Updating the classics: Ovid, Emma Tennant's „Philomela" and the Intertextual Link". In: http://www.publicacions.ub.es/revistes/bells13/PDF/articles_07.pdf

Goštautienė, Rūta. „Kultūros atminties revizijos XX a. pabaigos lietuvių muzikoje". In: *Menotyra*, 2002, Nr. 2 (27), p. 13–17.

Hatten, Robert. "The Place of Intertextuality in Music Studies". In: *American Journal of Semiotics*, 1985, Vol. 3/4, p. 69–82.

Hawthorn, Jeremy. *Moderniosios literatūros teorijos žinynas.* Iš anglų kalbos vertė Dalia Čiočytė, Vilnius: Tyto alba, 1998.

Klein, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music.* Indiana University Press, 2005.

Kneif, Tibor. "Zur Semantik des musikalischen Zitats". In: *Neue Zeitschrift für Musik.* 1973, Nr. 1, S. 3–9.

Krims, Adam P. "Bloom, Post-Structuralims(s), and Music Theory". In: *Music Theory online*, Vol. 0, No 11, November, 1994, http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.94.0.11/toc.0.11.html

Malecka, Teresa. „Muzika iš muzikos" ar praeities prisiminimas? Pastabos apie tradicijos vaidmenį šiuolaikinėje lenkų muzikoje". In: *Muzika muzikoje: įtakos, sąveikos, apraiškos*, IX lenkų ir lietuvių muzikologų konferencijos knyga, Vilnius, 2004, p. 11–18.

Melnikova, Marina. *Intertekstualumas: teorija ir praktika.* Vilniaus universiteto leidykla, 2003.

Straus, Joseph N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition.* Cambridge: Harvard Univ. Press, 1990.

Tarasti, Eero. *Signs of Music: a Guide to Musical Semiotics.* Berlin: Mouton de Gruyter, 2002.

Taruskin, Richard. "Review of Joseph Straus' Remaking the Past". In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 46.1, p. 114–138.

Thissen, Paul. *Zitattechniken in der Symphonik des 19. Jahrhunderts.* Sinzig: Studio, 1998.

Tomaszewski, Mieczysław. *Interpretacja integralna dziela muzycznego.* Krakow, 2000.

Tomaszewski, Mieczysław. *Krzysztof Penderecki i ego muzyka.* Krakow, 1994.

Tomaszewskis, Mieczysławas. „Aprėpti visa, kas jau buvo…" In: *Krantai*, 1994, Nr. 1/3, p. 63–67.

Velekoop, Kees. *Dies irae dies illa. Studien zur Frühgeschichte einer Sequenz.* Bilthoven, 1978.

Wanninger, Forrest Irving. *Its use in non-liturgical music from the beginning of the nineteenth century.* Illinois: Northwestern University, 1962.

Арановский, Марк. *Музыкальный текст: структура и свойства.* Москва, 1998.

Бахтин, Михаил. "Проблема текста". Из: *Эстетика словесного творчества*, Москва: Искусство, 1986, с. 284–315.

Дзюн, Тиба. *Симфоническое творчество Алфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа.* Москва: Издательский Дом «Композитор», 2004.

Дьячкова, Людмила. "Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения". Из: *Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры*, Сб. Трудов РАМ им. Гнесиных, вып. 129, Москва, 1994, с. 17–40.

Раку, Марина. "Пиковая дама братьев Чайковских". Из: *Музыкальная Академия*, 1999, № 2, с. 9–21.

Summary

In the second half of the 20th century the post-modern interpretive tradition of literary texts shaped an approach (based on the theory of intertextuality) that every text which is being created is influenced by the continuum of the existing creative space, "the net of texts" (M. Foucault, R. Barthes). In the musicological tradition, which has taken its methods from literary specialists several established traditions of the interpretation of a new musical work and borrowed material can be distinguished:

• Roland Barthes' tradition, based on the dialectical unity (the aspect of intertext) of the work of art as "my" and "not my"). The strategies of text interaction of Mark Aranovskij, Mieczyslav Tomaszewki, Leonard B. Meyer, Dziun Tiba, and Marina Raku can be attributed to it;

• Harold Bloom's tradition, which follows the road of influences, associations and interaction which have to be proved, the aspect of the phenomenon of influences and the decoding of the latter is emphasized (research by Joseph N. Straus and Martha Hyde);

• Barthes' and Bloom's synthesis of traditions, when researchers look upon the work analyzed from the aspect of concrete implications and of more generalized influences (works by Robert Hatten, Liudmila Djačkova).

Since the studies by the adherents to R. Barthes' tradition, M. Aranovski, M. Tomaszewski and L. B. Meyer, were presented in detail in the previous issue of "Lietuvos muzikologija" (see footnote No 15), the article is further limited to the H. Bloom's tradition as well as the manifestations of the synthesizing tradition in musical compositions.

Making Bloom's concept of anxiety of influence more active, Straus formulated eight responses to the influence of the music of the past in his monograph "Remaking the Past" (1990). He distinguishes generalization as an essential "revisionist musical proportion". The principle of the method of generalization is seen in G. Ustvolskaja's Composition No 2 "Dies irae", in which the intonations of the *Dies irae* sequence become an original work, the genome

of the vertical and horizontal structures. The accepted melodic formations of the easily recognized monody are thoroughly disguised employing generalization and merge to make a completely new modern instrumental composition of the "Dies irae" of the 20th century. Motivisation, i. e. the radical method of intensification of the motives of the *Dies irae* is illustrated by I. Stravinsky's "The Rite of Spring", D. Shostakovich's Symphony No 14, and particularly by S. Rachmaninov's works where the emblematic motive of the sequence permeate them. For instance, in his early symphonic poem "The Isle of the Dead" the initial intonation of the Gregorian monody is exposed in various ways: intonational precision is diversified with rhythmic modifications, the transformation of the final interval, accord or the imitational placement of the motive and so on.

The method of compression named by Straus cannot be directly used to analyze 20th century musical compositions based on the sequence *Dies irae*. Straus applies this method (other methods too) to search for very detailed elements, which cannot be distinguished by the ear, of pre-existing music (intervals, triades, etc.). This method can be used to describe the synchronic sounds of intonations and phrases. Therefore it should be called intonational compression. Intonational compressions of the sequence *Dies irae* are numerous in L. Dallapiccola's "Canti di prigonia", W. Kraft's fantasy "Dies irae", O. Greif's "Requiem a cappella" the "Dies irae" part, where the motives of the sequence are heard not only diachronically, but also in a synchronic form.

Martha Hyde suggests four aspects of the imitation of the past music: reverential, eclectic, heuristic and dialectic. There are many examples of reverential intertextuality in the compositions implicating the sequence *Dies irae*. Compositions, which as though represent the time of the creation of the sequence and originally "archaize" a new musical text could be attributed to this category. For instance, in the fifth movement of G. Crumb's "Black Angels", in the "Dies irae" parts of "Requiem" by J. Linjama and V. Martynov and elsewhere we hear accords characteristic of the parallel organum genre and so on. Dialectic is the highest form of intertextual links, as the precursor and the "follower" become equal in the text.

R. Hatten's and L. Djačkova's strategies have been attributed to the synthesising intertextuality, based on R. Barthes' and H. Bloom's ideas. The two researchers analyze the intersection of the "net of texts" from the aspects of concrete intonations and more general influences. Djačkova examines the pre-existing music through the prism of new citation, dialogue of genres and the "eternal themes". The intertextuality of new citation is compared to strategic intertextuality distinguished by Hatten. They are the categories of the interaction between "my" and "not my" texts, when 20th-century composers need to better disclose the potentials of the precursor's theme, implicating it into contemporary art systems and stylistic contexts. The fusion of two monumental genres, that of symphony and Requiem, in Britten's "Sinfonia da Requiem", H. Hanson's IV symphony "Requiem" and A. Honegger's "Liturgique" symphony is a fine example of dialogue of genres distinguished by Djačkova. The analysis of the aspects of the intertext dialogue of these works has revealed that the constant of the Middle Ages' sequence *Dies irae*, the dramatic plot of the Judgement Day (but not melodic intonations), was the essential starting point of the "Dies irae" parts of these compositions. Britten's "Sinfonia da Requiem", which was well known to his contemporaries, became a model of many 20th century instrumental "Dies irae", which was recomposed using various individual compositional manipulations.

Particularly various and extended intertextual links can be noticed in compositions based on the "eternal theme". The new 20th-century vocal-instrumental "Dies irae" compositions by K. Nystedt and A. Sallinen can be attributed to this type of mythological intertextuality, which Djačkova distinguishes. They become new neo-programme compositions and reflect the developing tendencies of the transformation of the genres of this century, and the appearance of free, individual and new forms. These opuses bearing a semantically active title are based on the theme of death, which is accompanied by the leitmotiv of eternal life in all cultures and religions.

Thus, the *Dies irae* sequence, which has become a borrowed material, actively implanted into the compositional contexts of the 20th century, and its new existence concentrates on many questions raised in the poststructuralist theories. That is why the revelation of the intextual forms of the functioning of *Dies irae* allows one to consider the problems of the renovation of the tradition in 20th century composition, of the existence of "old" material in the "new" text, of the search for an adequate methodology and of the praxis of intertextual analysis.

Danutė PETRAUSKAITĖ

Lithuanian Passages in Music and Life of Foreign Composers

Lietuviški pasažai užsienio kompozitorių gyvenime ir kūryboje

Abstract
For a number of years (1795–1918), Lithuania did not exist as a sovereign European country as a result of long-term wars and occupations. However, the name of Lithuania was directly or indirectly reflected in the works of foreign composers. The aim of the article is to identify the connections of the 19th and 20th centuries foreign composers and Lithuania, and the way those connections were reflected in their music. This article is addressed to foreign readers who are willing to learn about the image of Lithuania in the context of the European musical culture.
Keywords: music, Lithuania, Italy, Poland, Russia, Lithuania Minor, composer, song, opera.

Anotacija
Daugelį metų (1795–1918) Lietuva neegzistavo kaip suvereni Europos valstybė. Tai buvo ilgai trukusių karų ir okupacijų padarinys. Tačiau Lietuva tiesiogiai ar netiesiogiai darė įtaką užsienio šalių kompozitoriams. Šio straipsnio tikslas – nustatyti ryšius, siejusius XIX–XX a. ne lietuvių kilmės kompozitorius su Lietuva, ir kaip tie ryšiai atsispindėjo jų muzikoje. Jis yra labiau skirtas ne Lietuvos, bet užsienio skaitytojams, norintiems susipažinti su Lietuvos įvaizdžiu Europos muzikinės kultūros kontekste.
Reikšminiai žodžiai: muzika, Lietuva, Italija, Lenkija, Rusija, Mažoji Lietuva, kompozitorius, daina, opera.

Introduction

International interest in Lithuania dates back a thousand years, when it was merely a pagan land. In the 13th century, Lithuania was established as a state and later became a mighty Lithuanian Grand Duchy. After several centuries in the union with Poland, the Lithuanian state ceased to exist in the last decade of the 18th century. The end of statehood coincided with the period of Romanticism, which initiated interest in the history of one's country and in idealization of the past.

In the second half of the 18th century, some German writers (Gotthold E. Lessing, Johann G. Herder, and Johann W. Goethe) became interested in the poetry of Lithuanian folk songs, and the translating of Lithuanian folk lyrics into other languages started. This interest increased even more when in the 19th century Ludwig Rhesa, Simonas Stanevičius, and Antanas Juška also published their collections of folk songs (including lyrics and music). Those collections were published in Königsberg, Riga, Vilnius, and Krakow, and became accessible to German, Russian, Prussian, and Polish composers.

Even though erased from the map of Europe, Lithuania left nostalgic memories and romantic legends in the works of some poets and writers of the 19th century. In 1869, the French writer Prosper Mérimée wrote the short story "The Bear", where he described a Lithuanian nobleman who had bestial instincts and the exoticism of Western Lithuania, the land of dark forests where people are driven by wild passions. Even though 140 years passed since the short story was written, in 2007, the American movie "Hannibal Rising" based on the novels by Thomas Harris showed that the view of Lithuania remained similar: the main character Hannibal Lecter, a brilliant psychiatrist and cannibalistic serial killer, was born and raised in mysterious Lithuania. That land, which the film authors showed as full of cruel people, formed Lecter's inclination towards cannibalism. Therefore, it is obvious that some artists up to the present see Lithuania through a veil of mysticism.

Lithuania and its ethnographical regions are located in a geopolitically important territory of Europe, on the way from East to West. That is why it was the place often visited by a number of musicians. Some stayed just for a few days or weeks (Alexander Skryabin, Sergey Prokofiev, Alfred Schnittke); others spent there a significant part of their lives (César Cui, Stanisław Moniuszko, Zdeněk Fibich, and Mieczysław Karłowicz). That is why their impressions were reflected differently in their compositions, for some of them had more time to analyze the specificity of folk songs and the ancient Lithuanian and Prussian past more deeply, as well as to feel the beauty of East-Prussian nature (Johann Friedrich Reichardt, Ernst T. W. Hoffmann, Carl O. Nicolai, Carl Kämpf, Max Laurischkus, Paul Scheinpflug, Heinz Tiessen, Herbert Brust, Otto Besch, etc.). Some other composers

learnt about Lithuania only from books or narrations, but they were so attracted by the country and its romanticized history that they expressed their inspiration in instrumental or scenic compositions (Antonín Dvořák, Frederik Chopin, Amilcare Ponchielli, Nikolay Rimsky-Korsakov, Karol Kurpiński, Boris Lyatoshinsky, and Rainer Kunad). All of those passages indicate that Lithuania, as a land of songs, legends, pagan traditions and fights for freedom, inspired Polish, Ukrainian, Czech, Russian, Prussian, German, and Italian composers and thus enriched the musical culture of Europe.

Lithuanian theme in Italian opera

The history of the Grand Duchy of Lithuania gave inspiration to quite a few operas, where the characters are somehow connected with Lithuania. Among them are "The Reluctant King" ("Le roi malgre lui") by Emmanuel Chabrier about the first elected king of Poland and Lithuania Henri de Valois; "Bátori Mária" by Ferenc Erkel, dedicated to the Grand Duke of Lithuania Stephen Bator; "Jadwiga" by Karol Kurpiński, about the Grand Duke of Lithuania and King of Poland Jogaila's wife; and "Dalibor" by Bedřich Smetana, where one of the main characters is Vladislav II Jogailaitis. There are over a few dozens of operas where Lithuania's name or some historical personalities are mentioned.

However, the Lithuanian theme received the greatest attention in Amilcare Ponchielli's (1834–1886) opera "I Lituani" ("The Lithuanians"). Why would an Italian composer write about Lithuania? And what is the specific inspiration for this score? In 1874, Ponchielli received a commission for an opera from the Italian publisher Giovanni Ricordi. This was to be "I Lituani", which premiered at Milan's La Scala on March 7, 1874 with great success. The author of the libretto was Antonio Ghislanzoni (1824–1893), who a few years earlier had written the libretto for Verdi's "Aida" (1871). The libretto is based on the poem "Konrad Wallenrod" by Adam Mickiewicz (1798–1855), who lived in Lithuania and wrote in Polish. The poet cherished the idea to revive the Polish-Lithuanian Commonwealth. Mickiewicz wrote in "Konrad Wallenrod":

> Sounds, horns and trumpets!
> Freedom will be regained,
> My nation once again
> Will rise up from the grave[1].

The plot of the opera is not really historical, even though such a person as Konrad Wallenrod really existed in history. "Konrad Wallenrod" is the story of Konrad (Walter), a seemingly loyal Teuton, who became the master of the knights. During the fight between the knights and the Lithuanians, he allowed the latter to win by misdirecting the attacks of the knights. Later it became clear that Konrad, an impostor, was actually a Lithuanian who had long planned that course of action. The main motif of his behaviour was his revenge on the crusaders for the abuse experienced in the childhood, for ravaged Lithuanian lands, murdered babies and women. For that aim he sacrificed his own personal happiness. Significant roles in the opera were given to Konrad's wife Aldona, her brother Arnold, and the duke Witold.

One of the key questions that is asked is, why would Ponchielli choose such a subject? Actually, there were several reasons for his selection. Ponchielli was interested in Italy's liberty and wrote works inspired by the passionate desire for freedom. The main theme of "I Lituani" is the Lithuanians' struggle for freedom from German oppression. The story can be interpreted differently. However, the Lithuanians can stand for the Italians and the Germans for the Austrian Empire, which had controlled Italy for much of the 19th century. The opera was staged in many cities of Italy. Professor of DePaul University in Chicago Enrique Alberto Arias also thought, that "another clear reason for the opera's initial success was that it dealt with an 'exotic' people. By the late 19th century there was a fervent fascination with non-Europeans, probably influenced by the colonization of the period and the consequent greater knowledge of Asia, Africa and Latin America. Such works as Leo Delibes' 'Lakme' and Verdi's 'Aida' are just a few operatic examples that could be mentioned".[2] This composition was later revised three times and presented in St Petersburg in 1884 as "Aldona".

From the musical point of view, the opera "I Lithuani" has no Lithuanian specificity. Ponchielli did not even strive for that. What he aimed at was to create a magnificent Italian opera, similar to "Aida". According to Enrique Alberto Arias, "the connections between the two composers' styles are so strong that much of 'I Lituani' could, on superficial hearing, be mistaken for later Verdi. There are many of the same melodic and harmonic patterns, the same sombre orchestration, and the same emphasis on the older modal traditions in many of the choruses"[3].

The opera has always been very dear for Lithuanian people. After the libretto edition by the poet Stasys Santvaras, the opera was staged at the Chicago Lithuanian Opera in 1981, 1983 and 1991 (Fig. 1). Santvaras explained: "The problem with 'I Lituani' was the names of the characters. Ghislanzoni should probably not be held responsible though since for him, the 14th century Lithuania was very distant. Only Adam Mickiewicz could be chided because he should have known that Lithuanians of that time did not have Christian names, much less German ones. … In Ghislanzoni's libretto, Vytautas is a degenerate, a traitor to his nation, the worst one of the

Teutonic Knights.[4] The correction of this error as well as the names of the characters had been discussed as early as 1939 in independent Lithuania both through the Italian Embassy in Kaunas and the Italian publisher, Ricordi, who is the copyright holder. The Italians have commended our efforts and have given permission to make the necessary modifications. Unfortunately, this work has taken until 1980 complete."[5] In this way, the villain Vytautas was renamed German; Konrad Wallenrod (Walter) became Kernius, Aldona's brother Arnold-Erdvilis.

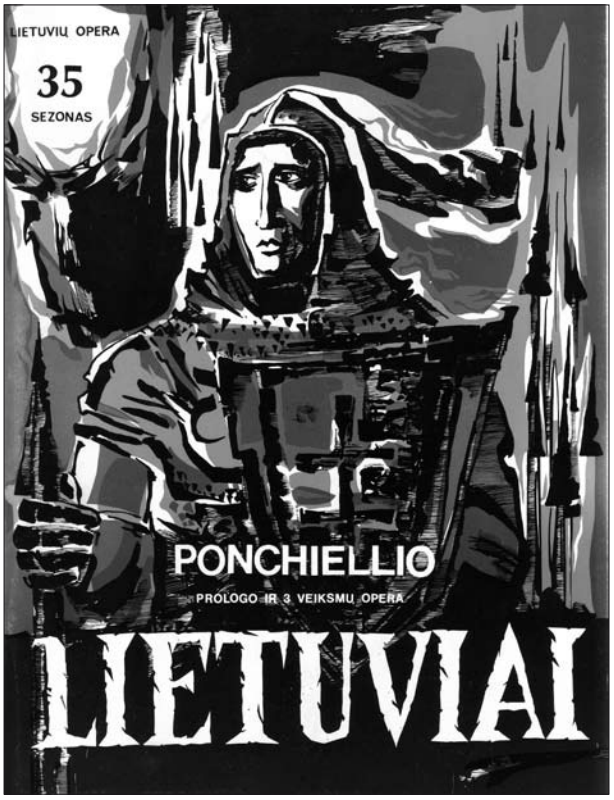


Figure 1. Poster from the Lithuanian Opera Company of Chicago, production of *I Lituani* in 1991. Klaipėda University library

The opera contributed to the establishment of Lithuania's statehood, especially after the bloody events of 1991 January, when the international community began to recognize Lithuania as an independent state. This opera was also shown at the Lithuanian National Opera and Ballet Theatre in 1991.

Polish and Czech composers and Lithuania

The poetry of Adam Mickiewicz, especially his poem "Konrad Wallenrod", inspired not only Ponchielli, but also the Polish composer Frederik Chopin (1810–1849). The two romanticists met in Paris in 1832. They both attended the parties of nobility, where there was a tradition of reading poetry and playing music. When Mickiewicz began giving lectures on the Slavic literature in Paris, they were attended by Chopin and George Sand. Chopin knew Mickiewicz personally and expressed admiration for his works. While visiting the composer Robert Schumann in Dresden, Chopin confessed that his Ballade G minor was inspired by the poem "Konrad Wallenrod". Schumann wrote about that in his newspaper "Neue Zeitschrift für Musik" 1841, No 15. It had been declared that all of Chopin's four ballades had been influenced by the poems of Mickiewicz. However, Chopin had played the second Ballad (F major) during his meeting with Schumann. No reference was made to the third and fourth Ballades. But it is hard to imagine that Schumann would have expressed himself so generally if Chopin had spoken of a more precise connection.[6]

Lithuania was dear to Chopin as part of the Polish-Lithuanian Commonwealth. When in 1831 tsarist Russia crushed the uprising in Lithuania and Poland, Chopin wrote the "Lithuanian Song" according to the Lithuanian song translation of the Polish poet Ludwig Osinski. This is a light, somewhat nostalgic vocal miniature, a dialogue between mother and daughter, which is a common trait of many Lithuanian folk songs.

***

Lithuanian themes can also be found in the Polish composer Stanisław Moniuszko's (1819–1872) works. This composer spent nearly two decades in Vilnius from 1840 to 1858. Most of the 19th century intellectuals residing in Vilnius identified themselves as Lithuanians, different from the residents of Warsaw. Lithuania for them was a historical category. Moniuszko with his compositions tried to revive the national feelings of Lithuanians and gave much attention to Lithuania's past, both pagan and Christian. This is reflected in his cantatas "Milda", "Nijolė", music for Józef I. Kraszewski's "The Lament of Vytolis", some songs, and the ballade "Three Budrys", which he wrote while studying in Berlin. His compositions were popular during the Lithuanian national awakening at the end of the 19th and beginning of the 20th century, also in the period between the two world wars in liberated Klaipėda. The composer did not cite folklore but used the intonations of folk songs and dances. He could not have managed that only living in Vilnius. But Moniuszko travelled across Lithuania, especially around Samogitia, so he was very well exposed to folk customs and traditions. The composer is believed to have sacrificed a chance to have international recognition because he wanted to be understood by his compatriots. His main aim was to write music for the people of his environment, in the spirit of his land.[7]

***

Lithuanian themes were popular among composers who had lived, visited, or had been born and raised in that country. For example, Mieczysław Karłowicz (1876–1909) studied music in Germany and Czechia, but never forgot Lithuania where he had spent his childhood. In 1906, he composed the "Lithuanian Rhapsody", using a nostalgic authentic melody based on the minor third. Leszek Polony, the leading Polish authority on Karłowicz, has remarked that the "Lithuanian Rhapsody" had to do with "recollections of childhood, with the portrayal of the family home and children's game".[8] Karłowicz himself had said that in the "Lithuanian Rhapsody" he tried "to encapsulate within it total grief, sadness and eternal servitude of native Lithuanians whose songs he had heard in his childhood, hoping to instil into it a particle of that which hangs vanishing into the air in every part of that region".[9] Music by Karłowicz has been popular until the present time (Fig. 2).

Figure 2. The cover of the CD of Mieczysław Karłowicz's music. Danutė Petrauskaitė's CD collection

Those composers, who had no direct connections with Lithuania, had no special emotions for this land, and used Lithuanian themes only to enrich their musical works or in response to the needs of a certain time period. One of such composers was Antonín Dvořák (1941–1904), who wrote songs based on the folklore of different nations. Lithuanians are grateful for his "Five Lithuanian Songs" for male choir written in 1878 to authentic Lithuanian texts translated into the Czech language. The music of those songs is Dvořák's original composition, having nothing in common with Lithuanian melodies. But it serves as a bridge to the listeners, connecting them to the Lithuanian emotion, expressed in the song lyrics.

Russian and Ukrainian composers and Lithuania

Even a century after the collapse of the Lithuanian state, its fame was still recalled in Russia. Therefore, it was not surprising that for his first opera in 1901 the young Russian composer Alexander Skryabin (1872–1915) used a story about Kęstutis and Birutė (Keistut and Birute), which was based on Lithuanian Duke Kęstutis meeting, in Palanga, a junior priestess, Birutė, who later became his wife. Unfortunately, there was only a fragment left of this unfinished opera, the meeting scene of Kęstutis and Birutė. This fragments make it obvious that the young author was fascinated by the Lithuanian romantic legend, but not with Lithuanian specific features. It has distinct traits of Skryabin's musical language, which were later expressed in his symphonic music. In the meeting scene, the vocal parts of Kęstutis and Birutė are well developed (the composer Sergey Rachmaninov knew them). When he was ill, Skryabin called to comfort him with music. "I was extraordinary pleased, particularly with Skryabin's aria. I think I would still be pleased, were I to hear it again today," Rachmaninov recalled in America.[10]

Another Russian composer, Nikolay Rimsky-Korsakov, inserted the "Lithuanian Dance" into his opera "Mlada". However, it has nothing to do with Lithuanian melodics. It reminds more of Caucasian national dances. The composer may have imagined Lithuanians as a bellicose and brave nation. However, Slavic life is illustrated with typical intonations of Russian music. Thus, the characterization of the two nations does not have equal value.

Adam Mickiewicz as a poet was very dear not only to Lithuanians and Poles, but also to Belarussians and Ukrainians, especially those who appreciated the history of the Grand Duchy of Lithuania connected with the past of their lands as well. That's why in 1955, on the 100th anniversary of Mickiewicz's death, the Ukrainian composer Boris Lyatoshinsky (1895–1968) wrote his famous piece, a symphonic ballade "Gražina". Its main character is Duke Liutauras' wife Gražina who decided to fight against the crusaders instead of him. She put on armour and fought with the enemy as a brave unknown warrior. As she eventually got killed, everybody found out that the warrior was a Lithuanian woman, who fought more bravely than many men. This composition by Lyatoshinski has a very clear plot, written out in the title page of the score. This is a deep psychological drama, based on expressive thematic material and colourful instrumentation. The composition expresses the mystic medieval atmosphere, depicts fierce battles and tragic death of Gražina, even if it does not accentuate her nationality. The main Lithuanian accent in this piece is its title: the name of the brave woman, which is quite common in modern Lithuania.

***

Sometimes Lithuanian folk songs attracted foreign composers when they wished to accomplish a certain project. It happened with Igor Stravinsky (1882–1971) when he was writing his ballet "The Rite of Spring" in 1913. The plot is about a mythological god of spring and fertility, pagan rituals, and the sacrifice of a young girl. Stravinsky looked for special intonations in the anthology of Lithuanian songs published by Antanas Juška in Krakow in 1900. For the introduction to the ballet (the famous solo of bassoon, Fig. 3), he used the song "Tu, mano seserėle" ("You, my Little Sister", Fig. 4). However, it was not the only tune. As the English musicologist Lawrence Morton has noticed, Stravinsky used the song "Tėvužėli mano" ("Dear Father of Mine") for the bride-kidnapping scene. But the composer picked only intervals and changed the rhythm and tonalities. In the episode of "Spring Circles", one can hear modifications of two other Lithuanian songs "O kad aš gėriau, pasigėriau" ("As I was Drinking and Got Drunk") and "O kad aš buvau jaunas, nevedęs" ("When I was Young and Single"). They show how creatively Stravinsky used references. He united these two melodies into one theme to be performed by clarinet *in Es* and bass clarinet. If in his ballets "The Firebird" and "Petrushka" folk songs were used as citations, in "The Rite of Spring" they are the composer's own property. According to Morton, "besides the anthology by Juška, there should have been one or a few other sources which attracted Stravinsky's attention. ... Stravinsky was likely a follower of Molière ("I take my treasures from where I find them"), but he used to forget the sources of those findings very quickly."[11] They were not accentuated by musicologists who were researching Stravinsky's works. That is why a frequent use of Lithuanian folk song in "The Rite of Spring" has not yet become a well-known fact.

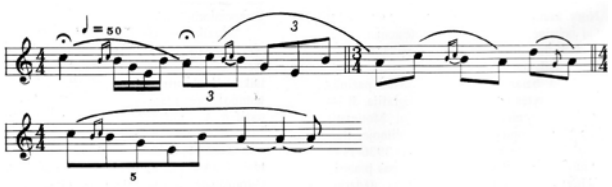


Figure 3. Igor Stravinsky. The Adoration of the Earth (Part I). Introduction

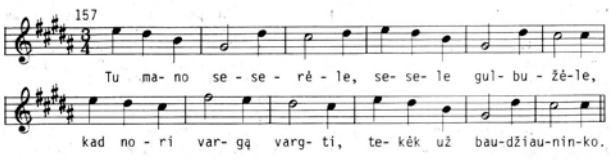


Figure 4. Lithuanian folk song "You, my Little Sister"

For many years, in Lithuania there were rumours about Stravinsky's Lithuanian origin. The poet Stasys Santvaras, who was asked to write an article about the composer for a Lithuanian encyclopaedia published in Boston, decided to check if the rumour was true. He wrote a letter in Russian to Stravinsky himself. "I have only one problem – the origin of your last name. You see, dear Maestro, Stravinskys in Lithuania is a popular word. Even the Old Russian language, as you know was similar to Lithuanian, had a word Strovo (stream).[12] In Lithuania you can find such words as Strava, Strėva (river names), Stravys, Strevys, Stravinskas and Stravinskis (family names), which are very similar (Stravinskas and Stravinskis is the Polish influence on a Lithuanian name, for example, Stravys). In my opinion, the root of your last name is not Russian. Is that possible, that your ancestors came to Russia from Lithuania?"[13] Stravinsky's reply in English was very short. He only sent a link to the book of his memoirs written together with Robert Craft, which contained the composer's story about his origin. "Our family name had been Sulima-Stravinsky. The Sulima is an affluent of the Vysla River, but Russians annexed that part of Poland. For some reason, "Sulima" fell out of our last name. Sulima-Stravinskys had been farmers in Eastern Poland for as long as it was possible to track. During the reign of Catherine the Great they moved from Poland to Russia".[14] In those words of Stravinsky there are two mistakes. The Strava is not an affluent of the Vysla, but of the Nemunas River, which is not in Poland, but in Lithuania. Sulima is not a river, but a name of a coat of arms. It has the image of a noble knight's armour, a crown, an eagle on a yellow background, and three stones on a red background (Fig. 5). This coat of arms was used by about 50 noble families. Among them was Zaviša the Black, who participated in the Battle of Grunwald, and some other Lithuanian nobles, including one branch of the Stravinsky family. According to Stravinsky's biographers, the composer's ancestors used six other coats of arms of the Lithuanian-Polish Commonwealth. This means his ancestors came from the Grand Duchy of Lithuania. It is possible that Santvaras' letter inspired Stravinsky to reconsider his origin. In the other book of his memoirs, Sulima is named as a coat of arms and not the river. The story was not placed in the book "Dialogues" published in Russian in Leningrad in 1971. In that fragment, Stravinsky had told that he owned a ring with the Sulima coat of arms, which was given to him in Warsaw in 1924.[15] The glorious past of the Stravinsky ancestors had an influence on the composer's children. His second son, the pianist Svetoslav (1910–1994) decided to re-include Sulima into his name. In the documents he always signed as Svetoslav Sulima-Stravinsky.

Figure 5. Sulima coat of arms

Another link between Stravinsky and Lithuania was Mikalojus K. Čiurlionis. It is possible that Stravinsky first saw the Lithuanian painter's works in St Petersburg in 1909, during an exhibition. Those works made a great impression on the composer, as well as on many other Russian artists. In 1912, he wrote a letter to his friend Alexander Benua: "I just read your letter about Čiurlionis and I have a great wish to buy something of his pictures. In fact, I wish it for a long time already ... I am sorry that I am asking you this, but I see no other choice. By any means I can only spend 300 rubles. Oh, my God, how can I not miss a chance and have something of Čiurlionis. You would not believe how dear to me he is and with what joy I had read your words about him."[16, 17] Benua agreed to buy a painting for Stravinsky, even though it was quite a difficult task. Čiurlionis's posthumous exhibition was over, and all the paintings, under the supervision of Mstislav Dobuzhinsky, were transported to Moscow. It was necessary to contact Dobuzhinsky himself who willingly cooperated. At that time, Stravinsky lived in Clarense (Switzerland) and could not participate in the purchase of the painting. After consulting with his wife, he decided to buy "A Ballad about the Black Sun"[18] since it was very typical of Čiurlionis and was affordable (Fig. 6). The painting was given to the composer's mother, who possibly brought it to the Stravinsky manor in Ustilug. Unfortunately, during the First World War, this painting was destroyed together with the whole manor. Therefore, Stravinsky enjoyed Čiurlionis's work for a very short time, but did not forget it his whole life. He discussed Čiurlionis with the French writer Romain Rolland in Switzerland, and wrote to the American art scientist Alexis Ranitt, telling that he remembered "A Ballad about the Black Sun" with great sadness.[19]

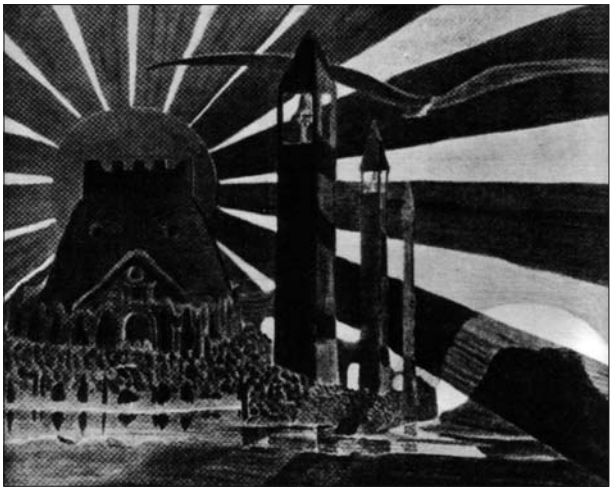


Figure 6. "Fairy Tale of the Black Sun" by Mikalojus K. Čiurlionis

***

There were very few composers who cared about the fate of Lithuania and really tried to express real specificity of the national character. One of them deserves special mention. Alfred Schnittke (1934–1998), who resided in Hamburg but was in Moscow during the dramatic night of January 13, 1991, when the Soviet army attacked the unarmed people and took over the television tower. He composed "Sutartinės"[20], a piece for chamber orchestra, organ, and drums (Fig. 7). The score of this piece was brought to Lithuania by the German pianist and conductor Justus Frantz, who was on tour in the Baltic States. Frantz presented it to Professor Saulius Sondeckis, the leader of the Lithuania Chamber Orchestra. Schnittke had old connections with this conductor who often performed his works in the West, while they were ignored in the USSR. "Sutartinės" was performed by the Lithuanian Chamber Orchestra very soon, on February 5, 1991, in Vilnius. Later Saulius Sondeckis wrote: "The meaning of this small piece is very great for Lithuania, because no such world-famous artist had condemned the aggression against Lithuania and did not stand up to defend us. Even Lithuanian artists did not compose anything like that."[21] Schnittke heard his "Sutartinės" at the Lucerne Music Festival in 1993. The composer was already very ill, and it was his last time he met the Lithuanian conductor (Fig. 8). Presently, the composition is performed almost each year on January13, the memorial day of freedom fighters.

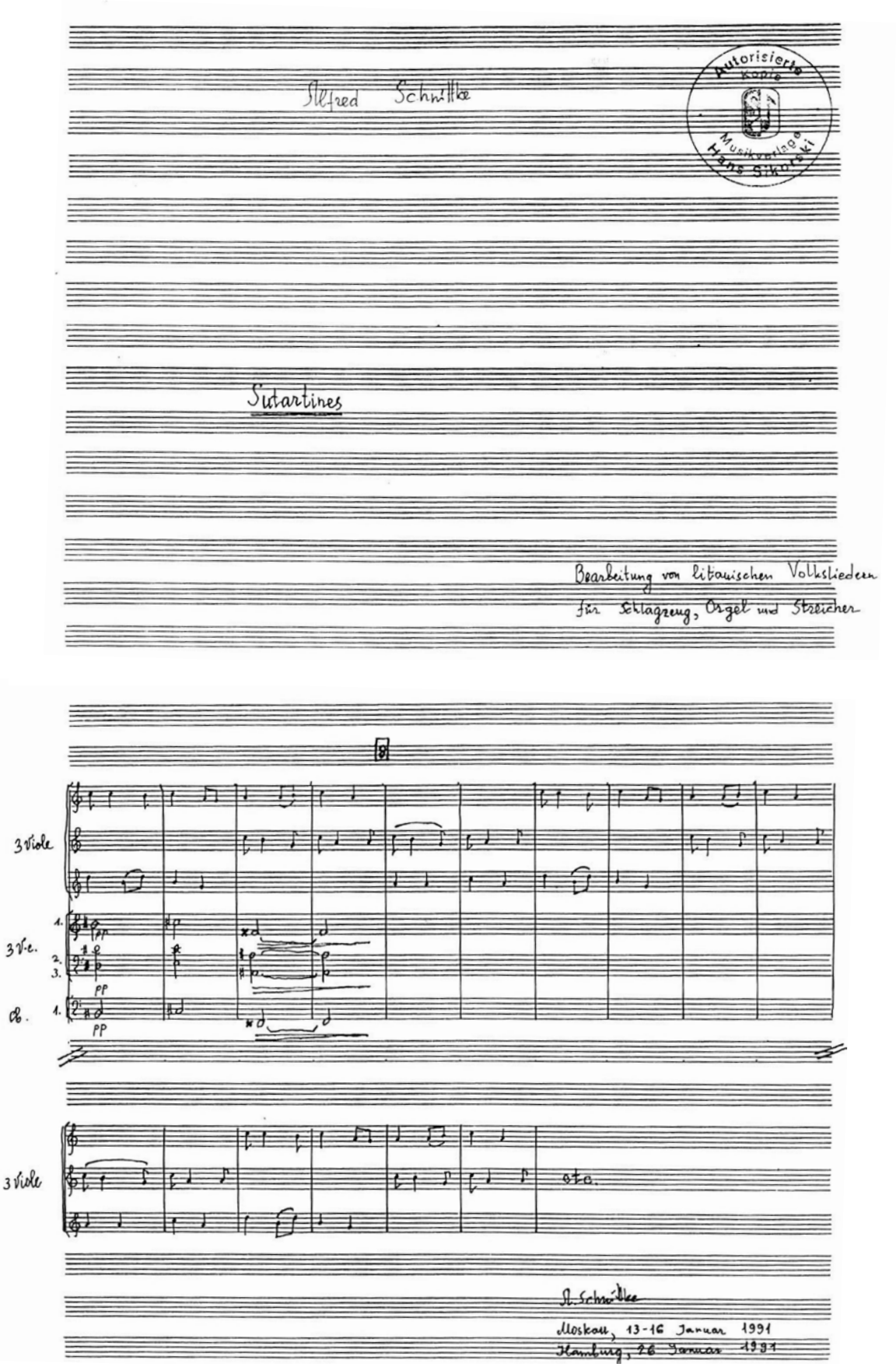


Figure 7. "Sutartinės". The manuscript of Alfred Schnittke. Personal archives of Prof. Saulius Sondeckis

Figure 8. Alfred Schnittke (left) with Prof. Saulius Sondeckis at Lucerne Festival in 1993. Personal archives of Prof. Saulius Sondeckis

German composers in Lithuania Minor

German composers, who were connected with Lithuania Minor, can be grouped into two categories: those who were only visiting it, and those who were born, raised, and acquired their music education in it. They had a different view of East Prussian culture and nature, and the influence of this land on their work was different. Most of them, who travelled from Germany to Russia, stayed in Tilsit for a while, but for a longer residence they chose Königsberg, the capital of East Prussia.

At the end of the 18th century, Königsberg had about 54,000 residents.[22] A century later, it was the fourth biggest city of Germany, known not only for its developed industry, but also for the university (founded in the middle of the 16th century), old musical traditions, and the city theatre, established in 1755. This city fascinated and attracted the young musician, Richard Wagner (1813–1883) who had recently begun an independent life. Moreover, his mistress, the beautiful actress Christiane W. (Minna) Planer worked there. Fostering the hope to become a lead conductor of the Königsberg opera house, on July 7, 1836, he began an extremely troublesome and fatiguing journey to the distant town of Königsberg. It seemed to Wagner that he was leaving the world, as he travelled on day after day through the marshes. Then followed a sad and humiliating impression of Königsberg, where, in one of the poorest-looking suburbs, Tragheim, near the theatre, and in a lane such as one would expect to find in a village, the composer found the ugly house in which Minna lodged. Life in Königsberg was not easy. The conductor of Opera House Louis Schubert, the famous musician whom Wagner had known from very early times as the first violoncellist of the Magdeburg orchestra, did not intend to give up his position and saw the young composer as his rival. In addition, even though Königsberg had an active cultural life, in comparison with the cultural centres of Europe it seemed very much on the periphery. At the end of 1836, he wrote to his friend Robert Schumann: "I'm still alive, even though I'm a hundred miles from cultivated Germany." In the same letter he described himself as having been "exiled to Siberia."[23]

Wagner's hope was strengthened by the tours to Memel (now Klaipėda), but they were not that successful. At the beginning of the 19th century, the musical activity in the city, with only 9,000 residents[24] was very poor. The main cultural facility was Memel theatre (Städtisches Schauspielhaus), which produced dramas, vaudevilles, operettas, and operas.[25] It often organized tours and welcomed tours from theatres of other cities. One of such troupes was from Königsberg, which came to Klaipėda in August 1836. Among the performers were the young conductor, Richard Wagner, and his fiancée Minna. The trip by boat, as well as the city itself, made a very gloomy impression on him. Later Wagner wrote in his memoirs: "We went most of the way by sea, and crossed the Kurische Haff in a sailing vessel in bad weather with the wind against us – one of the most melancholy crossings I have ever experienced. As we passed the thin strip of sand that divides this bay from the Baltic Sea, the castle of Runsitten[26] where Hoffmann laid the scene of one of his most gruesome tales ("Das Majorat")[27] was pointed out to me. The fact that in this desolate neighbourhood, of all places in the world, I should after so long a lapse of time be once more brought in contact with the fantastic impressions of my youth, had a singular and depressing effect on my mind. The unhappy sojourn in Memel, the lamentable role I played there, everything in short, contributed to make me find my only consolation in Minna, who, after all, was the cause of my having placed myself in this unpleasant position."[28] Abraham Moller, Wagner's close friend, came together with him from Königsberg to Memel and did all kinds of queer things to promote Wagner's interests. His help was essential since Schubert continued his conspiracies. One day Schubert, in consequence of a dispute with the director of Königsberg Opera Anton Hubatsch on the previous night, actually declared himself too unwell to attend a rehearsal of "Euryanthe" by Carl Maria von Weber, in order to force the manager to summon Wagner suddenly to take his place. He hoped that the young musician was totally unprepared to conduct that difficult opera which was seldom played. Although Wagner had never really had a score of "Euryanthe" before himself, his wish was so little gratified, that Schubert chose to get well for the representation in order to conduct it himself, which he would not have done if it had been found necessary to cancel the performance on account of Wagner's incompetence. Wagner had also very gloomy memories about that

summer's weather. The climate, which even on summer evenings struck Wagner as horribly cold and occupied merely in warding off the most painful troubles of his life, time, "as far as any professional advancement was concerned, was completely lost."[29]

For Klaipėda residents, things looked differently. They saw Wagner's enthusiasm, as he was rehearsing the troupe's performances and conducted "overtures" which were popular as musical embellishments for the plays performed. Even though he only had small appearances, they were very successful. The audiences admired his conducting and extraordinary temperament: "The conductor's stick energetically flickered in his hand, clad in white soft leather gloves."[30] Wagner's visit became a very important cultural event and is remembered until the present (Fig. 9).

Figure 9. Monument to Richard Wagner in the Klaipėda Drama Theatre. Photo by Danutė Petrauskaitė

After returning to Königsberg, Wagner soon married Minna Planer. The wedding took place in the parish church of Tragheim on November 24, 1836. But neither this wedding nor his work at the theatre brought him satisfaction. Wagner was often jealous of his wife, and she complained to him about the family's poor economic situation. However, Wagner did not succeed in establishing himself in this theatre. Even though in April 1837, Schubert left Königsberg, the theatre was facing bankruptcy and closed down in May. Wagner tried to revive it, but his effort did not give any result. Moreover, his wife Minna left him. So he had no other way than to go after her to Dresden. It seemed that Wagner would never again appear in East Prussia. But two years later he came there again, just under more complicated conditions.

In July 1839, after the end of the concert season at the Riga Opera Theatre, Wagner decided to try his luck in Paris. But he could not legally go there. He was wanted by creditors. Therefore, he had to cross the Russian-Prussian border secretly.

If the sense of contentment was involuntarily aroused by his and Minna's passage through the fruitful Courland and by the postal road to Tauragė in the luxuriant month of July, so the escape itself, on the night of 10 to 11 July was very dangerous.[31] The fugitives, Richard, Minna, and their dog Robber, had to run at full speed down the hill, scramble through a ditch, and then hurry along until they were beyond the range of the soldiers' guns. The Cossacks were bound in case of discovery to fire upon them even on the other side of the ditch. This return rightly remained one of the saddest memories of Wagner's youth. The journey across the Tilsit lowland[32] and Arnou (Arnava),[33] in order to avoid Königsberg, also caused physical and spiritual challenges. They passed through the smaller villages and along bad roads. Even this short distance was not to be covered without accident. When the coach turned over near a farmyard and Minna was so severely indisposed by the accident, owing to an internal shock that Wagner had to drag her, with the greatest difficulty, as she was quite helpless, to a peasant's house. This could have been a house of Lithuanians whose population in East Prussia was not small. Wagner thought that those people were surly and dirty, and the night they spent there was a painful one for the poor sufferer. Finally, after reaching the Pillau port[34] (Fig. 10), they secretly boarded a boat and said farewell to Prussia – forever.

Figure 10. Pillau in the 19th century. The Museum of Lithuania Minor in Klaipėda

Even though Wagner saw the period in Königsber as lost time in the sense of artistic maturity, we must acknowledge that he staged and conducted operas and symphony concerts, composed music,[35] read a lot, especially works by Ernst T. W. Hoffman, a writer and musician who had a big influence on him and whose origins were in the Prussian land.

While living in Königsberg, Wagner wrote the overture "Rule Britannia" and the sketches for Zacharius Werner's literary work "Die letzte Verschwörung der Heiden in Preussen, oder Der Deutsche Ritterorden in Königsberg" ("The Last Pagan Conspiracy in Prussia, or the Order of the German Knights in Königsberg"). In the latter work (the libretto was written by Singer), the young composer found a particular interest in East Prussian life and mythology, its past and legends, which was very common among the romanticists of the 19th century. Among the characters of this piece, there were the deities Patrimpas, Pikuolis and Perkūnas, whom Prussians and pagan Lithuanians had believed in. The surviving sketches comprise three numbers: the Introductions, Chorus of Priests and Chorus of Youths. (It is very interesting that some melodic lines are strikingly similar to the later "Lohengrin"). This historical drama was performed in Königsberg on the February 17, 1837, and Minna Planer played the role of a young heathen Prussian woman, Marga. However, Wagner's name was not mentioned in the cast and he himself never referred to the play in his musical sketches. However, according to Wagner's music editors, the sketches were presumably played at the premiere, "but this remains no more than a hypothesis."[36]

It is doubtful whether Wagner felt the Lithuanian spirit any deeper or if he met any Lithuanian intellectuals or artists. In East Prussian cities, the residents were mostly Germans, and the composer had no contact with rural people. Moreover, his life was limited to his home and theatre, so he had very few close friends and did not have many social ties even with Germans. As Wagner left Königsberg, he had no more interest in its musical life. When he became famous, some of his operas were staged in Königsberg, while the composer was still living: "Tannhäuser" in 1853, "Tristan und Isolde" in 1881 and later his historical drama "Die letzte Verschwörung der Heiden in Preussen..." with Wagner's musical sketches in 1937.

***

The musical culture of Lithuania Minor, especially Königsberg, was enriched by constant connections with Western European musicians who had visited the city since the 16th century.[37] Among the most famous composers of the 19th century were Johannes Brahms and Robert Schumann. Little is known of Brahms's impressions from his tour to Königsberg,[38] while Schumann wrote a diary about his journey from Germany to Russia.

Schumann came to Königsberg in 1844 together with his wife Clara, who was a touring pianist. At that time, he was still little known as a composer, so Prussian people's attention was paid mostly to Clara. Both of them were impressed by the nice people of Königsberg. They visited Immanuel Kant's house and attended a concert given by the Sobolevski Academy.[39] After two concerts given by Clara, together with her, Robert Schumann went to Tilsit on February 4. The next day they were heading across the Nemunas River and travelling further to Riga. Later, Clara wrote: "While we were travelling to the border which scared us, it was horrible, and my heart palpitated. Close to the border we were met by a Cossack officer with a pistol in his belt. He escorted us to the customs. It was such a lovely and pleasant place! And we were so afraid of it? They were very courteous to us, only opened and closed our suitcases. It did not take even half an hour."[40] That year the winter had been very cold and snowy. The travellers saw snowdrifts, lots of sledges and hardly usable roads. But after crossing the border, they travelled by a Russian stagecoach. ... Robert Schumann remembered: "On Monday, February 5, at 4 o'clock in the morning we left Tilsit. ... Inside the stagecoach, it was very comfortable. ... The lunch was disgusting. The trip was extremely tiresome and boring. We pass Lithuanian villages. There are many people on the streets, mostly Jews."[41] In fact, Schumann was passing not Lithuanian villages, but small towns, mostly populated by Jews who were pursuing trade. So he did not manage to see a real Lithuanian picture.

***

Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) travelled across Lithuania Minor being only ten years old and was greatly impressed by the East Prussian nature and local residents (women, fishermen, living in sand covered houses, pub musicians[42]). These impressions were reflected in his work "Die Hexenszene" ("Scene of the Witches") written in 1795, one of 13 pieces for William Shakespeare's tragedy "Macbeth". The nature of Lithuania Minor was also reflected in works by Carl Kampf: original songs "Morgen an der Ostsee" ("Morning at the Baltic Seaside"), "Morgenwanderung" ("Morning Walk"), harmonized folk songs, suite "Aus baltischen Landen" ("From the Baltic lands"). Ernst T. W. Hoffmann (1776–1822) was fascinated by the East Prussian history, crusaders fights with pagan Prussians. According to that theme, he wrote the music for Zacharius Werner's drama "Kreuz an der Ostsee" ("A Cross by the Baltic Sea") using the intonations from Lithuanian folk songs. One of the characters was the sea god Bangpūtys, often met in Lithuanian folklore.

Carl O. Nicolai (1810–1849) liked Lithuanian folk songs, published them and explained the specificity of song melody, revealing their beauty and uniqueness.[43]

Lithuanian themes can mostly be found in the works of German composers who were born in Lithuania Minor or had a better knowledge of this land (Fig. 11). They were inspired by this land's legends and myths, and especially the nature. The music historian and composer Erwin Kroll (1886–1976) wrote: "East Prussian nature! We think of sun and sand, wide open wilderness, pine groves and swamps, of clean air and mist, gloomy forests and shiny lakes, of the murmur of the sea, the dunes, the silent harbour, the riversides, beautiful hilly land. Colourful diversity with its fortresses and churches, castles and small farms, cities and villages shows rapid residence growth."[44]

Zwölf

Volkslieder aus Ostpreußen

für mittlere Singstimme und Klavier

gesetzt von

Erwin Kroll

Gegr. 1838

BOTE & BOCK

BERLIN · WIESBADEN

Imprimé en Allemagne Printed in Germany

Figure 11. Colection of harmonised folk songs from East Prussia by Erwin Kroll. Klaipėda University library

Max Laurischkus (1887–1929), a composer of Lithuanian origin, was well acquainted with the folk music of Lithuania Minor. His connections with Lithuanian folklore are reflected in the cycle of pieces for piano "Das Litauische" ("Lithuanian"), a quintet for wind instruments "Aus Litauen" ("From Lithuania") and the composition "Träumerein am Kurischen Haff" ("Dreams by the Curonian Lagoon"). In 1926 he wrote: "In all my works there appears an East Prussian, that is who I am and always will be. These often used barcaroles and elegies appeared out of my impressing at the Curonian Lagoon. East Prussian nature, even though quite poor and melancholic, is reflected in my music."[45] The composer Paul Scheinpflug (1875–1937), who lived in Königsberg, also was impressed by the East Prussian landscape. The second movement of his String Quartet in C minor, Op. 18, is named "Litauen" ("Lithuania") and is based on a melody that reminds of a folk song.

A large number of pieces on the East Prussian theme were written by Otto Besch (1885–1966). That is "Ostpreussische Suite" ("East Prussian Suite") for violin and piano, "Ostpreussische Tänze" ("East Prussian Dances"), "Kurische Suite" ("Curonian Suite"), "Ostpreussisches Bilderbuch" ("East Prussian Picture Book") for orchestra, and songs with East Prussian poets' lyrics. One of the most impressive pieces by Heinz Tiessen (1887–1971) is "Naturtrilogie" ("Trilogy of Nature") for piano, reflecting the landscape of Neringa. The nature of Lithuania Minor in musical works was also reflected by Herbert Brust (1900–1969). He wrote the songs "Nehrungsbilder" ("Pictures of Neringa"), "Dorf unter Düne" ("A Village under the Dunes"), "Volk in der Ostmark" ("A Nation at the Border"), cantata "Memelerruf" ("Call of Memel"), "Bernsteinkantate" ("The Amber Cantata"), etc.

Conclusions

Lithuanian passages were reflected in foreign artistic works in several ways: librettos of scenic compositions or lyrics of the songs; the titles of musical works; citation or imitation of folk songs. Lithuania was dearest to the composers who thought of it as their homeland (Moniuszko, Karłowicz). Others were delighted with Lithuanian history or folk art because they found material for the realization of their creative ideas (Ponchielli, Chopin, Skryabin, Lyatoshynsky). Most of composers did not consider the specificity of Lithuanian music more deeply (Rimsky-Korsakov, Dvořák). If they found any, they used it not to express the Lithuanian spirit, but to enrich their original creative works (Stravinsky). That is why not all the pieces containing Lithuania's name have Lithuanian specificity. Only a few composers dedicated their works to Lithuania, also basing them on the Lithuanian theme (Karłowicz, Schnittke). German composers' interest in Lithuania Minor nature and history did not mean that they paid any deeper attention to the culture of local residents (Reichardt, Hoffmann, Wagner). Even the appreciation of Lithuanian folk songs showed only a

romantic interest in exotic things, even though it is necessary to acknowledge the great influence of the native land, especially its countryside (Nicolai, Laurischkus, Tiessen, Besch, Brust). Despite different motivation and artistic interests, as well as different view of the Lithuanian state and people, Lithuanian passages in foreign composers' works made their music more diverse and colourful and served for the popularization of Lithuania's name.

References

1 A. Ponchielli opera *Lietuviai. I. Lituani.* Chicago, 1981. P. 85.
2 Enrique Alberto Arias. "Ponchielli's I Lituani. Its Historical, Stylistic and Literary Sources". In: *Lituanus*, 1991, volume 37, No. 2, p. 92.
3 Ibid. P. 93.
4 In fact, under the rule (1392–1430) of Vytautas the Great, the Grand Duchy of Lithuania attained a pinnacle both territorrially and internationally, which was never to attain again.
5 A. Ponchielli opera *Lietuviai. I. Lituani.* Chicago, 1981. P. 8–9.
6 David Björling. Chopin and G minor Ballade, http://epubl.luth.se/1402-1552/2002/01/LTU-DUPP-0201-SE.pdf. P. 20.
7 Vida Bakutytė. „Lietuviškoji Stanisłavo Moniuszkos gaida". In: *Kultūrologija 10,* Vilnius, 2003, p. 155–156.
8 Booklet of CD—*Karłowicz: Stanisław and Anna Oświecim, Lithuanian Rhapsody, Eternal Songs.* BBC Philharmonic, 2002, Chandos Records Ltd. P. 6.
9 Ibid.
10 Faubion Bowers. *Scriabin. A Biography*. Courier Dover Publications, 1996, p. 153.
11 Adeodatas Tauragis. „Pastabos „Šventojo pavasario" paraštėse". In: *Muzikos žinios,* 1992, Nr. 243, p. 30.
12 Santvaras' statement was not true.
13 И. С. Стравинский. *Переписка с русскими кореспондентами. Материалы к биогрфии. Том I. 1882–1912.* Москва, 1998, с. 406.
14 И. С. Стравинский. *Диалоги.* Ленинград, 1971, с. 23
15 И. С. Стравинский. *Переписка с русскими кореспондентами. Материалы к биогрфии. Том I. 1882–1912.* Москва, 1998, с. 407.
16 This is possibly mentioned the article of Benua about Čiurlionis, printed on February 10th, 1912, in a Russian journal *Речь* ("Speech").
17 И. С. Стравинский. *Переписка с русскими кореспондентами. Материалы к биогрфии. Том I. 1882–1912.* Москва, 1998, с. 311.
18 In Lithuanian historiography, the picture is mentioned as the *Fairy-tale of Black Sun.*
19 И. С. Стравинский. *Переписка с русскими кореспондентами. Материалы к биогрфии. Том I. 1882–1912.* Москва, 1998, с. 318.
20 Sutartinės are archaic Lithuanian polyphonic songs.
21 Saulius Sondeckis. „Alfredas Šnitkė ir Lietuva". In: *Muzikos barai,* 1998, Nr. 15, p. 7.
22 *Visuotinė lietuvių enciklopedija. T. 9.* Vilnius, 2006, p. 391.
23 Hannu Salmi. *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century. Sweden, Finland, and the Baltic Provinces.* 2005, University of Rochester Press, NY, USA, p. 15.
24 *Visuotinė lietuvių enciklopedija. T. 10.* Vilnius, 2006, p. 201.
25 Daiva Kšanienė. *Muzika Mažojoje Lietuvoje. Lietuvių ir vokiečių kultūrų sąveika (XVI a. – XX a. 4 dešimtmetis).* Klaipėda, 2003, p. 381–383.
26 It may have been the castle of Rasytė (Rossitten). The place is now named Rybachiy (Рыбачий).
27 Rasytė castle was built by crusaders at the end of the 14th century. From there they raided Lithuania. The action of Hoffman's novel, when a horrible murder was committed, takes place in the 18th century. In the writer's lifetime, this castle did not exist anymore.
28 Richard Wagner. *My life.* Volume 1, http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/wglf110.txt.
29 Ibid.
30 Johanes Sembrizki. *Klaipėda . XIX amžiuje. Klaipėdos istorija. II t.* Klaipėda, 2004, p. 132.
31 Leonas Stepanauskas. „Richardas Vagneris ir Lietuva". In: *Švyturys.* 1983. Nr. 4, p. 8–9.
32 Presently, the Russian city Sovetsk (Советск).
33 Presently, the Russian city Rodniki (Родники).
34 Lith. Piliava. Presently, the Russian city Baltiysk (Балтийск).
35 He prepared the opera "La muette di Portici" ("The Mute Girl from Portici") by Daniel Auber for his wife's benefit.
36 Hannu Salmi. *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century. Sweden, Finland, and the Baltic Provinces.* 2005, University of Rochester Press, NY, USA, p. 19.
37 Laima Kiauleikytė. „Mažosios Lietuvos muzikos kultūros demokratėjimo prielaidos". In: *Kultūrologija 11,* Vilnius, 2004, p. 280.
38 Johannes Brahms conducted his own *Symphony No. 2* and played his *Concert for Piano in D Minor* on April, 1880.
39 A composer, conductor, violinist and pedagogue Eduard Sobolevski was born in Königsberg in 1808, lived and worked there many years. He established choral society *Singverein* in this city which later was transformed to the famous *Musikalische Academie.*
40 Михаил Сапонов. *Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвига Шпора, Роберта Шумана*. Москва, 2004, с. 154.
41 Ibid.
42 Laima Kiauleikytė. „Mažosios Lietuvos muzikos kultūros demokratėjimo prielaidos". In: *Kultūrologija 11,* Vilnius, 2004, p. 282.
43 Daiva Kšanienė. *Muzika Mažojoje Lietuvoje. Lietuvių ir vokiečių kultūrų sąveika (XVI a.–XX a. 4 dešimtmetis).* Klaipėda, 2003, p. 103.
44 Erwin Kroll. *Musikstadt Königsberg. Geschichte und Erinnerung.* Freiburg, 1966, S. 23.
45 Ibid., S. 26.

Literature

Arias, Enrique Alberto Arias. "Ponchielli's *I Lituani.* Its Historical, Stylistic and Literary Sources". In: *Lituanus*, 1991, volume 37, No. 2, p. 89–96.

Bakutytė, Vida. „Lietuviškoji Stanisłavo Moniuszkos gaida". In: *Kultūrologija 10*, Vilnius, 2003, p. 153–187.

Björling, David. *Chopin and G minor Ballade*, http://epubl.luth.se/1402-1552/2002/01/LTU-DUPP-0201-SE.pdf.

Booklet of CD. *Karłowicz: Stanisław and Anna Oświecim, Lithuanian Rhapsody, Eternal Songs.* BBC Philharmonic, 2002, Chandos Records Ltd.

Bowers, Faubion. *Scriabin. A Biography.* Courier Dover Publications, 1996.
Etkindas, Markas. *Pasaulis kaip didelė simfonija.* Vilnius: Vaga, 1976.
Kiauleikytė, Laima. „Mažosios Lietuvos muzikos kultūros demokratėjimo prielaidos". In: *Kultūrologija 11*, Vilnius, 2004, p. 265–285.
Kroll, Erwin. *Musikstadt Konigsberg: Geschichte und Erinnerung.* Freiburg i. Br.: Atlantis Verlag, 1966.
Kšanienė, Daiva. *Muzika Mažojoje Lietuvoje. Lietuvių ir vokiečių kultūrų sąveika (XVI a. – XX a. 4 dešimtmetis.* Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 2003.
Mališauskas, Jurgis. „Rasytės pilies vaiduoklis". In: *Klaipėda*, 1996 01 26, p. 15.
Ponchielli, Amilcare. *I Lituani. Lietuvių opera, 25 metų sukaktis.* Chicago: Lietuvių opera, 1981.
Salmi, Hannu. *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century. Sweden, Finland, and the Baltic Provinces.* 2005, University of Rochester Press, NY, USA.
Sembrzycki, Jan Karol. *Klaipėda XIX amžiuje. Klaipėdos istorija.* Klaipėda: Libra Memelensis, 2004.
Stepanauskas, Leonas. „Richardas Vagneris ir Lietuva". In: *Švyturys*, 1983, Nr. 4, p. 8–9.
Tauragis, Adeodatas. „Pastabos „Šventojo pavasario" paraštėse". In: *Muzikos žinios*, 1992, Nr. 243, p. 26–30.
Wagner, Richard. *My life.* Volume 1, http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/wglf110.txt.
Сапонов, Михаил. *Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнераб Людвига Шпора, Роберта Шумана.* Москва, 2004.
Стравинский, Игорь. *Диалоги. Воспоминания. Размышления. Коментарии.* Ленинград: «Музыка», 1971.
Стравинский, Игорь. *Переписка с русскими кореспондентами.* Материалы к биогрфии. Том I. 1882–1912. Москва: издательское объединение «Композитор», 1998.

Santrauka

Nelietuvių kompozitorių santykių su Lietuva būta įvairių. Vieni jų šiame krašte gimė ir augo ar praleido didelę gyvenimo dalį (C. Cui, Z. Fibichas, S. Moniuszka, M. Karłowiczius), kiti čia lankėsi vos kelias dienas ar savaites (A. Skriabinas, S. Prokofjevas, A. Schnittke); dar kitiems taip ir neteko išvysti Lietuvos, o tik apie ją girdėti (A. Dvořákas, F. Chopinas, A. Ponchielli, N. Rimskis-Korsakovas, K. Kurpińskis, B. Liatošinskis, R. Kunadas). Tačiau buvimas Lietuvoje ilgiau ar trumpiau nenulėmė tikro Lietuvos pažinimo lygio. Todėl lietuviški elementai svetimtaučių kūryboje reiškėsi keliais būdais: 1) per sceninių kūrinių siužetą ar dainų žodžius, 2) per kūrinių pavadinimus, 3) per charakteringų dermių panaudojimą, liaudies dainų citavimą ar imitavimą.

Didžiosios Lietuvos Kunigaikštystės istorija davė impulsą atsirasti ne vienai operai, kurios veikėjai vienu ar kitu aspektu yra susiję su Lietuva. Jaunasis A. Skriabinas 1901 m. savo pirmajai operai pasirinko siužetą apie Kęstutį ir Birutę, pats parašė libretą ir keletą muzikinių fragmentų. Kito rusų kompozitoriaus N. Rimskij-Korsakovo operoje-balete „Mlada" galima išgirsti „Lietuvišką šokį". Tačiau šiuos kompozitorius labiau domino romantiškumo aspektai nei lietuviško įvaizdžio paieškos. Kaip ir A. Ponchielli'ui, parašiusiam operą „Lietuviai" pagal Adomo Mickevičiaus dramą „Konradas Valenrodas". Pastarajam kompozitoriui svarbiausia buvo kovos už laisvę idėja, kurią brangino ir patys lietuviai. Nors ši opera grynai itališkos muzikos dvasios, ji buvo ne kartą rodyta lietuviškose Čikagos ir Vilniaus teatrų scenose.

A. Mickevičiaus poema apie Konradą Valenrodą turėjo įtakos ir lenkų muzikui F. Chopinui. Lankydamasis pas R. Schumanną Drezdene, jis prisipažino, jog Baladę *g-moll* parašė šio kūrinio paveiktas. 1831 m. F. Chopinas pagal lenkų poeto L. Osińskio eiles sukūrė „Lietuvišką dainą". Tai šviesi, šiek tiek nostalgiška vokalinė miniatiūra, pagrįsta motinos ir dukters pokalbiu, dažnai būdingu lietuvių liaudies dainoms. A. Mickevičiaus poema „Gražina" atkreipė ir ukrainiečių kompozitoriaus B. Liatošinskio dėmesį. 1955 m., kai buvo pažymimos šio poeto 100-osios mirties metinės, jis sukūrė vieną žymiausių savo kūrinių – simfoninę baladę „Gražina". Tai psichologinė drama, kuriai panaudota išraiškinga tematinė medžiaga ir spalvinga instrumentuotė. Kūrinys perteikia mistinę viduramžių atmosferą, įnirtingų kovų vaizdus ir tragišką Gražinos žūtį, tačiau neakcentuoja jos tautiškumo.

Daug lietuviškos tematikos galima surasti lenkų kompozitoriaus S. Moniuszkos kūryboje. Šis muzikas Vilniuje praleido beveik du dešimtmečius (1840–1958). Didžiulį dėmesį jis skyrė Lietuvos praeičiai. Tai atsispindi jo kantatose „Milda", „Nijolė", muzikoje J. Kraszewskio „Vytuolio raudai", kai kuriose dainose, baladėje „Trys Budriai". Kompozitorius necitavo lietuvių folkloro, tačiau naudojo dainų ir šokių intonacijas. To jis būtų negalėjęs pasiekti gyvendamas tik Vilniuje. S. Moniuszka keliavo po Lietuvą, ypač Žemaitiją, ir buvo gerai susipažinęs su liaudies tradicijomis.

Kitas lenkų kompozitorius M. Karłowiczius niekada nepamiršo Lietuvos, kurioje prabėgo jo vaikystė. 1906 m. sukūrė „Lietuvišką rapsodiją", joje panaudojo ilgesio kupinas lietuvių liaudies dainų intonacijas. 1878 m. A. Dvořákas parašė „Penkias lietuviškas dainas" vyrų chorui pagal autentiškus liaudies tekstus, išverstus į čekų kalbą. Šių dainų muzika yra originali kompozitoriaus kūryba, neturinti nieko bendra su lietuviškomis melodijomis. Tačiau ji – lyg tiltas, jungiantis klausytoją su lietuviškų jausmų pasauliu.

Daug gijų sieja rusų kompozitorių I. Stravinskį ir Lietuvą. Jo protėviai buvo kilę iš LDK. Todėl lenkiška ir lietuviška tematika domino kompozitorių. Rašydamas baletą „Šventasis pavasaris", intonacinio savitumo jis sėmėsi iš Antano Juškos lietuviškų dainų antologijos. Taip pat žavėjosi M. K. Čiurlionio daile ir vieną paveikslą net buvo nusipirkęs iš Peterburge demonstruojamos dailininko ekspozicijos.

Kompozitorių, kuriuos būtų jaudinęs Lietuvos likimas, kurie būtų stengęsi atskleisti specifinius lietuvių tautos bruožus ar muzikos ypatumus, nedaug. Bet vienas jų – tuo metu Hamburge gyvenęs A. Schnittke – pelnė itin didelę pagarbą, kai po kraupios 1991 m. sausio 13-osios nakties sukūrė kompoziciją „Sutartinės“ kameriniam orkestrui, vargonams ir mušamiesiems, skirtą Lietuvai. Tai bene vienintelis užsienio kompozitoriaus kūrinys šių tragiškų įvykių atminimui. Jį atliko S. Sondeckio vadovaujamas Lietuvos kamerinis orkestras.

Vokiečių kompozitorius, susijusius su Mažąja Lietuva, galima skirstyti į dvi grupes: vieni jų tik keliavo po šį kraštą ar jame trumpai gyveno, kiti čia buvo gimę, užaugę ar įgiję muzikinį išsilavinimą. Todėl jie skirtingai žvelgė į Rytų Prūsijos kultūrą ir gamtą, skirtingai šis kraštas veikė ir muzikinę jų veiklą. R. Wagneris, nors ir praleido pusmetį etnografinėse lietuvių žemėse, jokių sąlyčio taškų su autochtonais neturėjo. Kaip ir R. Schumannas, kadaise trumpam apsistojęs Karaliaučiuje ir per Lietuvą vykęs į Rygą. Dar kiti kompozitoriai domėjosi Mažosios Lietuvos gamta ir istorija, bet jie nebuvo įsigilinę į lietuvišką kultūrą (J. F. Reichardtas, E. T. Hoffmannas), nors taip pat reikia pripažinti didžiulę gimtojo krašto, kurio dalis buvo ir lietuviškas kaimas, įtaką (C. O. Nicolai, M. Laurischkus, H. Tiessenas, O. Beschas, H. Brustas). Net susižavėjimas lietuvių liaudies dainomis liudija ne daugiau kaip romantišką potraukį egzotiškiems reiškiniams. Nors motyvacija ir skirtinga, visų nelietuvių kompozitorių kūryboje įsiterpę lietuviški pasažai jų muziką padarė įvairesnę, spalvingesnę ir prisidėjo prie Lietuvos vardo garsinimo.

Dario MARTINELLI

Music, Identity and the Strange Case of Authenticity

Muzika, tapatumas ir ypatingas autentiškumo atvejis

Abstract
The scope of the present article is to describe the notion of musical authenticity, starting from what seems to be the most important (and controversial) characteristics:
1) Its role in musicological discourse;
2) The (cultural, aesthetic, etc.) contexts of emergence;
3) The theoretical definition of the concept, as related to its opposite (authenticity) and to other elements (engagement, disengagement, rhetoric);
4) Its application to the context of national musical identity;
5) Its nature as ethical and ideological category.
The methodological interface of the essay is mostly semiotic and philosophical, other than musicological.
Keywords: authenticity, inauthenticity, engagement, disengagement, Italy, ideology.

Anotacija
Šiuo straipsniu siekiama aptarti muzikinio autentiškumo sąvoką, didžiausią dėmesį skiriant, autoriaus manymu, svarbiausioms (ir labiausiai kontroversiškoms) jos ypatybėms:
1) autentiškumo vaidmeniui muzikologiniame diskurse;
2) kultūriniams, estetiniams ir kt. autentiškumo atsiradimo kontekstams;
3) teoriniam sąvokos apibrėžimui, siejant ją su jos priešybe (neautentiškumu) ir kitais elementais (įjungimu, išjungimu, retorika);
4) šios sąvokos pritaikymui muzikinio tautinio tapatumo kontekstui;
5) autentiškumui kaip etinei ir ideologinei kategorijai.
Straipsnio mokslinė metodologija iš esmės yra labiau semiotinė ir filosofinė nei muzikologinė.
Reikšminiai žodžiai: autentiškumas, neautentiškumas, įjungimas (*embrayage*), išjungimas (*débrayage*), Italija, ideologija.

1. Introduction

The issue of authenticity is remarkably recurrent in both scholarly and everyday discourses about art, and particularly about music. Normally, possibly always, the label "authentic", as applied to works, composers, styles, performances or other things, bears a clearly positive ideological connotation (both in the epistemological and, as we shall see, in the political sense), as if it was a feature to pursue almost systematically, paradigmatically, when producing a piece of music. As Peter Kivy, somewhat ironically, suggests about musical performance:

> *The highest praise one can bestow on a musical performance, in many influential circles, is to say that it was "authentic"... "Authentic", then, has become or is close to becoming a synonym for "good", while seeming to confer upon a performance some magical property that it did not have before. It is the musical version of the doctrine of the real presence* (Kivy, 1995, p. 1).

Apparently, the qualities associated with authenticity are most of the times of ethical type: authentic music is perceived as honest, real, uncorrupted, even "loyal" towards the audience. Many are the musicologists who addressed the issue of authenticity in explicitly ethical terms, in fact reminding of the importance (which I by all means support) of forms of scientific inquiry that are not only descriptive, but accept the challenge of being prescriptive as well. Eero Tarasti's "Existential Semiotics" is a very good example:

> *...We cannot exclude from the present investigation the vast domain of ethical problems. One cannot be satisfied, in general, with a study in which a phenomenon is reduced to some of its aspects, but even in a most abstract artwork we have to account for the whole weight of reality that has yielded it and which speaks therein through its own sign systems. The intentions of an author cannot be eliminated as a kind of intentional fallacy. The social context and the "ecoform" of an artwork cannot be left without attention as "extrasemiotic conditions"* (Tarasti, 2000, p. 87–88).

For reasons I fail to understand, such an obvious and important consideration, not necessarily applied to art, still seems to be an exception among scholars and musicologists, semioticians being no exception. Tarasti is very right in underlining the importance, in what he calls the "discovery of ethics," of the subject and its foregrounding and disappearance: "Without the concept of subject there

is no ethical choice." (ibid., p. 88) The main application of this precept, in Tarasti's work, is found exactly in the chapter named "On the Authenticity and Inauthenticity of Art". For the purposes of the present essay, that chapter provides an excellent theoretical hook to reflect upon these topics.

2. Contexts and theoretical background

Following Umberto Eco,

> *the necessary conditions for a forgery are that, given the actual or supposed existence of an object Oa, made by A (be it a human author or whatever) under specific historical circumstances t1, there is a different object Ob, made by B (be it a human author or whatever) under circumstances t2, which under a certain description displays strong similarities with Oa (or with a traditional image of Oa). The sufficient condition for a forgery is that it is claimed by some Claimant that Ob is indiscernibly identical with Oa* (Eco, 1987, p. 9).

In other words, a "case" for authenticity is given when an example of inauthenticity (a forgery, in Eco's words) is produced (see Fig. 1). That is to say, *Oa* becomes recognisable through the emergence of *Ob*. This is a rather important (and, as we shall see, controversial) point that certainly deserves further reflections (which I provide in the conclusions to the present article). At this early stage of my analysis, however, I shall focus on that variable "t" of Eco's model, the historical circumstances. A historical circumstance goes certainly beyond a strictly temporal context (Eco does not say it explicitly, but I have no reason to doubt he implies it), and refers, I believe, to a rather wide range of contexts. Or, at least, so we have to assume, otherwise the level of superficiality of a model including an exclusively temporal variable would be suspiciously high. A "circumstance" can be evidently also geographical, social, anthropological, and so on. A unitary interpretation could still be possible if changes within the variable occurred coherently, i.e., if a change in one sub-unit of "t" (e.g., the geographical one) provoked an analogous change in the other sub-units (historical, social, etc.). However, this is definitely not the case. Cover versions of a song can be issued in a different time, but in the same place as the original, or – more curiously – vice versa, as it was very common in Italy with Anglo-American songs during the 1960s (Fabbri, 2002, p. 193–196).

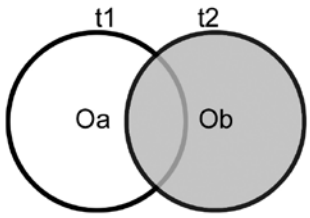


Figure 1.
The emergence of a case of authenticity/ inauthenticity according to Eco, 1987

To say it all, we also have to grant Eco the implication that, by talking about subjects *A* and *B*, he is not invariably talking about two specifically different subjects, but in principle also about the same subject in two different circumstances. The production of the token (i.e., forgery), indeed, does not necessarily require a subject *B*, that is different from *A*. *B* may be a sufficient, but not a necessary condition for a forgery to be produced. The cases of live performances in popular music are prototypical. During their promotional tours, musicians perform several forgeries of their own material, in many cases transforming the songs in length, arrangement, form, harmony, rhythm and even melody, to create sheer stylistic clichés around the live version. The very famous riff of Deep Purple's "Smoke on the water", in the re-made live version issued on the "Live in Japan" album (the riff is totally different from bar 5 to bar 11), is not less famous than the original (original?) studio-recorded version. The same applies to the habit, nowadays almost praxis, of re-issuing old material with new arrangements, or even only with a different (usually digital) mastering of the original (usually analogical) tape.

Coming back to the variable "t", it is evident that authenticity and inauthenticity are features that apply at the same time to diachronic and synchronic categories, and therefore the "contexts", Eco's historical circumstances, range from the simplest and most obvious classifications to the most specific and pinpointed ones. Here is a brief list:

1. The most predictable circumstance for this dualism is certainly of geographical type, and regards the birthplace of a given type (form/tradition/genre/opus etc.), i.e., in most cases, the place where the given element was first found. One out of dozens of examples would be the quest for authenticity related to the rise of national schools in the 19th century. It is clear that a geographical circumstance is also an anthropological one: places mean also people, predictably enough.

2. Another rather obvious aspect is the opposition past/present, with its diverse nuances. The most typical of these refers to the time when a given type actually originated. That principle also includes the opposition original/remake (or re-arrangement, transcription, cover, etc., depending on the stylistic context). However, the opposition past/present is not the sole one to be displayed on temporal units, and there can easily be occurrences where the two elements of comparison are both located in the past. For a number of reasons there are, in music history, times and periods that are considered more authentic than others, as their intrinsic socio-aesthetic characteristics are claimed to have displayed more of the above-mentioned ethical connotations than the ones to which they are compared (the dualism baroque-rococo being a typical instance). Temporal dualisms can be expressed also in

terms of before/after. A very typical attitude (a cliché, in fact) in many fans of popular bands or musicians is to show appreciation for the "early work" of their idols, i.e., the time when they were artistically pure, and free to express their talent without the constrictions of the music business (see point 4 of this list).

3. Diverse oppositions emerge also in the realm of styles and genres, which we might define as a part of the level that Tarasti names "the inner properties of a musical work" (Tarasti, 2000, p. 125). Given tokens of such types are usually claimed to be more authentic than others, probably because they seem to be provided with those intrinsic characteristics that I mention in points 4 and 5 of the present list. That applies also to the macro-categories (like classic, romantic, jazz, rock, blues, etc.). Even when not tied to genres, stylistic choices are still passable to be labelled as authentic or inauthentic, as in the case of the opposition acoustic/electronic, period/modern instruments, etc.

Still in the category of stylistic choices, I shall also put the opposition simple/elaborated, as applied to arrangements. In folk music, a basic guitar-and-voice, "first-take", "plug-and-play" set-up are often considered more authentic than complex orchestra-based multi-tracks arrangements. In that sense, the white middle-class pompous versions of folks and ragtime provided by Tin Pan Alley in the early 20th century (see the crooning style or most Irving Berlin's output) is often referred to as inauthenticisation of such styles.

4. A further level to be considered is the socio-economic one, i.e., the impact of music on people in terms of social phenomenon and (when it is the case) financial business. Here, we find more dualisms evaluated in the form of ethical statements, and – once again – the issue of authenticity emerges. One case is the opposition between alternative/avant-garde/marginal music and the so-called "mainstream", that is, music produced and distributed on a very large scale. Predictably, the former group is often claimed to be more authentic, basically because it did not have to deal (and clash) with the cynical rules of the music business. Such an attitude can be extended also to the opposition indie/major, referred to small, independent recording companies, as opposed to big, multinational ones. And, of course, it is also referred to certain marketing strategies that bring the likes of Luciano Pavarotti to "mix" with mainstream-pop musicians.

5. The last category refers to the level of performance of the musical piece (with which Tarasti deals in a whole section, at pages 125–128 of his book). The given way to perform a work can be perceived as more authentic than another (and, here, criteria are legion: spontaneity, faithfulness to the composer's intention, a certain tendency not to "over-play", etc.). In popular music, this is also the case of live performances, as opposed to studio recording, or to musicians that are perceived as not really "playing" their music, like DJs.

3. Semiotic analysis

Quite simply, the notion of authenticity is intrinsically semiotic, in that it presupposes a relation between two or more elements, whose dynamics must be defined at the syntactic, the semantic and the pragmatic level. Summarising what we have so far we say that in order to apply the notion of authenticity within a discourse we need at least two signs (*A* and *B*) in reciprocal interaction, and this interaction is possible via a number of both fixed elements and variables. In Eco's model the variable is *t*, the "historical circumstance", while subjects and objects are to be considered constants.

Other important scholars have discussed the notion of authenticity. Among these, is the most important Lithuanian semiotician Algirdas Greimas whose theories are in fact the actual basis of Tarasti's application of the notion to music:

> *Applying Greimas again, one can speak of authenticity of time, place, and subject (or "actor"). Centrifugal and centripetal forces operate these three dimensions. Greimas calls the centrifugal force, which makes a text move in the inner or outer sense, débrayage (disengagement), and the centripetal force embrayage (engagement). Theoretically, authenticity is at its greatest when complete engagement prevails in all three dimensions: the temporal now (nunc), the spatial here (hic), and the actorial I (ego). Such a state has always been considered the ideal; it is the utopia of philosophers* (Tarasti, 2000, p. 118).

Now, not only such a model justifies the criterion of classification proposed in my list (giving, for instance, full credit to the spatial and temporal dimensions of points 1 and 2). It also appears slightly more exhaustive than the one proposed by Eco, for at least two reasons: first, it is explicitly aware that a notion like "historical circumstance" is incomplete (at least, it leaves no ground for misunderstanding); and second, it is flexible, in that it allows more articulated interpretations of the phenomenon of authenticity in music.

To start with, the notions of ego, hic and nunc are not as stable as one could expect. I have already mentioned the case of musicians re-performing their own material in live contexts or remix albums, but the issue is even more complex. What is an authentic piece of music? What is the entity one should take as a point of reference? For quite a while, in classical music, the score was that entity most of the times. However, nowadays, the absolute majority of musicians (experimental, popular, jazz, electronic, etc.) do not start their compositional process by writing a score

(in fact, some of them declare they are not even able to write music). The score of a modern musician can be many things, separately or at the same time:

a) A piece of paper, where the musician, depending on the genre, may write down lyrics, chords, ideas, or anything. For the remaining elements, it is not rare that the musician simply relies on his/her memory;[1]

b) The so-called demo[2]-tape, i.e., a rough recording of the very first draft of a work;

c) A computer file, constructed piece by piece, and portraying a more articulated demo, but still a demo, of the work. Such a file, if constructed in midi form, can be also transcribed into a score by specific softwares. But even when this is the case, I find it hard to call authentic a .pdf file constructed with the version 1.3 of Sibelius.

To this, we shall also add that the very thing that ends up in the hands (and the ears) of the receiver (the listener, the music-magazine journalist, etc.) is, or may be, a product that has very little to do with these approximate drafts.

What does this whole picture suggest? Certainly, most of the reflections one may propose were highly anticipated in the very famous essay by Walter Benjamin "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". In a few words, the advent of devices that allow a totally faithful and potentially limitless reproduction of an original artwork makes authenticity a rather relative concept. It is not in the purposes of this short essay to deepen this issue, but still I shall deliver a few open questions, hoping to prompt the reader into further reflection: Is irreproducibility and uniqueness the very essential feature in authenticity? What does really count as authentic, the (chronologically) original intention of the musician, or what s/he actually accepted as worthwhile to be presented to an audience, after a clear process of refinement? And finally, if the issue is (and it is) of ethical nature, what are the ethically relevant features for an artwork to be claimed as authentic? Is the ego/hic/nunc issue all about answering questions like: Who did it first? When did it happen first? And so forth? Or is there more, and maybe concepts like mediation, shaping and multi-articulation should be fully taken into account?

3.1. Engagement and disengagement

There is more in the Greimasian model on authenticity. The notions of engagement and disengagement open interesting analytical opportunities. Indeed, the connection between authenticity/inauthenticity and engagement/disengagement is definitely a dynamic one. And all combinations seem to be possible.

As we are moving into a Greimasian area, it makes sense to structure the four dimensions into a classical semiotic square, as in Fig. 2.

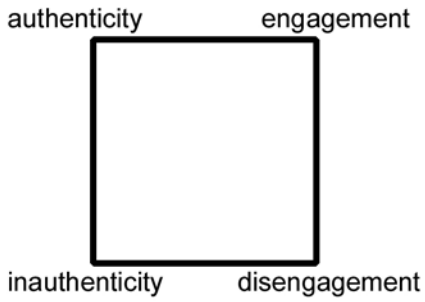


Figure 2. The dimensions of authenticity/ inauthenticity and engagement/disengagement, as framed in a Greimasian square

The square creates logical relations, which, in this case are of a pragmatic type, in that they link the semantic features of the four dimensions with the syntactic ones. As these relations are analogical, I took the liberty of re-arranging the Greimasian square into a Cartesian plan that possibly (at least in a visual sense) gives more credit to the unstable space that each relation occupies (see Fig. 3).

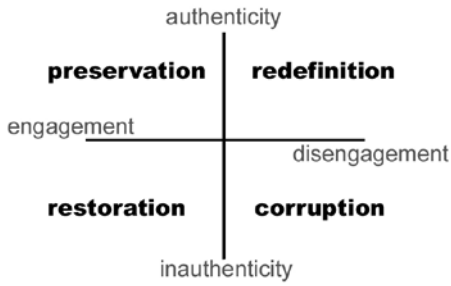


Figure 3. Semantic relations between the four dimensions

Let us now see, with the help of Fig. 3, the four emerging relations in detail. Of course, engagement-authenticity, and disengagement-inauthenticity are the most obvious combinations. The former pair includes fully acknowledged original artworks (where it is possible to point them with no doubt whatsoever), compared to which the object *Ob* (the one that raises the case) does its best to maintain the authenticity of *Oa*. I call this relation preservation, qualifying it as homo-semantic. In the disengagement-inauthenticity, I obviously refer to the quintessential forgeries. The relation is clearly hetero-semantic, and its pragmatics is a form of corruption.

Apparently, however, this is not the end of the story. For instance, how do we qualify the vast area of parodies, pastiches, tributes, etc.? They are of course (perceived and sometimes meant as) cases of inauthenticity, in that they present the basic schemes of Eco's model (*Ob*, rather than *Oa*; *t2*, in its already-defined more complex articulation, rather than *t1*; and, almost always, a subject *B* rather

than a subject *A*). However, do such cases always reflect a centrifugal tension, and thus a form of disengagement? It really does not seem so. In fact, in most cases, it looks like the exact opposite, with a force that is not only centripetal, but in fact philological as well. A combination of this type is pseudo-semantic, and its pragmatics is a form of restoration. Finally, and, however weird it may seem, it is even possible to construct a form of authenticity on the basis of a disengaging force. In several occasions (Martinelli, 2004 being the first one), I had the chance to discuss the notion of error aesthetics in electronic music, pointing out how the use of errors and accidents in the compositional process is often described by the authors as an attempt to "provide the humanity in this sterile world" (as Matthew Herbert declares in an interview, retrieved at the following internet link: www.magicandaccident.com/accidental/index.htm?2). Cases like this obviously provide a redefinition of the concept of authenticity, and are therefore forms of metasemantic relation.

To the readers fairly familiar with architecture, the fact that my proposed four categories are rather faithfully overlapping the basic four strategies for recovery and valorisation of endangered architectural areas has certainly not escaped their attention. If we think of, say, a gothic cathedral (*Oa*), and the way it is used in time (therefore creating at least a *Ob*, if not also a *Oc*, a *Od* and so on), we indeed end up dealing with one or more of the following possible strategies:

1) We may try to preserve, as more as possible, the integrity of the original cathedral (*Oa*), i.e., renouncing to intervene, but also trying to keep the cathedral alive, by for instance exploiting it very little;

2) On the contrary, we might corrupt the building by adding, time after time, elements belonging to the contemporary architectural styles (no need to remind how popular such a practice was in Baroque times);

3) We might also opt to restore the building, i.e., the acceptance that a total preservation is unachievable, thus the next best thing is an intervention that tries to be as respectful as possible to the original, not avoiding, though, the use of modern techniques and technologies;

4) Finally, through a rather fatalistic action, we might accept the idea that time-passing is part of life, and that several historical events (also catastrophic ones) just happen, and therefore the most authentic way to approach that cathedral is simply following its development, whatever shape this latter takes. If, for instance, the cathedral is bombed during the war, and partially destroyed, it might simply be redefined, and become, say, a memorial monument. The building acquires thus a meta-signification that points at *Oa*, while being now something else.

The Lithuanian musicologist Lina Navickaitė, in her forthcoming PhD thesis, provided a very interesting application of this model in the field of musical performance, which is particularly relevant to any kind of study of authenticity in music (the act of performing itself having to deal from the very start with a potential case of inauthenticity). In Navickaitė's opinion, the case of preservation is well exemplified by the authenticity movement (the so-called historically-informed performances); the case of restoration applies to those instances where an objective approach to the score is made (Toscanini being one good representative of the category), even though with modern instruments. The case of corruption occurs in several forms of modernisation and/or romanticisation of classical repertoire; and, finally, the redefinition is called for when, for instance, we witness a radical change in the medium itself (computers, player-pianos, etc.) so that an actual new form of authenticity is created.

3.2. Rhetoric relations

Another form of *A-B* relation is of rhetorical type. The configuration that *B* takes while being inspired by or resembling (or else) *A*, refers to a number of rhetorical strategies, and it is thanks to the efficiency of the strategy/strategies that the claimant is prompted to recognise the relation *A-B*. These strategies are:

1) The paraphrase when *Ob* is clearly imitating one specific *Oa*, generally for purposes of parody, homage, philological reconstruction, or other;

2) The metaphor when *Ob* ideally (metaphorically) reminds us of *Oa*, without having any particular, specific resemblance. The purposes are similar to point 1, except that, obviously, the philological approach is replaced by a different, consciously more vague, aesthetic strategy;

3) The synecdoche in the "part for the whole" form, when *Ob* refers to an entire class of authentic objects (a school, a genre, a form, etc.);

4) The quotation of which we have two different kinds: a) when (in a synecdoche context) there is one or more moments calling to mind a particular *Oa*; b) when, during an object not entirely classifiable as inauthentic, there is only a moment, or a part, that raises the authenticity case and qualifies the very object as an *Ob* (for this particular case, one might think of Berio quoting Mahler in his *Sinfonia*).

3.3. Analysis of the contexts: the case of *Italian* music

Coming back to the contexts of authenticity, it is perhaps time to point out that defining the contexts is not only a methodological necessity, but, in fact, another analytical task. Contexts are not only variables, inside which we identify one or more cases of authenticity. They are in fact a further field for theoretical investigation. I shall take, as an example, the first and most obvious variable of my previous list, the geographical one.

Is the geographical recognition of *Oa* a simple task based on pinpointing a specific area where allegedly a given musical object originated? How big (or how small) is this area? How are its boundaries defined? Do they coincide with the notion of country? Nation? Ethnic group? Community? Culture? Region? Focusing only on the *size* of the area, can anybody answer the question: Where did Jazz come from? The USA? Louisiana? New Orleans? Storyville district? A particular red light bar in Storyville? And, is there one single place where jazz was born? Or was it more than an unconscious cognitive consensus of certain musical ideas that eventually will become what we call jazz? Was it rising spontaneously in different places, more or less at the same time?

Also, is *Oa* an actual object, geographically-wise, or is it more some sort of cultural *topos*? Let me provide the example of my own country, whose historical conditions have been such that it is almost impossible to conceive a unified definition of the country as a *nation*. What is Italian music? How many kinds of Italian music exist? And, principally, is there such a thing as a musical *Italianness*? When I think about Italy as a musical context, I can think of at least six different semantic fields:

1) First and foremost, we have musical movements, genres or styles that were allegedly born in Italy (opera, bel canto, oratorio, *verismo*, etc.) or that had a strong affirmation in Italy, although born somewhere else (cantatas, madrigals, baroque instrumental music), or, finally, that were more or less specifically designed to promote Italy as a country or as a community (one may think of Verdi, for instance, or of the national anthem "Fratelli d'Italia");

2) A lot of musical and musicological terminology is Italian. *Presto con fuoco*, *allegro*, *moderato*, *finale*, *sonata*, *cadenza*, *intermezzo*, etc. This might not say a lot about music itself, but it says enough of the Italian presence and its importance in the musical world. Paradoxically, this piece of information collides with the fact that musicology, as a science, started in Italy only at the end of 19th century, thanks to the foundation of the *Rivista Musicale Italiana*, in Turin (1894).

3) Several foreign composers have been inspired by Italy for their compositions. Liszt had seven pieces about Italy in his "Années de pelegrinage", plus three about Venice and Naples in particular (between 1837 and 1859). Mendelssohn's 4th Symphony is nicknamed "Italiana" (1830–33), both because it was started in Italy and because it contained allusions to the Italian folk music, especially in the last movement, entitled (just to confirm point 2 of this list) "Saltarello". Bach wrote an Italian Concerto for harpsichord in 1735, and it was called so because it was written in the style of the Italian instrumental concertos of the early 18th century, etc.

4) Together with these examples, I shall also add those Italian compositions that seem to disengage from *Italianness*, compared to the national characteristics, yet they are quintessentially Italian. If we take such operas like "Aida" or "Turandot", for instance, we see that there is more interest in Orientalism and exoticism, rather than an attempt to follow an "Italian" tradition. But the fact is, if we ask people to name five Italian musical works, it is very likely that both these operas will be mentioned in big figures;

5) Another interesting thing we can ask people is, in general, what comes to their mind when thinking of "Italian music". A rather interesting experience that I made quite often in my courses. What comes up is a perverted-yet-balanced mix of stereotypes, trends, history and tradition. An interesting melting pot, whose database consists of the following words: opera, bel canto, San Remo Festival, O Sole Mio, Naples (as the Italian musical town par excellence), Luciano Pavarotti, Andrea Bocelli, Farinelli, Paganini, Puccini, Pausini, Eros Ramazzotti, singing in general (i.e., the fact that Italian people are normally perceived as people who love singing), "L'italiano" (i.e., Toto Cutugno's song), the mandolin, etc.

6) Finally, and that will turn out as a rather crucial point, most of the things that concern the Italian tradition are not easily identifiable with the country as such, but rather with a specific regional/local area within it. The schools (Venice, Naples, Rome, etc.), forms and functions as the Neapolitan Sixth, the *Siciliana* (the pastoral dance in 6/8, very popular in the 17th and 18th centuries), the *Villanella* or *Napoletana* (the vocal musical form from the 16th century), the *Ambrosian* or *Milanese* Chant, the *Veneziana* (another dance, from the 14th and 15th centuries). This particular picture may probably be a case for other countries as well, but it must be admitted that in Italy it has a quite strong emphasis. Italy, as I have mentioned, was an actual "nation" until very recently. In fact, whether Italy can be finally considered a nation is still a question discussed by historians, and some people do not hesitate to point out that Italians feel Italians only when the national football team is playing. Not to mention that, in the current political spectrum, there are still parties that are for federalism. Italy was not united until 1861, and Rome was added in 1870. The country acquired the modern geographical configuration only after the First World War. That configuration became official only in 1954, with the annex of Trieste, and the annex ceased to be a problem only in 1975 (when the Trieste issue was sorted out with Yugoslavia). The unification of Italy was not at all a wish from all parts of it. Most of the Southern regions did not really want to be united with the rest of the country, and they resisted the unification until very recently. Linguistically, one can talk about a real

unification only in the 1960s, thanks to a massive campaign promoted by the government via television and radio programs. Before then, people in, say, Parma would just not understand people from Cagliari: they were simply talking different languages. And I mean languages, not dialects. Therefore, to talk about the national character in Italian music is probably more complicated than talking about the regional or local character. These latter are more clear-cut and accurate, and certainly higher in number. One example is exactly Neapolitan songs, a genre whose origin, in the modern sense, is normally identified with the Piedigrotta Festival/Competition (with the first edition launched in 1839, when Naples was still, and somehow happily, under the Bourbons). It featured songs of the likes of "O Sole Mio", "Torna a Surriento", "Te voglio bene assaie", and authors like Donizetti, Pergolesi and Rossini. The genre, strongly circumscribed and connoted as "Neapolitan", became "Italian" only when Enrico Caruso popularised those tunes at international level, at the beginning of the 20th century, by becoming a star in New York (also thanks to the support of the Italian mafia, another important national "genre").

In one word, what we call Italy is, to say the least, the result of the combination of Greek-Etrurian-Roman traditions, with a long process of ethnic melting during the Middle Ages, and at least three important modern dominations (Spanish, French and Austrian). A typical Italian from Sicily might bear Arabic traces in his/her dark skin and Nordic ones in his/her blue eyes. It is certainly easier to recognise an Italian from the way she/he dresses than from the way she/he looks. What is Italy?

Once again, and still keeping in mind that what follows will be another over-simplification of a much more complex reality. Greimas may help us with his Semiotic Square (and I shall once again take the liberty of replacing it with a Cartesian plan, as in Fig. 4). If we take as logically opposed paradigms the idea of a national musical element and that of a regional one, we can easily construct a net of four possible relations:

1) **National/Regional** – This is obviously the most syncretistic combination, essentially based on a stereotypical (cultural and/or aesthetic) description of Italian music (and I mean stereotypical in a sense that is not necessarily negatively connoted). Caruso nationalising the local Neapolitan music (or later, Pavarotti) clearly falls under this category, and so does an event like the San Remo Festival with its attempt to decontextualise and unify different local musical cultures (e.g., among the rules of the festival there is also prohibition to use any local dialect).

2) **National/Non regional** – In this case, we have musical instances that provide an either intentional or de facto attempt to present a unified, coherent national product. Opera, bel canto, forms like the Italian overture, the above-mentioned musical terminology, not to mention expressively nationalistic or patriotic approaches like in several of Verdi's works.

3) **Regional/Non National** – If there is a context when an at least approximate idea of geographical authenticity may emerge in Italy, that, I believe, relies in pure locality. The local schools, the mentioned forms and dances (Siciliana, Neapolitan, etc.), and similar elements seem to bear social, cultural, historical, anthropological and finally aesthetic elements that, it seems to me, approach most closely Tarasti's "utopia of the philosophers".

4) **Non-regional/Non-national** – This category features those musical instances with an explicit disengaging attitude, like the mentioned Puccini's exotic operas, or also musicians with a clearly cosmopolitan intention, as Benedetto Michelangeli or Toscanini. Obviously, also those works not properly Italian (like Bach's "Italian Concerto") fall into this classification that nevertheless seem to make an effort to convey elements and flavours that are (considered to be) typically Italian, and those (like madrigals) that, though originating abroad, came eventually to typify Italian music.

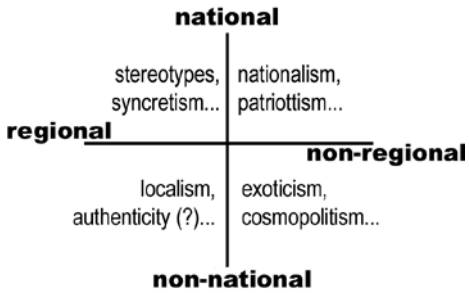


Figure 4. Italian music and the opposition National/Regional

So, again, what is Italy after all?

4. Conclusions

I shall conclude these few reflections with some specific remarks on authenticity as an ethical/ideological category, by far the trickiest of the problems related to the issue. Even a trivialisation of the leading questions present difficulties: is authenticity for progressives or for conservatives? For globals or non-globals? Does authenticity promise a revolution (epistemological or even political) or a reaction? The funny thing is that everyone seems to have good reasons to be a supporter/promoter/preacher of authenticity. And, inevitably, when an issue (especially a cultural one) is so transversal, the risks for a demagogical use of it are very serious.

I pointed out that, in order to discuss authenticity, one has to create a case, that is a relation between

Oa and *Ob*, according to which, on the basis of given values and perceptions, *Ob* reminds of *Oa*. Thus, what kind of case is authenticity? What is *Oa*, exactly?

I cannot help projecting a bit of my biosemiotic inclinations, in this case. A sign, however we define it, is a phenomenon of organic nature, also if we intend to use it in abstract and philosophical terms. Signs, trivially, are born, live and die. To die does not mean to disappear: it rather means, in common sense, to turn into something else, exactly as being born does not mean to be created out of nothing. The death of a sign corresponds, quite simply, to the point where a given number of vital sources, essential for its existence, cease to be active, so to say: expire. Sources are time, of course, but also space, feeding (I mean feeding as a metaphor of anything that motivates the existence of a sign, like the presence of interpreters, who designate a signification for it).

Now, as an organic entity, a sign is by fact a system of signs (a difference exists, if it does, only at a purely theoretical level). But, most of all, as an organic entity, and despite the changing processes occurring during its life (ageing, for instance[3]), the sign is still recognisable by one or more interpreter as that sign. Maybe, a bit older, with a few overused semiotic functions, but still, undeniably, that sign. However, when the sign actually dies (of course, I apologise for the insistence on such metaphors, but I will soon get to the point) we have a real, true transformation. It is not like the sign disappears, or ceases to be perceived and interpreted. On the contrary. But it is evident to nearly everybody that it has undergone a clear, deep mutation, particularly in the direction of an organic decomposition (dispersion, division, occasionally explosion).

Such process constitutes the very point when the sign can (or should) not be considered anymore in its integrity, which simply is by now lacking. The closest thing to an idea of integrity that is left at this point is a series of representations of that integrity (obviously, the more the interpreters of that sign, i.e., the greater its semiotic relevance, the more these representations): memory, documentation, the signs of that sign (performances, remakes, re-arrangements, etc.).

But what happens to the various pieces of that sign? Of course, and still conforming to Lavoisier's rule, each piece is recycled in or contributes to the construction of another sign system. The decomposition of a musical work clearly contributes to other works, in terms of single traits, compositional strategies, performance techniques, etc.

At the same time, though, another phenomenon occurs, of strictly cultural type,[4] which is inherently anthropological: the cult of the dead. The phenomenon of decomposition is mentally and socially managed in diverse ways, according to personal, religious, ideological and other inclinations, and only a strictly scientific attitude (in one way or another) succeeds in coping with the event in a fatalistic way. For instance, a typical case is the spiritual/religious tendency to believe that after death at least part of the sign will be immortal, therefore it makes sense to keep it alive in one or more of the following ways:

1) By believing in the existence of one or more transcendental aspects of that sign (therefore creating an ethical category to protect), aspects that are not empirically explicable, and that bring the sign itself into a dimension that is different from the tangible one (the latter admittedly impossible to achieve). The sign is thus transformed into an ideal (of beauty, purity, or else).

2) Trivially, by trying to (metaphorically) re-animate the sign, typically hoping that, as some point, things will return to that condition, when the sign was alive. It is the transition from conservation to sheer reaction or resistance.

Such attitudes, predictably, emerge also in the area of the above-mentioned sign's representations. Memory, meant as (often absolute) value, sometimes becomes accurate documentation and, sometimes, active nostalgia. Sometimes both.

In the light of these reflections, my (working) conclusion about authenticity (which I mostly intend as a form of intellectual provocation), is that the discussion around this issue is by fact:

1) Discussion around the state of health of *Oa*: Alive? Dead? Transformed? Decomposed? Immortal?

2) The assignment of ethical, ideological and sometimes demagogical type of one or more values to *Oa*, this latter becoming in most of the cases an ideal of truth, beauty, purity, etc.;

3) The assignment of ethical, ideological and demagogical type of one or more values to *Ob*, both as object in itself (whose aesthetic autonomy is now denied, not always with just reasons), and as related (i.e., opposed) to *Oa*;

4) The creation of a transcendental discourse category, while aiming to exist as dimension fails to define itself in spatial-temporal terms becoming a (rather dangerous) meta-dimension. What and where are "the good old days"? If a synth-guitar is less authentic than an electric guitar, which is less authentic than a classical guitar, which is less authentic than the lute, etc., at which exact point of human evolution (human? And why not going even further back in time?), shall we reasonably locate the famous tradition to preserve and re-install?

5) The assignment (often arbitrary, although often reasonable in aesthetic and cultural terms) of more or less precise stylistic codes (or at least prototypes) to art, in historical, geographical, social and strictly aesthetic sense. Such assignment creates one or more models (various *Oa*'s), on the basis of which a case for authenticity becomes possible;

6) Most of the times (always?), such case calls for attention only when one or more *Ob* appears. That is to say, using the previous metaphors, that the memory of the "dead" is somehow disturbed. *Ob*, in practice, creates a situation of conceptual "noise", opposed to a straight (musical, in our case) path that, because straight, was taken for granted;

7) This means that a case for authenticity is possible only on the basis of a claimed case for inauthenticity, or, forcing the comparison, that we remember of the old only when the new appears, we remember of simplicity when complexity appears, or even in the most reactionary cases that we miss regression only when progress appears.

Having said that, and finally in defence of the concept, one shall also establish some fair distinctions. First of all, a critical position towards *Ob* (as inauthentic) may also be the result of very pondered reflections, not only of a certain cultural laziness (as I clearly implied in my previous remarks). The rejection of *Ob*, that is, is not only aprioristic because it requires more mental effort than good old *Oa*. On the contrary, such rejection may be motivated by, for instance, the recognition of cultural and/or aesthetic dangers of trivialisation of the above-mentioned stylistic codes. *Ob* is here recognised as inauthentic most of all because it makes the class of *Oa* more banal and silly, and also because, by imitating *Oa*, is revealing a clear poverty of ideas and innovation. Moreover, similar reflections bring also to neatly distinguish between a "forgery"-type of *Ob*, and a *Ob* that, on the other hand, seems to have constructively approached the stylistic lesson of *Oa*, resulting in an aesthetically valuable, if not autonomous, proposal. One cannot certainly speak of Berio's quotation of Mahler's 2nd symphony Scherzo, as a forgery, although clearly an *Ob*.

The question remains open: my attempt was most of all in the direction of defining the concept in a perspective that hopefully will challenge its ideological sacredness.

References

1 To some musicians, this approximation is even considered a point of strength. John Lennon and Paul McCartney would often say that if they were able to remember their own song drafts, which was a good indication that most probably the future listeners would have remembered it, as well.

2 "Demo" is short for "Demonstration".

3 Let us think about the label of "outdated" that is often given to certain works or performances.

4 Thus, in biosemiotic perspective, we are still dealing with a natural phenomenon, although admittedly a particular form of it.

Literature

Kivy, Peter. *Authenticities: Philosophical reflections on musical performance*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1995. ISBN 0-8014-3046-1.

Eco, Umberto. "Fakes and forgeries". In: *Versus*, Milano: Bompiani, 1987, n. 46, 3-29.

Fabbri, Franco. *Il suono in cui viviamo*. Milano: Arcana, 2002. ISBN 88-79266-278-3.

Martinelli, Dario. "S for stumble". In: M.Bauters-G.Ipsen-D. Martinelli (eds.) *Semiotics from S to S*, Helsinki: Umweb, 2004. ISBN 952-5576-00-0.

Tarasti, Eero. *Existential semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 2000. ISBN 0-253-33722-4.

Santrauka

Ir moksliniame, ir kasdieniame diskurse apie muziką ypač dažnai minima autentiškumo problema. Kone visada epitetas „autentiškas" yra aiškiai teigiamos ideologinės konotacijos (epistemologine ir politine prasme) – tartum tai būtų ypatybė, kurios, kuriant ar atliekant meno kūrinį, reikia siekti kone sistemiškai, paradigmiškai. Pasak Umberto Eco (1987, p. 9), autentiškumas „pasirodo" tada, kai pateikiamas neautentiškumo (U. Eco žodžiais tariant, klastotės) pavyzdys. Tuo norima pasakyti, kad autentiškas objektas (U. Eco tai vadina „Oa" – t. y. subjekto „a" sukurtas objektas „O"), sukurtas istorinėmis aplinkybėmis „t1", tampa atpažįstamas pasirodžius neautentiškam objektui „Ob", sukurtam „t2" aplinkybėmis: tai gana svarbus (ir, kaip vėliau pamatysime, kontroversiškas) teiginys, neabejotinai vertas tolesnių svarstymų.

Iš pradžių Algirdas Julius Greimas, o vėliau ir konkrečiau – Eero Tarasti (2000, p. 118) autentiškumo svarstymus praturtino tokiais reikšmingais elementais, kaip įjungimas (*embrayage*) ir išjungimas (*débrayage*), taip sukurdami labai dinamišką schemą, kurioje: 1) autentiškumo siekiama laikantis įjungimo nuostatos (išsaugojimo atvejis); 2) neautentiškumas yra akivaizdus išjungimo nuostatos padarinys (iškraipymo, užteršimo atvejis); tačiau 3) neautentiškumas gali rastis ir esant įjungimo nuostatai (restauravimas), o 4) išjungimo nuostata gali sudaryti sąlygas atsirasti naujoms autentiškumo formoms (naujas apibrėžimas). Ši problema, pritaikyta konkretiems tyrimo objektams, atveria naujų problemų. Šiame straipsnyje nagrinėjamas Italijos geokultūrinio konteksto klausimas ir įvairūs teoriniai niuansai, susiję su heterogenine istorija (ar itališka muzika yra nacionalinė, ar egzistuoja keletas regioninių italų muzikos rūšių?).

Galiausiai ir svarbiausia – autentiškumo klausimas priklauso sudėtingam etiniam ir ideologiniam diskursui. Koks tas autentiškumo „atvejis"? Koks ženklas iš tiesų yra U. Eco minėtas „Oa"? Straipsnyje siūloma spręsti šią problemą konceptualizuojant ženklą kaip organišką esybę, neatsiejamą nuo gyvenimo ir mirties procesų. Taip autentiškumą gaubianti diskusija tampa diskusija, sukoncentruota į natūralistinę *vs* spiritualistinę pozicijas. Kokia būtų sveika „Oa" būsena? Gyvas? Miręs? Transformuotas? Suskaidytas? Nemirtingas? Ir ar mes priimame tai kaip neišvengiamybę, ar mėginame aktyvuoti pasipriešinimo / konservacijos / reagavimo formas?

Danutė KALAVINSKAITĖ

Bažnytinės muzikos problematika Katalikų Bažnyčios XX a.–XXI a. pr. dokumentuose

Issues of Church Music in the Documents of the Catholic Church in the 20th and the Early 21st Century

Anotacija
Šio straipsnio tyrinėjimo objektas – XX šimtmetį išleisti Katalikų Bažnyčios dokumentai, apibrėžiantys muzikos paskirtį liturgijoje ir iš to kylančius reikalavimus bažnytinei kūrybai. Dokumentuose galima išskirti, viena vertus, esmines, stabiliąsias Bažnyčios nuostatas, o kita vertus, bažnytinės muzikos (*musicae sacrae*) traktavimo pokyčius, kuriuos paskatino Vatikano II Susirinkimo inicijuotas liturgijos atnaujinimas, – šiedu aspektai turėtų padėti apskritai suprasti katalikų bažnytinės muzikos pobūdį arba dvasią. O per konkrečius nurodymus liturginės ir paraliturginės muzikos kūrėjams atsiskleidžia šiuolaikinės bažnytinės kūrybos formaliosios galimybės bei ribos. Trumpa Šventojo Sosto dokumentų publikavimo ir liturginės reformos įgyvendinimo Lietuvoje apžvalga iš dalies paaiškina muzikos padėties XX a. pab.–XXI a. pr. Lietuvos katalikų bažnyčiose ypatumus (nulemtus bendro žemo visuomenės kultūros lygio, okupacijos metais nutrauktos religinio gyvenimo tradicijos, liturgijos neišmanymo ir pan.). Tik juos supratus, galima sėkminga tolesnė lietuviškos liturginės muzikos raida.
Reikšminiai žodžiai: *musica sacra*, bažnytinė muzika, grigališkasis choralas, Bažnyčios dokumentai apie muziką, Vatikano II Susirinkimas, Liturginė konstitucija, šv. Mišios, liturginis atsinaujinimas/reforma, įkultūrinimas, veiklus dalyvavimas.

Abstract
In this article the research object encompasses the documents of the Catholic Church of the last century wherein the role of music in liturgy and ensuing requirements for the liturgical works are defined. On the one hand, these documents highlight essential and firm Church's provisions, but, on the other hand, they reveal changes in approaching sacred music (*musicae sacrae*) determined by the liturgical renewal initiated by the Second Vatican Ecumenical Council. These two aspects should help to understand the nature, or the spirit, of Catholic sacred music in general. Specific instructions to liturgical and paraliturgical music, in their turn, reveal the formal potential and boundaries of modern liturgical works. A brief review of publishing documents of the Holy See and the implementation of the liturgical reform in Lithuania explains, to a certain extent, the peculiarities of music in Lithuanian Catholic churches in the late 20th century and the early 21st century (as determined by low cultural level of society in general, traditions of religious life broken by the occupation, liturgical illiteracy, etc.). Further successful development of Lithuanian liturgical music is possible only if the above-mentioned peculiarities are recognised.
Keywords: sacred music, church music, Gregorian chant, church documents on music, the Second Vatican Ecumenical Council, Constitution on the Sacred Liturgy, Holy Mass, liturgical renewal/reform, inculturation, active participation.

Nors Katalikų Bažnyčia pati yra daugiau ar mažiau svarbi bendrosios tautų kultūros dalis, jos skelbiamas **„tikėjimas ir kultūros susitinka kaip dvi ne to paties lygmens tikrovės“** (KultPast, 5)[1]. Krikščionių bendruomenių vyresniesiems, nepriklausomai nuo esamos kultūros, visada rūpėjo ir iki šiol pirmiausia rūpi išlaikyti teisingą tikėjimą arba teisingą Dievo garbinimą (*orthodoxos*). Muzika į jų akiratį dažniausiai patenka tiek, kiek ji yra svarbi viešojo kulto – liturgijos[2] – raiškai, ji turi savitai ir tinkamai atspindėti tą tikėjimą, kuriuo Bažnyčia remiasi ir kurį skelbia[3]. Gindami tikėjimo grynumą ir puikiai suvokdami muzikos įtaką žmogaus dvasiniam gyvenimui (pvz., žr. MuSaDi, 4–12), Bažnyčios vadovai saugojo apeiginę muziką nuo sąsajų su nekrikščionišku arba tikėjimo neperkeistu pasauliu (kaip antai pirmaisiais amžiais – su stabmeldiškais ir orgiastiniais pagonių papročiais, su apskritai į pramogą nukreipta pasaulietine kultūra, paskutiniu metu – su *New Age* ideologijos skatinamu skirtingų religijų elementų maišymu pagal asmeninį skonį): „Savo prigimtimi ši [t. y. liturginė – *D. K.*] muzika turi būti kitokia nei toji, kuri skirta sukelti ritminę ekstazę ar bukinančią nejautrą, ar juslinį susijaudinimą, ar *ego* išnykimą nirvanoje“ (Ratzinger, 1997, p. 138).

Bažnyčios dokumentų, kuriuose aptariami pirmiausia muzikos reikalai, 1903–2007 m. laikotarpiu išleista apie dešimtį[4]. Tai Šventojo Sosto dokumentai – popiežių enciklikos, apaštališkosios konstitucijos, laiškai, Vatikano II Susirinkimo konstitucijos ir kreipimaisi, įvairių kongregacijų aplinkraščiai ir instrukcijos[5], vietinių vyskupų konferencijų[6] dokumentai. Bažnyčios nuostatos taip pat primenamos, svarstomos ir aiškinamos popiežių homilijose, bendrosiose audiencijose (kreipimaisi), kongregacijų prefektų kardinolų laiškuose, pranešimuose, kalbose ir pan. Muzika, kaip integralus iškilmingų bažnytinių

apeigų elementas, viena vertus, neturintis teisės disonuoti su katalikų tikėjimo tiesomis, kita vertus, atspindintis liturgijos tvarkos pokyčius ir formuojantis asmens savivoką, Bažnyčios dokumentuose dažniausiai aptariama greta kitų liturgijos dėmenų; taip pat ji turima omeny bendrai kalbant apie bažnytinį meną. Muzikos kūrybai ir atlikimui bažnyčioje galioja įvairūs paraginimai ar draudimai, apskritai reglamentuojantys tikinčiųjų liturginę veiklą, leidimai ypatingais atvejais: siekiant kokio nors pastoracinio tikslo – adaptuoti (dažniausiai supaprastinti) tikėjimo raišką, perspėjimai dėl nesaikingumo eksperimentuojant, draudimai šventoje erdvėje kurti pasaulietinę nuotaiką. Vis dėlto reikėtų pasakyti, kad, nors iš Bažnyčios dokumentų visumos galima suprasti, kokio pobūdžio menas tinka katalikų liturgijai ar bažnyčiai, tačiau, norint jį kurti, to nepakanka – būtina dar ir *sentire cum Ecclesia* (lot. „jausti su Bažnyčia, kaip Bažnyčia“): „Tik giliai įžengęs į *sensus Ecclesiae* menininkas gali bandyti suvokti ir išreikšti Liturgijoje švenčiamo Slėpinio tiesą“ (Chir, 12).

XX amžius, ypač antroji jo pusė, buvo reformų Katalikų Bažnyčioje laikas. Nors nauji oficialūs dokumentai dažnai atsiranda apmąstant ankstesniuosius, jų idėjas plėtojant ir pritaikant aktualiai situacijai, būtų galima laikyti, kad, 1963–1987 m. paskelbus pagrindines liturgijos reformos nuorodas ir instrukcijas, nuo popiežiaus Jono Pauliaus II apaštališkojo laiško „Vicesimus quintus annus“ (po 25 m. apžvelgiant Susirinkimo paskatintą liturgijos atnaujinimą, 1988) pradedama reformos revizija, kurios vienas etapas baigiamas XI eucharistine Vyskupų sinodo asamblėja (2005 m. spalio mėn.) ir Vatikano II Susirinkimo pabaigos 40-mečio minėjimu (2005 12 08). Šiuo revizijos laikotarpiu į visuotinės Bažnyčios gyvenimą vis aktyviau galėjo įsitraukti ir Katalikų Bažnyčia Lietuvoje.

Sąvokos *musica sacra* apimtis

Katalikų Bažnyčios dokumentai, net ir skirtieji muzikai, nėra muzikologijos veikalai, todėl bandantiems jais remtis iškyla terminologijos keblumų, kaip antai neaiškios sąvokos, nesisteminga, nenuosekli muzikos rūšių klasifikacija, skirtinga muzikos liturgijoje traktuotė (ypač po liturgijos reformos) ir pan. Iki XX a. pradžios visa bažnyčioje skambėjusi muzika buvo susijusi su liturgija ar kitomis pamaldomis, todėl vadinta *musica sacra* – šventąja muzika arba bažnytine muzika (lot. *musica ecclesiastica*, vok. *Kirchenmusik*, angl. *church music*)[7]. Tad terminas *musica sacra* Bažnyčios dokumentuose pirmiausia reiškė muziką, skirtą bažnytinėms apeigoms. XX a. dokumentai atspindi sampratos pokyčius ir maišatį terminijoje, pasikeitus muzikos vaidmeniui: Katalikų Bažnyčia ilgainiui į liturgijos apeigas įsileido anksčiau liturgine nelaikytą muziką, taip pat ėmė vis labiau pripažinti religinės neliturginės (paraliturginės) muzikos vertę ir naudą.

„Motu proprio Tra le sollecitudini“ (1903) *musica sacra* pirmiausia apibrėžiama nurodant tam tikras ypatybes (deja, jų plačiau neaiškinant): ji turinti būti šventa, geros formos ir universali, t. y. tinkama visoms tautoms (TraLeS, 2). Popiežius Pijus X, be abejonės, turėjo galvoje tik liturginių apeigų metu skambančią muziką, nes ją apibūdino kaip „integralią iškilmingos liturgijos dalį, padedančią šlovinti Dievą, šventinti ir ugdyti tikinčiuosius“ (TraLeS, 1). *Musica sacra* apibūdinama ir per muzikos rūšis: minimas grigališkasis choralas, klasikinė polifonija (pirmiausia XVI a. Romos mokykla), dabartinė, t. y. naujųjų laikų, muzika ir vargonų muzika. Taip pat nurodoma, kas tikrai nėra *musica sacra* ir neleistina bažnyčioje: XIX a. Italijoje pamėgtas „teatrinis stilius“[8]. Giesmės tautine kalba šventajai muzikai nepriklauso – iškilmingoje liturgijoje jos draudžiamos (TraLeS, 7). Tokios pačios pozicijos laikomasi Pijaus XI apaštališkoje konstitucijoje „Divini cultus“ (1928) bei Pijaus XII enciklikoje „Mediator Dei“ (1947), nors šioje skatinama visaip remti bendruomeninį giedojimą (lotyniškai ir gimtąja kalba).

Enciklikoje „Musicae sacrae disciplina“ (1955) Pijus XII nurodo, kad *musica sacra* „yra pašaukta tarnauti dieviškajam kultui“ (MuSaDi, 21), todėl ji turinti būti „apsaugota nuo visko, kas šventajam kultui nederėtų ar dalyvaujantiems tikintiesiems kliudytų kelti mintis į Dievą“ (MuSaDi, 30). Pirmas pokytis šiame dokumente klasifikuojant *musicae sacrae* rūšis yra tas, kad, greta liturginės muzikos, pagražinančios liturgines apeigas (MuSaDi, 34–35), kaip *musicae sacrae* atšaka jau paminima ir „religinė muzika, dar vadinama liaudies muzika“ (dažniausiai giedama gimtąja kalba)[9], kuri gali turėti „išganingos įtakos, kai panaudojama pačioje bažnyčioje neliturginiuose veiksmuose ir apeigose ar už jos sienų įvairiose šventėse“ (MuSaDi, 36–37). Antra, dar labiau nei anksčiau išryškinta funkcionalumo svarba: nors ir tradiciškai sakraliajai sferai priskirdamas daugiabalsę muziką (senąją polifoniją, naujas kompozicijas ir instrumentinę muziką), Pijus XII nurodo, kad apeigose nedera skambėti tokiems kūriniams, „kurie dėl išpūsto triukšmingumo savo besaikiu perkrovimu galėtų aptemdyti liturgijos žodžius ar trukdyti dieviškųjų apeigų veiksmą, ar pagaliau niekais paversti giesmininkų kompetenciją ir sugebėjimus, tuo pažeisdami dieviškojo kulto grožį“ (MuSaDi,57). Kritikuojamas nežabotas meninis įkvėpimas (MuSaDi, 22), o liaudies giesmės, kad ir vadinamos religine muzika, yra draudžiamos tik iškilmingoje liturgijoje, o „neiškilmingai atnašaujamose mišiose jos gali nuostabiai paveikti, kad […] tikintieji dalyvautų ne tik kaip nebyliai ir pašaliniai žiūrovai, bet, šventąjį veiksmą sekdami mintimi ir balsu, su kunigo maldomis jungtų ir savąsias. Tatai įvyksta, jei giesmės yra gerai pritaikytos atskiroms mišių dalims“ (MuSaDi, 64).

Instrukcijoje „De musica sacra et sacra liturgia“ (1958), skirtoje sukonkretinti ir apibendrinti XX a. I pusės popiežių dokumentuose pateiktas nuostatas, terminas *musica sacra* apima „grigališkąjį choralą, šventąją polifoniją, šiuolaikinę šventąją muziką, šventąją vargonų muziką, giesmes, taip pat religinę muziką“ (DeMuSa, 4–10. 16–20). Čia svarbiausias klasifikacijos kriterijus yra muzikos tikimas liturgijai: choralas tinkąs neabejotinai, vokalinė polifonija *a cappella* ir ypač naujųjų laikų muzika – tik su išlygomis, šventoji instrumentinė muzika apskritai nebūtina (nors gali papuošti liturgiją), giesmės labai naudingos liaudžiai, bet geriau teskamba neliturginėse pamaldose. O religinė muzika, „sukurta laisvu stiliumi“ – akivaizdu, kad turima galvoje ne liaudies giesmės, o profesionali kūryba, – nėra skirta liturgijai, bet gali būti „veiksminga pagalbinė priemonė“ pamaldumui žadinti (DeMuSa, 10).

Po Vatikano II Susirinkimo bažnytinės muzikos padėtis reformuotos liturgijos požiūriu apsvarstyta instrukcijoje „Musicam sacram“ (1967). *Musica sacra* joje apibrėžiama kaip „muzika, skirta Dievo kulto reikalams ir pasižyminti šventumu[10] bei formos darnumu“ (MuSa, 4a). Ji skirstoma kiek kitaip nei anksčiau: „grigalinis giedojimas, senoji ir modernioji įvairių rūšių bažnytinė polifonija[11], šventoji muzika vargonams bei kitiems bažnyčioje leistiems instrumentams ir šventas, t. y. liturginis bei religinis, giedojimas“ (MuSa, 4b). Meninę muzikos vertę laikant savaime suprantama, ypač pabrėžiamas funkcionalumas: apeigose leidžiamos visos išvardytos *musicae sacrae* rūšys, „jei tik atitinka pamaldų dvasią[12], atskirų jos dalių pobūdį ir nekliudo kaip reikiant aktyviai dalyvauti žmonėms“ (MuSa, 9).

Galiausiai instrukcijoje „Koncertai bažnyčiose“ (1987) muzika, tinkama bažnyčiai, suskirstyta pagal kilmę ir paskirtį (žr. KonBa, 9): sakralinė („sukurta dieviškajam kultui švęsti“, nors galbūt dabartinėms apeigoms ir nebetinka) ir religinė („kuri semiasi įkvėpimo iš Šv. Rašto ar liturgijos arba kreipiasi į Dievą, į Mergelę Mariją, į šventuosius ar į Bažnyčią“). Į „dvasinius koncertus“ (t. y. koncertus bažnyčioje greta liturgijos) perkeltinas „įprastinis sakralinės polifoninės muzikos repertuaras“, nebetinkamas reformuotų apeigų ritmui bei pobūdžiui (KonBa, 2), „tiek instrumentinė, tiek vokalinė sakralinė muzika“ (KonBa, 6), taip pat gali skambėti religinė muzika. Minima ir „dvasinė muzika, kaip antai oratorijos, religinės kantatos“ (KonBa, 9e). Galimybę skambėti bažnyčioje lemia kūrinio paskirtis[13]. Panašioje Lietuvos Vyskupų Konferencijos instrukcijoje „Koncertai ir kiti renginiai bažnyčiose bei koplyčiose šalia liturginių pamaldų“ (2001) „šventąja muzika“ kažkodėl vadinama tik vokalinė, sukurta pagal liturginius tekstus (žr. LKon, 5). Spėjant, kad tai yra neapsižiūrėjimas, galima teigti, jog paskutiniuose išleistuose Katalikų Bažnyčios dokumentuose, kaip ir prieš šimtmetį, terminas *musica sacra* vėl reiškia vertingą įvairių amžių muziką to meto liturgijai (nepriklausomai nuo to, ar ji tinkama liturgijai šiuo metu). Į *musicae sacrae* apimtį įeina ir liturgijai skirta instrumentinė muzika, taip pat „religinis giedojimas“ (turbūt suprastinas kaip liaudies giesmės ar autorinės kompozicijos, galinčios pakeisti liturginius giedojimus pagal autentiškus tekstus). Religinė muzika (minima MuSaDi, KonBa), kaip ir „dvasinė muzika“, nepriklauso liturgijos ir *musicae sacrae* sferai, tačiau bažnyčioje gali skambėti[14].

Esminės nuostatos

Didžiuma esminių Katalikų Bažnyčios nuostatų bažnytinės muzikos atžvilgiu tampa akivaizdžios palyginus Pijaus X *motu proprio* „Tra le sollecitudini“ (1903), laikomą žymiausiu naujaisiais laikais bažnytinę muziką reglamentavusiu dokumentu, su Jono Pauliaus II chirografu „*Motu proprio* Tra le sollecitudini 100-mečiui“ ir XXI a. pradžios popiežių (Jono Pauliaus II, Benedikto XVI) teiginiais apmąstant pačią muziką (vokalinę ir instrumentinę, jos vietą bei vaidmenį apeigose ir jai būtinas ypatybes) ir muziko (choro dalyvių, vargonininko etc.) tarnystę. Pasak Pijaus X (Laišk1903), reikalavimai bažnytinei muzikai kyla dėl dviejų sąlygų: 1) Dievui reikia atiduoti tai, kas geriausia, 2) muzika turi tarnauti liturgijai (o ne atvirkščiai), t. y. ji turi būti ir vertinga, ir funkcionali.

Tikslingumo principas

Bažnyčios veiklos tikslas – įvykdyti Dievo norą, „kad visi žmonės būtų išganyti ir pasiektų tiesos pažinimą“ (1 Tim 2, 4). Ši misija pagrindžia ir Bažnyčios atliekamas apeigas (MeDei, 25), vien jo turi būti siekiama ir per muziką (muzikavimą). „Menas menui“ krikščionims netinka, nes „niekais nuleidžia galutinį tikslą, įdiegtą kiekvieno sutvėrimo prigimtyje“, kuris žmogui yra kaip siekis Dievo tobulumą skelbti ir, kiek jėgos leidžia, sekti (MuSaDi, 24–25). Tai galioja ir bažnyčiose rengiamiems religinės muzikos koncertams (žr. KonBa, 9). Liturgijoje tinkama muzikos padėtis – būti „liturgijos dalimi ir kuklia tarnaite“ (TraLeS, 23), ją papuošiant, padedant atskleisti švenčiamą Slėpinį, sustiprinant veiksmų poveikį, o žmones įkvepiant maldai. „Tad šventovėje neturi būti nieko, kas sutrikdytų ar bent sumažintų tikinčiųjų pamaldumą ir dievobaimingumą, nieko, kas pagrįstai galėtų kelti pasibjaurėjimą ar papiktinti, ir, svarbiausia, nieko, kas nusižengtų šventųjų ceremonijų etiketui bei sakralumui ir todėl nebūtų verta Maldos Namų ir Dievo Didybės“ (TraLeS įžanga, dar žr. Kreip1968). Patys liturginiai giedojimai turi išlaikyti savo formą, atitinkančią jų funkciją ir tikslą (TraLeS, 10). Daugelyje Bažnyčios dokumentų apgailestaujama dėl nukrypimų nuo šventosios muzikos tikslo ir padėties, kaip antai per didelio koncertiškumo[15], kompozicijų ištęstumo[16], nesantūrumo (TraLeS įžanga, MuSaDi, 18)

ir pramoginio muzikos pobūdžio[17] – siūloma vengti, kad „Mišios būtų švenčiamos iš troškimo parodyti prašmatnų reginį arba kitokių ceremonijų, įskaitant profanines, stiliumi“ (RedSa, 78).

Muzikos šventumas, meniškumas, universalumas

Popiežius Jonas Paulius II, minint „Tra le sollecitudini“ šimtmetį, pakartojo Pijaus X išdėstytas pagrindines ypatybes, būtinas, kad muzika atliktų savo vaidmenį: ji turi būti šventa, geros formos (meniška) ir universali. Pijus X **šventa** laikė tokią muziką, kurioje – nei pačiame kūrinyje, nei jo atlikime – nėra jokio profaniškumo (TraLeS, 2), Paulius VI – maldingumo ir kilnumo kupiną muziką (Kreip1968). Nors „Tra le sollecitudini“ teigiama, o vėlesniuose dokumentuose kartojama, kad labiausiai šventas yra grigališkasis choralas, šventumo reikalauta ir iš religinių (neliturginių) liaudies giesmių: jos turinčios „pilnai atitikti katalikų tikėjimo mokslą, […] būti laisvos nuo pasipūtusio tuščiažodžiavimo ir pagaliau, nors trumpos ir lengvos, pasižymėti tam tikru religiniu kilnumu ir rimtumu“ (MuSaDi, 63). Šventa negalinti būti jokia su pasaulietine aplinka susijusi muzika. Štai XIX a. viduryje kritikuotos bažnyčioje atliekamos pasaulietinės arijos, XIX a. antroje pusėje draustos netinkamos fantazijos, „figūrinė“ muzika, kaip antai polkos, valsai, mazurkos, menuetai, rondo, kadriliai, kontradansai, polonezai, tautiniai himnai, populiarios arijos, meilės ir komiškos dainos ir baladės, taip pat bet kokia triukšminga muzika[18]. Pijus X priešinosi bažnytinės muzikos užteršimui teatrinio stiliaus konvencionalumu (TraLeS, 6). Po Vatikano II Susirinkimo labiausiai kritikuojamas Mišiose skambančios muzikos nesantūrumas ir banalumas, rodantys, kad muzikai nesupranta ar negeba išreikšti Slėpinio taip, kaip jis suvokiamas pilnatviško Bažnyčios tikėjimo (Chir, 4; EdeE, 48 etc.[19]). Muzikos šventumo sąlyga yra ir jos ryšys su praeities bažnytine muzika: naujos kompozicijos turi būti kuriamos, viena vertus, remiantis sveika tūkstantmete *musicae sacrae* tradicija[20], kita vertus, susipažinus ir apsvarsčius „naujus šventosios Liturgijos nuostatus bei reikalavimus“ (MuSa, 59; dar žr. MuSa, 60).

Meniškumas, arba **formos gerumas** (arba kilnumas, žr. MeDei, 188), bažnytinei muzikai reikalingas, kad būtų galima veiksmingai ugdyti ją girdinčiuosius (TraLeS, 2). Todėl visiškai atmestini tokie meno kūriniai, kurie „atrodo kaip tikro meno iškraipymas ir kurie kartais atvirai šokiruoja krikščionių skonį, kuklumą ir maldingumą ir skandalingai įžeidžia tikrą religinį jausmą“ (MeDei, 195, cit. Kanonų teisės kodekso kan. 1178). Pasak Jono Pauliaus II, muzika turi būti verta Liturgijos didingumo: „Mes turime melsti Dievą teologiškai teisingomis formuluotėmis ir kilniu būdu. Šiuo atžvilgiu krikščionių bendruomenė turi ištirti sąžinę, idant muzikos ir himnodijos grožis vėl grįžtų į liturgiją. Jie privalo apvalyti pamaldas nuo stiliaus bjaurumo, nuo neskoningų išraiškos formų, nuo bedvasių muzikos tekstų, nevertų didžiojo veiksmo, kuris yra švenčiamas“[21]. Tačiau vien meniškumo nepakanka. Po liturgijos reformos ypač pabrėžiama, kad muzika turi būti ir funkcionali: „Kaip liturginis elementas, giesmė integruotina į paties šventimo formą. Vadinasi, visa – tekstas, melodija ir atlikimas – turi atitikti švenčiamo slėpinio prasmę, apeigų dalis ir liturginius laikus“ (SaCar, 42; dar žr. Chir, 5).

Trečiąją ypatybę – **universalumą** (**visuotinumą**) – Pijus X apibūdino kaip „muzikos buvimą šventa ir keliančia tik gerą įspūdį visoms tautoms“ (pagal TraLeS, 2), turbūt nemanydamas, kad liturgine muzika kada nors galėtų būti laikomas ne tik grigališkasis choralas ar jam artimas daugiabalsiškumas. Ir, pasak Pijaus XII, „jei gregorianiškasis giedojimas, nesugadintas ir pilnas, ims skambėti viso pasaulio bažnyčiose, tai jis, kaip ir šventoji Romos liturgija, turės visuotinumo žymę“ (MuSaDi, 45). O XXI a. pradžioje muzikos „universalumas“ traktuojamas labiau kaip jos suprantamumas ir priimtinumas daugeliui kokios nors vietinės bažnyčios narių, iš to ir kyla reikalavimas liturgijoje neeksperimentuoti, atlikti tik rūpestingai peržiūrėtą ir tikinčiųjų netrikdančią muziką[22].

Kituose paskutinių metų Bažnyčios dokumentuose pirmiausia akcentuojama ne atskiros muzikos (ar kito meno) ypatybės, bet visa apimantis ***ars celebrandi*** – su doru kasdieniu gyvenimu ir tinkama laikysena Dievo atžvilgiu glaudžiai susijęs **liturgijos šventimo menas** (žr. Kreip. Arinze, 4; SaCar, 40. 42. 52. 55), kurio elementams, ypač liturginiam giedojimui, privalomas grožis turįs kilti iš įsižiūrėjimo į „prisikėlusio ir Šventojoje Dvasioje pašlovinto Kristaus“ (SaCar, 35) meilės tiesą[23]. Čia minima „prisikėlusio Kristaus“ tikrovė yra už racionalaus supratimo, taigi ir mokslo ribų – teiginių apie Dievo meilės tiesos grožį neįmanoma lengvai paversti religinės muzikos kūrybos receptu, tačiau, jų nepaisant, būtų pamestas esminis Bažnyčios matmuo, kurio laikantis bet kokia veikla Bažnyčioje ar Bažnyčiai (pavyzdžiui, liturginės muzikos kūryba) turi remtis ne vien proto pažinimu, bet ir gyva kasdieninio tikėjimo arba gyvenimo Dievo akivaizdoje patirtimi.

Choralas – šventosios muzikos etalonas

Pavyzdiniu šventosios muzikos stiliumi Bažnyčios dokumentuose ir prieš šimtmetį, ir dabar nurodomas grigališkasis choralas: „kuo kompozicija savo tėkme, įkvėpimu ir vidaus turiniu artimesnė grigališkajam choralui, tuo labiau ji šventa ir tinkama liturgijai“ (TraLeS, 3; dar žr. DeMuSa, 16; InLab, 61), nes „šis giedojimas tikrai turi didžią galią pakylėti žmogaus dvasią į dieviškąją tikrovę“ (LitAu, 28). Todėl turi būti skatinami choralo tyrinėjimai (Laišk1903), nuolat primygtinai raginama jo mokyti vienuolijose, kunigų seminarijose (TraLeS, 25;

DiCu; MeDei, 191; MuSa, 52; SaCar, 62), taip pat ir visus tikinčiuosius: „Mišių liturgijoje pirmiausia skatintinas grigališkasis giedojimas“ ([3]IGMR, 41), o ganytojai tepasirūpina, kad „tikintieji sugebėtų bendrai kalbėti ar giedoti jiems priklausomas dalis ir lotyniškai“ (MuSa, 47)[24]. Giedojimą lotynų kalba, pirmiausia grigališkąjį, galima įtraukti ir į tautine kalba laikomas mišias (MuSa, 51), o kunigams visur ir visada leidžiama liturgiją švęsti lotynų kalba (RedSa, 112). Grigališkasis choralas – pavyzdys, kaip kurti naujas melodijas: jos kurtinos tokios, kad „savo galia ir grynumu galėtų rimtai lygintis su senosiomis“ (MuSaDi, 44; dar žr. MuSa, 56). Tai nėra paskata mėgdžioti choralą, bet kvietimas siekti, kad „naujos kompozicijos būtų įkvėptos tos pačios dvasios, kuri jį įkvėpė ir pamažu suformavo“ (Chir, 12). Grigališkasis choralas ir lotynų kalba dokumentuose tiek iki Vatikano II Susirinkimo, tiek po jo vadinami Romos liturgijos vienybės ženklu visiems katalikams (DiCu; MeDei, 60; MuSaDi, 45; Kreip01-27, 3; Chir, 7; SaCar, 42. 62), ypač vertingu globalizacijos epochoje, kai drauge neretai meldžiasi įvairių tautų žmonės.

Muziko tarnystės liturgijoje įpareigojimai

Giedojimas liturgijoje, – tai ypač pabrėžiama XX a. I pusės Bažnyčios dokumentuose, – laikomas liturgine tarnyba (TraLeS, 13), kilniausiu veiksmu ir pagalba Bažnyčiai „vykdant apaštališkąją misiją“ (MuSaDi, 29. 34–35). Todėl muzikams keliami moraliniai reikalavimai: bažnytiniame muzikavime dalyvaujantys kompozitoriai, vargonininkai, choro vadovai, giedotojai, instrumentininkai privalo būti dori krikščionys (TraLeS, 14; MuSaDi, 28; DeMuSa, 97)[25]. Moralės sferai galima priskirti ir pareigą deramai eikvoti savo talentus, pavyzdžiui, susilaikyti nekūrus muzikos, jei tam trūksta gabumų (MuSaDi, 61), muzikuoti „tinkamai, kaip nurodyta, […] dėmesingai, maldingai, vieningai, teisingu tonu“ (DiCu), sąmoningai paklusti nustatytoms normoms (Chir, 4). Esant galimybei rinktis, siūloma į liturginę tarnybą kviesti gerus giedotojus, kompetentingus muzikantus (DeMuSa, 60; MuSa, 8; KonBa, 7), bet ne mažiau svarbu už profesionalumą turėtų būti muzikuojančiųjų dvasinė branda, liturgijos supratimas, reikalavimų bažnytinei muzikai išmanymas: „Šventoji muzika ir liturgija yra glaudžiai susiję […]. Todėl ir šventosios muzikos, ir liturgijos mokymas negali būti atsieti vienas nuo kito“ (DeMuSa, 104).

Vokalinės muzikos pirmenybė

„Tikroji bažnyčios muzika yra vokalinė“ (TraLeS, 15). Tai lemia kelios priežastys: giedoti geba dauguma žmonių; bendra giesmė juos suvienija; žodžiais, kurių įtaigumą muzika sustiprina, galima aiškiai išreikšti tikėjimo tiesas, katechizuoti, Dievą garbinti, prašyti, atsiprašyti ir Jam dėkoti[26] – skirtingai nuo bežodės instrumentinės muzikos, kuri visais laikais dažnai skambėjo ir pasaulietiniuose renginiuose[27]. Kadangi liturginis tekstas yra neatsiejama liturgijos dalis, jo nevalia trumpinti, jis turi būti aiškiai girdimas[28]. Labai palaikytinos *scholae cantorum* ir kitokie chorai (DiCu; MuSaDi, 73–74; MuSa, 20), kurių priedermė – atstovauti susirinkusiųjų bendruomenei ir nurodytais atvejais padėti jai giedoti.

O instrumentinė muzika nėra būtina: leidžiama giesmėms pritarti vargonais ar kitais instrumentais, tačiau jie neturi užgožti balsų taip, kad tekstai taptų sunkiai suprantami (TraLeS, 15–16; MuSa, 64). Taip pat draudžiama liturgijoje muzikuoti be pertraukos: tyla privaloma per konsekraciją – tuo metu draudžiama ir giedoti, ir groti, pamaldi tyla išlaikytina iki *Tėve mūsų*, vargonai turi tylėti kunigui teikiant palaiminimą – idant visi tikintieji jį išgirstų ir panašiai, o „jei koks vietinis paprotys vargonuoti per tyliąsias [negiedamas – *D. K.*] Mišias gali kliudyti dalyvauti tikintiesiems bendra malda ar giesme, toks paprotys turi būti panaikintas“ (DeMuSa, 28–29). Instrumentai turi tylėti celebruojančiam kunigui ar patarnautojui balsiai skaitant maldas, skaitinius ar giesmes (MuSa, 64; KonBa, 7; [2]IGMR, 12). Vien instrumentinė muzika traktuojama kaip puošmena (DeMuSa, 81), todėl pirmiausia tinka iškilmingai liturgijai ir šventiniam laikui: antai atgailos ir gedulo laikotarpiais (per gavėnią, Didįjį Tridienį ir gedulines pamaldas) ji neleidžiama, o advento metu turi skambėti santūriai, idant „atitiktų to laiko prigimtį ir neužbėgtų už akių pilnatviškam Viešpaties Gimimo džiaugsmui“ ([3]IGMR, 313).

Muzikavimo natūralumas

XX a. paplitus muzikos įrašymo ir transliavimo technikai bei elektroniniams instrumentams, instrukcijoje „De musica sacra“ (1958) nurodyta, kad muzika bažnyčioje gali būti atliekama tik gyvai ir tik tradiciniais instrumentais: liturgijoje negali būti naudojami mechaniškai ar automatiškai grojantys prietaisai (DeMuSa, 60c), elektroniniai ar panašūs vargonai gali būti tik laikinas vamzdinių vargonų pakaitalas (DeMuSa, 64), visiškai draudžiama liturgijoje naudoti patefoną, radiją, magnetofoną ir panašius aparatus (DeMuSa, 71), kariljoną ir varpų imitacijas (DeMuSa, 90–91). Jokiu būdu neleidžiami bažnyčioje kokie nors projektoriai, labiausiai – kino projektoriai (DeMuSa, 73). Muzikos įrašai „ypač atsargiai, laikantis Vyskupų konferencijos nustatytų normų“, kartais gali būti pasitelkiami tik specialiai vaikams skirtose Mišiose (PuB, 32)[29].

Bažnytinės muzikos kriterijų kaitos kryptys

Kalbant apie nuostatų kaitą, reikia pasakyti, kad ilgai brendusią reformą jau XX a. pradžioje pradėjo popiežius Pijus X. Tad kai kurie dalykai, pvz., *participatio actuosa*,

Mišių apeigų glaustumas (koncentruotumas) ir muzikos funkcionalumas, buvo vėl atrasti ir įgyvendinami per visą XX amžių, juos nuolat persvarstant, dažnai suteikiant naują atspalvį. Kitus dalykus (kaip antai tautinę kalbą, bendruomenės giedojimą ir pasauliečių bendradarbiavimą liturgijoje, krikščionybės įkultūrinimą, tylos poreikį) labiau iškėlė liturginė Vatikano II Susirinkimo reforma ar dabarties aplinkybės. Klasifikuojant ne laiko požiūriu, galima sakyti, kad reikalavimų bažnytinei muzikai ir kitkam, kas susiję su apeigomis, pokyčius lėmė dvejopas „pasaulio pamatymas“: pripažinta 1) pasauliečių svarba ir 2) pasaulio – ne tik Europos – tautų (taip pat ir visuomenės sluoksnių) kultūrų įvairovės vertė. Liturgiją „pritaikant laiko dvasiai“, nuo statiško tobulos Bažnyčios paveikslo pereinama prie Bažnyčios kaip prie dinamiškos, per istoriją keliaujančios Dievo tautos sampratos, nuo „avelių valdymo“ mentaliteto – prie „ganymo“ tarnystės, dvasininkų ir pasauliečių bendradarbiavimo ir dialogo (Vaišvilaitė, 2005).

Nuo apeiginių veiksmų „polifonijos“ į „vienbalsiškumą“

Tarp esminių nuostatų minėtas Katalikų Bažnyčios veiklos tikslingumas XX a. pradžioje buvo išreikštas reikalavimu liturginę muziką riboti – pritaikyti apeigoms. Tai atspindi Dievo garbinimo būdo kaitą nuo puošnių ceremonijų[30] link veiklos pasaulyje prioriteto: „Romos apeigos visada buvo forma pamaldų, kurioms svarbu misija. Todėl jos yra sąlygiškai trumpos: yra daug ką nuveikti už bažnyčios sienų“ (Kreip1998)[31]. Siekiant apeigas koncentruoti, pasikeitė tradicinės choro muzikos padėtis – nors deklaruojama, kad klasikinė vokalinė polifonija yra puoselėtina ir svarbi, vis dėlto kaip tinkamesnis laikas daugeliui kompozicijų skambėti nurodoma ne liturgija, bet renginiai greta jos, t. y. kitokios pamaldos ar bažnytiniai koncertai (MuSa, 53; KonBa, 6). Dar viena choro muzikos padėties liturgijoje pablogėjimo priežastis yra draudimas lygiagrečiai kalbėti ar giedoti liturgijoje dviem dalyviams, pvz., kunigui (ar patarnautojui) ir chorui (ar bendruomenei arba atskiriems žmonėms). XX a. pradžioje būta tik užuominų apie celebruojančio kunigo ir kitų dalyvių tarpusavio koordinaciją (TraLeS, 22–23), net ir XX a. vidury dar tebesiūlyta tikintiesiems, nesuprantantiems lotynų kalba atliekamų apeigų, liturgijos metu medituoti slėpinius, kalbėti kitas maldas (MeDei, 108), kiek vėliau nurodomi mišių momentai, kai turi gerai girdėtis kunigo maldos, pirmiausia Kanonas (DeMuSa, 27b. 29), tačiau nuo Vatikano II Susirinkimo nuosekliai diegiamas principas, kad visi liturgijos dalyviai yra svarbūs ir turi girdėti vienas kitą: „Dalys, priklausančios chorui ar žmonėms ir jų atliekamos, neturi būti kalbamos celebranto privačiai. Taip pat ir skaitiniai, kurie skaitomi ar giedami atitinkamo patarnautojo, neturi būti privačiai celebranto kalbami. […] Celebrantas gali giedoti ar rečituoti *Ordinarium* dalis drauge su bendruomene ar choru“ (InOe, 32–33. 48b; dar žr. MuSa, 14–17. 26. 33. 35. 64; InDo, 4. 6; [2]IGMR, 12). Ilgų kompozicijų chorui, kurios anksčiau dubliuodavo kunigo maldas, nebėra kaip giedoti.

Nuo vienintelio giedojimo link įvairovės

Visų liturgijoje esančiųjų „pamatymas“ sukėlė ir daugiau padarinių: pasikeitė liturgijos kalba, apeigose padaugėjo vaidmenų ir pakito jų santykis. Nors aptariamuose XX a. Katalikų Bažnyčios dokumentuose minima lotynų kalbos reikšmė, tačiau, ilgą laiką buvusi vienintele teisėta liturgijos kalba, apie XX amžiaus vidurį ji tapo viena iš daugelio[32]. Panašiai atsitiko ir grigališkajam choralui – jis liko pavyzdinis (būdingas Romos liturgijai), bet retokai praktikuojamas liturginis giedojimas[33]. Gimtosios kalbos klausimas, kaip žinome, buvo iškeltas jau XVI amžiuje, tačiau dėl opozicijos protestantizmui jis išspręstas lotynų kalbos naudai. Tautinės kalbos, dažniausiai per giesmes, į liturgiją (pirmiausia į tyliąsias mišias[34]) pradėjo skverbtis dar iki XX amžiaus. „Nešventa“, nes kasdieninė, vietinė kalba pirmiausia įsitvirtino neliturginėse pamaldose, paskui – neiškilmingose mišiose, kaip sunkiai išraunama blogybė. Bet jos nauda ugdant žmonių tikėjimą vis labiau pripažįstama[35]. XX a. vidurio dokumentuose giesmės vietine kalba vertintos prieštaringai[36], tačiau po Vatikano II Susirinkimo lotyniškus mišių giedojimus (pvz., introitą, ofertorijų, komuniją) leista pakeisti „kitomis giesmėmis“ (MuSa, 32) ir pan. Giesmės tautos kalba giriamos ir skatinamos kaip puiki bendruomenės suvienijimo ir įtraukimo į Eucharistijos šventimą priemonė: „Tebūnie sumaniai puoselėjamos populiarios religinės giesmės, kad ir neliturginėse pamaldumo pratybose, ir net liturginiuose veiksmuose, laikantis rubrikose nustatytų normų, galėtų skambėti tikinčiųjų balsai“ (SC, 118)[37]. Visus pagrindinius liturginius tekstus išvertus į vietines kalbas, šios pradėtos ištisai vartoti liturgijoje, taikant reikalavimus, anksčiau galiojusius lotynų kalbai: apeigose draudžiama Šventojo Rašto ir liturginį tekstą varijuoti, perfrazuoti ar kitaip keisti, jo fragmentus sukeisti vietomis ar ką nors praleisti (VQAn, 13; VarLe, 23; LitAu, 60; RedSa, 62. 69). 2003 m., minint „Tra le sollecitudini“ šimtmetį, popiežius Jonas Paulius II pažymėjo Vatikano II Susirinkimo inspiruotą sparčią tautinių[38] religinių giesmių raidą, pabrėždamas, kad šitoks giedojimas žmonėms ypač padeda aktyviai ir vieningai dalyvauti „ne tik maldingose praktikose, bet ir pačioje Liturgijoje“ (Chir, 11).

Nuo stebinčios link šeimininkaujančios Dievo tautos

Jau minėtos, ypač daug diskusijų po liturginės reformos tebekeliančios XX a. naujovės, vadinamojo *participatio actuosa* (lot. „veiklus dalyvavimas“), pagrindas – ne vieną šimtmetį brendusi visuotinės kunigystės idėja.

Pijus X tikinčiųjų veiklumą siejo pirmiausia su choralo giedojimu (TraLeS, 3), kituose dokumentuose dar minimas ir atsakinėjimas kunigui per Mišias (DiCu, 9, MeDei, 105. 150. 191. 192, DeMuSa, 25. 31. 45). Tačiau XX a. viduryje ir II pusėje, skatinant bei giriant tikinčiųjų veiklumą, kaip svarbiausias nurodomas vidinis veiklaus dalyvavimo aspektas – maldingas susikaupimas, širdies kėlimas Dievop, iš kurio kyla išorinis aktyvumas[39]. Vatikano II Susirinkimas leido susirenkantiems į liturgiją žmonėms būti veiklesniems, pirmiausia giedant, tuo apribojant autonomiškos choro veiklos laisvę[40]. Kita vertus, raginama tikinčiuosius mokytis tokio „veiklumo", kuris apima ir skaitinių ar liturginės muzikos klausymąsi (girdėjimą), ir susikaupimą, ir sąmoningą atsaką į tai, kas liturgijoje vyksta (Kreip1998, 3). *Participatio actuosa* sampratos raidą po Vatikano II Susirinkimo puikiai atskleidė arkivyskupas P. Marini: „Pirmuoju reformos vykdymo laikotarpiu dalyvavimą neišvengiamai ženklino daugiausia išorinis bei didaktinis aspektas, neretai iškrypdavęs į „dalyvavimą bet kokia kaina ir visomis formomis". Tai, be abejo, trukdė ir tebetrukdo atrasti ir pasisavinti dieviškojo slėpinio giliąsias vertybes bei veikimą. Dėl perdėtos reakcijos į kraštutinį pasyvumą, kuriuo persiėmė tikintieji, dalyvaudami vadinamosiose „tridentiškose Mišiose", liturgijoje galbūt buvo perdėm akcentuojamas reiškimasis. Įsitvirtino būtinybė reikšti jausmus bei rodyti išgyvenimus siekiant suteikti liturgijai džiugios, šventiškos dvasios. Tačiau liturgija nėra tiesiog kokios nors grupės išgyvenimų suma, asmeninių ir kolektyvinių jausmų rezervuaras. Liturgija yra laikas ir erdvė, kur vidun paimami girdimi žodžiai ir garsai, padaromi savais atliekami gestai, įimami tariami ir giedami tekstai ir persiimama regimais vaizdais bei įkvepiamais maloniais kvapais. […] Todėl dabar liturgijos pastoracijai, užuot dėmesį skyrus vien „darymui" šventimo metu, būtina atsigręžti į būtį ir stengtis vėl atrasti liturgiją kaip „gyvybės jėgą", „kuri iš Kristaus teka į jo Kūno, Bažnyčios, narius" (VQAn, 10), kaip Šventosios Dvasios patyrimą. Trumpai tariant, norint pasiekti autentišką liturgijos dvasią, būtinas kokybinis šuolis" (Marini, 2004, p. 21).

Nuo europietiškos link visų tautų Bažnyčios

Bažnyčia nebūtų galėjusi nei atsirasti, nei išlikti, jei nebūtų perėmusi ir naudojusis jai tinkamais esamos kultūros elementais. Šiandien į pasaulio kultūrų įvairovę Katalikų Bažnyčios vadovai vis labiau atsižvelgia ne tik specialiuose misijoms skirtuose dokumentuose, bet ir formuluodami bendras normas. Antai XX a. pradžioje bažnyčiose buvo draudžiama groti pučiamųjų orkestrams, taip pat fortepijonu ir tokiais triukšmingais ar „menkaverčiais instrumentais" kaip būgnai, lėkštės, visokie varpai (TraLeS, 19–20), XX a. vidury Pijus XII ypač gyrė (greta vargonų) styginius strykinius, o Vatikano II Susirinkimo Liturginėje konstitucijoje ir instrukcijoje „Musicam sacram" minimi tik vargonai, apie kitų instrumentų tinkamumą paliekant spręsti kiekvieno krašto vyskupų konferencijai. „Visi muzikos instrumentai […] turi būti taip vartojami, kad atitiktų šventųjų apeigų reikalavimus ir tarnautų kulto grožiui, keltų tikinčiųjų dvasią" (MuSa, 63). Draudimą ką nors naudoti liturgijoje grindžia tūkstantmetė tradicija neįsileisti į bažnyčią vien su profanine muzika siejamų instrumentų, kurie įvairiuose kraštuose gali būti skirtingi (MuSa, 63; Chir, 14; InLab, 62). Liturgijoje instrumentų „neturi būti be saiko daug, jie turi atitikti regiono ir bendruomenės kultūrą, įkvėpti maldingumui ir nebūti pernelyg triukšmingi" (LiIns, 3c)[41].

Krikščionybės įkultūrinimas, kuris „nėra vien paprasta adaptacija, bet dinamiškas kokios nors vietinės kultūros ir iš Evangelijos kylančios kultūros susidūrimas" (InLab, 80), skatinantis tikėjimo tiesas išreikšti kiekvienai tautai savitu, gerai suprantamu būdu, taip pat yra Katalikų Bažnyčios aktualija (žr. SC, 37. 119; MuSa, 61; SaCar, 54). Šio reiškinio pradžia – leidimas giedoti bažnyčioje ir liturgijoje tradicines religines giesmes gimtąja kalba (MuSaDi, 70; DeMuSa, 112)[42]. XX a. pabaigos dokumentuose, pirmiausia – įkultūrinimo reikalams skirtoje instrukcijoje *Varietates Legitimae*, jau griežtai perspėjama dėl krikščionybės tapatumui kylančių pavojų, kaip antai: dėl tikėjimą silpninančių ikikrikščioniškos pasaulėžiūros elementų ar nekrikščioniškų religijų raiškos būdų įtakos ir religinio sinkretizmo, į liturgiją įterpiant kitų religijų apeigų elementus (RedSa, 79; VarLe, 32. 39. 47; InLab, 34. 80–81), dėl pusiausvyros tarp Tradicijos ir jos taikymo prie naujų sąlygų praradimo, peržengus kūrybingumui liturgijoje Bažnyčios nubrėžtas ribas (Kreip. Arinze, 4[43]).

Įkultūrinimas glaudžiai susijęs ir su prisitaikymu prie specifinių visuomenės grupių galimybių: liturgijoje visi turi jaustis gerai (SpSp, 12). Po Vatikano II Susirinkimo, baiminantis, „kad vaikams gali dvasiškai pakenkti ilgalaikė sunkiai suprantamų dalykų patirtis" (PuB, 2), atsirado specialios Mišios vaikams. Jose, skirtingai nei normaliose mišiose[44], leidžiamos liturginių tekstų, pvz., *Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*, parafrazės (gimtąja kalba), neprofesionalus muzikavimas įvairiais vaikams tinkamais muzikos instrumentais, net ir muzikos įrašai, jeigu jie padeda vaikams giedoti (PuB, 30–32).

Eucharistiją švenčiant su vaikais ir kai kurių tautų suaugusiais tikinčiaisiais, iškyla judesių, o kraštutiniu atveju – šokio liturgijoje tinkamumo klausimas. Kaip žinome, ritmingi pliaukšėjimai, šokis ir šokių muzika buvo nuolat – vis pakartotinai ir nesėkmingai – gujami iš krikščionių viešųjų apeigų, siejami su pagoniškais kultais, klaidatikyste (pvz., doketistų erezija), apskritai su kūniškais malonumais, o geriausiu atveju – su neritualine džiaugsmo bei dėkingumo išraiška[45]. Katalikų bažnyčiose reikėtų laikytis Šventajame Rašte minimų ramių, santūrių judesių ir pozų, tačiau pripažįstama, kad „kai kuriose

tautose giesmei instinktyviai pritariama dalyviams plojant, ritmiškai linguojant ar šokio judesiais. Tokios išorinės išraiškos formos gali būti šių žmonių liturgijoje, jeigu tik jos yra tikrõs bendruomeninės garbinimo, šlovinimo, aukojimo ir prašymo maldos išraiška, o ne vien pasirodymas/vaidyba" (VarLe, 42). Tačiau, nepaisant įvairių amžių šventųjų minčių apie sielų ar angelų džiaugsmo šokį Danguje[46], nei pats šokis, nei šokio muzika katalikų liturgijoje nepageidaujami – gali būti tik atskiri šokio judesiai atnašų procesijoje. Šokis laikoma blaškančia ir desakralizuojančia pramoga, paskutiniu metu jis siejamas su Katalikų Bažnyčiai nepriimtina *New Age* ideologija[47], kuriai šokis yra vienas iš „sąmonės išplėtimo" ir „apšvietimo" būdų.

Nuo triukšmo vėl į tylą

Didesnis tylos – bažnytinėse apeigose ir apskritai bažnyčios erdvėje – poreikis kyla, viena vertus, dėl vis labiau neramios gyvenimo aplinkos, kita vertus, dėl „visuotinio veiklumo" liturgijoje perdėjimo po Vatikano II Susirinkimo. XX–XXI amžių sandūros dokumentuose raginama vėl atrasti tylą ir kultivuoti jos patirtį (SpSp, 13[48]; RedSa, 40; SaCar, 50. 55; iš ankstesnių žr. SC, 30; MuSa, 17; IGMR nuorodas), o tylos trūkumas laikomas viena iš apeigų desakralizacijos priežasčių. „Labai patartina Eucharistijoje skatinti tylos akimirkas asmeninei refleksijai ir maldai [...] po skaitinių, po homilijos, po Šventosios Komunijos. Chorai turi atsispirti pagundai visas rimties akimirkas užpildyti giedojimu" (Kreip.Arinze, 5). „Mortos veiklumas" gali tapti bedieviškas užmiršus, kad bet kokia apeiginė krikščionių veikla yra ne pati iš savęs, bet atsakas į Dievo veikimą: „liturgija turi du matmenis – vietinį ir visuotinį, laikiną ir amžiną, horizontalų ir vertikalų, subjektyvų ir objektyvų" (Kreip1998, 2). Liturgijos reformą pradėjęs Pijus X siekė „visa atnaujinti Kristuje", kad krikščionybė galėtų išlikti, o XX a. II pusėje žymus teologas Karlas Rahneris tą siekį suformulavo kiek kitaip: ateities krikščionis turės būti mistikas, antraip jis apskritai nesugebės būti krikščioniu (Merton, 1997, p. 8). Tylos svarba pabrėžiama ne todėl, kad šiandieninėje Katalikų Bažnyčios liturgijoje muzikos turi būti dar mažiau. Tai būtų galima laikyti nuoroda, kad trūksta meditatyvios liturginės muzikos.

Instrukcijos dėl muzikos liturgijoje bei greta liturgijos

Konkretūs nurodymai dėl muzikos liturginėse apeigose[49] daugiausia yra pateikti tose knygose, pagal kurias yra atliekamos apeigos: Pagrindiniame ir Geduliniame mišioluose, apeigynuose[50], Valandų liturgijos knygoje („Dievo tautos liturginės valandos", 1988, [2]1994). Kadangi iš liturginių apeigų reikšmingiausios ir daugiausia pokyčių XX amžiuje patyrė Mišios, į jų muziką atkreiptinas ypatingas dėmesys[51]. Nuorodos dėl liturginės muzikos[52] yra bendrosios ir specialiosios (kiekvienam atskiram liturgijos etapui).

Bendra muzikavimo liturgijoje tvarka

Svarbu, kad liturgijoje sąmoningai, aktyviai ir pilnutinai dalyvautų visi tikintieji – to siekiama jiems leidžiant ir padedant apeigose daugiau ar mažiau giedoti ([2]IGMR, 5)[53]. Muzikantų ir choro vaidmuo – atlikti jiems priklausančias dalis ir palengvinti giedojimą žmonėms ([2]IGMR, 63). Kai Mišiose dalyvauja daug vaikų, galima leisti jiems pagiedoti vieną kitą giesmelę (PuB, 18). Galima giedoti gimtąja kalba ar lotyniškai; nedraudžiama tose pačiose apeigose vartoti ir kelias kalbas (MuSa, 51). Liturginės apeigos sutvarkytos dalyvių dialogo, vieningos maldos ir atstovavimo principu, todėl nepageidautinas joks dubliavimas ([2]IGMR, 12; dar žr. InOe, 32–33. 48b; InDo, 6).

Pirmiausia skatinamas grigališkasis giedojimas ([3]IGMR, 41). Kitokia ir vokalinė, ir instrumentinė „per liturgines apeigas atliekama sakralinė muzika privalo taikytis prie apeigų ritmo bei pobūdžio" (KonBa, 6). Šventosios tylos akimirkos – gailesčio akte, po kvietimo melstis, po skaitinių, homilijos, po komunijos – taip pat yra pamaldų dalis ([2]IGMR, 23; SaCar, 50). Liturgijos metu gali skambėti tik gyvai atliekama muzika. Muzikos įrašai, kaip pagalba giedojimui, išimtine tvarka gali būti leidžiami tik vaikams skirtose mišiose (PuB, 32).

Liturginių ir biblinių tekstų negalima iškraipyti, sutrumpinti ar pakeisti kitais – šis draudimas pirmiausia galioja giedamoms *ordinarium* dalims[54]. Jų parafrazės leidžiamos tik vaikams skirtose mišiose (PuB, 31).

Nors giedojimu ar kitokiu muzikavimu siekiama padaryti pamaldas iškilmingas, reikia vengti tuščio prašmatnumo (RedSa, 78) ir saugotis, „kad iškilmingumo dingstimi nebūtų į apeigas įvedama ko nors profaniška ar Dievo kultui mažiau tinkama; tai ypač liečia Santuokos laiminimą" (MuSa, 43).

Nurodymai dėl *ordinarium* dalių

Kyrie, kaip ir *Gloria*[55], priklauso įžanginėms apeigoms (todėl turi būti ne per daug ištęstos), kurios yra skirtos sujungti susirinkusius tikinčiuosius į bendriją ir parengti tolesnėms apeigoms ([2]IGMR, 24). *Kyrie* „maldavimus paprastai atlieka visi dalyvaujantys, t. y. žmonės su choru arba žmonės su giesmių vadovu". Kreipinius (*Kyrie/Christe eleison* ar „Viešpatie/Kristau, pasigailėk") galima kartoti daugiau nei po du kartus, taip pat galima įterpti trumpus priedus ([2]IGMR, 30). Naujausiame mišiolo leidime nurodoma, kad sekmadieniais, ypač Velykų laikotarpiu, vietoj įprastinio atgailos akto pageidautinos Apšlakstymo apeigos, t. y. antifona „Regėjau versmę" ar (ne Velykų

laiku) „Apšlakstyk mane, Viešpatie“[56] ([3]IGMR, 51). *Gloria* gali giedoti visi susirinkusieji, žmonės ir choras pakaitomis arba vienas choras ([2]IGMR, 31). Pagal dabar Lietuvoje naudojamo mišiolo nuorodas „himną gali pradėti kunigas, choras arba visi kartu“ ([2]IGMR, 87), naujausiame mišiole nurodyta, kad jį intonuoja pats kunigas, o kiti – kantorius ar choras – tik esant būtinybei ([3]IGMR, 53).

Credo – jeigu jis giedamas, turėtų giedoti visi kartu arba pakaitomis žmonės ir choras; jį turi drauge giedoti ir kunigas ([2]IGMR, 44. 98). *Sanctus* (su *Benedictus*) – pritarimo giesmė (aklamacija), baigiamasis dėkojimo giesmės šūkis, kurį turi giedoti visi susirinkusieji drauge su kunigu ([2]IGMR, 55b). Kreipinį *Agnus Dei* gali giedoti „choras arba giesmių vadovas, visiems susirinkusiems atsakinėjant“. Galima kartoti tiek kartų, kiek reikia Duonos laužymui palydėti, pabaigiant žodžiais „dona nobis pacem“ ([2]IGMR, 56e). „Žmonės turėtų dalyvauti bent prašymais „pasigailėk mūsų“, „suteik mums ramybę““ (MuSa, 34).

Iš pateiktų nurodymų akivaizdu, kad liturgijoje nebeliko vietos *ordinarium* ciklui, sukurtam profesionaliems atlikėjams, – vien choras gali giedoti tik garbės himną, galbūt dar apšlakstymo apeigų antifoną, o į *Kyrie*, *Credo* ir *Agnus Dei* galėtų įsiterpti fragmentiškai.

Prie *ordinarium* būtų galima priskirti ir tikinčiųjų aklamacijas po perkeitimo („Mes skelbiame, Viešpatie, tavo mirtį...“ ar pan.), po Eucharistinės maldos baigiamosios doksologijos (vadinamąjį „didįjį Amen“), taip pat Viešpaties maldą (*Pater noster*). Abi aklamacijos skirtos žmonėms atsiliepti į vien kunigo kalbamą ar giedamą Eucharistinę maldą[57], tačiau antroji – svarbiausios Mišių maldos baigiamasis *amen* – galėtų būti ir labiau choro išplėtota[58], Velyku laiku galbūt pridedant ir *alleluia*. O kompozitoriams patrauklų *Pater noster* liturgijoje „gieda ar kalba visi tikintieji kartu su kunigu“ ([2]IGMR, 56a).

Nurodymai dėl *proprium* dalių

Vienas svarbiausių reikalavimų *proprium* kompozicijoms – kuo labiau tikti konkrečioms mišioms, atitikti reikiamą mišių dalies paskirtį ir turinį ar bent apskritai liturginį laikotarpį (MuSa, 36)[59]. Leidžiama (išskyrus gavėnios bei gedulines apeigas) ir vien instrumentinė muzika: „Patys vieni instrumentai gali groti pradžioje (įžangai), aukojimo ir komunijos metu bei mišių pabaigoje“ (MuSa, 65). Taigi *proprium* dalyse kompozitoriams ir muzikantams atverta daugiau galimybių, tačiau, norint jomis pasinaudoti, reikia gerai pažinti liturgiją, o geriausia – patiems būti kokios nors bažnyčios bendruomenės nariais.

Įžangos giedojimas (*introitus*) skirtas susirinkusiems suvienyti, nukreipti jų mintis (pagal konkrečių mišių temą ar liturginio laikotarpio pobūdį) bei palydėti einančius prie altoriaus. Jį gali giedoti pakaitomis choras ir žmonės arba giesmių vadovas ir žmonės, vien žmonės arba vien choras ([2]IGMR,25–26).

Tarpiniai giedojimai tarp skaitinių – tai psalmė, aleliuja, kartais sekvencija[60]. Atliepiamąją psalmę, kaip ir kitus biblinius skaitinius, draudžiama pakeisti nebibliniais tekstais ([3]IGMR, 57; RedSa, 62). Psalmė gali būti atliekama kaip atliepiamoji (visiems, kiek įmanoma, giedant atliepą), kaip gradualas arba ištisai be atliepo ([2]IGMR, 36). Atliepą aleliuja, kuris negiedamas tik gavėnios metu, „pradeda visi arba choras, arba giesmių vadovas“. Sekvencija privaloma tik per Velykų ir Sekminių iškilmę ([2]IGMR, 37).

Atnašų giedojimui (*offertorium*) galioja tos pačios taisyklės, kaip ir įžangos giedojimui ([2]IGMR, 50). Atnašų paruošimo laikas jokiu būdu „nelaikytinas savotiška „pertrauka“ tarp Žodžio liturgijos ir Eucharistijos liturgijos“ (SaCar, 47).

Komunijos giesmės (*communio*) tikslas – išreikšti krikščionių dvasinę vienybę, parodyti širdies džiaugsmą. Gali giedoti vien choras arba giesmių vadovas (ar choras) su visais Mišių dalyviais ([2]IGMR, 56i). Padėkai „po komunijos tylos visi susirinkusieji gali pagiedoti himną, psalmę ar kitą šlovinimo giesmę“ ([2]IGMR, 56j). Apie Mišių pabaigos muziką sakoma tik tiek, kad šis metas ypač tinkamas vargonuoti (KonBa, 6). Muzikavimui po Mišių galima taikyti neliturginės religinės muzikos kriterijus.

Bendra muzikavimo greta liturginių apeigų tvarka

Liturgijai tapus pirmiausia koncentruotos, visiems suprantamos ir vieningos maldos veiksmu, XX a. II pusėje natūraliai kilo bažnytinės muzikos koncertų poreikis, juolab kad vargonų muzika ir įprastas liturginės polifoninės muzikos repertuaras, sukurtas „tuo metu, kai aktyvus tikinčiųjų dalyvavimas nebuvo nurodomas kaip autentiškos krikščioniškosios dvasios šaltinis“ (KonBa, 6; plg. SC, 14), yra sunkiai pritaikomas šiuolaikiniam apeigų ritmui. Bažnyčiose greta liturgijos leistina atlikti ir tokią religinę muziką, „kuri semiasi įkvėpimo iš Šventojo Rašto ar liturgijos arba kreipiasi į Dievą, į Mergelę Mariją, į šventuosius ar į Bažnyčią“ (KonBa, 9). Vadovaujantis tikslingumo principu, instrukcijose dėl muzikos, greta liturginių apeigų, nurodomi tokių renginių tikslai – siekis „išlaikyti gyvus bažnytinės muzikos lobius, kad jie nebūtų prarasti“ (KonBa, 9e), ir prisidėti prie krikščioniškosios kultūros puoselėjimo (KonBa, 9a–d. f. 10). Siekiant dvasiškai ugdyti žmones, siūloma bažnytiniuose koncertuose skambančią muziką palydėti komentarais, o kai kada, įtraukus skaitinius, maldas ir tylos akimirkas, juos paversti savotiška „maldinga praktika“ (KonBa, 2; dar žr. DeMuSa, 48–55. 68).

Kriterijus, kas leistina bažnyčios erdvėje, pirmiausia lemia Katalikų Bažnyčios Kanonų teisės kodekso (kan. 1210) apibrėžta bažnyčios pastato esmė ir paskirtis – jis negali būti panaudojamas pasaulietiniams renginiams[61]. Greta to, kad bažnyčioje ketinama atlikti muzika turi būti gerai sukomponuota ir ne isteriška, kad nesudrumstų

šios erdvės ramybės, „neleistina numatyti bažnyčioje atlikti tokią muziką, kuri nėra kilusi iš religinio įkvėpimo ir buvo sukurta atlikti konkrečioje pasaulietinėje aplinkoje, – tiek klasikinė ar šiuolaikinė, aukšto lygio ar populiari. Tai neatitiktų sakralinio bažnyčios pobūdžio, ir pats muzikos kūrinys būtų atliktas nenatūralioje jam aplinkoje“ (KonBa, 8). Taip pat draudžiamas bet koks teatriškumas: „pasitaiko, kad bažnyčiose rengiami spektakliai ar vaidinimai įpinant ir šokio momentus. Nors šie renginiai ir būtų religinio pobūdžio, tačiau jie nesiderina su bažnyčios pastato paskirtimi. Bažnyčios negalima paversti teatru. Vaidinimams ir spektakliams reikia surasti kitą tinkamą vietą“ (LKon, 7).

Reglamentuojančių dokumentų publikavimo Lietuvoje ypatumai

Kaip žinome, pasibaigus Antrajam pasauliniam karui Katalikų Bažnyčia Lietuvoje buvo prievarta atskirta nuo pasaulio, likusio už Sovietų Sąjungos sienų, tad natūrali jos raida sutriko – stengtasi kaip nors išsaugoti bent tai, kas turėta. Vatikano II Susirinkimas (1962–1965) pagyvino Lietuvos Bažnyčios ryšius su Apaštališkuoju Sostu – ta proga valdžia leido išvykti į Romą keliems dvasininkams[62]. Netrukus Lietuvoje kukliais tiražais buvo išleistas „Romos Katalikų Apeigynas Lietuvos vyskupijoms“ (I dalis, II dalis, Priedai; 1966), „II Vatikano Susirinkimo nutarimai“ (Konstitucijos, dekretai, deklaracijos; 1968), Liturginis maldynas (1968; toliau santr. LM), Naujasis Testamentas lietuvių kalba (1972). Apeigyne pateikta didžiuma giedojimų liturgijai bei kitokioms pamaldoms; bendros giedojimo per Mišias taisyklės (žr. Apeigyno I Priedo p. 3–4) jau atspindi liturginės reformos pradžią: *ordinarium* dalyse, greta choro kompozicijų (pagal liturginį tekstą lotynų kalba), pageidaujama ir bendruomenės giedojimo (*ordinarium* parafrazių lietuviškai) ir pan. Kitos nuorodos nurašytos iš dokumentų iki reformos (pvz., po konsekracijos, t. y. kunigui kalbant Eucharistinę maldą, leidžiama chorui giedoti *Benedictus* arba tyliai vargonuoti; nurodytos tik keturios mišių vietos, kai privaloma tyla).

Nuo 1982 metų imtasi atnaujinti liturgiją – pradėtas kasmet leisti Katalikų kalendorius-žinynas (toliau santr. KKŽ)[63], po metų įsigaliojo dalinis lietuviškas mišiolas (Gedulinis mišiolas, kai kurios Mišių skaitinių knygos), 1984 m. išleistas antrasis papildytas Liturginio maldyno leidimas[64]. To meto potvarkiuose raginama nedelsiant mokyti žmones patiems kalbėti ar giedoti Tikėjimo išpažinimą, Tėve mūsų, Dievo Avinėli ir kita, lotyniškas choro kompozicijas paliekant „atskiriems tinkamiems atvejams“ (LApl-87, 4. 7); vietoj visų *ordinarium* dalių leista giedoti atitinkamas lietuviškas giesmes-parafrazes[65]; nurodoma, kad Eucharistinės maldos metu privaloma šventa tyla[66]; gedulinėse mišiose *Agnus Dei* nebeturi anksčiau buvusios pabaigos „dona eis requiem“, nebeminima ir sekvencija *Dies irae* (LInf, 3. 4. 9. 13. 15. 19. 32. 34). Vis dar leidžiamas – nors Katalikų Bažnyčioje jau 1965 metais uždraustas (žr. InOe) – lotyniškoms mišioms buvęs būdingas dubliavimas, kai kunigas kalba mišių maldas sau, o visi susirinkusieji ar choras gieda sau (LInf, 37). Šie nurodymai liudija, kad liturginė reforma Lietuvoje gerokai vėlavo. Galiausiai 1987 m. buvo išleistas ir įsigaliojo Pagrindinis mišiolas su įvadu – Romos mišiolo bendraisiais nuostatais (pagal [2]IGMR). 1988 m. išleista Valandų liturgija lietuvių kalba (be Skaitinių, arba Aušrinės, valandos).

Lietuvai atkūrus Nepriklausomybę, atsirado religinės spaudos, tačiau joje Bažnyčios dokumentų nepublikuota. 1996 m. pradėtos leisti „Bažnyčios žinios“ (santr. BŽ) kunigams – kiekvienai bažnyčiai archyve privalomas turėti dvisavaitinis informacinis leidinys, kuriame, skelbiant svarbiausius (ir senesnius, pagal aplinkybes – ir naujus) Bažnyčios potvarkius ar bent juos pristatant apžvalginiais straipsniais, pamažu užpildytos informacijos spragos[67]. Išleista naujų apeigynų, rengiamos pilnõs Valandų liturgijos lietuvių kalba knygos. Šiuo metu Katalikų Bažnyčia Lietuvoje beveik nebėra atsilikusi dokumentų publikavimo požiūriu.

Tačiau eiliniams tikintiesiems – tarp jų ir kompozitoriams bei muzikantams – ilgą laiką minėtos knygos bei dokumentai buvo sunkiai prieinami ar apskritai nežinomi. Pasauliečiams katalikams skirto Liturginio maldyno pirmasis leidimas (1968) atspindėjo tik liturginės reformos pradžią, o vėlesnieji mažai kuo keitėsi – juose pateiktos žinios apie muziką (pirmiausia giedojimą) liturgijoje nebuvo atnaujintos: antai maldyno IV leidime (1996) galima rasti ne tik nereformuotos liturgijos traktuotės rudimentų[68], bet ir nuorodų apie giedojimą, neatitinkančių jau seniai galiojančių Katalikų Bažnyčios potvarkių (MuSa, IGMR, KonBa)[69]. Liturginio maldyno V leidime (2007) maišatį kelianti prieštara taip pat išlikusi[70]. Taigi, remiantis net ir naujausiu Liturginiu maldynu, pasauliečiui be specialaus liturginio išsilavinimo keblu sukurti liturgijai tinkamą kūrinį. Keliuose Lietuvoje plačiau vartojamuose atskirų asmenų (P. Bagdonavičiaus, K. Senkaus, R. Čekelio) išleistuose liturginiuose giesmynuose taip pat esama daugiau ar mažiau vienpusių arba nesistemingų žinių apie liturgiją ir liturginę muziką, turbūt nulemtų sumaišties dėl *musicae sacrae* sampratos po liturginės reformos. Tai rodo, viena vertus, kad Lietuvos Katalikų Bažnyčioje *musicae sacrae* bei apskritai liturgijos atnaujinimas dar nepakankamai apsvarstytas, antra vertus, kad, nesant už bažnytinę muziką atsakingos komisijos, liturginės muzikos raidą Lietuvos bažnyčiose lemia ne tiek Katalikų Bažnyčios dokumentai, kiek atskirų kunigų skonis ir supratimas, be to, chaotiška įvairių religinių judėjimų ir eilinių tikinčiųjų muzikavimo praktika, atspindinti vidutinį Lietuvos visuomenės muzikos kultūros lygį.

Išvados

Iš tyrinėtų Šventojo Sosto dokumentų matyti, kaip XX amžiuje keitėsi *musicae sacrae* samprata ir reikalavimai bažnytinei (liturginei) muzikai. Į liturgiją įtraukus tautinę muziką, prarastas bažnytinio stiliaus grynumas, tapo neaiški pati *musicae sacrae* samprata. Draudimai, paraginimai, perspėjimai (ypač dokumentuose po Vatikano II Susirinkimo) liudija, kad daugelyje katalikiškosios tradicijos šalių pirmuoju liturginės reformos įgyvendinimo laikotarpiu (maždaug iki 1988) naujovės užgožė esmines Bažnyčios nuostatas dėl bažnytinės muzikos. Šis procesas akivaizdus šiandienos Lietuvos Katalikų Bažnyčioje, kurioje iki Atgimimo liturginę reformą stabdė ateistinė diktatūra, o po Atgimimo komplikavo ir tebekomplikuoja religinės kultūros stoka, be to, per menkas Bažnyčios hierarchijos dėmesys pasauliečių liturginiam ugdymui. Dabar Lietuva nebeatsilieka nuo kitų šalių publikuodama Šventojo Sosto dokumentus, tačiau kultūrinėje ir religinėje spaudoje išsamių liturginio atnaujinimo ar bažnytinės muzikos (ir meno apskritai) raidos pasvarstymų trūksta. O jie būtini, nes kai kurios Bažnyčios nuorodos dėl muzikos yra nenuoseklios, neaiškios, netgi prieštaringos, – tą pirmiausia lėmė etapinis liturginės reformos įgyvendinimo pobūdis. Remiantis IGMR, tradicinis *ordinarium* ciklas chorui Mišių liturgijoje nebėra reikalingas, tačiau kompozitoriams atvertos platesnės *proprium* dalių kūrybos galimybės, o liturgijai netinkama, bet bažnytinės muzikos normas atitinkanti religinė kūryba gali skambėti bažnyčiose vis dažniau vykstančiuose paraliturginiuose renginiuose (susikaupimo valandose, sakralinės muzikos koncertuose).

Nuorodos

1 Bažnyčios dokumentų pavadinimų santrumpos pateiktos straipsnio pabaigoje, po literatūros sąrašo. Skaitmuo (-enys) po kablelio nurodo cituojamą padalą (-as), o mažiausios numeruotos padalos žymimos skaitmenimis, vienas nuo kito atskirtais tašku. Daugiausia muzikai skirtų Bažnyčios dokumentų rasta per *Adoremus* tinklalapį. Lietuviškai išleistųjų šaltiniai nurodyti Priede – chronologiniame dokumentų sąraše.

2 Kas yra liturgija, pirmąkart pabandyta apibrėžti Vatikano II Susirinkime (žr. SC, 7; RedSa, 41). Liturgija siaurąja reikšme – šv. Mišios, Valandų liturgija, Dievo Žodžio pamaldos ir sakramentų teikimo apeigos. Dar žr. Berger, 1993, p. 102.

3 „Istorija rodo, kad Bažnyčia visada suteikdavo menininkams daug kūrybinės erdvės. [...] Tačiau sakralinis menas turi išsiskirti gebėjimu tinkamai išreikšti Slėpinį, vadovaudamasis tuo, kaip jis suvokiamas pilnatviško Bažnyčios tikėjimo ir [vadovaudamasis – *D. K.*] kompetentingos valdžios nustatytomis pastoracinėmis gairėmis. Tai galioja ir vaizduojamiesiems menams, ir sakralinei muzikai“ (EdeE, 50).

4 Žr. Priedą straipsnio pabaigoje – muzikai skirtieji dokumentai yra pabraukti.

5 Iš jų svarbiausi, konstitutyvūs, – popiežių apaštališkieji laiškai *motu proprio* (pvz., TraLeS; SumPo), apaštališkosios konstitucijos (pvz., DiCu) ir Susirinkimo konstitucijos, arba iškilmingi dekretai (pvz., SC). O enciklikos (pvz., MuSaDi) – dažniausiai ganytojiški, įstatymo galios neturintys popiežiaus laiškai, kuriuose aiškinami ar apžvelgiami kokie nors klausimai. Dekretai, instrukcijos, deklaracijos, direktyvos (vadovai), aplinkraščiai, oficialūs atsakymai – Vatikano kongregacijų, sekretoriatų ir kitų įstaigų leidžiami dokumentai. Instrukcija (pvz., DeMuSa; MuSa etc.) – tai konstitutyviems dokumentams negalintis prieštarauti „Romos kurijos išleistas doktrininis paaiškinimas arba nurodymų, rekomendacijų, pastabų ir perspėjimų rinkinys. Jis paprastai išplėtoja įsakymus, kad jie būtų veiksmingai įgyvendinti“ (Seasolt, 1980, p. 174–175). Apie Bažnyčios dokumentų hierarchiją bei teisingą traktuotę žr.: Joncas, 1997, p. 2–5; Huels, 1987; Jaschinski, Pacik, 1993, p. 168–169.

6 Iš pastarųjų bus aptariami tik Lietuvos Vyskupų Konferencijos išleistieji (jų privaloma laikytis Lietuvoje), o kai kurių kitų šalių vyskupų konferencijų dokumentai, turėję reikšmės bendrai katalikų bažnytinės muzikos sampratai, bus paminėti tolesniuose šios darbo dalies skyriuose.

7 *Musica sacra* terminas bažnytiniuose dokumentuose į lietuvių kalbą buvo išverstas įvairiai: „šventoji muzika“ (MuSaDi, 1955 / liet. k. 1957; MuSa, 1967 / liet. k. 1983), „bažnytinė muzika“ (MuSa, 1967 / liet. k. 1983), „sakralinė muzika“ (KonBa, 1987 / liet. k. 2001).

8 Teatrališka pompastika, ekspresyvumas, dekoratyvumas, sentimentalumas būdinga ne tik to meto Italijos bažnytinei muzikai. Antai Prancūzijoje, Ispanijoje, Amerikoje XIX a. pab., vėliau ir kitose šalyse dėl išvardytų ypatybių liturginėse apeigose uždrausta atlikti beveik visą Gounod bažnytinę kūrybą (išskyrus „Messe de Jeanne d'Arc“, „La Messe chorale“, „Messe de St. Jean Evangeliste“, „Ave Regina“ ir kai kuriuos motetus), kitų autorių bažnytines kompozicijas, sukurtas pasaulietinių arijų stiliumi ar pagal sceninių kūrinių melodijas, taip pat – patrauklią pasaulietinę muziką (pvz., F. Chopino laidotuvių maršą, maršus iš R. Wagnerio „Lohengrino“, F. Mendelssohno-Bartholdy „Vasarvidžio nakties sapno“). Žr. *Muzikos barai*, 1939, Nr. 10, p. 120; Cœuroy, 1927, p. 583–598.
Remiantis „Tra le sollecitudini“, XX a. pradžioje buvo pradėta sudarinėti tinkamų – rekomenduojamų liturgijai – muzikos kūrinių sąrašus. Pirmąjį tokį „Guide to Catholic Church Music“ (1905, [2]1911) sudarė John Singenberger, Amerikos šv. Cecilijos draugijos narys, vėliau „baltąjį“ (1919) ir „juodąjį“ (1922) sąrašus publikavo „Society of Saint Gregory“ (įk. 1913) įsteigėjas Nicola Montani (apie tai žr. Hayburn, 1979, p. 130; *Adoremus*, June 2004). 1955 m. *Muzikos žiniose* (Nr. 4, p. 109) minima 4-oji „bažnyčios aprobuota“ sąrašų redakcija (1954): tarp draudžiamų kūrinių – greta paminėtų, dar ir L. Lambilotte, L. Luzzi, J. M. Poniatowsky, F. Schuberto, C. M. Weberio, W. A. Mozarto ir kt. mišios, G. Rossini „Stabat Mater“, J. S. Bacho–Ch. Gounod, F. Schuberto, L. Luzzi bei G. Verdi („Otelo“) „Ave Maria“ ir pan., tarp leistinų – W. A. Mozarto „Ave verum“, C. Francko „Panis angelicus“, J. S. Bacho choralai ir preliudai, F. Mendelssohno-Bartholdy sonatos bei C. Francko kūriniai vargonams, J. Arcadelto, C. Francko ir kitų „Ave Maria“ etc. Paskutinė „juodojo“ ir „baltojo“ sąrašų redakcija galėjo būti parengta apie 1961–1962 metus. Nors šie sąrašai niekad nebuvo laikomi oficialiais Bažnyčios dokumentais, jie turėjo nemenką įtaką ir, kaip kriterijai, yra naudingi iki šiol. Po Vatikano II Susirinkimo tokių sąrašų nebesudaroma, tačiau nurodoma, kad kūriniai liturgijai turėtų būti kuriami tik pagal Bažnyčios aprobuotus tekstus.

9 Turima galvoje tautinės religinės giesmės (pvz., Lietuvoje – kantičkos), nemažai jų sukurta pagal biblines istorijas arba psalmių tekstais.

10 Pasak Susirinkimo, „bažnytinė [arba šventoji, sakralioji – *D. K.*] muzika bus juo šventesnė, juo glaudžiau bus susieta su Liturgija" (SC, 112). Klausimas, ar „šventoji muzika" gali būti skirtingo šventumo laipsnio ir kas padaro muziką „šventą" – skambėjimas liturgijoje ar kokie nors jos pačios bruožai, – svarstomas daugelyje diskusijų po Vatikano II Susirinkimo. Jonas Paulius II 2003 m. yra teigęs, jog šiandieninė „šventosios muzikos" samprata esanti taip išplėsta, kad apima ir tai, kas negalėtų tapti celebracijos dalimi neišniekinant Liturgijos normų ir dvasios (Chir, 4).

11 Šiame ir kai kuriuose kituose bažnytiniuose dokumentuose terminas „polifonija" reiškia daugiabalsę, dažniausiai chorinę, muziką (*a cappella* ar su instrumentų pritarimu).

12 Pirmiausia – reikia vengti „profaniškų elementų" (MuSa, 43). „Profaniškas" šiuo atveju suprastinas kaip „pasaulietiškas", „iš pasaulio", kuriame viešpatauja „kūno geismas, akių geismas ir gyvenimo puikybė" (1Jn 2, 16) – tai, kas priešinga Bažnyčios ir liturgijos tikslui ar kokiu nors būdu nuo šio tikslo nukreipia.

13 „Principas, kad bažnyčios panaudojimas neturi būti priešingas vietos šventumui, nustato kriterijus, pagal kuriuos bažnyčia atveria duris sakralinės bei religinės muzikos koncertams ir tai, kur ji privalo likti uždara kitoms muzikos rūšims. Pavyzdžiui, gražiausia simfoninė muzika savaime nėra religinė. Toks apibūdinimas turi išryškėti iš pirminės muzikos kūrinių bei jų turinio paskirties" (KonBa, 8).

14 Atsižvelgdama ne tik į Bažnyčios dokumentus, bet ir į XX a. II pusės muzikų bei liturgininkų svarstymus, straipsnio autorė siūlytų šiuos (labiau atspindinčius bažnytinę praktiką nei teorinį idealą) su religija susijusios muzikos rūšių apibūdinimus. Liturginė [*musica liturgica*] – įvairių stilių muzika (neužmirštant grigališkojo choralo, kaip pavyzdinio modelio), tinkama integraliai skambėti liturginių pamaldų (pirmiausia turima galvoje reformuota liturgija) metu, skirta išryškinti jų prasmę, sustiprinti poveikį ir skatinti maldos nuotaiką; atskirais atvejais būnanti ir vienkartinio pobūdžio, ir nemeniška. Bažnytinė [*musica ecclesiastica*; sinonimas sakralinė – *musica sacra*] – vertinga, bažnytinėms apeigoms krikščionybės istorijoje kada nors taikyta muzika (apimanti meninę kūrybą ir liturgijai, ir neliturginėms pamaldoms). Religinė [*musica religiosa*] – muzika, apskritai turinti kokių nors sąsajų su konkrečia ar numanoma religine tematika; krikščioniškosios tematikos kūryba gali būti atliekama bažnyčioje (susikaupimo valandose, pamaldose, bažnytinės muzikos koncertuose) greta liturgijos.

15 Pvz., Valandų liturgijoje draudžiama iš himnų daryti keliadales kontrastingas (tarsi sonatos ciklo) kompozicijas, giedoti psalmes *di concertato*, o jų antifonas išplėtoti iki moteto ar kantatos (TraLeS, 11). Popiežius Pijus X taip pat piktinasi prastu meniniu muzikos lygiu, kai maldingą psalmodiją yra pakeitę „nepabaigiamos muzikos kompozicijos psalmių žodžiais, visos pagal teatro kūrinių pavyzdį, ir daugelis iš jų tokios menkos meninės vertės, kad nebūtų nei akimirką pakenčiamos net antrarūšiuose koncertuose. Neabejotina, kad jos neskatina krikščionių pamaldumo ir dievobaimingumo; [...] daugelis, pasišlykštėję ir šokiruoti, stebisi, kaip toks piktnaudžiavimas gali vis dar išlikti. Todėl Mes norime, kad šis dalykas būtų išrautas su šaknimis" (Laišk1903). Kita vertus, pasak Jono Pauliaus II, „turi būti vengiama ir tokios elitinės „įkultūrinimo" formos, kuri pateikia Liturgijai galbūt meniškai vertingus praeities ar dabarties kūrinius, bet leidžia sau mėgautis daugeliui nesuprantama kalba" (Chir, 6).

16 „Neleistina versti kunigą prie altoriaus laukti, kol pasibaigs pernelyg ilgas giedojimas" (TraLeS, 22). „Per liturgines apeigas atliekama sakralinė muzika privalo taikytis prie apeigų ritmo bei pobūdžio" (KonBa, 6).

17 Jis ypač būdingas šių dienų liturginei muzikai, bažnytiniuose dokumentuose minimą „iškilmingumą" (*solemnitas*) traktuojant kaip linksmumui tapatų „šventiškumą" ir todėl linkstant Eucharistiją švęsti tarsi kokią pasaulietinę šventę. Jau pop. Pijus X turėjo priminti, kad liturgija nepraranda nė trupučio savo iškilmingumo, jei yra palydima vien grigališkojo choralo (TraLeS, 3), o instrukcijoje „Musicam sacram" nurodoma, jog šv. Mišių iškilmingumas priklauso ne tiek nuo įmantraus giedojimo, kiek „nuo tinkamo ir maldingo pamaldų atlikimo" (MuSa, 11). 2007 m. Benediktas XVI vėl pabrėžė, kad šv. Mišiose „vengtina paviršutiniškų improvizacijų arba į liturgijos prasmę neatsižvelgiančių muzikinių žanrų" (SaCar, 42).

18 Pijaus IX dekretas (1856 11 20), Šventųjų Apeigų kongregacijos instrukcija „Ordinatio quod sacram musicam" (1884 09 25) Italijos vyskupams. Žr. Hayburn, 1979, p. 136–138; Cole, 1993, p. 92.

19 „Mes turime [...] neleisti į liturginį šventimą profaninės muzikos tipų, ypač giedojmo tokiu neramiu, įkyriu ir triukšmingu stiliumi, kad jis gali sudrumsti pamaldų ramybę ir nederėti su jų dvasine, pašventinančia paskirtimi. Atviras platus laukas ganytojiškai iniciatyvai, būtent pastangoms skatinti tikinčiuosius dalyvauti apeigose giedant, bet saugant šias apeigas nuo triukšmo, prasto skonio ir desakralizacijos. O kartu turi būti skatinamos šventosios muzikos rūšys, kurios padeda kelti mintis link Dievo ir kurios maldingu Dievo šlovės apgiedojimu padeda iš anksto skanauti dangiškosios liturgijos" (kard. J. Villot laiškas Genujos arkivyskupui kard. G. Siri, 1973). „Nors „pokylio" logika ir perša familiarumo dvasią, Bažnyčia niekada nepasidavė pagundai subanalinti šį „artumą" savo Sužadėtiniui, užmirštant, kad jis yra ir jos Viešpats, o pokylis visada yra aukos pobūdžio pokylis, paženklintas Golgotoje išlieto kraujo" (EdeE, 48). Susilpnėjusi šventumo pajauta, kilnumo trūkumas, vartotojiškas mentalitetas, profaniška muzika (ypač jaunimo mišiose) minima tarp didžiausių dabartinių Katalikų Bažnyčios negerovių 2005 m. XI Vyskupų sinodo asamblėjos darbo dokumente (žr. InLab, 34. 61. 62).

20 „Negalima sakyti, kad šiuolaikinė muzika ir giedojimas visiškai neįleidžiami į katalikų pamaldas. Mūsų bažnyčios priima juos, jei tik jie [...] nėra kilę iš tuščio troškimo pasiekti kažin kokių stebinančių ir neįprastų efektų..." (MeDei, 193)

21 Bendroji popiežiaus Jono Pauliaus II audiencija (2003 02 26): CL psalmės komentaras.

22 Nors XX a. II pusėje Bažnyčiai teko praktiškai išbandyti naujas apeigų reformos iniciatyvas, jau 1967 m. (žr. MuSa, 60), 1970 m. (*Novo millenio ineunte*, 12), 1988 (VQAn, 13), o ypač paskutinių metų dokumentuose (pvz., RedSa, 27) vis primenama, kad liturgijoje savivalė draudžiama. „Sakralus celebracijos kontekstas niekuomet neturi tapti bandymų laboratorija" (Chir, 6).

23 „Santykis tarp tikimo ir švenčiamo slėpinio ypatingu būdu pasireiškia teologine bei liturgine grožio vertybe. Juk liturgija, kaip ir visas krikščioniškasis apreiškimas, su grožiu susijusi vidiniu ryšiu: ji yra *veritatis splendor* [tiesos spindesys – *D. K.*]. [...] grožis yra ne tik formų dermė; gražiausiasis iš žmonių [Jėzus Kristus – *D. K.*] slėpiningai yra ir tas, kuris buvo „nei patrauklus, nei gražus" ir kurio dėl to „nepamėgome" (Iz 53,2).

[...] Dievo šlovės spindesys pranoksta bet kurį pasaulio viduje esantį grožį. Tikrasis grožis yra Dievo meilė, mums galutinai apsireiškusi Paschos slėpinyje. Liturgijos grožis yra šio slėpinio dalis; jis yra aukščiausia Dievo šlovės išraiška ir tam tikra prasme žemėn nusileidęs dangus. [...] Tad grožis nėra dekoratyvinis liturginio vyksmo veiksnys; veikiau tai jo esminis elementas, nes yra paties Dievo ir jo apreiškimo savybė. Visa tai turi mums padėti suvokti, kaip uoliai privalome rūpintis, kad liturginis vyksmas suspindėtų visa savo prigimtimi" (SaCar, 35).

24 Šio tikslo siekiant išleistas rinkinys „Jubilate Deo", o jį pristatančiame Laiške vyskupams apie grigališkojo choralo repertuaro minimumą „Voluntati obsequens" (1974) apibendrinama grigališkojo choralo svarba. Apie choralą dar žr. DiCu; MeDei, 105. 191; MuSaDi, 46; InOe, 59; MuSa, 52; [2]IGMR, 19; VarLe, 40; InLab, 61.

25 Kadangi maldingo gyvenimo požymis yra galėjimas priimti šv. Komuniją, nurodoma siekti, jog „kiekvienas choro dalyvis galėtų dalyvauti Mišiose pilnutinai, t. y. priimdamas sakramentinę komuniją" (MuSa, 23c; dar žr. [2]IGMR, 257. 274; [3]IGMR, 86).

26 Bendruomeninis giedojimas palaikomas visuose XX a. Bažnyčios dokumentuose. „Joks instrumentas, kad ir koks tobulas ir puikus būtų, negali pranokti žmogaus balso išreiškiant žmogaus mintis, ypač meldžiantis ir teikiant šlovę Visagaliui Dievui" (DiCu). „Giedant tikėjimas patiriamas kaip audringas džiaugsmas, meilė ir patiklus Dievo išganingo įsikišimo laukimas" (LaiškMen, 12). „Visiems prieinamas giedojimas, būdamas vienybės ryšys ir džiaugsminga bendruomenės raiška maldoje, skatina vieno tikėjimo skelbimą ir suteikia dideliems liturginiams susirinkimams neprilygstamo iškilmingumo" (Kreip01–27, 4).

27 „Kokią nuomonę apie mus gali susidaryti tie, kurie atvyksta iš šalių, kur instrumentai bažnyčiose nenaudojami, girdėdami juos bažnyčiose, lygiai kaip ir teatruose ir kitose profaninėse vietose? [...] Norime, kad jie negrįžtų į savo šalis pasipiktinę mūsų papročiais" (Laišk1903, citata iš Benedikto XVI enciklikos „Annus qui", 1749).

28 Žodžių, pagal kuriuos kuriama muzika, negalima keisti, kaitalioti ar praleisti: liturginis tekstas giedotinas „nepakeičiant ar nesukeičiant vietomis žodžių, be perdėtų pakartojimų, neskiemenuojant (netrūkčiojant), ir visada taip, kad žodžiai būtų suprantami klausančių tikinčiųjų" (TraLeS, 8–9; dar žr. RedSa, 69; [3]IGMR, 53. 366). Tai galioja ir polifoninei muzikai, kur žodžiai turi būti aiškiai girdimi, draudžiama praleisti kokį tekstą ar jo dalį, o jei ko nors neįmanoma sugiedoti, pvz., trūksta giedotojų, jie nesugeba ar giesmė labai ilga, nurodoma žodžius lygiai arba kokiu nors psalmės tonu rečituoti (DeMuSa, 19).

29 Kaip matome, įrašų ir skambesio imitacijų draudimas pateiktas tik 1958 metų instrukcijoje, išleistoje prieš Vatikano II Susirinkimą, tuo tarpu reformuotą liturgiją taikant vaikams (PuB 1973) jau leidžiamos išimtys. Paryžiaus *Centre National de la Pastorale liturgique* 2005 m. yra parengęs gaires, – svarstymus apie sielovadai tinkamos pasaulietinės ir instrumentinės muzikos, taip pat įrašų panaudojimo galimybės laidotuvių apeigose (Kowald, 2008, p. 9).

30 Pasak Howello, naujaisiais laikais „mišios paskendo nuostabioje garsų jūroje, kurios gelmėse netrukdomai ir nereikšmingai vyko liturgija, į dėmesio paviršių išnirdama tiktai tada, kai muzika nutildavo per Pakylėjimą. [...] Galiausiai liturgija išsigimė į savotišką operą, aukštuomenės stebimą iš balkonų, chorams ir orkestrams rodant savo talentus iš kitų navos galerijų. Žmonės apačioje žiūrėdavo ir klausydavosi" (Howell, 1998).

31 Panašiai buvo suformuluota jau Liturginėje konstitucijoje (SC, 34): „Apeigos tespindi kilniu paprastumu, tebūna trumpos, aiškios, be nenaudingų pasikartojimų, pritaikytos tikinčiųjų supratimui ir apskritai nereikalingos daug aiškinimo". Trumpumo, aiškumo reikalavimas nereiškia, kad liturgijos grožiu gali būti nebesirūpinama. „Liturginė reforma neturi jokio ryšio su vadinamąja „desakralizacija" ir jokiu būdu neketina palaikyti sekuliarizacijos reiškinio. Todėl apeigose turi būti išlaikyta kilnumas, pagarbumas bei sakralus pobūdis" (LiIns, 1).

32 1965 m. buvo aprobuoti vertimai iš lotynų kalbos į tautines kalbas švenčiant Mišias (InOe, 40. 57), nuo 1971 m. leista gimtąja kalba atlikti ir Valandų liturgiją.

33 Kalbų ir giedojimo būdų padėties kaitą atspindi vis kitusi *musicae sacrae* rūšių klasifikacija XX a. dokumentuose. Lietuvoje, skirtingai nuo kitų katalikiškosios tradicijos Vakarų Europos šalių, liturginė reforma sutapo su Nepriklausomybės bei religijos laisvės atgavimu, kai Vilniaus bei kitų miestų didžiosiose bažnyčiose – pirmiausia muzikų profesionalų iniciatyva – ėmė kurtis *scholae cantorum* grupės. Tačiau dabar Lietuvoje, kaip ir kitose šalyse, grigališkojo choralo mėgėjai sudaro katalikų mažumą.

Krikščionių susvetimėjimą savo pačių šaknims (teologiniam ir meniniam paveldui lotynų kalba) XX a. pab.–XXI a. pr. Bažnyčios vadovai laiko rimtu trūkumu ir pavojumi: sąmoningas dalyvavimas liturgijoje būtinas, kad apeigos nedegeneruotų į ritualinę formą, tačiau negalima ignoruoti ir pasąmoningos, religinės, simbolinės, emocinės – racionaliai nesuvokiamos – patirties. „Jei pasąmoningas patyrimas pamaldose yra ignoruojamas, atsiranda emocinė ir religinė tuštuma, ir liturgija gali tapti ne tik per daug žodinga, bet ir perdėm racionali" (Kreip1998, 3).

34 Mišių klasifikaciją žr. DeMuSa, 3; MuSa, 28–31; LApl-87, 5; [2]IGMR, 14–16. 19.

35 Antai Pijus X draudžia visokį giedojimą gimtąja kalba iškilmingoje liturgijoje (TraLeS, 7). Pijus XII nurodo, kad jei negalima išgyvendinti papročio liturgijoje po lotyniško giedojimo įterpti giesmes liaudies kalba – tebūna giedamos, „tačiau tai nepanaikina draudimo liaudies kalba giedoti pačius liturgijos žodžius" (MuSaDi, 47). Jis mini, kad gimtosios kalbos vartojimas apeigose, ypač neliturginėse, gali būti žmonėms naudingesnis nei lotynų kalbos (MeDei, 60), taip pat ir už bažnyčios sienų įvairiose šventėse, procesijose, kelionėse, jaunimo susibūrimuose. Skatinama giesmes rinkti ir išleisti, kad būtų visiems prieinamos (MuSaDi, 36. 65–66).

36 Iš 1955 m. enciklikos galima suprasti, kad gavus išimtinį Apaštalų Sosto leidimą liaudies giesmes įmanoma giedoti net ir iškilmingose Mišiose (MuSaDi, 64), o 1958 m. instrukcijoje nurodoma, kad visi dalyviai liturgijoje turi vartoti vien lotynų kalbą, tik tyliosiose mišiose leidžiama „pridėti keletą maldų ir giesmių gimtąja kalba" (DeMuSa, 14. 32. 33. 36).

37 Vis labiau vyraujančią gimtosios kalbos padėtį atspindi nuorodos mokyti žmones „greta gimtosios kalbos" liturgijoje kai ką pagiedoti „ir lotyniškai" (MuSa, 47; cit. SC, 54; dar žr. InOe, 59; InLab, 81). Pagal [2]IGMR, 19 ir [3]IGMR, 41, lotynų kalba (bent *Credo* ir *Pater noster*) yra reikalinga liturgijoje vis dažniau susitinkant įvairių tautybių žmonėms.

38 Angl. *popular*, vok. *Volksgesang;* žinant šio popiežiaus veiklos stilių, neatmestina ir „pop" reikšmė.

39 „Tačiau esminis pamaldų elementas turi būti vidinis. [...] Antraip religija bus tik forma be prasmės ir turinio“ (MeDei, 24). Aktyvus dalyvavimas laikomas tobulu, arba pilnu, kai apima ir „sakramentinį dalyvavimą“ – šv. Komunijos priėmimą (DeMuSa, 22; dar žr. MuSa, 23; [3]IGMR, 86).

40 „Nėra girtinas paprotys vienam chorui atiduoti visus [...] giedojimus“ (MuSa, 16c). Kadangi Bažnyčioje garbingiausia veikla laikoma patarnavimas, choro veiklą nukreipus pagalbos bendruomenei linkme, jo „pareigos tapo dar reikšmingesnės bei svaresnės“ (MuSa, 19). Sumenkusias choro ir kompozitorių galimybes liturgijoje akivaizdžiai atspindi IGMR (žr. paskutinį šio straipsnio skirsnį).

41 Muzikos garsumas turi atitikti tą erdvę, kurioje vyksta liturgija. Tradicinėse neliturginėse pamaldose atvirame ore (kaip kad, pavyzdžiui, Kalvarijų Kalnai Žemaitijoje) ir netgi į šventinę liturgiją Lietuvoje įsiterpiančiose procesijose aplink bažnyčią (pvz., Velykų rytą) tinka ir lietuvių nuo seno mėgstami variniai pučiamieji ir mušamieji instrumentai.

42 „Daugelis tautų [...] šventu giedojimu puošia stabų garbei skirtas apeigas. Būtų neprotinga, kad Kristaus [...] skelbėjai menkai vertintų ar visai niekais nuleistų šią sėkmingą apaštalavimo paramą. [...] (Jie) privalo skatinti religinės giesmės meilę“ (MuSaDi, 70). Adaptuojant liturgiją ir giedojimą misijų šalyse, „turi būti skiriamos tautos, kurios turi savą labai turtingą, kartais tūkstantmetę kultūrą, ir tautos, kurių kultūra dar nėra pasiekusi aukšto lygio. [...] Aukštos kultūros šalyse misionieriai turėtų apdairiai bandyti pritaikyti jų gimtąją muziką šventoms apeigoms [...]. Bet mažiau civilizuotose tautose tai [...] turi būti pritaikyta prie žmonių pajėgumo ir būdo“ (DeMuSa, 112).

43 „Pavojinga, jog kai kuriems žmonėms atrodo, kad įkultūrinimas skatina laisvą ir nekontroliuojamą kūrybingumą. Jie įsivaizduoja, kad, Vatikano II Susirinkimo manymu, progresyvu, modernu ir pažangu švenčiant liturgiją tai daryti kūrybingai, originaliai, įtraukiant ką nors nauja, pasidarant ją patiems. [...] Įkultūrinimas neturi nieko bendra su entuziastingais vienadieniais įkvėpimais. [...] Pasikartojantys ir nustatyti veiksmai yra ritualo dalis. Žmonėms jie nenusibosta, jei tik Mišias laikantis kunigas yra pilnas tikėjimo, pamaldus ir tikrai moka *ars celebrandi* (šventimo meną)“ (Kreip. Arinze, 4).

44 Tarp pastarųjų taip pat gali būti specialiai skirtų jaunimui, vyrams, parapijos maldos būreliams, sąjūdžiams etc. Tačiau Bažnyčios dokumentuose nurodoma, jog „Vyskupų konferencijos turėtų patvirtinti sąrašą giesmių, vartotinų Mišiose specialioms grupėms, kurios tekstu, melodija, ritmu ir instrumentuote tinka vietos bei pamaldų kilnumui ir šventumui“ (LiIns, 3c), nes „šios grupės nėra atleistos nuo sąžiningo liturginių nuostatų laikymosi“ (RedSa, 114).

45 Šie atvejai užrašyti Senajame Testamente: Izraelio tautos šokis, jai sėkmingai perėjus Nendrių jūrą, ir Dovydo šokis nešant į Jeruzalę Sandoros Skrynią (Iš 15, 20, 2 Sam 6, 14. 16. 21).

46 Pvz., šv. Teodoras Studitas (†826): „Tad reikia, kad Dievo Sūnus, kaip parašyta, regimu būdu ateitų iš dangaus debesyse [...], kad teisieji ir šventieji, tapę tobuli ar per kankinystę, ar dorai gyvendami, eitų jo pasitikti su neapsakomu džiaugsmu, būtų apvainikuoti ir šoktų danguje nesibaigiantį šokį“ („Gyvoji Duona 2006“: sekmadienių mišiolėlis, Palendrių šv. Benedikto vienuolynas, 2005, p. 556). Nors Naujajame Testamente plačiai išplėtota Bažnyčios kaip Sužadėtinės, Kristaus kaip Sužadėtinio ir jų vestuvių pokylio (o tai sunku įsivaizduoti be šokių) laikų pabaigoje simbolika, Apreiškime Jonui apie šokį nerasime nė žodžio.

47 Apie šokį žr.: *Notitiae*, 11 (1975), p. 202–205. Dar žr.: Kreip. Arinze, 4 bei studiją „Jėzus Kristus – gyvojo vandens nešėjas“, 2003, sk. 2, 3.3 (BŽ, Nr. 4, 2003, p. 4).

48 „Visuomenėje, kurioje vis labiau vyrauja šėlsmas, sklinda gandai ir blaško efemeriškumas, gyvybiškai būtina iš naujo atrasti tylos vertę. Neatsitiktinai šalia krikščioniškojo kulto plinta meditacijos praktikos, kuriose sureikšminamas susitelkimas. [...] Tarp įvairių momentų ir ženklų liturgijai nedera nepaisyti tylos“ (SpSp, 13).

49 2007 metais vėl leidus – kaip ekstraordinarinę išraišką – plačiau naudoti senojo rito Mišias, Valandas bei kitas liturgines apeigas (žr. SumPo), reformuota liturgija pagal Pauliaus VI paskelbtą Romos mišiolą liko „Katalikų Bažnyčios *lex orandi* įprastine išraiška“ (SumPo, 1), todėl ji ir bus aptariama šiame poskyryje.

50 Romos Katalikų Apeigynas Lietuvos vyskupijoms (I dalis, II dalis, Priedai, 1966). Naujai išleisti apeigynai: „Kūdikių krikštas“ (1995, pagal lot. [2]1973), „Santuokos sakramentas“ (1997, pagal lot. [2]1990), „Laidotuvių apeigos“ (2004, pagal lot. 1969), „Ligonių patepimas“ (2005, pagal lot. 1972).

51 Mišių apeigoms po liturgijos reformos buvo skirta labai daug Bažnyčios dokumentų (SC ir ją papildančios instrukcijos, enciklika „Mysterium fidei“, IGMR, PuB, InDo, EdeE, SpSp, RedSa, SaCar). Mišių žanrui – ciklui ar atskiroms dalims – bei kitiems Mišių liturgijai tinkantiems žanrams didžiausią dėmesį skiria ir kompozitoriai. Dievo Žodžio pamaldoms iš dalies galima taikyti mišių Žodžio liturgijos reikalavimus, sakramentų teikimo apeigos dažnai sujungiamos su mišių šventimu (o atliekant jas atskirai, nėra tokios visuotinai reikšmingos, kad specialiai joms būtų rašoma daug muzikos). Į tautines kalbas išvertus Valandų liturgijos tekstus ir skatinant, kad juos giedotų visi žmonės, nebėra poreikio kurti chorui (pvz., Mišparų) – sukuriamos tik atskiros koncertinės kompozicijos, kaip antai *Magnificat* (giesmė iš Vakarinės), *Te Deum* (himnas iš šventinės Aušrinės) ir kiti himnai, *Benedictus Dominus* (Rytmetinė giesmė).

52 Nuorodos paimtos iš antrosios Romos Mišiolo laidos Bendrųjų nuostatų ([2]IGMR,1975, Lietuvoje galioja nuo 1987 metų), papildant instrukcijos „Musicam sacram“ (jei to nėra [2]IGMR), IGMR priedo „Vadovas Mišioms su vaikais“ (PuB 1973) ir trečiojo Romos Mišiolo leidimo nurodymais ([3]IGMR, jei, lyginant su [2]IGMR, kas nors yra pakeista) bei viena kita pastaba iš kitokių dokumentų. Bendrosios nuorodos šiame poskyryje pateikiamos lakoniškai, nes jos atspindi esmines Bažnyčios nuostatas ir pasikeitimus po liturginės reformos, ir tai jau buvo išdėstyta ankstesniuose I skyriaus poskyriuose.

53 Reikia pažymėti, kad Lietuvos bažnyčiose retai besilaikoma skaitytinių ir giedotinių mišių gradacijų (pateiktų DeMuSa, 3; MuSa, 28–31; dar žr. LApl-87, 5; [2]IGMR, 14–16. 19) – kasdienėje praktikoje įsivyravo tai, kas instrukcijose buvo leista ne kaip pagrindinis dalykas: „Nepeiktina, jei ir skaitytinėse Mišiose pagiedama kuri nors kintamųjų ar nekintamųjų giedojimų dalis“. Galima kartais ir „kokią kitą giesmę pagiedoti“ Mišių įžangai, per aukojimą, komuniją ir pabaigoje, tik reikia, kad šie „giedojimai būtų eucharistinio turinio, [...] kad jie derintųsi su Mišių dalimis, švente ar liturginiu laiku“ (MuSa, 36). Dažniausiai giedama ar kitaip muzikuojama *proprium* dalyse ir pabaigoje, kartais pasirinktinai giedama viena kita *ordinarium* dalis. Pagal naujausią mišiolo laidą, „šiokiadieniais nebūtina giedoti per visas mišių dalis; sekmadieniais ir švenčių dienomis labai pageidaujama, kad giedotų tiek celebrantas, tiek visa bendruomenė“ ([3]IGMR, 40).

54 „Garbės himno negali pakeisti kiti tekstai ar giesmės“ ([3]IGMR, 53). „Mišių tvarkoje (*Ordo Missae*) numatytų giesmių, pvz., *Agnus Dei*, nederėtų pakeisti kitomis giesmėmis“ ([3]IGMR, 366). „Per šventąsias Mišias bei kitokius šventosios liturgijos šventimus neleistinas joks kitas tikėjimo išpažinimas, išskyrus tą, kuris pateiktas teisėtai patvirtintose liturginėse knygose“ (RedSa, 69).

55 Paprastumo dėlei šiame poskyryje vartojami lotyniški dalių pavadinimai, nors jos gali būti giedamos ir lotynų (*Kyrie* – graikų), ir gimtąja kalba.

56 Šios antifonos dažniausiai yra giedamos choro, tad galėtų būti kuriamos kompozitorių.

57 Eucharistinę maldą ar jos dalį rečituoti kunigystės šventimų neturinčiam asmeniui griežtai draudžiama (Kanonų teisės kodekso kanonas Nr. 907; LiIns, 4; [2]IGMR, 55; instrukcija „Kai kuriais tikinčiųjų pasauliečių bendradarbiavimo kunigų taryboje klausimais“, 1997, sk. 6, 2, [3]IGMR, 32.147; RedSa, 52. 53–54).

58 „Šis *Amen* turi būti ypač pabrėžiamas giesme, nes jis yra svarbiausias visose Mišiose“ (InDo, 4). „Šis *Amen*, ypač kai gieda choras, turėtų būti iškilmingesnis, pvz., trigubas“ (LApl-87, 18).

59 Liturgijai, kaip ir anksčiau, tebetinka lotyniški Gradualo knygos giedojimai. Visų sekmadienių, iškilmių, švenčių, minėjimų, laidotuvių (ir kitų reikalų) mišių įžangos bei komunijos priegiesmiai lietuviškai pateikti Pagrindiniame bei Geduliniame mišioluose. Tačiau galimybė *proprium* kompozicijų tekstus derinti vien su liturginiu laiku (Kalėdų, Velykų, gavėnios, advento, eiliniu) ar bendra proga (pvz., geduline), perkelia jas prie bendrųjų *proprium* – skirtų ne vienai šventei, o kokiai nors gimininingų liturginių švenčių grupei – kategorijos.

60 Šie su skaitiniais susiję giedojimai pateikti skaitinių knygose.

61 „Bažnyčių negalima laikyti paprastomis „viešomis“ vietomis, atviromis bet kokio pobūdžio sambūriams. Tai šventos vietos, nuo pašventinimo ar palaiminimo momento „išskirtos“ nuolatiniam Dievo kultui. [...] Bažnyčia išlieka šventa vieta net ir tuomet, kai joje nevyksta liturginės apeigos. [...] Judrioje ir triukšmingoje visuomenėje, pirmiausia dideliuose miestuose, bažnyčios taip pat yra tinkamos vietos, kur žmonės tyloje ir maldoje gauna dvasios ramybę ir tikėjimo šviesą“ (KonBa, 5). Dar žr. LKon, 4. 7.

62 Plačiau žr. Vaišnoraitė, 2000, p. 49–56; Aliulis, 2006, p. 417–422; Čaplikaitė, 1999, p. 185–214; Varnaitis, 1963, p. 179–182; Brizgys, 1982; V. Aliulis, *Vatikano II Susirinkimo atgarsiai Lietuvoje* // http://www.vjg.lt/skrynia (žiūrėta 2006 02 24).

63 Svarbesnės publikacijos muzikos ir liturgijos reformos tema: instrukcija „Musicam sacram“ bei Lietuvos vyskupijų Liturginės komisijos informacija vargonininkams (KKŽ–1983), instrukcija „Eucharisticum mysterium“ (KKŽ–1985), Lietuvos vyskupijų Liturginės komisijos muzikos ir giedojimo reikalų tvarkytojo kun. P. Tamulevičiaus straipsnis „Bažnytinės muzikos gairės“ (KKŽ–1986), Lietuvos vyskupų konferencijos aplinkraštis „Dėl lietuviško mišiolo įvedimo“ (KKŽ–1987). Lietuvai atkūrus Nepriklausomybę, Katalikų kalendoriusžinynas tapo Katalikų žinynu; Bažnyčios dokumentų jame nebespausdinama.

64 Kiti LM leidimai: [3]1992, [4]1996, [5]2007.

65 Tuo metu Lietuvoje įsitvirtino vad. Apaštalų tikėjimo išpažinimas („Tikiu Dievą Tėvą Visagalį“); kiti variantai (ilgasis *Credo*, arba „Tikiu (į) vieną Dievą, Visagalį Tėvą“, arba atitinkama giesmė-parafrazė) leisti atskirais atvejais.

66 *Sanctus* giedotinas drauge su *Benedictus*, o jei abu per ilgai užtrunka, giedamas tik kuris nors vienas iš jų.

67 Liturgiją visiškai atnaujinti siekta ruošiantis Jubiliejui (1996–2000 m.). Svarbiausios BŽ publikacijos liturgijos ir muzikos reformos tema: C. Howello straipsnis „Liturgija nuo Tridento iki Vatikano II Susirinkimo“ (BŽ, 1998, Nr. 5), A. Saulaičio apžvalga „25 metai Mišioms su vaikais“ (BŽ, 1998, Nr. 21), instrukcijos „Kai kuriais tikinčiųjų pasauliečių bendradarbiavimo [...] klausimais“ (1997; BŽ, 1998, Nr. 19) ir *Inestimabile donum* (1980; BŽ, 2000, Nr. 5), Jono Pauliaus II Kreipimosi (2001 01 19) apžvalga bei instrukcija „Koncertai bažnyčiose“ (1987; BŽ, 2001, Nr. 2), M. Puidoko pristatyti „Bendrųjų Romos Mišiolo nuostatų“ trečiosios laidos liturginiai ypatumai“ (BŽ, 2001, Nr. 3), K. Senkaus str. „Dėl giedojimo bažnyčiose“ apžvelgti *Musicae sacrae disciplina* reikalavimai (BŽ, 2001, Nr. 6), LVK instrukcija „Koncertai ir kiti renginiai bažnyčiose bei koplyčiose šalia liturginių apeigų“ (BŽ, 2001, Nr. 15). 2003 m. publikuota „Ecclesia de Eucharistia“, „Jėzus Kristus – gyvojo vandens nešėjas“, Dieviškojo kulto kongregacijos aplinkraštis „Dėl pasirengimo Velykoms ir jų šventimo“ bei „Liaudiško pamaldumo ir liturgijos vadovas“ (1988), instrukcija „Redemptionis sacramentum“ (2004) ir kt. Naujausi Šventojo Sosto dokumentai publikuojami operatyviai.

68 Pvz., žr. skyrių „Asmeninės Mišių maldos“. Asmeninių mišių maldų sumažinta tik penktajame leidime.

69 Pvz., [2]LM (p. 205) nurodoma, kad vietoj *ordinarium* dalies galima giedoti jos parafrazę, taip pat minimi tik keturi Mišių momentai, kai giedotojai privalo nutilti (tai reiškia, kad kitu metu leidžiamas dubliavimas), ir pan.

70 Tuo metu, kai [3]IGMR griežtina reikalavimus *ordinarium* dalims (neleidžiama parafrazių), maldyne pakaitinės giesmės pateikiamos perspausdinant ankstesnių LM leidimų įžanginį tekstą: „Vietoj nekintamojo autentiško giedojimo galima pasirinkti jam skirtą giesmę (parafrazę). Tai daryti tinka ypač vadinamosiose pusiau giedotinėse Mišiose. Nedera keisti nekintamąjį giedojimą ne jam skirta giesme“ ([5]LM, p. 211). Kyla klausimas, ar tai neapsižiūrėjimas, ar lietuviškajame [3]IGMR variante parafrazės bus leidžiamos, kaip kad yra, pavyzdžiui, senas parafrazavimo tradicijas turinčiose vokiškai kalbančiose šalyse (žr. Jaschinski, Pacik, 1993, p. 195–198).

Literatūra

Adoremus Bulletin Online Edition (liturginis *Society for the Renewal of the Sacred Liturgy* (įk. 1995) žurnalas). Prieiga per internetą http://www. adoremus. org/AdBull. html.

Aliulis V. „Vatikano II Susirinkimo atgarsiai ir vaisiai Lietuvoje“. Iš: *Lietuvos katalikų mokslo akademijos metraštis*. Vilnius: LKMA, 2006, t. 28, p. 417–422.

Aliulis V. *Liturgikos apžvalga*. Vilnius, 1996.

Bagdonavičius P. (sud.). *Giedokime visi: Liturginis katalikų giesmynas*. Vilnius: Katalikų pasaulis ir Lina, 1993.

Berger R. „Der christliche Gottesdienst“. In: *Musik im Gottesdienst*, Bd. 1. Regensburg: ConBrio, 1993, p. 99–163.

Brizgys V. *II Vatikano mintys ir lietuviai Susirinkime*. Serija „Krikščionis gyvenime“ Nr. 20. Putnam, 1982.

Cœuroy A. „Present Tendencies of Sacred Music in France“ (transl. by Theodore Baker). In: *The Musical Quarterly*, vol. 13, No. 4, 1927 Oct., p. 582–604.

Cole B. *Music and Morals: A Theological Appraisal of the Moral and Psychological Effects of Music*. New York: Alba House, 1993.

Čaplikaitė I. „Lietuviai Vatikano II Visuotiniame Susirinkime“, *LKMA metraštis*, Vilnius, 1999, t. 15, p. 185–214.

Čekelis R. (sud.). *Romos katalikų bažnyčios vargonininko vadovas.* Vilnius, 2001.
Dievo tautos liturginės valandos. Roma: Saleziečių spaustuvė, 1988, [2]1994.
Foley E. „Liturgical Music". In: *The New Dictionary of Sacramental Worship*, ed. P. E. Fink, Collegeville: The Liturgical Press, 1990, p. 854–855.
Gélineau J. *Die Musik im christlichen Gottesdienst.* Regensburg, 1965.
Gélineau J. *Learning to Celebrate: The Mass and its Music.* Washington, DC: The Pastoral Pres, 1985.
Hayburn R. F. *Papal Legislation on Sacred Music, 95 A. D. to 1977 A. D.* Collegeville, Minesota: The Liturgical Press, 1979.
Howell C. „Liturgija nuo Tridento iki Vatikano II Susirinkimo". In: *Bažnyčios žinios*, 1998, Nr. 5. Arba prieiga per internetą http://www. kjg. lt/sielovada [žiūrėta 2005].
Huels J. M. „Liturgical Law: An Introduction". In: *American Essays on Liturgy, 4.* Washington: The Pastoral Press, 1987.
Jaschinski E., Pacik R. „Aussagen kirchlicher Dokumente zu Musik und Gesang im Gottesdienst". In: *Musik im Gottesdienst*, Bd. 1. Regensburg: ConBrio, [4]1993, p. 165–198.
Joncas J. M. *From sacred song to ritual music: XXth c. understanding of Roman Catholic worship music.* Collegeville: The Liturgical Press, 1997.
Kajackas A. *Bažnyčia liturgijoje. Liturgijos raida istorijoje.* Kaunas: LKB TKK leidykla, 1997, [2]1998.
Kowald A. „Musik von Tonträgern beim Begräbnis?". In: *Singende Kirche*, 2008, Jhg. 55, Heft. 1, p. 9.
Liturginis maldynas. Vilnius, 1968; Vilnius: Katalikų pasaulis, [2]1984, [3]1992, [4]1996, Katalikų pasaulio leidiniai, [5]2007.
Marini P. „Liturgijos pastoracija – aktuali užduotis". In: *Bažnyčios žinios*, 2004, Nr. 6 (198), p. 18–22.
Merton T. *Gyvenimas ir šventumas.* Vilnius: Katalikų pasaulis, 1997.
Pacik R. „Entwicklungen und Tendenzen in der Kirchenmusik". In: *Lebt unser Gottesdienst? Die bleibende Aufgabe der Liturgiereform.* [Festschrift für Bruno Kleinheyer zum 65. Geburtstag]. Freiburg i. Br., 1988, p. 265–300.
Ratzinger J. *A New Song for the Lord: Faith in Christ and Liturgy Today.* New York: The Crossroad Publishing Company, 1997.
Scruggs T. M. "(Re)Indigenization?: Post-Vatican II Catholic Ritual and "Folk Masses" in Nicaragua". In: *The World of Music*, 2005, No. 1 (47), p. 91–123.
Seasoltz R. K. *New Liturgy, New Laws.* Collegeville: The Liturgical Press, 1980.
Senkus K. (sud.). *Liturginis giesmynas.* Kaunas: Šviesa, 1993.
Senkus K. (sud.). *Naujasis liturginis giesmynas: Kristui tegieda visa Lietuva.* Kaunas: Naujasis lankas, 2005.
Senkus K. (sud.). *Naujasis liturginis giesmynas: Kristui tegieda visa Lietuva (vargonams).* Kaunas: KTU, 2006.
Vaišnoraitė I. „Vatikano II susirinkimas ir Lietuva". In: *LKMA metraštis*, Vilnius, 2000, t. 16, p. 49–56.
Vaišvilaitė I. „Vatikano II susirinkimo keturiasdešimtmetį minint". In: *Bernardinai, Religijos komentarai,* 2005 12 16. Prieiga per internetą www. bernardinai. lt/index. php?2043274548.
Varnaitis P. „Kai kurios pastabos ryšium su II Bažnyčios susirinkimu". In: *Aidai*, 1963, Nr. 4, p. 179–182.
Vatikano II Susirinkimo dokumentai: I dalis: Konstitucijos. Bostonas, 1967.
Waloszek J. *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologyzcna o muzyce.* WT UO, Opole, 1997.
Žilys S. *Gyvoji liturgija.* Chicago, 1970.

Katalikų Bažnyčios dokumentų pavadinimų santrumpos

Chir – Chirografas *Motu proprio Tra le sollecitudini* šimtmečiui, 2003
DeMuSa – De musica sacra et sacra liturgia, 1958
DiCu – Divini cultus sanctitatem, 1928
EdeE – Ecclesia de Eucharistia, 2003
IGMR – Institutio Generalis Missalis Romani, 1970 (1969), [2]1975, [3]2000
InDo – Inaestimabile donum, 1980
InLab – Instrumentum laboris, 2005
InOe – Inter oecumenici, 1964
KonBa – Koncertai bažnyčiose, 1987
Kreip1968 – Kreipimasis į Italijos šv. Cecilijos draugijos narius, 1968
Kreip1973 – Kreipimasis į *Consociatio internationalis musicae sacrae* narius, 1973
Kreip1998 – Kreipimasis į JAV vyskupų konferenciją vizito *ad limina* metu, 1998
Kreip01-27 – Kreipimasis..., 2001 01 27
Kreip.Arinze – Kard. Arinze pranešimas, 2003 10 07
KultPast – Dėl kultūros pastoracijos, 1999
LaiškMen – Laiškas menininkams, 1999
Laišk1903 – Laiškas kardinolui Ottorino Respighi (Romos miesto vikarui), 1903
LApl-87 – Lietuvos vyskupų konferencijos aplinkraštis „Dėl lietuviško mišiolo įvedimo", 1987
LInf – Lietuvos vyskupijų Liturginės komisijos informacija vargonininkams, 1982
LiIns – Liturgicae instaurationes, 1970
LitAu – Liturgiam authenticam, 2001
LKon – Koncertai ir kiti renginiai bažnyčiose bei koplyčiose šalia liturginių apeigų, 2001
MeDei – Mediator Dei, 1947
MuSa – Musicam sacram, 1967
MuSaDi – Musicae sacrae disciplina, 1955
PuB – Pueros baptizatos, 1973
RedSa – Redemptionis sacramentum, 2004
SaCar – Sacramentum Caritatis, 2007
SC – Sacrosanctum Concilium, 1963
SpSp – Spiritus et sponsa, 2003
SumPo – Summorum pontificum, 2007
TraLeS – Tra le sollecitudini, 1903
VarLe – Varietates Legitimae, 1994
VQAn – Vicesimus quintus annus, 1988

Priedas

Chronologinis XX a–XXI a. pr. Katalikų Bažnyčios dokumentų liturgijos ir muzikos (meno) klausimais sąrašas

Data. **Dokumento** rūšis ir **pavadinimas**, autorius – (jei yra, **santrumpa**) – (jei publikuota lietuviškai – šaltinis)

1903 11 22. *Motu proprio* **Tra le sollecitudini**, pop. Pijus X – **TraLeS** – liet.: *Muzikos aidai*, red. T. Brazys, 1926, Nr. 1, sausis, p. 14–15, Nr. 2, vasaris, p. 6–9; Nr. 3–6, birželis, p. 24–27.

1903 11 22. Laiškas kardinolui Ottorino Respighi, Romos miesto vikarui, palydintis *motu proprio*, pop. Pijus X – **Laišk1903**.

1928 12 20. Apaštališkoji konstitucija **Divini cultus sanctitatem,** pop. Pijus XI – **DiCu**.

1947 11 30. Enciklika **Mediator Dei**, pop. Pijus XII – **MeDei**.

1955 12 25. Enciklika **Musicae sacrae disciplina**, pop. Pijus XII – **MuSaDi** – liet.: *Muzikos žinios*, Chicago, 1957, vol. XXIII Nr. 3 (160), part 5, Priedas.

1958 09 03. Instrukcija **De musica sacra et sacra liturgia**, Apeigų kongregacija* – **DeMuSa**.

1963 12 04. Liturginė konstitucija **Sacrosanctum Concilium**, Vatikano II Susirinkimas – **SC** – liet.: *II Vatikano susirinkimo dokumentai. I dalis: Konstitucijos*, Bostonas: Krikščionis gyvenime, 1967.

1964 01 25. *Motu proprio* **Sacram liturgiam**, pop. Paulius VI.

1964 09 26. I Instrukcija dėl Liturginės konstitucijos **Inter oecumenici**, Šventoji apeigų kongregacija – **InOe**.

1965 09 03. Enciklika **Mysterium fidei**, pop. PauliusVI – liet.: J. Vaišnoros apžvalga „Pop. Paulius VI, enciklika *Mysterium fidei*". In: *Aidai*, 1965, Nr. 8, p. 333–340.

1965 12 08. **Kreipimasis į menininkus,** Vatikano II Susirinkimo baigiamosios kalbos ir kreipimaisi.

1967 03 05. Instrukcija dėl muzikos **Musicam sacram**, Apeigų kongregacija – **MuSa** – liet.: *Muzikos žinios*, 1967, Nr. 1 (176), p. 7–11, 14, Nr. 2–3 (177–178), p. 8–13; KKŽ-1983**, p. 217–229.

1967 05 04. II Instrukcija dėl Liturginės konstitucijos **Tres abhinc annos**, Šv. Apeigų kongregacija.

1967 05 25. Instrukcija **Eucharisticum mysterium**, Šventoji apeigų kongregacija – liet.: KKŽ-1985, p. 234–254.

1968 09 18. Kreipimasis į Italijos šv. Cecilijos draugijos narius **Fedeltà alle gloriose tradizioni corali e musicali**, pop. Paulius VI – **Kreip1968**.

1969 04 03. Apaštališkoji konstitucija **Missale Romanum**, pop. Paulius VI – liet.: *Romos Mišiolas. I dalis: Pagrindinis mišiolas* (pagal [2]1975), Kaunas–Vilnius, 1987, p. 17–21.

1970 03 26. **Institutio Generalis Missalis Romani** (**Bendrieji Romos mišiolo nuostatai,** [2]1975. III. 27, [3]2000. I. 11.), Šv. Dievo Kulto kongregacija – **IGMR** – liet.: *Romos Mišiolas. I dalis: Pagrindinis mišiolas* (pagal [2]1975), 1987, p. 22–68; M. Puidokas „Bendrųjų Romos Mišiolo nuostatų" trečiosios laidos liturginiai ypatumai". In: BŽ, 2001, Nr. 3, p. 19–26.

1970 04 06. Kreipimasis į X tarptautinės bažnytinių chorų apžiūros dalyvius, pop. Paulius VI.

1970 05 23. Kreipimasis L. van Beethoveno „Missa solemnis" atlikimo šv. Petro bazilikoje proga, pop. Paulius VI.

1970 09 05. III Instrukcija dėl Liturginės konstitucijos **Liturgicae instaurationes**, Dievo kulto kongregacija – **LiIns**.

1970 11 01. Apaštališkoji konstitucija **Laudis canticum**, pop. Paulius VI.

1971 04 11. Aplinkraštis **Opera artis**, Dvasininkijos kongregacija.

1971 04 15. Kreipimasis į *religiose addette al canto liturgico*, pop. Paulius VI.

1973 10 12. Kreipimasis į *Consociatio internationalis musicae sacrae* narius, pop. Paulius VI – **Kreip1973**.

1973 11 01. *Directorium de Missis cum pueris* **Pueros baptizatos** (Vadovas Mišioms su vaikais), Dievo kulto kongregacija – **PuB** – liet.: A. Saulaičio apžvalga „25 metai Mišioms su vaikais". In: BŽ, 1998, Nr. 21; pilnas tekstas http://www.lcn. lt/b_dokumentai/vadovai/misios-su-vaikais. html.

1974 04 14. Laiškas vyskupams **Voluntati obsequens** (apie choralo minimumą, kartu su knygele *Jubilate Deo*), Dieviškojo kulto kongregacija.

1975 03 27. Antroji **IGMR** laida (liet. 1987); žr. 1970.

1975 – **Religinis šokis – dvasinio džiaugsmo išraiška**, Sakramentų ir Dievo kulto kongregacija (žr. *Notitiae*, 11 (1975), p. 202–205; vertimas į anglų kalbą „The Religious Dance – an Expression of Spiritual Joy". In: *The Canon Law Digest*, vol. VIII, p. 78–82).

1977 09 25. Kreipimasis į Italijos šv. Cecilijos draugijos *scholae cantorum*, pop. Paulius VI.

1980 04 03. Instrukcija dėl kai kurių Eucharistijos slėpinio kulto normų **Inaestimabile donum**, Sakramentų ir Dievo kulto kongregacija – **InDo** – liet.: BŽ, 2000, Nr. 5.

1982 – Aplinkraštis „Dėl dalinio lietuviškojo mišiolo įvedimo", Lietuvos Vyskupų Konferencija – **LApl-82** – publ. KKŽ–1983.

1982 – Informacija vargonininkams, Lietuvos vyskupijų Liturginė komisija – **LInf** – publ. KKŽ–1983, p. 230–234.

1987 – Aplinkraštis „Dėl lietuviško mišiolo įvedimo", Lietuvos Vyskupų Konferencija – **LApl-87** – publ. KKŽ–1987, p. 316–325.

1987 11 05. Instrukcija **Koncertai bažnyčiose**, Dievo kulto kongregacija – **KonBa** – liet.: BŽ, 2001, Nr. 2.

1988 12 04. Apaštališkasis laiškas **Vicesimus quintus annus** 25-osioms Liturginės konstitucijos metinėms, pop. Jonas Paulius II – **VQAn**.

1994 03 29. IV Instrukcija dėl Liturginės konstitucijos **Varietates legitimae**, Dievo kulto ir sakramentų tvarkos kongregacija – **VarLe**.

1997 03 08. Kreipimasis į Prancūzijos vyskupus vizito *ad limina* metu (apie ganytojišką rūpinimąsi liturgija), pop. Jonas Paulius II.

1998 10 09. Kreipimasis į JAV vyskupų konferenciją vizito *ad limina* metu **On Active Participation in the Liturgy**, pop. Jonas Paulius II – **Kreip1998**.

1999 03 23. **Dėl kultūros pastoracijos**, Popiežiškoji kultūros taryba – **KultPast** – liet.: http://www. lcn. lt/b_dokumentai/kiti_dokumentai/del_kulturos_pastoracijos.html.

1999 04 04. **Laiškas menininkams**, pop. Jonas Paulius II – **LaiškMen** – liet.: BŽ, 1999, Nr. 10.

2000 01 11. Trečioji pataisyta ir papildyta **IGMR** laida; žr. 1970.

2001 01 19. Kreipimasis, pop. Jonas Paulius II – **Kreip01-19**.

2001 01 27. Kreipimasis į Tarptautinio bažnytinės muzikos kongreso dalyvius, pop. Jonas Paulius II – **Kreip01-27**.

2001 05 07. V Instrukcija dėl Liturginės konstitucijos **Liturgiam authenticam** – **LitAu**.

2001 02 14. Instrukcija **Koncertai ir kiti renginiai bažnyčiose bei koplyčiose šalia liturginių apeigų**, Lietuvos Vyskupų Konferencija – **LKon** – publ. BŽ, 2001, Nr. 15.

---

* Šventąsias apeigas prižiūrinčios ir tvarkančios kongregacijos pavadinimas ne kartą keitėsi. Ji vadinta: 1929 m. (Šventoji) Sakramentų kongregacija, 1967 m. – (Šventoji) Apeigų kongregacija, 1970, 1973 m. – Dievo kulto kongregacija / 1973 m. – Sakramentų tvarkos kongregacija, 1980 m. – Sakramentų ir Dievo kulto kongregacija, 1988 m. – Dievo kulto kongregacija, nuo 1995 m. – Dievo kulto ir sakramentų tvarkos kongregacija.

** Publikavimo šaltinių santrumpos: *KKŽ* – Katalikų kalendorius-žinynas, *BŽ* – Bažnyčios žinios.

2003 04 17. Enciklika **Ecclesia de Eucharistia**, pop. Jonas Paulius II – **EdeE** – liet.: BŽ, 2003, Nr. 8–9.

2003 – **Jėzus Kristus – gyvojo vandens nešėjas**, Popiežiškosios kultūros tarybos ir Popiežiškosios tarpreliginio dialogo tarybos studija – BŽ, 2003, Nr. 3–5.

2003 02 26. Bendroji pop. Jono Pauliaus II audiencija: **CL psalmė: Muzika, himnodija turi būti verta Liturgijos didingumo**.

2003 10 07. Kreipimasis į Vyskupijų liturginių komisijų federacijos nacionalinį suvažiavimą **Some Highlights of the Liturgical Renewal initiated by Sacrosanctum Concilium**, Dievo kulto ir sakramentų tvarkos kongregacijos prefektas kard. F. Arinze – **Kreip. Arinze**.

2003 11 22. Laiškas (chirografas) **Motu proprio *Tra le sollecitudini* 100-mečiui Mosso dal vivo desiderio**, pop. Jonas Paulius II – **Chir**.

2003 12 04. Apaštališkasis laiškas **Spiritus et sponsa** Liturginės konstitucijos 40-mečiui, pop. Jonas Paulius II – **SpSp** – liet.: BŽ, 2004, Nr. 1.

2004 03 25. Instrukcija **Redemptionis sacramentum**, Dievo kulto ir sakramentų tvarkos kongregacija – **RedSa** – liet.: BŽ, 2004, Nr. 10–11.

2005 06–08. **Lineamenta** pradinis darbo dokumentas vysk. eucharistiniam sinodui „Eucharistija – Bažnyčios gyvenimo ir misijos šaltinis ir viršūnė".

2005 10 2–23. **Instrumentum laboris** (darbo dokumentas), XI Vyskupų sinodo asamblėja – **InLab**.

2007 02 02. Posinodinis apaštališkasis paraginimas **Sacramentum Caritatis**, pop. Benediktas XVI – **SaCar** – liet.: BŽ, 2007, Nr. 7, p. 22–29; Nr. 8, p. 16–26; Nr. 9, p. 13–25.

2007 07 07. Apaštališkasis laiškas *motu proprio datae* **Summorum pontificum** ir jį palydintis Laiškas vyskupams, pop. Benediktas XVI – **SumPo** – liet.: BŽ, 2007, Nr. 13–14, p. 4–5 (SumPo), p. 2–3 (palyd. laiškas vyskupams).

Summary

Though the Catholic Church as such is an important part of the general culture of nations, it principally cares not for culture, but for the preservation of true belief (which should be reflected by music, too). Within the latter hundred years (1903–2007) the Church has published about ten documents primarily discussing musical matters.

The second half of the 20th century, after the Second Vatican Ecumenical Council (1962–1965), was the time of liturgical changes in the Catholic Church. I would consider the letter of Pope John Paul II, "Vicesimus quintus annus" (1988), to be the start of the revision of the liturgical reform. It was also the time when the Catholic Church in Lithuania could get involved in the life of the Universal Church.

I could identify six essential Church's approaches towards music: music (like any other Church's activity) must be purposeful, i.e., seeking salvation of mankind; music must be sacred, artistic and universal, unrelated to the secular (particularly, entertaining) environment and understood by everyone as an act of praising the Lord; sacred music should use the model of the Gregorian chant, whose composition rules are worth using in the creation of new compositions; the musician's service in liturgy obligates him to be an exemplary Christian; vocal music should be given priority at all times, because it is related to God's message; in liturgy, music making must be natural, no automatic instruments or musical records should be used.

Variation of the requirements for Church music relates to the liturgical reform. First of all, the Second Vatican Ecumenical Council gave start to the implementation of the principle of equality among all liturgy participants, i.e., they all must hear each other, act together and in one voice. Liturgical music cannot any longer be "the second layer" over liturgical acts performed by the priest. Secondly, with a view of involving society into Eucharist Celebrations, it was allowed to replace Mass chants in Latin with other chants, in most cases performed in national languages and in simple melodies. This also relates to the third topicality of the Catholic Church of the 20th century – inculturation of Christianity, i.e., expressing the truths of belief in liturgy in such a way that is peculiar and well apprehensible for each nation (using their own instruments and melodies, in some nations handclapping or even dancing), concurrently adapting to the possibilities of special groups of the society (e.g., children). Negative consequences of the liturgical reform include decline in the artistic level of rituals, the loss of serenity in liturgy, diminished piety, the lost sense of *sacrum.* Therefore, it has been recently more and more emphasised that activity (*participatio actuosa*) also encompasses listening and concentration; everyone is encouraged to look for the moment of silence in the Holy Mass. Highlighting the importance of silence doesn't mean that there should be even less music in contemporary liturgy; rather, it is a sign of shortage of meditative liturgy music.

Particular instructions concerning music in liturgical rituals are mainly contained in such books, which are used in the performance of the rituals: the Roman Missal, rituals and "Liturgia Horarum" (Liturgy of the Hours). Instructions for liturgical music can be general and special. General instructions reflect the above-mentioned firm and variable Church's provisions towards music.

Special attention should be paid to music for the liturgy of Mass, as being the most important one and exposed to most changes during the reform. Instruction for the *ordinarium* parts of Mass evidence that in liturgy there is no place left any longer for the *ordinarium* cycle, which was designated for professional performers. Now only *Gloria* is left for a choir, while *Kyrie*, *Credo* and *Agnus Dei* provide only for fragmentary intervention. On the other hand, broader opportunities are given for the creation of *proprium* parts: these parts should not necessarily

be chanted by the community; choral and instrumental music is also allowed, but it should maximally suit for a particular Mass and meet the proper purpose of a relevant part of Mass or, at least, liturgical period in general.

In the second half of the century, liturgy's becoming an act of concentrated, exoteric and uniform praying naturally entailed the need for concerts of church music, moreover that old organ music and a valuable repertoire of polyphonic church music is difficult to adapt to the rhythm of reformed rituals. The documents indicate that events of religious nature only, concerts of sacred music etc., are allowed alongside with liturgy in the church environment.

In 1945–1987, activities of the Catholic Church in Lithuania were disrupted by the Soviet occupation. Therefore, the liturgical reform came here after substantial delay. A fully updated missal was published as late as in 1987, and most of the relevant Church documents had been published by 2000. However, for secular Catholics, composers and musicians including, liturgical books and documents were difficult to access or not known at all for a long time. The first edition of the Liturgy Prayer Book for laymen (1968) reflected only the beginning of the reform. Later editions changed little. Even the fifth edition (2007) contained some confusing contradictions. Some chant books used in Lithuania also reflect single-sided or desultory knowledge of liturgy or liturgical music. This evidences that the issues of *musicae sacrae* and liturgical renewal in general are not properly considered. There being no regulating body responsible for church music, the development of liturgical music in Lithuania is determined not by the documents of the Catholic Church, but rather by tastes and appreciations of individual priests as well as by chaotic practice of religious movements and music making by ordinary believers, reflecting overall low cultural level of Lithuanian society.

Vita ČESNULEVIČIŪTĖ

Polifoninio mąstymo raiškos galimybės moderniojoje lietuvių poezijoje: nuo *ostinato* iki fugos

Possibilities of the Expression of Polyphonic Cogitation in Modern Lithuanian Poetry: From Ostinato to Fugue

Anotacija

Straipsnyje siekiama atskleisti struktūrines poezijos ir muzikos sąsajas, jų tyrimo galimybes. Eilėraščių interpretacijoms pasitelkiami ir kompleksiškai derinami struktūrinės ir intertekstinės analizės metodai. Analizuojamame Juditos Vaičiūnaitės eilėraštyje siekiama parodyti ir įprasminti litanijos žanro ženklų integracijos būdus. Algimanto Mackaus eilėraščio interpretacija atskleidžia polifoninio mąstymo galimybes, jų funkcionavimą poezijoje.

Reikšminiai žodžiai: poezijos struktūrinė analizė, komponavimo principai, intertekstualumas, litanija, polifoninis mąstymas poezijoje, Judita Vaičiūnaitė, Algimantas Mackus.

Abstract

The aim of this article is to reveal the structural interrelations between music and poetry, as well as the possibilities of investigating them. In order to interpret poems, a complex of structural and intertextual approaches is applied. The analysis of the poem by Judita Vaičiūnaitė helps to demonstrate the principles of the integration of the signs of the litany genre. The poem by Algimantas Mackus presents the possibilities of polyphonic cogitation and function in poetry.

Keywords: structural analysis of poetry, compositional principles, intertextuality, litany, polyphonic cogitation in poetry, Judita Vaičiūnaitė, Algimantas Mackus.

Įvadas

Skirtingų menų sąveikavimo koncepcijos postmoderniojoje kultūroje ypač svarbios. Postmoderniosios estetikos mąstytojų veikaluose taikomos tarpdisciplininės nuostatos, įvairios specifinės tyrinėjimo strategijos.

Poezijos ir muzikos ryšių giminystė jau seniai įrodyta ir kalbos skambesio, ir poetinio teksto kompozicijos lygmenimis. Lietuvių literatūrologijoje gana nemažai darbų, kuriuose eilėraščio muzikiniai ypatumai yra siejami su fonetikos ir sintaksės aspektais. Tai atspindi literatūrologinės analizės tradiciją, pateikiančią kalbos mokslo suformuluotas sąvokas, analizės įrankius ir metodus. Muzikos mokslo tradicija pirmiausia yra pagrįsta muzikos formų ir komponavimo principų atradimais, jų gludinimu ar transformacijomis. Tarpdalykinė teksto struktūros, formos sampratos problematika abiem mokslams atveria intermedialiųjų studijų galimybes.

Nusakydami poetiniam tekstui būdingus muzikinio komponavimo principų raiškos būdus, galėtume įvardyti dvi pagrindines kategorijas. Vienai jų priskirtume *eufoniją* – eilėraščio garsinę/intonacinę sandarą, fonikos šaką, kuri nagrinėja instrumentuotės ypatybes ir dėsnius, žodžio reikšmės ir žodžio skambesio ryšius, per kuriuos poetinis tekstas priartėja prie muzikinio teksto raiškos analogijos. Kitai kategorijai priskirtume *muzikinio mąstymo* raišką, kurios galima ieškoti giliuosiuose eilėraščio sluoksniuose per muzikos darybos, dramaturginio plėtojimo, struktūros ir formos analogijas.

Šio straipsnio tikslas – atskleisti struktūrinius poezijos ir muzikos ryšius, jų tyrimo galimybes. Kiekvienas poetinis tekstas siūlo savo skaitymo būdą. Todėl straipsnyje (turint omeny ir tai, jog analizuojami skirtingų poetų tekstai) nėra universalaus analizės metodo. Čia kompleksiškai derinami struktūrinės ir intertekstinės analizės metodai. Visas interpretacijas vienijanti gija – pasirinktasis struktūrinis poetinio teksto procesualumo aspektas. Struktūrinė eilėraščių analizė neišvengiamai apauga įvairiais „papildiniais“, nes formos klausimas aktualizuoja turinį, arba, perfrazuojant vienos interpretacijos pavadinimą[1], struktūros prasmė aktualizuoja prasmės struktūrą.

Straipsnio objektu pasirinkti Juditos Vaičiūnaitės ir Algimanto Mackaus eilėraščiai, kurių įvairialypis muzikalumas nėra išimtis lietuvių poezijoje. Greta jų, išvardytume tuos XX amžiaus (beje, ir ne tik šio amžiaus) poetus, kurių poezijai reikia muzikinių interpretacijos kodų arba ji pagrįstai įtraukiama į muzikaliosios lietuvių lyrikos „chrestomatiją“. Ieškant „muzikos“ nuorodų pačių kūrėjų interpretacijose ar aktualizuojant poeto kūrybos tyrinėtojų

įžvalgas muzikalumo aspektu, pasirinktieji poetai vienaip ar kitaip šiuos ženklus „ieškotojui" pateikia.

Judita Vaičiūnaitė tėvo dovanotu vaikystės instrumentu – smuiku – mokėsi groti Juozo Gruodžio muzikos mokykloje (sesuo Dalia, pianistė, studijavo Konservatorijoje). Juditos Vaičiūnaitės kūrybą veikė ne tik muzika, bet ir dailė, teatras, kinematografija. Apie kitų menų poveikį kūrybai yra kalbėjusi ir pati poetė:

> Man visada atrodė, kad poetą formuoja ne vien jo mėgstami poetai, bet taip pat proza ir kitos meno šakos. Didelę įtaką man turėjo kažkada ankstyvoje jaunystėje atrasti prancūzų impresionistai, pamėgtų filmų kompozicija, atskiri kadrai, meninė fotografija, architektūros statinio grožis, *muzikos kūrinio formos išbaigtumas*, baleto spektaklis ir pan. Kartais norisi imituoti, tik vietoj dažų, natų ar plytų naudoji savo žaliavą – žodžius. Žodžio, kaip atskiro vieneto, svarba man yra begalinė. *Žodį* aš matau, jaučiu, *girdžiu*, užuodžiu[2] (kursyvas aut. – *V. Č.*).

Lyrinis Juditos Vaičiūnaitės eilėraštis – ne tik išsisakymas, bet emocijos ir konstruktyvaus prado sandermė:

> Mane kartais žavi ir jaudina atvira emocija poezijoje, bet rašant daugiau įtraukia konstrukcija, kurios meniniame šifre pulsuoja mintis, tačiau eilėraščiuose mintis dažniausiai labai glaudžiai supinta su meniniu išgyvenimu[3].

Savitą eilėraščio garsinę raišką lemia garsų organizavimo ir semantikos, minties ir skambesio sintezė. Tai stipri fonetinė garsinė raiška, instrumentuotė, rimai.

Algimanto Mackaus muzikos išmanymą liudija tai, jog tarp meno kritikos straipsnių esama išeivijos muzikinio gyvenimo impresijų, koncertų recenzijų. Pavyzdžiui, vienoje jų poetas mesteli muzikantams ir melomanams gerai žinomą teiginį:

> Tokią recenziją perskaitęs nusišypsote, nes gerai atsimenate, kiek kartų žinomas tenoriukas pagavo gaidį[4].

Sąlyčio su muzika ištakos glūdi Algimanto Mackaus vaikystėje:

> Vilniuje Mackai gyveno Gedimino gatvėje. Tėvas dainavo katedros chore, vadovaujamame Stepo Sodeikos, kuris rengdavo religinius koncertus su žinomais solistais. Algimantą motina visada į tuos koncertus vesdavosi. Visi eidavo į Filharmonijos koncertus, dramas, operas ir operetes, kai jų pastatymus atveždavo iš Kauno. [...] Algimantas labai mėgo knygas, ypač poeziją. Mėgo ir muziką. Mėgo dainuoti, tik klausą menką teturėjo. Tėvas labai norėjo, kad Algimantas išmoktų groti kokiu nors instrumentu, bet jisai to kažkodėl niekada nepanoro[5].

Abu menus – poeziją ir muziką – vienija struktūrinis suvokimo principas – pakartojimas. Poetinėje kalboje pakartojimas laikomas vienu reikšmingiausių jos organizavimo principų: pasikartojantys žodžiai atliepia vieni kitiems, kuria netikėtas analogijas, pabrėžia juos supančių kontekstų skirtumus. Pasikartojančios struktūros – tai semantinės organizacijos griaučiai, kurie padeda atpažinti tekste besirutuliojančių reikšmių kryptį ir prasmę[6]. Žodžių kartojimasis tradicinėje eilėdaroje dažnai atlieka rimavimo funkciją. Anot Algirdo Juliaus Greimo, „atsisakymas nuo rimo priverčia poetinę kalbą ieškoti naujų pakaitalų prasmės gilesnėms struktūroms išreikšti"[7]. Čia galime remtis pakartojimo (tikslaus ir laisvo, t. y. variantiško) kaip vieno svarbiausių muzikos komponavimo principų analogija, ir teksto skaitymo-struktūravimo procese ieškoti intermedialios pakartojimo/nepakartojimo reikšmės (įtraukiant ir sintaksinius, semantinius vienetus, ir tarsi nereikšmingas detales – jungtuką, įvardį, prieveiksmį).

Muzikoje pakartojimo principas yra daugelio formų identifikavimo principas. Pakartojimas muzikoje reiškiasi visa apimančiais aspektais. Kartojami metro akcentai ir ritminės figūros, akordų tipai ir sintaksės struktūros, intonaciniai blokai ir atskiri motyvai, faktūrinės formulės ir kompozicijos padalos.

Pakartojimus muzikos tekste sąlygiškai galima klasifikuoti į tris pagrindinius tipus – tikslųjį, varijuotąjį, atrinktąjį. *Varijuotasis* pakartojimas reiškia **vieno** kokio nors elemento ar komponento pokytį išsaugant atrinktus kitus elementus. *Atrinktasis* pakartojimas išsaugo **vieną** kurį **atrinktąjį** elementą, variantiškai keičiant visus kitus[8]. Variantiniam pakartojimui priskiriami du kaitos būdai, pagrįsti variantinės ir variacinės plėtotės principais. Variantiškumas grindžiamas tokia muzikinės medžiagos plėtote, kai pagrindinio varijuojamo dėmens prasmė nekinta. Pakartojimas tokiu atveju atlieka muzikinės medžiagos papildymo funkciją. Variaciškumui būdingi du plėtotės aspektai: viena vertus, variaciškumą galima suvokti kaip keleto kartojamų pradinės intonacijos elementų kaitą, kita vertus – sintaksiškai išplėtoto darinio kartojimą. Variacinė plėtotė gali transformuoti pakartojimą, taigi ir keisti kartojamų dėmenų prasmę.

Anot Romano Jakobsono, „kartojimas yra viena svarbių priemonių, kurios kalboje išryškina formą: kai koks nors žodis ar formuluotė daugiau ar mažiau reguliariai pasikartoja diskurse, išryškėja ne tik pasikartojantis elementas, bet ir nuo jo neatsiejamas pats grįžimo procesas"[9]. Remiantis šia Romano Jakobsono teorijos įžvalga, galima manyti, jog pakartojimas ar kartojimasis yra pamatinė poetinės ir muzikinės kalbos ypatybė.

Litanijos žanro ženklai Juditos Vaičiūnaitės eilėraštyje „Veronika"

Litanijos – tai saviti religinės poezijos kūriniai – ilga seka kreipinių, dažniausiai paimtų iš Šventojo Rašto, su pakartojamais atsakymais. Litanijos forma suvokiama kaip atliepiamoji malda liturginėse apeigose ir asmeninėse maldose.

Poetinėje kūryboje esama įvairių litanijos raiškos pavidalų, žanro stilizacijos ar implikacijų, kurios moderniojoje poezijoje įgyja transformuotas struktūrines ir semantines litanijos reikšmes. Tai lengviau pastebima eilėraščiuose su nuoroda pavadinime, tarkim, Algimanto Mackaus „Litanija“, Kęstučio Navako „Litanija“. Beje, abu eilėraščiai iš esmės skiriasi ir semantiniu, ir struktūriniu požiūriu. Pavyzdžiui, Kęstučio Navako „Litanija“ pirmiausia apeliuoja į litanijos etimologiją (lot. *litanija*, *letania* iš gr. *lite* – malda, maldavimas, prašymas) ir jos parodiją:

ei!!!!!!!
duok man alaus tu su
degančiu žibalu ant galvos tu
kurio plaukai kaip sudrėkę karčios nuorūkos
duok tu kursai slepiesi už
gudražlibiškų kolonėlių laikrašty duok
sakau alaus nes atidarysiu spintos duris
ir t. t.[10]

Litaniškiems, tačiau be žanrinės nuorodos pavadinime eilėraščiams atrasti reikia kitų pirminio skaitymo įžvalgų. Tokiais pavyzdžiais taptų Alfonso Nykos-Niliūno „Himnas Mistiškajai Rožei“, Juditos Vaičiūnaitės „Antskrydis“, „Veronika“. Interpretuodami eilėraštį „Veronika“ išryškinsime litanijos žanro elementų integravimo galimybes. Žinoma, kiekvienas eilėraštis, kurį galima skaityti litaniškumo aspektu, atskleidžia ir savitas galimybes bei prasmes. Eilėraštis „Veronika“ – vienas iš unikalių tos raiškos poezijoje pavyzdžių. Pateikiame eilėraščio tekstą:

1 Veronika žydi.
2 (Sužyra pro varnas vanduo.)
3 Ir tvoros – vargonai.
4 Veronika žydi.
5 (Žydra šiukšlynuos ir dykvietėse.)
6 Iš vaivorykštės
7 Iškrinta šilti lašai:
8 **– Šlaitų veronika,**
9 **pūdymų veronika,**
10 **pelkių veronika,**
11 **šaltinių veronika,**
12 **pavasario veronika,**
13 **blizgančioji veronika,**
14 **laukine rasota veronika,**
15 ***verk už mane***.[11]

Medžiagos struktūrinimo požiūriu eilėraštį priskirtume paprastosios dviejų dalių formos (*ab*) tipui, bet motyvinės plėtotės aspektu tai dvidalė vienatemė variantinė kompozicija.

Aptarsime eilėraščio formos ypatybes. Pirmiausia akį patraukia grafinis teksto pavidalas: nestrofinis eilėraštis perskirtas į dvi dalis (1–7 eil. ir 8–15 eil.). Remdamiesi antros dalies nuoroda į litanijos žanrą, šį eilėraštį skaitytume moderno ir archaikos sintezės aspektu. Litanijos ištakos yra folklorinės kilmės ir turi sąsajų su rečitatyviniais (progiesmiu kalbamaisiais) folkloro žanrais (pvz., senosiomis lietuvių raudomis). Archajiškosios formos integracijos aspektas, litanijos semantikos bei struktūrinės reikšmės ieškojimas ir atskleidžia muzikinį eilėraščio interpretacijos kodą. Tradicinės litanijos, kurią XVI a. įteisino Pijus V, formos dalių modelis pagrįstas tridalumu. Pirma dalis yra invokacija į Švč. Trejybę *Kyrie eleison*, antra/vidurinė dalis – kreipinys į kurį nors šventąjį ir maldavimai, pagrįsti responsoriniu principu su nekintama atliepiamąja eilute, baigiamoji dalis – trigubas *Agnus Dei*. Eilėraštis nestrofinis, kaip ir litanijų tekstai, tačiau akivaizdi antrosios litanijos žanro dalies, t. y. kreipinių ir atliepiamosios eilutės, struktūra. Atliepas yra pakartojimo darinys, atliekantis *ostinato* funkciją. Analizuojamame eilėraštyje atliepiamoji eilutė „suskamba“ tik kartą – eilėraščio pabaigoje, nesukurdama tiesioginės stilizacijos, bet palikdama atpažinimo ženklą. Be to, neskaičiuojant paskutinės eilutės, išskirtosios pirmoji ir antroji eilėraščio dalys sudaro dviejų dalių simetriją, kitaip tariant, yra proporcingos, bet ne kvadratiškos (7+7) apimties. Ši ypatybė būdinga paprastosios dviejų dalių formos struktūrai. Minėtoji proporcija išryškina paskutinės eilėraščio eilutės kaip litanijos atliepo funkciją. Eilėraščio „Veronika“ pabaigoje išnyrantis atliepas „verk už mane“ yra realiai neužrašyto, tačiau numanomo ir retroaktyviai skaitant jau girdimo *ostinato* patvirtinimas. Dažniausiai liturginės litanijos teksto antroje dalyje atliepo eilutė responsoriškai kartojama po kiekvieno kreipinio. Pateikiame Šv. Kūdikėlio Jėzaus Teresės litanijos antros dalies teksto fragmentą:

Šventoji Marija,	melski už mus!
Šventoji Dievo Gimdytoja,	melski už mus!
Šventoji Mergelių Mergele,	melski už mus!
Šventasis Juozapai,	melski už mus!
Šventoji Kūdikėlio Jėzaus Terese,	melski už mus!
Šventoji Švenčiausiojo Veido Terese,	melski už mus!
Mažoji Jėzaus gėlele,	melski už mus!
Šventosios Dvasios mylimoji,	melski už mus!
Dievo meilės pilnoji,	melski už mus!
/.../,	melski už mus!
Nekaltoji lelija,	melski už mus!
Meilingoji rože,	melski už mus!
Garbingoji dangaus gėlele,	melski už mus!
Atsižadėjimo paveiksle,	melski už mus!
Kryželių mylėtoja,	melski už mus!
Didžioji atgailautoja,	melski už mus!
Dorybių žvaigžde,	melski už mus!
ir t. t.[12]	

Dvidalės formos komponavimo principai rutuliojosi kartu su dainos žanru, kitaip tariant, prieš patekdama į profesionaliosios muzikos terpę dvidalė forma gyvavo liaudies muzikoje[13]. Dvidalumą eilėraštyje sukuria aptartoji litanijos žanro ženklų integracija, kuri atsiskleidžia pasitelkus komunikacijų teorijos aspektus.

Komunikatyviosios muzikos žanro subfunkcijos raišką aktualizuoja Gražina Daunoravičienė straipsnyje „Muzikos žanro ontologija: funkciniai ir struktūriniai aspektai". Anot autorės, „žanrinėje komunikacijoje susikryžiuoja dvi kontroversiškos komunikacinės kryptys – *retrospekcija* ir *prospekcija*. Retrospekcinė žanrinės komunikacijos kryptis susijusi su tam tikromis psichologinėmis žmogaus savybėmis, o būtent – su gebėjimu aktyvinti pasąmonėje saugomą informaciją, pavyzdžiui, aktualizuoti tas asociatyvias prasmes, kurias klausytojas buvo suvokęs klausydamas įvairių epochų to paties žanro kūrinių. [...] Žanrinę prospekciją sąlygoja žanro-komunikato teikiamos galimybės prognozuoti naują informaciją"[14].

Eilėraščio „Veronika" perskaitymui gali turėti įtakos „tam tikra patirtimi įgyto žanro pojūčio"[15] prielaida. Neprarasdama svarbos, prospekcija šioje interpretacijoje tarsi keičia kryptį ir paskatina retroaktyvųjį skaitymą, kurio eiga ir suformuoja eilėraščio dvidalės formos interpretaciją bei semantines litaniškumo prasmes.

Minėjome, kad vienatemės dviejų dalių formos pobūdį eilėraštyje sukuria ne teminis, o žanrinis kontrastas. Motyvinės plėtotės aspektu tekste variantiškai plėtojamas vienas motyvas, kurio branduolys glūdi eilėraščio pavadinime. Veronika (lot. *Veronica*) – gyslotinių šeimos augalų gentis, kuriai priklauso vienmetės arba daugiametės žolės. Gentyje yra apie 250–300 rūšių. Lietuvoje auga 21 rūšis[16]:

- **Pūdyminė veronika**
- **Šaltininė veronika**
- Dirvinė veronika
- Upelinė veronika
- Paprastoji veronika
- Storalapė veronika
- Siūlinė veronika
- Gebenlapė veronika
- Ilgalapė veronika
- Vaistinė veronika
- Tamsioji veronika
- Svetimoji veronika
- Persinė veronika
- **Blizgančioji veronika**
- Gulsčioji veronika
- **Pelkinė veronika**
- Čiobralapė veronika
- Varpotoji veronika
- Plačialapė veronika
- Trilapė veronika
- **Pavasarinė veronika**

Tarp jų randame beveik visas rūšis, išvardytas eilėraščio litaniškoje dalyje (paryškinta pusjuodžiu šriftu).

Ši melsvažiedė gėlė – Lietuvoje gana retai pasitaikantis augalas (Gebenlapė veronika įrašyta į Lietuvos raudonąją knygą) – ir yra savotiška mįslė. Botanikai rašo, kad pirmą kartą Lietuvoje veronika surasta 1968 metais, ir nežinia, ar ji pabėgo iš darželių ir sulaukėjo, ar visada augo drauge su kitomis pievos gėlių rūšimis[17].

Grįžtant prie litaniškos dalies, paaiškėja semantinė šio žanro ženklų integracijos svarba. Plėtojamas *veronikos* motyvas čia įgyja ambivalentišką prasmę: tai pirmos dalies temos *veronika žydi* plėtotė, o kartu ir žodžių žaismas, t. y. potencialus kreipinys į Šv. Veroniką, susijęs kaip tik su šio žanro specifika. Taip paaiškėja struktūrinė ir komunikatyvioji litanijos žanro ženklų prasmė. Šio žanro požymių paieška tampa interpretacijos atspirties tašku ir galiausiai paaiškina eilėraščio intertekstinę bei formos prasmę.

Pastangos atskleisti struktūrines eilėraščio ir muzikos formos analogijas nereiškia, jog siekiame rasti tapatumo ar esminės vienovės pavidalus. Čia labiau tiktų Umberto Eco siūlomas struktūrinių panašumų ieškojimas: „reikia nustatyti, ar apibrėžiant abu ryšius (arba abu iš tų ryšių atsirandančius objektus) galima naudotis panašiais įrankiais. Ir ar – bent instinktyviai arba ne visai sąmoningai – tai dar nėra padaryta"[18].

Autorius teigia, kad „analizuodami kūrinį kaip formos kūrimo būdą galime per jo savitą išraišką atrasti istoriją, iš kurios jis kilo"[19]. Umberto Eco nuomone, „bet kuris meno diskursas vyksta per formos kūrimo būdą, bet kuris meno teiginys apie žmogų ir pasaulį – toks, kuris pasakomas iš tiesų ir kuris vienintelis yra prasmingas – atsiranda tam tikru būdu komponuojant formas ir nebandant jomis reikšti vertinimų kokia nors tema"[20].

Komponavimo parametrų įvairovė Algimanto Mackaus eilėraštyje „Mirtiškoji"

Ir muzikos, ir poezijos opusuose dažnai vienu metu yra veiksnūs keli komponavimo principai, įžvelgiamos kelių lygmenų formos, vienas efektas pasiekiamas daugelio raiškos būdų sąveika. Tačiau yra poetų, kuriems būdingas daugialypis, daugiasluoksnis mąstymo būdas. Tokio poeto eilėraštis (net ir palyginti nedidelės apimties) asocijuojasi su monumentalia konstrukcija, kurios aukštai juda ir vertikaliai, ir horizontaliai, jame sinchroniškai pinasi įvairūs komponavimo būdai, siūlydami skaitytojui atrasti savąjį šio proceso sekos kelią. Toks yra Algimanto Mackaus eilėraštis „Mirtiškoji"[21].

Pateikiame eilėraščio tekstą išryškindami[22] jo pagrindinius lygmenis (žr. 1 pvz.).

Mirtis veda ten, kur neegzistuoja laikas – į tą kraštą pirmąja eilėraščio eilute patrauks ir lyrinis subjektas. Lyrinis subjektas skelbia mirties žinią – tai laiko–nelaikiškumo arba amžinojo laiko rato ir begalinės erdvės santapa. Eilėraščio struktūra grindžiama skirtingais erdvėlaikio parametrais, kurių kiekvienas išsišakoja į skirtingus semantinius sluoksnius. Sluoksnių įvairovę kuria vienalaikis ar vienas kitą uždengiantis vaizdinių-sluoksnių montažas.

Kalbant apie eilėraščio daugiasluoksniškumą, daugiaprasmiškumą, dažnai šioms ypatybėms taikomos polifoniškumo, polifoninės faktūros sąvokos.

1 Patrauksiu į kraštą belaikę valandą
2 negre ***Marija*** Kasyklose kasa anglis
3 ir užkasa plaukus ***Marija*** **Ten vaikšto mirtis**
4 **Jie renkasi vyrus *Marija*** **Ir kirviais iškirtusi duobę**
5 **įsako ilsėtis *Marija***
6 Vidurnakčiais atneša laiškus
7 iš gimtojo krašto ***Marija***
8 Liepsnojančioj saulės laidoj
9 šaukiasi gaisro kaimynai
10 Įsako tylėt ir ištarti įsako ***Marija***
11 Motina liko viena
12 Iš darbo tėvas negrįžo
13 Tarnaitė seniai ištekėjo
14 Kai baigėsi karas ***Marija***
15 Pilkoj atvirutėj iš Lomžos
16 ji siunčia labanakt ***Marija***
17 Kasyklose kasa anglis Ir užkasa
18 plaukus ***Marija*** **Retėjantis vyrų būrys**
19 **sekmadieniais traukia į smuklę** Užkimę balsai
20 dainuoja kaip Nemunas plaukia Ir skaito vidurnakčiais laiškus
21 iš gimtojo krašto ***Marija***
22 Į vėstančio vakaro lietų
23 ji dairos išlyjančio veido
24 Liepsnojančioj saulės laidoj
25 tėvas iš darbo negrįžo
26 Kaip Nemunas plaukia dainuoja per naktį ***Marija***
27 Seno apsiausto sagas
28 kelionei siuva ***Marija***
29 Ir laukia pavargusių žingsnių
30 į laiptus duris atsivėrus
31 ir laukia pilkoj atvirutėj
32 labanakt iš Vilniaus ***Marija***

33 Plantacijų šmaikštūs bizūnai prakerta
34 odą ***Marija*** Kasyklose kasa anglis
35 ir užkasa plaukus ***Marija*** **Ten stovi mirtis**
36 **Ji geria ir geria degtinę** **Nuo saulės akis prisidengus**
37 **ji moteris renkas *Marija***
38 Pilkoj atvirutėj iš Lomžos
39 ji siunčia labanakt ***Marija***
40 Paliepia sukąsti dantis
41 rėkti įsako ***Marija***
42 Kad Lenkija dar nepražuvo pilkoj atvirutėj ***Marija***
43 Šmaikštūs bizūnai rašai
44 gyvatėmis čaižo ***Marija***
45 Į kietą plantacijų žemę
46 pakloji pečius ir krūtinę
47 gulies iš apnuoginto kūno
48 į Afrikos rasę ***Marija***

49 Patrauksiu į kraštą belaikę valandą
50 negre ***Marija*** **Retėjantis vyrų būrys**
51 **sekmadieniais traukia į smuklę** **Ten geria mirtis**
52 Dainuoja kaip Nemunas plaukia Pilkoj atvirutėj iš Lomžos
53 labanakt dainuoja ***Marija***

1 pvz. Eilėraščio tekste išryškinti pagrindiniai lygmenys

Aptariant polifonijos analogijų problematiką poezijoje, akcentuojama tai, jog ji grindžiama gana tiksliai reglamentuotomis sąlygomis. Todėl reikia suvokti, kad ne kiekvienas daugiasluoksnis eilėraštis būtinai yra polifoniškas. Tuo atveju, kai tekstas grindžiamas partitūrinės diferenciacijos komponavimo principu, manytume, kad eilėraščio daugiasluoksniškumą giliau atskleisti ir įprasminti leistų vertikalaus montažo koncepcija. Šis mąstymo ir komponavimo principas sutelktas į tai, jog kelios pasakymo plotmės, kurių kiekviena skirtingomis raiškos priemonėmis įkūnija temą, turi savo kompozicinį vyksmą, susijusį su visumos kompoziciniu vyksmu, ir dalyvauja formuojantis tos visumos prasmei jos suvokimo procese. Svarbu tai, kad vertikalaus montažo koncepcija (kompoziciniu bei struktūriniu požiūriu) įgalina pagrįstai išskaidyti eilėraščio visumą, atrenkant ženklingus teksto lygmenis, ir atrasti skirtingų plotmių reikšmes, prasmes bei saveiką.

Algimanto Mackaus eilėraščio „Mirtiškoji“ daugiasluoksniškumą analizuojant kaip kelias pasakymo plotmes, atsiskleidžia įvairių lygmenų muzikinės analogijos:

- formos,
- faktūros,
- komponavimo technikos,
- žanro.

Kiekvienas šių lygmenų taip pat nėra vienalytis ir jungia įvairių modelių bruožus. Analizuojant formą paaiškėja jos ir kitų lygmenų kompozicinio proceso vienovė.

Turinio požiūriu eilėraštyje gretinami du makropasauliai – namai ir egzilis. Abiejų egzistencija susijusi su mirties grėsme. Jų išraiška struktūruojama kaip keturių dalių variantinė forma su sintetine repriza bei fugos komponavimo elementais (2 pvz.).

Formos dalys	A	A_1	A_2	A_3
Eilutės	1–16	17–32	33–48	49–53

2 pvz. Eilėraščio struktūra

Visos keturios dalys turi fugai būdingų elementų. Dalių pradžios asocijuojasi su dvitemės fugos temų eksponavimo principu: abi temos skamba vienu metu skirtinguose balsuose. Eilėraštyje pirmoji tema kartojama tiksliai, antroji tema yra variantinė, bet semantiškai nekinta. Rodos, pastaroji ir yra svariausia – tai tiesioginė „mirties tema“ ir reprizinėje dalyje ji „skamba“ jau be pirmosios. Vienalaikio dviejų temų eksponavimo analogiją sustiprina jų grafinis užrašymas. Išfiltruojame šias temas (3 pvz.).

Temos[23]		Atrinktasis pakartojimas antrojoje temoje	
2	Kasyklose kasa anglis		
3	ir užkasa plaukus **Ten vaikšto mirtis**		
4	**Jie renkasi vyrus** **Ir kirviais iškirtusi duobę**	A	**mirtis renkasi**
5	**įsako ilsėtis**		
17	Kasyklose kasa anglis Ir užkasa		[numanomas
18	plaukus **Retėjantis vyrų būrys**	A_1	žodžiu **retėjantis**]
19	**sekmadieniais traukia į smuklę**		
34	Kasyklose kasa anglis		
35	ir užkasa plaukus **Ten stovi mirtis**	A_2	**mirtis renkas**
36	**Ji geria ir geria degtinę** **Nuo saulės akis prisidengus**		
37	**ji moteris renkas**		
50	**Retėjantis vyrų būrys**	A_3	[numanomas
51	**sekmadieniais traukia į smuklę** **Ten geria mirtis**		žodžiu **retėjantis**]

3 pvz. Vienalaikio dviejų temų eksponavimo grafinis užrašymas

Visose dalyse matome ir kontratemą, kuri jungia egzilio ir namų erdvėlaikį. Pagrindinis temos motyvas – laiškas, jungties, tarpininkavimo ir komunikacijos simbolis. Ši tema kiekvienoje dalyje variantiškai pakartojama du sykius (išskyrus reprizą) ir savo semantine energija sukuria išlaikytosios kontratemos analogiją. Išskiriame jos pasirodymus (4 pvz.):

6	Vidurnakčiais atneša laiškus	
7	iš gimtojo krašto	A
15	Pilkoj atvirutėj iš Lomžos	
16	ji siunčia labanakt	
20	Ir skaito vidurnakčiais laiškus	
21	iš gimtojo krašto	A_1
31	ir laukia pilkoj atvirutėj	
32	labanakt iš Vilniaus	
38	Pilkoj atvirutėj iš Lomžos	
39	ji siunčia labanakt	A_2
42	Kad Lenkija dar nepražuvo pilkoj atvirutėj	
43	rašai	
52	Pilkoj atvirutėj iš Lomžos	A_3
53	labanakt	

4 pvz. Kontratemos pasirodymai

Dar vienas namus ir egzilį siejantis teminis motyvas yra *Nemuno* vaizdinys. Simboliniais saitais upė susijusi su vandeniu, kurio tėkmė simbolizuoja praeitį ir laiką. Tris sykius kartojama eilutė (jos nėra *A* ir *A2* dalyje) du kartus „skamba“ drauge su *laiško* tema (5 pvz.):

	Užkimę balsai	
20	**dainuoja** kaip Nemunas plaukia Ir **skaito** vidurnakčiais laiškus	
/.../		A_1
26	Kaip Nemunas plaukia dainuoja per naktį	
52	Dainuoja kaip Nemunas plaukia Pilkoj atvirutėj iš Lomžos	A_3
53	labanakt dainuoja	

5 pvz. Nemuno motyvo pasirodymai

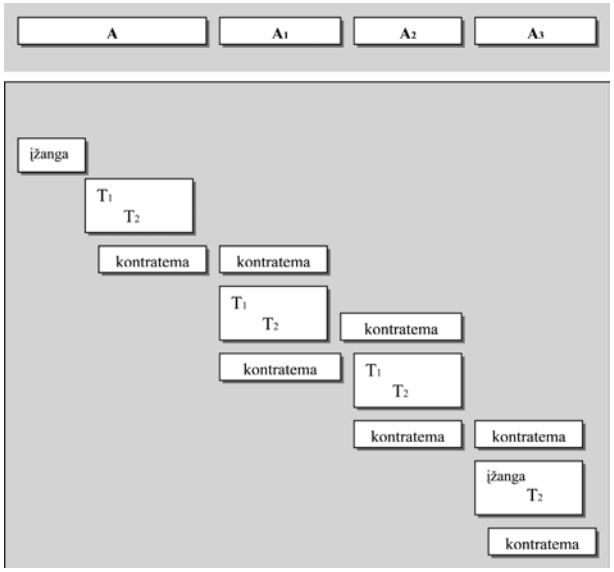
Pirma (*A*) dalis pagrįsta ekspoziciniu medžiagos dėstymu, tad čia nėra Nemuno motyvo. Kaip minėjome, jis atlieka papildymo, sustiprinimo funkciją namų ir egzilio jungtyje, taigi atsiranda plėtojant medžiagą.

Paaiškėja, kodėl Nemuno motyvas nekartojamas ir trečioje (*A2*) dalyje. Nemunas – ilgiausia Lietuvos upė (jos ilgis iš viso yra 937 km, iš jų 462 km upė teka per Baltarusiją ir 359 km vingiuoja Lietuvos žeme, 17 km

upės sudaro sieną tarp Lietuvos ir Gudijos, 99 km – tarp Lietuvos ir Kaliningrado srities). Matome, jog eilėraštyje egzistuoja dvi šalys: Lietuva – Algimanto Mackaus tėvynė ir Lenkija – Algimanto Mackaus vaikystės Vilniuje dalis (t. y. Lenkija okupavusi Vilnių). Mackai namų ruošai turėjo tarnaitę – lenkaitę iš Lomžos. Trečioje (*A*2) dalyje siunčiama žinia iš Lenkijos. Tai intertekstinė citata – eilutė „Kad Lenkija dar nepražuvo“ iš Lenkijos himno.

Formos reprizinė dalis (49–53 eil.) sintezuoja visus išskirtuosius eilėraščio faktūros sluoksnius.

Atkreiptinas dėmesys į dar vieną eilėraščio formos padalą, kurią sukuria pirmoji eilutė. Ji ypatinga tuo, jog yra tik eilėraščio ir reprizos pradžioje (tikslus pakartojimas). Šioje eilutėje vienintelį kartą lyrinis subjektas prabyla pirmuoju asmeniu – tai veiksmažodis *patrauksiu*. Pirmoji eilutė tarsi telkia eilėraščio emocinį krūvį – patrauksiu į kraštą, iš kur žvelgiama mirties akimis. Ir galiausiai – ši eilutė taip pat sunkiai paaiškinama, kaip ir eilėraščio pavadinimas, todėl ji „skamba“ tarsi galinga įžanga. Pateikiame aptartosios formos schemą (6 pvz.):



6 pvz. Reprizinės struktūros

Kitas komponavimo parametras siejasi su poetiniu ir muzikiniu litanijos žanru. Šis lygmuo kuria dar vieną struktūrinį sluoksnį. Eilėraščio eilutes „suveria“ vienas stipriai išreikštas litanijos elementas – charakteringa litaniškumo apraiška – kreipinys *Marija*. Čia matome inversiją – kreipinys yra eilutės pabaigoje tarsi epifora. Joje galima įžvelgti muzikinę išlaikytojo kontrapunkto analogiją arba darinį, atliekantį *ostinato* funkciją.

Litanijos žanro lygmuo skleidžiasi ne tik struktūriniu, bet ir semantiniu pagrindu. Kreipinys į Mariją – Mariją kaip simbolį, Mariją – nei laike, nei erdvėje, o jų santapoje – amžinojoje būtyje. Marijos litanijos kontūrus brėžiantis kreipinys yra metafizinis šauksmas, maldos metafizinė atrama, ir čia pagrindinė išraiška yra intonuotas, „įgarsintas“ vardo ištarimas.

Vaizdinių jungimo laisvė pasiekiama dar vienu komponavimo technikos būdu, kuris sietinas su grafiniu eilėraščio užrašymu. Čia atrastume aleatorikos atspindžių, kai sintaksiniai dariniai ar žodžiai semantiškai gali būti jungiami keliais variantais, per atstumą, kai kurios eilutės gali būti skaitomos įvairia tvarka. Pateikiame savojo skaitymo variantus (žr. 7 pvz.).

Anot Rolando Barthes'o, struktūralistinė analizė sujungia dvi tipines operacijas: skaidymą ir montavimą. Skaidant objektą, kitaip tariant, tekstą, išskiriamos jame esančios mobiliosios dalys, kurių išsidėstymas įgyja tam tikrą prasmę: pačios savaime šios dalys neturi prasmės, bet menkiausi pakitimai jų konfigūracijoje skatina visumos pakitimus[24]. Šia Rolando Barthes'o mintimi pabrėžiama, jog interpretacijos ar analizės veiksmas prasideda nuo teksto skaidymo, kurio metu vyksta reikšmingų teksto vienetų atranka.

Skirtingų menų ir diskursų sintaksė labai įvairi, tačiau visuose struktūriškai sumanytuose kūriniuose ryškėja jų pavaldumas tam tikriems reguliariems suvaržymams (dėsningumams). Reguliariai pasikartojant tiems patiems vienetams ir kombinacijoms, kūrinys įgyja prasmingumo.

Vokiečių literatūrologas Wolfgangas Iseris[25] kombinavimo veiksmą siūlo laikyti reikšmingai atrinktų teksto elementų struktūravimu ir siejimu. Kuriamojo teksto kombinavimo procesui būdingus veiksmus galime panaudoti ir interpretuojamojo teksto suvokimui atskleisti.

Tekste kombinuojami įvairiausi elementai – nuo žodžių ir jų reikšmių iki užtekstinių dalykų. Atranka ir kombinavimas tekste sukuria tam tikrus santykius. Atrankos procese šie santykiai atveria teksto intencionalumą: kombinavimo procese jie išryškina teksto „faktiškumą“. Kai tekste realizuojamas koks nors santykis, vienas su kitu susieti elementai pakinta.

Toks skaidymo ir montavimo (atrankos ir kombinavimo) veiksmas atitinka kontroliuojamosios aleatorikos komponavimo techniką, kai autoriaus valdomoje formoje teikiama galimybė įsiterpti skaitytojui ar muzikos kūrinio atlikėjui.

Anot Umberto Eco: „Forma estetiškai tuo reikšmingesnė, kuo daugiau atsiranda būdų ją pamatyti ir suprasti, kuo ji turtingesnė aspektų ir atbalsių neprarasdama savo branduolio. Šiuo požiūriu meno kūrinys – tobulai baigta ir uždara organiškos visumos forma – irgi yra atviras tūkstančiams įvairiausių interpretacijų, tačiau jo nepakartojamas savitumas lieka nepakitęs“[26].

Daugialypė eilėraščio „Mirtiškoji“ forma grindžiama variantine medžiagos plėtote, pakartojimo principu, struktūrinės muzikos žanro analogijos principu, poetinio teksto polifoniškumo galimybėmis.

Originalaus teksto fragmentas	Aleatorinio skaitymo variantai
2 negre Marija Kasyklose kasa anglis 3 ir užkasa plaukus Marija Ten vaikšto mirtis 4 Jie renkasi vyrus Marija Ir kirviais iškirtusi duobę 5 įsako ilsėtis Marija	Kasyklose vaikšto mirtis ir kirviais iškirtusi duobę renkasi vyrus
	Mirtis kasyklose įsako ilsėtis ir užkasa plaukus
	Kasyklose mirtis kasa duobę ir užkasa vyrus

Originalaus teksto fragmentas	Aleatorinio skaitymo variantai
17 Kasyklose kasa anglis Ir užkasa 18 plaukus Marija Retėjantis vyrų būrys 19 sekmadieniais traukia į smuklę Užkimę balsai 20 dainuoja kaip Nemunas plaukia Ir skaito vidurnakčiais laiškus 21 iš gimtojo krašto Marija	Kasyklose vyrų būrys dainuoja kaip Nemunas plaukia
	Kasyklose užkimę balsai skaito vidurnakčiais laiškus iš gimtojo krašto
	Užkimę balsai dainuoja kaip Nemunas plaukia (iš gimtojo krašto)
	Užkimę balsai skaito vidurnakčiais laiškus

Originalaus teksto fragmentas	Aleatorinio skaitymo variantai
34 odą Marija Kasyklose kasa anglis 35 ir užkasa plaukus Marija Ten stovi mirtis 36 Ji geria ir geria degtinę Nuo saulės akis prisidengus 37 ji moteris renkas Marija	Kasyklose (kasa anglis ir) geria degtinę
	Kasyklose stovi mirtis nuo saulės akis prisidengus
	Mirtis geria degtinę ir moteris renkas

Originalaus teksto fragmentas	Aleatorinio skaitymo variantai
50 negre Marija Retėjantis vyrų būrys 51 sekmadieniais traukia į smuklę Ten geria mirtis 52 Dainuoja kaip Nemunas plaukia Pilkoj atvirutėj iš Lomžos 53 labanakt dainuoja Marija	Sekmadieniais vyrų būrys dainuoja kaip Nemunas plaukia
	Mirtis traukia į smuklę sekmadieniais
	Retėjantis vyrų būrys dainuoja labanakt

7 pvz. Savojo skaitymo variantai

Išvados

Šiuo straipsniu stengtasi atskleisti logišką struktūrinių muzikos dėsnių funkcionavimą poezijoje. Tokią prieitį išprovokavo tai, jog tarpdalykinė formos samprata suartina interpretacijos problemas ir poreikius, kuriuos atspindi meno formos. Poetinio teksto interpretacija siekiant atverti muzikinės formos ir jos raiškos analogijas susiduria su daugialypės reikšmės problematika. Todėl norint atskleisti struktūrines eilėraščio ir muzikos formos analogijas reikėjo derinti struktūrinės ir intertekstinės analizės metodus. Šie metodai tarsi ir sukūrė eilėraščių interpretacijų stilių.

Struktūrinės analizės metodas leido tekstą skaidyti į reikšminius darinius, aktyvuoti formaliuosius eilėraščio vienetus. Išskirtųjų mobilių eilėraščio dalių ir elementų kombinavimo veiksmu siekėme nusakyti analizės metu susiformavusių santykių proceso struktūrinę reikšmę ir prasmę, paaiškinti charakteringąsias tam tikros formos ypatybes, apibrėžti eilėraščių formų pavidalus, jų dalių ar padalų ribas, pateikti struktūrinius muzikos schemų atitikmenis.

Analizė padėjo įžvelgti eilėraščiuose glūdinčias antrinių reikšmių nuorodas. Joms paaiškinti ir įprasminti buvo pasitelkti intertekstualumo teorijos principai, kurie reikalavo kreiptis į kitus įvairaus pobūdžio (enciklopedijų, žodynų ir kt.) tekstus, aktyvuoti paratekstą. Atrastoji šių nuorodų prasmė patvirtino analitiškai apibrėžtas eilėraščių struktūrines analogijas, beje, leido suvokti kitais būdais nepaaiškinamus struktūros procesualumo aspektus.

Eilėraščio daugiasluoksniškumo, sudėtingumo, daugiaprasmiškumo ypatybės „sugulė“ į dvi skirtingas kategorijas. Vienoje jų matome daugialypumo reiškinį, kuriame glūdi kelių skirtingų formos struktūravimo ir komponavimo principų koegzistencija, muzikos žanro kaip struktūrinio modelio implikacija. Kita – atvėrė polifoniškumo, sinchroninio įvairiasluoksniškumo aspektus poezijoje.

Muzikos kūrinio interpretacija neįsivaizduojama be muzikos komponavimo principų ir formos analizės. Muzika operuoja garsais, kuriems, kaip ir bet kokiai materijai, yra suteikiama tam tikra forma. Muzikos formos ir muzikos technikos, kaip sunkiausiai apčiuopiamos ir paaiškinamos įvairių lygmenų ir santykių sistemos, pažinimui reikia muzikos mokslo įgūdžių, muzikavimo patirties. Kita vertus, šie įgūdžiai atveria tokį žiūros lauką, kuriame muzikinio mąstymo, muzikos formos atspindi tam tikras universalijas. Kaip kultūrinės atminties išraiška, muzikinio mąstymo dėsniai ir formos atsiskleidžia poezijoje ir kitų menų kūriniuose.

Nuorodos

1 Melnikova, I. „Struktūros prasmė ir prasmės struktūra Johno Fowleso prozoje“ (interaktyvus), prieiga per internetą: http://www.literatura.lt/TXT/E-403/melnik.htm (žiūrėta 2008 m. balandžio 25 d.).

2 Ramoškaitė, G. „Eilėraštis kaip medžio lapas: Pokalbiai su Judita Vaičiūnaite“. In: *Pokalbiai apie poeziją*. Vilnius: Vaga, 1984, p. 144.

3 *Interviu su rašytojais*. Vilnius: Vaga, 1980, p. 424.

4 Mackus, A. „Parnasas šaukiasi sos“. In: A. Mackus, *Ir mirtis nebus nugalėta*. Vilnius: Vaga, 1994, p. 405.

5 Ten pat, p. 613.

6 Greimas, A. J. *Iš arti ir iš toli*. Vilnius: Vaga, 1991, p. 142.

7 Ten pat, p. 144.

8 Задерацкий, В. *Музыкальная форма*. Москва: Музыка, 1995, с. 36–37.

9 Cit. iš: Dessons, G. *Poetikos įvadas*. Vilnius: Baltos lankos, 2005, p. 207.

10 Navakas, K. „Eilėraščiai iš knygos *Žaidimas gražiais paviršiais*“. In: *Tekstai* (interaktyvus), prieiga per internetą: http://www.tekstai.lt/tekstai/navakas/zaidimas.htm#litanija (žiūrėta 2008 m. balandžio 25 d.).

11 Vaičiūnaitė, J. „Pakartojimai“. In: J. Vaičiūnaitė. *Raštai*. Vilnius: Gimtasis žodis, 2005, t. 1, p. 172–173 (paryškinta aut. – *V. Č.*).

12 *Liturginis maldynas*. Vilnius: Katalikų pasaulis, 5 leidimas, 1996, p. 303–304.

13 Задерацкий, В. *Музыкальная форма*. Москва: Музыка, 1995, с. 284.

14 Daunoravičienė, G. „Muzikos žanro ontologija: funkciniai ir struktūriniai aspektai“. In: *Baltos lankos*. Vilnius: Baltos lankos, 1997, Nr. 9, p. 42–43.

15 Ten pat, p. 42.

16 Prieiga per internetą: http://www.netencyclo.com/lt/Veronika (žiūrėta 2008 m. balandžio 25 d.).

17 Norkūnas, R. Gelovinėje žydi marijonas. Iš: *Šalcinis* (interaktyvus), 2006, Nr. 59, prieiga per internetą: http://www.dzukijosparkas.lt/salcinis/59.pdf (žiūrėta 2008 m. balandžio 25 d.).

18 Eco, U. „Pratarmė antrajam leidimui“. In: U. Eco. *Atviras kūrinys*. Vilnius: Tyto alba, 2004, p. 55.

19 Ten pat, p. 57.

20 Eco, U. „Forma kaip santykio su tikrove būdas“. In: U. Eco. *Atviras kūrinys*. Vilnius: Tyto alba, 2004, p. 262.

21 Mackus, A. „Chapel B“. In: A. Mackus. *Trys knygos*. Vilnius: Baltos lankos, 1999, p. 138–140.

22 Pagrindiniai lygmenys išskiriami pasitelkiant skirtingus šriftus.

23 Pirmoji ir antroji temos išryškintos skirtingais šriftais.

24 Bartas, R. *Teksto malonumas*. Vilnius: Vaga, 1991, p. 161.

25 Čia remiamasi Wolfgango Iserio veikalu „Fiktyvumas ir įsivaizdavimas“ (I skyrius „Sufikcinimo veiksmai“). Vilnius: Aidai, 2002, p. 15–31.

26 Eco, U. „Atviro kūrinio poetika“. In: U. Eco. *Atviras kūrinys*. Vilnius: Tyto alba, 2004, p. 64.

Summary

The object of this article is poems by Judita Vaičiūnaitė and Algimantas Mackus. Most literary critics accentuate the musicality of their poems, which is not an exception in Lithuanian poetry.

The article is an attempt to reveal of the logical functioning of structural laws of music in poetry. The approach is provoked by the realization that interdisciplinary form unites the issues of interpretation and requirements, which are reflected by the form of art.

In order to reveal analogues between musical form and its expression, the interpretation of poetic text faces the issue of manifold meanings. The strategy of musical reading reveals two different categories in the poem's multi-layered and polysemantic peculiarities. The first one revealed the manifold phenomenon in which several different principles of form structurisation and composition coexist, and the implication of musical genre as a structural model. The second category showed the aspects of polyphony and different synchronic layers in poetry.

The process of analysing the poem "Veronika" by Judita Vaičiūnaitė demonstrates the structural and communicative meaning of the genre of litany.

The structural analysis of Algimantas Mackus' poem "Mirtiškoji" ("Dying") allows us to recognise the analogues of distinct structural levels such as form, facture, compositional technique and the genre in the poem. On the other hand, we may clearly see that each of these levels are also complex and combines some diverse elements of musical models. The interpretation of the poem on the basis of form reveals the integrity of the compositional process on various levels.

Aušra ŽIČKIENĖ

Stilistinis lūžis XIX–XX a. pradžios lietuvių liaudies dainų melodikoje

The Stylistic Turning Point of Lithuanian Folk Tunes in the 19th and the Beginning of the 20th Century

Anotacija
Straipsnio objektas – XIX–XX a. pradžios lietuvių liaudies dainų melodijos iš senųjų leidinių bei LTR. Naudojami metodai – melodijų diachroninės analizės, tipologijos. Straipsnio tikslas – apibrėžti, apibūdinti tiriamojo laikotarpio liaudies dainų melodikoje pastebimas kitimo, rutuliojimosi tendencijas. Išvada: tiriamojo laikotarpio dainų melodika atspindi pokyčius, vykusius regioninėje, muzikinių faktūrų, žanrinėje plotmėse.
Reikšminiai žodžiai: lietuvių liaudies daina, melodijos, melodika, kaita.

Abstract
The tunes of Lithuanian folk songs collected and published in the 19th century and the beginning of the 20th century are investigated in this article. The article tries to define the tendencies of changing, variation and the development of the folk tunes during the period in question applying diachronic analysis and typology. As the conclusion states that a stylistic turning point is reflected in those tunes. It is seen not only on a regional plane, but also in the layers of the musical texture and genre system.
Keywords: Lithuanian folk songs, folk tunes, melodics, development.

XIX–XX a. pradžioje išleisti žymiausių mūsų tautosakos rinkėjų dainų rinkiniai šiuolaikiniams tyrinėtojams ypač svarbūs tuo, jog išsaugojo senąsias tradicines, dažnai XX a. antroje pusėje jau išnykusias dainas. Liudviko Rėzos (Rhesa), Christiano Bartscho dainynuose išliko tradicinės lietuvininkų dainos, Aukusti Roberto Niemio ir Adolfo Sabaliausko dainynuose – sutartinės, brolių Jono ir Antano Juškų dėka turime itin turtingos veliuoniškių tradicijos atspindį, Simonas Stanevičius mums išsaugojo šiandien jau mįslingai atrodantį pietryčių žemaičių dainų paveldą[1]. Žinoma, tobulai nugludinta daina, tapusi menine vertybe, yra tai, kuo didžiuojamės, gėrimės ir iki šiol atrandame vis naujų spalvų. Tačiau įdomu yra ir štai kas: šalia nuostabių senųjų tradicinių dainų, dabar laikomų lietuvių tautosakos aukso fondu, nemažai skelbiama ir naujoviškų, kurias žmonės, ko gero, labai mėgo ir mielai dainavo tautosakos rinkėjams. Tai greičiausiai skubotai, anaiptol ne grakščiai, o dažnai net negrabiai, tačiau, matyt, labai aktualiai surimuoti tekstai, kuriems pritaikytos ar sekant nauja mada sukurtos kartais labai paprastos, pramoginės, neretai tarptautinės, o kartais itin įmantrios individualaus stiliaus melodijos. Visos jos stipriai paveiktos harmoninio homofoninio muzikinio mąstymo. Kai kurie rinkėjai šias naujosios mados dainas aiškiai skyrė ir stengėsi jų kuo mažiau skelbti (A. R. Niemis) arba visai neskelbti (S. Stanevičius), o kiti toleravo ir paskelbė tikrai nemažai (A. ir J. Juškos, A. Sabaliauskas). S. Stanevičius ir A. Juška pažymi, kad jaunoji karta nori savo tėvų dainas pamiršti. „Dabar tai su spaudos pagalba nauja kultūra dideliais žingsniais pradėjo skinti sau taką ir Lietuvos sodžiuje, bet drauge naikinti ir senas giesmes bei dainas ir, kaip seni žmonės sako, senų laikų linksmybę“, – rašė A. R. Niemis ir A. Sabaliauskas 1911 m.[2] Taigi senieji dainynai gali atskleisti ir dar vieną dainų melodikos raidos aspektą – tada prasidėjusio ir gal net įsibėgėjusio stilistinio lūžio momentą. Koks tai reiškinys ir ką jis davė liaudies dainų melodikos raidai?

Vakarų Europoje apie panašų stilistinį lūžį prabilta dar XIX a., kai lietuvių liaudies muzika tik pradėta fiksuoti. O Vakarų Europoje mažoro–minoro sistema jau seniai buvo gerokai užgožusi linijinės muzikos formų įvairovę. Prancūzų muzikologas Julienas Tiersot bene pirmasis pabandė atsakyti į klausimą, kada ir kaip tai atsitiko, 1889 m. išleistoje studijoje „Prancūzijos liaudies dainos istorija“ (*Histoire de la chanson populaire en France*[3]). Stilistinio lūžio laikotarpiu Prancūzijoje jis laikė XIII a., kai liaudies muzikoje ėmė klestėti nauja mada – truverų dainos, įtvirtinusios bei išplatinusios mažoro dermės pirmtaką bei pamažu išgyvendinusios plagalinių intonacijų prioritetą ir daugelį kitų senosios melodikos ypatybių. Šio reiškinio užuomazgas autorius įžiūri jau XI–XII a.[4] Savo ruožtu į truverų melodijas mažoro dermės pirmtakai pateko greičiausiai iš keltų ar germanų muzikos, kur gyvavo nuo seno[5].

Labai įdomu, jog tuometinės Prancūzijos kultūros istorijoje galime įžvelgti paralelių su reiškiniais, vykusiais XIX a. Lietuvoje. Vis platesnius visuomenės sluoksnius pasiekia didėjanti rašto kultūros įtaka ir galia. Truverų tradicijoje įsitvirtina poezijos ir muzikos atskirtis, autorinės eilės imamos fiksuoti raštu[6] (panašiai kaip senųjų Lietuvos dainių A. Strazdo, A. Vienažindžio, A. Baranausko ir kitų kūryboje), o muzikoje atsiranda aiškių dermės laipsnių traukos požymių, tobula I laipsnio kadencija, apdainuojama II ir aukšto VII laipsnių[7]. J. Tiersot manymu, būtent iš liaudiškosios tradicijos paplitusios dermės užkariavo ir pakeitė profesinę muziką, nepastebimai virsdamos visuotine mažoro–minoro sistema. Lietuvoje ši sistema XIX–XX a. pradžioje veikė liaudies muziką dėl chorų kūrimosi, chorinio dainavimo, giedojimo propagavimo, dėl miesto, dvaro kultūros įtakos, bet, matyt, sutiko palankią terpę – dermes, kurios paslankiai „pasidavė" tokiai įtakai. Užtenka užmesti akį į senąsias vienbalses lietuvininkų, Suvalkijos, šiaurės rytų aukštaičių[8] ir net pietryčių žemaičių dainų melodijas, kad suvoktume tokią galimybę. Aukštaitijos ir Žemaitijos homofoninė diafonija be jokios abejonės taip pat pasižymėjo tokia potencija ir tapo ypač dėkinga tarpininke.

Lietuvoje XIX a. ir XX a. pradžia – tai literatūrinės rašto tradicijos[9] bei profesinės muzikinės kultūros skverbimosi į platesnius visuomenės sluoksnius[10], visuomeniškumo, patriotiškumo sampratos bei jausenos[11] susiformavimo laikotarpis. Juk ne veltui kaip tik tuo laiku atsirado ir visi čia minimi dainynai, iškilo išprusę liaudiškosios tradicijos vertintojai bei puoselėtojai. Galima numanyti, jog tada kaip vertybė imamas suvokti bendruomeniškumo, tėviškės, tėvynės jausmas, pasigėrint apdainuojamas gimtojo miestelio, bažnytkaimio grožis, dainose suskamba eilutės „Lietuvos šalelėj, žaliojoj girelėj", „Tu Lietuva, tu mana, tu brangi tėvyne". Naujoviški tekstai sklinda ne tik žodžiu, bet ir raštu jau nuo XVII–XVIII a.[12] XIX a. jų, plintančių raštu, jau pasitaiko gana daug. O melodijos vis dar plinta tik žodžiu (muzikos raštą išmano nebent kunigai, vargonininkai ar prasilavinę bajorai). Dėl to, net ir atėjusios iš svetur, jos turėjo prisitaikyti prie kaimo kultūros ir vietinių tradicijų, labiau varijavo.

Iš kur atkeliavo naujosios dainų melodijos? Kada tai prasidėjo? Pastebėtina, kad viena kryptis – tai pramoginių tarptautinių šokių melodijų išplitimas XIX a. dainuojamojoje tautosakoje. Panašu, jog kokybinį tokios melodikos išplitimo šuolį didžia dalimi lėmė dumplinių instrumentų, atėjusių iš vokiečių bei slavų, išpopuliarėjimas. Tačiau tyrinėtojai yra aptikę įrodymų, kad panašaus pobūdžio muzika Lietuvoje galėjo plisti jau nuo krikščionybės įsitvirtinimo laikų. Antai XVII a. gyvenusio kompozitoriaus Kazimiero Stanislovo Rudaminos Dusetiškio sukurtas šokis labai tradicišku pavadinimu – „Kazokėlis" (sukurtas liutniai apie 1620–1621 m.) – vienas labai retų išlikusių pavyzdžių, kuriuose matyti lietuviškos tradicinės muzikos ir XVII a. elitinės (europinės) dvaro muzikinės kultūros sąsajos[13]: 1–4 taktai yra tipiško lietuviško šokio, greičiausiai nugirsto rytų Lietuvoje, fragmentas, bet kūrinėlio kadencijos būdingos Renesanso muzikai. Pirmoji XVII a. užrašyta lietuviškos dainos melodija[14] rodo galbūt bažnytinės muzikos[15], bet gal ir individualių muzikinių bandymų ryšį su liaudies kūryba. Ji užrašyta Karaliaučiaus universiteto studento, t. y. praprususio žmogaus, ir nėra nei neabejotinai tradicinė liaudiška, nei choralo citata. Šios dainos tekstas ne bažnytinis, bet būtų sunku jį pavadinti ir tradiciniu liaudišku.

Pramoginių šokių melodijos, kaip teigia jau XX a. pradžios šaltiniai, buvo ir dainuojamos (t. y. šokama pagal dainavimą, be instrumentų pritarimo), ir grojamos[16]. Jų komponavimo būdas šiek tiek skiriasi nuo senųjų, „grynųjų" dainų. Tokia muzika sunkiai pasiduoda sisteminama ir pagal Genovaitės Četkauskaitės apibrėžtą, labiausiai senajai monofoninei melodikai pritaikytą, ir Zofijos Puteikienės, vėliau Laimos Burkšaitienės[17] išplėstą, įvairesnei melodikai pritaikytą principą. Mat melodijos kūrimui čia svarbiausia yra ritmo modelis bei formos standartas (nes tai šokio muzika), taip pat intonacinė linija. O konkreti garsinė medžiaga čia nėra tokia svarbi, varijuojama kur kas platesniu diapazonu, tad melodiniai tipai neatskiriamai susipina tarpusavyje, sunku rasti juos skiriančią liniją[18]. Gaila Kirdienė, ypač rimtai įsigilinusi į lietuvių instrumentinės šokių muzikos melodiką bei atidžiai išnagrinėjusi ir kitų tautų pramoginę šokių muziką, vadina jos modeliavimą *melodinės sklaidos principu*[19]. Kiekvieną melodiją ji siūlo skaidyti į tam tikras grojimo figūras, arba intonacijas, ir pagal gimininingų figūrų kiekį spręsti apie melodijų variantų artimumo laipsnį. Pasak autorės, intonacijų laisvė išties mažai apribota, nors melodinis tipas visada atpažįstamas iš ritminės formulės (ji dažnai glaudžiai susijusi su žodiniu tekstu ir šokio judesiu), nors gali būti atliktas skirtinga dermine struktūra ar daugiabalsiškumo forma[20]. Lygiai taip pat modeliuojamos ir vokalinės pramoginės melodijos – tarsi konstruojant iš pasirenkamų melodinių figūrų, laisvai audžiant konkretų intonacinį audinį, bet laikantis formos bei ritmo šablono.

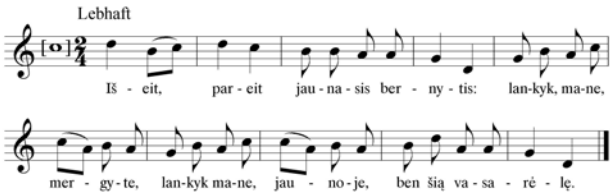
Kita kryptis – melodijų, kuriose esama akivaizdžių individualios kūrybos apraiškų, paplitimas. Be abejo, tokią kūrybą lemia kintantys estetiniai žmonių poreikiai. Individualizuotos melodijos neprasprūsta pro tradicinės melodikos normas išstudijavusio etnomuzikologo akis. Prisiminkime, jog tuo pačiu metu įsitvirtina, paplinta (t. y. pro tradicinės liaudies kūrybos normų „cenzūrą" ima brautis ir šaknytis) individualios kūrybos tekstai[21].

Vis dėlto nei pramoginės „prastadainės", nei individualizuotos melodijos nepakeičia senesnės melodikos staiga. Tai vyksta iš lėto, tarsi nepastebimai. Visi melodikos sluoksniai – seniausias, archajiškiausias (vaikų dainelės,

lopšinės, raudos, darbo, pamėgdžiojimai ir kt.), apeiginė melodika, klasikinė lyrika (ryškiai regioninė), bendratautinė melodika ir naujoviškoji (tarptautinė arba individualizuota) – gyvuoja kartu ir veikia vienas kitą. Pirmiausia visuose regionuose plinta vadinamosios bendratautinės melodijos, jos pamažu keičia, užgožia bei išstumia savitas regionines. Viena vertus, bendratautinė melodika susiformuoja tarsi kokia bendrinė lietuvių muzikos kalba ir, beje, panašiu metu, kaip ir bendrinė kalba – telkiantis tautai bei kovojant už valstybingumą. Taip pat kaip ir bendrinė kalba, bendrinė melodika propaguojama, jos mokoma, ja skatinamas patriotizmas. Čia svarbų vaidmenį suvaidino chorų sąjūdis, nacionalinės kompozitorių mokyklos formavimosi tendencijos (buvo manoma, kad nacionalinė muzika idėjų turi semtis iš liaudiškosios). Antra vertus, dirbtinė bendratautinės melodikos sklaida tebuvo papildomas postūmis „įsileisti" ir kitas naujoves, plintančias savaime. Ar tik ne tada ėmė kaltis populiariosios masinės (dažnai abejotino skonio) muzikos daigeliai?

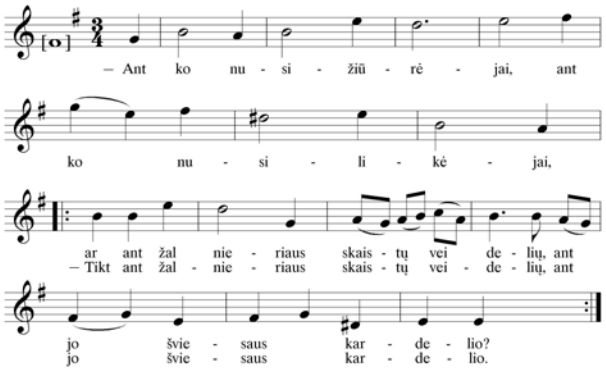
Senuosiuose lietuvių liaudies dainų rinkiniuose, kurie atspindi apie šimto metų laikotarpį, matyti visos nuoseklaus naujoviškų melodijų įsitvirtinimo pakopos.

Seniausia publikacija yra Liudviko Rėzos parengtas 1825 m. pasirodęs Mažosios Lietuvos dainų rinkinys[22], kurio priede buvo paskelbtos 7 melodijos. Be abejo, toks nedidelis kiekis negali atspindėti visų tada vykusių procesų, bet vis dėlto akivaizdu yra tai, jog iš septynių net dvi yra vokiško lendlerio ar lenkiškos mazurkos melodijos, dainuotos su humoristinio pramoginio pobūdžio tekstais (RD I, 3 – „Duktė mano, Simoniene" ir RD I, 4 – „Vilks papjovė kumelaitę"), prie vienos aiškiai ranką pridėjo koks nors praprusęs muzikos kūrėjas mėgėjas (RD I, 2 – „Veversėle vyturėle"[23]), o dar viena priskirtina bendratautinio pobūdžio melodijoms (RD I, 7, žr. 1 pvz.), Aukštaitijoje, Žemaitijoje, Suvalkijoje dainuojamoms su pritarimu (tai ratelių, žaidimų, pvz., „Prūsai prūsai, jūsų ilgi ūsai" melodija), o Dzūkijoje – vienbalsiškai (pvz., Kalėdų žaidimas „Iš kur, iš kur svečiai atvažiavo")[24]. Keblu būtų teigti, jog jau XIX a. pradžioje Mažojoje Lietuvoje buvo išplitusi bendratautinė melodika. Gali būti ir taip, jog ji ėmė plisti kaip tik iš čia, prasidėjus ir kiek vėliau nemažo atgarsio sulaukusiam tautosakos rinkimo bei skelbimo sąjūdžiui, taip pat chorų kūrimosi ir jiems subalsuotų liaudies dainų mokymosi laikotarpiui.



1 pvz. RD I, p. 372, Nr. 7. Mažoji Lietuva. Užrašyta XIX a. pradžioje

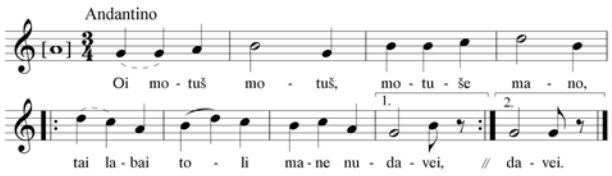
Grįžtant prie L. Rėzos palikimo, reikia nepamiršti, jog išliko rankraščiai, kuriuos jis buvo sukaupęs savo bibliotekoje ir kurie tapo 1964 m. išleisto naujo rinkinio (RD II) pagrindu. Čia skelbiamos dar 57 melodijos (dalį jų iš rankraščių jau buvo paskelbęs Ch. Bartschas). Tarp jų matome keletą tokių, kurios tarsi patvirtina pirmųjų septynių skelbtųjų atspindimas tendencijas. Tai lendlerio ar mazurkos melodija (RD II, p. 301), kelios karinių dainų melodijos, kurių tekstai gimę iš Prūsijos karų skausmingos patirties – visai kitokios nei dauguma lyrinių (RD II, 121, 128), taip pat individualios kūrybos proveržio atspindys (RD II, 143, žr. 2 pvz.).



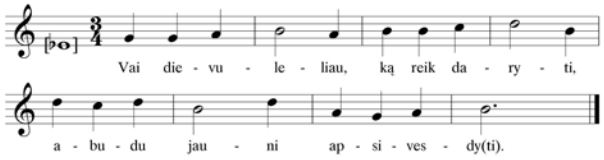
2 pvz. RD II, 143. Mažoji Lietuva (Rusnė?). Užrašyta apie 1827

Pačioje XIX a. pradžioje apie Viduklę bei Eržvilką Simono Stanevičiaus užrašytos dainos[25] ne kažin ką tegali pasakyti apie tuometines tendencijas šio krašto melodikos raidoje. Naujoviškų dainų Stanevičiaus neskelbė – jas užrašė, bet įvertino griežtai[26]. Nėra tarp paskelbtųjų ir itin archajiško sluoksnio melodijų. Išskirtinės, nes vėliau šiuose kraštuose beveik nebefiksuojamos, yra monofoninės lyrinės (t. y. vėlyvesnės, ne apeiginės) melodijos, pasižyminčios „trimitinių" intonacijų gausa, taigi potencialiai „pasiduosiančios" daugiabalsiškumui (kaip ir to meto šiaurės rytų aukštaičių monofoninės melodijos[27]). Be abejo, ypač įsidėmėtina Stanevičiaus paskelbta, taip pat „trimitinėmis" intonacijomis grįsta sutartinės melodija, iki šiol skatinanti etnomuzikologų disputus. Tarp skelbiamų yra melodija „Ko liūdi, putinėli" (SDŽ, 18), kuri, vėlesniais duomenimis, paplito Suvalkijoje, Dzūkijoje, pietų bei rytų Žemaitijoje[28] ir tapo bendratautine. Du S. Stanevičiaus rinkinio tekstai buvo padainuoti su ta pačia melodija – tai „Visi bajorai žirgus balnoja" (SDŽ, 24) ir „Oi motuš motuš" (SDŽ, 22). Antrosios tekstas priskiriamas vienam pačių populiariausių ir labiausiai paplitusių advento-Kalėdų laikotarpio dainų tekstų tipų (Kl 156). XIX a. pietryčių žemaičiai ją dar dainavo vienbalsiškai (žr. 3 pvz.).

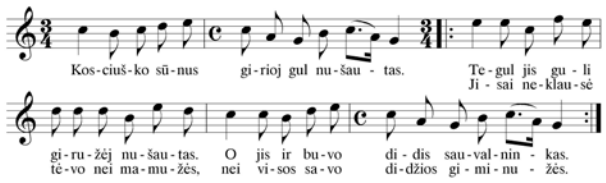
Įdomu pasekti, kaip panašios (to paties melodijų tipo) melodijos gyvavo toliau[29]. Antai 1938 m. labai artimas



3 pvz. SDŽ, 22. Užrašyta XIX a. pradžioje apie Raseinius, Viduklę ar Eržvilką



4 pvz. LTR 1626(68). Batakių vls., Tauragės aps. Užrašyta 1938

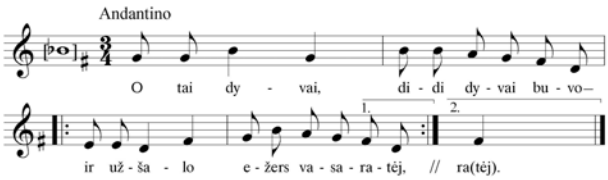


5 pvz. BDB, 120. Pilupėnai. Užrašyta 1840

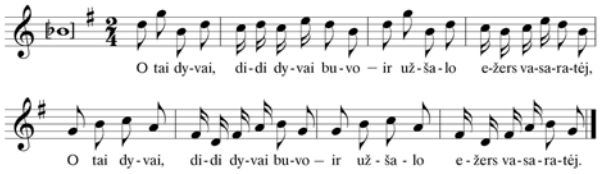
variantas užrašytas Batakių valsčiuje, t. y. labai netoli, o gal netgi ten pat, kur kadaise dainas „Oi motuš motuš“ ir „Visi bajorai žirgus balnoja“ užrašė S. Stanevičius. Tekstas yra kitas (šeimos tematikos, priklausantis D 40 tipui), o melodija užbaigiama III laipsniu (žr. 4 pvz.). Tai reiškia, jog pozicijas pamažu užkariauja homofoninė faktūra. Maždaug tuo pačiu metu labai artimos melodijos (su III laipsnio kadencija) užrašomos Dusetų (LTR 706(158)), Švenčionių (LTR 963(189)), Žaslių (LTR 2925(30)) valsčiuose, kiek anksčiau – Žagarėje (LTR 207(1152)), o vėliau (apie 1950) daina, besibaigianti I laipsniu – Valkininkų apylinkėje (LTR 3012(44)); taigi Dzūkijoje monofonija tebesilaiko. Labai galimas daiktas, jog ir apie Dusetas, Švenčionis ir Žagarę kadaise (gal XIX a.) tai galėjo būti vėlyvoji monofoninė melodija.

Stambiausiame XIX a. rinkinyje, kuriame sukaupta dauguma iki amžiaus vidurio užrašytų ir paskelbtų dainų melodijų, Ch. Bartscho „Dainų balsai“ (BDB), labai gerai matyti ir naujausios dainų kūrimo tendencijos. Įdomiausia atskleisti lietuvininkų melodijų gyvavimo bei kaitos tendencijas, nors Ch. Bartschas paskelbė ir kitų regionų dainų. Naujoviškų melodijų rinkinyje gana nemažai, jos dainuojamos su kariniais, meilės, gamtos tematikos, didaktiniais, humoristiniais tekstais. Antai 1794 m. sukilimo laikotarpiui priskiriamoje dainos melodijoje tarsi mėgaujamasi ryžtingomis sekvencinėmis slinktimis, pabrėžiant naują, aktualų dainos turinį (tekstas yra atvirai vertinantis, teisiantis), visiškai nebūdingą senosioms dainoms (BDB, 120, žr. 5 pvz.).

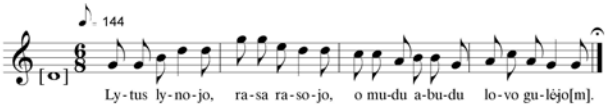
Mažosios Lietuvos dainos pasiduoda vokiškos muzikos įtakai, matyti senesni ir naujesni, „vokiškesni“ variantai (BDB, 81 ir 81a, žr. 6 ir 7 pvz.), bet yra ir tokių, kurios sklinda po visą Lietuvą. Štai Adalberto Bezzenbergerio Enskiemyje 1882 m. užrašyta daina pateikta su dviem melodijomis (Bz, 9a ir 9b), t. y. užrašyti du tos pačios dainos variantai. Pirmoji yra iki šiol žinoma gana populiari tarptautinė melodija („Lietus lynojo, rasa rasojo“, žr. 8 pvz.), vėliau itin gausiai pasklidusi po visą šalį. Antroji prasideda kiek kitais žodžiais, tarsi ne nuo pirmo posmo. Melodija – senovinė tradicinė lietuvininkiška (žr. 9 pvz.). Lygiai taip pat su senesne ir naujoviška, tarptautine, melodija (ypač madingos darosi sekvencinės slinktys) yra padainuoti du teksto „Ant aukšto kalnelio“ variantai (BDB, 316 ir 316, Bz 47a, 47b).



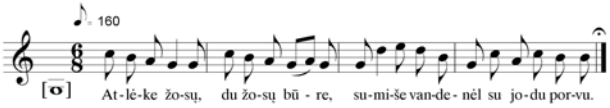
6 pvz. BDB, 81. Pilupėnai. Užrašyta 1829



7 pvz. BDB, 81a. Mažoji Lietuva. Užrašyta XIX a. pradžioje



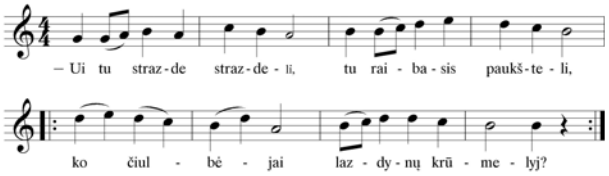
8 pvz. Bz, 9a. Enskiemis. Užrašyta 1882



9 pvz. Bz, 9b. Enskiemis. Užrašyta 1882

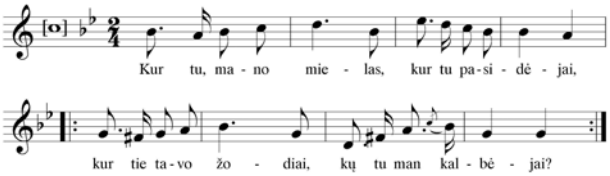
Individualios kūrybos požymių turinčios melodijos iš Mažosios Lietuvos nepaplito po visą Lietuvą, kaip kad aukštaitiškos (Strazdo, Baranausko ir kt.). Tiesa, yra kelios, užfiksuotos vėliau (ir ne tik Mažojoje Lietuvoje), tačiau jos plito greičiausiai todėl, kad buvo ne sykį skelbtos, harmonizuotos ir platintos, t. y. populiarintos dirbtinai („Tegul giria šlamščia ūžia“, „Vai tai dyvai“, „Šoka kiškis“).

Ch. Bartscho dainyne skelbtos ir kitų Lietuvos regionų dainos, užrašytos įvairių autorių. Apie Garliavą bendratautinėmis melodijomis jau dainuojamos dainos „Lėk, sakalėli“ ir „Lakštingalėle, linksmas paukšteli“ (BDB, 318a ir 290, pirmąsyk 1886 m. paskelbtos „Aušroje“), apie Pilviškius – „Ui tu strazde strazdeli“ (BDB, 285, pirmąsyk 1884 m. taip pat paskelbta „Aušroje“, žr. 10 pvz.). Ch. Bartschas skelbė ir O. Kolbergo surinktą tautosaką, tačiau ji labai savita ir turėtų būti aptarta atskirai.



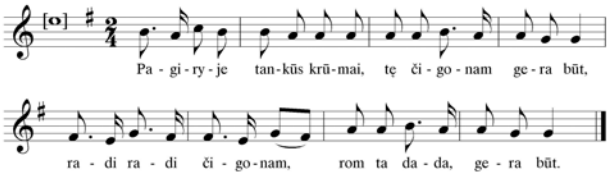
10 pvz. BDB, 285. Pilviškiai. Pirmąsyk paskelbta 1884

Oskaras Kolbergas pats užrašinėjo dainas apie Kalvariją, Simną, Marijampolę, o kai kurias skelbė iš ankstesnių dainynų. Panašu, jog jis užfiksavo kad ir ne itin išsamią (leidinyje KPLL pateiktos 56 melodijos), bet gana plačią XIX a. vidurio Dzūkijos bei Suvalkijos dalies melodikos panoramą. Pirmąsyk skelbiamos senosios apeiginės melodijos – dzūkiškos Kalėdų (KPLL, 46, 47), suvalkietiškos rugiapjūtės pabaigtuvių (KPLL, 43), vestuvinė (KPLL, 44). Gana daug tradicinės klasikinės monofoninės lyrikos, kuri, matyt, populiariausia ir rinkėjui mielai dainuojama. Kaip pažymi pats O. Kolbergas, „iš šlėktos dvaro“ sklinda sentimentalios meilės dainos. Tai dar ne romansai, bet jų pirmtakai (KPLL, 41, žr. 11 pvz.).



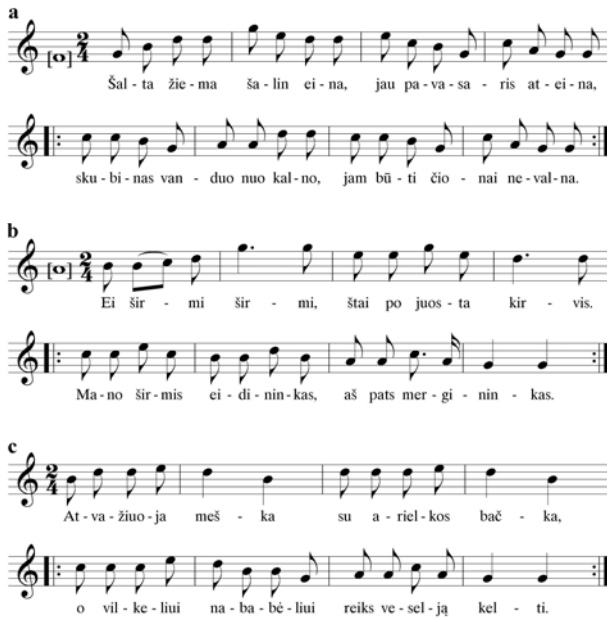
11 pvz. KPLL, 41. Seirijai. Užrašyta XIX a. viduryje. Pastaba: „Z dworu szlacheckiego“

Skelbiamos ir dainuojamųjų šokių melodijos, kai kurių tekstai netgi nešvankoki (KPLL, 55, 57, 58, 60), yra bendratautinių, kartais vos kelių garsų „balbatuškų“ (KPLL, 49, 50, žr. 12 pvz.). Šokio „Mikita“ dainuojamas tekstas naujoviškas, gamtos tematikos (KPLL, 52). Rodos, taip ir girdi jam pritariant kanklėmis (pirmasis tęsiamas garsas tarsi paduoda dainininkams toną). Užrašyta ir lenkiškos saloninės muzikos paveikta melodija, matyt, perkurta senam tradiciniam tekstui (KPLL, 20). Kai kurias dainas O. Kolbergas mano atkeliavus iš slavų kraštų („Ko liūdi, putinėli, ko liūdi“, KPLL, 27 – iš ukrainiečių, „Kad aš ėjau per žalią girelę“, KPLL, 13 – iš lenkų).



12 pvz. KPLL, 50. Kalvarija. Užrašyta XIX a. viduryje

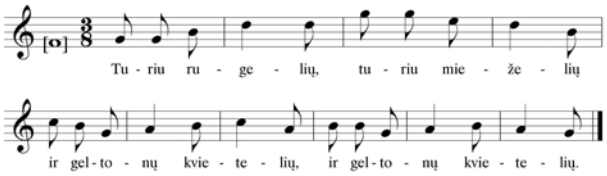
Du didieji Antano ir Jono Juškų dainų rinkiniai[30], ilgiems metams tapę išsamiausiais, pavyzdingiausiais (mat čia imta gana tiksliai fiksuoti pateikėjų metriką), itin ryškiai nedidelės teritorijos dainuojamąją tradiciją atskleidusiais ir įamžinusiais veikalais, be abejonės, užfiksavo ir melodijų kaitos požymių. Dainos užrašytos apie 1865–1870 m., tarp jų labai daug savitų vienbalsių melodijų, reprezentuojančių būtent senąją veliuoniškių tradiciją (tai senosios apeiginės kalendorinės, vestuvių dainos), bet kai kurios jau dainuojamos dvejopai – ir su naujoviškomis melodijomis. Nemažai simetriškų, neišraiškingų, regioninius ar žanrinius bruožus praradusių melodijų, kuriamų pagal pramoginės instrumentinės melodikos pavyzdį – išlaikant formą ir ritmą, bet laisvai pasirenkant intonacinę medžiagą (JLD, 210, žr. 13 pvz.). Tačiau dauguma tokių melodijų baigiamos I dermės laipsnio kadencija, kaip ir Mažojoje Lietuvoje. Homofonija čia dar tikrai nevyrauja, bet jau yra melodijų, kurioms turėjo būti antrinama (jos užrašytos iš vieno dainininko lūpų). Atrodo, tarsi tradicinė dvibalsė homofonija, „slenkanti“ iš Aukštaitijos, „kovoja“ su naujoviškąja harmonine homofonija, kuri išstums vienbalsiškumą.



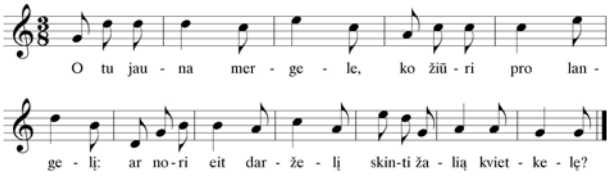
13a pvz. JLD, 210. Užrašyta ~ 1865–1870
13b pvz. JLD, 1032. Klangiai. Užrašyta ~ 1865–1870
13c pvz. JSD, 904. Veliuona. Užrašyta ~ 1865–1870

Užrašyta ir bendratautinių melodijų, tačiau yra ir jų „vietinių“ variantų su monofoninėmis kadencijomis (JLD, 164, žr. 14 pvz., JSD II, p. 532, Nr. 277, žr. 15 pvz.). Kai kurios (nemaža dalis dėl kompozitorių harmonizuotų variantų populiarinimo), ateityje išplisiančios po visą Lietuvą ir tapsiančios pramoginėmis („Ant kalno gluosnis“, JLD, 971, „Per girią giružėlę saulelė tekėjo“, JLD, 1010, 1011), čia dar vienbalsės, regioninės, funkcinės („Noriu miego čiučiulėlio“, JLD, 695, „Du broleliu kuniguos“ JLD, 122, žr. 16 pvz.). Yra ir tokių, kurios jau XIX a. pabaigoje dainuojamos ir visoje Aukštaitijoje, ir apie Veliuoną[31], pvz., daina „Arklys pažabotas“, JLD, 522 (žr. 17 pvz.). Tarpukariu to paties tipo melodijų pasitaiko visoje Lietuvoje (išskyrus Mažąją), o 1942 m. tą pačią (to paties tipo) melodiją šiaurės rytų Aukštaitijoje užrašė ir Stasys Paliulis[32] iš dainininkių, gimusių apie 1850 metus.

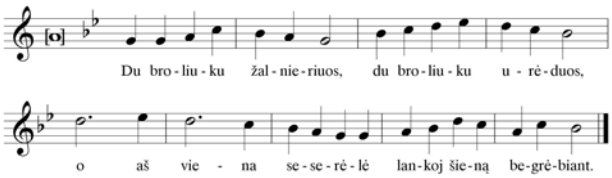
A. Juška užrašė ir specifinių literatūrinių, blaivystės sąjūdžio laikais atsiradusių dainų „apie pijokus“, kur bažnytinių giesmių pavyzdžiu prie posmo pridedama penkta eilutė (JSD II, p. 532, Nr. 276, žr. 18 pvz.). Pastebėtina,



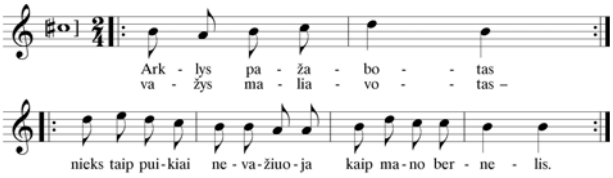
14 pvz. JLD, 164. Veliuona. Užrašyta ~1865–1870



15 pvz. JSD II, p. 532, Nr. 277. Užrašyta ~1865–1870



16 pvz. JLD, 122. Veliuona. Užrašyta ~1865–1870



17 pvz. JLD, 522. Užnemunė. Užrašyta ~1865–1870

jog daug naujoviškų didaktinių, taip pat sutautosakėjusių autorinių Strazdo, Vienažindžio dainų užrašyta be melodijų. Galbūt tai buvo padaryta sąmoningai, pastebėjus jų netradiciškumą. Tačiau akivaizdu, kad naujoviškoji kūryba gana populiari ir mėgstama.

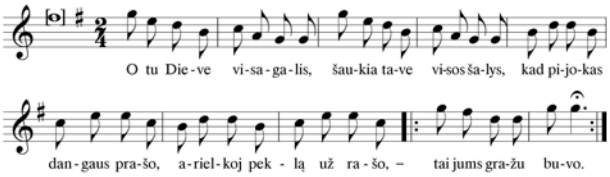
Jonas Basanavičius bei jo pagalbininkai dainas apie Ožkabalius užrašinėjo gana ilgai[33]. Tekstai fiksuoti 1865–1899 m., melodijos – 1904. Išnagrinėjus visą nemenką melodijų sankaupą (270 melodijų), galima išskirti keturis jų sluoksnius:

1. Apeiginės monofoninės melodijos (BsOD, 50, 51, 237, 404); jų visai nedaug, vadinasi, jos jau beišnykstančios, nebėra itin populiarios ir aktualios.

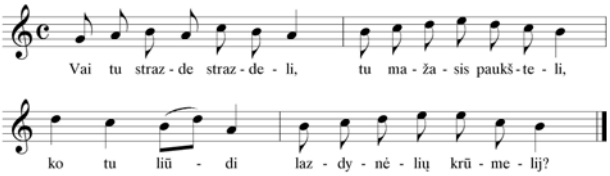
2. Monofoninė lyrika, pasižyminti kintamu metru, savitomis dermėmis (BsOD, 418, 419); šių dainų dar gana daug, tokios melodijos pritaikomos net ir naujoviškiems tekstams.

3. Homofoninės melodijos, neretai tarpinės – tarp homofonijos ir monofonijos, su I laipsnio kadencijomis (BsOD, 407, 408, 409); jos taip pat pritaikomos naujoviškiems tekstams, taigi yra svarbios, dainuojamos, mėgstamos (BsOD, 389, 390 žr. 19 pvz.).

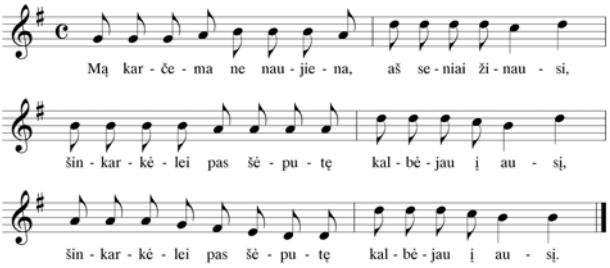
4. Naujoviškos homofoninės (harmoninės) melodijos; dažnai tai gana primityvios dainuškos, kuriamos šokių melodijų principu, veikiant naujausiai pramoginei instrumentinei muzikai (BsOD, 94, 162, žr. 20 pvz.).



18 pvz. JSD II, p. 532, Nr. 276. Užrašyta ~1865–1870

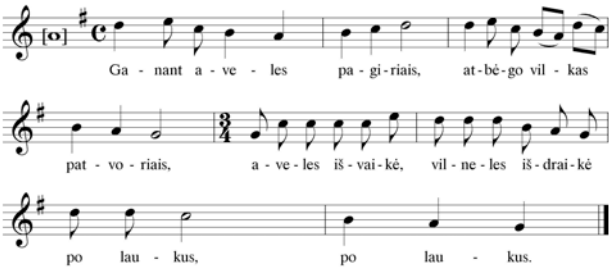


19 pvz. BsOD 390. Ožkabaliai.
Tekstas užrašytas 1899, melodija – 1904



20 pvz. BsOD, 201. Ožkabaliai.
Tekstas užrašytas 1899, melodija – 1904

Naujoviška melodika veikia ir tradicinę homofoniją – pvz., prie posmo priduriama penkta eilutė, kaip naujoviškose dainose ar religinėse giesmėse (BsOD, 126, 123, 161, žr. 21 pvz.). Tačiau vienbalsiškumas tuo metu apie Ožkabalius dar tebevyravo.



21 pvz. BsOD, 123. Ožkabaliai.
Tekstas užrašytas 1872, melodija – 1904

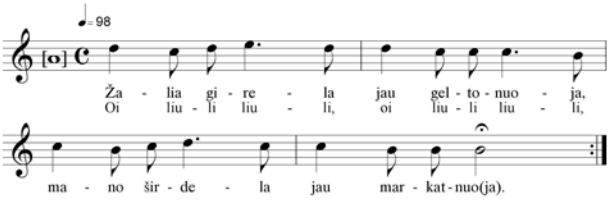
Dviejų iškilių, Lietuvos kultūrai itin nusipelniusių žmonių – A. R. Niemio ir A. Sabaliausko parengtuose leidiniuose „Lietuvių dainos ir giesmės šiaurrytinėje Lietuvoje“ (užrašinėta 1893–1911, paskelbtos 26 melodijos – žr. NS) bei A. Sabaliausko „Lietuvių dainų ir giesmių gaidos“ (užrašinėta 1892–1913, paskelbtos 635 melodijos – žr. SG) užfiksuotas ir išsaugotas neįkainojamas šiaurės rytų Lietuvos dainų paveldas, nors paskelbta ir keletas žemaitiškų melodijų. Abu tyrėjai puikiai suvokia, jog nauji vėjai neaplenkė ir tradicinės kultūros. Nelieka nepastebėta ir tuometinė sutartinių padėtis – jaunoji karta jų nebesimoko (SG, p. V[34]). A. Sabaliausko dėmesį patraukia ir apie Biržus, Papilį, Nemunėlio Radviliškį bei Vabalninką dar gyvuojančios vienbalsės, neantrinamos dainos. Net stebina tuometinė dainų įvairovė – kartu su sutartinėmis, vienbalsėmis dainomis gyvuoja ir naujosios: „Nors kitos dainos, matyti, jaunesniųjų laikų arba aiškiai žinomų dainių, kaip va: Aleknavyčiaus, Vienožinskio, Strazdelio, vienok jų gaidas dėjau delto, kad manau, jog jos jau virtę liaudies dainomis“ (ten pat). Taigi išskirtini keturi A. R. Niemio ir A. Sabaliausko rinkiniuose paskelbtų dainų melodikos sluoksniai:

1. Sutartinės (NS, 1–10, SG, 444–602).

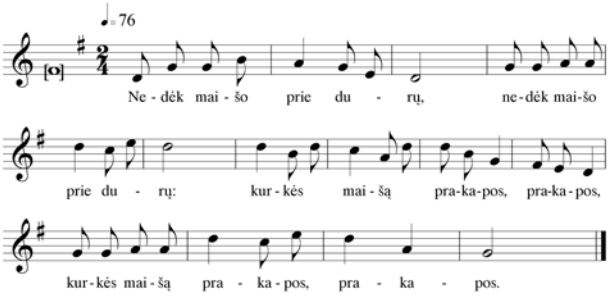
2. Monofoninės melodijos, skirtinos į dar tris grupes – a) rypavimai, senosios darbo, vaikų, apeiginės dainelės (NS, 11–15, SG 1, 2, 6–14, 57, 63, 327); b) monofoninės lyrinės melodijos, labai artimos kitų monofoninės melodikos paplitimo regionų lyrikai (NS, 23, 24, SG 230, 233, 237, 240, 248, 307, 308, 309).

3. Tradicinė aukštaitiška homofonija (NS, 16–18, 20, 21, 25, SG, 228, 231, 215 – su naujovišku tekstu, 341), retsykiais jau pastebimai veikiama naujoviškos harmoninės homofonijos (NS, 22), tapusi ar betampanti bendratautine (SG, 16, 28, 29, 186, 202).

4. Naujoviškoji homofonija trejopa – arba labai įmantri (SG, 205, 245, 326), arba šokinė (SG, 62), arba rečitatyvinio pobūdžio (NS 26, žr. 22 pvz., SG, 21–27, 175, 203, 214, 217, 336). Tarp naujoviškų melodijų yra ir šiandien populiarios dainos „Šalia kelio karčema“ melodijos prototipas (SG, 205, žr. 23 pvz.). Ši daina sukurta pagal tą pačią metroritminę schemą, tokio pat intonacinio kontūro, tik šviesiau skambančios, labiau aukštaitiškos dermės.



22 pvz. NS, 26, tekstas – 1224. Štakiriai.
Užrašyta ~1893–1911



23 pvz. SG, 205. Gavėniškis. Užrašyta 1911

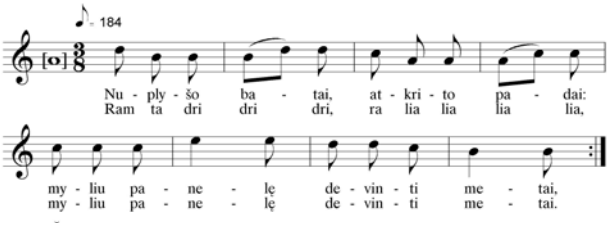
1908 m. pradėta kaupti Lietuvių mokslo draugijos fonografo volelių įrašų kolekcija, kuri tik 2006 m. buvo atkurta, įrašyta į šiuolaikines laikmenas ir tapo prieinama mokslo tikslams (saugoma LLTI), teikia unikalią galimybę išgirsti XX a. pradžios dainavimą, muzikavimą, pastudijuoti įrašytą repertuarą. Kaip teigia šios kolekcijos rinktinio leidinio parengėjos, „pirmosiose 1908–1909 m. į volelius įrašytose liaudies dainose atsispindi XIX a. II pusės kaimo kultūros pokyčiai. Tą laikotarpį galima apibūdinti kaip sakytinės tradicijos ir rašto kultūros sandūrą“[35]. 1-ame kolekcijos volelyje pirma daina yra kaip tik populiarioji ir iki šiol visiems gerai žinoma „Plaukė žąselė“, padainuota neidentifikuoto moterų choro (galbūt iš Kauno) ir įrašyta Eduardo Volterio. 6-ame volelyje 1909 m. Jonas Basanavičius įrašė Šilavoto moterų choro trim balsais įdainuotą literatūrinės kilmės rimuoto teksto dainą „Lakštingalėle, liūdna paukštele“[36], 18-ame – „Tegul giria šlamščia ūžia“[37] (iš neidentifikuotos vietovės Suvalkijoje), tais pačiais metais Liolių parapijoje (Raseinių apskrityje) – „Žalia girelė jau geltonuoja“ (22 vol.), 27-ame – „Oi, kaip gražus kraštas brangios Žemaitijos“ ir kt. Šie įrašai atskleidžia įsibėgėjusius stilistinius liaudies dainų melodikos ir paties dainavimo pokyčius. Kita vertus, voleliuose užfiksuotos

ir sutartinės, skudučių, dūdmaišio muzika, nuostabios apeiginės rytų aukštaičių dainos.

Besikeičiančią melodijų stilistiką ir jau įvykusį stilistinį lūžį galima pamatyti ne tik analizuojant minėtus dainų rinkinius bei garso įrašus, bet ir kitokiu būdu. Tai gerai išryškėja pasitelkus galingą tyrimo įrankį – LLDK sistemines tekstų ir melodijų kartotekas. Pastarojoje sukaupti melodijų užrašymai nuo pačių pirmųjų žinomų iki XXI a. pradžios. Čia senųjų rinkinių melodijas galime tirti vėlesnės melodikos kontekste. Išnagrinėję labai nemažai naujoviškų melodinių tipų, matome, kad jie daugmaž stabiliai, šiek tiek pavarijuodami gyvuoja štai jau daugiau kaip pusantro šimto metų.

Vienas iš tokių yra tipas, kurio tris variantus, pirmąsyk paskelbtus, randame O. Kolbergo ir Ch. Bartscho knygose (užrašyti 1857, žr. 8 pvz., taip pat BDB, 49, 341). Šių melodijų tekstai – „Mano mergytė tai darbininkė“ (V 377) ir „Aš melsčiau dieną ir vakarėlį“ (D 1467). Net septynis to paties melodinio tipo variantus paskelbė A. ir J. Juškos (JLD, 222, 362, 583, JSD, 350, 359, 786, 920a), taigi apie Veliuoną melodija buvo iš tiesų populiari (galėjo būti dainuojama ir apie Virbalį, nuo kurio kilusi dainininkė Bakšaitienė). Čia ji buvo dainuojama ir pritaikius to paties tipo vestuvinius tekstus, kaip ir Mažojoje Lietuvoje (V 377), ir kitus „rimtus“ šeimos tematikos, darbo, vestuvių dainų tekstus (Š 732, D 1399), be to, humoristinį, pajuokiantį senmerges (JLD, 362; tai būdinga XIX a. dainų tematika). Beje, šio tipo melodijas dainavusios dainininkės buvo tarp 50 ir 60 metų amžiaus, tad melodijos turėjo būti populiarios jau XIX a. pradžioje. Apie 1857–1863 m. to paties tipo melodiją užfiksavo Ambraziejus Pranciškus Kossarzewskis, šįsyk padainuotą apeiginio pobūdžio vestuvių tekstu „Tu dobilėli rasakilėli“ (V 2137, deja, tik vieną jo posmelį[38]). Kadangi šio tipo tekstai dažnai buvo dainuojami ir monofoninėmis apeiginėmis melodijomis, labai panašu, jog A. P. Kossarzewskis užrašė pavyzdį, rodantį, kaip naujesnė melodija išstūmė senesnę, buvo pritaikyta norint aktualizuoti dainą. Po pusšimčio metų, 1908-ais, E. Volteris dainelę „Plaukė žąselė“, padainuotą daugiabalsiškai, įrašė į fonografo volelį (LTRF vol. 1(1)). 1911 m. A. Sabaliauskas šiaurės rytų Lietuvoje užrašė ir paskelbė dar keturis to paties melodijų tipo variantus (SG, 16, 314, 315, 317; jų tekstai – vaikiški ir vestuviniai), vėliau panašias melodijas imta gausiau fiksuoti visoje Lietuvoje su tiesiog begale įvairiausių tekstų (priskaičiuojama per 50 skirtingų tipų), o viena melodijų versija aptikta netgi „įsibrovusi“ į Kalėdų dainų repertuarą (Kl 109[39]). Tipas gyvuoja iki pat XXI a. pradžios, tik tekstų įvairovė tolydžio mažėja, jų lieka vos keletas. Smarkiai padaugėja melodijų, baigiamų III ar V dermės laipsniu, o XIX a. ir XX a. pradžioje regionuose, kuriuose dar buvo gyva monofonija, šios melodijos, jei ir buvo antrinamos, tai vis tiek labai dažnai užbaigiamos I laipsniu, unisonu. Štai 74 metų Ona Smilgienė iš Gavėniškės kaimo 1911 m. padainavo du variantus – „Berniukai mūsų, nekraipyk ūsų“ (SG, 316) ir „Sėjau rūtelę, dygo rūtelė“ (SG, 317), ir abu jie baigiami I laipsniu. O 27 metų Marė Stiklėraičia iš netolimo Gajūnų k., padainavusi du dainelės „Mano tėvelis buvo kalvelis“ variantus (SG 314 ir 315), vieną jų pabaigia labai tipiška aukštaitiška homofonine kadencija.

Arba štai daina „Nuplyšo batai, atkrito padai“ (SG, 335, žr. 24 pvz.), padainuota 25 metų Roko Garausko iš Šakynos parapijos, užrašyta 1901 m. Jos melodija puikiai žinoma ir mūsų dienomis, netgi tebėra populiari tarp pokario kartos žmonių, dainuojama jau šimtmetis vis su kitu tekstu. Dabar nebedainuojami tokie tekstai, kaip „Vai, vargas vargas man siratėlei, / Man siratėlei be motinėlės“ (Š 848), „Verkia, kukuoja girioj gegutė, / Bara, vai, bara mane motulė“ (M 169), „Kėliau rytelį linksma būdama, / Vėriau durelas vis giedodama“ (V 246). Naujoviški, rimuoti tekstai su šia melodija dainuojami seniai, o šiandien ypač gerai žinomi žodžiai „Kai aš turėjau šyvą kumelę“.



24 pvz. SG, 335. Šakynos parapija. Užrašyta 1889

Melodijų ir tekstų kataloguose taip pat akivaizdžiai matyti, kaip to paties teksto tipo variantus pamažu ima dainuoti naujesnėmis melodijomis ir kaip tos melodijos prigyja.

Visi sluoksniai klojasi vienas ant kito, išnyksta arba neatpažįstamai pasikeičia, vienas kitą pamažu išstumia. Tačiau reikia pabrėžti, jog tai vyksta itin lėtai, o visos formos – ir pačios archajiškiausios, ir moderniausios – labai dažnai gyvuoja kartu. Štai šiandien sutartinių nebeturime, nebeturime ir senosios monofonijos, tačiau XIX–XX a. pradžioje užfiksuotų dainų melodijose matyti šio nykimo žymės. Matyti, kaip per šimtą metų baigia įsitvirtinti bendratautinė homofoninė melodika, kaip ji ima „nugalėti“ ir monofoniją, ir polifoniją, ir regioninius homofonijos savitumus, neaplenkdama nei senųjų apeiginių, nei emocingų lyrinių dainų. Bendratautines homofonines melodijas, kurias randame XIX–XX a. pr. rinkiniuose, galima apibendrinti gana trumpai. Jų tekstai – dažniausiai tradicinės klasikinės sanklodos, priskirtini vestuvių, šeimos, darbo dainų žanrams, bet pasitaiko ir naujoviškų. Melodijos turi tam tikrų regioninių skirtumų, kurie padeda išskirti to paties melodijų tipo versijas. Bet tai jau nebe funkcinė, o būtent bendratautinė melodika.

Tik lietuvininkų dainos visiškai nepasiduoda nei aukštaičių, nei žemaičių daugiabalsės melodikos invazijai ir lieka vienbalsės (net ir perėmusios homofoninę harmoninę sanklodą)[40]. Jos tarsi pasuka kita linkme. O kituose regionuose melodika vienodėja, bet kartu įvairiais būdais atsinaujina. Akivaizdu, kad jau įsigali ir tarptautinės melodijos, o tradicinėje kaimo aplinkoje imamos toleruoti, darosi įdomios ir individualios kūrybos ar individualizuotos, perkurtos melodijos. Naujovės pirmiausia prigyja karų, sukilimų dainose (pvz., sekvencinės melodijos slinktys). Atsiranda individualizuotų sentimentalių meilės dainų, iš kurių, tarsi iš užuomazgų, jau po Pirmojo pasaulinio karo pamažu išsirutulios naujosios meilės dainos – romansai. Blaivystės sąjūdis taip pat gerokai prisidėjo prie pakitusios liaudies dainų melodikos. Tuo metu išplitusios itin pamokančios, smerkiančios įvairias nedorybes ir aukštinančios krikščioniškąsias dorybes ar pamaldumą dainos ne tik prisitaiko bei modernina jau žinomas ir įprastas melodijas, bet ir tarsi įtvirtina dvejopo pobūdžio naujovišką melodiką: arba itin paprastą rečitatyvinę, arba, atvirkščiai, labai įmantrią, individualizuotą, dažnai imituojančią bažnytinių giesmių formas. Pastaroji, panašu, gyvavo kartu su didaktiniais blaivystės sąjūdžio inspiruotais tekstais ir ilgainiui neteko gyvybingumo, o rečitatyvinė intensyviai gyvuoja iki pat šių dienų.

Taigi, peržvelgę senuosius leidinius ir juose skelbiamų melodijų kontekstą, kartais net su nuostaba įsitikiname, jog nuolat vyksta nenutrūkstamas tautosakos perėmimo, kaitos, atnaujinimo, aktualinimo tam tikrais istoriniais laikotarpiais procesas. Ta nuostaba galbūt kyla iš mūsų daugelį metų ugdyto gebėjimo analizuoti tik senąjį klasikinį, meniškai vertingą, estetinio pasigėrėjimo vertą tautosakos klodą ar bent jau visa kita lyginti su juo. Vis dėlto vertinimo kriterijus taip pat metas atnaujinti, tad panašu, jog stilistinis lūžis subrendo ir tautosakos tyrimų srityje.

Išvados

XIX a. ir XX a. pradžia – tai ankstyviausias laikotarpis, iš kurio turime amžininkų raštu ir netgi garsu (XX a. pr.) užfiksuotą melodiką. Išnagrinėjus visą šio laikotarpio melodijų sankaupą, ryškėja keletas svarbių tendencijų:

1. Tai aiškaus stilistinio lūžio, dokumentuoto autentiškais melodijų užrašymais, laikotarpis.

2. Stilistinis lūžis vyksta visuose melodikos gyvavimo lygmenyse: a) regioniniu mastu – ima plisti lietuviška ir tarptautinė melodika, niveliuojanti regioninę specifiką; b) tarsi iš vidaus transformuojasi senoji žanrinė sistema – klasikinėje lyrinėje ir netgi senojoje apeiginėje melodikoje matomos ryškios naujovės, daugiabalsiškumo poveikis; c) nyksta muzikinių faktūrų įvairovė – vienbalsiškumas bei polifonija pamažu užleidžia vietą homofonijai.

3. Tai dviejų kūrybos tradicijų sandūros laikotarpis. Senoji žodinė patiria autorinės, rašto (taip pat ir muzikinio) tradicijos poveikį. Ryški yra įtaigaus, pamokančio, deklaratyvaus literatūrinio autorinio teksto plitimo tendencija. Kita vertus, didelę įtaką žodinei tautosakai daro plintantis chorų sąjūdis, intensyviai propaguojantis daugiabalsę užrašytą muziką.

Tų naujųjų tendencijų apraiškos iki šiol nesulaukė didesnio etnomuzikologų (kaip, beje, ir folklorininkų filologų) dėmesio veikiausiai dėl to, kad XIX a. ir XX a. pradžia – tai ir didelio kultūrinio lūžio laikotarpis. Tradicinė klasikinio meniškai vertingo, šimtmečiais gludinto folkloro sistema (iki šiol labiausiai dominanti tyrėjus) tuo metu ima irti ir staiga gerokai atmiešiama ne tik bendratautinėmis melodijomis, bet ir mados diktuojama, nenudailinta, laiko nepatikrinta kūryba. Vis dėlto tai nepaprastai svarbus laikotarpis tyrimams – tos pačios tendencijos rutuliojasi ir tebesitęsia iki pat šių dienų.

Santrumpos

BDB – Dainu balsai. Melodieen Litauischer Volkslieder. Hg. von Christian Bartsch. T. 1, Heidelberg: Karl Winters Universitäts-Buchhandlung, 1886. T. 2, Heidelberg: Karl Winters Universitäts-Buchhandlung, 1889. Naujas leidimas: Christianas Bartschas. Dainų balsai. Parengė Jadvyga Čiurlionytė, Laima Burkšaitienė, Vida Daniliauskienė. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2000.

BsOD – Ožkabalių dainos. Surinko Jonas Basanavičius, 1–2 kn. Jono Basanavičiaus tautosakos biblioteka, t. 9–10. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1998.

Bz – Adalbert Bezzenberger. Litauische Forschungen. Beiträge zur Kenntniss der Sprache und des Volkstumes der Litauer. Göttingen: Verlag von Robert Peppmüller (Notenbeilage – Druck der Universitäts-Buchdruckerei von E. A. Huth), 1882.

D – Darbo dainų skyrius LLDK.

JLD – Lietuviškos dainos. Užrašytos par Antaną Juškevičę. Kazanė, t. 1–2, 1880, t. 3, 1882; naujas leid.: Lietuviškos dainos. Užrašė Antanas Juška, t. 1–3. V., 1954.

JSD – Lietuviškos svotbinės dajnos, užrašytos par Antaną Juškevičę ir išspausdintos par Joną Juškevičę. Petropylė, 1883; naujas leid.: Lietuviškos svotbinės dainos, užrašytos Antano Juškos ir išleistos Jono Juškos, t. 1–2. V., 1955.

Kl – Lietuvių liaudies dainų katalogo (LLDK) Kalendorinių apeigų dainų skyrius (tekstų tipai sužymėti skaičiais).

KPLL – Pieśni ludu litewskiego. Zebrał Oskar Kolberg. Zbiór wiadomości do antropologii krajowej. Kraków, 1879.

LLDK – Lietuvių literatūros ir tautosakos institute parengtas Lietuvių liaudies dainų katalogas.

LTR – Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Lietuvių tautosakos rankraštynas.

LTRF – Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto rankraštyno fonoteka.

M – Meilės dainų skyrius LLDK.

NLV – Littauische Volkslieder: gesammelt, kritisch bearbeitet und metrisch überseßt von G. F. Nesselmann. Berlin: Ferd. DümmlersVerlagsbuchhandlung, 1853.

NS – Lietuvių dainos ir giesmės šiaurrytinėje Lietuvoje, dr. A. R. Niemi ir kun. A. Sabaliausko surinktos. Helsinki, 1912.

RD – Dainos oder Litthauische Volkslieder: gesammelt, übersetzt und mit gegenübersthehenden Urtext herausgegeben von L. J. Rhesa. Königsberg, 1825.
RD I – Liudvikas Rėza. Lietuvių liaudies dainos, t. 1. Vilnius: Vaga, 1958.
RD II – Liudvikas Rėza. Lietuvių liaudies dainos, t. 2. Vilnius: Vaga, 1964.
SDŽ – Simonas Stanevičius. Dainos žemaičių. Parengė Juozapas Girdzijauskas. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1999.
SG – Adolfas Sabaliauskas. Lietuvių dainų ir giesmių gaidos. Helsinkai, 1916.
Š – Šeimos dainų skyrius LLDK.
V – Vestuvių dainų skyrius LLDK.

Nuorodos

1 Tiesą pasakius, kai kurie iš jų patys melodijų neužrašinėjo – kliovėsi talkininkais, tačiau šių vaidmuo vis dėlto liko nevienareikšmis.
2 *Lietuvių dainos ir giesmės šiaurrytinėje Lietuvoje*, dr. A. R. Niemi ir kun. A. Sabaliausko surinktos. Helsinki, 1912, p. IV. Leidinyje romėniškais skaitmenimis sužymėti lietuviškos ir vokiškos pratarmių puslapiai, o paskui (publikuojant dainas) puslapių numeracija pradedama iš naujo, tik jau arabiškais skaitmenimis.
3 Тьерсо, Жюльен. *История народной песни во Франции*. Москва: Советский композитор, 1975.
4 Ten pat, p. 258–265.
5 Ten pat, p. 260.
6 Ten pat, p. 363–364.
7 Ten pat, p. 258–265.
8 Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva. „Vienbalsumas šiaurės rytų Aukštaitijoje: vėlesnės monofoninės dainos“. In: *Lietuvos muzikologija*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005, t. 6, p. 150–160.
9 Sadauskienė, Jurga. *Didaktinės lietuvių dainos. Poetinių tradicijų sandūra XIX a.–XX a. pradžioje*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006; Ivanauskaitė, Vita. „Daina amžių sandūroje. Tradicija ir naujovės“. In: *Tautosakos darbai*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2000, t. 12 (19), p. 154–163; Ivanauskaitė, Vita. „Naujos folkloro kūrybos tendencijos karinėse-istorinėse dainose (XIX a. pabaiga–XX a. pradžia)“. In: *Lietuvių liaudies dainynas*, t. 17: *Karinės istorinės dainos* [3 knyga]. Parengė Vita Ivanauskaitė, melodijas parengė Aušra Žičkienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2003, p. 7–52; Ivanauskaitė, Vita. „Folklorinės tradicijos kaitos ypatumai“. In: *Tautosakos darbai*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2003, t. 18 (25), p. 13–29.
10 Gudelis, Regimantas. *Chorinis menas Lietuvoje: Europos chorinė tradicija ir jos įsitvirtinimas Lietuvoje.* Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 2001.
11 Landsbergis, Vytautas. „Senieji dainiai“. In: *Pergalė*, 1977, Nr. 5, p. 146–161.
12 Sadauskienė, Jurga. *Didaktinės lietuvių dainos. Poetinių tradicijų sandūra XIX a.–XX a. pradžioje*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006, p. 60–64.
13 Jurkštas, Vytautas Povilas. „Kompozitorius ir liutnininkas K.-S. Dusetiškis“. In: *Kultūros barai*, 1979, Nr. 9, p. 67–68; Kirdienė, Gaila. „Die instrumentalen Volkstanzmelodien in Litauen und ihre Beziehungen zum verwandten Musikgut in Europa“. In: *Lietuvos muzikologija*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005, t. 6, p. 111, 117.
14 Daina užrašyta 1643 m. Bridžiaus Getkanto, saugoma Lietuvos Mokslų akademijos bibliotekoje, RS, f 15–303.
15 *Musicalia*. Europos ankstyvosios muzikos rankraščių skaitmeninės saugyklos dalis [interaktyvus]. Prieiga per internetą: http://www.musicalia.lt/straipsnis.php?id=11. Žiūrėta 2008 05 15; Trilupaitienė, Jūratė. „Apie pirmąjį lietuvių liaudies dainos užrašymą“. In: *Muzika*, 1986, Nr. 6.
16 Garsonas, Raimundas. „Lietuvių liaudies polkų atlikimo variantiškumas“. In: *Improvizacija folklore*. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 1999, p. 101–102.
17 Četkauskaitė, Genovaitė. *Lietuvių liaudies dainų tipologija*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1998; *Aukštaičių melodijos*. Parengė Laima Burkšaitienė, Danutė Krištopaitė. Vilnius: Vaga, 1990, p. 9, 580–585; Puteikienė, Zofija. „Sisteminis lietuvių liaudies dainų melodijų katalogas“. In: *Literatūra ir kalba*, IX: Dainuojamosios tautosakos klausimai. Vyr. red. K. Korsakas. Vilnius, 1968, p. 408–429.
18 Garsonas, Raimundas. „Lietuvių liaudies polkų atlikimo variantiškumas“. In: *Improvizacija folklore*. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 1999, p. 107.
19 Kirdienė, Gaila. „Melodinio tipo identifikavimas ir kai kurie varijavimo būdai lietuvių liaudies smuiko muzikoje“. In: *Improvizacija folklore*. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 1999, p. 109–135; Kirdienė, Gaila. „Die instrumentalen Volkstanzmelodien in Litauen und ihre Beziehungen zum verwandten Musikgut in Europa“. In: *Lietuvos muzikologija*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005, t. 6, p. 110–123.
20 Kirdienė, Gaila. „Melodinio tipo identifikavimas ir kai kurie varijavimo būdai lietuvių liaudies smuiko muzikoje“. In: *Improvizacija folklore*. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 1999, p. 131.
21 Sadauskienė, Jurga. *Didaktinės lietuvių dainos. Poetinių tradicijų sandūra XIX a.–XX a. pradžioje*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006.
22 *Dainos oder Litthauische Volkslieder:* gesammelt, übersetzt und mit gegenübersthehenden Urtext herausgegeben von L. J. Rhesa. Königsberg, 1825. Naujas leidimas – RD I.
23 Šios dainos tekstas priskiriamas LLDK Dainų apie gamtą skyriaus G 94 tipui (žr. taip pat *Lietuvių liaudies dainynas*, t. 15: Dainos apie gamtą. Parengė Giedrius Dringelis, melodijas parengė Austė Nakienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2000, p. 166–168). Jo variantai buvo fiksuojami nuo XIX a. pradžios iki pat 1973 m. apie Stalupėnus, taip pat Šakių, Kėdainų, Panevėžio, Plungės apylinkėse. Dainų apie gamtą skyriaus tekstai laikomi daugiausia naujosios liaudies kūrybos bangos produktu, atsiradusiu veikiant literatūros tradicijai. Įdomu tai, kad Rėza vėliau gavo ir kitą šios dainos variantą, kurio melodija tradicinė, būdinga tik Mažosios Lietuvos regionui (RD II, 70).
24 Beje, be melodijų užrašyti tekstai, tokie kaip „Atvažiavo meška su alučio bačka“ (RD I, 20) ar Prūsijos karų atbalsius perteikiantis „Ko dejavo tėtužis senasis“ (RD I, 46), taip pat rodo naujųjų tendencijų plitimą liaudies kūryboje.
25 *Daynas žemayczіu surynktas yr yszdutas par Symona Stanewicze*. Vilnius, 1829; *Pažimes žemaytyszkas gaydas, prydietynas pry Daynu žemayczіu, surinktu yr iszdutu pas Symona Stanewicze*. Ryga, 1833. Šiame straipsnyje remtasi nauju leidimu, kuriame skelbiami ir tekstai, ir melodijos (SDŽ).

[26] „Didžioj daugybėj dainų žemaitiškų nekurios yra gražios ir vertos, idant jų paminklas knygose užsiliktų. Tokių dainų ant Upės tarp Viduklės ir Eržvilko ne daugiaus kaip vienoj vietoj surinkau 30, skirdamas jas iš penketo tiek daugiaus, kurias girdėjau arba užrašęs buvau: kad vienos iš jų dėl to, jog buvo per daug naujos ir svetimais žodžiais perpildytos; kitos dėl to, jog be rokundo ir bylos iš dviejų ir trijų dainų sudėtos rodės; kitos dėl savo statumo nieko sumaningo neturinčios; kitos ant galo dėl tūleriopų priežasčių arba su visu atmestos buvo, arba šiame tiktai dainų surinkime nėra talpintos“ (SDŽ, p. 5).

[27] Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva. „Vienbalsumas šiaurės rytų Aukštaitijoje: vėlesnės monofoninės dainos“. In: *Lietuvos muzikologija*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005, t. 6, p. 153.

[28] Duomenys imti iš LLDK sisteminės melodijų kartotekos. Melodijų tipas dainuojamas daugiausia su V 1668 tipo tekstais, tačiau yra nedaug ir kitų, greičiausiai atsiradusių vėliau, pritaikius mėgstamą melodiją. Tai gamtos tematikos, dainų parodijų tekstai. Nemažai šio tipo melodijų buvo harmonizuota Vinco Kudirkos, Juozo Naujalio, Mikalojaus Konstantino Čiurlionio ir taip platinta papildomai.

[29] Duomenys imti iš LLDK sisteminės melodijų kartotekos.

[30] Tekstai – *Lietuviškos dainos*. Užrašytos par Antaną Juškevičę. Kazanė, t. 1–2, 1880, t. 3, 1882; *Lietuviškos svotbinės dajnos*, užrašytos par Antaną Juškevičę ir išspausdintos par Joną Juškevičę. Petropylė, 1883; melodijos – *Melodje ludowe litewskie*, zebrane przez s. p. księdza Antoniego Juszkiewicza [...]. Kraków, 1900. Šiame straipsnyje naudotasi naujais leidimais, kuriuose tekstai ir melodijos skelbiami kartu (JLD ir JSD).

[31] Duomenys imti iš LLDK sisteminės melodijų kartotekos.

[32] Paliulis, Stasys. *Lietuvių liaudies instrumentinė muzika. Pučiamieji instrumentai.* Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1959, Nr. 205, 206.

[33] Tekstai – *Ožkabalių dainos*. Surinko D-ras J. Basanavičius, t. 1–2. Shenandoah, Pa., 1902. Melodijos, 1904 m. užrašytos J. Narjausko, liko nepaskelbtos ir buvo saugomos LTR 588. Šiame straipsnyje naudotasi nauju leidimu, kuriame skelbiami ir tekstai, ir melodijos (BsOD).

[34] Romėniškais skaitmenimis sužymėti lietuviškos ir prancūziškos pratarmių puslapiai, o paskui (publikuojant dainas) puslapių numeracija pradedama iš naujo, tik jau arabiškais skaitmenimis.

[35] *Lietuvių etnografinės muzikos fonogramos*. Parengė Austė Nakienė ir Rūta Žarskienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2007, p. 26.

[36] Žr. ten pat, Nr. 6. „Neabejotina, kad trečiąjį balsą (vieną toną kartojantį burdoną arba du pagrindinius tonus dainuojantį kontraltą) dainininkės pritaikė imituodamos bažnyčios choro skambėjimą“, – apie šio choro dainavimą rašo rinktinės parengėjos. Žr. ten pat, p. 27.

[37] Šios dainos teksto tipo komentarą žr.: *Lietuvių liaudies dainynas*, t. 18: *Karinės istorinės dainos* [4 knyga]. Parengė Vita Ivanauskaitė, melodijas parengė Aušra Žičkienė. Vilnius, 2004, p. 271.

[38] Žr. „Tautosaka iš Kossarzewskio „Lituanikos“. In: *Tautosakos darbai*, t. 3. Kaunas, 1937, p. 142.

[39] Žr. *Lietuvių liaudies dainynas*, t. 20: *Advento-Kalėdų dainos. Kalendorinių apeigų dainos* [1 knyga]. Parengė Jurgita Ūsaitytė, melodijas parengė Aušra Žičkienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2007, 13 pridėtinė melodija.

[40] Žr. Petrošienė, Lina. *Lietuvininkų etninė muzika: tapatumo problemos*. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 2007.

Summary

The 19th and the beginning of the 20th century is the earliest time that Lithuanian folk song tunes were written down by hand or even sound-recorded (the beginning of the 20th c.). After the research of the collection, some important tendencies appeared.

It was the time when the style of folk songs changed notably which was proved by authentic recordings.

The style changed on all layers of tune existence:

a) Regionally common Lithuanian and international tunes began to spread and destroy local features;

b) The oldest genre system of folklore transformed itself: the classical layer of monophonic lyrical and even the oldest ritual tunes were influenced by various innovations and homophonic style;

c) The variety of musical textures began to decline: little by little monophonic and polyphonic textures were replaced by homophonic texture.

It was the period when two different ways of creation combined. The older oral tradition was influenced by the individual written one (musical script as well). Individual suggestive, didactic and declarative literary texts spread. On the other hand, the great influence on the oral tradition was made by the choir movement, which propagated many-voiced written music.

This topic still has not caught the attention of Lithuanian ethnomusicologists as well as all folklorists mainly because the 19th and the beginning of the 20th century is also the time of great cultural change. The traditional system of classical, aesthetically valuable, time-perfected folklore (which the researchers are still interested in) started collapsing during this period and was suddenly influenced not only by common tunes but also by fashionable, time-unchecked and temporal pieces. However, this period is very important for research as the same tendencies developed and still continue now.

Loreta JUCIUTĖ

Keletas pakaitinio atlikimo būdo funkcinių aspektų

Several Functional Aspects of Alternate Singing

Anotacija
Šiame straipsnyje aptariami pakaitinio liaudies dainų atlikimo būdo funkciniai aspektai. Pakaitinis dainavimas laikomas universaliu reiškiniu, todėl jo funkcinės paskirties prielaidos bandomos atskleisti gretinant su kitomis universalijomis. Pakaitinio atlikimo būdo funkcijos išryškėja mitologijos, antropologijos, sociologijos mokslų tyrimų rezultatų kontekste. Išskirtos pagrindinės funkcinės raiškos galimybės mitologiniame ir sociologiniame lygmenyje sąveikauja tarpusavyje ir atsiskleidžia apeiginiame lygmenyje.
Raktažodžiai: pakaitinis atlikimo būdas, universalija, dualinė organizacija, apeiga, komunikacija, funkcija.

Abstract
In this article the functional aspects of the alternate singing of folk songs are discussed. Alternate singing is considered a universal phenomenon. That is why an attempt is made to reveal its functional purpose comparing it with other universal phenomena. The functions of this way of performing are disclosed in the context of the results of research into mythology, anthropology and sociology. The main possibilities of functional expression on mythological and sociological level, which have been distinguished, interact and are revealed on a ritual level.
Keywords: alternate singing, universals, dual organization, ritual, communication, function.

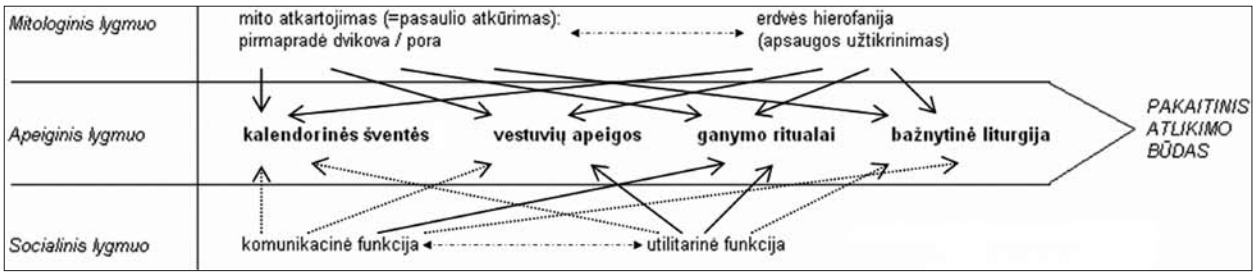
Pakaitinis dainavimas – tai dainos atlikimas keleto atlikėjų grupių pakaitomis[1]. Stebėtinai plati šio atlikimo būdo paplitimo geografija (panašios ar net tapačios tokio atlikimo formos žinomos lietuvių, albanų, gruzinų, afrikiečių ir kitų tautų folklore), laiko aspekto neapibrėžtumas (nuo mitologiniame lygmenyje atpažįstamų pakaitinio dainavimo apraiškų iki šiandieninių ekspedicijų metu fiksuojamų jo liekanų) ir variantų įvairovė leidžia pagrįstai teigti, kad dainavimas pakaitomis – universalus reiškinys. Jis nėra ribojamas ir raiškos požiūriu – pakaitomis giedamos bažnytinės liturgijos giesmės, šitaip atliekamos ir daugelio apeigų (kalendorinių, šeimos, darbo) metu skambančios, ir neapeiginių žanrų (humoristinės, vaikų, jaunimo, meilės ir pan.) dainos.

Toks daugialypio, universalaus reiškinio funkcinės paskirties įvardijimas įmanomas gretinant jį su kitomis universalijomis, galėjusiomis lemti tokio atlikimo būdo atsiradimą, taip pat – ir prasmę. Dėmesys pirmiausia krypsta į žmogaus mąstymo – pasaulėžiūros – socialinio gyvenimo santykį, koreliaciją. Pasitelkę įvairių sričių – mitologijos, antropologijos, filosofijos, sociologijos ir pan. tyrėjų darbus, išskiriame keletą hipotetinių teiginių, padėsiančių priartėti prie analizuojamo klausimo esmės:

- sąlyginė pakaitinio atlikimo būdo samprata – tai dviejų narių gretinimo / priešpriešinimo raiška, taigi – dualinės organizacijos išraiška;
- dualinė organizacija – universali ir visuotinė forma, būdinga tam tikrame istorinio vystymosi etape visoms žemės rutulio tautoms (C. Lévi-Strauss, D. Maybury-Lewis, A. Zolotariovas [Золотарев], V. Popovas [Попов]);
- dualinė organizacija lėmė visuomeninio gyvenimo pobūdį ir atsispindėjo visose socialinio ir dvasinio gyvenimo apraiškose (K. Maddock, D. Maybury-Lewis);
- dualistinis mąstymas paveikė žmonijos pasaulėžiūrą, atsiskleidžiančią gausiuose dualistiniuose mituose ir perkeltą į apeiginį lygmenį (M. Eliade);
- kai kurios pakaitinio atlikimo formos funkcinėmis tampa žvelgiant į jas socialinio lygmens aspektu – čia lemiamas yra komunikacijos poreikis.

Taigi sąlygiškai galėtume nurodyti keletą pakaitinio atlikimo būdo ištakų ir funkcinės raiškos galimybių mitologiniame bei socialiniame lygmenyse, kurie sąveikauja tarpusavyje, atsispindi ir apeiginiame lygmenyje (žr. 1 pvz.). Diagramos grandžių (lygmenų) elementai pateikti labai apibendrintai, todėl sąveikos galimybės atskleistos tik iš dalies. Toliau čia kalbėsime apie kiekvieną lygmenį (išskyrus pakaitinio atlikimo raišką bažnytinėje liturgijoje – šią temą reikia atskirai nagrinėti).

Straipsnyje aptariama pakaitinio atlikimo būdo paskirtis. Apžvelgiami ne tik konkretūs funkciniai aspektai, bet ir kai kurie šio atlikimo būdo ištakų, raiškos ir jų koreliacijos aspektai. Nusakyti dainavimo pakaitomis paskirtį – sudėtingas ir dar daug ateities tyrimų laukiantis klausimas. Šiame darbe atsakyti į jį nesitikima, tačiau kai kurios įžvalgos ar keliamos prielaidos galbūt nurodys kryptis vėlesniems analizuojamo reiškinio tyrimams.



1 pvz. Pakaitinio atlikimo būdo ištakų ir raiškos sąveika

Terminija

Etnomuzikologijos mokslui vis dar neturint vieningos terminijos sistemos, etnomuzikologinės literatūros skaitytojas dažnai susiduria su vieno ar kito termino tikslaus apibrėžimo problema. Ypač ji aktuali kalbant apie tokius folkloro reiškinius, kuriems įvardyti netinka (arba tinka tik iš dalies) kitose srityse (muzikologijoje, lituanistikoje ir kt.) vartojami terminijos skoliniai. Su šia problema pirmiausia ir buvo susidurta tiriant *pakaitinį atlikimo būdą*. Dainuojamojo folkloro atlikimas pakaitomis, nuo XX a. pradžios patraukęs folkloro rinkėjų bei tyrėjų dėmesį[2], iki šiol vadinamas įvairiai – *antifoniniu, amebėjiniu, responsoriniu, dialoginiu, pakaitiniu*[3]. Pakaitinio atlikimo būdo apžvalgai skirtame straipsnyje ši problema jau buvo aptarta (Juciutė, 2004, p. 159–161), buvo pasiūlyti trys pagrindiniai vartotini terminai: *antifoninis, amebėjinis* ir *pakaitinis*. Tiriant aptariamąjį atlikimo būdą įvairiais aspektais, išryškėjo kai kurie termino *antifoninis* vartosenos keblumai (nesuderinami profesionaliosios ir liaudies muzikos *antifoninio* atlikimo skirtumai, painiava įvardijant atlikimo būdo variantus ir pan.), todėl ir šiame, ir vėlesniuose šį atlikimo būdą nagrinėsiančiuose darbuose terminą *antifoninis* siūloma keisti lietuvišku atitikmeniu *pakaitinis* (visų terminų, kuriais nusakomas dainavimas keičiantis, apibrėžimus žr. straipsnio pabaigoje pateikiamame Terminų žodynėlyje).

1. Mitologinių vaizdinių atspindžiai apeiginių dainų pakaitiniame atlikime

1.1. Dualinės organizacijos universalija mitologijoje

Dualizmo atsiradimas – dažnai antropologų, etnologų, mitologų ir kitų mokslo šakų tyrinėtojų svarstomas klausimas. Nors pagrindinėmis dualizmo kilmės prielaidomis gana vieningai laikomos žmogaus psichikos savybės ir pirmykštės orientacijos erdvėje suvokimas, šias prielaidas patvirtinančiose interpretacijose ryškėja du požiūriai. Pagal vieną jų, dualinis erdvės organizavimas siekia gimininės santvarkos atsiradimo laikus, kitaip tariant – gimininės santvarkos atsiradimas buvo susietas su pirmąja bendruomenės sureguliavimo forma, kuri rėmėsi dualistiniais principais (V. Kuznecova [Кузнецова]). Žymiausias šio požiūrio pagrindėjas – rusų tyrinėtojas A. Zolotariovas (1941 m. parašyta šio autoriaus studija „Pirmykščių tautų dualinė organizacija ir dualistinės kosmogonijos kilmė“ išleista 1964 m.[4]), iš dalies tokią dualinės organizacijos kilmę atspindi ir C. Lévi-Strauss[5] bei kitų tyrinėtojų darbai. Pagal šį požiūrį dualinė bendruomenės organizacija – pirminė socialinė sistema, lėmusi egzogaminių santykių nusistovėjimą: „Pirmoji genties organizacijos forma buvo kiekvienos pirmykštės genties dalijimas į dvi egzogamines, darbe ir vedybiniame gyvenime atskirtas gimines. Gimininės santvarkos atsiradimo iš pirmykštės genties procesas vyko gentį dalijant į dvi puses, dvi pirmykštes egzogamines gimines [...]. Genties virtimo giminine bendruomene procesas buvo universalus, visapasaulinis istorinis procesas, o dualinė organizacija – visuotinė pirminė gimininės santvarkos forma. Pirminė giminė visada ir visur turėjo dualinės organizacijos formą; ši forma visuotinai buvo pirmoji sutvarkytos bendruomenės forma“ (Золотарев, 1964, p. 50). Kito požiūrio šalininkai (D. Maybury-Lewis[6], V. Popovas[7]) teigia, kad socialiniame kontekste dualizmas gali būti dviejų formų: absoliutus (statiškas) – bendruomenės dalijimas į dvi kategorijas („mes – jie“, „savi – svetimi“, „senieji – jaunieji“ ir pan.). Šios formos atspindi skirtingus socialinės organizacijos lygmenis ir koreliuoja kaip bendra / atskira. Statinė dualinė organizacija gali pasireikšti skirtingose žmonijos vystymosi stadijose dėl visiškai skirtingų priežasčių, o konkrečias dualines organizacijas gali sudaryti ir egzogaminė, ir endogaminė pusės.

Abi aptartosios nuomonės apie dualinės organizacijos atsiradimą[8] – ir pirmoji, nukreipianti žvilgsnį į konkretų pirmykštės genties virtimo giminine bendruomene laikotarpį, ir antroji, galimu dualinės organizacijos atsiradimu laikanti kiekvieną istorinį laikotarpį – pripažįsta dualumą esant universalija, paveikusia žmogaus mąstymą bei pasaulio pažinimo pobūdį ir atsispindinčia žmonijos dvasiniame gyvenime, pirmiausia – mitologijoje.

Mitologijoje ypač išplėtoti „dvejopų požymių visumų pagrindu konstruojami ženklų kompleksai“

(*Pasaulio medis*, 1999, p. 346) – pirmykštės sąmonės pasaulio pažinimo priemonė. Dvejopų požymių, simbolių (binarinių opozicijų) sistema, kuri iki šių dienų veikia įvairių tikėjimų, prietarų plotmėje[9], mitologijoje dažniausiai aprėpia 10–20 priešingų požymių porų. Šios prieštaros susijusios su erdvės struktūra (viršus–apačia, dangus–žemė, rytai–vakarai ir pan.), laiko koordinatėmis (diena–naktis, pavasaris–žiema ir pan.), spalvomis (balta–juoda, raudona–juoda), taip pat su prieštaromis, esančiomis ant gamtos ir kultūros, gamtos ir socialumo ribos (šlapia–sausa, žalias–virtas, vanduo–ugnis), socialinėmis prieštaromis (sakralus–pasaulietinis). Beje, visi kairieji ir visi dešinieji prieštarų nariai sudaro visumas, kurių santykiams gali būti taikoma daug bendresnė opozicija: laimė–nelaimė, gyvybė–mirtis, pora–ne pora (*Pasaulio medis*, 1999, p. 346).

Mituose dažnai ne tik priešpriešinami kokie nors du simboliai (naudingi arba kenksmingi tam tikrai genčiai ar jos daliai), neretai juose yra ir du veikėjai, du broliai (ar brolis ir sesuo, retai – seserys) dvyniai (vėlesniuose mituose giminystės ryšys silpnėja, galiausiai – visai pamirštamas). Broliai dvyniai – nepaprastos būtybės, veikiančios kaip kultūriniai herojai ar genties pradininkai. Vienas iš brolių siejamas su visa, kas gera ir naudinga, antras – su visa, kas bloga arba netinkamai padaryta. Broliai vos gimę tampa varžovais: pavyzdžiui, irokėzų ir huronų mite Joskecha sukūrė saulę ir visa, kas žemėje naudinga; jaunesnysis jo brolis dvynys Taviskaronas sukūrė uolas, žalingus gyvūnus, dyglius ir erškėčius, be to, sukėlė pirmąjį žemės drebėjimą. Taviskaronas priešinasi visiems geriems Joskechos sumanymams, susikovęs su juo ir sužeistas, pasislepia požemio karalystėje. Po grumtynių su broliu Joskecha įžengia į dangų (*Dvynių mitai*, p. 74).

Kai kuriuose dualistiniuose mituose dvyniai nėra antagonistai, o tik įkūnija skirtingus pradus, susijusius su kuria nors genties dalimi. Amerikos indėnų zunjų įsivaizdavimu, dvyniai padalijo gentį į dvi fratrijas – žiemos ir vasaros žmones. Abu dvyniai atlieka ir kultūrinių herojų funkcijas: jie išveda žmones iš olos į saulės šviesą, parūpina jiems ginklų ir darbo įrankių. Šio tipo mituose dvyniai dažnai dubliuoja vienas kito funkcijas, abu yra naudingi žmonėms. Tačiau šiuose mituose išryškėja daug archajinių motyvų, liudijančių, jog iš pradžių brolių santykiai buvę priešiški (*Dvynių mitai*, p. 74).

Kovos, grumtynių motyvas būdingas ne tik dvynių mitams, bet ir tokiems kosmogoniniams mitams, kuriuose pasaulis sukuriamas sunaikinant kokią nors antropomorfinę būtybę (skandinavų mitologijoje – Ymir, indų – Purusha, kiniečių – P'an-ku) arba vandens pabaisą (babiloniečių mite Mardukas, nugalėjęs jūros pabaisą Tiamat, iš jo sukapoto kūno sudarė kosmosą, o iš svarbiausio Tiamat sąjungininko demono Kingaus kraujo sukūrė žmogų) (Eliade, 1977, p. 83; 1997, p. 54). Lietuvių mitologijoje analogiška galėtume laikyti Perkūno ir Velino (požemių Dievo; vėliau, degradavus vaizdiniui, Veliną keičia velnias, vokietukas, šilinis) priešiškumą (žr. Laurinkienė, 1996(a), p. 135–165; 1996, p. 53–54). Perkūnas sakmėse vaizduojamas kaip stiprus vyras su varine barzda ir kirvuku rankoje, o jo priešininkas dažniausiai pasirodo zoomorfiniu arba antropomorfiniu (deformuoto – šlubo, kuproto, vienaakio ir pan. – žmogaus) pavidalu, rečiau – kaip slibinas, pabaisa, turinti žvynuotą kūną, baisius nasrus ir kiaulės galvą arba atrodo kaip žuvis su sparnais (Gimbutienė, 2002, p. 122). Daugelyje Perkūno ir velnio kovos aprašymų Perkūnas vaikosi velnią septynerius metus, o kai nutrenkia velnią, šis dingsta septyneriems metams, o paskui vėl iškyla iš po velėnos. Po velėna – jau Velino karalystė ir joje Perkūnas neturi galios:

> Kartą Perkūnas su velniu turėjo ginčą. Perkūnas žadėjo užmušti velnią, velnias jam sako: „Lįsiu po troba". Perkūnas atsakė: „Aš ir ten mušu". Velnias sako: „Aš lįsiu į medį". – „Aš ir ten mušu". – „Aš lįsiu po akmeniu". – „Aš ir ten mušu". – „Aš lįsiu po kalnu". – „Aš ir ten mušu". – „Aš lįsiu į pirtį". – „Aš ir ten mušu". – „Aš lįsiu į bažnyčią". – „Aš ir ten mušu". – „Aš lįsiu po altorium". – „Aš ir ten mušu". – „Aš lįsiu į kieliką". – „Aš ir ten mušu". – „Aš lįsiu į mistranciją". – „Aš ir ten mušu". – „Aš lįsiu po atgal atvirtusia žemės velėna". – „Aš čia tavęs nemušu – gali čia gulėti". Nuo to laiko velnias slepiasi po velėna, kad Perkūnas neužmuštų (Balys, 1956, p. 19–20).

Šioje sakmėje Perkūno ir velnio konfliktas išreikštas *žodinės dvikovos* (dialogo, ginčo) būdu. Tai dviejų mitinių būtybių (griaustinio dievo ir požemių dievo) dvikova, kuri, anot mitologės N. Laurinkienės, turi dar ir perkeltinę prasmę – aiškinama, kas yra perkūnija: „Perkūnas, sako, trenkia – velnius šaudo: kur velnias slapstosi, Perkūnas vis trenkia. Tai velnias su Perkūnu barės"; „Griausmas graudžia – tai Dievas velnius muša. Dievas su velniu sporyjos" (Laurinkienė, 1996(a), p. 164–165).

Kituose mituose pasaulis kuriamas atskiriant du pradinius vienetus. Čia M. Eliade įžvelgia tris variantus: a) Dangaus ir Žemės, kitaip sakant – Pasaulio Tėvų, atskyrimas, b) pirmykštės amorfinės masės, „Chaoso" atskyrimas, c) kosmogoninio kiaušinio perskėlimas pusiau (Eliade, 1977, p. 83).

Taigi dualistinis mąstymas mituose atsispindi labai įvairiai, dualizmas juose gali būti arba antagonistinis (pirmapradė brolių, dviejų mitinių būtybių dvikova), arba vieningas (dviejų brolių bendras kūrimo procesas, pirmapradė pora – Dangus ir Žemė). Šiaip ar taip, dualinį pradą mite matome akivaizdžiai. Tai vienas pakaitinio atlikimo ir mitologijoje atsispindinčio dualistinio mąstymo sąsajų aspektas („vidinis" požiūris). „Išoriniame lygmenyje sąsajos įžvelgiamos bendroje pakaitinio dainavimo ir *kosmogoninio mito atkartojimo* (ritualų metu) funkcijoje (plačiau apie tai žr. 1.3. poskyryje).

1.2. Dviejų grupių nesantaikos raiška

Dualistinį mąstymą, kurio viena pagrindinių apraiškų mitologiniame lygmenyje įžvelgėme esant *antagonizmą*, apeiginiame lygmenyje ypač aiškiai atspindi dviejų narių (giminių, dainuojančių grupių ir pan.) nesantaikos raiška. Dviejų priešingų pusių kova ypač ryški **vestuvių apeigose**: čia susitinka dvi *svetimos* viena kitai giminės – jaunosios ir jaunojo. Abiejų giminių atstovai sudaro besivaržančius tarpusavyje pulkus, kurių nesantaika akivaizdi ir lietuvių, ir daugelio kitų tautų vestuviniuose papročiuose. Lietuvių vestuvininkų apdainavimo dainos gerokai pranoksta visuose kituose žanruose randamo pakaitinio atlikimo pavyzdžius. Nors lietuvių vestuvinių dainų cikle ryškios kovos tarp priešingų pusių tarsi ir nėra (neretai visus apeigos dalyvius apdainuodavo arba vienas dainininkių pulkas, arba du, kurių antrasis tik pakartodavo tai, ką dainavo pirmasis), tačiau ir išlikęs pakaitinis dainavimo principas, ir kai kurie išsamesni vestuvių aprašai leidžia manyti kadaise varžytuves dainomis buvus svarbia apeigos dalimi. Pavyzdžiui, pateikiamas Eduardo Gizevijaus „Tilžiškių lietuvininkų parvedliavimo aprašymo“ fragmentas: „Dainas dainavo arba visi sykiu, arba pasivaduodami atskiri stalai, kol galiausiai prasidėjo tikros dainų varžybos, kuriose viena pusė siekė pranokti antrąją. Užgeriami kaip laimėtojai buvo tie, kurie nesidavė išmušami iš tono ir užtrenkė bei privertė nutilti kitus. Galiausiai radosi stačiai kurtinantis tonų sąmyšis, į kurį kita pusė atsiliepdavo tokiu pat smarkumu, juoba įkarščiui smarkiausiai įsiūbavus vienus stalus prieš kitus“ (Gizevijus, 1970, p. 156).

Dainų varžytuves matome ir šiais laikais vykstančiose kai kuriose „tradiciškesnėse“ vestuvėse: „buvo renkami stalų „komendantai“, stalų pristatymas, dainuojamos dainos – kas geriau, daugiau ar mandresnių dainų padainuos“[10]; „Buvau vestuvėse, kur jaunasis – lietuvis, o jaunoji – lenkė. Lenktyniavom tarpusavy lenkai ir lietuviai dainomis, lietuviai nugalėjo“[11]. Analogiškų varžymosi dainomis aprašų randame daugelio kamyninių tautų literatūroje. Pateiksime čia tik keletą, geriausiai atspindinčių dviejų pusių priešiškumą vestuvėse, tačiau ir jų pakaks akivaizdžiam giminių nesantaikos universalumui įrodyti. Latvijoje dainų varžytuvės – apskritai vienas svarbiausių ne tik vestuvių, bet ir kitų švenčių elementų: „Per šventes ir kitus didelius žmonių susibūrimus senovėje rengdavo dainavimo varžybas. Dainuodavo ne tik moterys, bet ir vyrai. Dainininkai pasidalindavo į dvi priešingas grupes, ir kiekvienos priešakyje buvo dainavedė. Priešingas grupes sudarydavo, paprastai talkose, pobūviuose ir vestuvėse, atskirų kaimų, atskirų apylinkių žmonės. Ir kiekviena grupė dainavo pagal eilę. [...] Kuri turėdavo geresnę dainavedę, ta nugalėdavo. Čia dėmesys kreipiamas tiek į dainų gausumą, tiek ir į gražumą“ (Niemi, 1996, p. 273).

Varžosi (ginčijasi, kovoja) dvi kokiu nors požiūriu (gyvenamosios vietos, lyties ir pan.) *svetimos* viena kitai grupės. Varžytuvėse, be abejo, ypač pabrėžiama *savos giminės* priešprieša *svetimai*: „Varžytuvių-apdainavimo dainos kupinos aštraus, sodraus ir taiklaus humoro, neretai jų išmonė šiurkšti ir kandi. Atliekant dainas varžosi dvi grupės – vestuvinės vilkstinės dalyviai ir jaunosios giminė. Peikdamos svetimus, girdamos, išaukštindamos savus, įnirtingai pajuokdamos viena kitą, abi pusės varžosi išmoningumu, stengdamosi pranokti viena kitą išradingumu. Ypač išjuokiami jaunoji ir jaunikis, t. y. jaunieji, nemažai sąmojo tenka svotui ir svočiai, taip pat ir kiekvienam vestuvių svečiui. [...] Varžytuvių dainos atliekamos tik kolektyviai ir griežtai keičiantis dviem vestuvių pusėms“ (Vītoliņš, 1986, p. 37). Estijoje varžytuvės prasidėdavo vos atvykus jaunojo pulkui į jaunosios namus: „Vakarinėje Saaremos salos dalyje, ypač Mustjalos parapijoje, būdingos dainų varžytuvės tarp abiejų pusių dainininkių prie uždarytų vartų. Beveik 1/3 visų Mustjalos parapijoje užrašytų vestuvinių dainų yra tokioms varžytuvėms skirtos pajuokiančios dainos“ (Кыйва, 1982, p. 34). „Be tiesioginio ceremonijos atlikimo, dainininkių sąšauka (rus. *перекличка*) virsdavo savotišku geriausių apylinkės dainininkių turnyru, ypač tose vietovėse, kur vestuvinių apeigų buvo mažiau, pavyzdžiui, Mulgimoje ir šiaurinėje Oandimoje. Tarvastujoje dainavimas vestuvėse atrodė taip. Pasakoja Mareta Volt, 73 m.: „*каазитузед* dainas dažniausiai atlikdavo vestuvių metu; dainavo jas pagyvenę, dažniausiai moterys, kai kada ir vyrai, griežtų taisyklių nebuvo. Dažnai dainuodavo taip: dvi pagyvenusios moterys susėsdavo į vieną kampą, antroji moterų pora sėsdavo į kampą priešais – jos bardavosi viena su kita nors ir pusdienį; dažnai bardavo viena kitą ir tiesiogiai įžeidžiančiais žodžiais. Į tą kampą joms duodavo ir alaus, ir degtinės, tada liežuviai atsirišdavo dar labiau, o dainuoti tapdavo dar lengviau. Dainuodavo įvairiai, kartais iš pradžių – viena pora, kartais net po vieną, o kartais netgi abi poros kartu: viena jų paprastai buvo jaunikio pusėje, kita – jaunosios“ (Тампере, 1983, p. 35–36). Jaunosios ir jaunikio pusių varžytuvės dainomis žinomos taip pat rusų (Сумцов, 1996, p. 11, 20) ir apskritai – slavų vestuvėse (Агапкина, 2000, p. 189–190).

Priešprieša *savas–svetimas*, vestuvėse ypač ryški tarp dviejų *giminių*, **kalendorinėse apeigose** pasireiškia nesantaika (priešiškumu, kova ir pan.) tarp skirtingos *lyties* atstovų. Lietuvių kalendoriniame folklore šią opoziciją geriausiai atspindi advento-Kalėdų laikotarpiu žaisti dialoginiai žaidimai: bardavosi dvi priešpriešiais vaikščiojančios eilės, kurias dažniausiai sudarydavo atskirai vyrai ir moterys. Vienas tokių žaidimų tipų – *Mes pasėjom grikelius* (LLDK Kl 247)[12], kurio analogai slavų folklore („Просо“) pateikiami kaip ryškiausi nesantaikos tarp dviejų grupių žaidimuose pavyzdžiai: „Žaidimai „Просо“ – ne vien dialogas, bet būtent dviejų priešiškų pusių varžymasis. Kaip ir žodinių dvikovų tradicijoje, čia ryški dviejų dialoge

dalyvaujančių grupių nesantaikos tema. Žaidžiančiųjų partijos save vadina „pulkais“ („В нашем полку прибыло, в нашем полку убыло!“), savo veiksmus – „karu“ („Кто же с нами, под Казань воевать?“, „Пустіте нас, пустіте нас, до гір воювати“ ir kt.), o priešininkas apibūdinamas neigiamai („Чорнушко, душко... хотять тебе заміж дати... за мужичину, вражного сина!“)“ (Агапкина, 2000, p. 184). Beje, slavų žanrinėje sistemoje šie žaidimai priskiriami ne kalėdiniam, o pavasario apeigų ciklui. Pakaitinis dainavimas pavasario apeigose slavams apskritai gana būdingas: „dialoginė forma – bendras pavasario apeigų folkloro bruožas“ (Агапкина, 2000, p. 148). Taip šaukiamas pavasaris (apeiga *закликание весны*): „Ir Rusijoje, ir Ukrainoje, ir Baltarusijoje „pavasario šaukimo“ apeiga neretai įgaudavo ryškiai konfliktinę dialoginę formą. Tai galėjo būti, pavyzdžiui, apsižodžiavimas tarp kaimynų arba *tarp merginų ir vaikinų*, kartais vadinama „кликаньем“ arba „гуканием весны“ (ten pat; išskirta aut. – *L. J.*). Pakaitomis dainuota ir kitų slavų pavasario apeigų metu (pvz., Вождение «стрелы») (Гусев, 1986, p. 64), bet nesantaikos tarp skirtingų lyčių elemento jose nebūta.

Opoziciją *savas–svetimas* papildo dar vienas – mordvių apeiginis folkloro pavyzdys: „Ankstyvą pavasarį merginos ir vaikinai, dažniausiai iš vienos kaimo gatvės, ėjo ant upės kranto ir dainavo dainas-*poziaramot*. O priešingame krante rinkosi kitos gatvės jaunimas ir pradėdavo žodinę dvikovą, varžydamiesi kalbos išradingumu, šmaikštumu ir vaizdingumu. Viena grupė pradėdavo dainą, o kita atsakydavo jai, improvizuodama poetinį tekstą. Tai trukdavo tol, kol viena grupė nutildavo“ (Устно-поэтическое..., 1987, p. 10). Lyčių priešpriešos čia taip pat nėra, šis aprašas atskleidžia opoziciją *sava–svetima bendruomenė*.

Šią opoziciją įžvelgiame ir lietuvių **piemenų** folklore – skirtingų kaimų piemenys trumpomis dainelėmis pajuokdavo, peikdavo vieni kitus (žr. AM 629): „Vaji olia, vaji olia, olia olia! / Vai jūs vagys, vaji olia, / Smalabambiai... / Degutpilviai... / [...] Neganykit... / Po mūsų laukus... / Po dirvonus... / Kad pagausim... / Tai pakarsim... [...]“ [BsOD 342]; „O Ramoškiai, Ramoškiai, einam pasimušti, an dieva padėjima, ’n krauja praliejima, ’n dešim svarų akmina bembima, į galvą devima, o oo, o lia lio!“ (AM 52[13]). Piemenys šaipydavosi vieni iš kitų ir tokiomis dainelėmis: „Marciukas paparciukas / Ganė vištas paparciuos. / Šūda jam, ne pautienės, / Tik jam košės kaip raugienės“ (LLD I 912) ir pan. Tokios pajuokiančios dainelės bei oliavimai užrašyti kaip monologiniai, tačiau sunku įsivaizduoti, kad piemuo, išgirdęs šitaip save pajuokiant, galėtų neatsakyti dar šmaikštesniais žodžiais. Piemenų „kovą“ mini ir Jonas Basanavičius: „[...] Tokius „oliavimus“ ryluoja piemens vieno kaimo prieš piemenis svetimo, kito kaimo ir tankiausiai kur ant kalnelio, kalvos stovėdami“ (cit. pagal AM, p. 619).

1.3. Erdvės hierofanija

Ypatingos – apsauginės – erdvės kūrimo (erdvės hierofanijos) paskirtis įžvelgiama nedialoginių dainų pakaitiniame atlikime. Gana dažnai antra (trečia ir t. t.) atlikėjų ansamblio dalis tiesiog atkartoja pirmosios padainuotą tekstą (ir / ar melodiją). Kita pakaitinio dainavimo rūšis – *amebėjinis atlikimas* – taip pat būdinga nedialoginėms dainoms: antra atlikėjų ansamblio dalis dainuoja refreną, papildantį pirmosios padainuotus prasminio teksto žodžius. Dviejų pusių „kovos“ dainoms pakaitinis atlikimas atrodo savaime suprantamas, o šios grupės dainų pakaitinio dainavimo prasmė (funkcija) kelia daugiau neaiškumų. Galbūt svarbus buvo tiesiog *ilgas dainavimas*, „įvedantis“ apeigos dalyvius į tam tikrą garsinę erdvę? Pakaitinio atlikimo formos pirmiausia siejamos su apeiginių žanrų folkloru – kalendorinių švenčių, *perėjimo* apeigų metu atliekamomis dainomis, žaidimais ir kt. Būtent tos šventės, kurios žymėjo perėjimą iš vieno būvio į kitą (pvz., vestuvės) ar iš vieno laiko į kitą (iš vienų metų į kitus, iš vieno derliaus nuėmimo į kito sėją ir pan.), buvo laikomos *ribinėmis* – itin svarbiomis žmogui, joms būtinai reikėjo dievų apsaugos. Šią apsaugą buvo stengiamasi užsitikrinti tam tikrais ritualais, veiksmais, kurie, anot M. Eliade’s, yra ne kas kita, kaip dievų mėgdžiojimas, nes „religingas žmogus prisiima žmogaus dalią kaip tokią, kuri turi aukštesnį (*transhumain*), transcendentinį modelį. Jis laiko save *tikru žmogumi* tik tiek, kiek mėgdžioja dievus, herojus kultūrintojus arba mitinius protėvius“ (Eliade, 1997, p. 70–71). „...šventybės pasireiškimas erdvėje turi kosmologinę vertę: kiekviena erdvinė hierofanija arba kiekvienas erdvės pašventinimas prilygsta „kosmogonijai“. [...] *pasaulis leidžiasi suvokiamas kaip pasaulis, kaip kosmosas tiek, kiek apsireiškia kaip šventas pasaulis.* Kiekvienas pasaulis yra dievų kūrinys, nes buvo arba tiesiogiai sukurtas dievų, arba jų pašventintas ir, vadinasi, „kosmizuotas“ žmonių, rituališkai atkuriančių pavyzdinį sankūros aktą“ (Eliade, 1997, p. 46).

Bene dažniausiai nedialoginių dainų pakaitinis atlikimas pasitaiko vestuvių bei pavasario apeigose. **Vestuvėse** pakaitomis buvo dainuojama ne vien jau aptartaisiais atvejais. Štai lietuvių mergvakario, pasėdo ir kitos, net labai ilgos (kelių dešimčių posmų) dainos išdainuojamos pakartojant kiekvieną posmą po du kartus. Kitų tautų vestuvėse pakaitinis atlikimas susijęs su verkavimais: baltarusių „tradicijoje verkavimai buvo atliekami arba tik jaunosios, arba jaunosios ir jos motinos pakaitomis ar vienu metu“ (Варфоломеева, 1986, p. 78); rusų vestuvėse „dažnai verkaujama dialogo forma tarp „veiksmo“ dalyvių (jaunosios ir draugių, jaunosios ir motinos ir t. t.)“ (Пъянкова, 1973, p. 20). Svarbi ir lietuvių vestuvių persirengėlių pavyzdžių grupė – pakaitomis šias dainas dainuoja jaunoji ir jos motina (arba joms atstovaujantieji vestuvių dalyviai). Jaunosios raudai (improvizaciniam prasminio klausiamojo

teksto verkavimui) čia priešpriešinama motinos partija (linksmas akcentinio ritmo atsakymas – refrenas). Taigi pereinamuoju momentu nuotaka tampa svetima ir savo giminei, o tai persirengėlių dainas priartina prie anksčiau aptartosios dviejų pusių kovos pavyzdžių grupės, tačiau kiti bruožai (verkavimas, „lino kančios“ teksto, neretai labai *ilgo*, išdainavimas, triukšmo kėlimas) byloja apie galimą kitokią jų pakaitinio atlikimo prasmę.

Lietuvių apeiginis laukų lankymas **pavasarį** susijęs su žemės budinimu ir būsimo derliaus apsauga. Vienas būtinų šios apeigos elementų – apeiti laukus juos „apdainuojant“. Garsui, dainuojant pakaitomis skambančiam tarsi „iš visų pusių“, suteikiama maginė apsauginė galia (žr. Račiūnaitė, 1991, p. 179). Tą pačią apsaugos funkciją galime įžvelgti ir rugiapjūtės metu skambančiame pakaitiniame dainavime: garsas vienos dainininkės perduodamas kitai, tos – trečiai ir t. t. – taip apsupamas juo visas laukas (nuimamas derlius). Beje, dainavimas, kaip pažymi pateikėjai, turi būti labai garsus[14] („daugiau balsų *rėkiam*“; „Kai giedam rugių giesmes, tai su ranka mojuojam ties burna, kad *balsas atsidaužtų*[15]). Slavų tautose pavasaris „šaukiamas“ taip pat būtinai labai garsiai ir – antifoniniu būdu: „Būtent pavasario šūksniai labiausiai atskleidžia garsaus dainavimo svarbą muzikinėje Padnieprės (kaip ir Polesės) kultūroje. Kaip pažymi ir patys dainavimo tradicijos perdavėjai, „šaukti (заклікаць) pavasarį reikia garsiai, kad atbalsiai eitų toli“. Foninį aido efektą, dainuojant šūksnius aukštumose, palei ežerą, dažnai stiprina ir antifonas – balsų susišaukimas“ (Мажэйка, Варфаламеева, 1999, p. 14). Kaip teigė tyrinėtoja T. Agapkina, tokio „dainavimo prasmė buvo garsu aprėpti kuo didesnę erdvę, tarsi užpildyti ją“[16] (Агапкина, 2000, p. 193). Šiame kontekste savaime suprantamas bei tikslingas atrodytų ir lietuvių Užgavėnių pasivažinėjimo dainų atlikimas pakaitomis. Tačiau pateikėjai apie tokį atlikimą neužsimena (išskyrus, berods, vieną pavyzdį), nors dabar folkloro ansambliai šias dainas dainuoja būtent pakaitomis.

2. Pakaitinio atlikimo būdo paskirtis socialinio gyvenimo lygmenyje

2.1. Komunikacinis pakaitinio dainavimo aspektas

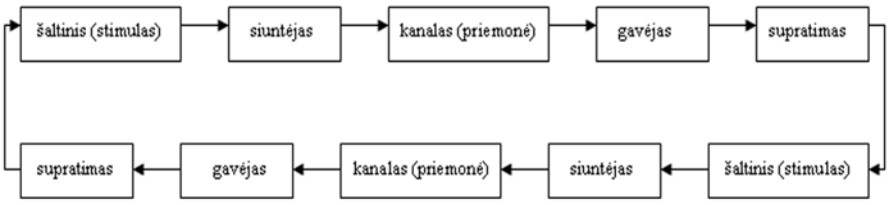
Be apeiginiame sluoksnyje atskleistųjų, folklorinė medžiaga mums pateikia ir kitokio pobūdžio pakaitinio atlikimo būdo pavyzdžių. Tai įvairūs dainuojamieji dialogai, kurių pakaitinio atlikimo funkcija yra *komunikacija* – pasikeitimas informacija, ginčai ir pan. Be to, įvairių apeigų metu tarsi siekiama užmegzti ryšį su „ne šiuo pasauliu“, su dievais. Pakaitiniu dainavimu tarsi siunčiamas verbalinis signalas, tikintis kokio nors „atsakymo“, pavyzdžiui, apsaugos. Taigi čia įžvelgiame dar vieną komunikacijos bruožą – siekiamybę bendrauti su anapusiniu pasauliu.

Aptariant šiuos klausimus, bandant nustatyti, kokios komunikacijos rūšys išryškėja pakaitiniu būdu atliekamame folklore, pirmiausia būtina apibrėžti, ką vadiname terminu *komunikacija*.

Komunikacijos terminas, kaip akcentavo veikalo apie *žmonijos komunikaciją* autoriai S. L. Tubbs ir S. Moss, „savaime pasidarė pernelyg daugiareikšmis, t. y. turi per daug apibrėžimų“ (Tubbs, Moss, 1991, p. 6). Tačiau visų komunikacijos teorijų, modelių kūrėjai vieningai sutaria, kad *komunikacijos esmė* yra darbas su informacija (jos tvarkymas ir keitimasis ja). Todėl apibendrintai *komunikacija* suvokiama kaip keitimosi informacija procesas (Grebliauskienė, Večkienė, 2004, p. 25). Šiame procese dalyvauja mažiausiai du subjektai, kurie paeiliui atlieka informacijos (tam tikrais ženklais išreikštų prasmių) siuntėjo ir gavėjo funkcijas. Taigi *žmonijos komunikaciją* galėtume apibrėžti kaip prasmių kūrimą tarp dviejų ar daugiau žmonių, o *komunikaciją apskritai* – kaip *pranešimų* kūrimą ir keitimąsi jais. *Pranešimai* (informacija, išreikšta prasminių ženklų sistema) gali būti 4 tipų: 1) tikslinis žodinis, 2) netikslinis žodinis, 3) tikslinis nežodinis ir 4) netikslinis nežodinis (Tubbs, Moss, 1991, p. 8).

Kaip žinome, pranešimai gali būti „užkoduojami“ (t. y. parengiami perdavimui, siuntimui) ne tik neverbaliniais ženklais, bet ir gestais, mimika ar net jusliniais signalais. Tačiau visų komunikacijos folklore / folkloru peripetijų čia neanalizuosime[17], kalbėsime apie pagrindinį pakaitinio atlikimo bruožą (komunikaciniame lygmenyje) – *tarpasmeninį verbalinį bendravimą*[18].

Tarpasmeninę komunikaciją aprėpia trys pagrindiniai etapai (plg. Trenholm, 1986, p. 9): *stimulas → informacija → komunikavimas*. Esant *stimului*, *siuntėjas* pasirenka *priemonę* ir perduoda *informaciją gavėjui*, kuris ją *suvokia*. Jei *informacijoje* yra „užkoduota“ atsakymo tikimybė, *gavėjui* ji tampa *šaltiniu* perduoti atsakomąją *informaciją*. Taigi jis tampa *siuntėju*, pasirenkančiu *priemonę* ir perduodančiu *informaciją* pirmajam *siuntėjui*, kuris savo ruožtu tampa *gavėju* ir t. t. Toks komunikacijos procesas gali būti begalinis; pagal M. De Fleuro[19] modelį, jį galėtume pavaizduoti šitaip:



2 pvz. Tarpasmeninės komunikacijos modelis

Tai vienas dažniausiai pakaitinio atlikimo medžiagoje pasitaikančių komunikacijos modelių. Sąlygiškai jį žymėsime S1 ↔∞ S2, kur S1 ir S2 – subjektai, paeiliui tampantys siuntėju ir gavėju, ↔ – abipusis bendravimas, ∞ – begalinis, nenustatytos trukmės bendravimas. Tokį komunikacijos modelį matome daugelio dialoginių dainų, žaidimų atlikime (žr. 3 pvz.)[20].

Nenustatytos trukmės tarpasmeninė komunikacija ypač dažna įvairių tautų piemenų folklore. Štai Estijos Mulgimaa regione paplitusios piemenų dainos *helletused* buvo skirtos tam, kad „vieni kitus pralinksmintų ir bendrautų vieni su kitais (per didelį nuotolį). *Helletused* atlikėjai apibūdina šitaip: „Melodija buvo tokia pati, žodžių tiek, kiek norėjosi, bet *ella* pridedama kiekvienos eilutės pabaigoje. Kalbėk tiek, kiek gali, nors iki pietų“. *Helletused* ryškiai varijuojami, jie improvizaciniai. Motyvai galėjo būti įterpiami ir praleidžiami, pagrindinis yra kvietimas: „Eik čia!“, „Eik čia su banda!“, „Gink čia bandą!“ ir t. t. *Helletus* prasideda kreipiniu į tą, kam jis skirtas, ir baigiasi specialiomis baigiamosiomis frazėmis. Berniokiškuose *helletused* dar randami motyvai: „Jaučiai, kautis!“, „Aš turiu kaspiną kepurei!“; mergaitiškuose: „Aš turiu raštą rankovėms!“, „Vainikėlį ant galvos!“, „Einam uogų!“ ir pan. *Helletused* greičiau galėjo būti dialogas, kuriuo pranešamos visos naujienos“ (Vissel, 1990, p. 135). Analogiškai bendraudavusios ir ukrainiečių mergaitės kalnų ganyklose: „[dainų] tekstas humoristinis arba satyrinis. Kartais mergaitės čia pat improvizuoja, naudodamos žodines „formules“, kurių apibendrintas turinys yra tokie klausimai ir atsakymai: „Kaip gyveni?“, „Ką veiki?“, „Ar namie visi sveiki?“ – „Ačiū, gerai“, „Ganau karves“, „Visi sveiki“ ir pan. (Гошовский, 1986, p. 32).

Lietuvių folklore begalinės piemenų komunikacijos modelio dainuojamųjų pavyzdžių neturime. Galima manyti, kad jie išnyko, o susišaukimo, susižinojimo dainuojant funkciją iki mūsų dienų išsaugojo *oliavimai*. Oliuodami piemenys perduodavo tam tikrą informaciją, pvz., žinią, kad išginė bandą arba – laikas ginti gyvulius namo: „Oliuoja vakare, kai reikia ginti gyvulius namo. Vienas piemuo stovi ant vieno kalno, kitas – ant kito ir oliuoja, t. y. šaukia vienas kitą – laikas ginti gyvulius namo“[21]. Teksto šiame oliavime nėra, taigi informaciją teikia pats oliavimas („sutartinis ženklas“): *Oholia holia! Holholia holholia, holholia holholia* ir t. t. (žr. DM, p. 12). Šitoks susišaukimo funkciją atspindintis komunikacijos variantas apsiriboja *signalo* perdavimu ir priėmimu, tęstinumas čia nėra būtinas (nors – galimas). Sąlygiškai tokį komunikacijos modelį žymėsime S1 ↔ S2, kur S1 ir S2 – subjektai, paeiliui tampantys siuntėju ir gavėju, ↔ – abipusis bendravimas (žr. 4 pvz.)[22].

Iki šiol kalbėjome apie tarpasmeninę komunikaciją, kai bendraujama tiesiogiai. Tai *tiesioginės komunikacijos* rūšis, pasižyminti keitimosi informacija aiškumu ir identifikacijos paprastumu. Sunkiau atpažįstama, o kartu – laisviau interpretuojama yra pakaitinio atlikimo medžiagoje išskiriama komunikacijos rūšis – *netiesioginė komunikacija*.

Netiesioginė komunikacija – tai pastangos bendrauti su dievais (Dievu), taigi tai – *iš dalies verbalinis, tikslinis komunikavimas* tarp žmogaus ir *viršsubjekto*. Tokios komunikacijos proceso svarbiausi požymiai: 1) *informacija* (klausimas, prašymas) *siunčiama viršsubjektui*, 2) *atsakymo gavimas dažnai suvokiamas per tarpininką* ir 3) *atsakymo gavimas yra reliatyvus, santykiškai realus*. Netiesioginės komunikacijos modeliai gali būti įvairūs, juos galima apibendrinti schema S → VS, kur S – subjektas, siuntėjas, VS – viršsubjektas, gavėjas, → – netiesioginis bendravimas (žr. 5 pvz.).

Dažniausiai *viršsubjektui* siunčiama *informacija* yra prašymas, kurio stimulas – tam tikros naudos siekimas. Perdavimo *priemonė* – pakaitinis atlikimas, o *poveikis* atpažįstamas pagal prašymo pobūdį.

Taigi *netiesioginės komunikacijos* paskirtis yra ryšys su anapusiniu pasauliu. Ankstesniame skyriuje jau kalbėjome, kad ryšys su dievais (Dievu) yra *būtinas* siekiant užtikrinti *apsaugą* žmogui ir jį supančiai erdvei (*perėjimo ritualų* – gimtuvių, vestuvių, laidotuvių, metų kaitos ir pan., *bažnytinių apeigų* metu). Be to, žmogus dievų apsaugos prašo ne tik sau pačiam, bet ir gamtai, dirbamai žemei, konkrečiau – visiems žemės derlingumą užtikrinantiems ritualams. Tokios apsaugos siekimą atspindi lietuvių apeiginis laukų lankymas pavasarį. Vienas iš būtinų šios apeigos elementų yra laukų apėjimas juos „apdainuojant“, t. y. specialias dainas pakaitomis dainuojant dviem ar trimis pulkais. Tinkamas apeigos (ritualo) atlikimas leidžia tikėtis, kad dievų apsauga lems gausų derlių (tad ir žmogaus gerovę) (žr. 6 pvz.).

Taigi išskyrėme tris pagrindinius komunikacijos funkcinės raiškos pakaitinio atlikimo kontekste būdus, kuriuos sąlygiškai galima pavadinti šitaip:

1) tarpasmeninė tiesioginė nenustatytos trukmės komunikacija (S1 ↔ ∞ S2),

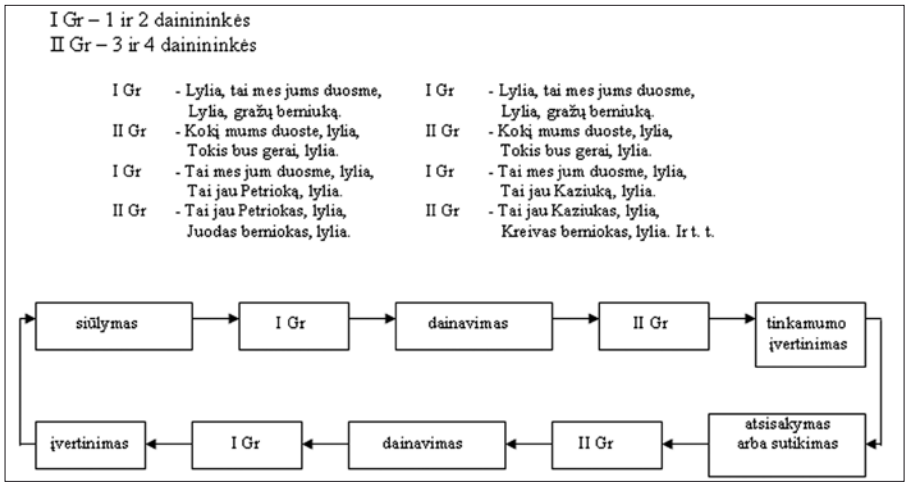
2) tarpasmeninė tiesioginė nustatytos trukmės komunikacija (S1 ↔ S2),

3) netiesioginė komunikacija (S → VS).

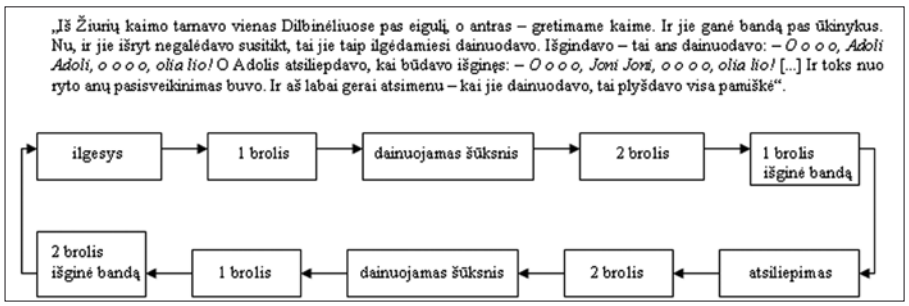
Jų, be abejonės, yra gerokai daugiau, tačiau jau ir čia išvardytieji atskleidžia pakaitinio atlikimo būdo *komunikacinės funkcijos* svarbą. Komunikacinė funkcija, kaip matėme, yra glaudžiai susijusi su *utilitarine* (susižinojimo būtinybės, naudos siekimo) bei *erdvės hierofanijos* (apsaugos užtikrinimo) *funkcijomis*.

2.2. Utilitarinė pakaitinio atlikimo būdo paskirtis

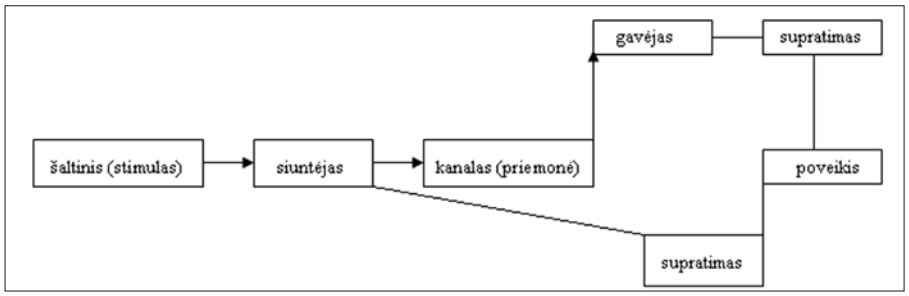
Be jau aptartųjų, utilitarinę funkciją pakaitinis dainavimas socialinio gyvenimo lygmenyje įgauna dar keliais atvejais, pavyzdžiui, tada, kai jis pasirenkamas dainų



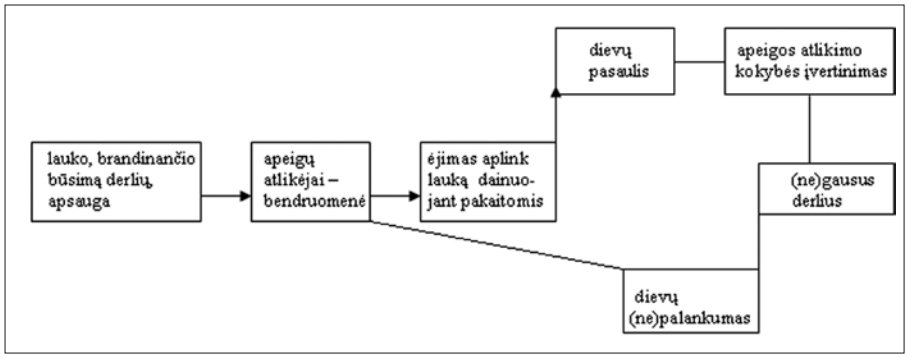
3 pvz. Tarpasmeninės komunikacijos modelio S1 ↔∞ S2 interpretacija: advento-Kalėdų laikotarpio žaidimas



4 pvz. Tarpasmeninės komunikacijos modelio S1 ↔ S2 interpretacija: oliavimo aprašymas „Broliai susikalba dainuodami“



5 pvz. Netiesioginės komunikacijos S → VS modelis



6 pvz. Netiesioginės komunikacijos modelio S → VS interpretacija: pakaitinis dainavimas laukų lankymo apeigose

mokymuisi ar jų atlikimui palengvinti. Pateikėjų ir kai kurių tyrinėtojų nuomone, lietuvių vestuvinių dainų pakaitinį atlikimą lėmė būtinybė improvizuoti tekstą, pritaikyti jį konkrečiai situacijai – kol antroji grupė atkartoja, pirmoji gali sugalvoti kito posmo žodžius. Ši mintis visiškai pagrįsta – apdainuojant, „monijant" saldainių ir kitoniškų dovanų, dainininkėms iš tiesų neretai tekdavo pakreipti tekstą vienaip ar kitaip, priklausomai nuo to, kaip apdainuojamasis atsilygindavo. Baltarusių vestuvėse „dažniausiai choras susideda iš dviejų grupių – jaunosios giminės ir jaunojo giminės arba jaunesnių ir vyresnių dainininkių. Pašalinių (vestuvių stebėtojų) dainininkių choras taip pat susidaro iš dviejų grupių, kiekvienoje jų – du ar daugiau asmenų. Dainininkės sustodavo eilėmis („tvoromis" – *творамиі*) viena už kitos, kibosi už parankių ir dainavo, žiūrėdamos viena kitai į lūpas, kad dainos skambėtų vieningai, ypač tada, kai reikėjo kai kuriuos žodžius ar posmus improvizuoti, pritaikyti konkrečiai situacijai. Dažnai chorai pakaitomis dainuodavo vis tą pačią eilutę arba posmą. Tai priklausė nuo dialoginio vestuvių veiksmo pobūdžio ir jo dinamiškumo bei trukmės. Dainavimo dviem chorais („grupėmis", „*тураў*", „*шораў*") tradicija reikalavo dainų-dialogų. Chorai dainuodavo vyrų ir bernų, jaunųjų, jų tėvų, svotų ir kitų vardu. Ir jaunojo, ir jaunosios pusės moterų chorai buvo sudaryti iš dviejų amžiaus grupių – ištekėjusių moterų (*свахі*) ir netekėjusių merginų (*дружкі, баяркі, бальшанкі, шаферы* ir kt.). Tai vienas iš vestuvinių chorų pavidalų. Kitą sudaro chorai, kurie atstovauja jaunosios ir jaunojo giminei. Dažnai šių grupių (ištekėjusių ir netekėjusių, jaunosios giminės ir jaunojo giminės) atstovai paeiliui demonstruoja savo „pranašumą", ginčijasi (*вядут „спрэчкі"*) dialoginių dainų forma, gina savosios pusės interesus" (Малаш, 1980, p. 10). Centriniuose Poozerės rajonuose „svotus *ганяць*" dainų varžytuvių forma. Tai vyksta jaunikio namuose sėdint už stalo ir liaudyje toks dainavimas vadinamas *як свяцці брэшуцца*. Kaip liudija atlikėjai, tokioms „varžyboms" neretai rengiamasi iš anksto, prisimenama kuo daugiau dainų – apdainavimų. Apdainavimų metu vestuvių dalyviai „aktyviai palaiko savo pusę pritariančiais šūksniais ir juoku, audringai reaguodami į „savo" dainą, kartais pasakinėdami vieną ar kitą posmą, kad varžytuvės kuo ilgiau nesibaigtų. Tokiu būdu *перапевы*, arba „dainos su atsakymu", „pjautynių dainos" kartais tęsiasi gana ilgai, sudarydamos vieną iš kulminacinių vestuvių veiksmų" (Варфоломеева, 1988, p. 29–30).

Be to, vestuvėse dainuoti reikėdavo labai ilgai, todėl dainavimas pakaitomis leisdavo tai vienoms, tai kitoms dainininkėms pailsėti. Taigi dainuoti pakaitomis – *lengviau* nei vienu būriu. Apie tai kalba ir dauguma pakaitinio atlikimo tyrinėtojų. Štai V. Gošovskis, aprašydamas ukrainiečių kalėdinių dainų pakaitinį dainavimą, pažymi, kad jų refreniškumą lėmė „tradicinis grupės kalėdotojų su užvedėju (*березой*) kalėdinių dainų atlikimas. Užvedėjas pradėdavo, išdainuodavo visus dainų tekstus, o kalėdotojų choras atlikdavo tik reikiamą priedainį ar refreną. Toks funkcinis pasidalijimas priklausė nuo to, kam kalėdotojai dainuodavo dainą (pavyzdžiui, šeimininkui ar šeimininkei, jų sūnui ar dukrai, našlei ar našlaitei ir pan.), keitėsi ir jos turinys. Kadangi kalėdinių dainų tekstai būna nuo 20 iki 50 posmų, visi kalėdotojai jų prisiminti negalėdavo. Be to, priklausomai nuo konkrečios situacijos ar aplinkybių, kuriose atsidurdavo trobon įėję kalėdotojai, talentingam „beriozai" kai kuriuos posmus kartais tekdavo improvizuoti" (Гошовский, 1971).

Pakaitinis atlikimas parankus dar ir dėl to, kad dainavime gali dalyvauti ir nemokantys ar silpnai mokantys dainą: „Kiekvieną užvedėjo padainuotą posmą kartojo choras. Tad galėdavo dainuoti ir tie, kurie nemokėjo dainos, o užvedėjui likdavo pakankamai laiko prisiminti tolesnį posmą arba, jei reikėjo, sukurti jį" (Тампере, 1983, p. 11); „Šis dainos atlikimo būdas padrąsindavo dainuoti asmenis, silpnai mokėjusius poetinį tekstą (antroji grupė kartoja žodžius, kuriuos padainavo pirmoji)" (Muszkalska, 1999, p. 28).

Išvados

Pakaitinio dainavimo paskirties paieškos, atliktos ištyrus lietuvių ir įvairių kitų tautų tradicijose paplitusio pakaitinio dainavimo medžiagą ir pasitelkus įvairių sričių (mitologijos, antropologijos, filosofijos, sociologijos ir kt.) tyrėjų darbus, leidžia daryti šias išvadas:

1. Dainavimas pakaitomis – universalus reiškinys, todėl jo paskirtis (kaip ir ištakos bei kiti reiškinio tyrimui svarbūs klausimai) atsiskleidžia gretinant jį su kitomis universalijomis. Esminis šiuo požiūriu – dualinės organizacijos universalumas.

2. Dualinė organizacija lėmė visuomeninio gyvenimo pobūdį, darė įtaką žmonijos požiūriui ir atsispindėjo gausiuose dualistiniuose mituose. Dualizmas mituose gali būti arba antagonistinis, arba vieningas; taigi ir dainavimas pakaitomis gali būti arba antagonistinio pobūdžio (dviejų grupių kova), arba pagrįstas keleto narių gretinimo binarika.

3. Apeigų prasmė – „rituališkai atkurti pavyzdinį sankūros aktą", „kosmizuoti" erdvę (Eliade, 1997, p. 46). *Ribinių* švenčių metu, kai pereinama iš vieno būvio ar laiko į kitą, ypač svarbus dievų palankumas, todėl tikėtina, kad, greta kitų apeigų, buvo svarbu pasirinkti ir apeiginių dainų atlikimo būdą. Taip aiškėja pakaitinio dainavimo apeigų metu paskirtis – **dievų, mitologinių herojų mėgdžiojimas** ir **erdvės hierofanija**.

4. Pakaitinio dainavimo pavyzdžiams pritaikius komunikacijos teoriją, išryškėja dar viena svarbi tokio atlikimo būdo paskirtis – siųsti ir priimti pranešimus,

t. y. **komunikacinė funkcija**. Pakaitinio atlikimo kontekste išskyrėme tris pagrindinius komunikacijos modelius: 1) tarpasmeninė tiesioginė nenustatytos trukmės, 2) tarpasmeninė tiesioginė nustatytos trukmės ir 3) netiesioginė komunikacija.

5. Dainavimas pakaitomis yra parankus dainų atlikimo procesui palengvinti (kai dainuoti tenka labai ilgai arba reikia improvizuoti dainuojamą tekstą), kai dalyviai nemoka dainų (atliekant refreną) arba jų mokosi (kartojant vedančiojo padainuotą posmą). Tai **utilitarinė** pakaitinio dainavimo funkcija.

6. Pakaitinio dainavimo funkcijos, išryškėjusios mitologiniame arba socialinio gyvenimo lygmenyse, nėra izoliuotos viena nuo kitos, sąveikauja tarpusavyje, o jų raiška apeiginiame lygmenyje gali būti labai įvairi.

Nuorodos

1 *Atlikėjų grupe* vadinama atlikime dalyvaujanti, kokybiniu požiūriu neapibrėžta dainuojančiųjų dalis – ją gali sudaryti ir vienas, ir du ar daugiau atlikėjų.

2 Pakaitinio atlikimo būdo šaltinių ir tyrinėjimų apžvalgą žr.: Juciutė, 2004, p. 157–159.

3 Liaudies terminais – *in du pulkus, un du būrius, papunkčiui, pamainais*.

4 А. М. Золотарев. *Родовой строй и первобытная мифология.* М., 1964.

5 Lévi-Strauss, 1969, p. 69–83; 1985, p. 154–188.

6 Maybury-Lewis, 2001.

7 Попов, 1998.

8 Abu šiuos požiūrius taip pat aptaria autoriai K. Maddock (2001), D. Maybury-Lewis (2001) dualinę organizaciją nagrinėjančiuose straipsniuose.

9 Šiandieninėje visuomenėje itin gajūs prietarai, rodantys priešpriešos *geras–blogas* sąsajas su kitomis binarinėmis opozicijomis erdvės, lyties, tūrio ir laiko požiūriais (pvz.: *Jei panižo kairiąją akį – verksi, dešiniąją – džiaugsies; Kad naują kokį darbą dirbti pradedant moteriška užeina, laimės nėra, o kad vyriškis – laimė yra; Jei pereina kelią su pilnais kibirais – išsipildys sumanymai, jei su tuščiais – neišsipildys; Ryte pamatytas vyras laimę neša, vakare – nelaimę* ir t. t.).

10 AA L 2002 08 12 – Ona Barsteigienė, Tverai, Plungės r.

11 AA L 2002 08 11 – Stanislava Kliševičienė-Karlušaitė, g. 1928 m. Mėžionių k., Ignalinos r., gyv. Jakelių k., Adutiškio apyl., Švenčionių r.

12 I (moterys): *Mes pasėjom rūtelas, rūtelas.* II grupė (vyrai): *Mes sulaisim žirgelius, žirgelius*. I: *Mes suimsim žirgelius, žirgelius*. II: *Mes jums duosim du šimtu, du šimtu.* I: *Mum nereikia tų šimtų, tų šimtų*. II: *O ką jums tad reikėtų, reikėtų*? I: *Mums reikėtų Onutės, Onutės*. II: *Mum Onute kvailute, kvailute*. I: *Ogi mes jo mokinsiam, mokinsiam*. II: *O kaip jūs ją mokysit, mokysit?* I: *Mes jai duosim rykštelės, rykštelės*. – KLF 1247(11) – P.: Julija Kalvėnienė-Keršauskaitė, g. 1917 m. U.: D. Račiūnaitė, P. Petkevičius, A. Jakimavičiūtė, 1988 m. Ustukių k., Pasvalio r.

13 Beje, šis oliavimas, pateikėjos teigimu, buvo dainuojamas „kai per Sekmines svaidydavosi akmenimis“ (žr. AM 52 pastabą p. 619). Svaidymąsi akmenimis, kurį vėliau pakeitė „apsimėtymas“ pajuokomis, mini ir O. M. Freidenberga (Фрейденберга 1997, p. 127).

14 Tikima, kad garsus dainavimas ar kitaip išgaunamas intensyvus garsas atbaido piktąsias jėgas (žr., pvz., Лобанов, 1997, p. 90–103).

15 KTR 41(2) pastaba – P. Rožė Čenkienė-Neveriūtė, 65 m., kil. iš Paručio k., Varėnos r. U.: G. Četkauskaitė Vilniuje.

16 Laukų apdainavimo apsauginę funkciją tyrinėtoja T. A. Agapkina išsamiai aprašė straipsnyje „Garsinis laiko ir ritualo pavidalas“ (Агапкина, 1999); jos mintis papildo ir E. E. Levkievskajos tyrimai (Левкиевская, 1999). Tyrinėtojų nuomone, apsauginiu dainuojant tampa ne dainos tekstas, o pats garsas, todėl juo siekiama „užpildyti“ kuo didesnę erdvę (dainuojant labai garsiai, aukštesnėse vietose ir pan.) (Агапкина, 1999, p. 30–35; Левкиевская, 1999, p. 53, 55).

17 Apie įvairius folkloro atlikėjų bendravimo būdus ir aspektus žr. Земцовский, 1984, Новик, 1994, ir kt.

18 Pasak N. Večkienės, komunikacija gali būti: vidinė ir išorinė, biologinė ir socialinė, verbalinė ir neverbalinė, rašytinė ir nerašytinė, tikslinė ir netikslinė, tarpasmeninė ir masinė (Grebliauskienė, Večkienė, 2004, p. 17).

19 Žr. McQuail, Windhal, 1993.

20 LTR 925(73). Pat.: Zabelė Jarmoškienė-Blaževičiūtė, g. 1864 m. Rizgūnų k., Paringio apyl., Švenčionių aps. U.: ml. J. Jurga, t. J. Aidulis 1936 m.

21 DM 12, p. 483 pastaba. Pat.: Motiejus Navickas, 70 m., iš Volungių k., Luksnėnų apyl., Alytaus r. U.: I. Kazlauskaitė ir A. Puišys 1964 m.

22 DLLP 137. Pat.: Adolfina Stasiūnienė, g. 1916 m., gyv. Dilbinėlių k., Žagarės apyl., Joniškio r. U.: J. Dovydaitis 1979 m.

Sutrumpinimai

AA L 2002... – Asmeninis autorės archyvas, dainininkių laiškai, gauti nurodyta data.

AM – *Aukštaičių melodijos.* Par. L. Burkšaitienė ir D. Krištopaitė. Vilnius: Vaga, 1990.

BsOD – *Jono Basanavičiaus tautosakos biblioteka.* Surinko J. Basanavičius, parengė K. Aleksynas, t. 9: Ožkabalių dainos, kn. 1, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1998.

DLLP – *Lietuvių liaudies pasakos su dainuojamaisiais intarpais.* Surinko, parengė J. Dovydaitis; mel. parengė Z. Puteikienė, Vilnius: Vaga, 1987.

DM – *Dzūkų melodijos.* Sudarė ir parengė G. Četkauskaitė, Vilnius: Vaga, 1981.

KLF – Lietuvos muzikos akademijos (buv. Konservatorijos) Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyriaus archyvo įrašai magnetofono juostose.

KTR – Lietuvos muzikos akademijos (buv. Konservatorijos) Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyriaus rankraštynas.

LLD I – *Lietuvių liaudies dainynas: Vaikų dainos.* Parengė P. Jokimaitienė; mel. parengė Z. Puteikienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1980.

LLDK Kl – Misevičienė, Vanda. *Kalendorinių apeigų dainos. Lietuvių liaudies dainų katalogas.* Vilnius: Vaga, 1972.

LTR – Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Lietuvių tautosakos rankraštynas.

Terminų žodynėlis

Amebėjinis dainavimas. *Pakaitinio dainavimo* variantas – dainos atlikimas grupėms pakaitomis dainuojant posmo dalis. Viena atlikėjų grupė renka prasminį tekstą, o kita – dainuoja refreną. Terminas *amebėjinis* (lot. *amoebaeum*) kilęs iš gr. *ἀξάμοιβαιος:* pakaitinis, besikaitaliojantis; kintamas, nepastovus, permainingas. *Ἀμοιβαδις:* pakaitomis, *ἀμοιβαίως:* savo ruožtu, atsakant. *Τα αμοιβατα* (Plat.; lot. *carmen amoebaeum*) poema su veikėjais; *χορός εἷς αμοιβατα συγχε-χροτημένος* (Plut.) pakaitomis atsakantis choras.

Antifoninis dainavimas. 1) Dainos atlikimas keičiantis keletui atlikėjų grupių (sin. *pakaitinis dainavimas*). 2) Išskiriant *pakaitinio dainavimo* variantus – dainos atlikimas grupėms pakaitomis dainuojant po posmą. Terminas *antifona* (lot. *antiphona*, angl. *antiphon*, vok. *Antiphon*, rus. *Антифон*, vengr., ital. ir isp. *Antifona*, pranc. *antienne;* vediniai: angl. *antiphonal singing*, vok. *antiphonische Gesang*, rus. *антифонное пение*) kilęs iš gr. *αντι-φωνος:* skambantis skirtingai, esantis priešais; skambantis kaip atsakymas, atsišaukiantis, antrinantis. Žodis sudarytas iš priešdėlio *anti-* (gr. *ἀντι- ἀντ- ἀντί-* – prieš(ais), priešingas, prieš, vietoj (ko), kuris gimininingas lot. *ante* – prieš, priešais (ką)) ir daiktav. – *phone* (gr. *φωνή* – garsas, balsas, gimininingas su *φυμί, φάναι* – kalbėti, *φήμή* – balsas, pranešimas, gandas, fr. ide. pagrindas **bhā* – kalbėti, sakyti, iš čia taip pat L. *for, fārī* – kalbėti, *fāma* – pasikalbėjimas, pranešimas, gandas, perdavimas, reputacija, lit. – posakis).

Dialogas (muz.). *Pakaitinio dainavimo* variantas – dainos atlikimas pagal poetinio teksto dialogą keičiantis atlikėjų grupėms. Terminas *dialogas* (lot. *dialogus*, angl. *dialog*, vok. *Dialog*, pranc. *Dialogue*, rus. *диалог*) kilęs iš gr. *διάλογος:* pokalbis, kalbėjimas paeiliui, pakaitomis.

Pakaitinis dainavimas (rus. *попеременное пение;* angl. *alternative singing;* vok. *Wechselgesang*, kt.). Dainos atlikimas keičiantis keletui atlikėjų grupių (sin. *antifoninis dainavimas*).

Responsorinis dainavimas artimas *amebėjiniam*, tačiau šiuo terminu apibrėžiamas ne liaudies, o bažnytinės muzikos atlikimo būdas: katalikiškasis giedojimas, kai bendruomenė ar choras refrenu atsako solistui.

Literatūra

A comprehensive etymological dictionary of the english language. Dealing with the origin of words and their sense development thys illustrating the history of civilisation and culture by Dr. E. Klein. Unabr., one-vol. ed. Amsterdam, Oxford, New York: Elsevier scientific publishing company, 1971.

Balys, Jonas. *Lietuvių mitologiškos sakmės.* London: Nida Press, 1956.

„Dvynių mitai". In: *Mitologijos enciklopedija.* Vilnius: Vaga, 1997, t. I.

Juciutė, Loreta. „Antifoninis lietuvių liaudies dainų atlikimo būdas". In: *Lietuvos muzikologija.* Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2004, t. V.

Eliade, Mircea. *From primitives to Zen. A thematic Sourcebook of the History of Religions.* San Francisko: Harper&Row, 1977.

Eliade, Mircea. *Šventybė ir pasaulietiškumas.* Vilnius: Mintis, 1997.

Gimbutienė, Marija. *Baltų mitologija: senovės lietuvių deivės ir dievai.* Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2002.

Gizevijus, Eduardas. „Tilžiškių lietuvių parvedliavimo aprašymas". In: *Lietuvininkai. Apie vakarų Lietuvą ir jos gyventojus devynioliktajame amžiuje.* Parengė V. Milius, Vilnius: Vaga, 1970.

Grebliauskienė, Beata, Večkienė, Nijolė. *Komunikacinė kompetencija. Komunikabilumo ugdymas.* Vilnius: Žara, 2004.

Hirsch, Ferdinand. *Das grosse Wőrterbuch der Musik.* Berlin: Neue Musik, 1984.

Kuzavinis, Kazimieras. *Lotynų – lietuvių kalbų žodynas.* Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidykla, 1996.

Laurinkienė, Nijolė. „Sakmių apie pasaulio sukūrimą paplitimas ir prasmė". In: *Tautosakos darbai.* Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1996. T. V(XII).

Laurinkienė, Nijolė. *Senovės lietuvių dievas Perkūnas.* Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1996(a).

Lévi-Strauss, Claude. *Antropologie structurale.* De l'Académie française, 1985.

Lévi-Strauss, Claude. *The Elementary Structures of Kinship.* Ed. by R. Needham. Boston: Beacon Press, 1969.

Maddock, Ken. „Dual organization". In: *Encyclopedia of social and cultural Anthropology.* Ed. by A. Bernard, J. Spencer. London&New York: Routlege, 2001.

Maybury-Lewis, David. „Dual organization". In: *The Dictionary of Anthropology.* Ed. by T. Barfield. Blackwell Publisher, 2001.

McQuail, Denis, Windhal, Sven. *Communication Models. For the Study of Mass Communication.* London: Longman, 1993.

Muszkalska, Beata. *Tradycyjna wielogłosowość wokalna w kulturach basenu Morza Śródziemnégo.* Poznań: Wydawnictwo naukowe, 1999.

Niemi, Aukusti Robert. *Lituanistiniai raštai. Lyginamieji dainų tyrinėjimai.* Sud. S. Skrodenis. Vilnius: Džiugas, 1996.

„Pasaulio medis". In: *Mitologijos enciklopedija.* Vilnius: Vaga, 1999, t. II.

Račiūnaitė, Daiva. „Laukų lankymo giesmės". In: *Lietuvių liaudies papročiai.* Mokslinės praktinės konferencijos medžiaga 1989 m. kovo 30 d. Vilnius: Lietuvos liaudies kultūros centras, 1991.

Sachs, Curt. *Muzyka w świece starożytnym.* Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1988.

Terminorum musicae. Index septem linguis redactus. 2 Aufl. 1980.

Trenholm, Sarah. *Human Communication theory.* New Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1986.

Tubbs, Stewart L., Moss, Sylvia. *Human Communication.* McGraw-Hill, Inc., 1991.

Vissel, Ana. *Mulgimaa karjaselaulud.* Eesti karjaselaulud III, Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia, 1990.

Vītoliņš, Jēkabs. *Latviešu tautas mūzika: Kāzu dziesmas.* Sak. Vītoliņš, Rīgā: Zinātne, 1968.

Webster's Dictionary of the English Language unabridged. Encyclopedic ed. New York: Webster's press.

Агапкина, Татьяна А. „Звуковой образ времени и ритуала (на материале весенней обрядности славян)". Из: *Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян.* Москва: Индрик, 1999.

Варфоломеева, Тамара Б. „Белорусский свадебный причет: национальная традиция и финно-угорские типологические параллели". Из: *Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов.* Таллин: Ээсти раамат, 1986.

Варфоломеева, Тамара Б. *Северо-белорусская свадьба. Обряд, песенно-мелодические типы.* Минск: Наука и техника, 1988.

Гошовский, Владимир. *У истоков народной музыки славян.* Москва, 1971.

Гошовский, Владимир. *Украинские песни Закарпатья.* Москва: Советский композитор, 1968.

Гусев, В. Е. „Вождение „стрелы“ („сулы“) в восточном Полесье“. Из: *Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне.* Москва: Наука, 1986.

Древнегреческо-русский словарь. Сост. И. Х. Дворецкий. Москва: Гос. Изд. Иностранных и национальных словарей, 1958. Т. I.

Земцовский, Изалий, И. „О природе фольклора в свете испольнительского общения“. Из: *Искусство и общение.* Сборник научных трудов. Ленинград, 1984.

Золотарев, Александр М. *Родовой строй и первобытная мифология.* Москва: Наука, 1964.

Кузнецова, Вера С. *Дуалистические легенды о сотворении мира в восточнославянской фольклорной традиции.* Prieiga per internetą: http://www.ruthenia.ru/folklore/kuznetsova1n.htm

Кыйва, О. „Об обычаях и способах исполнения свадебных песен на эстонских остравах“. Из: *Финно-угорский музыкальный фольклор: проблемы синкретизма.* Тезисы докладов. Таллин, 1982.

Левкиевская, Елена Е. „Голос и звук в славянской апотропеической магии“. Из: *Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян.* Москва: Индрик, 1999.

Лобанов, Михаил А. *Лесные кличи: Вокальные мелодии-сигналы на Северо-Западе России.* Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1997.

Мажэйка, Зинаида Я., Варфаламеева, Тамара Б. „Песенныя традыцыі Падняпроўя. Сістемна-тыпалагічная характарыстыка“. Из: *Песні Беларускага Падняпроўя.* Мінск: Беларусская навука, 1999.

Малаш, Л. А. „Вясельныя песні“. Из: *Вяселле.* Песни ў шасці кнігах. Склад. Л. А. Малаш; муз. Дадат. З. Я. Мажэйка. Мінск: Навука і тэхніка, 1980. Кн. 1.

Музыкальный энциклопедический словарь. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1990.

Новик, Елена С. *Архаические верования в свете межличностной коммуникации.* Prieiga per internetą: http://www.ruthenia.ru/folklore/novik6.htm

Попов, В. А. „Дуальная организация“. Из: *Народы и религии мира: Энциклопедия.* Гл. ред. В. А. Тишков. Москва: Большая Российская энциклопедия, 1998.

Пъянкова, С. „Некоторые особенности напевов в русской свадьбе“. Из: Проблемы музыкального фольклора народов СССР: Статьи и материалы, Москва: Музыка, 1973.

Summary

The search for the purpose of alternate singing, which was carried out analysing the material about this widespread way of performing in the Lithuanian and other nations' traditions, employing research work in different spheres (mythology, anthropology, philosophy, sociology and other), enable us to draw the following conclusions:

1. Alternate singing is a universal phenomenon. Therefore its purpose (as well as its sources and other issues important for analysis of this phenomenon) becomes clear comparing it with other universal phenomena. The universal phenomenon of dual organization is essential in this respect.

2. Dual organization determined the character of social life, influenced man's viewpoint and was reflected in numerous dual myths. Dualism in the myths can be either antagonistic or unified. Analogically alternate singing can be either of antagonistic nature (generally, struggle between two groups) or based on the binarics of the comparison of several members.

3. The meaning of performing rituals is to ritually re-create a model of the creation of the world, to make space "cosmos-like". During celebrations, when transition is made from one state or time into another, the benevolence of gods is particularly important. Therefore it can be maintained that, besides other rituals, the choice of the way of singing was also important. Here the aim of alternate singing during rituals was to imitate gods and mythological heroes and the hierophany of space.

4. When the theory of communication is applied to instances of alternate singing one more aspect of the purpose of such performing, which is to send and receive messages, i.e., a communication function, becomes obvious. Three main communication models have been distinguished in the context of alternate singing: direct inter-personal communication of unlimited length; direct inter-personal communication of limited length; and indirect communication.

5. Alternate singing is convenient to make the process easier (when one has to sing for a long time or has to improvise the text). It also allows those who do not know the song to take a part in performing (join in the refrain) and to learn the songs (repeating the strophe, which was sung by the leader). This is the utilitarian function of alternate singing.

6. The functions of alternate singing, which are distinguished on the levels of mythological and social life, are not isolated from one another. They interact, and their expression on ritual level can manifest in various ways.

Rytis AMBRAZEVIČIUS

Darnos ir ritmo „chromatizmai“ lietuvių liaudies dainose[1]

“Chromaticisms” of Musical Scale and Rhythm in Lithuanian Folk Songs

Anotacija
Lietuvių etnomuzikologai neretai mini chromatizmus lietuvių liaudies dainų melodijose. Šiame straipsnyje, pasiremiant akustine garso įrašų analize ir gretinant jos rezultatus su transkripcijomis, atskleidžiama, kad tokie chromatizmai (bent jau dažniausiai) yra fiktyvūs. Jie atsiranda klaidingai interpretuojant savitas liaudies muzikos darnas, pasižyminčias plačiomis intonavimo zonomis. Analogiškas garso aukščio „chromatizmams“ fenomenas pastebimas ir liaudies dainų transkripcijose, kuriose neva tiksliai perteikiamos sudėtingos ritminės figūros. Taigi straipsniu iliustruojama metodologijos svarba ir problemos muzikologijoje: remiantis tik tradiciniais muzikologijos metodais, ignoruojant platesnį tarpdisciplininį tiriamųjų reiškinių kontekstą galima prieiti prie klaidingų, net absurdiškų išvadų.
Reikšminiai žodžiai: chromatizmai, muzikinė darna, ritmas, lietuvių liaudies dainos, transkripcija, kategorizavimas, garso aukščio ir trukmės kategorijos, intonavimas, atlikimo taisyklės.

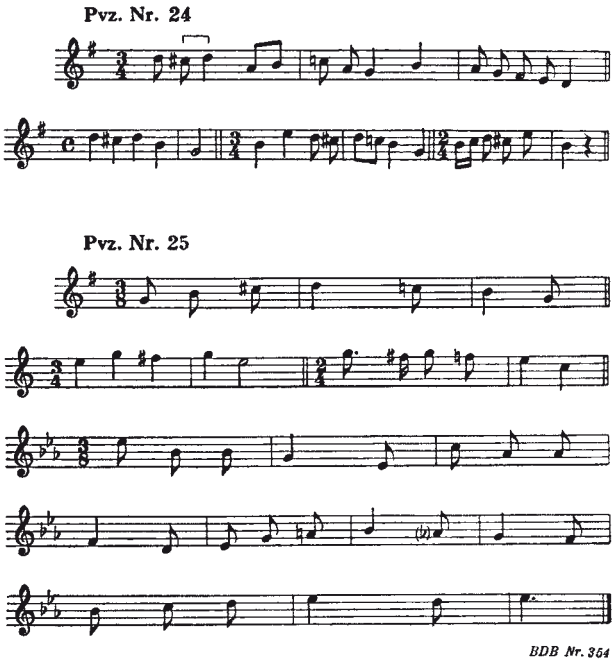
Abstract
Chromaticisms in the melodies of Lithuanian folk songs are frequently discussed in the studies of Lithuanian ethnomusicologists. The present paper, based on the acoustical analysis of sound recordings and collating its results with the transcriptions, reveals that those chromaticisms are fictitious, at least as a rule. They result from misinterpretations of peculiar folk music scales characteristic of wide zones of intonation. An analogous phenomenon to that of pitch “chromaticisms” is also observed in time domain as seemingly precise rendering of the complicated rhythmic patterns. Thus the importance and problems of methodology in musicology are demonstrated: stopping short at the traditional musicological methods and ignoring the wider inter-disciplinary context of the phenomena discussed can lead to unusual conclusions.
Keywords: chromaticisms, musical scale, rhythm, Lithuanian folk songs, transcription, categorization, categories of pitch and duration, intonation, performance rules.

Darnos „chromatizmai“

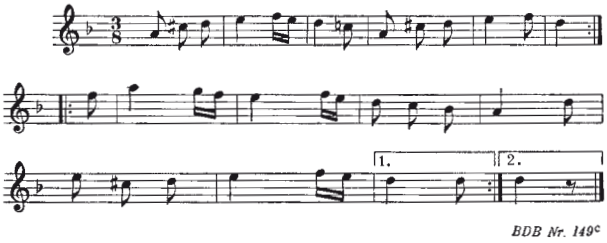
„Chromatizmai“ lietuvių etnomuzikologų darbuose. Jau nuo lietuvių etnomuzikologijos formavimosi pradžios tyrinėtojų interpretacijose neretai randame teiginių apie chromatizmus, derminį kitimą, „dviejų dermių svyravimą“ ar kitus giminingus reiškinius, kuriuos lemia keleriopas dermės laipsnių intonavimas.

Gana išsamiai chromatizmai lietuvių liaudies dainų melodijose aptariami Jadvygos Čiurlionytės veikaluose (1955, p. 25–28; 1969, p. 236–239). Jos pastabos galėtų tapti atskiros studijos objektu. J. Čiurlionytė teigia, jog chromatizmų, kurie priklauso „prie melodiją praturtinančių priemonių“, „nemaža yra visose LTSR teritorijos dainose“ (1955, p. 25).

Čia tik pateikiu kelis jos cituojamus pavyzdžius (1 pvz.). Melodijoje iš Christiano Bartscho rinkinio (žr. 2 pvz.) J. Čiurlionytė įžvelgia „svyravimą tarp dviejų dermių – eolinės ir harmoninės minorinės“ (1955, p. 19)[2]. Ir ji, ir kiti lietuvių liaudies muzikos tyrinėtojai ne kartą yra atkreipę dėmesį į įvairias dermines tos pačios intonacijos ar tos pačios melodijos, dainos versijas[3].



1 pvz. Chromatizmų pavyzdžiai (Čiurlionytė, 1955, p. 26–27)



2 pvz. Chromatizmų pavyzdžiai (Čiurlionytė, 1955, p. 19)

Chromatinį kintamumą (visų pirma dzūkų dainose), be abejonės, pastebėjo etnomuzikologė Genovaitė Četkauskaitė, fonetinės lietuvių liaudies melodijų transkripcijos pradininkė. Jos transkripcijose, mirgančiose ne tik pustoniniais alteracijos, bet ir mikroalteracijos ženklais, tokio chromatizmo gausu. G. Četkauskaitė chromatinio kintamumo įvairovėje mėgina įžvelgti tam tikrus tipus. Ji rašo, kad „dažniausiai chromatiškai alteruojamas kuris nors vienas dermės garsas“ (1981, p. 31), tačiau kartais ir du, trys ar net keturi garsai (ten pat, p. 31–32). „Tuomet minorinio atspalvio melodijos įgauna frygišką ar eolišką-frygišką [...], eolišką-dorišką [...] atspalvį, o mažorinio – miksolydišką-jonišką [...] atspalvį ir pan.“ (ten pat, p. 31). Mokslininkė pateikia įvairių chromatinio kintamumo pavyzdžių, juos išsamiai analizuoja (ten pat, p. 31–35). Įdomu, kad nagrinėjamam fenomenui ji priskiria tam tikras intencionalumo, intymumo, emocinės raiškos ypatybes. Chromatizmais lietuvių liaudies melodijose G. Četkauskaitė žavisi įvairiuose savo parengtuose rinkiniuose, epizodiškai mini juos ir teorinėje studijoje (1998b, p. 74, 130, 143).

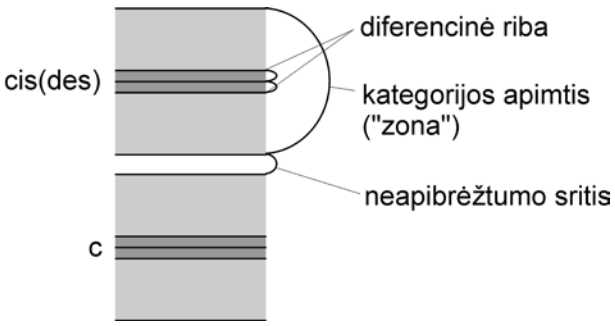
Pastabų apie derminį chromatinį kintamumą nemažai ir kitų lietuvių liaudies muzikos tyrinėtojų darbuose. Apie tai, kad Mažosios Lietuvos melodijose „gausu alteracijų ir chromatizmų“, kad dažnas „chromatinis garsų kintamumas“, rašoma, pavyzdžiui, Klaipėdos muzikologų darbuose (Vildžiūnienė, 2007, p. 21; Petrošienė, 2007, p. 121 ir kt.).

Įvairių dermės laipsnių chromatinis kintamumas randamas Gervėčių krašto melodijose (Krištopaitė ir Burkšaitienė, 1989, p. 294, 302; Razmukaitė, 2003). Apie vieną iš Petro Zalansko dainų Danutė Kuzinienė rašo taip: „Plėtojant melodiją minoriška pradinė intonacija praturtėja mažoriniais dariniais, kurie vėl pereina į minorinius ir atvirkščiai. Šis kontrastingų spalvų žaismas labai efektingas“ (Krištopaitė, Vėlius ir Kuzinienė, 2008, p. 61)“.

Nieko nuostabaus, kad chromatinis kintamumas, kaip savitas ir įdomus reiškinys, sulaukė dėmesio ir kitų tautų etninės muzikos tyrinėjimuose (plačiau žr. Ambrazevičius, 2008a, p. 94–98).

Aukščio kategorizavimas. Tam kartui palikime nuošalyje chromatinio kintamumo tyrinėjimų apžvalgą ir aptarkime vieną pamatinį suvokimo reiškinį. Jis vadinamas kategorizavimu (angl. *categorization*), skirstymu į klases, kontinuumo diskretizavimu ar pan. (plačiau žr. Ambrazevičius, 1997, p. 6–9). Pavyzdžiui, garsų aukščio kontinuumas aukštesniame suvokimo lygmenyje yra dalijamas aukščio **kategorijomis** (klasėmis, „zonomis“[4]). Kategorijų centrai sudaro supaprastintai (matematiškai) apibrėžiamą darną, t. y. atitinka „tikslų“ intonavimą toje darnoje. Taigi kiti, „netiksliai“ intonuojami, garsai užpildo kategorijos plotį. Pavyzdžiui, sakome, kad intonuojama „šiek tiek platesnė“ ar „šiek tiek siauresnė“ didžioji tercija, bet remiamės ta pačia didžiosios tercijos sąvoka, nukrypimą suprasdami tik kaip tam tikrą atspalvį, bet ne kategorijos pakitimą. Intonuojant vis siauresnį intervalą, jis vis tiek suvokiamas kaip didžioji tercija, kol prieinama vadinamoji **neapibrėžtumo sritis**, kai intervalas nėra identifikuojamas nei kaip didžioji, nei kaip mažoji tercija. Dar mažėjant intervalui, jis jau suvokiamas kaip mažoji tercija.

Europinės kategorijos apimtis – apie 80 centų, neapibrėžtumo sritis – apie 20 centų (3 pvz.)[5]. Tačiau realiai panaudojama ne visa kategorijos apimtis – didesni nuokrypiai nuo idealių centrinių darnos aukščių laikomi detonavimu. Vis dėlto nedideli nuokrypiai nuo teorinės tiksliais intervalais išreikštos darnos muziką atliekant yra leidžiami ir netgi pageidaujami[6]. Tai lengviausiai pasiekiama laisvai intonuojamoje muzikoje – dainavime ir iš dalies instrumentinėje muzikoje.



3 pvz. Garso aukščio kategorijos sandara

Atkreipiu dėmesį, jog čia, kalbėdamas apie žmogaus klausos toleruojamus aukščio nuokrypius nuo teorinio etalono, turiu galvoje suvokiamus aukščio skirtumus. Kai skirtumai labai maži, jie nesuvokiami – tiesiog girdima, kad intonavimas tikslus. Gebėjimas suvokti aukščio skirtumus priklauso nuo klausos jautrumo; jis apibrėžiamas aukščio skirtumo pojūčio slenksčiu (kitaip – **diferencine aukščio riba**[7]). Vienas po kito skambantys du grynieji tonai yra skiriami, jei intervalas tarp jų ne mažesnis negu keli centai (plačiau žr. Ambrazevičius, 2008a, p. 46–47).

Vadinasi, kategorijos plotis yra gerokai didesnis už diferencinę ribą. Priešingu atveju informacijos saugojimas ir perteikimas nebūtų adekvatus, t. y. klaidų tikimybė būtų neleistinai didelė.

Aukščio kategorijos struktūra atsispindi aukščio transkripcijos ortografijoje. Pirma, labai maži, nepastebimi, neišeinantys už diferencinės ribos kiekybiniai skirtumai, be abejonės, iš viso nežymimi transkripcijoje. Antra, didesni kiekybiniai skirtumai (bet neperžengiantys tam tikros kategorijos ribų) jau pastebimi, tačiau laikoma, jog tonai skiriasi tik kategorijos atspalviu. Jie jau žymimi tam tikrais ženklais – rodyklėlėmis ar pan. (plačiau žr. Ambrazevičius, 1997, p. 41–43).

Kodėl kategorizavimas reikalingas? Tai paaiškinama informacijos (jos įsiminimo, saugojimo ir komunikacijos) teorijomis. Priežastis tokia: žmogiškoji informacija turi būti užkoduota diskretinių dydžių pavidalu, kad ją būtų įmanoma adekvačiai perteikti. Kodavimui žmogus pajėgia naudoti tik labai nedaug kategorijų. Dažnai cituojamas **„magiškasis“ Millerio skaičius 7±2** (Miller, 1956)[8].

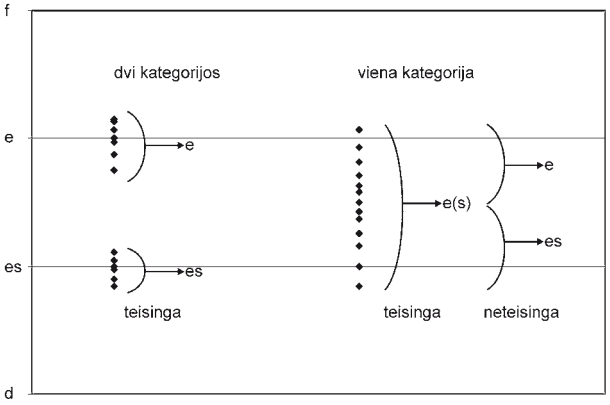
Pavyzdžiui, daugelyje pasaulio muzikinių kultūrų dermės laipsnių nebūna daugiau kaip septyni. Taigi kategorijų sistema leidžia „pateikti maksimumą informacijos mažiausiomis suvokimo pastangomis“ (Rosch, 1978, p. 28).

„Chromatizmų“ atsiradimas dėl skirtingų kategorizavimo sistemų. Kodėl čia tiek daug kalbama apie kategorizavimo reiškinį? Problema ta, kad garsų aukščio kategorizavimas įvairiose muzikinėse kultūrose gali būti įvairus. Kadangi kultūros reprezentanto ir išorinio suvokėjo (etnomuzikologo) aukščio kontinuumo klasifikacijos nebūtinai sutampa[9], išorinio suvokėjo suvokiamos darnos nebūtinai atitinka kultūros reprezentanto intencijas. Toks reiškinys kartais pavadinamas „klausos apgaulėmis“ ar „klausos iliuzijomis“ (angl. *aural ghost;* tai susiję su vadinamąja *emic/etic* problema; plačiau žr. Ambrazevičius, 2008a, p. 73–76).

Tarkime, kad tyrinėjamoje muzikoje mažõsios, „neutraliosios“ ir didžiosios tercijos intervalai nediferencijuojami – sudaro vieną nedalomą kategoriją. Muzikologo išvados apie įvairias besikaitaliojančias tercijos versijas toje muzikoje – apie chromatinį kintamumą – tebūtų „klausos iliuzijos“ padarinys (Chenoweth, 1972, p. 50).

Identifikuoti, ar intonacijos versijos dalomos į kategorijas, nėra sunku. 4 pvz. pateiktos dvi schemos. Pirmoji vaizduoja tikrojo, antroji – tariamojo chromatizmo atvejį. Pirmojoje schemoje intonacijos (konkrečiau, pavyzdžiui, absoliutaus aukščio arba intervalo intonacijos) versijos grupuojasi į dvi kategorijas, antrojoje – į vieną. (Čia atskiras versijas žymi taškai.) Tiesa, muzikologas, kurio suvokimas remiasi tolygiąja dvylikalaipsne temperacija, girdės ir didžiąją, ir mažąją, ir „neutraliąją“ tercijas (pastaroji daugmaž atitiks minėtąją neapibrėžtumo sritį). Tačiau originaliojoje muzikinėje kalboje šiuo atveju iš tikrųjų naudojama vienintelė „apibendrinta“ tercija.

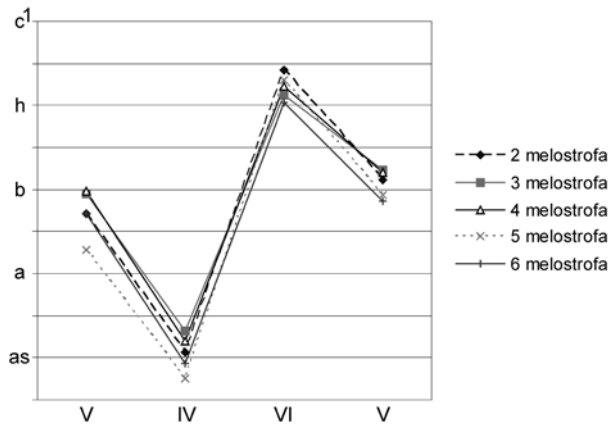
Aukščio žymėjimo sistema etnomuzikologinėse transkripcijose turėtų atitikti užrašomos muzikos darną. Jei tiriamoji darna tik vos vos skiriasi nuo tolygiosios dvylikalaipsnės temperacijos, jokių ypatingų žymėjimų ir nebereikia. Paprasčiausia būtų laikytis Hornbostelio paradigmos ir naudoti standartinę europinę penklinę, nebent su papildomais diakritiniais darnos garsų aukščio nuokrypių žymėjimais. Net jeigu skirtumas ir didesnis, dažnai užtektų ir paprastų žymėjimų. Tarkime, 4 pvz. atveju tercijos intonavimo savitumą būtų galima žymėti prieraktiniu *mi bemol* skliaustuose.



4 pvz. Tikrojo (kairėje) ir fiktyvaus (dešinėje) chromatizmo schemos (komentarus žr. tekste)

Kai tiriamoji darna gerokai skiriasi nuo tolygiosios dvylikalaipsnės temperacijos, siūlomi įvairūs linijų sistemos modifikavimo būdai, kurie ne tik supaprastina užrašymo grafiką, bet ir palengvina darnos suvokimą (išsamiau žr. Ambrazevičius, 1997, p. 38–39).

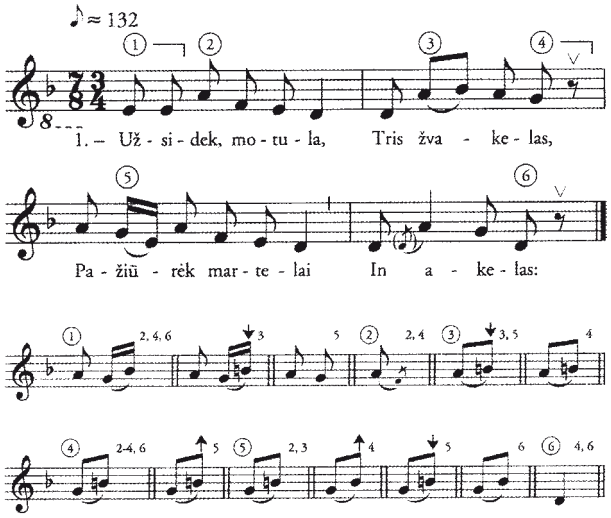
„Chromatizmų“ pavyzdžio analizė. Panagrinėsiu vienos dzūkų dainos (kol kas nerašau, kokios) mažos atkarpos intervaliką. Paeiliui intonuojamų V–IV–VI–V laipsnių 2–6 posmų melodinės linijos grafikai pateikti 5 paveikslėlyje. Nenuostabu, kad garsų aukščiai įvairiuose posmuose ne visai sutampa, skiriasi pustonio dalimis. Patyrinėkime trečiojo šios sekos garso (sekstos) intonavimą. Galima laikyti, kad trečiame ir šeštame posmuose seksta intonuojama mažosios oktavos *si* (šiek tiek aukščiau, bet neviršija *si* + 20 centų). Antrame, ketvirtame ir penktame posmuose rašytume *si* (bekarą) su rodyklėle aukštyn (intonuoja tarp *si* + 20 ir *si* + 50 centų). Pagaliau ne tiek svarbu, kur brėšime ribą tarp *si* ir „*si* su rodyklėle aukštyn“ – *si* + 20 centų, kiek mažiau ar daugiau. Svarbu, kad transkripcijoje bus tik šiedu variantai (*si* ir „*si* su rodyklėle aukštyn“).



5 pvz. Dainos „Užsidek, motula, tris žvakelas“ (Četkauskaitė, 2006, p. 62 (Nr. 18)) atkarpos 2–6 strofų melogramos

Keli žodžiai apie kitus nagrinėjamos sekos garsus. 5 pvz. matyti, kad pirmoji kvinta intonuojama tarp *la* ir *si bemol*, kvarta – šiek tiek aukščiau ar žemiau negu *la bemol*, antroji kvinta – šiek tiek aukščiau ar žemiau negu *si bemol*.

Dabar laikas atskleisti, kad ši daina – tai Marės Kuodžiūtės-Navickienės „Užsidek, motula, tris žvakelas“ (Četkauskaitė, 2006, p. 62–63); jos transkripcija pateikta 6 pavyzdyje. Čia nagrinėjau trečiojo takto pradžios atkarpą (kuri pirmame posme išdainuojama su tekstu *pa-žiū-rėk*). Šios atkarpos vidurys 2–6 posmuose kinta; tas kitimas pavaizduotas apačioje, papildomoje penklinėje (varijuojantis segmentas pažymėtas 5 numeriu). Tiesa, IV–VI laipsniai turėtų būti užrašyti ne aštuntinėmis, bet šešioliktinėmis ritminėmis vertėmis – matyt, tai korektūros klaida ir čia jos nepaisysiu.

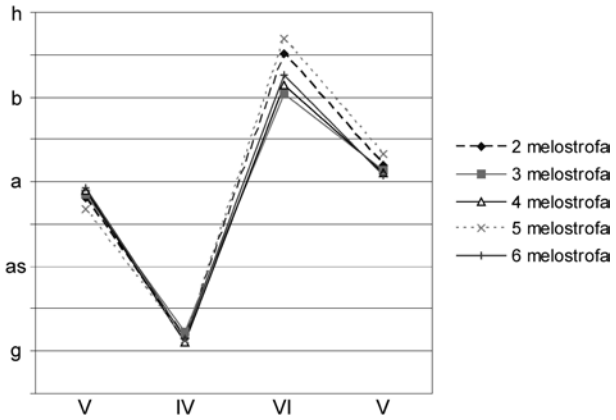


6 pvz. Dainos „Užsidek, motula, tris žvakelas“ melodijos transkripcija (Četkauskaitė, 2006, p. 62 (Nr. 18))

Tačiau transkripcijoje yra ir esminių klaidų; jos išryškėja sugretinus natas su akustinių matavimų rezultatais. Palyginkime: pagal objektyvius matavimus 2 posme seksta intonuojama „aukšta *si*“, pagal transkripciją – *si*. Kituose posmuose, atitinkamai, *si* ir *si*, „aukšta *si*“ ir „aukšta *si bemol*“, „aukšta *si*“ ir „žema *si*“, *si* ir *si bemol*.

Nepažymėtas ir ryškus kvintų bei kvartos variantinis kintamumas. Transkripcija akivaizdžiai neatitinka tikrovės.

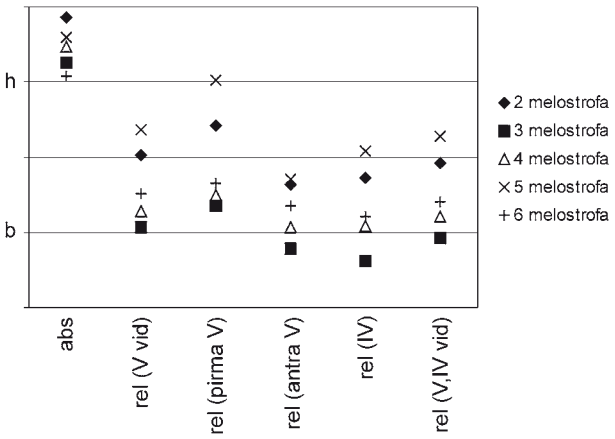
Vis dėlto tokį neatitikimą galima pateisinti. Galima pagrįstai teigti, kad transkripcijoje, atspindinčioje suvokimą, užrašomi ne tikslūs, absoliutūs, o reliatyvūs garsų aukščiai – lyginant tuos garsus su toninėmis atramomis ar kitais garsais, kurie laikomi tiksliai intonuojamais. Galima manyti, kad aukštesnė ar žemesnė seksta (trečiasis nagrinėjamosios sekos garsas) yra suvokiama lyginant ją su atramine kvinta (pirmasis ir ketvirtasis garsai). Todėl perskaičiuokime (transponuokime) garsų aukščius taip, kad vidutinė kvinta (pirmojo ir ketvirtojo sekos garsų vidurkis) atitiktų *la* (7 pvz.). Deja, ir taip perskaičiavus sekstos variantai neatitinka užrašytųjų transkripcijoje – gauname *si bemol* 3 ir 4 posmuose, „aukštą *si bemol*“ 6 posme bei „žemą *si bekar*“ 2 ir 5 posmuose.



7 pvz. Tas pat, kas 5 pvz., tik transponuota taip, kad kvintų (V) aukščio vidurkis būtų *a*

Galimos ir kitokios suvokimo interpretacijos. Tarkime, sekstos aukštis suvokiant yra lyginamas ne su vidutine kvinta, o tik su pirmąja ar antrąja, su prieš tai einančia kvarta ir pan. Atitinkamai transponavus sekstą rezultatai šiek tiek įvairuoja, tačiau išlieka tokia bendra seka: seksta yra žemiausia 3 posme, ji laipsniškai vis aukštėja 4, 6, 2, 5 posmuose (žr. 8 pvz.).

Palyginkime su transkripcija – skirtumas akivaizdus. Jis patvirtinamas ir klausa.



8 pvz. Reliatyvūs sekstos (žr. VI 5 pvz.) aukščiai įvairiai transponuojant

Įdėmiau patyrinėjus 8 pvz. prieinama prie išvados, kad nagrinėjamuoju atveju sekstos kategorijos (intonavimo zonos) skaidymas į aiškiai besiskiriančias subkategorijas apskritai vargu ar yra pagrįstas. Susiduriame su minėtu dirbtinio kategorizavimo reiškiniu.

Taigi išvados dvi. Pirma, tiriamosios sekstos intonavimo zona yra plati ir gana vientisa; jos skaidymas transkripcijoje į kelias versijas yra dirbtinis ir nepagrįstas. Antra, net neatsižvelgiant į pirmąją išvadą bei esminius darnos reiškinius ir vis vien mėginant skaidyti intonavimo zoną, rezultatai būtų kitokie, nei pateikiama transkripcijoje.

Nusakysiu šias išvadas paprasčiau. Bemolių ir rodyklėlių rašymas 6 pvz. transkripcijoje yra iš esmės nekorektiškas. Intonavimą reikėtų žymėti apibendrintai, neskiriant variantų. Net jeigu manome priešingai ir vis tiek stengiamės „supertiksliai“ išrašyti neva egzistuojančius intonavimo variantus, galutinis rezultatas (rodyklėlės, bemoliai...) turėtų būti kitoks nei aptariamoje transkripcijoje. Tad ji yra klaidinga.

Galbūt aptartasis pavyzdys yra atsitiktinis, išimtinis? Gal tikrojo chromatizmo atvejų iš tiesų yra gausu lietuvių liaudies dainų melodijose? Deja, ne. Būtent tikrąjį chromatizmą aptikti yra sunku, o „chromatizmų“ – nors vežimu vežk (Ambrazevičius, 2006b; 2008a, p. 198–232; 2008b; Ambrazevičius and Wiśniewska, 2008).

„Chromatizmai“ ir atlikimo taisyklės. Pastebėta, kad tam tikriems melodiniams kontekstams yra būdingi gana dideli ir sistemingi intonavimo skirtumai (Ambrazevičius, 2008a, p. 202–208). Pavyzdžiui, kylančiose slinktyse garsus linkstama intonuoti aukščiau, krintančiose – žemiau. Gretimus toninėms atramoms (žemesnius) garsus linkstama intonuoti aukščiau, kai tie garsai yra veikiami stipraus atramos konteksto. Pavyzdžiui, metroritmiškai neakcentuotą terciją, iš abiejų pusių apsuptą atraminių kvartų, linkstama intonuoti aukščiau negu terciją kitokiame melodiniame kontekste. Šios dvi taisyklės buvo atskleistos remiantis dzūkų ir suvalkiečių dainavimo pavyzdžiais (ten pat). Išnagrinėjus rinkinio (Nakienė ir Žarskienė, 2003) pavyzdžius nustatyta, kad tercijos laipsnis kylančiose slinktyse intonuojamas vidutiniškai 27 centais aukščiau negu krintančiose, o tercijos laipsnis „vedamojo“ tono atveju (t. y. kai tercija subordinuojama kvartos atžvilgiu, pabrėžia kvartos atramą – atlieka vedamojo tono funkciją) intonuojamas vidutiniškai 38 centais aukščiau negu kitais atvejais.

Aišku, kad ieškoti klasikinių chromatizmų (intonavimo versijų, besiskiriančių bent jau apytiksliai pustoniu) aptariamuose reiškiniuose būtų beprasmiška.

Melodinis kontekstas turi įtakos ir europinio profesionalaus vokalo, ir instrumentinės muzikos intonavimui. Melodinio ir harmoninio konteksto įtaką intonavimui pastebėjo jau Charlesas R. Shackfordas (1956). Janina Fyk pabrėžia, kad intonavimas – ne statinis, o dinaminis procesas, garso aukštis priklauso nuo daugelio sąveikaujančių parametrų, visų pirma nuo muzikinio konteksto (Fyk, 1994; taip pat žr. Gabrielsson, 1999, p. 546). „Intonavimas yra kelių dalinių gebėjimų – aukščių skyrimo, jų derinimo – ir instrumento derinimo amalgama“ (Morrison and Fyk, 2002, p. 183; pagal Kopiez, 2003, p. 407). Eksperimentiškai parodyta, kad instrumentinės muzikos „intonavimui įtakos turi mažiausiai keturi veiksniai: instrumento savitumai, dalinių tonų padėtis, muzikinis kontekstas ir aukščio klasės, nepriklausomos nuo konteksto“ (Kopiez, 2003, p. 408). Tie veiksniai gali konkuruoti.

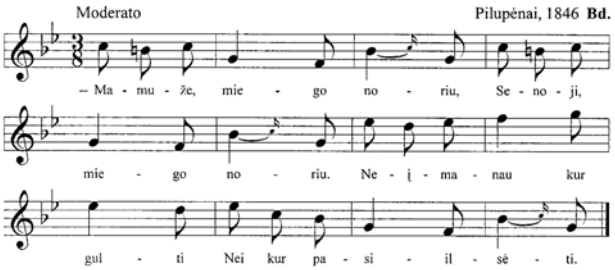
Taigi minimos tradiciniam dainavimui būdingos atlikimo taisyklės[10] iš esmės nėra netikėtos. Būtų įdomu patyrinėti bendresnius psichologinius jų atitikmenis. Pavyzdžiui, tikėtina, jog šios taisyklės yra artimos europiniam akademiniam atlikimui būdingoms vedamojo tono[11], toninės traukos (angl. *'tonal gravity' rule;* Fyk, 1995) ar *high sharp* (Friberg, 1991) taisyklėms.

„Chromatizmai“ Ch. Bartscho rinkinio melodijose. Dabar sugretinkime išvadas apie atlikimo taisykles ir J. Čiurlionytės pateikiamus tipiškus chromatizmo pavyzdžius Mažosios Lietuvos melodijų transkripcijose (1, 2 pvz.). Pastarosiose akivaizdžiai išryškėja aptartieji kylančios ir krintančios slinkties intonacijų bei atramos ir gretimo jai garso sąveikos dėsningumai (žr. 1 lentelę).

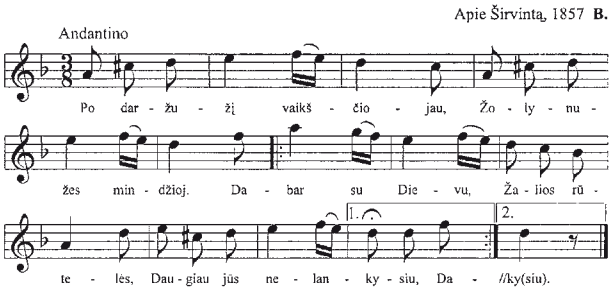
Patyrinėkime išsamiau Ch. Bartscho rinkinio (Bartsch, 1886, 1889) melodijas. Chromatizmų šiose melodijose statistinės analizės rezultatai (Ambrazevičius and Wiśniewska, 2008) pavaizduoti 1 lentelėje. Matome, kad dažniausiai pasitaiko vedamojo tono tipo chromatizmai: „vedamasis“ tonas paaukštėja, kai melodijos linijoje yra apsuptas atramų (pirma eilutė 1 lentelėje; tipiškas pavyzdys pateiktas 9 pvz.). Dažni ir menkesnės sąveikos su atrama atvejai (antra, ketvirta–šešta eilutės), dėsningi chromatizmai kylančiose ir krintančiose slinktyse (trečia eilutė;

chromatizmo tipas	dainų skaičius
	46
	28
	12
	7
	4
	3
(♯)	3
♯,♮ vienodame kontekste	9
kitoks	21

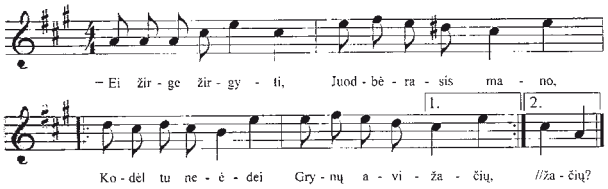
1 lentelė. Chromatizmų tipai Ch. Bartscho rinkinio (Bartsch, 1886, 1889) melodijose



9 pvz. Chromatizmų pavyzdys (Bartschas, 2000, p. 207)



10 pvz. Chromatizmų pavyzdys (Bartschas, 2000, p. 136)



11 pvz. Chromatizmų pavyzdys (Bartschas, 2000, p. 219)

žr. tipišką pavyzdį 10 pvz.). Taip pat pasitaiko chromatiškai nevienodų versijų vienoduose melodiniuose kontekstuose (aštunta eilutė; žr. tipišką pavyzdį 11 pvz.). Kelis kartus alteracijos ženklai užrašyti skliaustuose (septinta eilutė). Pasitaiko ir kitokių chromatinio kintamumo tipų (devinta eilutė), tačiau verta pabrėžti, kad jie nepriešta-rauja jau aptartiems dėsningumams. Pavyzdžiui, nerasta intonuojant žemiau kylančiose slinktyse ir aukščiau – krintančiose.

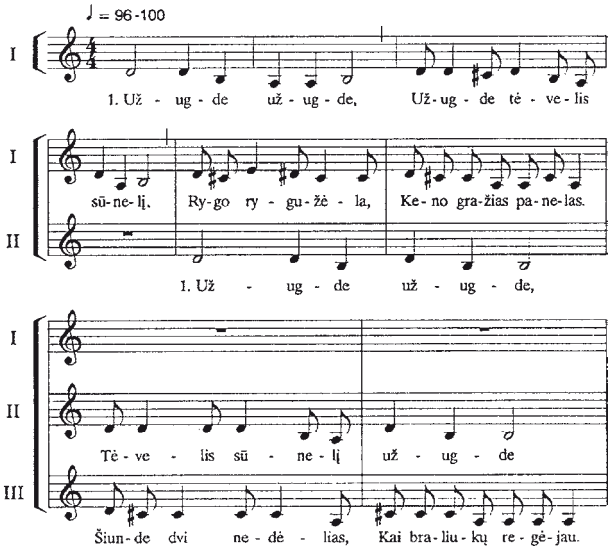
Todėl tikėtina, kad chromatizmai Ch. Bartscho rinkinio transkripcijose – tai tik neadekvataus, šiek tiek aukščiau ar žemiau (dažniausiai mažiau negu pustoniu; pagal atlikimo taisykles) intonuojamų garsų žymėjimo padarinys. Šiose transkripcijose aiškiai matomos „vedamojo“ tono ir kylančios-krintančios slinkčių „chromatizavimo“ tendencijos. Chromatiškai skirtingos versijos vienoduose melodiniuose kontekstuose atspindi plačią intonavimo zoną, alteracijos ženklai skliaustuose – aiškų neatitikimą tolygiajai temperacijai, pačių užrašytojų minimas transkripcijos problemas (Bartschas, 2000, p. 40–43).

Logika paprasta: tarpukario Suvalkijos dainų pavyzdžiuose tikrų chromatizmų nerasta – tik intonavimo įvairiuose melodijos kontekstuose tendencijos (atlikimo taisyklės). Taigi būtų keista, jei tokie chromatizmai būtų būdingi gretimam Mažosios Lietuvos regionui, juolab jų nerasta ir patyrinėjus Dzūkijos pavyzdžius, juolab Mažosios Lietuvos melodijose įžvelgiamos tos pačios universalios atlikimo taisyklės, juolab net patys šių melodijų užrašytojai transkripcijas laikė schematiškomis. Trumpai tariant, argumentų „prieš“ chromatizmus Mažosios Lietuvos melodijose yra, o „už“ – bent jau kol kas – ne. Todėl stebina dar ir šiais laikais pasitaikančios drąsios chromatizmų įžvalgos Mažosios Lietuvos melodijose, besiremiančios vien transkripcijomis, kurios neatspindi intonavimo niuansų.

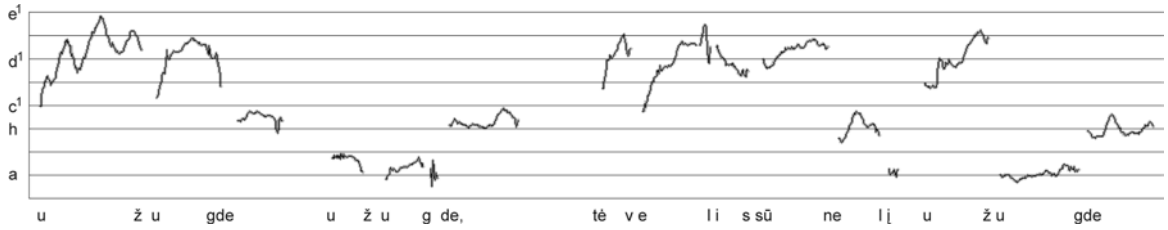
Tikėtina, jog išvadas apie tariamus chromatizmus Mažosios Lietuvos melodijose galima ekstrapoliuoti ir į kitas dainavimo tradicijas Lietuvoje bei aplinkiniuose kraštuose.

„Chromatizmai“ sutartinėse. Apie sutartinių intervalikos problemas jau nemažai rašyta – ir apie šiuolaikinių sutartinių giedotojų pastebėjimus, kad balsai geriausiai „susidaužia“, kai juos skirianti sekunda yra platesnė už mažąją ir (dažniausiai) siauresnė už didžiąją (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2003); ir apie „keistą“, niekaip netelpančią į temperacijos rėmus senųjų sutartinių įrašų intervaliką, atskleidžiamą naudojant akustinius metodus (Ambrazevičius, 2003; 2008a, p. 136–146). Šių tyrinėjimų kontekste chromatizmų ieškojimas sutartinėse atrodytų mažų mažiausiai keistokai. Juolab esminiai sutartinių intonavimo

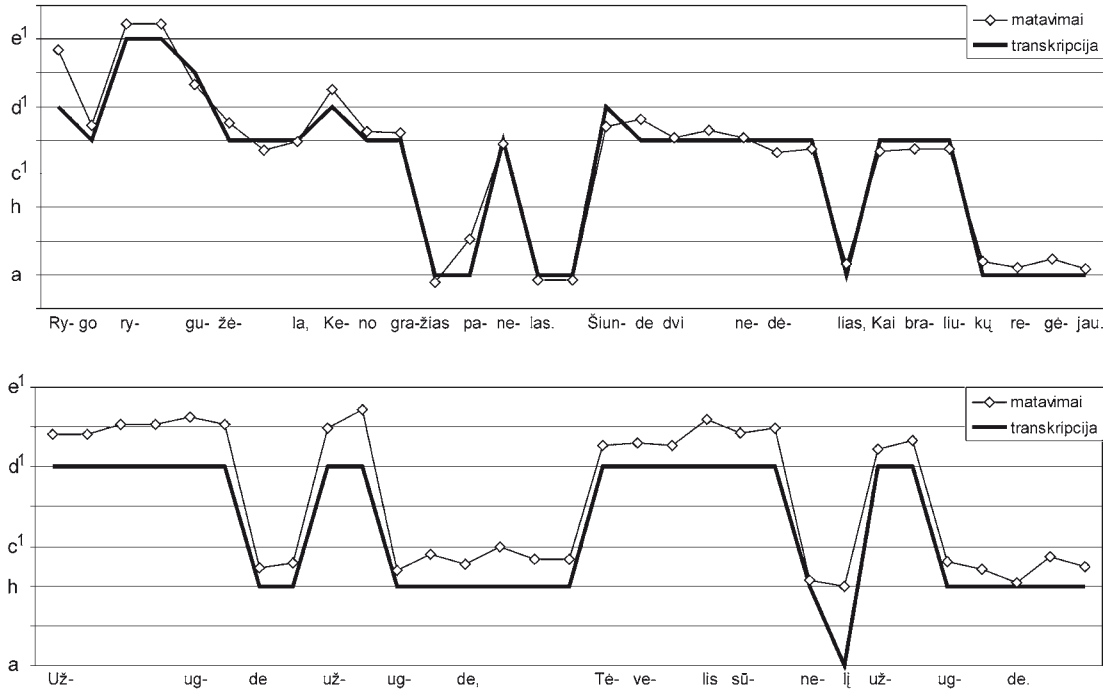
savitumai girdimi ir be tų tyrinėjimų, „plika“ ausimi. Pavyzdžiui, paklausykime sutartinės „Užugde užugde“ (Četkauskaitė, 1998a, p. 220–222) (12 pvz.) įžangos. Nesunku išgirsti ir suvokti, kad šio pavyzdžio intonavimas labai jau nestabilus, „plaukiojantis“. Šį faktą atspindi ir akustinė intonograma (13 pvz.). Tokios pačios nestabilios intonacijos būdingos ir vėliau kanonu prisijungiantiems kitiems balsams. O transkripcijoje bandoma neva tiksliai pažymėti visus balsų aukščių kitimo niuansus, aišku, kiek šitai leidžia tradicinė penklinė ir diezai. Vis dėlto palyginkime transkripciją su akustinių matavimų rezultatais (14 pvz.). Matome, kad atskirų garsų transkripcija nuo tikrųjų aukščių skiriasi net iki tono (!). Tad leidinio sudarytojos komentaras, kad čia keičiamas „derminis koloritas“, „grožimasi chromatiniu kintamumu (jam teikiamas ne tik spalvinis, bet ir semantinis [! – *R. A.*] vaidmuo)“ (Četkauskaitė, 1998a, p. 31), skamba jau kaip mokslinė fantastika.



12 pvz. Sutartinės „Užugde užugde“ transkripcija (Četkauskaitė, 1998a, p. 220 (Nr. 86); atkarpa)



13 pvz. Sutartinės „Užugde užugde“ (Četkauskaitė, 1998a, p. 220–222 (Nr. 86)) pradžios intonograma



14 pvz. Sutartinės „Užugde užugde“ (Četkauskaitė, 1998a, p. 220–222 (Nr. 86)) atkarpos akustinių matavimų rezultatų ir transkripcijos palyginimas. Viršuje – I+III, apačioje – II

Ritmo „chromatizmai“

Trukmės kategorizavimas. Rašant apie aukščio „chromatizmus“ kabutės reiškė „neva“. Minint ritmo „chromatizmus“ kabutės turėtų tarsi dvejopą prasmę. Pirmiausia, pati chromatizmo sąvoka tradiciškai yra vartojama tik vertikalės (aukščio), bet ne horizontalės (trukmės) atveju. Antra, net jeigu susitartume šią sąvoką vartoti apibūdindami ir trukmės kategorijas, veikiausiai pasirodytų, kad tokie chromatizmai yra taip pat tariami, fiktyvūs, kaip ir aukščio chromatizmai.

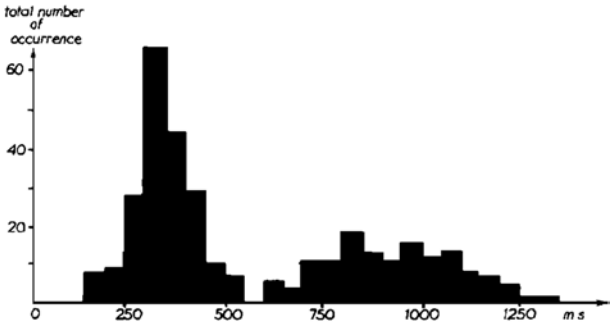
Trumpai sakant, sudėti visus šiuos „chromatizmus“ į vieną straipsnį paskatino fenomenų analogijos: dėl garso aukščio dirbtinio kategorizavimo atsiranda aukščio „chromatizmai“, lygiai taip pat dėl garso trukmės dirbtinio kategorizavimo atsiranda trukmės „variantai“ – kelios ritminės vertės, žyminčios tą pačią originalią ritmo (trukmės) kategoriją.

Tiesa, kitaip negu apie aukščio chromatizmus, apie ritmo „chromatizmus“ lietuvių etnomuzikologinėse studijose, berods, nėra rašyta. Tačiau dažnas ritminių figūrų sudėtingumas ir kintamumas transkripcijose liudija, kad ritmo „chromatizmų“ konstatavimas lietuvių liaudies dainų melodijose – įprastas dalykas.

Trukmės ir aukščio kategorizavimo fenomenai iš esmės yra analogiški. Vargu ar rastume daug lietuvių liaudies melodijų pavyzdžių, kur ritmo kategorijų skaičius viršytų penkis (pavyzdžiui, trisdešimtantrinė, šešioliktinė, aštuntinė, ketvirtinė, pusinė). Šį rinkinį galėtų papildyti „tarpinės“ kategorijos – „triolinės“ ir pan. Tačiau vis tiek mažai tikėtina, kad galutinis skaičius viršys „magiškąjį“ Millerio devynetą.

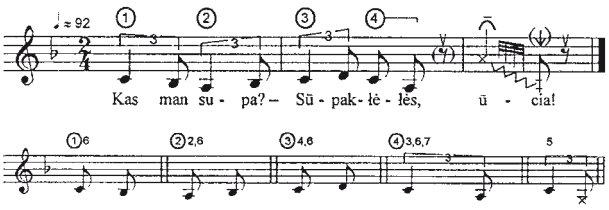
Trukmių diferencinė riba, priklausomai nuo suvokimo uždavinio formulavimo, yra nuo 2–3 iki 5–10 procentų (tiek besiskiriančios trukmės jau yra diferencijuojamos; Dowling and Harwood, 1986, p. 185–186). Tačiau taip yra tik geriausiu atveju – kai trukmės yra artimos vadinamajam **„natūraliajam žingsniui“** (angl. *natural pace*) – apie 600–700 ms. Tokios trukmės atitinka vidutinį tempą (MM 85–100). Ilgesni atskiri garsai suvokiami kaip patrumpinti, o trumpesni – kaip pailginti (Spender and Shuter-Dyson, 1995, p. 405). Jų diferencijavimas darosi prastesnis.

Artimiausias (ir geografiškai, ir temiškai) ritmo dirbtinio diskretizavimo pavyzdys – estų muzikologo Jaano Rosso straipsnis apie trukmės santykius estų runų dainose (Ross, 1989). Šiuo tyrimu mokslininkas parodė, kad nagrinėjamų dainų ritminis piešinys sudarytas tik iš dviejų ritminių verčių – trumpų ir ilgų garsų (15 pvz.). Vidutinis šių trukmių santykis – apie 1:3. Trukmių atlikimo zonos gana plačios. Stengiantis ritmą užrašyti „supertiksliai“, dažnai daromos dirbtinio kategorizavimo klaidos – prikuriama fiktyvių ritmo kategorijų.

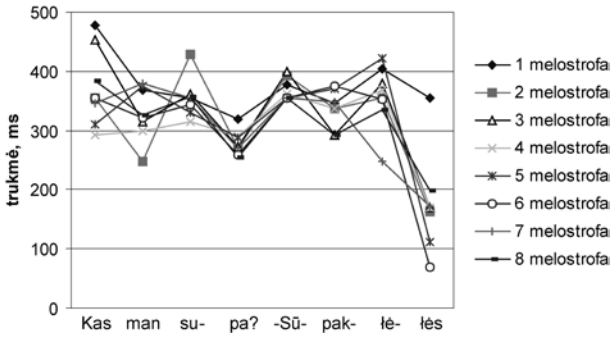


15 pvz. Estų runinės dainos trukmių skirstinys (Ross, 1989, p. 1673)

Ritmo „chromatizmų“ pavyzdžio analizė. Ritmo diskretizavimo problemos labiausiai išryškėja nereguliaraus ritmo, *tempo rubato* pavyzdžiuose. Čia pasirinkau sūpuoklinę dainą „Kas man supa“ (Četkauskaitė, 1998a, p. 81; žr. transkripciją 16 pvz.). Visų dainos garsų trukmės (išskyrus glisandinius pabaigos šūksnius) pateiktos 17 pvz.[12] Iš šio paveikslėlio aiškiai matyti „svinguojantis“ ritmo pobūdis: aštuntinių poroje pirmoji aštuntinė dažniausiai yra šiek tiek ilgesnė už antrąją. Tai lengvai suvokiama ir klausantis įrašo. Vis dėlto įdomu tą trukmių santykį įvertinti tiksliau.



16 pvz. Dainos „Kas man supa?“ melodijos transkripcija (Četkauskaitė, 1998a, 81 (Nr. 11))



17 pvz. Dainos „Kas man supa?“ (Četkauskaitė, 1998a, 81 (Nr. 11)) garsų trukmės

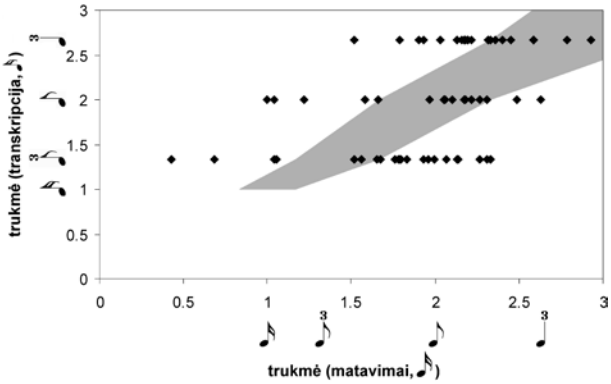
Taip pat, kaip analizuojant darnos „chromatizmus“, iš pradžių reikia aptarti kategorijas ir jų ribas. Transkripcijoje pateikiamos trys ritmo kategorijos – aštuntinė, triolinė aštuntinė ir triolinė ketvirtinė. Jeigu ketvirtinė skaidoma į dvi (vienodas) aštuntines, pirmosios ir antrosios trukmių santykis lygus 1. Jei į triolinę ketvirtinę ir aštuntinę – šis santykis lygus 2. Vadinasi, riba tarp šių santykio kategorijų būtų 1,5. Tai yra, užsibrėžę visus atvejus išskirstyti į dvi kategorijas (dvi aštuntinės arba triolinės ketvirtinė ir aštuntinė), turėtume laikyti, kad jeigu trukmių santykis neviršija 1,5, yra dvi aštuntinės, o jei viršija – triolinės ketvirtinė ir aštuntinė[13]. Remiantis tokiu apibrėžimu galima kategorizuoti visus nagrinėjamus, iš akustinių matavimų apskaičiuotus trukmių santykius ir rezultatus palyginti su transkripcija (18 pvz.).

matavimai ⇨ transkripcija	kiekis
♪♪ ⇨ ♪♪	5
♩³♪ ⇨ ♩³♪	3
♪♪ ⇨ ♩³♪	20
♩³♪ ⇨ ♪♪	4

18 pvz. Dainos „Kas man supa?“ (Četkauskaitė, 1998a, p. 81 (Nr. 11)) akustinių matavimų rezultatų ir transkripcijos palyginimas

Kaip matyti iš 18 pvz. schemos, tik 25% atvejų (8 iš 32) vidinis ketvirtinės skaidymas transkripcijoje pažymėtas teisingai. Įdomu, kad dažniausiai klystama ritminėms vertėms suteikiant pernelyg didelį kontrastą: menkai tesiskiriančios trukmės interpretuojamos kaip triolinis santykis 2:1 (nors pasitaiko ir atvirkščiai).

Tikrųjų trukmių ir trukmių transkripcijoje neatitikimą galima pavaizduoti ir kitaip: vienoje grafiko ašyje atidedama tikroji (pamatuota) trukmė, kitoje – užrašytoji transkripcijoje (19 pvz.). Vaizdingumo dėlei čia pavaizduotos santykinės trukmės – vienetu laikant šešioliktinę (jos trukmė apskaičiuota pagal transkripcijoje pateiktą tempą). Pilka juosta atitinka ritmo kategorijų zonas, t. y. į ją patenkantys taškai vaizduoja transkripcijoje korektiškai užrašytas ritmines vertes. Ir vėl matome, jog dauguma taškų nepatenka į šią juostą, t. y. atitinkamos ritminės vertės užrašytos klaidingai. Ilgesnės trukmės transkripcijoje dar labiau pailginamos (viršutinė linija 19 pvz.: kategorijos zona yra dešiniau negu dauguma taškų), o trumpesnės – dar labiau sutrumpinamos (apatinė linija: kategorijos zona yra kairiau negu dauguma taškų). Jau iš pirmo žvilgsnio tai neatitinka minėtų bendrųjų percepcinių dėsningumų: nagrinėjamuoju atveju ilgesnės trukmės suvokiant ilginamos, trumpesnės trumpinamos. Atkreipiu dėmesį į trukmių diapazoną: triolinės aštuntinės trukmė (pagal transkripcijoje užrašytą tempą) – apie 217 ms, triolinės ketvirtinės – apie 435 ms. Taigi šios



19 pvz. Dainos „Kas man supa?“ (Četkauskaitė, 1998a, p. 81 (Nr. 11)) akustinių matavimų rezultatų ir transkripcijos palyginimas. Pilka juosta vaizduoja transkripcijoje korektiškai užrašytas ritmines vertes

trukmės yra mažesnės už „natūraliojo žingsnio“, todėl percepciškai ir viena, ir kita turėtų būti „ištempiamos“. Kadangi nagrinėjamuoju atveju taip nėra, tenka konstatuoti, kad čia veikia dirbtinio kontrasto mechanizmas: panašiai kaip triolinį ritmą (2:1) linkstama interpretuoti lyg taškuotą (3:1; Ambrazevičius, 1997, p. 45–46), tiriamoje dainoje ritminis judėjimas, šiek tiek nukrypstantis nuo izochroninio (1:1)[14], laikomas trioliniu (2:1).

Atidžiau patyrinėjus 19 pvz. prieinama prie išvados, kad jokių pakankamai diskrečių ritminių verčių kategorijų šiuo atveju nėra. Kaip nagrinėtame darnos „chromatizmų“ pavyzdyje, taip ir čia matome vieną plačią zoną. Ten – aukščio intonavimo zoną, čia – trukmės.

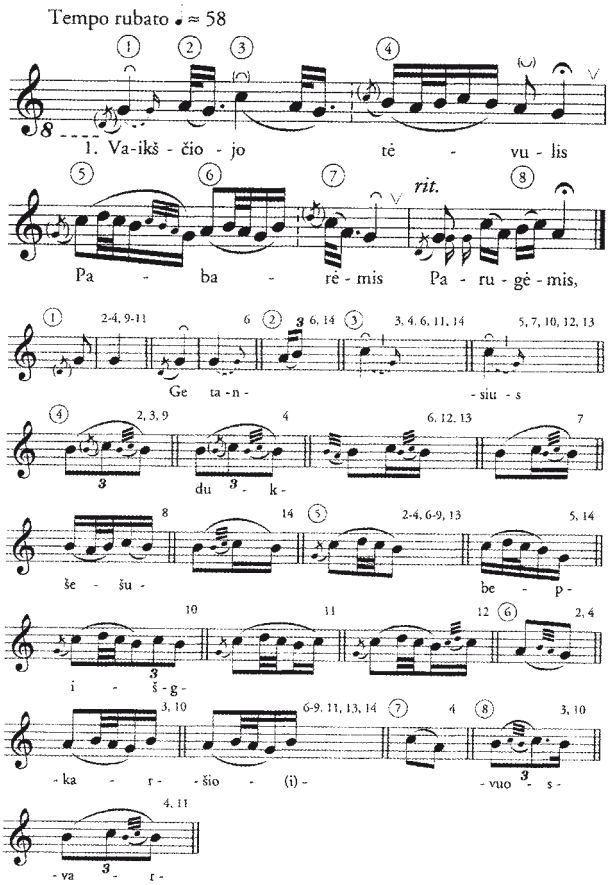
Taigi galime formuluoti analogiškas išvadas – tiesiog perrašyti išvadas apie darnos „chromatizmus“ pakeitę kai kuriuos žodžius. Triolių (ketvirtinės ir aštuntinės) ir dviejų aštuntinių diferencijavimas 16 pvz. transkripcijoje yra iš esmės nekorektiškas. Ritmą reikėtų žymėti apibendrintai, neskiriant variantų. Net jeigu manome priešingai ir vis tiek stengiamės „supertiksliai“ išrašyti neva egzistuojančius ritmo variantus, galutinis rezultatas (triolės ir pan.) turėtų būti kitoks, nei pateikiama aptariamoje transkripcijoje. Todėl ji yra klaidinga.

Dar daugiau, galima įžvelgti analogiją ir su aukščio atlikimo taisyklėmis. Tokiu atveju įvedu „svingo“ ar „supimo“ taisyklę (be abejo, galima sugalvoti ir ką nors išradingiau): kai kuriuose žanruose ketvirtinė skaidoma į dvi nelygias trukmes – pirmąją didesnę ir antrąją mažesnę. Tačiau šios trukmės nėra išreikštinos skirtingomis ritminėmis vertėmis (pavyzdžiui, triolinėmis ketvirtine ir aštuntine). Dabartinėje lietuvių tradicinės muzikos transkripcijoje tam geriausiai tinka mikrofermatos (nagrinėjamame pavyzdyje būtų aštuntinės su ilginančiomis ir trumpinančiomis mikrofermatomis). Taip neišeinama už vienos ritmo kategorijos ribų, bet pažymimi jos atspalviai.

Dar kelis ritmo „variantiškumo“ pavyzdžius lietuvių liaudies dainose žr. straipsnyje (Ambrazevičius, 2008b). Kaip identifikuoti tokius tipiškus pavyzdžius? Jei transkripcijoje matome sudėtingą ritminį piešinį, juolab jei to piešinio posminės versijos skiriasi, beveik šimtu procentų galime būti užtikrinti, kad matome kaip tik nekorektišką ritmo dirbtinio kategorizavimo pavyzdį. Akivaizdu, jog ritmo „variantai“ gali lemti tariamą metro kitimą, nelogišką taktavimą ir kitus hierarchiškai aukštesnius metroritmikos reiškinius (Ambrazevičius, 2008b).

Greitų procesų suvokimas. Aptariamasis ritmo „chromatizmų“ fenomenas dar labiau susikomplikuoja suvokiant ir užrašant labai trumpas trukmes – bandant „iššifruoti“ melizmines puošmenas, mikroritmines figūras. Čia paminėsiu tik kelis – straipsniui aktualius – greitų procesų suvokimo reiškinius.

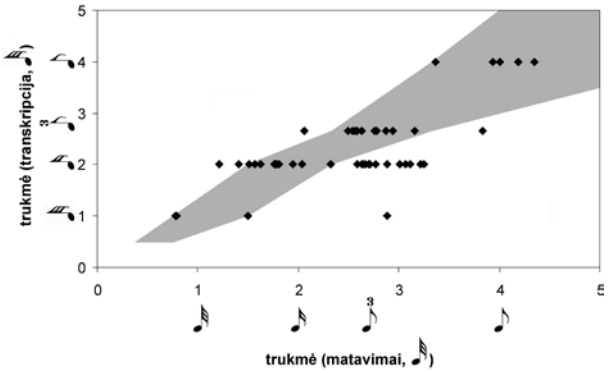
Pirma, kaip jau minėjau, trumpos trukmės suvokiant dažniausiai yra pailginamos. Antra, jos suvokiamos labai apytiksliai. Pavyzdys – trumpieji foršlagai ir nachšlagai: jų trukmė apskritai nebesuvokiama, tik suprantama, kad ji yra labai maža. Kitas svarbus reiškinys susijęs su vadinamuoju **„percepciniu momentu“** (angl. *perceptual moment;* pvz., Spender and Shuter-Dyson, 1995, p. 403).



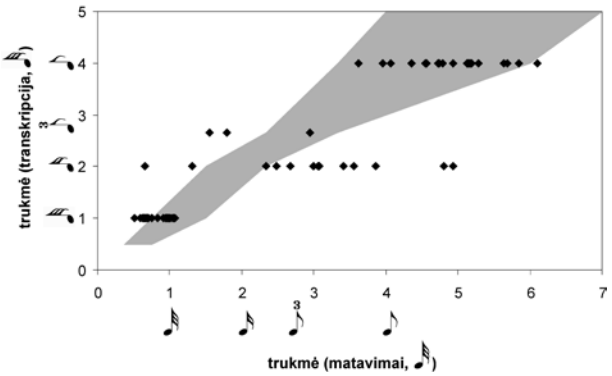
20 pvz. Dainos „Vaikščiojo tėvulis pabarėmis“ melodijos transkripcija (Četkauskaitė, 2006, p. 28 (Nr. 1))

Tai apie 100–200 ms trukmė. Visa tai, kas vyksta per šį trumpą laiką, linkstama suvidurkinti, suniveliuoti. Pavyzdžiui, garso aukščio kitimas „percepciniu momentu“ yra per greitas, kad būtų suvoktas – suvokiamas tik integrinis, vidutinis aukštis. Pavyzdys – *vibrato.* Tai greitas cikliškas aukščio kitimas; apytikriai 5–8 ciklai per sekundę. Taigi vienas ciklas apima daugmaž vieną „percepcinį momentą“ ir todėl aukščio kitimas nebėra suvokiamas – tik jaučiama ypatinga „virpėjimo“ kokybė.

Ritmo „chromatizmai“: mažos ritminės vertės. Kad būtų aiškiau, kokios įtakos greitų procesų suvokimas turi ritmo „chromatizmams“ susiformuoti, panagrinėsiu pavyzdį, kuriame gausu melizminių apdainavimų, mažų ritminių verčių. Tai daina „Vaikščiojo tėvulis pabarėmis“ (Četkauskaitė, 2006, p. 28 (Nr. 1); transkripcija 20 pvz.). Palyginsiu jos 4 ir 5 numeriais pažymėtų atkarpų posminių variantų trukmes – pamatuotas bei atsirandančias iš transkripcijos.



21 pvz. Dainos „Vaikščiojo tėvulis pabarėmis“ (Četkauskaitė, 2006, p. 28 (Nr. 1)) akustinių matavimų rezultatų ir transkripcijos palyginimas (4 varijuojanti atkarpa; žr. 20 pvz.). Pilka juosta vaizduoja transkripcijoje korektiškai užrašytas ritmines vertes



22 pvz. Dainos „Vaikščiojo tėvulis pabarėmis“ (Četkauskaitė, 2006, p. 28 (Nr. 1)) akustinių matavimų rezultatų ir transkripcijos palyginimas (5 varijuojanti atkarpa, žr. 20 pvz.). Pilka juosta vaizduoja transkripcijoje korektiškai užrašytas ritmines vertes

Iš pradžių tenka aptarti vieną transkripcijos metodikos problemą. Užrašant greitus pasažus nuo seno neretai remiamasi sulėtintos įrašo perklausos metodu, t. y. teigiama, jog, klausant įrašo lėčiau, lengviau suvokti trumpas detales. Taip iš tikrųjų ir yra, tačiau čia nereikia pamiršti kai kurių pavojų: lėtai perklausant įrašą atsiranda ir papildomų elementų, nesuvokiamų klausantis normaliu greičiu. Turbūt geriausias čia jau minėtas *vibrato* pavyzdys – klausant *vibrato* sulėtintai, jis suvokiamas kaip trilis. Tačiau, matyt, nekiltų abejonių, kad transkripcijoje, skirtoje įprastam skaitymui ir analizei, vibrato žymėjimas trilio natų virtine būtų mažų mažiausiai keistas[15]. Galima rasti ir daugiau pavyzdžių, kai klausantis lėčiau girdimos ne (tik) ilgesnės trukmės, o nauji elementai, kitokia garso kokybė.

Trumpai tariant, klausantis lėčiau neretai „išlenda" suvokimo požiūriu fiktyvūs elementai, transkripcijose atsiranda papildomų fiktyvių natų. Tai įdomi problema, jai išsamiau patyrinėti reikėtų atskirų studijų. Čia tik atkreipiu dėmesį, kad 20 pvz. transkripcijoje smulkių natų yra aiškiai per daug (ypač melizminių). Todėl, lyginant akustinių matavimų rezultatus su transkripcijos duomenimis, reikalui esant smulkesnės ritminės vertės sujungtos. Lyginimų rezultatai pateikti 21 ir 22 pvz. (analogiškai 19 pvz.). Matyti, kad ilgesnės trukmės (aštuntinės) transkripcijoje užrašytos daugmaž korektiškai, tačiau jau užrašant šešioliktines atsiranda stambesnių netikslumų.

Išvados

Lietuvių etnomuzikologų minimi chromatizmai lietuvių liaudies dainų melodijose (bent jau dažniausiai) yra fiktyvūs. Jie atsiranda klaidingai interpretuojant savitas liaudies muzikos darnas, pasižyminčias plačiomis intonavimo zonomis. Analogiškai dėl klaidingo ritmikos interpretavimo transkripcijose atsiranda ritmo „chromatizmai" („variantai").

Chromatizmų požiūriu lietuvių etninės muzikos transkripcijos laikytinos schematiškomis, remiantis jomis negalima daryti tiesioginių išvadų apie chromatinę kaitą. Tuo nenorima pasakyti, kad, pavyzdžiui, Ch. Bartscho rinkinio transkripcijų autoriai kalti dėl klaidingų transkripcijų (juolab kad jie patys minėjo liaudies dainų užrašymo problemas) – jie taikė tuometinę metodologiją, rėmėsi tuometine liaudies muzikos samprata. Tačiau suvokiant muzikinių kalbų skirtumo pavojus (pasaulio etnomuzikologijoje tai siejama su vadinamąja *emic/etic* problema), šių transkripcijų negalima „skaityti pažodžiui" – jas reikia interpretuoti. Šiais laikais, kai yra galimybė įdėmiai perklausyti garso įrašus, transkribuotojui svarbu perprasti pateikėjo muzikinę kalbą ir menamų chromatizmų atveju intonavimą, ritmo figūras žymėti apibendrintai.

Remiantis straipsnyje pateiktu tyrimu turbūt nebereikia įrodinėti, kaip svarbu muzikologijoje (ir, aišku, ne tik) pasirinkti tinkamą metodą ir atsikratyti teorinių stereotipų. Juk jeigu *a priori* apsiribojame siaura nuostata, kad liaudies dainininkas taip pat, kaip ir mes, mąsto tolygiosios temperacijos kategorijomis, nesunkiai prieiname prie absurdiškų išvadų apie chromatinę derminę kaitą. Šį, atrodytų, paprastą minties žingsnį – kad tas dainininkas mąsto ir suvokia nebūtinai kaip mes – muzikologai ir etnomuzikologai žengia paradoksaliai sunkiai.

Straipsnio tyrimu parodoma, kad akustinė analizė – tai ne kažkoks egzotiškas ar papildomas metodas muzikologijoje. Čia būtent akustine analize atskleidžiami muzikiniai fenomenai, o įprasti muzikologiniai metodai pasirodo esą bejėgiai ir pastūmėjantys nonsenso link.

Beje, tos pačios, kaip ir „chromatizmų", metodo problemos sukūrė ir kitą gimininga mitą – apie vadinamąsias „senovės graikų" dermes lietuvių liaudies muzikoje. Išsamiais tyrinėjimais parodyta, kad tokios dermės – savitų liaudies muzikos dermių neadekvataus interpretavimo rezultatas (Ambrazevičius, 2006a; 2008a, p. 167–171).

***

Ir pabaigai. Galbūt vis tiek atsiras (žinau, kad atsiras) gerbiamas skaitytojas, kuris paklaus: kaipgi čia taip – negi etnomuzikologai, prityrę specialistai, „iššifravo" melodijas klaidingai?

Čia vertėtų prisiminti vadinamuosius **transkripcijos eksperimentus**: tradicinės muzikos ekspertai transkribuoja garso įrašą, paskui atliekama lyginamoji transkripcijų analizė[16]. Aleksandras Listopadovas aprašo vieno tokio eksperimento rezultatus (Листопадов, 1909). Eksperimente dalyvavo autoritetingi Maskvos muzikinės etnografijos komisijos nariai: Sergejus Tanejevas, Boleslavas Javorskis, Jevgenija Liniova ir kiti. Jiems buvo pateiktas rusų vestuvinės dainos įrašas. Pasak A. Listopadovo, „dainos melodija niekaip netilpo į temperacijos rėmus". „Rezultatai pasirodė visiškai netikėti ir neįprasti" – ekspertai absoliučiai skirtingai interpretavo dainos dermę. Tai paaiškinti visai nesunku: ši dermė nebuvo įprasta diatoninė, intervalų kategorijos savitos ir neatitinkančios įprastos temperacijos, todėl ekspertams kilo gana individualios „įspraudimo į temperacijos rėmus" problemos. Dabar įsivaizduokime, kad kiekvienas ekspertas sukuria savo (skirtingą, individualią) teoriją apie intervaliką, neva būdingą klausomai melodijai. Tos teorijos neva atspindi originalų muzikinį pateikėjo mąstymą, „atitinka realybę", bet juk jos prieštarauja viena kitai. Manau, tolesni komentarai nebereikalingi.

Nuorodos

1 Straipsnio rengimą parėmė Lietuvos valstybinis mokslo ir studijų fondas.

2 Būtent Mažosios Lietuvos dainų melodijos, kurių notacijos pasižymi chromatizmų bei derminio svyravimo gausa, galėtų būti etaloniniu aptariamojo fenomeno tyrimo objektu; apie tai žr. straipsnyje toliau.

3 Pavyzdžiui, J. Čiurlionytė konstatuoja eolinės bei harmoninės dermių „varžymąsi“ (1955, p. 18). Dar keli jos teiginiai iš tos pačios knygos: „dar dažniau girdėti vieną dainininką dainuojant tą pačią melodiją dviem būdais – eoline ir harmonine derme“ (ten pat, p. 18); „intonacinės kryptys rodo, kad melodija yra iš eolinės perėjusi į harmoninę“ (ten pat, p. 19); „anksčiau nurodytos kadencijos yra būdingos ne tik harmoninėms, bet ir eolinėms melodijoms“ (ten pat). Žr. taip pat Čiurlionytė, 1969, p. 229–230.

4 Nikolajaus Garbuzovo sugalvotas terminas (Рагс, 1980). Jis maždaug atitinka E. M. von Hornbostelio *Klangbreite* (Schneider, 1994, p. 225–226).

5 Mažosios ir didžiosios tercijos diferencijavimo tyrimai parodė, kad vienareikšmiškai apibrėžti neįstengiama intervalų tik maždaug 20 centų aplinkoje apie „neutraliąją“ terciją (didžioji tercija minus ketvirtatonis arba mažoji tercija plius ketvirtatonis) (Locke and Kellar, 1973). Pagal kitus eksperimentus, neapibrėžtumo sritys diferencijuojant įvairius intervalus yra 24–30 centų (vadinamieji „tarpiniai“ intervalai; Гарбузов, 1980, p. 92).

6 Tokie sistemingi nuokrypiai tampa emocijų, išraiškos, struktūros kūrimo kodais (Sundberg, 1991; Friberg, 1995).

7 *Difference limen* arba *just noticeable difference* (*JND*, angl.).

8 Apskritai trumpalaikė atmintis operuoja kaip tik 7±2 elementais, todėl šis skaičius dar vadinamas operaciniu vienetu: „Žmonės linksta skirstyti vienos rūšies (aukščio, trukmės, tembro ir t. t.) pojūčius į 5–9 kategorijas. Skirtingų dirgiklių gali būti daugiau kaip devyni, tačiau klausytojas visus juos sudėlioja į šio riboto skaičiaus klases“ (Stockmann, 1977, p. 70).

9 Kaip jau minėta, europinio muzikinio mąstymo zona apima temperuotą pustonį, tikriau, ji yra šiek tiek siauresnė, jei atsižvelgsime į neapibrėžtumo juostą. Kitoms muzikinėms kultūroms būdingos aukščio zonos gali daugiau ar mažiau skirtis nuo temperuoto pustonio. Įvairius teorinius tokio nesutapimo atvejus yra nagrinėjęs Michio Kitahara (1970).

10 T. y. aukščio atlikimo arba intonavimo taisyklės (angl. *rules of intonation*; Leukel and Stoffer, 2004, p. 77).

11 Angl. *'leading tone' rule*: „pavyzdžiui, slinktyje iš vedamojo tono į toniką vedamasis tonas dažnai atliekamas aukščiau, nei turėtų būti tolygiojoje temperacijoje“ (Friberg, Bresin, and Sundberg, 2006, p. 151). Ir A. Rakowskis mato vedamojo tono „įtemptumo“ tendenciją, pasireiškiančią jo paaukštintu intonavimu (Rakowski, 1990).

12 Suvokiamos ritminės trukmės atitinka laiko intervalus tarp paeiliui einančių garsų atakų (*IOI – Inter-onset-intervals*; žr., pavyzdžiui, Snyder, 2000, p. 162–163).

13 Čia reikėtų apibrėžti ir kitas šių dviejų kategorijų ribas (apatinę 1:1 ir viršutinę 2:1), ir net kitas kategorijas. Tačiau kadangi transkripcijoje užrašytos tik dvi trukmės santykio kategorijos, jos pirmiausia ir domina. Supaprastintai laikau, kad kitų kategorijų nagrinėjamame pavyzdyje nėra.

14 Tarkime, 5:4, 6:5 ar pan. (šiaip jau neverta užrašinėti sveikų skaičių santykiais, nes dainininkas tikrai taip nesuvokia ir neskaičiuoja).

15 Įdomu, kad greitas cikliškas garso aukščio kitimas yra suvokiamas kaip *vibrato*, bet tik tuo atveju, kai vidutinis aukštis nekinta arba kinta mažai. Jei yra priešingai (pavyzdžiui, jei vidutinis aukštis glisanduoja), girdimas nebe *vibrato*, o aukštyneigė ar žemyneigė trumpų garsų slinktis (Seeger, 1971, p. 189; Sundberg, 1999, p. 204).

16 Bene žinomiausias yra toks simpoziumas, surengtas amerikiečių Etnomuzikologijos draugijos (*Society for Ethnomusicology*) 1963 metais (England *et al.*, 1964). Robertas Garfiasas, George'as Listas, Willardas Rhodesas ir Mieczyslawas Kolinskis turėjo transkribuoti bušmenų dainos be žodžių įrašą, palydimą savito akompanavimo muzikiniu lanku. Apie kitus transkripcijos eksperimentus žr. Алексеев, 1990, p. 93–94; List, 1974.

Literatūra

Ambrazevičius, Rytis. *Etninės muzikos notacija ir transkripcija.* Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 1997.

Ambrazevičius, Rytis. „Sutartinių darna: psichoakustinis aspektas“. In: *Lietuvos muzikologija*, 2003, t. 4, p. 125–135.

Ambrazevičius, Rytis. "Pseudo-Greek Modes in Traditional Music as Result of Misperception". In: *ICMPC9. Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception and Cognition. 6th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music. Alma Mater Studiorum University of Bologna, Italy, August 22–263*, Mario Baroni, Anna Rita Addessi, Roberto Caterina, and Marco Costa, eds. Stockholm, Bologna: Bononia University Press, 2006a, p. 1817–1822. Taip pat internetinė prieiga: http://www.marcocosta.it/icmpc2006/pdfs/394.pdf.

Ambrazevičius, Rytis. „Derminiai pseudovariantai tradicinėje muzikoje“. In: *Tradicija, autorystė, kūrinio ribos ir interpretacijos laisvė*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2006b, p. 87–94.

Ambrazevičius, Rytis. *Psichologiniai muzikinės darnos aspektai. Jų raiška lietuvių tradiciniame dainavime.* Kaunas: Technologija, 2008a.

Ambrazevičius, Rytis. „Lietuvių etnomuzikologinės transkripcijos problemos“. In: *LMTA 75-metis: meno kūrybos, mokslo ir pedagogikos raida.* Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2008b (spaudoje).

Ambrazevičius, Rytis, and Irena Wiśniewska. "Chromaticisms or Performance Rules? Evidence from Traditional Singing". In: *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 2008, v. 2, n. 1&2, p. 19–31.

Bartsch, Christian. *Dainu Balsai. Melodieen litauischer Volkslieder gesammelt und mit Textübersetzung, Anmerkungen und Einleitung im Auftrage der Litauischen Litterarischen Gesellschaft herausgegeben von Christian Bartsch.* Bd. I, Bd. II, Heidelberg: Carl Winters Universitäts Buchhandlung, 1886, 1889.

Bartschas, Christianas. *Dainų Balsai.* Red. J. Čiurlionytė, L. Burkšaitienė ir V. Daniliauskienė; antrasis Bartsch 1886, 1889 leidimas, Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2000.

Chenoweth, Vida. *Melodic Perception and Analysis. A Manual on Ethnic Melody.* Papua New Guinea: Summer Institute of Linguistics Ukarumpa, E. H. D., 1972.

Četkauskaitė, Genovaitė, sud. ir par. *Dzūkų melodijos.* Vilnius: Vaga, 1981.

Četkauskaitė, Genovaitė, sud. ir par. *Lietuvių liaudies muzika. II. Aukštaičių dainos. Šiaurės rytų Lietuva.* Vilnius: Lietuvos muzikos akademijos Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyrius, 1998a.

Četkauskaitė, Genovaitė. *Lietuvių liaudies dainų melodijų tipologija.* Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1998b.

Četkauskaitė, Genovaitė, sud. ir par. *Dzūkų dainininkė Marė Kuodžiūtė-Navickienė.* Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyrius, 2006.

Čiurlionytė, Jadvyga. *Lietuvių liaudies dainos.* Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1955.

Čiurlionytė, Jadvyga. *Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai.* Vilnius: Vaga, 1969.

Dowling, W. Jay, and Dane L. Harwood. *Music Cognition.* Orlando [...]: Academic Press, 1986.

England, Nicholas M., Robert Garfias, Mieczyslaw Koliński, George List, Willard Rhodes, and Charles Seeger. "Symposium on Transcription and Analysis: A Hukwe Song with Musical Bow". In: *Ethnomusicology*, 1964, v. 8, t. 3, p. 223–277.

Fyk, Janina. "Static and Dynamic Model of Musical Intonation". In: *SMAC 93. Proceedings of the Stockholm Music Acoustics Conference. July 28–August 1, 1993.* A. Friberg *et al.*, eds. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music, 1994, p. 89–95.

Fyk, Janina. *Melodic Intonation, Psychoacoustics, and the Violin.* Zielona Góra: Organon, 1995.

Friberg, Anders. "Generative Rules for Musical Performance: A Formal Description of a Rule System". In: *Computer Music Journal*, 1991, No 15, p. 56–71.

Friberg, Anders. *A Quantitative Rule System for Musical Performance. Doctoral dissertation.* Stockholm: Kungl Tekniska Högskolan, 1995.

Friberg, Anders, Roberto Bresin, and Johan Sundberg. "Overview of the KTH Rule System for Musical Performance". In: *Advances in Cognitive Psychology*, 2006, n. 2 (2–3), p. 145–161.

Gabrielsson, Alf. "The Performance of Music". In: *Psychology of Music* (2nd edition), ed. D. Deutsch, San Diego, London: Academic Press, 1999, p. 501–602.

Kitahara, Michio. "A Formal Model of Syncretism in Scales". In: *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1970, No 2, p. 121–126.

Kopiez, Reinhard. "Intonation of Harmonic Intervals: Adaptability of Expert Musicians to Equal Temperament and Just Intonation". In: *Music Perception*, 2003, No 20 (4), p. 383–410.

Krištopaitė, Danutė, ir Laima Burkšaitienė. „Gervėtiškių vestuvinės dainos". In: Norbertas Vėlius ir kt. *Gervėčiai*, Vilnius: Mintis, 1989, p. 288–308.

Krištopaitė, Danutė, Norbertas Vėlius ir Danutė Kuzinienė, sud. ir par. *Čiulba ulba sakalas. Petro Zalansko tautosakos ir atsiminimų rinktinė.* Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2008.

Leukel, Winfried, and Thomas Stoffer. "The Influence of Harmonic Context on the Tuning of Thirds Played by Professional Flautists". In: *Psychology of Music*, 2004, No 32 (1), p. 75–88.

List, George. "The Reliability of Transcription". In: *Ethnomusicology*, 1974, v. 18, n. 3, p. 353–377.

Locke, Simeon, and Lucia Kellar. "Categorical Perception in a Non-Linguistic Mode". In: *Cortex*, 1973, No 9, p. 355–369.

Miller, George A. "The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits in Our Capacity for Processing Information". In: *Psychology Review*, 1956, No 63, p. 81–97.

Morrison, Steven J., and Janina Fyk. "Intonation". In: R. Parncutt and G. E. McPherson, eds. *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning.* New York: Oxford University Press, 2002, p. 183–197.

Nakienė, Austė, ir Rūta Žarskienė, sud. *Suvalkijos dainos ir muzika. 1935–1939 metų fonografo įrašai.* Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2003.

Petrošienė, Lina. „Mažosios Lietuvos, Suvalkijos ir Veliuonos apylinkių liaudies dainų melodijų paralelės". In: *Res Humanitariae I.* Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 2007, p. 95–124.

Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva. „Sutartinių darna: kognityvinis aspektas". In: *Lietuvos muzikologija*, 2003, t. 4, p. 136–143.

Rakowski, Andrzej. "Intonation Variants of Musical Intervals in Isolation and in Musical Contexts". In: *Psychology of Music*, 1990, No 18, p. 60–72.

Razmukaitė, Joana Giedrė. „Gervėčių melodijos". In: Vida Daniliauskienė ir Joana Giedrė Razmukaitė, sud. ir par. *Gervėčių melodijos*, Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2003, p. 4–10.

Rosch, Eleanor. "Cognitive Reference Points". In: *Cognitive Psychology*, 1978, No 7, p. 532–547.

Ross, Jaan. "A Study of Timing in an Estonian Runic Song". In: *Journal of the Acoustical Society of America*, 1989, v. 86, n. 5, p. 1671–1677.

Schneider, Albrecht. "Psychological Theory and Comparative Musicology". In: B. Nettl and P. V. Bohlman, eds. *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994, p. 293–317.

Seeger, Charles. "Prescriptive and Descriptive Music Writing". In: *The Musical Quarterly*, 1958, v. 44, n. 2, p. 184–195.

Shackford, Charles R. "Intonation in Ensemble String Performance". In: *Journal of the Acoustical Society of America*, 1956, No 28, p. 150.

Snyder, Bob. *Music and Memory. An Introduction.* Cambridge: The MIT Press, 2000.

Spender, Natasha, and Rosamund Shuter-Dyson. "Psychology of Music". In: Stanley Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan Publishers, 1995, v. 15, p. 388–427.

Stockmann, Doris. "Some Aspects of Musical Perception". In: *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1977, No 9, p. 67–79.

Sundberg, Johan. "Music Performance Research: An Overview". In: J. Sundberg, L. Nord, and R. Carlsson, eds. *Music, Language, Speech and Brain.* Stockholm: Royal Institute of Technology (Macmillan Academic and Professional), 1991, p. 173–183.

Sundberg, Johan. "The Perception of Singing". In: *Psychology of Music* (2nd edition). Ed. D. Deutsch. San Diego, London: Academic Press, 1999, p. 171–214.

Vildžiūnienė, Rūta. *Lietuvos regionų liaudies dainų rinktinė.* Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 2007.

Алексеев, Эдуард. *Нотная запись народной музыки: теория и практика.* Москва: Советский композитор, 1990.

Гарбузов, Николай. „Зонная природа звуковысотного слуха". Из: Ю. Рагс, ред. *Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог.* Москва: Музыка, 1980, с. 80–145.

Рагс, Ю. „Концепция зонной природы музыкального слуха Н. А. Гарбузова". Из: Ю. Рагс, ред. *Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог.* Москва: Музыка, 1980, с. 11–48.

Листопадов, А. „К вопросу о записях народных песен". Из: *Музыка и жизнь*, 1909, н. 1, с. 5–6.

Summary

Chromaticisms in the melodies of Lithuanian folk songs are frequently discussed in the studies of Lithuanian ethnomusicologists. The founder of Lithuanian ethnomusicology Jadvyga Čiurlionytė was the first to discuss chromaticisms quite extensively, mostly in the melodies of Lithuania Minor (the Western part of Lithuania and Königsberg (Kaliningrad) district that belonged to Germany). Genovaitė Četkauskaitė also refers to chromaticisms quite often, mostly in the folk songs from Dzūkija (Southern Lithuania).

The present study aims to verify the phenomenon of chromaticisms, based on the collation of transcriptions with the results of measurements of acoustical pitch. At the beginning, basics of psychological categorization and its examples in music are introduced. The phenomenon of artificial pitch categorization is discussed, i.e., when the "outsider's" categorisation does not correspond to that of the "insider's". (For instance, in the example provided by Chenoweth (1972), the wide-zone manifestations of the interval of "generalized" third are misperceived as alternating minor and major thirds.) Then a typical example of pitch "chromaticism" is studied: the pitches in the short pattern (and its repeats in the melostrophes) of the selected song from Dzūkija are measured and the results are collated with the transcription. (Both the sound recording and the transcription are taken from one of the contemporary folk song publications, Četkauskaitė, 2006.) The collation reveals twofold mistakes in the transcription. First, the discrimination of several chromatic versions is a mistake since the corresponding pitch categories do not split into separate (isolated) subcategories. Second, even if the artificial discrimination was the goal, the results of the separation into the subcategories were different from the ones presented in the transcription. In other words, the occurrence of flats and neutrals in different melostrophes in the transcription does not correspond to reality. It means that the attempt of the transcriber to "decipher" precisely has failed because of the limitations of hearing.

Our recent study (Ambrazevičius and Wiśniewska, 2008) has revealed that the chromaticisms in the melodies from Lithuania Minor in Christian Bartsch's collection (1886; 1889) most probably should be also treated as the result of misinterpretation of the nuances of intonation. Although the corresponding sound recordings were available at that time, the tendencies to make sharps or flats in the Bartsch's tunes correspond ideally to the tendencies to intone slightly sharp or flat (i.e., to apply certain rules of pitch performance) in the neighbouring region of Suvalkija; the sound recordings (a bit newer) from Suvalkija are, luckily, available.

As our earlier studies show, the fictitious chromaticisms are abundant in Lithuanian ethnomusicologic studies.

The "chromaticisms" of rhythm, i.e., splitting one rhythmic category (such as quarter, quaver, etc.) into several subcategories is of the same nature as the "chromaticisms" of pitch. Several examples of the phenomenon are discussed.

Regina VAIŠNORAITĖ-MAROZIENĖ

Solinis koncertinių kanklių repertuaras (XX a. II p.–XXI a. pr.): faktūra ir jos atlikimo aspektai

Solo Repertoire for Lithuanian Concert Kanklės (the second half of the 20th century–the beginning of the 21st century): Facture and Aspects of Performing

Anotacija

Straipsnio tikslas – istoriškai apžvelgti pavyzdinius ir probleminius koncertinių kanklių muzikos notavimo bei muzikinio teksto atlikimo atvejus. Tyrimo objektą sudaro 1948–2008 m. sukurtų originalių kūrinių koncertinėms kanklėms faktūros, jos notavimo principų bei atlikimo ypatumų analizė. Šį darbą inicijavo autorei kilusios problemos, su kuriomis ji susidūrė atlikdama kūrinių kanklėms muzikinį tekstą. Ji priėjo prie išvados, jog nemaža dalis kompozitorių yra paviršutiniškai susipažinę su techninėmis akademinio kankliavimo galimybėmis. Autorė tikisi, kad straipsnis sulauks reikiamo kompozitorių, muzikologų ir atlikėjų dėmesio, prisidės prie tolesnio originalaus koncertinių kanklių repertuaro formavimo.

Reikšminiai žodžiai: koncertinės kanklės, akademinis kankliavimas, akordinė faktūra, ornamentinė faktūra, homofonija, polifonija, heterofonija, braukiamasis kankliavimas, mišrusis kankliavimas, „laisvasis“ kankliavimas, kankliavimas pirštais.

Abstract

The aim of the article is to make a historical review of standard and problematic cases of musical notation for concert *kanklės* (zither) and the performance of a musical text. The object of the article comprises the facture of the original pieces for unaccompanied kanklės, created during the period of 1948–2008, as well as the analysis of notation principles and performance peculiarities. The present article was initiated by the performing problems of musical text in compositions for kanklės, confronted by the author in her performing practice and presupposing the inference that quite a few composers are smatter of the technical possibilities of academic performing on the instrument. The author expects this article to receive an adequate attention of composers, musicologists and performers and to contribute to further creation of an original repertoire for concert kanklės.

Keywords: concert kanklės, academic playing the kanklės, accordic facture, ornamental facture, homophony, polyphony, heterophony, stroke-playing the kanklės, mixed playing the kanklės, playing the kanklės with fingers.

Įvadas

Lietuvių koncertinės kanklės[1] – jau pusšimtį metų gyvuojantis muzikos instrumentas. Per šį laikotarpį nusistovėjo jo forma, techninės ypatybės, atlikimo tradicijos, originalus repertuaras. Kaip žinoma, kintantis repertuaras, veikiamas šiuolaikinės muzikos tendencijų, yra viena pagrindinių instrumento ir skambinimo juo tobulėjimo prielaidų, todėl repertuaro formavimas visada buvo labai svarbus kanklių muzikos atlikėjų ir pedagogų uždavinys.

Nuo 1948 m. (tais metais kompozitorius Jonas Švedas parašė pirmuosius melodinius etiudus kanklėms solo) iki šių dienų koncertinėms kanklėms yra sukurta per 60 originalių kūrinių (čia neįtrauktas repertuaras vaikams): iš jų per 50 – kanklėms solo, 12 – kanklėms su liaudies instrumentų, styginių bei simfoninio orkestro pritarimu (stambios formos cikliniai kūriniai). Kanklėms kuriančių kompozitorių nėra daug: iš 20 kompozitorių, rašiusių ar teberašančių šiam muzikos instrumentui, mažiau nei pusė yra sukūrę daugiau nei po 2 kūrinius. Greta labiausiai koncertinių kanklių repertuarą papildžiusių kompozitorių, paminėtini: Valentinas Bagdonas (g. 1929) – 14 kūrinių (siuita ar pjesių ciklas yra traktuojamas kaip vienas kūrinys), Algirdas Bružas (g. 1960) – 11 kūrinių, Vaclovas Paketūras (g. 1928) – 9 kūriniai, Jonas Švedas (1908–1971) – 8 kūriniai.

Tokį kuklų kompozitorių, rašančių koncertinėms kanklėms, skaičių, matyt, lemia keletas priežasčių, viena jų yra ta, jog koncertinės kanklės – palyginti „jaunas“ muzikos instrumentas, dar tik besitvirtinantis akademinės muzikos baruose. Dėl originalaus repertuaro stygiaus kanklininkai kol kas yra priversti savo repertuarą pildyti įvairiomis transkripcijomis, kitų instrumentų kūrinių aranžuotėmis. Tačiau kitiems instrumentams parašytų kūrinių pritaikymas skambinti kanklėmis turi ir teigiamą pusę: sparčiai tobulėja kankliavimo technika, plečiasi instrumento techninės galimybės.

Tai, jog koncertinės kanklės šiandien nenusileidžia klasikiniams muzikos instrumentams, rodo gerokai pakitęs originalus šio instrumento repertuaras. Koncertinių kanklių formavimosi pradžioje atlikėjai tenkinosi liaudies dainų, šokių motyvais sukurtomis pjesėmis, variacijomis (Justinas Strimaitis (1895–1960), Jonas Švedas, Pranas Stepulis (1913–2007)), bet ilgainiui repertuaras ėmė modernėti: sudėtingesnė darėsi kūrinių muzikinė kalba, atsirado naujų išraiškos priemonių ir atlikimo būdų. Paanalizavus originalų koncertinių kanklių repertuarą, galima įžvelgti dvi pagrindines kūrybos kanklėms raidos kryptis: viena jų pagrįsta folkloro ir šiuolaikinės muzikos sinteze, kita remiasi moderniosiomis pasaulio muzikos tendencijomis. Pirmajai krypčiai atstovauja kompozitoriai Jonas Švedas, Vytautas Kairiūkštis (g. 1930), Anatolijus Lapinskas (g. 1946), Zita Bružaitė (g. 1966), Algimantas Kubiliūnas (g. 1939), Rimvydas Žigaitis (g. 1933), Jurgis Gaižauskas (g. 1922) ir kt. Moderniosios kanklių muzikos komponavimo kryptis ryškiai atsispindi kompozitorių Vaclovo Paketūro, Vlado Švedo (g. 1934), Algirdo Bružo, Valentino Bagdono, Leono Povilaičio (g. 1934), Jurgio Juozapaičio (g. 1942) kūryboje.

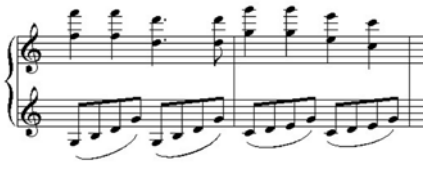
Gana vaizdžiai kūrybos kanklėms tendencijas atspindintis kriterijus yra originalių kūrinių faktūra ir jos notavimo principai. Pagal muzikos notavimo principus bei užrašyto teksto atlikimo galimybes originalaus koncertinių kanklių repertuaro raidą galima skirstyti į du nevienodos apimties etapus: 1948–1955 m. (pirmieji bandymai rašyti muziką g–g^3 diapazono kanklėms) ir 1956–2008 m. (c–c^4 diapazono koncertinių kanklių repertuaro formavimas).

Atsižvelgiant į tai, jog koncertinių kanklių repertuaras – plačiau beveik nenagrinėta tema, vienas pagrindinių straipsnio autorės, profesionalios kanklininkės, tikslų buvo istoriškai apžvelgti koncertinių kanklių muzikos notavimo raidą, muzikinio teksto atlikimo ypatumus, aptarti pavyzdinius ir probleminius originalių kūrinių kanklėms atlikimo atvejus. Autorė tikisi, jog šis straipsnis sulauks reikiamo kompozitorių, muzikologų ir atlikėjų dėmesio, prisidės prie tolesnio originalaus koncertinių kanklių repertuaro formavimo.

1948–1955 m. parašytų kūrinių muzikinis tekstas: notavimo ir atlikimo ypatumai

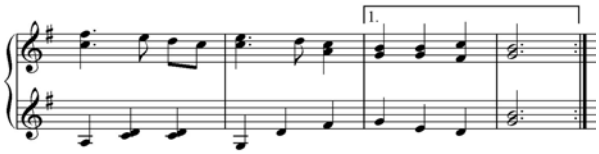
Šiuo laikotarpiu sukurtą kanklių repertuarą sudaro palyginti nedidelė, tačiau reikšminga kompozitorių mėgėjų J. Švedo ir J. Strimaičio pedagoginiais tikslais sukomponuotų miniatiūrų kanklėms solo ir kanklių duetui (J. Strimaitis) dalis. Šiais kūriniais autoriai siekė ne atskleisti meninius vaizdus, bet veikiau ištirti kankliavimo galimybes. Tai rodo faktas, jog šių kūrinių parašymo laikotarpiu buvo galutinai suformuoti ir susisteminti pagrindiniai akademinio kankliavimo būdai: braukiamasis (1948), pirštinis (1952) ir mišrusis (1953). Tiesa, iš paminėtų kūrinių galima išskirti 1950–1958 m. J. Strimaičio kompozicijas, kurios buvo skirtos skambinti paties autoriaus 1933–1934 m. suformuotu „laisvuoju“ kankliavimo būdu.

Beveik visos šiuo laikotarpiu kanklėms parašytos pjesės buvo homofoninės faktūros, paprastosios dviejų, trijų dalių ar variacijų formos, kurioms būdingos primityvios priemonės, gausu liaudies dainų, šokių citatų. Kūrinių muzikinis tekstas buvo užrašomas **vienoje penklinėje**, nes tuo metu gamintų kanklių diapazonas (g–g^3) leido kanklių muziką notuoti apsieinant be boso rakto[2]. Beje, J. Strimaičio kūrinių muzikinis tekstas buvo rašomas ne tik vienoje, bet ir dviejose penklinėse, gana dažnai naudojant boso raktą. Tačiau turint omenyje, kad dauguma šio autoriaus kompozicijų buvo skirtos kanklių duetui, negalima teigti, jog tai pirmasis kanklių istorijoje notavimo dviejose penklinėse atvejis (žr. J. Strimaičio dviejose penklinėse užrašytų kūrinių muzikinį tekstą). Žinant, jog „laisvuoju“ būdu buvo kankliuojama tik trimis kiekvienos rankos pirštais (1–3), sunku įsivaizduoti, kaip šiuo būdu vienomis kanklėmis būtų galima paskambinti tokį muzikinį tekstą:



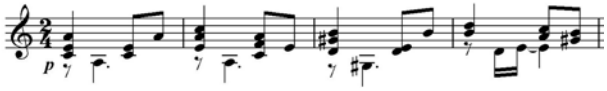
1 pvz. J. Strimaičio pjesės „Berneliai“ (1954) fragmentas (20–21 taktai)

Kad J. Strimaičio dviejose penklinėse užrašyti kūriniai buvo skirti dvejoms kanklėms, rodo ir abiejose eilutėse pasikartojančios natos:



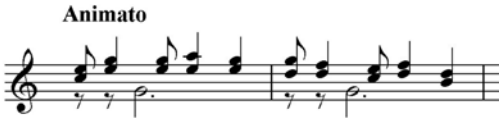
2 pvz. J. Strimaičio pjesės „Baltijos vėjelis“ (1955) fragmentas (29–32 taktai)

Kaip jau minėta, J. Strimaitis yra sukūręs pjesių, kurių muzikinis tekstas telpa į vieną penklinę. Atsižvelgiant į supaprastintą akompanuojančių balsų struktūrą, galima spėti, jog kūriniai „Kaimo šventė“, „Tūkstantis žingsnelių“ ir „Vilniaus legenda“ skirti kanklėms solo:



3 pvz. J. Strimaičio pjesės „Vilniaus legenda“ (1955) pradžios fragmentas

Dėl „laisvojo“ kankliavimo specifikos ypatumų kanklėmis solo atliekamų kūrinių **temos balsai ir pritariamieji balsai** galėjo būti **skambinami ta pačia ranka** (žr. 3 pvz.). Vis dėlto kankliavimui solo skirtuose J. Strimaičio kūriniuose taip pat pastebimos ir **skirtingų rankų funkcijų autonomiškumo užuomazgos**[3]: viena ranka skambina melodiją, kita – akompanimentą (paralelė su liaudišku ir akademiniu kankliavimu pirštais):



4 pvz. J. Strimaičio pjesės „Kaimo šventė“ (1955) pradžios fragmentas

Homofoninėmis ypatybėmis pasižymi ir didžiosios dalies J. Švedo etiudų iš ciklo „27 melodiniai etiudai“[4] faktūra. Pabrėžtina, jog šis ciklas pagrįstas visais pagrindiniais akademinio kankliavimo būdais: melodijos bei pritariamųjų balsų autonomiją kompozitorius išreiškia ne tik pirštiniu kankliavimo būdu (etiudai Nr. 20, 24, 25 ir 27), bet ir braukiamuoju (etiudai Nr. 3, 4, 7, 8, 9, 11, 21, 23) ar mišriuoju (etiudai Nr. 5, 12, 14, 16). Skirtingų rankų pirštais atliekamą melodiją ir akompanimentą kompozitorius traktuoja labai panašiai kaip J. Strimaitis: melodija skambinama viena ranka, pritariamieji balsai – kita. Vis dėlto etiudų cikle neretai pasitaiko, kad vien melodija ar akompanimentas (ypač jei yra keliagarsės struktūros) gali būti skambinami ir abiem rankomis. Taigi rankų autonomiškumas, būdingas skambinant klasikiniais muzikos instrumentais (fortepijonu, arfa), akademiniame kankliavime pradėjo formuotis tik XX a. 6-ame dešimtmetyje.

Gerokai nuo liaudiškojo kankliavimo nutolęs yra J. Švedo melodiniuose etiuduose homofoninei faktūrai atlikti naudojamas braukiamasis (taip pat mišrusis) kankliavimo būdas. Savo etiudų cikle J. Švedas pirmą kartą kankliavimo istorijoje braukiamuoju (mišriuoju) būdu atlikti skirto kūrinio **melodiją ir pritariamuosius balsus žymi atskirais natų koteliais**. Toks muzikinio teksto notavimas atlikėjui padeda geriau išryškinti melodijos ir akompanimento santykį (5 pvz.).

Reikia pabrėžti, jog sėkmingas kūrinio balsų diferencijavimas kompozitoriui leido į braukiamuoju (mišriuoju) skambinimo būdu atliekamus kūrinius įtraukti net **imitacinės polifonijos elementų** (6 pvz.).

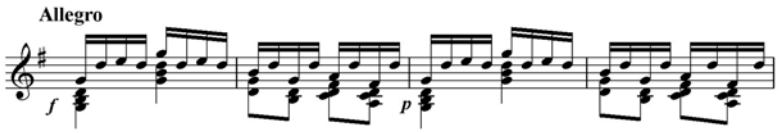
Mišrusis kankliavimo būdas, kuriuo atliekami keturi ciklo etiudai[5], akordinę faktūrą „išgelbsti“ nuo statiškumo ir monotonijos (šiomis ypatybėmis pasižymi ir braukiamuoju būdu atliekamų kūrinių skambesys). Taigi J. Švedo 27 melodinių etiudų ciklas buvo reikšminga kankliavimo galimybių tyrinėjimo studija, kurios vienas pagrindinių tikslų – galutinai suformuoti pagrindinius akademinio kankliavimo būdus, numatyti solinio koncertinių kanklių repertuaro formavimo kryptį. Nors 1948–1954 m. kanklėms parašyti kūriniai to meto atlikėjams kėlė nemenkų techninių sunkumų, šiandien daugelį minėtų J. Strimaičio ir J. Švedo kūrinių nesunkiai atlieka muzikos mokyklų aukštesniųjų bei konservatorijų pradinių specialybės klasių mokiniai.

1956–2008 m. parašyti kūriniai

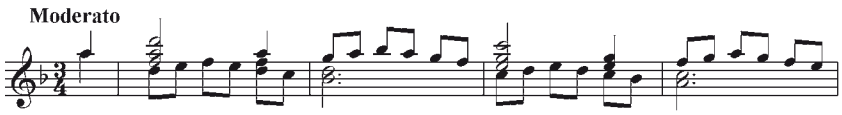
Muzikinio teksto notavimo ypatumai

Kompozitoriaus J. Švedo 27 melodinių etiudų cikle įžvelgiami originalaus kanklių repertuarto formavimo principai ryškiausiai atsispindi pirmajame šio kompozitoriaus cikliniame kūrinyje – Koncerte kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui (1956). Galima teigti, jog šiame kūrinyje buvo apibrėžti ne tik visi pagrindiniai akademinio kankliavimo būdai, bet ir suformuota kankliavimo galimybes atitinkanti kanklių muzikos notavimo sistema, kuria, šiek tiek papildyta, sėkmingai remiamasi iki šių dienų.

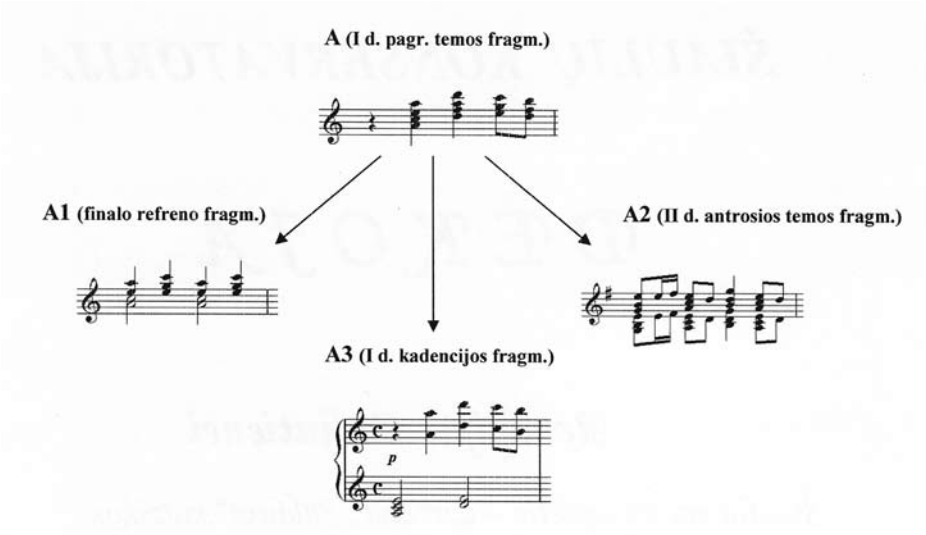
Homofoninė faktūra, skirtingose vietose įgaunanti tai **akordinį**, tai **harmoninį figūracinį pavidalą**, šiame koncerte yra tarsi paskata savaiminei ir nuosekliai koncertinių kanklių muzikos notavimo galimybių studijai



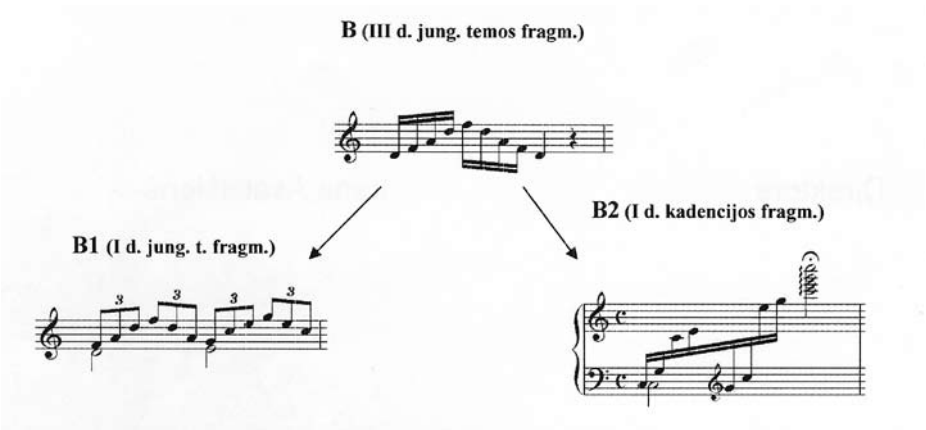
5 pvz. J. Švedo etiudo Nr. 14 iš ciklo „27 melodiniai etiudai“ kanklėms (1948–1952) fragmentas



6 pvz. J. Švedo etiudo Nr. 18 iš ciklo „27 melodiniai etiudai“ kanklėms (1948–1952) fragmentas



1 schema. Akordinės faktūros notavimo principai (1956)



2 schema. Figūracinės (ornamentinės) faktūros notavimo principai (1956)

susiformuoti. Kūrinį sudarančią muzikinę medžiagą pagal jos užrašymo pobūdį galima suskirstyti į dvi grupes:

a) melodija ir akordais jai pritariančių balsų variantai (žr. 1 scemą);

b) bendro pobūdžio ornamentinės figūracijos (žr. 2 schemą).

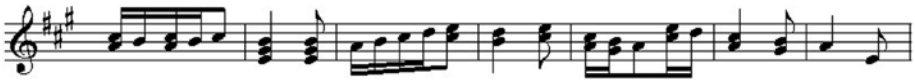
Schemose pavaizduotus faktūros notavimo būdus, atsižvelgiant į homofoninės muzikos balsų diferencijavimo galimybes, galima suskirstyti į šias kategorijas:

1. *Vienasluoksnis* muzikinio teksto notavimo principas (A ir B pavyzdžiai).

2. *Daugiasluoksnis* muzikinio teksto notavimo principas (A1 ir B1 pavyzdžiai).

Įsidėmėtina, jog **vienasluoksnis** koncertinių kanklių muzikos užrašymo būdas beveik nesiskiria nuo homofoninių liaudies melodijų notavimo, – tai lemia tam tikri originalių liaudies ir kompozitorių naudojamų melodijų faktūrų bendrumai (plg. A ir B pavyzdžius) (žr. 7 pvz.).

Beje, akademinis braukiamasis kankliavimas buvo suformuotas remiantis suvalkietiškuoju kankliavimu. Pažymėtina, jog susiduriame su lietuvių kalbotyroje bendrinės (literatūrinės) kalbos kildinimo iš suvalkietiškos tarmės fenomenu (dėl šios priežasties būtų logiška „bendrinės kankliavimo kalbos“ terminą sąlygiškai taikyti akademiniam braukiamajam kankliavimui apibūdinti)[6].



7 pvz. Dainos „Išleidai, močiute“ fragmentas
(įkankliavo P. Puskunigis, LTR rink. 3053 (6), 4453 (44). Šfr. J. Čiurlionytė)

Daugiasluoksnis muzikos užrašymo būdas struktūriškai yra artimas šiaurės rytų aukštaičių instrumentinių sutartinių ir šiame regione pasitaikančių sutartinių tipo homofoninių kūrinėlių notavimui (plg. A1 ir B1 pavyzdžius) (žr. 8 pvz.).

Remiantis akademinės ir tradicinės (foklorinės) muzikos notavimo paralelėmis, galima daryti prielaidą dėl pirmųjų koncertinėms kanklėms parašytų kūrinių, pagrindusių vėlesnį (šiuolaikinį) koncertinių kanklių repertuarą, sąsajų su liaudiškojo kankliavimo repertuaru. O struktūriškai sudėtingesni koncertinių kanklių muzikos notavimo pavyzdžiai (A2, B2, A3) labiau sietini su klasikinių muzikos instrumentų (pvz., fortepijono, arfos ir kt.) muzikos užrašymo ypatumais.

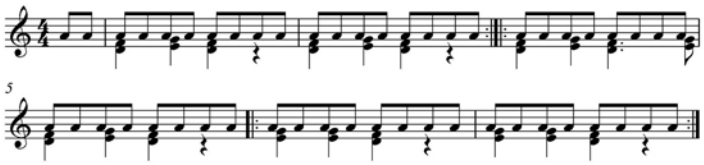
J. Švedo suformuotų muzikos kanklėms notavimo principų laikėsi visi kompozitoriai, rašę muziką koncertinėms kanklėms, ir tai rodo nuoseklų minėtų **notavimo būdų perimamumą**. Po pirmųjų J. Švedo kūrinių kanklėms solo akademinio kankliavimo praktikoje nusistovėjo pagrindinės kanklių muzikos notavimo nuostatos: vienoje penklinėje buvo užrašoma muzika, skirta atlikti pirštais, braukiamuoju bei mišriuoju kankliavimo būdais, dviejose penklinėse buvo užrašomas muzikinis tekstas, skirtas skambinti pirštais. Ši nuostata beveik nesikeitė iki šiol.

Akademinis braukiamasis (taip pat ir mišrusis[7]) **kankliavimas** nuo pat jo susiformavimo pradžios (1948) buvo labiausiai siejamas su liaudiškojo kankliavimo tradicijomis. Nors šis kankliavimo būdas techniškai buvo gana ribotas, kompozitoriai dažniausiai jį naudojo kūriniuose kaip liaudiškojo kankliavimo elementą, sąsajų su lietuviškuoju folkloru apraišką.

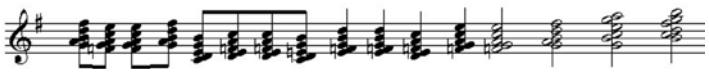
Beje, J. Švedo suformuota braukiamuoju (mišriuoju) kankliavimo būdu atliekamos muzikos notavimo sistema beveik nepakito iki šių dienų. Tokiu būdu atliekama muzika dažniausiai yra *homofoninės* faktūros (A, A1, B1, žr. 1 ir 2 schemas), natos užrašomos vienoje penklinėje, kartais skirtingų krypčių natų koteliais yra išskiriamos dviejų balsų partijos. Tokiais principais brauktuku atliekamą muziką notavo kompozitoriai: V. Paketūras (Preliudas Nr. 4 iš ciklo „5 preliudai solo kanklėms“, 1963, Koncertas kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui, II–III d., 1964, Baladė kanklėms solo, 1974, diptikas „Lietuvos vaizdai“, 1979), A. Lapinskas (Sonatina kanklėms solo, 1973), J. Gaižauskas (Koncertas kanklėms, styginių orkestrui, timpanams, birbynei ir fleitai, 1974), V. Bagdonas („Ornamentai“, 1983, Koncertas kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui Nr. 1, 1986, Sonata-fantazija kanklėms solo, 1990), A. Bružas (Koncertai kanklėms Nr. 1–5, 1990, 1991, 1997, 2006, 2008, Siuitos kanklėms „Medžių ošimas“, 1995, „Vandens malūnas“, 2000).

Nors braukiamuoju būdu atliekamos kanklių muzikos notavimo tradicija iki šių laikų tebėra beveik nepakitusi, galima įžvelgti jos notavimo pokyčių. Vienas pirmųjų kompozitorių, naujomis idėjomis praturtinusių braukiamojo kankliavimo raidą, buvo Jurgis Juozapaitis. Šio kompozitoriaus Sonatos kanklėms (1972) faktūra gerokai nutolo nuo iki šiol vyravusios *homofoninės* kūrinių kanklėms sanklodos: sonatoje galima įžvelgti sumaniai kompozitoriaus naudojamus polifonijos elementus: slaptąją balsavadą, nonos intervalu skambančią melodiją, kurios inversijoje galima įžvelgti šiaurės rytų aukštaičių sutartiniškųjų sekundų (9 pvz.) ir netgi – senosios *heterofonijos* refleksijų (10 pvz.).

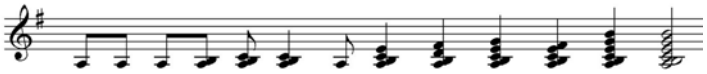
J. Juozapaičio sonatoje esama įvairių harmoninių (diatoninis garsaeilis, senosios septynialaipsnės dermės), ritminių (sinkopuotas ritmas, atvira metroritmika – be takto brūkšnių), melodinių (improvizacinė unisonu skambanti melodija), atlikimo (kone visas kūrinys skambinamas braukiamuoju būdu) ir kitų priemonių, atspindinčių glaudžius šio kūrinio ryšius su lietuviškuoju folkloru.



8 pvz. Pjesės „Liap liap“ fragmentas (įkankliavo P. Lapienė. A. Sabaliauskas. *Lietuvių dainų ir giesmių gaidos*, p. 153)



9 pvz. J. Juozapaičio Sonatos kanklėms solo (1972) I dalies fragmentas



10 pvz. J. Juozapaičio Sonatos kanklėms solo I dalies fragmentas

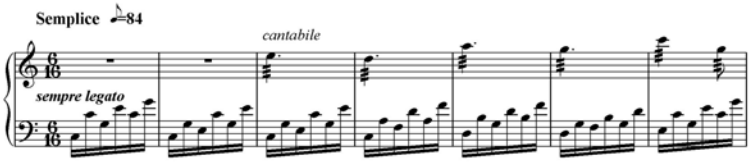
J. Juozapaičio kūrybines idėjas perėmė ir išplėtojo kompozitoriai I. Paukštytė (Dvi pjesės kanklėms solo, 1977), J. Paulikas (Variacijos kanklėms solo, 1975).

Mišrusis akademinis kankliavimas ir juo atliekamos muzikos notavimas beveik nesiskiria nuo liaudiško mišriojo kankliavimo ir jam būdingo muzikos fiksavimo tradicijų: šiuo būdu atliekamas muzikinis tekstas dažniausiai užrašomas vienoje penklinėje. Tiesa, yra keletas išimčių. Turint omenyje, jog mišriuoju kankliavimu gali būti vadinamas ir toks skambinimas, kai pakaitomis arba tuo pačiu metu grojama ir brauktuku (plektru), ir pirštais, natos gali būti užrašomos dviejose penklinėse[8] (11 pvz.).

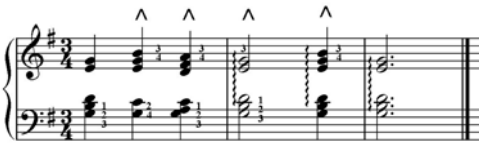
Minėtas kankliavimo būdas dėl savo struktūros gali būti vadinamas **sąlygiškai mišriuoju**. Panašiai gali būti notuojama ir tokiu būdu (viršutinė akordo nata skambinama brauktuku, likusios – pirštais) atliekama akordinė faktūra (12 pvz.).

Nors **akademinis kankliavimas pirštais** labiausiai nutolęs nuo liaudiškojo kankliavimo tradicijų, jis nuo pat suformavimo (1952) buvo laikomas vienu perspektyviausių būdų. Dėl šios priežasties net 38% viso solinio koncertinių kanklių repertuaro yra atliekama vien pirštais, o 50% viso repertuaro bent viena kūrinio dalis skambinama pirštais. Kad kankliavimas pirštais jau kanklių repertuaro formavimo pradžioje buvo laikomas perspektyviausiu, rodo tai, jog iš 23-jų 1956–1976 m. kanklėms parašytų kūrinių net 12 yra atliekami pirštiniu būdu. Paminėti skaičiai paaiškina, kodėl kankliavimas pirštais ir šio skambinimo būdo žymėjimas natose labiausiai evoliucionavo, lyginant su kitais būdais. Skirtingose penklinėse užrašomos techniškai sudėtingos ir savarankiškos partijos lėmė skambinimo pirštais technikos tobulėjimą ir vis didesnį kompozitorių dėmesį šiam kankliavimo būdui. Sisteminga kankliuoti pirštais skirtos muzikos notavimo raida atspindi nuosekliai tobulėjančią šitokio kankliavimo techniką. Antai, minėtam kankliavimo būdui plačiai prigijus akademiniame skambinime, kai kurių kūrinių natose pradėti žymėti net **keturi savarankiški balsai** (13 pvz.).

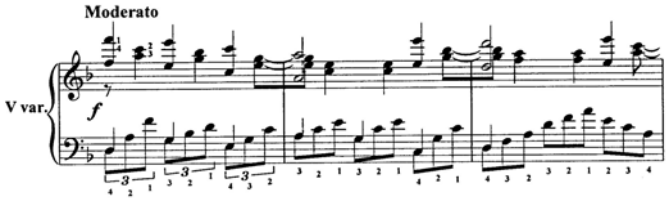
Toks balsų individualizavimas *homofoninės* sanklodos kūriniuose gali būti laikytinas **prielaida formuotis *polifoninės* faktūros užuomazgoms**: kankliavimo pirštais technikos lygis jau ėmė atspindėti atlikėjų galimybę skambinti polifoninės sanklodos kūrinius. Tiesa, dar 1957 m. variacijų lietuvių liaudies dainos „O kai aš“ tema pirmoje variacijoje kompozitorius J. Švedas panaudojo elementariausią imitacinės polifonijos formą – kanoną. V. Paketūras Preliude Nr. 2 iš ciklo „5 preliudai kanklėms solo “ (1963) *fugato* principu išplėtojo pagrindinę preliudo temą. Beje, šiame kūrinyje – pirmą kartą kankliavimo istorijoje – natos užrašomos net **trijose penklinėse** (14 pvz.).



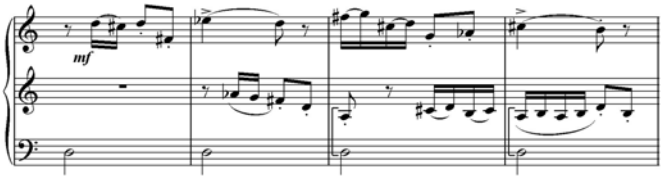
11 pvz. J. Švedo Preliudo iš ciklo „Preliudas ir fuga *C-dur*“ (1966) fragmentas



12 pvz. V. Paketūro Variacijos Nr. 4 iš ciklo „Tema su variacijomis“ (1964) pabaiga



13 pvz. J. Švedo Variacijų lietuvių liaudies dainos „Kas nori valioj augti“ tema (1959) fragmentas



14 pvz. V. Paketūro Preliudo Nr. 2 iš ciklo „5 preliudai kanklėms solo“ (1963) fragmentas

Vėliau tokį notavimo būdą pamėgo kompozitoriai J. Švedas (pjesė „Pageltę lapai“, 1965, fuga iš ciklo „Preliudas ir fuga *C-dur*“, 1966) ir A. Lapinskas („Raliuotinė“, 1987). Polifoninio kanklėms parašyto kūrinio etalonu iki šių dienų yra laikoma J. Švedo Fuga iš ciklo „Preliudas ir fuga *C-dur*“ kanklėms solo (1966) (15 pvz.).

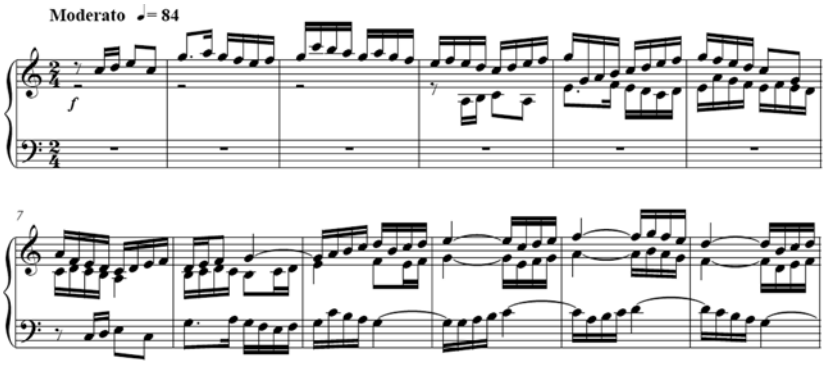
Originaliame koncertinių kanklių repertuare polifoninės faktūros kūrinių nėra gausu. Tarp kompozitorių, rašiusių minėto stiliaus kūrinius, galima paminėti V. Bagdoną (Pjesė Nr. 8 iš ciklo „20 pjesių kanklėms solo“, 1986–1987, Polifoninė siuita kanklėms solo, 1996) ir V. Paketūrą (10 preliudų ir fugų kanklėms solo, 2001).

Muzikinio teksto atlikimo aspektai

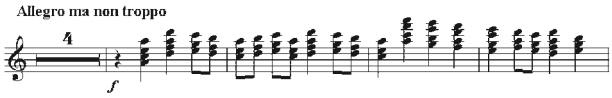
Vienokio ar kitokio skambinimo būdo pasirinkimą lemia ne tik kūrinio faktūros tipas ir techniniai jo žymėjimo aspektai. Didelės įtakos turi ir įvairūs papildomi veiksniai: norimo išgauti garso charakteris, skirtingos sanklodos muzikinių audinių tarpusavio jungimo bei akompanimento (cikliniuose kūriniuose: koncertuose kanklėms solo ir orkestrui) struktūros ypatumai ir kt.

Muzikinio teksto užrašymo ir jo atlikimo santykio aspektu panagrinėkime jau minėtą J. Švedo koncertą kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui. Šiame kūrinyje įžvelgiamas istoriškai nusistovėjęs faktūros ir nuo jos priklausančių skambinimo būdų sąveikos santykis. Veržlios pirmosios dalies pagrindinė (*a*) bei koncerto finalo refreno (*b*) temos yra atliekamos braukiamuoju būdu (16 ir 17 pvz.). Antrosios dalies pirmoji tema taip pat atliekama braukiamuoju būdu, tačiau akordų užgavimas *arpeggiando* šiai temai teikia lyrinio svajingumo (18 pvz.).

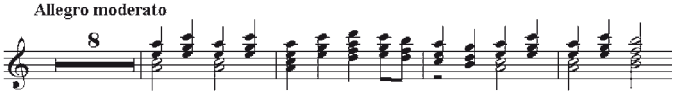
Techniškai sudėtingiausią medžiagą (pirmos ir trečios dalies kadencijas bei antros dalies antrąją temą) kompozitorius nurodė atlikti pirštiniu skambinimo būdu. Atkreiptinas dėmesys į tai, jog aukščiau pateiktus J. Švedo Koncerto kanklėms fragmentus teoriškai galima paskambinti net dviem kankliavimo būdais: brauktuku arba pirštais. Vis dėlto kūrinio redaktorius Pranas Stepulis nurodo šią medžiagą skambinti tik braukiamuoju būdu (I ir III dalies temas braukiant per stygas nuo savęs, II dalies temą – braukiant į save). Nesunkiai galima numanyti, jog tokį skambinimo būdo pasirinkimą lėmė autoriaus



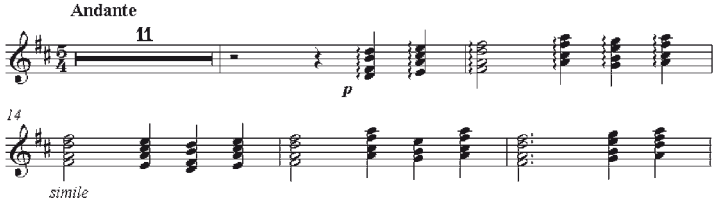
15 pvz. J. Švedo Fugos kanklėms solo iš ciklo „Preliudas ir fuga *C-dur*“ (1966) ekspozicija



16 pvz. J. Švedo koncerto kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui (1956) I d. pagrindinės temos fragmentas



17 pvz. J. Švedo koncerto kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui (1956) III d. refreno temos fragmentas



18 pvz. J. Švedo koncerto kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui (1956) II d. pirmosios temos fragmentas

dramaturginis bei dinaminis sumanymas: I ir III dalių temos skambinamos veržliai, *forte* (kaip žinoma, kankliuojant pirštais, ypač su liaudies instrumentų orkestro pritarimu, tai pasiekti būtų sunkoka), o II dalies pirmoji tema dinamiškai ryškiausiai gali būti atliekama tik *arpeggio* braukiamuoju būdu.

Turint omenyje, jog tokiu kankliavimo būdu dažniausiai yra atliekama akordinė faktūra, vertėtų trumpai paanalizuoti šios faktūros užrašymo ir atlikimo galimybių tapatumo problemą. Kaip jau buvo sakyta, brauktuku galima atlikti dviem pagrindiniais būdais notuojamą muzikinį tekstą: akordą sudarančius balsus suskirstant į vieną (A, žr. 1 schemą) arba į keletą (dažniausiai dvi) melodinių linijų (A1, žr. ten pat). Šio notavimo būdo pradininku laikytinas J. Švedas, o labiausiai jį išplėtojo V. Paketūras (Preliudas Nr. 4 iš ciklo „5 preliudai kanklėms solo“, 1963, Koncerto kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui II dalis, 1964, „Gimtajame sodžiuje“ iš diptiko „Lietuvos vaizdai“, 1979, ir kt.).

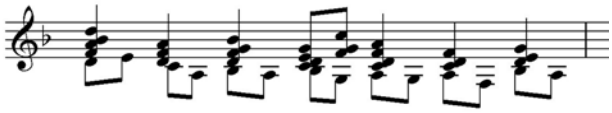
Palyginus braukiamuoju ir pirštiniu būdais atliekamų faktūrų notavimą, galima daryti prielaidą, jog remiantis braukiamuoju būdu atliekama faktūra buvo suformuota kankliuoti pirštais skirta faktūra[9] (pirmieji bandymai šitaip diferencijuoti akordo balsus pastebimi J. Švedo melodiniuose etiuduose Nr. 3–9, 11–19, 21–23, 26, parašytuose 1948–1952 m.; beje, šiuo laikotarpiu kankliavimas pirštais dar tik pradėjo formuotis).

Vis dėlto taip notuojamas muzikinis tekstas ne visada gali būti tiksliai atliekamas: melodinių bei pritariamųjų balsų dinaminiam išskyrimui trukdo gana vienodo intensyvumo atlikėjo dešinės rankos mostas, kuris naudojamas ir melodiniams, ir pritariamiesiems garsams užgauti. Kiek patogiau braukiamuoju būdu gali būti atliekama polifoninio pobūdžio faktūra (19 pvz.) arba struktūriškai pakaitomis išskiriami melodinių ir pritariamųjų balsų sluoksniai (20 pvz.).

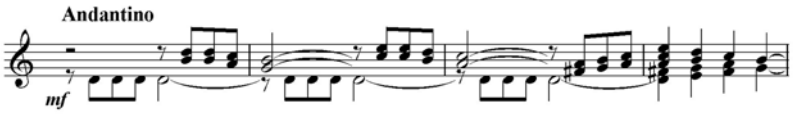
Aptarus būdingus skirtingų balsų notavimo ir atlikimo braukiamuoju būdu neatitikimus, nesunku pastebėti, jog kompozitoriaus L. Povilaičio sumanymas siuitos „Ką šnara Vilnelė“ III dalyje „Pavasario kvaituly“ individualizuoti skirtingas balsų funkcijas, braukiamajam kankliavimui skirtą muzikinę medžiagą išdėstant net dviejose penklinėse[10], buvo ne kas kita, kaip nevisiškai apgalvotas fortepijoninės[11] faktūros pritaikymas kankliuoti (21 pvz.).

Galbūt dėl nepakankamo balsavados kankliuojant brauktuku individualumo kompozitoriai V. Bagdonas, J. Gaižauskas, A. Bružas, I. Paukštytė, A. Lapinskas ir kiti savo kūriniuose, skirtuose kankliuoti braukiamuoju būdu, iš esmės atsisakė juo atliekamo akordo balsų diferencijavimo.

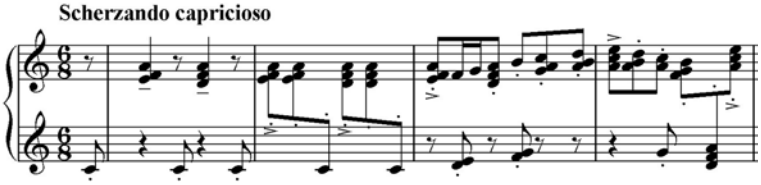
Patebėtina, jog skambinimo būdų parinkimui turi įtakos ne tik kūrinio dramaturgija, bet ir **techniniai** jos veikiamo **muzikinio teksto užrašymo aspektai**. Braukiamuoju būdu yra atliekami pavieniai garsai, ne didesni kaip septima intervalai ir siauro išdėstymo akordai (kai tarp gretimų akordo garsų yra ne didesnis kaip kvarta intervalas[12]), įvairūs *glissando*. Šiuo kankliavimo būdu atlikti skirtas muzikinis tekstas dažniausiai užrašomas vienoje penklinėje (retais atvejais dviejose). Mišriuoju būdu atliekami smulkių ritminių verčių natų pasažai, įvairūs pereinamieji ir panašios paskirties garsai. Pirštais yra skambinami pavieniai garsai, įvairūs pasažai, plačios apimties akordai. Pirštiniam kankliavimui skirtos natos dažniausiai užrašomos dviejose penklinėse, rečiau – vienoje. Toks kankliavimo būdas leidžia atlikti techniškai sudėtingiausią faktūrą. Šiam skambinimo būdui skirtas muzikinis tekstas vizualiai nesiskiria nuo arfai ar fortepijonui parašytų originalių kūrinių teksto.



19 pvz. A. Bružo pjesės „Eglė“ iš ciklo „Medžių ošimas“ kanklėms solo (1995) fragmentas

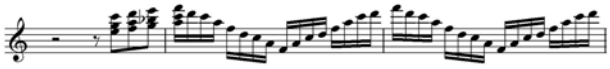


20 pvz. V. Paketūro pjesės „Gimtajame sodžiuje“ iš diptiko „Lietuvos vaizdai“ (1979) fragmentas



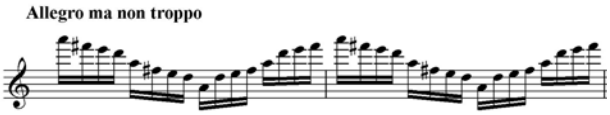
21 pvz. L. Povilaičio pjesės „Pavasario kvaituly“ iš ciklo „Ką šnara Vilnelė“ (1995) fragmentas

Kuris skambinimo būdas pasirenkamas atliekant tam tikrą kūrinio epizodą, nemažai priklauso ir nuo to, kokio tipo **muzikinis audinys** yra prieš arba po analizuojamo kūrinio epizodo. Antai bendro pobūdžio ornamentiniai pasažai J. Švedo Koncerto kanklėms pirmoje dalyje prieš kadenciją ir po kadencijos teoriškai galėtų būti atliekami ir mišriuoju kankliavimo būdu, ir pirštais. Pažymėtina, jog prieš I dalies kadenciją skambantys šešioliktinių natų pasažai užbaigia brauktuku atliekamų akordų apvertimus, todėl šiuos pasažus patogiausia atlikti mišriuoju kankliavimo būdu (22 pvz.):



22 pvz. J. Švedo Koncerto kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui I d. jungiamosios temos (prieš kadenciją) fragmentas

Po kadencijos, kuri skambinama pirštais, analogiški šešioliktinių pasažai atliekami pirštais (23 pvz.):

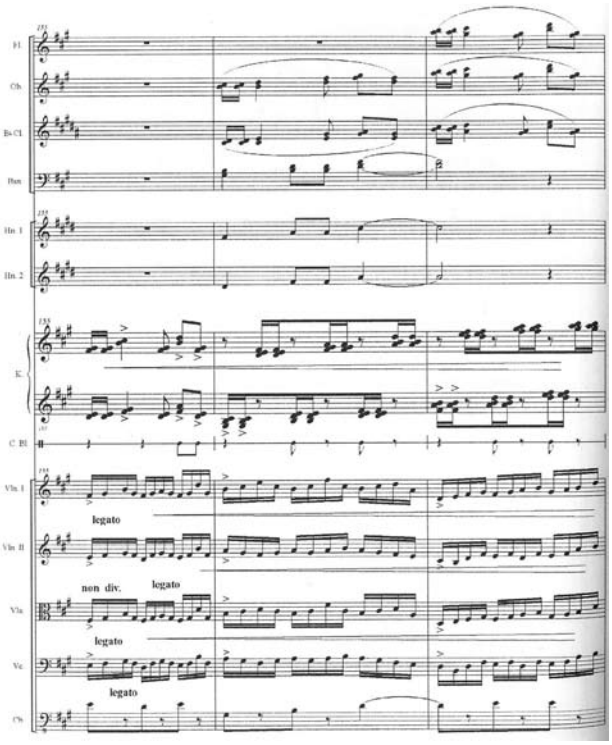


23 pvz. J. Švedo Koncerto kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui I d. jungiamosios temos (po kadencijos) fragmentas

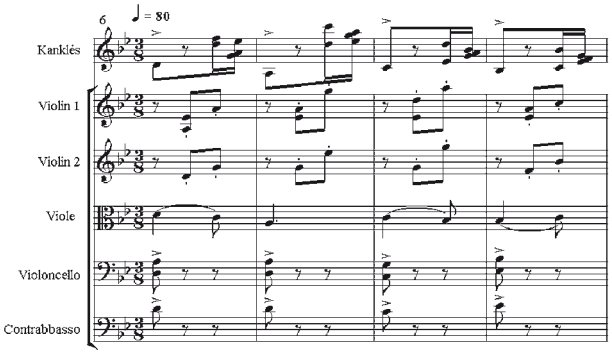
Retesniu atveju kankliavimo būdo pasirinkimą lemia ir **pritariamoji** – orkestro ar fortepijono – **partija** (ciklinio kūrinio akompanimentas). Pavyzdžiui, tiršta akompanimento faktūra neretai atlikėjui teikia galimybę rinktis dinamiškai ryškesnį (braukiamąjį) atlikimo būdą. Vis dėlto tą pačią muzikinę medžiagą galima atlikti ir kitu kankliavimo būdu (pirštais) (24 pvz.).

Galimas ir priešingas variantas: skaidri akompanuojančio instrumento (orkestro) faktūra atlikėjui leidžia rinktis akompanimento struktūrai tinkamą skambinimo būdą. Antai styginiais instrumentais išgaunamas *pizzicato* akompanimentas kanklininkui solistui leidžia pasirinkti pirštinį, *pizzicato* štrichui artimą kankliavimo būdą (stygos virpinamos, jas patempiant į viršų)[13](25 pvz.).

Nemažos įtakos skambinimo būdų parinkimui turi kūrinio dramaturgijos formuojama norimo išgauti **garso charakteristika**. Pavyzdžiui, brauktuku yra skambinama siekiant išreikšti aštrų, dažnai akcentuotą, dinamiškai stiprų garsą, retais atvejais šį kankliavimo būdą renkamasi norint sukurti lyrišką, dainingą nuotaiką (pvz., J. Švedo koncerto II dalies pirmoji tema, atliekama *arpeggio*). Pirštais atliekami ir tokios sanklodos kūriniai (arba jų dalys), kuriuose norimas išgauti „minkštas“, sodrus garsas[14].



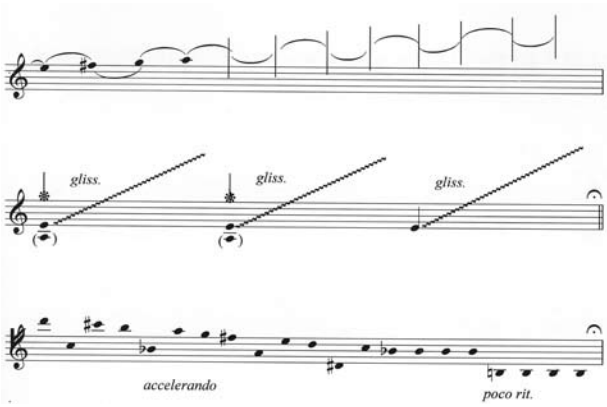
24 pvz. A. Bružo Koncerto kanklėms ir simfoniniam orkestrui „Graviūros“ (2008) I d. „Linijos“ fragmentas (155–157 taktai)



25 pvz. A. Bružo Koncerto kanklėms ir styginių orkestrui „Verpstės“ (2006) III d. „Klaidos“ fragmentas (6–9 taktai)

Nors kankliavimo būdus pagal įvairius jau išvardytus aspektus dažniausiai renkasi pats atlikėjas arba juos nubrėžia kūrinio redaktorius, kartais kūrinio meninių vaizdų raišką formuojančias kankliavimo priemones nurodo pats kompozitorius. Tai būdinga kelių paskutinių dešimtmečių moderniosios kanklių muzikos srovėms, kurios pagrįstos atsitiktinumų teorija ir garso studijomis (aleatorikos bei sonorikos elementais); čia kaip papildoma raiškos priemonė yra naudojami netradiciniai (sintetiniai) grojimo būdai: skambinimas atsitiktinai suderintomis stygomis (už rezonansinės atramos), stygas virpinant metaliniu strypu, teniso kamuoliukui šokinėjant per instrumento stygas

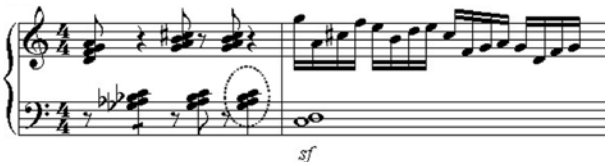
(E. Medekšaitės „G. r.“, 2002), *glissando* išilgai stygos metaline atrama (V. Paketūro „Eskizas“, 1978) ir pan.



26 pvz. V. Paketūro „Eskizo“ kanklėms solo (1978) fragmentas

Muzikinio teksto ir jį atitinkančių skambinimo būdų tarpusavio derinimo aspektai yra labai svarbūs redaguojant naujai koncertinėms kanklėms parašytus kūrinius. Beje, maždaug iki praėjusio amžiaus devintojo dešimtmečio kūriniai kanklėms buvo atliekami remiantis jau nusistovėjusiomis atlikimo tradicijomis. Skambinant šiuo laikotarpiu parašytus kūrinius, buvo laikomasi vienodos, redaktoriaus (daugiausia šioje srityje yra nuveikę kanklininkai P. Stepulis, Z. Stepulienė, R. Tamošaitienė, L. Naikelienė) pasiūlytos atlikimo tvarkos. Tačiau šiandien atlikėjui ar kūrinio redaktoriui (jis dažniausiai būna pirmasis kūrinio atlikėjas) ne visada pavyksta sėkmingai parinkti tinkamiausią kankliavimo būdą arba tiksliai atlikti kompozitoriaus užrašytą muzikinį tekstą. Šiuo aspektu analizuojant originalų koncertinių kanklių repertuarą, pastebėta, kad 1980–2008 m. parašytuose kūriniuose kanklėms išryškėja kompozitoriaus sumanytos kūrinio dramaturgijos[15] ir faktūros, suformuotos atlikti tam tikru kankliavimo būdu, neatitikimas.

Derėtų trumpai aptarti paskutinį dvidešimtmetį parašytuose kūriniuose kanklėms solo iškylančią kankliavimo būdų kaitos (jungimo) problemą, kuri atsirado kompozitoriams neprofesionaliai gretinant skirtingos prigimties faktūras. Pavyzdžiui, jungiant akordinę ir figūracinę faktūras, reikia žinoti, jog akordus patogiausia atlikti brauktuku, o smulkius figūrinius ornamentus – pirštais. Iš 27 pvz. matyti, kad 74 ir 75 taktuose atlikėjui techniškai nepatogu nuo skambinimo brauktuku pereiti prie kankliavimo pirštais. Greitu tempu (kūrinio tempas – ♩= 100) ritmiškai atlikti tokį keitimą yra beveik neįmanoma. Norėdamas to išvengti, atlikėjas 74 takte esantį paskutinį ketvirtinės natos vertės akordą skambina kairės rankos pirštais, o dešine ranka padeda brauktuką ir pasiruošia skambinti pirštais. Akivaizdu, kad šis veiksmas kompozitoriaus nėra akustiškai apgalvotas (akordų, paskambintų brauktuku ir pirštais, skambesys nėra tolygus), ir muzikinė medžiaga



27 pvz. V. Bagdono koncerto Nr. 2 kanklėms solo (1987) I d. fragmentas (74–75 taktai)

atlikėją verčia „suktis iš techniškai nepatogios padėties“. Reikia pažymėti, kad minėtame pavyzdyje pateiktą muzikinį tekstą skambinant fortepijonu tokių atlikimo problemų nekiltų (galimas daiktas, jog kompozitorius šį kūrinį rašė skambindamas minėtu instrumentu).

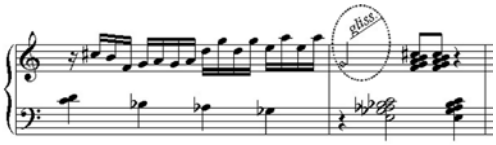
Vis dėlto analogiški faktūrų jungimo pavyzdžiai, kurių esama ir kitose to paties kūrinio vietose, leidžia suabejoti, ar kompozitorius iš tiesų nėra gerai susipažinęs su akademinio kankliavimo būdų kaitos galimybėmis. Antai skambinimą pirštais ir brauktuku V. Bagdonas savo kūriniuose kanklėms solo atskiria šiomis priemonėmis:

• *glissando* kaire ranka (tuo metu dešinė ranka pasirengia skambinti brauktuku) (28 pvz.);

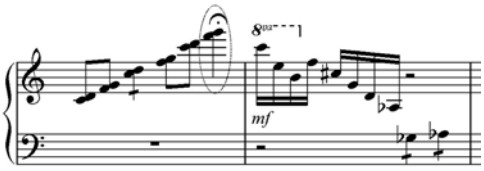
• fermata (29 pvz.);

• muzikinio teksto perkėlimu į kairę ranką (su cezūra) (30 pvz.);

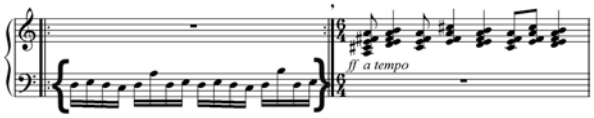
• muzikinio teksto perkėlimu į kairę ranką (be cezūros) (31 pvz.).



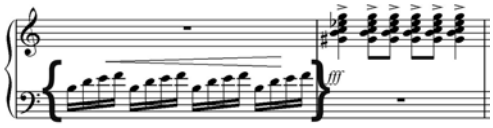
28 pvz. V. Bagdono Koncerto Nr. 2 kanklėms solo I d. fragmentas (80–81 taktai)



29 pvz. V. Bagdono Koncerto Nr. 2 kanklėms solo I d. fragmentas (86–87 taktai)

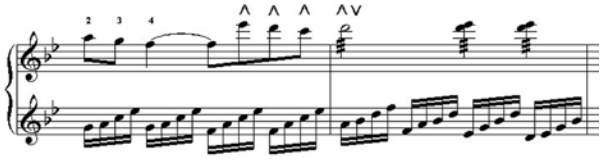


30 pvz. V. Bagdono Koncerto Nr. 2 kanklėms solo III d. fragmentas (105–106 taktai)



31 pvz. V. Bagdono Polifoninės siuitos (1996) III d. (*Toccata*) fragmentas (114–115 taktai)

Kartais skambinimo būdų jungimo problemų gali sukelti ir iš pažiūros vienalytė faktūra (žr. 32 pvz.):

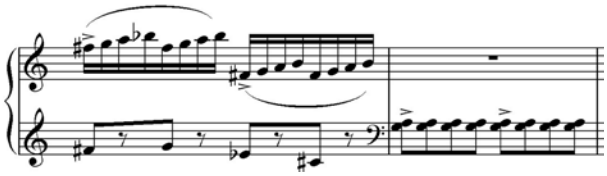


32 pvz. J. Gaižausko Koncerto kanklėms, birbynei, fleitai, timpanams ir styginių orkestrui (1974) kanklių kadencijos fragmentas

Pirmas 32 pvz. taktas skambinamas pirštais, antras – mišriuoju būdu (dešinė ranka plektru groja *tremolo*[16], o kairė – akompanuoja pirštais). Taigi J. Gaižauskas koncerto kadencijoje jungia dvi kankliavimo technikas – skambinimą pirštais ir mišrųjį kankliavimą.

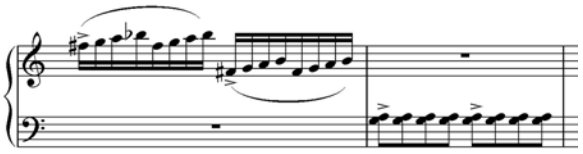
Matome, kad 32 pvz. pateiktų taktų neskiria nė viena jau minėtų kankliavimo būdų jungimo priemonių. Atlikėjas pats turi surasti galimybę į dešinę ranką paimti brauktuką dar pirmo takto viduryje, nes, baigus skambinti pirmą taktą, ritmiškai to padaryti beveik neįmanoma. Tad pirmame takte tęsiama nata *(f²)* atlikėjui tampa tarsi dešinės rankos fermata, kurios metu jis gali patogiai paimti brauktuką ir pasirengti tolesniam aštuntinių natų skambinimui juo[17]. Galbūt kompozitorius tokio skambinimo būdų jungimo ir nenumatė, tačiau apgalvota kūrinio redakcija atlikėjui leidžia nevaržomai ir tiksliai atlikti kompozitoriaus sumanytą muzikinį tekstą.

Skambinimo būdų jungimo problema aktuali ir kai kuriuose kompozitoriaus A. Bružo kūriniuose kanklėms:



33 pvz. A. Bružo Koncerto kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui Nr. 3 „Gedula Nendrela“ (1997) fragmentas (9–10 taktai)

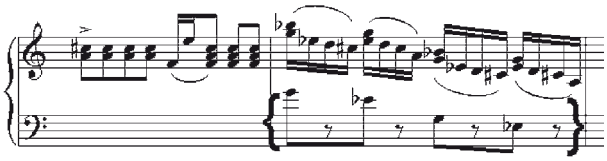
Pateiktas 33 pvz. rodo, jog kompozitorius nėra gerai susipažinęs su pirštinio ir braukiamojo kankliavimo jungimo būdais. Kankliavimo praktikoje toks skambinimo būdų jungimas nėra įmanomas dėl paprastos priežasties: dešine ranka skambinant pirštais, tuo pačiu metu neįmanoma paimti brauktuko (pastarasis reikalingas šio pavyzdžio antrajam taktui atlikti). Negalėdamas tiksliai atlikti kompozitoriaus sumanyto muzikinio teksto, atlikėjas yra priverstas dalį jo kupiūruoti. Taigi tas pats muzikinis tekstas kanklėmis yra atliekamas taip – pirmo takto šešioliktinės natos yra skambinamos mišriuoju būdu (viena nata brauktuku, likusios trys – pirštu arba pakaitomis kas antra nata brauktuku ir pirštu):



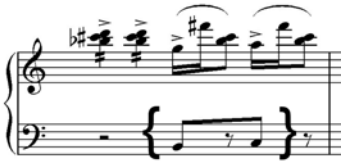
34 pvz. A. Bružo Koncerto kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui Nr. 3 „Gedula Nendrela“ (1997) fragmentas (9–10 taktai)

Kaip matyti, šiuo atveju atlikėjas pakeičia ne tik skambinimo būdą, bet ir dalį muzikinio teksto.

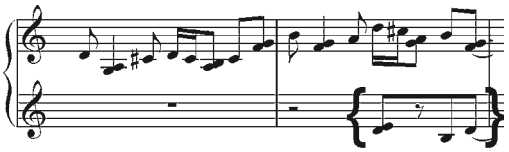
Ir tame pačiame, ir kituose A. Bružo kūriniuose kanklėms pasitaiko ir daugiau panašių negalimo kankliavimo būdų jungimo pavyzdžių[18] (35–37 pvz.):



35 pvz. A. Bružo Koncerto kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui Nr. 3 „Gedula Nendrela“ (1997) fragmentas (75–76 taktai)



36 pvz. A. Bružo Koncerto kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui Nr. 3 „Gedula Nendrela“ (1997) fragmentas (238 taktas)



37 pvz. A. Bružo Koncerto kanklėms ir styginių orkestrui „Verpstės“ (2006) I d. „Verpsčių raštai“ fragmentas (18–19 taktai)

35–37 pavyzdžiuose užrašytas muzikinis tekstas yra atliekamas mišriuoju arba braukiamuoju būdais.

Muzikinės faktūros ir jai atlikti skirtų kankliavimo būdų jungimo (kaitos) neatitikimą iš dalies galima paaiškinti šiandien nepakankamu kompozitorių ir atlikėjų tarpusavio kūrybiniu bendradarbiavimu: kompozitoriai nėra deramai išstudijavę techninių kankliavimo galimybių, o atlikėjai neskiria užtektinai laiko naujų, su autoriais suderintų kūrinių redakcijų publikavimui. Tai, jog daugelis per pastaruosius 20 metų kanklėms parašytų kūrinių tarp atlikėjų vis dar tebeplatinami rankraštiniu

pavidalu, netiesiogiai atsako į klausimą, kodėl šiuolaikiniai kūriniai kanklėms kiekvieną kartą atliekant tarsi iš naujo redaguojami.

Šiame straipsnyje autorė aptarė tik dalį originalaus repertuaro koncertinėms kanklėms solo atlikimo problemų, susijusių su faktūros ir jos notavimo principais. Prie panašių problemų būtų galima priskirti ir originaliuose kūriniuose pasitaikančius tonacijų kaitos, chromatizmų bei artikuliacijos atlikimo sunkumus. Autorės nuomone, kiekvieną tokią problemą būtų galima gvildenti atskiroje studijoje, kuri tikriausiai sudomintų ne tik atlikėjus kanklininkus, bet ir kompozitorius, kuriančius ar besirengiančius kurti muziką koncertinėms kanklėms.

Išvados

1. Pagal faktūros notavimo bei muzikinio teksto atlikimo ypatumus originalų koncertinių kanklių repertuarą galima skirstyti į du laikotarpius: a) 1948–1955 m. parašytus kūrinius ir b) 1956–2008 m. sukurtus kūrinius.

2. 1948–1955 m. sukurtų kūrinių kanklėms solo faktūroje įžvelgiami braukiamuoju (mišriuoju), pirštiniu ir „laisvuoju“ kankliavimo būdais atliekamos homofonijos (melodijos ir akompanimento) bei polifonijos (temų imitacijų, kanonų) elementai padarė lemiamą įtaką tolesnei koncertinių kanklių repertuaro raidai.

3. 1956–2008 m. sukurtų homofoninės faktūros originalių kūrinių kanklėms solo muzikinio teksto notavimą galima skirstyti į akordinį ir figūracinį (ornamentinį) muzikos užrašymo tipus.

4. *Vienasluoksnis* koncertinių kanklių muzikos užrašymo būdas struktūrinėmis ypatybėmis yra artimas homofoninėms aukštaičių, žemaičių bei suvalkiečių melodijoms, o *daugiasluoksnis* muzikos užrašymo būdas beveik nesiskiria nuo šiaurės rytų aukštaičių instrumentinių sutartinių bei šiame regione aptikto sutartinių tipo homofoninių kūrinėlių notavimo. Akademinės ir tradicinės (folklorinės) muzikos notavimo paralelės leidžia daryti prielaidą, kad pirmieji koncertinėms kanklėms parašyti kūriniai, vėliau tapę suformuoto (šiuolaikinio) koncertinių kanklių repertuaro pagrindu, yra susiję su liaudiškojo kankliavimo repertuaru.

5. Atsižvelgiant į braukiamuoju ir pirštiniu būdais atliekamų faktūrų notavimo paraleles, galima daryti prielaidą, jog remiantis braukiamuoju būdu atliekama faktūra buvo suformuota kankliuoti pirštais skirta faktūra.

6. Balsų individualizavimą *homofoninės* sanklodos kūriniuose galima laikyti prielaida formuotis *polifoninės* faktūros užuomazgoms.

7. Skambinimo būdų parinkimui turi įtakos ne tik kūrinio dramaturgija, bet ir:

a) techniniai jos veikiamo muzikinio teksto užrašymo aspektai;

b) partijos muzikinio audinio struktūra;

c) akompanimento faktūra (būdinga cikliniam kūriniui);

d) norimo išgauti garso charakteristika.

8. Iki praėjusio amžiaus devintojo dešimtmečio kanklėms parašyti kūriniai buvo atliekami remiantis jau nusistovėjusiomis atlikimo tradicijomis. Analizuojant originalų koncertinių kanklių repertuarą, pastebima, jog 1980–2008 m. parašytuose kūriniuose kanklėms išryškėja kompozitoriaus sumanytos kūrinio dramaturgijos ir faktūros, suformuotos atlikti tam tikru kankliavimo būdu, neatitikimas. O to priežastis gali būti nepakankamas šiuolaikinių kompozitorių ir atlikėjų kūrybinis bendradarbiavimas.

Nuorodos

1 Taip yra vadinamos 1954 m. meistro Prano Servos sukonstruotos $c–c^4$ diapazono (29 stygų) kanklės su tonaciniais kaitikliais.

2 Toks muzikinio teksto užrašymas labai primena Prano Puskunigio ir kitų liaudies kanklininkų kūrinėlių notavimą.

3 Kanklių duetui skirtuose kūriniuose tema arba akompanimentas dažniausiai atliekami abiem rankomis.

4 Etiudus pagal atlikimo sudėtingumo laipsnį sunumeravo jų redaktorius Pranas Stepulis.

5 Be minėtų etiudų, dar septyniuose mišriuoju būdu yra atliekama viena etiudo dalis.

6 Dr. Daivos Vyčinienės pastebėjimas.

7 Mišriuoju kankliavimu vadinamas skambinimas stygas užgaunant pakaitomis brauktuku (mediatoriumi) ir kairės rankos pirštais.

8 Pavyzdyje pateikto muzikinio teksto skambinimas gali būti vadinamas sąlygiškai mišriuoju, nes kaire ranka atlikėjas skambina pirštais, o dešine groja *tremolo* brauktuku.

9 Dviejose (ar trijose) penklinėse notuotame muzikiniame tekste, skirtame kankliuoti pirštais, balsų diferencijavimas gali būti siejamas su abiejų rankų funkcijų autonomiškumu.

10 Beje, yra ir daugiau pavyzdžių, kai braukiamuoju būdu atlikti skirtas muzikinis tekstas rašomas dviejose penklinėse, tačiau toks natų užrašymo būdas buvo naudojamas ne melodijos ir pritariamųjų balsų individualizavimui, bet patogiau žemo registro natas užrašyti (V. Paketūro Koncerto kanklėms ir liaudies instrumentų orkestrui II dalies 30–53 taktai).

11 Kūrinio muzikinio teksto išdėstymas leidžia spėti, jog kompozitorius šį kūrinėlį komponavo skambindamas fortepijonu.

12 Norint braukiamuoju būdu paskambinti didesnį intervalą nei kvarta, reikia trimis (arba daugiau – priklauso nuo intervalo dydžio iki septimos) kairės rankos pirštais uždengti skambesiui nereikalingus garsus. Dėl to keliagarsio akordo tik braukiamuoju būdu (be papildomų priemonių) paskambinti neįmanoma.

13 Šį muzikinį tekstą galima atlikti ir braukiamuoju būdu (brauktuku, epizodiškai plačios apimties intervalų apatinius garsus atliekant kairės rankos pirštais), tačiau kankliavimas pirštais techniškai labiausiai atitinka styginių instrumentų stygų virpinimo pobūdį, todėl jis ir buvo pasirinktas (straipsnio autorė yra pirmoji šio kūrinio atlikėja ir redaktorė).

14 Užgavus stygą brauktuku, susidaro gausesnė harmonikų serija nei virpinant pirštais: pvz., brauktuku užgavus koncertinių kanklių stygą g^1, garso spektre užfiksuota 15 harmonikų, o tą pačią stygą suvirpinus pirštu – 10 harmonikų (Apanavičius, Baltrėnienė, 1991, p. 53).

[15] Ši sąvoka, autorės manymu, apima ne tik kūrinio meninių vaizdinių, bet ir juos atskleidžiančių techninių atlikimo priemonių visumą.

[16] Akademiniame kankliavime *tremolo* štrichas atliekamas tik plektru (brauktuku).

[17] Kanklėmis skambinant sulyguotas natas, ranka nelieka ant stygos, kaip, pavyzdžiui, tai daroma skambinant fortepijonu, nes suvirpinta styga vibruoja pati savaime be papildomo išorinio stimuliavimo.

[18] Skliausteliuose pažymėtos natos yra negrojamos.

Literatūra

Bagdonas, V. *Vaivorykštė:* Kūriniai kanklėms. Parengė ir redagavo L. Naikelienė, Vilnius, 1998. ISBN 9986-803-02-0.

Baltrėnienė, M., Apanavičius, R. *Lietuvių liaudies muzikos instrumentai.* Vilnius: Mintis, 1991, p. 53–55. ISBN 5-417-00122-8.

Bružas, A. *Vandens malūnas.* Parengė ir redagavo R. Vaišnorienė, Šiauliai, 2000.

Bružas, A. *Gravitūros.* Koncertas kanklėms ir simfoniniam orkestrui. Muzikos redaktorė K. Kuprytė, partitūra, Šiauliai, 2008.

Etiudai kanklėms. Sudarė A. Skruibytė, Vilnius: Lietuvos muzikų draugija, 1998. ISMN M-59997-009-9.

Koncertinės kanklės ir jų muzika. Parengė ir redagavo L. Naikelienė, Vilnius, 1996. ISBN 9986-803-00-4.

Mane motulė barė: Kūriniai kanklėms solo. Sudarė ir redagavo L. Naikelienė, Vilnius: Muzika, 1991.

Pageltę lapai: Kūriniai kanklėms. Sudarė E. Raudonienė ir A. Skruibytė, Vilnius: Biznio mašinų kompanija, 2006. ISBN 9955-701-17-X.

Paketūras V. *Koncertas kanklėms.* Spec. redaktorius P. Stepulis, Vilnius: Vaga, 1983.

Paketūras V. *Skamba kanklės:* Kūriniai kanklėms solo. Redagavo P. Stepulis, Vilnius: Vaga, 1978.

Pavasaris: Kūriniai lietuvių liaudies instrumentams. Redagavo P. Stepulis, Vilnius: Vaga, 1978.

Stepulis P. *Kanklės.* Vilnius: Valstybinės grožinės literatūros leidykla, 1955.

Stepulis P. *Kanklės.* Sudarė ir papildė L. Naikelienė, Vilnius: Petro ofsetas, 2003. ISBN 9955-534-50-8.

Strimaitis J. *Kanklių muzika I.* Sudarė ir redagavo D. Šimakauskaitė, Kaunas, 2001. ISMN M-706246-01-7.

Švedas J. *Koncertas kanklėms.* Parengė ir redagavo P. Stepulis, Vilnius: Lietuvos muzikų draugija, 1998. ISMN M-59997-032-7.

Summary

This musical instrument, the Lithuanian concert kanklės, has already been in existence for half a century. During the given period of time, its form and technical properties, traditions of performance and a specific original repertoire have settled. The changing repertoire under the influence of contemporary musical tendencies is known to be one of the main prerequisites for the improvement of the given instrument and playing it. Consequently, the creation of the repertoire has always presented one of the major goals for players and educators.

Since 1948 (in the given year the composer Jonas Švedas wrote the first melodic etudes for solo kanklės), over 60 original pieces of music have been composed for concert kanklės (this number excludes repertoire for children), 50 of them intended for solo kanklės and 12 for kanklės accompanied by folk instruments, a string band and symphony orchestra (cyclical compositions).

A significantly varied original repertoire for the present instrument is a hallmark of the contemporary performance level of concert kanklės holding the ground of classical musical instruments. At the beginning of the formation of concert kanklės, performers were content with pieces and variations tuned to folk dances and songs. However, with passing time, the repertoire has undergone modernization. The musical language of the compositions has become more complex, subsequently affecting emergence of new means of expression and manners of performance.

The creative tendencies in respect of the instrument are effectively reflected by the facture of original compositions and its notation principles. According to the principles and the musical notation and performance possibilities of the written text, the development of the original repertoire for concert kanklės can be divided into the following two stages of uneven scope: the first stage covers the period of 1948–1955 (first attempts were made to compose music for kanklės of g–g^3 range) and the second one comprises the years 1956–2008 (creation of concert kanklės repertoire of c–c^4 range).

Homophonic facture and notation of musical text in a single staff are characteristic of the music created during the first stage. The facture of the compositions ascribed to the second stage is inherent with accordic and figural (ornamental) springs, which are divided into a single-layer and multi-layer notation principles of composing musical text on the grounds of differentiation aspects of homophonic music.

Notably, a single-layer method of recording the music of concert kanklės does not essentially differ from the notation of homophonic folk melodies, i.e. the mentioned parallel is determined by certain affinities of novel melodic factures used by the folk and the composers. A multi-layer method of music recording is structurally allied to notation of the northeast Aukštaičiai instrumental *sutartinės* (glees) and *sutartinė*-type homophonic pieces of music detected in the given region.

The above mentioned notation parallels of academic and traditional (folk) music allow the assumption about correlations of the initial compositions created for concert kanklės, underlying the formation of subsequent (modern) repertoire for concert kanklės, with the repertoire for popular playing the instrument. Meanwhile structurally more complex musical notation patterns of concert kanklės can be associated with musical recording

peculiarities of classical musical instruments (such as the grand piano, the harp, etc.).

Historically set notation patterns of compositions for kanklės are toughly related with the performative instrumentality of recorded musical text: music intended for playing with the fingers, stroke-playing and mixed playing the instrument was recorded in a single staff whereas a musical text intended for playing with the fingers was recorded in two staffs. In fact, this approach has hardly changed in the course of time.

The investigation of all the familiar techniques of academic playing the kanklės (stroke-playing, mixed playing and playing with the fingers) revealed that playing with the fingers and the notation of the given playing technique have undergone uttermost development in comparison with other means of playing the kanklės.

Technically complex and independent parts recorded in different staves determined the improvement in the technique of playing with the fingers and the composers' increasing focus on the said manner of playing the kanklės. It is possible that quadrivocal homophonic facture performed in the mentioned manner has even prompted the formation of rudiments of polyphonic facture of the kanklės.

A tough interface between the recording and the performance of a musical text is also manifested by the fact that a selection of the playing techniques is not influenced by the dramaturgy of the composition alone, but also by technical aspects of recording a musical text affected by it, the structure of the musical texture of the part, the facture of an accompaniment (specific to a cyclical composition) as well as the characteristics of a desirable sound.

The accomplished study of the original repertoire for he concert kanklės in terms of the facture and its performance revealed that, by the nineties of the last century, compositions intended for the instrument had been performed on the basis of already established performing traditions. However, the author of the article notices the discrepancies between the dramaturgy of the composition constructed by the composer and the facture intended for a particular manner of playing the kanklės in the compositions for the kanklės created during 1980–2008. This may be caused by insufficient mutual creative cooperation between contemporary composers and performers.

Priedas

Supplement

Jonas BRUVERIS

Lyg vainikas

Muzikos enciklopedija, t. I–III. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2000, 2003, 2007.

Lietuvių kalba knygų apie muziką niekada nebuvo išleidžiama tiek daug, kiek jų išleista per paskutinį dešimtmetį. Pagaliau pasirodė ir Muzikos enciklopedija.

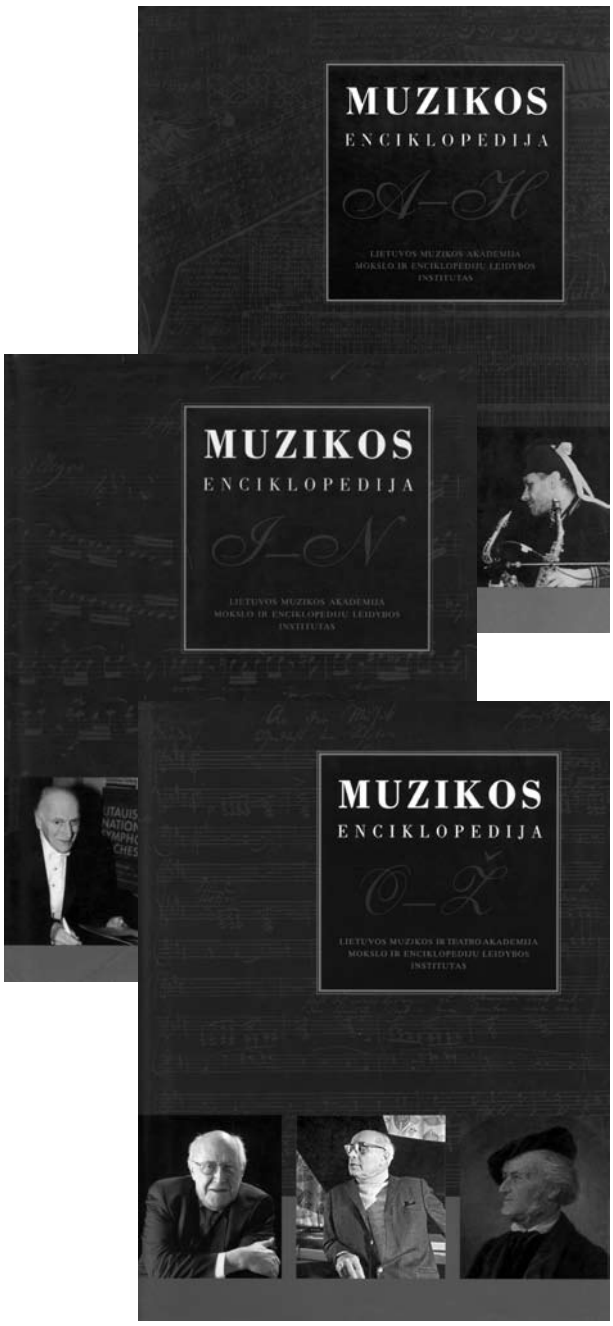
Enciklopedijos link vedė ilgas lietuviškosios leksikografijos raidos kelias. Jo pradžia galbūt galima laikyti tą muzikos instrumentų sąrašėlį, kurį Jonas Bretkūnas pridėjo prie Šventojo Rašto vertimo (versti baigė 1590); paskui kai kurie terminai aiškinami Konstantino Sirvydo „Trijų kalbų žodyne“, jo „Punktuose skaitymų“. Tačiau specifinės muzikos leksikografijos radimąsi paskatino kartu su visa lietuvių muzikos tautine mokykla pamažu susidarančios muzikologijos ir spaudos poreikiai, pirmiausia – lietuviškosios terminijos būtinumas; ja rūpinosi kone visi žymesnieji to meto muzikai. Etnomuzikologijos terminijos yra Adolfo Sabaliausko 1904 m. ir kitų straipsniuose, 1909 m. Lietuvių mokslo draugijos sudarytos Folkloro rinkimo komisijos, taip pat Dainų rinkimo komisijos nurodymuose. Pažymėtina, kad tarp pastarosios narių buvo Česlovas Sasnauskas ir Juozas Tallat-Kelpša. Šie muzikai drauge su Mikalojumi Konstantinu Čiurlioniu, Kazimieru Būga ir Augustinu Voldemaru sudarė Peterburge susibūrusią pirmąją muzikos terminologijos komisiją, kuri 1910 m. sausį „Vargonininke“ paskelbė 96, o „Viltyje“ – 90 terminų. M. K. Čiurlionis paskutiniame (1909 m. gruodžio 11 d.) laiške žmonai rašė: „Vakar buvo susirinkimas pas Sasnauską, buvo Būga, Voldemaras ir Kelpša, susirinkome 8-tą, o išsiskirstėme 3-čią nakties, labai buvo miela. Muzikos terminologija jau beveik baigta, šiandien išsiųsime ją į „Viltį“, ir dar Zuliukas galės ja pasinaudoti ir šį bei tą pataisyti mūsų knygelėje, ar ne tiesa?“ (M. K. Čiurlionis. „Laiškai Sofijai“. Sudarė ir parengė Vytautas Landsbergis. Vilnius: Vaga, 1973, p. 152–153). Ta knygelė – tai 1910 m. išleista S. Kymantaitės-Čiurlionienės knyga „Lietuvoje“, kurioje spausdinamas ir M. K. Čiurlionio straipsnis „Apie muziką“, pirmasis toks didelis lietuvių muzikologijos rašinys, tikras, estetiniais ir teoriniais argumentais pagrįstas muzikos tautinės mokyklos manifestas. Tuo laikotarpiu sukonkretėjo Lietuvių mokslo draugijos idėja – leisti Lietuvių enciklopediją. 1911 m. įsteigtas jos rengimo komitetas, buvo numatyti daugelio visuomenės gyvenimo, mokslo, meno ir kitų sričių bendradarbiai; muzika vėl teko Č. Sasnauskui. Tada sumanymo įgyvendinti nepavyko. Apie tą laiką keletą didesnių straipsnių parašęs Mikas Petrauskas 1916 m. išleido, deja, ne itin vertingą „Mažą muzikos žodynėlį“ (didesnis liko neišspausdintas). Lietuviškoji muzikos terminija plėtojosi kartu su visa muzikologija, jos disciplininės apimties, žanrų, mokslo kalbos raida, kol muzika pateko į enciklopedijos, pagrindinio leksikografijos žanro, akiračius. 1931–1944 m. išleistoje „Lietuviškosios enciklopedijos“ (10 tomų) siekta aprėpti tiek muzikos dalykų, kiek visuotinei enciklopedijai ir yra daugmaž privalu.

Antrajai sovietinei okupacijai muzikos kultūrą perskėlus į dvi dalis, suskilo ir leksikografijos leidyba. Pirmavo išeivija. 1953–1966 m. Bostone išleistoje visuotinėje „Lietuvių enciklopedijoje“ (35 t., paskui išspausdinti dar 2 papildymų tomai) pirmą kartą lietuvių kalba „nuo A iki Z“ aprašyti ir muzikos dalykai. Tokiomis sąlygomis išleista šitokia enciklopedija yra ypatingas ne tik lietuvių kultūros, bet ir apskritai šio žanro istorijos reiškinys; unikali tebėra ir vėliau išleista 6 tomų „Encyclopedia Lituanica“ anglų kalba. Dideli Juozo Žilevičiaus nuopelnai. Kaip „Muzikos žinių“ priedus (tai seniausias, nuo 1934 m. be perstojo einantis lietuvių muzikos žurnalas), jis 1955–1969 m. paskelbė „Lietuvių muzikų vardyno“ (A–J) 15 sąsiuvinių; aprašė visus (ir okupuotos Lietuvos – kiek apie juos sužinojo ar nugirdo) muzikus. Rašė, kol leido sveikata; jo darbą (talkinant Kaziui Skaisgiriui) pratęsė, paredagavo ir, palikusi tik išeivijos muzikų biografijas, išleido Saulė K. Jautokaitė („Lietuviai muzikai Vakaruose“, 1999). Lietuvoje leksikografijos darbą pradėjo Antanas Krutulys. 1960 m. išspausdintas A. Krutulio „Trumpas muzikos žodynas“ (apie 1500 terminų, iliustruotas, su natų pavyzdžiais) bei pataisytas ir papildytas

jo antrasis leidimas („Muzikos terminų žodynas“, 1975) kol kas tebėra vienintelis didesnis šio žanro lietuvių muzikologijos darbas (rengiant antrąjį leidimą, patarimais ir pasiūlymais prisidėjo Rima Mikėnaitė, Antanas Venckus, Rimantas Gučas, kalbininkas Jonas Kazlauskas). Muzikai gana nemažai vietos skirta nuo 1966 m. imtose leisti sovietinėse lietuvių enciklopedijose, tačiau jose medžiagos atranką, apimtis ir interpretacijas, aišku, diktavo sovietinė ideologija. Juozo Gaudrimo žinyne „Tarybų Lietuvos kompozitoriai ir muzikologai“ (1971, ²1988) taip pat neparašyta, dėl kokių „susidėjusių aplinkybių“ Ona Narbutienė konservatoriją baigė tik 1960 m., o Benjaminas Alekna – 1963-iaisiais (jie buvo Sibiro tremtiniai). Apie lietuvių muziką ir muzikus rašyta ir 1973–1982 m. Maskvoje išleistoje 6 tomų „Muzikos enciklopedijoje“. Iš dalies remiantis jos medžiaga, 1991 m. ten išleistas vienatomis „Enciklopedinis muzikos žodynas“. Jo pratarmėje rašoma, kad redakcija „pagal galimybes“ sieks atsižvelgti į politikos ir kultūros gyvenimo permainas (žodynas atiduotas rinkti 1988 01 29, pasirašytas spaudai 1990 02 08). Tačiau visi lietuvių (taip pat latvių, estų ir pan.) muzikai tebevadinami sovietiniais, Lietuva – Lietuvos SSR.

Kad apie permainas gerai žinota, kada ir į ką šiek tiek atsižvelgta, pavyzdžiui, rodo tai, jog straipsnelio apie Lietuvos operos ir baleto teatrą (jis tebevadinamas Darbo raudonosios vėliavos ordino teatru) pabaigoje nurodyta, kad nuo 1990 m. jis vadinamas Lietuvos opera, – taip teatras buvo pavadintas tų metų vasarį; iki Kovo 11-osios tebuvo likęs mėnuo... Straipsnyje apie lietuvių muziką (sprendžiant pagal pateiktus duomenis, jis rašytas 1987 m. pabaigoje ar 1988 m. pačioje pradžioje; autoriai Jūratė Burokaitė ir Vytautas Landsbergis) nėra nė žodžio apie „buržuazijos režimą“ (minėtosios šešiatomės enciklopedijos terminas) Lietuvoje (Nepriklausomybės metas vadinamas Lietuvos Respublikos periodu), sovietų valdžios įkūrimą ar jos atkūrimą 1940 m. (straipsniuose apie latvių ir estų muziką tai minima). Neužsimenama ir apie Antrojo pasaulinio karo pabaigą bei Lietuvos „išvadavimą“ – vardijami svarbesnieji muzikos gyvenimo įvykiai, kompozitorių kūriniai ir pan., taigi sovietinė okupacija neminima, bet vartojamas sovietinis Lietuvos pavadinimas, nors ir nepasakyta, kaip jis atsirado...

Specialus nemenkas darbas būtų surinkti muzikos terminijos kūrimo pavyzdžius ir pavyzdėlius nuo pirmosios Nepriklausomybės metų iki šiol, išsisklaidžiusius dažniausiai pedagoginio pobūdžio raštuose; turbūt unikalus pavyzdys yra Vilniaus universiteto Filologijos fakulteto germanistės Auksės Stašaitytės magistro darbas „Vokiečių–lietuvių–vokiečių kalbų styginių strykinių instrumentų ir griežimo technikos terminų žodynas“ (2007). Tą 1910 m. „Vargonininko“ ir „Vilties“ terminologiją nuo „Muzikos enciklopedijos“ I tomo skiria 90 metų: 60 – karų ir okupacijų, 30 – laisvos valstybės gyvavimo metų.



„Muzikos enciklopedija“ (I t. – 2000 m., II t. – 2003 m., III t. – 2007 m.) yra lietuvių muzikologijos raidos vainikas, didžiulis tautinės muzikos kultūros ir mokslo laimėjimas. Sumanyta kaip vienatomė, viena pirmųjų šakinių Mokslo ir enciklopedijų leidybos instituto enciklopedijų, šio Instituto bei Muzikos ir teatro akademijos Muzikologijos instituto mokslinėmis ir organizacinėmis pastangomis „Muzikos enciklopedija“ virto solidžiu, nemažos (beveik 300 leidybos lankų) apimties (todėl gana talpiu) leidiniu, krašto kultūroje galinčiu sėkmingai atlikti tokio pobūdžio knygoms būdingą paskirtį.

„Muzikos enciklopedija“ yra integrali išaugusios lietuviškosios leksikografijos dalis. Ji ne vienintelė kaupia žinias apie muziką. Jų yra „Mažosios Lietuvos enciklopedijoje“, žinyne „JAV lietuviai“; pažymėtini specialūs dr. Boleslovo Zubricko žinynai „Pasaulio lietuvių chorvedžiai“ (1999), „Lietuvių kompozitoriai“ (2004); minėtina iš anglų kalbos versta knyga „Pasaulio muzikos instrumentai: Iliustruota enciklopedija“ (2001). Didžiausias žinių telkinys – „Visuotinė lietuvių enciklopedija“ (I t. išėjo 2001 m.). Joje remiamasi ir „Muzikos enciklopedijos“ medžiaga, straipsniais. Taigi enciklopedinės žinios apie muziką pasieks tas visuomenės gyvenimo erdves ir vietas, kur „Muzikos enciklopedijos“ gali nebūti, bet „Visuotinė enciklopedija“ bus visada.

Kita vertus, „Muzikos enciklopedija“ įsikomponuoja į muzikos leksikografijos sritį, kurioje jos gyvavimą lems skaitytojų poreikiai. Krašto didžiosios bei specialiosios bibliotekos šiandien turi didžiausias pasaulio muzikos enciklopedijas, naujausius jų leidimus (*The New Grove Dictionary of Music and Musician*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*). Jose, taip pat internete muzikai profesionalai gali rasti tai, kas niekaip negalėjo įtilpti į lietuviškąją enciklopediją. Tačiau tik joje gausu žinių apie lietuvių muziką, o šiaip kultūros žmogus čia ras tiek žinių ir apie pasaulio muziką, kiek jų daugmaž pakanka jo poreikiams patenkinti. Be to, ras gimtąja kalba. Žinoma, „Muzikos enciklopedija“ bus – jau yra – itin naudinga mokytojams ir moksleivijai, tam tikrus duomenis (datas, vardus ir pan.) turinčiai pasitikrinti žiniasklaidai, visoms muzikos gyvenimo sritims. Daugeliui tikrai patiks kiekvieno tomo pabaigoje esantis asmenvardžių adaptuotų formų sąrašas (straipsniuose pateikiamos jų originalo formos). Yra palyginti nemažai terminijos ir jos naujovių. Enciklopedijoje atsispindi paskutiniais metais atliktas terminijos tobulinimo darbas, nors jį – kol kas – užbaigtu bus galima laikyti tada, kai Muzikos ir teatro akademijos Muzikos terminijos komisija pabaigs rengti didelį lietuvių muzikos terminų žodyną. Enciklopedija padės įteisinti kitataučių muzikų asmenvardžių originalo formų ir normos statusą turinčių terminų vartoseną.

Tad, pirma, „Muzikos enciklopedija“ yra didžiausias žinių apie pasaulio muziką telkinys lietuvių kalba – nuo seniausių laikų iki šiol. Aprašyta visų žemynų ir civilizacijų, daugelio valstybių bei tautų liaudies ir profesionalioji, religinė ir pasaulietinė muzikos kultūra specifinių jos ypatybių, sandaros ir raidos požiūriu. Dėl savaip susiformavusios europietiškosios civilizacijos muzikos kultūros sanklodos, jos gyvavimo tipų, raidos dinamikos bei pokyčių tankio daugiausiai vietos, kaip paprastai, tenka jai (intelektualinės bei praktinės veiklos reiškiniai, įvykiai, stiliai, asmenys, institucijos ir t. t.; aprėpta visa meninė muzika, džiazas bei popmuzika). Antra, „Muzikos enciklopedija“ yra didžiausias žinių apie lietuvių muziką telkinys. Enciklopedijos žanrui būdingu stiliumi aprašyta visa jos istorija, išaiškinti kai kurie iki šiol mažiau žinomi tarpsniai, reiškiniai, asmenys, į vieną daiktą sudėtos iki tol dažnai atskiruose, specialiai ieškotinuose darbuose darbeliuose išsibarsčiusios žinios apie draugijas, chorus, orkestrus bei kitus atlikėjų ansamblius, spaudą ir pan. Daug žinių apie išeivijos muzikus – kiek jų daug, besidarbavusių ir tebesidarbuojančių tautinės kultūros labui!

Enciklopedija – nemažo būrio muzikologų ir kitų muzikų darbas; be to, straipsnių parašė keletas kalbininkų, tautosakininkų, teatrologų, apie latvių ir estų muziką – jų muzikologai. I tomo straipsnius parašė 170 autorių, II – 182, III – 173; 72 mūsų autoriai (tarp muzikologų ir keletas kitų muzikų) straipsnius rašė visiems trims tomams. I tomo straipsnius tikrino 40 recenzentų, II – 11, III – 10; tarp jų 7 muzikologai buvo visų tomų straipsnių recenzentai.

Dera paminėti žmones, kuriems visą laiką rūpėjo enciklopedijos reikalai. Tai Mokslinės redakcinės tarybos vadovai – pirmininkas prof. dr. Juozas Antanavičius, pavaduotojai – Mokslo ir enciklopedijų leidybos instituto direktorius Rimantas Kareckas ir Jūratė Burokaitė, vyriausiasis redaktorius – prof. habil. dr. Algirdas Ambrazas, jo pavaduotojos – Jūratė Burokaitė ir doc. dr. Jūratė Gustaitė, tuometinio Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikologijos instituto Muzikos teorijos ir istorijos skyriaus (dabar Mokslo ir leidybos skyrius) vedėja Rūta Gaidamavičiūtė; didelį darbą padarė Redaktorių grupės vadovė vyresnioji mokslinė redaktorė Birutė Žalalienė. Knygų turinį papildo natų pavyzdžiai, nuotraukos; gražus dailininkės Agnės Beinaravičiūtės darbas. Deja, III tomo pasirodymo nebesulaukė a. a. doc. Adeodatas Tauragis – nuo pat sumanymo leisti Enciklopediją vienas veikliausių jos bendradarbių.

Kaip ir visuose tokio žanro darbuose, „Muzikos enciklopediją“ sudaro biografiniai, informaciniai ir dalykiniai straipsniai. Rašant biografinius bei informacinius (juk rašyta apie „visą pasaulį“), autoriams reikėjo ir teko remtis kitų enciklopedijų sukaupta patirtimi. Straipsniuose apie lietuvių muzikus, įstaigas, muzikos gyvenimo reiškinius gausiai naudotasi pirminiais šaltiniais, archyvų medžiaga. Kitataučių kompozitorių kūrinių ir muzikologijos darbų pavadinimai pateikiami ir originalo kalba. Todėl juos lengviau surasti kituose šaltiniuose; be to, jų vertimus į lietuvių kalbą reikėtų laikyti norminiais ir veikalus šitaip vadinti kitoje literatūroje bei koncertų, teatrų programose. Enciklopedijos apimtis per maža, kad būtų buvę galima pateikti išsamias kompozitorių kūrybos charakteristikas bei – kaip daroma didžiosiose enciklopedijose – pilnus kūrinių sąrašus (pavyzdžiui, visų A. Scarlatti ar J. S. Bacho kantatų, F. Schuberto dainų pavadinimus, tekstų autorius

ir pan). Vis dėlto žymiausių pasaulio ir daugelio lietuvių kompozitorių kūryba pateikiama gana išsamiai, nurodoma naujausia literatūra.

Didžiausias indėlis į muzikos mokslą yra originalūs dalykiniai straipsniai. Juos rašė ir vyresniosios kartos, ir jaunesni bei enciklopedijos leidimo metu iškilę jauniausieji muzikologai. Enciklopedija patvirtina, kokių reikšmingų pokyčių yra atsiradę visoje mūsų muzikologijoje: šalia tradiciškai vyravusios etnomuzikologijos, muzikos istorijos ir teorijos, pedagogikos teorijos, išsiruliojo kitos muzikos mokslo disciplinos – muzikos akustika, psichologija, estetika, interpretologija ir pan. Yra puikių, gana išsamius straipsnius parašiusių neeuropinių muzikos kultūrų, sovietinės okupacijos laikais ignoruotos religinės muzikos išmanytojų. Straipsniai apie muzikos raidos epochas, stilius, teoriniai straipsniai apie muzikos kalbos dalykus, muzikologijos disciplinas taip pat yra palyginti išsamūs; remiamasi šiuolaikinėmis metodologijomis, nurodomi (o reikalui esant apibūdinami ir įvertinami) naujausi literatūros šaltiniai.

III tomo pabaigoje yra papildymų skyrius. Jame aprašyta tai, kas neapsižiūrėta padaryti anksčiau, – tokius neapsižiūrėjimus tenka taisyti, matyt, visoms enciklopedijoms. Kita vertus, ir muzikos kultūroje kasdien atsiranda pokyčių, naujų enciklopedijoje atspindėtinų dalykų. Tačiau galima ir reikia tikėtis, kad ne tik jie kokiu nors būdu „augins“ „Muzikos enciklopediją“. Dabartinė rodo, kad lietuviškoji muzikos leksikografija dar plėtosis – ir į gylį, ir į plotį, o naujasis jos leidimas trijuose tomuose nebeišsiteks.

Apie autorius

Rytis Ambrazevičius (g. 1961). Humanitarinių mokslų daktaras (2005), KTU ir LMTA docentas. Europos etnomuzikologų seminaro (ESEM), Tarptautinės tradicinės muzikos tarybos (ICTM) narys. Baigė Vilniaus universitetą (1984), stažavo Švedijoje (1995, 2001) ir Norvegijoje (1997). Parašė monografijas „Etninės muzikos notacija ir transkripcija“ (1997), „Psichologiniai muzikinės darnos aspektai“ (2008). Paskelbė mokslinių straipsnių Lietuvoje ir užsienyje (per 30), skaitė pranešimus konferencijose Lietuvoje ir užsienyje (per 60). Moksliniai interesai apima etnomuzikologijos, muzikos akustikos ir muzikos psichologijos sritis: lietuvių ir kitų tautų tradicinis dainavimas (atlikimas, stilistika, suvokimas, transkripcija, perėmimas); kognityvinė muzikos psichologija; kalbos akustika; matematiniai metodai muzikologijoje. Folkloro grupės „Intakas“ vadovas, folkroko grupės „Atalyja“ narys.

2008 02 25

El. paštas: rytisam@delfi.lt

Interneto puslapis www.rytisambrazevicius.hmf.ktu.lt

Vita Česnulevičiūtė (g. 1979). 2007 m. baigė Lietuvos muzikos ir teatro akademijos muzikologijos magistro studijas. Magistro darbo tema – „Struktūriniai poezijos ir muzikos ryšiai XX a. moderniojoje lietuvių lyrikoje“. Nuo 2008 m. – LMTA doktorantė. Paskelbė publikacijų Lietuvoje (str. „Simfoninio mąstymo raiška Alfonso Nykos-Niliūno „Vasaros simfonijoje“ straipsnių rinktinėje „Literatūros ir kitų menų sąveika“, str. „Muzika Alfonso Nykos-Niliūno „Dienoraščio fragmentuose“ ir „Praradimo simfonijoje“: intermedialus dialogas“ mokslinių straipsnių rinktinėje „Lietuvos muzikologija“). Tyrinėjimų sritis – poezijos ir muzikos sąveika, lietuvių poezija.

2008 03 02

Tel. +37067776560

El. paštas: vitaces@gmail.com

Gražina Daunoravičienė. Muzikologijos daktarė (1990), habilituota daktarė (p. p., 2008), profesorė (2008). Nuo 1979 m. dėsto Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, 1998–2003 m. buvo Muzikos teorijos katedros vedėja. Yra gavusi nemažai mokslinių stipendijų ir stažuočių moksliniam darbui užsienyje: Maskvos P. Čaikovskio valstybinėje konservatorijoje (Rusija), Zalcburgo Mozarteume (Austrija). Buvo apdovanota Saksonijos žemių kultūros ir mokslo ministerijos stipendija moksliniam darbui Vokietijoje, taip pat gavo DAAD stipendiją, buvo pakviesta į Oxfordo universitetą (UK) pagal „Oxford Colleges Hospitality“ programą. Skaitė pranešimus ir publikavo darbus Litetuvoje, Latvijoje, Lenkijoje, Estijoje, Vokietijoje, Rusijoje, Didžiojoje Britanijoje, Belgijoje, Šveicarijoje, Slovėnijoje, Jugoslavijoje, Suomijoje, JAV ir kt. G. Daunoravičienė išleido dvi monografijas (2002 ir 2007). Ji įsteigė ir sudarinėja mokslinį tęstinį žurnalą „Lietuvos muzikologija“ (išleisti 8 tomai). Šiuo metu rengia ir leidžia studijų vadovus „Muzikos kalba“, sudarančius 5 tomus (pirmieji tomai išleisti 2003 ir 2006). Ji yra Lietuvos Mokslų tarybos narė, Humanitarinių ir socialinių mokslų komisijos narė. Moksliniai interesai: muzikos žanro ir muzikos formos problematika, istoriniai kompozicinių technikų modeliai, XX a. lietuvių muzikos kompozicinės tendencijos.

2008 01 24

El. paštas: daunora@ktl.mii.lt, daunora@gmail.com

Loreta Juciutė (g. 1977). Lietuvos muzikos ir teatro akademijos doktorantė. Skaitė pranešimus konferencijose, paskelbė mokslinių straipsnių. Tyrinėjimų sritis – pakaitinis liaudies dainų atlikimo būdas. Vadovauja LMTA studentų folkloro ansambliui „Lauksna“.

2008 02 10

El. paštas: lauksna@gmail.com

Danutė Kalavinskaitė (g. 1967). LMTA Muzikos teorijos katedros lektorė, doktorantė, bažnyčios vargonininkė. 1991 m. Lietuvos valstybinėje konservatorijoje (dabar – Lietuvos muzikos ir teatro akademija) su pagyrimu baigė muzikologijos studijas, 1995 m. – vargonų bakalauro studijas. Mokslinių tyrinėjimų sritys: Felikso Bajoro kūryba, šiuolaikinė religinė (liturginė) lietuvių kompozitorių kūryba, muzikos padėtis ir muzikavimo Katalikų Bažnyčioje sąlygos šiandien, Bažnyčios ir visuomenės, religinių apeigų ir meno santykiai bei jų raida. Šiomis temomis skaitė pranešimų mokslinėse konferencijose, paskelbė straipsnių.

2008 01 15

Tel. +37067641970

El. paštas: dkalavinskaite@gmail.com

Dario Martinelli (g. 1974). Helsinkio universiteto muzikologijos ir semiotikos docentas ir Suomijos tarpuniversitetinio semiotikos studijų tinklo kviestinis profesorius. 1999 m. baigė muzikologijos studijas Bolonijos universitete, 2002 m. įgijo mokslų daktaro laipsnį Helsinkio universitete.

Nuo 2000-ųjų D. Martinelli dėsto semiotines ir muzikologines disciplinas, skaito paskaitas Suomijos ir kitų Europos šalių aukštosiose mokyklose. Be to, jis yra akademinio žurnalo „IF – Journal of Italo-Finnish Studies“ vyr. redaktorius (et al.), *Umweb* leidybinės serijos mokslinis vadovas, kompozitorius. Pagrindinės jo muzikologinių tyrinėjimų sritys yra zoomuzikologija, populiarioji muzika, muzika filmams ir elektroninė muzika. Publikavęs per 50 mokslinių straipsnių, monografijų ir redaguotų rinktinių. Išleistos trys mokslinės monografijos: „Kiek muzikalus banginis?“ (Helsinkis, 2002), „Zoosemiotika: pasiūlymai vadovėliui“ (Helsinkis, 2007), „Tarp garso ir vaizdo“ (Taranto, 2008). 2008 m. parengė IX Tarptautinio muzikos signifikacijos kongreso (Roma, 2006) pranešimų rinkinį, baigia rašyti monografiją „Atliki-

mas, autentiškumas ir kiti dviprasmiški žodžiai“ (numatoma publikuoti 2009 m.).

2008 02 04

Tel.: +358456780717

El. paštas: dario.martinelli@helsinki.fi

Danutė Petrauskaitė (g. 1952). Socialinių mokslų (muzikos edukologija) daktarė, Klaipėdos universiteto Menų fakulteto Muzikologijos instituto direktorė, Muzikos teorijos ir istorijos katedros profesorė, Lietuvos kompozitorių sąjungos narė. 1978 m. baigė muzikologijos studijas Lietuvos valstybinėje konservatorijoje (dabar Lietuvos muzikos ir teatro akademija), 1992 m. – Vilniaus universiteto aspirantūrą. Mokslinių tyrimų sritys: lietuvių muzika ir muzikos pedagogikos istorija, lietuvių išeivijos muzikinė kultūra JAV, Lietuvos ir kitų šalių muzikinės sąsajos. Parašė knygas „Jeronimas Kačinskas: Gyvenimas ir muzikinė veikla“ (1997), „Klaipėdos muzikos mokykla 1923–1939“ (1998), „Prudencija Bičkienė“ (1998), „Petras Armonas muzikinių kultūrų kryžkelėse“ (2005). Paskelbė straipsnių Lietuvos ir užsienio spaudoje, yra enciklopedijos „Mažoji Lietuva“ Muzikos skyriaus redaktorė. Dalyvavo daugelyje konferencijų Lietuvoje ir užsienyje, kaip vizituojanti profesorė skaitė paskaitas Vokietijos, Olandijos, Šveicarijos, Ispanijos, Čekijos, Austrijos, Turkijos universitetuose ir konservatorijose, rinko mokslinę medžiagą JAV bibliotekose ir archyvuose.

2008 03 05

El. paštas: dandan@takas.lt, dandan@balticum-tv.lt

Aleksandra Pister (g. 1981). Nuo 2007 m. studijuoja Lietuvos muzikos ir teatro akademijos doktorantūroje. 2003 ir 2005–2006 m. stažavo Leipcigo universitete (Vokietija) pagal DAAD („Deutscher Akademischer Austauschdienst“) stipendijų programą. 2003 m. suteikta LMTA Senato stipendija. Paskelbė mokslinių ir kritinių straipsnių Renesanso ir baroko muzikos tema. Mokslinių tyrinėjimų sritis – senovinė muzika, muzikinės retorikos kompozicinė sistema ir Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės muzikinis paveldas.

2008 02 19

Tel. +37065033506

El. paštas: aleksandrapister@yahoo.de, pister@takas.lt

Rima Povilionienė (g. 1975). 2007 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje apgynė humanitarinių mokslų daktaro disertaciją. Nuo 2005 m. – LMTA Muzikos teorijos katedros lektorė. 2000 m. įgijo LMTA fortepijono magistro, 2003 m. – muzikologijos magistro laipsnį. 1996–1998 m. Lietuvos muzikų rėmimo fondo, 2006–2007 m. Lietuvos valstybinio mokslo ir studijų fondo stipendininkė. 2004 m. stažavo Leipcigo universiteto Muzikologijos institute. 2002 ir 2004 m. apdovanota Lietuvos mokslų akademijos aukštųjų mokyklų studentų mokslinių darbų konkurso laureato diplomais už bakalauro ir magistro mokslo darbus. 2008 m. Lietuvos mokslų akademijos jaunųjų mokslininkų konkurse jos disertacija įvertinta pagyrimo raštu. Tyrimų sritis: skaitmuo kaip prasminė ir kompozicinė priemonė ir jo reikšmės muzikoje, numerologinės tradicijos muzikoje tyrinėjimai nuo antikos iki XX a., šiuolaikinių matematinių teorijų implikacijų muzikos kompozicijoje analizės. Publikavo muzikos kritikos straipsnių, recenzijų Lietuvos periodikoje, mokslo straipsnių rinktinėse.

2008 02 08

Tel. +37061597401

El. paštas: r_povilioniene@yahoo.com

Regina Vaišnoraitė-Marozienė (g. 1978), yra Lietuvos muzikos ir teatro akademijos (LMTA) kanklių specialybės magistrė (2003), nuo 2004 m. – LMTA doktorantė, Šiaulių konservatorijos mokytoja metodininkė (nuo 2002). Yra parašiusi mokslinių straipsnių, dalyvavusi šalies ir tarptautinėse mokslinėse konferencijose. Mokslinių interesų sritis – koncertinių lietuvių liaudies muzikos instrumentų ir jais atliekamos muzikos, profesionaliojo kankliavimo raidos, kanklių tobulinimo prielaidų, koncertinių kanklių sandaros, akustinių ypatybių, šiuolaikinio kankliavimo ypatumų bei liaudies muzikos instrumentų tobulinimo perspektyvų tyrinėjimas.

2008 01 29

Tel. +37067054336

El. paštas: regina.maroziene@gmail.com

Audra Versekėnaitė (g. 1976). Humanitarinių mokslų daktarė (2006). Nuo 2004 m. dėsto Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikos teorijos katedroje. Stažavo Helsinkio universitete (2003), dalyvavo tarptautinėse konferencijose (Lietuvoje, Suomijoje, Prancūzijoje, Slovėnijoje, Latvijoje), paskelbė mokslinių straipsnių Lietuvoje ir užsienyje. Mokslinių interesų sritys: XX–XXI a. muzikos formos, kompozicinių technikų, intertekstualumo aspektai.

2008 02 25

Tel. +37065020303

El. paštas: versekenaite@lmta.lt, a_versekenaite@yahoo.com

Aušra Žičkienė (g. 1964). Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto vyresnioji mokslo darbuotoja. 2001 m. apgynė humanitarinių mokslų daktaro disertaciją, yra kelių dešimčių mokslinių straipsnių ir recenzijų autorė, tautosakos publikacijų sudarytoja ir parengėja, dalyvauja mokslinėse konferencijose, seminaruose Lietuvoje ir svetur, užrašinėja tautosaką ekspedicijose ir individualiai. Domisi lietuvių vokaliniu folkloru, raudomis, folkloro raida.

2008 02 15

El. paštas ausrazic@llti.lt

About authors

Rytis Ambrazevičius (b. 1961) has a PhD in humanities (2005). He is an associate professor at Kaunas University of Technology and the Lithuanian Academy of Music and Theatre, is a member of the European Seminar in Ethnomusicology (ESEM) and of the International Council of Traditional Music (ICTM). He graduated from Vilnius University (1984), and has won scholarships to study and research in Sweden (1995, 2001) and Norway (1997). Ambrazevičius is the author of the books "Notation and Transcription of Ethnic Music" (1997), and "Psychological Aspects of Musical Scales" (2008). He has published a number of research articles (over 30), and made presentations at conferences (over 60) in Lithuania and abroad. Research interests include the branches of ethnomusicology, musical acoustics and psychology of music: traditional singing (Lithuanian and other traditions; performance, stylistics, perception, transcription, transmission); cognitive psychology of music; speech acoustics; mathematical methods in musicology. He is the leader of the folklore group *Intakas* and a member of the folk rock group *Atalyja*.

2008 02 25

E-mail: rytisam@delfi.lt
Homepage: www.rytisambrazevicius.hmf.ktu.lt

Vita Česnulevičiūtė (b. 1979) completed her MA studies in musicology at the Lithuanian Academy of Music and the Theatre in 2007 with her Master thesis "Structural Relations of Poetry and Music in XX Century Modern Lithuanian Lyrics". Česnulevičiūtė has been a PhD student at the Lithuanian Academy of Music and Theatre since 2008. Has published articles in several Lithuanian magazines such as "The Expression of Symphonic Thinking in 'Summer Symphony' by Alfonsas Nyka-Niliūnas" in the selection "Interaction of Literature and Other Arts", and "Music in Alfonsas Nyka-Niliūnas "Diary" and "Loss Symphony": Intermedial Dialogue" in the scientific periodical "Lithuanian musicology". The object of her scientific interests is poetry and musical relations.

2008 03 02

Phone: +37067776560
E-mail: vitaces@gmail.com

Gražina Daunoravičienė, Doctor of Musicology (1990), PhD, habil. (2008), professor (2008). She has been teaching at the Lithuanian Academy of Music and Theatre since 1979 and was the head of the Department of Music Theory (1998–2003). She was awarded numerous scientific scholarships and grants to study and do research at the Moscow Tchaikovsky Conservatoire (Russia) and at Salzburg Mozarteum (Austria). She was awarded a scholarship from the Ministry of Culture and Education of Saxon lands and a DAAD grant (Germany), and has been invited to Oxford University (UK) under the "Oxford Colleges Hospitality" scheme. She presented reports and published scientific articles in Lithuania, Latvia, Estonia, Poland, Germany, Russia, Great Britain, Belgium, Switzerland, Slovenia, Yugoslavia, Finland, United States, etc. Daunoravičienė edited two monographs (2002 and 2007). She is a founder and compiler of the scientific magazines "Lithuanian Musicology" (eight volumes have already been published). Currently she is editing the book "The Language of Music" consisting of five volumes, the first two of which were published in 2003 and 2006. She is a member of the Science Council of Lithuania and a representative of the Committee of Humanities and Social Sciences.

Areas of research interests include: the problems of the musical genre, musical form, models of historical techniques of composition, and the 20th century composition trends in Lithuanian music.

2008 01 24

E-mail: daunora@ktl.mii.lt, daunora@gmail.com

Loreta Juciutė (b. 1977) is doing a PhD in ethnomusicology at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. She has presented reports at conferences and published research articles. The object of her scientific interests is the alternate way of performing folklore songs. She is the leader of the students' folk ensemble Lauksna.

2008 02 10

E-mail: lauksna@gmail.com

Danutė Kalavinskaitė (b. 1967) is a graduate from the Lithuanian State Conservatoire (now the Lithuanian Academy of Music and Theatre) with honours in musicology in 1991. She is a lecturer at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, the Department of Music Theory, a church organist, and is doing a PhD. In 1995, she completed her organ studies for the BA. Fields of research: works of Feliksas Bajoras, contemporary liturgical works of Lithuanian composers, situation of music and conditions of music making in the Catholic Church today, relationship between the Church and society, liturgical rituals and art, and development thereof. These topics are covered in the articles published by the author and in her presentations made at scientific conferences.

2008 01 15

Tel.: +37067641970
E-mail: dkalavinskaite@gmail.com

Dario Martinelli (b. 1974) is Associate Professor of Musicology and Semiotics at the University of Helsinki, and Guest Professor at the Finnish Network University of Semiotics. He graduated in Musicology in 1999, at Bologna University, and achieved his doctorate in 2002, at Helsinki University. He has been lecturing and guest-lecturing semiotic and musicological disciplines in Finland and other European countries since 2000. Among his activities: co-editor in chief of the academic journal "IF – Journal of Italo-Finnish Studies", scientific director of the Umweb publishing series in semiotics, composer and songwriter. His main scientific interest, as far as musicological topics are concerned, are: zoomusicology, popular music, film music and electronic music. Dario Martinelli has published more than fifty scientific articles, monographs and edited compilations. Among his scientific monographs are "How musical is a whale?" (Helsinki, 2002), "Zoosemiotics: proposals for a handbook"

(Helsinki, 2007), and "Tra suono e immagine: avvertenze e multimodalitą d'uso" (Taranto, 2008). On the strictly musicological side, Martinelli is currently editing the proceedings of the 9th International Congress of Musical Signification (held in Rome, 2006), and finishing a monograph entitled "Performance, authenticity and other double-edged words", both forthcoming in late 2008.

2008 02 04
Tel.: +358 456780717
E-mail: dario.martinelli@helsinki.fi

Danutė Petrauskaitė (b. 1952) has a PhD in social sciences and music education. She is the director of the Institute of Musicology at Klaipėda University, a professor at the Department of Music Theory and History, and a member of the Lithuanian Composers' Union. In 1978, she graduated from the Lithuanian State Conservatoire (now the Lithuanian Academy of Music and Theatre) with a diploma in musicology studies; in 1992, she completed her post-graduate studies at Vilnius University. The principal area of her interest is Lithuanian music, history of music pedagogy, music culture of Lithuanian émigrés in the USA, musical connections between Lithuania and other countries. She is the author of the following books: "Jeronimas Kačinskas: Life and Musical Activity" (1997), "The Klaipėda Music School in 1923–1939" (1998), "Prudencija Bičkienė" (1998), "Petras Armonas at the Crossroads of Musical Cultures" (2005). She has published articles in Lithuania and abroad, made numerous presentations at local and international musical conferences, is an editor of the music section of the encyclopaedia "Lithuania Minor". As a guest lecturer, she has visited universities and conservatoires in Germany, the Netherlands, Switzerland, Spain, the Czech Republic, Austria, and Turkey. She has done research work at libraries and archives in the USA.

2008 03 05
E-mail: dandan@takas.lt, dandan@balticum-tv.lt

Aleksandra Pister (b. 1981) has been a PhD student at the Lithuanian Academy of Music and Theatre since 2007. In 2003 and 2005/2006 she was on scholarship by the DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) for research qualification at the Leipzig University (Germany). In 2003 she was given a grant of the Senate at Lithuanian Academy of Music and Theatre. Pister has published several scientific papers and musical criticism on the themes of Renaissance and Baroque music. She focuses her research on the fields of early music, musical rhetoric compositional system and musical heritage of the Grand Duchy of Lithuania.

2008 02 19
Tel. : +37065033506
E-mail: aleksandrapister@yahoo.de, pister@takas.lt

Rima Povilionienė (b. 1975) completed her thesis in 2007 and was awarded a PhD at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. Since 2005 she has been a lecturer at the Department of Musicology of the LAMT. In 2000, she received her MA in piano performing; in 2003, she was awarded an MA in musicology at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. She received a grant from the Lithuanian Foundation of Musicians' Support for 1996–1998, and in 2006–2007, a grant from the Lithuanian State Science and Studies Foundation. In 2004, she studied at the Institute of Musicology at Leipzig University. In 2002 and 2004, she was awarded a laureate diploma for the best research work at the Lithuanian University Students' Competition (the Lithuanian Academy of Sciences) for her bachelor and master's studies. In 2008, her doctoral thesis was awarded a citation at the Lithuanian Junior Scientists' Competition (the Lithuanian Academy of Sciences).

Povilionienė investigates the meaning of the number as a semantic and compositional means in music. The research provides an overview of the development of the music numerology tradition from Antiquity to the 20th century. They include the analysis of traditional numerical techniques of music composition, modern mathematical theories and their influence on music composition. Povilionienė publishes reviews, critiques and articles in the Lithuanian musicological press.

2008 02 08
Tel. +37061597401
E-mail: r_povilioniene@yahoo.com

Regina Vaišnoraitė-Marozienė (b. 1978) graduated from the Lithuanian Academy of Music and Theatre (MA degree) in 2003. A doctoral student at the Lithuanian Academy of Music and Theatre since 2004 and a teacher supervisor at the Šiauliai Conservatoire since 2002, she has been publishing scientific articles, participating in the national and international scientific conferences. The object of her scientific interests is the research of Lithuanian concert instruments and music, the evolution of professional *kanklės* (the zither) playing, presumptions of kanklės modification, construction and acoustical features of concert instrument, peculiarity of contemporary kanklės playing and perspectives of the development of folk musical instruments.

2008 01 29
Tel. +37067054336
El. paštas: regina.maroziene@gmail.com

Audra Versekėnaitė (b. 1976), has a PhD in humanities (2006). Since 2004 she has been a lecturer at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, the Department of Theory of Music. She has won scholarship to study and research at Helsinki University (2003), made presentations at international conferences in Lithuania, Finland, France, Slovenia, and Latvia, and has published a number of research articles in Lithuania and abroad. Areas of research interests include the aspects of musical form, composition techniques, intertextuality and others in the music of the 20th and 21st centuries.

2008 02 25
Phone: +37065020303
E-mail: versekenaite@lmta.lt, a_versekenaite@yahoo.com

Aušra Žičkienė (b. 1964) is a senior researcher at the Institute of Lithuanian Literature and Folklore. She graduated from the Lithuanian Academy of Music and Theatre as a musicologist (1987). She has held a PhD since 2001. She has published numerous in scientific conferences and seminars in Lithuania and abroad. She also collects Lithuanian folklore during folklore expeditions and personally. Fields of research are Lithuanian vocal folklore, laments and development of folk music.

2008 02 15
E-mail: ausrazic@llti.lt

Atmintinė autoriams

Teikiamų publikuoti straipsnių reikalavimai, jų recenzavimo tvarka

Į žurnalą priimami tokios arba analogiškos struktūros moksliniai straipsniai: įvadas, tyrimų tikslas, objektas, metodas ir metodikos, gauti rezultatai, išvados arba apibendrinimas, nuorodos, naudotos literatūros sąrašas.

Prieš pagrindinį tekstą turi būti anotacija, kurioje nurodoma: tyrinėjimo objektas, metodas (metodikos), tikslas, išdėstomi tyrimo rezultatai. Po to išvardijami reikšminiai žodžiai. Anotacija turi būti pateikiama lietuvių ir anglų (vokiečių) kalbomis.

Straipsnio pabaigoje turi būti pateikiamos nuorodos ir literatūros sąrašas. Po literatūros sąrašo pateikiama santrauka. Jei straipsnis lietuvių kalba, santrauka rašoma anglų (vokiečių, prancūzų) kalba; užsienio kalba teikiamo straipsnio santrauka turi būti lietuvių kalba. Santraukos apimtis – 0,5–1 puslapis.

Straipsnio iliustracinė medžiaga (nuotraukos, grafikai, schemos, lentelės ir kt.) turi būti nespalvota, geros kokybės ir tinkama reprodukuoti. Natų pavyzdžiai turi būti parengti kompiuteriu.

Straipsnius galima teikti lietuvių ir pagrindinėmis užsienio kalbomis. Apimtis neturėtų viršyti vieno spaudos lanko. Didesnės apimties straipsnio spausdinimo galimybė aptariama su vyriausiuoju redaktoriumi.

Straipsnio autorius atskirame lape lietuvių ir anglų (vokiečių, prancūzų) kalbomis turi pateikti trumpą savo mokslinę biografiją – nurodyti mokslinį laipsnį ir vardą, svarbiausius darbus, mokslinius interesus, darbovietę, pareigas ir adresą.

Redakcijai pagal nurodytus reikalavimus parengtą straipsnį autorius turi pateikti spausdintą ant balto tipinio A4 formato popieriaus (1 egz.) ir pridėti kompiuterinę laikmeną su straipsnio įrašu.

Pateiktą straipsnį recenzuoja du redakcinės kolegijos paskirti mokslininkai. Laikomasi nuostatos, kad kiekvienas straipsnis turi turėti dvi recenzijas – vidinę ir išorinę. Jeigu pateikto straipsnio problematika tarpdisciplininė, privaloma gretutinės mokslo srities ar krypties mokslininko rekomendacija.

Straipsnis spausdinamas gavus dviejų mokslininkų rekomendacijas.

Bibliografinių nuorodų sistemos reikalavimai

„Lietuvos muzikologijai“ teikiamuose straipsniuose turi būti laikomasi citavimo tvarkos ir bibliografinių nuorodų sąrašo sudarymo metodikos. Redaktorių kolegija vadovaujasi Osvaldo Janonio instrukcijomis, nurodytomis leidinyje *Bibliografinių nuorodų ir jų sąrašo sudarymo studijų bei mokslo darbuose metodika* (pagal Lietuvos standartus LST ISO 690 ir LST ISO 690-2). Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2005. ISBN 9986-19-775-9).

Nuorodose (išnašose) ir literatūros sąraše bibliografiniai duomenys pateikiami originalo rašyba. Dokumentai kirilica nelotyninami (netransliteruojami). Kinų, japonų, arabų ir kitų kalbų šaltiniai nurodomi naudojantis atitinkamais transliteravimo standartais. Sulotyninti duomenys gali pakeisti vartotuosius originaliame dokumente arba papildyti – tuo atveju suskliausti laužtiniais skliaustais. Didžiųjų raidžių rašyba turi atitikti nurodomo dokumento kalboje susiklosčiusią praktiką. Pagrindinis nuorodos šaltinis išryškinamas kursyvu.

Tekstinės išnašos įterpiamos į straipsnio tekstą lenktiniuose skliaustuose arba teikiamos kaip pastaba nuorodose darbo gale. Į tekstą įterptose išnašose nurodomas cituojamo teksto autorius arba antraštė, išleidimo metai ir – jei reikia – puslapis, pavyzdžiui, (Čiurlionis 1973, 51). Kelių autorių leidinio nuoroda gali būti trumpinama nurodant pirmojo autoriaus pavardę ir prirašant „et al.“. Nuorodose teikiami bibliografiniai duomenys gali būti nurodomi dvejopai. Pirmuoju atveju, pavyzdžiui: Tekstas iš Mikalojaus Konstantino Čiurlionio laiškų Sofijai Kymantaitei-Čiurlionienei rinktinės leidinyje Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. *Laiškai Sofijai.* Parengė Vytautas Landsbergis. Vilnius: Vaga, 1973, p. 51. Antruoju atveju gali būti teikiama vien tik bibliografinė nuoroda laikantis citavimo tvarkos ir literatūros sąrašo sudarymo metodikos.

Literatūros sąrašas turi būti išdėstytas autorių arba antraščių abėcėlės tvarka. To paties autoriaus darbai rašomi išleidimo chronologine tvarka.

Bibliografinės nuorodos sudaromos laikantis šių reikalavimų:

a) po autoriaus pavardės prieš vardą dedamas kablelis; po kiekvieno asmenvardžio dedamas kabliataškis;

b) jei autorius nežinomas, nurodoma antraštė (pavadinimas);

c) jei antraštės nėra, ji keičiama pirmaisiais žodžiais, reiškiančiais baigtinę mintį; po jų dedamas daugtaškis;

d) toliau eina antraštė – straipsnio arba knygos pavadinimas (kursyvu) originalo kalba;

e) prieš šaltinį, kuriame išspausdintas straipsnis, rašoma „In“ arba „Iš“; šaltinio antraštė išryškinama kursyvu.

f) jei esama antraštės, t. y. antraštę paaiškinančių duomenų (informacija apie leidinio tipą, žanrą, paskirtį, rengėjus), jie teikiami po antraštės; prieš paantraštę dedamas dvitaškis;

g) leidinio rengėjų (redaktorių, vertėjų ir pan.) nurodyti neprivalu, tačiau jie gali būti nurodomi po antraštės;

h) būtini bibliografijos elementai yra išleidimo duomenys – originalo kalba rašomi duomenys: vieta, leidėjas, metai;

i) po leidinio išleidimo vietos nuorodos dedamas dvitaškis (kai leidėjas nenurodomas, dedamas kablelis); po dvitaškio toliau rašomas leidėjas, esant keliems leidėjams – išryškintasis arba pirmasis leidėjas; po leidėjo įvardijimo dedamas kablelis;

j) toliau nurodomi leidinio metai; esant tęstinių ar periodinių leidinių numerių, tomų ir pan. nuorodoms, po leidinio metų dedamas kablelis; nesant šių duomenų, po leidinio metų dedamas taškas, pavyzdžiui:

Landsbergis, Vytautas. *Geresnės muzikos troškimas.* Vilnius: Vaga, 1990. ISBN 5-415-00635-4.

Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva. Vienbalsumas šiaurės rytų Aukštaitijoje: vėlesnės monofoninės dainos. Iš *Lietuvos muzikologija.* Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005, t. 6, p. 150–160.

k) toliau nurodomi leidinio dalies (pvz., straipsnio) puslapiai, pavyzdžiui:

Kramer, Lawrence. Perspektyvos: postmodernizmas ir muzikologija. Iš Goštautienė, Rūta (sud.). *Muzika kaip kultūros tekstas.* Vilnius: Apostrofa, 2007, p. 124–160.

l) toliau įrašomas knygą, daugiatomius arba serialinius leidinius identifikuojantis standartinis numeris – ISBN, ISMN ar ISSN; po jų nuorodos dedamas taškas; standartinis numeris neprivalomas nurodant knygų, daugiatomių arba serialinių leidinių dalis (straipsnius ir pan.);

m) cituojant arba nurodant elektroninius dokumentus, būtina nurodyti leidinio autorių, antraštę, elektroninį adresą ir elektroninio leidinio žiūrėjimo datą, pavyzdžiui:

Paulauskis, Linas. Bronius Kutavičius: jeigu nėra paslapties – nėra ir muzikos. Iš *Lietuvos muzikos link* [interaktyvus]. 2005–2006, Nr. 11 [žiūrėta 2007 m. lapkričio 5 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.mxl.lt/lt/classical/info/251>.