

Indra KARKLYTĖ

Mašinizmas XX amžiaus pirmosios pusės muzikoje

Machinism in the Music of the First Half of the 20th Century

Anotacija

Šiame straipsnyje siekiama atkreipti dėmesį į XX a. pirmojoje pusėje susiformavusią estetinę stilistinę mašinizmo idiomą. Klausantis to meto kūrinių bei analizuojant negausią šiam reiškiniai skirtą muzikologinę literatūrą aiškėja, kad kūrėjų susidomėjimas technologijomis XX a. pirmojoje pusėje reiškėsi dviem kryptimis: tai eksperimentinio pobūdžio muzikos mašinų (dažniausiai elektrinių) konstravimas ir mašinstinių įvaizdžių perteikimas tradicinėmis akademinės muzikos raiškos priemonėmis ir instrumentarijumi.

Išsamių studijų apie mašinizmo muziką kol kas nėra – trūksta ir visuotinai priimtoms terminologijos, todėl svarbiausios straipsnio autorės vartojamos sąvokos, kurių neaptikta skaitytuose šaltiniuose, būtų šios: 1) *mašinizmo idiomą* – estetinę stilistinę muzikos kryptis, kuriai būdingi technologijų inspiruoti įvaizdžiai ir mašinstinis muzikos kalbos priemonių kompleksas; 2) *mašinstinis kompleksas* – muzikos kalbos elementų, būdingų embleminių mašinstinių kompozicijų stilistikai, visuma.

Reikšminiai žodžiai: mašinizmo idiomą, mašinstinis kompleksas, italų futuristai, moderniosios technologijos, „laiko opera“ (vok. *Zeitoper*).

Abstract

The article aims at addressing the aesthetic stylistic idiom of machinism developed in the first half of the 20th century. Listening to the pieces of those times and analysis of scarce musicological literature addressing this phenomenon unveil two trends of composers' interest in technologies in the first half of the 20th century. These are the engineering of musical machines of an experimental nature (mainly electric-driven) and the conveyance of machinistic images by traditional means of expression and instrumentation of academic music.

Extensive studies on machinistic music have been absent so far in addition to the lack of conventional terminology. Therefore, the key definitions, as used by the author, which have not been found in available sources, include the following: *idiom of machinism* – an aesthetic stylistic trend of music with inherent technology-inspired images and a machinistic set of musical language devices; *machinistic set* – the entirety of musical language elements incidental to the stylistics of emblematic machinistic compositions.

Keywords: idiom of machinism, machinistic set, Italian futurists, modern technologies, “opera of the time” (Ger. *Zeitoper*).

Mašinstinių įvaizdžių Europos kompozitorių kūryboje ypač pagausėjo būtent XX a. pirmojoje pusėje. To meto Vakarų visuomenę, ypač jos kultūrinį elitą, tebebuvo apėmusi visuotinė euforija. Beatodairiškas tikėjimas technologine pažanga nestebina – juk daugelio žmonių materialaus gyvenimo kokybę industrinė revoliucija iš tiesų labai pagerino. Entuziastingas technologijų sutikimas, garbinimas ir vartojimas netruko atsispindėti ir kompozitorių kūryboje. Technologijos tapo svarbiu inspiracijos šaltiniu, įvairiais lygmenimis dariusiu įtaką pažanga susižavėjusių, muzikos kalbos naujovių ieškančių kompozitorių kūrybiniais sprendimams.

XX a. pirmaisiais dešimtmečiais kompozitorių susidomėjimas mašinstiniais įvaizdžiais buvo gana didelis dėl ne visai aiškių priežasčių. Vėliau ir dabar jais menkai tesidomima. Galbūt tai yra susiję su naujų artefaktų ir muzikinės informacijos apskritai gausa – nauji kūriniai tebeگوžia vieni kitus. Šiaip ar taip, mašinstinių įvaizdžių tema verta dėmesio, nes ji byloja apie pačią fenomeno – estetinės stilistinės mašinizmo idomos, įvairiais pavidalais pasitaikančios XX a. muzikoje – formavimosi pradžią.

Muzikos kalbos krizė

XX a. pirmaisiais dešimtmečiais Vakarų muzikoje vyko drastiški pokyčiai. Lūžis tarp šimtmečių dar niekada nebuvo toks ryškus, kaip pereinant į XX amžių. Kito ne tik muzikinės kalbos priemonės, iškilo naujų muzikos parametrų svarba, bet ir iš esmės keitėsi jos klausymosi situacija, o kartu formavosi naujos muzikos suvokimo koncepcijos.

Tokią dinamišką muzikinės minties kaitą skatino vidiniai ir išoriniai impulsai. Viena vertus, muzika atsidadė ant ribos: iki tol intensyviai plėtotų muzikos kalbos elementų išraiškos galimybės buvo kone išsemtos. Kita vertus, išorinis pasaulis sparčiai keitėsi, greitais tempais veikdamas ir žmogaus gyvenimą, jo mąstymą ir tapatumo suvokimą; ši situacija reikalavo iš kūrėjo originalių koncepcijų, pagrįstų naujais meniniais vaizdiniais, reaguojančių į aplinkos pokyčius, padedančių įsiliesti į visuomenės gyvenimą.

XX a. pradžioje ėmė ryškėti aštrus konfliktas tarp tradicinių muzikos vertybių, paveldėtų iš vėlyvojo romantizmo,

ir naujos estetikos poreikio. Svarbiausi įvykiai ir toliau vyko šalyse, turinčiose senas muzikines tradicijas – Vokietijoje, Austrijoje, Italijoje ir Prancūzijoje. Kitose šalyse formavosi arba toliau vystėsi nacionalinis stilius; savitai klostėsi muzikos raida Rusijoje ir JAV.

Dalis kūrėjų intensyviai ieškojo naujų muzikinės kalbos išraiškos galimybių, siekė atrasti individualių stilių. Kompozitoriai įvairiai reagavo į muzikinio romantizmo liekanas. Vieni jas negailestingai gujo ir patys kūrė naują garsyną, ėmėsi naujos tematikos (italų futuristai), kiti nutiesė visai naujus kelius harmonijos ir tembrų plėtotei (Naujoji Vienos mokykla), dar kiti atsigręžė į klasicizmo ir ankstesnių epochų puoselėtą racionalaus komponavimo tradicijas (neoklasicistai).

Iš kasdienio gyvenimo garsų ir triukšmų, įvairiais būdais perdirtų į menines formas, atsirado nauji muzikiniai semantiniai dariniai. Ši kasdienio gyvenimo „muzika“ tapo svarbiu inspiracijų šaltiniu italų futuristams. Energingieji, manifestais su publika itin mėgę bendrauti italų futuristai, kategoriškai neigdami bet kokią anksčiau kurtą muziką, atmetė visas akademinės muzikos dogmas ir atsisakė įprastinio instrumentarijus teikiamų galimybių. Žavėdamiesi technologijų skleidžiamu garsų grožiu ir patys konstruodami triukšmo mašinas (*intonarumori*), jie išklė naujus meninius kriterijus ir atvėrė muziką gyvenimo aktualijoms. Hermannas Danuseris teigia, kad „triukšmo emancipacija“ – vienas esminių XX a. muzikos istorijos faktų¹.

Kiek vėliau „Naujasis objektyvumas“ (vok. *Neue Sachlichkeit*, angl. *New Objectivity*) demonstravo radikalų įsipareigojimą moderniai aplinkai, susikoncentruodamas į matomą, objektyvią realybę labiau nei į menininko emocijas. Kompozitoriai Maxas Brandas, Paulius Hindemithas ir Ernstas Křenekas, 1927–1930 m. kurtų „laiko operų“ (*Zeitoper*) autoriai, įtraukė į jas aktualias to meto idėjas apie progresą, technologines naujoves, modernias elektronines komunikavimo sistemas ir transporto priemones, jas pateikė kaip dekoracijas, sužeto temą ar meninę priemonę, o kartais tenorėdami pademonstruoti naujus garsinius efektus².

Ne visi naujosios estetikos kūrėjų eksperimentai turėjo didelę meninę ar bent kiek svaresnę išliekamąją vertę. Davidas Dřewas teigia, kad 3-iasis dešimtmetis buvo „laikas, kai vidutinių gabumų menininkai, tam tikrų kultūrinių ir socialinių įtampų pastūmėti, siekė sukurti neva „revoliucinį“ meną, kuris pranoko jų sugebėjimus“³.

Antrosios Vienos mokyklos kompozitorių ieškojimais tarsi švytuoklė svyravo tarp tonalumo ir netonalumo, pereidami visas stadijas nuo senajai muzikai būdingos funkcionaliosios harmonijos iki išplėstinės tonacijos, plaukiojančiosios tonikos ir galiausiai – atonalumo. Kraštutinis modernistinio eksperimentavimo su forma taškas buvo prieitas ir kituose menuose: taip atsitiko tapyboje,

Kazimirui S. Malevičiui nutapius „Juodąjį kvadratą“ (1915), poezijoje išnyko semantinė prasmė ir liko tik garsų gramatika (čia reikia paminėti prancūzų avangardinės poezijos pažibos Guillaume'o Apolinaire'o rinkinį „Kaligramos“, išleista 1918 m.: jame gausu įspūdingų, tais laikais itin gavių ir novatoriškų vadinamosios *konkrečiosios poezijos* (angl. *concrete poetry*) pavyzdžių); literatūroje buvo atsisakyta tradicinio naratyvinio pasakojimo principų (garsiausias šiuo požiūriu kūrinys – 1918 m. pasirodęs Jameso Joyce'o „Ulisas“, pabrėžtinai modernus, sudėtingos formos, daugiasluoksnis).

Koks buvo tuometinės publikos ryšys su naująja eksperimentine XX a. pradžios muzika? Tarkime, senas muzikines tradicijas šimtmečiais puoselėjusioje Vienoje šalia muzikos istorijai tokio svarbaus Antrosios Vienos mokyklos avangardo klestėjo „lengvesnieji“ žanrai – vodevilis, operetė. Tuo metu Vienoje jau buvo išgalėjusi kavinių kultūra. Žmonės čia ateidavo pagurkšnoti kavos, surūkyti cigaro, pavartyti spaudos ir pasišnekučiuoti. Panašiai dėjosi ir kituose miestuose: novatoriška muzikinė mintis rutuliojosi dažniausiai uždaruose kompozitorių būreliuose, o „patogaus klausymosi“ išlepinta publika ir toliau žavėjosi įprastais klasikos šedevrais arba nuoširdžiai mėgavosi pramoginiais žanrais.

Tolesnė šiuolaikinės muzikos raida gerokai pakoregavo XX a. pirmosios pusės muzikos atsinaujinimo perspektyvų ir muzikinio eksperimentavimo vertinimus. Galima įžvelgti šokią tokią inerciją vertinant radikalesnius to meto ieškojimus, pavyzdžiui, triukšmo muzikos pirmtakus ar vėlesnės technologizuotos muzikos pradininkus – jiems praėjusio amžiaus muzikos palikimą apibendrinančiose studijose tradiciškai skiriama mažiau dėmesio, jų kūryba neretai marginalizuojama, ypač lyginant su pagrindinių srovių (tokių kaip dodekafonija ar neoklasicizmas) atstovais.

Šitai pasakytina ir apie paminėtus italų futuristus, kuriuos pagrįstai galima laikyti daugelio eksperimentinių šiuolaikinės muzikos tendencijų pradininkais. Jų idėjos ir darbai turėjo didžiausios įtakos šiame straipsnyje analizuojamai „mašinininei estetikai“ ir jos inspiruotai muzikai.

Kita vertus, tolesnė šiuolaikinės muzikos raida gerokai pakoregavo ir muzikos modernėjimo vertinimus. Avangardo kryptis nebėra laikoma vienintele vertinga muzikos tendencija. Šiuo požiūriu bendresnis XX a. pirmosios pusės muzikos atsinaujinimo vardiklis galėtų būti „laiko dvasios“ užčiuopimo ir jos pajautos realizavimo mene postūmis. Toks siekis ypač svarbus šio darbo objektui – mašinizmo muzikai, kuri dar nesulaukė tinkamo fundamentalių šiuolaikinės muzikos studijų autorių dėmesio.

Futuristų įtaka akademinės muzikos kompozicijų tematikai

Pirmąjį „Futurizmo manifestą“, 1909 m. vasario 20 d. paskelbtą Paryžiaus laikraštyje *Le Figaro*, galima laikyti rašytiniu dokumentu, liudijančiu avangardinių judėjimų pradžią. Marinetti išaukštino „besielį“ (*entseelte*) miesto masinės visuomenės funkcionavimą ir moderniosios technikos (taip pat ir karinės technikos) pasiekimus ir laikė jį pagrindine temine futurizmo medžiaga⁴. Christopheris Butleris išskiria du pagrindinius futuristų kūrybinių ieškojimų bruožus: tai moderni urbanistinė tematika ir adekvataus iš to kylančių psichologinių efektų perteikimo paieška⁵. Moderniosios technikos pamėgimas, manau, atsirado iš visuotinio beatodairiško tikėjimo mašinų galia – jo sudrumsti dar nebuvo spėję akivaizdūs pražūtingos visuotinės urbanizacijos įrodymai, labiausiai išryškėję Pirmojo pasaulinio karo metu. Išaukštindami valią ir racionalumą, futuristai tapo kraštutinės mechanizacijos skelbėjais; jų idėjose aiškiai atsispindi priešiškus viskam, kas natūralu, – žmogui ir jo aplinkai. Atkakliai neigdami gamtą, jos „lėtumą“ ir netobulumą, jie siekė pakeisti ir patį žmogų: panaikinti biologinį jo ritmą, užgniaužti jausmus ir tarpasmeninio bendravimo poreikį.

Richardas Rubinigas straipsnyje „Gyvenimas pagal futurizmą“ (*Die Lebensverwirklichung des Futurismus*) patvirtina, kad futurizmas buvo ne vien estetinis judėjimas: jo atstovams rūpėjo daug platesnė gyvenimo problematika, egzistencinė žmogaus darna su laiku ir aplinka. Rubinigas analizuoja idėjinį lauką, kuriame formavosi nauja modernaus žmogaus savivoka. Mechanikos ir organiškumo, mašinos ir žmogaus antitezė buvo esminė futuristų idėjinės įtampos ašis, deklaratyviai įskėlusį žiežirbą visoms tolesnėms diskusijoms apie mašinizmo estetiką. Tad čia pateikiami Rubinigo pastebėti dalykai, glaudžiai susiję su šiuo straipsnyje nagrinėjamų kompozicijų tematika.

Visų pirma, ryškus akcentas yra nekantrus futuristų noras pertvarkyti gamtą, panaudoti ją funkcionalumui ir greičiui. Nepakantumas gamtai savaime skatino visiškai eliminuoti jos įvaizdžius iš kūrybos: pievas ir upelius pakeitė traukiniai, gamyklos ir lėktuvai. Šie artefaktai, užuot darniai įsilieję į žmogaus gyvenimą, neva perėmė esmines, iki tol vien žmogui priskiriamas savybes: gyvumą, kūrybines galias ir patrauklumą. Bene ryškiausiai šios ideologijos atspindžiu muzikoje laikomas Maxo Brando *laiko operoms* atstovaujantis kūrinys „Mašinistas Hopkinsas“. Šioje operoje, lygindami Mašinų chorą su Darbininkų choru, matome itin akivaizdžiai skirtinguose lygmenyse išreikštą paradoksalią charakteristikų rokiruotę: mašinos vaizduojamos daug gyvesnės už žmones – tai atsispindi ir žodiniame tekste, ir muzikiniame audinyje. Mašinos personifikuojamos: atskiros jų dalys įgauna balsus, ratai, tekiniai, stūmokliai kalbasi tarpusavyje; individualizuotos

jų replikos pasižymi ekspresyviomis (chromatinėmis) melodinėmis intonacijomis⁶. Darbininkų choro partijos ir verbaliai, ir melodiškai, ir ritmiškai, ir faktūriškai suniveluojamos kuriant darbininkų masės, atliekančios monotoniškus mechaniškus judesius, vaizdą. Iš teksto matyti, kokios mašinos pažeidžiamos ir nuvargusios, o darbininkai patys save ragina joms aukotis, nepaisyti nuovargio, dirbti „nuolatos, nuolatos, nuolatos“.

Panašus žmogų menkinantis ir žeminantis požiūris perteikiamas George'o Antheilio operos „Transatlantikas“ veikėjo Ajakso (*Ajax*) portretu. „Visa tai priklauso man. Žmonės yra mano mašinerija“, – paniekinamai šaukia jis, daug labiau nei žmogiškaisiais ištekliais didžiudamasis negyvą savo nuosavybę – gamyklomis: „Tik plieno širdys yra iš tiesų stiprios!“

Taigi, vadovaujantis kone panteistiniu požiūriu į mašinas, traktuojant jas kaip gyvas būtybes, beatodairiškai skatinamas ir nužmoginimas. Futuristai ramiai ir net entuziastingai kalba apie vis didesnį individo – jų dėmesys, beje, dažniausiai sutelkiamas į vyriškosios lyties atstovus – automatizavimą ir jo poreikių racionalizavimą, neišvengiamai vykstantį industrinėje visuomenėje.

Žmones, kuriuos „išauklėjo mašinos“, Marinetti vadina „padaugintais žmonėmis“ ir su pasitenkinimu pareiškia, kad „jiems atrodo, tarsi su mašina juos jungtų giminystės saitai“⁷. Čia vėl norėčiau grįžti prie Brando operos ir atkreipti dėmesį į vieną pagrindinių veikėjų, Mašinistą Hopkinsą. Jo prieraišumas mašinoms nedviprasmiškai suskamba lemtingoje frazėje: „Tik geležį myliu aš. Tik mašinai tarnauju aš. Joje slypi Kuriančioji Galia, kuriai turiu paklusti.“ Nenuostabu, kad, gindamas šios geležinės mylimosios „gyvybę“, Hopkinsas nužudo gamyklos direktorių Billą, ketinusį išjungti pagrindinį mechanizmo elektros jungiklį.

Kad ir kaip drastiškai dabar atrodo toks žmogaus nuvertinimas, futuristai tvirtai tikėjo savo teisumu ir technologinėmis vertybėmis. Dehumanistinių nuostatų kraštutinumą atspindi jų požiūris į moteris. Mašina žavimasi, o moteris – niekinama. Mašinos kaprizingumas neva labiau viliojantis negu moters. Nauja estetika turinti būti mašinos estetika⁸. Griežtai atsiribodami nuo „visko, kas moteriška“, futuristai tikisi „vieną dieną sukurti savo mechaninį sūnų kaip grynos valios vaisių“⁹.

Panašios nuotaikos apimtas Mokslininkas iš Fritzo Lango filmo „Metropolis“ (1927) sukuria metalinę moterį – Mašinžmogį. Čia, tiesa, neapykantos moteriai nėra nė pėdsako; vaizduojamas žmogaus, besivadovaujančio modernaus mokslo laimėjimais, triumfas: jam pavyksta įminti gyvybės mįslę – sukurti žmogų. Tačiau toks poelgis, kaip ir mokslininko Viktoro Frankenšteino sukurtas monstras garsiajame Mery Shelley romane „Frankenšteinas, arba Modernus Prometėjas“ (1818), sukelia šurpius padarinius.

Greitis, kuris tapo įmanomas dėl modernių transporto priemonių, futuristams siejosi su šventumu ir tobulyste. Pasak Rubinigo, lėkimas dideliu greičiu jiems tarsi malda („Ratų ir geležinkelio bėgių šventumas! Ant jų reikia keliais vaikščioti, garbinant dieviškąjį greitį“). Naujosios šventovės – tai traukiniai, valgomieji vagonai, stotys, tiltai, tuneliai, autostradų sankryžos, kinas ir telegrafo įstaigos, mūšio laukai. Dieviški yra kulkosvaidžiai, patrankos, minos ir šaunamieji sviediniai, dieviški yra dviračiai, motociklai, benzinas¹⁰.

Susižavėjimo viskuo, kas susiję su technologine pažanga, apoteoze galima laikyti Arsenijaus Avraamovo „Gamyklos sirenų simfoniją“. 1922 m. Baku, kai dirigentas užlipo ant stogo ir dirigavo koncertą gamyklos sirenoms ir garo švilpesiams, į jį buvo įtraukti visi miesto garso šaltiniai (net Kaspijos jūros flotilės rūko sirenos), renginiui akompanavo kulkosvaidžiai, artilerija ir lėktuvai¹¹.

Fanfara in A **Allegro maestoso**

1 pvz. Arsenijus Avraamovas. „Gamyklos sirenų simfonija“ (1922)

Kaip teigia Christopheris Hailey'us, „prieškarinių futuristų pranašauta mašinos estetika tapo realybe: pokarinės muzikos motoriškas, metališkas ir perkusiškas tarsi imitavo pagreitintą gyvenimo tempą, atkaklią jo komerciją, sunkiąją industriją, masinio transporto sistemas ir gausėjančią miesto populiaciją“¹². Garvežiai, lėktuvai, gamyklos inspiravo daugybę XX a. 2-ojo ir 3-iojo dešimtmečio kompozicijų. Jose technologijos dažniausiai reprezentuojamos kaip progreso simbolis, bet neretai šios refleksijos daugiaprasmės.

Kalbant apie ankstyvasias mašinistines kompozicijas, technologijų įvaizdžius galima suskirstyti į du tipus:

1) dekoratyvusis mašinizmas – pavienių mašinų garsų imitavimas muzikos instrumentais (Heitoro Villa-Loboso „Mažasis Kaipiros traukinys“, Zoltáno Kodaly „Muzikinis Vienos laikrodinis“);

2) konceptualusis mašinizmas – mėginimas sukurti estetinę stilistinę mašinų muzikos idiomą (Arthuro Honeggero „Pacific 231“, Aleksandro Mosolovo „Gamykla“, Vytauto Bacevičiaus „Elektrinė poema“).

Austrų kompozitoriaus Maxo Brando operos „Mašinistas Hopkinsas“ (1929) siužetas pagrįstas žmogaus mašinų pasaulyje problematika. Ieškodamas „naujo, dvasingesnio ryšio tarp žmogaus ir mašinų“, Brandas sukuria kritines situacijas, kurioms reikia kokybiškai naujo žmogaus ir šiuolaikinių technologijų santykio įvertinimo.

Šiai operai, ko gero, didelį poveikį padarė 1927 m. pasirodęs Fritzio Lango filmas „Metropolis“. Kompozitorius nuolat domėjosi technologine pažanga – palaikė ryšį su elektroninės muzikos pradininku Hansu Eimertu, užsakė Philippui Moogui sintezatorių, o gyvenimo pabaigoje pats įkūrė savo vardo „elektroninio garso studiją“. Įkvėptas Johno Glenno kosminės kelionės, parašė elektroninį kūrinį „Astronautai“.

Pasak muzikos kritiko Timo Ashley'aus, dramos pabaigoje Mašinistas Hopkinsas „tampa toks pat nežmoniškas kaip mašinos, kurias jis valdo“¹³. Muzikologė Helena Elsom pritaria, kad „gamyklos mašinos čia tokios pat svarbios, kaip ir kiti veikėjai“¹⁴.

Mašinistinės tematikos ir ekspresionizmui būdingos išraiškos derinimas savaime buvo originalus – nors, kaip vėliau įsitikinsime, ir natūralus dalykas. Ekspresionizmui būdinga psichoanalizė, hipertrofuotas iškreiptos realybės ir subjektyvių emocijų vaizdavimas, atrodytų, yra tolimas mašinizmo įvaizdžiams. Ir atvirkščiai, technologijų inspiruotiems kūriniais būdingesnis neoklasicistinėi motorikai pasiduodantis balsų judėjimas nei individualizuota melodika. Tačiau kaip tik dėl šio unikalaus paradokso atsiskleidžia daugiaprasmiškas žmogaus ir moderniojo pasaulio santykis.

Be konkrečius modernųjų technologijų atributus įvardijančių programinių nuorodų, būta ir tokių, kuriose ryškėja kūrėjo siekis užčiuopti bendriausius esminius modernėjančio pasaulio procesų bruožus. Iš jų minėtini – Erico Satie fortepijoninių pjesių rinkinys „Automatiniai vaizdai“ (*Descriptions automatiques*, 1913), George'o Antheilio „Mechaninis baletas“ (*Ballet Mécanique*, 1924) ir kt.

„Laiko dvasią“ bandė užčiuopti ir Vytautas Bacevičius, rašydamas „Elektrinę poemą“ (1932). Mokėsis Paryžiuje, koncertavęs visoje Europoje, o kūrybinės karjeros siekęs Amerikoje, V. Bacevičius buvo gerai susipažinęs su naujomis muzikos tendencijomis. „Elektrinė poema“, sukurta vos keleriais metais vėliau nei garsieji mašinistiniai Vakarų Europos kompozitorių kūriniai, yra vienas iš anuometinio susižavėjimo technologine pažanga pavyzdžių. Pavadinime nurodomas ne konkretus objektas (transporto priemonė ar fabrikas), bet energijos šaltinis, dėl kurio sukasi visas industrijos mechanizmas. Čia elektra traktuojama ne kaip fizikinis reiškinys, bet kaip modernaus gyvenimo pažangos rodiklis.

Bacevičius gerokai skiriasi nuo konkrečius technologijos produktus adoravusių Europos didmiesčiuose kūrusių

kompozitorių, tokių kaip A. Honeggeras ar G. Antheilis. Išlaikydamas meninę distanciją, jis racionaliai pasitelkė elektros įvaizdį – kaip geriausiai epochą atspindintį simbolį. Čia taip pat ryškus kūrybinės inspiracijos motyvas: autorius pabrėžė įkvėpimo ieškantis gamtoje, ir tai, kad poema buvo sukurta kaimo aplinkoje, rodos, paneigia visus mėginimus įrodyti tiesioginę garsinės urbanistinės aplinkos įtaką kūrybos procesui.

Tačiau „miesto garsai“ veikia ir kaip prisiminimas, girdimas vidine kompozitoriaus klausa. Net ir pasitraukęs į nuošalią gamtą, Bacevičius negalėjo pabėgti nuo tris dešimtmečius besiformavusios mašinistinių įvaizdžių „įgarsinimo“ tradicijos, kuriai įtakos neišvengiamai turėjo ir labiau negu jis tiesioginį ryšį su technika pripažinusių kompozitorių kūryba.

Mašinistinis kompleksas

Nagrinėjant mašinistinių kūrinių partitūras, aiškiai matyti, koks įvairialypis yra šis reiškinys. Norint išvardyti šiai idiomai priklausančias priemones, neužtenka išnagrinėti kiekvieną muzikos kalbos parametą atskirai – specifines mašinistinių kompozicijų išraiškos priemones būtina vertinti kompleksiskai. Taigi *kas būdinga embleminių mašinistinių kompozicijų muzikos kalbos stiliui?*

Tipiški mašinistinio komplekso pavyzdžiai

Šioje straipsnio dalyje bus aptariamos muzikinės technologijų inspiruotų meninių vaizdinių charakteristikos. Tradicinį muzikinį išsilavinimą gavę kompozitoriai naujiems meniniams sumanymams perteikti pasitelkė įprastinius muzikos instrumentus. Traukinių, lėktuvų skleidžiamus ar gamyklose girdimus garsus kiekvienas imitavo savaip, tačiau ilgainiui susiformavo tam tikrų muzikos išraiškos priemonių kompleksas, būdingas skirtingų autorių mašinistinėms kompozicijoms. Įdomu tai, kad panašių muzikinio audinio bruožų esama ir daugelyje kitų to meto kompozicijų ne mašinistiniais pavadinimais.

Prisiminkime Torbjorno Ericsono apibendrinimus. Remdamasis A. Mosolovo „Gamykla“, A. Honeggero „Pacific 231“ ir G. Antheilio „Mechaniniu baletu“, T. Ericsonas nurodo šias „motorinės“ muzikos ypatybes: paprastai pirmiausia iškelti akompanuojantys [muzikos kalbos] elementai; tradicinių (lakoniškų, melodinių) temų arba visai nėra, arba joms skiriamas šalutinis vaidmuo; nėra funkcionalios harmonijos: kūriniams būdingas modalumas; dominuoja perkusinis skambesys: naudojama daug mušamųjų, kiti instrumentai naudojami taip pat „perkusiškai“; kūriniai pasižymi smulkiomis ritminėmis vertėmis: dažnas šešioliktnių judėjimas; garsinis kūrinių audinys ostinatinio pobūdžio, jį formuoja trumpos ritminės nuolat pasikartojančios „ląstelės“; galima poliritmika,

asimetrinis metras; nėra agogikos (vis dėlto būdinga *staccato* – I. K.), nekeičiamas tempas (reikėtų patikslinti: nėra laipsniško tempo kaitos; tempas išlaikomas – kartais net pabrėžtinai, tačiau keičiasi kas trumpi epizodai – I. K.); kūriniai tarsi pagrįsti *perpetuum mobile*: nėra muzikinių atsikvėpimo pauzių¹⁵.

Pažiūrėkime, kaip tai atrodo panagrinėjus A. Honeggero „Pacific 231“. Esminiai šios kompozicijos muzikinę medžiagą formuojantys veiksniai yra repetityviškumas ir variantiškumas; šie du principai turi ypatingą reikšmę perteikiant automatizuoto judėjimo išpūdį. Abstrakčią evoliucionuojančio judėjimo idėją, nuo kurios priklauso ritmo ir tempo kaita pagrįstas kūrinių karkasas, organiškai konkretniais vaizdais papildo meistriškai sumodeliuoti repetityviniai kompleksai. Ritminės progresijos ir laipsniškas garsų amplitudės didėjimas tirštinant harmoniją bei faktūrą vaizdžiai siejasi su masyvaus traukinio pajudėjimu iš vietos (žr. 2 pvz.).

Pateiktame fragmente matome priemones, būdingas mašinistiniam kompleksui. Styginių garsai atskirti pauzėmis: mediniai pučiamieji yra skambesio pagrindas, styginiai tarsi „papildo“ tembrą; pauzės teikia griežtumo, padeda išvengti standartinio grupės vaidmens, kuriam būdingas melodizavimas ar pedalo, fundamentalaus boso funkcija. Čia pagrindinę skambesio masę sudaro mediniai pučiamieji, o styginiai tik „praplečia“ tembrą.

Harmoninių sąskambių pagrindas – didžioji sekunda, gryoji kvarta ir tritonis (dar pasitaiko mažoji sekunda bei didžioji ir mažoji tercijos). Tritonis ir didžioji sekunda yra beveik visų akordų sudėtyje, tai viena A. Honeggero harmonijos konstantų. Nors visi akordai disonansiniai, juos galima diferencijuoti pagal intensyvumą: labiau komplikotą (disonansiškesnį ir siauresnį) sąskambį keičia ne toks tirštas (plačiau išdėstytas, sudarytas iš ne tokių aštrių disonansų). Taigi akivaizdu, kad kalbant apie simfoninį mašinistinį kūrinių svarbą aptarti ir tembrų panaudojimą.

Palyginimui pateiksime traukinių skleidžiamus garsus imituojančius junginius iš E. Křeneko ir G. Antheilio kūrybos. E. Křeneko „Traukinių baladėje“ fortepijoninio interliudo pradžioje matome nuorodą: *schwer, illustrierend* (sunkiai, iliustratyviai). Pradedant vienbalsiu motyvu kontroktavoje ir didžiojoje oktavoje *pianissimo*, faktūra laipsniškai tirštinama pridedant analogišką balsą dešinėje rankoje, jį įvedant didžiojoje oktavoje tritoniu aukščiau (kanoninė imitacija). Harmonija vis tirštėja, atsiranda į aštuntines skaidomų garsų; dešniosios rankos garsinė medžiaga kyla, o kairiosios žemutiniai garsai išlieka kontroktavoje, tačiau didėja akordų svyravimų amplitudė. Kulminacijos metu aukštame registre atsiranda disonansinis keturgarsis, akcentuojamas sinkope ir pabrėžiamas *sforzando*. Tai traukinio garo švilpesio imitacija (žr. 3 pvz.).

1 Rythmique $\text{♩} = 80$

Fag.

C-fag.

Cor.

Tuba

Gr.c.

V.c.

C-b.

senza sord. a2 bouche cuivre

senza sord. a2 bouche cuivre

div.

Fag.

C-fag.

Cor.

Vc.

C-b.

a 2

sempre simile

a 2

div.

2 pvz. Arthuras Honeggeras. „Pacific 231“ (1923)

256

ff

sfz

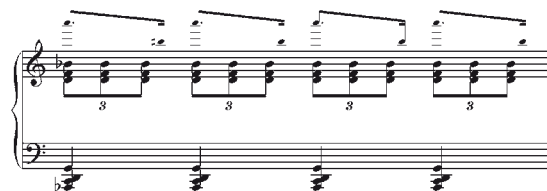
sfz

ff

3 pvz. Ernsta Kienekas. „Traukinių baladė“ (1944)



4 pvz. Leo Ornsteinas. „Savižudybė lėktuve“ (1918–1919), kulminacija



5 pvz. Ernestas Křenekas. Opera „Jonny groja“ (1927), II dalis, 9 scena

Piu mosso (Allegro)

640

Leo
Lo - co - mo - tive, look out, Lo - co - mo - tive, look out, Lo - co - mo - tive,
Dampf - ma - schi - ne! Ach - tung! Dampf - ma - schi - ne! Ach - tung! Dampf - ma - schi - ne!

Jason
Lo - co - mo - tive, look out, Lo - co - mo - tive, look out, Lo - co - mo - tive,
Dampf - ma - schi - ne! Ach - tung! Dampf - ma - schi - ne! Ach - tung! Dampf - ma - schi - ne!

H. Kenchman
Lo - co - mo - tive, look out, Lo - co - mo - tive, look out, Lo - co - mo - tive,
Dampf - ma - schi - ne! Ach - tung! Dampf - ma - schi - ne! Ach - tung! Dampf - ma - schi - ne!

Ajax
Lo - co - mo - tive, look out, Lo - co - mo - tive, look out, Lo - co - mo - tive,
Dampf - ma - schi - ne! Ach - tung! Dampf - ma - schi - ne! Ach - tung! Dampf - ma - schi - ne!

Chor:
Hej! look out! look out! look out! look out! look out!
Dampf - ma - schi - ne! Dampf - ma - schi - ne! Prä - si -

Piu mosso (Allegro)

640

f

6 pvz. George Antheilis. „Transatlantikas“ (1928), I veiksmas, 3 scena

Reikia pabrėžti tai, kad labai panašus ritminis darinys atsiranda ir L. Ornsteino pjesės „Savižudybė lėktuve“ kulminacijoje (4 pvz.).

Grįžkime prie dar vieno E. Křeneko kūrybos pavyzdžio. Operoje „Jonny groja“ (1927) taip pat figūruoja lokomotyvo leitmotyvas (II dalis, 9 scena) (5 pvz.).

G. Antheilio operos „Transatlantikas“ fragmente dundancio traukinio charakteristika sumišusi su stebėtojų išgaščiu (I veiksmas, 3 scena) (6 pvz.):

Matome, kad ir čia yra esminių mašinistiniams kompleksui būdingų bruožų: cikliško ratų dundesio monotonią kuria choras ir orkestras, trijų ketvirtinių metru atlikdami



7 pvz. Bohuslavas Martinů. „Skrydis“ (1926)



8 pvz. Bohuslavas Martinů. „Skrydis“ (1926)



9 pvz. Maxas Brandas. „Mašinistas Hopkansas“ (1929). I veiksmas, 2 scena: „Mašinų choras“

pauzėmis atskirtus akordus; solistams tenka perspėjamieji šūksniai kvartos intervalu žemyn.

Dabar panagrinėkime, kokiais būdais perteikiami lėktuvo įvaizdžiai. Minėtame L. Ornsteino kūrinyje tiesioginio lėktuvo vaizdavimo nėra; pjesėje išryškintas ritminis pradas nors ir dera su specifiniais kitų mašinistinių kompozicijų bruožais, bet kūrinys anaipatol nėra iliustratyvus.

Kiek kitoks lėktuvo įvaizdžio vaidmuo Bohuslavo Martinů simfoninėje poemoje „Skrydis“ (*La Baggare*, 1926). Čia, gilindamiesi į muzikinės minties plėtojimą, galime aiškiai išivaizduoti ir atskirti skrydžio etapus: buk-suojantį lėktuvo pajudėjimą iš vietos, įsibėgėjimą, atsiplėšimą nuo žemės ir galiausiai pakilimą į numatytą aukštį. Įdomu, kad šiuo atveju, skirtingai nei kitose aptariamose kompozicijose, kuriant menamą vaizdinę dinamiką pagrindinį vaidmenį atlieka melodija (tiesa, faktūrai tenka taip pat gana svarbus vaidmuo). Dar nepakilusio lėktuvo judėjimą perteikia fugos tipo kampuota melodija, atliekama *staccato*, naudojami akcentai (7 pvz.).

39 taktus trunkančioje „įsibėgėjimo“ fazėje gausu tipingų, mechanizmų garsus imituojančių detalių: aštuntinių triolės, staigūs trisdešimtantrinių septolių šuorai aukštyn, sinkopės. Į padangę išsiveržusio ir debesis skrodžiančio lėktuvo „triumfas“ prasprogsta daininga, banguota, švelniai aukštyn kylančia pastoralinio atspalvio melodija *legato*. Čia pirmą kartą kūrinyje keičiasi ritmas, kuris, naudojant ilgesnės trukmės ritmines vertes, staigiai pakeičia anksčiau vyravusį motorinį pobūdį labiau plaukiančiu judėjimu (8 pvz.).

Staigus faktūros pokytis daro įspūdį, kad lėktuvas jau pakilęs. Kūrinio pradžioje to ir užtenka: motorinis judėjimas ir kontrastas tarp dviejų skirtingo pobūdžio melodijų sukuria dinamišką lėktuvo judėjimo vaizdinį.

Tačiau ilgainiui muzikinė medžiaga nublanksta, ir mintis praranda pradžioje užprogramuotą įtampą. Tai, manau, susiję pirmiausia su forma ir orkestruote.

Tos pačios teminės medžiagos plėtojimas driekiasi dešimtimis taktų, švelniai pereidamas iš vienos padalos į kitą. Toks išdrikęs, palyginti nestruktūruotas dėstymas neturi nieko bendra su emblemėmis mašinistinėmis kompozicijomis, kurių formai būdinga apgalvota aiškiai atskiriamų fazių kaita, kontrastingų fragmentų dinamika ir formos lakoniškumas. Tiesa, A. Mosolovo „Gamykla“ taip pat parašyta tarsi vienu įkvėpimu, bet ji trunka ne 11 minučių, kaip B. Martinů „Skrydis“, o maždaug 3. Per šį trumpą laiką, regis, įvyksta daug daugiau „vyksmo“ negu visoje B. Martinů poemoje.

Taip yra gal ir todėl, kad, kurdamas kameriniam orkestrui, B. Martinů neišnaudojo tembrinių jo galimybių. Pažvelgę į partitūrą iškart pastebėsime, kaip vienodai kompozitorius dėsto medžiagą instrumentų grupėms; ir ritmo, ir melodikos, ir kitais atžvilgiais jos taip suniveljuotos, kad mediniai ir variniai pučiamieji visai paskęsta garsinėje styginių masėje.

Tai buvo modernias transporto priemones – greitaeigius traukinius ir lėktuvus – imitavę muzikos fragmentai. Dabar pažiūrėkime, kaip atrodo gamyklos mašinerijos garsinės ikonos Maxo Brando, Gottfriedo Hupperto ir Aleksandro Mosolovo kūrinuose.

Siekdamas sukurti vizualią dantračių sistemos rotacijų ciklo asociaciją, M. Brandas sudarė *ostinato* iš harmoninio ritminio motyvo, kurio viršutinė melodinė slinktis – chromatinė seka mažąja tercija žemyn (9 pvz.).

G. Huppertz, sekundžių tikslumu fiksuodamas filmo juostoje kintančius gamyklos vaizdus, skirtingoms mašinoms taiko vis kiek kitokią ostinatinę medžiagą (10 pvz.).

1
Vertikale Lichtstreifen

f Trp Pos

Große Räder
Moderato

Holz bl. Uhr

1 2 3 4 5 6 7 8

Maschinenteile

9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

Trp Sirenen

mf *f* *f*

mf *f*

Detailed description: This musical score is divided into four systems. The first system, 'Vertikale Lichtstreifen', features a piano with a forte (f) dynamic and a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system, 'Große Räder', is marked 'Moderato' and includes a change in time signature from 3/4 to 2/4. The third system, 'Maschinenteile', contains parts for woodwinds (labeled 'Holz bl.') and a horn ('Uhr'), with measures numbered 1 through 8. The final system, 'Sirenen', includes a trumpet part ('Trp') and piano accompaniment with dynamics ranging from mezzo-forte (mf) to forte (f), with measures numbered 9 through 24.

10 pvz. Gottfriedas Huppertz. Muzika Fritzo Lango filmui „Metropolis“ (1927). Uvertiūra

Atkreipkime dėmesį, kokie tembrai išryškėja G. Huppertzo garsiniuose didmiesčio, gamyklos mašinų ir antropomorfinio roboto – iš mirties prikeltos moters – paveiksluose. Iš karto matome, kad vaizduojant metalinius paviršius visur naudojami mediniai pučiamieji aukštame

registre; styginiai išlaiko motorinį karkasą. Metalinio žmogaus atgijimą iliustruoja elegantiška chromatinė slinktis žemyn. Mašina, igijusi esmines žmogiškąsias savybes, charakterizuojama pasikartojančiu šalto skambesio motyvu¹⁶ (žr. 11 pvz.).

72

Adagio

Offnet Vorhang Viel pizz
Glocksp.
p

Fredersen
Solo viol
Glocksp.
p

FL Ob. KL
3

Maschinenmensch
langsam hoch
pp

Maschinenmensch
geht langsam
p

8^{va}

Trp. con sord.
p Xylph.
3

Maschinenmensch nahe
Fl
Ob.
3

Maschinenmensch geht weiter
3

Trb.
p

Bases pizz

73

11 pvz. Gottfriedas Huppertz. Muzika Fritzio Lango filmui „Metropolis“ (1927)

Beje, „Metropolio“ muzikoje, siekdamas perteikti utopinio miesto didingumą, kompozitorius pasitelkia ir vargonus. Girdint, kaip įtikinamai jie griaudėja iliustruodami daugybės garo vamzdžių švilpesį, savaime kyla klausimas, kodėl kitose mašininėse kompozicijose jie nenaudojami. Ar tik dėl praktinių sumetimų, ar ir norint atsiriboti nuo religinių asociacijų? Juk vargonai pirmiausia laikomi bažnytiniu, o ne pasaulietiniu instrumentu.

A. Mosolovo „Gamykla“ – neabejotinai viena reikšmingiausių XX a. pirmosios pusės mašinininių kompozicijų. Torbjornas Ericsonas įžvelgia I. Stravinskio primitivizmo ir mašinizmo muzikinės kalbos giminingumą. Jo nuomone, sukeitus A. Mosolovo „Gamyklos“ ir I. Stravinskio „Šventojo pavasario“ pavadinimus, klausytojui, negirdėjusiam šių kūrinių, galėtų kilti mašinų asociacijos I. Stravinskio apeigų muzikoje ir apeigų asociacijos klausantis A. Mosolovo „Gamyklos“¹⁷. Abu šie kūriniai, pasak jo, taip pat yra labai artimi struktūriškai (bent jau atskirais epizodais).

Įdomu pažiūrėti, kiek artima šių kūrinių muzikinei kalbai yra V. Bacevičiaus „Elektrinė poema“. Poemai būdinga nuolatinė trumpų padalų kaita, lakoniški melodiniai motyvai, disonansinė harmonija ir spalvinga orkestruotė, kurioje nemažai dėmesio skiriama pučiamiesiems. Nuolat juntamas nerimastingas ritmo pulsas; net ir dainingesnius epizodus tuoj pat keičia ryžtingi „kapoti“ ritmai¹⁸. Ritmiškai partijos dažnai nediferencijuojamos, susilieja į stiprų garsinės tėkmės monolitą. Greičio ir lengvumo įspūdį kuria nuolatinis judėjimas šešioliktinėmis, dažnai naudojamos triolės ir pauzės, praretinančios šešioliktnių srautus, bei tarpais pasigirstantys šešioliktnių sekstolėmis nubėgantys medinių pučiamųjų pasažai.

Kaip matyti iš pateiktų pavyzdžių, mašinininiai įvaizdžiai turi bendrų bruožų, panašumo: čia nėra jokios garsinės diferenciacijos tarp, tarkime, traukinio ar gamyklos vaizdavimo, t. y. konkrečių ir abstrakčių mašinininių įvaizdžių. T. Ericsonui gana gerai pavyko nurodyti pagrindinius mašinininio komplekso elementus remiantis etaloniniais mašininiais kūriniais. Bet, atidžiau paanalizavę šiuos opusus, galime surasti ir daugiau specifinių bruožų – tam tikrų harmoninio–melodinio–faktūrinio svyravimo ar disonansiškumo kaitos dėsnų. Kad ir kaip būtų, kuo giliau panyrame į morfologinę analizę, tuo, rodos, labiau nutolstame nuo tiriamo objekto esmės: juk smulkiausiame lygmenyje neišvengiamai susiduriame su muzikos kalbos elementais, kuriuos skyrium galime rasti bet kuriame kitame kūrinyje. Taigi pernelyg atidus gilinimasis į partitūros detales, atsiejant jas nuo realaus, subjektyviai patiriamos skambėjimo bei platesnio konteksto, yra neprasmingas ir įtikina, kad pastangos muzikos kūrinyje užčiuopti „konkrečius“ vaizdinius siaurina klausytojo suvokimą ir trukdo įvairiapusiškesniam estetiniam potyriui.

Netipiški mašinininiai sprendimai

Maxo Brando operoje „Mašinistas Hopkinsas“

Operoje „Mašinistas Hopkinsas“ atonalumas panaudotas mašinoms sužmoginti¹⁹. Ankstesniuose muzikos pavyzdžiuose matėme chromatinės sekas, pabrėžiančias „mechaniškumą“, atitolimą nuo žmogiškųjų savybių, objektyvumą, „daiktiškumą“. Mašinų choro partijose atonalumas, priešingai, išryškina personifikuotų mechanizmų subjektyvumą. Kartojimu, stipriosiomis metrinėmis dalimis ir pauzėmis pabrėžiamos pustonių slinktytys žemyn siejasi su raudos, skundo intonacijomis, kurių retoriškumą paryškina retos tritonio ar kvintos šuolių melodinės „pūslės“.

Technologijos traktavimas operoje yra prieštaringas: viena vertus, fabrikas iškeliamas kaip darbo, o kartu ir gyvenimo tiekėjas; kita vertus, atskleidžiama beatodairiško žmogaus vergavimo mašinoms tragedija. Kaip vertinta ši novatoriška opera? Nenorėčiau sutikti su tyrinėtoju Davidu Drewu, kuris sumenkina M. Brandą, laiko jį vidutinių gabumų menininku, o jo operą – trumpalaike sėkme, nulemta daugiau išorinių aplinkybių negu kūrinio meniškumo: „šiuolaikiškiausi sceniniai triukai suplakti su beveik visomis to meto kompozicinėmis technikomis – nuo dainos iki *Sprechstimme* ir beveik atonalumo. Estetiniu požiūriu rezultatas yra tam tikras chaosas, kuris trumpą laiką gali būti klaidingai palaikytas novatoriškumu.“²⁰

Kitas muzikologas, Frankas Mehringas, kalba apie M. Brando vaizduojamos gamyklos mašinų fantastiškumą ir religines konotacijas²¹. Jis remiasi partitūroje autoriaus įrašytomis scenografinėmis nuorodomis bei libreto (kurį parašė pats autorius) citatomis. Bet juk esama ir glaudesnio ryšio tarp šių tokių skirtingų dalykų.

Kai kuriais atvejais technologija vaizduojama arba kaip alternatyva religijai, kaip naujoji religija, arba net Visagalis Dievas. Išryškėja sąsajos tarp oficialaus ir neoficialaus (t. y. dar neįvardyto) naujojo dvasingumo. Pirmasis apibūdinamas „naujojo primitivizmo“ sąvoka, antrasis – niekaip neįvardytas. Čia siūlau prisiminti iki šiol daug ir dažnai minėtą žodį „mašinizmas“ ir priimti jį kaip daugiaprasmi terminą.

F. Mehringo analizė reikšminga tuo, kad M. Brando kūrinyje jis įžvelgia tą daugiaprasmiškumą – gėrio–blogio ir realybės–mito–religijos gijas, bet savo teiginius grindžia tik autoriaus libreto ir scenografinių nuorodų aptarimu. Jis ignoruoja svarbiausią aspektą – visai nenagrinėja muzikos raiškos priemonių (repetityvumo, ritmo dominavimo ir kt.).

Šiame straipsnyje kaip tik norėčiau atkreipti dėmesį į tokio analizavimo nepakankamumą. Juk bent kiek atidžiau patyrinėję „Mašinisto Hopkinso“ partitūrą galime labai aiškiai pamatyti, kaip estetika ir ideologija atsispindėjo ir muzikiniame kūrinyje.

Beje, ir Clive's Bennetas, vienas iš nedaugelio tyrėjų, pripažinusių M. Brando operos originalumą, straipsnyje „Mašinistas Hopkinsas: Lulu tėvas?“ taip pat neproporcingai daug dėmesio skyrė operos siužeto vingiams, bet itin mažai – muzikos kalbai²².

Mano manymu, vienas svarbiausių aspektų, aptariant „Mašinistą Hopkinsą“, yra muzikinės – ypač tembrinės – mašinų charakteristikos. Dar kartą grįžkime prie jau minėto Mašinų choro fragmento. Atkreipkime dėmesį į šio epizodo orkestruotę, kurioje užkoduota reikšminga prasminė informacija.

Epizodai, kuriuose dalyvauja tik pučiamųjų instrumentų grupė, operose pasitaiko retai. Čia instrumentinio akompanimento pagrindas yra varinių pučiamųjų atliekamas harmoninis-ritminis *ostinato*, kurio pasikartojanti motyvą sudaro disonansinio akordo (išdėstyto mišriai, išryškinant didžiąją sekundą ir tritonius) kartojimas, kintant tik viršutiniam jo tonui, o tai sudaro akustiškai ryškiai girdimą chromatinę seką mažosios tercijos intervalu žemyn.

Anglų ragas ir kontrafagotas, įsitraukdami į muzikinį audinį kraštiniuose registruose, ne tik praplečia skambėjimo lauką, bet ir teikia mediniams pučiamiesiems būdingo šaltumo ir kietumo; neatsitiktinai jiems tenka ilgos vertės stovintys garsai.

Įdomu tai, kad, skirtingai nei kitose aptartose kompozicijose, pučiamieji čia ne tik atskiriami nuo styginių (jie – bent trumpam – visiškai eliminuojami), bet ir kruopščiai diferencijuojamos varinių ir medinių funkcijos. Tokį sprendimą interpretuojant galima būtų išvelgti prieštarinę mašinų – ir apskritai technologijų – traktavimą: variniai, pasižymintys minkštesniu tembru, suvokiami tarsi plakanti širdis²³, o ilgai tęsiami šalti anglų rago ir kontrafagoto garsai atliepia tarsi metalas (beje, ties vėliau įstojančiais kitais orkestro instrumentais partitūroje yra nuoroda *ohne Ausdruck*, t. y. „neišraiškingai“).

Pasikeitęs skambesys, su kuriuo susiję daugelis XX a. muzikos naujovių ir atradimų, gali būti apibūdinamas nebent realiai jį girdint, o ne analizuojant partitūras, kaip, pavyzdžiui, gali būti iš natų supranta harmonija ar forma. Todėl ši pakitusi skambėjimą yra sunkiau analizuoti. Neatsitiktinai dauguma tyrinėtojų šiuos kūrinius vertina daugiausiai remdamiesi morfologine, istorine ar net literatūrine analize.

Apie mašinistines kompozicijas kalbant vien estetiniu ar grynai morfologiniu požiūriu, akivaizdus jungties tarp šių dviejų pozicijų trūkumas. Tokia jungtimi galėtų būti akustinių instrumentų ypatybių, subjektyviosios akustikos aspektų aptarimas. Kaip tik todėl itin aktualu pažvelgti į šias kompozicijas iš naujos perspektyvos, kuri būtų atidi atskirų muzikos kalbos elementų charakteristikoms ir kartu neišleisti iš akiračio kūrinių visumos bei platesnio jo konteksto.

Išvados

Staugus modernių technologijų šuolis – vienas ryškiausių XX a. charakterizuojančių fenomenų. Šis reiškinys ne tik turėjo lemiamą reikšmę pasaulio ekonomikai ir politikai, bet ir iš pagrindų pakeitė žmogaus aplinką ir jo gyvenimo būdą, formavo iš esmės naują pasaulėjautą.

Klasicizmui būdinga motorika, harmonija ir netgi muzikos instrumentų panaudojimas buvo glaudžiai susijęs su tradicija. Kompozitorių kūriniuose atsiradęs mašinistinis kompleksas – naujas reiškinys, dėl nurodytų priešasčių galėjęs išryškėti tik XX a. Daugiau ar mažiau tiesiogiai su staigiai pasikeitusio gyvenimo aktualijomis susijusios muzikinės kompozicijos buvo atpažįstamos ir suvokiamos kaip „mechaniniai“, „mašinistiniai“, „metalo amžiaus“ kūriniai. Aštrus ritmas, repetityviškumas, disonansinė harmonija ir „kietokas“ orkestro skambėjimas tapo tarsi XX a. muzikos retorikos figūra, perteikiančia „mašinų amžių“.

Šiandien susidomėjimas mašinistine XX a. muzika didėja, tačiau vis dar stinga išsamesnės jos analizės: kūrinių estetiką apibūdinantys teiginiai turėtų būti grindžiami konkrečių muzikos priemonių įvardijimu, todėl reikėtų remtis ne tik partitūromis (nors vien jau tai būtų didelis žingsnis į priekį), bet ir garsine medžiaga (įrašu ar koncertiniu atlikimu). Juk vizualioji ir garsinė analizė neretai pateikia skirtingų, vienas kitą papildančių argumentų ir leidžia geriau suvokti kūrinyje užkoduotas prasmes, išvelgti naujas interpretavimo galimybes.

Objektyviai ar bent neutraliai vertinti XX a. meninius mašinistinių kūrinių aspektus įvairių šalių muzikologams ir kultūros tyrinėtojams neretai trukdė visai kiti – dažniausiai politiniai – motyvai. Džiazas, scenografijos naujovės, netgi kompozitoriaus tautybė, nepalankiai susiklosčius aplinkybėms, galėjo lemti vieno ar kito kūrinių atmetimą ar muzikologiniu požiūriu nemotyvuotą neigiamą reakciją. Tad šiuos kūrinius reikia iš naujo peržvelgti ir „reabilituoti“, vertinant iš šių dienų perspektyvos.

Vienas pirmųjų kylančių klausimų: kokie psichofiziniai garsų suvokimo veiksniai padeda įvertinti tam tikrus muzikinius darinius ar tam tikrą skambesį kaip „mašinistinį“? XX a. pradžioje technologiniai įvaizdžiai buvo kuriami „rankiniu būdu“ – bandant tradicinėmis muzikos išraiškos priemonėmis atkurti mašinų skleidžiamus garsus ir, dar daugiau, sužadinti kitas jutimines, su technologijomis siejamas patirties asociacijas. Tai ne vien garsinė imitacija, bet ir vaizdines taktilines (formas, tūrio, kitų ypatybių) asociacijas keliantys muzikiniai pluoštai. Manau, kad, kalbėdami apie šiuos kūrinius, susiduriame su naujo tipo įtaiga. Ją tirti reikėtų ne tik atidžiai narstant kūrinių audinius, bet ir drąsiai peržengiant morfologinės analizės ribas. Ieškant naujų prasminių mašinistinės muzikos klodų, reikėtų „vaikščioti“ muzikos ir kitų meno sričių

bei muzikos ir „realaus“ gyvenimo paribiais, neaplenkiant ir mokslo – pirmiausia sociologijos ir psichofiziologijos – tiriamų objektų.

Toks kokybiškai naujas požiūris būtinas, nes, kaip jau mėginau atskleisti šiame straipsnyje, mašinistinės kompozicijos atveria daugybę svarbių XX a. muzikinės kalbos ir muzikos estetikos aspektų. Mašinistiniai įvaizdžiai ypač ryškiai aktualizuoja dvi XX a. estetikos ir kasdienio gyvenimo dilemas: mechanškumo ir organiškumo (arba, kitaip sakant, mašinos ir žmogaus, technikos ir gamtos) priešpriešą bei technikos ir religijos santykį. Pirmuoju atveju išryškėja subjektyvus to, kas „gyva“ ir „negyva“, vaizdavimas, dažnai sutirštintai deformuojantis normas, kurios daug šimtmečių skelbė, kad žmogus ir gamta turi ypatybę būti gyvi, o visa kita (dirbtinė) aplinka – ne. XX a. pradžios kūrėjai, ypač radikalieji futuristai, buvo linkę sukeisti objektui ir subjektui tradiciškai priskiriamas kategorijas ir ypatybes. Tas pats pasakytina ir apie technikos bei religijos santykį – ne vienas kūrėjas, apimtas euforijos ir entuziazmo, buvo linkęs techniką sudievinėti, suteikti jai visagališkumo atspalvį. Taigi ir šiose tarpkultūrinėse srityse tyrinėtojams atsiveria platūs, neliesti horizontai. Palikdama juos ateities muzikologams, norėčiau trumpai apžvelgti, kokiomis kryptimis vėliau vystėsi mašinistinių įvaizdžių tradicija.

Pats lakoniškiausias apibendrinimas skambėtų taip: XX a. viduryje ir antroje pusėje mažėjo tradiciniais instrumentais bei tradicinėmis muzikos raiškos priemonėmis kuriamų, techninius objektus ar tų objektų kompleksus imituojančių mašinistinių įvaizdžių ir gausėjo, populiarėjo mašinistiniai įvaizdžiai, sukurti remiantis konkrečiais realiais garsiniais šaltiniais. Tai, žinoma, susiję pirmiausia su atsiradusia galimybe įrašyti bet kurį patikusį garsą ir vėliau jį naudoti kuriant muziką. Tai pasakytina ir apie išsiplėtusią iki begalybės muzikinio kūrinio atlikimo erdvę – nieko nebestebina koncertas gamykloje ar senų automobilių aikštelėje, kai melodija išgaunama neįprastais „instrumentais“, tokiais kaip staklės, konvejeriai ar kiti technikos padargai (šiuo požiūriu minėtini keli šiuolaikinių avangardą propaguojantys ir aktyviai praktikuojantys atlikėjų kolektyvai – berlyniečiai „Einstürzende Neubauten“ ir britų netradicinio šokio grupė „Stomp“, kurianti muziką savo pasirodymuose iš po ranka pasitaikančių objektų).

Daugelio šiuolaikinių vadinamųjų industrinių kompozicijų atsiradimui įtakos turėjo XX a. vidurio konkrečiosios muzikos kūrėjai ir eksperimentiniai jų bandymai: Pierre'o Schaefferio „Traukinio studija“ (*Etude aux chemins de fer*, 1948) galėtų tapti puikia medžiaga ieškant muzikiniuose traukinių įvaizdžiuose „tikroviškumo“. Tai ypač akivaizdu klausantis įrašyto monotoniško ratų dundėjimo ir švilpesio, kuriame išryškėja kvartos intervalas. Šis intervalas tampa kūrinį struktūruojančiu elementu, kurį palaiko geležinkelio bėgių dundesio metroritmika²⁴.

Vienas iš daugelio vėlesnių pavyzdžių, kuriuose atspindi garsiniai urbanistinės aplinkos įvykiai, yra vokiečio Gerhardo Stäblerio „San Francisko šiukšlių vežėjai“ (*Den Müllfahrern von San Francisco*, 1990). „Akronimu iš akustinių vienos kelionės prisiminimų“ įvardytas opusas ansambliui – tai žaisminga parafrazė garsinės miesto kasdienybės temomis: tembrinis, faktūrinis, harmoninis ir ritminis kompleksas, vaizdžiai imituojantis skardų, trūkinėjantį šiukšlių mašinos ūžesį (kuris, beje, ir buvo kibirkštis, įžiebusi šį kūrinį rytais įkyraus triukšmo žadinamo kompozitoriaus sąmonėje), tampa vienijančia kūrinio „istorijos“ gija.

Įdomios medžiagos temai teikia ir kinematografas. Pavyzdžiui, riba tarp meno ir gyvenimo rafinuotai ištrinama danų režisieriaus Larso von Triero filme „Šokėja tamsoje“ (*Dancer in the Dark*, 2000). Tai nėra tradicinis miuziklas, muzika tapo svarbiu ir išradingu šio filmo elementu bendradarbiaujant su pagrindinio vaidmens kūrėja airių dainininke Björk. Mums įdomi yra „Kvaldos daina“, atliekama gamykloje. Filme iš pradžių vaizduojama nuobodi fabriko kasdienybė – monotoniškai gergždžiančios staklės, mechaninius judesius atliekantys darbininkai. Tačiau subjektyvus Selmos, kurios vidinio pasaulio spalvų paletė ir yra pagrindinė pasakojamos istorijos medžiaga, garsinės aplinkos suvokimas monotoniškus garsus paverčia patrauklia daina. Šis nuoseklus perėjimas iš grynai mašinistinio į muzikinį garsų organizavimą kartu su besikeičiančia vizualių trajektorijų dinamika (iš pradžių akcentuojamos mašinos, vėliau visi darbininkai įtraukiami į siautulingą šokį) yra nuostabus aplinkos ir muzikinių garsų giminingumo pavyzdys.

XX a. antroje pusėje išbulėjęs kompiuteris ir skaitmeninė sistema suteikė kompozitoriams galimybę laisvai įgyvendinti kūrybinius sumanymus. Dabar įmanoma išsiverbti į visus garso parametrus, juos nesudėtinga modifikuoti. Kompiuterinei muzikai negalioja techniniai ribojimai, būdingi akustiniams instrumentams; jai atlikti nereikia žmogaus. Taigi dingsta tarpinė grandis kompozitorius–atlikėjas–klausytojas jungtis, o kartu ir kūrinio interpretacijos unikalumas. Kompiuteriu sukurtose kompozicijose galima ieškoti grynai tembrinių, ritminių ir formos sprendimų, susijusių su mašinizmui priskiriamomis ypatybėmis; čia galima leisti į tūrio ir faktūros bei garso tembro ir jo sklaidos erdvėje bei laike sukliamas subjektyvias nemuzikines asociacijas.

Kitas žingsnis galėtų būti kokybiškai naujas XX a. muzikos, kuriai poveikį neabejotinai darė mašinizmo estetika, suvokimas. Juk ne vien šiame straipsnyje paminėtos ir aptartos kompozicijos pagrįstos mašinistine stilistika: daugelis autorių kūrė naudodami mašinistinį kompleksą, nepateikdami programinių nuorodų arba rimtai apie šias įtakas net nesusimąstydami. Kita vertus, industrinė garsinė miesto aplinka ir gyvenimo tempas iš esmės pakeitė

muzikos klausymosi įpročius ir suvokimą. Galima teigti, kad mašinistinė idioma, kaip ir baroko muzikoje naudotos retorinės figūros ar romantizmo epochos kūriniai persmelkęs „legendiškumas“, tapo atpažįstamu simboliu. Šiuo aspektu būtų įdomu patyrinti Louiesso'o Andriesseno, Olivier'o Messiaeno ir daugelio kitų kompozitorių – taip pat ir lietuvių, pavyzdžiui, Vytauto V. Jurgučio, Šarūno Nako, Ryčio Mažulio, – kūrybą.

Nuorodos

- ¹ Danuser, H. (1984). „Die Musik des 20. Jahrhunderts“. In: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Band 7. Dahlhaus, C. (Hrsg). Laaber: Laaber-Verlag, p. 100.
- ² Mehring, F. (1999). „Welcome to the *machine!* The representation of technology in *Zeitoper*“. In: *Cambridge Opera Journal*, 11, 2, p. 159–178. Cambridge University Press, p. 159.
- ³ Drew, D. (1961). „Musical Theatre in the Weimar Republic“. In: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 88th Sess., p. 89–108. Oxford University Press, p. 108.
- ⁴ Danuser, H. (1984). „Die Musik des 20. Jahrhunderts“. In: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Band 7. Dahlhaus, C. (Hrsg). Laaber: Laaber-Verlag, p. 97.
- ⁵ Butler, Ch. (1994). *Early Modernism. Literature, Musik and Painting in Europe 1900–1916*. Oxford: Clarendon Press, p. 138.
- ⁶ Įdomu, kad šioje operoje vis dėlto vaizduojamas ir mašinų ribotumas. Kai gamyklos direktorius Billas, visai palūžęs, kreipiasi į mašiną kaip į draugę tikėdamasis užuojautos, jos šaltaiteatsako: „Čia jos [užuojautos] nėra, protas nepažįsta kančios, kuri kamuoja žmones.“
- ⁷ Ibid, p. 86.
- ⁸ Ibid, p. 79.
- ⁹ Ibid, p. 86.
- ¹⁰ Ibid, p. 88.
- ¹¹ Levi, E. (2000). „Futurist Influences Upon Early Twentieth-Century Music“. In: *International Futurism in Arts and Literature*. (2000). Berghaus, G. (Ed). Berlin & New York: Walter de Gruyter, p. 349.
- ¹² Cit. pagal Levi, E. (2000). „Futurist Influences Upon Early Twentieth-Century Music“. In: *International Futurism in Arts and Literature* (2000). Berghaus, G., Ed. Berlin & New York: Walter de Gruyter, p. 341.
- ¹³ Ashley, T. (2001). „Maschinist Hopkins“. In: *The Guardian*, 2001 11 28.
- ¹⁴ Elsom, H. *Die alte Sachlichkeit*, http://www.concertonet.com/scripts/review.php?ID_review=1401 (žiūrėta 2008 02 09).
- ¹⁵ Ericson, T. (2002). *Die Maschine in der Musikpraxis*, <http://www2.rz.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst07/pst070C0.htm>.
- ¹⁶ Atvirkštinį atvejį – mašina virstančio žmogaus paveikslą – matome Maxo Brando operoje „Mašinistas Hopkinsas“. Vokalinei Mašinisto Hopkinso partijai nepažįstami išskirtiniais mašinistiniams kompleksui būdingomis priemonėmis, tačiau jo lūpose skamba mašinizmo estetiką teigiantys žodžiai: „Tik mašinos myliu aš, tik mašinoms tarnauju. Jose glūdi kūrybinė Jėga, kuria turiu sekti.“
- ¹⁷ Ericson, T. (2002). *Die Maschine in der Musikpraxis*, <http://www2.rz.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst07/pst070C0.htm> (žiūrėta 2007 12 13).
- ¹⁸ Palionytė, D. (2005). „V. Bacevičiaus simfoninės vizijos“. In: *Vytautas Bacevičius. Gyvenimo partitūra*. (2005), t. 1, sudarė O. Narbutienė, Vilnius: Petro ofsetas, p. 343.
- ¹⁹ Bennettas, kuris laiko „Mašinistą Hopkinsą“ A. Bergo „Lulu“ pirmtaku, teigia, kad M. Brandas buvo vienas pirmųjų serialistų, nors ir nepriklausė Schönbergo aplinkai (Bennett, C. (1986). „Maschinist Hopkins: a father for Lulu?“ In: *The Musical Times*, Vol. 127, Nr. 1722, p. 484). Beje, dodekafonija pagrįstos tais pačiais metais (1928) sukurtos Hebrajiškos baladės. Taigi serijinė technika bei *Sprechstimme* yra natūralus reiškinys šio kompozitoriaus kūryboje, juo labiau kad įtakingiausias jo mokytojas buvo Franzas Schrekeris.
- ²⁰ Cit. pagal Bennett, C. (1986). „Maschinist Hopkins: a father for Lulu?“ In: *The Musical Times*, Vol. 127, Nr. 1722, p. 481.
- ²¹ Mehring, F. (1999). „Welcome to the *machine!* The representation of technology in *Zeitoper*“. In: *Cambridge Opera Journal*, 11, 2. Cambridge: Cambridge University Press, p. 163.
- ²² Bennett, C. (1986). „Maschinist Hopkins: a father for Lulu?“ In: *The Musical Times*, Vol. 127, Nr. 1722, p. 481–484.
- ²³ Tokį palyginimą skatina varinių pučiamųjų naudojimas orkestrinėje muzikoje; prisiminkime kad ir P. Čaikovskio simfoninę poemą „Romeo ir Džuljeta“, kurioje šalutinės temos posluoksnis atliekamas valtornomis.
- ²⁴ Simms, B. R. (1986). *Music of Twentieth Century. Style and Structures*. New York: Schirmer Books, p. 384.

Literatūra

- Danuser, H. „Die Musik des 20. Jahrhunderts“. In: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Band 7. Dahlhaus, C. (Hrsg). Laaber: Laaber-Verlag, 1984.
- Der Musikalische Futurismus*. Kämper, D. (Hrsg). Germany: Laaber, 1999.
- Der Musikalische Futurismus. Ästhetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne*. Kolleritsch, O. (Hrsg). Graz: Universal Edition, 1976.
- Gladwell, M. *The Tipping Point. How Little Things Can Make a Big Difference*. New York, Boston, London: Little, Brown and Company, 2002.
- Morgan, R. P. *Twentieth-Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York, London: W. W. Norton & Company, 1991.
- Schmidt-Bergmann, H. *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie, 1993.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. S. Sadie, 2nd ed. London: Macmillian Publishers, 2001.

Summary

Machinistic images in the works of European composers significantly added in the number in the first half of the 20th century. Technologies became an important source of inspirations influencing various levels on creative solutions of progress-captured composers looking for innovations in the musical language. Dynamic transformation of the musical thought was facilitated by internal and external impulses. The external world was quickly changing and impacting, at a rapid pace, on human life, human philosophy and conception of identity. Such a situation required original concepts from a creator based on new artistic images that respond to the external changes and ease integration into social life. Composers differently approached the remains of musical romanticism. Some of them relentlessly hunted them away and created a new sound system themselves, exploring into new themes (Italian futurists), while others laid completely new paths for the development of harmony and timbre (the new Vienna school) or turned back to the traditions of rational composing so cherished in classicism and earlier epochs (neo-classicists).

The new objectivity (Ger. *Neue Sachlichkeit*) started manifesting a radical commitment to the modern environment focusing on the visible, objective reality. Max Brand, Paul Hindemith and Ernst Křenek, the authors of “operas of the time” (Ger. *Zeitoper*) composed in 1927–1930, inserted into them the then relevant ideas of progress, technological novelties, modern communication systems and means of transport, presenting them as decorations, plot themes and artistic devices or, sometimes, simply as new acoustic effects. The Futurist Manifesto published in *Le Figaro* in Paris on 20 February 1909 may be considered

a written document marking the start of avant-garde movements. An antithesis of mechanics and organicity, machine and human being represented the main axis of futurist ideological tension. *Machinist Hopkins* by Max Brand, opera belonging to the above mentioned “operas of the time”, seems to be the most striking reflection of this ideology in music. A similar human-degrading or human-exploiting approach is conveyed by the portrait of Ajax in the opera *Transatlantic* by George Antheil. Possessed by the same mood, the scientist in *Metropolis* by Fritz Lang (1927) creates a robot – a machine-woman. *Symphony of Factory Sirens* by Arseny Avraamov can be regarded as the apotheosis of everything relating to technological progress. In 1922, when a conductor climbed on a roof in Baku and conducted the concert to factory sirens and steam whistles, all sound sources of the city were involved.

Technological images in the early machinistic compositions can be divided into two types:

- 1) decorative machinism – imitating single machine sounds on musical instruments;
- 2) conceptual machinism – attempting to create an aesthetic stylistic idiom of music.

At the beginning of the 20th century, technological images were created “manually”, that is, attempting to reproduce machine sounds using traditional means of musical expressions. In the middle of the 20th century, creation of machinistic images imitating technical objects or their sets by means of traditional instruments and traditional musical expressions started losing popularity, yielding grounds to more popular and abundant machinistic images created on the basis of specific and realistic sound sources. Certainly, this had to do primarily with an opportunity to record any sound you like and to use it in the creation of music.