

Rūta STANEVIČIŪTĖ

Karo įvaizdinimas Vytauto Bacevičiaus ir Eduardo Balsio muzikoje

War Imagination in Music by Vytautas Bacevičius and Eduardas Balsys

Anotacija

Politinių ir ideologinių konfrontacijų persmelktame XX a. lietuvių karo kompozicijos buvo rašomos abipus geležinės uždangos – emigracijoje ir Sovietų Lietuvoje. Straipsnyje išsamiau analizuojamos Vytauto Bacevičiaus „Sinfonia de la Guerra“ (1940), parašyta Buenos Airėse, ir Eduardo Balsio oratorija „Nelieskite mėlyno gaublio“ (1969), sukomponuota Sovietų Lietuvoje. Analizuodama karo įvaizdinimo strategijas lietuvių kūriniuose ir aptardama jų poziciją modernioje karo muzikoje, autorė specialiau išskiria tradicinių *topoi* (militarika, pastoralė ir kt.) sąveiką su modernios muzikos idiomomis. Pirmojo modernizmo (Bacevičius) ir antrojo modernizmo (Balsys) intertekstualumo skirtumai ir karo muzikinio įsemantinimo specifika atskleidžiami remiantis bendresniais karo naratyvo ir kultūrinės atminties poslinkiais. Nagrinėjant kompozicijų nacionalinės ir tarptautinės recepcijos kontroversijas šaltojo karo metais ir po 1990 metų, pabrėžiamas įvairuojantis kultūrinių ir politinių procesų poveikis lietuvių karo muzikos sklaidai ir interpretacijoms (muzikinės ir užmuzikinės konotacijos, pripažinimo ir nutylėjimo aspektai, sociokultūriniai ir sociopolitiniai disonansai).

Reikšminiai žodžiai: Vytautas Bacevičius, Eduardas Balsys, lietuvių karo muzika, modernizmo intertekstualumas, muzikos *topoi*, karo diskursas, muzika ir politika, recepcija.

Abstract

The article focuses on two war compositions written in two geocultural spaces representing Cold War ideological confrontations, viz. *Sinfonia de la Guerra* (1940) by Vytautas Bacevičius, composed in Buenos Aires, and the oratorio *Don't Touch the Blue Globe* (1969) by Eduardas Balsys, composed in Soviet Lithuania. Analysing the strategies of war imagination in Lithuanian compositions and discussing them in modern war music's context, the author explores an interaction between traditional topics (military, pastoral etc.) and modern stylistic idioms. Both compositions demonstrate variety of intertextual strategies and differences of resemantization characteristic of first and second musical modernism. This is linked to the observations of changes in war narratives and post-war cultural memory. After a discussion of the controversies in the national and international reception of the compositions in question before and after 1990, the trends of re-contextualization of the Lithuanian composers are highlighted (musical and extra-musical connotations, the aspects of recognition and deliberate silence, and sociocultural and sociopolitical dissonances) with reference to the impact of cultural and political processes.

Keywords: Vytautas Bacevičius, Eduardas Balsys, Lithuanian war music, intertextuality in modernism, musical topics, war discourse, music and politics, reception.

XX a. karai įsirėžė į muzikos kultūrą įvairuojančiais pavidalais. Akivaizdžiausi atbalsiai aptinkami karo tematikos muzikoje, kurioje muzikiniais garsais įvaizdinti ne tik Pirmasis ir ypač Antrasis pasauliniai karai, bet ir geografiškai marga lokaliųjų konfliktų ir ginkluotų susirėmimų (ar taikių revoliucijų) istorija¹. Prie šio ryškaus praėjusio amžiaus muzikinės kultūros sluoksniu glaudžiasi dar gausesnė netematizuota karo muzika, kuri radosi ar buvo suvokiama kaip grėsmingų įvykių nuojautos, trauminės atminties, eskapizmo ir kitokios asmeninės bei kultūrinės karo patirties raiška. Glennas Gouldas, pavyzdžiui, manė, kad Sergejaus Prokofjevo Septintoji sonata „dėl savo šizofreniškų nuotaikos svyravimų ir nervingai nestabilaus tonalumo neabejotinai yra karo kūrinys“ (Page, 1984, p. 166). Karo įvaizdintos muzikos sąrašas būtų neišsamus nepaminėjus militarinės muzikos atgimimo politinių konfrontacijų ir karų persmelktame XX a. Savo ruožtu tai paskatino praeities muzikinėse praktikoje išplėtotų, su karu susijusių muzikinių vaizdinių atgaivinimą ir perkūrimą.

Tyrimuose, skirtuose karo tematikos ir su šia kultūrinės vaizduotės sritimi susijusiai muzikai, neišvengiamai nagrinėjami karo atvaizdavimo muzikoje ir plačiau muzikinės semantikos klausimai. Tačiau gilinantį į praėjusio amžiaus aptariamą tematiką kūrybą dažniau pasitenkinama monografinė ar nacionaline perspektyva. Net ir tada, kai analizei pasirenkama siauresnė individualios kūrybos ir konkrečios kultūros aplinka, neužtenka kliautis kūrinių pavadinimo suponuojama nuoroda ar kompozitoriaus deklaruotomis intencijomis. Tokia deskriptyvinė prietis laikytina nepakankama, siekiant aptikti įvairių atmainų karo ir militarinės muzikos ryšius šiuolaikinėje kultūroje. Intertekstualių ryšių tinklas, kurį formuoja ilgaamžiai muzikiniai gestai (*topoi*) ir retorinės figūros, leidžia išplėsti nagrinėjamo kompozitoriaus muzikinį mąstymą veikusių tradicijų lauką ir kartu rasti universalesnius kultūrinius kodus, susiejančius skirtingas modernios muzikos stilistines idiomias. Tai sudaro galimybę aptikti įsivaizduojamą muzikinį karo naratyvą ir panagrinėti jo semantinę specifiką. Nesileisdami į išsamesnius

svarstymus pasakykime, kad tokią tyrimo kryptį suponuoja siekis išvengti „naivosios semiotikos“ (Taruskin, 1997, p. 469). Atsižvelgiant į dėstomą interpretacinę perspektyvą, detalesnei analizei pasirinkti ryškūs karo naratyvo pavyzdžiai lietuvių muzikoje: tai pirmojo nacionalinio modernizmo atstovo, Paryžiaus mokyklos reprezentanto Vytauto Bacevičiaus (1905–1970) simfonija Nr. 2 – „Sinfonia de la Guerra“, sukurta 1940 m. Buenos Airėse, ir antrojo modernizmo atstovo Eduardo Balsio (1919–1984) oratorija „Nelieskite mėlyno gaublio“, sukomponuota 1969 m. Sovietų Lietuvoje. Šias dvi itin skirtingomis sociopolitinėmis aplinkybėmis parašytas kompozicijas apibūdina ne vien muzikinio modernizmo sampratos ir praktikos pokyčiai, bet ir jų pozicija Antrojo pasaulinio karo istorijos ir recepcijos atžvilgiu (turimas omenyje kūrinio sukūrimo laikas ir karo kultūrinė patirtis bei atmintis). Tiek modernios muzikos raidos ir specialiau nacionalinio modernizmo problematika, tiek karo diskursas yra plačios aprėpties sritys. Todėl kad aptariamai būtų išnagrinėti pasirinktais aspektais, daugiausia dėmesio skiriama šioms teorinėms ir interpretacinėms perspektyvoms:

1. Karo įvaizdinimui atskleisti stilistinės analizės atspirties tašku pasirinktos militarinio *topos* ir kitų muzikinių *topoi* transformacijos ir sąveika su XX a. muzikos idiomomis².

2. Nagrinėjant Bacevičiaus ir Balsio kompozicijas kaip modernios karo muzikos pavyzdžius, susitelkta į kompozitorių kūrybos ir jos recepcijos sąveiką su karo naratyvo ir atminties lūžiais kultūroje.

„Sinfonia de la Guerra“: karo pradžios interpretacija iš emigracijos perspektyvos

1939 m. Europos scenose jau pagarsėjęs kaip pianistas ir kompozitorius, Bacevičius išvyko į koncertinę turnė į Argentina, kur jį ir užklupo politinės Europos ir Lietuvos permainos (turima omenyje sovietinė Lietuvos okupacija ir Antrasis pasaulinis karas). Viešėjęs daugiau nei metus Pietų Amerikoje, 1940 m. rugsėjį kompozitorius išvyko į JAV. Simfoniją Nr. 2 jis sukomponavo Buenos Airėse 1940 m. sausį–kovą, todėl derėtų patikslinti, kad tuo metu Lietuva dar nebuvo okupuota Sovietų Sąjungos ir įsitraukusi į Antrąjį pasaulinį karą. Mišrios lietuvių ir lenkų šeimos atstovas Bacevičius dedikavo kūrinį savo seseriai lenkų kompozitorei Gražinai Bacewicz, kartu reflektuodamas Lenkiją ištikusius dramatiškus karo įvykius. Trijų dalių „Sinfonia de la Guerra“ – ryškus, tačiau kompozitoriaus kūryboje retas programinio simfonizmo pavyzdys, kurio muzikinių vaizdinių inspiracijas autorius išsamiai aprašė kūrinio anotacijoje:

Pirmoji dalis (*Allegro*) – karo pradžia, Vokietijai užpuolus Lenkiją; lėktuvų skrydžiai, bombų lietus, okupacija.

Antroji dalis (*Andante funèbre*) – karo padariniai. Ji prasideda nesibaigiančiais laidotuvių kortežais bei procesijomis.

Žmonės apimti desperatiško sielvarto. Namų griuvėsiuose motinos ir tėvai veltui ieško savo artimųjų kūnų. Verkiantys vaikai neranda savo tėvų. Dalies vidurys – raudų ir sielvarto proveržio iš tūkstančio širdžių viršūnė, milijonų žmonių skausmo ir kančios šauksmas.

Trečioji dalis (*Allegro molto*) – Vakarų fronto paveikslas, vokiečių kova su belgais, olandais, prancūzais ir britais. „Maginot linijos“ galybė. Dalis baigiama vokiečių kovomis Prancūzijoje.³

Įsidėmėtina, kad anotacija nukreipia į realius Pirmojo ir Antrojo pasaulinių karų įvykius⁴. Reikia manyti, kad detalią programą kompozitorius parašė kiek vėliau, 1943 m., tikėtina, rūpindamasis simfonijos atlikimu JAV⁵. Kaip žinoma iš įvairių šaltinių, tais metais simfonija susidomėjo dirigentas Leopoldas Stokowskis, atsirinkęs ją iš gausybės jam atsiųstų kūrinų ir ketinęs įtraukti į koncertų programą, tačiau dėl objektyvių ir subjektyvių aplinkybių simfonija taip ir nepateko į amerikietiškujų simfoninių koncertų repertuarą (Palionytė, 2005, p. 320). Šis kelerių metų skirtumas tarp simfonijos užbaigimo ir jos oficialiosios programos paviešinimo iš dalies paaiškintų, kodėl kūrinio stilistinės ypatybės ir semantiniai kodai ne visada atspindi autoriaus kultūrinės nuorodos, išdėstytas anotacijoje. Pravartu paminėti, kad 1942 m. Bacevičius ėmėsi komponuoti trečiąją simfoniją, taip pat karo tema, ją užbaigė 1944-aisiais ir dedikavo Amerikos tautoms. Pompastiška simfonija Nr. 3 akivaizdžiai priklauso deklaratyvių herojinio stiliaus kūrinų grupei, tačiau ankstyvesnė, Antroji, simfonija vargiai galėtų būti tapatinama su šiuo muzikinės stilistikos klodu.

Bacevičiaus karo simfonijų diptikas savitai atspindi kintančią Antrojo pasaulinio karo masto ir grėsmių recepciją bei su ja susijusių muzikinių vaizdinių kaitą, būdingą ir kitose šalyse sukomponuotai karo muzikai. Spontanišką reakciją į pirmuosius karo įvykius ir istorinio teisingumo spartaus išsipildymo viltis keitė monumentalesni muzikiniai vaizdiniai, įprasminę žmogaus patirtį pranokstančią skausmo ir baimės našą, egzistencinę prarastį, būties tragizmą. Vis dėlto net ir ankstyvųjų spontaniškos reakcijos į karą kompozicijų gretoje Bacevičiaus Antroji simfonija laikytina itin savitu opusu, kuriame kompozitorius išvengė daugelio laikotarpiui būdingų stereotipų⁶. „Sinfonia de la Guerra“ bendroji koncepcija artima klasikinei „iš tamsos į šviesą“ programai, kurią dar prieškarui atgaivino Bėlos Bartoko „Muzika styginiams, mušamiesiems ir čelestai“ (1936), laikoma daugelio būsimumų karo kompozicijų provaizdžiu. Nors Bacevičiaus simfonija Nr. 2 tyrinėtojų priskiriama antrajam, tradicionalistiniam, kompozitoriaus kūrybos periodui⁷, jos stilistinius ir semantinius kodus formuoja XX a. pirmos pusės mašininės muzikos, naujojo barbarizmo (ritualizmo) ir pastoralinės idilės idiomos, asociatyviai nukreipiančios į kompozitoriaus garbintų modernizmo autoritetų – Igorio Stravinskio, Sergejaus Prokofjevo, Bartoko, Claude'o Debussy – ir kai kurių jų pirmtakų (minėtini

Wagneris ir Mahleris) muziką⁸. Simfoniją su Naujosios Vienos mokyklos alternatyvų spektru ir ypač Paryžiaus mokykla suartina intertekstualių ryšių tinklas. Kaip ir daugelio kitų XX a. kompozitorių karo tematikos partitūras, „Sinfonia de la Guerra“ muzikinį audinį persmelkia platus militarinio *topos* atmainų spektras. Ypač gausiai naudojami įvairūs žanriniai maršo pavidalai ir armijos signalų imitacijos. Militarinio *topos* priemonės gausiausiai reprezentuotos pirmoje dalyje: šalia maršui būdingos metroritmikos, fanfarinių figūrų (armijos signalų imitacijos kaip kvietimo į kovą simbolis) pažymėtinas XIX a. operinei ir koncertinei maršinio žanro muzikai būdingas greitas tempas ir savita orkestruotė, papildomai išryškinanti medinius pučiamuosius, melodinius mušamuosius instrumentus. Pirmoje ir trečioje dalyse kuriamas karo mūšių vaizdinius stiprina gausiai naudojamos fanfarinės figūracijos, o antroje dalyje trauminiams karo padariniams atvaizduoti pasirenkamas gedulingo maršo žanras. Tačiau militarinis *topos* nėra vienintelė muzikinė priemonė, pasitelkiama pračios muzikos semantiniams kodams atgaivinti ir perkurti įvaizdinant karą. „Sinfonia de la Guerra“ šalia militarinio *topos* ypač svarbią struktūrinę ir semantinę funkciją atlieka šie *topoi*: pastoralė, medžioklės *topos*, retorinės kryžiaus ir nukryžiuojimo, *pianto* (aimanos) figūros⁹, taip pat charakteringieji intervalai ir muzikiniai gestai – tritonis (*diabolus in musica*) ir Tristano akordo figūracijos (postvagneriški „geismo“, „prabudimo“ ir kiti motyvai). Charakteringa, kad Antroje simfonijoje naudojami *topoi* sugeria įvairių epochų muzikos stiliams būdingus jų raiškos bruožus (1 lentelė).

Kai kurie iš minimų *topoi* aptinkami ir anktyvesniuose Bacevičiaus kūrinuose, o *diabolus in musica* intervalas laikytinas vienu svarbiausių muzikinių kompozitoriaus simbolių ir struktūrinės organizacijos priemonių. Pasak Palionytės, „jis ypač dažnai išnyra aktyviose emocinėse zonos, įsiterpia į daugelį mobiliam angažuotų padalų, dažnai skamba finaliuose taktuose. [...] *Poème Electrique* šis ženklas lydi visus refreno (pagrindinės temos) pasirodymus, remia quasiklasterines medinių pučiamųjų instrumentų „juostas“, nuo pat pradžių dominuoja dramatiškos Antrosios simfonijos kraštinėse dalyse, epizodiškai, lyg perspėjimas pasirodo šiaip jau šviesaus turinio Trečiojoje, Ketvirtojoje, Penktojoje simfonijose, fragmentiškai pasigirsta siautulinguose *Symphonie Cosmique* pliūpsniuose“ (Palionytė, 2005, p. 346). Kita Bacevičiaus kūrybai būdinga ypatybė yra skirtingų *topoi* vienalaikis maišymas ir priešinimas. Pasitelksime keletą tipišku pavyzdžių.

1 lentelė. Vytauto Bacevičiaus „Sinfonia de la Guerra“ (1940), *topoi* ir retorinių figūrų pavyzdžiai

Militarinis *topos*: karinių signalų ir fanfarų imitacijos. I dalis, 20–24 t.

Militarinis *topos*: gedulingas maršas. II dalis, 48–53 t.

Pastoralė. I dalis, 31–36 t.

Medžioklės *topos*: jojimo šuoliuojant imitacija. III dalis, 1–6 t.

Retorinė kryžiaus figūra. I dalis, 195–197 t.

Antroje dalyje gedulingo maršo įvaizdis supinamas su pastoralės *topos* įprastiniais melodiniais gestais, iš Tristano akordo kaip simbolinės muzikinės idiomos išaugusiomis harmoninėmis slinktimis ir individualizuotomis šiai muzikinių vaizdinių grupei būdingų instrumentų – obojaus, fleitos, arfos – partijomis. *Topoi* sklaidos požiūriu netikėta trečia dalis, supinanti militariniam *topos* įprastas priemones su medžioklės *topos* būdingu jėjimo vaizdavimu muzikoje. Raymond'as Monelle'is kildina čia aptinkamą jėjimo šuoliuojant stilizaciją iš Viduramžių kilnaus arklio (*noble horse*) simbolio, kuris tapatinamas su kilmingu ir herojišku kariu (Monelle, 2000, p. 51–53, 62–63). Nurodytų *topoi* sąveika ypač pasireiškia nuolatinėje tridaliai ir keturdaliai metro kaitoje, minėtiems *topoi* charakteringų maršinių ir šuoliuojančių ritminių figūrų gretinimu. Reikia pasakyti, kad toks skirtingų *topoi* maišymas yra gana tipiška XX a. pirmos pusės komponavimo procedūra, liudijanti reviduojantį, bet gyvybingą pirmojo modernizmo santykį su tradicija.

Bacevičiaus karo muzika modernizmo estetinių idėjų aplinkoje

Bacevičiaus kūrybos tyrinėtojai mini jo muzikai itin būdingą kontrastą: tradicinė, retsykais net konvencionali formodara ir kompleksiškas, daugiasluoksnis muzikos audinys, kuriame visiems parametrams būdingas funkcinis nepastovumas ir kaitumas. Savitą atonalios muzikos koncepciją, kuriai kompozitorius liko ištikimas visą kūrybos kelią, rodo jo kūriniuose kuriama iliuzija, kad paskiri muzikiniai dariniai yra reliatyviai autonomiški, nepaklūsta nuosekliai jungčių ir sąryšių logikai. Tokia logika ženklina ir jau aptartų *topoi* ir retorinių figūrų sąveiką su XX a. stilistinėmis idiomomis. Viena vertus, *topoi* ir retorinės figūros atlieka svarbią semantinę funkciją kaip įspaudas, *imprint* (Irène Deliège terminas), padedantis klausytojui orientuotis ir asociatyviai susieti aiškių ryšių nesaistomus muzikinius darinius. Kita vertus, Bacevičiaus muzikai būdinga atskirų muzikos parametrų transformatyvi plėtotė radikalčiai veikia iš tradicijos perimtų semantinių gestų prasmų lauką. Dėl skaidymo ir kaita paremtos jų kombinatorikos *topoi* ir retorinės figūros nuolat deformuojamos. Tradicinių *topoi* sklaidą XX a. muzikoje analizavęs Monelle'is manė, kad šiuolaikinei muzikai ypač būdingas *topoi* naudojimas euforiškais ir disforiškais pavidalais (*euphoric / disphoric states*; Monelle, 2000, p. 62–63). Interpretuojant simfoniją, pravartu atkreipti dėmesį į ironišką militarinio *topos* taikymą. Taip kuriamas efektas – menkinantis vokiečių armijos karinių manevrų ir vokiškojo militarizmo muzikinis atvaizdavimas. Tam pasitelkiama charakteringa harmonija, imituojanti „klaidingas natas“, ir šaiži instrumentuotė, derinant kontrastingas, „nesusiliejančias“ instrumentų grupes, o militarinio *topos* figūrų mechaniškas kartojimas kuria šiek tiek komišką atmosferą, primenančią XIX a. fantastinių ir mitologinių personažų

muzikinius įvaizdžius (1 pvz.). Čia papildomai minėtinos asociacijos su disforiškais šuoliavimo transformacijomis Wagnerio muzikoje, kurioje ironiškas efektas kuriamas šuoliavimo figūras metroritmiškai greitinant ir faktūriškai tirštinant. Kartu reikia pasakyti, kad ironijos efektui pasiekti pabrėžtino pakartojimo priemonę rinkosi ir Bacevičiui artimi prancūzų muzikos bei Paryžiaus mokyklos atstovai, taip pat Stravinskis.

Muzikos galia rekontekstualizuoti *topoi* ypač atsiskleidžia Antrosios simfonijos pirmoje dalyje, kur atskiruose epizoduose kombinuojami militarinio *topos*, pastoralės, Tristano akordo invariantai, kryžiaus, *diabolus in musica* figūros ir mašinistinės muzikos idiomos. Taip semantinių nuorodų pertekliškai prisodrintas, kompleksiškas ir daugiasluoksnis muzikos audinys priartėja prie moderniai muzikai itin svarbios estetiškos kategorijos – didingumas. Didingumas glaudžiai susijęs su muzikinio avangardo ir modernizmo praktikomis kaip modernaus žmogaus būties disharmonijos ir žmogaus galias pranokstančios patirties išraiška. Theodoras Adorno šios kategorijos atgimimą siejo su estetiškos grožio kategorijos nuvertinimu ir išstūmimu moderniam mene (Adorno, 1997, p. 197). Išplėtodamas vokiečių filosofo įžvalgas, Maxas Paddisonas XX a. muzikai būdingą kompleksišką siejo su perėjimu nuo natūralaus didingumo prie sukonstruoto didingumo sampratos („didingumas kaip sukrečiančios patirties išraiška“; Paddison, 2004, p. 109, 125). Bacevičiaus kūrybą nuo pat ankstyvųjų ekspresionistinių opusų ligi vėlyvųjų kosminės muzikos vizijų lydėjo siekis priartėti prie žmogaus egzistenciją pranokstančios patirties. Iš tradicijos perimtų *topoi* pasitelkimas karo tematikos „Sinfonia de la Guerra“ suteikia naujų argumentų nagrinėjant didingumo kategorijos sklaidą kompozitoriaus muzikoje, atsižvelgiant į neįprastai tankų stilistinių asociacijų tinklą, intertekstualiai prisodrintą muzikinį tekstą. Tokia interpretacija leistų išplėsti XX a. muzikos tyrimams būdingą didingumo kategorijos ir polifoninio „tirštumo“, būdingo ankstyvajam atonalumui bei dodekafonijai, ir technologinio kompleksškumo, apibūdinančio kai kurias antrojo avangardo praktikas, santapą¹⁰. Kita vertus, paradoksaliaus priešybių jungimas ir priešinimas modernizmo tyrimuose teisėtai siejamas su ironija kaip tipiškąja Naujosios Vienos mokyklai alternatyvių modernizmo tendencija, kartu pasitelkiama įcentriniam vėlyvojo romantizmo procesualumui ir organiškam kūrinio dogmai oponuoti. Pavyzdžiui, Vladimiras Jankélévitchius ironiją ypač vertino kaip kritinės reakcijos į modernybę įrankį, pasitelkdamas Maurice'o Ravelio ir Stravinskio kūrybos pavyzdžius (Jankélévitch, 1936 / 1950, p. 282). Muzikologų darbuose atkreipiamas dėmesys į ironijai artimų kategorijų – satyra, komiškas, groteskas, humoras, absurdas ir kt. – gausų pirmojo modernizmo kūriniuose¹¹. Militarizmo parodijavimas kaip reakcija į Pirmojo pasaulinio karo gniuždančią patirtį kūrybiškai atgimė Bacevičiaus Antroje simfonijoje. Čia ironija pasitelkiama

Marcia

The score is divided into two systems. The first system includes Picc., 2 Fl., 2 Ob., C. ingl., 2 Cl., Basso Cl., 2 Fag., C. fag., I II Corni, III IV Corni, I II Trumpet, III IV Trumpet, I II Tromboni, III Trombone, Tuba, Timpani, Gl. e piatti, Tamburino, and Castagn. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is marked with various dynamics (p, f, ff) and articulations (staccato, marcato). The title 'Marcia' is centered at the top of the page.

1 pvz. Vytauto Bacevičiaus „Sinfonia de la Guerra“ (1940), militarinis topos: „ironiškas“ maršas.
I dalis, 215–220 t. Rankraštis (kopija, LMIC)

kaip ką tik prasidėjusio, naujo pasaulinio konflikto traumos įveikos įrankis, pirmajam modernizmui būdinga nuotolio strategija, neutralizuojanti karo patirčiai atvaizduoti įprastas susitapatinimo strategijas, sietinas su tokiomis kultūrinėmis kategorijomis kaip patosas, užuojauta ir kt. Apibendrinant selektyvią Bacevičiaus „Sinfonia de la Guerra“ analizę pasakytina, kad semantinių kodų transformacijos simfonijoje leidžia aptikti kompozitoriaus estetinių ir technologinių idėjų ryšius su pamatinėmis XX a. muzikai estetinėmis kategorijomis ir kartu rekontekstualizuoti jo santykį su tradicija ir moderniąja muzika.

**„Nelieskite mėlyno gaublio“:
sovietinės karo ir taikos metamorfozės**

Sovietų Lietuvoje pirmieji ryškūs kūriniai karo tematika parašyti tik XX a. septintu dešimtmečiu. Karo metais Lietuvoje kuriamame mene vyravo eskapistinis santykis su tikrove – tai pasakytina ne vien apie muziką, bet ir, pavyzdžiui, apie tuomet sukurtus vaizduojamosios dailės darbus¹². Pokario metais kultūrinėje erdvėje vyravo oficialusis karo diskursas, smarkiai veikiamas šaltojo karo kultūrinių konfrontacijų ir politinės įtampos. Kaip gerai žinoma iš įvairių šaltinių, sovietinė ideologija primetė kompozitoriams taikos temą, kuri kartu su ideologiškai kodifikuota naujosios sovietinės tikrovės pašlovinimo ir tautų draugystės tematika vyravo lietuvių muzikoje iki 1960-ųjų. Karo tema atgimė sovietinio atšilimo laikotarpiu – šešto dešimtmečio pabaigoje ir septintu dešimtmečiu sulaukė naujų interpretacijų Lietuvos mene. Lyginant su kitomis menų sritimis, sovietmečio lietuvių karo muzika – vėlyvesnis reiškinys. Vieni ryškiausių aptariamo laikotarpio šios tematikos muzikos kūrinių – Eduardo Balsio neįvardytas diptikas „Dramatinės freskos“ smuikui, fortepijonui ir orkestrui (1965) ir oratorija „Nelieskite mėlyno gaublio“ (1969) trimis solistams, vaikų chorui, dviem fortepijonams, kontrabosui ir mušamųjų grupei¹³. Pravartu paminėti, kad atšilimo metais kompozitorius buvo parašęs muziką nemažai karo tematikos kino filmų, kuriuose turėjo galimybę išplėtoti muzikinių priemonių arsenalą karui įvaizdinti¹⁴. Politinio atšilimo ir ideologinės liberalizacijos kontekste karas dažnai pradėtas vaizduoti neherojiškai, paprasto dalyvio akimis. Toks interpretacinis rakursas grindė ir Balsio oratorijos siužetą. Net ir kūrinio literatūrinis pamatas ir sukūrimo aplinkybės rodo, kaip pasikeitė karo recepcija, palygti su anksčiau aptarta Bacevičiaus simfonija. Skirtingai nei kalbant apie Bacevičiaus simfoniją, oratoriją inicijavo atlikėjai, kurių užsakymu tekstą parašė holokausto liudytoja poetė Violeta Palčinskaitė (Narbutienė, 1999, p. 111). Oratorijos dramaturginė struktūra pagrįsta gana tradicine šiam žanrui metų laikų seka, tačiau kitaip nei Bacevičiaus simfonijoje Balsio kūrinio naratyvas nėra paremtas chronologiniu istorinių įvykių dėstymu. Bacevičiaus simfoniją galėtume apibūdinti kaip

sužadinančią karo vaizdinius, o Balsio oratorija laikytina trauminės atminties apie istorijos įvykius pavyzdžiu, paremtu atminimo modeliu. Toks poslinkis nuo tikrovės (karas) atvaizdavimo jos įvykių atminties link atspindi bendresnę XX a. karo muzikos kaitos tendenciją, paklūstančią traumos įsimbolinimo logikai. Pasak Slavojaus Žižeko, „svarbiausias dalykas čia yra įvykio statuso pokytis: kai jis sutrikdo pirmą kartą, yra patiriamas kaip trauma, kaip nesimbolizuotos Realybės įsiveržimas. Tik dėl kartotės atpažįstamas šio įvykio simbolinis neišvengiamumas – jis atranda savo vietą simbolinėje tvarkoje“ (Žižek, 1989, p. 61).

Muzikinės stilstikos požiūriu Balsio oratorija yra ryškus antrosios lietuvių muzikos modernėjimo bangos pavyzdys. Septintu ir aštuntu dešimtmečiais muzikos naujovių kontekste šis kūrinytis laikytinas kompromisinės estetikos atveju: į nuosaikiai modernų, ideologiškai gana neutralų neofolklorinės krypties stilių inkorporuojami tuomet lietuvių muzikoje tik pradėję plisti dodekafoninės, aleatorinės ir sonoristinės technikos komponentai. Pasakytina, kad septintu dešimtmečiu Balsys parašė keletą panašios stilstikos kūrinių, kuriuose bandė sutaikyti šaltojo karo metais ryškiausiai ideologiniam ir muzikiniam antagonizmui atstovavusius kompozitorius – Schönbergą ir Šostakovičių. Tokia ideologizuota stilstinė priešstata ryškiausiai išsiskleidė „Dramatinėse freskose“. Tačiau Balsio oratorijos, kaip ir kai kurių kitų septinto dešimtmečio kompozitoriaus kūrinių, stilstinis spektras neapsiribojo šios ideologizuotos aptariamo laikotarpio priešstatos asociacijomis¹⁵. Prie modernizmo pagrindinės srovės (Naujosios Vienos mokyklos impulsai) ir oficialų statusą pradėjusios pelnyti nuosaikesnės Šostakovičiaus idiomos glaudžiasi, kaip minėta, kitos pirmojo ir antrojo modernizmo bei avangardo įtakos ir ištakos. Reikia paminėti kūrinio stilstikai ir semantikai itin svarbų simfonizuoto džiazio sluoksnį, pratęsiantį kompozitoriaus pamėgtą antrinio folkloro (miesto populiarioji muzika) parafravavimo ir inkorporavimo į akademinės muzikos audinį strategiją. Klausiamas apie jo kūrybiniam mąstymui įtakos turėjusius kompozitorius, Balsys, regis, nėra specialiau minėjęs nei Naujosios Vienos atstovų, nei Šostakovičiaus: septinto dešimtmečio pabaigoje lietuvių kompozitorius šalia Beethoveno (susižavėjimas jo kūryba neišblėso ir vėliau) išskyrė Prokofjevą, Bartóką, Benjaminą Britteną (Narbutienė, 1971, p. 7), o vėlesniais metais sąrašą papildė Richardu Strausu, Maurice'u Raveliu, ypač vertintu Witoldu Lutosławskiu (Narbutienė, 1999, p. 57). Nors Balsio kūrybai būdingas stilstinis mišinys dar aštuntu dešimtmečiu lietuvių muzikos kritikų buvo apibūdintas kaip normatyvinis sovietinis modernizmas¹⁶, pokarinio nuosaikaus modernizmo recepcija šiuolaikinėje muzikologijoje keičiasi ir skatina įdėmesnius reiškinio tyrimus. Arnoldas Whittallas, pavyzdžiui, mano, kad 1945–1975 m. modernios muzikos kanoną smarkiai veikė nuosaikesni autoriai, ypač tie, kuriems pavyko sėkmingai susieti novatoriškumą

5 **Meno mosso**

2 vf

4 cpl

Coro

pf

cb

pf

2 vf

4 cpl

dis

pf

pf

Lyrics: To
kys - - - t .
kys - - - t .
To
Kiek dar - be - lių kiek dar - bū, kiau - rą die - ną aš sku - bu. Rei - kia ka - ti-

2 puz. Eduardo Balsio oratorija „Nesieskite mėlyno gaublio“ (1969), pastorinės *topos*:
Mažylio daina (fragmentas). Prologas, 11–12 p. Partitūra, Leningradas, leidykla „Muzika“ (1972)

ir atpažįstamumą, individualumą ir prieinamumą (Whittall, 2004, p. 368–369). Daugelio šių pakraipos antrosios modernizmo bangos autorių muzika pasižymi stilistinių ir kultūrinių aliuzijų gausa, skatinančia diskusijas apie jų interpretacinius kontekstus. Nurodydamas šaltojo karo kultūrinės konotacijas, Taruskinas tokią tendenciją pavadino „žanrinių ir savitų įsimbolinančių nuorodų amalgama: jos [nuorodos] visada nukreipia, bet kartu yra nepagaunamos – kodai be rakto. [...] Ir jas galima perskaityti gausybėje įvairių kontekstų“ (cit. iš Whittall, 2004, p. 383).

Panašiai ir Balsio oratorijoje muzikinė medžiaga nėra „neutrali“, veikia paklūstanti ekspresyvaus turinio formavimo strategijoms. Tiek literatūrinio siužeto, tiek muzikinės plėtotės požiūriu oratorijoje svarbų vaidmenį atlieka inversijos principas. Kūrinio poetinio lygmens branduolį sudaro idiliškas vaikystės pasaulio vaizdavimas. Tragiška karo įvykių atomazga atskleidžiama pamažu, į vaikų ir mokytojo dialogus įterpiant mirusio vaiko, mirusių vaikų choro, Motinos ir Mirusio miesto kaukės komentarus lyg iš laiko atstumo. Nors stilistinė paletė itin marga, muzikinį audinį galima vadinti savita muzikinės pastoralės inversija¹⁷. Iš tradicijos paveldėti *topoi* čia nėra taip atvirai eksponuojami, kaip anksčiau aptartoje Bacevičiaus simfonijoje. Jų plėtotėi būdingas nuolatinis perkūrimo procesas, tuos pat darinius naudojant abiem – euforiniam ir disforiniam – pavidalais. Pavyzdžiui pasitelksime vieno pagrindinių personažų – Mažylio – partiją. Oratorijos pirmoje dalyje eksponuojama žaidžiančio vaiko partija išauginama iš tradicinių kalėdinių varpelių intonacijų, stilizuojant vaikiškų žaidimų ir žaislų pasaulį (2 pvz.). Narbutienė Mažylio dainoje išvelgia intonacinių ir derminių sąsajų su sutartinių melodika (Narbutienė, 1999, p. 200). Kūrinyje tas pat motyvas transformuojamas į gedulingą maršą, palydimą laidotuvių varpų skambėjimo. Kontrastiniam *topoi* gretinimui ir inversijai panaudojamas itin charakteringas instrumentų ansamblis – du fortepijonai, kontrabosas ir 22 mušamieji, tarsi stilizuotas džiazas ansamblis. Oratorijoje varijuojami kontrastingi pastoralės kultūriniai vaizdiniai – nuo prarasto pasaulio idilės (kalėdinės muzikos, vaikų žaidimų muzikinės imitacijos) ligi netekties dramatinio (dažniausiai pasitelkiant folklorinės kilmės muzikinę medžiagą, struktūriškai artimą pastoralės *topos* tipiškams *lamento*).

Apibūdinamas Balsį kaip klasikinės konfliktinės dramaturgijos plėtotoją, Algirdas Ambrazas išvargiai išskyrė kompozitoriui būdingas asociatyvios muzikinės medžiagos perkomponavimo strategijas – integraciją ir antitezę, kurios priartino jo kompozicinį metodą prie modernios koliažo technikos (Ambrazas, 1999, p. 202–203). Dar vienas tipiškas Balsio muzikinio modernizmo bruožas – muzikinės medžiagos semantinis perprasminimas. Resemantizavimą kaip būdingą antrojo modernizmo tendenciją yra aptaręs Peteris Bürgeris, įtakingosios avangardo teorijos (1974) autorius (Bürger, 1984/1985). Produktyvi avangardo ir modernizmo teoretiko išvalga leidžia papildyti lietuvių muzikologijoje

nusistovėjusią nuostatą apie tariamai neutralią kompozicinių technikų vartoseną antrojo modernėjimo tarpsniu Lietuvoje. Lietuvių muzikologų darbuose specialiau analizuotos folkloro perprasminimo strategijos Balsio kūryboje, nušalėje paliekant išsamesnius tyrimus apie perkomponuotos tradicinės muzikos ir modernios muzikos idiomų sankirtų prasminius kontekstus. Šiuo požiūriu oratorijoje resemantizavimas atskleidžia ideologinių normų ir suvaržymų poveikį kompozitoriaus muzikinei vaizduotei. Pavyzdžiui, tipišku normatyvinio sovietinio modernizmo atveju laikytinas dodekafonijos naudojimas grėsmingai atmosferai, tragiškumui, trauminei atminčiai vaizduoti. Pirmosios monografijos apie Balsį autorė muzikologė Ona Narbutienė oratorijos sukūrimo dešimtmečiu rašė, kad tuomet lietuvių muzikoje buvo plačiai įsitvirtinusi nuostatata, jog „dodekafoninė sistema tinka išreikšti [...] tamsioms gyvenimo pusėms“ (Narbutienė, 1966, p. 131). Gilinantis į ankstyvojo dodekafonijos ir serialumo technikų įvaldymo lietuvių muzikoje laikotarpį (nuo šešto dešimtmečio pabaigos iki septinto dešimtmečio pabaigos) matyti, kaip pamažu silpnėjo ideologinis šių kompozicinių priemonių traktavimas. Jekaterina Vlasova mano, kad SSSR muzikoje lūžį lėmė 1966 metų sovietinės Kompozitorių sąjungos plenumas, skirtas dodekafonijai, po kurio minimos komponavimo technikos tapatinimas su priešiška ideologija ėmė trauktis iš oficialaus muzikos diskurso¹⁸. Neįsitraukiant į išsamesnę analizę galima manyti, kad Balsio kūryboje dodekafonijos semantinis perprasminimas pakito kiek vėliau, vėlyvuojau kompozitoriaus dodekafoninio kūrybos periodo (1965–1984) laikotarpiu. Vis dėlto jau oratorijoje „Nelieskite mėlyno gaublio“ dodekafonijos negatyviai semantikai dviprasmiškumo suteikia serijos intervalinės struktūros asociacijos su folklorinio tematizmo intonacinėmis savybėmis¹⁹. Reikia paminėti, kad panašias dodekafonijos įsemantinimo ir semantinio perprasminimo strategijas taikė ir kiti vėlai į šią komponavimo techniką atsigręžę kompozitoriai. Kaip pavyzdį galima paminėti Stravinskio „Threni: id est Lamentationes Jeremiae Prophetae“ (1957–1958): pasak Anne C. Shreffler, šios kompozicijos serialią tekstūrą „ardo“ modalių, iš sekundų ir mažųjų tercijų supintų bei rusiškumą suponuojančių intervalinių struktūrų repeticijos (Shreffler, 2005, p. 235)²⁰. Kaip ir Stravinskio atveju, Balsio oratorijoje papildomą prasmį krūvį suteikia tembrinė kompozitoriaus vaizduotė, pasitelkiama įvairioms semantinėms inversijoms. Kultūriškai kodifikuotas solistų, choro grupių, instrumentų ir jų ansamblių grupavimas lygiai taip pat „ardo“ serializmo technologinę tvarką ir Vakarų šalyse kūrybos laisvei prilygintą šios muzikinės idiomos asemantiškumą, kaip ir anksčiau minėtos serijų ir folkloro intonacyno sąsajos ir priešstatos (3 pvz.). Kad ir kaip būtų, dodekafonijos ir kitų modernios muzikos idiomų taikymas Balsio oratorijoje ir plačiau vėlyvojoje kūryboje, kaip ir jų sąveika su perkomponuota svetima medžiaga ir tradiciniais *topoi* rodo nevienaprasmius antrojo modernizmo apraiškų įsemantinimo procesus šaltojo karo ideologinės įtampos aplinkoje.

3/4 [48] Adagio

3 pti
5 pti
mezzo
coro
8^{va}
pf

Šian-dien žė - m j bal ta bal - ta, bal ta bal - ta, Oi,

Adagio
(8)

2 vf
3 pti
4 cpl
5 pti

To
p
pp
mp
p
mf
pp
ppp
tr
mf

te - ka b - ga va - ka - ri - n ž-vaigž-

8^{va}
To

3 puz. Eduardo Balsio oratorija „Nelieskite mėlyno gaublio“ (1969), dodekafoninės serijos ir liaudies dainos „Oi, teka bėga vakarinė žvaigždė“ semantinė priešstata. „Žiema“, 86–87 p. Partitūra, Leningradas, leidykla „Muzika“ (1972)

Bacevičiaus ir Balsio karo kompozicijų sklaida šaltojo karo metais ir po 1990-ųjų: recepcijos slinkty

Selektyviai išnagrinėję Bacevičiaus ir Balsio karo kompozicijas, atkreipėme dėmesį į stiprėjantį politinio diskurso poveikį karo įvaizdinimui šios tematikos lietuvių muzikoje. Politinių procesų įtampos ir sociokultūriniai lūžiai lygiai taip pat turėjo įtakos aptariamų kūrinių koncertiniam gyvenimui ir vėlesnei kultūrinei jų recepcijai arba tam, ką Walteris Benjaminas yra pavadinęs *Nachleben der Werke* – meno kūrinių „gyvenimu po gyvenimo“. Kita vertus, kritinės muzikologijos aplinkoje neįmanoma ignoruoti recepcijos indėlio į kūrinio reikšmių ir prasmų lauko perkūrimą. Šiuolaikinės muzikologijos poslinkį „nuo priemonių prie reikšmių“ (Williams, 1993) rodo nuostata muzikos reikšmės formavimasi vis labiau sieti su „socialiniais kontekstais, kuriuose muzika yra kuriama, reprodukuojama, interpretuojama, vertinama, kontempliuojama, vartojama“ (Cook et al., 2004, p. 11)²¹.

Šiuo požiūriu itin simptomiška Balsio kūrinio recepcija. Kompozitoriaus oratorija beveik dešimtmetį buvo vienas populiariausių lietuvių muzikos kūrinių, plačiai skambėjęs ne vien SSSR, bet ir šaltojo karo politinės įtampos padalytos Europos skirtinguose blokuose²². Primintina, kad ji buvo ypač populiari Vokietijos Demokratinėje Respublikoje, kurioje tuo pat dešimtmečiu taip pat bandyta sutaikyti komunizmo ideologiją ir serializmo doktriną (Silverberg, 2009). Priešingai nei SSSR, Vokietijos Demokratinėje Respublikoje tuo pat septintu dešimtmečiu oficialiajame diskurse buvo paplitusi nuostata, kad serializmas itin parankus naujam socialistiniam turiniui ir šaltojo karo ideologinėms konfrontacijoms atskleisti. Pavyzdžiu pasitelksime ryškius šios tendencijos reprezentantus, tokius kaip Hanso Eislerio ir Paulio Dessau kūriniai²³. Kita vertus, oratorijos recepcija Vakarų valstybėse iki šaltojo karo pabaigos, manytina, liudija kairuoliškos ideologijos poveikį kūrinio interpretacijoms²⁴. Tokioje aplinkoje oratorija faktiškai įsiliejo į agitacinių kūrinių už taiką srautą, reprezentuodama veikiau šaltojo karo periodui būdingą atominio ir kitų karų grėsmės motyvą, nei su Antrojo pasaulinio karo atmintimi susijusį naratyvą. Dėl šių ideologinių konotacijų Balsio oratorija, nepaisant jos muzikinių ypatybių, gerokai sumenko muzikiniuose repertuaruose žlugus SSSR.

Žinomų šaltinių nepakanka spręsti, ar Bacevičius bandė pasinaudoti ryšiais su SSSR institucijomis JAV, rūpindamasis Antrosios simfonijos atlikimu. Naujausi istorikų tyrimai atskleidžia, kad SSSR propagandinė veikla ir finansiniai srautai lėmė sovietinės karo muzikos atlikimų gausą JAV, užgožusią vietinių kompozitorių panašios tematikos kūrybą²⁵. Paradoksaliu būdu trumpas flirtas su kairuoliškais lietuvių emigrantų terpėmis Argentinoje ir SSSR atstovais Niujorke turėjo lemtingą poveikį Bacevičiaus

kūrybos karjerai ir jo muzikos recepcijai emigracijoje. Dėl šio kompozitoriaus gyvenimo epizodo jį ignoravo lietuvių diaspora JAV, kompozitorius nukentėjo nuo makartizmo. Didžioji dauguma emigracijoje parašytų kompozitoriaus kūrinių simfoniniam orkestrui nebuvo atlikti jam gyvam esant anapus geležinės uždangos. O Sovietų Lietuvoje, kaip gerai žinoma iš įvairių šaltinių, jo muzika ilgą laiką nebuvo viešai atliekama kaip ideologiškai nepriimtina, pirmiausia dėl emigracijos kompozitoriaus modernisto statuso. Vis dėlto pirmą kartą Lietuvoje atlikta jau 2000 m., Simfonia Nr. 2 nesulaukė ryškesnės recepcijos. Sunku pasakyti, kiek abiejų aptariamų kūrinių vėlyvajai recepcijai turėjo įtakos ir pakitusi karo atmintis Lietuvos kultūroje atkūrus Nepriklausomybę. Laiko atstumas ne susilpnino, bet sustiprino trauminį karo naratyvą, o kultūros atmintis perkėlė jį į platesnį XX a. istorinės raidos kritinės peržvalgos kontekstą. Ir ideologiškai kompromisinis Balsio oratorijos naratyvas, ir kiek bravūriškas karo įvykių traktavimas Bacevičiaus simfonijoje neabejotinai skatina jų naujesnės kultūrinės recepcijos komplikacijas, o kūrinių įdėmesnė analizė reikalauja atskiro, platesnės aprėpties karo naratyvų ir atminties tyrimo lietuvių kultūroje.

Vis dėlto gilinantis į Bacevičiaus ir Balsio karo muzikos recepciją, galima ir kitokia naujo šių opusų įkontekstinimo perspektyva, susijusi su nedogmatiška jų stilistinės tapatybės analize. Pirmojo ir antrojo avangardo kritinės peržvalgos ir postmodernaus posūkio aplinkoje šie kūriniai rodo modernizmo apraiškų santykio su modernėjimo alternatyvomis ir tradicija įvairovę, kuri pastaraisiais dešimtmečiais inspiravo XX a. modernizmo praktiškų problemiškesnių tyrinėjimų pagausėjimą. Šiuo požiūriu būdingos problematikos branduolį sietume su pirmojo ir antrojo modernizmo intertekstualumo specifika ir įvairuojančiomis įsemantinimo strategijomis. Remiantis atliktu tyrimu linkstama daryti išvadą, kad pirmajam modernizmui, kurio pavyzdžiu pasirinkta Bacevičiaus „Sinfonia de la Guerra“, būdingesnis tradicijoje įsitvirtinusių muzikinių *topoi* prasminis perkūrimas, savaip liudijantis glaudesni, nei įprastai deklaruojama, santykį su pirmtaku tradicija. Karo įvaizdinimas Balsio oratorijoje „Nelieskite mėlyno gaublio“ rodo radikalesnį tradicijos pertrūkį, būdingą ne vien antrojo avangardo praktikoms, bet ir nuosaikesnio antrojo modernizmo apraiškoms. Pastebėtas skirtumas atitinka straipsnyje aptartą karo įvaizdinimo muzikoje poslinkį, kuriam turėjo įtakos kultūriniai ir sociopolitiniai procesai.

Tyrimo rezultatų dalis skelbiama šioje autorės publikacijoje:

Rūta Stanevičiūtė. Muzyka wojenna Wytautasa Bacevičiausa: Sinfonia de la Guerra (1940). In *Teoria muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje*. Pismo Akademii Muzycznej w Krakowie, Rocznik II, 2013, p. 31–42.

Nuorodos

- ¹ Kaip pastarųjų pavyzdžius paminėsime tokius kontrastingus kūrinius kaip Karelo Husos „Music for Prague 1968“ (1968), Frederico Rzewskio „Attica“ (1972) ir George'o Crumbo „Black Angels“ / „Vietnam quartet“ (1970).
- ² Plėtojant *topoi* teoriją ir pritaikant ją šiuolaikinės muzikos analizei remtasi Raymond'o Monelle'io tyrimais (2000, 2006), taip pat Vladimiro Karbusickio (1986), Roberto S. Hatteno (2004), Esti Sheinberg (2000), Nicholas McKay (2012) ir kitais darbais. *Topos* sąvoka pirmiausia išplėtotą literatūros teorijoje (kūryboje įsitvirtinusi tema, pastovus motyvas, retorinė formulė ar figūra). Muzikologijoje terminą pritaikė Leonardas Ratneris klasikinio stiliaus analizei (1980), suformulavęs *topos* kaip charakteringos figūros, muzikinio diskurso semantinio-stilistinio vieneto sampratą. *Topoi* teoriją plėtojantys muzikos semiotikai pažymi, kad muzikiniams *topoi* ypač būdingas formalios struktūros (*signifier*) invariantiškumas ir kaitus kultūrinių konotacijų (*signified*) ratas.
- ³ Vytautas Bacevičius, Simfonijos Nr. 2 programa, rankraštis (kopija). Klaipėdos universiteto Išeivijos kultūros ir meno archyvas.
- ⁴ Vos prasidėjus karui kompozitorius pasitelkė muzikinei vaizduotei įveiksminti praeities istorinius įvykius, Pirmojo pasaulinio karo epizodus, kurie leido tikėtis viltingų permainų. Ta pati iliuzija dėl Maginot linijos svarbos suklaidino ne vien kompozitorių, bet ir Vakarų sąjungininkus ir lėmė gėdingą jų pajėgų sutriuškinimą Nyderlanduose ir Prancūzijoje 1941 m. Plg. Davis, 2006, p. 112–115.
- ⁵ Tokią prielaidą siūlo karo metų Bacevičiaus laišakai Juozui Žilevičiui, juose minima, kad respondento duktė Marytė 1944 m. išvertė Antrosios ir Trečiosios simfonijų programas. Plg. 1944 m. balandžio 9 d. Vytauto Bacevičiaus laiškas Marytei Žilevičiūtei. Juozo Žilevičiaus-Juozo Kreivėno muzikologijos archyvas (kopija – Klaipėdos universiteto Išeivijos kultūros ir meno archyvas).
- ⁶ Pažymėtinas tradicionalizmo ir neofolklorizmo atgimimas ankstyvuosiuose karo muzikos kūriniuose. Tokiais pavyzdžiais galėtų būti Nikolajaus Miaskovskio Simfonia-baladė Nr. 22 (1941, pirmasis šios tematikos opusai rusų muzikoje) ir Simfonia Nr. 23 (1941). Kitokia – eskapistinė – tendenciją sietume su neoklasicizmo opusais ir senosios muzikos inspiruotais kūriniams, pastoralinė ir religinės poetikos pavyzdžiais (Stravinskio „Symphony in C“, 1938–1940; Benjamino Britteno „Sinfonia da Requiem“, 1940; Paulio Hindemitho „Tema ir 4 variacijos“, 1940; ir kt.).
- ⁷ Vytauto Bacevičiaus kūrybos interpretacijas smarkiai paveikė paties kompozitoriaus komentarai ir vertinimai. Ypač vėlyvuju laikotarpiu atsigręžęs į antrojo avangardo inovacijas ir pasukęs individualios kosminės muzikos koncepcijos link, Bacevičius ėmė itin kritiškai pasisakyti apie vidurinį savo kūrybos laikotarpį (1940–1956 metų) kaip kompromisinės muzikos periodą. Iš dalies ir dėl Bacevičiaus kaip modernios muzikos novatoriaus reputacijos XX a. penkto ir šešto dešimtmečių kūriniai apibūdinami kaip „kompromisinis periodas, sugrįžimas prie neoklasicizmo ir neoromantizmo“ (Narbutienė, 2005, p. 310), sugrįžimas prie tradicijos, klasicistinė kūrybos fazė (Janicka-Slysz, 2001, p. 26) ar naujojo tradicionalizmo periodas (Palionytė, 2005, p. 337).
- ⁸ Iš laiko perspektyvos vertindama kompozitoriaus simfoninėje muzikoje atsiveriančias sąsajas su kitų XX a. autorių kūryba, Palionytė jo santykį su pirmtakais apibūdino kaip paveldėtą tradiciją. Brėždama tradicijos kontūrus muzikologė pirmiausia nurodė praėjusio amžiaus klasikų Sergejų Prokofjevą, Aleksandrą Skriabiną, Claude'ą Debussy, Igorį Stravinskį, Bėlą Bartóką, Karolį Szymanowskį, paminėjo ir Bacevičiaus adoruotą Edgard'ą Varėse'ą, svarstė apie jo nutylėtą Antoną Weberną. Žr. Palionytė, 2005, p. 343.
- ⁹ Pasak Karbusickio, *pianto* būdinga žemyn krintanti mažoji sekunda išauga iš skausmo ir aimanos („Ach!“) imitacijos bei muzikinio ipavidalinimo (figūracijos). Žr. Karbusicky, 1986, p. 65–67.
- ¹⁰ Tokia iš esmės Adorno naujosios muzikos filosofijos nuostatas tešianti prieitis vyrą ir šiuolaikiniuose muzikologų darbuose. Plg. Walter Frisch, 1997.
- ¹¹ Plg. Esti Sheinberg, 2000; Stephen Zank, 2009; Julian Johnson, 2009; Nicholas McKay, 2012.
- ¹² Plg. Jankevičiūtė, 2011, p. 225–231.
- ¹³ Taip pat specialiau minėtini aptariamo laiko karo tematikos lietuvių kūriniai – Vytauto Jurgučio vokalinis ciklas „Kareivio laišakai“ (1964) ir Julius Juzeliūno Pasakalija-poema simfoniniam orkestrui (1962).
- ¹⁴ „Tiltas“ (1956), „Gyvieji didvyriai“ (1960), „Žingsniai naktį“ (1962).
- ¹⁵ Šios priešstato politizuotą pobūdį savaip rodo Schönbergo metodo atbalsiai Šostakovičiaus kūryboje. Pavyzdžiui, Hansas Kellers manė, kad rusų kompozitoriaus dvyliktojo styginių kvarteto (1968) forma sumanyta remiantis Naujosios Vienos mokyklos įkūrėjo Kamerine simfonija op. 9 (1906–1907). Plg. Keller, 1970, p. 6–15.
- ¹⁶ Juozas Antanavičius. Apie lietuvių muzikos stilių įvairovę. In *Muzika 6*. Sudarė Jūratė Burokaitė. Vilnius: Vaga, 1986, p. 8.
- ¹⁷ Apie pastoralės *topos* raišką muzikoje ir specialiau lietuvių kompozitorių kūriniuose žr. Rūta Stanevičiūtė. Pastoralizmo parafrazės lietuvių muzikoje: keletas semantinių interpretacijų *topoi* teorijos aplinkoje. In *Lietuvos muzikologija*, t. XII, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2011, p. 145–159.
- ¹⁸ Ekaterina Vlasova. *The Struggle of the Artistic and the Propagandistic Trends in the Soviet Music of the 1960s: The Plenum of the Union of Soviet Composers of the USSR in 1966, Devoted to Dodecaphony*. Nepublikuotas pranešimas, konferencija „Sociokultūrinės kryžkelės ir ribos: muzikinės mikroistorijos“, LMTA, 2013 09 04–07.
- ¹⁹ Plg. Ambrazas, 1999, p. 201.
- ²⁰ Pažymėtina, kad tai buvo pirmas visiškai serialus Stravinskio kūriny.
- ²¹ Lygiai taip pat Richardas Taruskinas teigė, kad santykinai nauja muzikologijos srovė – recepcijos istorija – vienodos svarbos kaip ir kūrybos (arba produkcijos, autoriaus žodžiais) istorija; muzikologo nuomone, ji yra būtina sudėtinė tyrimų dalis, siekiant objektyviai ir dorai pavaizduoti muzikos istorinius procesus (Taruskin, 2010, p. xiv).
- ²² Apie oratorijos ankstyvąją recepciją šiek tiek rašoma Onos Narbutienės antroje monografijoje. Plg. Narbutienė, 1999, p. 118–119.
- ²³ XX a. septintu dešimtmečiu vienas populiariausių dodekafoninių kūrinių Vokietijos Demokratinėje Respublikoje buvo dar 1937 m. sukomponuotas Eislerio „Lenin Requiem“. Aptariamą tendenciją ryškiai reprezentavo atominio karo grėsmėms atvaizduoti skirta Dessau kantata „Appell der Arbeiterklasse“ (1962) ir Orkestro muzika Nr. 3 „Leninas“ (1972), kuriose socialistinio realizmo ideologija taikinta su serializmo ir aleatorikos technomis.

- ²⁴ Tokia prosocietinė modernios muzikos iš SSSR recepcija buvo ypač akivaizdi Prancūzijoje, kurioje pokario metais naujos muzikos interpretacinius kontekstus smarkiai veikė intelektualų *mainstream* ideologinė konfrontacija su JAV oficialiuoju diskursu ir kultūrinėmis iniciatyvomis pokarinėje Europoje. Apie tai plačiau rašoma, pvz., Mark Carroll, 2003. Taip pat plg. Shreffler, 2005.
- ²⁵ Plg., pvz., Vlasova, 2010, p. 203–210.

Literatūra

- Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. London: Continuum, 1997.
- Amblard, Jacques. Possible French Influences in the Works of Bacevičius. In *Vytautas Bacevičius in Context*. Sud. Rūta Stanevičiūtė, Veronika Janatjeva. Vilnius: Lithuanian Composers' Union, 2009, p. 77–77.
- Ambrasas, Algirdas. Eduardo Balsio muzikos tautinis savitumas. In Ona Narbutienė. *Eduardas Balsys*. Vilnius: Baltos lankos, 1999, p. 184–203.
- Bürger, Peter. The Decline of the Modern Age. In *Telos*, 1984 / 1985, Nr. 62, p. 117–130.
- Carroll, Mark. *Music and Ideology in Cold War Europe*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2003.
- Davis, Norman. *Kariaujanti Europa: 1939–1945*. Vilnius: Vaga, 2006.
- Deliège, Irène. Mechanisms of Cue Extractions in Memory for Musical Time. In *Contemporary Music Review*, Nr. 9 (1/2), 1993, p. 191–205.
- Frisch, Walter. The Refractory Masterpiece: Toward an Interpretation of Schoenberg's Chamber Symphony, op. 9. In *Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*. Sud. Juliane Brand, Christopher Hailey. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1997, p. 87–99.
- Hatten, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert (Musical Meaning and Interpretation)*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004.
- Janicka-Słysz, Małgorzata. *Vytautas Bacevičius i jego idee muzyki kosmicznej*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2001.
- Jankélévitch, Vladimir. *L'ironie, ou la bonne conscience*. Paris: Alcan, 1936 / 1950.
- Jankevičiūtė, Giedrė. Intymizmas antrojo pasaulinio karo metų Lietuvos dailėje. In *Naujasis židinys-Aidai*, 2011, Nr. 4, p. 225–231.
- Johnson, Julian. *Mahler's Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Karbusicky, Vladimir. *Grundriss der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.
- Keller, Hans. Shostakovich's Twelfth Quartet. In *Tempo*, 1970, No. 94, p. 6–15.
- McKay, Nicholas. Dysphoric States: Stravinsky's Topics – Huntsmen, Soldiers and Shepherds. In *Music Semiotics: A Network of Significations. In Honour and Memory of Raymond Monelle*. Sud. Esti Sheinberg. Farnham and Burlington: Ashgate, 2012, p. 249–262.
- Monelle, Raymond. *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006.
- Monelle, Raymond. *Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000.
- Narbutienė, Ona. Iš Vytauto Bacevičiaus kūrybos pasaulio. In *Vytautas Bacevičius. Gyvenimo partitūra*, t. 1. Sud. O. Narbutienė. Vilnius: Petro ofsetas, 2005, p. 305–311.
- Narbutienė, Ona. *Eduardas Balsys*. Vilnius: Baltos lankos, 1999.
- Narbutienė, Ona. *Eduardas Balsys*. Vilnius: Vaga, 1971.
- Narbutienė, Ona. Lietuvių kompozitorių meninio mąstymo naujovės. In *Pergalė*, 1966, Nr. 7, p. 124–138.
- Paddison, Max. Nature and the Sublime: The Politics of Order and Disorder in Twentieth-Century Music. In *Order and Disorder. Music-Theoretical Strategies in 20th-Century Music*, Leuven: Leuven University Press, 2004, p. 107–135.
- Page, Tim, ed. *The Glenn Gould Reader*. New York: Knopf, 1984.
- Palionytė, Danutė. Vytauto Bacevičiaus simfoninės muzikos vizija. In *Vytautas Bacevičius. Gyvenimo partitūra*, t. 1. Sud. O. Narbutienė. Vilnius: Petro ofsetas, 2005, p. 312–353.
- Sheinberg, Esti. *Irony, satire, parody, and the grotesque in the music of Shostakovich: a theory of musical incongruities*. Farnham and Burlington: Ashgate, 2000.
- Shreffler, Anne C. Ideologies of Serialism: Stravinsky's *Threni* and the Congress for Cultural Freedom. In *Music and the Aesthetics of Modernity*. Sud. Karol Berger, Anthony Newcomb. Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press, 2005, p. 217–245.
- Silverberg, Laura. Between Dissonance and Dissidence: Socialist Modernism in the German Democratic Republic. In *The Journal of Musicology*, 2009, Nr. 26/1, p. 44–84.
- Stanevičiūtė, Rūta. Pastoralizmo parafrazės lietuvių muzikoje: keletas semantinių interpretacijų *topoi* teorijos aplinkoje. In *Lietuvos muzikologija*, t. XII. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2011, p. 145–159.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music. 6 vols.* Oxford, New York: Oxford University Press, 2010.
- Taruskin, Richard. *Defining Russia Musically*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Sud. Nicholas Cook, Anthony Pople. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Whittall, Arnold. Individualism and Accessibility: the Moderate Mainstream, 1945–75. In *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Sud. Nicholas Cook, Anthony Pople. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 368–369.
- Whittall, Arnold. *Exploring Twentieth-Century Music. Tradition and Innovation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Williams, Christopher. Of Canons and Context: Toward a Historiography of Twentieth-Century Music. In *Repercussions*, 1993, Nr. 2/1, p. 31–74.
- Zank, Stephen. *Irony and Sound: The Music of Maurice Ravel*. Rochester: University Rochester Press, 2009.
- Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London, New York: Verso, 1989 / 2008.
- Власова, Екатерина. *1948 год в советской музыке*. Москва: Классика-XXI, 2010.

Summary

In 20th-century Lithuanian music one can clearly notice a caesura drawn by socio-political events which split the modernization of national culture into two parts both in terms of time and territory. In the 40s, most of the pre-war modernist composers appeared in exile. Graduates of Paris, Berlin, and Prague schools and founders of the ISCM Lithuanian section who mainly settled down in the USA tried to adapt to the different musical and sociocultural reality which strongly effected the change in the authorship strategies of their musical language. The composers who stayed in Soviet Lithuania in the post-war years were forced to accept the dogmas of socialist realism, the overcoming of which was encouraged by the impulses of the second avant-garde and the thaw period in the Soviet era. The article focuses on two war compositions written in two geocultural spaces representing ideological confrontations, viz. *Sinfonia de la Guerra* (1940) by Vytautas Bacevičius, composed in Buenos Aires, and the oratorio *Don't Touch the Blue Globe* (1969) by Eduardas Balsys, composed in Lithuania. The two compositions that appeared under very different socio-political circumstances differ not merely in the changes of the conception of musical modernism and its practice, but also by their position with respect to the history of WW2 and its later reception (e.g. the time of composing of those works and the cultural experience and memories of the war).

In the analysis of war imagination in Lithuanian compositions, as the starting point, the author explores an interaction between traditional topics (military, pastoral etc.) and modern stylistic idioms. A three-movement *Sinfonia de la Guerra* is an outstanding example of programmatic symphonism whose inspirations of musical representation were thoroughly explicated in the abstract of the composition. The semantic codes of Bacevičius's Symphony No. 2 were formed by the stylistic idioms that associatively directed one towards the music of the authorities of modernism admired by the composer – Stravinsky, Prokofjev, Bartók, Debussy – and their forerunners (primarily Wagner and Mahler). The texture typical of interwar modernism was permeated by abundantly used topics – from the topics of military music, hunt, and pastoral to fragments of the Baroque rhetoric figures (e.g., cross and crucifixion, pianto and others). The military topic was used most abundantly. Following Raymond Monelle (2000) thought that the use of topics in euphoric and disphoric states, typical of contemporary music, is handy for explaining the semantics of music, attention is paid to an ironic use of the military and other topics. For example, musical representation of military manoeuvres of the German army reminds the musical representation of fictional and mythological characters in the 19th-century music. In the symphony composed at the very beginning of the war the composer as if tried to

belittle the image of the enemy and the threats of still unpredictable war events. After detailed analysis of interaction between topics and modern stylistic idioms, the intertextual strategies by Bacevičius are discussed with reference to the aesthetic ideas typical for first musical modernism, e.g. the sublime and the irony.

In post-war years, Soviet ideology imposed on composers the theme of peace which, alongside the themes of ideologically codified glorification of the new Soviet reality and the friendship of nations, prevailed in Lithuanian music until 1960. The theme of war came back in the Lithuanian art in the period of the Soviet thaw. In the context of the political and ideological liberalization, war was represented in a non-heroic manner, as seen by an ordinary participant. Such a perspective of interpretation served as the basis of the plot of the oratorio *Don't Touch the Blue Globe* of Eduardas Balsys. If the symphony of Bacevičius could be characterized as evoking the images of war, then the oratorio of Balsys was an example of traumatic memories of historical events based on the model of remembering. From the viewpoint of musical stylistics, the oratorio of Balsys was a vivid representative of the second wave of modernism in Lithuanian music. The composition is also to be regarded as a typical case of the compromise aesthetics, with the components of dodecaphonic and aleatoric techniques that had just started to spread in Lithuania at the time incorporated into the moderately modern and ideologically acceptable neo-folkloric style. It should be noted that in the 60s, Balsys wrote a series of compositions of similar stylistics in which he tried to reconcile Schönberg and Shostakovich, composers who represented the most conspicuous ideological and musical antagonism in the years of the Cold War; a decade later, it was characterized by Lithuanian musical critics as a normative Soviet modernism. Both with respect to the literary plot and musical development, an important role was played by the principle of inversion. The core of the poetic level of the composition was idyllic representation of the world of childhood. The traditional inherited topics and gestures (to mention just a few as military, pastoral, pianto) were not so openly exposed there as in the above discussed symphony. Their development was characterized by a continuous process of transformation and juxtaposition. Another typical quality of the musical modernism of Balsys was resemantization of music. In the discussed oratorio, resemantization disclosed the impact of ideological norms and restrictions on the musical imagination of the composer. For example, the use of dodecaphony to represent dark atmosphere and evil powers is to be regarded as a typical case of normative Soviet modernism.

After a discussion of the musical stylistics and the socio-political subtexts of the compositions of Bacevičius and Balsys, the article highlighted the controversies in the national and international reception of the two compositions in the

period of the Cold War and after 1990. For almost a decade, the oratorio of Balsys was one of the most popular compositions of Lithuanian music performed both in the USSR and in different blocs of Europe divided by the political tension of the Cold War. In this context, the oratorio actually joined the flow of compositions on peace propaganda and represented rather the motif of the nuclear war threat typical of the Cold War period than a narrative related to the memory of WW2. Due to such ideological connotations, the oratorio of Balsys practically disappeared from musical repertoires after the collapse of the USSR. Paradoxically, a short flirt with the left-wing milieu of Lithuanian immigrants in Argentina and the USSR representatives in New York made a tragic impact on the creative career of Bacevičius and the reception of his music. Due to the said episode in the composer's life, he was ignored by the Lithuanian diaspora in the USA, and he also suffered from McCarthyism. Simultaneously, in Soviet Lithuania, his music was rejected as ideologically unacceptable due to the modernist status of the émigré composer. However, Symphony No. 2, first performed in Lithuania as late as in 2000, did not get any impressive reception. The reception of both Bacevičius' symphony with its moderate modernism and of Balsys' oratorio in a compromise style after 1990 was significantly affected by the reassessment of

the 20th-century music. In the context of inspirations of the second avant-garde and a post-modernist turn, the musical stylistics of the said compositions was regarded as retrograde. The late reception of the compositions in question was also affected by the changes in the war narrative in Lithuanian culture after the restoration of Independence. The distance of time did not weaken, but rather reinforced the traumatic war narrative, and the cultural memory placed it in a broader context of the historical development of the past century. Both the ideologically falsified narrative of Balsys' oratorio and bravura treatment of war events in Bacevičius' symphony granted the status of cultural dissonance to the said compositions. Selective analysis of Lithuanian war compositions proves that the processes in question are affected by a broader range of intramusical and extramusical factors. By supporting the critical musicology in rejecting the restricting conception of an autonomous composition, a similar approach should be applied to the interpretations of national music. In the present context, the topic theory can serve as an appropriate instrument to critically revise the connotations of compositions with diverse musical and cultural discourses, as well as to explain the transformations in the reception of music.