

Gražina DAUNORAVIČIENĖ

Postmodernistinė meno kategorijų būtis: muzikos žanro procesai, aplinkos ir trajektorijos

Postmodernist Existence of the Art Categories: The Processes, Environments and Trajectories of Musical Genre

Anotacija

Straipsnis analizuoja postmodernistinę muzikos žanro kategorijos būtį, slinktis, tendencijas ir tapatybes. Svarstant išryškėja „postmodernistinio posūkio“ padariniai, kurie iškilo apmąstant institucionalizuotų meno teorijų kategorijas ir sąvokas, dekonstruojant jų teorijas. Teorinės ir koncepcinės tyrimo atramos grindžiamos postmodernistinės filosofijos, literatūrologijos ir muzikologijos teorijomis, pastarosios aptariamoms muzikos žanro (genotipo) postmodernistinės raidos problematikos požiūriu. Naujai interpretuojama muzikos žanrų mini- ir makrosistemos samprata, pabrėžiant jos rekursyvinės saviorganizuojančios sistemos pobūdį. Apmąstomas „laisvojo žanro“ (librožanro) fenomenas ir prognozuojamos žanrinų statusų (senosios tradicijos monožanras – poližanras – laisvasis žanras ir naujosios tradicijos monožanras) situacijos makrosisteminės dinamikos požiūriu. Siūloma kūrinio žanro struktūros analizės schema-algoritmas ir aptariamoms analitinės procedūros. Taikomi komparatyvistinis, analitinis, sistemologinis, modeliavimo, tarpdisciplininių priėgų tyrimo ir kiti metodai.

Reikšminiai žodžiai: postmodernizmas, muzikos žanras, muzikos genotipas, žanrų makrosistema, rekursyvinė saviorganizuojanti sistema, monožanras, poližanras, laisvasis žanras, librožanras, žanro struktūros analizės algoritmas.

Abstract

The article looks at postmodernist existence, shifts, trends and identities of a musical genre as a category. The discussion reveals consequences of the “postmodern turn” that emerged while contemplating on categories and concepts of institutionalised art theories and deconstructing the theories. Conceptual and theoretical grounds of the research were built on postmodernist philosophy and theories of literary studies. The latter were discussed from the point of view of topics particular to postmodernist philosophy of a musical genre (genotype). The article provides a new interpretation of the conception of mini- and macro-system of musical genres, underlining the recursive nature of the self-organising system. It also focuses on the phenomenon of a “free genre” (libro-genre) and prognosticates situations of genre statuses (mono-genre of the old tradition – poly-genre – the free genre and mono-genre of the new tradition) from the point of view of macro-systemic dynamics. The author suggests a scheme-algorithm for analysis of genre structure of an artwork and discusses analytical procedures. Comparative, analytical, systemic, modelling, interdisciplinary access research and other methods were used.

Keywords: postmodernity, music genre, genotype of music, genre system/macro-system, recursive self-organising system, mono-genre, poly-genre, free genre, libro-genre, an algorithm of a specific genre analysis.

Institucinių meno teorijos kategorijų ir sąvokų lemtis postmodernybės terpėje

Poreikis aprašyti muzikos žanro likimą postmodernizmo skersvėjų terpėje kyla iš dažnai apninkančių abejonių. Kas vyksta mene ir muzikoje? Ar galime toliau kalbėtis ir susikalbėti istorinio turinio prikimštomis sąvokomis ir kategorijomis? Kokias išraiškas jos įgyja šiandien ir ką jų turinys byloja dabarties pašnekovams ar suvokėjams? Atsakymai į klausimus provokuoja apmąstyti platesnius horizontus, kurių atsiveriantis vaizdas galėtų pagrįsti skelbiamus nuosprendžius ir veikiančias priežastis, o tai padėtų šio straipsnio svarbiausio objekto – muzikos žanro procesų – interpretacijai. Svarstymo pjūviai leistų kalbėti apie postmodernizmą kaip milžiniškos kultūros slinkties lauką, radikaliosios avangardo meno praktikos padarinį, kur vykstantys masyvūs ribų „peržengimai“ sukėlė sumaištį meno procesus apibendrinančiųjų mąstysenoje ir supriešino teorinius naratyvus. Antrasis pjūvis nukreipia dėmesį į šoko ar sprogstamojo pasionariškumo būseną meno

poligonouose, kur nepaliaujamas atnaujinimas ne tik „išmėto“ parašytas istorijas, bet ir suardo susiklosčiusias sąvokų ir terminijos sistemas (žanro atvejis tėra atskirybė visuotinesnio proceso aplinkoje). Pakitusi mąstysena specifiskai išrikiuoja veikėjus ir jų aktyvius teiginius naujojo žvalgymosi ir sprendimų lauke. Pradėdami nuo tolesnių horizontų, pamazū artėsime muzikos žanro paradigmos „postmodernistinio posūkio“ svarstymų link.

Daugybės post- priešdėliais nusagstytos reiškinių įvardijimo formos nėra vien išoriškas morfologinis solidarumas su postmodernistinio mintijimo forma. Įvykiai, apie kuriuos kalbama šiame straipsnyje, daugeliu požiūrių yra paženklini specifinės pažinimo, mąstysenos ir žvalgymosi manieros. Pretenduojantis į metateorinę išmintį¹, postmodernus teoretizavimas tarsi savo identitetą viešai afišuoja iš Friedricho Nietzsche's, Jeano-Paulio Sartre'o brandinto nihilizmo išvesėjusią kritinę refleksiją, dekonstrukciją ir pliuralizmą. Daugelio meno kategorijų dabartinę esatį galima suvokti kaip trauminę patirtį, peržengimą iš blaivios epistemologinės

žinojimo tvarkos, disponavusios apibrėžtomis sąvokomis, terminais ir kategorijomis, į klampų indeterministinių „suirusių metanatarų“ („didžiųjų pasakojimų“) griuvusių lauką. Begalinė pastebimų fenomenų įvairovė radosi ne tik iškelus silpnai reflektuotus ar periferinius objektus, bet ir pakeitus tyrėjų ir mąstytojų diskurso požiūrius.

Mokslinių žinių episteminių lūžių Jeanas François Lyotard'as įvardijo kaip „karo su vieniu“ (Лютар, 1994, p. 47–61) būseną. Šios kovos sukuryje jis aktyviai griovė pozityvistinio mąstymo suręstas vienio mentalines konstrukcijas ir ginčijo ydingą įprotį pasaulį suvokti, stebėti ir aprašyti kaip vientisą ir dialektišką fenomeną / duotybę. Jo manymu, toks požiūris tėra nudilusios priešybės ir teleologinės schemos taikymo pavyzdys, ir tokia naivi interpretacija atsirado dėl praktinio patogumo. Antra vertus, „susprogdinant“ vienį (visumą) į išskaidytą ir dažnai organiškai nesaistomų fragmentų konsistenciją, ekspansyviai veržiantis į neaprepiamą žinių ir požiūrių plotį, propaguojant įvairovę bei indeterminizmą ir dažnai aukojant fundamentalumo primatą, patenkama į „nesubendravardiklinamų“ skirtųjų įvairovės pasaulį². Požiūris į šio laiko slinktis priklauso nuo asmeninės nuostatos ir nusiteikimo. V. P. Krutousas postmodernizmą įvardija kaip „radikalaus sociokultūrinio skepticizmo šiuolaikinę formą“, atitraukusią dėmesį nuo magistralinių, ašinių kultūros reiškinių ir nukreipusią į periferinius, marginalius, pasieninius³. Ir iš tiesų postmodernistinė žvalga mainais perša sudėtingesnį pasaulio suvokimą, kuris deklaruojamas per supratimą, kad jo neįmanoma suvokti pasikliaujant vien tik teleologinio pobūdžio racionalaus konstravimo pastanga. Kritinis santykis su modernistiniu racionalumu, natūralu, komplikavo santykį su ankstesnėmis filosofinėmis ir teorinėmis idėjomis.

Į šešėlį su senaties nuosprendžiu traukiasi mokslo olimpa valdęs visagalis struktūralizmas, nuo Heraklito laikų įsi-skverbusi dialektika su savosiomis kategorijomis ir dėsniais. Savotiška atgyvena virsta pasenę mokslo prioritetai – *logos* ir *ratio* jungtys, leidusios tikėti, kad tyrinėjama visumą (vienį) sudaro atskiros pažinimo dalys, kad pasaulį galima pažinti, suvokti ir aprašyti racionaliū būdu. Pašiepdamas euforiškas modernybės atmintis ir teoretizavimą, susprogusio postmodernistinio pasaulio žvilgsnis, kita vertus, darosi bejėgis prieš istorijos rašymo užduotis. Į klausimą, kodėl taip sunku rašyti naujas literatūros istorijas, straipsnyje „Senieji ir naujieji literatūros istorijos modeliai“ (2006) atsakė Janko Kosas: tai nihilizmo suvešėjimas (tiesos tėra interpretacinės), dekadansas arba tapatybių krizė ir anarchizmas (rašymas interpretuojamas kaip iracionalus žaidimas ir laisvės sritis)⁴. Tokiame postmodernistiniame neapibrėžtume sutrypiamos pozityvistinę žvalgą sugėrusios anksčiau parašytos istorijos, nes jos paremtos kitokių vertybių koncepciniais pagrindais bei priežasties ir padarinio ryšiu.

Kaip postmodernybė įsidėmi, išviešina ir aiškina „susprogusio“, decentralizuoto mokslo ir meno pasaulio konstrukcinius (dekonstrukcinius) pamatus? Kaip suaižėjusios pozityvistinės schemos veikia aktyvias postmodernistines menotyros praktikas ir teorijas? Jei sieksime virsmo centruoto vaizdo potyrio, bus paranku dairytis po tyrėjų pamėgtas modernizmo ir postmodernizmo opozicijas apibendrinančias schemas. Vieną išsamesnių sudėliojo Susana Stanford Friedman (Friedman, 2001, p. 496), priešindama daugelį meno procesų sugėrusius aspektus (apie kai kurius kalbama šiame straipsnyje):

Modernizmas	Postmodernizmas
Romantizmas / Simbolizmas	Patafizika / Dadaizmas
Konjunktinė, uždara forma	Disjunktinė, atvira forma
Tikslingumas	Žaidybiškumas
Kompozicija	Galimybė
Hierarchija	Anarchija
Meistriškumas / Logika	Išsekimas / Tyla
Meno objektas / Užbaigtas kūrinys	Procesas / Atlikimas / Hepeningas
Kūryba / Totalizacija / Sintezė	Dekreacija / Dekonstrukcija / Antitezė
Dalyvavimas	Nedalyvavimas
Centravimas	Išskaidymas
Žanras / Ribos	Tekstas / Intertekstas
Hipotaksė	Parataksė
Žyminy	Žymiklis
Naratyvas / Didžioji istorija	Antinaratyvas / Mažoji istorija
Meistriškumo kodas	Idiolektas
Lytiškas / Falas	Polimorfiškas / Dvilytis
Kilmė / Priežastis	Skirtingumas / Pėdsakas-šešėlis
Metafizika	Ironija
Determinacija	Indeterminizmas
Transcendencija	Imanencija

Žvalgantis plačiau kartais atrodo, kad filosofijos, literatūros teorijos, kultūros antropologijos, kalbotyros, komunikacijos, medijų teorijų įžvalgos į menotyros tekstus dažnai buvo perkeliamos kone mechaniskai, apeinant tikrovę ir kritinės distancijos barjerus. Menotyroje adekvačiau reiškesi idėjų perėmimas ir tolesnė jų interpretacija nei savarankiškas naujųjų paradigimų kūrimas. Kaip situaciją apibendrina Gilles'as Deleuze'as, mes esame įtraukti į svetimą sapną, dažnai sapnuojame svetimą sapną ir nesapnuojame savojo... Išties galima stebėti, kaip tai vienur, tai kitur XX a. septinto aštunto dešimtmečio teorijose kūrėjų ar menotyrininkų lūpomis buvo skelbiamas veikliųjų meno fenomenų gyvybinių funkcijų finalizacija ir „fizinė“ reiškinio mirtis. Rezonuojant garsųjį Barthes'o ir Foulcault dialogą apie „autorius mirtį“ (apie tai kalbėsime kiek vėliau), buvo ieškoma vis akivaizdesnių ir labiau intriguojančių letalinių meno reiškinų ir fenomenų būvių pagrindimų. Viena vertus, tam tikras prielaidas teikė radikaliesi avangardo meno intensyvios plėtotės padariniai. Kita vertus, daugelis argumentų, kaip minėjome, tiesmukai kopijavo filosofijos, antropologijos ar literatūros teorijos naująsias aiškiaregystes.

Postmodernistinis nihilizmas, žvalgos interpretacinis liberalizmas ir simuliakriška dalykų esmė diskreditavo anksčiau neskvestionuojamas menotyros įžvalgas. XX a. septintu aštuntu dešimtmečiais tokie teiginiai pasirodė ir muzikologinių idėjų lauke. Carlos Dahlhausas, kiti avangardo muzikos analitikai viešai paskelbė muzikos formos fenomeno suirimo, dingimo iš XX a. muzikos kompozicijos (*Formzerfall, Formlösigkeit, Zerfall des Formbegriffs*) nuosprendį (Dahlhaus, 1978, p. 285, 289, 352, 383). Tradicinis, pozityvistinis požiūris į muzikos formą rėmėsi Aristotelio filosofine hilomorfizmo (gr. ὕλη, *hyle*, „medžiaga“, ir μορφή, *morphē*, „forma“) doktrina, pabrėžiančia dviejų koreliatyvių pusių – medžiagos ir formos – harmoningą susietumą. Jis buvo grindžiamas žodžio „forma“ etimologinės gėlmės (gr. žodis *morphē* (gėštaltas, figūra) suvokimu – kilo iš *eumorphos* (gražiai, gražus, graži), rėmėsi etimologinio *eumorphia* fundamento (grožis, tobulybė) samprata. Siekdamas bene labiausiai koncentruoto ir formos fenomeno esmę išreiškiančio apibrėžtumo, Hugo Riemannas studijoje „Das formale Element in der Musik“ (1895) tiesiog pakartojo Heraklito suformuluotą grožio formulę: „Form ist Einheit in der Mannigfaltigkeit“ („Einheit in Verschiedenen“), „vienybė įvairovėje“ – tai aukščiausias estetiškas principas ir maksimumas⁵. Dahlhausas muzikos formos apibrėžimą sudėjo į vieną žodį – „Form ist Zusammenhang“ (sąryšis). Tačiau XX a. modernizmo, ypač pokario avangardo, kompozitoriai aktyviai eksploatavo „materialiąją“ kompozicijos pusę, daug dėmesio skyrė darbui su kūriniu medžiaga. Plėtojosi ir vis esmingiau realizavosi Schönbergo bazinės struktūros (*Grundgestalt*) idėja, ji transformavosi į seriją, vėliau – superserijas (*Überreihen*, H. Jelineko sąvoka), modusus,

generuojančias struktūras; atkakliai buvo dairomasi naujų kompozicinės medžiagos generatyvumo strategijų. „Medžiaginio“ komponavimo aspekto sureikšminimas (tam pasitarnavo ir Olivier Messiaeno „Mode de valeurs et d'intensités“ (1949) požiūris, numatęs kelių parametru serializavimą, intersersinių spiralių techniką) ir blėstantis dėmesys muzikos formai materializmo kryptimi išsprendė filosofinę muzikos meno dilemą – kas yra pirminis muzikoje: medžiaga ar forma (*materia secunda* ar *forma secunda*). Pokario avangardo kompozicijoje medžiagos fetišizmas galutinai pagrindė muzikos formos sampratos destrukciją, kurios vizija buvo suformuluota dar Theodoro Adorno darbuose („Naujosios muzikos filosofija“, 1949) pabrėžiant progresuojančią dviejų koreliatyvių kompozicijos pusių – medžiagos ir formos – išsiderinimą, disharmoniją⁶.

Jei muzikos formos kategoriją devalvavo išsiderinęs medžiagos ir formos susietumas, tai muzikos žanro „mirties“ manifestuose Dahlhausas, kiti teoretikai pirmiausia minėjo išsiderinusį centrinio muzikos praktikos elemento – kūrinio (opuso) ir jo rūšies, tipo (žanro) koreliatą. Dieteris Schenbelis teigė, kad kūrinio – konceptualios, nuosekliai išplėtos muzikos formos – egzistavimo laikai negrįžtamai praėję. Dahlhausas manifestavo muzikos kūrinio reiškinio ir sąvokos sugriuvimą XX a. antroje pusėje (*der Zerfall des musikalischen Werkbegriffs*, Dahlhaus, 1971). Remdamasis radikaliesi tradicinio kūrinio ir formos reiškinio sampratos pokyčiais, Dahlhausas neabejodamas skelbė ir muzikos žanro fenomeno griūtį XX a. kompozicijoje – *der Zerfall der musikalischen Gattungen im 20. Jahrhundert* (Dahlhaus, 1978, p. 77). Griūtis, sunykimo, iširimo (*der Zerfall*) sindromą jis įžvelgė daugelyje muzikos reiškinų – muzikos formoje, muzikos žanre, muzikos kūrinyje (*der Zerfall des musikalischen Werk- und Formbegriffs; der Zerfall der Gattungen*) (Dahlhaus 1987, p. 72, 73, 77, 80, 383), tačiau svarbu pasakyti, kad vėlyvuosiuose darbuose karinga Dahlhauso retorika švelnėjo, o sąvoka *der Zerfall* pamažu pasitraukė iš jo tekstų leksikono (žr. Dahlhaus, 1997). „Žanro mirties“ žinia buvo grindžiama „kūrinio mirties“ faktu, o pastaroji idėja figūravo postmodernistiniuose filosofijos⁷, literatūros kritikos, menotyros diskursuose, žvelgė iš Margit Sutrop knygos „Literatūros kūrinio mirtis“ („The Death of the Literary Work“, 1994) viršelio⁸.

Kaip ir daugelis pesimistinių postmodernizmo prognozių, kūrinio fenomeno „suplėšymas“ ir „mirtis“ netapo tikrąja muzikos meno savastimi. Radosi nauji muzikos kūrinio notografiniai būviai, fiksavimo logika ir ženklai, naujos kūrinio užbaigtumo (*res facta*) formos ir filosofija. Vienas iš institucinės meno sampratos pagrindėjų George'as Dickie's taip apibrėžė meno kūrinių: „Meno kūrinytis klasifikacine prasme yra (1) artefaktas, (2) kuriam kaip aspektų visumai kokio nors asmens ar asmenų, veikiančių kaip tam tikra socialinė institucija (meno pasaulis), yra suteiktas kandidato būti vertinamam statusas“ (Dickie, 1974, p. 34)⁹.

Kūrinio arba kandidato būti vertinamam statusą suteikia ir deklaruoja autoriaus intencija, jo reiškiamas požiūris į savo kūrybos produktą ir jį pripažįstantys kiti meno pasaulio dalyviai (remiantis Dickie'u, tokį statusą įgijęs artefaktas tampa meno kūrinium). Stebėdamas kintančią meno kūrinio būseną, Dickie suformulavo, jo nuomone, dar labiau sutelktą definiciją: „Meno kūrinys yra tam tikros rūšies artefaktas, sukurtas siekiant jį prezentuoti meno pasaulio publikai“ (Dickie, 2000, p. 96).

Kartu su naujomis egzistencinėmis kūrinio formomis postmodernybėje neišnyko ir pati meno kūrinio funkcija, priesakas autoriui menine forma byloti „meninę tiesą“, perteikti estetinį stebėjimą, patyrimą ir vertinimą. Kognityviniu požiūriu nepaneigtas įgaliojimas skleisti meno pasaulio dalyviams ypatingą tikrovės pažinimą, atverti žmogiškosios patirties išgyventą „būties tiesą“, „būties nepaslėptį“ ir išsakyti nesąvokine simboline meno kalba. Martino Heideggerio filosofija pabrėžė, kad „meno kūrinys – tai simbolis“ („meno kūrinio ištaka yra menas“, „menas tikrove virsta kūrinyje“)¹⁰. Jo būties esmėje Heideggeris regėjo dviejų pradų derinį ir ginčą: daiktiškas, medžiaginis, „sunkusis“ kūrinio aspektas saistomas su „žeme“, o besiskleidžiančių reikšmių pradai – su „pasauliu“¹¹. Taigi kūrinys-daiktas yra tarsi kelias per simbolį, priartėjimas prie būties nepaslėpties. Plėtodamas Heideggerio filosofiją, Gadameris knygoje „Tiesa ir metodas“ („Wahrheit und Methode“, 1960) meno kūriniumi suteikė modelio, prototipo (*das Vorbild*) reikšmę. Jis euforiškai tvirtino, kad menas mūsų supratimui atveria fundamentalius žmogiškosios būties klausimus unikaliu būdu, nekeldamas pasipriešinimo ar prieštaravimo (Gadamer, 2004, p. 6). Dar daugiau, meno patirtis ir meno kūrinio ontologija, Gadamerio nuomone, tampa supratimo universalumą pagrindžiančiu modeliu. Taigi Dilthey'aus požiūris permelkia ir Gadamerio hermeneutiką nurodant, kaip subjektyvi meno patirtis gali atverti universalias būties tiesas. Meno patirties modelio universalumas dar kartą priešinamas griežtųjų gamtos mokslų metodams. Gadamerio hermeneutikoje, panašiai kaip Croce's estetikoje, modelio universalumas reiškia, kad meno kūrinio akivaizdoje atsirandantis supratimas prilyginamas pamatiniam bet kurios srities pažinimui.

Nuo pakilios Heideggerio ir Gadamerio meno kūrinio apologijos nusileiskime į Heideggerio „sunkiąją“ kūrinio dalį – „žemę“, grįžkime prie jo medžiagiškų formų kūrimo. Postmodernybės skepsio okeane pasižvalgykime į kuriančius subjektus, stebėdami jų pačių požiūrį į kūrybą, kūrinio autentiškumo sampratą, autorystę, modernybę ir pan. Kalbant apie muziką, minėtini originaliu požiūriu išsiskyrę Antonas Webernas, Henry Cowellas, Ferruccio Busoni, Johnas Cage'as, Karlheinzas Stockhausenas, Iannis Xenakis, Gérard'as Grisey'us ir kiti. Kadangi jų mintys pristatytos daugybėje teorinių darbų, plačiau pakalbėkime apie rusų minimalisto Vladimiro Martynovo (gim. 1946 m.) svarstymus, gerai

atspindinčius postmodernizmo filosofinės minties trajektorijas ir poveikį sugėrusią individualią refleksiją.

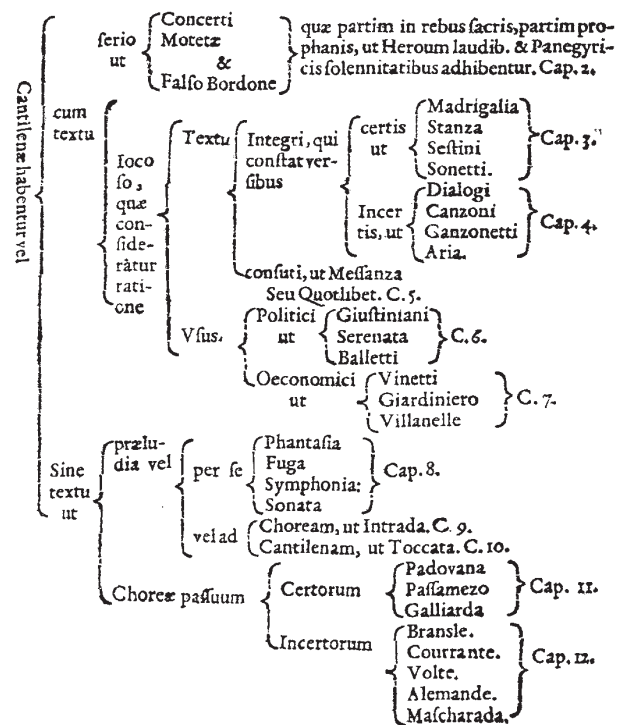
„Kompozitoriaus laiko pabaigą“ ir *opus posthumum* idėją viešai išpažinęs ir deklavęs Martynovas (žr. jo knygas „Kompozitorių laiko pabaiga“ („Конце времени композиторов“, 2002) ir „Posth opuso zona arba naujosios realybės gimimas“ („Зона Opus Posth или рождение новой реальности“, 2005)¹², nurodo priešastis, prisidedančias prie dekadentiškų postmodernizmo deklaracijų. Aktualizuodamas Immanuelio Kanto slinktį nuo Dievo prie subjekto, Martynovas savo knygoje kalba apie Dievo mirtį, autoriaus mirtį, žmogaus mirtį, rašytinės tradicijos pabaigą, istorijos pabaigą ir pan. Pasiduodamas nihilizmo įtaigai, dažnai „sapnuodamas svetimą sapną“, Martynovas kalba postmodernybei būdingu žodynu ir imasi spręsti muzikos egzistencinių periodų kaitos klausimus. Visą muzikos egzistencijos istoriją Martynovas suskaido į keturis periodus, kuriuos įvardija istorinėmis muzikinio leksikono sąvokomis, o paskutiniam suteikia simuliakrinio naujadarų raktažodį – *opus posth*. Tai *cantus planus* (lot. lygus dainavimas, giedojimas) laikotarpis; antrasis – *res facta* muzika (lot. padarytas daiktas), trečiasis – *opus* muzika ir ketvirtasis – *opus posth* muzika¹³, remiantis Martynovu, muzika, gimusi sąmoningai suvokto *opus* muzikos mirties fakto akivaizdoje. Apibūdinamas šiuos keturis periodus, Martynovas nurodo, kad pirmame periode kūrėjo-anonimo surikiuoti garsai skambėjo kaip „sakraliosios erdvės“ sudėtinė dalis (ilustracija – misterija). Autoriaus vardo niekas ir nereikalavo, nes Kūrėjas buvo Dievas, visa muzika buvusi nuo Kūrėjo ar dievų. Antruoju periodu muzika toliau gyvavo sakralinėje erdvėje, tačiau į ją įžengė „mažasis kūrėjas“, nuolankiai perėmęs įgaliojimą tęsti pirmtakų (anonimų) įsteigtas tradicijas. Trečiasis periodas reprezentuoja europietišką „kompozitoriaus muziką“, XIX a. viduryje sukūrusią muzikos industriją su muzikos kūriniumi centre. *Opus* muzikos „vartojimo“ įpročiai formavo komercinę aplinką: statomos koncertų salės, susiburia aptarnaujantis personalas (nuo muzikos mokyklų mokytojų, impresarijų iki bilietų pardavėjų). Tačiau *opus* muzikos plėtotė ima komplikotis tuomet, kai, Martynovo pastebėjimu, frakuotų artistų atliekamos muzikos salėje klausosi džinsais ir mini sijonais vilkinti publika, nes dabar *opus* muzikos prasmę formuoja priklausomybė šiai „organizuotos tvarkos ir aprūpinimo“ zonai“ (Martynovas). *Opus posth* muzika, remiantis Martynovu, atėjo pakeisti frakuotos muzikos. „Paskutine realia savo gyvojo, tikrojo meno tema gali būti tik *opus* muzikos mirtis, paties meno mirtis“¹⁴, nes *posth* laiko raktažodžiais tampa jau ne „kūrinys“, opusas, bet „projektas“, svarbiausioji figūra – ne autorius, o projekto iniciatorius. Kūrinys tampa gamybos ir vartojimo manipuliacijų objektu, meno erdvės dėsniais keičia gamybos ir vartojimo erdvės dėsniai. „Kūrinys imamas vertinti ir būti reikšmingas ne todėl, kad jis atspindi tam tikrą realybę, bet todėl, kad išreiškia jo užimamą vietą

tarp kitų gaminių-opusų, sudarančių gamybos ir vartojimo sistemą“ (Martynovas)¹⁵. Todėl reikšmingiausia, kas buvo sukurta aštunto dešimtmečio pradžioje, Martynovas sieja ne su Stockhauseno, Boulezo, Berio, Ligeti arba Kagelio kūryba, o su britų roko muzikantų, gitaristų ir kompozitorių Roberto Frippo, Johno McLaughlino (Mahavishnu), „Genesis“ grupės vokalistu, *world music* pradininko Peterio Gabrielio vardais.

Ši individuali, subjektyvi postmodernistinės opuso būties refleksija pildytina XX a. antroje pusėje išryškėjusiomis paties kompozicinio proceso inicijuojamomis priežastimis. Tradicinę muzikos opuso sampratą kompromitavo ir griovė kompozicinio indeterminizmo įsigalėjimas Cage'o ir jo bendraminčių bei sekėjų Earle Brown, Christiano Wolffo, Mortono Feldmano, Toshu Ichianagi kūryboje (Cage, 1961; Rother, 2009). Kūrinio „gyvybę“ žudė ir plataus masto aleatorika, taikoma tiek kompozicinio teksto detalėms, tiek opuso formai (Boulezas, Stockhausenas, Luciano Berio, György Ligeti, Krzysztof Penderecki). Panašiu metu prieš „kūrinį“ sukilo Iannio Xenakio stochastinės muzikos kompozicinis indeterminizmas (nors taikomos matematinės procedūros), visa tai gerokai papildė muzikinės grafikos partitūrų (Brownas, Feldmanas) skambėjimo variantų pliuralizmas. Kaip kūrinio „mirties“ deklaracijos alternatyva iškilo muzikos kūrinio sampratos išplėtimo būtinybė, kurią savo darbuose apmąstė Peteris Bürgeris (Bürger, 1974). XX a. muzikos kompozicijoje jis matė dvejopus kūrinio funkcionavimo būvius: organišką kūrinį (*organisches Werk*), kurio „atskira dalis ir visuma sudaro dialektinę vienovę“ [...] ir neorganišką kūrinį (*nicht-organisches Werk*), kurio atskiros dalys „emancipavo“ ir atsiskyrė nuo perdėm tobulai sutvarkytos visumos. Tai reiškia, kad tokios dalys praranda savo būtinumo pojūtį (*die Teile entbehren der Notwendigkeit*). „Sugriuvusio“ muzikos kūrinio idėja, manytume, turėjo būti patikrinta Frederico Jamesono „viskas yra istoriška“ išvadų požiūriu. Tipiška nihilistinė nušalinimo strategija pasirodys kaip inversija, kaip kažkas pažįstama, jau įvykę, jeigu pažvelgsime į simetriškus procesus muzikos kūrinio tipizavimo idėjos radimosi metu.

Muzikos žanro sąsajos su dar neįteisintu autoriniu muzikos kūrinio – kaip užbaigtu ir notografiškai fiksuotu kūrinio, *opus res facta, opus perfectum et absolutum* (Nicolauso Listeniaus „Musica“, 1537)¹⁶ – tyrimas pristato ankstyvuosius šio sąlygotumo svarstymus. Pirmieji bandymai pasirodė ~1300 m. parašytame Johanneso de Grocheo traktate „De musica“. Grocheo kritikavo Boethiuso abstrakčių muzikų sistemą, tris muzikų rūšis (*musica mundana, musica humana, musica instrumentalis*) ir siūlė tuometinę prancūzų muzikos praktiką iliustruojančią hierarchišką muzikos rūšių / porūšių tipologiją. Naujosios muzikos rūšys – *musica simplex civilis vulgaris, musica composita regularis canonica, musica ecclesiastica* – diferencijuojamos remiantis įvairiomis prielaidomis, tačiau tarp pastarųjų

ryškėja ateityje išskiriami muzikos žanrų kriterijai: atlikimo vietos kriterijus, sociokultūrinis aspektas, teksto ir muzikos struktūros santykio kriterijus ir pan. Michaelio Praetoriaus „Syntagma musicum“ (1619) trečiame tome klasifikacinės sistemos viršūnėje muzika buvo skaidoma į dvi rūšis – *cum textu* (vokalinę) ir *sine textu* (instrumentinę), kuri bene pirmą kartą įvardijama kaip savarankiška lygiavertė muzikos rūšis, turinti savus žanrus (*phantasia, fuga, symphonia, sonata, choream, intrada, cantilenam, toccata* ir kt.).



1 schema. XVII a. pradžios muzikos žanrų hierarchija pagal M. Praetoriaus „Syntagma musicum“ (1619), III tomas

Johannas Matthesonas veikale „Der vollkommene Capellmeister“ (1739) pirmą kartą muzikinio tipologizavimo termino teisėmis vartojo žanro (*die Gattung*) sąvoką. Antroje veikalo dalyje „Von den Gattungen den Melodien und ihren besondern Abzeichen“ (1739) melodijų tipus / žanrus susiejęs su afektų teorija ir stilių teorija, jis išskyrė 16 vokalinės muzikos ir 22 instrumentinės muzikos žanrus, kurie buvo siejami su dominuojančiu afektu, papildant stiliaus, teksto ir funkcijos ypatybėmis. Nuo tada kūrinio fenomenas tvirtai suaugo su muzikos žanro fenomenu, o šios sąsajos apibrėžimai buvo aptariami daugelyje teorinių darbų.

Tradicinio kūrinio sampratos krizė XX a. antros pusės muzikos kompozicijoje ir muzikologijoje, viešos opuso, *Stück, work* kultūros epochos pabaigos deklaracijos nepa-neigia tipologizuojančių analitinių operacijų, taigi muzikos žanro funkcijų. „Žanro“ fenomenas nuo seno reikėsi ir tose meno praktikose, kur nusistovėjo ne kūrinio (*opus res facta*) paradigma, o paties muzikavimo proceso reikšmingumas

(Oesch, 2004). Šioji skirtis ir du muzikos būviai įvardijami graikiškais žodžiais *ergon* (gr. *ἔργον* – darbas) ir Aristotelio sukurtoomis sąvokomis *energeia* (gr. *ἐνέργεια* – tikrovė) arba *entelécheia* (gr. įtikrovinimas)¹⁷. Reikšmių ir sąvokų dichotomija vėliau plito po filosofų, matematikų darbus, figūravo, pvz., neopitagoriečio iš Gerasos Nikomacho etikoje, Gottfriedo Leibnizo metafizikos tyrimuose ir pan. 1744 m. paskelbdamas tris traktatus („Apie meną“, „Apie muziką, tapybą ir poeziją“ ir „Apie laimę“)¹⁸ mene juos paskleidė Georgo Friedricho Händelio muzikos gerbėjas ir bičiulis Jamesas Harris (1709–1780). Johannas Gottfriedas Herderis (1744–1803) meno grožio svarstymuose toliau plėtojo mintį, kad vieni menai sukuriama erdvėje kaip užbaigti darbai (tapyba ir skulptūra), kiti, tokie kaip muzika, šokis, poezija, rutuliojasi laike, tarsi nepalikdami apčiuopiamo „darbo“¹⁹. Tuo pagrindu jis diferencijavo tris meno rūšis: plastinius menus, kurie reiškiasi erdvėje ir sukuria daiktišką kūrinį (*ergon*); energetiniai arba laike besiskleidžiantys menai / meninė veikla (*energeia*) ir virš visų menų išskylanti poezija, susiliečianti su tapyba ir muzika. Lygiavertis muzikavimo akto (veiklos), intelektualaus *energeia* proceso reikšmingumas akivaizdus kūrinio substancionalumą neigiančioje profesionaliojoje monodijoje (Indijos ragos, Azerbaidžano mugamai ir kt.), folklore, džiaze, Cage'o opusuose, „Fluxus“ meninėje veikloje ir pan. (Oesch, 2004). Tačiau kūrinio kaip *energeia* prigimtis neeliminuoja tipologizuojančių muzikavimo proceso įvardijimų, taigi negriauna žanro fenomeno įteisinimo.

Kūrinio, formos, žanro fenomenų egzistencijos pabaigos diskursą postmodernizmo filosofijos, literatūros teorijos ir menotyros tekstuose išplėtė dar dviejų fundamentalių kategorijų – „autorius“ ir „menas“ – nebūties svarstymai. Jei grįšime prie Martynovo „kompozitoriaus laiko pabaigos“ idėjos ar „postkompozicijos“ sampratos, turėsime galimybę muzikos kompozicijos plotmėje svarstyti nekompozitoriaus laiko muzikos būsenos sindromą ir aptarti *opus posthumum* siekiamybę sugražinti muziką prie visuotinai reikšmingų ir kanoniškų normų (Martynov, 2002, p. 287–288). Pristatydamas savo idėjas kaip kultūros filosofas ir siekdamas jomis persmelkti savo kompozicijas²⁰, Martynovas remiasi trinare schema: iki autorius (anonimas)²¹ – autorius – po autorius. Po autoriaus tezė Martynovo darbuose semiasi konotacijų iš „autoriaus mirties“ deklaracijų, ir tai tapo postmodernistinės filosofijos žymeniu ir menotyriinių refleksijų šablonu. Autoriaus (gr. *autos* – pats, lot. *augēre* – dauginti, gausinti) idėja ir įsigalėjusias pozityvistines schemas (autorius – kūrinys – suvokėjas) griovė nihilizmu persmelkti Roland'o Barthes'o, Michelio Foucault, Jacques'o Derrida, Umberto Eco kūrinio autorystės svarstymai²².

Galimas daiktas, kad Barthes'o idėją išprovokavo Humboldto struktūrinis požiūris pabrėžiant, kad kalba yra ne vien statiškas veiklos produktas (*Ergon*), o pats intelektinis aktas ir veikla (*Energeia*) (Humboldt, 1835; 1975, p. 70).

Jo veikale „Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues: und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts“ (1836) atskleista kalbos (*Sprache*) ir kalbėjimo (*Rede*) perskyra ir dualybės idėja²³ vėliau bus plėtojama Ferdinando de Saussure'o lingvistikoje („Cours de Linguistique Générale“, 1955). Joje perskiriamos kalbos ženklų sistemos (*la langue*) ir kalbėjimo, šnekotos prasmės ir reikšmių kūrimo (*la parole*) dichotomija. Galbūt Barthes'o provokaciją paakino ir Honoré de Balzaco novelės „Sarrasine“ (1830), vėliau įtrauktos į „Žmogiškosios komedijos“ ciklą, struktūrinis dvinariškumas (istorijos pasakojimo istorija ir pati istorija).

Pradėdamas savo svarstymą „La mort de l'auteur“ (1967) Balzaco „Sarrasine“ citata, Barthes'as neva nustebeęs klausė, kas iš tiesų mums byloja – ar istorijos personažas, Balzaco individualybė, romantinės psichologijos pasąmomė, ar universali žmogiška išmintis. Paskelbdamas „autoriaus mirties“ nuosprendį²⁴ Barthes'as rėmėsi išvada, kad kūrinys nėra autoriaus (Balzaco individo) išraiška, rašytojas (mūsų atveju – ir kompozitorius) nėra teksto subjektas, nes autorius (rašantysis, arba skriptorius) tik sudėlioja tekstus. Tad pastarieji nereprezentuoja juos sudėjusio autoriaus, nes užbaigtas kūrinys išsprūsta iš skriptoriaus nuosavybės tironijos, jį sutrypia, sunaikina ir įsilieja į struktūros (kūrimo, rašymo) begalybę. Autorius, rašytojas (Balzacas, mūsų atveju – kompozitorius) gimsta kartu su tekstu, tačiau toliau jis nušalinamas, „numarinamas“ kaip autorius, kaip negeneruojantis ir nevaldantis kūrinio prasių. Kaip reziūmavo postmodernybės klasika tapusi Barthes'o ir Foucault diskusija, kalba tėra signifikantų žaismas: pastarieji (signifikantai, žymikliai) funkcionuoja nurodydami vienas į kitą, signifikantai referuoja kitą signifikantą, bet ne signifikantą (žyminį), taigi ne autorių. Be to, autorius – rašantysis, skriptorius (taip vadino rankraštinės knygas perrašančius vienuolius) – sudėlioja tekstus naudodamasis neaprepiamu kultūros žodynu. Taip sukuriama „tekstų tinklas“, neaprepiami tarptekstiniai ryšiai, nesibaigiantis metatekstas, į kurį nepabaigiamai įsilies nauji kūriniai. Sistemą palaiko „naujas autorius“ – tekstą suvokiantis ir interpretuojantis „užgimęs skaitytojas“. Barthes'as reziūmuoja: „Autorius kaip institucija yra miręs: dingęs jo civilinis, emocinis, biografinis asmuo.“²⁵ 1969 m. vasarį skaitytoje paskaitoje „Qu'est-ce qu'un auteur?“ („Kuris yra (tikrasis) autorius“, 1977)²⁶ į diskusiją įsitraukęs Michelis Foucault autoriui-subjektui taip pat nepripažino teksto prasių kūrėjo ir saugotojo teisės, tačiau autoriaus gyvastį kultūroje išsaugojo nurodydamas atliekamas jam suteiktas funkcijas²⁷ žvelgiant į mus iš paliktų kūrinų viršelių... Taigi „autoriaus mirties“ tezė buvo efektingas postmodernistinis akibroktas, tačiau vargu ar pateisinęs ją paskelbusiųjų lūkesčius.

Postmodernizmas tuo neapsiribojo, nes kartu su „autoriaus mirties“ idėja buvo skelbiamos ir „meno mirties“ tezės. Provokacijas inicijavo dar XX a. antrame dešimtmetyje

meno ir realybės ribas kvestionavęs Marcelio Duchampo kūrinys „Fontaine“ (1917), pramonės produktas – piasuaras, menininko valia eksponuotas kaip meno kūrinys (vadinamoji *ready made* idėja). Dar konkrečiau „meno mirties“ idėjas deklaravo dadaistinio meno praktika ir manifestai. Agresyviai „Fluxus“ naikinimo akcijas lydėjo Jurgio Mačiūno revoliucinė deklaracija: „Menas yra visiškai nereikalingas. Svarbu tik išsiugdyti „meninį požiūrį“ į bet kurį aplinkinį reiškinį.“ Meninis požiūris į bet ką tiesiogiai konsoliduoja su Dickie’s kūriniui priskiriamo „kandidato būti vertinamam“ reikalavimu, su afišuojama autoriaus intencija (Duchampo „Fontaine“ pavyzdys) ir reiškiamu meno pasaulio dalyvių požiūriu (abu kriterijus atitinkantis artefaktas, vadovaujantis Dickie’u, tampa meno kūriniu). Vis dėlto Mačiūno superradikalizmas toliau skelbė: „Meno kūrinio kūrimas – visiškai bergždžia veikla. Jei žmonės būtų išmokę į visus kasdienius reiškinius žvelgti „meniniu požiūriu“, tuomet menininkai galėtų liautis kūrę meną ir tapti ekonomiškai „produktyviais darbininkais.“²⁸ Tokių darbininkų sukurti „meno kūriniai“ pačių kūrėjų jau nebuvo reflektuojami kaip „kūriniai“ ir „menas“. Kita vertus, „Fluxus“ veikla išsaugojo vieną iš George’o Dickie’s formuluojamo meno kūrinio požymių – norą „prezentuoti meno pasaulio publikai“ ir negatyvia forma deklaravo „kandidato būti vertinamam statusą“.

Į humanitarinių mokslų „smegenis“ įsiskverbusi simuliacijos sąmonė vykde savaimines perversijas ir skepsiu nuspalvino daugelio meno fenomenų apmąstymus. Teorijų ir mokslinių metodų simuliacija plačiai paskleidė daugybę iki galo neįrodytų teiginių, nes viskas persismelkė vadinamuoju simuliacijos procesu: vienas simuliakras nurodo ir kyla iš kito simuliakro, originalas jau apskritai nebeegzistuoja, nes tikrovę pakeitusią hiperrealybę kuria simuliakrų žaismas²⁹. Mūsų laikotarpio svarbiausias ženklas, anot Baudrillard’o, tapo tikrovės ir simuliacijos skyros panaikinimas³⁰. Idėjų paveiktas Martynovas rašė apie dar vieną *opus posth* muzikos ypatybę: „Simuliakras kaip meno kūrinio simuliacijos principas suvokiamas ne tik kaip simuliacijos momentas, bet kartu ir kaip faktas, kad meno kūrinys neįmanomas kaip toks, iš ko kyla simuliacijos neišvengiamumas.“³¹ „*Opus posth* muzika egzistuoja remiantis gamybos ir vartojimo muzikinės erdvės principais, todėl ji produkuoja simuliakrus“³² (Martynovo kūrinių antraštės sugėrė panašias idėjas, pvz., „Opus Posthumum“, 1993; „Regio Opus posth“ fortepijonui ir „Opus Posth“ ansambliui, 2005, ir kt.). Tačiau „kompozitorių laiko pabaigos“ žodžių reikšmė ir *opus posth* simuliakriška esmė Martynovą nuteikia pozityviai, jo knygoje ji suvokiama kaip naujos sakralinės erdvės prielaida ir sąlyga³³. Panašu, kad ir savo kūryboje kompozitorius mano pradėjęs tokį sugrįžimą į iki autoriaus – autoriaus ribos pojūtį. Neatsitiktinai savo kūrinius jis persmelkia istorinių muzikinių kanonų prisiminimais, ribiniu asketizmu, redukcija, o tai pagrindžia jo minimalizmą ir „didžiųjų stilių“ minimalistinę stilizaciją.

Kurdamas svetimos muzikos rekompozicijas, Martynovas taip pat gręžiasi prie savo tikėjimo, bando jas sieti su apologizuojamą iki autoriaus sakraline muzika. Jo idealas yra sakralinėje dimensijoje išsikurianti muzika, istoriškai „gelmiškas laikas“, būties pilnatvės prisotintos prasmės, sugestyviai „šnabždančios“ klausytojui.

Nors afišuojamos radikali idėja ar hipotezė dažniau pribloškia savo drąsa, akiplėšišku netikėtumu (neįrodytos „meno tiesos“ fenomenas) ir dažnai tėra fiktyvaus mokslo produktai, šis poistorinės epochos intelekto skersvėjis kitais pagrindais (vaizduotės, intucijos, filosofavimo ir kt.) įsteigė naujas apmąstymų tradicijas. Depresyvi pokario avangardo praktikų suniokotų svarbiausių muzikos kategorijų (žanras, stilius, forma, kūrinys) būseną ir konceptualesnėms interpretacijoms nepalanki distancija (trūkstant istorinio atsitraukimo) sugriovė ankstesnes teorijas ir suformavo pernelyg skubias ir išsamesnei refleksijai nesubrendusias išvadas. Žvelgiant į meno procesų plėtotės tendencijas ir jų postmodernistines interpretacijas, būtų naivu tikėti, kad artėjama prie visuotinai pripažinto sudėtingai paprasto ir struktūruoto vaizdo.

Muzikos žanras – istorinį šleifą velkanti fikcija ar veiksniai tipologizuojanti konstrukcija?

Postmodernistinio posūkio akistatoje apsarstykite pastangą tipizuoti kuriamus muzikos artefaktus „rūšinio“ parametro požiūriu. Tokią, atrodytų, paprastą užduotį neįtikėtina komplikuoja simuliakrinis dabarties teorijų būvis: netikėjimas „objektyviais“ faktais ir papasakotomis kultūros istorijomis. Iškeltos modernybės sąmonės „nuodėmės“ – subjektyvumas, pasirinktinai afišuojami faktai, jų savavališkas grupavimas ir sąvokinė prievarta³⁴ – nauju lygiu kelia klausimą, ar muzikos kūne tebegyvuoja kūrybą tipizuojantis genas. Koks jo kodas ir kas suteikia tipizuotą tapatybę? Kaip genas programuoja konkretaus muzikos žanro generacijas ir jų pokyčius? Kaip postmodernizmo aplinkoje perrašyti muzikos žanrų istorijas?

Reikia pasakyti, kad postmodernybė kratosi universalią istorinę raidą fiksuojančių aprašų, „didžiųjų pasakojimų“ arba makroistorijų, mainais siūlydama skirtingų istorijų įvairovę – „mažuosius pasakojimus“ arba mikroistorijų rezginius. Pastarąsias persmelkia Jorno Rūseno įvardytų kritinio ir genetinio pasakojimų³⁵ sąmonė. Pirmojo esmė nusako kritinę distanciją, tapatybės formavimo neigimas, vertybių ir jų sistemų devalvavimas, net inversiškų (atvirkštinių) istorijų pasakojimas. O genetinis pasakojimas sugeria kaitos ir dinamikos euforiją, žvalgantis naujų procesinių idėjų ir bandant jas įvardyti. Taigi naujojo istorizmo arba postistorizmo³⁶ sampratos akivaizdoje visu aštrumu iškyla klausimas, ar muzikos (ir kitų menų) tipologizuojantis žanro lygmuo yra istorinį šleifą velkanti ir dylanti fikcija, ar pasionarišką kaitos būseną išgyvenanti mentalinė

tipologizuojanti konstrukcija. Kaip vienu ar kitu atveju pagrindžiama mokslinio fakto tiesa?

Tiek muzikos žanro, tiek kitų tradicinių meno fenomenų vėlesnes komplikacijas pranašavo dar XIX a. pabaigoje pasirodęs Wilhelmo Dilthey'aus (1833–1911) veikalas „Einführung in die Geisteswissenschaften“ (1883). Griežtai atskyręs nefizikinės kilmės humanitarinius arba dvasios (*Geist*) mokslus (*Geisteswissenschaften*) nuo gamtos mokslų (*Naturwissenschaften*), Dilthey'us teigė, kad dvasiniai mokslai neturėtų vadovautis gamtotyriniais metodais. Kitaip tariant, tyrinėjant kultūros procesus ir meno kūrinius, jų interpretacijai, supratimui (*Verstehen*) netinkami apibendrinamuoju (indukciniu būdu) gaunamos išvados ar dėsniai, atskleidžiantys priežasties ir padarinio santykį ir kilę iš gamtos mokslų tyrimų. Vadinamieji „biologų ir zoologų metodai“, taikant dvasinių mokslų reiškiniams sistematizuoti į kilmės klases, rūšis ar atmainas (*genus* ir *speciēs*), sukuria apgaulingą mokslingumą imituojantį išpūdį, nes dvasios mokslai pašaukti tyrinėti istorinės patirties prisotintas individualias patirtis.

Tolesnė Dilthey'aus teiginių plėtotė atsiskleidė Benedetto Croce's (1866–1952) intuityvistinėje meno kūrinių pažinimo teorijoje, persmelktoje aktyviomis „grynosios intuitycijos“, „meno kūrinių kaip intuityvaus pažinimo faktų“ tezėmis. Turima galvoje jo veikaluose „Estetika kaip išraiškos mokslas ir bendroji lingvistika“ („Estetica come scienza all'espressione e linguistica generale“, 1902), „Estetikos įvadas“ („Breviario di estetica“, 1912), „Naujieji estetikos straipsniai“ („Nuovi saggi di estetica“, 1920) ir „Poezija“ („Poesia“, 1934) išsiskleidęs meno filosofijos apmąstymas. Croce teigė, kad menas kuria tikrovę, grynoji intuitycija reiškia nuo sąvokų ir bet kokio konceptualumo išvaduotą potyrį: „Grynoji intuitycija, neprodukuojanti sąvokų, gali reprezentuoti tik sielos būsenas. O sielos būsenos yra aistringumas, sentimentalumas, asmeniškumas, kurie sutinkami kiekviename meno kūrinyje ir kurie iššaukia jo lyriškumą.“³⁷ Croce's požiūris į loginį, racionalųjį meno suvokimą (panašiai kaip Nietzsche's, kitų sekėjų intuityvistų) daug kuo pranašavo jau postmodernistinį požiūrį (pvz., Hanso-Georgo Gadamerio) teigiant, kad racionalus, t. y. sąvokinis, sisteminantis (klasifikuojantis) ir verbalizuojantis, mąstymas yra ribotas, nes pernelyg supaprastina meno tikrovę ją redukuodamas. Meną Croce išskėlė dar aukščiau negu jo pirmtakai, prilygindamas visapusiško, totalaus visko pažinimo sąlygai ir kodui³⁸. Toks visapusiškas pažinimas, remiantis Croce, pasiekiamas tik meno prieigos (kelio) būdu, nes jis išreiškia tai, ko neįstengia atspindėti sąvokos, nepasako verbalinė kalba, nežvelgia racionalus loginis pažinimas. Iškeldamas kaip svarbesnį *evidens intuitus* (René Descartes'o sąvoka) arba intuityvųjį pažinimą, Croce savo „Estetikoje“ (1902) aistringai įrodinėjo, kad loginio apibendrinimo būdu išvesti literatūros rūšių ar žanrų pavadinimai, panašiai kaip Dilthey'aus gamtamokslės rūšių ar klasių nominacijos, yra loginio svarstymo būdu

išvestos abstrakcijos, niveliuojančios meno kūrinio unikalumą ir nepakartojamumą. Poetikos tyrimų rezultatas parodė, kad griežtai reglamentuota rūšies ar žanro struktūra to meto kūryboje jau buvo tapusi anachronizmu ir kad skirstyti į meno rūšis bei žanrus beprasmiška. Todėl Croce kritiškai žvelgė į tuos tyrėjus, kurie nepailstamai ieškojo tipiškumo mene – bandė „surūšiuoti individualybes“, o meno rūšių bei žanrų – „šių įsikaltų prietarų ir bet kokį turinį praradusių vaiduoklių“ (Кроче, 1920, p. 41, 43) – vietą meno teorijose priskyrdę autonomiškų kūrinių teorijoms.

Jei pritaršime Wilhelmo Dilthey'aus požiūriui, kad, skirtingai nei fizinių, biofizinių mokslų, menus ir literatūrą apibūdinančios sąvokos (tarp jų „žanras“) yra ne apibrėžiamos, o pasakojamos ir interpretuojamos³⁹, turėsime pripažinti, kad vykstantys teorijų dekonstravimo darbai smarkiai koreguoja šių sąvokų konceptualiąją aprėptį. Stebint iš postmodernybės akiračio, akivaizdu, kad muzikos žanro sąvoka „gęsta“ šiuolaikinės muzikos diskursuose, silpsta jos aktualumas, apibrėžtumas ir sąvokinės funkcijos. Ji figūruoja simuliakro būviu – kaip paradoksali, dirbtinė, atvira ir daugiareikšmė sąvoka, „hiperrealus šešėlis“ (simuliakras kyla iš simuliakro – Baudrillard'as), savo „originalą“ ir apibrėžtumą palikusi pozityvistinio mąstymo laike ir praeities muzikos interpretaciniame leksikone. Toks buvęs modernistinės individualizmo idėjos, realizavusios gelminę XX a. muzikos kompozicijos raidą, plėtotės padarinys. Opusų su nepakartojama struktūriniu idėja kūrimo pretenzija ir unikalūs jų pavidalai komplikuoja XX a. antros pusės–XXI a. pradžios muzikos kompozicijų tipologizavimo pastangas. Superindividualaus meninio intelekto sukurti artefaktai dažnai *išoriškai nebeafišuoja jokios žanrinės tradicijos*.

Šioje situacijoje straipsnio autorė išskyrė bent tris muzikos žanro klausimo sprendimų galimybes (Daunoravičienė, 1997, p. 30–31):

- visą dabarties kompozitorių kūrybą dalyti į dvi sąlygines grupes: susietą su muzikos žanro tradicija ir ją ignoruojančią, neigiančią; taigi iškeliant pastarąją grupę už mokslo apie muzikos žanrą ribų;
- skelbti žanro tradicijos baigtinumą, pripažinti jos ribotą istorinį aktualumą, pabrėžti šios meno kategorijos neuniversalumą, pripažinti ją susikompromitavusia, neįstengiančia ontologiškai įprasinti naujosios muzikos praktikos;
- permąstyti muzikos žanro statusą ir funkcionavimo pobūdį modernizmo ir postmodernizmo kompozicinės praktikos terpėje. Siūloma anti-, kvazi-, poli- arba tiesiog bežanrius muzikos opusus traktuoti kaip intensyvią ir dinamišką žanro tradicijos tąšą.

Argumentus turi pasiūlyti permąstyti muzikos žanrų teorijos kanonai, žanro universalijų ir unikalijų būvių aptarimas, įžvelgti normų peržengimo mechanizmai, kitaip tariant, diskusijos apie žanro idėją ir teises (jas savo straipsnio

pavadinime „La loi du genre“ (1980) apibendrina Jacques'as Derrida)⁴⁰.

Santykis tarp žanro – kūrinis tipizuojančio analitinio instrumento, grindžiamo nustatytų kriterijų sistema, ir žanro – pokyčiams atviro istorinio konstrukto, arba sąvokos turinio sinchroninis (sisteminis) ir diachroninis (istorinis) aspektai įvairiu požiūriu aptarti šio straipsnio autorės darbuose (Daunoravičienė, 1997, p. 29–76). Tačiau postmodernybė dar labiau išryškina genetinį žanrų istorijos aspektą (pagal Rūseną). Kintant žanro požymiams išryškėja rizominė⁴¹ dominuojančių ir subordinuotų kriterijų-požymių būseną: išnyksta centrinis, dominuojantis požymis, kūrinio tipo reprezentavimo funkciją gali perimti bet kuris jo sistemos kriterijus. Apie panašią slinktį literatūroje rašė Jurijus N. Tynianovas: „Žanras neatpažįstamas, tačiau jame išlieka kažkas tokio, kas leidžia teigti, kad ši „nepoema“ yra poema. Tas pakankamumas glūdi ne pagrindiniuose, stambiuosiuose žanro skiriamuosiuose bruožuose, bet savaip antriniuose, kuriuos mes tarsi savaime suprantame kaip žanro neapibrėžiančius. Skiriamasis žanro išlikimo bruožas yra jo apimtis („dydis“). „Dydis“ pirmiausia yra energetinė sąvoka, nes „stambia forma“ mes linkę vadinti tą, kuriai konstruoti paaukojame daug energijos“ (Тынянов, 1977, p. 255–269). Panašūs svarstymai lydi dabarties muzikos tipologizavimą: eliminuojamos opusų žanrų „etiketės“ ir toleruojami nuolatiniai apibrėžtumo ribų peržengimai.

Bendriausiu menotyriniu požiūriu muzikos žanras yra tradicija, paveldimas tipologinis kūrinų bendrumas, apibrėžiamas kaip **muzikos genotipas** (Daunoravičienės definicija, žr. Daunoravičienė, 1990, p. 11), vienas tapatybės instrumentų, kintančiomis aktualizacijomis persmelkiantis muzikos kompozicijos raidą ir XX a. superindividualaus meninio intelekto sukurtus produktus. Muzikos žanro raidos tyrimus smarkiai koregavo literatūrologų pastangos, ypač Paulio van Tieghemo ir Fernando Baldenspergerio 1963 m. organizuotas literatūros rūšių ir žanrų studijoms skirtas Liono kongresas. Jis inicijavo genologijos (gr. *gēnos* + *lógos*) teorijos raidą (Stefanijos Skwarczyńskos genologinė teorija ir Paulo Hernadi sistematikos darbai)⁴², apibrėžė žanro koncepcijų kryptis (kraštutinė imanencija, kraštutinis istorizmas, realizmas, nominalizmas, ekspresyvios koncepcijos, pragmatiškos koncepcijos ir pan.). Mūsų tyrimui aktualūs organines (organizmo) koncepcijas akumuliacijai literatūros žanro tyrimai. Iš Ferdinando Brunetti'ere'o sekėjų Irvingo Babbitto, Charles'io Letourneau, Aleksandro Veselovskio ir kitų XX a. teoretikų darbų į muzikos teoriją persismelkė požiūris į žanro būtį kaip į individualią egzistenciją nuo vienos datos iki kitos, turinčią pradžią, vidurį ir pabaigą. Per Heinricho Husmanno darbus („Einführung in die Musikwissenschaft“, 1958) biologizuotos triados idėja atvedė prie biomuzikinių rūšių/tipų egzistencinės evoliucijos teorijų, pavyzdžiui, Husmannas motetą kildino iš organų, kurie staigios mutacijos būdu transformavosi į naują žanrą.

Žanro evoliucijos teorijos į atskiro žanro funkcionavimą žvelgė kaip į trijų fazių procesą, „gyvenimo stadijas“, „ciklus“. Nuolat moduluojančių muzikos žanrų pavidalų visuotinį vystymosi dėsnį aptarė Reineris Kluge (Kluge, 1974), Markas Aranovskis (Арановский, 1987), Liudmila Šapovalova (Шаповалова, 1984), kiti teoretikai, skaidydami konkretaus žanro raidą į tris potencialias fazes: atsiradimo (*Die Entstehungsphase*), sužydėjimo (*Die Blütezeit*) ir nuosmukio, išnykimo (*Phase des Vergehens*) – Kluge's sąvokos (Kluge, 1974, p. 120–121)⁴³. Nors trečiosios fazės (*Vergehen*) semantika turi baigtinumo (*finità*) reikšmės atspalvį, jį užginčija situaciškumo dėsnis ir pati meninė praktika. Sąvokų precizikos požiūriu šioje triadoje labiausiai diskutuotinas Kluge's teiktas trečiosios muzikos žanro raidos fazės – *Vergehen* – įvardijimas, turintis kategorišką baigtinumo atspalvį. Žanro tradicija, viena vertus, yra praeinanti ir tuo pat metu esanti anapus laikiškumo ribų, taigi baigtina ir kartu beribė – *finità* ir drauge *infinità*. Pasak Thomo Stearnso Elioto, žanro tradicija, kaip bet kuri meno tradicija, „yra kartu praeinanti ir esanti anapus laiko ribų“⁴⁴.

Žanro tradicijos beribiškumą garsų mene galima įrodyti remiantis situaciškumo logikos samprotavimais ir argumentais, t. y. potencialia žanro galimybe tapti „tik čia ir dabar neišvengiama ir būtina patirties dalimi“. Kita vertus, turėtume pripažinti faktą, kad skirtingi muzikos žanrai kaip sisteminė struktūra pasižymi silpniau arba stipriau išreikštu baigtinumu. Tam tikra senojo sluoksnio žanrų dalis (organumai, graundai, ričerkarai, kanconos, kt.) ateities menui tapo aktualūs ne savo struktūrine visuma, bet kaip šiems žanrams būdingų kompozicinių technikų ir struktūrinių idėjų (konsonansų paralelizmo, archeostinatiškumo, kontrapunktinio poliekspozicizmo ir pan.) skleidėjai. Įkūnydamas muzikos tradiciją, žanras tampa ne tik muzikos patirties perdavimo ir materializavimo instrumentu, bet baigtinumą ir beribiškumą sujungiančia ir įtvirtinančia forma. Tai pabrėžia potencialų konkrečios muzikos žanro tradicijos aktualumą neribotame istoriniame erdvės ir laiko kontinuumo. Todėl Kluge's sąvoką *Vergehen* siūlome keisti kita vokiška sudėtine sąvoka – *Aufhebung*, kuri apibendrina ir sujungia dvi ontiškosios žanro raidos alternatyvas – jo išnykimą ir drauge išlikimą (pasilikimą).

Akivaizdu, kad ir XX a. kompozicijoje buvo komponuojami Viduramžių ir Renesanso laikų žanrų reprezentantai – misterijos (C. Debussy, C. Orff, A. Honegger, B. Britten), madrigalinės komedijos (J. Wiettenbach), psalmės (D. Diamond, J. Connolly, K. Penderecki), motetai (J. N. David, H. Schröder, M. Reger, A. Mendelssohn, H. Kamiński, E. Pepping, Š. Nakas, R. Mažulis) ir kt. Antra vertus, postmodernizmo meno realybė, „tekstų“ tinklo fenomenas, transformaciniai tradicijos aktualizacijų modeliai liudija, kad novatoriškumo esmė dažnai yra naujai įprasminamas santykis su tradicija, jos prisiminimas ir nesutapimas su ja (Jurijus Lotmanas). Tai pabrėžia potencialų

konkrečios muzikos žanro tradicijos aktualumą skirtingų laikų meninių tekstų orbitose. Dėsninga yra tai, kad kultūros atminty žanras toliau egzistuoja savo rizominėmis (Gilles'o Deleuze'o apmąstyto rizominio mąstymo įtaka) ir simuliakinėmis požymių formomis, tad gali būti reprezentuojamas taip pat „antriniais“, periferiniais požymiais (kaip minėtas „konstrukcijos dydis“, Ю. Н. Тынянов, 1977). Grįžimas prie žanro kanono buvo vienas aiškiai bylojančių užgimstančio muzikinio postmodernizmo ženklų, besiskverbusių į tarptekstinio tinklo prasmų gelmę, kėlusią kultūros kodų aktualizacijos poreikį ir bylojusią tradicijos ir komunikacijos pasiilgimą.

Lenkų muzikos avangardo kontekste tokią slinktį žanro archetipo požiūriu, Teresos Maleckos nuomone (Malecka, 2006, p. 175), rodė du kūriniai – 1966 m. sukurtos Krzysztofo Penderecki „Šv. Luko pasijos“ („Pasja według św. Łukasza“) ir 1976 m. sukompnuota Henryko Mikołajaus Górecki Simfonija Nr. 3 („Symfonia pieśni żalonych“). Ir Penderecki, ir Górecki neabejotinai priklausė lenkų muzikos avangardui, tačiau pradėjęs komponuoti „Luko pasijas“ dar 1963-iaisiais Penderecki nedviprasmiškai atsigrėžė į Johano Sebastiano Bacho sukurtą pasijų žanro modelį⁴⁵. Górecki savo trečiosios simfonijos trijose dalyse redukuotoje orkestrinėje faktūroje sukryžmino minimalistinį repetityvumą, neomodalinę harmoninę techniką, o tai lėmė šio kūrinio sakralinę dimensiją ir priskyrimą *New Age* arba *holy minimalism* krypties (Alan Hovhaness, Arvo Pärt, John Tavener, Hans Otte, Giya Kančeli, Peter Vasks) kūriniams. Lietuvoje grįžimą prie žanrų modelių, jų rekomponavimą ir semantinę aktualizaciją nedviprasmiškai skleidė Broniaus Kutavičiaus kūryba (oratorijos, operos „Lokys“, „Ignis et Fides“ ir kt.).

Grįžimą prie žanro idėjos deklaravimo pagrindžia jo semantinę funkciją apibūdinanti signifikacijos sąvoka – izotopija. Semiotikos teorijai ją pritaikęs Algirdas Julius Greimas izotopiją įvardijo kaip pranešimo „reikšmingą visumą“ žyminčią sąvoką, tai „tolydinis seminių kategorijų kartojimasis sintagmatinėje pasakymo sklaidoje, sukuriantis diskurso prasmės tęstinumą ir vientisumą įspūdį“ (Greimas, 2005, p. 342)⁴⁶. Umberto Eco taip pat akcentavo kartojimosi fenomeną, tad iki semiotinės aksiomos lygmens išgrynintas izotopijos, signifikuojančios (reikšmės) sąvokos, turinys atskleidė „prasmės prieaugio“ – judėjimo nuo gilumos į paviršių – mechanizmą. Antras momentas, ypač pabrėžiantis izotopijos ir muzikos žanro sampratų darną, yra izotopijos dinamika – kaita, judesys, plitimas, tačiau neprarandant reikšmės dimensijos. Eero Tarasti izotopijos kanalais transliuojamas reikšmės susiejo su muzikinėmis, tardamas, kad izotopiją reprezentuoja apibrėžtas muzikinių faktūrų ir priemonių kompleksas (Tarasti, 1994, p. 32). Tad tarp jo išskirtų 5 izotopijų rūšių muzikoje (Tarasti, 1994, p. 7) trečiaja šios sistematikos izotopija įvardijami muzikos žanrai, kurių požymiai atitinka izotopijos idėją (Tarasti, 1994, p. 9). Šioji išlyga pabrėžia Tarasti abejonę,

ar visų muzikų žanrai gali būti izotopijos (abejonių kyla dėl egzotinių kultūrų muzikos ir avangardo muzikos). Tačiau Tarasti dar kartą patvirtina objektyvų muzikos žanro reikšmės buvimą, pabrėžia sisteminio sąryšingumo kokybę ir analitines galimybes. Panašią mintį dar XIX a. manifestavo ir Adolfas Bernhardas Marxas, išskeldamas „žanro minties“, „mąstymo žanru“ (*Gattungsgedanke*) idėją. Blume pabrėžė grynojo išraiškingumo, idealaus prasminio sluoksnio arba žanro sąmonės (*Gattungsbewusstsein*) buvimą. Muzikos žanro sąsają, lygybę su muzikos tradicija ypač akcentavo vokiečių muzikologai, pvz., Heinrichas Bessleris žanrą apibrėžė kaip nuolatinį tradicijų sąryšį (*stetige Traditionszusammenhang*) (Bessler, 1926, p. 137, p. 140). Carlas Dahlhausas deda lygybės ženklą tarp pačios tradicijos ir žanro: „Žanras yra tradicija, dėl kurios ankstesni kūriniai pratęsimi vėlesniuose“ (Dahlhaus, 1973, p. 842).

Įtvirtinus vadinamuosius genetinius (remiantis Rūsenu) žanrų istorijų pasakojimus, buvo iškeliamas nuolatinis žanro kitimas – *mutatis mutandis* (Walter Wiora). Tai tipiškas žanrų transformacijos ir mutacijos būvis, vėliau apibendrintas žanrų raidos stadijų tyrinėjimuose. Stebint muzikos žanrų evoliucinę dinamiką, metodologiškai tikslinga diferencijuoti du pokyčių pobūdžius: laipsnišką stadijų kaitą ir šuolinį, mutacišką, katastrofišką (Tynianovo sąvoka) pokytį. Taip žvelgiant, atsiskleidžia ne tik veikianti priežastis, bet ir dėsningas atskirų žanrų ir jų sistemų (metasistemų) dinamikos vaizdas. Trumpai aptarsime žanro – meno organizmo ir jų metasistemų „gyvenimo ciklą“ nuo gimimo iki mirties.

Besiformuojantis muzikos žanras tarsi „pašaukiamas“ iš kitabūties (Hegelio vartota sąvoka)⁴⁷ išskylančios žanro idėjos, tam tikrų kultūrinių ir muzikinių visuomenės grupės poreikių, ieškant tinkamiausios muzikavimo vietos, bandant optimalias instrumentų sudėtis, muzikinių priemonių arsenalus ir pan. Naujasis žanras formuojasi koegzistuojančių žanrų aplinkoje sugerdamas jų kompozicines idėjas ir vėliau kristalizuojasi, įgyja savo individualų, nepakartojamą profilį. Jei sektume, pavyzdžiui, koncerto žanro formavosi kelią, turėtume pradėti nuo „įvairiais instrumentais lydimo žmogaus balso ir choro giedojimo“ (Шестраков, 1971, p. 161), taip pat nuo polichorinio lotyniškojo moteto su alternatyviu chorų giedojimu (Michaelis Praetorius, „Syntagma Musicum“, vol. 3, 1619). Tai kilo iš bažnytinių koncertų ir daugiachorių motetų, net madrigalų (ypač pasižymėjo Venecijos mokyklos meistrų Giovanni Croce's, Andrea ir Giovanni Gabrieli, Alessandro Grandi kompozicijos). Taigi per *concerti da chiesa*, *concerti da camera*, per ansamblines *concerto grosso* formas, per gausias jų atmainas (be aiškios *concertino* grupės, koncerto kameriniam ansambliui, koncerto 1, 2, 3 ar daugiau solistų su orkestru, koncertus soluojantiems instrumentams, palydimiems styginių ansamblio arba tik *basso continuo* ir t. t.) kompozicijos tipologiniu požiūriu evoliucionavo iki konkrečiam soluojančiam instrumentui

kuriamų koncertų (pvz., Giuseppe's Torelli 1698 m. sukurto koncerto smuikui).

Susiformavęs žanro kanonas jau tampa muzikos tradicija, kultūros atminties nulemta izotopija ir komunikacijos kodu. Jo brandžiosios fazės modelis įsitvirtina konkrečių muzikos žanrą instutualizuojančiuose tekstuose. Pavyzdžiui, kalbant apie motetą, išskirtini keli renesanso moteto kompozicinio kanono apibrėžimai. Athanasius Kircheris savo „Musurgia universalis“ (Roma, 1650) neteikė moteto sąvokos, bet įvardijo moteto (*moteticus stilus*) ir bažnytinio stiliaus (*stilus ecclesiasticus*) skirtumus, nors abu jie rėmėsi grigališkuoju choralu⁴⁸. Kircheris pažymėjo, kad moteto stiliui būdingas rimtumas (*gravitās*), didingumas (*mājestās*) ir įvairovė (*varietās*). Johannas Gottfriedas Waltheris „Muzikos leksikone“ („Musikalisches Lexicon“, Leipzig, 1732) apibrėžė motetą trimis ypatybėmis, ilgainiui tapusiomis šio žanro ženklais: tai dvasinio turinio tekstas, imitacinės technikos naudojimas ir vokalinė prigimtis, nors pasitaikydavo ir instrumentinio palydėjimo⁴⁹. Moteto evoliucija pasižymėjo ne tik įvairiomis šio žanro formomis, bet ir nuolat kintančiais jo struktūriniais bei meniniais pavidalais. Michaelis Praetorius, „Syntagma musicum“ (1619) pažymėjęs iki tol įvairuojančius šio žanro apibūdinimus, pavyzdžiui, *moteta* (Jacobus de Kerle), *motetta* (Leonard Lechner, Philippus de Monte), *motteta* (Ivo de Vento), *motecta* (Lechner, Utendal, Riccius), *muteta* (Utendal, Ivo de Vento), moteto esmę bandė nusakyti remdamasis šios sąvokos etimologija: tarp svarbiausių, jo nuomone, etimologinių lotyniškų reikšmių, tokių kaip *modo tēctam*, *mōtando*, jis išskyrė *mūtāndo* – „kintantis“⁵⁰. Wiora apie motetą kalbėjo kaip apie konstantiškos konstrukcijos neturintį žanrą, kuris, „atsidūręs virš visų formos pasikeitimų, išlaiko nuolatinį perimamumą savojoje tradicijoje ir vystymesi“⁵¹.

Panašiai galima būtų vardyti daugybės kitų muzikos žanrų apibrėžimus. Sakysime, sonatos žanro apibūdinimas pagrindžiamas sonatos formos pamatu, taigi moduliuojant iš žanro į formą (sonatos formos terminą, 1824 m. analizuo-damas Ludwigo van Beethoveno sonatą E-dur, op 109, pirmą kartą „Berliner allgemeine musikalische Zeitung“ pavartojo Adolfas Bernhardas Marxas). Jo „Muzikinės kompozicijos mokslo“ („Die Lehre von der musikalischen Komposition“) trečiame tome (1845) sonata vadinama „kelių atskirų dalių (*Sätze*), pvz., *Allegro*, *Adagio*, *Scherzo* ir *Finale*, muzikos kūriniu vienam (arba dviem) instrumentams. Nesant kito paplitusio pavadinimo, sonatos forma mes vadiname konkrečią muzikos kūrinių formą. Aptinkami pavadinimai *Allegro* arba *Allegro forma* netinkami jau vien todėl, kad sonatos forma vartojama ir lėtosiose dalyse“⁵². Brandaus žanro pagrindu apibrėžiant konkretaus muzikos žanro paradigmą, išgryninama jo definicija, ir pats terminas „definicija“ (kilęs nuo lotyniškojo žodžio *fnalis* – galinis) savaip atspindi Hegelio filosofijoje apibrėžtos absoliučios idėjos vystymosi baigtinumo, po kurio gali sekti tik neigimas, sampratą.

Paradigmos neigimą, vėlyvąją muzikos žanro raidos stadiją (*Aufhebung*) nužymi jo grynumą pažeidžiantys kompoziciniai konkretaus žanro kūrinių pavyzdžiai. Hibridiškas „mišrus žanras“ – *in mixto genere* (Praetoriaus terminas), įvairių žanrų požymių sąveikos mechanizmai yra pati universaliausia ir visuotiniausia vėlyvosios muzikos žanro raidos fazės tendencija, priežastis ir padarinys, nepaisant to, kad opusų žanrų struktūros integralumas retai pažymimas jų antraštėse. Beje, tirdamas tarptekstines sąveikas Gérard'as Genette'as savojoje sistematikoje poližanriškumo fenomeną, arba tekstų žanrinius ryšius, įvardijo architektualumo sąvoka⁵³. Tokie *Aufhebung* fazės požymiai aptinkami daugelyje Baroko epochoje susiformavusių muzikos žanrų: sonatoje, styginių kvartete, simfonijoje, operoje, koncerte ir pan. Tačiau žanro-mutanto požymių struktūros iširimas, savo konstitucinių požymių „išmėtymas į erdvę“ manifestuoja pasionariškąją gyvybingąją meno tradicijos skleidimo energiją. Už pamėkliškų atipinių, mutuotų tradicinių žanrų transformacijų slypi naujos generacijos muzikos žanrų siluetai, jų tradicijų užuomazgos, naujų normų hipotezės, veriasi būsimos stabilizacijos horizontai.

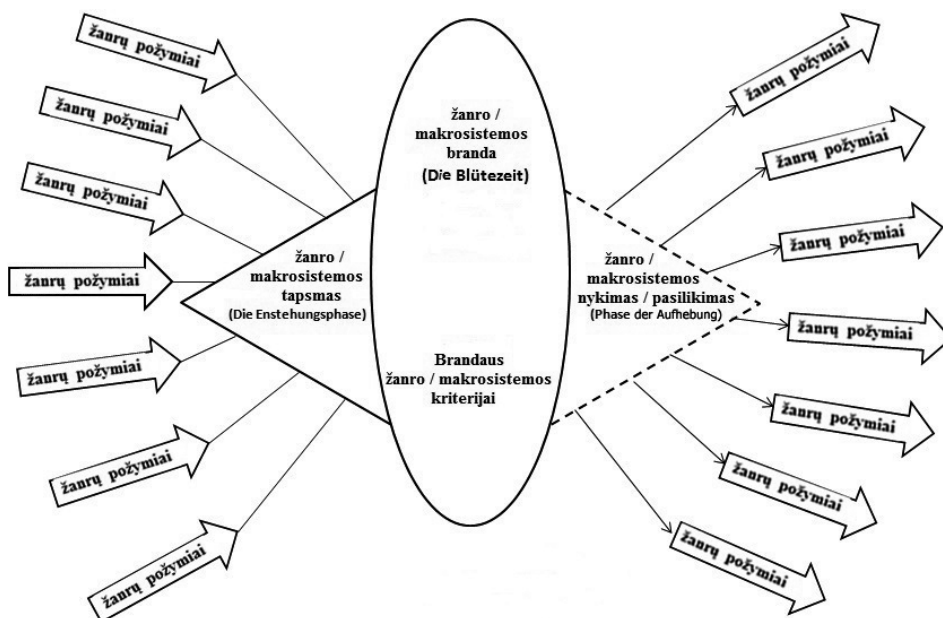
Panašūs biomeniniai mechanizmai būdingi ir muzikos žanrų sancaupoms – vadinamosioms žanrų sistemoms arba makrosistemoms. Žanrų makrosistemos sąvoka taikoma siekiant pabrėžti konkretaus muzikos žanro kaip sistemos skirtį nuo jų generacinių istorinių sancaupų, nes konkretūs žanrai funkcionuoja ne pavieniui, o kaip istorinės žanrų makrosistemos. Pastarųjų viduje žanrus saisto bendri stilistiniai, technologiniai, formos sudarymo principai, žodinio teksto – muzikos santykio nuostatos ir pan. Šiuo požiūriu žanrų makrosistema yra aukštesniu lygiu organizuota sistema (gr. *συστημα*, *systema* – sustatyta, sudėliota) arba naujomis savybėmis (kokybe ir funkcijomis) pasižyminti integruota susietų elementų visuma, kuri, pasak Bertalanffy, yra daugiau negu ją sudarančių dalių suma. Kaip tik tas faktas, kad egzistuoja įvairūs kompozitorių organizuojamo laiko „dydžiai“ arba lygiai – sintaksinių elementų trukmės, smulkesnių ar stambesnių formų dalių, formos visumos – suponavo mintį į tam tikrus laikotarpius skaidyti muzikos istorijos laiką, siūlyti įvairių meno raidos periodizaciją. Tuo pagrindu, pvz., Wilibaldas Gurlittas daro analogijas su taktais (mažieji laiko formų elementai) – teisingo muzikos istorijos dalijimo į laikotarpius – po 300 metų „taktus“ ir sublaikotarpius – 150 metų pustakčius⁵⁴. Akivaizdu, kad muzikos žanrų sistemų kaitos fazės sutampa su radikaliais kompozicinių-stilistinių normų pokyčiais. Kaip žinome, viena giliausių stilistinių ir žanrinių sistemų kaitos cezūrų buvo sąlyginė 1600 m. riba (ne tokias radikalias žanrų sistemų cezūrų datas – 1430, 1740/1750, 1815 m. – nurodė Carlas Dahlhausas (Dahlhaus, 1974, p. 624–625) ir Klausas Mehneris (Mehner, 1979, p. 272).

Episteminiai žanrų makrosisteminių lūžiai rėmėsi kardinaliai kompozicinių principų pokyčiais. Sakysime,

Viduramžių ir Renesanso epochos žanrų sistemos elementus siejo charakteringas modalumas, strofinio-variantinio formavimo principai, vokalinis pobūdis (psalmės, himnai, sekvencijos, mišios, organumai, kačijos, motetai, konduktai, baladės ir pan.). Baroko epochoje kylančią naują makrosistemą vienijo tonacinio principo išgalėjimas, instrumentinės muzikos ekspansija, retorikos, numerologijos, afektų teorijos bei kombinatorikos poveikis ir pan. Šių pokyčių pagrindu formavosi opera, oratorija, kantata, mišios, siuitos, trio ir solo sonatos, koncertas, fuga, variacijos ir kt. Žanrų sistemų sandūrų ribas galima apibūdinti kaip aktyvias „seismines zonas“, kuriose vyksta senosios sistemos žanrų elementų (požymių) „išspinduliavimas“ ir naujosios žanrų sistemos elementų (žanrų) idėjų kristalizacija. Žanrų sąveika laikytina visuotine ir universalia ryšių tarp „senos“ ir „naujos“ žanrų sistemos forma, todėl sistemų kaitos aplinkoje pastebimi itin gausūs sąveikaujančių konkrečių žanrų būviai. Kita vertus, į konkretų muzikos žanrą – sistemą ir aukštesniu lygiu jį integruojančią žanrų makrosistemą – galima žvelgti kaip į mikro- ir makrosistemų santykį, pastarųjų evoliuciniai principai tapatūs: formavimasis – stabilizacija – destabilizacija. Schemoje (žr. apačioje) atspindimi tam tikro muzikos žanro (sistemos elemento) ir pačios muzikos žanrų makrosistemos lygiu procesai. Sistemos / makrosistemos kairioji ir dešinioji dalys schematizuoja vykstantį globalų sąveikos (chromatizacijos) procesą, nusidriekiantį tarp senosios tradicijos ir naujosios tradicijos žanrų sistemų / makrosistemų, ir sujungia tiek „atiduodančiąją“ ir „imančiąją“ makrosistemas, tiek ir šios sistemos elementus (konkrečius muzikos žanrus)⁵⁵:

Postmodernistinis teorinis mintijimas leidžia šiuos mikro- ir makrosistemų koreliacinius santykius vadinti specifіškesnėmis saviorganizuojančių, savireguliuojančių sistemų (*self-organizing, self-regulating system*) sąvokomis. Toks literatūros žanrų sistemų funkcionavimo pobūdis buvo minimas Peterio Bøgho Anderseno (Andersen, 1994; 2000) darbuose, muzikines saviorganizuojančias sistemas yra tyrusi Zuzana Martináková-Rendeková (Martináková-Rendeková, 2005, p. 60). Walterio Cannono 1929 m. pasiūlyta savireguliacijos sąvoka, arba homeostazė (gr. *μοιοστάση* – lygi, pusiausvira būklė), įvardija atviros sistemos sugebėjimą grįžtamuju ryšiu išlaikyti vidinį sistemos stabilumą⁵⁶. Kita paradigmė muzikos žanrų mikro- ir makrosistemų ypatybė apibūdina ją sudarančių elementų santykių kokybę: sistemą konsoliduojantys ir diferencijuojantys elementų (mūsų tyrime – muzikos žanrų) tarpusavio sąveikos ryšiai glaudumo požiūriu pranoksta sistemos elementų ir sistemą supančių (išorės) elementų ryšius.

Muzikos žanrų makrosistemas tiriant sudėtingesnės – dinaminės, saviformuojančios, saviorganizuojančios – sistemos statuso⁵⁷ požiūriu išryškėja nauji procesų dėsniumai. JAV ekonomistas Thomas C. Schellingas dar 1978 m. paskelbtame straipsnyje „Mikromotyvai ir makroelgesys“⁵⁸ įrodė, kad iš daugybės panašių elementų (jo vadinamų agentais, angl. *agent*) sudarytos dinaminės saviorganizuojančios sistemos savaime organizuojasi į sudėtingas stabilias saviorganizuojančias daugiaelementes struktūras (*self-organizing multi-agent systems*) (Pattee, 1987). Ši pasaulėtyros samprata ir sistemų sinergetikos⁵⁹ tyrimai



2 schema. Muzikos žanrų mikro- ir makrosistemų dinamikos koreliaciniai santykiai, pagrindžiantys saviorganizuojančių, savireguliuojančių rekursinių sistemų apibūdinimą. Schemos autorė G. Daunoravičienė

leidžia išsamiau apibūdinti ir muzikos žanrų sistemas kaip atviras saviorganizuojančias sistemas, kurių dinamika remiasi nelinejiniais dėsniniais, numatančiais tolesnei sistemai plėtrai lemtingus lūžius, krizes ir šuolius. Pirmiausia, jos vykdo energijos mainus su išorine kultūrine terpe (atviros sistemos aspektas), o tai reiškia „naujosios“ sistemos / makrosistemos formavimąsi perimant „senosios“ idėjas ir atvirkščiai, vėliau jas išspinduliuojant. Antra, joms būdingi saviorganizacijos mechanizmai suponuoja spontaniško tvarkingų struktūrų atsiradimo, stabilizacijos ir savigriovos tokiose sistemose ypatybes (muzikos žanrų atveju tai įvardijama simbolinio kaip *Entstehung – Blütezeit – Aufhebung* ciklo tvarka). Kaip teigia saviorganizuojančių sistemų teorija, minėtų struktūrų perėjimo iš chaoso į tvarką ir atgal mechanizmai yra universalūs, nepriklausantys nuo sudarančių sistemų elementų prigimties, taigi susieja gyvosios ir negyvosios gamtos, žmogaus ir socialinius procesus⁶⁰. Tad žanro – agento (sistemos) ir jų makrosistemos funkcionavimo dinamika pasižymi savitarpio panašybės principais, kas pabrėžia rekursinį arba fraktalinį žanrų sistemos / makrosistemos pobūdį. Kitaip tariant, elementas ir sistema pasižymi skirtingų mastų invariantiškumo savybe, nes sistemos elementas (konkretus muzikos žanras) savo struktūra kopijuoja sistemos struktūrą: sistemos evoliucija stambesniu mastu imituoja sistemos elemento evoliuciją (Peitigen, Jürgens, Saupe, 1992). Ši universalinė sistemos saviorganizacijos eigos charakteristika pagrindžia muzikos žanrų makrosistemos kaip rekursinės, fraktalinio pobūdžio sistemos apibūdinimą (rekursinės sistemos išvelgiamos biologijos, matematikos objektuose, pvz., Mandelbroto fraktalinėse formose ir kitur).

Sistemos dalies (atskiro žanro) ir visumos (žanrų makrosistemos) santykį savitai aiškina ir hermeneutika, arba supratimo ir interpretacijos teorija. Kalbama apie Martino Heideggerio ir Hanso Georgo Gadamerio veikaluose išplėtotą hermeneutinio rato sampratą ir jo modelį, kuris suvokiamas kaip universalus bet kurio supratimo modelis⁶¹. Pastarasis grindžiamas taisykle, kad visumą galima suprasti remiantis paskirbybe, o paskirbybę – remiantis visuma, tad suvokiant kūrinį suvokėjo dialogas su juo vyksta hermeneutinio (supratimo) rato judesiu: nuo dalies (ar detalės) – prie visumos ir atgal – nuo visumos prie dalies (ar detalės). Gadameris sakė: „Visos paskirbybės turi atitikti visumą – toks yra nuolatinis teisingo supratimo kriterijus. Jei tokio atitikimo nėra, tai nėra ir supratimo.“⁶² „Būtyje ir laike“ („Sein und Zeit“) hermeneutinio rato funkcijai Heideggeris priskyre būtis egzistencinės išankstinės struktūros (*Vor-Struktur*) raišką⁶³ ir akcentavo hermeneutinio rato ontologiskumą, universalumą. Taigi hermeneutinio rato paradoksas liudija, kad teksto visumos prasmė leidžia suvokti dalies prasmę, o visų dalių prasmių sąsaja sudaro visuminę jo prasmę.

XXI a. pradžios žanro dinamikos situacija teikia pagrindą prognozuoti, kad XX a. muzikos postavangardo laikotarpis ateityje ženklins dar vieną žanrinės sistemos

„chromatizacijos“ ribą, nes šiam laikotarpiui būdingi radikalūs, sąveikaujantys ir kartu pasionariški kūrybos terpės procesai. Daugelis XX a. antros pusės muzikos kompozicijos parametrai – nuo mikrolygmens (muzikos garso), kompozicinės sintaksės, formavimo strategijų iki naujų garsų meno sampratų (grafinės, intuityvios, elektroninės, kompiuterinės, multimedijų ir kt. muzikų) – reiškiasi seisminėmis būsenomis. Žanro ontologijos požiūriu sisteminio „sprogimo“ interpretacijai talkina ir kultūros plėtotės cikliškumo idėja (O. Spengler, J. Huizinga, A. Toynby), padedanti paaiškinti vykstantį procesą kaip globalią „seno“ ir „naujo“ sąveiką (chromatizaciją) tarp „atiduodančios“ ir „imančios“ žanrų makrosistemų ir jų elementų (žanrų-agentų). Kartu tai rezonuoja Jeano Lyotard'o postmodernistines išvalgas, pabrėžiančias mūsų kultūros plėtotės katastrofiškumą, chaotiškumą ir nenusipėjimą pobūdį. Kokio sisteminio masto bus šis žanrų raidos kataklizmas, galima tik spėlioti, nes stebėjimo interpretacijai būtina istorinio laiko distancija.

XX a. antros pusės–XXI a. pradžios muzikos žanrų ontinių statusų dekonstrukcija

Siekdami apibendrinti XX a. antroje pusėje–XXI a. pradžioje vykstančius žanro lygmens procesus muzikos kūrybos terpeje, išryškėjusias tendencijas išreikšime dabarties muzikos žanrų ontinių statusų dekonstrukcija⁶⁴. Pastarasis pasiryžimas ir jo sąsaja su plačiai taikoma postmodernistine teorija pasirinktas atliepiant dekonstrukcinės prieigos specifinį kompromisą arba pusiausvyrą tarp alternatyvių pradų, o tai atliepia *Aufhebung* ontologinę situaciją ir priešingybių dermę. Postavangardo muzikinės kūrybos patirčiai permąstyti šis negatyvios definicijos konceptas (dekonstrukcija dar vadinama įtarumo hermeneutika)⁶⁵, nepaisant tradicijų griovimo ir propaguoto skepsio turinio, siūlo naujas prieigas ir interpretacijas. Iškelęs „dekonstrukcijos“ terminą ir jo pagrindu sumodeliavęs teoriją, Derrida (žr. jo knygą „Apie gramatologiją“)⁶⁶ pabrėžė termino dvinarį conceptualumą, nes pati gramatinė, lingvistinė termino struktūra ir reikšmė derina dvi alternatyvas – destrukcinę, griaušančią („de“) ir kuriantį („ko“) pradus, ir kaip tik „kuriančiąją dekonstrukciją“ jis iškelė ant savo teorijos pjedestalo. „Laiške draugui japonui“ (1983 m. liepos 10 d.) Derrida įspėjo, kad būtų neteisinga ieškoti aiškios ir nedviprasmės žodžiui „dekonstrukcija“ adekvačios reikšmės. Ir jei pats terminas „dekonstrukcija“ asocijuojasi su griovimu, jo gramatinę, lingvistinę ir retorinę reikšmę Derrida asociatyviai siejo su „mašinizmu“ (*portée „machinique“*), t. y. mašinos išrinkimu ir vėl surinkimu kaip visumos transportavimo į kitą vietą tikslais⁶⁷.

Permąstant makrožanrų sistemų dinamikos tendencijas ir sistemos elementų/agentų būvius dekonstrukcijos teorinė prieiga tinka ir dėl savo istorinio pėdsako esmės. Kitaip tariant, dekonstrukcija remiasi naujos pliuralistinės tikrovės kūrimo jau esamos pagrindu intencija, tačiau jos

kritinė distancija įgalioja atnaujinti teoretizavimo įpročius ir dekonstruoti savą požiūrį. Iš tiesų požiūris į muzikos žanrų istoriją kelia kūrinių tipų archyvo asociaciją. Tad postmodernistinių požiūriu siekiant išvalyti pozityvizmo teorijomis „užterštas“ archyvų lentynas būtina koncepcinė peržvalga ir pastanga taikyti „kuriančią dekonstrukciją“, t. y. nuo „de“ pereiti į „ko“ (konstravimą)⁶⁸. Dekonstruoto muzikos žanrų būties vaizdinio kūrimas tikslingas tuo atveju, jei tikime, kad postmodernybė dar išsaugo specifinę muzikos žanro funkciją, kuri, panašiai kaip literatūros teorijos funkcija, pasak Algirdo Juliaus Greimo, vis dar galioja siekiant „padidinti tekstų įskaitomumą“.

Taikydami dekonstrukcijos prieigą ir afišuodami kūrinių „tipologinio įskaitomumo“ katastrofos dinamiką dabartinę muzikos žanrų situaciją įvardysime kaip keturių ontinių būvių sindromą. Šiuolaikinės muzikos genotipų dinamiką interpretuosime trijų tipologinių muzikos kūrinių statusų požiūriu. Monožanro ir poližanro binaras bus papildomas **laisvojo žanro**, arba **librožanro**, klasifikacine sąvoka (Daunoravičienės sąvoka)⁶⁹. Sąvokos etimologija derina dvi svarbiausias žodžio reikšmes: „laisvajį“ žanrą (lot. *libertās* – laisvė) ir „aptariamą, svarstomą“ žanrą (lot. *libro* – apsvarstyti, įvertinti)⁷⁰. Librožanro gramatinė forma straipsnio autorės pasirinkta dėl optimalios fonetinės jungties su sudurtinio žodžio „žanras“ šaknimi. Šio termino ir kūrinių tipologinio statuso išskyrimą provokuoja dvi priežastys: pirmoji – noras terminologiškai įvardyti tą muzikos „likutį“, kuris neišvengiamai sukuriamas muzikos istorinėje raidoje, ir antroji – siekis įveikti metodologinę prieštarą tarp morfologinio (žanras kaip estetiškas absoliutas) ir fenomenologinio (žanras kaip istorinis reliatyvas) požiūrių. Laisvojo žanro statusas įvardija ir tai, ką vėlyvuosiuose savo darbuose pastebėjo Dahlhausas, atsisakęs muzikos žanro „sugrívimo“ (*der Zerfall*) idėjos. Tai muzikos kūrinių individualizavimas, vykstantis emancipavimo nuo žanro normų būdu (*die Individualisierung des musikalischen Werkes als Emanzipation von Gattungsnormen* (Dahlhaus, 1997, p. 100).

XX a. antroje pusėje–XXI a. pradžioje muzikos kompozicijose vykstančius žanro metamorfozės procesus interpretuosime kaip 4 genotipinių statusų tendencijas.

Senosios tradicijos / makrosistemos **monožanrai** (simfonija, opera, kantata, sonata, kvartetas ir pan.) funkcionuoja mutantiškais, hibridiniais, mišraus žanro (*in mixto genere*) arba kitaip nominuotais pavidalais. Vieno ar kito žanro aktualizaciją lemia tiek individualus kūrėjų poreikis, tiek bendrosios meno tendencijos (kaip minėta, žanro kanono aktualizacija yra vienas postmodernizmo požymių). Toje pačioje kultūrinėje erdvėje galima pastebėti pliuralistinius muzikos žanrų būvius. Žanro tradicijos manifestacijas, pavyzdžiui, galima įžvelgti operos žanro kanoną išsaugojusiose kompozicijose, tokiose kaip Kaijos Saariacho „L'amour de loin“ (2000), Tobiaso Pickerio „An American Tragedy“ (2005), Johno Adamso „A Flowering Tree“ (2006), Peterio

Eötvöso „Love and Other Demons“ (2008) ir kt. Antra vertus, toje pačioje kultūrinėje terpėje matome ir sunkiai atpažįstamus tradicinius žanrus mutantus, tokius kaip eksperimentinės operos, pavyzdžiui, Broniaus Kutavičiaus opera-poema „Strazdas – žalias paukštis“ (1981), Johno Cage'o „Eurooperos“ (1987–1991), Matthew Kingo „On London Fields“ (2004) ir kitas. XX a. „žanrų sprogo“ padariniai nepaneigia garsų meno genotipo fenomeno aktualumo.

Muzikos **poližanrai** (simfonijos-koncerto, simfonijos-oratorijos-kantatos, instrumentinio teatro-koncerto mikstai, kompozitorių neafišuoti poližanrai ir pan.) pasižymi aukštu žanrų dialogo lygiu ir užpildo didžiulę XX a. tarpžanrinės muzikos erdvę. Poližanro pavyzdžius gali pristatyti daugybė mišrių žanrų XVI–XVII a. sandūros muzikos kūrinių, retesni, bet unikalūs klasicizmo ir romantizmo epochų pavyzdžiai, kaip Wolfgango Amadeaus Mozarto koncertinė simfonija („Sinfonia concertante“) Es-dur, KV 364 smuikui, altui ir orkestrui (1779) arba keturių kompozitorių – Césario Cui, Nikolajaus Rimskio-Korsakovo, Aleksandro Borodino ir Liudvigo Minkaus 1889–1890 m. sukurta kolektyvinė opera-baletas „Mlada“. Poližanrų gausa XX–XXI a. muzika panaši į XVI–XVII a. makrosisteminės cezūros žanro požymių chromatiškumo situaciją. Čia minėtume Igorio Stravinskio operą-oratoriją „Oedipus Rex“ (1927, tekstas lotynų kalba), Sergejaus Prokofjevo simfoniją-koncertą e-moll, op. 125 (1950–1951), Henri Pousseuro Simfoniją 15 solistų (1954–1955), Eino Tambergo baletą-simfoniją op. 10 (1959), Andrzejaus Panufniko „Sinfonia concertante“ (1973), Bogusławo Schaefferio „Monosonatą“ 24 instrumentams (1962), Juliaus Juzeliūno „Cantus Magnificat“ (simfonija-oratorija, 1982), Alfredo Schnittke's „Concerto grosso“ Nr. 4 (traktuojama kaip simfonija Nr. 5, 1988), Johno Adamso „Gnarly Buttons“ klarnetui ir 12 muzikantų (koncertas-kamerinė simfonija, 1996), Helmuto Lachenmanno „Sakura-Variationen“ saksofonui, perkusiniams instrumentams ir fortepijonui (2000), György Ligeti kamerinį koncertą 13 atlikėjų (2007), Istváno Lángo „ConcerDUOtante“ (2013), daugybę kitų kūrinių. Žanrą traktuojant kartu kaip analitinę kategoriją, poližanrai identifikuojami kaip pačių autorių kūrinių tipologinės manifestacijos arba analizės būdu išskiriami kaip kompozitorių neskelbti bi- arba poližanrai. Pastebimos įvairios tarpžanrinės terpės, jų struktūroje integruojami skirtingi žanriniai principai, kurių sąveikos formas nulemia individualus kūrėjo požiūris.

Laisvojo žanro arba librožanro atveju kompozitorius manifestuoja principinį kompozicijos nesusiejimą su žanro tradicijomis ir nominacijomis. Tačiau ši paradoksali situacija tik patvirtina kultūros sąmonėje vis dar gyvuojančią žanro normų ir jų ribų sampratą ir rodo, kad kompozitoriai išpareigoja jų paisyti. Stichiškas tipiško kūryboje kompozitorių ženklavimas, taikant neoprograminius

opusų pavadinimus, „muzikų“, „muzikinės aukos“ (*Opfer*) nominacijas, signifikuojant konstruktyvias idėjas ar kompozicinius požymius, rodo latentiskas opusų genotipinio bendrumo formų paieškas. Kita vertus, „laisvajam žanrui“ būdingas dvigubas kodavimas, nes radikalūs tipologizavimo poslinkiai ir novacijos koegzistuoja su opuso pašamonėje latentiskai glūdinčiomis žanrų tradicijos liekanomis.

„Laisvųjų žanrų“ sąvokos siūlymą gali pagrįsti teorinėje literatūroje prigijusios „laisvųjų formų“ samprata ir analogija. Kas diskutuotina apie „laisvojo žanro“ ir „laisvosios formos“ sąvokos turinį? Svarstydamas, ką reiškia „laisvosios formos“ terminas, Jurijus Cholopovas atkreipė dėmesį į du momentus: pirma, nurodydamas kaip tam tikrą negatyvumą (laisvą – nuo ko, nuo klasikinės logikos?) ir, antra, aiškios skyros tarp „laisvos“ formos ir „blogos“ formos trūkumą (Холопов, 2012, p. 377). XIX a.–XX a. pradžios „laisvasias formas“ (pvz., Liszto sonata h-moll, „Preliudai“, Wagnerio „Tristano“ įžanga, Čaikovskio „Frančeska da Rimini“, Schönbergo „Prašviesėjusi naktis“) Cholopovas vadina ne „laisvomis“, bet individualizuotomis, nes jų formos griežtos ir tikslios, bet skiriasi nuo tipinių schemų. Konstruktyviojo principo kūrimą „laisvojoje formoje“ Cholopovas siūlo vadinti kompozicijos individualaus projekto (IP) terminu, taikant sąlygą, kad individualus projektas turi remtis tradiciniais formos elementais ir jų pagrindu sukurti daugiau ar mažiau naują visumą (Холопов, 2012, p. 377).

Panašus kompozitoriaus individualaus projekto turinys taikytinas ir „laisvojo žanro“ sampratai. Pabrėždamas tipiškumo naujausioje muzikoje praradimą (kūrinys pretenduoja į savą formą arba ji lieka nesukurta), šiulaikinės muzikos beformiškumą Cholopovas apibendrina kaip „kankinančią individualaus projekto būseną“. Kai tokio individualaus projekto pašamonė kūrinyje neišreiškia žanro tradicijoje fiksuota sąvoka, nėra abejonių kad kompozitoriaus kūrybos zona aprėpia ir specialią kompozicinių priemonių signifikaciją, kuri gali remtis įvairiausiomis prielaidomis. XX a. antros pusės–XXI a. pradžios kompozicinio *inventio* aktyvumas lemia, kad „laisvojo žanro“ statusą ir specifinę tipologinę nominaciją gali įgyti kompozicijos, kuriose konceptualizuojama viena ar kita konstruktyvi, struktūrinė ar kompozicinė idėja, nes aukštas meninės kūrybos individualizacijos ir kreatyvumo tonusas pasireiškia ir opusų įvardijimų, sudėtinės jų signifikacijos dalies, tendencijomis. Ankstesnės epochos įgaliojo kompozitorių įvardyti kūrinio tipą (žanrą) remiantis kompozicinės technikos, stiliaus, formos atitikmenimis, o „individualaus žanro“ projektas išlaisvino nuo įpareigojimų priklausomybės ir pasiūlė paradoksalias pavadinimų semantikos formas, pvz., dzenbudizmo paveiktą Cage'o „3'44“ (1952) arba Iannio Xenakio „ST-10/1-080262“ (1956–1962) skaitmeninį konglomeratą.

Nors svarstymų apie muzikos kūrinį esama (Dahlhaus, 1969, 1971, 1982, 1987; Goehr, 1992; Rabl, 2002, Kapp,

2005, Stroh, 2010, 2011), kūrinių nominacijų klausimas teoriniu požiūriu nėra išsamiai išgyvendintas (pavadinimo – žanro – formos sąsajų sąlygotumą yra apžvelgusi Liudmila Kudinova⁷¹ (Kudinova, 2002, p. 102). Postmodernistinės dvasios idėjų perversas būseną demonstruoja tradicinių žanrų nominacijas praradusių opusų antraštės. Tarp pastarųjų stichiškai buvo kuriami neoprograminiai opusai, dažnai turintys išplėtotus poetiškus pavadinimus. Tai Vidmanto Bartulio „Palydžiu išvykstantį draugą ir mes paskutinį kartą žiūrime į apsnigtus vasario medžius“ violončelei ir fortepijonui (1981), Arvo Pärto „An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten for voices or choir and organ or ensemble“ (1976–1984), Faradži Karajevo „Aš atsisveikinau su Mozartu ant Karlo tilto Prahėje“ („Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге“) orkestrui (1982). Pasirodė ir asociatyvią provokaciją keliančių antraščių, pavyzdžiui, Romano Bergerio „Fantasia quasi una sonata“ fortepijonui (1955), Sergejaus Pavlenko to paties pavadinimo opusas fortepijonui, sonata Nr. 2 (1981), Alfredo Schnittke's „(Ne) vasaros nakties sapnas“ („K(ein) Sommernachtstraum“ (nesiremiant Shakespeare'u) orkestrui (1985), Schnittke's „Moz-Art a la Haydn“ 2 altams ir styginių orkestrui (1976–1977), Schnittke's „Quasi una sonata“ (sonata Nr. 2 smuikui ir fortepijonui, 1967–1968), Hermano Rechbergerio begarsė muzika „Žodžiai be dainos“ („Worte ohne Lieder“, 1980, ž. H. Rechbergerio). Su negatyviomis reikšmėmis – Tomaszo Sikorskio „Be pavadinimo“ („Bez titulu“) fortepijonui ir 3 instrumentams (1972), Ladislavo Kupkovičiaus „Morceau de genre“ smuikui ir akordeonui (1968), kol pavadinimą pakeičia tarp kabučių sudėti daugtaškiai (Ladislavas Kupkovičiaus „...“ basklarnetui solo (1991) ir kiti).

Postmodernizmo kompozitoriai solidariai ėmė kurti „Muzikas“, kurių semantinis spektras driekėsi nuo elegiško liūdesio, džiaugsmingo *Spielfreudigkeit* iki ekscentriškų ir provokuojančių kompozicijų. Jų dvigubo kodavimo tipologinės potekstės taip pat įvairuoja. Pavyzdžiui, *fortepijonui sukompnuotos* Valentino Silvestrovo „Kitsch-Musik“ (1977), Andrio Dzeničio „Muzika mirusiam paukščiui“ (1995); Pėterio Vaskso „Vasaros vakaro muzika“ (2009) yra pjesės; Georgo Katzerio „De Musica“ 12 vokalistų (1977) yra koncerto ir scenos akcijos mikstas; Onutės Narbutaitės „1981-ųjų birželio muzika“ smuikui ir violončelei (1981) – 5 dalių judančios statikos ciklas-duetas. Į sceną sugrįžo ir „Muzikinių aukų“ kūrimo intencija, tačiau opusus susiejanti „aukos“ semantika kyla iš skirtingų prielaidų. Pavyzdžiui, Algirdo Martinaičio „Muzikinė auka“ obojui, arfai, altui, skudučiams ir 4 vokalistams (2005) remiasi 4 išnykusios prūsų tautos žodžiais iš ožio aukojimo giesmės. Rodiono Ščedrino „Musikalishes Opfer“, dedikuota Bachui (1983), yra akivaizdi individuali *concerto grosso* transformacija.

Konstruktyvias „laisvųjų žanrų“ idėjas manifestuoja konceptualizuojama kūrinio muzikinės sistemos aukščio

pozicija, pavyzdžiui, „režisuojanti“ Terry Riley „In C“ vienam atlikėjui (1964), Lepo Sumeros „In Es“ dviem fortepijonams (1978), Osvaldo Balakausko „Do nata“ altui ir juostai (1982). Prie koncepcinių tipizuojančių ir konceptualizuojančių idėjų priskirtinos technologinės antrašės: „Mobile“, „Mutacija“, „Struktūra“ (kaip formavimo procesą įvardijantis apibūdinimas), pavyzdžiui, Boulezo „Structures“ 2 fortepijonams, I 1952; II 1961); Luciano Berio „Mutazione“ juostai (1955); Mauricio Kagelio „Die Mutation“ vyrų chorui ir fortepijonui *obligato* (1971); Romano Haubstock-Ramati „Mobile Shakespeare“ balsui ir 6 atlikėjams (1958); Henri Pousseuro Mobile „Duelo de Capricares“ saksofonui ir fortepijonui (1996); Harrisono Birtwistle'o „Placid „Mobil“ 36 trimitams *con surdina* (1998) ir pan. Konceptualizuojami ir kiti kompoziciniai požymiai, pavyzdžiui, Berio „Studia“ styginių kvartetui (1952); Berio „Momentai“ juostai (1960); György Ligeti „Melodijos“ 13 instrumentų (1969–1970) ir kt.

Dabarties kompozitorių, savotiškų *magister lūdi* (lot. žaidimo meistrų) kūrinių tipologizavimo nuostatos ir instrumentai sugeria Ludwigo Wittgensteino⁷² filosofinę žaidimo sampratą ir „šeiminių panašumų“ idėją. „Matome sudėtingą vienas kitą užklojančių ir persikryžiuojančių panašumų tinklą“ (Wittgensteinas, 1995, p. 155), kurį „mezga“ vienu panašumas į kitus kokių nors savybių požiūriu. Kitais požiūriais ar savybėmis dalis jų panašėja jau į kitus, pastarųjų dalis rezonuoja dar kitos grupės bendrumus, tačiau visus susieja tam tikros bendros savybės. Wittgensteinas žaidimo sąvoką aiškina kaip apimančią daug jungiančių elementų, bet kartu paliekančią erdvę reikšties skirtingumui ir pabrėžia, kad „šeiminius panašumus“ formuoja žaidimų bruožai⁷³. Stichiškas opuso tipiškumo ženklėjimas, kai kūriniai tipizuojami technologinių ar kitų ypatybių nominalizacijos požiūriu ir grindžiami „šeiminiais panašumais“, signifikuoja latentiškas opusų genotipinio bendrumo formų paieškas ir siūlo potencialius naujosios tradicijos genotipų pavadinimus.

XX a. antroje pusėje pasirodė **naujos tradicijos monožanrai** afišuoja pokyčių ir tvarkos radimosi spontaniškumo, sudėtingų sistemų saviorganizacijos – formavimosi ir deformavimosi – idėjas. Kadangi žanro fenomenas ir jo dinamikos mechanizmai (juos yra aptarę literatūrologai formalistai Viktoras Šklovskis ir Tynianiovas) yra bendri įvairioms meno rūšims, juos gali atskleisti intermedialus požiūris. Tynianiovas rašė: „Žanras atsiranda iš išpuolių (выпадов) ir užuomazgų kitose sistemose ir gęsta, virsdamas kitų sistemų liekanomis [...]. Pirmiausia pasirodo priešingas konstruktyvus principas⁷⁴. Jis išryškėja kaip „atsitiktinių“ rezultatų ir „atsitiktinių išsišokimų, klaidų rezultatas, ir šitas atsitiktinis rezultatas įsitvirtina. Iš tiesų kiekvienas normatyvios poetikos išsigimimas, kiekviena „klaida“, kiekvienas „neteisingumas“ savo potencialia tampa nauju konstruktyviuoju principu [...]. Kurio nors žanro

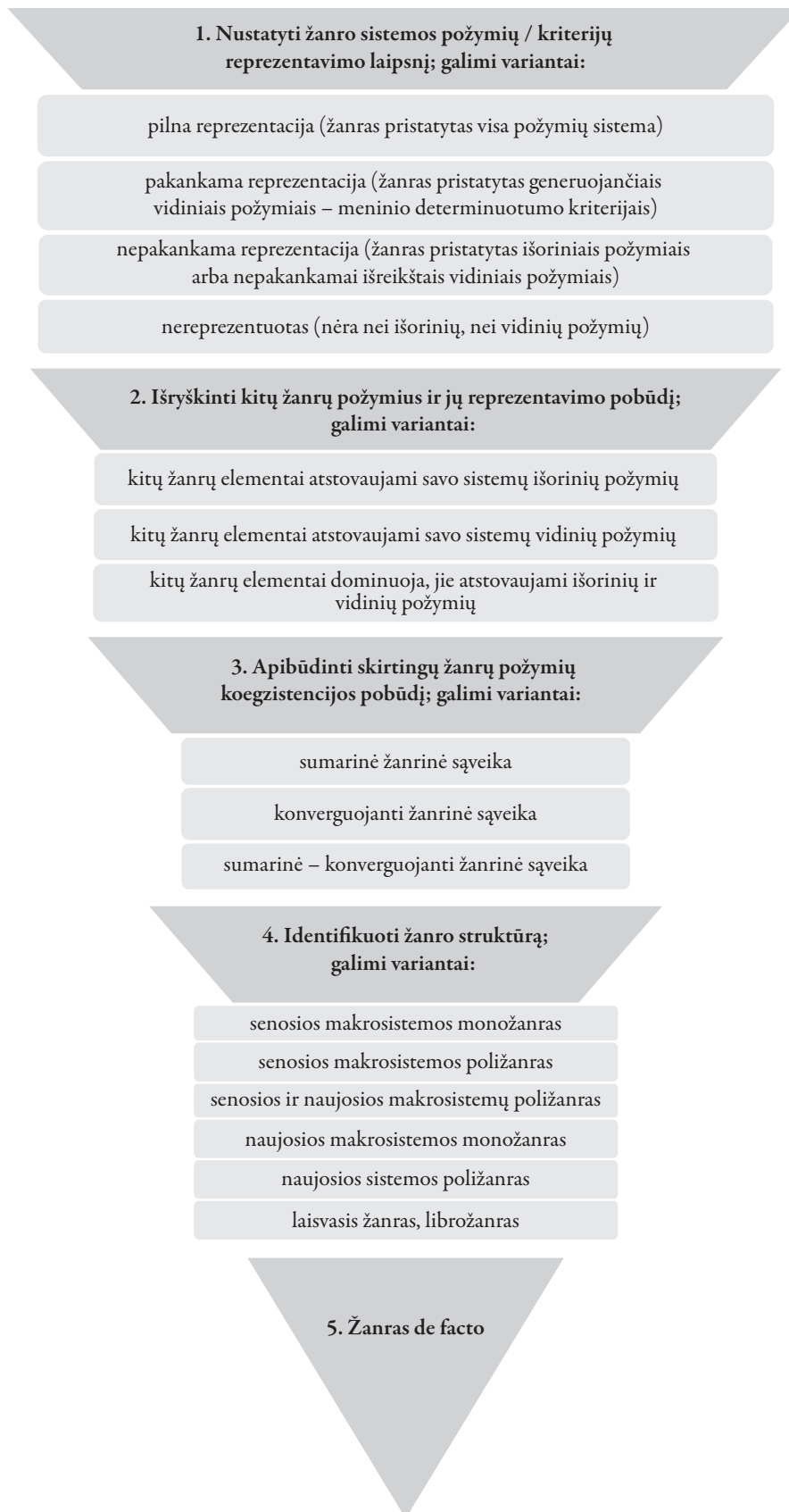
iširimo laikotarpiu iš centro jis persikelia į periferiją, o į jo vietą iš literatūros mažmožių, jos užkietimų (*защелков*) ir slėnių *į centrą išnyra naujas reiškiny*“ (Viktoras Šklovskis jį vadina „jaunesniųjų žanrų kanonizacija“)⁷⁵. Panašiai vyksta muzikos žanrų destabilizacijos ir naujų žanrų kūrimosi procesai.

Naujosios tradicijos monožanrai pirmiausia pasirodė XX a. multimedijų projektuose, kurie jungė akcijos, vyksmo ir spektaklio idėjas. Plataus spektro akcijos („action“) konceptas siūlo naujas genotipų formas: hepeningus (L. Kupkovič, J. Riedl, V. Globokar), performansus, multimedijas (T. Riley „Sun Rings“, 2002), muzikines skulptūras (Harry Partcho, Bernardo Bascheto ir François Bascheto opusai), muzikinės tapybos ir muzikinių skulptūrų parodas (K. Stockhauseno „Spirale“, „Microphonia“, „Solo“, „Procession“, „Adieu“, garso konceptas pasaulinėje „Expo'70“ parodoje Osakoje; R. Bredemeyerio „Still leben“ – muzika, skirta Picasso darbų parodos atidarymui 1978 metais), muzikinė dokumentika, muzikiniai mitingai, erdvės muzika (J. Riedl), animacijos muzika, demonstracijų muzika ir pan.

Kaip naujų muzikos tipų (genotipų) hipotezė (naujosios tradicijos monožanrai) gali būti traktuojami muzikinė teatrinė pjesė (M. Kagelio „Pas de Cinque“ (1965); „Cammera obscura“ (1965); „Ludwig van“ (1969); „Unguis incarnatus est“ fortepijonui ir bet kuriam bosui (1972) etc.), absurdo teatras (G. Ligeti „Aventures“ (1961–1962); „Nouvelles Aventures“ (1962–1965); „Requiem Aventures Nouvelles Aventures“ (1985); M. Kagelio „Staatstheater“ (1970), šokio teatras, dainos teatras, instrumentinis teatras (Kagelio sąvoka, teatrinis vyksmas/veiksma instrumentinio koncerto forma: Kagelio „Sur scène“ (1959–1960); Broniaus Kutavičiaus „Mažasis spektaklis“ (1975), scenos (Berio „Scena“ (1979); Vinko Globokaro „Corporel“ perkusiniui solo (1985) etc. Peršasi išvada, kad nemenka minėtų nominacijų dalis gali tapti naujosios žanrų makrosistemos elementais, kurie specifine tipologine forma reflektuoja mūsų kultūros filosofiją ir meno procesus, atspindi pliuralistinę postmodernios kultūros sąmonę.

Trys žanrų procesų tipologiniai statusai – monožanras, poližanras ir laisvasis žanras (librožanras) – ir keturi jo būviai žanrų makrosistemų požiūriu (senosios tradicijos monožanras – poližanras – laisvasis žanras ir naujosios tradicijos monožanras), viena vertus, rodo tikėtiną sisteminę makrosistemų kaitos cezūrą, antra vertus, kelia konkrečių opusų analizės metodo problemą. Siekiant identifikuoti konkretaus muzikos kūrinio žanrinę esmę, tikslinga jį aptarti konkretaus žanro analizės algoritmo požiūriu. Siūloma kūrinio žanrinės struktūros analizės schema-algoritmas, kuriame išdėstyta analitiko tiriamų aspektų, galimų sprendimų ir tyrimo eigos visuma. Pastarasis algoritmas buvo suformuotas ir paskelbtas straipsnio autorės disertacijoje „Žanro ir žanrinės sąveikos problema šiuolaikinėje muzikoje“ (Дауноравичене, 1990, p. 20–21).

Žanro struktūros analizės algoritmas



3 schema. Muzikos kūrinio žanrinės struktūros analizės algoritmas. Schemos autorė G. Daunoravičienė

Poreikis apmąstyti institucinių meno teorijos kategorijų ir sąvokų turinio transformacijas postmodernybės terpėje provokavo apžvelgti iššešėjusios kritinės refleksijos, dekonstrukcijos ir pliuralizmo priežastis bei aplinkas. Pasaulio kaip vienio sampratos devalvacija, mąstymo fundamentalumo, metodologinio racionalumo, objektyvumo „fizinio“ pagrindimo principų (duomenų, įrodymų) ignoravimas, o dar plačiau – „pasipriešinimas teorijai“ (Man de P.) arba „nemeilė teorijoms“ (A. Jurgutienė) įsigėrė į daugelio fenomenų apmąstymo nuostatas. Naujosios menotyros tezės dažnai tebegrindžiamos postmodernistinės filosofijos, literatūros teorijos, kultūros antropologijos, kalbotyros, komunikacijos, medijų teorijų svarstymais, tačiau pastarųjų išvalgos į menotyros tekstus buvo perkeliamos kone mechanškai, apeinant kritinės distancijos ir realios praktikos tikrinimo barjerus. Žanro fenomeno epistemologijos pradmenys straipsnyje aptariami remiantis Dilthey'aus ir Croce's filosofija. Pabrėžiama iš jos kylanti mintis, kad nefizikinės kilmės dvasios mokslams (*Geisteswissenschaften*) nedera perimti „biologų ir zoologų metodų“ ir jų nedera taikyti saviems reiškiniams sistematizuoti į kilmės klases, rūšis ar atmainas (*genus ir speciēs*). Panašūs antipozityvistiniai svarstymai menotyriniuose diskursuose iškilo XX a. septintu aštuntu dešimtmečiais. Buvo skelbiami tradicinės muzikinės kalbos suirimo (Stephan, 1985), muzikos formos fenomeno dingimo iš XX a. muzikos kompozicijos nuosprendžiai (*Formzerfall, Zerfall der Gesamtform, Formlosigkeit*) (Dahlhaus 1971; 1978). Modernizmo ir pokario avangardo kompozitoriams eksploatuojant „materialiąją“ kompozicijos pusę ir telkiant dėmesį į darbą su kūriniu medžiaga, kompozicinės medžiagos fetišizmas ir indeterministinės formavimo tendencijos neišvengiamai lėmė kūrinių sampratos ir dėl to muzikos tipologizavimo („žanro“) krizę.

Skelbdami muzikos žanro „mirties“ manifestus muzikos teoretikai minėjo išsiderinusį centrinio muzikos praktikos elemento – kūrinių (opuso) ir jo rūšies, tipo (žanro) koreliatą (Dahlhaus, 1971). Tiek kūrinių, tiek muzikos žanro „mirties“ idėją parėmė ir kompozicinio indeterminizmo tendencijos Cage'o kūryboje ir jo aplinkoje, plataus masto aleatorika, Xenakio stochastinė muzika ir muzikinė grafika (Brown, Feldman) (Rother, 2009). Tai provokavo muzikos kūrinių sampratos išplėtimą ir naujas formuluotes, vieną jų pasiūlė Peteris Bürgeris (Bürger, 1974), platesnį – George Dickie (Dickie, 1974; 2000). Daroma išvada, kad kūrinių sampratos krizė, opuso, *Stück, work* kultūros epochos pabaiga nepaneigia tipologizuojančių analitinių operacijų galimybės, nes „žanro“ fenomenas nuo seno reiškėsi ir tose meno praktikose, kur nusistovėjo ne kūrinių *res facta* kanonas, bet paties muzikavimo proceso paradigma (Oesch, 2004). Kūrinių kaip *energeia* statusas ir tipologizuojantys jo įvardijimai akivaizdūs kūrinių substancionalumą neigiančioje profesionalioje monodijoje (Indijos ragos, Azerbaidžano mugamai ir kt.), folklore, džiazė, Cage'o opusuose,

„Fluxus“ meninėje veikloje ir pan. Depresyvi svarbiausių muzikos kategorijų (žanras, stilius, forma, kūrinys) būseną ir konceptualesnėms interpretacijoms nepalanki distancija (trūkstant istorinio atsitraukimo), taip pat postmodernistinis interpretacijų pliuralizmas kelia naujojo sudėtingai paprasto ir struktūruoto vaizdo poreikį.

Bendriausiu menotyriniu požiūriu muzikos žanras yra tradicija, paveldimas tipologinis kūrinių bendrumas, apibrėžiamas kaip muzikos genotipas (Daunoravičienės definicija), vienas tapatybės instrumentų, kintančiomis aktualizacijomis persmelkiantis muzikos kompozicijos raidą, taip pat ir XX–XXI a. perdėm individualaus meninio intelekto sukurtus produktus. Biomeniniu požiūriu nuolat moduluojančių muzikos žanrų pavidalų visuotinių vystymosi dėsnį aptarė Kluge (1974), Aranovskis (1987), Šapovalova (1984), kiti teoretikai, skaidydami konkretaus žanro raidą į tris potencialias raidos fazes: atsiradimo (*Die Entstehungsphase*), sužydėjimo (*Die Blütezeit*) ir nuosmukio, išnykimo (*Phase des Vergehens*) – Kluge's sąvokos. Kluge's taikomą sąvoką *Vergehen* siūloma keisti į kitą vokišką sudėtinę sąvoką – *Aufhebung*, kuri apibendrina ir sujungia dvi ontiškosios žanro raidos alternatyvas – jo išnykimą ir tuo pat metu išlikimą (pasilikimą). Straipsnyje iškeliamas naujas požiūris į konkretų muzikos žanrą (sistemą) ir aukštesniu lygiu jį integruojančią žanrų makrosistemą. Pabrėžiamas mikro- ir makrosistemų santykis ir jų evoliucinių principų (formavimasis – stabilizacija – savigriova) tapatumas, o tai leidžia taikyti sudėtingesnės saviorganizuojančios daugiaelementės sistemos (*self-organizing multi-agent systems*) apibrėžimą (Andersen, 1994, 2000; Martináková-Rendeková, 2005). Tuo pagrindu iškeliami du saviorganizuojančių muzikos žanro mikro- ir makrosistemų dėsningumai: energijos mainai su išorine kultūrine terpe (atviros sistemos aspektas) ir saviorganizacijos mechanizmų suponuojama spontaniško tvarkingų struktūrų atsiradimo, stabilizacijos ir savigriovos ciklo tvarka. Saviorganizuojančios daugiaelementės sistemos statusas atskleidžia dar vieną muzikos žanrų funkcionavimo ypatybę: savitarpio panašybės principas patvirtina rekursinį arba fraktalinį žanrų sistemos / makrosistemos raidos pobūdį (Peitigen, Jürgens, Saupe, 1992).

XX a. antros pusės–XXI a. pradžios muzikos kompozicijai būdingų žanrų procesai straipsnyje tiriami ontinių statusų dekonstrukcijos būdu (taikoma Derrida koncepcija). Šiuolaikinės muzikos genotipų (žanrų) dinamika interpretuojama trijų tipologinių muzikos kūrinių statusų požiūriu: tradicinis monožanro ir poližanro binaras papildomas laisvojo žanro arba librožanro klasifikacine sąvoka (Daunoravičienės sąvoka, pasiūlyta 1990 m.). Terminų etimologija derina dvi svarbiausias žodžio reikšmes: „laisvąjį“ žanrą (lot. *libertās* – laisvė) ir „aptariamą“, „svarstomą“ žanrą (lot. *libro* – apsvarstyti, įvertinti). Šio kūrinių tipologinio statuso ir termino įsteigimą provokuoja siekis terminologiškai įvardyti tą tipologinį muzikos „likutį“, kuris neišvengiamai

randasi cezūrinėse sistemų / makrosistemų formavimosi ir savigriovos terpėse, ir noras įveikti metodologinę prieštarą tarp morfologinio ir fenomenologinio požiūrių.

XX a. antroje pusėje–XXI a. pradžioje muzikos kompozicijose vykstantys žanro lygmens transformaciniai procesai straipsnyje dekonstruojami kaip keturių genotipinių statusų (monožanras – poližanras – librožanras – naujausios makrosistemos monožanras) vaizdas. Konkretaus opuso tipologiniam identifikavimui ir muzikos žanro *de facto* nustatymui straipsnio autorė pateikia žanro struktūros analizės algoritmą. Aptartoji grandinė – „senos“ tradicijos monožanras – poližanras – librožanras – „naujos“ tradicijos monožanras – parodo XX a. antros pusės–XXI a. pradžios muzikos kompozicijai būdingų genotipinių struktūrų santykius kaip būklę *inter differentias specificas*. Šis rakursas atskleidžia sudėtingas genotipinio lygmens metamorfoses, bando išvelgti žanrų sistemų (makrosistemų) kaitos hipotezę (intuityviai jaučiamą tyrinėtojų) ir prognozuoti ateities viziją. Remiantis žanrų-elementų ir žanrų makrosistemos funkcionavimo analize iškeliamą hipotezę, kad XX a. muzikos avangardo, postavangardo ir XXI a. pradžios laikotarpis ateityje galbūt ženklins dar vieną muzikos žanrų makrosistemos „chromatizacijos“ laikotarpį – „senosios“ makrosistemos savigriovos ir kartu „naujosios“ atsiradimo. Toks požiūris specifine tipologine forma reflektuoja mūsų kultūros meno procesus, atspindi pliuralistinę postmodernios kultūros sąmonę.

Nuorodos

- 1 Nenuostabu, kad postmodernumas dažnai tapatinamas su metateoriniu pavidalu arba forma. François Lyotard'as moderniu pripažįsta tokį mokslą, kuris grindžiamas metadiskursu. Žr. J.-F. Lyotard. *Postmodernus būvis. Šiuolaikinį žinojimą aptariant*. Vilnius: Baltos lankos, 1993.
- 2 Kai pasaulis apmąstomas kaip vientisa struktūra arba organiškas vienis, o jo įvairovė interpretuojama priešybių vienybės dialektikos požiūriu, Lyotard'o nuomone, taip į pasaulį žvelgia normatyvinio mąstymo vergas. Lyotard'as pabrėžia, kad neįmanoma neaprepiamą pasaulio įvairovę redukuoti į vienį nepatiriant didžiulių nuostolių.
- 3 В. П. Крутойс. Постмодернизм – современная форма скептицизма. In *Философия и будущее цивилизации: Тезисы докладов и выступлений IV Российского философского конгресса*, т. 4. Москва: Современные тетради, 2005, с. 185.
- 4 Žr. Janko Kos. Old and New Models of Literary History. In *Writing Literary History: Selected Perspectives from Central Europe*, edited by Darko Dolinar, Marko Juvan, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006, p. 47–56.
- 5 Hugo Riemann. Das formale Element in der Musik. In *Prälu dien und Studien*, Bd.1. Leipzig, 1895, p. 47. Percituota iš: Christoph von Blumröder. Formgesetze – „das Kernproblem der Neuen Musik“. In *Entgrenzungen in der Musik*, hrsg. von Otto Kolleritsch. Wien, Graz, 1987, S. 228.
- 6 Apie tai plačiau žr. Daunoravičienė, 2001.
- 7 Meno kūrinio ontologijos problematiką knygoje „Daiktas ir menas“ (1988) gvildeno Arvydas Šliogeris. Filosofo požiūris

- siejamas su menininko žiūra, nes, pasak Šliogerio, ir filosofija, ir menas geba pažadinti iš „tarsi-nebūties snaudulio ir pastato žmogų į didžiųjų būties-nebūties antinomijų įtampos lauką“ (Šliogeris, 1988, p. 72).
- 8 Žr. Margit Sutrop. The Death of the Literary Work. In *Philosophy and Literature*, 18 (1994), p. 38–49. Taip pat Donald Keefe. Reports of the Death of the Author. In *Philosophy and Literature*, 19, 1995, p. 78–84.
 - 9 Percituota iš Antanas Katalynas. Meno ribų problema. In *Athena*, 2006, Nr. 1, p. 190.
 - 10 Heideggerio požiūris į meno kūrinį išdėstytas veikale „Meno kūrinio ištakos“, parašytu trijų 1936 m. skaitytų paskaitų pagrindu ir paskelbtu „Holzwege“ tome. Taip pat reikšmingas jo pranešimas „Meno kilmė ir mąstymo paskirtis“, 1967 m. perskaitytas Atėnuose. Žr. *Mesotes. Zeitschrift für philosophischen Ost-West Dialog*. Wien, 1990.
 - 11 Kalbėdamas apie grožį, Heideggeris remiasi meno kaip žaidimo ir simbolio metaforomis. Tai atspindėta jo knygos pavadinimo paantraštyje: „Grožio aktualumas. Menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė“ („Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest“, 1977). Beje, knyga sudaryta 1974 m. jo skaitytų paskaitų Zalburge pagrindu. Meno išaukštinimą atskleidžia Heideggerio teiginys, kad meno skelbiamos tiesos pajėgios atskleisti būties slėpinius, kūrinys savo daiktišku pavidalu skirtas saugoti tiesą (būties *nepaslepsti*) ir ją atverti pasauliui: „Meno kūrinys savitu būdu atveria *buvinio* buvimą. Kūrinyje vyksta šis atsivėrimas, t. y. *at-slėpimas*, t. y. *buvinio* tiesa. Meno kūrinyje *buvinio* tiesa įsteigiama į kūrinį. Menas yra tiesos-įsteigimas-kūrinyje.“ Žr. Martin Heidegger, Hans Georg Gadamer. *Meno kūrinio ištaka*. Vilnius: Aidai. Vertė: T. Sodeika, T. Jonutytė. Vilnius: Aidai, 2003, p. 36.
 - 12 Мартынов В. И. *Конец времени композиторов*. Послесл. Т. Чердниченко. Москва: Русский путь, 2002, с. 296. Владимир Мартынов. *Зона Opus Posth или рождение новой реальности*. Москва: Классика-XXI. 2005. Владимир Мартынов. *Казус Vita nova Владимира Мартынова*. Москва: Издательский дом «Классика-XXI», 2010.
 - 13 *Opus posth* – Martynovas formuoja kaip kito jo vartojamo lotyniškų žodžių junginio *opus posthumum* santrumpą. Jo darbuose *opus-posth* sąvoka ženklina po *opus* muzikos „mirties“ atsiradusius kūrinius, kurių autoriai sąmoningai suvokė ir išreiškė *opus* muzikos mirties faktą. Leisdamasis į diskusiją su Lebrechto Normano, rašiusiu apie klasikinės muzikos įrašų verslą ir jo pabaigą (žr. Lebrecht, Norman. *When the Music Stops: managers, maestros and the corporate murder of classical music*. London: Simon & Schuster, 1996; taip pat Lebrecht, Norman. *Who Killed Classical Music?: maestros, managers, and corporate politics*, 1997, 2007), teiginiais, Martynovas tvirtina, kad klasikinės muzikos niekas „nenužudė“, ji dingo kartu su ją suformavusiais Naujaisiais laikais, ji žuvo kaip kūrybinių jėgų raiškos „meno erdvė“.
 - 14 Žr. Владимир Мартынов. Публикация. In *Искусство кино*, 2012, № 6, июнь, prieiga per internetą: http://kinoart.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=2079 (žiūrėta 2013 03 23).
 - 15 Ten pat.
 - 16 *Res facta* (darbas padarytas) buvo suvokiamas kaip *cantus compositus* polifonijos (gali būti improvizuojama) statusas. Jis buvo priešinamas improvizuojamam neužrašytam kontrapunktui – *cantare supra librum*. Šios sąvokos apibrėžtos Tincoriso veikale „Terminorum musicae diffinitorum“ (1472). Kūrinio kaip užbaigto ir užrašyto *musica poetica* produkto *opus perfectum et absolutum* samprata pasirodė Listeniaus traktate

- „Musica“ (1537). Listenius rašė: „Musica poetica consistit enim in faciendo sive fabricando, hoc est, in labore tali, qui post se etiam artifice mortuo opus perfectum et absolutum relinquit“ („*Musica poetica* yra padaryta arba sukurta, tai yra toks darbas, kuris ir po autoriaus mirties dar ir dabar išlieka kaip užbaigtas, tobulas ir nepriklausomas kūrinys“). Žr. Peter Cahn. Zur Vorgeschichte des „Opus perfectum et absolutum“ in der Musikauffassung um 1500. In *Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance*, ed. Klaus Hortschansky. Kassel, 1989, S. 11–26.
- ¹⁷ Pastarąjį Aristotelis transliteravo ir į lotynų kalbą, siūlydamas žodį *entelechia* (lot. vidinis tikslingumas).
- ¹⁸ Žr. *The Works of James Harris, Esq.* (2 vols.). London: F. Wingrave, 1801. Faksimilė išleista: Bristol: Thoemmes Press, 2003.
- ¹⁹ Herderio svarstymai apie muziką ir jos skambėjimą atvėrė suvokėjo psichologijos poziciją (toliau plėtojama Ernsto Kurtho, Leonardo B. Meyerio darbuose). Herderis pabrėžė nesiekęs sukurti grožio (menų – *G. D.*) sistemos, bet svarstęs skiriamąsias jų ypatybes ir siūlęs idėjas grožio (menų – *G. D.*) teorijai. Žr. Johann Gottfried Herder. *Selected Writings on Aesthetics*. Translated and edited by Gregory Moore. UK: Princeton University Press, 2006, p. 16.
- ²⁰ Vis dėlto pastarųjų recepcija, net ir aptariama gausiuose kompozitoriaus raštuose, tampa problemiška. Jo trijų veiksnių operos „La Vita Nuova“ (pagal Dante) koncertinio atlikimo 2009 m. vasario 18 d. Karališkajame „Covent Garden“ teatre Londone sutriuškinimas spaudoje: Vladimiro Martynovo opera „La Vita Nuova“ kaip banalus ir pretenzingas veikalas buvo aptarta Anthony Tommasini recenzijoje „Love Poems with Musical Annotation“, publikuotoje „The New York Times“ muzikos skiltyje. Žr. „The New York Times“. 2009, March 2, p. C3. Prieiga per internetą: http://www.nytimes.com/2009/03/02/arts/music/02vita.html?_r=0. Interneto portalo komentatoriai negailestingai rašė: „Šita nesąmonė smaugia visa, kas nauja ir gležna muzikos mene“; „Muzikos šimtmečiai atskamba vaiduokliškais sugretinimais ir užsluoksniavimais [...]. Sunku įsivaizduoti kitą darbą, kuris būtų taip begėdiškai dirbamas „iš antrų rankų“ [...].“ „Martynovo muzika gena postmodernizmą į kraštutinumus, kad paslėptų įkvėpimo stoką ir reakcionieriškus, konservatyvius įsitikinimus apie progreso negalimybę.“ Žr. <http://www.classica.fm/2010/01/18/kazus-vita-nova-vladimir-martynov/>. Kritika kompozitorių dar kartą paskatino svarstyti šiuolaikinės muzikos situaciją. Martynovas pabrėžė, kad meno funkcionieriai imituoja gyvybės iliuziją ten, „kur gyvybė negalima remiantis apibrėžimu“, nes vartojimo kultūros erdvėje neveikia kūrinio epochos ir jo kūrėjų dėsniai, o „ekspertai“ nesugeba atpažinti ir iššifruoti kultūrinių kodų ir suvokti naujos gyvybės užgimimo akivaizdumo“. „Vidinis kompozitoriaus atsinaujinimas yra tai, kad kompozitorius turi nustoti gaminti vartojimo produktus ir į muziką žvelgti kaip į kažką tokio, ką turi vartoti publika ir kritikai. [...] Tai yra, negalima kalbėti vien tik apie muziką, išimant sociologinius, antropologinius ir teologinius kontekstus. Reikalingas iš principo naujas žinių posūkis, iš principo nauja disciplina [...], tokia disciplina gali būti tik muzikinė autoarheologija, tai yra manojo „aš“ archeologija per muziką ir muzikos archeologija per manąjį „aš“.“ Žr. <http://www.classica.fm/2010/01/18/kazus-vita-nova-vladimir-martynov/>.
- ²¹ Foucault autorystės klausimą svarsto jį siedamas su grožinės ir mokslinės literatūros skirtimi. Jis teigia, jog buvo priimtina, kad tradicija grindžiami literatūros kūriniai funkcionuotų ir būtų „vartojami“ be autorių. Ir atvirkščiai, tik autorių (pvz., Aristotelio) pasirašyti tekstai galėjo pretenduoti į šią „mokslinę tiesą“. Pokyčiai įvyko XVII a., kai, pasak Foucault, moksliniai teiginiai buvo pripažįstami teisingais ne dėl autoriaus vardo, bet jeigu jie buvo įrodyti remiantis pripažintu moksliniu metodu. O literatūros kūriniai turėjo būti pasirašyti autoriaus. Atitinkamai sustiprėjo dėmesys autorių biografijoms, visuomeniniam statusui, pažiūroms ir pan.
- ²² Svarbesnieji „autoriaus mirties“ klausimą aptariantys darbai: Michail Bachtin. *Autorius ir herojus*, sudarė ir iš rusų kalbos vertė Darius Kovzan. Vilnius: Aidai, 2002; Roland Barthes. *The Death of the Author*. In *Modern Literary Theory: A Reader*, Fourth Edition, Edited by Philip Rice and Patricia Waugh, Hodder Arnold, 2001; Michel Foucault. *What is an Author?*, trans. by Donald F. Bouchard and Sherry Simon. In *Language, Counter-Memory, Practice*, ed. by Donald F. Bouchard. Oxford: Blackwell, 1977, p. 113–138; Peter Lamarque. *The Death of the Author: An Analytical Autopsy*. In *British Journal of Aesthetics*, 30; 1990, p. 319–331; Donald Keefer. *Reports of the Death of the Author*. In *Philosophy and Literature*, 19, 1995, p. 78–84; *Theories of Authorship*, edited by John Caughie. London: Routledge, 1981 (repr. 1986, 1988), p. 282–291, ir kt.
- ²³ Žr. I. Ferron. *Die Sprache ist das bildende Organ des Gedankens: Ein Nachdenken über die Sprachreflexion* Wilhelm von Humboldts und ihren Einfluss auf die Entstehung der modernen Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie. In *Annali di Ca' Foscari*. 2007/46.1, S. 167–200.
- ²⁴ Nedidelė Barthes'o esė „La mort de l'auteur“, parašyta 1967-aisiais ir publikuota 1968 m. Žr. Roland Barthes. *La mort de l'auteur* (1968), perspausdinta: Roland Barthes. *Le Bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984, p. 61–67. *La mort de l'auteur* trumpai pristatydama rašymo ir autorystės istoriją, Barthes'as ją skaido į tris fazes: pirmą pradžios palankumas, nuopolis, atpirkimas/išsigelbėjimas. Pirmą pradžios palankumo situacija (išsaugota dar ir dabar „etnografinėse bendruomenėse“ – kur rašymas suvokiamas toks, koks jis buvo) perkeista modernių visuomenių ir tironiškų autoriaus figūrų atsiradimo. Toliau ištiko atperkamos režimas – „autoriaus destrukcija“ arba „autoriaus mirtis“, o tai turėtų transformuotis į ilgai trunkantį rašymo, kūrybos sugrįžimą į savo esmę.
- ²⁵ Rolanas Bartas. *Teksto malonumas*. Sudarytoja, įvado ir paaiškinimų autorė Galina Baužytė-Čepinskienė. Vilnius: Vaga, 1991, p. 288.
- ²⁶ Foucault paskaitą pavadino „Kuris yra tikrasis autorius“, tai pabrėžia angliškas vertimas „What is an author“, pažymėdamas perėjimą nuo autoriaus-individo prie diskurse išylančio autoriaus kaip konstrukto idėjos.
- ²⁷ Autoriaus egzistenciją kultūros diskurse Foucault paremia jo įtraukimu į teisingą sistemą; antra, tekstų sąsajomis su autorių *ego*, gyvenimo istorijomis, vaidmeniu visuomenėje; trečia, žinios apie autorių biografijas pasitarnauja kaip kūrinių grupių skirtys, kūrybos laikotarpių argumentai; pagrindžia analizės ir pan., ir ketvirtoji – autoriaus vardą (konstrukta) diferencijuoja nuo realaus individo, tekstų skriptoriaus.
- ²⁸ Kaip rašo Emmetas Williamsas, daugelis „Fluxus“ veiklos nepripažino kaip meno, tačiau jo atstovai nebuvo rimtai nusiteikę prieš meną. Veikiau jie norėjo atkreipti dėmesį ne tik į menininko mintis ir emocijas, bet ir į pasaulyje egzistuojančius reiškinius. Kaip liudija Williamsas, Mačiūnas buvo savotiškas marksistas-leninistas. Jis rodęs ką tik išsiųstą laišką N. Chruščiovui, kuriame ragino skatinti kurti „realistinį meną“ (kaip Brechto, La Monte's ir kitų), jo nuomone, harmoningiau derantį prie sovietinės „realistinės ekonomikos sistemos“, nei tuo metu propaguojamas „socialistinio realizmo“ menas.

- Mačiūnas: „Fluxus“ kelia socialinius, ne estetinius tikslus ir siekia palaiapsniuoti išnaikinti vaizduojamuosius menus. „Fluxus“ griežtai pasisako prieš dailės kūrinius kaip nereikalingus, tik parduoti skirtus daiktus“ (1964), (Mr. Fluxus, 2009, p. 91–92).
- ²⁹ Baudrillard'o klasikiniai teiginiai, kad „žemėlapis eina pirmą teritorijos“, reiškia, jog ženklas eina pirmą referento, atspindys pirmą daikto, kopija pirmesnė nei originalas, signifikantas eina pirmą signifikato. Ši situacija apibendrinama simuliacijos sąvoka, ženklas ima pavaduoti ir išstumti pačią tikrovę, atvaizdas ir veiksmas tampa realesni už tikrovę: „Tikrovė gaminama ir gali būti begalę kartų atgaminta [...]. Jai nebereikia būti racionaliai, nes ji nebeprilygsta kokiai nors – idealiai arba negatyviai – instancijai. Dabar ji sudaryta vien iš operacijų. [...] Tai hipertikrovė, kurią kombinacinių modelių radiacinė sintezė produkuoja beorėje hipererdvėje“ (Baudrillard, 2002, p. 8).
- ³⁰ Žr. Jean Baudrillard. *Simulations*. New York: Semiotext(e), Inc., 1983, p. 14–19.
- ³¹ Žr. Владимир Мартынов. Публикация. In *Искусство кино*, 2012, № 6, июнь, prieiga per internetą: http://kinoart.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=2079 (žiūrėta 2013 02 18).
- ³² Ten pat.
- ³³ Žr. <http://www.classica.fm/2010/01/18/kazus-vita-novavladimir-martynov/>. Šią idėją perša XX a. pabaigoje knygos viršelyje išdidžiai pasirodžiusi autoriaus prisikėlimo deklaracija, akivaizdžiai pratepusi ir užginčijusi Barthes'o, „The Death of the Author“ pesimizmą. Tai Seano Burke's knygos pavadinimas „Autoriaus mirtis ir sugrįžimas“ („The Death and Return of the Author“, 1992).
- ³⁴ Taip buvo imta abejoti mokslinių tiesų, pasakojamų istorijų, sutelkiančių faktus, objektyvumą. Vietoj to imta kurti daugibalsius pasakojimus, sudėliojamus iš, atrodytų, nesuderinamų mikroistorijų remiantis labirintiniu siužetu ir interpretacinėmis tiesomis. Žr. *A New History of French Literature*, ed D. Hollier, 1989; *History of the literary Culture of East-Central Europe*, ed. J. Neubauer, M. Cornis-Pope, 2003.
- ³⁵ Rūsenas taip pat mini tradicinį tapatybę formuojantį didįjį pasakojimą, kuriam būdinga gana statiška, nekintančių tradicijų, nuostatų ir normų ekspozicija. Šis pamatinis pasakojimas lemia kitų radimąsi. Rūsenas dar mini geruosius pavyzdžius iškeliančius pasakojimus, kuriuos mūsų atveju galima būtų sieti su brandžių žanro fazijų paradigmomis. Žr. Jörn Rūsen. *Istorika*, sud. Zenonas Norkus, iš vok. k. vertė Arūnas Jankauskas. Vilnius: Margi raštai, 2007, p. 38–42, 62–77.
- ³⁶ Naujasis istorizmas (*New Historicism*), kartais vadinamas postistorizmu ir opozityvus tradiciniam, kilo kaip kritinė literatūros teorijos mokykla, susijusi su devinto dešimtmečio Stepheno Greenblatto darbais, ir išpopuliarėjo XX a. paskutiniame dešimtmetyje. Siekiama suvokti kūrinių remiantis jo istoriniu kontekstu ir, atvirkščiai, suvokti intelektualiosios kultūros istoriją remiantis literatūra, kas dokumentuojama naujojoje idėjų istorijos disciplinoje. Foucault požiūris grindžiamas jo kolektyvinių kultūros žinių teorija ir dokumentų tyrimo technika, o tai padeda sukoncentruoti konkretaus laikotarpio epistemos požymius. Naujasis istorizmas skelbia esantis neutralėsnis istoriniams įvykiams ir stipriau reaguoja į kultūrų skirtumus.
- ³⁷ Cit. iš Benedetto Croce. *Problemi di estetica e contributo alla storia dell'estetica italiana*. Napoli: Bibliopolis, 2003, p. 23. Percituota iš Vaiva Daraškevičiūtė. *Estetikos sampratos transformacija: B. Croce ir H. Gadameris*. Daktaro disertacija. Rankraštis, Vilnius: Vilniaus universitetas, 2012, p. 54.
- ³⁸ Toks požiūris susisieja su XX a. šeštu dešimtmečiu susiformavusio antiesencializmo teorinėmis nuostatomis. Manoma, kad neįmanoma apibrėžti meno, nes dėl jo įvairovės pastebimos tik tam tikrai meno daliai būdingos vienokios ar kitokios kūrinių savybės, kurios nėra būdingos visokiam ir visam menui. Neigiama ir galimybė meno sąvoką paašškinti remiantis jo funkcijomis. Todėl ignoruojami ir tokie aspektai kaip meno prigimtis, meno kilmė, meno rūšys. Visa tai priskiriama tradicinių teorijų sukurtooms fikcijoms.
- ³⁹ Wilhelm Diltthey'us priešino ne tik gamtos (tiksluosius) ir dvasios (humanitarinius) mokslus, bet ir aiškinimą bei supratimą. Jo nuomone, gamtos mokslai aiškina pasaulį, dvasios mokslai bando jį suprasti.
- ⁴⁰ Žr. Derrida J. La loi du genre. The law of genre. In *Glyph: Textual Studies*, 7, 1980, p. 176–201.
- ⁴¹ Rizoma – prancūzų poststruktūralisto Deleuze'o pasiūlyta sąvoka, kuri apibūdina vienos aiškos centrinės šaknies stokjančią šaknų sistemą. Rizomos idėja siejama su šaknų tinklo idėja ir galimybe bet kuriai šakniai tapti centrinei.
- ⁴² Žr. Stefania Skwarczyńska. *Wstęp do nauki o literaturze*. Tom III. Warszawa 1965, taip pat Stefania Skwarczyńska. *Niedost-rzeżony problem podstawowy genologii*. W: *Wokół teatru i literatury*. Warszawa 1970. Žr. taip pat: Paul Hernadi. *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1972.
- ⁴³ Liudmila Šapovalova tas pačias fazes vadino stichiškėmis, normatyviomis ir metaforiškėmis (naujų vidinių formų ieškantis ir atrandantis žanras-metafora) žanro raidos stadijomis (Шаповалова, 1984), Markas Aranovskis – formavimosi – stabilizacijos – destabilizacijos etapais (Арановский, 1987).
- ⁴⁴ Cit. iš T. C. Элиотт. Традиции и индивидуальный талант. In *Назвать вещи своими именами*. Москва, 1986, с. 477.
- ⁴⁵ Penderrecki „Luko pasijų“ epinis siužetas aprėpia įvykius nuo Kristaus maldos Alyvų kalne iki jo mirties. Stambus atliekų masyvas – trys solistai, skaitovas (evangelistas), berniukų ir trys mišrūs chorai, vargonai ir simfoninis orkestras – derinamas su į pasijos struktūrą įsipinamu grigališkuoju choralu, psalmėmis, himnais, „Stabat mater“, pasakalija, arijomis, ansambliais ir choralais. Kompozitoriaus kūrinio muzikiniame lauke susiduria modernios kompozicinės priemonės (serija, klasteriai, aleatorika, sonorizmas, ketvirtatoniniai), figūruoja Bacho motyvas-monograma ir visa tai derinama su tonacijos pojūčiu ir tonaciškumo pojūčio stiprėjimu (išplėsta d-moll tonacija): „Stabat Mater“ (choras *a cappella*) užbaigiamas D-dur akordu, o visa pasija – šviesiu E-dur trigarsiu.
- ⁴⁶ Plačiau apie tai žr. Tarasti, Eero. *A theory of musical semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994, p. 31–32.
- ⁴⁷ „Dvasios fenomenologijoje“ („Die Phänomenologie des Geistes“, 1807) Hegelis taip apibūdina sistemos pagrindą – dvasią: „[...] tai, kas dvasiška, yra tikroviška; tai yra esmė arba būtis – savyje; dvasia yra tai, kas sueina į santykį su savimi, arba tai, kas apibrėžta; ji yra kitabūtis ir būtis – sau, ir tai, kas šioje apibrėžtyje arba savojoje būtyje – už – savęs pasilieka savyje; arba ji yra savyje ir sau.“ Cit. iš G. W. F. Hegelis. *Dvasios fenomenologija*. Vilnius: Pradai, 1997, p. 44. Pati būtis suvokiama kaip mąstymas, mintis, sąvokos ir idėjos. Šis būtiškasis pradai Hegelio vadinamas „absoliučia idėja“, „absoliučiu subjektu“ arba „absoliutu“. Idėjos sugrįžimas iš kitabūties į save Hegelio interpretuojamas kaip susvetimėjimo įveika. Dvasios išsivadavimas iš gamtos ir materijos bei idėjos sugrįžimas įvyksta žmogaus, jo socialinio gyvenimo, dvasinės veiklos formų tapsme. Hegelis išskiria tris dvasios tapimo pakopas – subjektyviosios,

- objektyviosios ir absoliučiosios dvasios. Šiame tapse įvyksta galutinis absoliučios idėjos savęs išisąmoninimas, grįžimas prie loginio turinio. Kaip absoliučios dvasios formas Hegelis mini meną, religiją ir filosofiją, mene absoliuti idėja, Hegelio nuomone, gali būti matoma materijoje.
- 48 Žr. Athanasius Kircher. *Musurgia universalis*. Rome, 1650, S. 310f.
- 49 Naujas J. G. Waltherio „Musicalisches Lexicon“ leidimas žr. R. Schaal. *Documenta musicologica* 1/3. Kassel-Basel, 1953.
- 50 Žr. Michael Praetorius. *Syntagma Musicum III*. Faksimile – Nachdruck, hrsg. Von W. Gurlitt. Kassel u.a., 1978, S. 6–9.
- 51 Wiora, Walter. Die historische und die systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen. In *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1965*. Leipzig: Peters, 1966, S. 10–11.
- 52 Cit. iš A. B. Marx. *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch. Dritter Teil (Die angewandte Kompositionslehre)*. 3 Auflage. Leipzig, 1857, S. 202.
- 53 Architektualumo pavyzdžiu Genette nurodė herojinio epo ir modernaus romano sąveiką Jameso Joyce'o „Ulise“.
- 54 H. Mersmannas rėmėsi bazine formos idėja – periodu ir jo dalyba į 2 sakinius: klausiamąjį ir atsakantįjį. Todėl muzikos istorijoje jis skiria „dvinarių periodų“ kaitaliojamąsi: pirmieji – „klausiamieji sakiniai“ – pradeda stiliaus formavimąsi; antrieji – „atsakantieji sakiniai“ – galutinai sukristalizuoja stilių.
- 55 XX a. trečiame ir ketvirtame dešimtmečiais literatūros žanrus išsamiai tyrinėjo rusų literatūrologai. Buvo ginčijamasi dėl esminių klausimų. Išsiskyrė Michailo Bachtino ir Jurijaus Tynianovo pozicijos: Bachtinas tvirtino, kad žanras yra pastoviausia kolektyvinės orientacijos būdų, manifestuojančių baigtinumą, visuma. Ю. Н. Тынянов. Ода как ораторский жанр. In Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва, 1977, с. 227–252; Тынянов Ю. Н. Литературный факт. In Ю. Н. Тынянов. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва, 1977, с. 255–269; М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Москва, 1972; М. М. Бахтин. Эпос и роман. In *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, 1975. Susiklostė sociologinė literatūros žanro mokslo kryptis (V. Fričė, A. Ceitlinas, M. Junovič) ir formalistinė kryptis (J. N. Tynianovas, V. B. Šklovskis).
- 56 <http://imv.au.dk/~pba/Homepagematerial/publicationfolder/Genres.pdf> ??kitimas. Savireguliacija (autoreguliacija) kaip procesas yra grįžtamasis ryšys tarp sistemos sudėtinių dalių (posistemų, subjektų, elementų), vykstantis savaime (lot. *eo ipso*) sistemos viduje.
- 57 Jas 1962 m. pagrindė britų psichiatras, neuromokslininkas ir matematikas Rossas Ashby. Žr. W. Ross Ashby. Principles of the self-organizing system. In *Principles of Self-Organization: Transactions of the University of Illinois Symposium*, H. Von Foerster and G. W. Zopf, Jr. (eds.). London: Pergamon Press, 1962, p. 255–278.
- 58 Žr. Thomas C. Schelling. *Micromotives and Macrobehavior*, W. W. Norton and Co., 1978, p. 147–155.
- 59 Sinergetika – pastaraisiais dešimtmečiais besiformuojantis tarpdalykinis mokymas, apibūdinantis dinaminis ir progresuojančius holografines pasaulėvokos aspektus. Terminas padėtas vartoti aštuntu dešimtmečiu vokiečių fiziko G. Chakeno darbuose ir apibūdina tarpdalykinę mokslinių tyrimų kryptį, orientuotą į universalių saviorganizacijos procesų įvairiausių prigimties sistemose pažinimą. Sinergetika tiria saviorganizaciją: tokia charakteristika suteikiama tvarkingų ir organizuotų struktūrų atsiradimo sudėtingose nelinejiniu būdu besivystančiose sistemose procesams.
- 60 Sinergetika remiasi tūkstantmetėmis Rytų ir Vakarų mąstysenos idėjomis, pvz., pritaria Rytų mentalinės tradicijos archetipų visovės („viskas viskame“) ir Dao – bendro pasauliui ir žmogui kelio idėjoms.
- 61 Teksto supratimo hermeneutinis ratas aprėpia tekstą ir jį interpretuojančio suprantančio suvokėjo plotmę; teksto dabarties ir suprantančiojo istoriškumo plotmę bei dalies ir visumos aspektą. Hermeneutinis ratas įvardijamas kaip istorijos poveikį patiriančio suvokėjo pamatinė pažinimo struktūra.
- 62 Hans Georg Gadamer. *Grožio aktualumas. Menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė*. Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 32–55. Taip pat žr. Gadamer H. G. Apie supratimo ratą. In Gadamer H. G. *Istorija. Menas. Kalba*, sudarė ir iš vokiečių kalbos vertė Arūnas Sverdiolas. Vilnius: Baltos lankos, 1999, p. 27–34. Gadamer H. G. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr, 1960. Grondin J. *Einführung zu Gadamer*. Tübingen: Mohr, 2000, p. 125–134. Heidegger M. *Sein und Zeit*, 16. Auflage. Tübingen: Mohr, 1986, S. 151–154. Sverdiolas A. *Aiškinimo ratas. Hermeneutinės filosofijos studijos 2*. Vilnius: Strofa, 2003.
- 63 Martin Heidegger. *Sein und Zeit*, 16. Auflage. Tübingen: Mohr, S. 153.
- 64 Žr. Jeremy Hawthorn. *Moderniosios literatūros teorijos žinynas*. Vilnius: Tyto alba, 1998; Audronė Žukauskaitė. *Anapus signifikato principo: dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*. Vilnius: Aidai, 2001; Peter Barry. *Beginning Theory: an Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester University Press, 1995; John M. Ellis, *Against Deconstruction*, Princeton University Press, 1989.
- 65 <http://www.biblioteka.vpu.lt/zmogusirzodis/PDF/literaturologija/2002/zvir103-110.pdf>.
- 66 Jacques Derrida. *Of Grammatology*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1967, p. 45–67; *Apie gramatologiją*, vertė N. Keršytė. Vilnius: Baltos lankos, 2006; Struktūra, ženklas ir žaidimas humanitarinių mokslų diskurse, vertė N. Keršytė. In *XX amžiaus literatūros teorijos: antologija* (1–2 dalys), parengė A. Jurgutienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010.
- 67 Žr. *Derrida and Differance*, ed. Wood & Bernasconi, Warwick: Parousia Press, 1985, p. 1–5, cituojamas p. 1. Prieiga per internetą: http://lucy.ukc.ac.uk/simulate/derrida_deconstruction.html (žiūrėta 2013 05 12).
- 68 Dekonstrukcija dažnai suvokiama kaip požiūrių ir mąstymo dekonstravimo idėja. Postmodernistinis antipozityvizmas iškelė tokių atsiminimų arba faktų archyvų tyrinėjimo keblumus, interpretavimo skirtumus ir pateikė abejonę dėl taikomų teorijų ir metodologijų patikimumo. Tai įgalioja kritiškai vertinti metodologinį racionalizmą, tariamus „objektyvius“ faktus ir skatina ieškoti įvairių metodologinių perspektyvų derinių.
- 69 Laisvojo žanro sąvoką straipsnio autorė pasiūlė savo daktaro disertacijoje „Žanro ir žanrinės sąveikos problema šiuolaikinėje muzikoje“, argintoje 1990 m. Žr. Daunoravičienė, 1990, p. 13, taip pat Daunoravičienė, 1992, p. 102.
- 70 Žr. Kazimieras Kuzavinis. *Lotynų–lietuvių kalbų žodynas*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidykla, 1996, p. 486, 488.
- 71 Людмила Кудинова. *Название в музыке. К постановке проблемы. Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова*. Материалы научной конференции. Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Сборник 36, Москва: МГК, 2002, с. 99–110.
- 72 Wittgensteinas yra palikęs arpaštumų apie kai kuriuos kompozitorius. Jis rašė: „Mendelssohnas yra ne viršūnė, bet plokščialknis“, „Brahmsas dažniausiai yra Mendelssohnas be trūkumų“.

- „Ko trūksta Mendelssohno muzikai? Drąsios melodijos?“. Cit. iš Ludwig Wittgenstein. *Culture and Value*, edited by G. H. von Wright and H. Nyman, translated by Peter Winch. Chicago: The University of Chicago Press, 1984, p. 2, 21, 35. 1915 m. vasario 7 d. užrašuose Wittgensteinas pastebi, kad „muzikinės temos yra sakiniai tikraja šio žodžio reikšme. Todėl logikos esmės pažinimas nuves prie muzikos esmės pažinimo“, cit. iš Ludwig Wittgenstein. *Užrašai 1914–1916*. Iš vokiečių k. vertė Jurgita Noreikienė. Vilnius: Pradai, 2001, p. 59.
- ⁷³ Prieiga per internetą: <http://analize.lt/egzistencine-analize/filosofine-zaidimo-samprata/65-l-wittgensteinas.html#ixzz2bwLaLEPp> (žiūrėta 2013 07 02).
- ⁷⁴ Kaip teigia Tynianovas, konstruktyvaus faktoriaus ir medžiagos sąveika turi visą laiką įvairuoti, svyruoti, keistis, kad būtų dinamiška (Тынянов, 1977).
- ⁷⁵ Cit. iš Тынянов Ю. Н. Литературный факт. In Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. М., 1977, c. 255–269. Prieiga per internetą: <http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/poet4.htm> (žiūrėta 20130211).

Literatūra

- Adorno, Theodor W. *Philosophie der Neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1958.
- Andersen, Peter Bøgh. Towards an aesthetics of hypertext systems. A semiotic approach. In *Hypertext: concepts, systems, and applications*, edited by A. Rizk, N. Streitz and J. André. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 224–238.
- Andersen, Peter Bøgh. *Genres as Self-organising Systems*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Luhmann, 1994. Repr. in *Downward Causation. Minds. Bodies and Matter*, edited by P. B. Andersen, C. Emmeche, N. O. Finnemnn, P. V. Christiansen. Aarhus: Aarhus University Press, 2000, p. 214–260.
- Andersen, Peter Bøgh. The semiotics of autopoiesis. A catastrophe-theoretic approach. In *Cybernetics & Human Knowing*, Vol. 2, No 4, 1994, p. 17–38.
- Andersen, Peter Bøgh. Morphodynamic Models of Communication. In *Signs of Work, Semiosis and information processing in organisations*, edited by B. Holmquist, P. B. Andersen, H. Klein, R. Posner. New York: Walter de Gruyter, 1996, p. 151–216.
- Baudrillard, Jean. *Simuliakrai ir simuliacija*. Vilnius: Baltos lankos, 2002.
- Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Cage, John. 1961. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961.
- Carroll, Noël. *Art in Three Dimensions*. Oxford, Oxford University Press, 2010.
- Dahlhaus, Carl. Exemplum classicum und klassisches Werk. In *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, hrsg. von H. and R. Koselleck. München, Fink, 1987, S. 591–594.
- Dahlhaus, Carl und Mayer, Günter. Zur Theorie der musikalischen Gattungen. In *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Band 10, Systematische Musikwissenschaft, hrsg. von C. Dahlhaus und H. de la Motte-Haber. Wiesbaden: Akademische Gesellschaft Athenaeon in Verbindung mit Laaber-Verlag, 1982, S. 109–170.
- Dahlhaus, Carl. Der Werkbegriff als Paradigma. In *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Band 10, Systematische Musikwissenschaft, hrsg. von C. Dahlhaus und H. de la Motte-Haber. Wiesbaden: Akademische Gesellschaft Athenaeon in Verbindung mit Laaber-Verlag, 1982, S. 90–100.
- Dahlhaus, Carl. Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffes. In *Österreichische Gesellschaft für Musik*, Beiträge 1970/71. Kassel 1971, S. 9–26.
- Dahlhaus, Carl. *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1978.
- Dahlhaus, Carl. Was ist eine musikalische Gattung? In *Neue Zeitschrift für Musik*, 1974, No. 10, S. 620–625.
- Dahlhaus, Carl. Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. In *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*, Gedankenschrift Leo Schrade, hrsg. von W. Arlt und andere. Bern. München: Francke, 1973, S. 840–895.
- Dahlhaus, Carl. Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerkes in der neuesten Musik. In *Die Neue Zeitschrift für Musik*, 130, 1969, S. 18–22.
- Daunoravičienė, Gražina. The antinomic structure of musical form: a dialogue between its interpretations in the twentieth-century research. In *Lietuvos muzikologija*, t. 2, Vilnius: LMA, KFMI, 2001, p. 48–59.
- Daunoravičienė, Gražina. Muzikos žanro ontologija. In *Baltos lankos*, Nr. 9, 1997, p. 29–76.
- Dickie, George. The Institutional Theory of Art. In *Theories of art Today*, edited by N. Carroll. Madison: The University of Wisconsin Press, 2000, p. 93–108.
- Dickie, George. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1974.
- Dickie, George. *Aesthetics, An Introduction. Traditions in philosophy*. New York: Pegasus, 1971.
- Finscher, Ludwig: Gattungsbewusstsein und Terminologie. Anmerkungen zum Gebrauch gesellschaftsmusikalischer Termini im Umfeld der Wiener Klassik. In *Gesellschaftsmusik, Bläsermusik, Bewegungsmusik*. Unter Mitarbeit von Chr. Brüstle u. a., hrsg. von S. Mauser und E. Schmierer. Laaber: Laaber-Verlag, 2009, S. 15–19.
- Foucault, Michel. *Diskurso tvarka*. Iš prancūzų kalbos vertė M. Daškus, Vilnius: Baltos lankos, 1998.
- Friedman, Ken; Smith, Owen; Sawchyn, Lauren. *The Fluxus Performance Workbook*. A Performance Research e-publication, 2002.
- Friedman, Susan Stanford. Definitional Excursions: The Meanings of modern / Modernity / Modernism. In *Modernism / Modernity*, Vol. BGHT, No. 3, The John's Hopkins University Press, 2001.
- Gadamer, Hans Georg. *Truth and Method*, 2nd rev. edition, trans. J. Weinsheimer and D. G. Marshall. New York: Crossroad, 2004.
- Greimas, Algirdas Julius. *Struktūrinė semantika. Metodo ieškojimas*. Iš prancūzų kalbos vertė K. Nastopka, Vilnius: Baltos lankos, 2005.
- Greimas, Algirdas Julius. *Semiotika. Darbų rinktinė*. Sudarė ir vertė R. Pavilionis. Vilnius: Mintis, 1989.
- Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford University Press, 1992.
- Husmann, Heinrich. The Enlargement of the Magnus Liber Organiand the Paris Churches of St-Germain-l'Auxerrois and Ste-Geneviève-du-Mont. In *Journal of the American Musicological Society* 16, 1963, p. 176–203.
- Husmann, Heinrich. *Einführung in die Musikwissenschaft*. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1958.
- Jauk, Werner. Multisensorische Künste. Musikalisierung der Künste des „common digit“ und der „re-defined body“. In *Techno-Visionen. Neue Sounds, neue Bildräume*, hrsg. von Sandro Droschl, Christian Höller & Harald A. Wiltsche. Wien-Bozen: Folio-Verlag, 2005, S. 94–111.

- Jauk, Werner. Musik als modellbildendes Medium für eine Theorie der Medienkunst. In *Beiträge zur Elektronischen Musik*, Sonderband zur Ringvorlesung „Die Klangwelt am Rand der Datenautobahn“, Bd. 12, Medienkunst, hrsg. von R. Höldrich, Graz, 2005, S. 59–71.
- Kapp, Reinhard. Werk und Geschichte (als eine Art Einleitung). In *Werk und Geschichte: musikalische Analyse und historischer Entwurf*, Rudolph Stephan zum 75. Geburtstag, Mainz: Schott, 2005, S. 7–48.
- Kluge, Reiner. Zum Begriff „Musikalische Gattung“. In *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 1974, Heft 2, S. 117–122.
- Kunze, Stefan. Überlegungen zum Begriff der „Gattung“ in der Musik. In *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens*. Referate der Kieler Tagung 1980, hrsg. von F. Krummacher, H. Schwab, Kassel und andere: Bärenreiter, 1982, S. 5–9.
- Lobanova, Marina. *Musical Style and Genre: History and Modernity*, *Contemporary Music Studies Series*, trans. Kate Cook, Taylor & Francis Group, 2000.
- McCalla, James. *20th Century Chamber Music*. Routledge Studies in Musical Genres Series. Taylor & Francis Group, 2003.
- Malecka, Teresa. Tożsamość gatunku a przesłanie. Twórczość Zbigniewa Bujarskiego. In *Dzieło muzyczne. Archetyp. The musical work and its archetype* (2), pod redakcją Anny Nowak. Bydgoszcz: Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, 2006, p. 175–184.
- Martináková-Rendeková, Zuzana. Systems theoretical approach to music and musical work (structure, process, function). In *The Musical Work, its Aesthetics, Structure and Reception* (1). Bydgoszcz: Akademia muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego, 2005, p. 59–69.
- Mauser, Siegfried. Expansion und Auflösung des Gattungsgefüges im 20. Jahrhundert. In *Theorie der Gattungen. Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 15, hrsg. von S. Mauser. Laaber: Laaber-Verlag, 2005, S. 239–244.
- Mehler, Alexander. Stratified Constraint Satisfaction networks in Synergetic multi-agent Simulations of Language Evolution. In *Artificial Cognition Systems*, edited by A. Loula A, R. Gudwin R, J. Queiroz, Idea Group: Hershey, 2006, p. 140–174.
- Mehner, Klaus. Ästhetische Aspekte einer Gattungstheorie der Musik. In *Handbuch der Musikästhetik*, hrsg. von W. Kaden, W. Siegmund-Schultze, Leipzig, 1979, S. 251–273.
- Mr. Fluxus. *Kolektyvinis Jurgio Mačiūno (1931–1978) portretas*. Sudarė Emettas Williamsas ir Ay-O, vertė I. Vizbaraitė. Vilnius: Baltos lankos, 2009.
- The Musical Work: Reality or Invention?*, edited by M. Talbot. Liverpool University Press, 2000.
- Neale, Stephen. *Genre and Hollywood*. London: Routledge, 2000.
- Oesch, Hans. Musikalische Gattungen bei den Naturvölkern: Untersuchungen am vokalen und instrumentalen Repertoire des Schamanen Terhin und seiner Senoi-Leute vom Stamme der Temiar am oberen Nenggiri auf Malakka. In *Musikästhetik, Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 1, hrsg. von H. de la Motte-Haber, Laaber, 2004, S. 371–394.
- Pattee, Howard H. Instabilities and Information in Biological Self-Organization. In F. E. Yates (ed.) *Self-organizing Systems. The Emergence of Order*. New York: Plenum, 1987, p. 325–338.
- Pattee, Howard H. Simulations, Realizations, and Theories of Life. In *Artificial Life I*, edited by C. Langton. Redwood City, CA: Addison-Wesley, 1988, p. 63–77.
- Peitigen, Heinz Otto; Jürgens, Hartmut; Saupe, Dietmar. *Chaos und Fraktale*. Berlin: Springer-Verlag, Stuttgart, Klett-Cotta Verlag, Heidelberg GmbH & Co, 1992.
- Praetorius, Michael. *Syntagma Musicum III* (1619), trans. and edited by J. Kite-Powell. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Rabl, Günther. Das musikalische Kunstwerk im Zeitalter des medialen Dokumentarismus. In *Zur Wahrnehmung zeitgenössischer Musik*, hrsg. von E. Schimana und J. Gründler. Graz, 2002, S. 90–94.
- Roig-Francoli, Miguel A. *Understanding Post-Tonal Music*, Boston: McGraw-Hill, 2008.
- Rother, Steffen. *Die Herausforderung des Werkbegriffs bei John Cage*. Grin Verlag, 2009.
- Saunders, Peter Timothy. *An Introduction to Catastrophe Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Schlemm, Wilhelm. Musikproduktion. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil Bd. 6, hrsg. von L. Finscher, zweite, neu bearbeitete Ausgabe. Kassel u. a., 1997, S. 1534–1551.
- Schönberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*, edited by G. Strang. New York: St. Martin's Press, 1967; reprinted London: Faber & Faber, 1985.
- Seidel, Wilhelm. *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.
- Stephan, Rudolf. *Werk und Geschichte*, Mainz: Schott, 2005.
- Stephan, Rudolf. *Neue Musik und Tradition*, Laaber; Laaber Verlag, 1990.
- Suppan, Wolfgang. *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik*. Mainz, London, New York, Tokyo: Schott, 1984.
- Strohm, Reinhard. "Opus": an aspect of the early history of the musical work-concept. In *Complexus effectuum musicologiae*. Studia Mirosława Perz septuagenario dedicata, hrsg. von T. Jez. Kraków: Rabid, 2003, p. 309–319; Wiederabdruck In *Musik des Mittelalters und der Renaissance: Festschrift für Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*, hrsg. von R. Kleinertz, Chr. Flamm und W. Frobenius. Hildesheim: Olms, 2010, p. 205–217.
- Strohm, Reinhard. Der musikalische Werkbegriff: Dahlhaus und die Nachwelt. Versuch einer Historisierung in drei Phasen. In *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität*, hrsg. von H. Danuser, P. Gülke und N. Miller in Verbindung mit T. Plebuch. Schliengen: Argus, 2011, S. 265–278.
- Šliogeris, Arvydas. *Daiktas ir menas: du meno kūrinio ontologijos etidai*. Vilnius: Mintis, 1988.
- Tadday, Ulrich. Musikalische Körper – Körperliche Musik. Zur Ästhetik auch der populären Musik. In *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 1, hrsg. von H. de la Motte-Haber. Laaber, 2004, S. 395–407.
- Tarasti, Eero. *Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Ungeheuer, Elena u. a. Komponieren mit dem Computer. In *Elektroakustische Musik, Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 5, hrsg. von E. Ungeheuer. Laaber: Laaber Verlag, 2002, S. 143–160.
- Vitgenšteinas, Liudvigas. *Rinktiniai raštai*. Iš vokiečių ir anglų kalbų vertė Rolandas Pavilionis. Vilnius: Mintis, 1995.
- Waters, Simon. Beyond The Acoustic. Hybrid Tendencies in Electroacoustic Music. In *Music, Electronic Media and Culture*, hrsg. von S. Emmerson, Aldershot, 1997, S. 4–47.
- Wiora, Walter. *Das musikalische Kunstwerk*. Tutzing: Schneider, 1983.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen. Philosophical investigations*, trans. G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker and J. Schulte; revised fourth edition by P. M. S. Hacker and J. Schulte. Malden, Oxford and Chichester: Wiley Blackwell, 2009.

- Арановский, Марк Г. Структура жанра в современной ситуации в музыке. In *Музыкальный современник*. Выпуск 6. Москва: Советский композитор, 1987, с. 5–44.
- Дауноравичене, Гражина. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки. In *Laudamus*. Москва: Композитор, 1992, с. 99–106.
- Дауноравичене, Гражина Ляоновна. *Проблема жанра и эанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975–1985 годов)*, автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Вильнюс, 1990.
- Кроче, Бенедетто. *Эстетика как наука и как общая лингвистика*, часть 1. Москва, 1920.
- Лиотар, Жан Франсуа. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? In *Иностранная литература*, № 1, 1994, с. 47–61.
- Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков*. Памятники музыкально-эстетической мысли, составитель В. П. Шестаков. Москва: Музыка, 1971.
- Шаповалова, Людмила, В. *О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости*. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Киев: КГК им. П. И. Чайковского. 1984.
- Тынянов Юрий Николаевич. Литературный факт. In Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. М., 1977, с. 255–269.
- Холопов, Юрий Николаевич. Музыкальные формы классической традиции. Статьи, материалы, составитель Т. С. Кюрегян, Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012.

Summary

The research was instigated by the need to reflect on the content transformations of the categories and concepts of art theory within the medium of postmodernity. The most important object of the article – music genre – and its processes were interpreted against the backdrop of critical reflection, deconstruction and pluralism, which flourished under conditions of “postmodern turn”. The devaluated conception of the united world, disregard for fundamentality of thinking, methodological rationality and objectivity on the basis of “physical” reasoning (i.e. data or evidence) as well as “The Resistance to Theory” (Paul de Man) or “no-love theories” (Aušra Jurgutienė) permeated the attitudes of scientific reflection on the phenomena. New insights into art criticism absorbed considerations related to postmodernist philosophy, literary theory, cultural anthropology, linguistics, communication, media theory and others. However, their insights into art history texts were often transposed almost mechanically, bypassing the barriers of critical distance. Consequently, “alien dreams” (Gilles Deleuze) manifested in art criticism, which is the interception and further interpretation of ideas rather than independent creation of new paradigms. The interlacement of propositions developed using innovative insights yet feebly based on art practice already demands for a neo-positivist review.

The article discusses genre epistemology on the basis of philosophies by Wilhelm Dilthey (1883) and Benedetto Croce (1902, 1912, 1920, 1934), which mandated non-physical by nature sciences of spirit (*Geisteswissenschaften*) to refrain from taking over the methods used by biologists and zoologists and applying them for systematisation of their phenomena into origin classes, genus and species. In *Aesthetics* (1902), Croce argued that derived literary types and genre titles are logically deduced abstractions similar to genus and class nominations used in natural sciences by Dilthey, thus disregarding the uniqueness and distinctiveness of an artwork. Similar anti-positivist considerations in discourses of art criticism emerged during the 1960s and 1970s. Resonating with the idea of the “The Death of the Author” by Roland Barthes (1967), music analysts announced disintegration of the traditional language of music (*Zerfall der traditionellen Sprachhaftigkeit von Musik*; Stephan, 1985) and issued the verdict regarding disappearance of musical form phenomenon from music composition of the 20th century (*Formzerfall, Zerfall der Gesamtform, Formlösigkeit*; Dahlhaus, 1971; 1978). While a positivist approach to the form of music was grounded in Aristotle’s doctrine of hylomorphism (Gr. ὕλη, *hyle* – matter, μορφή, *morphē* – form), which underlines harmonious relation between matter and form, the *Formzerfall* verdict was based on the thesis by Theodor Adorno (1949) who maintained that composers of 20th century modernism and post-war avant-garde utilised the “substantive” side of composition, escalating focus on work with the material of an artwork. Fetishism of composing material as well as indeterminist trends of formation inevitably resulted in a crisis of the artwork concept and typology (genre) of music.

Declaring manifestos on the “death” of music genre, music theoreticians mentioned the distuned central element of music practice, namely, the correlate of an artwork (opus) and its type (genre) (Dahlhaus, 1971). The idea of the “death” of an artwork as well as a music genre was then taken over by trends of composition indeterminism in works and environment of Cage (Brown, Wolff, Feldman, Ichihyanagi), large-scale aleatoric music (Boulez, Stockhausen, Berio, Ligeti, Penderecki) and stochastic music and musical graphics of Xenakis (Brown, Feldman) (Cage, 1959; 1961; Rother, 2009). This provoked the expansion of the conception of a musical artwork as well as new formulations, one of which was suggested by Peter Bürger (Bürger, 1974). However, crisis of the artwork conception as well as the end of the cultural epoch of “Stück” or “work” (which was often a declaration rather than reality in art) do not negate the possibility of analytical operations aiming for typology as the phenomenon of a “genre” was long witnessed in those art practices, which had an established significance of music playing rather than the paradigm of an artwork. With the help of concepts rooted in Aristotle’s philosophy, such as

ergon (Gr. ἔργον – work) and *energeia* (Gr. ἐνέργεια – potentiality) or *entelchéia* (Gr. actuality) and differences in their meanings in terms of art practice (Harris, 1744; Herder, 1793–1797), significance of an artwork as *energeia* or the act of playing music and typifying designation are apparent in professional monody that negates substantiality (Indian raga, Azerbaijani Mughams, etc.), folklore, jazz, opuses of Cage, Fluxus artistic activity, etc.

The thesis on “the death of art”, which emerged as the so-called *ready-made* idea (Marcel Duchamp’s *Fontaine*, 1917) and was even more specifically materialised in Fluxus destruction actions and manifestos – evidenced the contraversion and simulation of art practice. In the context of postmodern art, the revolutionary declaration of George Maciunas on art being totally unnecessary (1964) actualised the need for a new point of view in interpretation. One of them was offered by George Dickie, who defined artwork as “the status of candidate for appreciation”: it is declared by the author’s intention, attitude expressed by an author toward the creative product and other members of the world of art that recognise it (Dickie 1974; 2000). Naming the controversial transformation of one antithesis into another and the state in the context as “simulation” (Baudrillard, 1981), Jean Baudrillard maintained the state of postmodern phenomena: the space is filled with copies (reflections) that do not mirror the original. Simulation of theories and scientific methods released a number of unproved “truth of art” statements into wide circulation. However, this perversion may be interpreted as an intellectual “draft” of the post-historic epoch, which aired scientific genres, filled with positivism and established new traditions of contemplation. Depressive state of the most important musical categories (genre, style, form, artwork) and distance, which is disadvantageous for more conceptual interpretations (upon the lack of historic retraction), as well as postmodern pluralism of interpretations promote the need for intricately simple and structured image.

It can be observed that the concept of music genre exists in the state of simulacrum as a paradoxical, artificial, open and polysemantic concept, a “hyperreal shadow,” which left behind its “original” and explicitness in times of positivist contemplation and interpretational lexicon of music of the past. The concept “fades out” in discourses of contemporary music, its relevance growing weaker as well as explicitness and conceptual functions. The article aims to ascertain whether the contemporary body of music still carries the typifying gene. From the outside, it might seem that artefacts created by a super-individual artistic intellect often no longer demonstrate a genre tradition; consequently, three solutions are possible (Daunoravičienė 1997, p. 30–31):

- To divide all creative work of present composers into two conditional groups: on one side, related to the tradition of music genre and on the other – ignoring and

negating the tradition; thus, relocating the latter group outside the scope of music genre science.

- To announce the finality of genre tradition, acknowledge its limited historic relevance, underline non-universality of this art category, recognise it as compromised and unable to grant ontic meaning to new music practice.
- To rethink the status of music genre and the nature of functioning in composing practice medium of modernism and postmodernism. Anti-, quasi-, poly- or simply genreless music opuses may be treated as an intense and dynamic continuation of genre tradition.

From the most generic point of view, music genre is a tradition, a hereditary typological commonality of artworks, defined as a genotype of music (definition by Grażina Daunoravičienė; Дауноравичене 1990, p. 11), one of the instruments of identity that penetrates music composition evolution with changing actualisations as well as products created by the super-individual artistic intellect of the 20th–21st centuries. From the point of view of bio-art, the universal development law of constantly modulating forms of music genres was discussed by Kluge (1974), Aranovskij (1987), Shapovalova (1984) and other theoreticians who divided the development of a specific genre into three potential developmental phases: origination (*Die Entstehungsphase*), blooming (*Die Blütezeit*) and decline or dissolution (*Phase des Vergehens*) – concepts developed by Kluge. The author of the article suggests changing Kluge’s concept *Vergehen* into another German compound concept *Aufhebung*, which colligates two alternatives of the ontic genre development, namely, its dissolution, as well as its survival (remaining).

The so-called historical accumulations of genres or macro-systems function based on similar bio-art mechanisms, which can be discerned in “life” of a separate genre. The interaction of genres and their distinctive features is considered to be a new form of universal and versatile relations between the “old” (“giving”) and “new” (“taking”, developing) genre macro-systems. On the other hand, a particular genre of music (system), and genre macro-system that integrates it on a higher level can be seen as a relationship between a micro- and macro-system, emphasizing identity of the recent evolutionary principles (formation – stabilization – destabilization). Therefore, a separate music genre, system agent (concept of Schelling) and genre macro-systems gain the status of a more intricate self-organising multi-agent system. The nature of a genre as a self-organising system in literature was recognised by Andersen (1994, 1996) and in music by Martináková-Rendeková (2005). The growing distinction of consistent patterns of new processes allows describing dynamics of genres by prognosticating and acknowledging breaking points, crises and leaps that are fatal for further development of a system. The article raises two consistent patterns of self-organising systems that

expand the concept of music genre macro-systems. The first one underlines energy exchange with an external cultural medium achieved by a macro-system (which is an aspect of an open system); it is implemented through formation of a “new” system/macro-system taking over active ideas from the “old” system/macro-system and vice versa, the latter radiating such ideas during the development of the new ones. The second one reveals that self-organisation mechanisms suppose features particular to rise, stabilisation and self-destruction of spontaneously ordered structures in such systems (the symbolic order of *Entstehung – Blütezeit – Aufhebung* cycle). Mechanisms applicable to transition of the aforementioned structures from chaos to order and back are universal and independent of the nature of elements that comprise a self-organising system; thus, they interrelate processes particular to animate and inanimate nature, people and social life. The status of a self-organising multi-agent system recognised in a music genre system/macro-system suggests yet another functionality feature, namely, the principle of mutual similarity, which confirms the recursive of fractal nature of development particular to a genre system/macro-system.

Consistent patterns particular to a genre macro-system suggest that in the future, music avant-garde and post-avant-garde of the 20th century and the beginning of the 21st century may possibly mark the beginning of yet another “chromatization” of the genre system. This period is characteristic of radical, interacting and at the same time passionate processes particular to the creative medium. The majority of music composing parameters of the second half of the 20th century – from the micro-level (musical sounds), compositional syntax and formation strategies to artistic concepts of new sounds (graphic, intuitive, electronic, computer, multimedia and other music) – manifests in “seismic” states. From the point of view of genre ontology, interpretation of the systemic “explosion” is also aided by the idea of cultural development recurrence (Spengler, Huizinga, Toynby), which helps explaining the occurring processes as a global interplay between the “old” and “new” (chromatization) or between “giving” and “taking” (becoming) genre microsystems and its elements (genre-agents). At the same time, it resonates with insights of Lyotard that underline the catastrophic, chaotic and unpredictable nature of our cultural development. We can only hypothesize on the systemic scope of this cataclysm of genre development, as interpretation of observation requires a historic distancing.

Processes that took place in the medium of music creation during the period of the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century are generalised in the article using deconstruction of genre ontic status (based on the concept of Derrida). The creation of the subsistence image of the deconstructed music genre accentuates the specific function of the typified music genre, which was

preserved in post-modernity and boosts the readability of texts (Greim). The dynamics of the contemporary music genotypes (genres) is interpreted in the article in respect of the status of three typological music works: the binary of the traditional mono-genre and poly-genre is supplemented with the classifying concept of the free genre or libro-genre (the concept suggested by Daunoravičienė in 1990). The etymology of the term is comprised of two most important meanings of the word: the “free” genre (Lat. *libertās* – freedom) and “discussed” or “considered” genre (Lat. *libro* – consider, weigh). The establishment of this typological status and term for artworks was motivated by two reasons: first, the aim to contribute to terminology in respect of the typological “remainder”, which unavoidably exists in the media of formation and deformation (origin and self-destruction) of caesural systems/macro-systems. The second being the aim to overcome the methodological contradiction between the morphological (genre as aesthetic absolute) and phenomenological (genre as a historic relative) points of view.

The processes of genre metamorphosis that took place in music composition during the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century are interpreted in the article as four trends of genotypic statuses:

Old traditions/macro-system **mono-genres** (symphony, opera, cantata, sonata, quartet, etc.) function in the form of recomposed, mutated, hybrid, mixed genre (*mixto genre*) or otherwise nominated. The relevance of one or another genre is determined by both individual needs of artists and general art trends (as mentioned before; the relevance of genre canons is one of the distinctive features of postmodernism). Music **poly-genres** (symphony-concert, symphony-concert-cantata, instrumental theatre-concert mixtures, poly-genres unannounced by composers, etc.) are distinguished by high level of genre dialogue and fill the vast medium of inter-genre music of the 20th century. Poly-genres may be identified by authors or analysts naming bi- or poly-genres that are unannounced by composers. Various and multi-agent inter-genre media are created and defined by an individual point of view of a composer.

In case of a **free genre** or libro-genre, a composer manifests principled disassociation of a composition with traditions and nominations of a genre. However, this paradoxical situation only confirms the concept of genre norms and their limits being still alive in the cultural consciousness. Provisions and instruments used for typifying genres absorb the philosophical game concept and the idea of “family resemblance” of Wittgenstein (1995) – the idea of a complex network made of layered and cross-linked similarities. In the creative process, spontaneous type marking becomes evident using names of opuses attributed to the neo-programme as well as nominations of “musicians” and “victims of music” (*Opfer*). Yet another typological commonality or “family

resemblance” becomes apparent once composers signify constructive ideas and compositional features (“staging” the pitch position of the system; conceptualised composition features, peculiarities of the formation process, technological headlines, etc.). The free genre (libro-genre) has a characteristic double coding as radical shift in typifying frequently coexists with remains of genre tradition latently persisting in the subliminal mind of an opus. Spontaneous type marking signifies the search for common forms of latent opus genotypes and suggests potential names for genotypes of the new tradition.

Mono-genres of the new tradition that emerged in the second half of the 20th century proclaim the ideas of change and the spontaneity of emerging orderliness, and self-organisation – formation and deformation – of complex systems. Mono-genres that could possibly be attributed to the new tradition (macro-systems) emerged in multimedia projects of the 20th century that linked the ideas of an action, process and show (an action, happening, performance, multimedia, musical sculptures and their exhibitions, music painting, music documentary, music meetings, space music, music for animations and demonstrations, etc.). The following could be treated as a hypothesis (mono-genres of the new tradition) of new music types (genotypes): musical theatrical play (theatre of the absurd, theatre of dance, theatre of song), instrumental theatre (concept of Kagel), stages, etc. Features of these typological neologisms are still intertwined and not yet crystallised, which is particular to the stage of genre emergence; however, it is obvious that a portion of aforementioned nominations could become part of the new genre macro-system.

Three typological statuses of genre processes – mono-genre, poly-genre and the free genre (libro-genre) – and four

of its forms in the sense of dynamics of genre macro-systems (mono-genre of the old tradition – poly-genre – the free genre and mono-genre of the new tradition) demonstrate a possible systematic caesura of change in macro-systems and, on the other hand, raises the problem of the analysis method for specific opuses. To identify the essence of a genre of a specific piece of music, the author of the article suggests an algorithm of a specific genre analysis, a sequence of analytical actions aimed at defining the genre *de facto* (the algorithm was introduced in 1990). The scheme of five analytical procedures is suggested (with solution options):

- to identify the representational degree of genre system features/criteria;
- to accentuate features of other genres and the nature of their representation;
- to describe the nature of coexistence of different genre features;
- to identify the structure of the genre;
- to name the genre *de facto*.

The discussed chain – mono-genre of the “old” tradition – poly-genre – libro-genre – mono-genre of the new tradition – demonstrates the relations between genotypic structures as a state of *inter differentias specificas*, which is particular to music composition of the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century. This angle reveals complex metamorphoses of the level of a genotype and attempts finding the change hypothesis (felt intuitively by researchers) applicable to genre systems (macro-systems) as well as prognosticates the future vision. This attitude reflects the specific typological form on our cultural philosophy and art processes, mirroring the consciousness of pluralistic postmodern culture.