

Aistė VALENTAITĖ, Audra VERSEKĖNAITĖ

Kvodlibeto kompozicinių principų apraiškos XX a. koliažuose

*Manifestations of the Compositional Principles of the Quodlibet
in Collages of the 20th Century*

Anotacija

Straipsnyje gvildenami svetimos medžiagos implikavimo būdai senoviniuose kvodlibetuose ir XX a. koliažuose. Pasitelkus Kurto Gudewillio, Marios Rikos Maniates, Jono Klimo, Natalijos Simakovos kvodlibetų tipologines klasifikacijas, siekama atskleisti senovinių ir šiuolaikinių kvodlibetų ypatumus, taip pat kvodlibetų ir XX a. koliažų kompozicinius principus, pagrindinius panašumus ir skirtumus.

Reikšminiai žodžiai: kvodlibetas, koliažas, svetima medžiaga, simultaninis ir konsekutyvinis koliažas.

Abstract

The article considers the ways of implicating foreign material in ancient quodlibets and collages of the 20th century. With the help of typological classifications of quodlibets of Gudewill, Maniate, Klimas, and Simakov, it is sought to reveal peculiarities of ancient and contemporary quodlibets, the compositional principles of quodlibets and collages of the 20th century, as well as essential similarities and differences between them.

Keywords: quodlibet, collage, foreign material, simultaneous and consecutive collage.

XX a. muzikinė panorama – itin įvairialypė ir stilistiškai marga. Muzikinių eksperimentų lauku tapo naujos kompozicinės technikos (dodekafonija, serializmas, aleatorika, sonorika ir kt.), formos ir tradiciškai muzikos kalbos parametrų hierarchijos paribiuose vyravusių elementų (tembro, faktūros) iškėlimas į pagrindinį planą. Tačiau praėjusio šimtmečio muzikos žanrų sąrašas buvo papildytas tik keliais naujais pavadinimais: greta XX a. antroje pusėje pradėdamų kurti žanriniu ir stilistiniu pliuralizmu – muzikos, teatro, dailės, kino ir choreografijos elementų samplaika – pagrįstų hepeningų, performansų, susiformavo muzikinis koliažas¹. Koliažą muzikoje galima apibūdinti kaip kompozicinę techniką ir žanrą, kuriame gretinamos įvairios citatos, stiliai, faktūros. Pagrindiniu muzikinių koliažų principu tampa įvairiausios pasiskolintos medžiagos implikavimas naujame muzikos kontekste. Žinoma, svetimos medžiagos citavimas Europos muzikinėje kultūroje anaipol nebuvo naujas reiškinys (juk jau Renesanso epochoje gyvavo įvairūs žanrai, kuriuose sintezuojama svetima medžiaga – parodinės mišios, motetai, kvodlibetai), tačiau koliažo technikos įsitvirtinimas XX a. viduryje į muzikos meną įnešė nemažai naujovių. Muzikiniai koliažai iškilė kaip reakcija į griežtą serializmą. Daugelis koliažų kūrėjų (pvz., Charlesas Ivesas, Berndas Aloisas Zimmermannas, Luciano Berio, George'as Rochbergas ir kt.) pirma išmėgino dodekafoniją ir tik vėliau, postserializmo laikotarpiu (apytikriai nuo 1960 m.), ėmė kurti stilistiškai nevienalytę muziką. Muzikos citatos pradėtos implikuoti ne pavienėse kūrinio padalose, o visame kūrinyje, – tai ir tapo esminiu kompozicijos elementu (trafaretiniais postmodernaus koliažo pavyzdžiais laikytina

Berio kūrinio „Sinfonia“ III dalis, taip pat Rochbergo „Music for the Magic Theater“, Zimmermanno „Die Soldaten“, Iveso IV simfonija ir kt.). Muzikiniai skoliniai koliažuose būdavo transformuojami arba kartais neatpažįstamai pakeičiami. Taip kompozitoriai siekė įprasminti senąsias muzikos kultūras šiuolaikiniame kontekste. Pasak Roberto P. Morgano, „svetima medžiaga koliažams buvo renkama iš visiškai skirtingų šaltinių – į kūrinių galėjo būti implikuojamas grigališkasis choralas, Renesanso polifonija, barokinės figūracijos, XIX a. pabaigos chromatizmai ir kiti stilistiniai elementai. Visi šie skoliniai buvo laisvai jungiami į eklektinį mišinį“ (Morgan, 1991, p. 411).

Pirmaisiais koliažo žanro pavyzdžiais laikytinos amerikiečių kompozitoriaus Charleso Iveso (1874–1954) kompozicijos. Jose gausu svetimos muzikinės medžiagos: pagrindinis sluoksnis buvo kuriamas iš cituojamos muzikos, o kituose faktūros sluoksniuose įpinamos įvairios melodijos siejosi su pagrindinio sluoksnio muzikine medžiaga melodiniu, ritiminiu panašumu, žanriniu aspektu arba nemuzikinėmis asociacijomis (J. Peter Burkholder). Tokių kūrinių efektas primena nesąmoningus atminties ar sapnų šuolius, kai per asociacijas nuo vienos minties peršokama prie kitos (pvz., Iveso IV simfonija (1910–1916); „Washington's Birthday“ (1915–1917) kaimo vakarėlio šokis; „The Fourth of July“ (1914–1918) atostogų šventės fragmentas; taip pat koliažo technika pasitelkiama ir kūrinio „Three Places in New England“ II dalyje („Putnam's Camp (1914–1920) siekiant perteikti sapnus). Pagrindinis Iveso koliažų bruožas tas, kad pasiskolinti muzikos fragmentai „klijuojami“ ant muzikinės struktūros, kuri jau pati savaime (be skolinių) yra

rišli ir nuosekli². Koliažuose, priešingai nei kitose svetima medžiaga pagrįstose kompozicijose, tik kai kurie skoliniai funkcionuoja temos ar ryškios melodijos pavidalu. Kiti pasiskolinti elementai tiesiog sudaro papildomus muzikos sluoksnius, tirština faktūrą.

Išanalizavus Iveso, Berio, Zimmermanno, Rochbergo ir kitų kompozitorių kūrybą svetimos medžiagos implikavimo aspektu, paaiškėja, kad jie (ypač Ivesas) įvairios svetimos medžiagos sintezavimo manierą eksponuoja ne tik koliažo kūriniuose. Štai, pavyzdžiui, Ivesas svetimos medžiagos samplaikas kūrė ir IV simfonijoje (1910–1916), „Washington's Birthday“ iš simfonijos „The New England Holidays“ (1904–1913), „Three Places in New England“ (1910–1914), taip pat ir kvodlibetuose „Study No. 20“ fortepijonui (1908–1914), TSIAJ smuikui, violončelei ir fortepijonui (1914), „Waltz-Rondo“ fortepijonui (1911). Žinome, kad kvodlibetas, kaip ir XX a. koliažas, grindžiamas skirtingų melodijų ir tekstų sąveika. Atsiradęs Renesanso epochoje, įsitvirtinęs Baroko (Melchioro Francko, Ludwigo Senfljo, Johanno Sebastiano Bacho kūryboje) ir Klasicizmo epochos (Wolfgango Amadeaus Mozarto) kompozitorių kūriniuose, kvodlibeto žanras buvo įdomus ir XX a. kompozitoriams Ivesui, Kurtui Weillui, Peteriui Schickele'ei, Donaldui Martino ir kt.

Paviršutiniškas kvodlibeto ir koliažo palyginimas atskleidžia akivaizdų jų kompozicinių principų panašumą. Kompozicinės technikos aspektu koliažai labai artimai siejasi su senoviniais ir XX a. kvodlibetais, kuriuose taip pat sintezuojamos pačios įvairiausios melodijos ir tekstai (vienas būdingiausių senovinio kvodlibeto bruožų – daugiategstiškumas). Tačiau kvodlibetuose muzikos skoliniai dažniausiai aiškiai pastebimi, iškeliami į pagrindinį faktūros sluoksnį ir ne taip akivaizdžiai transformuojami. Koliažo technika yra sudėtingesnė tuo požiūriu, kad svetimos medžiagos citatos implikuojamos kiekviename faktūros sluoksnyje. Tai suponuotų prielaidą, kad koliažas – savotiška šiuolaikinė kvodlibeto žanro versija nauju pavadinimu. Tačiau šią prielaidą paneigia Iveso kūryba, kurioje randame ir kvodlibeto, ir koliažo kompozicinių pavyzdžių. Todėl toliau straipsnyje tyrinėjame senovinių ir šiuolaikinių kvodlibetų ypatumus, leidžiančius atskleisti esminius senovinio, XX a. kvodlibeto ir koliažo žanrų kompozicinius principus, jų panašumus ir skirtumus.

Kvodlibeto žanro kilmė: nuo retorikos ir mįslės iki muzikos kūrinio

Kvodlibeto sąvoka (lot. *quodlibet* – bet kas, kas patinka) muzikoje perimta iš retorikos mokslo. XIII a. Sorbonos universiteto Teologijos fakultete susiformavo improvizuotų egzaminų tradicija, pavadinta *disputatio de quodlibet* (lot. – improvizuota diskusija). Šioms akademinėse sluoksniuose paplitusioms improvizacinėms diskusijoms buvo būdingos rimtos, erudicijos ir sąmojingumo reikalaujančios temos³.

Paryžiaus Sorbonos ir kituose Europos universitetuose⁴ vykusiose improvizacinėse diskusijose atsiskleisdavo dalyvių gebėjimai suformuluoti atsakymus į pateiktus klausimus, logiškai mąstyti. Kartais, siekiant pagyvinti diskusiją, būdavo užduodami keli komiški klausimai, bet apskritai *disputatio de quodlibet* tvyrojo rimta atmosfera. *Determinatio* posėdis, iš pradžių tik apibendrinęs *disputatio* iškeltus klausimus, netrukus išsirutuliojo į sudėtingą sistemą. Šiame posėdyje reikėdavo atsakyti į atsitiktinai pateiktus pirmojo posėdžio klausimus tam tikra logine tvarka. *Determinatio* vadovaujantis profesorius siekdavo sąmojingai klasifikuoti įvairias atsitiktines ir tarpusavyje nesusijusias temas, tad turėdavo pasitelkti išmonę ir erudiciją. Maniates pastebi, kad laisvesnė, improvizacinė kvodlibeto dalis – *disputatio* – buvo labiau išplėtotą Vokietijos universitetuose, o *determinatio* svarba labiau pabrėžiama Prancūzijoje (Maniates, 1966, p. 176).

Amžiams bėgant, kvodlibeto sąvoka įgijo daugiau įvairių reikšmių. Pavyzdžiui, prancūziškame poetikos traktate „L'Infortune“ „kvodlibeto“ reikšmė buvo „bet kuris“ arba „tam tikras“. Žymaus XV a. Burgundijos rūmų poeto ir istoriko Jeano Molinet poezijoje kvodlibetas reiškė sudėtingą, gudrią mįslę. Kita vertus, paties Molinet kūryboje aptinkama pavyzdžių, kai į originalų poetinį tekstą įterpiami kitų autorių kūrinių fragmentai ar įvairių populiarių šansonų refrenų tekstai⁵. Kvodlibeto sąvoka vartojama ir šiuolaikinėje prancūzų kalboje – ji siejama su pajuoka, kandžia pastaba⁶.

Taigi kvodlibetas, kilęs kaip išmonės ir erudicijos reikalaujanti vieša diskusija, ilgainiui tapo sąmojingumo, gudrumo sinonimu. Visi šie bruožai būdingi ir muzikiniam kvodlibetui: čia atsiskleidė muzikos kūrėjų kompozicinis išradingumas, gebėjimas tarpusavyje derinti iš pirmo žvilgsnio visiškai nederančius elementus. Todėl kvodlibetas muzikoje apibūdinamas kaip daugiabalsė **humoristinė kompozicija**, kurioje gretinamos įvairios skirtingos melodijos ir tekstai. Kvodlibeto žanro pirmtaku laikomas politekstinis XIII a. motetas. Jame tokiu pačiu principu gretinamos įvairios skirtingos melodijos ir tekstų fragmentai. Taip pat kvodlibetas giminingas ir daugiabalsėms prancūzų šansonoms, kur sintezuojamos įvairios pasiskolintos melodijos ir tekstai. Vis dėlto pagrindinis bruožas, skiriantis kvodlibetą nuo šių žanrų, yra akivaizdus humoristinis pradai, absurdo elementas. Melodijos ir tekstai kvodlibete sąmoningai išdėstomi taip, kad nesutaptų tarpusavyje, keltų juoką. Tad kvodlibetai buvo itin paplitę per įvairias šventes ir pasilinksminimus. Renesanso muzikos teoretikai savo traktatuose dažnai įtraukdavo kvodlibetus apibūdinami įvairių menzūrų vartoseną, kalbėdami apie dermes ir *cantus firmus* traktavimą. Apie kvodlibetą užsimenama Johanneso Tinctoriso veikale „Proportionale musices“ (1473–1474), taip pat ir kitų žymių autorių darbuose – Henrico Glareano „Dodecachordon“ (1547), Gioseffo Zarlino „Le instituti- oni harmonische“ (1558), Lodovico Zacconi „Prattica di musica“ (1622) (Maniates, 2001). Tačiau šios ankstyvosios užuominos buvo iliustratyvaus pobūdžio – jose nekalbama apie žanro ypatybes, pagrindinius jo bruožus.

Verta pastebėti, kad nors kvodlibeto žanras susiformavo XVI a. Vokietijoje ir, kaip jau minėta, nebuvo tarp populiariausių žanrų, daugelyje Europos šalių susiklostė skirtingi kvodlibeto žanro tipai (arba jam giminingi žanrai), įvardyti įvairiais patiekalų pavadinimais: XVI a. Prancūzijoje gyvavo *fricasée* (pranc. troškiny), Ispanijoje – *ensalada* (isp. salotos), Italijoje – *misticanza* (it. mišinys), Anglijoje – *medley* (angl. mišinys, kratinys). Visus šiuos žanrus, kaip ir kvodlibetą, vienija tas pats kompozicinis principas – svetimų melodijų ir tekstų sintezė bei humoristinis pradai. Tiesa, prancūziškoje *fricasée* (pirmą kartą buvo paminėtas 1536 m. Paryžiuje išleistame antrame Attaingtano'o šansonų rinkinyje; Maniates, Freedman, 2011) būdavo sintezuojamos įvairios prancūziškų šansonų melodijos ar jų fragmentai. Dažniausiai tokioje kompozicijoje buvo siekiama sąmojingo, juokingo efekto. Ispaniškoji *ensalada*, skirtingai nei kvodlibetas, buvo proginis kūrinys, skirtas Kalėdų laikotarpiui. Šį žanrą labai mėgo kompozitoriaus Mateo Flecha, sukūręs mažiausiai 11 keturbalsių ir penkiabalsių *ensaladų* (Gomez, 2011). Kaip ir kvodlibetas, *ensalada* pagrįsta juokingais tekstais, įvairių dainų ar jų refrenų melodijų citatomis, jai būdingas politekstiškumas, kai sintezuojami tekstai ispanų, katalonų, taip pat ir portugalų, italų ar lotynų kalbomis. Angliškas *medley* yra panašus į kvodlibetą, tačiau jame ryškesnis cituojamos svetimos muzikinės medžiagos bendrumas. *Medley* buvo jungiamos visos dainos, o ne atskiri jų fragmentai (Burkholder, 2011b). Čia dažniausiai buvo jungiami panašaus (arba to paties) muzikinio šaltinio fragmentai (pavyzdžiui, cituojamos vieno kompozitoriaus įvairių dainų melodijos). Kompoziciniai principai ir humoristinė idėja kvodlibeto žanrui analogiškas buvo italų *misticanza*. Pirmą kartą *misticanza* (čia, beje, pristatomas ir kvodlibetas) aprašyta Michaelio Praetoriaus veikale „Syntagma musicum“ (1618–1619)⁷.

Akivaizdu, kad skolintos medžiagos integravimo vienoje kompozicijoje tradicija skleidėsi didžiojoje XVI a. Europos dalyje. Vis dėlto tik vokiškasis kvodlibetas tapo XX a. kompozitorių kūrybinių eksperimentų žanru. Todėl toliau aptariami istoriniai ir tipologiniai kvodlibeto žanro ypatumai.

Ankstiausias vokiškojo kvodlibeto pavyzdys aptinkamas 1480 m. išleistame vokiškų dainų rinkinyje „Glogauer Liederbuch“⁸. Šio kvodlibeto viršutiniame balse (diskante) skamba pasiskolinta melodija, tenoro partija sudaryta iš dainų citatų sekos, o kontratenoro balsas juda laisvai (Gudewill, 1986). Kitas žinomas XV a. kvodlibetas sukurtas Tinctoriso. Jame jungiami populiarių dainų (tokių kaip „O rosa bella“, „L'Homme armé“ ar „Robinet, tu m'as la mort donée“) melodijų fragmentai.

Kvodlibeto žanro klestėjimo laikotarpis – XVI–XVII a. Tuo metu ryškiausi kvodlibeto pavyzdžiai aptinkami vokiečių kompozitorių Melchioro Francko (1579–1639), Ludwigo Senflio (1486–1542), Matthio Greiterio (1494–1550) ir kitų autorių kūryboje. Į Wolfgango Schmeltzlio rinkinį „Guter

seltzamer und künstlicher teutcher Gesang“ (1544) buvo įtrauktas Greiterio kvodlibetas „Ein Quodlibet von Eyren“ – kūrinys sudarytas iš laisvai komponuojamų poetinio teksto fragmentų. Analogiškas kvodlibeto pavyzdys – Johanno Puxstallerio „Ein Quodlibet von Nasen“, jam būdingi laisvai išdėstomi humoristiniai tekstai. Kompozitoriaus Francko kvodlibetai dažniausiai grindžiami liaudies dainų melodijomis, išdėstytomis nuosekliai (konsekutyvinis medžiagos implikavimo būdas). Senflis yra sukūręs nemažai kvodlibetų, priskiriamų *cantus firmus* kvodlibeto subkategorijai – kiekvienas balsas juose tampa skirtingu *cantus prius factus*. Ryškiausias tokio tipo pavyzdys – kvodlibetas „Ach, Elselein / Es Taget“. Senflis iš kitų kompozitorių išsiskyrė tuo, kad jo kvodlibetams būdingas ne tik sumanus melodijų ir tekstų derinimas tarpusavyje, bet ir lyriškumas, simboliškumas.

Kvodlibeto žanro pavyzdžių yra Johanno Sebastiano Bacho (1685–1750) ir Wolfgango Amadeaus Mozarto (1756–1791) kūryboje. Bacho kūrybinį palikimą sudaro du kvodlibeto pavyzdžiai: paskutinioji variacija iš fortepijoninio ciklo „Goldbergo variacijos“ (1741) ir kvodlibetas 4 balsams su *basso continuo* – „Hochzeitsquodlibet“ („Vestuvių kvodlibetas“, 1708). Instrumentiniame „Goldbergo variacijų“ kvodlibete dvi populiarios to meto vokiečių melodijos – „Ich bin so lang nicht bei dir gewest“ ir „Kraut and Rüben“ (tradicinio bergamaskos šokio melodija) – kontrpunktuoja variacijų *basso ostinato* temai⁹.

Kitas Bacho kvodlibeto pavyzdys „Hochzeitsquodlibet“ 4 balsams ir *basso continuo* yra konsekutyvinis kvodlibetas, pagrįstas trumpų, daugiausia komiškų, tekstų seka. Taip pat jame skamba ir komiški vokiečių priežodžiai ar tiesiog nepadūrūs pokštai (šio kvodlibeto teksto autorius nežinomas) (Humphrey, 1999). Be įvairių citatų, lotyniškų frazių, parodijuojančių intarpų ar komiškų patarlių „Hochzeitsquodlibet“ tekstuose yra ir užuominų apie tam tikras Arnštato vietas (kelerius metus kompozitorius jame gyveno ir kūrė), taip pat įvairių asmenų vardų (kai kurie jų – atsitiktinai ar ne – atitinka Bacho šeimos narių vardus). Yra žinoma, kad Bacho šeimoje ir draugų būryje kasmet būdavo rengiamos linksmos sueigos, per kurias visi atlikdavo kvodlibetus (Braatz, 2004).

Klasicizmo epochos muzikos pavyzdžiuose aptinkamas Mozarto „Gallimathias musicum“ – instrumentinis konsekutyvinis kvodlibeto pavyzdys, sudarytas iš 17 dalių. Romantizmo epochoje kvodlibeto sąvoka buvo vartojama keliais atvejais (Maniates, 2001):

- kvodlibetas galėjo reikšti teatro pasilinksminimą, kuriame garsus artistas atlieka savo mėgstamiausių vaidmenų ištraukas;
- kvodlibetu vadinti įvairūs muzikiniai popuri;
- kvodlibetai buvo operinių pastišų, kuriuose svetimos muzikinės medžiagos fragmentai jungiami su originalia muzika pagrįstais epizodais, sinonimais.

Kvodlibeto žanro ir technikos tęstinumas akivaizdus ir XX a. muzikoje. Kaip jau minėta, kvodlibetus kūrė Weillis,

Schickele, Martino, Ivesas. Pastarojo amerikiečių kompozitoriaus kvodlibetai – ryškiausi XX a. kvodlibeto pavyzdžiai. Iveso kūryboje eksploatuojami įvairūs svetimos muzikinės medžiagos implikavimo būdai: citatos, stilistinės aluzijos, parafrazės, koliažo technika ir kt. Kvodlibeto žanro kūriniai taip pat rado vietą Iveso kūrybiniame palikime (pvz., „Study“ No. 20 fortepijonui, „Waltz-Rondo“ fortepijonui, „This Scherzo Is A Joke“ (TSIAJ) smuikui, violončelei ir fortepijonui (1914) ir kt.). Jiems būdingas humoristinis pobūdis, keliantis keistumo, muzikinių elementų nesuderinamumo įspūdį. Vienas ryškiausių pavyzdžių – Iveso trio „This Scherzo Is A Joke“ antroji dalis. Kaip pastebi Burkholderis, siekdamas perteikti savo studijų laikų prisiminimus, pavaizduoti studentų žaidimus ir kvailiojimus, šioje kūrinio dalyje kompozitorius sumaniai pasitelkia kvodlibeto techniką (Burkholder, 1995, p. 373).

Žaismingame Iveso TSIAJ sintezuojamos universiteto gyvenimą atspindinčios mažiausiai 25 dainų ir šokių

melodijos¹⁰. Jas kompozitorius eksponuoja keleriopai: viena laikiai (simultaninis principas) ir paeiliui (konsekutyvinis principas). Svetima muzikinė medžiaga aiškiai pastebima – priešingai nei, pavyzdžiui, koliažo technika sukurtose kompozicijose, TSIAJ muzikiniai skoliniai skamba pagrindiniame sluoksnyje. Kai kurios inkrustuotos melodijos čia yra modifikuojamos, dažnai nuskamba tik sutrumpinti, neištisi melodiniai fragmentai. Originali Iveso sukurta muzikinė medžiaga atlieka akompanimento, harmoninio ar ritminio *ostinato* funkciją (išimtys – kūrinio įžanga, trumpas 8 taktų fragmentas (154–161 t.) ir kadencija, skambanti kūrinio pabaigoje: šiuose dariniuose muzikinių skolinių nėra). TSIAJ muzikiniai dariniai kontrastuoja melodika, ritmika, dramaturginiu aspektu (žaismingos melodijos priešingoms lyrinėms, šokio pobūdžio fragmentus keičia maršo intarpai ir t. t.). Atsižvelgiant į pasiskolintų muzikinių fragmentų išsidėstymą, Iveso TSIAJ išsikristalizuoja sudėtinė 3 dalių forma su įžanga:

Įžanga (1–15 t.)	A (16–92 t.)	B (93–177 t.)	C (178–217 t.)
Originali muzikinė medžiaga	<p>a (16–42 t.) „A Band of Brothers in DKE“ (smuikas)</p> <p>b (43–46 t.) „Marching Through Georgia“ (smuikas)</p> <p>c (47–64 t.) „Few Days“ (smuikas)</p> <p>d (65–67 t.) „The Worms Crawl In“ (smuikas)</p> <p>e / f (68–83 t.) „That Old Cabin Home Upon the Hill“ (violončelė) / „My Old Kentucky Home“ (fortepijonas)</p> <p>g (84–86 t.) „In The Sweet Bye and Bye“ (fortepijonas)</p> <p>h / i (88–92 t.) „Sailor’s Hornpipe“ (smuikas) / „Second Regiment March“ (violončelė)</p>	<p>j (93–107 t.) I nežinoma melodija (smuikas)</p> <p>k / l (107–114 t.) II nežinoma melodija (fortepijonas) / III nežinoma melodija (violončelė)</p> <p>k (114–121 t.) II nežinoma melodija (fortepijonas)</p> <p>m (118–119 t.) „Pig Town Fling“ (smuikas)</p> <p>n (120–124 t.) „Long, Long Ago“ (smuikas)</p> <p>o (119–121 t.) „The Campbells Are Coming“ (violončelė)</p> <p>p (125–129 t.) „Happy Day“ (smuikas ir violončelė kanono principu)</p> <p>q (130–145 t.) „Ta-ra-ra Boom-de-ay“ (smuikas ir violončelė)</p> <p>r (146–148 t.) „Dixie“ (smuikas)</p> <p>m¹ (149–153 t.) „Pig Town Fling“ (smuikas)</p> <p>s (154–162 t.) originali muzikinė medžiaga</p> <p>t (162–168 t.) IV nežinoma melodija (fortepijonas)</p> <p>u (169–172 t.) V nežinoma melodija (violončelė) /</p> <p>v (169–174 t.) „Hold the Fort, Mc Clung is Coming“ (fortepijonas)</p> <p>w (173–177 t.) „Reuben and Rachel“ (violončelė)</p>	<p>x (178–187 t.) „The Gods of Egypt Bid Us Hail“ (fortepijonas)</p> <p>y (187–200 t.) „Fountain“ (fortepijonas)</p> <p>g¹ (200–202 t.) „In The Sweet Bye and Bye“ (fortepijonas)</p> <p>z (203–211 t.) originali muzikinė medžiaga</p> <p>d¹ / d² / d³ (212–216 t.) „The Worms Crawl In“ (smuikas, violončelė, fortepijonas)</p> <p>baigiamoji kadencija (217 t.)</p>

1 lentelė. Charleso Iveso TSIAJ antros dalies schema

Iveso TSIAJ antra dalis reprezentuoja tradicinį senovinį kvodlibetą, kai eksponuojama itin gausi muzikinių skolinių įvairovė (studentų dainos, patriotinės melodijos, amerikiečių (taip pat ir kitų tautų) šokiai, maršai, himnai, lyrinės meilės dainos) kūriniui suteikia humoristinę, net satyrinę atspalvį. Toliau paminėsime tik pačius ryškiausius humoristinių atspalvį turinčius kūrinių momentus¹¹. Štai, pavyzdžiui, jau pirmasis Iveso TSIAJ skolinys „A Band of Brothers in DKE“ („DKE narių grupė“¹²) yra daina, kuri, kaip teigia Burkholderis, buvo itin paplitusi ir dažnai atliekama kompozitoriaus studijų draugų būrelyje (Burkholder, 1995, p. 373). Baigiamajai dainos frazei skambant smuiko partijoje (16–42 t.) G-dur tonacija, originali Iveso sukurta muzikinė

medžiaga atlieka akompanimento funkciją: fortepijono partija kontrastuoja ritminiais užlaikymais, sinkopėmis, akordine faktūra. Toks svetimos ir originalios medžiagos kontrastas kuria tarpusavyje nederančių elementų įspūdį (žr. 1 pvz.).

Iveso TSIAJ būdingą absurdo, net grotesko elementą kuria ir visiškai netikėtai 65–67 takto smuiko partijoje suskambantis amerikiečių vaikiškos dainelės „The Worms Crawl In“ („Kirminai įšliaužia“) melodinio fragmento pakeistas variantas (Burkholder, 1995, p. 373). Ši daina itin dažnai buvo atliekama per Heloviną: ją dainuodami studentai siekdavo įbauginti vaikus, taigi ji yra priskirtina amerikiečių mirties folkloro dainoms (žr. 2 pvz.).

The image shows a musical score for a piece titled "A Band of Brothers in DKE" by Ives. The score is in 3/4 time, G major, and marked "Allegro moderato (march time)". It features a woodwind part (flute, clarinet, bassoon) and a piano accompaniment. The piano part has a complex, syncopated rhythm with many chords. The woodwind part has a melodic line with some syncopation. The score is divided into three systems, each with a woodwind staff and a piano staff. The first system includes the tempo and dynamic markings "Allegro moderato (march time)" and "fff". The piano part includes the instruction "L.H. simile".

1 pvz. Iveso kūrinyje TSIAJ panaudoto skolinio „A Band of Brothers in DKE“ fragmentas

The image displays a musical score for a piano and violin performance. It consists of three systems of staves. The top system shows the beginning of the piece with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piano part features complex chordal textures and rhythmic patterns, while the violin part has a melodic line with triplets. The middle system continues the development, with the piano part showing more intricate harmonic structures and the violin part featuring triplets and slurs. The bottom system includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte), and further develops the melodic and harmonic themes. The score is annotated with various musical symbols including slurs, triplets, and fingerings.

2 pvz. Iveso TSIAJ panaudoto skolinio „The Worms Crawl In“ fragmentas

Kurdamas TSIAJ muzikinę medžiagą, greta minėtų studentišių ir vaikiškų dainelių Ivesas įterpia ir keletą sentimentalų, lyrinių dainų, kuriose akivaizdi meilės tėvynei tematika ar perteikiamas JAV vergų kolonijos gyvenimo epizodas. Dvi iš jų – „That Old Cabin Home Upon the Hill“ („Ta sena trobelė ant kalvos“) (violončelės partija) ir „My Old Kentucky Home“ („Mano senas namas Kentukyje“) (fortepijono partija) – simultaniškai skamba 68–83 taktuose.

Muzikinių skolinių žanrinis diapazonas Iveso TSIAJ dar labiau išplečiamas 130–145 taktuose, kur kompozitorius integruoja ir populiarios anglų estradinės dainos „Ta-ra-ra Boom De-ay“ varijuojamą melodinį fragmentą¹³; 146–148 taktuose įsilieja ir žinomos XIX a. amerikiečių dainos „Dixie“ melodinis fragmentas, skambantis smuiko partijoje¹⁴. Taip pat šiame kūrinyje kompozitorius sintezuoja ir dvi populiarių šokių melodijas, reprezentuojančias anglų (jūrininkų šokis „Sailor’s Hornpipe“) ir škotų (liaudies šokis „Pig Town Fling“) kultūras. Žanrinio kontrasto principu greta populiarių šokių melodijų Ivesas kūrinyje implikuoja maršų ir himnų fragmentus. Pavyzdžiui, amerikiečių kompozitoriaus Davido Walliso Reeveso trio „Second Regiment

March“ simultaniškai skamba su jau minėta populiaria jūrininkų šokio „Sailor’s Hornpipe“¹⁵ melodija. Pasak Iveso, šis maršas visada būdavo atliekamas pučiamųjų orkestro per įvairias rungtynes ir studentų susitikimus (Burkholder, 1995, p. 374). Kitas maršo pobūdžio fragmentas (tiksliau, amerikiečių kompozitoriaus Henry’o Clay’aus Worko žygio dainos „Marching Through Georgia“¹⁶ (įžanginis motyvas) skamba Iveso TSIAJ pirmoje padalijoje (43–46 taktai).

Iveso TSIAJ žanrinė skalė dar labiau plečiama kompozitoriui sintezuojant tris amerikiečių religinių himnų melodinius fragmentus. Pirmoje kūrinio dalyje nuskamba amerikiečių kompozitoriaus Josepho Philbricko Websterio religinio himno „In the Sweet Bye and Bye“ įžanginė frazė (84–86 taktai, fortepijono partija); 125–129 taktai – XVIII a. amerikiečių himno „Happy Day“ pradžios melodinis fragmentas¹⁷; 187–200 taktai – tradicinio amerikiečių himno „Fountain“ varijuojamas fragmentas.

Taigi Iveso TSIAJ yra tipinis komiško kvodlibeto pavyzdys: šio kūrinio svetimos medžiagos fragmentuose išryškėja neaprepiama žanrų ir stilių įvairovė. Kompozitorius sintezuoja tiek populiarias patriotines dainas, šokius, tiek ir maršus, himnus ar tiesiog paprastas vaikiškas melodijas

(pvz., „The Worms Crawl In“). Nors TSIAJ skamba daugiausia amerikietiškos muzikos fragmentų, kai kuriose padalose pasigirsta ir populiarūs anglų, airių, škotų melodijų motyvai (pvz., anglų jūrininkų šokis „Sailor’s Hornpipe“). Kai kurie iš šio kūrinyje aptinkamų muzikinių skolinių taip svariai įsitvirtino šiuolaikinėje muzikos kultūroje ar kino industrijoje, kad tapo tiesiog neatskiriama kasdienybės dalimi. Tad Iveso humoristinių muzikinių eksperimentų įtaka jaučiama ir nūdienos pasaulyje. Net ir iš pirmo žvilgsnio rimtas, patriotines melodijas kompozitorius paverčia komiškomis jas iškreipdamas ar modifikuodamas. Muzikiniams skoliniams šiame kūrinyje teikiamas svarbiausias vaidmuo – originali muzikinė medžiaga kompozicijoje perkeliama į antrą planą. Kita vertus, ji taip pat yra reikšminga, įsiliejanti į kūrinio vyksmą, nes „savos“ medžiagos fragmentų ritmikoje, dinamikoje, melodikoje atsispindi kvodlibeto komiškas, satyrinis žanro elementas. Tad Iveso kūrybinis užmojis – nostalgiskai prisiminti studijų metus, pažaisti, sukurti kūrinių-pokštą – įprasmintas išties originaliai ir savitai.

Iš čia pateiktų tik kelių būdingiausių kvodlibetų pavyzdžių akivaizdu, kad šio žanro kūriniuose kompozitoriai nevaržomai demonstravo kūrybinę išmonę, įvairiausiais būdais derindami skirtingus muzikinius ir verbalinius implikuojamus elementus. Todėl jau XVII a. teoriniuose veikaluose galima rasti pirmuosius bandymus skirstyti kvodlibetus į tam tikras kategorijas. Išsamiai kvodlibeto žanrą apžvelgė ir pirmąją klasifikaciją pateikė vokiečių kompozitorius ir muzikos teoretikas Praetorius. Veikalo „Syntagma musicum“ trečioje dalyje autorius suformulavo pirmą metodinį kvodlibeto žanro apibrėžimą, vadindamas jį „mišiniu (*mixture*), sudarytu iš įvairių cituojamų religinės ir pasaulietinės muzikos elementų“ (Maniates, 2001, p. 687), ir pagal teksto traktavimo būdą išskyrė tris kvodlibetų grupes:

- kiekvienas balsas – visiškai skirtingas *cantus prius factus*;
- kiekvienas balsas – skirtingas cituojamų fragmentų skiautynys (*patchwork*);
- vienas balsas sudarytas iš įvairių citatų skiautinio, kurio tekstas padalijamas ir kitiems balsams (Maniates, 2001, p. 687).

Išsamias kvodlibeto žanro klasifikacijas pagal cituojamų muzikinių skolinių eksponavimo pobūdį randame XX a. muzikologų (Gudewillio, Maniates, Klimo, Simakovo ir kt.) darbuose. Dėl kvodlibeto ir koliažo technikos panašumo, įvairiausiais būdais sintezuojant skirtingą muzikinę medžiagą, šių muzikologų išskiriamos kvodlibeto sistematikos gali būti pritaikomos analizuojant ir XX a. koliažus. Juolab kad muzikologiniuose veikaluose nepavyko rasti išsamių XX a. koliažų klasifikacijų. Literatūroje dažniausiai minimi iš kvodlibeto perimti simultaniniai ir konsekutyviniai svetimų medžiagos eksponavimo tipai. Vis dėlto tiek kvodlibetuose, tiek ir XX a. koliažuose muzikos skoliniai buvo implikuojami kur kas įvairiau nei minėtais būdais. Todėl prieš tyrinėjant XX a. koliažus, būtina atskleisti

kvodlibeto žanro sistematikų įvairovę, kuri gali būti adaptuojama ir analizuojant koliažus.

Senovinio kvodlibeto tipologinė klasifikacija

Atidžiau paanalizavus kvodlibeto kūrinius ir susipažinus su šį žanrą tyrinėjančių muzikologų darbais, atsivėrė kvodlibeto klasifikacijų įvairovė. Čia neišvengiamai susiduriama su skirtingomis terminologijomis ir paties žanro traktuotės būdais. Pavyzdžiui, pirmojoje kvodlibeto klasifikacijoje, suformuluotoje Praetoriaus („Syntagma musicum“), koncentruojamasi ties skirtingais verbalinių tekstų implikavimo būdais muzikinėje kompozicijoje. Daugelis kitų vėliau šį žanrą tyrinėjusių autorių, pavyzdžiui, Gudewillis, Maniates, Klimas ir Simakova, atsižvelgia tiek į skirtingų cituojamų melodijų, tiek ir į tekstų sąveiką kvodlibetuose. Tai akivaizdu mūsų sudarytoje lyginamojo pobūdžio lentelėje (žr. p. 142).

Gudewillio **kataloginis** (*catalogue*) kvodlibeto tipas apibūdinamas kaip daugiabalsė homofoninio-akordinio stiliaus kompozicija. Joje kiekvienas balsas atlieka tą patį tekstą vienu metu. Šiuose kvodlibeto pavyzdžiuose dažniausiai pateikiamas visai tarpusavyje nesusietų komiškų elementų sąrašas (Gudewill, 1986).

Maniates suformuluotoje kvodlibeto žanro klasifikacijoje pabrėžiama, kad kataloginis kvodlibetas sudaromas iš laisvai komponuojamų poetinio teksto fragmentų (Maniates, 2001, p. 687), kur gretinami religiniai ir pasaulietiniai tekstai bei muzikiniai fragmentai. Tyrėja įžvelgia šio kvodlibeto tipo ir XIII a. daugiatekščio moteto sąsają – abiejuose žanruose cituojamos religinės ir pasaulietinės (pavyzdžiui, šansonų) melodijos. Komiško aspektu autorė šį kvodlibeto tipą linkusi sieti su XIV a. italų *caccia* – abiem žanrams būdingas įvairių garsų pamėgdžiojimas¹⁸ (Maniates, 2001, p. 687). Tyrėjos teigimu, kataloginio kvodlibeto maniera sukurtoms kompozicijoms būdingos paprastos nesudėtingos melodijos, linksmi, komiški tekstai.

Klimas kataloginio kvodlibeto tipą apibūdina vartodamas politekstinio kvodlibeto terminą. Kalbėdamas apie būdingiausius politekstinio kvodlibeto bruožus, autorius teigia, kad šį kvodlibetą sudaro pasiskolintos melodijos su naujai sukurtais tekstais. Išskirtiniu tokių kompozicijų požymiu jis laiko tarpusavyje nederančias žodžių prasmes, įvairius šūksnius, juokingas frazes¹⁹. Tačiau, šio straipsnio autorių nuomone, politekstinio kvodlibeto sąvoka yra netiksli, nes daugiatekstiškumo reiškinys būdingas ir simultaninio kvodlibeto apraiškoms. Konsekutyviniai kvodlibetai taip pat yra pagrįsti skirtingais tekstais, tiesiog kontrastingų tekstų fragmentai juose išdėstomi nuosekliai. Pagal Klimo suformuluotą šio tipo apibrėžimą tiksliau jį reiktų vadinti kataloginiu kvodlibetu.

Kita šiame straipsnyje aptariama žanro kategorija – **konsekutyvinis (nuoseklusis) kvodlibetas**. Konsekutyvinį

GUDEWILLIS	MANIATES	KLIMAS	SIMAKOVA
<p>1. Kataloginis – daugiabalsė homofoninio-akordinio stiliaus kompozicija; kiekvienas balsas atlieka tą patį tekstą vienu metu.</p> <p>2. Cento – vienodo teksto, bet sudėtingesnis – melodiniai fragmentai išdėstomi formuojant skiautiniį.</p> <p>3. Daugiatekstis cento: a) <i>cantus firmus cento</i>: viršutinis balsas – pasiskolinta melodija, tenoras – citatų seka, kontratenoras – laisvas.</p> <p>4. Polifoninis: a) tenorinis (<i>cantus firmus</i>) – keli dainų ar choralų <i>cantus firmus</i> derinami su laisvai judančiais balsais be <i>cantus firmus</i>.</p>	<p>1. Kataloginis – laisvai komponuojami poetinio teksto fragmentai; jungiami religiniai ir pasaulietiniai tekstai, melodijos.</p> <p>2. Konsekutyvinis – vienas balsas susidaro iš trumpų muzikinių ir tekstinių citatų skiautinio, kiti balsai formuoja akompanimentą.</p> <p>3. Simultaninis: a) polifoninis muzikinių citatų skiautinis; b) <i>cantus firmus</i>: kiekvienas balsas tampa skirtingu <i>cantus prius factus</i>; c) <i>cantus firmus cento</i>: pasiskolinta melodija derinama su muzikinių citatų skiautiniu.</p>	<p>1. Polifoninis – vienu metu (simultaniškai) įvairiuose balsuose kontrapunktiškai derinamos melodijos ar jų fragmentai skirtingais tekstais.</p> <p>2. Sukcesyvinis – kompozicija, kurioje skolintos melodijos ar jų fragmentai eilijuojami nuosekliai, tame pačiame balse.</p> <p>3. Daugiatekstis – būdingos pasiskolintos melodijos su naujai sukurtais tekstais.</p>	<p>1. Simultaninis: a) kiekviename balse – svetima muzikine medžiaga pagrįsta melodija; b) 2 pasiskolintos melodijos, kiti balsai pagrįsti originalia muzikine medžiaga, tačiau turi vienos iš cituojamų melodijų tekstą.</p> <p>2. Konsekutyvinis: a) svetimos medžiagos fragmentai išdėstomi nuosekliai viename balse; b) viršutiniame balse: cituojama melodija, antrame balse: pasiskolintų melodijų fragmentai, tenoro, boso partijose: originali muzikinė medžiaga.</p> <p>3. Sintezė: a) simultaninio ir konsekutyvinio principų derinimas: įterpiami ir laisvi balsai; b) sintetinama vien svetima medžiaga.</p>

2 lentelė. Kvodlibeto tipologinė klasifikacija

kvodlibetą Maniates apibūdina kaip kompoziciją, kurioje vienas balsas sudarytas iš trumpų muzikinių ir tekstinių citatų skiautinio (*patchwork*), o kiti balsai formuoja harmoninį akompanimentą (tekstas akompanimente arba iš viso nenaudojamas, arba remiamasi pirmojo balso, grindžiamo svetima muzikine medžiaga, tekstu). Ankstyviausias tokio tipo kvodlibeto pavyzdys „Wer ich eyn Falck“ publikuotas Breslauerio dainų rinkinyje XV a. pabaigoje (Maniates, 2001, p. 688). Tyrėjos teigimu, ryškiausias konsekutyvinio kvodlibeto pavyzdžius sukūrė vokiečių kompozitorius Franckas – net 9 iš 10 jo kvodlibetų yra homofoniniai skiautiniai, dažniausiai pagrįsti liaudies dainų melodijomis (muzikinės citatos įterpiamos viršutiniame balse). Prie žinomiausių vėlesnių konsekutyvinio kvodlibeto pavyzdžių autorė priskiria Bacho „Hochzeitsquodlibet“ 4 balsams ir *basso continuo*, taip pat Mozarto instrumentinį kvodlibetą „Gallimathias musicum“ (Maniates, 2001, p. 688).

Simakovos pateiktoje sistemoje konsekutyvinis kvodlibetas apibūdinamas kaip kompozicija, kurioje svetimos muzikinės medžiagos fragmentai išdėstomi nuosekliai viename balse. Konsekutyvinio kvodlibeto kategorijai autorė priskiria ir atvejį, kai viršutiniame balse skamba cituojama melodija, antrame kompozicijos balse nuosekliai išdėstomi skirtingi muzikiniai fragmentai (taip pat grindžiami pasiskolintomis melodijomis), o tenoro ir boso partijose skamba originali muzikinė medžiaga (Симакова, 1985, p. 127).

Analogišką konsekutyviniam kvodlibetui tipą Gudewillis vadina vienodo teksto skiautinio (*cento*) tipu. Toks kvodlibetas, pasak autoriaus, yra meniškėsnis ir prasmingesnis nei kataloginis. Melodiniai dainų ar choralų fragmentai jame meistriškai išdėstomi suformuojant sudėtingą skolinių skiautinį (*patchwork*). Gudewillis šį tipą priskiria prie homofoninių-akordinių kvodlibeto apraiškų – jame kiekvienas balsas nuosekliai atlieka tuos pačius tekstus (Gudewill, 1986).

Klimo žanrinėje klasifikacijoje konsekutyvinis kvodlibetas vadinamas sukcesyviu kvodlibetu. Čia skolintos melodijos arba jų fragmentai eksponuojami nuosekliai (t. y. vienas paskui kitą) ir skamba tame pačiame balse. Kiti balsai atlieka harmoninio pagrindo funkciją²⁰. Apibūdinant kai kuriuos kūrinius (pvz., Mozarto instrumentinį kvodlibetą „Gallimathias musicum“) Klimo ir Maniates požiūriai išsiskiria: Klimas šį kūrinių priskiria prie polifoninio tipo, Maniates – prie konsekutyvinio kvodlibeto grupės.

Simultaninis kvodlibetas beveik visų autorių klasifikacijose (išskyrus Klimo) skaidomas į smulkesnius pogrupius. Minėtina, kad šis kvodlibeto tipas yra plačiai eksploatuojamas ir XX a. koliažų kompozicijose, kurios analizuojamos tolesniuose poskyriuose. Maniates simultaninio kvodlibeto techniką apibūdina kaip vienalaikį skirtingų melodijų ir tekstų derinimą tarpusavyje. Autorė išskiria 3 simultaninio kvodlibeto pogrupius:

- polifoninis muzikinių citatų skiautinis (*patchwork*) (pvz., Johanneso Eccardo kvodlibetas „Ein Guguck“ (1578), Nicolauso Zangiuso „Ich ging einmal spazieren“ (1613), Francko „Kessel, multer bilden“, originaliai publikuotą „Farrago“ pavadinimu (1602);
- *cantus firmus* kvodlibetas, kuriame kiekvienas balsas tampa skirtingu *cantus prius factus* (pvz., Greiterio kvodlibetas „Elselein, liebstes Elselein“, Senfljo kvodlibetas „Ach, Elselein / Es taget“ (Maniates, 2001, p. 688) Johanno Christeniaus „Kirchenquodlibet“, Bacho kvodlibetas iš „Goldbergo variacijų“);
- *cantus firmus cento* kvodlibetas, kur *cantus firmus* balsas kontrapunktuoja vienai ar kelioms muzikinių citatų skiautinio (*patchwork*) melodijoms (pvz., trys kvodlibetai, 1480 m. publikuoti Glogauerio „Dainų knygoje“ („Liederbuch“): visuose trijuose kvodlibetuose Johno Dunstable'o melodija „O rosa bella“ polifoniškai derinama su vokiškų dainų citatų skiautiniu; dvibalsis Paulio Rebhuhno kvodlibetas (1545 m.) (Maniates, 2001, p. 688).

Simakova simulaniniam kvodlibetui priskiria du atvejus: a) kiekviename balse cituojama svetima muzikine medžiaga pagrįsta melodija; b) sintezuojamos 2 pasiskolintos melodijos, o kiti balsai grindžiami originalia muzikine medžiaga, tačiau turi vienos iš cituojamų melodijų tekstą. Anot autorės, pastarasis tipas itin paplitęs kompozitorių Senfljo, Heinricho Isaaco kūryboje.

Gudewillis simulaninio kvodlibeto kategorijai priskiria daugiatekstį *cento* tipą ir *cantus firmus cento* kvodlibetus. Šia subkategorija pagrįstose kompozicijose viršutinis balsas grindžiamas pasiskolinta melodija, tenoras – svetimos muzikinės medžiagos citatų seka, o kontratenoras juda laisvai. Taip pat simulaninis svetimos medžiagos sintezavimo principas būdingas polifoniniam kvodlibeto tipui. Tokioje kompozicijoje vienu metu kiekviename balse cituojamos skirtingos dainų ar choralų melodijos. Prie polifoninio kvodlibeto tipo Gudewillis priskiria ir tenorinio (*cantus firmus*) kvodlibeto subkategoriją. Tokio pobūdžio kompozicijose derinami keli dainų ar choralų *cantus firmus* ir originalūs balsai be *cantus firmus*. Anot autoriaus, daugiausia tokio tipo kompozicijų yra Senfljo kūryboje (Gudewill, 1986).

Klimo simulaninis melodijų ir tekstų sintezavimo principas apibūdinamas polifoninio kvodlibeto terminu. Išryškindamas pagrindinius šio tipo bruožus, autorius teigia, kad polifoninį kvodlibetą sudaro vienu metu (simultaniškai) įvairiuose balsuose kontrapunktiškai derinamos kelios melodijos arba jų fragmentai su skirtingais tekstais. Prie polifoninio kvodlibeto pavyzdžių Klimas priskiria Bacho kvodlibetą iš „Goldbergo variacijų“, Mozarto „Gallimathias musicum“²¹, Johanno Erasmuso Kindermanno liturginį kvodlibetą, kuriame jungiamos trys protestantiškojo choralo melodijos (Klimas, 2007, p. 167).

Simulaninio ir konsekutyvinio kvodlibeto sintezės tipas minimas tik Simakovos pateiktoje kvodlibetų klasifikacijoje. Tokio pobūdžio kompozicijoje pasiskolintų muzikinių fragmentų sąveika matoma visuose balsuose. Melodijos nesinchroniškai plėtojamos vertikalėje, horizontalėje ir diagonalėje (Симакова, 1985, p. 127). Autorė išskiria du sintezės atvejus: a) sintezuojamos svetimos melodijos ir laisvi balsai; b) sintezuojamos vien svetima muzikine medžiaga pagrįstos melodijos. Nors balsų koordinacija sudėtinga, Simakova pastebi, kad tokio tipo pjesės dažniausiai buvo tik pokštas, žaidimas ir funkcionavo kaip humoristiniai kūriniai.

Išnagrinėjus Gudewillio, Maniates, Simakovos ir Klimo kvodlibetų klasifikacijas, paaiškėjo, kad laiko atstumas leidžia pateikti gana detalias (ypač Gudewillio, Maniates ir Simakovos atveju) žanro sisteminimo gaires. Tokių gairių dar neteko aptikti muzikologinėje literatūroje, nagrinėjančioje XX a. koliažus. Todėl turint omenyje tiek kvodlibetų, tiek ir koliažų svetimos medžiagos sintezavimo būdų įvairovę, būtina patyrinėti, ar kvodlibetų tipologinės klasifikacijos taikytinos koliažų analizėms.

XX a. koliažai svetimos medžiagos eksponavimo aspektu

Koliažas tapo reprezentatyviu postmoderniu žanru, įkūnijančiu svarbiausius postmodernizmo estetikos bruožus. Michelio Foucault, Roland'o Barthes'o, Umberto Eco ir kitų autorių veikaluose iškeltos idėjos apie praeities ir dabarties sąveiką atsispindėjo filosofijoje, literatūroje ir muzikoje. Laiko koncepcija tapo labai svarbi ir koliažuose: senoviniuose kvodlibetuose būdavo implikuojami tik to laikotarpio populiarūs skoliniai (renesansinės, barokinės dainos ir šokiai), Iveso kvodlibetuose (pvz., „This Scherzo Is A Joke“, „Waltz-Rondo“) sintezuojamos tik XIX a. pab.–XX a. pradžios populiarios melodijos, o muzikiniuose koliažuose išryškėjo tendencija sujungti įvairių epochų ir stilių elementus, taip tarsi stiprinant praeities ir dabarties sąsajas. Tai reprezentuoja, pavyzdžiui, Zimmermanno koliažas orkestrui „Musique pour les soupers du Roi Ubu“ (1962–1966). Jis sukurtas vien tik iš svetimos medžiagos raizginio (iš Renesanso, Baroko epochų šokių, XX a. muzikos kūrinių fragmentų). Zimmermanno koliažai atspindi įsitikinimą, kad šiuolaikinė laiko koncepcija turi susieti praeitį, dabartį ir ateitį. Muzika, anot jo, yra „patirtis, besiskleidžianti laike, tačiau drauge muzika pati savaime įkūnija laiką“ (Taruskin, 2010, p. 419), tad ji turėtų būti neatskiriama nuo praeities ir kartu išreikšti šiuolaikinę pasaulėžiūrą.

Eksperimentų lauku koliažo technika tapo ir amerikiečių kompozitoriaus George'o Rochbergo (1918–2005) kūryboje. Koliaže „Music for the Magic Theater“ („Muzika magiškajam teatrui“, 1965) skamba ištraukos iš Mozarto divertimento, Gustavo Mahlerio simfonijos, kavatina

iš Beethoveno Styginių kvarteto op. 130 B-dur, žymusis Antono Weberno Koncerto op. 24 pradžios fragmentas, Karlheinzo Stockhauseno „Zeitmasse“ („Laiko matai“) pučiamųjų kvintetui, Edgard'o Varèse'o „Deserts“ („Dykumos“), Milesio Davieso įrašo „Stella by Starlight“ („Stella nušviesta žvaigždžių“) transkripcija, keletas autorinių citatų. Visus šiuos svetimos medžiagos šaltinius vienija krintančios krypties chromatinis motyvas, suteikiantis kūriniui „užslėpto bendrumo“. Anot Taruskinio, Rochbergo „kūrinyje „Music for the Magic Theater“ visada nubrėžiama aiški riba tarp „tada“ ir „dabar“ (Taruskin, 2010, p. 416). Bedugnė tarp dabarties ir praeities perteikiama tonacinius epizodus siejant su praeitimi (pasak kompozitoriaus, tai „praetis persekioja mus savo nostalgišku grožiu“ (ten pat), o atonalius fragmentus – su konfliktišku, permainingu XX amžiumi.

Populiariausiu ir bene sudėtingiausiu muzikiniu koliažu laikoma Berio kūrinių „Sinfonia“ III dalis (1968–1969) (Burkholder, 2011a). Daugybę kūrinių citatų²² kompozitorius traktavo kaip įvairių muzikos istorijos epochų ženklus. Taip siekiama sukurti milžinišką, sapną primenantį tinklą, sujungiantį literatūrinės ir muzikines idėjas. Pagrindiniai kūrinyje naudojami tekstiniai intarpai pasiskolinami iš Samuelio Becketto novelės „The Unnamable“ („Bevardis“). Kompozicija tampa tarsi pirmojo asmens pasakojimu apie pomirtinį gyvenimą, pomirtiniu sąmonės srautu. Panašiai, kaip Zimmermannas ir Rochbergas, Berio norėjo išreikšti antipatiją bet kokioms griežtomis prekompozicinėms sistemoms. Pasak Catherine Losados, „jo polinkis kurti koliažus buvo nulemtas susidomėjimo elektronine muzika (1950 m. ir 1960-ųjų pradžioje), fonetika, teatru ir literatūra (ypač Jameso Joyce'o kūryba)“ (Losada, 2008, p. 297).

Koliažo technika buvo pasitelkiama siekiant dekonstruoti tradicines muzikos sampratas. Mauricio Kagelis (1931–2008) kūrinyje „Ludwig van“ (1969–1970) integruoja keletą citatų iš Beethoveno kūrinių ir tarsi sunaikina jų originalią sintaksę, taip iškeldamas klausimus apie kompoziciją, autorystę, stilių, išraišką, muzikinį tęstinumą ir galiausiai apie patį muzikos kūrinių. Įvairios Beethoveno kūrinių citatos šiame kūrinyje gali būti atliekamos bet kuria tvarka, laisvai pasirenkamu instrumentų skaičiumi. Kitas minėtinas pavyzdys yra Johno Cage'o HPSCHD (1967–1969). Šiame kūrinyje implikuojami Mozarto, Beethoveno, Frédéricio Chopino, Roberto Schumanno, Louiso Moreau Gottschalko, Ferruccio Bussoni, Cage'o, kūrinių fragmentai. Naudojant atsitiktinumo procedūras, šie fragmentai yra aranžuojami 7 klavesinams. Svetima muzikinė medžiaga atliekama simultaniškai ir drauge derinama su magnetofono įrašu, spalvotomis šviesomis ir kino juosta, taip siekiant sukurti įvairialypį hepeningą. Kiti Cage'o koliažo technikos pavyzdžiai buvo „Europas 1 & 2“ (1987). Šiuose kūriniuose naudojant atsitiktinumo procesus ir suardant muzikos bendrumo koncepciją sujungiamos

įvairių europietišku operų ištraukos. Minimumus kūrinius atlieka solistai bei dirigento. Kompozitoriaus pasiekiamas rezultatas – neapibrėžtas koliažas, kuriame atmetami bet kokie išankstiniai muzikos ir dramos efektai.

Čia pateikti tik keletas muzikinių koliažų pavyzdžių atskleidžia, kad XX a. kompozitoriai koliažo techniką muzikoje įprasmino labai skirtingais būdais ir kompozicinėmis priemonėmis. Vis dėlto akcentuojant implikuojamos svetimos medžiagos įvairovę, galima būtų išskirti dvi vyraujančias tendencijas:

- koliažai, kuriuose akivaizdus stilistinis pliuralizmas, muzikinių šaltinių įvairovė (Iveso, Berio, Rochbergo, Zimmermanno kūriniai);
- koliažai, grindžiami bendromis kompozicinėmis technikomis (priemonėmis), o jų pasirinkti svetimos medžiagos šaltiniai siejami tam tikru vardikliu; jie yra žanriškai ar / ir stilistiškai panašūs (Cage'o, Kagelio, Stockhauseno kūriniai).

Išanalizavus nemažai XX a. koliažų svetimos medžiagos integravimo aspektu, paaiškėjo, kad kai kurie kvodlibetų tipologinės klasifikacijos apibūdinimai gali būti adaptuoti ir sisteminant praėjusio šimtmečio koliažus. Kaip ir kvodlibetus, koliažus galima skirstyti į dvi pagrindines – simultaniinio ir konsekutyvinio – skolinatos medžiagos eksponavimo grupes. Akivaizdus **simultaniinis** svetimos medžiagos implikavimo pavyzdys yra Iveso IV simfonija – šioje charakteringoje muzikinio koliažo kompozicijoje eksponuojami net keli svetimos medžiagos implikavimo būdai. Siekdamas perteikti paslaptinę, mistinę žmogaus sąmonės srautą, kompozitorius IV simfonijos faktūrą praturtina įvairiais iš amerikiečių ir anglų kompozitorių kūrybos pasiskolintais melodiniais fragmentais ir visose keturiose simfonijos dalyse implikuojamomis autorinėmis citatomis²³:

- I dalyje implikuojami fragmentai iš Iveso Pirmosios sonatos smuikui (1914);
 - II dalyje muzikiniu pagrindu tampa fantazijos fortepijonui „The Celestial Railroad“ („Dangaus geležinkelis“) medžiaga;
 - III dalyje komponuojama remiantis Pirmojo styginių kvarteto (1900) I dalies fuga;
 - IV dalyje kompozitorius integruoja lėtą maršą ir baigiamąjį fragmentą iš savo Antrojo styginių kvarteto (1913).
- Iveso IV simfonija – programinis kūrinytis, tačiau jo programa nėra aiškiai detalizuojama, kaip, pavyzdžiui, ankstesniame kompozitoriaus opuse „Central Park in the Dark“ (1906). Pagrindinis šiame kūrinyje kompozitoriaus keliamas klausimas yra apie gyvenimo prasmę. Anot Iveso draugo ir kūrybos propaguotojo Henry'o Bellamano, „simfonijoje žmogaus dvasia ieško atsakymų į klausimus „kas?“ ir „kodėl?“ Labiausiai šie egzistenciniai klausimai išryškėja pirmoje simfonijos dalyje – Preliode. Trys po Preliodo skambančios dalys yra tarsi skirtingi atsakymai, kuriuos pateikia gyvenimas“ (Burkholder, 1995, p. 390).

Kompoziciniu ir žanrinio aspektu visos simfonijos dalys yra labai skirtingos: pirma dalis Preljudas tampa visos simfonijos intonaciniu grūdū – čia integruojami religinių himnų fragmentai aptinkami ir kitose dalyse. Antra simfonijos dalis kontrastuoja svetimos medžiagos gausa ir žanrų įvairove – joje sutelktas didžiausias svetimos medžiagos koncentratas. Trečia dalis tampa savotišku atoslūgiu – joje iš svetimų melodijų Ivesas komponuoja nuosaikią, akademišką fugą. Efektingoje finalinėje kūrinio dalyje, sugrįždamas prie pradžioje eksploatuotos *cantus firmus* technikos, kompozitorius apibendrina ir sintezuoja visas simfonijoje plėtotas muzikines idėjas. Simultaninis medžiagos implikavimo principas išryškėja kontrastingose antroje ir trečioje simfonijos dalyse.

Antroje dalyje integruojama daugiausia citatų – Burkholderio teigimu, ilgiausioje „Allegretto“ dalyje skamba mažiausiai 24 kitų kompozitorių melodijos (Burkholder, 1995, p. 392) (dainos posmą ir priedainį laikant viena melodija) ir 2 paties Iveso anksčiau sukurtų dainų ištraukos. Čia gretinami kontrastingi vaizdiniai: kompozitorius sintezuoja aštuonis XVIII–XX a. religinės tematikos himnus²⁴; vienuolika įvairių dainų²⁵; keturis šokius²⁶ ir tris maršus²⁷. Tokį skirtingos paskirties žanrų sintezavimą būtų galima interpretuoti kaip dieviškojo ir žmogiškojo pradų sąveiką, jų tarpusavio dialogą. Daugiasluoksnis koliažas komponuojamas remiantis Iveso fantazijos fortepijonui solo „The Celestial Railroad“ („Dangaus geležinkelis“) muzikine medžiaga²⁸. Simfonijos antros dalies programa tampa amerikiečių rašytojo Nathanielio Hawthorne'o (1804–1864) komedija tuo pačiu pavadinimu „The Celestial Railroad“ (1843), kurioje vaizduojami piligrimai, per pelkę keliaujantys į dangiškąjį miestą.

Pastebėtina, kad nemažai svetimos medžiagos fragmentų (pvz., daugybės himnų autoriaus, anglų kompozitoriaus Charleso Wesley'o (1707–1788) religinis himnas „Martyn“, amerikiečių kompozitoriaus Henry'o Clay'aus Worko (1832–1884) maršas „Marching Through Georgia“ ir t. t.) cituojami išlaikant tuos pačius (arba giminingus) tembrus: pradžioje himnas „Martyn“ implikuojamas fortepijono ir smuikų partijose ir tik nuo 33 skaitmens matome nedidelius tembrinius pokyčius – melodinį fragmentą atlieka fortepijonas ir altas solo. Kompozitorius teikia didelę reikšmę muzikinių skolinių žanriniais ypatumams: dažniausiai lyrines himnų ar dainų melodijas simfonijoje atlieka styginiai ir mediniai pučiamieji, o patriotiniai maršai ir dainos suskamba varinių pučiamųjų partijose. Integruodamas himnų fragmentus, kompozitorius dažnai juos kartoja, taip nutiesdamas smulkias intonacines arkas. Kaip ir kitose koliažo technika parašytose kompozicijose, IV simfonijos antroje dalyje himnų fragmentai dažnai transformuojami, varijuojami, sutrumpinami. Kai kurios himnų melodijos yra akivaizdžiai susijusios su kūrinio programa. Anot Burkholderio, „himnai „In the Sweet Bye and Bye“ ir „Nettleton“

vaizduoja piligrimus, lėtai keliaujančius į dangiškąjį miestą (38–61 ir 89–95 taktai)“ (Burkholder, 1995, p. 400). Šių pentatoninių atspalvį turinčių himnų pakartojimas kitose padalose taip pat gali būti siejamas su dangaus vaizdiniais.

Remdamiesi kvodlibeto tipologine klasifikacija ir ją pritaikydami muzikiniams koliažams, šiame straipsnyje išskiriame ir dar vieną labai paplitusią simultaninio koliažo subkategoriją – *cantus firmus*. Tokio tipo koliažą galime apibūdinti kaip kompoziciją, kurioje vienas skolinys funkcionuoja *cantus firmus* pavidalu, o kita svetima medžiaga implikuojama simultaniniu būdu. Minimą subkategoriją pasirinkome, nes, mūsų manymu, remiantis *cantus firmus* modeliu XX a. sukurta išties įdomių ir charakteringų muzikinio koliažo pavyzdžių. Vienas jų – analizuojamos Iveso IV simfonijos pirma ir ketvirta dalys. Šiose kūrinio dalyse Ivesas remiasi ne vien įprastine *cantus firmus* technika – simfonijos preliude atrandame ir kur kas rečiau kompozitorių kūryboje aptinkamą *cantus firmus cento* medžiagos sintezavimo pogrupį, kai viena melodija tampa *cantus firmus*, o kituose balsuose skamba svetimų melodijų skiautiny (patchwork). Taigi muzikos analitikui, siekiančiam atskleisti koliažo technikos ypatumus Iveso kūryboje, IV simfonija yra išties vertingas pavyzdys.

Visos pirmos dalies²⁹ intonaciniu pagrindu tampa religiniai amerikiečių kompozitorių himnai, kuriantys mistinę, fantastinę nuotaiką. Labai reikšmingas vaidmuo pirmoje simfonijos dalyje teikiamas žymaus amerikiečių bažnytinės muzikos kūrėjo, daugybės religinių himnų autoriaus Lowello Masono (1792–1872) himnui „Bethany“ („Betanija“³⁰). Nuo 2 takto pabaigos jis skamba beveik nenutrūkstamai ir atlieka *cantus firmus* funkciją. Šio religinio himno melodija pirmoje dalyje originaliu pavidalu skamba beveik visada tik konkrečių instrumentų partijose: ją atlieka erdviškai nutolintas (*distant*) instrumentinis arfos ir 2 smuikų su surdinomis ansamblis. Iveso kūrybos tyrinėtojas Burkholderis teigia, kad švelnūs arfos ir smuikų su surdinomis tembrai suteikia pakylėjimo ir nutolimo įspūdį. Anot jo, „tai kelia asociacijas su vidine ar įsivaizduojama erdve ir tampa tarsi švytinčių angelų sklendimo ore vizija“ (Burkholder, 1995, p. 391). Palyginus su pagrindiniais orkestro instrumentais, minimas arfos ir 2 smuikų ansamblis ryškiai kontrastuoja *pp* dinamika ir skaidriais tembrais (žr. 3 pvz.).

Nuskambėjus įžanginiam simfonijos fragmentui, kartu su *cantus firmus* Ivesas simultaniniu būdu violončelės ir pirmųjų smuikų partijose integruoja ir kitą amerikiečių religinį himną – Josepho Philbricko Websterio (1819–1875) „In the Sweet Bye and Bye“ (5–16 taktai)³¹, vėliau – nuo 17 takto iki pat pirmos dalies pabaigos – skamba Masono religinio himno „Watchman“ muzikinė medžiaga. Pasak Burkholderio, Iveso simfonijos pirmoje dalyje originalus himno tekstas³² yra pakeičiamas, pabaigoje kompozitoriui kviečiant pamatyti „švytinčią žvaigždę“ ir taip sukuriant ieškojimo, tikslo siekimo įspūdį.

The image shows a page of a musical score for the hymn "Bethany" from the first part of Ives's Fourth Symphony. The score is written in 3/2 time and includes multiple staves for various instruments and voices. Key features include:

- Tempo and Dynamics:** Starts with "Maestoso" and a tempo of 60. It includes markings for "a little slower", "q tempo", and "più rit.". Dynamic markings range from "ppp" (pianississimo) to "ff" (fortissimo).
- Performance Instructions:** "con sord." (con sordina) is indicated for the piano part. A note says "preferably without voices" for the vocal line.
- Structural Elements:** The score contains several measures with rests, indicating where instruments or voices enter or exit. There are also markings for "Div." (divisi) for the voices.
- Notation:** The score uses various musical notations, including triplets, sixteenth notes, and rests, with some measures containing complex rhythmic patterns.

3 puz. Iveso IV simfonijos pirmos dalies himnas „Bethany“

Antroje padalioje (B) iki 33 takto kompozitorius pasi-
 telkia *cantus firmus cento* techniką: jau minėtas religinis
 himnas „Bethany“ funkcionuoja *cantus firmus* pavidalu,
 choro, fortepijono ir styginių (išskyrus pirmojo smuiko)
 partijose implikuojama himno „Watchman“ adaptacija, o
 fleitos ir pirmojo smuiko partijose Ivesas integruoja kelių
 religinių himnų motyvų skiautinių. Pirmasis iš jų – amerikiečių
 kompozitoriaus Theodore'o Edsono Perkinso (1831–1912)
 himno „Something for Thee“ įžanginis fragmentas, cituoja-
 mas 17–22 ir 30–33 taktuose. Po jo Ivesas konsekutyviniu
 principu integruoja amerikiečių kompozitoriaus Lewiso
 Hartsougho (1828–1919) himnų „Welcome Voice“ (23–24
 taktai) ir „Crusader's Hymn“³³ (25–26 taktai) motyvus.
 Šioje himnų grandinėje Ivesas išlaiko vienodą skaidrų
 tembrą: visas skiautinis skamba fleitos ir pirmojo smuiko
 partijose. *Cantus firmus* – himnas „Bethany“ – taip pat yra
 temбриškai pastovus³⁴.

Išnagrinėjęs Iveso IV simfonijos preliudą darytina prie-
 laida, kad šioje dalyje kompozitorius siekė išreikšti žmogaus

santykį su Dievu, perteikti žmogiškosios būties trapumą.
 Toks siekis įprasminamas sintezuojant religinės tematikos
 himnus ir naudojant prislopintus instrumentų tembrus.
 Simfonijos preliudas reikšmingas dar ir tuo, kad nemažai
 jame cituojamų melodijų (arba tembrinių sąsąukų) aptinka-
 me ir kitose kūrinio dalyse – šie cituojami fragmentai (pvz.,
cantus firmus – himnas „Bethany“) tampa visos simfonijos
 intonaciniu grūdu.

Simultaninio *cantus firmus* potipį Ivesas eksploatuoja
 IV simfonijos finale³⁵ (*Very slowly. Largo maestoso*). Jame
cantus firmus vaidmuo tenka religiniam Masono himnui
 „Bethany“ (ypač antrai himno pusei; Burkholder, 1995,
 p. 406) – jo nenutrūkstamas skambėjimas tampa dvasin-
 gumo, dieviškumo simboliu. Pirmoje simfonijos dalyje
 šis himnas taip pat buvo traktuojamas kaip *cantus firmus*,
 tačiau jį atliko erdviškai nutolintas arfos ir 2 smuikų an-
 samblis, kurio skaidrus tembras nebuvo aiškiai girdimas.
 Simfonijos finale *cantus firmus* vaidmuo vis labiau auga:
 pirmiausia jis pasirodo kontrabosų partijoje (1–4 taktai),

5–10 taktuose himno muzikinė medžiaga „migruoja“ ir tarsi pirmos dalies teminė ir tembrinė reminiscencija skamba atliekama prislopinto (*distant*) arfos, balsų ir smuikų (ši kartą – 5) ansamblio, kol galiausiai moduluoja per visus registrus ir savo skambesiu nustelbia kitą muzikinę medžiagą. Burkholderio teigimu, „tai simbolizuoja didžiulio troškimo, išreikšto simfonijoje jau nuo pat pradžių, įgyvendinimą“ (Burkholder, 1995, p. 406). Kartu himnas „Bethany“ finale iškyla tarsi priešara antroje dalyje perteiktam gyvenimo chaosui, kuriame žmogus patiria įvairiausių prieštarų emocijų, išreiškia žmogaus išorinių siekių, žemiškojo pasaulio laikinumą.

Žanrinio aspektu ketvirta simfonijos dalis yra vienalytė – Ivesas joje integruoja vien tik religinius himnus, kaip ir prieš tai skambėjusiose pirmoje ir trečioje dalyse. Čia sugrįžta daug svetimos medžiagos – jau ankstesnėse dalyse buvo implikuojami himnai „Missionary Chant“, „Martyn“, „Nettleton“, „Westminster Chimes“, „Proprior Deo“, „Something for Thee“ ir himno „Watchman“ adaptacija. Tad finale cituodamas trumpus religinių himnų fragmentus kompozitorius nutiesia smulkias intonacines arkas, suteikiančias kūriniui bendrumo, išbaigtumo įspūdį. Tiesa, ketvirtoje dalyje implikuojama ne tik jau girdėta muzikinė medžiaga. Burkholderio teigimu, po 11 takte nuskambėjusio himno „Missionary Chant“ fragmento iš karto seka Isaako Bakerio Woodbury'o himno „Dormance“ ištrauka, kuri melodiškai yra labai gimininga „Missionary Chant“ (Burkholder, 1995, p. 408). Iš prieš tai neskambėjusių himnų dar būtų galima paminėti (Burkholder, 1995, p. 408) Masono „Razmon“ (kitaip dar vadinamo „O for a Thousand Tongues to Sing“) fragmentą, skambantį nuo 46 takto, ir Edwardo Husbando aranžuoto himno „St. Hilda“ (kitaip dar vadinamo „St. Edith“) ištrauką. Visi religiniai himnai integruojami Iveso kūryboje įprastais būdais – fragmentus sutrumpinant, transformuojant, pakeičiant melodinį ar ritminį piešinį, cituojant tik kūrinio priedainį (arba priešingai – tik posmo muzikinę medžiagą), „žaidžiant“ melodiniu himnų giminingumu ir panašiai.

Jau anksčiau įsitikinome, kad koliažuose, priešingai nei mūsų analizuotuose kvodlibetuose, kur kas labiau išryškėja įvairūs svetimos medžiagos modifikavimo būdai, nes šiose kompozicijose skoliniai beveik niekada neskamba originaliu pavidalu. Iveso IV simfonija – tipinis vėlyvojo kompozitoriaus kūrybos laikotarpio koliažo pavyzdys. Jame autorius pademonstravo visą įgytą svetimos medžiagos integravimo meistriškumą. Kompozitoriaus eksploatuojama *cantus firmus* technika šioje simfonijoje akivaizdžiai susijusi su jau anksčiau minėtomis kūrinių programinėmis idėjomis – *cantus firmus* pavidalu funkcionuojantis religinis himnas „Bethany“ simbolizuoja ryšį su dieviškuoju pasauliu, amžinybe.

Konsekutyviniam koliažo tipui priskirtini Arvo Pärto „Koliažas B-A-C-H tema“ (1964), Broniaus Kutavičiaus „Du koliažai“ (1970) ir Algirdo Martinaičio „Serenada

panelei Europai“ (1999). Skirtingi kompozitorių implikuojamos medžiagos naudojimo būdai, taip pat jos priešpriešinimas naujai kuriamai muzikai leido suskirstyti juos į tris kvodlibeto klasifikacijose neminimus tipus. Intonaciniame konsekutyviniame koliaže, panašiai kaip ir kvodlibetuose, muzikiniai skoliniai integruojamami nuosekliai. Pavyzdžiui, Martinaičio „Serenadoje panelei Europai“ visi muzikiniai skoliniai – muzikinės aliuizijos ir stilizacijos – skamba paeilui: pradžios funkcinės harmonijos darinius keičia aliuizijos į Gustavo Mahlerio simfoninę kūrybą, Richardo Wagnerio „Valkirijų skrydžio“ aliuizijos, Mozarto kūrinių stilizacijos, Beethoveno IX simfonijos, Piotro Čaikovskio valsų, Maurice'o Ravelio „Bolero“ ir kitos intonacijos³⁶. Kutavičiaus kompozicijoje „Du koliažai“ dviem fortepijonams išryškėja polistilistikos tendencijos, dėl to ji gali būti įvardinama kaip stilistinis konsekutyvinis koliažas. Čia kompozitorius eksploatuoja kelių skirtingų muzikos stilių – klasicizmo, aleatorikos, dodekafonijos – elementus, išdėstydamas juos paeilui, t. y. konsekutyviniu būdu. Pärto „Koliažo B-A-C-H tema“ kraštinėse dalyse („Tokata“ ir „Ričerkaras“) eksponuojamas BACH motyvas, o vidurinė dalis „Sarabanda“ grindžiama vien tik Bacho „Sarabandos“ iš „Angliškosios siuitos“ Nr. 6 muzikine medžiaga. Šiame kūrinyje sintezuojami Baroko ir XX a. muzikos stilistiniai elementai (Baroko imitacinė polifonija, XX a. sonorika, minimalizmas, neoklasicizmas) ir skirtingų stilių samplaikos: beveik visa cituojama Bacho „Sarabanda“ harmonizuojama politonaliais sonoriniais klasteriais.

Išvados

Svetimos medžiagos implikavimo į naujai kuriamą kompoziciją tradicija, savo kelią pradėjusi nuo pirmųjų daugiabalsės muzikos žanrų (organumo, kondukto, moteto ir kt.), įsitvirtinusi XVI a. muzikoje kvodlibeto, *ensalados* (Ispanija), *medley* (Anglija) ir kituose žanruose, ypač sureikšminama XX a. koliažuose. Tyrinėjant pastarosios postmodernistinei muzikai būdingos technikos ypatumus, paaiškėjo, kad muzikoje, skirtingai nei dailėje, kur koliažas buvo labai nauja ir originali technika, randame akivaizdžių sąsajų su XVI a. kvodlibetu. Iškelta hipotezė, kad koliažas yra vokiškojo kvodlibeto žanro postmoderni versija, nepasitvirtinusi, nes ištyrinėjus nemažai XX a. koliažo pavyzdžių (Berio kūrinių „Sinfonia“ trečią dalį, Iveso IV simfoniją, Martinaičio „Serenadą panelei Europai, Kutavičiaus „Du koliažus“ ir kt.) rasta ir praėjusiam šimtmečiui, t. y. Iveso, sukurtų kvodlibeto žanro pavyzdžių („This Scherzo Is A Joke“, „Study No. 20“ ir kt.). Detali XVI a. ir XX a. kvodlibetų bei koliažų analizė atskleidė šių kompozicijų ne tik akivaizdžius panašumus, bet ir skirtumus:

1. Kvodlibeto žanras kilo iš XII–XIII a. Prancūzijos ir Vokietijos universitetuose paplitusių diskusijų, vadintų *disputatio de quodlibet*. Čia diskusijos vedėjas turėjo pasitelkti

visą savo sumanumą ir šmaikštumą, kad sujungtų įvairiausių argumentus. Kvodlibetu buvo vadinamos ir painios, gudrios mįslės, taip pat dažnai siejamos su gudrumu ir sąmoju. Tad nenuostabu, kad ir muzikinio kvodlibeto išskirtiniu bruožu tapo humoristinis, komiškas pradai. Kita muzikiniam kvodlibetui būdinga savybė siejama su prancūzišku būdvardžiu *quolibet*, reiškiančiu „bet kuris“, „tam tikras“. Muzikoje tai buvo realizuota bet kokių, t. y. skirtingų muzikinių ir tekstinių, fragmentų jungimu į vieną – kvodlibeto – kompoziciją. Taip muzikiniuose kvodlibetuose atsiskleisdavo muzikos kūrėjų kompozicinis išradingumas, gebėjimas tarpusavyje derinti įvairiausių kontrastingus elementus.

2. Margaspalviai XX a. koliažai ne tik simbolizavo serializmo žlugimą, bet ir tapo naujo muzikos stiliaus ženklai. Koliažuose sujungiami įvairūs stiliai – akademinė muzika, rokas, populiarioji muzika (kvodlibeto kompozicijų žanrinė įvairovė, svetimos medžiagos elementų skirtingumas vis dėlto neperžengia vieno stiliaus ribų). XX a. koliažuose labiau išryškėja muzikinių skolinų deformavimo, varijavimo, suskaidymo tendencijos. Priešingai nei kvodlibeto kompozicijose, koliažuose muzikiniai skoliniai yra implikuojami visuose faktūros sluoksniuose. Minėtina, kad skiriasi ir šių dviejų žanrų pobūdis: senoviniai ir šiuolaikiniai kvodlibetai funkcionavo kaip humoristinės, pasilinksinti skirtos kompozicijos, o koliažais siekiama perteikti vidines žmogaus būsenas, prisiminimus, sapnus ar kitokius išgyvenimus. Esminiu muzikinių koliažų bruožu laikytina praeities ir dabarties, skirtingų tradicijų ir stilijų sąveika, tačiau XX a. muzikoje aptinkame ir kitokių koliažo pavyzdžių. Tad analizuotus muzikinių koliažų pavyzdžius galima suskirstyti į pliuralistinius koliažus (pvz., Berio kūrinio „Sinfonia“ trečia dalis, Zimmermanno opera „Soldaten“, Rochbergo „Music for the Magic Theater“ ir kt.; juose išryškėja žanrinė ir stilistinė įvairovė) ir koliažus, kuriems būdingas svetimos medžiagos ir kompozicinės technikos bendrumas (pvz., Stockhauseno „Hymnen“, kur sintezuojami vien įvairių tautų himnai, arba Kagelio „Ludvig van“, kuriame implikuojami tik Beethoveno kūrinų fragmentai).

Nors kvodlibeto ir koliažo žanrų skirtumai akivaizdūs, prieinama išvada, kad jiems būdingi analogiški svetimos medžiagos integravimo principai. Straipsnyje pateiktą Gudewillio, Maniates, Klimo, Simakovos kvodlibetų tipologinę klasifikaciją siekta pritaikyti analizuojant XX a. koliažų kompozicijas. Simultaniškas intekstų implikavimo būdas eksploatuojamas amerikiečių kompozitoriaus Iveso IV simfonijos antroje ir trečiojoje dalyse. XX a. muzikoje gana paplitusi ir simultaniškos tipo *cantus firmus* subkategorija (pvz., Berio kūrinio „Sinfonia“ trečia dalis, Iveso IV simfonijos preliudas ir finalas).

Kvodlibeto tipologinėje klasifikacijoje išskirtam konsekvenciniam medžiagos integravimo tipui priskirti Martinaičio „Serenada panelei Europai“, Kutavičiaus fortepijoninis duetas „Du koliažai“, Părto kompozicija „Koliažas B-A-C-H tema“.

Analizuojant XX a. muzikinius koliažus pravartu atsižvelgti į anksčiau susiformavusias muzikines tradicijas ir remtis jau sukurtų kompozicinių technikų technologiniais principais – nors kvodlibeto ir koliažo technikos nėra identiškos, jose išryškėja tikrai nemažai sąlyčio taškų, atveriančių tolesnius intertekstinius kompozicijų tyrinėjimus.

Nuorodos

- Muzikinio koliažo terminas perimtas iš vizualiųjų menų. Koliažu buvo vadinama technika, kurioje ant pagrindo suklijuojami (pranc. *coller* – priklijuoti) įvairūs objektai (popieriaus iškarpos, medžiagos skiautiniai ir kt.). Vizualūs koliažas gimė XX a. pradžioje – pirmieji šią techniką įtvirtino kubistai (Pablo Picasso, Georges'as Braque'as), o vėliau ją kaip estafetę perėmė dadaistai, siurrealizmo, populiariojo meno kūrėjai. Menininkus žavėjo galimybė sulipdyti, „surinkti“ kūrinį iš įvairių bevečių, nemeniškų objektų, šiukšlių, atliekų. Koliažas savo nestabilumu, chaotiška, laisva raiška aštriai ir tuo pat metu žaismingai prieštaravo santūriai, akademinėi estetikos sampratai.
- Tyrinėtojas J. Peteris Burkholderis monografijoje „All Made of Tunes. Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing“ (Yale University Press, New Haven and London, 1995, p. 3–4) išskiria net 14 svetimos muzikinės medžiagos implikavimo būdų, aptinkamų Iveso kūryboje: 1) modeliavimas (*Modelling*); 2) variacijos; 3) parafrazės; 4) jau surkuta melodija su nauju akompanimentu; 5) *cantus firmus*; 6) popuri; 7) kvodlibetai; 8) stilistinės aliuzijos; 9) transkripcijos; 10) programinės citatos; 11) „augantis“ kompleksas (*Cumulative Setting*); 12) koliažai; 13) skiautiny (Patchwork); 14) išplėstinės parafrazės.
- Anot Marios Rikos Maniates, nors istoriniuose dokumentuose *disputatio de quodlibet* terminas minimas nuo XIII a., šių improvizuotų egzaminų ištakos glūdi XI–XII a. Minimo laikotarpio *disputatio de quodlibet* sudarė du skirtingi posėdžiai: tikrasis ginčas (*disputatio proper* – profesorius, egzaminų posėdžio pirmininkas, turėdavo atsakinėti į įvairiausių auditorijoje pateiktus klausimus ir vadovauti diskusijai) ir *determinatio* (nutarimas, apibendrinimas, dažniausiai vykdavęs kitą dieną (ar praėjus kelioms dienoms); profesorius aptardavo ir apibendrindavo prieš tai diskusijoje iškeltas problemas). Universitetuose improvizuoti ginčai buvo tapę savotiška baigiamųjų egzaminų forma – jie vykdavo tik du kartus per metus (per Kalėdas ir Velykas) ir jais būdavo baigiama egzaminų sesija. *Disputatio de quodlibet* buvo vieša ir atvira visuomenei diskusija. Pasiklausyti žymiausių disputų meistrų ir kartu padiskutuoti susirinkdavo ne tik studentai (jiems ši veikla buvo privaloma), bet ir kiti universiteto profesoriai, dvasininkai ar tiesiog išsilavinę kilmingųjų sluoksnio atstovai. Maniates teigimu, „tik patys drąsiausi ir labiausiai savimi pasitikintys profesoriai išdrįsdavo dalyvauti ir vadovauti šioms viešoms improvizacinėms diskusijoms. Sėkmingas pasirodymas *disputatio de quodlibet* profesoriumi užtikrindavo gerą reputaciją, išaugdavo jo studentų skaičius (Maria Rika Maniates. *Quodlibet Revisum*. In *Acta Musicologica*. Vol. 38, Apr.-Dec., 1966, p. 176).
- Jau XIV a. tokia viešų diskusijų forma įsitvirtino ir Vokietijos universitetuose, tačiau pakito jos pobūdis: Vokietijos universitetuose šie disputai įgijo iškilmingo ritualo vaidmenį.
- Tokia praktika buvo paplitusi daugelio poetų kūryboje.
- Šnekamojoje prancūzų kalboje sąvoka *avoir du quolibet* reiškia gebėjimą greitai ir sumaniai suformuluoti atsakymą į painią mįslę.

- ⁷ M. Praetorius veikale „Syntagma musicum“ mini du šešiabalsės chorinės *misticanzos* pavyzdžius: *Mirami vita mia* ir *Nasce la pena*. Jos sukurtos iš populiarių madrigalų ir kelių vokiškų dainų fragmentų. Žr. Maniates, 2011.
- ⁸ Šio kūrinio autorius nežinomas.
- ⁹ Šis Bacho kvodlibetas iš „Goldbergo variacijų“ priskirtinas prie simultaninio kvodlibeto tipo (tiksliau, prie šio tipo *cantus firmus* subkategorijos). Žr. Maria Rika Maniates. Quodlibet. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers limited, 2001, p. 688.
- ¹⁰ Kelios pasiskolintos šio kūrinio melodijos nebuvo atpažintos.
- ¹¹ Detalią Iveso „This Scherzo Is A Joke“ II dalies analizę žr. A. Valentaitė. *Kvodlibeto kompozicinių principų sklaida XX amžiaus koliažuose*. Bakalauro darbas. Darbo vadovė A. Versekėnaitė. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2012, p. 28–39.
- ¹² DKE („Delta Kappa Epsilon“) – amerikiečių studentų brolija; jai priklausė ir kompozitorius Charlesas Ivesas.
- ¹³ Ši žaisminga kompozitoriaus Henry’o J. Sayerso daina itin išpopuliarėjo XIX a. pabaigoje, kai Londono koncertų salėse ją atliko žymi dainininkė ir šokėja Lottie Collins. Iveso kūrinyje pirminis šios melodijos pavidalas varijuojamas (praplečiama jo intervalika, įpinama papildomų garsų). „Ta-ra-ra Boom-De-ay“ melodinis fragmentas skamba simultaniškai smuiko ir violončelės partijose – kompozitorius dubliuoja melodiją *d 6* intervalu.
- ¹⁴ „Dixie“ – sinoniminis Pietų Amerikos valstijų terminas. Ši daina išsiskiria tuo, kad komiškas jos tekstas grindžiamas afroamerikiečių dialektu.
- ¹⁵ „Sailor’s Hornpipe“ tradicinė šokio melodija ilgainiui paplito ne tik amerikiečių kompozitorių kūryboje (Ivesas „Sailor’s Hornpipe“ melodiją taip pat integruoja simfonijoje „New England Holidays“ (1913) ir kitose kompozicijose), bet ir kino filmuose, animaciniuose filmukuose ar net televizijos laidose. Pirmą kartą šis kūrinys išspausdintas 1770 m. Williama Vickerso šokių melodijų rinkinyje.
- ¹⁶ Ši žygio daina itin išpopuliarėjo apie 1965 m., baigiantis pilietiniam karui.
- ¹⁷ Gospelo giesmė „Oh, Happy Day“ prigijo ir populiariojoje kultūroje – ji skamba keliuose kino filmuose, daugybę kartų buvo perdainuota žymių atlikėjų (Arethos Franklin, Elvijo Presley’o ir kt.). Vis dėlto, atsivėlgdami į tai, kad gospelo giesmės versija buvo sukurta tik 1967 m., prieiname išvadą, kad Ivesas kaip šaltiniu rėmėsi XVIII a. senojo himno „Happy Day“ muzikine medžiaga.
- ¹⁸ Net 15 kvodlibetų, įtrauktų į Schmeltzlio rinkinį, autorė priskiria šiai kategorijai. Tarp jų – Matthio Greiterio „Ein Quodlibet von Eyren“ ir Johannesso Puxstallerio „Ein Quodlibet von Nasen“. Prie įdomesnių šios kategorijos pavyzdžių Maniates priskiria J. Reinerio „Venite exultemus“ ir Nicolauso Zangiuso „Es setzt ein Gläslein an der Mund“: šie kūriniai buvo sudaryti iš komiškų girtuoklių patarlių.
- ¹⁹ Ryškiu tokio tipo pavyzdžiu autorius nurodo Giacomo Carissimi „Requiem jocosum“, taip pat daugelį vokiečių kompozitoriaus Valentino Rathgeberio kvodlibetų (Klimas, 2007, p. 167).
- ²⁰ Anot Jono Klimo, sėkmingas melodijų išdėstymas dažniausiai kaitaliojamas su polifoniniu (Klimas, 2007, p. 167).
- ²¹ Maniates klasifikacijoje šis pavyzdys laikomas konsekvatyviniu kvodlibetu.
- ²² Pasak Burkholderio, „visa ši muzikinė medžiaga yra derinama su tiksliais ar modifikuotomis citatomis iš daugiau nei 100 įvairių epochų ir stilių muzikos kūrinių (nuo Bacho iki Boulezo, Stockhauseno, Globokaro ir paties Berio, žr. Burkholder, 2011b).
- ²³ Kiekviena iš minimų Iveso kompozicijų jau anksčiau buvo grindžiama svetima muzikine medžiaga, daugiausia amerikiečių kompozitorių himnais, dainomis ar kitais žanrais.
- ²⁴ Charleso Wesley’o „Martyn“, Edgaro Page’o Stiteso „Beulah Land“, Williama G. Tomerio „God Be With You“, Roberto Robinsono „Nettleton“ (kitaip šis himnas dar vadinamas „Come Thou Fount of Every Blessing“), Edwino S. Uffordo „Throw out the Life-Line“, Roberto Lowry’o „The Beautiful River“, Josepha P. Websterio „In the Sweet Bye and Bye“, Leonardo P. Breedlove, „There is a Happy Land“ ir angliškąju „Westminster Chimes“, kurio autorius nėra tiksliai žinomas. Manoma, kad XVIII a. viduryje ši himną galėjo sukurti Kembridžo universiteto profesorius Josephas Jowettas.
- ²⁵ Ivesas sintezuoja lyrines, sentimentalias, patriotines ar net humoristines kompozicijas. Prie šios grupės priskirtina XIX a. anglų kompozitoriaus Henry’o Bishopo lyrinė daina „Home! Sweet Home!“, per amerikiečių pilietinį karą labai paplitusi George’o Fredericko Rotoo daina „Tramp! Tramp! Tramp!“, žaisminga XIX a. amerikiečių kompozitoriaus Stepheno Fosterio „De Camptown Races“, to paties autoriaus lyrinė patriotinė daina „Massa’s in de Cold Ground“, humoristinė XIX a. pradžioje paplitusi liaudies dainelė „Turkey in the Straw“, taip pat saloninė Stepheno Fosterio kompozicija „Old Black Joe“, populiarūs amerikiečių patriotinė daina „Columbia, the Gem of the Ocean“, 1843 m. sukurta Davide’o T. Shaw, nostalgiska XIX a. anglų kompozitoriaus Thomo Hayneso Bayley’o „Long, Long Ago“, liaudiško charakterio „Yankee Doodle“, sukurta Richardo Shuckburgho, paties Iveso patriotinė daina „Alcotts“ ir neoficialiu JAV himnu tituluojama patriotinė Philipe’o Philo „Hail, Columbia!“ Kai kurie iš cituojamų dainų fragmentų (pvz., „Columbia, the Gem of the Ocean“ ar Iveso autorinė citata „Alcotts“ antroje dalyje yra plėtojami ir paryškunami. Kitų dainų fragmentai (tarkime, „Tramp! Tramp! Tramp!“ ar „Home, Sweet Home“) cituojami labai fragmentiškai ir aprėpia vos vieną ar du taktus.
- ²⁶ Galima teigti, kad šokių melodijas Ivesas integruoja siekdamas perteikti žemiškojo pasaulio vaizdinius: visoms 4 šokių fragmentų ištraukoms būdingas gyvas tempas, šventiškas pobūdis. Šokių citatos skamba antros dalies pabaigoje, taip paryškindamos kontrastą su pradžioje vyravusiomis ramiomis, religinėmis melodijomis. Pirmiausia iš šokių fragmentų nuskaamba mūsų jau analizuotame Iveso kūrinyje TSIAJ aptiktas airių džigas „Pig Town Fling“ (186–188 taktai, saksofono partija). Kiek vėliau pasigirsta XVIII a. pabaigoje sukurti airių kvikstepo „Garryowen“ melodinis fragmentas ir dar 2 airiškų džigų citatos: „Saint Patrick’s Day“ ir „Irish Washerwoman“. Visi šokių fragmentai koncentruojami vienoje padalyje, tad kyla prielaida, kad jie taip pat funkcionuoja kaip tam tikros programinės užuominos.
- ²⁷ Prie maršų žanrinės grupės priskirtina Iveso ankstyvojo kūrybos laikotarpio kompozicijos „Country Band March“ (1903) melodija, implikuojama 208–213 taktuose. Pažymėtina, kad kompozitorius mėgo cituoti šį maršą ir kituose savo kūriniuose: ryškiausiai pavyzdžiais laikytina Sonata Nr. 2 („Concord Sonata“, 1915) ir kompozicijos orkestrui „Three Places in New England“ (1929) antra dalis „Putnam’s Camp“. Simfonijos antroje dalyje taip pat aptinkame ir kelias amerikiečių kompozitoriaus Henry’o Clay Worko populiaraus maršo „Marching Through Georgia“ citatas, atliekamas pučiamųjų instrumentų. Galiausiai kompozitorius implikuoja ir vieną žanriniu aspektu sunkiai apibrėžiamą melodiją, tačiau iš mūsų pateiktų žanrinių

- grupių ji artimiausiai siejasi su maršais – tai karinis signalas „Reveille“, dažniausiai skambėdavęs JAV ir Didžiosios Britanijos kariuomenėje anksti ryte, norint pažadinti karines pajėgas.
- 28 Toks kompozitoriaus pasirinkimas išties įdomus, nes minimos fantazijos fortepijonui negalime priskirti prie populiarių Iveso kūrinių – tuo metu „The Celestial Railroad“ partitūra net nebuvo išleista. Anot Thomo M. Broadheado, Ivesas paliko tik kūrinių rankraščių. Žr. Thomas M. Broadhead. Ives's Celestial Railroad and his Fourth Symphony. In *American Music*. Vol. 12, No. 4 (Winter, 1994), p. 389.
- 29 Iveso IV simfonijos pirma dalis yra parašyta dviejų dalių forma: A (1–16 taktai), B (17–41 taktai).
- 30 Betanija – kaimo, esančio šalia Jeruzalės, pavadinimas, minimas Naujajame Testamente.
- 31 Pastebėtina, kad Iveso kūryboje šis lyrinis himnas cituojamas išties dažnai – jau anksčiau jį aptikome analizuodami fortepijoninį trio „This Scherzo Is A Joke“ (1914), taip pat „In the Sweet Bye and Bye“ skamba Antrajame cikle orkestrui (1915–1919) ir daugelyje kitų Iveso kompozicijų.
- 32 Himno „Watchman“ teksto autorius – XIX a. amerikiečių rašytojas ir politinis veikėjas Johnas Bowringas.
- 33 Originalus šio himno tekstas „Schönster Herr Jesu“ („Gerasis Viešpatie Jėzau“) buvo sukurtas XVII a. vokiečių jėzuitų. 1850 m. kompoziciją aranžavo amerikiečių kompozitorius Richardas S. Willisas. Prieiga per internetą: <http://www.cyberhymnal.org/hymn/f/a/l/faljesus.htm> [žiūrėta 2012 03 04].
- 34 Pirmos dalies pabaigoje (38–39 taktai) aptinkame vienintelę išimtį, kai *cantus firmus* skamba kitų instrumentų partijose: įžanginę himno „Bethany“ frazę atlieka styginiai ir fortepijonas. Tačiau net ir keičiantis *cantus firmus* tembrams kompozitorius siekia perteikti šviesos, tyrumo vaizdinius pasitelkdamas *ppp* dinamiką ir naudodamas surdinas.
- 35 Iveso IV simfonijos finalas yra visų prieš tai skambėjusių dalių sintezė, kompozitoriaus muzikinių idėjų apibendrinimas.
- 36 Smulkią Martinaičio „Serenados panelei Europai“ partitūros intertekstinę analizę žr. Laura Kaščiukaitė. *Praeities muzikos adaptacijos lietuvių neoromantikų kūryboje*. Bakalauro darbas. Vad. dr. G. Daunoravičienė. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2010, p. 40–47.

Literatūra

- Braatz, Thomas. *BWV 524. Quodlibet (Fragment)*, „Was seind das vor grosse Schlösser“. December, 2004. Prieiga per internetą: [http://www.bach-cantatas.com/Articles/BWV524Quodlibet\[Braatz\].htm](http://www.bach-cantatas.com/Articles/BWV524Quodlibet[Braatz].htm) [žiūrėta 2011 03 02].
- Broadhead, Thomas M. Ives's Celestial Railroad and his Fourth Symphony. In *American Music*. Vol. 12, No. 4 (Winter, 1994), p. 389–424.
- Burkholder J. Peter. Borrowing. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers limited, 2001.
- Burkholder, J. Peter. *All Made of Tunes. Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*. Yale University Press. New Haven and London, 1995.
- Burkholder, J. Peter. Collage. In *Grove Music online*, 2011a. Prieiga per internetą: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/53083?q=collage&hbutton_search.x=44&hbutton_search.y=10&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [žiūrėta 2011 11 24].
- Burkholder, J. Peter. *Borrowing*. In *Grove Music online*, 2011b. Prieiga per internetą: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52918pg7?q=borrowing&search=quick&pos=9&_start=1#firsthit [žiūrėta 2011 03 02].
- Gómez, Maricarmen. *Ensalada*. In *Grove Music online*. Prieiga per internetą: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08851?q=ensalada&hbutton_search.x=29&hbutton_search.y=12&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [žiūrėta 2011 03 02].
- Gudewill, Kurt. *Quodlibet*. In *MGG*, Bärenreiter-Verlag, 1986. Prieiga per internetą: [http://www.bach-cantatas.com/Articles/BWV524Quodlibet\[Braatz\].htm](http://www.bach-cantatas.com/Articles/BWV524Quodlibet[Braatz].htm) [žiūrėta 2011 03 02].
- Heile, Björn. Collage vs. Compositional Control: The Interdependency of Modernist and Postmodernist Approaches in the Work of Mauricio Kagel. In *Postmodern Music / Postmodern Thought*. Ed. by Judith Irene Lochhead. Routledge, 2002, p. 287–302.
- Hicks, Michael. Text, Music and Meaning in the Third Movement of Luciano Berio's Sinfonia. In *Perspectives of New Music*. Vol. 20, No. 1/2, Autumn, 1981, p. 199–224.
- Humphrey, David. *J. S. Bach*. In *Oxford Composer Companions*. Ed. by Boyd. Oxford University Press, 1999. Prieiga per internetą: [http://www.bach-cantatas.com/Articles/BWV524Quodlibet\[Braatz\].htm](http://www.bach-cantatas.com/Articles/BWV524Quodlibet[Braatz].htm) [žiūrėta 2011 03 02].
- International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Ed. by Johannes Willem Bertens, Hans Bertens and Douwe Fokkema, 1997.
- Klimas, Jonas. *Quodlibetas*. In *Muzikos enciklopedija*, 3 t. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2007, p. 167–168.
- Kramer, Jonathan. The Nature and Origins of Musical Postmodernism. In *Postmodern Music / Postmodern Thought*. Ed. by Judith Irene Lochhead. Routledge, 2002, p. 13–26.
- LeBaron, Anne. Reflections of Surrealism in Postmodern Musics. In *Postmodern Music / Postmodern Thought*. Ed. by Judith Irene Lochhead. Routledge, 2002, p. 27–74.
- Losada, Catherine. Between Modernism and Postmodernism: Strands of Continuity in Collage Compositions by Rochberg, Berio and Zimmermann. In *Music Theory Spectrum*. Vol. 31. (Spring), 2009, p. 57–100.
- Losada, Catherine. The Process of Modulation in Musical Collage. In *Music Analysis*. 2008, Vol. 27, p. 295–336.
- Maniates, Maria Rika. *Misticanza*. In *Grove Music online*, 2011. Prieiga per internetą: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18790> [žiūrėta 2011 03 02].
- Maniates, Maria Rika. *Quodlibet*. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers limited, 2001. Prieiga per internetą: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22748?q=quodlibet&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [žiūrėta 2011 04 15].
- Maniates, Maria Rika; Freedman, Richard. *Fricasée*. In *Grove Music online*. Prieiga per internetą: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10241> [žiūrėta 2011 03 02].
- Maniates, Maria Rika. *Quodlibet Revisum*. In *Acta Musicologica*, Vol. 38 (Apr.–Dec., 1966), p. 169–178.
- Metzer, David Joel. *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth Century Music*. Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- Morgan, Robert. P. *Twentieth Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*. W. W. Norton and Company. New York, London, 1991.
- Osmond-Smith, David. *Playing on Words: a Guide to Luciano Berio's Sinfonia*. London: Royal Music Association, 1985.

- Taruskin, Richard. *Music in the Late Twentieth Century*. Oxford University Press, 2010.
- Versekėnaitė, Audra. *Sekvencijos Dies irae funkcionavimo formos XX a. muzikoje*. Daktaro disertacija. Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Vilnius, 2006.
- Whittal, Arnold. *Musical Composition in the Twentieth Century*. Oxford University Press, 1999.
- Симакова Н. *Вокальные жанры эпохи Возрождения*. Москва: Музыка, 1985.

Summary

The tradition of implicating foreign material in a newly created composition that started its way with the first genres of polyphonic music (organum, conduct, motet and others) that became established in music of the 16th century in the genres of quodlibet, *ensalada* (Spain), *medley* (England) and others became especially important in collages of the 20th century. When investigating into the peculiarities of the technique of the latter that is characteristic of post-modernistic music, it turned out that if collage in art was a very new and original technique, in music we find obvious links with quodlibet of the 16th century. The hypothesis put forward that collage is a post-modern version of German quodlibet was not confirmed because having examined a large number of examples of collage of the 20th century (Luciano Berio *Sinfonia* part III, Charles Ives Symphony No. 4, Algirdas Martinaitis *A Sonata to Mademoiselle Europe*, Bronius Kutavičius *Two Collages* and others.) it was discovered in the past century, too, that is, examples of quodlibet genre created by Charles Ives (*This Scherzo Is A Joke*, *Study No. 20* and others). A detailed analysis of quodlibets and collages of the 16th and 20th century revealed not only obvious similarities between these compositions but also differences between them.

The genre of quodlibet originated in the discussions that were common at the universities of France and Germany in the 12th-13th century and were called *disputatio de quodlibet*. The moderator of the discussion had to use all his ingenuity, resourcefulness and wit in order to unite the most different arguments. Intricate, clever puzzles, which were often related to slyness and wit, were called quodlibet. Thus it is not surprising that a humorous and comic element became a distinguishing feature of musical quodlibet. Another feature characteristic of musical quodlibet is related to the French adjective *quolibet*, which means "any", "certain". This was realised in music by joining any, that is, different musical or textual fragments into a single – quodlibet - composition. In this way compositional resourcefulness of creators of music, their ability to combine the most different contrasting elements between them revealed itself in musical quodlibets.

Multicoloured collages of the 20th century did not only symbolise the collapse of serialism but they also became the sign of the new style of music. Different styles are united in collages – academic music, rock, popular music (whereas the genre variety of quodlibet compositions and dissimilarity of elements of foreign material do not overstep the boundaries of a single genre). Tendencies of deformation, variation, decomposition of musical borrowings manifest themselves much clearer in collages of the 20th century. Contrary to quodlibet compositions, collages musical borrowings are implicated in all layers of the manner of execution. It is worth mentioning that the nature of these two genres differs: ancient and contemporary quodlibets functioned as humorous compositions intended for entertainment, whereas by collages it was sought to convey inner states of man, his reminiscences, dreams or any other feelings and experiences. Interaction between past and present, different traditions and styles is to be regarded as the essential feature of musical collages, however, we also find other examples of collage in music of the 20th century. Hence, the analysed examples of musical collages are made of pluralistic collages (for example, Berio *Sinfonia*, part III, Zimmermann's opera *Soldaten*, Rochberg's *Music for the Magic Theatree* and others) in which the genre and stylistic variety comes to light and the collages characterised by unity of foreign material and compositional technique (for example, Stockhausen's *Hymnen*, where hymns of different nations are synthesised or Kagel's *Ludwig van*, in which fragments of Beethoven's works are only implicated).

Despite obvious differences in quodlibet and collage genres the conclusion is drawn that analogous principles of integrating foreign material are characteristic of them. It was sought to apply the typological classification of quodlibets of Gudewill, Maniate, Klimas, Simakov presented in the article to analysing compositions of collages of the 20th century. A simultaneous way of implication of intexts is used by the American composer Charles Ives in parts II and III of *Sinfonia*. The subcategory of simultaneous *cantus firmus* type (for example, Berio *Sinfonia*, part III, Ives Prelude and Finale of Symphony No. 4) is also widely spread in music of the 20th century.

Algirdas Martinaitis' *A Serenade to Mademoiselle Europe*, Bronius Kutavičius' piano duet *Two Collages*, Arvo Pärt's composition *Collage over B-A-C-H* are attributed to the consecutive type of material integration distinguished in the typological classification of quodlibet.

When analysing musical collages of the 20th century it makes sense to turn back to the earlier formed musical traditions and base oneself on the technological principles of already created compositional techniques – though the quodlibet and collage technique are not identical, there are many things in common that provide possibilities for further intertextual investigations into compositions.