

Karolina ŠALTMIRYTĖ, Rima POVILIONIENĖ

Kai oktavoje skamba daugiau kaip dvylika garsų. XX a. 7–9 deš. Lietuvos kompozitorių muzikos fragmentai

*If the Octave Consist of More than Twelve Tones. Fragments of Lithuanian
Music of the 1960s–1980s*

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01110, Vilnius, Lietuva
karolinasaltmiryte@gmail.com; rima.povilioniene@gmail.com

Anotacija

Straipsnyje aptariama mikrotonalumo problematika XX a. muzikos istoriniame ir bendrų muzikos modernėjimo tendencijų kontekste, komentuojami ir palyginami Julios Werntz, Georgo Friedricho Haaso, Gražinos Daunoravičienės, Rimos Povilionienės, Rychio Mažulio ir Lidios Ader pasiūlyti modeliai, kaip analizuoti mikrotonines kompozicijas. Aptarus Jeronimo Kačinsko progresyviais pastangas įtvirtinti muzikos komponavimo ketvirtatoniais kryptį, straipsnyje analizuojami ir sisteminami mikrotonalumo elementų panaudojimo atvejai lietuvių kompozitorių darbuose mažai nagrinėtu laikotarpiu iki Nepriklausomybės atkūrimo (XX a. 7–9 deš.). Pagal Lietuvos kompozitorių kūrinuose įtvirtintas mikrotoninio komponavimo strategijas išskiriami tokie ketvirtatonių panaudojimo būdai kaip sklandaus perėjimo ir ornamentacijos raiška, unisono „išplėtimo“ strategijos, *glissando* modeliavimo ketvirtatoniais atvejais, ketvirtatoniai kaip integrali melodijos formavimo priemonė, 24-TET garsaileio principai.

Reikšminiai žodžiai: mikrotonalumas, ketvirtatoniai, Jeronimas Kačinskas, lietuvių muzikos modernėjimas XX a. 7–9 deš., Vytautas Barkauskas, Jurgis Juozapaitis, Antanas Rekašius, Feliksas Bajoras, Šarūnas Nakas, Mindaugas Urbaitis.

Abstract

This article discusses the problems of microtonality in the historical context of twentieth-century music and general tendencies of music modernization as well as comments on and compares analytical models to evaluate microtonal music compositions provided by Julia Werntz, Georg Friedrich Haas, Gražina Daunoravičienė, Rima Povilionienė, Rytis Mažulis, and Lidia Ader. After presenting Jeronimas Kačinskas's progressive efforts to establish the quarter-tone music composition, the article analyzes and systematizes the use of microtonality elements in Lithuanian composers' works in the pre-independence period (1960s–1980s). According to the microtonal composition strategies established in the works of Lithuanian composers, quarter-tone manifestation is classified as a means of smooth transition and ornamentation and unison "expansion" strategies, cases of *glissando* modeling in quarter-tones, the quarter-tone as an integral means of melody formation, and 24-TET sound principles are studied.

Keywords: microtonality, quarter-tone, Jeronimas Kačinskas, Lithuanian music modernization in the 60s–80s, Vytautas Barkauskas, Jurgis Juozapaitis, Antanas Rekašius, Feliksas Bajoras, Šarūnas Nakas, Mindaugas Urbaitis.

Įsivaizduokite, kad, žiūrint filmą, operatorius staiga pako-
reguoja projektorius fokusavimą. Nors ir maloniai, drauge
neabejotinai nustembate, pamatę, kaip akivaizdžiai pagerėjo
vaizdo raiška, nors iki tol tenkinotės ir prasteniū ryškumu.

Ben Johnston¹

XIX a. prasidėję ir XX a. besitęsiantys technologiniai
išradimai paskatino pokyčius visuomenėje, paveikė jos gyve-
nimo modernėjimą. XX a. pradžios muzikoje pradėta vengti
vyravusio vidinio pasaulio ir emocijų sureikšminimo, vietoj
to fokusuojamasi į realybę, dabartį ir objektyvų mąstymą.
XX amžius muzikos srityje dėl suaktyvėjusio skirtingų siste-
mų naudojimo, griežto struktūravimo yra laikomas teorinės
kompozicijos epocha (*age of theoretical composition*)². Jau

XX a. pirmaisiais dešimtmečiais kompozitoriai ėmėsi atvirai
abejoti ir netgi prieštarauti praėjusių laikotarpių autorite-
tams, ieškoti naujų muzikos komponavimo formų ir išraiškos
priemonių. Anot Rūtos Stanevičiūtės ir Leono Stefanijos:

Vakarų menas yra pripratęs prie naujovių. Nauji muzikos
stiliai turi atitikti negirdėtus, netikėtus, neįsivaizduojamus ar
nesuderinamumą keliančius lūkesčius. Į naujoves orientuota
kultūra yra kažkodėl „savai suprantama“. Naujovė yra bū-
tina mūsų kasdieniame gyvenime net ir mene. (Stanevičiūtė,
Stefanija 2020: 5)

Kaip vieną svarbesnių kūrybinių impulsų galima išskirti
suaktyvėjusį gilinimąsi į patį garsą, jo sandarą ir prigimtį.
O tai nedelsiant ėmė judinti stabilūs mažoro-minoro –
kelis šimtmečius gyvuojančios garsų sistemos – pamatus.

Įsitvirtinusio tolygiai temperuoto derinimo įtaka gerokai susilpnėjo kompozitoriams pradėjus eksperimentus su intervaliniais muzikos garsų santykiais, bandymus dalyti pilną toną į daugiau nei dvi dalis, įterpti garsus, kurių nerasime tradiciniame dvylikatoniame garsaelyje (pavyzdžiui, ketvirtatonis, trečiatonis, šeštatonis ir pan.). XX a. pradžioje iškilęs mikrotonalumo reiškinys paskatino revizuoti ir praplėsti kanonizuotą Vakarų muzikos skambesio fenomeną. Įvairūs ir originalūs kompozitorių eksperimentai bei pastangos apibūdinti šį reiškinį sukėlė daugialypės interpretacijos atvejus, mikrotonalumo ir kitų jį paaiškinančių sąvokų gausą (tokie terminai kaip „mikrotonas“, „mikrotonalumas“, „ketvirtatoniai“, „mikro-, ultra-, infra-, subchromatika“, „ksenharmonija“, „mikrodimensinė muzika“, „ekmelika“), todėl bendro sąvokos taikymo nėra įtvirtinta. Vis dėlto pagrindinis aspektas, dėl kurio sutaria įvairių terminų atstovai, yra dėmesys tarp gretimų garsų susidarantiems muzikos intervalams, kitokiems nei įprasta tolygioje temperacijoje; atitinkamai sąvoka „mikrotonas“ sietina su mažesniu už pustonį intervalu³.

Kaip pastebi rusų muzikologė Lidia Ader, mikrotoninės muzikos istorija yra sena ir jauna tuo pačiu metu (Ader 2020: 11), nes vieni mikrotonalumo ištakas sieja su XVI–XVII a. muzika⁴, kiti orientuojasi į muzikinius procesus XX amžiuje. Pastaroji pozicija paremta tuo, kad mikrotoninės muzikos klausimai praėjusio amžiaus pradžioje (ir vėliau) buvo gausiai aptariami teoriniu ir praktiniu – kompoziciniu ir atlikimo aspektais; teoretikai ir kūrėjai ėmė siūlyti įvairias derinimo teorijas. Tarp tokių minėtina Juliáno Carrillo „tryliktojo garso“ (*el sonido trece*) idėja bei šio kompozitoriaus eksperimentai oktavą dalyti į 24, 36, 48, 60, 72 ar 96 lygias dalis. Italų kompozitorius ir pianistas Ferruccio Busoni 1907 m. paskelbė esė apie naująją muzikos estetiką, kurioje jis pristatė pilno tono padalijimo į trečiatonius idėją (Busoni 1911).⁵ Panašiu metu Vokietijoje buvo išspausdinta Willio Möllendorffo knygelė, kurioje jis aprašė biochromatinės muzikos koncepciją, grįstą ketvirtatoniais (Möllendorff 1917)⁶, o Charlesas Ivesas savo straipsnyje 1925 m., skirtame tais pačiais metais sukurto trims ketvirtatonių pjesėms fortepijonui („Three Quarter-Tone Pieces“) aptarti, teigė įžvelgiąs ketvirtatonių muzikos ateitį, nors „šio meto ketvirtatonių eksperimentai skamba itin gremėzdžiškai“ (Ives 1961)⁷.

Smarkiai prie mažoro-minoro aukso amžiaus baigties prisidėjo kompozitorių Ivano Wyschnegradsky'io (muziką rašiusio trečiatonių, ketvirtatonių, šeštatonių, dvylikatonių ir kt. garsaeliais), Aloiso Hába'os (pasitelkusio ketvirtatonių, oktavos skaidymą į 72 dalis ir pan.) ir jo sekėjų mikrotoninė kūryba, apie XX a. vid. Amerikoje dėmesį patraukę originalūs Harry'io Partcho kūrybiniai sumanymai (pagrįsti grynosios darnos, pirminių sveikųjų skaičių santykiais, oktavos dalijimu į 43 garsus ir t. t.), šio kompozitoriaus iškelta idėja apie „otonalumą“ ir

„utonalumą“ ir pan. Žvelgiant į mikrotoninės muzikos reiškinį iš XXI a. perspektyvos, akivaizdžiai matyti, kad XX a. Vakarų muzikos istorijoje mikrotonalumas tapo vienu iš esminių pokyčių, mikrotoninei muzikai būdingas naujo skambesio, savitų tembrų ieškojimas paskatino tonacinės sistemos lūžį, tradicinio 12-TET garsaelių⁸ dėsnų paneigimą.

Analitinis mikrotoninių muzikos kūrinių diskursas

Diskusijos, kokių būdu į muzikos audinį yra integruojami mikrotonai, kaip jie lemia muzikos kūrinio sandarą ir pan., rodo, kad iki šiol nėra bendros nuomonės. Bene dažniausiai pagrindinis dėmesys skiriamas pilno tono arba oktavos dalijimo matmeniui. Pavyzdžiui, Gardnerio Reado siūloma garsaelių tipologija daugiausia paremta oktavos skaidymu į lygias dalis⁹, o tokį skaidymą gana dažnai praktikuoja kompozitoriai, tokie kaip Wyschnegradsky'is (skaidymas į 18, 24, 36, 72 dalis), Easley'us Blackwoodas (eksperimentiniai etiudai su oktavos padalijimu į lygias dalis nuo 13 iki 24 garsų), Ezra Simsas (oktavos dalijimas į 72 dalis) ar Mathew Rosenblumas (kūryboje derinantis tolygų dvylikagarsį derinimą ir oktavos skaidymą į 19 ar 21 dalis). Šiame kontekste derėtų išskirti amerikiečių kompozitorės ir muzikologės Julios Wertz bei austrų kompozitoriaus Georgo Friedricho Haaso gana artimą klasifikaciją. Anot Wertz, mikrotoninės muzikos kompozicijos paremtos:

- 1) grynuoju derinimu (*pure tuning*), t. y. egzistuojančių natūralių derinimų naudojimas, originalių garsaelių kūrimas ir pan. bei / arba
- 2) elementariu garsų pridėjimu (*simple addition of pitches*), t. y. tolygaus dvylikagarsio modelio praplėtimas, papildymas (Wertz 2001: 160–61).

Haasas šias dvi grupes praplečia į keturis tipus:

- 1) tolygus oktavos dalijimas (atitinkantis Wertz antrąjį atvejį),
- 2) obertonų serijos ir grynoji darna (atitariantis Wertz pirmajam atvejui),
- 3) *Klangspaltung*¹⁰ ir
- 4) aleatorinis mikrotonalumas (Haas 2003: 59).

Pastebima, kad Wertz minimi mikrotoniniai klasteriai, garsų „masės“, tolygios dvylikagarsės eilės ornamentavimas pagalbiniais mikrotonais (Wertz 2001: 176) susisieja su Haaso trečiuoju ir ketvirtuoju tipais. Beje, šių dviejų autorių pozicijai artima ir Gražinos Daunoravičienės pozicija. Mokslininkė teigia, kad, nusprendęs komponuoti „nedvylikos sistema“¹¹, kompozitorius gali pasukti šiomis kryptimis:

- 1) oktavą skaidyti į lygių dydžių dalis ar skirtingų dydžių elementus, arba,
- 2) atskaitos tašku įvardydamas 12-os garsų sistemą, konstruoti garsaelius garsų kiekio didėjimo (mikrointervalai)

arba mažėjimo (makrointervalai) kryptimi (Daunoravičienė 2003: 102–103).

Pastebėtina, kad Werntz ir Haaso, taip pat ir Daunoravičienės klasifikacijos labiau orientuotos į garsaeilio sudarymo konstrukciją, intervalinę sandarą. Rima Povilionienė siūlo atkreipti dėmesį, *kodėl* ir *kaip* tam tikri mikrotonalumo elementai yra įdiegiami muzikos kūrinuose, atsižvelgdama į Ryčio Mažulio pastebėjimą, kad „nusprenęs savo kūrinyje panaudoti mikrotonus, kompozitorius pirma turi pasirinkti, ar jo muzikoje mikrotonai figūruos kaip dekoratyvinė / ornamentinė priemonė (*decorative tool*), ar kaip struktūrinis / konstrukcinis matmuo (*structural element*)“ (Mažulis 2015: 159; Povilionienė 2020: 80–81). Tokiu atveju galima skirti dvi mikrotonalaus muzikos komponavimo kryptis (Povilionienė 2020: 81–82):

1) pirmoji parenta sistemishku / struktūruotu mikrotonų integravimu, nulemiančiu muzikos kūrinio bendrą sąrangą (pvz., tam tikro garsaeilio ar derinimo parinkimas / sukūrimas), jo formą, ritminį piešinį ir pan. (kaip antai integralios kompozicinės sistemos taikymas Mažulio muzikiniuose kanonuose), arba

2) laisva / nesistemishka manipuliacija mikrotonais, kurią apibūdintų tokie kompoziciniai veiksmai kaip tradicinių garsų ornamentavimas, unisono „multiplikacija“ (pasitelkiant gretimus mikrotonus / ketvirtatonus), mikrotoninės garsų slinkties išryškimas / sustiprinimas (mikrotonai / ketvirtatoniai pasitelkiami kaip pereinamųjų garsų funkcija), garso estetikos aspektas (pvz., siekis išgauti „neterminuotą“ skambesio, „išderintą“ harmonijos efektą), stilizacijos siekis (nevakarietiškų elementų panaudojimas muzikos kūrinyje ir pan.).

Rusų muzikologė Lidia Ader renkasi kiek kitą analitinę prieigą, teigdama, kad XX–XXI a. atliktų tyrimų įvairovėje santykinai galima įžvelgti dvi mikrotoninės muzikos kryptis – pagrindinę ir taikomąją. Pirmuoju atveju kūrinuose garso skaidymas yra sisteminis elementas, kūrinio pagrindas ir faktūros organizavimo įrankis, antruoju – tai taikomieji (kūrybiniai ir tiriamieji) tikslai. Ji išskiria tris komponavimo metodus (Ader 2020: 26):

1) sisteminį (šio muzikos komponavimo atveju šalia mikrotonalumo pasitelkiama viena ar daugiau alternatyvių sistemų, kurios tampa muzikos kūrinio pagrindu; sudėtingėjant muzikos kalbai, kompozitoriai ieškojo naujų muzikos garsų organizavimo būdų, kurie leistų sujungti keletą skirtingų muzikos komponavimo sistemų),

2) autentišką (šis metodas siejamas su senovės civilizacijų ir folkloro elementų integracija į muzikos kūrinį. Susidūrę su konservatyvių tradicinio garsaeilio šalininkų pasipriešinimu plėsti dvylikos tonų sistemos ribas, mikrotoninės krypties atstovai argumentavo, kad jų kūrinų idėjos kildinamos iš gamtos kaip visuotinio gimtosios kalbos ir mokslo teorijų

pirmtakės, kad senovinėse civilizacijose ketvirtatoniai buvo plačiai taikomi¹²), bei

3) imitacinį (šį komponavimo metodą kompozitoriai naudoja siekdami mikrotoninėje muzikoje perteikti, pavaizduoti gamtos ypatybes. Gamta tapo vienu svariausių argumentų radikaliems muzikos eksperimentams, kuriais buvo siekiama sugrąžinti pirmapradiškumą muzikai ir išsilaisvinti iš „architektoninių, akustinių ir estetinių dogmų“¹³).

Mikrotoninės muzikos projekcijos lietuvių kūryboje. Tarpukario eksperimentai

Gilinantį į mikrotoninės muzikos tendencijas XX a., su svarbiausiais kūrybiniais ieškojimais siejama čekų kompozitoriaus Aloiso Hába'os (1893–1973) asmenybė. Hába buvo įsitikinęs, kad ketvirtatonių muzika gerokai praplės Europos muzikinę kalbą. Savo patirtimi jis dalijosi su studentais Prahos konservatorijoje. Kaip tik čia tarp Hába'os studentų ir mikrotoninės muzikos sekėjų iškilo vienas ryškiausių šios krypties atstovų Lietuvoje, kompozitorius Jeronimas Kačinskas (1907–2005), kurį patsai Hába'as vadino vienu geriausių savo kompozicijos klasės studentų.¹⁴ XX a. pirmojoje pusėje mikrotoninės muzikos eksperimentai vis labiau patraukė Vakarų ar Amerikos kompozitorių dėmesį, o dėka Kačinsko bene tuo pačiu metu jie persikėlė ir į Lietuvos muzikos garsyną, čia ambicingai ketindami įsitvirtinti kaip originali ir progresyvi kūrybinė apraiška.

Yra žinoma, kad dar studijuodamas Prahose Kačinskas parašė Koncertą ketvirtatonių trimitui ir simfoniniam orkestrui (1930–1931) ir pradėjo rašyti dar 1930 m. vasarą sumanytą Nonetą (1931–1932) (Stanevičiūtė 2015: 173). Taip pat minima, kad 1931 m. Kačinskas sukomponeavo ketvirtatonių sistema grįstą Styginių kvartetą Nr. 2. Hába pirmuosius savo studento kūrybinius rezultatus yra įvertinęs, pabrėždamas Kačinsko talentą kombinuoti sąskambius, originaliai konstruoti akordines struktūras, nestandartinį ateminio stiliaus plėtojimą (Stanevičiūtė 2015: 169).

Grįžęs į Lietuvą, Kačinskas pirmaisiais metais ėmėsi ketvirtatonių Koncerto fortepijonui ir orkestrui bei dainų žemam balsui ir fortepijonui (kūriniai taip ir nebuvo parašyti), netrukus sukūrė Trio Nr. 1 trimitui, altui ir fisharmonijai ketvirtatonių sistema (1933), pabaigė dar konservatorijoje pradėtą Nonetą styginiams pučiamiesiems (1931–1932, antra versija 1936). Šiuose kūrinuose pagrėčiui su ketvirtatonių sistema kompozitorius tobulino savo ateminį stilių (Stanevičiūtė 2015: 211). Kačinsko ketvirtatonių muzika sulaukė ir tarptautinio dėmesio, kai 1938 m. Nonetas buvo įtrauktas į Londone vykusio Tarptautinės šiuolaikinės muzikos draugijos festivalio programą¹⁵ (Stanevičiūtė 2017: 5).

Adagio sostenuto *Trio.* *Tromba, viola e harmonium.* *Jeronimas Kačinskas*

1 pav. Jeronimas Kačinskas. Trio Nr. 1 trimitui, altui ir fisharmonijai ketvirtatonių sistema (1933). Čekijos muzikos muziejuje, Aloiso Hába'o archyvo fonduose saugomo rankraščio fragmentas, p. 1.

Ilgą laiką Kačinsko partitūros buvo laikomos dingusiomis per Antrąjį pasaulinį karą. Buvo žinoma, kad JAV apsigyvenusiam kompozitoriui pačiam pavyko atgauti ir atkurti Noneto antrosios versijos partitūrą. Tačiau 2013 m. lietuvių muzikologė Rūta Stanevičiūtė Čekijos muzikos muziejaus ir Prahos konservatorijos bibliotekos archyvuose aptiko Koncerto ketvirtatonių trimitui ir simfoniniam orkestrui (1930–1931) klavyrą bei Trio Nr. 1 trimitui, altui ir fisharmonijai ketvirtatonių sistema (1933) (1 pav.). Anot Stanevičiūtės, šios partitūros „esmingai praplečia žinias apie ankstyvąją kompozitoriaus kūrybą ir leidžia integruoti pirmuosius lietuvių muzikinio avangardo pavyzdžius į Vidurio ir Rytų Europos modernėjimo procesus, kurie plėtojosi kaip alternatyva Vakarų muzikinio avangardo centrams“ (Stanevičiūtė 2017: 5). Tad ilgainiui kompozitoriaus indėliui į tarpukario lietuvių muziką išryškinti pritapo modernisto, avangardisto etiketės.

Ketvirtatonių raiškos atvejai 7–9 deš. lietuvių muzikoje

Sėkmingai prasidėjusi ir daug žadėjusi Kačinsko veikla Lietuvos tarpukario muzikinėje scenoje dėl įvairių aplinkybių nutrūko – Klaipėdoje jo suburta ketvirtatonių klasė buvo uždaryta, pats kompozitorius Antrojo pasaulinio karo metais pasitraukė į Vakarus, apsigyveno JAV, savo kūryboje prie ateminių ir ketvirtatonių bandymų daugiau negrįžo. Galima sakyti, Kačinsko progresyvios idėjos ir pradėti įgyvendinti sumanymai atsidūrė Lietuvos muzikos istorijos puslapių užribyje, niekas iš pokario kūrėjų tiesiogiai nepratęsė jo kompozicinės krypties. Tačiau XX a. 7–9 dešimtmečiais išryškėję procesai lietuvių muzikos kūryboje pradeda byloti apie naujus bandymus „išjudinti“ mikrotonalumo raišką. Tai vyko sovietinės reokupacijos, kultūrinių suvaržymų pagrečiui su tam tikrais „atšilimo“ ženklais kontekste – tokioje

okupaciniais dešimtmečiais susiklosčiusioje situacijoje, į kurią galima pažvelgti per György'o Péterio sąvokos „nailono uždanga“ metaforą, nusakančią buvus tam tikras pralaidumo formas tarp Vakarų ir Rytų pasaulių (daugiau žr.: Stanevičiūtė; Petrauskaitė; Gruodytė 2018).

Lietuvių muzikams viena tokių „pravertų durų“ galimybių buvo lenkų rengiamas muzikos festivalis „Varšuvos ruduo“, Rytų Europoje ėmęsis ne tik savo kompozitorių kūrybos sklaidos, bet ir supažindinimo su naujausia Vakarų muzika, vyraujančiomis tendencijomis misijos. Lenkų šiuolaikinės muzikos festivaliai ir muzikos scenos buvo vienas svarbiausių informacijos šaltinių Lietuvos kompozitoriams ir galimybė prisistatyti tarptautiniu lygmeniu. Iki XX a. 8-ojo deš. lietuvių muzika daugeliui Lenkijoje negalėjo būti girdima dėl sovietinės kultūros propagandos uždangos. Anot Stanevičiūtės, modernios lietuvių muzikos proveržį į šiuolaikinės Lenkijos muzikos scenas labiausiai paskatino nuosekli Lietuvos kultūros ambasadoriumi vadinamo lenkų muzikologo Krzysztofo Drobos (1946–2017) veikla, paskatinta nuoširdaus susižavėjimo sovietmečio modernistų Broniaus Kutavičiaus, Felikso Bajoro, Osvaldo Balakausko, XX a. 8-uoju deš. debiutavusių neoromantikų kompozitorių kūryba¹⁶. Tačiau svarbus žingsnis buvo ne tik lietuvių kūrinių pasirodymas lenkų festivalyje, bet ir naujų užsakyimų inicijavimas, 1989 m. pradėtos rengti lietuvių ir lenkų muzikologų konferencijos.

Prisimindami „Varšuvos rudenį“, Lietuvos kompozitoriai pabrėžia didžiulę sklaidos naudą. Antai Vytautas Barkauskas savo žmonos Svetlanos Barkauskas parengtoje knygoje teigia, kad 1965–1970 m. vykę festivaliai jam atvėrė akis į pasaulinę muzikos panoramą, čia kompozitorius susipažino su įvairiais stiliais, technikomis ir sistemomis, išgirdo pagrindinių XX a. pasaulio kompozitorių muziką (pvz., Bėlos Bartoko, Carlo Orffo, Edgardo Varèse'o, Charleso Iveso, Olivier Messiaeno, Pierre'o Boulezo, Boriso Blacherio, Hanso Wernerio Henze'ės) ir, aišku, naujausius lenkų kūrinius. Kaip teigė Barkauskas apie lenkų operatyvumą:

[...] kitą dieną po koncerto „Varšuvos rudens“ festivalyje buvo galima įsigyti skambėjusių kūrinių plokšteles ir partitūras. Parsiveždavau jų pilnus lagaminus. Stengiausi kuo daugiau pažinti, analizuoti klausydamasis įrašų, studijuoti, kaip ir kokiomis priemonėmis autorius pasiekė rezultatą. (Barkauskas 2014: 278)

Kompozitorius „Varšuvos rudenyje“ apsilankė keturis-kart iki tol, kai 1971 m. sovietų valdžia uždraudė jam vykti į bet kokią užsienio valstybę, nes Barkauskas obojininkui Lotharui Faberiui perdavė „Monologo“ (1970) natas, o šis atliko kūrinių Ruajano festivalyje Prancūzijoje. Kaip prisimena pats kompozitorius:

Buvau nubaustas už „Monologo“ obojui solo perdavimą žymiausiajam Vakarų Vokietijos obojininkui Lotharui Faberiui po jo koncerto „Varšuvos rudenyje“. Sovietų režimo laikais tai buvo nedovanotinas nusikaltimas. (Barkauskas 2014: 278)

Žinojau, kad tai pavojinga, bet man nusibodo bijoti. Kita vertus, perduodamas natas Faberiui, nežinojau nieko – kur ir ar apskritai kūriny bus atliktas. Man tiesiog patiko, kaip šis atlikėjas muzikuoja, ir taip jau sutapo, kad tuo metu kaip tik turėjau naują kūrinių. (Šaltmirytė 2020)

Anot Jurgio Juozapaičio, pirmą kartą į „Varšuvos rudenį“ nuvykusio 1970 m., festivalis jam buvo „pagrindinė mokykla“. Kaip teigia Juozapaitis, jam teko progą susipažinti ir su japonų šiuolaikinės muzikos kompozitoriais, jie lietuvių autoriui atsiųsdavo savo modernius kūrinius, kuriuos Juozapaitis kruopščiai studijuodavo, o vėliau išnagrinėtus kūrinius nunešdavo į konservatorijos biblioteką:

Iš festivalio „Varšuvos ruduo“ parsiveždavome partitūras, iš jų mokydavomės, studijuodavome įrašus, dalindavomės turima medžiaga. Faktiškai tikrosios mano kompozicijos studijos taip ir prasidėjo – studijuojant partitūras ir įrašus.

[...] Mano vienas mėgiamiausių kompozitorių buvo Witoldas Lutosławski. [...] Žavėjau kamerine amerikiečio George'o Crumbo muzika. Jo kūrinių natas tik vėliau pavyko gauti, bet jau festivalyje „Varšuvos ruduo“ girdėjau jo muziką. [...] Girdėjau ir Pierre'o Schaeffero, Iannio Xenakio kūrinius, tačiau jie man nepadarė įspūdžio.¹⁷

Barkauskas viename „Varšuvos rudens“ festivalyje buvo susitikęs su Karlheinzu Stockhausenu, vėliau gavo jo kūrinių partitūrų. Bet, anot kompozitoriaus, šio autoriaus natas jis tik perversdavo, nes sekti tokiais pavyzdžiais jam nebuvo įdomu (Šaltmirytė 2020). Barkauskas teigė domėjęsis ir savo bendraamžių iš buvusios Sovietų Sąjungos muzika, bičiuliavosi su Alfredu Schnittke, glaudžius ryšius palaikė ir su rusų kompozitoriumi Edisonu Denisovu, kuris parašė keletą recenzijų po Barkausko autorinių kūrinių Maskvoje 1974 ir 1983 m. Anot Barkausko, užsienio kompozitorių plokštelių, natų ir teorinės literatūros buvo galima įsigyti ir Kompozitorių sąjungoje Maskvoje:

Būtent Maskvoje nusipirkau įdomią knygą – Vincento Persichetti „XX a. harmonija“ („Twentieth-century Harmony“), 1961 metais išleistą Niujorke.¹⁸

Beje, su dodekafoninės technikos pagrindais susipažinau dar iki išvykos į „Varšuvos rudenį“, 1963 metais, kai Taline iš Arvo Pärto gavau Ernsto Kreneko knygos „Dvylikatonio kontrapunkto studija“ („Zwölf-ton Kontrapunkt Studien“) kopiją. Ją parsivežiau į Lietuvą, kopijos čia gana plačiai pasisklido. (Šaltmirytė 2020)

7-ajame deš. iš „Varšuvos rudens“ festivalio ir kitur parsivežti muzikos įrašai buvo demonstruojami Lietuvos kompozitorių sąjungoje, vyko diskusijos. Kaip iškalbingą to laikotarpio suvaržymus, kontrolę atspindinčią reakciją į tai, kas vykdavo perklausose, Svetlana Barkauskas aprašė atvejį, kai tuometinės Lietuvos konservatorijos Mažojoje salėje gausiai susirinkusiai auditorijai Barkauskas pristatė Krzysztofo Pendereckio „Raudą Hirošimos aukoms“

(„Threnos“, 1960) ir už šį demonstravimą sulaukė kaltinimo chuliganizmu bei Algimanto Kalinausko pasiūlymo būti nubaustas 15 parų.

Konservatorijos profesoriams pritariamai plojančiam, paklausiau: „Ar mane iš karto išves, ar leis atsisveikinti su šeima?“ Tada kiek atsikvošėję profesionalūs muzikos vertintojai pradėjo juoktis ir plojo jau man. Tačiau kitas kolega ir dirigentas Abelis Klenickis parašė oficialų skundą LTSR kompozitorių sąjungai, kad Vytautas Barkauskas Vilniuje propaguoja religinę muziką (turėta omenyje „Pasija pagal Luką“). (Barkauskas 2014: 279)

Šios istorijos taikliai įvaizdina to meto situaciją, sovietų kontrolės pastangas stabdyti aplink pasaulyje vykusią muzikinių procesų išviešinimą šalies viduje, varžyti vis augantį ir mažiau valdomą kompozitorių dalyvavimą kaimyninės Lenkijos festivaliuose, bičiulystę su užsienio menininkais, kūrybines diskusijas, praktinius mainus. Kūrybinėje plotmėje ne vienas lietuvių autorius nors trumpam buvo susidomėjęs ir praktiškai įgyvendino dodekafonijos, serializmo, aleatorikos principus. Tačiau tenka pasakyti, kad iki 1990-ųjų tik gana retas jų rinkosi integruoti savo kūryboje tokią išraiškingą muzikos kalbos priemonę kaip mikrotonai. Pastebėtina, kad ir lietuvių muzikologijoje dėmesys mikrotoninės muzikos komponavimo kryptims bei mikrotonų / ketvirtatonių panaudojimo muzikoje tyrimai „prasideda“ sulig XX a. 9-uoju dešimtmečiu ir Ryčio Mažulio kūrybos pavyzdžiais. Tačiau susipažinus su pluoštu 7–9 deš. parašytų

muzikos kūrinių (pavyzdžiui, Vytauto Barkausko, Jurgio Juozapaitis, Antano Rekašiaus, Šarūno Nako, Mindaugo Urbaičio, Felikso Bajoro, Snieguolės Dikčiūtės), galima aptikti įvairių ketvirtatonių integravimo į muzikos audinį pavyzdžių.

Įsigilinus į ketvirtatonių panaudojimo strategijas 7–9 deš. partitūrose, matyti, kad didžioji dalis muzikos kūrinių iš esmės siejami su tolygios 12-os garsų eilės „ornamentavimu“ – tai yra tradicinių dvylikos pustonų oktavoje pajavirinimas, praturtinimas, įterpiančiomis smulkesnius garsus (ketvirtatonus) kaip pagalbinus, pereinamuosius; taip pat ketvirtatoniai pasitelkiami klasteriams užpildyti, nuosekliam *glissando* užrašyti ar unisonui „išplėsti“. Ir tik keletą kūrinių galima apibūdinti kaip gana individualizuotą ketvirtatonių manifestaciją, pretenduojantį į lygiateisį tokių garsų funkcionavimą bendrame garsų audinyje (žr. sudarytą muzikos kūrinių lentelę).

Įvairius ketvirtatonių panaudojimo 7–9 deš. lietuvių muzikos kūriniuose atvejus rodo toliau aptariami keletas lentelėje nurodytų muzikos kūrinių, atskleidžiančių tam tikras kompozitorių intencijas. Antai Barkausko muzikoje ketvirtatonių panaudojimą galima sieti su garso spalvos paieškomis. Kaip teigia Svetlana Barkauskas, sonorizmas Barkausko dėmesį patraukė pirmiausia dėl laisvės pojūčio, dėl galimybės savitai jungti skirtingas kompozicines technikas. Kompozitoriaus kūriniuose sonoristika susipina

1 lentelė. Ketvirtatonių panaudojimo atvejai 7–9 deš. lietuvių kompozitorių kūriniuose

Ketvirtatonių panaudojimo atvejai	Kompozitorius, kūrinys
1. Ornamentinės ketvirtatonių raiškos muzikos faktūroje strategijos	
1.1. Ketvirtatoniai kaip sklاندau perėjimo ir ornamentacijos priemonė	V. Barkauskas. Styginių kvartetas Nr. 1 (1972) J. Juozapaitis. Simfonija „Rex“ (1973) J. Juozapaitis. Kamerinė simfonija „Jūratė ir Kąstytis“ (1975) M. Urbaitis. „Meditacija Jono Meko žodžiais“ (1971) F. Bajoras. „Elegija Baliui Dvarionui“ (1974) V. Barkauskas. Simfonija Nr. 2 (1971) V. Barkauskas. Simfonija Nr. 3 (1979) A. Rekašius. „Diafonija“ (1972)
1.2. Unisono ornamentavimo („praplėtimo“) strategijos	V. Barkauskas. „Concerto piccolo“ (1988) Š. Nakas. „Chronon“, III d. „Marios. Dangus“ (1992–1997) J. Juozapaitis. 5 metamorfozės „Afroditė“ (1978)
1.3. <i>Glissando</i> modeliavimas ketvirtatoniais	A. Rekašius. Sonata obojui (1976) A. Rekašius. Simfonija Nr. 5 (1981)
2. Ketvirtatonių lygiateisės integracijos į garsaeilio struktūrą atvejai	
2.1. Ketvirtatoniai kaip integrali melodijos formavimo priemonė	S. Dikčiūtė. „Solitude“ (1992) Š. Nakas. „Chronon“, I d. „Ištakos. Paukščiai“ (1992–1997)
2.2. Ketvirtatonių garsaeilio (24-TET) principai	J. Juozapaitis. Styginių kvartetas Nr. 2 (1984) Š. Nakas. „Sparnai bedugnei perskristi“ (1996)

su dodekafonija, diatonika, modalumu, lietuvių folkloro dermėmis, mikrochromatika (Barkauskas 2014: 280). Tai būdinga ir 1972 m. sukurtame Styginių kvartete Nr. 1, kurio trečioje dalyje „Volando semplice“ kaip pereinamieji garsai pasirodo ketvirtatoniai (2 pav.). O jo Antrojoje simfonijoje (1971)¹⁹ ketvirtatonių skambesys prisodrina klasterių sluoksnius, susidarancius kelių instrumentų partijose, ir dramaturginiu aspektu atlieka „subtilaus atodūsio funkciją“. Simfonijos I dalyje pasirodantys ketvirtatoniai pirmųjų smuikų partijoje išsilieja žemyn į pustoninį tritono klasterį (17–19 skaitmenys), sudaro 24 balsų mišrios struktūros arkinio pavidalo klasterius (17 skaitmuo) bei tiesiogiai sąveikauja su ritmo parametru, t. y. kylančioje melodijoje intervalų atstumų mažėjimas (kontrabosų partijoje skamba tonai, pustoniai, altuose – ketvirtatoniai) susijęs su smulkėjančia ritmika (kontrabosų partijoje vyrauja pusinės, aštuntinės, altų – šešioliktinės). I dalies 22 skaitmens 4–6 taktai iliustruoja ketvirtatoniais užpildytų, mišrios sandaros klasterių, kurie skamba iki I dalies pabaigos, faktūrą (3 pav.). Ketvirtatonių panaudojimas tarsi įrėmina šios keturių dalių simfonijos struktūrą, nes II ir III dalys komponuojamos be ketvirtatonių, kurie sugrįžta finale pereinamųjų garsų pavidalu.

Minėtina ir Barkausko kompozicija „Concerto piccolo“ (1988), kurios garsiniame audinyje ketvirtatoniai funkcionuoja kaip koloristinis centrinio garso „apipynimas“, tarsi sukuriantis unisono „mirkėjimą“. Pavyzdžiui, banguojančios melodinės linijos motyvas jungiamas su pagrindine kūrinio tema (smuikų partijoje griežiamas ketvirtatonių mirgėjimas, altuose – pagrindinėje temoje skambantys *arpeggio*) (4 pav.).

The image shows a musical score for string quartet, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings such as *p* (piano) and *ff* (fortissimo). There are also some handwritten annotations like "arco" and "tacet" in the lower staves.

2 pav. Ketvirtatonių kaip pereinamųjų garsų panaudojimas Vytauto Barkausko Styginių kvartete Nr. 1 (1972), III d., 43–48 t. (fragmentas iš kūrinio partitūros: Vytautas Barkauskas. *Styginių kvartetą Nr. 1*. Leipzig: Edition Peters, 1980)

The image shows a dense musical score with many staves, likely representing a full orchestral or chamber ensemble. The notation is complex, with many notes and rests, illustrating a rich harmonic texture.

3 pav. Ketvirtatoniais užpildytų klasterių harmonijos Vytauto Barkausko Simfonijoje Nr. 2 (1971). I d., 22 skaitmens 4–6 t. (fragmentas iš kūrinio partitūros: Vytautas Barkauskas. *Simfonija Nr. 2*. Leningrad: Muzyka, 1974)



4 pav. Unisono dekoravimas ketvirtatoniais Vytauto Barkausko „Concerto piccolo“ (1988). 9 skaitmuo, 3–4 t., II smuikų (rankraštis)

Anot Juozapaičio, į jo muziką ketvirtatoniai išsiliejo savaime, kai, „Varšuvos rudenyje“ išgirdus užsienio kompozitorių mikrotoninės muzikos pavyzdžius, jį patraukė platesnės išraiškos galimybės:

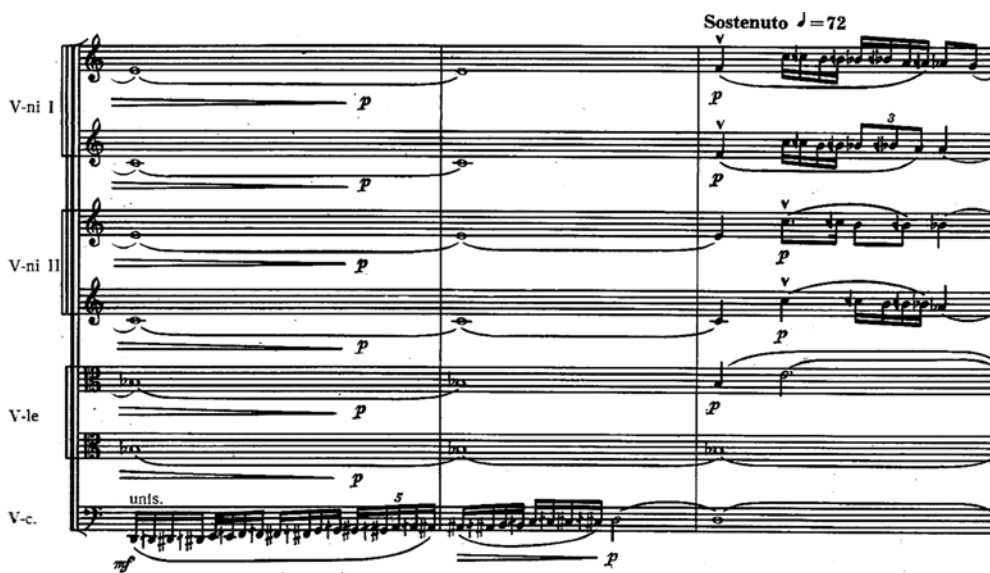
Viskas yra daroma dėl išraiškos. Kiekvienas kompozitorius stengiasi, kad būtų kuo įdomesnė muzika, kad kompozitorius būtų originalnesnis, pritraukti žiūrovus.²⁰

Antai jo simfonijos „Rex“ (1973) pirmos dalies styginių partijoje gausu ketvirtatonių, kurie figūruoja garsų slinktyse kaip pereinamieji nuo trumpų motyvų iki ilgų nusidriekiančių ketvirtatonių grandinių (5 pav.). 1975 m. sukurtoje kamerinėje simfonijoje „Jūratė ir Kąštytis“

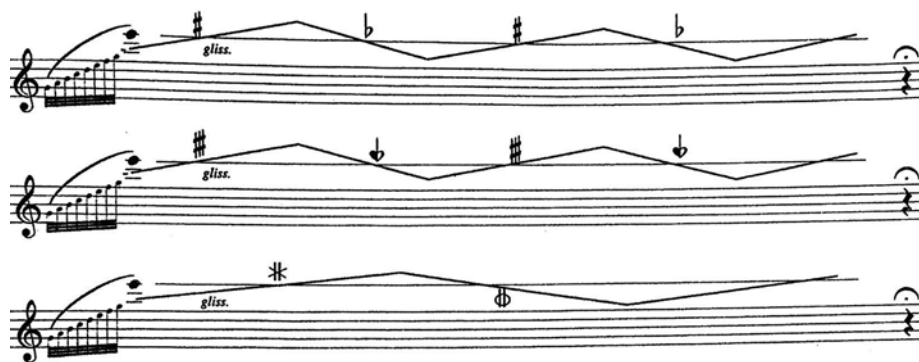
styginių partijose skamba nepertraukiama, ilgomis natomis tęsiama linija, kurią pajavairina tarp tęsiamų garsų įterpiami trumpi judrūs mikromotyvai su įterptais ketvirtatoniais. Beje, pasiteiravus, kaip į tuo metu gana drąsiai nuskambėjusią simfoniją „Rex“ sureagavo auditorija, Juozapaitis atsakė:

Visų pirma, orkestras tokių dalykų negroja, muzikantams tai būdavo tarsi savotiškas chuliganizmas. Tai buvo iššūkis.²¹

Pasiteiravus Juozapaičio apie ketvirtatonių notacijos šaltinį, kompozitorius patikslino, kad jo pasirinktam ketvirtatonių simbolių žymėjimui pasitarnavo to meto lenkų autorių partitūros:



5 pav. Ketvirtatonių grandinės Jurgio Juozapaičio simfonijoje „Rex“ (1973). I d., 1 skaitmens 4–6 t. (fragmentas iš kūrinio partitūros: Jurgis Juozapaitis. *Simfonija „Rex“*. Leningrad: Sovetskij kompozitor, 1977)



6 pav. Ktvirtatoniais formuojamas *glissando* Antano Rekašiaus Sonatoje obojui (1976). I d. kulminacija, taktai nenurodyti (fragmentas iš kūrinio partitūros: Antanas Rekašius. *Sonata obojui solo*. Lietuvių kompozitorių kūriniai obojui. Vilnius: LMA, 1997)

Žymėjimus ėmiau iš lenkiškų partitūrų, jie [lenkų kompozitoriai – *aut. past.*] paprastai taip naudodavo. Mano vienas mėgstamiausių kompozitorių Lutosławskis taip žymėjo. Taip pat man buvo svarbu, kad grojant muzikantams būtų aišku. Nes jeigu muzikantai nors kiek abejoja, jie natose papildomai užrašo savo ženklus. Tuo laiku jau vyravo bendra notacija. Beje, mačiau kaip 1970–1980 metais savo sonorinę muziką užrašinėjo Antanas Rekašius. Jis daugiausia naudodavo linijas, brūkšniukus. Pavyzdžiui, rodyklė į viršų, perbraukta vienu brūkšniuku, reiškia vienu ktvirtatoniu aukščiau, dviem brūkšniukais – pustonis, žemyn irgi panašiai.²²

Taigi Antano Rekašiaus muzikos puslapiai iliustruoja gana originalių ktvirtatonių panaudojimą, kuriems užrašyti šis kompozitorius naudojo savo sugalvotų ženklų natografiją – rodykles, bangas, žvaigždutes, brūkšnius, taškus ir pan. Tokiais simboliais itin marga Koncerto violončelei ir kameriniam orkestrui „Diafonija“ (1972) partitūra (rodyklės aukštyn arba žemyn, perbrauktos vienu, dviem ar trimis brūkšneliais). O trijų dalių Sonatoje obojui (1976)²³ būdinga glisduojanti unisono ornamentacija pustoniais, ktvirtatoniais ir dar smulkesniais intervalais, paryškinanti pirmos dalies kulminaciją: 6 pav. pateikiami trys garsų *e* „apdainuojančio“ *glissando* variantai intervalų „susitraukimo“ kryptimi: pirmojo *glissando* atveju judama aukštyn ir žemyn pustoniais, antrąkart – trimis ktvirtatoniais, trečiąkart – mikrointervalais. Šiame kūrinyje Rekašius originalius simbolius panaudoja mikrointervalų žymėjimui, bet ktvirtatonių užrašo tradicine notacija.

Neretai kaip vienas radikaliesių Lietuvos minimalistų pristatomas kompozitorius Mindaugas Urbaitis (g. 1952) ankstyvuoju laikotarpiu parašė keletą serialistinio pobūdžio kompozicijų, iš jų vienoje – „Meditacijoje Jono Meko žodžiais“ aukštam balsui ir fortepijonui (1971) – griežtą konstrukciją kompozitorius praturtino pereinamųjų ktvirtatonių skambesiu: antroje kūrinio padalioje ktvirtatoniais panaudojami kaip pagalbiniai garsai (pvz., frazės pradžioje apdainuojantys dvigarsį motyvą *c–d*, pažeminant trimis ktvirtatoniais) ar kaip pereinamoji funkcija, užpildanti

melodines slinktis ir pasigirstanti ties tekstu: „Tik dabar suprantu, kad meilė, meilė, meilė skiria mus nuo daiktų.“ Dėmesio vertas ir kitas Urbaičio kūrinys – tai „Invencijos“ obojams (1976), kuris, pasak Lino Paulauskio, žymi pereinamąjį tarpinį nuo atonalios ir dodekafoninės kompozicijos link minimalizmo, kompozicijoje ryškus aleatorinis pradai – laisvas, asinchroniškas melodinių segmentų kartojimas skirtingose partijose, laisva jų eilės tvarka, neapibrėžta kūrinio trukmė.²⁴ Įdomu tai, kad kompozitorius, pateikęs ktvirtatonių simbolių paaiškinimus „Invencijų“ anotacijoje, vėliau pačioje „Invencijų“ partitūroje šių simbolių atsisakė dėl netenkinančio skambėjimo, išgirdęs gyvą atlikimą, o pirmojo varianto rankraštis nebuvo išsaugotas.

Tarp ktvirtatonių panaudojimo 8 deš. lietuvių muzikos pavyzdžiuose minėtinas ir Felikso Bajoro kūrinys – 1974 m. parašyta „Elegija Baliui Dvarionui“ obojui. Kompozitoriaus teigimu, savo kūryboje jis niekada nepraktikavo ktvirtatonių pirmiausia dėl atlikimo komplikacijų. Tačiau „Elegijos“ atvejis įrodo, kad ir Bajoras tuo metu praktikavo ktvirtatonių skambesį, jų panaudojimas buvo tikslingas – siekiant liaudiško dainavimo intonacijas, laisvos melodinės linijos kontūrą perkelti į instrumentinę muziką. Kaip anotacijoje nurodė kompozitorius, ktvirtatonių slinktimis sukuriama aimanos, skundo intonacijos²⁵ (7 pav.).

Šarūno Nako, kuris laikomas XX a. 9-ajame deš. į Lietuvos kultūrinį gyvenimą įsiliejusia gana radikalia ir futuristiška figūra, nuomone, ktvirtatoniai – tai senas fenomenas, o ne nauja komponavimo priemonė²⁶. Ktvirtatonių šis lietuvių autorius pasirenka gana intuityviai ir traktuoja kaip visumos dalį. Spalvinga ktvirtatonių raiška panaudota jo kompozicijos „Chronon“ (1992–1997) pirmoje dalyje „Ištakos. Paukščiai“, kur ktvirtatoniai integraliai funkcionuoja melodijos piešinyje (t. y. melodijoje lygiaverčiai naudojami tiek dvylikagarsio garsaailio pustoniais, tiek ktvirtatoniais), o trečioje dalyje „Marios. Dangus“ ktvirtatoniais kolojuojamos unisono manipulacijos. Anot kompozitoriaus, preciziško ktvirtatonių intonavimo iš atlikėjų jis nereikalauja, nes svarbiausia buvo sukurti laisvo „sklendimo“ įspūdį.

Andante molto rubato

quasi *f* ← *ppp* *mf* *poco f*

Poco scherzando (tempo giusto)

mf *ten. non vibr.*

A tempo **Animato**

mf *mf*

[Vi= ad lib.] =de]

Piagnendo

rit. *f* *pp* → *mp* ←

7 pav. Liaudiško dainavimo intonacijų užrašymo naudojant ketvirtatonių pavyzdys Felikso Bajoro „Elegijoje Baliui Dvarionui“ (1974), kūrinio pradžia, taktai nenurodyti (fragmentas iš kūrinio partitūros: Feliksas Bajoras. *Elegija Baliui Dvarionui*. Lietuvos kompozitorių kūriniai obojui solo. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 1997)

J = 84

1 *ppp* 2 3 1. 2. 3. 4 4. 5. 5 6 7 6. (3.) (4.) 8

9 7. 8. 9 (3) 10 (2.) (4.) (7.) 11 (5.) 9. (3.) (7.) 12

PP PPP PP PPP PP PPP PP PPP

(5.) (1) (2) 10. (6) (10) (4) (3)

PP sf PP sf PP sf PP sf PP sf PP sf

(5.) (8.) (5) (9.) 11. (3) (15) (8)

PP sf PP sf PP sf PP sf PP sf PP sf PP sf

(7.) (8.) (9.) (9) 10.) 12.

8 pav. Savarankiškų 24-TET elementų eksponavimas Šarūno Nako kūrinyje „Sparnai bedugnei perskristi“ (1996). I d., 1–10 t., skaičiai stačiu šriftu pažymėti temperuotos dvylikgarsės skalės garsai, skaičiai kursyvu (pasvirusiu šriftu) žymi ketvirtatonių (rankraščių)

Tuo tarpu kompozicijoje „Sparnai bedugnei perskristi“ saksofonui (1996)²⁷ būdinga gana sisteminga ketvirtatonių integracija į muzikinį audinį: garsų sekos, melodinės linijos yra konstruojamos taip, kad ketvirtatoniniai tampa lygiaverčiais garsais greta dvylikagarsės pustonių eilės ir funkcionuoja ne kaip pastarosios papildymas, bet kaip savarankiški 24-TET elementai, kuriuos kompozitorius parodo jau pirmuose devyniuose taktuose (8 pav.).

Apibendrinant šiame straipsnyje pateiktus lietuvių kompozitorių 7–9 deš. muzikos pavyzdžius, galima pateikti keletą teiginių. Pirma, nors XX a. viduryje Lietuvos muzikos panoramoje iškilęs Kačinsko fenomenas buvo ryški ketvirtatonių diegimo Lietuvos kultūroje figūra, laikotarpiu iki Nepriklausomybės atkūrimo (7–9 deš.) kūrę kompozitoriai ketvirtatoniams nesuteikė savarankiškumo ir neišplėtojo iki originalios kompozicinės sistemos. Akivaizdu, kad kūrybinėje plotmėje ne vienas to meto lietuvių autorius praktiškai įgyvendino dodekafonijos, serializmo, aleatorikos principus. Tačiau teiraujantis pačių kompozitorių bei Lietuvos muzikos ir informacijos centro archyve vykdant 7–9 deš. sukurtų kompozicijų, kurių partitūrose būtų užrašyti ketvirtatoniniai, paiešką (konteksto dėlei buvo įtraukti ir keli kūriniai, porą metų peržengiantys 1990-ųjų ribą), tokių pavyzdžių nėra daug. Iki 1990-ųjų tik gana retas lietuvių kompozitorius rinkosi integruoti savo kūryboje tokią modernią ir išraiškingą muzikos kalbos priemonę kaip mikrotonai / ketvirtatoniniai; 7–9 deš. lietuvių muzikoje ketvirtatoniais dažniausiai apsiribojama kaip koloravimo priemone – ketvirtatoniniai iš esmės funkcionuoja kaip dvylikagarsį modelį (12-TET) papildanti priemonė, tradicinio garsaeilio pustonių tiesiog ornamentuojant, sukuriant paslankaus perėjimo įspūdį, apipinant atskirus garsus. Galima sakyti, kad po aktyvių Kačinsko tarpukario eksperimentų stojusi kelių dešimtmečių „pauzė“ mikrotonalios muzikos objektą į lietuvių autorių kūrybinį ir muzikologijos tyrimų lauką vėl „sugrąžino“ su XX a. 9-ojo deš. muzikos kompozicijų pavyzdžiais, ypatingą dėmesį sutelkiant į sistemišką Mažulio muzikinių kanonų konstravimą, jo kompozicinės sistemos tyrimus, parodančius sistemišką mikrotonų garsaeilių modeliavimą, tam tikrą loginę konstrukciją.

Nuorodos

¹ Tai citata iš amerikiečių kompozitoriaus Beno Johnstono (1926–2019) 1996 m. paskelbto straipsnio „Maximum Clarity“, kuriame šis mikrotonalios muzikos atstovas išreiškė savo susižavėjimą grynąja darną. Toliau Johnstonas detalizuoja:

Tai labai tiksli analogija to, kas nutinka, kai muzikinio ansamblio atlikėjai išgrynina intonaciją. [...] Tuomet išryškėja ir mažiausių skaitmeninių santykių (*ratio*) intervalai. Tiek būtų trumpai tariant apie grynąją darną. (Johnston 2016: 171)

² Tokį apibūdinimą pasitelkia lietuvių muzikologė Gražina Daunoravičienė, kuri remiasi Benjamino Boretzo ir Edwardo T. Cone'o įžvalgomis, rodančiomis, kad kompozitoriams itin svarbus tapo naujų muzikos teorijų poreikis (Žuklytė-Daunoravičienė 2016: 58).

³ Žodžio „mikrotonas“ etimologija siejama su dviem žodžių deriniu – tai graikų *μικρός* (*mikrós*, „mažas“) ir lotynų *tonus* („garsas, tonas“) arba taip pat graikų *τόνος* (*tónos*, „styga, įtampa, garso aukštis“).

Terminas „mikrotonas“, „mikrotonalumas“ apie 1912 m. paminėjo Maudas MacCarthy'is Mannas, norėdamas išvengti sąvokos „ketvirtatonis“ netikslumo kalbant apie indų muziką (Mann 1912). Tačiau kai kurie šaltiniai teigia, kad „mikrotono“ terminą dar anksčiau galėjo pavartoti meksikiečių kompozitorius Juliánas Carrillo (rašydamas ispaniškai ir prancūziškai jis pasitelkė terminiją: *microtono* / *micro-ton*, *microtonalismo* / *micro-tonalité*) (Donval 2006).

Ezra Simsas, Harvardo muzikos žodyne parengęs straipsnį apie sąvoką „mikrotonas“, tai apibrėžia kaip „intervalą, mažesnį nei pustonis“ (Sims 1972), kuris, kaip pastebi Lukas Richteris, atitinka graikų filosofo Aristokseno vartotą terminą *diesis* (Richter 2001).

⁴ Minėtini tokie Renesanso atstovai kaip, pavyzdžiui, Guillaume'as Costeley, savo traktate „Chromatinės šansonos“ („Chromatic Chanson“, 1558) tyrinėjęs iš 19 garsų oktavoje sudarytą garsaeilį; ar italų kompozitorius ir teoretikas Nicola Vicentino, eksperimentavęs su mikrotoniniais intervalais ir sukūręs klavesiną (*archicembalo*), kurio klaviatūroje oktavą sudarė 31 garsas.

Nors Baroko epochoje dėl patogesnio praktinio pritaikymo paplito dvylikos vienodų pustonių derinimas, pagrindęs mažoro-minoro sistemą, funkcionavusią kelis šimtmečius. Tačiau ir šioje epochoje pagreičiui minėtini mikrotoninės muzikos atvejai. Antai 1760 m. prancūzų fleitininko Charles'o De Lusse traktato „Išilginės fleitos menas“ (*L'Art de la flûte traversière*) pabaigoje pateikiama kompozicija su ketvirtatoniais „Air à la grecque“ paaiškinant, kad ši muzika siejama su graikų muzikos teorija.

Teisinga būtų pastebėti, kad mikrotoninės muzikos ištakos siekia dar antikinį laikotarpį. Antai iš senovės Graikijos civilizacijos mus pasiekia fragmentiški muzikos įrašai – delfų himnai bei konstruktyvi tetrachordų sistema (kaip žinome, senovės graikų muzikos teorija buvo pagrįsta tetrachordais, išskiriamos trys tetrachordų rūšys: enharmoninis, chromatinis ir diatoninis, o intervalai buvo įvairių dydžių, įskaitant mikrotoninius santykius).

⁵ Leipcige 1907 m. Ferruccio Busoni publikuota esė *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* netrukus buvo išversta į anglų kalbą ir išspausdinta Niujorke (*Sketch of a New Aesthetic of Music*, transl. Theodore Baker, New York: G. Schirmer).

⁶ Willi Möllendorffas savo teorines ir praktines įžvalgas 1917 m. publikavo knygoje *Musik mit Vierteltonen. Erfahrungen am bichromatischen Harmonium* (Leipzig: Verlag von F. E. C. Leuckart).

⁷ Charleso Iveso straipsnis apie ketvirtatonių („Some Quarter-Tone Impressions“) buvo paskelbtas Niujorke leidžiamo žurnalo *Pro-Musica Quarterly* priede *Franco-American Musical Society Quarterly Bulletin* (Vol. 6, No. 1, March 1925, p. 24–33). Vėliau redaktorius Howardas Boatwrightas, remdamasis trimis šio teksto rankraščiais bei 1925-ųjų publikacija, 1961 m. publikavo papildytą Iveso straipsnį tuo pačiu pavadinimu kompozitoriaus tekstų rinktinėje *Essays Before*

a *Sonata and Other Writings* (New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1961, p. 107–119).

⁸ TET – mikrotoniniams garsaeiliams žymėti vartojama santrumpa, kai kalbama apie oktavos padalijimą į lygių atstumų intervalus. Pavyzdžiui, tradicinis dvylikos pustonių garsaeilis žymimas 12-TET (*twelve-tone equal temperament*; kitas naudojamas užrašymo variantas 12-EDO, *equal division of the octave*). Atitinkamai 24-TET nurodo, kad oktava yra lygiai padalyta į 24 garsus, t. y. sudaryta iš 24 ketvirtatonių.

⁹ Povilionienė nurodo, kad Reado studijoje apie mikrotoninės muzikos notaciją (*20th-Century Microtonal Notation*. Westport, CT: Greenwood Press, 1990) išskiriami penki mikrotoninių garsaeilių tipai: 1) oktavos dalijimas į ketvirtatonių (24 garsai oktavoje); 2) garsaeilis sudarytas iš aštuntatonių arba šešioliktatonių (atitinkamai oktavoje 48 arba 96 garsai); 3) dalijimas į trečiatonius, šeštatonius arba dvyliktatonius (18, 36 arba 72 lygių intervalų); 4) dalijimas į penktatonius, kai oktavoje yra 31 garsas; bei 5) išplėstos (*extended*) arba suspaustos (*compressed*) garsų eilės, sudarytos iš tolygių intervalų ar skirtingų santykių atstumų (Povilionienė 2020: 77–78).

¹⁰ Vok. *Klangspaltung* (taip pat angl. *tone-splitting*) nurodo garso padalijimą, t. y. harmoninių impulsų išgavimas iš smulkių, bet vis dar girdimų intervalų (Povilionienė 2020: 79).

¹¹ Sąvoką „nedvylikos sistema“ lietuvių muzikologė Daunoravičienė pasitelkia remdamasi Julios Wertz konceptu angl. *atwelve-tonality / tonal / tone* (tai išsamiai aprašyta Wertz straipsnyje, 2001).

¹² Anot Ader, „[...] senovės Graikijos muzikos teoretiko Aristokseno aprašytas garsaeilis įkvėpė daugelį muzikantų ir tapo svarbiu šiuolaikinės muzikos plėtros įrankiu“ (Ader 2020: 26).

Plačiau aptariant autentišką komponavimo metodą XX a. pradžios muzikos kontekste, akivaizdžiai pastebima, kad kompozitoriai skyrė ypatingą dėmesį Rytų muzikai ar kitoms, ne Europos kultūroms. Šiame kontekste Ader mini kompozitorių ir apžvalgininką Richardą Steina, 1906 m. pristačiusį eksperimentų su mikrotonais rezultata – mikrotoninių kūrinių violončelei ir fortepijonui ir teigusį, kad ketvirtatoniai nėra naujas to meto protų išradimas, atvirkščiai – tai muzikos elementai, naudoti tūkstančius metų iki mūsų laikų, ir laikytina senų sistemų renesansu; be to, mažesnės sandaros nei pustonis intervalai Vakarų muzikoje galiausiai išnyko išplėtojus polifonines komponavimo technikas. Taip pat Steinas atkreipė dėmesį į arabiškas bei persiškas dermes, kurioms būdingas tono skaidymas į tris ar šešias dalis; hinduistų tradicijoje jau seniai buvo žinoma apie trečiatonius ir ketvirtatonių, turkai naudojo ketvirtąsias ir aštuntąsias tono dalis, gausiai ketvirtatonių būta ir graikų religinėje muzikoje. (Ader 2020: 29–30).

Taip pat Ader išskyrė ir rusų kompozitorių Arsenijų Avramovą, kuris teikė didžiulį dėmesį folklorui ir telkėsi į liaudies dainos nesuvaržytą prigimtį (Ader 2020: 29).

Šia tema pasisakė ir Hába:

Ketvirtinių tonų sistemą žinojo jau arabai prieš Kristų. Graikų teorijoje ketvirtiniai tonai laikomi intervalais enharmonijos tetrachorde. Mokslo patirta, kad choralų muzikoje (Montpelliero kodeksas Prancūzijoje) dar XII šimtmečiu buvo naudojami ketvirtinių tonų intervalais. Beveik visų tautų liaudies muzikoje yra intervalų, mažesnių kaip pustoniai. (Hába 1931)

¹³ Tokio pobūdžio pastebėjimai leido kompozitoriams drąsiau eksperimentuoti ir dalyti pilną toną į mažesnes dalis nei ketvirtatonis. Kaip antai, sekdamas mikrotoninių kompozitorių

eksperimentus ir naujų muzikos instrumentų kūrimo rezultatus, akustikas ir fizikas Arthuras Holdė's pažymėjo ketvirtatonių sėkmę vaizduojant gamtą. Jam antrino ir Busoni, teigdamas, kad „visi menai, ištekčiai ir formos visada siekia vieno – gamtos imitacijos ir žmogaus jausmų interpretavimo“ (Ader 2020: 32–33). Rusų muzikos teoretikas Nikolajus Kulbinas atkreipė dėmesį, kad, pirma, tradicinį garsaeilį papildžius mažesniais intervalais dėl neįprastų garsų bus jaučiamas malonumas; antra, muzikai būtų suteikta galimybė manipuliuoti rafinuotesnėmis ir sudėtingesnėmis akordų ir melodijų struktūromis bei, trečia, atsirastų nauja disonanso kokybė, nuspalvinanti įprastą garsą (Ader 2020: 33).

Vienu ir tipiškesnių gamtos imitavimo atvejų būtų galima išskirti bandymą mėgdžioti paukščių giedojimą, aktualų daugelyje epochų. Ader išskiria rusų kompozitoriaus, futuristo, smuikininko ir dailininko Michailo Matiušino (1861–1934) atvejį, jo 1904–1905 m. vykdytus eksperimentus smuiku pamėgdžioti paukščių čiulbėjimą ir taip „sudvejinti [...] chromatizmą, t. y. padalyti pustonių į dvi dalis“ (Ader 2020: 34–35).
¹⁴ 1931 m. į lietuvių kalbą išverstame ir „Muzikos baruose“ publikuotame straipsnyje Hába rašė:

Būdamas ketvirtinių tonų skyriuje [ketvirtatonių muzikos kompozicijos klasė Prahos konservatorijoje], J. K. [Jeronimas Kačinskas] nustebino mane ir savo draugus gabumu greit persiimti k. t. [ketvirtatonių] harmonijos, polifonijos ir naujo netematinio [ateminio] stiliaus dėsniais. Už pusės metų J. K. žinojo tiek, kiek kiti lanė dviejus metus. Visos naujosios ketvirtinių tonų harmonijos priemonės jam buvo aiškios. Pastebėjau, kad per trumpą laiką J. K. sąskambius kombinuoja visai skirtingu būdu. Jo kūryba charakteringa kombinuota ritmika ir turtingomis kvinolių bei septolių figūracijomis. [...] Išplėtimas pustonių sistemos į ketvirtinių tonų sistemą yra išplėtimas 12 tonų į 24 atskirus tonus. Pagrindė sąmoningas žingsnis iš paprastesnių į sudėtingesnes, labiau diferencijuotos harmonijos kūrybines priemones. Vadovaudamasis tais muzikos garsų idėjų principais, apie kuriuos ketvirtinių tonų skyriuje dažnai diskutuodavome, Jeronimas Kačinskas žengia į gyvenimą visiškai nepriklausomu menininku. Linkiu jam daug sveikatos ir gerų darbo sąlygų, kad jo kūrybinės jėgos galėtų laisvai ir pilnumoj pasireikšti. (Hába 1931)

¹⁵ Beje, Kačinsko Nonetą Hába laikė vienu geriausių XX a. 4-ojo dešimtmečio modernios muzikos pavyzdžių ir buvo keletą kartų atlikęs jo mokyklą reprezentuojančiuose koncertuose įvairiuose Europos kraštuose.

¹⁶ 1975 m. Droba pradėjo rengti nepriklausomus muzikos festivalius Lenkijos provincijoje – Staliovos Volios miestelyje. Festivalio konceptą sudarė tarptautinis kultūrinis atvirumas, didelę politinę spaudą užgriuvusi kaimyninių tautų muzikos sklaida Lenkijos publikai, nevaržomos kūrybinio individualumo paieškos kompozitoriams. Lenkų muzikologas Mieczysławas Tomaszewskis taip atsiliopė apie Staliovą Volią:

Anuomet važiuodavome į Staliovą Volią kaip į atokų pasaulį, Sandomežo girioje ketvirtuoju dešimtmečiu pastatytą miestą, dar tik formuojantį tradiciją. Per tas kelias festivalio „Jaunieji muzikai jaunam miestui“ dienas pabuvodavome nepriklausomybės, atgaivos ir jaunatviško entuziazmo oazėje, alsavusioje savu nepakartojamu stulbinančiu ritmu. Ritmu, pažadintu laisvos vaizduotės. (Droba 2018: 229)

Taip lietuvių muziką pradėta pristatyti įvairiuose nepriklausomuose festivaliuose Lenkijoje (Pendereckio privatūs festivaliai Liuslaviciuose, Krokuvos muzikos akademijos globoti festivaliai Baranuve, Sandomeže). Negana to, suvokdamas Lietuvos kompozitorių potencialą, Droba šią muziką atvedė į „Varšuvos rudens“ sceną, Lenkijos radijo programas (Stanevičiūtė 2018: 8–9).

- ¹⁷ Iš Karolinos Šaltnirytės interviu su kompozitoriumi Jurgiu Juozapaičiu, pokalbis vyko kompozitoriaus namuose 2019 m. spalio 10 d.
- ¹⁸ Iš Karolinos Šaltnirytės interviu su kompozitoriumi Vytautu Barkausku, pokalbis vyko el. paštu 2019 m. spalio 9 d. Redaguota pokalbio versija publikuota dienraštyje „7 meno dienos“ (žr. Šaltnirytė 2020).
- ¹⁹ Barkausko simfonijos pasižymėjo ne tik tam laikotarpiui drąsiais šūkiiais, bet ir radikaliomis muzikos raiškos priemonėmis. Kaip teigia Svetlana Barkauskas, tenka tik stebėtis, kad kompozitoriaus simfonijos ne tik kad nebuvo uždraustos sovietinės cenzūros, tačiau ir gana dažnai atliekamos. Kūrybinio kelio pradžioje kompozitorius laikėsi tradicinės formos, bet Antrojoje simfonijoje akivaizdi jos dekonstrukcija, naudojant šiuolaikines priemones, sonoristikos elementus (Barkauskas 2014: 8–10, 17).
- ²⁰ Iš Karolinos Šaltnirytės interviu su kompozitoriumi Jurgiu Juozapaičiu, pokalbis vyko kompozitoriaus namuose 2019 m. spalio 10 d.
- ²¹ *Ibid.*
Simfoniją pirmą kartą atliko dabartinis Lietuvos nacionalinis simfoninis orkestras, dirigavo Juozas Domarkas.
- ²² Iš Karolinos Šaltnirytės interviu su kompozitoriumi Jurgiu Juozapaičiu, pokalbis vyko kompozitoriaus namuose 2019 m. spalio 10 d.
- ²³ Kalbant apie lietuvių kompozitorių XX a. 8-ojo deš. kūrinius obojui (pavyzdžiui, Vytauto Barkausko „Monologas“, 1970; Felikso Bajoro „Elegija Baliui Dvarionui“, 1974; Antano Rekašiaus Sonata, 1976; Jurgio Juozapaičio 5 metamorfozės „Afroditė“, 1978; ir pan.), galima pasvarstyti apie tai, kad neįprasto kompozicinio elemento – ketvirtatonių panaudojimas partitūrose siejamas su ryškia to meto Lietuvos obojininko Juozo Rimo asmenybe – Rimas savo atlikimo praktikoje nevengė eksperimentuoti, ieškoti naujų grojimo obojumi garso išgavimo būdų.
- ²⁴ Lino Paulauskio informacija Lietuvos muzikos informacijos centre <https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kuriniu-paieska/2101/>.
- ²⁵ Anot Bajoro, melodinės slinktyms atliekamos remiantis *pian-gendo* maniera (it. verkiant, skundžiantis), kai gaida atliekama paauskstinant ar pažeminant natą glisduojant.
- ²⁶ Iš Karolinos Šaltnirytės interviu su Šarūnu Naku, atsakymus kompozitorius pateikė el. paštu 2020 m. kovo 25 d.
- ²⁷ Beje, šio kūrinio kompozitorius „išsižadėjo“, argumentuodamas, kad kompozicija „laikytina negaliojančiu (neegzistuojančiu) kūriniu, kol jo neatliko bent vienas atlikėjas. Man jis seniai neaktualus“ (iš Karolinos Šaltnirytės interviu su Šarūnu Naku, atsakymus kompozitorius pateikė el. paštu 2020 m. kovo 25 d.).

Literatūra

- Ader, Lidia. “Introduction to Microtonal Music.” In: *Microtonal Music in Central and Eastern Europe: Historical Outlines and Current Practices*, eds. Rūta Stanevičiūtė and Leon Stefanija. Glasba na Slovenskem po 1918, Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 2020, p. 11–44.
- Barkauskas, Svetlana. *Septynios Vytauto Barkausko simfonijos. Žmogus, pasaulis, žingsniai*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2014.
- Busoni, Ferruccio. *Sketch of a New Esthetic of Music*, transl. Theodore Baker. New York: G. Schirmer, 1911 (originalas vokiečių k. publikuotas 1907 m.).
- Daunoravičienė, Gražina. „Teoriniai ir kompoziciniai Ryčio Mažulio mikrostruktūrinės kūrybos kontekstai“. In: *Lietuvos muzikos akademija kelyje į Europos aukštojo mokslo erdvę*. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2003, p. 100–120.
- Donval, Serge. *Histoire de l'acoustique musicale*. Courlay: Fuzeau, 2006.
- Droba, Krzysztof. *Susitikimai su Lietuva*, sud. Rūta Stanevičiūtė. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2018.
- Haas, Georg Friedrich. “Mikrotonalitäten.” In: *Musik-Konzepte Sonderband: Musik der anderen Tradition: Mikrotonale Tonwelten*, eds. Hans Rudolf Zeller, Heinz-Klaus Metzger, and Rainer Riehn. München: Edition text + kritik, 2003, p. 59–65.
- Haba, Alois. „Jeronimas Kačinskas, pirmas ketvirtinių tonų muzikos lietuvių kompozitorius“. In: *Muzikos barai*, Nr. 1, 1931, [https://www.muzikusajunga.lt/zurnalas/muzikos-barai-3/jeronimas-kacinskas-pirmas-ketvirtiniu-tonu-muzikos-lietuviu-kompozitorius\[žiūrėta 2020-09-01\]](https://www.muzikusajunga.lt/zurnalas/muzikos-barai-3/jeronimas-kacinskas-pirmas-ketvirtiniu-tonu-muzikos-lietuviu-kompozitorius[žiūrėta 2020-09-01]).
- Ives, Charles E. “Some Quarter-Tone Impressions.” In: Charles Ives, *Essays Before a Sonata and Other Writings*, ed. Howard Boatwright, New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1961, p. 107–119 (perspausdinta iš: *Franco-American Musical Society Quarterly Bulletin / Pro-Musica Quarterly*, Vol. 6, No. 1, March 1925, p. 24–33).
- Johnston, Ben. “Maximum Clarity.” In: *Maximum Clarity and Other Writings on Music*, ed. Bob Gilmore. Urbana: University of Illinois Press, 2006, p. 171–180.
- Mann, Maud (MacCarthy). “Some Indian Conceptions of Music.” In: *Proceedings of the Musical Association*, 38th Session (1911–1912), 1912, p. 41–65.
- Mažulis, Rytis. “Composing Microtonal Melody.” In: *Principles of Music Composing: Phenomenon of Melody*, Vol. XV, 2015, p. 159–164.
- Möllendorff, Willi. *Musik mit Vierteltonen. Erfahrungen am bichromatischen Harmonium*. Leipzig: Verlag von F. E. C. Leuckart: 1917.
- Povilionienė, Rima. “From Tone Inflection to Microdimensional Glissando: Observations on Microtonal Manner in Contemporary Lithuanian Music.” In: *Microtonal Music in Central and Eastern Europe: Historical Outlines and Current Practices*, eds. Rūta Stanevičiūtė and Leon Stefanija. Glasba na Slovenskem po 1918, Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 2020, p. 67–113.

- Richter, Lukas. "Diesis (ii)." In: *Grove Music Online*, 2001, <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grove/music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007764> [žiūrėta 2020-09-01].
- Sims, Ezra. "Microtone." In: *Harvard Dictionary of Music*, 2nd ed., ed. Wili Apel. Cambridge: Harvard University Press, 1972, p. 527–528.
- Stanevičiūtė, Rūta. „Ilgi metai su lietuvių muzika“. In: Krzysztof Droba. *Susitikimai su Lietuva*, sud. Rūta Stanevičiūtė, Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2018, p. 7–13.
- Stanevičiūtė, Rūta. „Jeronimas Kačinskas: lietuvių muzikinio avangardo ištakos“. In: Jeronimas Kačinskas. *Trio Nr. 1 trimiui, altui ir fisbarmonijai ketvirtatonių sistema*. Vilnius: Lietuvos muzikos informacijos centras, 2017, p. 5–8.
- Stanevičiūtė, Rūta; Petrauskaitė, Danutė; Gruodytė, Vita. *Nailono uždanga. Šaltasis karas, tarptautiniai mainai ir lietuvių muzika*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2018.
- Stanevičiūtė, Rūta; Stefanija, Leon (eds.). *Microtonal Music in Central and Eastern Europe: Historical Outlines and Current Practices*. Glasba na Slovenskem po 1918, Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 2020.
- Šaltmirytė, Karolina. „Nesu ko nors nedrįsęs“. Pokalbis su kompozitoriumi profesoriumi Vytautu Barkausku. In: *7 meno dienos*, Nr. 12 (1333), 2020-03-27, <https://www.7md.lt/muzika/2020-03-27/Nesu-ko-nors-nedrises> [žiūrėta 2020-09-01].
- Wernitz, Julia. "Adding Pitches: Some New Thoughts, Ten Years after Perspectives of New Music's Forum: Microtonality Today." In: *Perspectives of New Music*, Vol. 39, No. 2, Summer 2001, p. 159–210.
- Wyschnegradsky, Ivan. "Quarternal Music, Its Possibilities and Organic Sources." In: *Pro-Musica Quarterly*, No. 6, 19 October 1927, p. 19–31.
- Wyschnegradsky, Ivan. *Manual of Quarter-Tone Harmony*, transl. Rosalie Kaplan, ed. Noah Kaplan. Brooklyn, NY: Underwolf Editions: 2017.
- Žuklytė-Daunoravičienė, Gražina. *Lietuvių muzikos modernistinės tapatybės žvalgymas*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2016.

Summary

In the history of music, the twentieth century has emerged as a time of dramatic change in general as well as changes specifically in the established norms of music. As early as in the first decades of the century, composers and music researchers began to delve into new means of musical expression, to study the structure of sound, and to look for original possibilities of composition. Openly questioning the authority figures of previous periods, contradicting and denying the stability of the major-minor system, they boldly experimented with the interval relations of musical sounds, modifying the established system of evenly tempered tuning and the concept of music itself. As a consequence of such experiments, the phenomenon of microtonality emerged in the early twentieth century, which led to a revision and expansion of the canonized phenomenon of Western music sound.

The article discusses the problems of microtonality in the historical context of twentieth-century music and general tendencies of music modernization as well as comments on and compares analytical models to evaluate microtonal music compositions, provided by Julia Wernitz, Georg Friedrich Haas, Gražina Daunoravičienė, Rima Povilionienė, Rytis Mažulis, and Lidia Ader.

After discussing Jeronimas Kačinskas's contribution to the process of modernization of Lithuanian music—the composer's progressive efforts to establish the direction of music composition in interwar Lithuania—the article analyzes and systematizes the use of microtonality elements in Lithuanian composers' works in the pre-independence period (the 1960s–1980s). The political and cultural context of that time is gradually being explored. Researching the works of Lithuanian composers (Vytautas Barkauskas, Jurgis Juozapaitis, Antanas Rekašius, Feliksas Bajoras, Mindaugas Urbaitis, Šarūnas Nakas, and Snieguolė Dikčiūtė) according to the microtonal composition strategies established in them, quarter-tone as a means of smooth transition and ornamentation, unison "expansion" strategies, cases of *glissando* modeling in quarter-tones, quarter-tone as an integral means of melody formation, and 24-TET sound principles are considered.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2020 09 01