

**Muzikos komponavimo principai.
Istorinės sklaidos aspektai
(Priedas)**

**Principles of Music Composing.
Aspects of Historical Dispersion
(Supplement)**

Leidiny s skiriamas
prof. habil. dr. Algirdo Jono Ambrazo
70-mečio jubiliejui

The publication is dedicated
to the 70th jubilee
of Prof. Habil. Dr. Algirdas Jonas Ambrazas

IV

Dedikacija

Profesorius, habilituotas daktaras Algirdas Jonas Ambrazas yra lietuvių šiuolaikinės teorinės muzikologijos pagrindėjas ir didžiausias autoritetas. Daugiau nei 45 metus tęsiasi Jo mokslinė bei pedagoginė veikla. Dideli Profesoriaus nuopelnai visai Lietuvos muzikos mokslo raidai. Minėtini Jo fundamentalūs darbai, suformavę ir pagrindinę nacionalinio stiliaus teoriją, taip pat lietuvių kompozitorių mokyklos kertinių figūrų – Juozo Gruodžio bei Juliaus Juzeliūno kūrybos tyrinėjimai. Lietuvių muzikologijos plėtrai itin reikšmingi ilgus metus LMA (anksčiau – Lietuvos konservatorijoje) profesoriaus skaitomi svarbiausių teorinių disciplinų kursai, vadovavimas diplominiams darbams, disertacijoms, daugelio darbų recenzavimas.

Profesorius išleido 10 knygų, 2 iš jų – užsienio kalbomis, paskelbė per 120 straipsnių lietuvių ir užsienio (vokiečių, prancūzų, rusų) kalbomis, skaitė mokslinius pranešimus tarptautinėse konferencijose Švedijoje, Lenkijoje, Prancūzijoje, Vokietijoje, Rusijoje, Baltijos šalyse. A. J. Ambrazas taip pat yra paskelbęs 5 reikšmingus metodinius darbus, o už vadovėlį „Muzikos kūrinių analizės pagrindai“ 1979 m. Jam buvo paskirta Lietuvos Valstybinė premija.

Svarus Profesoriaus žodis propaguojant Lietuvos muzikinę kultūrą gimtajame krašte ir svetur.

Dedication

Prof. Habil. Dr. Algirdas Jonas Ambrazas is the founder and the greatest authority of Lithuanian contemporary theoretical musicology. He has been engaged in his scientific and pedagogical activities for over 45 years now. The Professor deserves great merit for the development of the entire musicology in Lithuania. Mention should be made of his fundamental works, which have formed the principal theory on the national style, as well as of the investigations into the works of Juozas Gruodis and Julius Juzeliūnas, the most celebrated figures of the Lithuanian school of composers. The courses of lectures in the major theoretical disciplines delivered by the Professor, his duties as an academic advisor of diploma papers, dissertations, reviews of a great many works at the Lithuanian Academy of Music (former Lithuanian Conservatoire) deserve great importance for the Lithuanian musicology.

The Professor has published 10 books, which include 2 in foreign languages, over 120 articles in lithuanian and foreign languages (german, french, russian), has made scientific reports at international conferences in Sweden, Poland, France, Germany, Russia, the Baltic countries. A. J. Ambrazas has also published 5 methodic works of great importance. In 1979 he was awarded the Lithuanian State Prize for the textbook "The Basics of the Analysis of Musical Works".

The Professor has also voiced his weighty word in the propagation of Lithuanian musical culture in his native country and abroad.

Turinys

Jonas Bruveris Lietuvių muzikos tautinio stiliaus ir istoriografijos sampratų raida	6
Audronė Žiūraitytė Algirdo Ambrazo, lietuvių muzikos propaguotojo, veikia A. Ambrazas – estetinių ir etinių vertybių skleidėjas	15
Gražina Daunoravičienė Algirdo Jono Ambrazo Opus magnum: Juozo Gruodžio kompozitorių mokyklos geneologinis medis	30
Irena Mikulevičiūtė Metodologija muzikai pažinti. Algirdo Ambrazo indėlis į muzikos teorijos dėstymo metodologiją	41
Rūta Gaidamavičiūtė Algirdas Ambrazas – enciklopedistas ir publicistas	50
Violeta Tumasonienė Muzika ir dabartis	57
Jūratė Gustaitė Muzikologinės veiklos paraštėse	63
Rimantas Sliužinskas Lietuvių etnomuzikologija amžių sandūroje: istorinė apžvalga ir perspektyvos	70
Rimantas Janeliauskas M. K. Čiurlionio neatpažintas ciklas fortepijonui (1907 07 Druskininkai)	81

Lietuvių muzikos tautinio stiliaus ir istoriografijos sampratų raida

Pasirinkti tokią pranešimo temą pirmiausiai paskatino, žinoma, patsai prof. Algirdas Ambrazas, t. y. ta aplinkybė, kad Sukaktuvinininkas yra sukūręs mūsų muzikologijoje visapusiškiausia bei geriausiai argumentuotą ir šiandien praktiškai reikšmingą tautinės muzikos mokyklos, tautinio stiliaus bei tautinio muzikos savitumo koncepciją. Savo darbuose (str. „Muzikos nacionalinis stilius“, 1987; habilituoto daktaro disertacija „Juozas Gruodis ir lietuvių kompozitorių mokyklos susidarymas“ ir kt.) jis yra aiškiai apibrėžęs sąvokų „nacionalinis stilius“, „nacionalinis savitumas, charakteris“ turinius („nacionalinis stilius – daug sudėtingesnis reiškinys negu nacionalinis savitumas ar nacionalinis charakteris; nacionalinis savitumas santykiauja su nacionaliniu stiliumi kaip savybė su reiškiniu“)¹, atskleidęs nacionalinio stiliaus struktūrą. Jo sluoksniai esą tokie: 1) nacijos psichinių ir dvasinių ypatybių kompleksas (nacionalinis charakteris) kaip nacionalinio stiliaus substratas, 2) nacionalinio folkloro ypatybės, 3) profesionaliosios kūrybos nacionalinės tradicijos, 4) įsisavinta kitų kultūrų kūrybinė patirtis, 5) kompozitoriaus kūrybinės individualybės ypatumai². Pirmieji du sluoksniai – tai sąlyginai pastovioji stiliaus pusė, kiti – jo atsinaujinimo ir plėtotės šaltiniai. Viskas sklandu, darnu, aišku.

Tačiau ir čia yra vienas sunkiai nugalimas (arba nenugalimas) keblumas: lengva apibrėžti, nurodyti, suklasifikuoti, susisteminti profesinėje muzikoje aptinkamas folkloro savybes, kurios visuotinai yra laikomos pamatiniu tautiškumo požymiu; tuo tarpu kitas sąlygiškai invariantiškas tautiškumo šaltinis (substratas) – tasai tautinis charakteris – reikalaujamo preciziškumo požiūriu tokioms procedūroms beveik nepasiduoda. Todėl apčiuopiamų folklorinių savybių kokiame nors kūrinyje nebuvimas jo tautiškumo apibūdinimus verčia gana abstrakčiais bendrais žodžiais arba taip pat kone bet kur tinkamais poetizmais. Padėties paradoksalumą yra nurodžiusi Zofia Lissa prof. A. Ambrazo cituotame straipsnyje („Apie nacionalinio stiliaus esmę“): apie muzikos tautiškumą kalbėdami muzikologai apeliuoja į tautinį charakterį, psichologiją ir argumentų ar jos savybių aprašymų ieško psichologų raštuose, tuo tarpu pastarieji savo ruožtu tų savybių ieško meno kūryboje. Verta prisiminti M. K. Čiurlionį. Jis, kaip ir kitų panašių tautinių mokyklų kūrėjai, tautinės profesinės muzikos pagrindų pagrindu laikė liaudies muziką (kone cituodamas Glinką rašė, kad visada visų tautų kompozitoriai „iš dainelės (t.y. liaudies dainos – J.B.) pagamina dainą, iš dainos simfonijos kompoziciją ir auklėja tikrai kultūrinę muziką“³. Istoriskai suprantamas, tačiau iš esmės labai ribotas požiūris, nors, kita vertus, M. K. Čiurlionis jį šiek tiek sušvelnina, Švietimo tradicijai būdingais argumentais nurodydamas tautų charakterį (jis mat ir atsispaudęs liaudies dainose) formavusias istorijos, gamtines, socialines aplinkybes (bet kitų, be liaudies, visuomenės sluoksnių tarytum nemato, ir koks, kaip susidaręs jų charakteris, ar toks pat, kaip ir liaudies – nežinia). Kai giria Č. Sasnauską už kūrybos lietuviškumą, konkrečių savybių nurodyti negali, tad ir sako, kad jo kompozicijose aiškiai iškyla „tokia keista, sena, nepagaunama gaida, kuri viešpatauja mūsų dainose, prieš amžius pagamintose. Ir negali būti kitoniškai. Juk Č. S. yra mūsų brolis, lietuvis, ir manau, kad ir norėdamas, nemokėtų parašyti nelietuviškos kompozicijos“⁴.

M. K. Čiurlionio pavyzdys yra simptomiškas keliais atžvilgiais. Šiandieninės muzikologijos intelektualinis fonas ar terpė, kurioje ir mes tegalime svarstyti muzikos tautiškumo dalykus, yra keliaiypis, prieštaringas. Akademiniuose darbuose dažnas, o populiariuose pedagoginio pobūdžio veikaluose bene vyrauja požiūris, kad tautiškumas esąs naujųjų, XIX a. mokyklų skiriamasis bruožas, beveik (ar visiškai) nebūdingas kitoms kultūroms ir reikšmingiesiems XX a. moderniosios muzikos reiškiniams. Pati tautiškumo bei tautinio stiliaus koncepcija kuriama remiantis tų mokyklų kompozitorių kūryba. Tautiškumas siejamas tikrai su liaudies muzikos savybių bei tautinių temų ir siužetų naudojimu (o jei kompozitorius sukuria kitokio siužeto operą, nustojamas vadinti „siaurai tautiniu“). Paminint tų mokyklų susidarymą, anglų ir ispanų atgimimą, paprastai visiškai neatsižvelgiama į skirtingas istorines, kultūrines aplinkybes bei paskatas. MGG pirmojo leidimo redaktorius Friedrichas Blume tų mokyklų („Neonacionalizmo“) susidarymą laiko atskilimu nuo Vakarų universaliosios (iš tiesų – vokiškojo romantizmo) muzikos kamieno, atskilimu, suskaldžiusiu tos kultūros vientisumą ir joje sudariusiu neregėtą babilonišką kalbų mišinį⁵. Nors naujajame MGG leidime tautinių

mokyklų susidarymas aiškinamas racionaliau (beje, straipsnio tai temai jame nėra – tautiškumas aptariamas romantizmui skirtame straipsnyje), sakoma, kad tai „viena labiausiai diskutuojamų šiandieninės muzikologijos temų“, tačiau straipsnio autorius nesiryžta kaip nors aiškiau apibūdinti ar įvertinti toje muzikoje matomos „bendratautinės patirties“ ir „folklorinės tradicijos“ integravimo galimybių.⁶ Nuo 1944 m. Willi Apelis leido „Harvardo muzikos žodymą“. Didelis specialus straipsnis apie tautiškumą yra 1969-ųjų leidime. Ten sakoma, kad tautiškumas yra vienos pagrindinių muzikos prerogatyvų, t. y. jos universalus ir internacionalinio pobūdžio, priešybė. Tasai sąjūdis kilęs kaip reakcija prieš vokiečių muzikos viršenybę ir iš esmės būdingas tik periferinėms Europos tautoms kaip jų pirmoji galimybė patekti į „muzikos scenos centrą“. Folklore radę potenciškai „stiprių ginklų“, talentingi muzikai stojo į varžybas su tokiais vyrais kaip Beethovenas, Wagneris ir Brahmsas (nepasakyta, kas ar ką įveikė). Kadangi vokiečiams nereikėjo su niekuo kovoti, tai Vokietijoje tautiškumas „praktiškai neegzistuoja“. Beveik panašiai ir Prancūzijoje – Debussy į areną įžengė su labai „prancūziškais“ ginklais, tačiau „jie niekaip tautiškai neinspiruoti“. Italijoje stipraus tautinio sąjūdžio nebuvę todėl, kad „Italija neturi liaudies dainos tradicijos“. Be to, tos šalys turėjo seną kūrybos tradiciją, ir joms nereikėjo imtis tokios pašalinės (svetimos profesinei muzikai) priemonės. Per gyvavimo šimtmetį tautiškumas sukūręs „nediskutuotinos vertės kūrinų“, bet maždaug nuo 1930 m. nebeteko įtakos beveik visame pasaulyje ir buvo pavadintas (čia W. Apelis cituoja emigrantą iš Rusijos Arthurą Lourie) „netalentingų žmonių paskutine iliuzija“.⁷ 1986 m. žodyno leidime tautiškumui skirtas nedidelis kito (nenurodyto) autoriaus straipsnelis (tuomet W. Apeliui buvo 93 metai), kuriame tebėra pora panašių minčių.⁸ Gerai žinomos Hanso Heinricho Eggebrechto pažiūros. 1973 m. Brno kolokviume, kurio tema buvo „Idea nationis et musica moderna“ (jame didelį pranešimą padarė Zofia Lissa, visuomet atkakliai teigusi tautiškumo vertę ir avangardinės muzikos tautiškumą), per bendrąją diskusiją H. H. Eggebrechtas sakė, kad vakariečiams tautiškumo problemą bei jos aktualumą sunku suprasti, nes toks klausimas esąs išstumtas iš Vakarų šalių ir tautų sąmonės. Vakarų muzika esanti autonomiška, laisva nuo funkcijų (suprask, nuo ko nors nespacificiška, svetima muzikai) ir tikslų, todėl ji ir yra anacionali.⁹ Knygoje „Muzika Vakaruose“ („Musik im Abendland“, 1991, bene naujausias leidimas 1998 m.; Vakarai ir čia reiškia Europą), kurios paantrašė yra „Procesai ir stotys nuo Viduramžių iki dabarties“, Smetana tepaminimas kaip simfoninės poemos, Chopinas – gražios saloninės muzikos kūrėjas, tuo tarpu Dvořako, Griego, Sibelijaus, Čaikovskio ar Musorgskio nerasime apskritai; tik parašėse paminimas Debussy ir daugelis kitų, kurie muzikos procesuose dalyvavo, bet, matyt, nesukūrė ko nors iš esmės reikšminga, patvaraus, nors iš tiesų yra tokie pat repertuariniai vertybių kūrėjai, kaip Beethovenas, Brahmsas ar Bruckneris...¹⁰

Įvairių panašių idėjų variantų rastume daug kur. Kurtas Pahlenas „Didžiojoje muzikos istorijoje“ (1991, II leid. 1996 m.) tautinių mokyklų susidarymą vadina naujų tautų įžengimu į muzikos istoriją ir todėl – skilimo pradžia tos „galingos dvasios vienovės, kurioje daugiau kaip tūkstantį metų laikėsi tikroji Vakarų didybė“. Tačiau autorius sako, kad tasai folklorizmas į meninę muziką „įnešė naują dvasią, naują grožį“, Smetaną vadina vienu žymiausių Vakarų muzikos istorijos kūrėjų, mini – tai retenybė – rusų bažnytinę muziką.¹¹ Priejus iki XIX a. vidurio, keičiamas istorinės medžiagos tvarkymo būdas Gerhardo Nestlerio „Muzikos istorijoje“ (I leid. 1962 m., V 1993 m. 28000 egz.): pagal kultūros centrus (Roma, Paryžius, Hainaut (Hennegau) ir pan.) rašyta istorija toliau rašoma pagal šalis, nes į „Europos koncertą“ įsitraukė jame anksčiau nedalyvavusios „Rusija, Lenkija, Vengrija, Čekoslovakija (! – J.B.), Norvegija, Švedija ir Suomija, pagaliau Amerika ir Lotynų Amerika“ ir pasigirdo kitoks – tautų balsas, *Klang der Nationen*.¹² Tuo tarpu XX a. pradžioje muzika esą pasukusi į šalį nuo „tautinio stiliaus ribotumo“, ir „jos vietovė“ dabar esą pasaulis.¹³ Panašiai labai paplitusioje „Moderniosios muzikos istorijoje“ yra rašęs Paul Collaer: žymiųjų kompozitorių muzika nebėra tautinė – ji esanti įvairių europietiškosios mąstysenos aspektų išraiška. Nacionalinis charakteris lemiamos reikšmės beturįs tik tiems kompozitoriams, kurių dauguma kilę iš šalių, „kurių muzikos kultūra ilgą laiką buvo veikiama kaimyninių kultūrų arba tebėra *in statu nascendi*“¹⁴.

Angliškai kalbančiame pasaulyje labai populiaru Grouto ir Paliscos „Vakarų muzikos istorija“; jos įvairūs leidimai išversti į prancūzų, italų, ispanų, lenkų, japonų, kinų ir kt. kalbas, o sutrumpintas Barbaros Russano Hanningo variantas 2000-aisiais išleistas ir lietuviškai („Trumpa Vakarų muzikos istorija“). Veikalas pasižymi ypač ribotu, „folkloristišku“, tautiškumo supratimu. Apskritai tautiškumas kildinamas iš kompozitorių ambicijų būti pripažintiems lygiareikšmiai „austrų bei vokiečių orbitos“ kompozitoriams; sampratos

yingumą galima pailiustruoti tokia neva vienatipių pavyzdžių samplaika: „lenkiški elementai Chopino kūryboje ir vengriški čigoniški Liszto bei Brahmsio bruožai tebuvo egzotiški priedai prie jų kosmopolitinio siliaus“.¹⁵ Tik su liaudies muzikos savybių bei tautinių temų operose ir programinėje muzikoje panaudojimu tautiškumą sieja K. Marie Stolba veikale „Vakarų muzikos raida“.¹⁶ Būta ir kitokių įvairiai motyvuojamų muzikos netautiškumo, virštautiškumo, universalumo kaip siekinio ir pan. idėjų. Gerai žinoma K. Stockhauseno virštautinės, pasaulinės muzikos idėja. Arba: „šio amžiaus išsivysčiusių regionų menas nebeturi specifinio tautinio charakterio. Gyvename besiformuojančios pasaulinės kultūros metu. Instinktyvių rasistinių polinkių recidyvai mūsų nebesuklaidins; raidos magistralė veda per genčių, tautų, kastų partikuliarizmą įveiką, per skirtingumą ir izoliacijos totemų panaikinimą“.¹⁷ Ne sykį aimanavęs dėl to, kad Vakarų kompozitoriams sunkiai sekasi susintetinti Rytų ir Vakarų mąstysenas, T. de Leeuw, vienas „Rytų piligrimų“, VII CIM (*Conseil international de la musique*) kongrese Maskvoje kalbėjo ir šitaip: „Specifinių vietinių kultūrų ištirpimas galbūt nepageidautinas mokslo požiūriu, bet gal vaisingas kūrybos požiūriu“¹⁸; nepasakyta, ar visos kultūros yra „vietinės“ (gal yra ir „nėvietinių“?), kurios „kūrybos vardan“ (kad nekliudytų?) turėtų ryžtis ištirpti. Čia dera paminėti ir mūsiškius folkloriško tautiškumo sampratos ir jo supriešinimo su muzikos „tarptautiškumu“ atstovus. Antai J. Strolia, pirmojo lietuviško visuotinės muzikos istorijos darbo autorius, rašė: „Muzikos meno kultūrą keliant ir auklėjant [...] iki devynioliktojo amžiaus pradžios daugiausia prisidėjo italai, niderlandai, vokiečiai, prancūzai ir dalinai anglai. Tačiau nė viena iš tų tautų nesukūrė tautiškos muzikos krypties. Iki to laiko visas muzikos menas buvo tarptautinio pobūdžio“.¹⁹ Kalbėdamas apie „Jūrą“, didžiausią M. K. Čiurlionio veikalą, V. Jakubėnas stebėtinai tiesmukai neteisingai formulavo, anot jo, „mums, jaunai, atgimusiai tautai, norinčiai eiti kultūros srityse savitu, tautiniu keliu“ itin svarbų klausimą, kaip žiūrėti į M. K. Čiurlionį – „ar kaip į specifiškai tautišką kompozitorių, išreiškiantį savo kūryboje mūsų tautos pradus, ar kaip į europišką kūrėją, nepriklausantį prie nacionalinių krypčių“ ir atsakė: „Čiurlionis, nors ir nėra grynai nacionalinės krypties kompozitorius, bet savo dvasios gelmėse jis vis tiek artimas mūsų tautos dvasiai, savo kūrinių bendra nuotaika ją išreiškia“.²⁰

Tokios ribotos tautiškumo sampratos pasekmė yra ta, kad pati tautiškumo idėja niekaip nesusiejama su istoriškai konkrečiomis tautiškumo apraiškomis renesanso, baroko, vėlesnių laikų, romantizmo muzikoje, atitinkama jos kūrėjų savivoka bei muzikos mokslo interpretacijomis. Į svarstymų akiratį, sakysime, nepatenka prancūzų *Ars nova* ir italų *Trecento* milžiniški skirtumai ar F. Raguenet ir Le Cerf de la Viéville'o bei bufonų karo dalyvių polemika, A. Kircherio, J. Matthesono, J. J. Quantzo tautinių stilių apibrėžtys ir pan. Todėl XIX a. tautinės mokyklos ima rodytis kaip negirdėta naujovė, vienalyčio virštautinio vakarietiškojo statinio atplaišos, išsišokėlės ar egzotai. Kartais sunku pasakyti, kiek tokius požiūrius atsveria kitokios idėjos. Į tautinio stiliaus istorinius aspektus kaip tik yra atsižvelgęs A. Ambrasas.²¹ Nors Walteris Wiora yra paskleidęs ir eurocentriškų muzikos raidos idėjų, svarbiame muzikos istoriografijos veikle „Keturi muzikos amžiai“ jis atskleidė, kaip „Vakarų tautos jau viduramžiais jungė virštautinius bruožus su tautinėmis savybėmis“. Su Tautų pavasariu prasidėjęs naujų savitų stilių susidarymas Rytų ir visoje Europoje, anot W. Wioros, nebuvo, kaip yra sakęs Alfredas Einsteinas, „universalijų graikų bei romėnų dievų pakeitimas provincijos dievybėmis“ – Vakarų muzikos raidoje esmingiau nedalyvavusios tautos iš jos struktūrų ir savųjų tradicijų sukūrė savitus stilius, ir jų istorinė reikšmė yra vakarietiškosios muzikos praturtinimas bei jos ribų išplėtimas.²² Nors Carlos Dahlhausas tautiškumą irgi nagrinėjo XIX a. muzikos kontekste, jis teigė, jog universalumo ir tautiškumo dialektikos nei laiko, nei erdvės požiūriu negalima sudėti į vieną formulę; esą sunku kalbėti apie vokiškumo „substancinę“ vienovę Bacho, Haydno ir Weberno kūryboje. Tautiškumo negalima nustatyti remiantis kokia nors viena savybe ar „paprasta stiliaus statistika“ – jį paaiškinti gali tam tikrų savybių konfigūracijos bei jų motyvavimo hermeneutinė įžvalga. Pasak C. Dahlhauso, universalumas ir tautiškumas nėra priešybės, „universalumas pasiekiamas ne per priešišumą tautiškumui, bet per jį“.²³ Dideliame „Naujojo Grovė'o“ straipsnyje „Tautiškumas“ R. Taruskinas sako muziką visuomet išreiškus vietines ar tautines savybes ir šitaip apibūdina tautiškumą: „tautybė yra sąlyga, tautiškumas – požiūris“. Autorius W. Apelio asmenyje negailestingai sukritikuoja „vokiečių mokslininkų diasporą“ už tai, kad ji diskreditavo pačią tautiškumo definiciją.²⁴

Tautiškumo istoriškumo bei universalumo pripažinimas tariama problema sukelia jo išnykimo moderniojoje, avangardo muzikoje nuogaštavimus ar viltis bei siekius. E. Denisovas yra pabrėžęs, kad P. Boulezas – „prancūzas iki kaulų smegenų“,²⁵ o Z. Lissa - kad „vokiečių kompozitorių elektroninė muzika

ryškiai skiriasi nuo japonų, prancūzų bei lenkų elektroninės muzikos, nors avangardo muzikinio mąstymo formos nepaprastai greitai plinta pasaulyje²⁶ ir pan. Pažymėtina, kad lietuvių muzikų sąmonėje tautiškumo bei tautinio stiliaus sampratos turinys keitėsi ta linkme, kurią iš dalies įvardijo M. K. Čiurlionis, – tautiškumas imamas sieti ne (ne tiek) su atpažįstamų liaudies muzikos savybių naudojimu, o su universaliąja kuriančiosios asmenybės patirtimi. Šią mintį, žinoma, išplėtojo modernieji kompozitoriai Jeronimas Kačinskas (1933 m. „Muzikos barų“ Nr. 2 skelbtame str. „Tautiškos lietuvių muzikos kūrybos klausimu“ ir kt.), Vytautas Bacevičius (plačiausiai – 1938 m. „Naujosios Romuvos“ Nr. 2 skelbtame straipsnyje „Apie tautišką muziką“). Įvedęs „daiktiško tautiškumo“ sąvoką „folkloriniam“ tautiškumui apibūdinti, moderniųjų kompozitorių tautiškumo sampratą tautinės kultūros filosofijos (A. Maceinos, S. Šalkauskio idėjų) kontekste įsidėmėtina išnagrinėjo Giedrius Gapšys, konstatuodamas jos ryšį su „7–8 dešimtmečio kai kurių lietuvių kompozitorių intelektuališku“.²⁷ 2002 m. rudenį šių eilučių autoriui pasitaikė paklausinėti 15 mūsų vyresnės kartos ir šiandieninio jaunimo avangardo kompozitorių ir 15 muzikologų nuomonės apie tautiškumo vertę, reikšmę, šiandieninės muzikos galimybes, siekį ar kaip nors reiškiamą pageidavimą būti tautiška. Visi (vienas kitas nelabai tvirtai) teigė tautiškumą esant stabilia, tik istoriškai skirtingai motyvuota bei besireiškusia muzikos savybe; nė vienas nesutiko su tvirtinimu, kad tautiškumas tebuvo XIX a. ir vėlesnio meto naujųjų, vadinamųjų tautinių mokyklų stiliaus požymis. Daugumai atrodo, kad tautinės savybės (muzikinio mąstymo būdas, mentalitetas apskritai) būdingas ir pagrindinių XX a. muzikos reiškinių atstovams. Niekas nepritarė minčiai, kad muzikos tautiškumo pagrindas yra tik liaudies muzika, visi pabrėžė kompozitoriaus visuminės patirties bei mentaliteto esminę svarbą. Į klausimą, ar tautiškumas šiandieną yra galima ar pageidautina savybė, visi atsakė teigiamai, kai kurie pabrėžė – sveikintina, o prof. A. Ambrazas – ypač reikalinga savybė. Visi kompozitoriai (ir avangardistai) tautiškumą sakė esant natūralia ir neišvengiama savybe, nes jis kyla iš sunkiai apibrėžiamų asmenybės gelmių; kai kurie pridūrė, kad tai pageidautina ar siektina savybė, padedanti išvengti unifikuojančio moderniųjų technologijų poveikio. Osvaldui Balakauskui atrodo, kad tautiškai savita muzika praturtina muzikos kūrybos „peizažą“. Kompozitoriams buvo užduotas ir toks klausimas: „Kai į klausimą „Kas Jūs?“ atsakote – „Kompozitorius“, ar Jūsų atsakymas implikuoja savivoką bei nusistatymą „Lietuvių kompozitorius“?, visi atsakė „Taip“, išskyrus vieną atsakymą „Aš kompozitorius“. XVII IMS kongrese Vita Gruodytė skaitė pranešimą „Lietuvių muzikos egzotiškumas“. Jame teigia, kad tik turint galvoje „ilgalaikį liaudies muzikos bei naujų garsinės išraiškos priemonių koegzistavimą, paženklinusį visą šiuolaikinę lietuvių muziką“, galima atsakyti į prof. Eero Tarasti užduotą klausimą „Kodėl tokia matematiškai apskaičiuota Ryčio Mažulio muzika skamba taip lietuviškai?“²⁸. V. Gruodytė neatsitiktinai į pranešimo pavadinimą įtraukė žodį „egzotiškumas“ ir dargi pacitavo Claude`ą Ballifą, kad keistumas, t. y. kas laikoma ar suvokiama kaip neįprasta, svetima, taigi, „neeuropietiška“, „ir traukia, ir atstumia“, – panašiai kitataučiai reaguoją į savitesnius lietuvių muzikos veikalus. Kartkada Europą savaip traukė janyčarų orkestro pučiamųjų bei mušamųjų gausmas, Rytų didžiųjų civilizacijų muzika – kol buvo įsisąmonintas jos estetiškas savitumas ir prasidėjo Rytų piligrimystės akcijos, atrodė keista, „egzotiška“. Tuo tarpu mes, lietuviai, ir šiandien vadinami europiečių „raudonodžiais, paskutiniaisiais Europos laukiniais“. Kadangi labai tebemeigstame gamtą, tai ir mūsų kompozitoriai savo kūrinuose „leidžia kalbėti laukams, sodams, paukščiams, vandeniui“. Pirmasis buvęs M. K. Čiurlionis; jis išaugo lenkiškoje kultūroje ir joje esą buvo „išsisknijęs“ (matyt, šitaip sueuropėjo), bet 1905 m. pranešė (žinoma, lenkiškai) įsitraukęs į lietuvių judėjimą. Taip lietuvių muzika pristatoma (nurodyta, kad pagal H. Wyszynskį-Trzywdarą; matyt, tai lenkų autorius) 1996 m. Saksonijos Mozarto festivalio koncertų programoje.²⁹ Tačiau kaip tik M. K. Čiurlionio asmenyje lietuvių muzika leido pajusti europiečiui nesanti sava. Čiurlionio talentą bei įgytą meistriškumą gyręs Karlas Reinecke nuolat jam liepė taisyti tas vietas, kurias patsai M. K. Čiurlionis laikė, jo žodžiais tariant, lietuviško ilgesio ir liaudies gaidos atspindžiu, apgailėstavo į „Kęstutį“ tik du lietuviškus motyvus tegalėjęs įvesti ir pan., – liaudies gaidos „Reinecke (savaime aišku) nesupranta nes jis vokietis“.³⁰ Čia, beje, turiu priminti, kad prof. A. Ambrazas Čiurlionio 125-mečio konferencijos pranešime teigė „maždaug iki 1904 m.“ Čiurlionio ryšius su liaudies dainų melodika buvus „iš esmės intuityvaus pobūdžio“.³¹ Iš tiesų tie ryšiai visiškai sąmoningi buvo ir anksčiau. Tą liudija ką tik cituoti kompozitoriaus žodžiai, Leipcigo metų kūryba. Iš kvartinių ir kvintinių trichordų intonacijų suaušta Styginių kvarteto ne tik antrosios dalies vidurinio epizodo tema. Toks motyvas vyrauja ir pirmojoje dalyje (yra pagrindinės temos ryškiausias elementas), juo pradėdama ir antroji dalis. „Jūrą“ M. K. Čiurlionis pradėjo kurti 1903 m. pabaigoje. Pradėjo

nuo savo mėgiamosios „Motule mano“ citatos. Čia turiu galvoje ne jos pirmojo takto gaidos citatą 17 poemos takte, o antrame takte pasirodančios pagrindinės temos sinkopę, – tai dainelės trečiojo, paskutiniojo, takto sinkopinio ritmo citata; toji sinkopė yra visos poemos ritmikios absoliučiai vyraujantis elementas – labai įdomus „folklorizmo“ pavyzdys.

Lietuvių muzikos tautinės mokyklos kūrėjų pastangos savo kūrybą grįsti liaudies muzika buvo dėsningos ir savaime suprantamos. Pirmieji jos atstovai nustatė ir savo santykį su krašto politine bei kultūros istorija, jos paveldu. Jų nusistatymas irgi buvo istorijos padarinys, savaip išreiškė tą dalyką, kad pats kultūrinis Atgimimo sąjūdis buvo ne kas kita, kaip žygio tautinės valstybės atkūrimo link dalis. Juozas Naujalis vėliau netgi neteisingai sakė, kad anuomet svarbesnis buvęs kuriamų dainų patriotinis turinys, „o tų dainų muzikos lietuviškumo klausimo dar nebuvo“.³² Rusinimo, Mažosios Lietuvos vokietinimo sąlygomis toji muzikos politinio ir estetinio angažuotumo idėja pirmiausiai vis dėlto reiškė pasipriešinimą lenkų unijiniams, o iš tiesų inkorporaciniais tikslams bei siekį pagaliau nusikratyti lenkiškojo kultūrinio luobo. Tačiau mūsų muzikos kūrėjai vienu klausimu spontaniškai sutarė su lenkiškąja istoriografija: iki lietuvių tautinės mokyklos susidarymo visa Lietuvos muzikos kultūra esą buvusi lenkiška, išskyrus liaudies dainas. Stasys Šimkus rašė, kad Lietuva iki V. Kudirkos „gyveno vien tąja nežinia kieno sukurtąja muzika“, t. y. liaudies dainomis.³³ Panašiai manė ir J. Gruodis: „Lietuvių tauta susikūrė sau gražias dainas ir tik tas dainas težinojo“.³⁴ Vadinasi, iki jų Lietuvoje lietuviai tebuvo tik tas gražiausias dainas susikūrusi kaimo prastuomenė, tuo tarpu kitokia muzika gyvenę profesinės muzikos kultūros (kurios kūryboje, suprask, lietuviai niekada niekaip nedalyvavo – dėl istorijos nežinojimo ir atitinkamos istoriografinės propagandos susidariusi nuomonė) vartotojai, mecenatai Gediminaičiai, Radvilos, kita aukštuomenė, bajorija, jokia – nei politine, nei etnine, tautine ar kultūrine – prasme neva nebuvo lietuviai, nors taip save ir vadino! Egidijus Aleksandravičius tokią, anot jo, skaudžiai paradoksalią „Lietuvos“ ir „lietuvių“ priešpriešą vadina XIX a. politinių intrigų vaisiumi, pirmiausiai turėdamas galvoje priešiškos politikos siekį, atėmus elitinį lietuvių visuomenės sluoksnį, lietuviams atimti ir paveldėjimo teises į buvusią valstybę. Istorikas nurodo, kad ir „Lietuvos muzika“ nuo „lietuvių muzikos“ yra atskirta keistos ežios, kurios net kontūrus sunku apibrėžti. Kiekvieno konkretaus tyrimo atveju vis kitaip atsiveria tos ežios plotis, vis kitokių lieptų reikia, kad būtų įveiktas susvetimėjimo su mūsų praeitimi atstumas“.³⁵ Kitoje vietoje E. Aleksandravičius rašo: „Visas arba beveik visas istorikų dėmesys susitelkė į trapią liaudies istoriją, t. y. į praeitį to socialinio sluoksnio, kuris pačioje XIX a. pabaigoje tautinių lietuvių ideologų imtas laikyti ne tik lietuviškumo pamatu, bet ir vienintele to tautiškumo būties vieta. Pamatas pamažu buvo sutapatintas su visu kultūros statiniu. Visa kita buvo išstumta už tautos ribų ir virto lietuvių istoriko plunksnos nevertais dalykais [...]. Kaimiškojo tautiškumo slenkstis yra kaimiško mentaliteto padarinys ir tuo pat metu to mentaliteto konservantas“.³⁶

Iš tiesų dramatiškoje lietuvių visuomenės elito istorijoje galima būtų priminti daug jos politinės ir kultūrinės (pirmiausiai – kalbos) orientacijos išsiskyrimo pavyzdžių. Tačiau per istoriją nevienodas kultūrinės patirtis, siekius bei skonius turinčių luomų netolygus dalyvavimas politiniame bei kultūriniame gyvenime, jo kūryboje nepanaikina jų buvimo tos istorijos subjektu. Lietuvių muzikos istorikų dar laukia didelis darbas ieškant istorinės tiesos ar ją atstatant, panašiai kaip apie konkretų istorijos tarpsnį yra rašiusi Jūratė Trilupaitienė: „Atskirų autorių darbuose vyrauja nuomonė, kad per Žygimanto Augusto Vilniaus dvarą į Lietuvą sklido lenkiškoji muzikinė kultūra. Lenkų muzikologų darbuose taip pat teigiama, kad tiek Žygimanto Augusto dvaro, tiek atskirų kompozitorių (turimi omenyje tie, kurie dirbo Lietuvoje) kūryba buvo lenkiškos kultūros apraiška. Tokį tikrovės neatitinkantį požiūrį perėmė ir tarybiniai muzikologai Gruberis, Belza, Livanova ir kt. Lenkiškos muzikos įtaka Lietuvoje pasireiškė ne daugiau kaip ir kitų šalių. Lietuvos muzikinis gyvenimas buvo pakankamai savarankiškas ir netapęs lenkų kultūros sudėtine dalimi“.³⁷

1829-aisiais Dionizas Poška „Dziennik Warszawski“ išspausdino straipsnį „Keletas įžanginių žodžių bet kam, žadančiam rašyti Lietuvos ir Žemaičių istoriją“. Pasakęs, kad vienas nuo kito nusirašinėdami senieji autoriai „lietuvių pagoniškas gimines [...] vos teikėsi laikyti žmonėmis“, apie vėlesnius (jų neįvardydamas) rašė šitaip: „O vėlesnieji autoriai lietuvių gimines šmeiždami ir paskviliais niekindami, nenoromis rašė apie Lietuvą ir jos giminaičius, o patys, būdami lenkai, norėjo ir Lietuvą matyti sarmatų bėglių apgyventą, o todėl Lenkijai tariamai teisėtai priklausančią“.³⁸ Straipsnio tikslas – išreikšti viltį, kad bus parašyta teisinga Lietuvos istorija. Tai buvo stipraus tautinio atgimimo (tarp kitų – Antano Strazdo, Silvestro Valiūno, Liudviko

Rėzos, Vincento Valmiko veiklos) laikai. Kaip tik 1829-aisiais buvo išspausdintas Simono Daukanto „Būdas“ (parašytas 1822 m.). Nuo 1817 m. Teodoras Narbutas jau skelbė „Lietuvių istorijos tyrinėjimus“, o 1835–1841 išleido „Lietuvių tautos istoriją“. Vėliau pasirodė Józefo Kraszewskio „Vilnius“, „Lietuva“, apie kurias ir šiandieninė lenkų istoriografija taip atsiliepia: „Kraszewskis visuose aptartuosiuose darbuose užėmė lietuviams palankią poziciją, rašė savo darbus taip, lyg pats būtų buvęs lietuvis [...]. Su labiausiai proletuviškais pažiūromis susiduriame monografijose „Vilnius“ ir „Lietuva“. Abiejuose darbuose Kraszewskis apkaltino Lenkiją dėl senovės Lietuvos nepriklausomybės praradimo“.³⁹ Vadinas, gali būti ne teisinga, o kam nors (politiškai) palanki ar nepalanki istoriografija.

Atsižvelgiant į minėtąsias aplinkybes, galima teigti (ir galbūt patikėti – kodėl), jog lietuvių muzikos istoriografijos raidoje susidarė iki šiol gyvuojančios dvi tendencijos. Viena tai ta, kuri, beje, muzikos istoriografijos objektu laikydama tik kompozitorius ir jų kūrinis, lietuvių muzikos pradžia laiko V. Kudirkos, M. K. Čiurlionio ir pan. laikus ir nuo liaudies muzikos bei jų ima rašyti jos istoriją. Jai vienaip ar kitaip reiškiamomis mintimis atstovavo J. Šimkus, Mikas Petrauskas, Žilevičius, J. Gruodis, V. Jakubėnas („Lietuvių muzikos istorija apima du skirtingus laikotarpius: ligi liet. tautinio atgimimo XIX a. pabaigoje ir po jo. Pirmajame yra daug nelietuviško elemento, tad jis mažiau tedomino lietuvių muzikos istorikus“; todėl pats V. Jakubėnas tepamini tik porą to pirmojo laikotarpio faktų).⁴⁰ Šiai tendencijai priskirtina ir prof. A. Ambrazo idėja: „Aiškių tautinio savitumo požymių nebuvimas muzikos kūrinuose, sukurtuose iki XIX a., neleidžia jų beatodairiškai priskirti būtent lietuvių nacionalinei muzikai. Dera turėti omenyje sąvokų „Lietuvos profesinė muzika“ ir „lietuvių nacionalinė profesionalioji muzika“ skirtingumą“.⁴¹ Tokia koncepcija pagrįstas (nors ji niekaip specialiai neišdėstyta) dabartinis pirmasis (trečiasis) „Lietuvos muzikos istorijos“ tomas. Kitokiam požiūriui – nesupriešinant „Lietuvos“ ir „lietuvių“ – bandė atstovauti Juozo Strolios „Muzikos istorija“ (1936 m.), su į lietuvių muzikos istoriją įtrauktais vad. senovės faktais, nors tik kai kuriais – Juozo Gaudrimo „Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos“ (pavadinimo žodis „kultūros“ nurodo istoriografijos objekto apimtį), Adeodato Tauragio „Lithuanian Music“, „Litauische Musik“. Toks Vytauto Landsbergio požiūris, išdėstytas iki šiol vieninteliame specialiaame lietuvių muzikos istoriografijos straipsnyje, t. y. 1979 m. Baltijos muzikologų konferencijoje Taline skaitytame pranešime „Pagrindiniai lietuvių muzikos kultūros raidos tarpniai (periodizacijos galimybės)“. Ten rašoma: „Kai kalbama apie ankstyvąją Lietuvos muzikos kultūrą, turima galvoje feodalinė valstybė su daugiau ar mažiau iki XVIII a. stabiliomis sienomis; feodalinė magnatų kultūra ir tam tikra katalikų bažnyčios įtaka matoma ir tuometinės Lietuvos kunigaikštystės slavų žemėse. Kita vertus, būtina atsižvelgti į Teutonų ordino (nuo XIII a.) ir Prūsijos valstybės valdžioje buvusių vakarinių lietuvių žemių kultūros reiškinius. Kaip tik konkretus istorinis požiūris leidžia aprėpti ir suderinti neišvengiamai vienas kitą papildančius valstybinius ir etninius kriterijus. Tuo tarpu tautos sąvoka nėra tapati tautiškumui (kultūros ir pan. elementui), todėl tautinės kultūros istorijos nedera dirbtinai apriboti tautos formavimosi periodu kapitalizmui vystantis, t. y. XIX a. pabaiga“⁴² (remdamasis tokia nuostata V. Landsbergis parašė straipsnį „Muzika“ į „Tarybų Lietuvos enciklopedijos“ t. III, 1987). Taigi dera atkreipti specialų dėmesį ne tiek į anam laikui būdingą „tautos formavimosi“ meto ir aplinkybių nuorodą, kiek štai į ką – negi liaudis, o ne tauta buvo Mindaugo ir Gediminaičių sukurtos valstybės, jos politinės ir kultūros istorijos subjektas? Tad argi Lietuvos muzikos istorija nėra lietuvių muzikos istorija? „Muzikos enciklopedijoje“ (t. II, 2003) straipsnio „Lietuvių muzika“ nėra. Yra straipsnis „Lietuvos muzika“, dalį jo apie lietuvių liaudies muziką parašė Arvydas Karaška, o apie profesionaliąją muziką – V. Landsbergis. Tai pagedaguotas bei papildytas minėtasis jo straipsnis „Muzika“. Raidos aprašymas iki 1863 m. baigiasi taip: „Toks buvo pirmasis liet. profesionaliosios muzikos raidos etapas“. Išskyrus porą pastabų V. Landsbergio rašytoje „Lietuvos muzikos“ dalyje, jokių užuominų apie kitas (nelietuviškas) Lietuvos muzikas straipsnyje nėra.

Nuorodos

- ¹ A. Ambrazas, Muzikos nacionalinis stilius, *Menotyra*, 1987, Nr. 15, p. 12–13.
- ² Ten pat, p. 10.
- ³ M. K. Čiurlionis, *Apie muziką ir dailę. Laiškai, užrašai ir straipsniai*, paruošė V. Čiurlionytė-Karužienė, 1960, p. 295–296.
- ⁴ Ten pat, p. 287.
- ⁵ F. Blume, Romantik, *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*. Bärenreiter, 1977, S. 372–373.
- ⁶ M. Wehnert, Romantik und romantisch, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, 8, Bärenreiter, 1998, S. 485.
- ⁷ W. Apel, *Harward Dictionary of Music*, second ed., The Belknap Press of Harward University Press, Cambridge, Mass., 1970, p. 564–565.
- ⁸ Nationalism, *The New Harward Dictionary of Music*, ed. by Don Michael Randel, The Belknap Press of Harward University Press, Cambridge, Mass., London, 1986, p. 527.
- ⁹ H. H. Eggebrecht, (Generaldiskussion zum Kolloquienthema), *Colloquia musicologica*, Brno 1972& 1973, Fasc. II. Idea národnosti a novodobá hudba. Idea nationis et musica moderna, Brno, 1979, p. 612–613.
- ¹⁰ H. H. Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Piper, 1998.
- ¹¹ K. Pahlen, *Die grosse Geschichte der Musik*, List Verlag, München, Leipzig, 1996, S. 440–442.
- ¹² G. Nestler, *Geschichte der Musik. Die grossen Zeiträume der Musik von den Anfängen bis zur elektronischen Musik*, Piper-Schott, 1993, S. 483–484.
- ¹³ Ten pat, S. 576.
- ¹⁴ P. Collaer, *La musique moderne*, Paris, 1955; cit. iš vertimo į anglų k.: *A History of Modern Music*, Cleveland and New York, 1961, p. 338.
- ¹⁵ D. J. Grout, V. C. Palisca, *A History of Western Music*, W.W.Norton & Company, New York, London, 1996, p. 666.
- ¹⁶ M. K. Stolba, *The Development of Western Music. A History*, McGraw-Hill Companies, 1998, p. 526.
- ¹⁷ O. Bihalji-Merin, Die Kunst als universale Erscheinung, *Weltkulturen und moderne Kunst*. München, 1972, S. 11.
- ¹⁸ T. de Leeuw, Sintez (ili neutralizacija) vseh vkladov v sovremenniju muzyku *Muzykalnyje kultury narodov*, M., 1973, p. 157.
- ¹⁹ J. Strolia, *Trumpa muzikos istorija*, Kaunas, 1936, p. 137.
- ²⁰ V. Jakubėnas, M. K. Čiurlionis – muzikas, *M. K. Čiurlionis*, redagavo P. Galaunė. Kaunas, 1938, p. 31–32. G. Gapšys neužsimena apie diskusinį V. Jakubėno straipsnį „Tautinės muzikos klausimais. Atsakymas V. Bacevičiui“ (*Naujoji Romuva*, 1938, Nr. 14), kur jis, konstatavęs, kad „liaudies melodijų vartojimas – pigiausia ir lengviausia priemonė „tautiškumui įgyti“, sako, kad „lietuviškoje muzikoje turi atsispindėti Lietuvos gamta, jos praeitis, žmonių būdas, jos liaudies kūrybos nuotaikos“, tai, kad „Lietuva – kraštas lyrinis, elegiškas“.
- ²¹ A. Ambrazas, Muzikos nacionalinis stilius, ten pat, p. 7.
- ²² W. Wiora, *Die vier Weltalter der Musik. Ein universalhistorischer Entwurf*, Deutscher Taschenverlag, München, 1988, S. 131, 134.
- ²³ C. Dahlhaus, Die Musik des 19. Jahrhunderts, *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Band 6. Laaber, 1996, S. 30.
- ²⁴ R. Taruskin, Nationalism, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, Vol. 17, Grove, 2001, p. 689.
- ²⁵ E. Denisov, Dodekafonija i problemy kompozitorskoj techniki, *Muzyka i sovremennost*, vyp. 6. M., 1969, p. 520.
- ²⁶ Z. Lissa, Vom Wesen des Universalismus, *Weltkulturen und moderne Kunst*, München, 1972, p. 25.
- ²⁷ G. Gapšys, Keletas žvilgsnių į ketvirtojo dešimtmečio lietuvių muzikos moderniąsias aspiracijas, *Jauna muzika*, 1989; G. Gapšys taip pat skaitė pranešimą „Empirinė lietuvių profesinės muzikos tautiškumo samprata“ Mokslų akademijos Filosofijos, sociologijos ir teisės instituto Kultūrologijos ir estetikos skyriaus ir „Žinijos“ draugijos 1989 m. lapkričio konferencijoje „Tautiškumas ir meninė kultūra“.
- ²⁸ V. Gruodytė, Apie lietuvių muzikos egzotiškumą, *Gaida*, 12-asis šiuolaikinės muzikos festivalis, bukletu sudarytoja Lina Navickaitė, V., 2002, p. 42.
- ²⁹ Musik aus dem Baltikum, *Sächsisches Mozartfest 1996*, Festschrift und Programm, Chemnitz, 1996, S. 25.
- ³⁰ M. K. Čiurlionis, *Apie muziką ir dailę...*, p. 154.

- ³¹ A. Ambrazas, M.K. Čurlionio muzikos tautinio stiliaus raida, *M.K. Čurlionis ir lietuvių muzikinės kultūros raida*, V., 2000, p. 6.
- ³² A. Budriūnas, Pedagogas ir kilniaširdis žmogus (Žiupsnelis atsiminimų iš 1923-1926 m.), *Juozas Naujalis. Straipsniai. Laiškai. Dokumentai. Amžininkų atsiminimai. Straipsniai apie kūrybą*, sud. Ona Narbutienė, Vaga, 1968, p. 198.
- ³³ St. Šimkus, *Straipsniai, dokumentai, laiškai. Amžininkų atsiminimai*, sudarė D. Palionytė, V., 1967, p. 166.
- ³⁴ J. Gruodis, *Straipsniai, laiškai, užrašai. Amžininkų atsiminimai*, sudarė A. Ambrazas, V., 1965, p. 189.
- ³⁵ E. Aleksandravičius, Atgimimo istorijos slenksčiai, *Lietuvių atgimimo istorijos studijos*, 4, Vilnius: Baltoji varnelė, 1993, p. 239.
- ³⁶ E. Aleksandravičius, *Praeitis, istorija ir istorikai*, Vilnius: Vaga, 2000, p. 271, 275.
- ³⁷ J. Trilupaitienė, Muzikai feodalinėje Lietuvoje, *Menotyra*, 1990, Nr. 17, p. 67.
- ³⁸ D. Poška, *Raštai*. V., 1959, 259–261.
- ³⁹ S. Świerzewski, Józef Ignacy Kraszewski jako historyk Litwy, *Kultura i społeczeństwo*, T. XXII, Nr.4, Warszawa, 1978, s. 118–119.
- ⁴⁰ V. Jakubėnas, Istorinė lietuvių muzikos apžvalga, *Lietuva. Lietuvių enciklopedija*, t. 15, Lietuvos enciklopedijų redakcija, Vilnius, 1990, p. 684.
- ⁴¹ A. Ambrazas, *Juozas Gruodis i formirovanije litovskoj kompozitorskoj školy*, c. 13
- ⁴² V. Landsbergis, Osnovnyje etapy razvitija litovskoj muzykalnoj kultury (vozmožnosti periodizaciji), *Pribaltijskij muzykovedčeskij zbornik*, I, red. A. Tauragis. V., 1982, s. 118.

Development of the Conception of the National Style and Historiography of Lithuanian Music

Summary

The stimuli and circumstances of the formation of new schools of national music in the 19th century were more or less similar. A national school of Lithuanian music was taking its shape as a part of the movement for the reestablishment of the statehood. The formation of the mentioned schools was based both on aesthetic and political factors. The creation of national art, the life of art served as a contribution to that movement, the expression of cultural and political liberation and identity. Aesthetic principles of the national school were clearly set forth by its first founders (the fundamental feature of professional music – its national specificity, the main source of which is folklore). With time, their ideas were expanded, complemented and newly argued. It was Prof. Algirdas Ambrazas that has worked out a detailed conception of the national school, national specificity and style, whereas the conception of “Lithuanian music” and its position in history (thus also that of historiography) established by the creators of national music was and is still greatly complicated and problematic. The analysis of certain thoughts expressed by Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Mikas Petrauskas, Stasys Šimkus, Juozas Gruodis, Juozas Strolia, Juozas Gaudrimas, Vytautas Landsbergis, Algirdas Ambrazas and the work “History of Lithuanian Music. Book 1. The Years of National Rebirth” give the possibility of following its subject-matter and development.

Lietuvių muzikos tautinio stiliaus ir istoriografijos sampratų raida

Santrauka

XIX a. naujųjų tautinės muzikos mokyklų susidarymo paskatos bei aplinkybės daugiau ar mažiau buvo panašios. Lietuvių muzikos tautinė mokykla formavosi kaip valstybės atkūrimo sąjūdžio dalis, ir jos susidarymą grindė tiek estetiniai, tiek politiniai veiksniai. Tautinio meno, meno gyvenimo kūrimas buvo dvasinis įnašas į tą sąjūdį, kultūrinio bei politinio išsivadavimo ir tapatumo išraiška. Estetines tautinės mokyklos nuostatas aiškiai išdėdė jos pirmieji kūrėjai (profesinės muzikos esminė savybė - jos tautinis savitumas, kurio pagrindinis šaltinis esąs folkloras), vėlesniais laikais jų idėjas beliko plėtoti, papildyti, naujai argumentuoti. Ypač detalią tautinės mokyklos, tautinio savitumo ir stiliaus koncepciją yra sukūręs prof. Algirdas Ambrazas. Tuo tarpu tautinės muzikos kūrėjų nustatyta „lietuvių muzikos“ bei jos padėties istorijoje (taigi, ir istoriografijos) samprata buvo ir tebėra ypač komplikuota ir problemiška. Jos turinį bei raidą galima stebėti, panagrinėjant atitinkamas Mikalojaus Konstantino Čiurlionio, Miko Petrausko, Stasio Šimkaus, Juozo Gruodžio, Juozo Stroliaus, Juozo Gaudrimo, Vytauto Landsbergio, Algirdo Ambrazo mintis bei veikalo „Lietuvos muzikos istorija. I knyga. Tautinio atgimimo metai, 1883-1918“ turinį.

Algirdo Ambrazo, lietuvių muzikos propaguotojo, veikla A. Ambrazas – estetinių ir etinių vertybių skleidėjas

Prof. A. Ambrazo kūrybinė veikla reiškiasi ne tik fundamentaliais darbais, bet ir paskaitomis, pranešimais įvairiose konferencijose, publicistiniais straipsniais, ne tik muzikiniiais, bet ir išsakančiais pilietinę poziciją, atspindinčiais etines profesoriaus nuostatas. Tačiau būkime nuoseklūs.

A. Ambrazas perskaitė 9 pranešimus Baltijos muzikologų konferencijose, pradedant pirmosiomis 1969 m. (šios konferencijos skaičiuojamos nuo 1967 m.) baigiant 2003 m. Rygoje. Pranešimai iki nepriklausomybės atkūrimo skaityti rusų, vėliau – vokiečių kalba. (žr. sąrašą Nr. 1)

Nr. 1

1. Использование фольклора в современной литовской музыке III, Tallinn, 1969 m., gruodžio 17–19 d.
2. Некоторые вопросы теоретической подготовки музыковедов V, Vilnius, 1971 m., lapkričio 11–13 d.
3. Проблемы национального своеобразия литовской профессиональной музыки XII, Vilnius, 1978 m. lapkričio 23–25 d.
Paskelbta rinkinyje *Прибалтийский музыковедческий сборник* 1, V., 1982, p. 140-161.
4. Некоторые параллели творчества Х. Эллера и Ю. Груодиса XXI, Pärnu, 1987 m., rugsėjo 16 d.
5. Paradoxe der Lehre von Heinrich Schenker XXVII, Tallinn, 1993 m., gruodžio 1–4 d.
6. Prinzipien der theoretischen Heranbildung der Musikwissenschaftler an der Litauischen Musikakademie XXIX, Vilnius, 1995 m. spalio 19–21 d.
Paskelbta rinkinyje *XX a. muzika muzikologijos akiratyje*, V, 2001, p. 230–238.
7. Шестая симфония Ю. Юзелюнаса: Традиции и новаторство XXXI, Ryga, 1997 m., spalio 9–11 d.
8. Die Bedeutung von Sigfrid Karg-Elert für die Harmonik einiger litauischen Komponisten XXXV, Vilnius, 2001 m., spalio 19
9. Nationale Fragen in den Ansichten und im Schaffen von Julius Juzeliūnas XXXVII, Ryga, 2003 m., spalio 23–25 d.

Pranešimų problematika įvairi – teorinė (H. Schenkeris, S. Karg-Elertas), pedagoginė, skirta lyginamajai lietuvių ir estų kompozitorių (Heino Eleris – Juozas Gruodis) kūrybos analizei, folkloro, nacionalinio savitumo klausimams (J. Juzeliūno kūryba).

Prof. A. Ambrazas dalyvavo ir kitose konferencijose įvairiose Europos šalyse, buvusioje Sovietų Sąjungoje (žr. sąrašą Nr. 2). Jose vyravo su nacionaline specifika (plačiau ta žodžio prasme) susijusios temos, išskyrus teorinę Berlyno simpoziumo problematiką

Nr. 2

1. Pranešimas „Некоторые аспекты претворения фольклора в современной литовской музыке“, teorinėje konferencijoje „Современное творчество и фольклор“ Leningrade 1975m., kovo 31 d.

2. Pranešimas „Erforschung und Pflege der Volksmusik im Sowjet-Litauen“ tarptautinėje Baltijos šalių etnomuzikologų konferencijoje Stokholme 1978 m., birželio 3 d.

3. Pranešimas lenkų-lietuvių muzikologų konferencijoje Krokuvėje „U źródeł litewskiej szkoły kompozytorskiej“ („Prie lietuvių kompozitorių mokyklos ištakų“) 1990 m., lapkričio 11 d.

4. Pranešimas „Combat pour la liberté nationale dans les opéras des compositeurs lituaniens“ („Kova už tautinę laisvę lietuvių kompozitorių operose“) tarptautinėje konferencijoje Paryžiuje, 1991 m., rugsėjo 20 d.

5. Paskelbta knygoje *L'Europe et son combat pour la liberté à travers le théâtre et l'opéra* 1996, p. 207-217.

Pranešimas „Die Rolle des Leipziger Konservatoriums für die Entstehung der litauischen Symphonik: M.K. Čiurlionis und J. Gruodis“ tarptautinėje konferencijoje „Musikgeschichte zwischen Ost und Westeuropa: Symphonik-Musiksammlungen“ Chemnitz-Zwickau, 1995 m., gegužė.

Paskelbta rinkinyje *Deutsche Musik im Osten*, Bd. 10, S. 127–133.

6. Pranešimas „Die Lehre von Heinrich Schenker im musikwissenschaftlichen Kontext des 20. Jahrhunderts“ V tarptautiniame sisteminės ir lyginamosios muzikologijos simpoziume „Music and Signs“ Berlyne, 1997 m., rugsėjo 10-14 d.

7. Pranešimas „Requiem in Litauen: Tradition und Erneuerung“ tarptautinėje konferencijoje „Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa“, Chemnitz-Zwickau, 1999 m., spalio 28-30 d..

Paskelbta knygoje *Musikgeschichte zwischen Ost – und Westeuropa*, 2001, 1.27–32 (Reihe I, Bd 7).

8. Pranešimas „Nationale Aspekte in den Ansichten und im Schaffen von Julius Juzeliūnas“ tarptautinėje konferencijoje „Nationale Musik im 20. Jahrhundert: kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa“, Leipzig, 2002 m., spalio 23–27 d. Paskelbta rinkinyje *Nationale Musik im 20. Jahrhundert*, Leipzig 2004, p. 291–300.

Europoje perskaitytos paskaitos, užfiksuotos sąrašė Nr. 3.

Nr. 3

1. Paskaitų ciklas apie lietuvių muziką Leipcigo universiteto Muzikologijos katedroje:

1) „Litauische musikalische Folklore im Schaffen der Komponisten Sowjetlitauens“,

2) „Neue Musikwerke litauischer Tondichter“,

3) „Litauische Komponisten – Absolventen der Hochschule für Musik Leipzig“, 1973 m., balandžio 9 d.

2. Paskaita apie lietuvių muziką „Traditionen von M.K. Čiurlionis in der Musik Litauen“ („M.K. Čiurlionio tradicijos lietuvių muzikoje“) renginyje „2 Erfurter Tage“ der zeitgenössischen Musik“, 1985 m., balandis.

3. Paskaitos apie lietuvių muziką Paryžiaus Rytų kultūrų institute, Paryžiaus konservatorijoje (kompozicijos studentams), Paryžiaus lietuvių bendruomenei, 1987 m. balandis.

4. Dvi paskaitos apie lietuvių muziką Helsinkio universitete, 1991 m., lapkričio 28–29 d.

5. J. Gruodžio kūrybos prezentacija Berlyno „Schaubühne“, 1993 m., balandžio 29 d.

Paskaitos Sovietų Sąjungos respublikose, užfiksuotos sąrašė Nr. 3a:

1. Informacinis pranešimas apie šiuolaikinę lietuvių muziką Ukrainos kompozitorių sąjungoje, Kijevas, 1970 m., vasario 23 d..

2. Paskaita-pokalbis apie Lietuvos muziką konservatorijos pedagogams ir kvalifikacijos kėlimo fakulteto klausytojams, Leningradas, 1977 m., spalio 25 d.

3. Lvovo konservatorijoje perskaitytų paskaitų ciklas:

1) S. Karg-Elerto teorinė sistema

2) H. Erpfo teorinė sistema, 1981 m., vasario 14 d..

Pranešimų bei paskaitų temų ratas, geografija, o kartu ir lietuvių muzikos kultūros sklaidos laukas gana

platus – Vokietija išskirtinę vietą užimant Leipigui, Prancūzija, Švedija, Suomija, Latvija, Estija, Ukraina, Rusija. Kažin ar kuris kitas Lietuvos muzikologas šiuo požiūriu gali lygiuotis su profesoriumi. Tarp užsienyje gvildenamų temų vyrauja lietuvių folkloras, nacionalinės mokyklos klausimai.

Profesoriaus Algirdo Ambrazo pranešimai, perskaityti Lietuvoje (daugelis LMTA* konferencijose) žr. sąrašė Nr. 4:

Nr. 4

1. „Juozas Gruodis ir konservatorija“ Lietuvos konservatorijos (LMTA) jubiliejinėje konferencijoje. Paskelbtas: *Pergalė*, 1984, Nr. 12, p. 54–58.

2. „Teodoro Brazio indėlis į muzikos teorijos raidą Lietuvoje“ II Sinoikijos savaitę Marijampolėje, 1983 04. Jo pagrindu paskelbtas straipsnis: *Menotyra*, 1995, Nr. 1, p. 43–46.

3. „Lietuvių kompozitorių mokykla: formavimosi veiksniai, raidos tendencijos“ VII Pasaulio lietuvių mokslo ir kūrybos simpoziume, 1991 05 27.

4. „Lietuvos muzikos akademija valstybės aukštojo mokslo sistemoje“ Lietuvos konservatorijos (LMTA) jubiliejinėje konferencijoje 1993 02 24.

Sutrumpinta publikacija: Konservatorija ar filharmonija? *Literatūra ir menas*, 1993 05 01.

5. „Apie M.K. Čiurlionio simfoninės poemos „Miške“ formą“ M.K. Čiurlionio jubiliejui skirtoje LMA konferencijoje, 1995 11.

Paskelbta: *Lietuvos muzikologija*, LMTA, 2000, Nr. 1.

6. „J. Juzeliūno muzikos stiliaus raida“ LMA konferencijoje „Muzikos kūryba, interpretacija ir teatras epochų sandūroje“, 1996 11 29.

Paskelbta konferencijos rinkinyje *Muzikos kultūros situacija nepriklausomoje Lietuvoje*, LMTA, 1996.

7. „Die Lehre von Heinrich Schenker im musikwissenschaftlichen Kontext des 20. Jahrhunderts“ konferencijoje „Muzikos komponavimo principai“, Vilnius, 1999 04 22–24.

Paskelbta konferencijos rinkinyje *Muzikos komponavimo principai*, LMA, 2001, Nr. 1.

8. „M.K. Čiurlionio muzikos tautinio stiliaus raida“ Čiurlionio jubiliejui skirtoje LMTA konferencijoje „M.K. Čiurlionis ir lietuvių muzikinės kultūros raida“, 2000 10 12.

Paskelbta konferencijos rinkinyje *M.K. Čiurlionis ir lietuvių muzikinės kultūros raida*, LMA, 2000.

9. „Iš Lietuvos konservatorijos (LMTA) muzikologinių kontaktų su Vakarų pasauliu istorijos“ LMTA jubiliejinėje konferencijoje „Lietuvos muzikos akademija kelyje į Europos aukštojo mokslo erdvę“, 2003 04 02–03.

Paskelbta konferencijos rinkinyje *Lietuvos muzikos akademija kelyje į Europos aukštojo mokslo erdvę*, LMA, 2003.

Profesoriaus Algirdo Ambrazo viešos paskaitos Lietuvoje (žr. sąrašą nr. 5):

Nr. 5

1. „Juozas Gruodis“ iškilmingame jubiliejiniam vakare Valstybinėje konservatorijoje, 1974 12 20.

2. „Lietuvos muzikinė kultūra“ – informacinis pranešimas LKS (Lietuvos kompozitorių sąjungoje) užsienio lietuviams studentams, 1974 07.

3. „Istorizmo principas dėstant muzikos teorines disciplinas“,

4. „M.K. Čiurlionis – Vakarų Berlyno menų festivalyje“ – pranešimai Lietuvos konservatorijos Klaipėdos fakultetuose, 1980 05 26–27.

Prie pateiktų sąrašų pridėjus straipsnių rinkiniuose, skyrių kolektyvinėse monografijose sąrašą susidaro įspūdingas lietuvių muzikos propaguotojo prof. A. Ambrazo vaizdas, kurio akiratin, be pagrindinių tyrinėjimo objektų – J. Gruodžio, J. Juzeliūno kūrybos, patenka Konstancija Brundzaitė (27, 84 pozicija sąrašė), Teodoras

* Nuo 2004 liepos mėn. – Lietuvos muzikos ir teatro akademija.

Brazys (42, 82 poz.), Eduardas Balsys (61 ir 68, 69 pozicija, 1–II priedas), Stasys Vainiūnas (47 – pirmoji A. Ambrazo publikacija, 74 poz.), Feliksas Bajoras (105 poz., 6–II priedas), A. Račiūnas (14, 85 poz.), J. Andrejevas (99 poz.), V. Jurgutis (30 poz.), T. Makačinas (132 poz.), V. Paltanavičius (57 poz.), V. Klova, A. Rekašius (28 poz.), V. Laurušas (78 poz.).

Lietuvos muziką profesorius propaguoja įvairiausiais būdais, kartais ir neoficialiais, pavyzdžiui, kai stotyje įduoda vertimus į vokiečių kalbą apie lietuvių kompozitorių kūrybą Hannelorei Gerlach. 1984 m. ji išleido knygą „50 sowjetische Komponisten. Eine Dokumentation von Hannelore Gerlach“, kurioje skaitome ir apie lietuvių autorius, o įžangoje randame padėką nenuilstamiems lietuvių muzikos propaguotojams. Arba, kai bendraudamas su Ukrainos mokslininke N. Gerasimova-Persidska įteikia lietuvių muzikos įrašus, natas, paskatinusias Svetlaną Muravjovą Kijevo konservatorijoje 1988 m. apginti disertaciją tema „Laikas ir erdvė lietuvių kompozitorių kūryboje“, kurioje didesnę dalį sudaro B. Kutavičiaus kūrybos analizė.

Daugiausia, 12 pozicijų, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos publikacijų sąrašė skirta nacionalinėms muzikos tradicijoms (32, 34, 38, 46, 63, 81, 87, 88, 90, 146 poz., 3–II priedas, 10–II priedas) aptarti. Įsigilinimas į nacionalinio savitumo XX a. muzikoje problematiką sudarė prielaidas aštriau reaguoti, pasisakyti nacionaliniu klausimu.

Profesorius, nacionalines vertybes siedamas su liaudies muzika, ją suvokia kaip kažką daugiau negu melodijas, užrašytas ir gyvai intonuojamas. Pirmiausia tai – liaudies pasaulėjauta, jos estetika ir etika, kurios neatstos joks aukštas profesinis meistriškumas. Profesorius abejoja, ar „Savo profesinės kūrybos nepraturtindami neįkainojamomis vertybėmis, slypinčiomis mūsų liaudies kūryboje, turėsime kuo iš esmės papildyti internacionalinės kultūros aruodus?“ Šios ir šiandien aktualios mintys buvo išsakytos polemikoje su O. Balakausku 1978 m. (pateikiamame sąrašė 108, – Ko nederėtų prarasti, *Literatūra ir menas*, 1978 02 18, Nr. 7). Profesorius požiūrį į nacionalinį savitumą mene tiksliausiai apibūdina jo paties pranešime „Nationale Fragen in den Ansichten und im Schaffen von Julius Juzeliūnas“, perskaitytame 2002 m. Leipzige ir 2003 m. Rygoje, pacituotas skulptoriaus Antano Mončio teiginys, kad „Menas neturi ribų, bet turi savo tėvynę“.

Nacionalinis klausimas A. Ambrazą domina įvairiapusiškai. Profesorius kritikuoja Lietuvos nacionalinio simfoninio orkestro repertuarą, kai 1994 m. atnaujintų filharmonijos rūmų atidaryme, išskyrus nacionalinį himną, nebuvo atliktas joks kitas nacionalinės muzikos opusas; piktinasi, kad, net formuojant valstybinių švenčių simfoninių koncertų programas, nacionalinė muzika atsiduria paskutinėje vietoje, yra nustumta į savotiškus „rezervatus“, t. y. atliekama tik pagerbiant (kam nors iš šalies priminus) žymiausių lietuvių kompozitorių jubiliejines datas (nėra pozicijos sąrašuose – Tikra nacionalinė bėda: lietuvių muzika – į „rezervatą“?, *Lietuvos rytas*, 1994 08 23).

Nacionalines vertybes A. Ambrazas gina, gindamas kad ir Justiną Marcinkevičių, tautos pripažintą poetą ir Sąjūdžio šauklį, užsipultą dėl apysakos „Pušis, kuri juokiasi“, neva tai užsakyta, inspiruota KGB (nėra pozicijos sąrašuose; *Literatūra ir Menas*, 1991 07 13, rubrika Laiškai: gerbiamas p. Sauliau Žukai). Etinę poziciją profesorius užima gindamas jau Anapilin išėjusį J. Juzeliūną nuo A. Martinaičio kalbos stiliaus, straipsnio pavadinime „Gerbkime patys save“ cituodamas J. Gruodį, rašiusį apie netaktiškus rašinius muzikos klausimais tarpukario Lietuvos spaudoje (*Kultūros barai*, 2003 12).

Taigi A. Ambrazo aptariamų darbų estetinės ir etinės įtampos lauko centre – nacionalinės vertybės, kurias profesorius deklaruoja „šiuolaikiškai“, susiedamas su nūdiena, tyrimo ir propagavimo objektu pasirinkęs J. Gruodžio, J. Juzeliūno kūrybą, kurių muzikos nacionalinis savitumas glaudžiai susijęs su naujomis laikmečio komponavimo technologijomis. Joms propaguoti mokslininkas taip pat skiria didelį dėmesį. Išskirtinę vietą šiuo požiūriu užima dar 1969 m. išleista A. Ambrazo knyga „Muzika ir dabartis“, labai reikalinga ne tik specialistams, bet ir platesniam skaitytojų ratui. Dar 1966 m. A. Ambrazas paskelbė apybraižų ciklą apie šiuolaikinę muziką ir jos kalbą mokytojams (73 poz.), apie tai rašė ir kultūros periodikoje (76, 81 poz.). Turėdamas prieš akis L. Šepečio populiarių leidinį „Modernizmo metmenys“ (1967 m.) ir pradėjęs nuo publikacijų periodikoje, siekė sukurti muzikos knygos analogą. Ir tai padarė.

Vertingos profesoriaus publikacijos apie A. Schönbergą, P. Schenکو teoriją, E. Křeneko dodekafonijos vadovėlio vertimas.

Galime įsitikinti, kad profesorius yra įvairių lygmenų „patriotas“ – savo šalies, gyvenamos epochos. Malonu pastebėti, kad, kritikuodamas 1965 m. J. Gruodžio baletą pastatymą „Jūratė ir Kastytis“ mūsų

Operos ir baleto teatre, A. Ambrazas pasisako už mūsų baleto teatro atnaujinimą apskritai, teisingai analizuoja jo atsilikimą, kuris iš dalies jaučiamas iki šiol. „Mūsų teatras – rašė profesorius, – atkakliai laikosi tradicinių, ilgų, daugiausiai iš atskirų numerių sudarytų baletų, sprendžiamų klasikinio šokio pagalba. Nesinorėtų sutikti, kad mūsų baleto veidą ir ateityje turėtų charakterizuoti „Žydrasis Dunojus“, „Esmeralda“ ar „Korsaras“. Šalia klasikos, šalia išvystytų šiuolaikinių kompozitorių baletų (pvz., „Spartakas“), mūsų teatro repertuaran turėtų įeiti ir simfoninės muzikos pagrindu sukurti nedidelės apimties spektakliai” (nėra pozicijos sąrašuose – Gintaro legenda ir mūsų baletas. Mintys po „Jūratės ir Kastyčio” premjeros (kartu su A. Venckumi), *Literatūra ir menas*, 1965, rugpjūčio, 7 d.)

Dar vienas „patriotizmo”, prieraišumo lygmuo yra susijęs su savąja *Alma Mater*, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, kurioje profesorius darbuojasi jau 40 metų (apie mokymą akademijoje joje 4 pozicijos: 119, 142, 5-II priedas, 11-II priedas, neskaitant jai skirtų mokymo priemonių, – 4 pozicijos: 5, 6, 7, 8, 5 – „Muzikos kūrinių analizės pagrindai” – 1979 m. pelnė LTSR Valstybinę premiją su bendraautoriumi A. Venckumi). Nebūdamas abejingas aukštųjų mokyklų prestižui profesorius šiuo klausimu pasisako viešai, skelbia straipsnius. Dar 1962 m. apie Vilniaus valstybinio pedagoginio instituto muzikos skyriaus darbą A. Ambrazas susirūpinęs rašė, kad „ateityje reikia sustiprinti teorinių disciplinų dėstymą, padidinti reiklumą jų atžvilgiu sesijinių egzaminų metu. Teorinių disciplinų dėstytojams turėtų ateiti į talką kitų specialybių (fortepijono, choro dirigavimo) dėstytojai, iš studentų pareikalaudami kruopštesnės ruošiamų muzikos kūrinių teorinės analizės. Visos institute dėstomos disciplinos turi viena kitą darniai papildyti, nes visos jos nukreiptos į vieną tikslą – suformuoti visapusiškai išsilavinusį muzikos mokytoją bendrojo lavinimo mokyklai” (53 poz., – Didelio darbo pradžia., *Tarybinis mokytojas*, 1962 07 19 Nr. 57).

Lietuvos valstybinei konservatorijai 1992–1993 mokslo metus pradėjus jau kaip Lietuvos muzikos akademijai, teko grįžti prie akademinė visuomenei atrodo savaiame suprantamų tiesų ir prabilti griežtesniu tonu (Konservatorija ar filharmonija?, *Literatūra ir menas*, 1993 m. gegužės 1 d.): „Muzikos akademijos tikslas būtų ugdyti ne siauro profilio specialistą, bet visų pirma tikrą inteligentą, nors ir ne intelektualą”. Tuo tarpu, anot profesoriaus, „Muzikos akademija virto tarsi antrąja filharmonija, jos pagrindiniu tikslu tampa studentų užsienio koncertinių kelionių organizavimas ir globa”. Prisiimdamas atsakomybę profesorius teigia: „Dabar nuo mūsų pačių, Muzikos akademijos pedagogų, priklausys, ar pajėgsime patenkinti gerokai išaugusius kvalifikacijos reikalavimus, valstybės keliamus visoms, tarp jų ir meninio profilio, aukštosioms mokykloms, ar pateisinsime garbingą akademijos vardą, puoselėdami tikrai akademinį išsilavinimą”.

Rūpindamasis savo aukštosios mokyklos prestižu A. Ambrazas gina jos doktorantūros komitete apgintus darbus, nelieka abejingas, nenumoja ranka į anoniminius skundus ar šmeižtus, į kuriuos pas mus priimta nereaguoti (nėra sąrašuose, – Kas užsakė šokiui muziką?, *Šiaurės Atėnai*, 2002 liepos 13 d., Nr. 26; kur kalba eina apie etnomuzikologės Dalios Urbonavičienės disertacijos „Lietuvių apeiginė etnochoreografija” gynimą). Drauge anksčiau yra pastebėjęs, kad „mūsų muzikinei folkloristikai gresia pernelyg siauros specializacijos pavojus; labai pasigendame lyginamosios folkloristikos studijų, glaudesnių kontaktų su įvairiomis muzikologijos, menotyros, kitų mokslų sritimis, juoba – kompleksinių tyrinėjimų (Vytautas Landsbergis, Apie Algirdą Ambrazą dar ne viskas, *Literatūra ir menas*, 1984 vasario 4, p. 6).

Galime pridurti, kad vertindamas etnomuzikologų darbus, profesorius objektyviai pasisako ir dėl jų galimybės tapti LKS nariais¹: „Tie etnomuzikologai, kurie pretenduotų į Kompozitorių sąjungos narius, turėtų savo veiklą nors minimaliai susieti su lietuvių profesionaliąja muzika (pavyzdžiui, tirti folklorizmo apraiškas kompozitorių kūryboje) ir pačios kompozitorių sąjungos veikla, aktyviai dalyvauti jos organizuojamuose renginiuose” (iš pasisakymų muzikolų sekcijos susirinkimuose).

A. Ambrazo darbuose matyti akivaizdus prieraišumas „saviems” autoriams – J. Gruodžiui (per 30 pozicijų: 1, 2, 3, 9, 10, 12, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 33, 37, 50, 64, 100, 103, 107, 113, 114, 118, 126, 127, 128, 129, 145, 146, ir dar po keletą mano pateiktuose sąrašuose). Būta renginių, kurie nepateko į sąrašus, – tai dar 1984 m. suorganizuotas Juozo Gruodžio 100-mečiui skirtas koncertas, kuris turėjo įvykti Leipcige ir Berlyne. Tačiau tuomet įsikišus *Goskoncertui*, pasiliko tik vokiečių kalba išleista programa. Profesorius visais įmanomais būdais, raštu ir žodžiu, – moksliskai ir populiariai, propaguoja J. Gruodžio kūrybą. Antai Prancūzijoje susipažinęs su Vello muzikos koledžo dėstytoju Christoferiu Horneriu paskatinio jį atlikti J. Gruodžio muziką – Sonata smuikui jau 4 kartus skambėjo Anglijoje. Atrodo, kad anglų menininko

sulauksime gegužės mėnesį ir Lietuvoje.* Ypatingas J. Gruodžio ir K. Binko pristatymas įvyko 1993 m. pavasarį Berlyne, Schaubühne. Daina „Pavasario naktis Berlyne“, pateikęs teksto vertimą, kompozitoriaus kūrybos charakteristiką, pademonstravus Lilijos Šukytės ir Ramintos Lamsatytės atlikimo įrašą, susilaukė tiesiog furoro. Pasigirdo atsiliepimų, kad Berlynas net nevertas tokios išpūdingos lietuvių kompozitoriaus muzikos.

Kitas, profesoriaus adoruojamas autorius – J. Juzeliūnas (nuo 1988 m. jam skirta apie 20 pozicijų, 16 iš jų sąrašuose: 39, 45, 52, 54, 56, 130, 131, 135, 136, 141, 149, 150, 151, 7 – II, 10 – II, 11 – II; taip pat bukletas Julius Juzeliūnas, LKS, 1996; straipsniai: *In Memoriam*. Mintys apie kūrybą, *Kultūros barai*, 2001, Nr. 7, p. 18 ir *In Memoriam*. Paskutinis susitikimas, *Muzikos barai*, 2001 liepa–rugpjūtis, p. 22–25)

Profesorius dėmesingas kolegoms (myli artimą!) – aptaria J. Čiurlionytės, kolegiškumo vedinas su kritikos gaidelė – J. Gaudrimo veiklą, V. Landsbergio knygas apie M. K. Čiurlionį ir Č. Sasnauską, O. Narbutienės – apie J. Naujalį, D. Palionytės – apie A. Račiūną. Džiaugiasi muzikologų darbais, konferencijomis, LKS renginiais, kalba apie muzikos kritikos uždavinius (22, 31, 35, 75, 77, 92, 93, 97, 110, 111, 115, 144 – 12 pozicijų). Profesorius liūdi kolegoms išėjus Anapilin, prisimena juos, randa laiko parašyti nekrologus, paminėti gimimo, mirties sukaktis (7 pozicijos ar šiaip be progos prisiminti: 104, 109, 123, 147, 148, 152, be J. Juzeliūno *In Memoriam*). Tai – Y. Menuhinai, Leo Normetas, P. Tamuliūnas, M. Petrauskas, Varvara Dernova, A. Skriabino kūrybos tyrinėtoja, Semionas Ginzburgas (Peterburgo konservatorijos profesorius, raginęs vyresnės kartos lietuvių muzikologus J. Gaudrimą, J. Čiurlionytę, taip pat A. Ambrazą siekti mokslinių laipsnių ir prisidėjus prie jų gavimo).

Mokslininko A. Ambrazo darbų monumentalų mastą atspindi dėmesys simfoninei muzikai (16, 29, 58, 62, 80, 83, 117, 124, 135, 2 – II priedas, 10–II priedas, pozicijų). Netikėtai objektyviai mokslininko teoretiko mintys nuskamba polemizuojant su D. Katkumi dėl muzikos teisės į turinio autonomiją, nesutinkant, kad vienintelis kūrybos tikslas esąs „muzikinės medžiagos ir struktūravimo dėsningumą pasirinkimas“, pasisakant prieš kategoriškus struktūralistinius imperatyvus, prieš technologinių, o ne idėjinių ar etinių tikslų iškelimą (125 – Ne ta nata (užuožina į Donatą – A. Ž.), *Literatūra ir menas*, 1984 rugsėjo 8 d.), teigiant, kad „muzikos kūrinio turinys susijęs ne vien su forma, bet per kūrėjo (taip pat atlikėjo, klausytojo) asmenybę – su visa ją supančio gyvenimo, materialinio ir dvasinio pasaulio reiškinių įvairove“. Profesorius pasisako prieš bet kokius kūrybinio proceso reglamentus ir schemas, kalba apie didelį nemuzikinių veiksmų vaidmenį kad ir J. S. Bacho kūryboje.

Nuosekliai, ramiai kaip tikras mokslininkas, nesikarščiuodamas, viską daugybę kartų pasverdamas profesorius ypač subtiliai, romantiškai ir netikėtai prabyla apie Paryžių (pirmauja tekstas apie O. Milašų – 134, 133), dalijasi išpūdžiais iš kitų kelionių (95–VDR operos teatruose, 120 – MKČ vokiečių akimis). Tuomet pasitelkia laisvesnį stilių, kaip esė „Muzikinė auka gėrio karalystei“ (1991) apie J. S. Bacho „Muzikinę auką“ (138): „Nujaučiu pasipiktinusių melomanų balsus, – rašo profesorius. – „O klausytojas?! Argi įmanoma visą tai suprasti, išgirsti? Negi Bachas į senatvę kuoktelėjo, iš realisto, klasiko tapo formalizmo muzikoje apologetu?“ Straipsnis užbaigiamas pagiriamuoju žodžiu atlikėjams, pabrėžiant, kad kamerinės muzikos ansamblis prikaustė elitinės auditorijos dėmesį. Beje, profesorius užfiksavo kai kurių mūsų atlikėjų kūrybinės veiklos pradžią (65 – J. Domarko, 98 – L. ir K. Grybauskų dueto)

Apgailėstaudami, kad prof. A. Ambrazas iki šiol nėra Akademikas, džiaugiamės ir įvairiomis „neakademiniomis“ jo veiklos formomis, kurios atspindi jo pastabumą esminiams dalykams ir įsitikinimus atitinkantį regavimą.

A. Ambrazo straipsnius skaitome praeities ir šios dienos įvairaus pobūdžio spaudos leidiniuose, kaip antai *Literatūra ir menas*, *Pergalė*, *Kultūros barai*, *Šiaurės Atėnai*, *Tiesa*, *Lietuvos rytas*, *Sovetskaja muzyka*, *Sovetskaja Litva*, *Krantai*, *Švyturys*, *Muzikos barai*, *Menotyra*, *Lietuvos muzikologija*, *Muzykalnaja akademija*. Straipsniai skelbiami lietuvių, rusų, vokiečių (34), prancūzų (43) kalbomis: Lietuvoje – minėtuose leidiniuose, užsienyje – konferencijų medžiagos rinktinėse, specialiuose leidiniuose. A. Ambrazas parašė daugiau kaip

* Čia sonata Ch. Horneris ir pianistė Zoë Smith atliko Vilniuje 2004 m. spalio 17 d. LMTA salėje

150 straipsnių Lietuvos ir užsienio enciklopedijoms, daugybę informacinių straipsnių ir anotacijų natų leidiniams, LKS renginių bukletams, plokštelių priedams, rengė radijo laidas.

Įtampa tarp estetikos ir etikos ženklina romantizmo epochą². Romantizmą suvokdami ne kaip istorinį periodą, o mąstymo būdą³, reagavimą į aplinką, žymiausią Lietuvos teoretiką, Lietuvos muzikos teorijos *maestro*, išoriškai neišsiskiriantį jausmingumu bei artistiniu temperamentu, priskirtume prie romantinės sielos asmenybių, propaguojančių estetines ir etines vertybes.

I priedas

Lietuvos muzikos ir teatro akademijos profesoriaus, habilituoto daktaro Algirdo Jono AMBRAZO pagrindinių publikacijų 1959–1998 sąrašas

1. Knygos (monografijos, mokymo priemonės)

1. Kompozitorius Juozas Gruodis, Kaunas: Valstybinė pedagoginės liteatūros leidykla, 1960, 4 sp. l.
2. Juozas Gruodis. Gyvenimo kūrybos apybraiža (rusų kalba), M.-L.: Muzika, 1964, 4 sp. l. Knygos Nr. 1 variantas rusų kalba.
3. Juozas Gruodis. Straipsniai, laiškai, užrašai. Amžininkų atsiminimai, V.: Vaga, 1965, 20 sp. l.
4. Muzika ir dabartis: šiuolaikinės muzikos etiudai, V.: Vaga, 1969, 8 sp.l.
5. Muzikos kūrinių analizės pagrindai, V.: Vaga, 1977, 29 sp. l. Bendraautorai: B. Ambraziejus, J. Antanavičius, A. Venckus. A. J. Ambrazo autorinis tekstas (15 sp. l.) ir mokslinis redagavimas
6. Nuo Carlino iki Rymano, V.: LTSR aukštojo ir spec. vidurinio mokslo ministerija, 1980, 5 sp. l.
7. Funkcinės teorijos pagrindai, V.: LTSR aukštojo ir spec. vidurinio mokslo ministerija, 1981, 5 sp. l.
8. XX amžiaus harmonijos teorija (Vokietija, Austrija), V.: LTSR aukštojo ir spec. vidurinio mokslo ministerija, 1986, 5,3 sp. l.
9. Juozo Gruodžio gyvenimas ir kūryba, V.: Vaga, 1981, 25 sp. l.
10. Juozo Gruodžio gyvenimas ir kūryba (rusų kalba), L.: Sovetskij kompozitor, 1985, 10 sp. l. Knygos Nr. 9 variantas

2. Straipsniai rinkiniuose, skyriai kolektyvinėse monografijsė

11. Jaunieji lietuvių kompozitoriai, *Jaunieji*, V.: VGLL, 1959, p. 132–138, 0,5 sp. l.
12. J. Gruodis, J. Gruodis, *Kūriniai fortepijonui*, V.: VGLL, 1960, 0,5 sp. l.
13. Kūrybinio subrendimo vaisiai (J. Juzeliūno kūryba), V.: Muzika ir teatras, 1963, p. 120–142, 1,5 sp. l.
14. A. Račiūnas, Penktoji simfonija, *Tarybinė simfonija per 50 metų* (rusų kalba), L.: Muzyka, 1967, p. 313–319, 0,5 sp. l.
15. Lietuvos simfonijos kelias, *Baltijos šalių muzikologų straipsniai* (rusų kalba), M.: Sovetskij kompozitor, 1968, p. 134–175, 2 sp. l.
16. Simfonijos, *Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos*, V.: Mintis, 1967, p. 339–374, t. 3, 2 sp. l.
17. Muzikinės estetinės J. Gruodžio pažiūros, *Iš XX a. muzikos istorijos* (rusų kalba), M.: Muzyka, 1971, p. 78–97, 1,5 sp. l.
18. Kai kurie J. Gruodžio harmonijos bruožai, *Menotyra*, V.: Mokslas, 1969, t. 2, p. 37–60, 1,25 sp. l.
19. Pirmoji lietuvių smuiko sonata, *Muzika ir teatras*, V.: Vaga, 1969, p. 86–94, 1 sp. l.
20. J. Gruodžio solo dainos, J. Gruodis, *Solo dainos*, V.: Vaga, 1970, 1 sp. l.
21. J. Gruodis ir lietuvių liaudies muzika, *Liaudies kūryba*, V.: Mintis, 1974, t. 2, 1,25 sp. l.
22. J. Gaudrimas, J. Gaudrimas, *Tarybų Lietuvos kompozitoriai ir muzikologai*, V.: Vaga, 1971, p. 73–76, 0,25 sp. l.
23. Išplėstinė tonacija J. Gruodžio kūryboje, *Menotyra*, V.: Mokslas, 1972, t. 4 p. 7–28, 1 sp. l.
24. J. Gruodžio muzikos tonaciniai ypatumai, *Menotyra*, V., Mokslas, 1972, t. 5, p. 7–22, 0,75 sp. l.
25. J. Gruodžio muzikos stiliaus bruožai, *Menotyra*, V.: Mokslas, 1972, t. 6, p. 27–40, 0,75 sp. l.
26. Juozo Gruodžio kūryba, *Tarybų Sąjungos brolišku tautų muzika ir muzikantai* (rusų kalba), L.: Muzyka, 1972, p. 5–20, 1 sp. l.
27. Konstancijos Brundzaitės vokalinė kūryba, Konstancija Brundzaitė, *Vokaliniai kūriniai*, V.: Vaga, 1974, p. 155–158, 0,5 sp. l.
28. Libretas. Partitūra. Pastatymas (V. Klovos „Du kalavijai“. A. Rekašiaus „Gęstantis kryžius“), *Muzika ir teatras*, V.: Vaga, 1975, p. 65–72, 0,5 sp. l. Bendraautorai: J. Bruveris, O. Narbutienė, V. Venckus
29. Simfonijos, *Iš lietuvių muzikos istorijos* (rusų kalba), L.: Muzika, 1978, p. 55–75, 1,5 sp. l. Bendrautorė D. Palionytė
30. Vytautas Jurgutis, *Muzika*, V.: Vaga, 1979, t. I, p. 75–76, 0,25 sp. l.

31. Tarybų Sąjungos kompozitorių ir muzikologų forumas, *Muzika*, V.: Vaga, 1980, t. 2, p. 113–116, 0,25 sp. l.
32. Nacionalinio savitumo problema lietuvių profesinėje muzikoje, *Pabaltijo muzikologų rinkinys* (rusų kalba), V.: Vaga, 1982, t. 1, p. 140–161, 1,5 sp. l.
33. J. Gruodžio chorinė kūryba, J. Gruodis, *Kūriniai chorui*, V.: Vaga, 1984, 1 sp. l.
34. Volksmusikelemente und zeitgenössische Ausdrucksmittel im Schaffen litauischer Komponisten (Liaudies muzikos elementai ir šiuolaikinės išraiškos priemonės lietuvių kompozitorių kūryboje), *Sowjetische Musik. Betrachtungen und Analysen* (vokiečių kalba), Berlin: Akademie der Künste der DDR, 1984, p. 113–119, 1 sp. l.
35. J. Gaudrimo muzikologinė veikla, Juozas Gaudrimas, *Muzikologijos baruose*, V.: Vaga, 1985, p. 3–14, 1 sp. l.
36. Unvergessliche Begegnungen, *Ruth Zechlin: Situationen, Reflexionen*, Berlin: Verlag „Neue Musik“, 1986, p. 110–111, 0,25 sp. l.
37. J. Gruodžio sukakties minėjimo pėdsakais, *Muzika*, V.: Vaga, 1987, t. 7, p. 33–36, 0,25 sp. l.
38. Muzikos nacionalinis stilius, *Menotyra*, V.: Mokslas, 1987, p. 3–13, 1 sp. l.
39. Priešybių vienybė: Pastabos apie J. Juzeliūno sonatas fortepijonui, *Muzika*, V.: Vaga, 1988, t. 8, p., 39–47 sp. l.
40. Paryžiaus muzikologinė mozaika, *Gaida*, V.: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 1989, Nr. 1, p. 27–32, 0,5 sp. l.
41. Nuostabus muzikantas ir žmogus, *Sbornik materialov i statej pamiaty V. P. Dernovoj* (rusų kalba), Alma-Ata: Kazachijos Kultūros ministerija, 1992, p. 25–29, 0,5 sp. l.
42. Teodoro Brazio indėlis į muzikos teorijos raidą Lietuvoje, *Menotyra*, V.: Academia, 1995, Nr. 1, p. 43–46, 0,5 sp. l.
43. Combat pour la liberté nationale dans les opéras des compositeurs lituaniens, *L'Europe et son combat pour la liberté à travers le théâtre et l'opéra*, Paris: Klincksieck, 1996, p. 207–217, 1 sp. l.
44. Die Rolle des Leipziger Konservatoriums für die Entstehung der litauischen Symphonik: M. K. Čiurlionis und J. Gruodis, *Musikgeschichte zwischen Ost- und West-Europa*, Sankt Augustin: Academia Verlag, 1996, p. 101–108, 1 sp. l.
45. J. Juzeliūno muzikos stiliaus raida, *Muzikos kultūros situacija Nepriklausomoje Lietuvoje*, V.: Margi raštai, 1996, p. 31–36, 0,75 sp. l.
46. Tautinės kompozitorių mokyklos samprata, *Menotyra*, V.: Academia, 1997. Nr. 2, p. 3–7, 0,75 sp. l.

3. Straipsniai periodiniuose leidiniuose

47. Stasio Vainiūno pirmoji simfonija, V.: Literatūra ir menas, 1957 12 14.
48. Jaunųjų muzikos vakaras, V.: Literatūra ir menas, 1958 11 15.
49. Uždainuos mokykla – uždainuos visa šalis, V.: Literatūra ir menas, 1961 11 25.
50. J. Gruodžio estetinės pažiūros, V.: Pergalė, 1965, Nr. 1, p. 143–152 1 sp. l.
51. Žodis jauniems, V.: Literatūra ir menas, 1962 02 17.
52. Išgirsk mano dainą, Afrika! (J. Juzeliūno „Afrikietiški eskizai“), V.: Švyturys, 1962, Nr. 13.
53. Didelio darbo pradžia, V.: Tarybinis mokytojas, 1962 07 19.
54. Naujas J. Juzeliūno kūrinys (Pasakalija – poema), V.: Literatūra ir menas, 1962 12 13.
55. LTSR kompozitorių sąjungos IV suvažiavime, V.: Pergalė, 1962, Nr. 3, p. 149–158, 1 sp. l.
56. Akmeninė motina atgyja (J. Juzeliūno „Pelenų lopšinė“), V.: Literatūra ir menas, 1963 06 08.
57. Vilniaus akvarelės, V.: Pergalė, 1963, Nr. 2, p. 185–186.
58. Plėsti temų ratą (Pažintis su lietuvių simfoninės muzikos naujienomis), V.: Tiesa, 1963 06 15.
59. Nauji ieškojimai, nauji laimėjimai, V.: Tiesa, 1965 12 14.
60. Lietuvos TSR kompozitorių sąjungos Valdybos plenumė, V.: Pergalė, 1964, Nr. 1, p. 176–178.
61. Skamba E. Balsio muzika, V.: Pergalė, 1964, Nr. 4, p. 180–182.
62. Lietuviškos simfonijos keliai ir kryžkelės, V.: Pergalė, Nr. 9, p. 149–154, 0,5 sp. l.
63. Semiant iš liaudies lobyno (J. Juzeliūno kūrybinis portretas) (rusų kalba), M.: Sovetskaja kultura, 1964 10 27.
64. „Muzika, aš visada su tavim“ (J. Gruodis), V.: Švyturys, 1964, Nr. 23.
65. Didelio kelio pradžia (J. Domarkas), V.: Švyturys, 1964, Nr. 19.
66. Ieškojimo keliu (Apie J. Juzeliūno kūrybą), M.: Sovetskaja muzika, 1965, Nr. 8, p. 32–38, 0,5 sp. l.
67. „Pelenų lopšinė“, V.: Tiesa, 1965 08 11.

68. Gintaro legenda ir mūsų baletas, V.: Literatūra ir menas, 1965 08 17. Bendraautorius: A. Venckus.
69. Saulėtos dienos ir tragiški šešėliai (E. Balsio „Dramatinės freskos“), V.: Tiesa, 1965 09 26.
70. Džiaugsmingi akordai, V.: Tiesa, 1965 10 26.
71. Ieškojimai ir atradimai, V.: Literatūra ir menas, 1965 10 16.
72. „Žmogaus lyra“ – naujoji kompozitoriaus Juliaus Juzeliūno simfonija, V.: Literatūra ir menas, 1965 10 30.
73. Šiuolaikinė muzika ir jos kalba (apybraižų ciklas), V.: Tarybinis mokytojas, 1966 06 18, 06 25, 07 02; 07 09; 07 16; 07 23, 1,5 sp. l.
74. S. Vainiūno Trečiasis koncertas, V.: Literatūra ir menas, 1966 01 29.
75. V. Landsbergio „Pavasario sonata“, V.: Pergalė, 1996, Nr. 2, p. 159–162
76. Muzika ir dabartis, V.: Literatūra ir menas, 1966 02 19.
77. Užpelnytas pripažinimas (J. Čiurlionytė – menotyros daktarė), V.: Literatūra ir menas, 1967 12 30.
78. Naujų kelių beišeikant (V. Laurušo opera „Paklydę paukščiai“), V.: Tiesa, 1968 02 03. Bendraautorius J. Antanavičius.
79. Nauju žvilgsniu (Knyga apie J. Naujalį), V.: Literatūra ir menas, 1969 02 15.
80. Žanro perspektyva (Šiuolaikinės simfonijos problemos), V.: Kultūros barai, 1969, Nr. 3, p. 29–31, 0,5 sp. l.
81. Šiuolaikiniai bruožai ir muzikos nacionalinis savitumas, V.: Pergalė, 1969, Nr. 9, p. 151–160, 0,5 sp. l.
82. Muzikas ir švietėjas (T. Brazys), V.: Literatūra ir menas, 1970 12 05.
83. Simfoninės muzikos baruose, V.: Tiesa, 1970 12 05.
84. Pirmosios pėdos (K. Brundzaitės kūryba), V.: Kalba Vilnius, 1971 04 30.
85. Pasakoja Antanas Račiūnas, V.: Literatūra ir menas, 1971 07 24.
86. Pirmieji sezono įspūdžiai, V.: Literatūra ir menas, 1971 10 09.
87. „...laukia tik genijaus“ (Liaudies daina šiuolaikinėje lietuvių muzikoje), V.: Gimtasis kraštas, 1971 10 14.
88. Lietuvių muzika – pasauliniame forume, V.: Tiesa, 1971 10 17.
89. Tradicijos. Dabartis. Novatoriškumas (Tarptautiniame MMC Kongrese), V.: Literatūra ir menas, 1971 10 30.
90. Naujas nacionalinių tradicijų gyvenimas (rusų kalba), M.: Sovetskaja muzyka, 1971, Nr. 7, p. 8–9.
91. Priartinti teoriją prie praktikos (rusų kalba), M.: Sovetskaja muzyka, 1973, Nr. 1, p. 43–46, 0,4 sp. l.
92. Aktualūs muzikos kritikos uždaviniai, V.: Tiesa, 1972 05 20.
93. Šeštoji Pabaltijo (muzikologų konferencija), V.: Pergalė, 1972, Nr. 11, p. 185–186.
94. Įspūdžiais turtinga kelionė, V.: Literatūra ir menas, 1973 06 09.
95. (VDR) Operos teatruose, V.: Kultūros barai, 1973, Nr. 10, p. 59–62, 0,5 sp. l.
96. Miko Petrausko šimtosioms gimimo metinėms, V.: Pergalė, 1973, Nr. 11, p. 181–182.
97. LTSR Kompozitorių sąjungos Valdybos III plenumas, V.: Pergalė, 1974, Nr. 1, p. 181–182.
98. Žanro gimimas (L ir K. Grybauskų fortepijoninis duetas), V.: Literatūra ir menas, 1974 03 21.
99. J. Andrejevo Sonata smuikui solo, V.: Literatūra ir menas, 1974 06 15.
100. J. Gruodis ir nūdiena, V.: Literatūra ir menas, 1974 12 21.
101. Vystymo pasiekimai ir nesėkmės (rusų kalba), M.: Sovetskaja muzyka, 1947, Nr. 5, p. 28–30.
102. Pagrindinė užduotis – atsakomybė prieš klausytoją (rusų kalba), M.: Sovetskaja muzyka, 1975, Nr. 10, p. 8.
103. Trys premjeros (Nauji J. Juzeliūno, S. Vainiūno, B. Kutavičiaus kūriniai), V.: Tiesa, 1975 08 14.
104. Antaną Venckų palydėjus, V.: Literatūra ir menas, 1975 10 18.
105. F. Bajoro kūrybos vakaras (rusų kalba), V.: Sovietskaja Litva, 1975 11 02.
106. Programoje – žvilgsnis į kūrybą (J. Juzeliūnas), V.: Literatūra ir menas, 1976 03 13. Bendraatoriai: R. Šmulskštys, B. Borisovas.
107. (J. Gruodžio) Studijų metai, V.: Pergalė, 1978, Nr. 5, p. 150–164, 1,5 sp. l.
108. Ko nederėtų prarasti, V.: Literatūra ir menas, 1978 02 18.
109. Tokį jį atsiminsime (S. Ginzburgas), V.: Literatūra ir menas, 1978 04 15.
110. Konferencija Stokholme, V.: Pergalė, 1978, Nr. 8, p. 191–192.
111. Muzika jungia tautas (Apie konferenciją Stokholme), V.: Kultūros barai, 1978, Nr. 10, p. 62–65, 0,5 sp. l.

112. Konservatorijos darbai ir rūpesčiai, V.: Kultūros barai, 1978, Nr. 10, p. 9–13.
113. Prie atgijusios versmės (J. Gruodžio visuomeninė veikla), V.: Literatūra ir menas, 1978 12 09.
114. Mokslininkas. Pedagogas. Visuomenininkas (J. Gaudrimas), V.: Kultūros barai, 1979, Nr. 1, p. 12–15, 0,25 sp. l.
115. Užpildyta spraga (V. Landsbergis: „Česlovo Sasnausko gyvenimas ir darbai“), V.: Pergalė, 1981, Nr. 2, p. 176–180, 0,4 sp. l.
116. Kad suprastų klausytojas, V.: Kultūros barai, 1979, Nr. 4, p. 14–18.
117. Simfoninės muzikos aruodus atvėrus, V.: Literatūra ir menas, 1979 06 23.
118. Gruodiškoji tradicija, K.: Nemunas, 1980, Nr. 2, p. 26–27, 0,25 sp. l.
119. Himnas mokslo šventovei, V.: Literatūra ir menas, 1980 03 15, 0,5 sp. l.
120. Čiurlionis vokiečių akimis, V.: Pergalė, 1980, Nr. 9, 1 sp. l.
121. Ars et praxis musica, V.: Kultūros barai, 1981, Nr. 12, p. 22–23.
122. Tradicijos kuriamos, tradicijos tęsiamos, V.: Literatūra ir menas, 1982 05 01.
123. Jis visada buvo jaunas (B. Dvarionas), V.: Kultūros barai, 1982, Nr. 8, p. 71–74.
124. Simfoninės muzikos akiračiai, V.: Tiesa, 1983 06 25.
125. Ne ta nata, V.: Literatūra ir menas, 1984 09 08.
126. Gruodžio pėdsakai Jaltoje, V.: Kultūros barai, 1984, Nr. 6, p. 54–58, 0,5 sp. l.
127. Gruodis ir literatūra, V.: Bibliotekų darbas, 1984, Nr. 10, p. 29–32, 0,5 sp. l.
128. Gruodis ir konservatorija, V.: Pergalė, 1984, Nr. 12, p. 132–140, 0,7 sp. l.
129. Lietuvos kompozitorių mokyklos pradininkas (rusų kalba), M.: Sovetskaja muzyka, 1985, Nr. 1, p. 80–84, 0,5 sp. l.
130. Kelias į aukštumas (J. Juzeliūno 70-mečiui), V.: Tiesa, 1986 02 20, 0,4 sp. l.
131. Orai visada geri (J. Juzeliūno kūryba) (rusų kalba), M.: Sovetskaja muzyka, 1986, Nr. 4, 0,5 sp. l. Bendraautorius: V. Landsbergis.
132. Ištikimybė pasirinktam keliui (T. Makačinas) (rusų kalba), V.: Sovetskaja Litva, 1988 08 04.
133. Mėnuo Paryžiuje, V.: Literatūra ir menas, 1987 06 13.
134. Gėlės ant Milašiaus kapo, V.: Krantai, 1989, Nr. 3, p. 6–13, 0,5 sp. l.
135. Simfonija – Lietuva (J. Juzeliūno veikla), V.: Švyturys, 1990, Nr. 18, p. 10–12, 0,5 sp. l.
136. Nueitą kelią apmąstant (J. Juzeliūnas), V.: Muzikos barai, 1991, p. 4–5, 0,7 sp. l.
137. Claude Ballif: muzikas, mastytojas, žmogus, V.: Krantai, 1991, Nr. 3, p. 49–50.
138. Muzikinė auka gėrio karalystei, V.: Krantai, 1991, Nr. 6, p. 31–34, 0,5 sp. l.
139. Lietuvių kompozitorių mokyklos bruožai, V.: Kultūros barai, 1991, Nr. 12, p. 7–11, 0,5 sp. l.
140. Tarptautinis teatrinės muzikos simpoziumas Paryžiuje, V.: Kultūros barai, 1992, Nr. 1, p. 49–51.
141. Paminklas tautos išminčiai (J. Juzeliūno VI-ji simfonija), V.: Literatūra ir menas, 1992 04 11, 0,4 sp. l.
142. Lietuvos muzikos akademija valstybės aukštojo mokslo sistemoje, V.: Literatūra ir menas, 1993 05 01, 0,4 sp. l.
143. Muzika kaip tekstas, V.: Literatūra ir menas, 1993 10 30, 0,4 sp. l.
144. Vytautas Landsbergis: M. K. Čiurlionis. Time and Content (vokiečių kalba), Vokietija: Musikforschung, 1994, Nr. 4, p. 439–440, 0,2 sp. l.
145. Juozas Gruodis – antiklasikas, V.: Kultūros barai, 1994, Nr. 12, p. 60–62, 0,3 sp. l.
146. Tautinio modernizmo pradininkas: Juozui Gruodžiui – 110, V.: Diena, 1994 12 16, 0,25 sp. l.
147. Taurios asmenybės žavesys (P. Tamuliūnas), V.: Literatūra ir menas, 1995 11 18.
148. In memoriam Leo Normet, V.: Muzikos barai, 1996, Nr. 2, p. 22.
149. Julius Juzeliūnas (monografijos skyriai), V.: Muzikos barai, 1996, Nr. 3, 4, 5, 6, 7, 2,5 sp. l.
150. Ta nelemtoji „Sukilėlių“ istorija, V.: Literatūra ir menas, 1996 03 16; 03 23, 0,7 sp. l.
151. Juliaus Juzeliūno fenomenas, V.: Švyturys, 1996, Nr. 2, p. 30–31.
152. Prisimenant Maestro Maskvos Kolonų salėje (Y. Menuhiną), V.: Muzikos barai, 1998, Nr. 7–8, p. 7.

4. Kitos publikacijos

Apie 150 straipsnių enciklopedijose („Mažoji lietuviškoji tarybinė enciklopedija“, „Lietuvių tarybinė enciklopedija“, „Tarybų Lietuvos enciklopedija“, „Suomijos muzikinė enciklopedija“, „Muzikalnaja enciklopedija“; apie 30 informacinių straipsnių ir anotacijų natų leidiniuose, Lietuvos kompozitorių sąjungos renginių bukletuose, plokštelių prieduose; dešimties pranešimų tarptautinėse ir Lietuvos muzikologinėse konferencijose tezės.

II priedas

1999–2003 m. prof. habil. dr. Algirdo Ambrazo pagrindinių mokslo publikacijų sąrašas

1. E. Balsio muzikos tautinis savitumas, *Eduardas Balsys*, V.: Baltos lankos, 1999, p. 184–204.
2. M. K. Čiurlionio simfoninės poemos „Miške“ analitinės interpretacijos, *Lietuvos muzikologija*, V.: LMA, KMI, 2000, Nr. 1, p. 6–15.
3. M. K. Čiurlionio muzikos tautinio stiliaus raida, *M. K. Čiurlionis ir lietuvių muzikinės kultūros raida*, V.: LMA, 2000, p. 4–17.
4. Die Lehre von Heinrich Schenker in dem musikwissenschaftlichen Kontext des 20. Jahrhunderts, *Muzikos komponavimo principai: teorija ir praktika*, V.: LMA, 2001, 0,75 a.l.
5. Prinzipien der theoretischen Heranbildung der Musikwissenschaftler an der Litauischen Musikakademie, *Baltijos šalių muzikologų darbai*, V.: LKS, 2001, 0,5 a.l.
6. Liaudies daina F. Bajoro vokaliniuose cikluose, *Feliksas Bajoras*, V.: LMA, 2002, 0,5 a.l.
7. *Julius Juzeliūnas: straipsniai, kalbos, pokalbiai. Amžininkų atsiminimai*, sudarymas ir mokslinė redakcija A. Ambrazo, V.: LRS, 2002, 665 p.
8. Requiem in Litauen: Tradition und Erneuerung, *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa: Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik, herausgegeben von Helmut Loos und Klaus-Peter Koch, Edition IME: Reihe I, Schriften, Bd. 7 (ISBN 3-89564-072-7)*, Studio-Verlag, 2002, S. 27–32.
9. Bedeutung von Sigfrid Karg-Elert für die Harmonik einiger litauischen Komponisten, *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa (Institut für deutsche Musikkultur im östlichen Europa)*, Bonn, 2003.
10. Nationale Fragen in den Ansichten und im Schaffen von Julius Juzeliūnas, *Nationale Musik im 20. Jahrhundert: Kompositorische und gesellschaftliche Aspekte (Institut für deutsche Musikkultur im östlichen Europa)*, Bonn, 2004.
11. Iš Lietuvos konservatorijos (LMA) muzikologinių kontaktų su Vakarų pasauliu istorijos, *Lietuvos muzikos akademija kelyje į Europos aukštojo mokslo erdvę (Lietuvos muzikos akademija)*, Vilnius, 2003.
12. Старейшина литовской музыки: заметки о новых произведениях Ю. Юзелюнаса, *Музыкальная академия*, М., 2003, N 3, С.

Nuorodos

¹ Lietuvos kompozitorių sąjungoje muzikologai iš principo yra lygiateisūs su kompozitoriais. Tačiau tai nereiškia, kad šios bendros (bent kol kas) organizacijos sudėtyje muzikologai galėtų būti nesusiję su šiuolaikinių lietuvių kompozitorių kūryba – jos tyrinėjimu ir propagavimu; tą nulemia pats kompozitorių sąjungos pavadinimas ir jos dabartinis statusas. Kita vertus, kiekvienas muzikologas (įskaitant etnomuzikologus) gali vienu metu priklausyti kelioms kūrybinėms mokslinėms organizacijoms, pavyzdžiui, savarankiškai muzikologų asociacijai, etninės kultūros draugijai (su liaudies muzikos, tautosakos, tautodailės, etnochoreografijos ir kt. skyriais) ir kt.

² Anot B. Pociėjaus: Romantizmo jausmingumas siejamas su amžina krikščioniškos Europos meno dilema – įtampa tarp estetiškumo ir etiškumo.

³ Sakydami „romantikas“, „romantiškas“ turime omenyje artistinio temperamento pobūdį, tam tikrą pasaulio suvokimo būdą ir reagavimą į aplinką, tam tikrą pasaulėjautą kaip vertybių sistemą. Žr.: Kr. Tarnawska-Koczorowska, Tadeusz Baird, Glosy do biografii, Kraków, 1997, p. 42.

The Activities of Algirdas Ambrazas, a Propagator of Lithuanian Music. A. Ambrazas – a Spreader of Aesthetic and Ethnic Values

The creative activities of Prof. Ambrazas manifest themselves not only through his fundamental works but also lectures, reports at various conferences, publicist articles not only on musical subjects but also those speaking of a civil position, reflecting his moral principles (Chronological tables of made reports, delivered lectures, published articles in Lithuania and abroad are attached to the report). A variety and geography of his reports together with the dispersion field of Lithuanian musical culture is rather wide – Germany, France, Sweden, Finland, Latvia, Estonia, Ukraine, Russia. There is hardly any other Lithuanian musicologist who can in this respect be equal to the professor. One forms an impressive picture of A. Ambrazas, a spreader of Lithuanian music, who besides the major objects of investigations – J. Gruodis, J. Juzeliūnas' works also explores those by K. Brundzaitė, T. Brazys, E. Balsys, S. Vainiūnas, F. Bajoras, A. Račiūnas, J. Andrejevas, V. Jurgutis, T. Makačinas, V. Paltanavičius, V. Klova, A. Rekašius, V. Laurušas.

The reciprocal centre of aesthetic and ethic criteria of A. Ambrazas' works under discussion contains the national values which the professor declares and associates with the present days through the chosen object for investigation and propagation, i. e. J. Gruodis and J. Juzeliūnas – the composers whose national specificity of music is inseparable from the 20th century composing techniques. It is also noteworthy that he is greatly concerned about their propagation.

One can get convinced that A. Ambrazas is a "patriot" on various levels – of his country, his epoch, his Alma Mater – the Lithuanian Academy of Music and Theatre – where he has held academic posts for 40 years now, "his" authors. Such attachment, fidelity is determined by the fundamental knowledge and study of the phenomena. The professor is also attentive to his colleagues musicologists. A monumental scope of Ambrazas' research works is originally disclosed through his attention to symphony music.

It was his essay type of works which the professor wrote working consistently, calmly, weighing everything soberly for many times that quite unexpectedly, with great emotional elevation of thought made his voice heard. Regretting that A. Ambrazas is not an academician up to now (Member of the Academy of Science), we value his other "non-academic" forms of activities, speaking of the professor's observation powers for essential things and more – his reaction corresponding to his convictions.

We read A. Ambrazas' various articles issued in the past and in present-day publications such as *Literatūra ir menas*, *Pergalė*, *Kultūros barai*, *Šiaurės Atėnai*, *Tiesa*, *Lietuvos rytas*, *Sovetskaya muzyka*, *Sovetskaya Litva*, *Krantai*, *Švyturys*, *Muzikos barai*, *Muzykalnaya akademya*. His articles have been published in Lithuanian, Russian, German, French. In Lithuania – in the mentioned publications, abroad – in the collections of conference materials, special publications. A. Ambrazas has written more than 120 articles for Lithuanian and foreign encyclopedias, a wealth of informational articles and annotations in the publications of notes, the booklets of ventures arranged by the Lithuanian Composers' Union, supplements to records; his activities also included radio programmes.

A. Ambrazas associates the tension between aesthetics and ethics with the sensitiveness characteristic of Romanticism epoch, this eternal art dilemma of Christian Europe. On the basis of the interpretation of Romanticism not as a historical period but a manner of thinking, a reaction to environment, the leading Lithuanian theorist, the maestro of Lithuanian music, irrespective of his seeming outward absence of sensitiveness and artistic temperament should be attributed to romantic-soul personalities, propagating aesthetic and ethic values.

Algirdo Ambrazo 'lietuvių muzikos propaguotojo' – veikla. A. Ambrazas – estetinių ir etinių vertybių skleidėjas

Prof. Ambrazo kūrybinė veikla reiškiasi ne tik fundamentaliais darbais, bet ir paskaitomis, pranešimais įvairiose konferencijose, publicistinėmis straipsniais, ne tik muzikiniais, bet ir išsakančiais pilietinę poziciją, atspindinčiais moralines profesoriaus nuostatas. (Pateikiamos Lietuvoje ir užsienyje perskaitytų pranešimų, paskaitų, publikuotų straipsnių chronologinės lentelės.) Pranešimų, paskaitų temų įvairovė, geografija, drauge ir lietuvių muzikos kultūros sklaidos laukas gana platus – Vokietija, Prancūzija, Švedija, Suomija, Latvija, Estija, Ukraina, Rusija. Kažin ar kuris kitas Lietuvos muzikologas gali šiuo požiūriu lygiuotis su profesoriumi.

Susidaro įspūdingas A. Ambrazo, lietuvių muzikos skleidėjo, vaizdas, kurio akiratinė be pagrindinių tyrinėjimo objektų – J. Gruodžio, J. Juzeliūno kūrybos patenka K. Brundzaitė, T. Brazys, E. Balsys, S. Vainiūnas, F. Bajoras, A. Račiūnas, J. Andrejevas, V. Jurgutis, T. Makačinas, V. Paltanavičius, V. Klova, A. Rekašius, V. Laurušas.

A. Ambrazo aptariamų darbų estetinių ir etinių kriterijų sąveikos centre – nacionalinės vertybės, kurias profesorius deklaruoja siedamas su nūdiena, tyrimo ir propagavimo objektu pasirinkęs J. Gruodį, J. Juzeliūną – kompozitorius, kurių muzikos nacionalinis savitumas neatsiejamas nuo XX a. komponavimo technikų. Joms propaguoti mokslininkas taip pat skiria daug dėmesio.

Galime įsitikinti, kad A. Ambrazas yra įvairių lygmenų “patriotas” – savo šalies, savo epochos, savo *Alma Mater* Lietuvos muzikos ir teatro akademijos, kurioje darbuojasi jau 40 metų, “savo” autorių. Tokį prierašumą, ištikimybę lemia fundamentalus reiškinų pažinimas, gilinimasis į juos. Profesorius atidus ir savo kolegoms muzikologams. A. Ambrazo mokslininko darbų monumentalų mastą savaip atskleidžia dėmesys simfoninei muzikai.

Kaip tikras mokslininkas dirbdamas nuosekliai, ramiai, blaiviai viską daugybę kartų pasverdamas, profesorius netikėtai subtiliai, emociškai pakiliai prabyla *essay* pobūdžio rašiniuose. Apgailėstaudami, kad A. Ambrazas iki šiol nėra akademikas (tikrasis Mokslų akademijos narys), vertiname įvairias ir “neakademines” jo veiklos formas, kurios atspindi pastabumą esminiams dalykams ir svarbiausia – profesoriaus įsitikinimus atitinkantį reagavimą.

A. Ambrazo straipsnius skaitome praecities ir šiandienos įvairaus pobūdžio periodiniuose leidiniuose, kaip *Literatūra ir menas*, *Pergalė*, *Kultūros barai*, *Menotyra*, *Lietuvos muzikologija*, *Šiaurės Atėnai*, *Tiesa*, *Lietuvos rytas*, *Sovetskaja muzyka*, *Sovetskaja Litva*, *Krantai*, *Švyturys*, *Muzikos barai*, *Muzykalnaja akademija*. Straipsniai publikuoti lietuvių, rusų, vokiečių, prancūzų kalbomis: Lietuvoje – minėtuose leidiniuose, užsienyje – konferencijų medžiagos rinktinėse, specialiuose leidiniuose. A. Ambrazas parašė daugiau nei 120 straipsnių Lietuvos ir užsienio enciklopedijoms, daugybę informacinių straipsnių ir anotacijų natų leidiniuose, LKS renginių bukletuose, plokštelių prieduose, rengė radijo laidas.

Įtampa tarp estetikos ir etikos siejama su romantizmo epochos jausmingumu, šia amžina krikščioniškos Europos meno dilema. Romantizmą suvokiant ne kaip istorinį periodą, o mąstymo būdą, reagavimą į aplinką, žymiausią Lietuvos teoretiką, Lietuvos muzikos teorijos *maestro*, išoriškai tarsi nepasižymintį jausmingumu bei artistiniu temperamentu, priskirtume prie romantikų, romantinės sielos asmenybių, propaguojančių estetines ir etines vertybes.

Algirdo Jono Ambrazo *Opus magnum*: Juozo Gruodžio kompozitorių mokyklos geneologinis medis

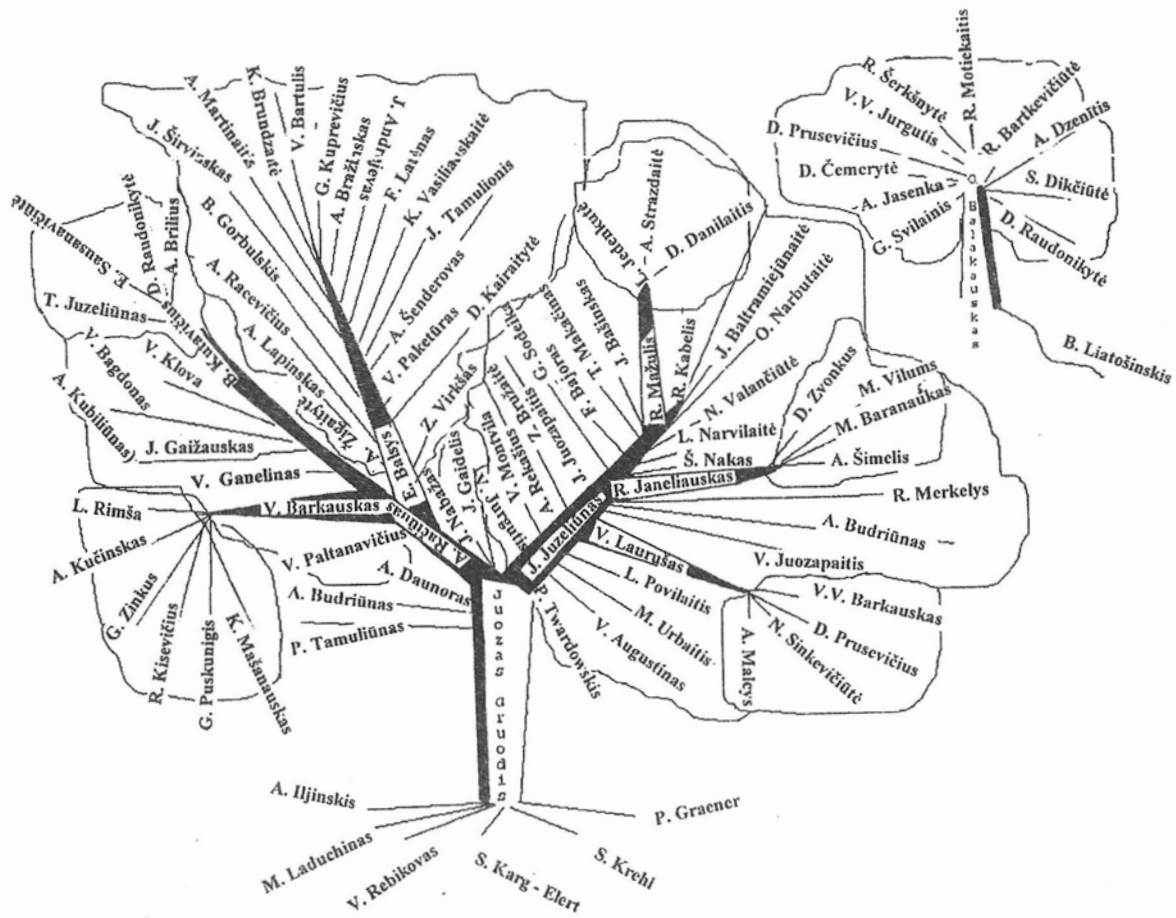
Algirdo Ambrazo *Opus magnum* laikytini jo disertaciniai darbai: vadinamoji mokslų kandidato disertacija «Juozo Gruodžio muzikos palikimo klausimai»¹ apginta Leningrado N. Rimskio-Korsakovo vardo konservatorijoje 1969 m. (504 p.), 2 dalių, 13 skyrių su priedais ir habilitacinis darbas «Juozas Gruodis ir lietuvių kompozitorių mokyklos formavimasis»², apgintas Maskvoje 1991 metais. Šis darbas sutilpo į 3 knygas (627 p. ir 280 natų pavyzdžiai). Pagrindinį tekstą sudaro 4 skyriai ir 21 poskyriai su komentarais, papildymais bei natų pavyzdžiais. Kadangi antroje disertacijoje pirmosios pagrindu analitiškai išryškintas ir iš teorinių bei muzikinių fragmentų sudėliojamas vientisas lietuvių kompozitorių mokyklos paveikslas, šiame pranešime aš remsiuosi antrąja disertacija ir jos teiginių pagrindu bandysiu pakomentuoti A. Ambrazo sukurtą Juozo Gruodžio kompozitorių mokyklos modelį. Ruošdamasis savo misijai – teorinei nacionalinės lietuvių kompozitorių mokyklos geneologinio medžio rekonstrukcijai, Algirdas Ambrazas pirmiausiai išplėtojo dviejų, sakytume, „raktinių“ kategorijų teorijas. Pirmiausia **nacionalinio stiliaus** teoriją, kurioje pabrėžia išorinį nacionalinio stiliaus modernizavimą kompensuojančias stabilias ypatybes – vientisą stilistinę sistemą. Profesorius teigia, „Nacionalinis stilius savo brandžiame būvyje yra tam tikra nacionaliniu požiūriu charakteringų elementų ir jų santykių sistema, kuri yra atvira ir besivystanti”³. Nacionalinio stiliaus struktūroje **stabiliais, invariantiniais** lygmenimis įvardijamos tam tikrai nacijai būdingos psichinės, dvasinės bei nacionalinio folkloro ypatybės; tuo tarpu **kintančiais**, besivystančiais lygmenimis vadinama nacionalinė profesionaliosios kūrybos tradicija, kitų nacijų kultūrų patirties įsisavinimas bei individualūs kompozitorių stiliai. Teigiama, kad atskiro kompozitoriaus nacionalinis stilius įvairuoja individualiomis ypatybėmis bei atskirais požiūriais ir priklausomai nuo talento, estetinių nuostatų ir pasiekto kompozicinės technikos lygio gali būti tradiconalistinis arba novatoriškas, konservatyvus arba šiuolaikiškas.

A. Ambrazas apibrėžia ir kitą fundamentalią ir dažnai empyriškai vartojamą „**nacionalinės mokyklos**”, arba „**kompozitorių mokyklos**”, sąvoką. Pastebėdamas, kad šioje sąvokoje persikryžiuoja du lygmenys – menininko atstovaujamos nacionalinės kultūros ypatumai ir estetiški jo kūrybos kryptingumas, A. Ambrazas išskiria vadinamąsias „**pedagogines mokyklas**”, tai yra kompozitorių mokyklas, kurios remiasi bendraisiais mokyklos komponentais (yra programa, mokytojas, mokiniai, fiksuojama konkreti vieta, laikas ir tradicija). Greta „pedagoginių” mokyklų kuriamos ir „laisvosios” (O. Tuisk sąvoka) menininkų ir bendraminčių savanoriškos draugijos – kompozitorių mokyklos. Taigi, nusakęs pagrindines kategorijas, A. Ambrazas išdėlioja ir apibrėžia muzikos **nacionalumo kategorijų** hierarchiją, nurodydamas tokius lygmenis ir ypatybių subordinacijas: **nacionalinis savitumas**, **nacionalinis stilius** (atskirų nacionalinių požymių sistema), **nacionalinė kompozitorių mokykla** – kompozitorių profesionalų kūryba, kuriai būdingas susiformavęs nacionalinis stilius, **nacionalinė muzika** – liaudies ir profesionalią kūrybą aprėpianti kategorija; **nacionalinė kultūra** – aukščiausia integruojanti kategorija, aprėpianti kūrybą, atlikimą, muzikinio gyvenimo formas, muzikinį ugdymą ir pan.⁴

Teigiama, kad Juozo Gruodžio kūrybinė ir pedagoginė veikla kaip tik sudarė „pedagginės” nacionalinės kompozitorių mokyklos sistemą, t.y. buvo jos visi komponentai. Toliau remdamasi Algirdo Ambrazo habilitacinio darbo teiginiais, pakomentuosiu Juozo Gruodžio kompozitorių mokyklos geneologinio medžio ypatybes. Ta proga nupiešiau kiek schematizuotą lietuvių kompozitorių mokyklos medį. (pav. Nr. 1)

Lietuvių kompozitorių mokyklos **dirva**. Jos struktūra apima gilius istorinius klodus, praktiškai visą LDK dvarų teatrų kultūrą, Vilniaus universiteto muzikavimo tradiciją ir pan. Tačiau pagrindinę vietą užima lietuvių muzikinis folkloras ir jo užrašytosios formos, kurias paskatino XIX a. pradžioje kilusi susidomėjimo folkloru banga – rinkiniai, pirmieji tyrinėjimai (Ch. Bartch, S. Stanevičius, broliai A. ir J. Juškos), pirmosios liaudies dainų harmonizuotės ar chorinės išdailos. Pirmuoju kompozitoriumi profesionalu, kurio brandžiuose kūrinuose pasireiškia nacionalinis stilius, A. Ambrazas vadina M. K. Čiurlionį.

Schema Nr.1



Lietuvių kompozitorių mokyklos **kamieniu** neabejotinai tapęs tarpukario metų modernizmo atstovas bei nacionalinio stiliaus kūrėjas Juozas Gruodis (1884–1948). Lyginant lietuviškojo medžio kamieną su latvių ir estų kompozitorių mokyklomis ir jų „kamienais“, išryškėtų akivaizdūs kamieno šaknų skirtumai: pirmiausia tai, kad šiek tiek anksčiau „pasodintų“ latvių bei estų nacionalinių mokyklų genealoginių medžių kamienai – nacionalinių kompozitorių mokyklų įkūrėjai ir pagrindinės figūros (skirtingai nuo J. Gruodžio) buvo Sankt Peterburgo konservatorijos auklėtiniai. Latvijos konservatorijos įkūrėjas ir rektorius Jāzeps Vītols (1863–1948) baigė N. Rimskio- Korsakovo klasę, netgi dėstė Peterburgo konservatorijoje ir tenai tapo profesoriumi (1886–1918), o įkūręs Latvijos konservatoriją su tarpais rektoriavo apie 25 metus (1919–1944). Pats daugiausiai rašęs chorinius kūrinius, mokiniams (mokė S. Prokofjevą, N. Miaskovskį, S. Vainiūną ir kt.) Vītolas diegė profesionalizmo, stipriai suręstos formos pagrindus. Ir nors nebuvo konservatyvus, tačiau, A. Ambrazo pastebėjimu, Vītolas negeneravo naujoviškų idėjų. Jo požiūris į folklorą nesiskyrė nuo XIX a. rusų kompozitorių ir Beliajevo ratelio atstovų, ir tai šiek tiek nulėmė latvių muzikos raidą (tematikos, naudojamų priemonių požiūriu). Tallino mokyklą įsteigė Artūras Kappas (1878–1952), taip pat A. Rimskio-Korsakovo mokinys (nuostatomis artimas Vītolo kūrybai, nuo 1925 m. profesorius). Tuo tarpu Tartu kompozitorių mokyklos pagrindėjo – dar vieno Peterburgo konservatorijos absolvento Heino Ellerio (1887–1970) (mokėsi pas V. P. Kalafati) estetiškos nuostatos net ir stiliaus ypatumai (racionalumas, instrumentalizmas, harmonijos reikšmė) artimi J. Gruodžiui. Taigi Heino Elleris laikomas estų nacionalinio stiliaus instrumentinėje muzikoje sukūrėju. Dviejų kamienų poveikis estų muzikoje, Ambrazo teigimu, šiek tiek jaučiamas iki šiol.

Pažvelkime, kas buvo J. Gruodžio mokytojai – lietuvių kompozitorių mokyklos medžio šaknys?

• Vokiečių kilmės pianistas **A. Geschmannas**, pas kurį J. Gruodis ėmė privačias pamokas 1905–1908 m. dirbdamas vargonininku Elgavoje (Latvijoje).

- 1914 m. nuvykęs į Maskvą, Maskvos konservatorijos rektoriaus M. Ipolitovo - Ivanovo patariamasis vienerius metus J. Gruodis privačiai mokėsi kontrapunkto pas prof. **Aleksandrą Iljinskį** (1859–1920) ir harmonijos pas S. Tanejevo mokinį prof. **Nikolajų Laduchiną** (1860–1918). Beje, 1915 m. J. Gruodis įstojo į Maskvos konservatorijos muzikos teorijos specialybę.
- Dėl ligos 1916 m. išvykęs į Jaltą, J. Gruodis ėmė privačias kompozicijos pamokas pas **Vladimirą Rebikovą** (1866–1920), kurio kūrybinės aspiracijos kiek priminė E. Satie.
- 1920 m. J. Gruodis grįžo į Lietuvą ir gavęs Lietuvos švietimo ministerijos stipendiją mokslui užsienyje išvažiavo į Leipzigo konservatoriją (ten mokėsi J. Bendorius, K. V. Banaitis, J. Čiurlionytė, B. Dvarionas, skmuikininkas V. Motiekaitis, G. Matulaitytė, S. Šimkus). J. Gruodžio pedagogai: Riemanno teorijos prisilaukęs J. Brahms'o muzikos epigonas **Stephanas Krehlis** (1864–1924), kuris dėstė harmoniją, kontrapunktą, fugą, muzikos formos mokslą, po metų – **Paulis Graeneris** (1872–1944) – 9 operų autorius, vokiškojo neoromantizmo ir nacionalinės muzikos idėjos skleidėjas.

Paulio Graenerio klasėje Leipzigo konservatorijoje J. Gruodis mokėsi 3 metus. Būtent čia buvo sukurta ir atlikta Sonata smuikui ir fortepijonui, gerai įvertinta paties P. Graenerio ir sulaukusi pasisekimo koncerte Leipzige. Taip pat sukurtos Variacijos B-dur su VI variacija *A la Chopin*, Antroji sonata fortepionui f-moll. Pabandyta kurti ir simfoninė muzika – simfoninis paveikslas „Ruduo“, „Simfoninis prologas“ (neužbaigtos simfonijos I dalis, pirmąkart atlikta 1925 m.). J. Gruodis patyrė didžiulę Sigfrido Karg-Elerto (1877–1933) harmonijos kurso ir jo poliaristinės harmonijos teorijos įtaką. Kaip tik Leipzige įvyko akivaizdus stilistinis lūžis jo kūryboje: randasi terciniai mediantiniai ir bendraterciškumo principu grindžiami akordų santykiai, tanki, beveik kiekvienam melodijos garsui skiriama nauja harmonija. Ankstyvesnė chromatizuota neoromantinė harmonija keičiama chromatine tonacija, partitūrose atsiranda ryškių koloristinių „dėmių“. Pastebimi ir netradiciniai Gruodžio akordų junginiai, netercinė jų struktūra (kvartiniai – kvintiniai, sekundiniai – netgi pirmaisiais mokslo metais!). Kaip teigia A. Ambrazas, J. Gruodžio profesiniame parengime susikryžiavo du kompensuojantys principai – rusiškos mokyklos dėmesys kompozicijos horizontalei, melodikai ir Leipzigo mokyklos dėmesys harmoninei vertikalei, akordams, jų junginiams ir harmonijos įvairovei. Taigi J. Gruodžio profesinio muzikinio išsilavinimo bei inspiracijų formulė, A. Ambrazo teigimu, būtų: **linearizmas + koloristinė harmonija + nacionalinės muzikos kūrimo idėja** (t. y. nacionalinio folkloro jungtis su sudėtingomis moderniomis profesionaliosios muzikos kompozicinėmis formomis – idėja, puoselėta jo kompozicijos profesoriaus Paulio Graenerio).

Juozo Gruodžio kompozitorių mokyklos medžio kamienas

1924 m. baigęs Leipzigo konservatoriją „mit ausgezeichnetem Erfolge“ ir išlaikęs baigiamąjį egzaminą (Solistenprüfung) J. Gruodis grįžo į Lietuvą užsidegęs kurti lietuvių nacionalinę muziką, kuriai būtų naudojamos šiuolaikiškos kompozicinės priemonės. 1922 07 27 laiške J. Bieliūnui J. Gruodis rašė apie savo programinę nuostatą, beje, su tam tikra tragiška nuojauta: „Aš iš tikrųjų norėčiau kurti lietuvišką muziką, kurios pagrinde glūdi lietuvių liaudies daina ir nors truputį ją prilyginti europinei. Pasauliui vėliau tarsiu savo žodį, jei suspėsiu. Gali būti, kad ir originaliau išsireikšiu. Tada jau aš nesimokysiu iš liaudies, o pats panorėsiu tapti mokytoju“⁵.

1927 m. iš pareigų pasitraukus Juozui Naujaliui, J. Gruodis priėmė Švietimo pasiūlymą tapti Kauno valstybinės muzikos mokyklos direktoriumi (tuo metu tradicinių muzikos specialybių čia mokėsi 254 mokiniai). Iš karto 1927 m. jis atidarė **kompozicijos skyrių**, kurio modelį perėmė iš Latvijos konservatorijos, o ši savo ruožtu – iš Peterburgo konservatorijos. Pats J. Gruodis dėstė visas teorines disciplinas – nuo spec. harmonijos iki instrumentuotės ir „laisvosios kūrybos“. Naujasis direktorius 1927–1928 m. m. parengia įstatymo projektą, kaip mokyklą paversti konservatorija, nors šis procesas užsitęsė dar apie 6 metus – iki 1933 metų. Čia dirbo Jurgis Karnavičius (1884–1941), Kazimieras Viktoras Banaitis (1896–1963), Vytautas Bacevičius (1905–1970). 1936 m. J. Gruodis tapo profesoriumi. Kelios publikacijos ir pasakytos kalbos („Muzika ir „modernizmas“ joje“, „Šiuolaikinės muzikos reikalai“, „Kaip lietuvių tauta turi ugdyti savo muziką“, Muzika turi eiti iš liaudies liaudžiai“)⁶, mokinių teiginiai, jo paties kūryba rodo, kad komponavimo pedagogikoje J. Gruodžiui buvo svarbūs šie principai:

- Didelis dėmesys buvo skiriamas **formaliajam** komponavimo aspektui, „kompozicinio amato” išmanymui.
- Progresas muzikoje suprantamas kaip **formaliųjų principų evoliucija**. Šiuolaikinių priemonių naudojimas J. Gruodžiui buvo esminis meno progreso rodiklis.
- **Modernią** muziką J. Gruodis suprato kaip „iki šiuolaikinių išraiškos priemonių pasikėlusią muziką”⁷. Modernumą tapatino su sąvokomis „šiuolaikiška”, „novatoriška”.
- Nematė jokios prieštaros tarp sąvokų „nacionalinė muzika” ir „moderni muzika”.
- „Naudodamasis modernistinėmis priemonėmis aš stengiuosi būti nacionalinis kompozitorius”⁸ (J. Gruodis).
- Pasak jo, **ne konservatyvumas, bet novatoriškumas** užtikrina klasikinių tradicijų tąsą.
- Tik geras **muzikos praeities** žinojimas gali duoti kūrybinį derlių.
- Naujosios muzikinės priemonės turi logiškai išsirutulioti iš **anksčiau naudotų priemonių visumos**.
- „Neduok Dieve menininkui **nusileisti iki minios lygio**, bet jis turi sugebėti **auklėti tą minią**, kuriai spausdina savo kūrinį” (J. Gruodis)⁹.
- Profesionali lietuvių muzika nors pirmajame savo etape turi remtis liaudies muzikos turtais, kuri yra bet kurios nacionalinės muzikos pagrindas.
- Lietuvių profesinės muzikos tautinis savitumas užtikrinamas ne tik citatų panaudojimu, bet ir **mąstysenos (mentalinio) lygmens giminyste**. Nacionalinį savitumą lemia ne mechaniškas liaudies kūrybos elementų perkėlimas į profesionaliąją kūrybą, bet tautos psichologijos, jos pasaulėvokos įsisavinimas.
- Negalima harmonizuoti liaudies melodijų remiantis tik funkcinė harmonija, būtina kurti nacionalinę tradiciją „**visomis muzikoje žinomomis technologinėmis priemonėmis**” (J. Gruodis).
- Pirmasis sistemiškai pradėjęs naudoti **sutartines**, J. Gruodis išvelgė, kad jų struktūra **artimesnė šiuolaikinei**, o ne klasikinei muzikai.
- Kurdamas „**lietuvišką harmoniją**”, savo kūryboje J. Gruodis naudojo netercinės struktūros akordus, chromatines tonacijas, specifines dermines struktūras.
- „Aš iš tikrųjų norėčiau **lietuvių muziką**, kurios pagrinde glūdi lietuvių liaudies daina, nors truputį **prilyginti europinei muzikai**”¹⁰ (J. Gruodis).

Taigi, J. Gruodžio kūrybinė nuostata ir jo susikurta lietuvių nacionalinės muzikos vizija buvo „nacionalinio modernizmo” modelis – nuostata į turiningumą, tikrąjį profesionalizmą, novatorišką dvasią ir lietuvių muzikos nacionalinį savitumą, t. y. siekiama organiško folkloro elementų ir profesionaliosios muzikos priemonių lydminio, pasak A. Ambrazo, naujoviško „kompozitoriško folklorizmo”. „Būtina giliau pažinti folklorą” – dažna J. Gruodžio frazė jo mokiniams.

Juozo Gruodžio kompozitorių mokyklos šakos

Dvi svarbiausios šakos – **Antano Račiūno** (1905–1984) ir **Juliaus Juzeliūno** (1916–2001) kompozicijos klasės ir jų mokinių kūryba. A. Račiūno nacionalinis stilius, A. Ambrazo teigimu, nebuvo toks ryškus ir įvairialypis kaip jo mokytojo J. Gruodžio, – taigi turintis kiek mažiau potencialių tolesnei sklaidai. Tai – silpniau evoliucionuojantis ir gana stabilus stilius, kuris rėmėsi tipiškais muzikos dramaturgijos sprendimais, įpastais folkloro traktavimo metodais. Tai, be abejo, priklausė nuo A. Račiūno kūrybinės individualybės, nors būtent jis gavo bene pilniausią J. Gruodžio mokyklos „dozę” – per beveik 6 metus J. Gruodis jam dėstė pagrindines teorines disciplinas – komponavimo teoriją, harmoniją, kūrybą. Jo 50-ties metų kūryba (4 operos, 9 simfonijos) atstovavo tipinėms muzikos kalbos priemonėms, formavimo metodams; A. Račiūno dramaturginiai modeliai mažai kito, vyravo lyrizmas, neoromantinės muzikos stilistika, polinkis į programizmą. Naratyvios muzikos formos buvo sudaromos iš netikėtų kontrastų, papildomo tematizmo, todėl kūryboje ryškūs baladiškumo, rapsodiškumo, dramaturginės mozaikos bruožai. Nuo J. Gruodžio kompozicinių nuostatų A. Račiūnas skyrėsi mažiau išrankiu požiūriu į folklorinę medžiagą, išžėstu jos plėtojimu. Skirtingas buvo ir jo santykis su sutartinėmis, kitokie harmoniniai, faktūriniai principai. Apie A. Račiūno pedagoginius principus

kol kas mažai žinoma, pažymimas jo tolerantiškumas, demokratiškumas, ne itin didelis reiklumas, vadinamasis „filosofiškas“ požiūris į kompozicijos dėstymą. Toks A. Račiūno kompozitorių mokyklos liberalizmas, beje, ne visuomet džiugino jo studentus. Kaip teigia Ona Narbutienė, mokydamasis konservatorijoje Eduardas Balsys (1919–1984) palaikė ryšius su kūrybinėse atostogose esančiu J. Gruodžiu, be to, pasak amžininkų, E. Balsys nuolat jautė kartėlį, kad studijuoja kompoziciją ne pas J. Gruodį, bet pas A. Račiūną. Kitas A. Račiūno mokinys Vytautas Barkauskas savo anketose iš viso ne kartą vengė užrašyti mokytojo pavardę. Kiek dėmesio gruodiškojo nacionalinio ypatumo ir nacionalinio stiliaus siekiamas savo kompozicijos užsiėmimuose skyręs A. Račiūnas – šiuo metu sunku vienaprasmiškai atsakyti, tačiau neabejotina, kad mokytojo profesinis liberalizmas ir „plačios fantazijos žmogaus, jautraus, nuoširdaus bei tiesaus draugo“ (E. Balsys)¹¹ santykis su studentais savaip skatino jo mokinius ieškoti individualių kūrybos kelių nacionaliniam identitetui išreikšti.

Antroji šaka – **Juliaus Juzeliūno** kompozitorių mokykla. Tai buvo paskutinis J. Gruodžio mokinys, kuris Kauno konservatoriją baigė J. Gruodžio mirties metais – 1948-aisiais. Beje, yra daugiau sutapimų: kaip ir mokytojas, J. Juzeliūnas gana vėlai atėjo į muzikos meną, ir būtent jis, A. Ambrazo teigimu, turėtų būti laikomas mentaliniu J. Gruodžio palikuoniu, nes praktiškai visą savo kūrybinį kelią siejo su optimaliausios folkloro elementų ir profesionaliosios muzikos priemonių sintezės paieškomis. Kokybiškai naują „kompozitoriško folklorizmo“ etapą, kartu nacionalinio stiliaus muzikinių konstrukcijų „šuoį“ J. Juzeliūno kūryboje užtikrino ne tik J. Gruodžio įdiegtas „nacionalinės muzikos“ kūrimo siekis, ne vien mokslinė jo veikla, bet ir B. Bartoko folklorizmo metodo bei modelio studija. Neterciniai akordai, A. Ambrazo nuomone, radosi dar dirbant prie Antrosios simfonijos, kai J. Juzeliūnas susidūrė su sutartinių medžiaga (III d.). Dar stipresniu impulsu J. Juzeliūnui tapo jo darbas su Kongo melodijomis kuriant „Afrikietiškus eskizus“ (1991), kada įsitikino, kad autentiškos liaudies melodijos netinka tonaliai harmonijai. V d. Kongo melodijos tritonis čia persmelkė vertikalius darinius ir akordų santykius. Taigi J. Juzeliūnas perėmė J. Gruodžio kūrybinių principų esmę bei „dvasią“, įsitikinęs, kad lietuvių liaudies muzika geriau dera su netradicinėmis priemonėmis, o archajiškos sutartinės – su šiuolaikinės muzikos priemonėmis. Neempirinis santykio su folkloru pobūdis, išraiškos ir konstruktyvių galimybių studijos padėjo J. Juzeliūnui sukurti evoliucionuojančią individualią sistemą ir modernų nacionalinį stilių bei įgyvendinti J. Gruodžio siekiamybę – maksimalią liaudies melodikos integraciją į vertikalę ir į visą audinį. A. Ambrazas pastebi esmines J. Juzeliūno harmoninės sistemos ypatybes – tai, kad J. Juzeliūno netercinės struktūros akordas integruoja du lietuvių liaudies melodikos tipus – sutartinių (2, 3, trit.) ir dzūkų melodijų (d.2, gr.4); be to, akordas aprėpia visus diatoninius intervalus arba jų apvertimus. Jo sistemos evoliucionavimą rodo kitas etapas – 12 tonų garsaeilio pagrindimas folklorinių modelių trichordinėmis ląstelėmis ir vėlesnis operavimas J. Juzeliūno vadinamomis „modusų“ struktūromis („Lygumų giesmės“).

Didžiulė ir labai įtakinga J. Juzeliūno kompozitorių mokykla taip pat remiasi naujųjų kompozicinių technikų integracija, tačiau gruodiškasis folklorizmo principas, nepaisant J. Juzeliūno nuolatinio rūpesčio ir savo paties pavyzdžio, laipsniškai silpsta. Vyrauja konstruktyviųjų muzikos aspektų ir kompozicinės technikos profesionalizmo siekis. „Aš neturiu jokios metodikos“,¹² – sakė J. Juzeliūnas, paklaustas, kaip dirba su mokiniais. „Jokia mokykla aš nesivadovauju ir neturiu tokios mokyklos“,¹³ – tvirtino dar kartą J. Juzeliūnas, pasidomėjęs, kokia mokykla vadovaujasi dėstydamas. Tačiau kalbėdamas apie tai, ką mokytojas privalo duoti savo mokiniui, J. Juzeliūnas teigė: „Kompozicinės technikos principus mokykla privalo duoti, ir ne gatavus nacionalumo ar technikos modelius, blokelių ar paketų. Mokykla turi puoselėti mąstymo būdą, skatinti kiekvieną individualybę mąstyti“¹⁴. Jo darbo pobūdį klasėje liudija daugybė mokinių pastebėjimų: „Konkrečiose situacijose jis nepadėdavo, nieko neužrašė ir nenutrynė“ (R. Mažulis)¹⁵, niekada neakcentavo autoritetų, taip pat kas darė gerai ar blogai. Studento atsineštoje medžiagoje J. Juzeliūnas „ieškodavo „žuvytės“, to racionalaus grūdo, kuris padėtų organizuoti visus kūrinio elementus, taptų jo ašimi.“ (G. Sodeika). Kaip teigia mokiniai, profesorius sugebėdavo pats pirmasis studento atsineštoje medžiagoje ją – „žuvytę“ arba „spirgiuką“ – išvelgti, ištraukti „iš vandens“ Kitaip tariant, J. Juzeliūnas mokė susikurti savo principą ir savo metodą, o jį turėdamas jaunas kompozitorius jau žinos, ką veikti toliau. „Spirgiuke“, mažoje ląstelėje, buvo siekiama sutelkti visų būsimų prasmingų kūrinio parmetrų užuomazgą, nekalbant apie konkrečią kūrinio formą, nes gerai paruošta medžiaga, atrastas principas formą tarsi savaime įteisina. „Esu oponentas, padedantis jiems klaidžiojant“¹⁶ – tvirtino J. Juzeliūnas ir šiltai „folkloriškai“ pasveikindavo į savo klasę atėjusius „klajūnus“. („Sveika

lakštungele, – tardavo atėjusiai studentei; gėrėdavosi ir savo „gėlynėliu“, „kvietkeliais“ – būsimomis kompozitorėmis O. Narbutaite, J. Baltramiejūnaite, N. Valančiūte, V. Striupaitė-Beinariene).

J. Juzeliūno ir E. Balsio mokyklų santykis – gana delikatus klausimas. Abiejų mokyklų studentai teigia, jog jautė tam tikrą šių „mokyklų“ atskirumą, gal net slaptą konkurenciją. Tačiau pats J. Juzeliūnas visuomet sakydavo „Mes su Balsiu“. Taigi **Eduardo Balsio** kūryboje stebimas tikras simfonisto užmojis, įspūdingi kontrastai, meistriškas orkestro ir dramaturgijos valdymas, taip pat konstruktyvus srendimas tveriant visumą, ugingų monologų proveržiai, retoriška aistra ir emocionalus dramatismas. J. Gruodžio mokyklos priesakas – folkloras + naujos išraiškos priemonės – E. Balsio kūryboje reiškėsi intuityvesnėmis formomis. A. Ambrazas išskiria šiuos kūrybos etapus: nuo mažoro-minoro sistemos, per išplėstinę tonaciją iki dodekafonijos – taigi nuo romantizmo iki ekspresionizmo. Neabejotina, kad E. Balsio talentas buvo labai ryškus. Išgirdęs I smuiko koncertą, Balys Dvarionas lygino jį su Brahms'o koncertu, o išgirdęs II smuiko koncertą, Antanas Venckus kone sušukęs: „Bet tai beveik jau Stravinskis“. E. Balsio asmeninę „kompozitoriško folklorizmo“ patirtį galima įvardyti kaip folkloro pritaikymą dodekafonijai. Pavyzdžiui, folkloriškiausiam kūrinijje „Nelieskime mėlyno gaublio“ beveik visas tematizmas susijęs su liaudies daina – nuo citatos iki intonacinės giminystės. Serijos „nacionalumo“ problemą E. Balsys sprendė rinkdamasis diatonišką skambesį užtikrinančią serijos intervalų struktūrą. Aksiologinio pobūdžio, intuityvi ir gana sėkminga folkloro ir naujųjų technikų integracija E. Balsio muzikoje, A. Ambrazo teigimu, rėmėsi ne tiek konstruktyviomis folkloro ypatybėmis, kiek emocionaliai suvokiama išraiškos visuma, todėl E. Balsiui visada buvo priimtinas citavimas bei melodijos „perintonavimas“ su „žanrinėmis mutacijomis“ (V. Moskalenkos sąvoka), t. y. pirminio vaizdinio charakterio ir žanrinių bruožų keitimas. A. Ambrazas pastebi, kad J. Gruodis, J. Juzeliūnas, A. Račiūnas folklorą traktavo kaip kaimo kultūros simbolį, artimą gamtai, patriarchalinei, nekonfliktiškai gyvenimo sanklodai. Tuo tarpu E. Balsys, kaip šiuolaikinio miesto kultūros žmogus, folklorą jungia su aštriais ritmais ir orkestro spalvomis, net populiariaja pokario muzika¹⁷. Bet kaip ir kiti „gruodžiukai“, E. Balsys tebepuoselėjo konfliktinę dramaturgiją, folklorinę medžiagą jungė su europiniais plėtojimo principais ir formavimu, todėl daugelis kitų folklorinės medžiagos potencialų liko neatskleistos – tai padarys mokiniai.

Ieškodama mokinių pasisakymų apie E. Balsio darbo su savo studentais metodus ir palygindama su J. Juzeliūno mokinių atsiliepimais, radau kur kas bendresnes frazes. Čia galbūt suveikė E. Balsio uždavimas, tam tikra vidinė distancija. G. Sodeika, mokėsis tiek pas J. Juzeliūną, tiek ir pas E. Balsį, abu profesorius palygina taip: „Juzeliūnas galbūt buvo šiek tiek emocionalesnis ir labiau jaudinosi dėl savo studentų. Balsys buvo labai užsidaręs, ir jei studentas nė kiek nerodė iniciatyvos, profesorius nesistengė jos žadinti. Su profesoriumi Balsiu ginčytis neteko, tiesiog neapsiversdavo liežuvis“¹⁸. V. Bartulis tvirtina, kad „profesoriaus pedagogika rėmėsi visiška laisve ir tėviška pagalba bet kuriuo paros metu. Su mumis jis nenagrinėjo savo kūrinių, nesidalijo savo sėkmėmis ir nesėkmėmis, bet domėjosi mūsų buitimi ir problemomis“¹⁹. E. Balsys neretai pabrėždavo, kad norėdamas turėti savo nuomonę, turi daug žinoti. Pats buvo eruditas, kaligrafiškai perrašęs ištisus partitūrų fragmentus. Tačiau Vytauto Laurušo teigimu, E. Balsys „skaudžiai ir aštriai reaguodavo į jaunosios kartos eksperimentus, net ir savitus atradimus. Jam nuoširdžiai atrodė, kad jie eina klystkeliais, ir negalėjo su tuo susitaikyti“²⁰. Sprendžiant iš mokinių kūrybinio braižo, akivaizdu, kad E. Balsys daug mažiau dėmesio skyrė savos komponavimo sistemos susikūrimui, pasikliovė impulsyvesniu komponavimu, kaip apibūdina Algirdas Martinaitis, sava kompozicine technika „rašant iš rankos“. Kitaip tariant, E. Balsio mokykloje kiek mažiau dėmesio buvo skiriama kompozicinio amato dalykams ir labiau pasikliaujama įgimtu talentu, kurio stokojant kūrybinė karjera tampa ne tokia sėkminga.

Profesoriaus A. Ambrazo *opus magnum* iš esmės daugiabalsis: greta nacionalinės kompozitorių mokyklos problemų jis sprendžia nacionalinės muzikos etapų ženklinimo ir periodizacijos klausimus, taikliai ir esmingai apibūdina atskirų kompozitorių kūrybą – pradedant M. K. Čiurlioniu, jau minėta J. Gruodžio, A. Račiūno, J. Juzeliūno, S. Vaniūno, V. Montvilos, V. Barkausko, B. Kutavičiaus, F. Bajoro, M. Urbaičio karta ir daugybe kitų. Pastebėjau, kad daugelis A. Ambrazo teiginių ar apibūdinimų tapo tezėmis įvairių žanrų lietuvių muzikologų darbuose. Pratešdama lietuvių kompozitorių mokyklos temą, išdėstysiu svarbiausius Algirdo Ambrazo minimus vadinamojo „kompozitorių folklorizmo“ etapus²¹:

I – J. Gruodžio tradicijos tąsa supaprastinant jo stiliaus bruožus (A. Račiūnas, B. Dvarionas).

II – J. Gruodžio nacionalinės muzikos tradicijos plėtotė įtraukiant naujas priemones, folklorinius elementus integruojant į įvairius muzikinio audinio parametrus (J. Juzeliūnas, E. Balsys).

III etapas – J. Gruodžio principų perprasminimas – folkloras jau ne statybinė medžiaga, bet dvasinis impulsas, simbolis, kultūros ženklas (B. Kutavičius, F. Bajoras).

Kokios lietuviško kompozitorių mokyklos medžio tendencijos? Koks tautiškumo muzikoje sprendimo būdų ir paties J. Gruodžio priesako likimas?

Manychiau, kad žvelgdami į J. Gruodžio kompozitorių mokyklos genealoginį medį ir ypač į naujausius jo šakų ūglius – jaunųjų kompozitorių kūrybą, galime teigti, kad gruodiškasis „nacionalinės muzikos“ kūrimo priesakas glūdi mentaliniame bei dvasiniame lietuviškosios muzikos lygmenyje; „Juzeliūno“ šakos mokinių ir mokinių mokinių kūryboje stipriai hipertrofuojasi Gruodžio ir Juzeliūno mokyklos formalią, konstruktyvioji pusė, ji atitinka šiuolaikinio hiperindividualizmo menę padėtį. J. Juzeliūno mokinių požiūris į muzikos liaudiškumą (netgi F. Bajoro – tautiškai gryniausio kompozitoriaus, kuris teigia nustojęs rašyti, kad būtų „lietuviška“) tampa artimesnis Jeronimo Kačinsko ar A. Rekašiaus, O. Balakausko požiūriui.

Jeronimas Kačinskas (gim. 1907), dar iki karo kurdamas ekspresionistinę muziką ir naudodamas sudėtingą atonalų teminę medžiagą, kūryba siekė išreikšti savo individualumą be jokių kitų išorinių veiksnių ar komponentų. Griežtai atsiskęš liaudies muzikos elementų, J. Kačinskas 1938 m. straipsnyje „Lietuvių kompozitorių kūrybos žymės“ teigė, kad jie tik trukdo išreikšti nacionalinį pradą: „menininko apribojimas tariamai bendromis nacionalinės muzikos taisyklėmis atimtų iš jo kūrybinį individualumo faktorių. Tam turi būti vidinės paskatos, o ne mechaniskas išorinių lietuvių muzikos požymių taikymas“²². Pasak jo: „būtų netikslinga save apriboti lietuvių liaudies dainų principais, nes pagal struktūrą lietuvių dainos mažai skiriasi nuo slavų tautų dainų, t.y. liaudies daina – pernelyg silpna bazė lietuviškai muzikai sukurti“²³. J. Kačinskas protegavo kūrybinius principus, susiformavusius jo paties sąmonėje, nors pats vertino J. Gruodžio kūrybą, netgi rodė ją Aloisui Hábai.

Ir iš tiesų etninės ar nacionalinės muzikos kūrimas universalijų dominavimo bei globalizacijos fone šiandien kartais atrodo visai senamadiškas dalykas. Šiandien technologinės ideologijos bei savojo meno tikėjimai suburia kompozitorius ne pagal nacionalinį pažymį. Sakysime, spektralistų šalininkų gretose yra suomė (Kaija Saariaho), rumunas (Horatiu Radulescu) ir prancūzas (Philippe Hurel), o fraktalinis politempų fenomenas suburia Meksikos (Conlon Nancarrow), Danijos (Per Nørgård) ir Lietuvos (Rytis Mažulis) kompozitorius. Kaip teigia šiandien Lietuvoje madingas Richardas Taruskinas, priešpriešos „nacionalinis – kosmopolitinis“, „progresyvus – konservatyvus“ yra senamadiškos binarinės struktūros. Teisus buvo J. Gruodis, sakydamas, kad sąlytis su folkloru yra būtinas bent jau pirmame nacionalinės mokyklos plėtotės etape. Tačiau, kita vertus, akivaizdu ir tai, kad jau nuo XIX a. pabaigos „liaudies“, „liaudiško“ (*Volk-, folk-*) sąvokos laipsniškai virsta „nacijos“ sąvokos sinonimais, ir lietuviškas folkloras išlieka universaliu „lietuviškumo“ ar net Lietuvos ženklu ir postmodernizmo sąlygomis. Pasaulio erdvėje nūnai nemadingas „nacionalinės muzikos“ komponavimo siekis Lietuvoje paliudija kultūrinio identiteto išsaugojimo svarbą. Taigi J. Gruodžio idėja, tiksliau – nacionalinės muzikos ženklinimas, gali būti aktyvi dabartinės kompozicinės praktikos dalis. Tai atskleidė ir svariais savo *Opus magnum* įrodymais patvirtino lietuvių teorinės muzikologijos pagrindėjas, mūsų teorinės muzikologijos genealoginio medžio „kamienas“ ir svarbiausioji figūra – profesorius Algirdas Jonas Ambrazas.

Nuorodos

- ¹ Žr. A. Ambrazas, *Voprosy muzykaly'nogo naslediya Juozasa Gruodisa*, dis. ... kandidata iskusstovvedeniya, Leningrad, 1969; avtorereferat dis. kandidata iskusstovvedeniya. Leningrad, 1969.
- ² Žr. A. Ambrazas, *Juozas Gruodis i formirovaniye litovskoy kompozitorskoy shkoly*, dis. ... doktora iskusstovvedeniya, Vilynius, 1989; avtorereferat dis. doktora iskusstovvedeniya, Vilynius, 1989.
- ³ Ten pat, p. 37.
- ⁴ Ten pat, p. 43–45.
- ⁵ Žr.: Laiškas J. Bieliūnui, 1922 07 27, J. Gruodis, *Straipsniai, laiškai, užrašai, Amžininkų prisiminimai*, sudarė ir paaiškinimus parašė A. Ambrazas, Vilnius: Vaga, 1965, p. 61
- ⁶ 1924–1925 m. parašytas straipsnis „Muzika ir „modernizmas“ joje“ buvo užrašytas jo dienoraščio sąsiuvinyje „Mano mintys“, publikuotas tik 1965 m., žr.: ten pat, p. 157–169. Paskaita „Šiuolaikinės muzikos reikalai“ buvo perskaityta 1928 02 16 Kauno muzikos mokykloje, ten pat, p. 176–189. „Kaip lietuvių tauta turi ugdyti savo muziką“ – brandžiausias J. Gruodžio straipsnis, išdėstantis jo kūrybinę programą, žr.: J. Gruodis, *Kaip lietuvių tauta turi ugdyti savo muziką*, Naujoji Romuva 1933, Nr. 1, p. 25–27; J. Gruodis, *Straipsniai, laiškai, užrašai...*, p. 216–224. J. Gruodžio mirties dieną „Tiesoje“ (1948 04 16) buvo atspausdintas paskutinis viešas jo pasisakymas „Muzika turi eiti iš liaudies liaudžiai“.
- ⁷ Žr. J. Gruodis, *Straipsniai, laiškai, užrašai...* p. 216.
- ⁸ Ten pat, p. 41.
- ⁹ Ten pat, p. 221.
- ¹⁰ Laiškas J. Bieliūnui, 1922 07 27, ten pat, p. 61.
- ¹¹ Cit. pagal: Eduardas Balsys, *Sudarymas, parengimas, tekstai O. Narbutienės*, Vilnius: Baltos lankos, 1999, p. 44.
- ¹² Cit. pagal : Julius Juzeliūnas apie save, jauno žmogaus savarankiškumą ir muzikos prasmę, pokalbis su Dalia Kairaityte, Kauno diena, 1996 04 09. Perspausdintas: „Julius Juzeliūnas. Straipsniai. Kalbos. Pokalbiai. Amžininkų prisiminimai, sud. A. Ambrazas, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2002, p. 328.
- ¹³ Cit. pagal: Juliaus Juzeliūno pokalbis su lietuvių kompozitoriais ir muzikologais, parengė G. Daunoravičienė, Šiaurės Atėnai, 1996 06 22. Julius Juzeliūnas. Straipsniai. Kalbos. Pokalbiai..., p. 344
- ¹⁴ Cit. pagal: Ten pat p. 343
- ¹⁵ Cit. pagal: Ten pat, p. 347
- ¹⁶ Julius Juzeliūnas apie save, jauno žmogaus savarankiškumą ir muzikos prasmę, ten pat.
- ¹⁷ Žr.: A. Ambrazas, *Juozas Gruodis i formirovaniye litovskoy kompozitorskoy shkoly*, p. 255–256
- ¹⁸ Cit. pagal: Juliaus Juzeliūno pokalbis su lietuvių kompozitoriais ir muzikologais, ten pat; Julius Juzeliūnas. Straipsniai. Kalbos. Pokalbiai. Amžininkų prisiminimai. ..., p. 328, p. 353.
- ¹⁹ E. Balsys, *Sudarymas, parengimas...*, p. 395.
- ²⁰ Ten pat, p. 393–394.
- ²¹ Žr.: A. Ambrazas, *Juozas Gruodis i formirovaniye litovskoy kompozitorskoy shkoly*, dis. ... doktora iskusstovvedeniya, Vilynius, 1989 p. 195–284.
- ²² J. Kačinskis, *Lietuvių kompozitorių kūrybos žymės, Muzikos barai*, 1938, Nr. 3, p. 55–58.
- ²³ Ten pat; A. Ambrazas, *Juozas Gruodis i formirovaniye litovskoy kompozitorskoy shkoly*, dis. ... doktora iskusstovvedeniya, Vilynius, 1989, *Kniga II, Priłojenie*, p. 127.

**Algirdas Jonas Ambrazas' *Opus magnum*:
a Geneological Tree of the J. Gruodis School of Composers**

Summary

Algirdas Ambrazas' *Opus magnum* "Juozas Gruodis and the Formation of the School of Lithuanian Composers" for doctors habilitatus degree was presented in Moscow in 1991 (3 books; 627p. + 280 examples of notes). This study explores theoretical contexts of the formation of the national school of composers, describes the creation of the most influential composers and constructs from theoretic / musical fragments an integral picture of the Lithuanian school of composers initiated by J. Gruodis. The investigation is focused on two correlated theoretical conceptions – national style and school of composers. In his theory on national style A. Ambrazas distinguishes a stable peculiarity, compensating for the outer modernization of style – a united stylistic system. A mature national style is defined as "in a national respect, a system of certain characteristic elements and their correlations". The expanding structure of the national style consists of its stable and mobile levels: invariant peculiarities are represented by psychic, spiritual and national folklore features characteristic of a specific nation. In Ambrazas' opinion, the following phenomena can be attributed to the changing, developing levels of the system: a national tradition of professional work; the assimilation of other nation's cultural experience; the composer's individual styles. The composer's national style varies in separate aspects (depending on the talent, aesthetic principles, the reached level of composing technique), thus, it can be traditionalistic or innovatory, conservative or contemporary.

In his theses A. Ambrazas also defines the conception "national school" or "school of composers". It reflects the peculiarities of national culture and an aesthetic orientation of the composer's work. Alongside "pedagogical" schools of composers and their components (program, teacher, students, locality, time, tradition), A. Ambrazas also mentions "free" schools (O. Tuisk's conception) – voluntary societies of like-minded artists. He also elucidates and comments on the subordinations of categories absorbing a national phenomenon: a national specificity, national style (a system of individual national features), a national school of composers (professional composer's work with its mature national style); the category of national music embracing folk and professional work; the national culture – the highest integrating category enveloping the work, performance, the form of musical life, musical training, etc.

On the basis of Algirdas Ambrazas' *Opus magnum*, the report concerns itself with the structure of the geneological tree "planted" by Juozas Gruodis in the Lithuanian school of composers, the peculiarities of its development, unfolding the major components of compositional folklorism, manifestations, traditions, stages: the "soil" of the Lithuanian school of composers. In its structure A. Ambrazas singles out Lithuanian musical folklore, the movement of its collection and investigation in the early 19th century (Ch. Bartsch, S. Stanevičius, the brothers Juška), the prettified choral repertory and its functioning in new works. M. K. Čiurlionis' music is referred to as professional work representing a national style.

The "stem" of the Lithuanian "pedagogical" school of composers – Juozas Gruodis' creative individuality, a natural fusion of folklore elements and the media of professional music, innovatory composer-type folklorism. The dispersion of Gruodis' creative principles is disclosed by his outlook on the pithiness of music, genuine professionalism, innovatory spirit and the national specificity of Lithuanian music. The supply of the model of "national modernism" or modern national "formalism" for the future of Lithuania.

The "branches" of the J. Gruodis school of composers. The manifoldness of folklore elements and a systematic relationship with the system of media of the expression of professional music, representing a national style of A. Račiūnas work. On the other hand, less vivid and less evolutionizing Račiūnas' national style, manipulating through usual methods of folklore interpretation, possessing weaker potentials of the further dispersion. J. Juzeliūnas' works expanding the essence and "spirit" of J. Gruodis' creative principles – the system of constructive folklore studies, the evolutionizing individual style and the collation with folklore. The incentives of "Bartók-type" and "Gruodis-type" models of folklore which determined the expansion of J. Juzeliūnas' national style – the integral concord of folklore and professional tradition of composing as well as maximal integration of folk melodic peculiarities into a harmonic polyphonic texture.

Axiologic intuitive "folklorism" of E. Balsys' work, the integration of new techniques, emotional semantic codes of folk melody. Melodies – as expressive peculiarities of the functioning of the whole in his work, the methods of citation and the "reintoning" of melody, the phenomenon of "genre mutations" (V. Moskalenko's conception). Alike other followers of J. Gruodis, as A. Ambrazas put it, Balsys fostered conflicting dramaturgy, European principles of expansion, therefore, the potentials of the folk material formation remained not fully unfolded.

The “sprouts” of the J. Gruodis school of composers – the works of A. Račiūnas’, J. Juzeliūnas’ and E. Balsys’ students and the innovations of a national style. The constructive and semantic interpretation of folk melodies in B. Kutavičius’ work – a discrete structural manner of the functioning of sound pitches and rhythm models, and their rational / or improvisational interpretation. Minimalist repetitive techniques, conceptual intersections of cyclic period in the formation of monodic songs in Dzūkija (southeast Lithuania) and the pitches of sutartinės (polyphonic songs) in Aukštaitija (east Lithuania) in Kutavičius’ music. F. Bajoras’ two-direction folklorism – the reintoning and “integrating” reintoning of folk melodies – the charging of original thematism and texture layers with the intonations of folk songs. The influence of Kutavičius’ work phenomenon on other generations (M. Urbaitis, A. Martinaitis, V. Bartulis, O. Narbutaitė, Z. Vikšras).

The topicality of theoretical ideas and their problematic contexts in A. Ambrazas’ Opus magnum.

Algirdo Jono Ambrazo *Opus magnum*: Juozo Gruodžio kompozitorių mokyklos genealoginis medis

Santrauka

Algirdo Ambrazo *Opus magnum* – tai habilitacinis darbas “Juozas Gruodis ir lietuvių kompozitorių mokyklos formavimasis“, apgintas Maskvoje 1991 metais (3 knygos; 627 psl. + 280 natų pavyzdžių). Ši studija išgvildena nacionalinės kompozitorių mokyklos tapimo teorinius kontekstus, apibūdina įtakingiausių kompozitorių kūrybą ir iš teorinių/muzikinių fragmentų sudėlioja vientisą J. Gruodžio inicijuotos lietuvių kompozitorių mokyklos paveikslą. Darbe nuodugniai tyrinėjamos dvi koreliuojamos teorinės sąvokos – **nacionalinis stilius** bei **kompozitorių mokykla**. Nacionalinio stiliaus teorijoje A. Ambrazas išskiria išorinį stiliaus modernizavimą kompensuojančią stabilią ypatybę – vieningą stilistinę sistemą. Brandus nacionalinis stilius apibrėžiamas kaip “nacionaliniu požiūriu tam tikrų charakteringų elementų ir jų santykių sistema“. Besiplėtojančią nacionalinio stiliaus struktūrą sudaro jos stabilūs ir mobilūs lygmenys: invariantines ypatybes reprezentuoja konkrečiai nacijai būdingos psichinės, dvasinės savybės ir nacionalinio folkloro ypatybės. Kintančiais, besivystančiais sistemos lygmenimis Ambrazo teigimu vadintini: nacionalinė profesionaliosios kūrybos tradicija; kitų nacijų kultūrų patirties įsisavinimas; individualūs kompozitorių stiliai. Kompozitoriaus nacionalinis stilius įvairuoja atskirais požiūriais (priklausomai nuo talento, estetinių nuostatų, pasiekto kompozicinės technikos lygio), taigi jis gali būti tradicionalistinis arba novatoriškas, konservatyvus arba šiuolaikinis.

A. Ambrazo disertacijoje apibrėžiama ir “nacionalinės mokyklos” arba “kompozitorių mokyklos” sąvoka, kuri reflektuoja nacionalinės kultūros ypatumus ir estetinį kompozitoriaus kūrybos kryptingumą. Greta “pedagoginių” kompozitorių mokyklų ir jų komponentų (programa, mokytojas, mokiniai, vieta, laikas, tradicija) A. Ambrazas mini ir “laisvasias” mokyklas (O. Tuisk sąvoka) – bendraminčių menininkų savanoriškas draugijas. Išdėstomos ir komentuojamos muzikos nacionalumo fenomeną absorbuojančių kategorijų subordinacijos: nacionalinis savitumas, nacionalinis stilius (atskirų nacionalinių požymių sistema), nacionalinė kompozitorių mokykla (kompozitorių profesionalų kūryba, kuriai būdinga susiformavęs nacionalinis stilius); liaudies ir profesionalią kūrybą aprėpianti nacionalinės muzikos kategorija; nacionalinė kultūra – aukščiausia integruojanti kategorija, aprėpianti kūrybą, atlikimą, muzikinio gyvenimo formas, muzikinį ugdymą ir pan.

Remiantis Algirdo Ambrazo *Opus magnum* teiginiais, pranešime kalbama apie Juozo Gruodžio “pasodinto” lietuvių kompozitorių mokyklos genealoginio medžio struktūrą, raidos ypatybės, atskleidžiant svarbiausius kompozicinio folklorizmo dėmenis, apraiškas, tradicijas ir etapus:

Lietuvių kompozitorių mokyklos “**dirva**”. Jos struktūroje A. Ambrazas išskiria lietuvių muzikinį folklorą, 19 a. pradžioje prasidėjusį jo rinkimo ir tyrinėjimo sąjudį (Ch. Bartschas, S. Stanevičius, broliai Juškos), chorinio repertuaro išdailas bei funkcionavimą naujuose kūriniuose. Nacionalinį stilių reprezentuojančia profesionalia kūryba įvardinama M.K. Čiurlionio muzika.

Lietuvių “pedagoginės” kompozitorių mokyklos “**kamienas**” – Juozo Gruodžio kūrybinė individualybė, organiškas folkloro elementų ir profesionalios muzikos priemonių lydinys, novatoriškas kompozitoriškas folklorizmas. Gruodžio kūrybinių principų sklaidą atskleidžia jo nuostata į muzikos turiningumą, tikrąjį profesionalizmą, novatorišką dvasią ir lietuvių muzikos nacionalinį savitumą. “Nacionalinio modernizmo” arba modernaus nacionalinio “formalizmo” modelio pasiūla Lietuvos ateičiai.

J. Gruodžio kompozitorių mokyklos “**šakos**”. A. Račiūno kūrybos nacionalinių stilių reprezentuojantis folklorinių elementų daugialypiškumas bei sisteminiai santykiai su profesionalios muzikos išraiškos priemonių sistema. Kita vertus,

mažiau ryškus ir silpniau evoliucionuojantis Račiūno nacionalinis stilius, manipuliuojantis įprastais folkloro traktavimo metodais, turintis silpnesnes tolesnės sklaidos potencialias. J. Gruodžio kūrybinių principų esmę bei "dvasią" plėtojanti J. Juzeliūno kūryba – konstruktyvių folkloro studijų, evoliucionuojančio individualaus stiliaus bei santykio su folkloru sistema. "Bartokiško" ir "gruodiškojo" folklorizmo modelių paskatos, nulėmę J. Juzeliūno nacionalinio stiliaus plėtotę – integralią folkloro ir profesionalios komponavimo tradicijų santarvę bei maksimalią liaudies melodikos ypatybių integraciją į harmoninių daugiabalsumo audinį.

Aksiologinis intuityvusis E. Balsio kūrybos « folkloriškumas », naujųjų technikų integracija, emocionalūs liaudies melodijos semantiniai kodai. Melodijos – kaip išraiškingos visumos funkcionavimo ypatybės jo kūryboje, citavimo bei melodijos "perintonavimo" metodai, "žanrinės mutacijos" (V. Moskalenkos sąvoka) fenomenas. Kaip ir kiti "gruodžiukai", A. Ambrazo teigimu, Balsys puoselėjo konfliktinę dramaturgiją, europinius plėtojimo principus, todėl liaudiškos medžiagos formavimo potencialios liko iki galo neatskleistos.

J. Gruodžio kompozitorių mokyklos "ūgliai" – A. Račiūno, J. Juzeliūno ir E. Balsio mokinių kūryba ir nacionalinio stiliaus novacijos. Konstruktyvusis ir semantinis liaudies melodijų traktavimas B. Kutavičiaus kūryboje – diskretiškas struktūralistinis garso aukščių ir ritmo modelių funkcionavimo pobūdis bei racionalus/arba improvizacinis jų traktavimas. Minimalizmo repetityvinės technikos, džiukų monodinių dainų formavimo bei aukštaičių sutartinių ciklinio laiko koncepcinės sankirtos Kutavičiaus muzikoje. Dvikryptis F. Bajoro folklorizmas. – liaudies melodijų perintonavimas ir "integruojantis perintonavimas" – originalaus tematizmo ir faktūros sluoksnių prisodrinimas liaudies dainų intonacijomis. Kutavičiaus kūrybos fenomeno veiksmingumas kitoms kartoms (M. Urbaitis, A. Martinaitis, V. Bartulis, O. Narbutaitė, Z. Virkšas).

A. Ambrazo *Opus magnum* teorinių idėjų aktualumas ir jų probleminiai kontekstai.

Metodologija muzikai pažinti. Algirdo Ambrazo indėlis į muzikos teorijos dėstymo metodologiją

Peržengę kalendorinį laiko slenkstį, vos spėjame sekti dažnai apsišaukėliško avangardo pučiamų burbulų ir burbuliukų gyvenimą. Jie pakyla, mus stebindami – ką džiugindami, ką erzindami, ir čia pat susprogsta. Ieškodami patvaresnių vertybių, kryptame į „naująjį paprastumą“. Gerai, jei šių dienų technologinės paslaugos, tapusios muzikos kūrybinio metodo dalimi, nesunaikina to, ko ieškome ir ką dar pajėgūs suvokti. Kintant vertybių sistemai, tikriname savo pozicijų tvirtumą – ne taip lengva suderinti esamybę su deramybe. Bet pagaliau vis tiek palaikome prof. Vytauto Landsbergio optimizmą, tikinčio, kad „[...] tų tikrų – netikrų vakarietišku avangardų bangos, tarytum tik nuputojančios ir dingstančios, [...] palieka ant istorijos kranto keletą racionalių grūdelių.“¹ Svarbiausia, kad tuos grūdelius išmokytų pastebėti pasirinkusieji profesionalaus muziko kelią.

Sistemiškai tyrinėjęs fundamentaliausias muzikos teorijos problemas, kartu reaguodamas į mažiausius muzikinio mąstymo pokyčius, keičiančius jos kalbos struktūrą, LMTA profesorius Algirdas Ambrazas sukūrė muzikos teorijos dėstymo metodologiją. Pagrindęs ją **istoriškumo** ir **kompleksiškumo** principais, savo – pedagogo – misiją apibrėžė labai paprastai: „[...] studentus parengti gilesniam praeities ir dabarties muzikos teorijos idėjų supratimui“ (Iš muzikos teorinių sistemų kurso anotacijos).

Žvelgdamas iš šiuolaikinių muzikos teorijos sampratos pozicijų, A. Ambrazas ypatingą dėmesį sutelkė į vieną iškiliausių Europos teorinės minties viršūnių – funkcinės harmonijos teoriją. Kapitalinio „Harmonijos“ veikalo autorius J. Cholopovas teigė, jog ji vienintelė paaikškina nuostabųjį XVIII–XIX a. europinės tonacijos fenomeną, jog moksle apie muziką ji tiek pat reikšminga, kiek pačioje muzikoje Mozarto ar Beethoveno kūryba.² Tad šis teroretikas ypač aukštai vertino A. Ambrazo knygą „Funkcinės teorijos klasikai“ (1981), išsamiai nušviečiančią šią teoriją „įvairiomis idėjomis ir traktuotėmis.“³

Ne tik darbuose, skirtuose harmonijos teorijos evoliucijai, bet ir daugelyje kitų muzikologinių žanrų, kur tik gali reikštis teorinė mintis, A. Ambrazas propagavo idėjas, padedančias „[...] betarpiškai pajusti daugelio šiuolaikinių muzikos reiškinių formavimosi procesą, suprasti jo vidines paskatas.“⁴

Šiandien būtų sunku pervertinti prof. A. Ambrazo indėlį į muzikos teorijos dėstymo metodologiją. 1968 m. pakviestas dėstyti į Lietuvos konservatoriją ir 1987 m. tapęs katedros vedėju, šio darbo ėmėsi labai atsakingai, nesikratydamas užgriuvusių problemų naštos. Pagrindinis profesoriaus rūpestis – kaip parengti gerą teoretiką ir kaip funkcionaliau taikyti muzikos teorijos dalykus studentui-atlikėjui; kaip pasiekti, kad šie dalykai, tradiciškai būdami ne visada patrauklūs, interpretacinėje veikloje ugdytų intelektualios bei jausminės sąmonės vientisumą.

1964 m. prie konservatorijos Muzikos teorijos katedros įsteigus Muzikos teorijos laboratoriją, autorių kolektyvas (B. Ambraziejus, J. Antanavičius, A. Venckus ir A. Ambrazas (kartu ir mokslinis redaktorius)) 1965–1967 metais parengė „Muzikos kūrinių analizės pagrindų“ vadovėlį. Tai buvo ta pradžia, kai mokslininko suformuotos metodologinės nuostatos ir platyn, ir gilyn skleidėsi tolimesnėje jo teoretinėje veikloje. Muzikos kūrinių analizė A. Ambrazui, be abejo, atrodė viena palankiausių disciplinų, padedančių kuo teisingiau atskleisti kūrinio esmę. Tačiau tam reikėjo ne tik gerai pažinti Europos muzikos kūrybos ir analizės mokslo raidą, bet ir susivokti naujai gimstančių ir kintančių muzikos reiškinių gausoje. Konservatorijos baigimo diplomai, kurioje visos 24 disciplinos buvo įvertintos aukščiausiu balu, – tai tik pirmas žingsnelis jo kruopščių analitinių studijų kelyje.

Nors muzikos kūrinių analizė kaip atskira muzikos teorijos šaka kūrinių struktūrai nagrinėti (vok. musikalische Formenlehre) susiformavo tik XIX šimtmetyje, A. Ambrazas analizės metodų formavimosi pradmenų ieškojo studijuodamas ir daug anksčiau parašytus J. A. Scheibės, J. Matthesono, H. Ch. Kocho, D. G. Türko veikalus. Pro jo akis nepraslydo A. Reichos ir J. B. Logier veikalai, kuriuose pirmą kartą jau konkrečiai plačiau aptartą muzikos formos problema. Natūralu, kad mokslininko dėmesį patraukė A. B. Marxas, savo veikalais (taip pat pirmą kartą) pademonstravęs grynai metodologinio pobūdžio koncepciją, pagrįstą struktūriniu principu, bei susistemines homofonines formas.

Statiškoji, pavadinta „nebylija“, forma-konstrukcija, forma-schema., be abejo, svarbi kūrinio analizės pusė. Ją A. Ambrazas išstudijavo H. Riemanno bei jo teiginius plėtojusių, tobulinusių ir oponavusių H. Leichentritto, S. Krehlio, E. Prouto, V. d'Indy, J. Reiso, S. Tanejevo, G. Katuaro darbuose. Tačiau mokslininkas ypač aktualizavo dinaminę kūrinio tapsmo pusę, atskleidė E. Kurtho ir B. Asafjevo darbuose: pirmojo – sąlygojamą melodijos judėjimo ir harmoninių santykių, antrojo – siejamą su emociniu tonusu, pavadintu labai plačiai traktuojama intonacija.

Dialektinio dėsnio veiksnumą formoje pagrindė V. Bobrovskio darbai, kuriuose į formą žvelgiama kaip į daugiaplanę lygių sistemą. Šioje sistemoje A. Ambrazas išskyrė formos funkcijų bei jų kintamumo aspektą.

Savaime aišku, kad sovietmečiu palankiausia dirva kuriant metodologiją buvo rusiški vadovėliai. A. Ambrazas iki šiol tebėra nepralenkiamas jų žinovas ir ekspertas. I. Sposobino, S. Skrebkovo, J. Tiulino kolektyvinis ir kiti iškiliausių Rusijos teoretikų vadovėliai buvo prieinamiausia darbinė literatūra savam vadovėliui. Kaupti patirtį padėjo ir pradėtas leisti periodinis mokslinių straipsnių rinkinys „Muzikinės formos klausimai“. Ypatingą reikšmę A. Ambrazas teikė V. Cukermano ir L. Mazelio veikalams. Kaip vieną svarbiausių bruožų juose išskyrė *kompleksinį* analizės pobūdį. Remiantis tokiu metodu, į kūrinio formą imta žiūrėti kaip į visų jos komponentų sąveikas ir plėtotę. Šis metodas, minėtų autorių sukurtas ir ištobulintas dar 1930 m., pakeitė tradicinius, vadintus muzikos formų kursais, kuriuose kūrinio forma buvo spraudžiama į vieną kurią schemą.

Nuodugnios požiūrių į analizės plėtrą ir raidą studijos, be to, ir paties mokslininko, interpretatoriaus pianisto įžvalgos suformavo nuostatą žvelgti į kūrinį *istoriniame* kontekste. Istorikumo principas tapo svarbiausias ne tik analizėje, bet ir kiekvienoje A. Ambrazo mokslinių interesų srityje. Šiai nuostatai tvirtėti padėjo Vakarų teoretikų pažiūros, nušviečiančios muzikos formavimo pokyčius atskiruose istorijos tarpsniuose. Vokiečių teoretikų H. Erpfo, H. Degeno, šveicaro G. Nestlerio vardai buvo neįprastai nauji rusiškosios teorinės rašytijos kontekste, kaip ir pati analizė, orientuota į istorinį muzikos formų dėsningumą vyksmą.

Prioritetinis istorikumo principas nulėmė ir vadovėlio sandarą, kurioje siekta tipologinį metodą sieti su chronologiniu. Apie principo svarbą primena ir emociškai pakylėtas J. Juzeliūno balsas: „[...] autorių kolektyvas, vadovaujamas m. k. doc. Ambrazo, visomis išgalėmis stengėsi, kad muzikos kūrinų analizė būtų gyvas kiekvienos epochos kūrybinio proceso atspindys“⁵ Tai citata iš įvadinio vadovėlio straipsnio, kuriame istorikumo principą siekiama projektuoti ir platesnėje erdvėje. Profesorius J. Juzeliūnas apžvelgia pasaulio muzikos kultūrų geografiją, skatindamas į muzikos kūrinį skverbtis esmingiau, įminti hermetiškai egzistavusių kultūrų panašumo mįslę. (Vėliau tokius imanentinius muzikos formavimosi procesus A. Ambrazas aktualizuos būsimejame muzikos teorinių sistemų kurse). Ši visuotinė idėja rado atgarsį vadovėlio tikslams pritaikytu masteliu. Greta Vakarų Europos kūrybos aptariami lietuvių bei moderniosios XX a. muzikos klausimai.

Besinaudojantys vadovėliu pastebėjo ir įvertino sėkmingai įdiegto metodo privalumus. Ne tik stilistinių epochų, bet ir kiekvienos formos raida nuo pat jos ištakų, pagaliau jos teorijos raida skatina matyti kūrinyje ne tik schemą, bet istorijos ženklą ir problemą. Ne vieną tokią kylančią problemą A. Ambrazas sieja su XIX a. muzikos teorijoje įdiegtu požiūriu į klasicizmo stiliaus homofoninės muzikos bruožus kaip į objektyvią muzikos mąstymo normą.

Požiūrių skirtumai aptariami tokiose pamatinėse temose, kaip periodas ar sonatos forma; atskira problema iškyla istoriškai laisvėjančių formų traktuotė, – nuomonės skiriasi nustatant jų kompozicinius tipus bei juos sisteminant. Oponuodami kai kurioms jų, vadovėlio autoriai suranda įtikinamų argumentų. Antra vertus, aukštai vertinamos teorijos, padedančios „[...] atskleisti esminius dėsningumus, formuojančius individualią muzikos kūrinio struktūrą“⁶

Istorikumas įsiskverbęs ir į sąvokų bei terminų sritį: nurodomi jų kūrėjai ir skirtinga traktuotė atskirais muzikos istorijos tarpsniais, taip pat paaiškinami jų vartosenos niuansai skirtingose kalbose.

Pažymėdama mokslinį darbo pobūdį, pirmoji vadovėlio recenzentė R. Mikėnaitė atkreipė dėmesį ir į tiesioginę veikalo paskirtį – jo praktinį taikymą. Atsižvelgdama į nepaprastai didelį vadovėlio informatyvumą (ir teorine, ir istorine prasme), ji numato galimybę lanksčiai taikyti tipologinį ir stilistinį metodus, pasirenkant išieitį tašku bet kurį jų⁷.

Profesoriui A. Ambrazui už šią mokslinio pobūdžio studiją, peržengusią pedagoginės paskirties leidinio rėmus, 1979 m. buvo paskirta Lietuvos valstybinė premija.

Dar rengdamas vadovėlių profesorius A. Ambrazas brandino idėją įdiegti istoriškumo ir kompleksiško principus ir į teorinių disciplinų dėstymą. Tokios pertvarkos principus pedagogas išdėstė 1971 m. V Pabaltijo muzikologų konferencijoje. Vėliau, 1973 m., jos nuostatas paskelbė žurnale „Советская музыка“ No 1 atspausdintame straipsnyje „Priartinti teoriją prie praktikos“. Vienu ydingiausių tradicinės mokymo sistemos momentų teko pripažinti muzikos teorijos reikalingumą tarsi sau pačiai. Ypač akivaizdžiai tai atsispindėjo harmonijos disciplinoje, grindžiamoje klasicizmo ir romantizmo mažoro-minoro funkcinės sistemos dėsniumais. Prie šios harmonijos tipinių modelių pratinus jau muzikos mokykloje, susiformavo požiūris į juos kaip į universalias, visiems laikams galiojančias taisykles, kaip į vienintelę teisingą muzikinio mąstymo logiką. Tad studentas turėjo perprasti, pasak profesoriaus, kažkokį „abstraktų, sąlyginį stilių.“ Ignoruojant istoriškai susiformavusių stilių dėsniumus, disciplinos buvo išdėstytos, neatsižvelgus į objektų istorinę seką: I–III semestre buvo dėstoma harmonija, IV–VII – analizė, o polifonija pradėdama tik V (–VII). Profesoriaus nuomone, problema nebus išspręsta vien tik sukeitus disciplinas vietomis. Esmingiausias konkrečios stilistinės epochos bruožas tebutų galima atskleisti žvelgiant į kūrinį kaip į susijusių elementų visumą – visais jo raiškos aspektais. Todėl profesorius pasiūlė sujungti polifonijos, harmonijos ir analizės dalykus į vieną discipliną. Juolab kad toks kompleksinis, istoriškumo principu paremtas kursas jau buvo išbandytas ne vienoje aukštojoje mokykloje. Buvusioje VDR jau buvo prigijusi tradicija dėstyti teorines disciplinas epochomis (jei ne sistemiškai, tai bent orientuojantis į tai); Leipzigo universitete – jungiant polifoniją ir harmoniją; Vengrijoje ir Maskvos Gnesinų pedagoginiame muzikos institute dar plačiau – jungiant teorines ir istorijos disciplinas; kompleksinis „monokursas“ buvo sukurtas ir sėkmingai funkcionavo Maskvos konservatorijoje. Keisti dėstymo nuostatas skatino ir naujais užsienio šalių vadovėliai. (Tarp jų prancūzų teoretiko A. Dommel-Diény mokymo sistema, išdėstyta knygų cikle bendru pavadinimu „L’harmonie vivante“ („Gyvoji harmonija“, Neuchâtel, 1958–1963.)

Muzikologinių disciplinų pertvarka buvo pradėta 1981 m. Naujoji disciplina buvo pavadinta muzikos kalba. Svarbiausiu kriterijumi periodizuojant muzikos istoriją, profesorius laikė garsų aukščio santykių tvarkos principą, susijusį su formavimo pobūdžiu. Juo remiantis programoje buvo išskirti trys periodai: **modalusis**, pagrįstas bažnytinėmis dermėmis, melodiniu funkcionalumu, **tonalusis**, pagrįstas mažoro-minoro dermėmis ir centro reikšmingumu, ir **šiuolaikinis** – XIX a. pab. – XX a. – nevienalytė tonacinė organizacija, įtraukiant į jos struktūrą visus 12 chromatinio garsaeilio garsų.

Nusistovėjus kurso programai, tuometinės katedros vedėjos G. Daunoravičienės iniciatyva buvo pradėtas rengti muzikos kalbos studijų vadovas. Prof. A. Ambrazas parengė tris skyrius apie baroko muzikos formas. Pateikiant bendruosius šio stiliaus formų sudarymo principus, tikslingiausia tegalėjo būti istorinė muzikos pokyčių traktuotė. Jų bendrąją esmę – savarankiškų muzikos formų dėsniumų radimąsi – A. Ambrazas išskėlė kaip epochinės reikšmės įvykį. Formavimo procesą labiausiai veikė tonaciniai-harmoniniai bei ritminiai ir teminiai veiksniai.

Greta esminių formos pokyčių atkreipiamas dėmesys į monoteminį formavimo būdą, jungiantį baroką su ankstesniais laikais. Estetinė baroko nuostata, paremta cikliško samprata, pateikiama istorinėje perspektyvoje, t. y. lyginama su klasicistinio judesio kryptingumu. Tokių orientuojančių laiko gairių kontekste preciziškiausiai aptariami baroko formų tipai, atsižvelgiama į jų genetines ištakas.

Ypač svarbi pati formų klasifikavimo raida, kai platesniame istoriniame kontekste išskiriami kiti prioritetai, tikslinami kriterijai nustatant kiekvienos formos vietą sistemoje. (Taip atsirado išplėtoti skyriai apie riturnelines ir vienadales formas, kurių nebuvo nei pirmajame vadovėlyje, nei 1980 m. Leningrado kvalifikacijos kėlimo fakultete perskaitytoje paskaitoje.)

Pateikdamas formų sisteminimo skirtybes, A. Ambrazas nurodo tinkamesnes, prigijusias ar prigysiančias dėstymo praktikoje. Nurodomi skirtingi ir atskirų formų traktavimo atvejai. Atkreipiamas dėmesys į sąlyginį arba dvejetainį kai kurių terminų vartojimą; pateikiami autoriai terminai. Nurodomos ir tokios formos atmainos, kurioms dar tebeieškoma funkcionalesnio pavadinimo (pvz., A. Ambrazas vieną tokių įvardija paprastąja vientisine, skliausteliuose patikslindamas – ištinio plėtojimo).

Teorinių disciplinų kaip tiesioginio studijų objekto dėstymo reformos, savaime suprantama, labiausiai reikėjo studijuojantiems muzikologijai. Be harmonijos, polifonijos, analizės, kurios buvo išdėstytos ir koordinuotos pagal stilistines epochas (kartu jas bandant derinti ir su muzikos istorijos dėstymu), profesorius

sukūrė ir pats ėmė dėstyti specialiuosius teorinius kursus – žymiausias praeities muzikos teorijos sistemas ir šiuolaikines muzikos teorijas.

Tokia reforma reikalavo ir atitinkamos teorinės bazės. Pirminiai šaltiniai ir apskritai užsienio kalbomis parašyti veikalai buvo sunkiai prieinami. Tad A. Ambrazas ir čia buvo pionierius. Siekdamas palengvinti muzikos teorinių sistemų ir specialiosios harmonijos studijas parengė trijų mokymo priemonių seriją: „Nuo Carlino iki Rymano“ (1980 m.), „Funkcinės teorijos klasikai“ (1981 m.) ir „XX amžiaus harmonijos teorija“ (1986 m.). A. Ambrazas neapsiribojo chronologine harmonijos teorijų seka. Jo metodologijoje kiekvienos epochos teorija pateikiama ne kaip išgryninto stiliaus schematinis modelis, o kaip istorinių permainų išugdyta nauja, kitokia, samprata. Kiekvienu atveju ji pateikiama ne tik teoriniame, bet ir estetiniame kontekste. Pvz., pirmojoje knygoje, aptariant bendrą Renesanso muzikos teorijos būklę ir atskirus jos aspektus (kontrapunkto teorijos susiformavimą, poslinkius dermės teorijoje, chromatikos ir su ja susijusio muzikinio derinimo klausimus), nurodoma, kad muzika buvo laikoma matematikos mokslo dalimi, o harmonija suprantama kaip materialumo ir idealumo pusiausvyra. Baroke atidžiai žvelgiama į ieškančio prieštaringojo J.-Ph. Rameau tyrinėjimus harmonijos srityje, kai tonacinė sistema pakeičiama modaline. Jo monistinė teorija nušviečiama kaip Švietimo epochos mechaninio materializmo atspindys, kiekvieną reikšmingą aiškinant fizine-matematine prigimtimi. Kartu atskleidžiamas ir muzikos teorijos dvilypumas, racionalistinių ir sensualistinių bruožų susipynimas susikūrus afektų teorijai. Šioje epochoje išskiriama ir generalboso (skaitmeninio boso) sistemos reikšmė harmoninės vertikalės struktūroms. Iškeliama temperacijos privalumai įtvirtinant tonacinę sistemą (pvz., J. F. Kirnbergerio metodas, laisvojo polifonijos stiliaus melodijų pynėse žvelgiantis akordo prioritetą ir sudarantis prielaidas kurti harmonijos teorijai)⁸.

Klasicizmo harmonijos formuojanti ir romantizmo spalvinė funkcija nepakankamai atsispindėjo šių epochų muzikos teorijos raidos dviejose kryptyse – teorinėje-spekuliatyvinėje ir praktinėje-akademineje. Pastaroji, struktūriškai ir izoliuotai nagrinėjanti harmonijos reikškingumus, profesoriaus vertinama kaip nesugebėjusi atskleisti jų esmės. Tuo tarpu abstraktus pobūdžio pirmoji – kaip mažiau pritaikoma mokymo reikmėms.

Kaip tradicinė mokykla buvo adaptuota ir toliau plėtojama Rusijoje, profesorius aptaria išskirdamas du skirtingų dėstytojų vadovėlius: P. Čaikovskio, teikiančių pirmenybę balsavadi – melodiniam pradui, ir N. Rimskio-Korsakovo – funkcinėi logikai.

Nepaisant atskirų epochų istoriškai sąlygojamo ribotumo, knygoje brėžiama ryškėjanti harmonijos mokslo linija – nuo Zarlino, davusio pagrindą Riemanno dualistinei teorijai, per Rameau, padėjusio pagrindus funkcinės harmonijos teorijai, nulėmusiai jos raidą. Antrojoje knygoje nušviečiamos funkcinės harmonijos koncepcijos – minėtoji dualistinė ir poliaristinė, A. Ambrazo vertinama kaip nuosekliausia ir gryniausia funkcinės mokyklos apraška. Profesorius pabrėžia ypatingą pastarosios, S. Karg-Elerto, teorijos reikšmę išplėtotos (chromatinės) tonacijos struktūros analizei. Trečiojoje knygoje išskiriamos trys harmonijos teorijos sistemos (R. Louiso ir L. Thuillès, A. Schönbergo bei H. Erpfo) atsižvelgus į jų mokymus vienijančią istoriškumo principą ir racionalią skirtingų praeities idėjų plėtotę. XX a. tonacijai tapus problemine kategorija, didelis dėmesys skiriamas jos dėsningumų aiškinimui.

Funkcinės bei moderniosios harmonijos idėjų sklaidą A. Ambrazas nušvietė ir lietuviškojoje muzikologijoje bei muzikos kūryboje. S. Karg-Elerto harmoninių idėjų stilistinius pėdsakus jis išvelgė J. Gruodžio, J. Banaičio, S. Šimkaus, B. Dvariono, o A. Hábos ketvirtatonių muzikos metodą – J. Kačinsko kūryboje. A. Ambrazas nudorė, kad Prahos konservatorijos profesoriaus O. Šino funkcinę sistemą išplėtojusią Riemanno teoriją, perėmė Lietuvos muzikos teoretikai Z. Aleksandravičius ir A. Daunoras.

Negalima nepaminti ir to milžiniško darbo, kuris buvo nuveiktas rengiant trilogiją: gausybės veikalų studijų, antologinės medžiagos atrankos, įvadinųjų pastabų apie svarbiausius aptariamąsias teorijos bruožus, išsamių tekstų komentarų, nuorodų į sąsajas su rusiškaisiais veikalais. Šiuo metu teorinių sistemų programa papildyta naujomis teorijomis ir metodais: R. Réti – pantonalumo, A. Milkos – funkcionalumo, Forte'o – seto. Be to, numatyta įtraukti Ballifo metatonalumo teoriją, lietuviškąsias O. Balakausko dvylikagarsės tonacinės struktūros (dodekatonikos) ir R. Janeliausko komponavimo principų teorijas.

Dauguma A. Ambrazo darbų buvo kaip pagrindas gilinantiems žinias doktorantūroje ar meno aspirantūroje. Reikšmingu studijų objektu tapo muzikos kūrinių analizavimo teorijos ir metodai. Šio kurso

programoje atskleidžiamas probleminis jo pobūdis, sąlygojamas kintančio istorijos žvilgsnio ir metodų įvairovės. Pradėjęs kursą afektų ir muzikos retorikos teorijomis ir jų taikymu baroko muzikos kūrinių analizei, jį baigia šiuolaikinės struktūralistinės analizės koncepcijomis (A. Forte'o seto teorija). Tarp ryškiausių analizės teorijų ir koncepcijų – H. Riemanno ir H. Erpfo; tarp atstovaujančių metodo prioritetui – V. Bobrovskio funkcinė, V. Cukermano ir L. Mazelio kompleksinė, H. Schenkerio redukcinė, G. Conuso metrotektoninė. Neapsiribojant koncepcijų plėtra, nurodomi ir jų skirtumai: tai Schönbergo ir Tiulino bei Riemanno ir Mazelio požiūrių priešprieša sintaksinės struktūros atžvilgiu; M. Kretzschmaro hermeneutikos metodo ir E. Hansliko koncepcijos skirtumai (pirmu atveju muzikos esmė atskleidžiama remiantis psichikos, pojūčių pirmenybe, antruoju – imanentiškai susiklosčiusia kūrinio struktūra).

Daug dėmesio skiriama stiliaus teorijai, kuri pati yra A. Ambrazo mokslinių interesų sritis. Didelis profesoriaus indėlis kuriant nacionalinio stiliaus teoriją ir tautinės mokyklos sampratą. Ypatingi, A. Ambrazo nuomone, G. Adlerio nuopelnai, ne tik pirmą kartą pagrindusio stiliaus sąvoką, bet ir laikiusio jį centrine muzikos istorijos kategorija. Ištikimas savo išankstinei metodologinei nuostatai A. Ambrazas akcentuoja G. Adlerio deklaruojamą stiliaus esmę kaip kūrinio konstruktyvių ypatybių visumą. Kartu profesorius atkreipia dėmesį ir į priešingas adleriškajam formalių kriterijų taikymui A. Scheringo ir rusų muzikologų J. Tiulino, E. Nazaikinskio, V. Meduševskio koncepcijas, paremtas ne tekstu, o kontekstu. Šiuolaikinę stiliaus sampratą, pagrįstą struktūrinės lingvistikos, informatikos, semiotikos duomenimis, sieja su su L. Meyerio, J. Nattiezo tyrinėjimais.

Siekdamas istorinės tiesos, profesorius visapusiškai studijuoja ne tik teorijų radimosi aplinkybes, bet ir jų gyvavimo galimybes. Atsižvelgiant į tai, nušviečiama sovietinėje erdvėje dirbtinai sukelta netolygi muzikos teorijos raida. Tarp tokių pavyzdžių nurodomos G. Conuso ir B. Javorskio teorijos, negalėjusios plisti dėl ideologinių valdančiųjų sluoksnių trikdžių. Primenama, kaip sunkiai skynėsi kelią į studijų programas Vakarų muzikos teorijos (pvz., O. Šino ar H. Schenkerio); pagaliau, kaip teko ir tiesiogiai nukentėti: Paryžiuje studijavęs J. Nabažas buvo apkaltintas kosmopolitizmu, nes naudojosi užsienio metodine literatūra.

Norint adekvačiau ir išsamiau nušviesti profesoriaus mokslinių interesų platumą, taip pat ir netiesiogiai su jo metodologija besisiejančius atliktus darbus, reiktų specialios studijos. A. Ambrazas – iki šiol mūsų nepralengtas muzikos teorijos tyrinėtojas – atvėrė mums istorinę daugiabalsumo raidos ir su ja susijusių dėsningumų panoramą. Toks visaapimantis žvilgsnis, jungiantis ir vidinius muzikos formavimosi principus, ir stilistiškai susiklosčiusias normas, ir tipologinį aspektą, ir dinaminę kūrinio traktuotę, ne tik reikšmingas metodologinis muzikos kūrinių analizės pagrindas. Tai ir prielaida tolesnei muzikos teorijos plėtotei, kurios turinį profesorius išreiškė kaip muzikos prigimties, struktūros ir funkcionalumo tyrinėjimą.

Iš esmės kintant muzikos kalbai, kuriantis naujiems tyrimo metodams, juolab perkeliama dėmesio centras į garso fenomeną, į patį garsą kaip vertybę, ir pats analizės žanras tampa vis labiau probleminis, istoriškai kintantis. Dar prieš pora dešimtmečių J. Cholopovas kėlė klausimus: kas yra analizė, koks jos santykis su analizuojamu dalyku, kokiais metodais galima pasiekti analizės tikslus⁹. Sukūrus audityvinės analizės modelį, atsirado ir dilema: muzikos analizė – ausimis ar akimis?¹⁰ Pagaliau F. Delalande išskėlė ir tokį klausimą, ar muzikos analizė – eksperimentinė disciplina?¹¹ (Įžvalgiai numatydamas kilnias problemas, A. Ambrazas dar savo pirmajame vadovėlyje įvertino pakitusią šiuolaikinio pasaulio muzikos situaciją. Jis teigė, jog „[...] vienas iš aktualiausių šiandieninės muzikos teorijos uždavinių yra apibendrinti sudėtingus procesus ir nuolat kintančius dar nenusistovėjusius reiškinius, būdingus šiuolaikinei muzikai“¹². Siekdamas padėti studentams **toliau** (išryškinta – *I.M.*) gilintis į muzikos kūrinių analizės studijas, profesorius A. Ambrazas savo dešimtimi knygų, daugiau kaip 150 mokslo publikacijų ir straipsnių įvairių šalių leidiniuose, pusšimtyje konferencijų Pabltijyje ir už jo ribų, parodė, kaip tą reiktų daryti.

Nuorodos

- ¹ V. Landsbergis, *Konceptualizmas muzikoje?*, Geresnės muzikos troškimas, 1990, p. 309.
- ² Ю. Холопов. Гармония. Теоретический курс. М., 1988, p. 4.
- ³ Ten pat, p. 256.
- ⁴ A. Ambrazas, *XX amžiaus harmonijos teorija*, 1986, p. 4.
- ⁵ *Muzikos kūrinių analizės pagrindai, V.*, 1977, p. 17
- ⁶ *Ibid.*, p. 471.
- ⁷ R. Mikėnaitė, *Muzikos teorijos veikalas*, Kultūros barai, 1978, Nr. 4, p. 64.
- ⁸ Į A. Ambrazo siūlomą dėstyimo reformą atkreipė dėmesį M. Etingeris, keldamas klausimą apie modalinės harmonijos sampratos taikymo ribas (M. Этингер, *Раннеклассическая гармония*, Москва, 1979, с. 36).
- ⁹ К проблеме музыкального анализа, *Проблемы музыкальной науки*, т. 6, Москва, 1985.
- ¹⁰ S. Yizhak, *Analyse musicale: par l'oeil ou par l'oreille?*, *Analyse musicale*, No 1, Paris, 1985.
- ¹¹ Ten pat, No 3, 1991, p. 11–20)
- ¹² *Muzikos kūrinių analizės pagrindai, V.*, 1977, p. 38.

Contribution of Algirdas Ambrazas into Methodology of Teaching Music Theory

Summary

The principal of historicity – the basic methodological principle of the teaching of music theory employed by A. Ambrazas. It serves as the basis for the activities of the professor as a the basis for the activities of the professor as a pedagogue and scientist in the process of training a professional musicologist and developing an integrity of intellectual and sensitive consciousness obligatory to possess by a performer. A. Ambrazas conceptually purposeful and disciplined methodology was consistently implanted into the spheres that need the greatest attention in the Department of Music Theory at the Lithuanian Academy of Music.

When in 1968 he was invited to teach at the Lithuanian State Conservatory, he began to fundamentally solve the issues from the very first days concerning the work of the department. Today, there is every reason to state that the activities of specialists- musicologists that matured for several decades are inseparable from A. Ambrazas' pioneering mission.

A. Ambrazas is a pioneer in more than one field of methodology. Taking into consideration that the analysis of musical works is a particularly favourable sphere for the formation of a fair as possible theoretical view point on the unfolding of the essence of a musical work, he published the textbook "Basics of the Analysis of Musical Works" (1977). Today, his textbook has not lost its status as a permanent aid in the studies of analysis.

In the textbook the capacity of the historicity principle unfolds itself in several aspects. The author reviews the path of the analysis of musical works, i. e. the path of the formation of independent science, together – methodological differences in the process of its formation as well as historically undergoing changes of the treatment of perceptions. The structure of the textbook shows associations of a typological method with that of chronological. The textbook thoroughly explored in a historical context stimulates to see not only a mere scheme but also the sign of history and problem. In 1979, A. Ambrazas was awarded the Lithuanian State Prize for this scientific work, which has overstepped the bounds of the publication for a purely pedagogical purpose.

The methodological principles presented in the textbook were enriched in the further activities of the scientist. Another innovatory step – a fundamental restructure of theoretical subjects through the principles of historicity and complexity. It was not only historical logic that the old order of presentation contradicted. Taking into account the spontaneous meaning of each stylistic epoch, the problem was posed by the outlook on the Classicism epoch norms of musical idiom as a logic of musical thinking which should be universally applied. The mentioned outlook was adapted in the theory of the analysis of music as early as the 19th century. Observing the principal that the salient features of a specific stylistic epoch can be disclosed only looking upon the work as the wholeness of related elements in all the aspects of expression, the professor proposed to unite the subjects of polyphony, harmony and analysis into one discipline. The new course had three large periods – preclassical, Classicism-Romanticism and the present-day. The discipline proper was named by way of musical idiom. The realization of the reform started in 1981.

When the course programme settled into shape, a group of musicologists began to prepare a textbook of musical idiom at the initiative of the head of the Department G. Daunoravičienė. A. Ambrazas wrote three chapters about the forms of Baroque music. A general essence of Baroque changes connected with tonal-harmonic, thematic, rhythmical factors is interpreted as an event of epochal significance. The forms are elucidated in the light of genetic origin. In the development and expansion of theoretical outlooks, the professor also distinguishes the evolution of the classification of forms. When perfecting the criteria of the system suitability for practice, he shows his respect not only for the values of the epoch but also for the contribution of their perfections to the science of music. A. Ambrazas, carrying out a theoretical practice reform for musicologists, created a cycle of theoretical courses, theoretical systems of music, the theories on contemporary music, paying a particular attention to the history and theory of a sonata form. A series of works on the history of musicology prepared by the professor – "From Zarlino to Riemann" (1980), "The Classics of Functional Theory" (1981) and "The 20th century Theory of Harmony" (1986) was a great contribution to the sphere of the creation and strengthening of a theoretical basis for these disciplines. The object of this work – a theory of harmony, disclosing its development from the embryos of J. Zarlino's counterpointal theory to the German systems of musical theories significant in the formation of the present-day perception of harmony. A. Ambrazas' texts and his commentaries – a priceless aid which makes possible to gain a deeper insight into the problems concerning the thinking of epochal music.

Book I concerns itself with the formation and development of the harmony theory up to the end of the 20th century. Book II explores the emergence of functional theory and its two basic conceptions of its evolution – dualistic and polar. A. Ambrazas has accentuated a particular importance of the latter – S. Karg-Elert's theory for the analysis of the expanded (chromatic) structure of tonality. Book III deals with the three singled out systems of harmony theory (those of R. Louis – L. Thuille, A. Schönberg, H. Erpf), taking into consideration the historicity principle and the rational expansion of different ideas of the past, which bring their ideas into unity. Due to the fact that the 20th century tonality became a problematic category, the professor is greatly attentive to the elucidation of its regularity.

On the basis of this trilogy, A. Ambrazas has prepared a programme for those who study for their doctorate or a degree in art. The programme apart from the thoroughly studied, known theoretical systems, the analyses of musical works and the course on its methods also includes some basic West European theories less known in Lithuania. A great attention is paid to the theory on musical style. It is meaningfully complemented with the musical theory on national style worked out by the professor.

Other musicological works are closely associated with A. Ambrazas' teaching methodology – those by the author of books and articles, an expert and editor of scientific works including his collaboration in international activities concerning the dissemination of scientific achievements.

A. Ambrazas – one of the most intellectual figures on the scene of Lithuanian musicologists, whose voice was heard and is highly appreciated beyond the bounds of our country.

Metodologija muzikai pažinti. Algirdo Ambrazo indėlis į muzikos teorijos dėstymo metodologiją

Santrauka

Istoriškumo principas – pagrindinė A. Ambrazo muzikos teorijos dėstymo metodologinė nuostata. Jo paremta visa profesoriaus – kaip pedagogo ir mokslininko veikla, rengiant profesionalų muzikologą ir ugdant atlikėjui būtiną intelektualios bei jausminės sąmonės vientisumą. Konceptualiai tikslinga ir disciplinuota A. Ambrazo metodologija buvo nuosekliai diegiama į labiausiai reikalaujančias dėmesio Lietuvos muzikos akademijos Muzikos teorijos katedros sritis.

1968 m. pakviestas dėstytoju į Lietuvos valstybinę konservatoriją, nuo pat pirmųjų dienų ėmė fundamentaliai spręsti katedros darbo problemas. Šiandien pagrįstai galima teigti, kad kelis dešimtmečius brandintų muzikologijos specialistų veikla neatsiejama nuo A. Ambrazo įvykdytos pionieriškos misijos.

A. Ambrazas – ne vienos metodologijos srities pionierius. Atsižvelgdamas į tai, kad muzikos kūrinių analizė ypatingai palanki sritis formuoti kuo teisingesnį teorinį požiūrį muzikos kūrinio esmei atskleisti, parengė *Muzikos kūrinių analizės pagrindų* vadovėlį (1977). Šis vadovėlis ir šiandien yra nuolatinis analizės studijų pagalbininkas.

Istoriškumo principo veiksniumas vadovėlyje atsiskleidžia keliais aspektais. Apžvelgiamas muzikos kūrinių analizės – kaip savarankiško mokslo formavimosi kelias, kartu – metodiniai skirtumai jam formuojantis ir istoriškai kintančios sąvokų traktuotės. Vadovėlio sąraangoje tipologinis metodas siejamas su chronologiniu. Istoriniame kontekste kompleksiskai analizuojamas kūrinys skatina matyti jame ne vien schemą, bet ir istorijos ženklą ir problemą. Už šią mokslinio pobūdžio studiją, peržengusią grynai pedagoginės paskirties leidinio rėmus, 1979 m. A. Ambrazui paskirta Lietuvos valstybinė premija.

Vadovėlio metodologinės nuostatos skleidėsi tolimesnėje mokslininko veikloje. Kitas novatoriškas žingsnis – fundamentali *teorinių disciplinų pertvarka* istoriškumo ir kompleksiskumo principais. Senoji jų išdėstymo tvarka prieštaravo ne tik istorinei logikai. Atsižvelgus į kiekvienos stilistinės epochos savaimingą reikšmę, problemą kėlė dar XIX a. muzikos analizės teorijoje įdiegta pažiūra į klasicizmo epochos muzikos kalbos normas kaip į universaliai taikytiną muzikos mąstymo logiką. Laikydamasis nuostatos, kad esmingiausias konkrečios stilistinės epochos bruožus tebtūt galima atskleisti, žvelgiant į kūrinį kaip į susijusių elementų visumą – visais raiškos aspektais, profesorius pasiūlė sujungti polifonijos, harmonijos ir analizės dalykus į vieną discipliną. Naujajame kurse buvo išskirti trys stambūs periodai – ikiklasikinis, klasicizmo-romantizmo ir šiuolaikinis. Pati disciplina pavadinta muzikos kalba. Reforma pradėta vykdyti 1981 m.

Nusistojus kurso programai, katedros vedėjos G. Daunoravičienės iniciatyva buvo pradėtas rengti muzikos kalbos vadovėlis. A. Ambrazas parengė tris skyrius apie *Baroko muzikos formas*. Bendroji Baroko pokyčių esmė, susijusi su tonaciniais-harmoniniais, teminiais, ritminiais veiksniais, iškeliami kaip epochinės reikšmės įvykis. Formos nušviečiamos

atsižvelgiant į jų genetines ištakas. Teorinių pažiūrų raidoje ir plėtotėje išskiriama ir formų klasifikavimo raida. Tobulindamas sistemos tinkamumo praktikai kriterijus, profesorius išlaiko pagarbą ne tik epochos vertybėms, bet ir jų puoselėtojų indėliui į muzikos mokslą.

Vykdant muzikologų teorinio lavinimo reformą, paremtą istoriškumo ir kompleksiško principais, A. Ambrazas sukūrė *teorinių kursų ciklą* – muzikos teorines sistemas, šiuolaikines muzikos teorijas, ypatingą dėmesį skirdamas sonatos formos istorijai ir teorijai. Kuriant ir stiprinant teorinį šių disciplinų pagrindą, reikšmingu indėliu tapo profesoriaus parengta *muzikologijos istorijos darbų serija* – „Nuo Carlino iki Rymano“ (1980), „Funkcinės teorijos klasikai“ (1981) ir „XX amžiaus harmonijos teorija“ (1986). Šio darbo objektas – harmonijos teorija, nušviečianti jos raidą nuo užuomazgų G. Zarlino kontrapunkto teorijoje iki vokiškųjų muzikos teorijos sistemų, reikšmingų formuojant šiuolaikinę harmonijos sampratą. Autorinių tekstų antologija ir paties A. Ambrazo komentarai – neįkainuojama pagalba, gilinantis į epochos muzikos mąstymo problematiką.

I knygoje nušviečiamas harmonijos teorijos susiformavimas ir raida iki XIX a. pabaigos, II-je – funkcinės teorijos atsiradimas ir dvi reikšmingos jos raidos koncepcijos – dualistinė ir poliaristinė. A. Ambrazas pabrėžė ypatingą pastarosios – S. Karg-Elerto teorijos reikšmę išplėtotos (chromatinės) tonacijos struktūros analizei. III knygoje išskiriamos trys harmonijos teorijos sistemos (R. Louiso-L. Thuille, A. Schönbergo, H. Erpfo), atsižvelgus į jų mokymus vienijantį istoriškumo principą ir racionalią skirtingų praeities idėjų plėtotę. XX a. tonacijai tapus problemine kategorija, didelis dėmesys skiriamas jos dėsningumų aiškinimui.

Šios trilogijos pagrindu A. Ambrazas parengė programą gilinantiems žinias doktorantūroje ir meno aspirantūroje. Programą sudaro ne tik giliai išgvildentos jau žinomos teorinės sistemos bei muzikos kūrinių analizės ir jos metodų kursas, bet ir reikšmingiausios mažiau žinomos Lietuvoje Vakarų valstybių teorijos. Daug dėmesio programoje skiriama muzikos stiliaus teorijai. Ją prasmingai papildė ir paties profesoriaus sukurta nacionalinio muzikos stiliaus teorija.

Su A. Ambrazo dėstyto metodologija siejasi ir kiti muzikologijos srities darbai – knygų ir straipsnių autoriaus, mokslo darbų eksperto ir redaktoriaus, taip pat bendradarbiavimas tarptautinėje mokslo pasiekimų sklaidos veikloje.

A. Ambrazas – vienas intelektualiausių balsų Lietuvos muzikologų pasaulyje – išgirstas ir aukštai vertinamas ir už mūsų šalies ribų.

Algirdas Ambrazas – enciklopedistas ir publicistas

Nemaža dalis šios dienos vyresniosios lietuvių muzikologų kartos atstovų yra stebėtinais visapusiški – Vytautas Landsbergis, Ona Narbutienė, neseniai mus palikęs Adeodatas Tauragis, Jonas Bruveris, Juozas Antanavičius ir šios konferencijos pagerbiamas Algirdas Ambrazas. Iš jų nemaža dalis yra enciklopedinio tipo asmenybės. Jei A. Tauragis garsėjo kaip nepamainomas istorinių faktų ir pačios muzikos žinovas, tai profesorius Ambrazas – plataus teorinių reiškinių spektro sisteminiu suvokimu. Neatsitiktinai jie yra ir vieni pagrindinių šiandien leidžiamos „Muzikos enciklopedijos“ darbininkų.

Algirdas Jonas Ambrazas pamažu tampa muzikologijos profesoriaus įvaizdžiu. Jis pirmiausia prisimenamas, kai reikia konsultacijos muzikos teorijos klausimais, kai ginamos disertacijos, svarstoma tolesnė muzikos mokslo ateitis ir t.t., ir t.t. Ilgą laiką jo svajota apie galimybę ilgiau pasėdėti prie rašomos naujos knygos, bet, deja, kiekvieną dieną jo reikėdavo įvairiuose posėdžiuose – Muzikos teorijos katedroje (kuriai jis vadovavo dvi kadencijas, 1987–1998 metais), Senate, Kolegijoje, Lietuvos Mokslo taryboje ar Kompozitorių sąjungoje. Jis buvo įkalbėtas kuruoti naujai įsteigtą Muzikos akademijos Muzikologijos institutą, tiesa, dar kuklų, bet turintį tapti šios mokslo šakos varikliu.

Nuo pirmosios enciklopedijos, sumanytos prancūzų filosofų, mokslininkų ir literatų, suburtų Denis Diderot, jau praėjo ketvirtis tūkstantmečio, tačiau pasaulyje dar daugybė tautų neturi ne tik atskirų sričių, bet ir bendrųjų enciklopedijų. Lietuvos muzikų visuomenė trečiąjį tūkstantmetį pasitiko išleisdama pirmąjį „Muzikos enciklopedijos“ tomą, o po trejų metų štai turime ir antrąjį¹. Prie jų spartesnio pasirodymo itin daug prisidėjo profesorius A. Ambrazas. Jeigu atskirus nesudėtingus straipsnelius gali rašyti daugelis, tai visumą apimančių skvarbų žvilgsnį turi toli gražu ne kiekvienas.

Prof. A. Ambrazui teko atsakingiausias vyriausiojo redaktoriaus baras, aprėpiantis ir strateginius leidinio modelio formavimo uždavinius, ir temų struktūrinio medžio sudarymą, ir, pagaliau, atskirų definicijų formuluočių tikslinimą. Muzikologo nuosekliai peržiūrėta abiejų tomų visa teorinė medžiaga, daug rašyta paties. Tokiu pačiu principu jis tvarko ir kitų autorių tekstus, „prasibraudamas“ pro visus brūzgynus, papildydamas, paaiškindamas. Jeigu Profesorius peržiūrėjo tekstą, gali būti ramus – viskas bus sužiūrėta. Enciklopedijos redaktorių grupės vyresnioji redaktorė Birutė Žalalienė vyriausiąjį leidinio redaktorių apibūdina kaip be galo pareigingą: „Jeigu mato, kad stinga straipsnio, sako: ‘aš gal parašysiu’. Jaučia atsakomybę už savo prisiimtą barą, nuolat tuo susirūpinęs, dirba ne tik savo konkrečioje srityje – jei reikia, atneš ir portretą ar plokštelę.”²

Pažindami profesorių turbūt nesunkiai įsivaizduotume, kad enciklopedija jam daugiau yra pareigos nei meilės vaisius, bet jis jos nenusimeta ir kantriai stumia pirmyn. Enciklopedija natūraliai gulo į dienotvarkę kaip viena pagrindinių jo vadovaujamo Muzikologijos instituto darbo kryptių ir tam tikrais momentais (ypač artėjant prie eilinio tomo pabaigos) ši šalutinė darbo sritis tampa dominante. Rašęs Lietuviškajai tarybinei enciklopedijai, Mažajai lietuviškajai tarybinei enciklopedijai, Tarybų Lietuvos enciklopedijai, Suomijos muzikinei enciklopedijai, Muzikos enciklopedijai ir turėdamas patirties, net ir įsivyravus pesimistinėms, pasidavimo nuotaikoms, jis į šią pareigą žiūri be jokio skepticizmo, suprasdamas, kad kažkada vis tiek turės būti pirmasis blynas.

Pirmiesiems dviem lietuviškosios „Muzikos enciklopedijos“ tomams profesorius parašė 156 straipsnius, iš jų 20 yra stambūs, o 19 rašyti su bendraautoriais. (Čia neįskaiciuoti jau parašytieji trečiajam tomui.) Tarp jų rasime sudėtingus straipsnius apie antikos muzikos teorinę sistemą, bažnytines dermes, metrotektonizmą, muzikos formą, muzikos kalbą, muzikos kūrinų analizę, muzikos sistemą, muzikos stilių, muzikos teoriją, neofolklorizmą ir pan. Daugelis šių temų nėra lengvai perkeltos iš kitų enciklopedijų. Jas profesorius yra permąstęs rengdamas muzikos teorinių sistemų kursą, nušlifavęs ilgametėje pedagoginėje praktikoje.

Vartant profesoriaus parašytų straipsnių sąrašą kartais darosi apmaudu, kad tokios kvalifikacijos mokslininkas kartais turi užsiimti visiškai elementariais dalykais, nes kažkas laiku neatlieka darbo ar nusprendžia, jog dirbti enciklopedijai visiškai neapsimoka. Pagalvojau, kad per visus trisdešimt metų, tiek

pažįstu profesorių, žodžio „neapsimoka“ iš jo lūpų neteko išgirsti. Jam matas yra lietuvių muzikos kultūra, o ne centai ar litai. Lygiai taip pat profesorius neišmoko atsiriboti ir dalį funkcijų perleisti kitiems. Jis ligi šiol kaip mokinukas smulkiai protokoluoja visus posėdžius, žinodamas, kad kiti ne taip atidžiai pažvelgs į svarstomus klausimus ir vėliau jis, ko gero, negalės atkurti tos medžiagos. Užtat visi kiti gali sėkmingai šia profesoriaus talpykla pasinaudoti. Taigi Literatūros ir meno archyvas, jau disponuojantis dalimi profesoriaus rankraščių, ir ateity pasipildys ne vien su profesoriaus asmeniu susijusia kolekcija.

Rašant enciklopediją ypač vertinga savybė (matyt, atėjusi iš pedagogo patirties) – sugebėjimas iš bet kokio teksto išžvejoti racionalią mintį ir sukonstruoti nuoseklų, logišką dėstymo karkasą. Enciklopedijos tekstams, kaip žinia, būtinas lakoniškumas ir preciziškas formulavimas. Čia neišvengiami glaudūs saitai su kalbininkais. Stebėtina, bet lemtingos aplinkybės dovanojo net brolių lituanistą – prof. habil. dr. Vytautą Ambrazą. Nuolatinis kalbos trenžas vyksta ir daugiamėčiuose kassavaitiniuose Muzikos terminijos komisijos posėdžiuose su habil. dr. Vytautu Vitkausku, tikslinant seniai vartojamus ir siūlant naujus muzikos terminus, rengiant jų žodyną.

Tam, be abejonės, praverčia ir kitų kalbų (prancūzų, vokiečių, lenkų, rusų, anglų) mokėjimas, ne tik padedantis naudotis originalia muzikologine literatūra, enciklopedijomis, bet ir atskleisti atskirų terminų genezę bei vartoseną skirtingose teorinėse mokyklose. Atsiranda idėjų, koku keliu einant galima būtų logiškai įterpti naujus terminus į jau esamą lietuviškos terminijos sistemą, išlaikant sąsajas su jau susiklosčiusiu skirtingu teorinių mokyklų palikimu, jų kryžiuimosi atskirais Lietuvos istorijos etapais pasekmėmis.

Enciklopedinis tikslumas ir nepaprastai platus akiratis labai aiškiai matyti ir publicistikos darbuose, kai perskaičius straipsnį nekyla jokių klausimų. Kartu profesorius visada iškelia ir gina tai, kas jam iš tikrųjų atrodo svarbu. Todėl ne vieną straipsnį yra parašęs ne redaktorių spiriamas, o savo pilietiškos pareigos vedinas.

Nors profesoriaus darbų pagrindinė kryptis mokslinė, o pagal aprėpiamų darbų barą jis kartais vadinamas lietuviškuoju Cholopovu, jam nebūdinga sausa ir sterili kalba. Profesorius yra pilnas polėkio ir tą gali pajusti ne tik keliaudamas kartu į konferencijas ar šiaip bendraudamas, bet ir, tarkim, skaitydamas poetišką straipsnį apie Oskaro Milašiaus kapo lankymą Prancūzijoje. Ir pamatai, kiek vidinės šilumos ir elegancijos jame slypi.³

Pristatydamas prancūzų kompozitorių ir teoretiką Cloude'ą Ballifą, profesorius įdeda paantraštę: „muzikas, mąstytojas, žmogus“. Kaip pats vėliau prisipažino, šio nežinomo autoriaus darbas jį „sudomino ne tiek pačia skirtingų technikų sintezės idėja (vienaip ar kitaip ją kėlė R. Réti, J. Jasseras, H. Pfrogneris ir kt.), kiek profesionalių muzikos teoretikų knygoje retoku įsigilinimu į patį kūrybos procesą, muzikinės psichologijos ir estetikos problemas.“⁴ Ir nors mokslininko užduotis yra enciklopediškai išsamiai ir tiksliai pristatyti čia pat skelbiamo straipsnio autorių, jis neišvengiamai atskleidžia ir savo santykį su šiuo žmogumi (bendraujant „neigavo nė lašo tariamo orumo, juoba išdidumo“ – lyg būtų apie save pasakęs), nusako, kuo jam tas žmogus imponuoja. „Jį domina ne tik technologiniai komponavimo, „amato“ uždaviniai, bet ir platesnės meno problemos. Tai ir muzikos kūrinio egzistavimo būdas, garsinės medžiagos, laiko, judėjimo santykis; o dar plačiau imant – kūrybos prigimtis, prasmė ir esmė.“⁵

Kadangi straipsnis skelbtas Lietuvos istorinio lūžio metu, keliais sakiniais atskleidžiamas ir portretuojamojo požiūris į mūsų kraštą. Po tokios įžangos skelbiamą C. Ballifo tekstą norisi skaityti ne vien dėl pristatomos temos, bet ir kaip savo žmogiškosiomis vertybėmis suintrigavusio autoriaus mintis.

Publicistiką dažniausiai formuoja leidinių redakcijų pasirinktos kryptys ir atskirų redaktorių atkaklumas. Prof. A. Ambrazas yra paskelbęs 120 straipsnių lietuvių, rusų, vokiečių, prancūzų kalbomis, tarp jų yra nemaža dalis mokslinių. Jo publicistika gana įvairi – neretai tai švietėjiška veikla, atsiliepiamai į muzikos aktualijas, daugiausiai pasirodžius naujiems kūriniams. Kartais netikėtai prasiveržia polemikos sukeltos aistros. Tuo visai neseniai galėjome įsitikinti, kai spaudoje buvo suabejota Juliaus Juzeliūno kūrybos metodu ir įžeista kolegė Gražina Daunoravičienė⁶.

Kaip prisimena ilgametė „Kultūros barų“ redaktorė Irena Mikšytė, muzikologas „neapsiimdavo rašyti ką pasiūlysi (kaip kad kiti labiau žurnalistinės pakraipos muzikologai), rinkdavosi temą ir jai įsipareigodavo šventai. Darbą pristatydavo laiku, įvykdydavo išsamiai, nuosekliai ir redakcinio požiūriu nereikėdavo prie jo daug dirbti. Nors straipsnis kietai sucementuotas, bet kalba lanksti. Ambrazas visuomet mielai išklausedavo pastabas, galima būdavo susitart. Šiaip būdavo rimtas, santūrus, išlaikytas, nepašposausi“.⁷ Paklausta, ar

dažnai profesorius rodydavo iniciatyvą, I. Mikšytė pridūrė, jog pati buvusi perdėm iniciatyvi, o kad pats rodytų iniciatyvą – neprisimena.

Nors visada būdamas labai užimtas, Profesorius entuziastingai atsiliepia į naujų spaudos leidinių pasirodymą. Jo straipsnį matome pirmajame ir vieninteliam „Gaidos“ numeryje, viename iš pirmųjų „Krantų“ žurnalo numerių, „Muzikos baruose“. Pasak Rūtos Goštautienės (tuometinės „Krantų“ muzikos skyriaus redaktorės), A. Ambrazas iš tiesų labai gyvai reagavo į naują besiformuojančią terpę, lankydavosi „Krantų“ renginiuose, o po publikacijos apie Oskarą Milašį atsivėrė kaip visai kitas žmogus. „Sukrėtė absoliučiu romantizmu ir švelnumu, prustišku pastabumu ir daugialypumu. Iki tol jį įsivaizdavome kaip griežtą teoretiką. O ši publikacija atskleidė visai kitą jo pusę – smalsumą, platų kultūrinį akiratį. Su Prancūzija jį siejo stiprus ryšys, ta tradicija buvo artima, todėl kelios publikacijos atsirado jo paties iniciatyva. Dar ne viskas atverta, nes didesnė dalis veiklos išvengė kultūrinio rašymo. Tačiau dabar tas gyvybingumas man akivaizdus net teorinėse knygoose. Tuo metu dar buvo sovietmetis, ir žmonės buvo linkę atskirti privatų ir viešą gyvenimą. Namiškiai iš pradžių buvo priblokšti tokio atsivėrimo.“⁸ Profesorius ir pats šiek tiek abejojo, ar verta spausdinti, ar neišjuoks. Šiandien tai vėlgi atrodo jau visiškai kitaip.

Publikacija apie Cloude'ą Ballifą atskleidė, kad jam iš tikrųjų yra svarbi XX a. muzikos tradicija ir kad knygoje „Muzika ir dabartis“ gyvildenti klausimai nebuvo atsitiktiniai. Ir nors didžiosios profesoriaus temos – Juozas Gruodis ir Julius Juzeliūnas – laikui bėgant atrodo vis labiau istorinės, bet ir į jas profesorius pirmiausia žvelgė per to laikotarpio modernėjančių tendencijų prizmę.

Kartu A. Ambrazas nevengia populiariau pristatyti savo rimtųjų darbų ir niekada nepraleidžia progos, net ir kalbėdamas apie iš pažiūros visai kitus dalykus, priminti apie Gruodį, Juzeliūną – tiek giliai tą medžiagą žino ir yra į ją įsijautęs.

Šešiasdešimtmečio išvakarėse paklaustas apie publicistiką, jis taip atsakė: „Rinkausi tai, kam jaučiausi labiausiai tinkamas. Esu atidavęs duoklę publicistikai ir muzikos kritikai, bet dėmesys labiau krypdavo į fundamentalesnius darbus, esančius tarsi muzikos teorijos ir istorijos sandūroje. Ir dėl to per daug nesigailiu, nes jeigu būčiau nuėjęs publicistikos link, būtų buvęs pavojus „nusirašyti“, pereiti į paviršutinišką plotmę. Visuomenei daugiau būna naudos, kai publicistiniai straipsniai rašomi ne iš pareigos, o iš vidinio būtinumo. Kiekvienas save gerbiantis muzikas, esant reikalui, turi sugebėti parašyti kritinį straipsnį, tačiau turi teisę pasirinkti darbo barą pagal savo galimybes, kad nebūtų kraipomas pagal „valstybinį užsakymą““.

Publicistika nebuvo pats „kraštinis“ užsiėmimas. Profesorius prisipažįsta, kad apskritai jam „teko padaryti nemažai darbų, kurių lyg ir nematyti. Tai ne tik pranešimai užsienio konferencijose, bet ir ryšiai su kitų šalių muzikologais, gausi korespondencija. Teikiu informaciją apie natų leidinius, kūrinius, jų įrašus. Tai vėliau atsispindi užsieniečių knygoose, straipsniuose, radijo laidose. Šie mažai kam žinomi kontaktai, kaip pats vertinu, yra vienas svarbesnių barų, jie turėjo įtakos lietuviškos muzikos populiarinimui. Tik visa bėda, kad jie atima labai daug laiko – kol parašai, kol visus artikelius suderini. Panašaus pobūdžio buvo ir pirmasis šių (1994) metų darbas – Vytauto Landsbergio knygos (anglų k.) apie Čiurlionį recenzija svarbiausiam vokiečių kalba leidžiamam žurnalui „Musikforschung“¹⁰ Taigi ne tik sisteminei kūrinių analizei, bet ir šiems kasdieniams nematomiems darbams pamainą sunku bus rasti.

Kokį rašytinės veiklos barą benagrinetume, pastebėtume būdingą aiškią kalbą ir nuoseklų minčių dėstymą. Atsimenu, studijuojant net būdavo šiek tiek apmaudu, kad, profesoriumi iš mano vieno sakinio padarius dešimt, dingdavo visas minties paslaptinumas. Tuomet norėdavosi, kad tekstas turėtų tam tikrą poetinį daugiaprasmiškumą, ir tas atsiradęs aiškumas atrodydavo per paprastas, nesavas. Užtat paties profesoriaus tekstuose nereikia klaidžioti, kad užčiuoptum pagrindinę mintį. Ji nuosekli, paprasta, be prikišamos erudicijos. Kartais profesorius tarsi pasislepia už teksto, kad netrukdytų jo nuosekliai eigai. Svarbiau tiesa nei poetizmai.

Peržvelgęs muzikologo darbus, gali susidaryti vaizdą ne tik apie profesorių dominusias temas, bet ir apie ryškius gyvenamojo laiko požymius, ypač jei dar nesi praradęs sugebėjimo skaityti tarp eilučių. Štai čia dar turėta, ką pasakyti, bet sustota ar redaktoriaus sustabdyta, o ten vėlgi – nežinia kurio įdėtas perkūnsargis ar būtina ritualinė frazė, bet tai, kas norėta, vis tiek buvo pasakyta.

Profesoriui nebūdinga nihilistinė ar arogantiška žiūrėjimo „iš aukšto“ pozicija. Visuose reiškiniuose stengiasi pastebėti ir teigiamą grūdą. Bendraudamas jis kažkaip natūraliai, matyt, iš vidinės pedagoginės

pozicijos, laukia, kol pakils šalia esančių kolegų ar studentų žinių, profesionalumo lygis, gal prisimena ir kaip pats kopė į pasiektas aukštumas, todėl neslegia savo autoritetu, o prireikus labai taktiškai paremia iš šono.

Tų publicistikos darbų, be abejo, galėjo būti gerokai daugiau, nes visuose renginiuose, konferencijose, net posėdžiuose jis nepaleidžia plunksnos iš rankų, o užrašų knygučių ar šiaip pavienių lapų turi sukaupęs devynias galybes, bet visada ant kulnų lipa kiti reikalai. O kiek dar profesoriaus minčių yra jo kolegų, studentų, doktorantų darbuose. Paklaustas patarimo, jis visada dalijasi savo įžvalgiais samprotavimais, dažnai dėl kitų autorių straipsnių ar stambių darbų redagavimo į šalį nustumia savo rašomą knygą ar studiją. Jis visada randa laiko ir yra dėmesingas. Tad visų mūsų labai tegul likimas to laiko jam atseikėja dar daug daug.

Nuorodos

- ¹ *Muzikos enciklopedija A–H*. Lietuvos muzikos akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2000.
Muzikos enciklopedija I–N. Lietuvos muzikos akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2003.
- ² Iš autorės pokalbio su B. Žalaliene 2004 04 13.
- ³ Ambrazas A., Gėlės ant Milašiaus kapo, *Krantai*, 1989, Nr. 3, p. 6–13.
- ⁴ Ambrazas A., Claude Ballif: muzikas, mąstytojas, žmogus, *Krantai*, 1991, kovas, p.49.
- ⁵ Ten pat, p. 50.
- ⁶ Ambrazas A., Gerbkime patys save, *Kultūros barai*, 2003, Nr.12, p. 22.
- ⁷ Iš autorės pokalbio su I. Mikšyte 2004 04 14.
- ⁸ Iš autorės pokalbio su R. Goštautiene 2004 04 16.
- ⁹ Metateorijos link, su A. Ambrazu kalbėjosi R. Gaidamavičiūtė, *7 meno dienos*, 1994 vasario 18.
- ¹⁰ Ten pat.

Algirdas Ambrazas – enciklopedistas ir publicistas

Santrauka

Nemaža dalis šios dienos vyresniosios lietuvių muzikologų kartos atstovų yra stebėtinai visapusiški – Vytautas Landsbergis, Onutė Narbutienė, neseniai mus palikęs Adeodatas Tauragis, Jonas Bruveris, Juozas Antanavičius, ir šios konferencijos pagerbiamas Algirdas Ambrazas. Iš jų nemaža dalis yra enciklopedinio tipo asmenybės. Jei Tauragis garsėjo kaip nepamainomas istorinių faktų ir pačios muzikos žinovas, tai profesorius Ambrazas – plataus teorinių reiškinių spektro sisteminiu suvokimu. Neatsitiktinai jie tapo ir vienais pagrindinių šiandien leidžiamos Muzikos enciklopedijos darbininkais.

Prof. A. Ambrazui teko atsakingiausias – vyriausiojo redaktoriaus baras. Jis aprėpia nuo strateginių leidinio modelio formavimo uždavinių, temų struktūrinio medžio sudarymo iki atskirų definicijų formuluočių tikslinimo. Muzikologo nuosekliai peržiūrėta abiejų tomų visa teorinė medžiaga, daug rašyta paties. Tokiu pačiu principu jis tvarko ir kitų tekstus, „išbrisdamas“ visus bruzgynus, papildydamas, paaiškindamas. Peržiūrėjus tekstą profesorius lieki ramus, kad ten tikrai viskas kaip reikiant. Birutė Žalalienė vyriausiąjį redaktorių apibūdina kaip begaliniai pareigingą. „Jeigu mato, kad stinga straipsnio, sako „aš gal parašysiu“. Atsakomybė už savo prisiimtą barą, nuolat susirūpinęs, jei reikia atneša iš kokios knygos išplėšęs portretą, ar plokštelę“.

Visuotinai žinoma, jog tarp profesoriaus darbų vyrauja mokslinė kryptis. Pagal aprėpiamų darbų barus jis kartais vadinamas lietuvių Cholopovu. Tačiau tai nereiškia, jog jam būdinga ypatingas kalbos sausumas ir sterilumas. Kad profesorius yra pilnas polėkio gali pajusti ne tik keliaudamas kartu į konferencijas ar šiaip žmogiškai bendraudamas, bet ir pvz. skaitydamas poetišką straipsnį apie Oskaro Milašiaus kapo aplankymą Prancūzijoje („Krantai“).

Publicistiką didele dalimi formuoja leidinių redakcijų pasirinktos kryptys ir atskirų redaktorių atkaklumas. Prof. A. Ambrazo publicistiką galima skirstyti į keletą sričių. Tai neretai švietėjiška veikla, atsiliepiamas į muzikos aktualijas, daugiausiai naujų kūrinių pasirodymo proga. Kartais netikėtai prasiveržia aistringas polemisto gaidas. Tuo visai neseniai galėjome įsitikinti kai spaudoje buvo suabejota Juliaus Juzeliūno kūrybos metodu ir įžeista kolegė.

Peržvelgus muzikologo darbų sąrašą gali ne tik susidaryti vaizdą apie dominusias temas, bet ir ryškius gyvenamojo laiko požymius.

Algirdas Ambrazas – an Encyclopedist and Publicist

Summary

Quite a big part of the present-day representatives of the Lithuanian musicologists belonging to an older generation are amazingly universal – Vytautas Landsbergis, Onutė Narbutienė, Adeodatas Tauragis, who has recently leftus, Jonas Bruveris, Juozas Antanavičius and Algirdas Ambrazas honoured at this conference. Among them rank some personalities of an encyclopedic type. If Tauragis was famed as an irreplaceable connoisseur of historical facts and music proper, Prof. Ambrazas – for systematic perception of a wide spectre of theoretical phenomena. It is not by chance that they became the main editorial board staff members of the Encyclopedia of Music published in Lithuania.

Prof. A. Ambrazas heads the most responsible section – he is the chief editor – which embraces from strategic goals concerning the formation of the publication's model, the working out of a thematic structural tree to the adjustment of individual formulations of definitions. The musicologist has thoroughly revised the entire theoretical material of both volumes and contributed to the publication. He also edits articles contributed by others, observing the same principle – to solve every “riddle”, complement, elucidate. If the professor looks through the text, be sure that everything is as it should be. Birutė Žalalienė characterizes the chief editor as greatly dutiful. “If he notices that they cannot do without one more article, he simply says” I could write myself”. He feels a strong sense of responsibility towards his duties – always preoccupied, in case of need is ready to bring a portrait torn off from some book, or a record”.

It is common knowledge that it is a scientific direction that dominates in the professor's works. According to the scope of activities, he is sometimes called Lithuanian Kholopov. It does not, however, mean that his language is greatly

dry and sterile. One can feel the professor's fantastic flight of thought not only travelling together to conferences or just communicating but also, say, reading a poetic article ("Krantai") about his visit to the cemetery in Paris, where Oskaras Milašius is buried.

Publicistic writing is to a great extent formed by the directions that editorial boards of publications follow and the perseverance of editors. The publicistic writing of Prof. A. Ambrazas can be divided into several spheres. In frequent cases it is of an educational character, a response to musical topicalities, mainly on the occasion of the appearance of new works. There are cases when all of a sudden a loud note of the passionate polemicist forces its way. Not long ago, we had a good opportunity to make sure of it, when some doubts about Julius Juzeliūnas' methods of work appeared in the press and a colleague was insulted.

The list of the musicologist's works witnesses not only the themes that were of interest to him, but also significant features of the period.

Muzika ir dabartis

Principas kaip pradinė idėja lietuvių naujojoje muzikoje

Prabėgus daugiau nei trims dešimtmečiams profesorius Algirdas Ambrazas knyga „Muzika ir dabartis“¹ ne tik neprarado savo aktualumo, bet yra viena aiškiausių ir logiškiausių mokymo ir pažintinių priemonių apie visą modernizmo muzikoje epochą. Parašyta tarybiniais metais, kai tokias temas paliesti apskritai reikėjo nemažos drąsos ir ryžto atlaikant milžinišką ideologinį ir psichologinį spaudimą, visus Glavlito laiptelius bei kantriai, dantis sukandus, išklausti kartais pačių absurdiškiausių ir nekompetentingiausių pastabų dažniausiai iš ne specialistų lūpų. Štai šiuo nedėkingu panašiams darbams laikotarpiu buvo parašyta ši puiki naujosios muzikos apžvalga. Stimulu ir pavyzdžiu jai atsirasti, anot paties profesorius, buvo Liongino Šepečio „Modernizmo metmenys“ (1967). Dėl laiko stokos nesileisiu į profesorius man papasakotas šios knygos pasirodymo aplinkybes. Tiesiog pabandysiu aptarti šiandien aktualias tendencijas, kurias savo knygoje apžvelgė profesorius, ir tarsi prisiderindama prie nūdienos lietuvių naujosios muzikos tendencijų bandysiu jas išplėtoti.

Viena vertus, tarybinėje aplinkoje kalbėti apie avangardą buvo apskritai pavojinga, tačiau ir nuolaidžiauti avangardo technokratinėms nuotaikoms buvo ne mažiau rizikinga: kiekvienu apžvalgos teiginiu knygos autorius rizikavo netekti gyvybės, o pati antologija – niekuomet neišvysti dienos šviesos. Todėl su minėtu reiškiniu plačiąją visuomenę muzikologas buvo priverstas supažindinti populiarių publikacijų būdu. Taip dienos šviesą išvydo knygos užuomazga buvo šešių straipsnių ciklas, 1966 m. atspausdintas „Tarybinio mokytojo“ laikraštyje pavadinimu „Šiuolaikinė muzika ir jos kalba“ bei „Žanro perspektyva“ (*Kultūros barai*, 1969, Nr.3).

Praeities ir dabarties sankirtos pakeitė kryptį, bet ne esmę. Išaugo įvairovė, bet giluminis muzikos turinys vis labiau asimiliavo fundamentaliausius komponavimo principus. Praeitį ir dabartį keitė formos, bet išlaikė principus kaip pradines idėjas, kurios, nebūdamos absoliučiai naujos, įvairiose epochose išaugo iš tų pačių šaknų. Kurti reiškia „duoti buvimą“², tačiau ne iš nieko.

Algirdas Ambrazas savo knygoje pastebi, kad „avangardo muzika atspindi ne esminius gyvenimo momentus, o tik kai kuriuos išorinius jo aspektus“, o „muzikos reikšmę, jos gyvybingumą nulemia ne garsų medžiaga, jos struktūra ar atskirų techninių priemonių panaudojimas, bet emocinio poveikio klausytojams jėga“.

XXI a. įsčiose įvairiuose menuose³ pastebime be galo daug sintetinių reiškinių. Jiems būdingos skirtingų menų, arba technologijų, implantacijos vienu į kitus. Naujoji lietuvių muzika (ta prasme) nėra išimtis. Jos kompozicinių struktūrų laukas labai įvairus ir margas, o muzikos kaip meno sąvokos interpretacijos beveik neturi ribų. Kaip ir galimybės, kurios yra beribės.

Asimilijuojantis gryniesiems tradiciniams muzikos komponavimo būdams, vis dažniau tampa aktualūs ne gryniesiems, bet išvestiniai kūrybos modeliai. Tuo tarpu archajinės (etninės) kūrybos pėdsakai, išlikę „ne kaip kūrybos modeliai, kuriuos galima atkartoti, sukuriant vis naują, bet į ankstesnius panašų kūrinių“⁴ yra aktualūs ir lietuvių naujajai muzikai. Atpažįstami esminiai etninės, avangardo bei religinės muzikos bendri principai (postūmio idėjos): minimalumas, išstetumas, pasikartojamumas, radikalumas.

„Mes matėme kaip palyginti trumpu laiku buvo perkainoti visi muzikinės kalbos principai, kurie kitados buvo laikomi nepajudinamais, – rašo profesorius. – Šiuolaikinės muzikos raida pakrypo kita kryptimi – ne didinant pastovaus aukštumo garsų skaičių, bet vystant kitus, klasikiniame muzikoje palyginti kukliai naudotus, muzikinės kalbos elementus“.

Ką iš tų principų (lot. *principium* – pradinė idėja) galėtume pastebėti šiandien lietuvių naujojoje muzikoje?

Aptarsime kai kuriuos vidinius lietuvių naujosios muzikos komponavimo reiškinius radikaliu, liaudišku ir religiniu aspektu. Atkreipsime dėmesį į avangardo, etninio bei sakraliojo principų sąveikas, išaugančias į profaninius, tradicinius ir globaliuosius reiškinius (žr. schemą).

Pažvelkime į kai kurias lietuvių naujosios ir etninės muzikos principų sąveikas.

Juolab kad profesorius A. Ambrazo knygoje liaudiškoji dimensija nuolat cirkuliuoja greta moderniosios muzikos pažyminių.

Vienas ryškiausių avangardo stilistikos atributų, be kurio beveik neįmanoma įsivaizduoti ortodoksinio avangardo, – tai dodekafonijos technika bei įvairios jos modifikacijos, organizuojančios atonaliąją muziką. Jos principas – „nepasikartojantys garsai“ nėra būdingas etninei lietuvių muzikai. Tačiau sonorikos (*sonore* – skambėti, gausti) apraiškos, kurios itin ryškios Antano Rekašiaus Simfonijose, iš principo giminingos skudučiuojamoms vokalinės kilmės sutartinėms. Foninis gaudesys tampa skambesio struktūra. Abiejų kūrybinis principas tas pats – pasikartojamumas. Aktualus lietuvių etninei muzikai ir aleatorikos principas – atsitiktinumas, žaidimas. Plačiau jų nenagrinėsime, nes šių principų pobūdis yra dalinis ir neapima viso kūrinio struktūros.

1. Apie konsonansus ir disonansus.

„Pagal skambėjimo sukeltą įspūdį, – rašo profesorius, – visi sąskambiai suskirstyti į dvi grupes – konsonansus (darnius) ir disonansus (nedarnius). Toks skirstymas labai sąlyginis, nes skambėjimo darnumo suvokimas daug priklauso nuo konkrečios epochos muzikos stiliaus, liaudies kūrybos tradicijų ir pan. Viduramžių teoretikai konsonansais tepripažino tik oktavos, kvintos ir kvartos intervalus: tuo tarpu jau senovinėse lietuvių liaudies daugiabalsėse dainose – sutartinėse iš gretimų tonų susidarę sekundiniai sąskambiai traktuojami kaip neabejotini konsonansai“.

Naujojoje lietuvių kompozitorių muzikoje sutartinės patyrė įvairių kompozicinių metodų invaziją: nuo tiesioginio citavimo iki lietuviškumo pažyminių muzikinių struktūrų vidiniuose dariniuose. Šiuo metu sutartinė tampa ne tik avangardo ženklu, bet ir sakralizuojamuoju elementu naujojoje religinėje muzikoje. Lietuvių naujojoje muzikoje turime pakankamai pavyzdžių, kai dainuojant ar grojant atliekami įvairūs judesiai – plojama, vaikščiojama: tai ir Algimanto Bražinsko choriniai ciklai, Vytauto Laurušo „ankstyvojo avangardo“ opusai bei Gintaro Sodeikos performansai, Antano Kučinsko, Antano Jaskos, Snieguolės Dikčiūtės, Giedriaus Puskunigio, Ramūno Motiekaičio garso ir judesio sąveika pažymėti kūriniai. Etninėje muzikoje „lietuviai XX a. pradžioje skudučiais pūsdami giedamąsias sutartines [...] jų nešoko, bet dažnai skudučiuodavo ne tik stovėdami, bet ir eidami“⁵. Tokį muzikavimą dažnai lydėjo šokis ar šiaip trypimas, plojimas. Tai rodo šitokio itin archajiško muzikavimo sinkretiškumą.

Lietuvių religinei muzikai sutartinė tapo sakralizuojamuoju ženklu Algirdo Martinaičio „Pietoje“ bei „Septynių stotelių Šventojo Pranciškaus knygoje“. Pastarojo kūrinio VI dalyje „Intakas“ trims sutartinės balsams ir lietuvių liaudies instrumentams (skrabalams, skudučiams, daudytei ir kt.) sutartinės principu nuosaikiai varijuojamos intonacijos C-H-G-D-Es⁶. „Akivaizdu, jog tai ne kas kita, kaip skiemenimis pučiamos dūdelės ritmo formulės įvardijimas, tam tikri žodiniai šūksniai, kurie [...] pavadinti įsimenamąja skiemenine-ritmine „notacija“. Kai kuriuose kūrinėliuose „notacijos“ vaidmenį atliko tam tikri žodeliai, pvz., „in – ta – ka“. Šituo stebėtis neverta, nes skudučių muzika – ne vien gamtos garsų pamėgdžiojimas, bet itin senoviška muzikos meno rūšis, atspindinti tikrovę, bet jos nekopijuojanti“⁷.

2. Akordų tercinė struktūra. Iki XIX a. pabaigos buvusi norma, kai kitaip sudaryti akordai iš viso buvo nepripažįstami akordais, o vadinami atsitiktiniais dariniais. Akordo funkcija – tai jo funkcija su kūrinio tonaliniu centru. Lietuvių naujojoje religinėje muzikoje susiduriame su visiškai decentralizuotais reiškiniais stambiose muzikinėse drobėse, pvz. Algirdo Martinaičio „Pietoje“, kurios visa struktūra tarsi tekanti sekundinės kilmės begalinė melodija. „[...] pamėgdžiojančiųjų grupės, lietuvių skudučių kūrinėliai išsiskiria polifonine struktūra, harmoninėje vertikalėje susidaranciais sąskambiais, pasižymi komplementiniu ritmu.“⁸. Būdingas jų derinės sandaros bruožas – sekundiniai sąskambiai⁹. Ar tai desakralizacijos pasekmė? Atsakymo ieškosime sakralumo apibrėžtyse, kurioms dalinę prasmę suteikė Popiežius Jonas Paulius II, išskyręs kontempliacinį pradą kaip vieną svarbiausių religinio kūrinio sakralumo pažyminių¹⁰. Taigi Algirdo Martinaičio kūrinyje pabrėžiamas sekundų vyravimas kaip vientisumo principas, vedantis į totaliąją kontempliaciją. Sakralizuojamieji segmentai formuojami iš istoriškai susiklosčiusių tradicinių religinės muzikos archetipų, etninės muzikos archajinių konstrukcijų bei naujosios technologijos atradimų. Ar tai globalaus mąstymo padarinys? O gal teisus profesorius, cituojantis XVII a. muzikos teoretiko Mersenne'o mintį, kad „ilgalaikė praktika paprastai išmoko laikyti švelniu ir maloniu tai, kas anksčiau rodėsi šiurkščiu ir nemaloniu; aš ne

kiek neabejoju, kad disonansiniai intervalai gali tapti maloniais...“ . Palauksime, kol laikas įveiks tai, kas dabar atrodo neįveikiama, ir panašius reiškinius mokslininkai įvardys tikraisiais vardais, įrodys naujas teoremas.

Belieka prisiminti gana aštrias praeito penkmečio diskusijas minėta tema, kai mūsų muzikologams teko į savo apžvalgas įtraukti pačias radikaliausias buvusio „underground'o“ kompozicijas. Štai tuo laikotarpiu Algirdo Ambrazo konsonanso ir disonanso apibrėžtys tapo vėl aktualios, tarsi savalaikiai, laiko patikrinti, nekategoriški, tačiau blaiivūs orientyrai.

3. Apie mikrotonus

Su Ryčio Mažulio opusais į lietuvių naująją muziką atėjo mikrotoninių kompozicijų pripažinimo laikas. Mažai kas abejoja tokios kūrybinės mąstysenos originalumu. Pvz., minėto kompozitoriaus kūrinyje „Cum essem parvulus“ Naujojo Testamento tekstu iš I šv. apaštalo Pauliaus laiško Korintiečiams „Himno meilei“, sakralizuojamuoju elementu tampa neuminės prigimties mikrotonų vibracijos, suponuojančios asketinės improvizacijos porūšį. Lotynų kalba, rečitacija, naudojamas kanoninis biblinio Žodžio ir muzikos sąveikos principas: 1 skiemuo – 1 nata veda mus į hebrajiškosios tradicijos ištakas, kai pirmosios krikščionių bendruomenės šį himną palydėjo gongų, cimbolų ir improvizacine *glossolalia* (himno be žodžių rūšimi). Iš tiesų verta prisiminti profesoriaus knygoje pateiktą garbaus lietuvių klasiko Juozo Gruodžio mintį šia tema: „Nors pustonų sistema dar neišnaudota, tačiau kai kam, tur būt, jau atrodo, kad pustonio muzika lyg per daug mozaikiška, lyg švelnesnės garsų linijos negalinti padaryti [...] Ketvirtatoniai diatoninei Europai, juo labiau Lietuvai, yra per daug svetimi [...] Smulkesnio tono padalinimo muziką gali sukurti tik muzikai, kilę iš tų tautų, kurių liaudis ketvirtatoniais arba dar smulkesnėm dalim tono dainuoja“.

Lietuvių etninėje muzikoje mikrotonai daugiausia išgaunami įvairiai derinant instrumentus. Tai – dūdelių derinimas, matuojant atstumą tarp vamzdelių rankos pirštais, arba jų parinkimas ir derinimas „iš akies“ ir „iš klausos“. Taip derindami instrumentus gauname mikrotoninius sąskambius. Etnomuzikologas akustikas Rytis Ambrazevičius atkreipė dėmesį į „darnos mikrotoniškumus tradiciniame lietuvių dainavime“¹¹. Turėdami galvoje vokalinio dainavimo instrumentinę prigimtį, susijusią su kai kuriais, šiuo atveju universaliais, komponentais kaip statika, kuri judrumą įgauna „nuokrypių“ dėka, panašius, nors netapačius procesus pastebime skudučiais atliekamoje etninėje muzikoje. Skudučių, suderintų didžiosiomis sekundomis, skirtumas tarp gretimų tonų nėra pusanthro tono (+-1,75)¹². Panašius procesus galime atsekti ir dainuojamose sutartinėse. Galėtume teigti, kad esame dviejų muzikos epochų, praeities ir dabarties, kompozicinių principų tapatumo akistatoje: etninės instrumentinės muzikos ir avangardo principas, iš tonų sąveikos išgaunant mikrotonus, yra tas pats, tačiau skiriasi ketinimų būdai: komponuojamasis avangardas yra sąmoningas kūrybos aktas, griežtai reglamentuotas ir apskaičiuotas, iš anksto prognozuojant baigtinį rezultatą. Tuo tarpu lietuvių etninėje muzikoje tas principas lieka laisvas, intuityvus, griežtai nereglamentuotas, turintis improvizacinio prado, gyvas ir priklausomas nuo atlikėjo bei instrumento teikiamų galimybių.

4. **Konkrečioji muzika** – dar viena ryški akistata tarp muzikos praeities ir ateities.

„Visa iki šiol skambėjusi muzika, – cituoja profesorius Šeferą, – naudojo nenatūralią garsų medžiagą, kuri buvo užrašoma simbolių pagalba ir galėjo egzistuoti tikrai atlikėjų dėka. Ši „abstrakčioji“ muzika esanti atgyvenusi ir turinti užleisti vietą vienintelei teisingai – konkrečiai muzikai, naudojančiai konkrečius gamtos garsus ir nereikalaujančiai nei natų užrašymo nei atlikimo.“

Lietuvių etninės muzikos principas, kai garsų išsidėstymo aukštis nėra svarbus, pvz., skudučiuojant, susilieja su sakralizuojamuoju, religinei muzikai būdingu elementu jau minėtame *Intakas* pavyzdyje iš Algirdo Martinaičio „Pietos“, kurio ištakos – gamtos garsų pamėgdžiojimas etninėje muzikoje. Tai dažnas biologinis elementas sakraliose muzikos kompozicijose.

Garso įtampos eksploatavimas, naudojant įvairius garso šaltinius, kai garsų išsidėstymo aukštis nėra svarbus, tačiau vyrauja garsų sambūvis, yra būdingas visiems trimis (etninės, sakralinės ir avangardo muzikos) kūrybinių ištakų principams. Ausiai malonias romantines melodijas čia pakeičia aštroki, savaimė susidarantys sekundiniai sąskambiai, garso įtampa ir askezė (pvz. Antano Jasenkos kompozicijos magnetofono juostai). Žinoma, skudučių muzikoje nerasime totalaus garso, „smegenis valančių obertonų“, kartais prašokančių žmogaus klausos galimybių biologines ribas¹³. Tačiau tai tėra XX a. pabaigos naujųjų technologijų padariniai, tuo tarpu kūrybinis principas išlieka tas pats.

Išvados

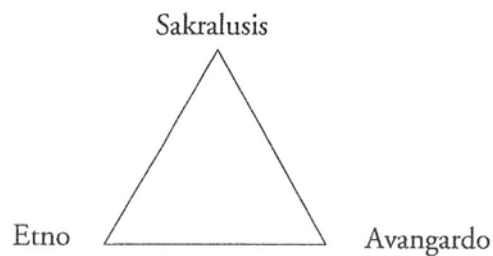
„Kas nulemia muzikos gyvybingumą?“ –straipsnių ciklo pabaigoje klausia profesorius Algirdas Ambrazas, nes „dogmatai, kurie buvo laikomi nepajudinami, griuvo.“ Ir atsako: „Muzikos reikšmę, jos gyvybingumą nulemia ne garsų medžiaga, jos struktūra ar atskirų techninių priemonių panaudojimas, bet emocinio poveikio klausytojams jėga. Todėl vertinant muzikos kūrinį negalima apsiriboti vien tik technine panaudotų priemonių analize – svarbu išsiaiškinti, kokį minčių ir emocijų krūvį jos neša, kiek jos padeda atskleisti kompozitoriaus sumanymą, kūrinio idėją“.

Taigi muzikos idėja, kompozicinių struktūrų judinamoji galia ir jos jėga, išlieka kūrėjo pasirinkimų erdvėje, neužleisdama vietos nuolat kintančiam laikui, veikiamam pasaulio madų bei nuomonių. Šitaip menininkas pajėgus peržengti kintančio laiko ribas ir nors šiek tiek priartinti nekintamosios būties akimirkas.

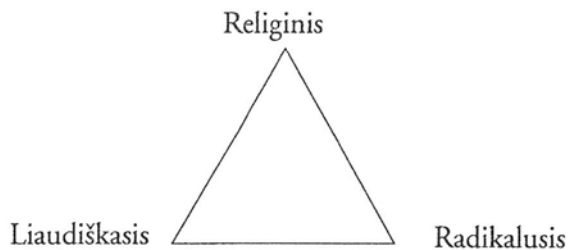
Schema Nr. 1

Muzika ir dabartis

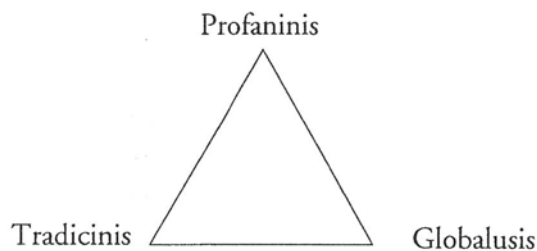
Principai:



Aspektai:



Reiškiniai:



Nuorodos:

- ¹ A. Ambrazas, *Muzika ir dabartis*, Šiuolaikinės muzikos etiudai, Vilnius: Vaga, 1969.
- ² *Katalikų bažnyčios katekizmas*. Lietuvos vyskupų konferencija, 1996, p.55.
- ³ R. Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, An introduction to happenings, kinetic environments and other mixed – means performances, The Dial Press, Inc., N.-Y., 1968.
- ⁴ A. Nakienė, Senasis lietuvių liaudies melodijų sluoksniš, *Tiltai*, 2001, Nr.8, Priedas: Baltijos regiono muzika Klaipėda, p. 26.
- ⁵ *Lietuvių liaudies instrumentinė muzika*, sud. S. Paliulis, Vilnius, 1959, p. 129.
- ⁶ V. Tumasonienė, Šventasis Pranciškus Asyžietis lietuvių šiuolaikinėje muzikoje, *Tiltai*, 2001, Nr. 8, Priedas, p. 162.
- ⁷ R. Žarskienė *Skudučių tipo instrumentai ir jų funkcionavimas Šiaurės Rytų Europoje*, daktaro disertacija. Vilnius, 1999, p. 116, 127.
- ⁸ J. Juzeliūnas, *Akordo sandaros klausimu*, Kaunas, 1972.
- ⁹ J. Antanavičius, Apie lietuvių muzikos stilių įvairovę, *Muzika*, 6, V.,1986.
- ¹⁰ Jonas Paulius II, *Internacionaliniam jaunimo orkestrui*, 1989, p. 18.
- ¹¹ R. Ambrazevičius, On Non – tempered Scaling in Lithuanian Traditional Singing, *Tiltai*, 2001, Nr. 8, Priedas, p. 20.
- ¹² D. Cope, *New Directions in Music*, University of California, Santa Cruz, 1989, p. 34.
- ¹³ D. Račiūnaitė-Vyčinienė, R. Ambrazevičius. Articulation of Sutartinės: Viewpoints of Insider, Outsider and Acoustician, *Tarpt. XVIII ESEM Europos etnomuzikologų konferencijos tezės*, Vilnius, 2002, p. 193.

Music and the Present
Principle as an Original Idee in Lithuanian New Music

Summary

Paraphrasing the title of the book by Prof. Dr. habil. Algirdas Ambrazas I would like to express not only respect for his work, but also to cast a glance at certain tendencies of contemporary music. The subjects under discussion include new music by Lithuanian composers, the interaction of different principles of composing in it. The following principles are going to be discussed: sacred, ethnic and avant-garde (or new), embracing religious, folk and radical aspects as well as those unfolding themselves in the direction of these phenomena: profane traditional and global. The analysis is based on the works by M. Urbaitis, R. Kabelis, V. Bartulis, O. Narbutaitė, A. Martinaitis, G. Sodeika, R. Mažulis, A. Šenderovas and the examples of Lithuanian ethnic music, the tradition of choral and folk singing. It is over 30 years now since the book has been published, we can however see that the interactions of music and the present have changed their direction but not essential points. The past and the present change their forms but remain in the space of similar, sometimes even universal principles.

Muzika ir dabartis
Principas kaip pradinė idėja lietuvių naujoje muzikoje

Santrauka

Perfrazuodama prof. habil. dr. Algirdo Ambrazo knygos pavadinimą norėčiau išreikšti ne tik pagarbą jo darbui, bet tarsi toliau pastebėti kai kurias šiuolaikinės muzikos tendencijas. Dėmesį atkreipsime į lietuvių kompozitorių naująją muziką, skirtingų komponavimo principų sąveikas juose. Bus aptarti šie principai: sakralusis, etninis ir avangardo apimantys religinį, liaudiškąjį bei radikalųjį aspektus bei išsiskleidžiantys į šiuos reiškinius: profaninį, tradicinį ir globalųjį.

Remsimės M.Urbaičio, R.Kabelio, V.Bartulio, O.Narbutaitės, A.Martinaičio, G.Sodeikos, R.Mažulio, A.Šenderovo kūriniais; lietuvių etninės muzikos pavyzdžiais, choralinio bei liaudiškojo giedojimo tradicija. Prabėgus daugiau nei trisdešimčiai metų nuo knygos pasirodymo matome, kad muzikos ir dabarties sankirtos pakeitė kryptį, bet ne esmę. Praeitis ir dabartis keičia formas, bet pasilieka panašių, kartais net universalių principų erdvėje.

Muzikologinės veiklos paraštėse

Aktyvaus, kūrybingo žmogaus veiklos paraščių prasmė, funkcija ir vertė yra nevienareikšmės ir gali būti įvairiai interpretuojamos. Akivaizdu, kad be pakraščių nėra centro, be mažiau svarbaus nėra pagrindinio, svarbiausio. Neatskiriami yra raštas ir paraštės. „Kuo daugiau aprėpiama raštu, tuo labiau plečiasi ir paraštės“, – teigia Viktorija Daujotytė¹.

Daugelio našiai dirbančių lietuvių muzikologų veikloje išvengiame tarsi binarinį modelį, pagrįstą koncentruotosios zonos ir periferijos santykiu. Vienas iškart atsakys, kuri veikla jam yra svarbiausia ir mieliausia, o kuria jis verčiasi iš vienokio ar kitokio reikalo, iš įpareigojimo ar įsipareigojimo, kitas, atsigręžęs į kelių dešimtmečių praeitį, tarstels, kad jo veiklos centras ir pakraščiai ne kartą susikeisdavo vietomis, gal išorinių aplinkybių, o gal ir jo paties laisva valia.

Profesorius Algirdas Jonas Ambrazas, kurį pažįstame kaip labai nuosekliai, kryptingai nuo jaunystės žengusį pasirinktuoju tarnystės muzikai keliu, nedvejodamas įvardija savo veiklos centrinę magistralę – mokslininko darbą. Prisimena, kad pašaukimą būtent šiam darbui jame išvelgęs Jo pirmasis muzikos mokytojas Povilas Tamuliūnas. Po to seka atodūsis „deja“...

Todėl galėtume suprasti, kad net pedagoginis darbas yra tik greta, o visa kita – publicistas, redaktorius, enciklopedininkas, leidinių (knygų, natų, plokštelių rinkinių) sudarytojas, recenzentas, vertėjas, terminologas, mokslo veiklos organizatorius ir (toliau laisvai perfrazuoju Wagnerį) ... „dar dievai žino kas, nes tampa tuo, kuo šiuo metu iš jo reikalauja jo pasija“ – tarsi toliau nuo tos centrinės magistralės.

Ne vienas kolegų, kalbėjęs ar rašęs apie Profesorių, akcentuoja Jo **daugiašakę** veiklą. Prieš 20 metų paskelbtame Vytauto Lansbergio straipsnyje „Apie Algirdą Ambrazą dar ne viskas“² išvardijami šie jo veiklos aspektai: muzikos kūrybos tyrinėtojas, šiuolaikinės muzikos populiarintojas, leidinių sudarytojas, pedagogas. Šį vasarį, Profesoriaus jubiliejinę savaitę, kalbėdama per radiją Ona Narbutienė akcentavo būtent pastaraisiais dešimtmečiais išryškėjusią Jo kovingą visuomenininko poziciją, kuris sureaguoja kaip žaibas ir maksimalistiškai „gula ant bėgių“, gindamas teisybę.

Iš paskatų įvairiom muzikologinės veiklos formoms paminėčiau bent keletą, remdamasi paties Profesoriaus mintimis, surinktomis iš įvairių šaltinių. Pirmiausia suvokimas, kad muzikologija yra **kompleksinė specialybė**; antra, ji yra **pašaukimas**, – taigi iš pašauktojo reikalauja visų jo galių ir gebėjimų, reikalauja tarnystės jai visomis formomis; trečia, **etiniai stimulai** – sąžinės balsas, kuris neleidžia neatlikti gero ir teisingo darbo, jei gali jį padaryti.

Apie publicistinius, platesnei visuomenei skirtus, kartais atvirai tendencingus gerąja šio žodžio prasme Profesoriaus tekstus ne kartą kalbėta. Jie pirmiausia atkreipia dėmesį, nes dažnai atrodo netikėti, net paradoksalūs ypač tiems, kuriems Profesorius – mokslo problemose paskendęs tyrinėtojas, nelabai mėgstantis viešumą, kartais kiek atsiribojęs nuo realybės.

Iš tikrųjų yra visai ne taip. Jis ne tik dėmesingai seka visus kultūrinio (politinio taip pat) gyvenimo įvykius, lanko koncertus, skaito knygas ne tik apie muziką, žiūri geras televizijos laidas, ir jei kas nors prašosi reakcijos – viešo jo atsiliepimo, **nenusiramina**, kol šio darbo nepadaro.

Profesoriaus **publicistika** turtinga tematikos, žanrų ir stiliaus požiūriu. Net polemikoje Jis gali būti įvairus: ramiu tonu, nuosekliai dėstydamas argumentus **d i s k u t u o t i**, pavyzdžiui, su Osvaidu Balakausku³ ar Donatu Katkumi⁴ (žavingas pavadinimas, „Ne ta nata“, prisiminus do-natą); kandžiu atsiliepimu negailestingai **s u d o r o t i** oponentą – šiuo atveju Algirdą Martinaitį⁵ ar neatremiamu smūgiu, pateikus akivaizdžius įrodymus, **a p g i n t i** objektą (– Dalios Urbonavičienės disertaciją)⁶.

Narsaus tiesos gynėjo stiliumi, kartais pakiliu, kartais ironišku, bet niekad nenuasmenintu, parašyta ir dalis Sąjūdžio epochos straipsnių, kuriuos pavadinčiau tiesiog **pilietiniais**. Tarkim, apie muzikinio gyvenimo apsivalymą nuo Ždanovo ir Chrenikovo veiklos relikto⁷ arba apie dekagebizaciją Lietuvos muzikos akademijoje⁸. Šmaikščiai pabaigtas, priskyrus save laukiniams (galvoje turimas reklaminis šūkis „Laukiniai laikraščiai neskaityti“), rašinys, kuriame, įvertinus komercinių tikslų besivaikantį „Lietuvos rytą“, siūloma

visuomenės organizacijų kontroliuojamo dienraščio idėja. Pastarasis tekstas pavadintas simptomatiškai – „Nebegaliu tylėti“⁹.

Visai kitam publicistikos tipui priskirtume Profesoriaus rašinius spaudoje apie jo širdžiai brangius žmones, įvykius, reiškinius. Jie tarsi **lyrika**, sielos išpažintis – paženklinanti įkvėpimo, romantiškai impulsyvūs ir kartu prasmingai apmąstyti. Tai pastabaus, gebančio taikliai charakterizuoti situaciją, asmenį, aplinką prozaiko tekstai, grindžiami jautraus poeto vaizduote ir asmeniniu išgyvenimu.

Kompozitorius Julius Juzeliūnas sakė: „Mintis tampa menu, jei įgauna individualų išraiškos būdą – formą“¹⁰. Tokį išraiškos būdą įgavo straipsnis-recenzija „Muzikinė auka Gėrio Karalystei“¹¹ apie kamerinio ansamblio „Regnum“ atliktą vieną paskutiniųjų Johanno Sebastiano Bacho kūrinį, ir, aišku, straipsnis, kuriame nusilenkiama didžiojo lietuvių ir prancūzų poeto asmenybei. „Gėlės ant Oskaro Milašiaus kapo“ – nuostabus pasakojimas, pinantis neatsitiktinių atsitiktinumų vainiką¹². Malonu, kad šis tekstas buvo naujai surinktas, padaugintas ir išdalytas tiems, kurie Profesoriaus jubiliejinį vakarą užpildė Lietuvos muzikos akademijos didžiąją salę. Jis vertas užimti garbingą vietą lietuviškos literatūros apie Oskarą Milašių rinktinėje.

Norėčiau atkreipti dėmesį į dar vieną Profesoriaus kaip rašytojo raiškos sferą – **memuaristiką**. Matydama, kaip Jis, sėdėdamas bet kuriame suėjime (posėdyje, konferencijoje, minėjime), nuolat užsirašinėja, kas ką sako, skaičius, pavardes, galvoju, kur visa tai nukeliauja, gal į dienoraštį ar kokį metraštį... Aiškaus atsakymo iš Profesoriaus neišgirdau, tačiau, skaitydama Jo prisiminimus apie Peterburgo konservatorijos profesorių Semioną Ginzburgą¹³ ir Alma-Atos konservatorijos pedagogę, Skriabino kūrybos tyrinėtoją dr. Varvarą Dernovą¹⁴, supratau, iš kur jie ir kokia svarbi atsiminimuose yra tiksli ir detali informacija. Kartu, žinoma, negali nesizavėti patraukliu pasakotojo stiliumi, gebėjimu sukurti gyvą žmogaus ir mokslininko portretą, kuris atskleidžia nuoširdų dvasinį ryšį, siejantį profesorių Ambrazą su šiais vyresniaisiais kolegomis. Rašantysis pastebi tuos mokslininkų bruožus, kuriuos pats brangina, cituoja tas jų mintis, po kuriomis gal ir pats pasirašytų. Atsiminimuose apie Semioną Ginzburgą skaitome: „Pasiukojęs jaunų muzikologų auklėjimui, sąžiningai atlikdamas daugybę kitų įpareigojimų, Semionas Lvovičius dažniausiai aukojo savąjį mokslo darbą. Viename laiške (1973 09 14) jis įkalbinėjo mane neatidėlioti pradėtą didelį darbą, ir rašė: „Aš pats, suviliotas skubių darbų, atidėlioju daugelį sumanytų tyrinėjimų [...]. Būtinai pagrindiniam dalykui skirkite didžiausią dėmesį – toks Jums mano patarimas, mano paties gyvenimu patikrintas“.

Tikrą metraštininko plunksnos vertą sensacingą tekstą Profesorius paskelbė „Muzikos baruose“¹⁵. Tai – pirmojo susitikimo su lordu Yehudi Menuhinu 1971-ųjų Tarptautinės muzikos tarybos surengame VII tarptautiniame kongrese Maskvoje įspūdziai. Taip ryškiai ir tiksliai nupasakota aplinka, ką ir kaip pasakė V. Y. Menuhinas, kad, regis, ši istorinė didžiojo muziko kalba cituota iš pirminio šaltinio – įrašo ar spausdinto teksto. Tuo tarpu tas šaltinis buvo Profesoriaus užrašai daryti prieš trisdešimt metų Kolonų salėje tikriausiai pasidėjus ant kelių bloknotėlių. Tad kiek gi turtų dar slypi tose mažose, paskubomis prirašytose Profesoriaus knygelėse ar tiesiog sulankstytuose lapeliuose.

Jau daug metų, tarsi jausdamas pareigą, Profesorius praneša kultūrinės spaudos skaitytojams, kas, kur ir kaip užsienyje yra rašęs ar kalbėjęs apie lietuvių muziką ir muzikus, kokie yra Lietuvos ir užsienio muzikologų ryšiai. Rašo įvairiuose leidiniuose, kur tik ši informacija gali būti aktuali ir pasiekti kuo daugiau tų, kuriems derėtų ją žinoti. Pavyzdžiui, straipsnis apie Eero Tarasti Lietuvoje buvo paskelbtas Lietuvos-Suomijos draugijos leidinyje¹⁶. O kiek kasmet į tolimus ir artimus kraštus iškeliauja Profesoriaus siuntinėlių su knygomis apie lietuvių muziką, su jos natomis, įrašais, kiek išsiunčiama laiškų kolegoms muzikams apie lietuvių muziką, ir ne tik apie ją! Yra prasitaręs, kad jam miela ši „lietuvių muzikos ambasadoriaus“ misija.

Profesoriaus straipsnių tematika periodikoje gana įvairi, tačiau pagrindinė yra susijusi su svarbiausiomis Lietuvos muzikinio gyvenimo problemomis – kūrybinėmis, muzikos sklaidos, muzikos švietimo, su Profesoriaus pedagoginiu darbu, su Jo mokslinių tyrinėjimų objektais.

Jei vertintume Profesoriaus muzikologinės veiklos atšakas pagal laiko sąnaudas, ko gero, į pirmąsias eiles išsiveržtų **konsultanto** pozicija. Turbūt niekam ir niekada – studentui, doktorantui ar šiaip besidominčiam kokiui nors muzikos klausimu – Profesorius nėra atsakęs: „Atleiskite, esu dabar labai užimtas, negaliu peržiūrėti jūsų teksto, pabandykite pats pasiieškoti literatūros, o dar geriau – kreipkitės į tą ar aną mano kolegą – tai jo interesų sritis“. Atvirksčiai: paduotas tekstas įdėmiai perskaitomas, surašomos pastabos ir pasiūlymai, kartu įteikiamas dar maišelis knygų su jau įdėtais žymekliais – nuorodomis, ką reiktų papildomai

paskaityti. Kiek konsultantas padėjo, geriausiai žino konsultuojamasis, aišku, jeigu jo kompetencija leidžia jam tai įvertinti. Mes apie konsultanto indėlį galime tik spėlioti iš kuklių įrašų autorių dovanotose knygoose. Pavyzdžiui, Zenono Slaviūno dedikacija jo knygoje, išleistoje rusų kalba:¹⁷ „Didžiai gerbiamam ir nuoširdžiam mano konsultantui ir įžymiajam muzikologui A. Ambrazui. Dėkingas Z. Slaviūnas. 1972 02 20“. Arba dar vienas santūrus įrašas, už kurio slypi labai daug¹⁸: „Mielam Algiui Ambrazui dėkingas už nuoširdžią kūrybinę draugystę. Julius Juzeliūnas, 1973 11 15“.

Konsultanto ir leidybai rengiamos **knygos recenzento** darbai yra gana artimi. Didysis rusų muzikos teoretikas Jurijus Cholopovas buvo ypač dėkingas Profesoriumi už Maskvoje išleistas jo knygos „Гармония: теоретический курс“ įvertinimą ir pastabas. A. Ambrazas recenzavo daugelį lietuviškų monografių: Vytauto Landsbergio „Česlovo Sasnausko gyvenimas ir darbai“, Danutės Petrauskaitės „Jeronimas Kačinskas“, kolektyvinius straipsnių rinkinius „Osvaldas Balakauskas. Muzika ir mintys“, „Feliksas Bajoras. Viskas yra muzika“ ir kt.

Greta šios veiklos – **specialiojo redaktoriaus** darbas: Antano Gailiaus išverstos Thomo Manno knygos „Daktaras Faustas“ (1988) muzikinė redakcija; „Lietuvių liaudies dainyno“ I–XI tomo (1980–1996) melodijų ir lentelių redakcija (kartu su Juliumi Juzeliūnu). Profesorius yra almanacho „Muzika“ visų dešimties numerių (1979–1992) redakcinės pirmininkas ir dalykinis ir redaktorius; rinkinio „Muzika ir teatras“ (dvylika knygų, 1962–1977), „Menotyros“ (nuo Nr. 1, 1967) redakcinių kolegijų narys, „Lietuvos muzikologijos“ vyriausiasis redaktorius ir t. t.

Noriu priminti vieną mažiau žinomą leidinį, neturėjusį gražios išvaizdos, lyg ir vietinės reikšmės, bet svarbų mūsų aukštosios muzikos mokyklos gyvenime. Tai Profesoriaus sumanytas ir realizuotas projektas – 1975 m. Lietuvos konservatorijoje įkurtos Probleminės tarybos informacinis-reklaminis prospektas „Mokslo žinios“ (išėjo šeši numeriai, 1977–1982). Redaktoriaus pareigas atliekančiam Profesoriumi tekdavo pačiam sudaryti numerį, suredaguoti, o kartais ir už kitus parašyti. „Mokslo žiniose“ randame daug mokyklos istorijai svarbios medžiagos apie konservatorijos pedagogų ir studentų mokslinę veiklą, čia rengtas konferencijas, leistus leidinius. Beje, Profesorius buvo Probleminės tarybos pirmininko Juliaus Juzeliūno pavaduotojas.

Tie, kurie prisimena, kaip prieš tris–keturis dešimtmečius lietuviškai skaitė padaugintą mašinraštį – E. Krenko „Dvylikatonio kontrapunkto studijas“, „Muzikos naujienose“ (1971) atspausdintą P. Schenko straipsnį „Funkcija muzikoje“ ar „Pergalės“ žurnale Hannso Eislerio straipsnį „Arnoldas Šenbergas“ (besidomintiems tuo metu šiuolaikine muzika buvo ypač vertingi vertėjo komentarai ir papildymai), žino, kad už šią muzikologinę informaciją turi būti dėkingi minėtų tekstų **vertėjui** iš vokiečių kalbos Algirdui Ambrazui.

Konsultantas, redaktorius, vertėjas. Čia derėtų prisiminti ir **terminologą**. Ne vien todėl, kad Profesorius jau daug metų (nuo 1977-ųjų) yra Lietuvos muzikos akademijos terminologijos komisijos narys. Jis turi puikų kalbos pojūtį, kuriuo pagrįstai pasikliauna. Nelinkęs iškart pasiduoti mus nuolat užgriūnantiems naujiems kalbininkų pasiūlymams ir reikalavimams. Tarkime, atsisakyti daiktavardinių būdvardžių su priesaga *-inis*, kurių mokslo terminijoje dėl rusų kalbos įtakos, iš tikrųjų būta daug. Iš nesenos praeities: kol diskutavome, ką pasirinkti – *muzikos garsą* ar likti prie *muzikinio garso*, Profesorius pasiūlė puikų, termino prasmės niuansus atspindintį sprendimą: *muzikos garsą* vartoti kaip bet kokio muzikos kūrinio garso sąvoką, o *muzikinį garsą* – kaip *tono* sinonimą. Konsultuodamas mokslinių tekstų autorius, oponuodamas disertacijas, Profesorius ypač yra dėmesingas terminijai. Antai Karinai Firkavičiūtei, tyrinėjusiai karaimų muzikinį folklorą, yra pasiūlęs vietoj tautosakos tyrinėjimuose prigijusios *žodinės tradicijos* vartoti *nerašytinę* arba *oralinę tradiciją*. Beje, visi vadovėlio „Muzikos kūrinų analizės pagrindai“ (1972; Algirdas Ambrazas yra vienas iš pagrindinių jo autorių ir mokslinis redaktorius) terminai, yra Jo patikslinti, sulietuvinti ir šiandien plačiai vartojami. Tik aš nežinau muzikos termino, prie kurio skliausteliuose rašytume Profesoriaus pavardę. Turbūt labiau yra linkęs prie kultūros tęstinumo – tradicijos, jos tobulinimo, nei žinomo reiškinių autorinio pervardinimo.

Enciklopedininkas... Sakytume, pareigybės, atsakomybė, įsipareigojimai vertė ir verčia tuo užsiimti, bet ar ne enciklopedistui ir privalu būti enciklopedininku? Profesoriaus straipsniai paskelbti aštuoniose enciklopedijose, trijose užsienio muzikos enciklopedijose (rusų, vokiečių, suomių). 1995–2004 metais Jis buvo Lietuvos mokslo ir enciklopedijų leidybos instituto Tarybos narys; yra dabar leidžiamos lietuvių muzikos enciklopedijos (A–H, 2000; I–N, 2003) Mokslinės redakcinės tarybos narys ir vyriausiasis redaktorius, kuris

perskaito visus teikiamus straipsnius, įvertina vaizdinę medžiagą, atlieka paskutinius taisymus. Būtent šiuose dviejuose tomuose Profesorius paskelbė daugiau kaip pusantro šimto (156) savo straipsnių, tarp kurių tokie fundamentalūs *muzikos forma, muzikos kalba, muzikos kūrinių analizė, muzikos sistema, muzikos stilius, muzikos teorija, kompozitorių mokykla, dermė*; jam pačiam ypač brangios personalijos – *Juozas Gruodis, Julius Juzeliūnas, Claude Ballif, Varvara Dernova, Semionas Ginzburgas, Juzefas Konas, Arthur Vincent Louriér* kt.

Daugeliui gali būti netikėta Profesoriaus kaip Lietuvos **mokslo** įstatymų, nuostatų ir kitų **reglamentų kūrėjo** bei tobulintojo veikla. 1991–1999 m. būdamas Lietuvos mokslo tarybos narys, 1999–2003 m. – šios tarybos humanitarinių mokslų ekspertų komisijos narys parengė daug tekstų, kuriuose siūloma koreguoti arba iš esmės keisti dokumentų formuluotes, vengti per daug detalaus mokslo gyvenimo reglamentavimo, ginamos studijų ir mokyklų teisės, smerkiamos Švietimo ir mokslo ministerijos „biurokratų pastangos valdyti“ („Pastabos apie universiteto mokslo instituto nuostatus“, 2000 09 10). Kadangi šie tekstai nėra viešai paskelbti, kai ką detalizuosiu. Ypač svarbios man pasirodė Profesoriaus pastabos dėl Lietuvos mokslo raidos strategijos menotyros kryptyje, glaustai ir aiškiai suformuluojančios esminę menotyros specifikos sampratą: „Humanitariniai mokslai, o ypač menotyra nuo tikslųjų mokslų iš esmės skiriasi pačiu objektu: čia visų pirma tyrinėjami ne materialaus, griežtų objektyvių dėsningumų determinuoti, bet dvasinio pasaulio reiškiniai, susiję su subjektyviu suvokimu ir laisvesne interpretacija. Todėl menotyrimams darbams neturėtų būti mechaniškai taikomi tiksliesiems mokslams būdingi standartai (formulės, eksperimentai ir pan.). Menotyriminiai darbai turi teisę į laisvesnę struktūrą ir literatūrinę minčių pateikimo formą. Prieinamumas platesniam skaitytojų ratui – tai ne tokių darbų trūkumas, o verčiau privalumas. Humanitariniai, o ypač menotyros mokslo, darbai dažnai atlieka ne vien tik teorinio tyrimo, bet ir jo rezultatų praktinio įdiegimo – populiarizavimo funkciją” (LMT humanitarinių mokslų nuolatinės ekspertų komisijos nario prof. habil. dr. A. Ambrazo pastabos dėl Lietuvos mokslo raidos strategijos menotyros kryptyje, 2000 05 14).

Profesoriui teko dirbti įvairius muzikologo darbus – ir radijo muzikos redaktoriaus (rengti radijo laidas), filharmonijos muzikos redaktoriaus (rašyti koncertų anotacijas), teko būti muzikos kūrinių įsigijimo ekspertų komisijos nariu, plokštelių įrašų studijos Meno tarybos nariu, Tarpžinybinės muzikos tarybos muzikos teorinių disciplinų sekcijos pirmininku ir t.t.. Už visų jų – dešimtys ir šimtai valandų darbo – rašymo, posėdžiavimo, svetimų raštų taisymo, įtikinėjimo, gal ir džiaugsmų...

Vietoj išvadų siūlau kiek kitaip pažvelgti į tai, ką kalbėjau. Pabandykime Profesoriaus darbus sumodeliuoti ne pagal centro ir pakraščių, rašto ir paraščių struktūrą. Sisteminimo kriterijumi tebūnie ne veiklos pobūdis (mokslo darbas, pedagogika, redagavimas, leidinių sudarymas, publicistika, terminologija, mokslo veiklos organizavimas ir kt.), o svarbiausi objektai – personalijos, reiškiniai ar idėjos, kurioms Profesorius yra ištikimas beveik visą savo gyvenimą. Ir tada pamatysime, kad ilgametė ir įvairialypė Algirdo Ambrazo veikla yra orientuota į kelis pagrindinius centrus: Gruodį, Juzeliūną, Milašį, muzikos teoriją, Lietuvos kultūrą... Jie visą laiką egzistuoja tekste arba potekstėje, tarsi vidiniai imperatyvai. Ir tada suprasime, kad jokių bereikalingų, jokių atsitiktinių ar periferinių darbų mūsų gerbiamas Profesorius nėra daręs. **V i s k a s y r a s v a r b u, v i s k a s y r a s u s i j ė.**

Nuorodos

- ¹ V. Daujotytė. *Raštai ir paraštės*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2003, p. 11.
- ² *Literatūra ir menas*, 1984 02 04.
- ³ Ko nederėtų prarasti, *Literatūra ir menas*, 1978 02 18.
- ⁴ Ne ta nata, *Literatūra ir menas*, 1984 09 08.
- ⁵ Gerbkime patys save, *Kultūros barai*, 2003, Nr. 12, p. 22.
- ⁶ Kas užsakė šokiui muziką?, *Šiaurės Atėnai*, 2002 07 13.
- ⁷ *Gaida*, 1989.
- ⁸ *Vakarinės naujienos*, 1992 07 20.
- ⁹ *7 meno dienos*, 1999 09 10.
- ¹⁰ J. Juzeliūnas, Mintys apie kūrybą, parengė A. Ambrazas, *Kultūros barai*, 2001, Nr. 7.
- ¹¹ Muzikinė auka Gėrio karalystei, *Krantai*, 1991, Nr. 6.
- ¹² Gėlės ant Oskaro Milašiaus kapo, *Krantai*, 1989, Nr. 3.
- ¹³ Незабвенный учитель и друг, Семён Львович Гинзбург. Статьи, воспоминания, материалы, Санкт-Петербург, 2001, с. 1992–04.
- ¹⁴ Замечательный музыкант и человек, Сборник материалов и статей памяти В. П. Дерновой, Алма-Ата, 1992, с. 25–30.
- ¹⁵ Prisimenant Maestro Maskvos Kolonų salėje, *Muzikos barai*, 1998, Nr. 7–8.
- ¹⁶ *Suomija*, 1992, gegužė, Nr.2/31.
- ¹⁷ Э. Славюнас, Сутартинес. Многоголосные песни литовского народа, Л., 1972.
- ¹⁸ J. Juzeliūnas, *Akordo sandaros klausimu*, Kaunas, 1972.

In the Margins of Musicological Activities

Summary

The activities of the majority of prolific Lithuanian musicologists witness a similar binary model based on the correlation between a concentrated zone and periphery. Professor Algirdas Jonas Ambrazas, who has remained consistently and purposefully faithful to the service of music since his young days, undoubtedly calls the central line of his activities – a scientist's work. It was Povilas Tamuliūnas, his first teacher of music, who perceived his vocation for this work. Therefore, one could suppose that even his teaching job is only nearly, and all the rest – a publicist, editor, encyclopedist, compiler of publications (books, notes, collections of recordings), reviewer, translator, terminologist, organizer of scientific activities – are margins... A partial answer to that why they are on the whole can be found in Professor's outlook on musicology. In his opinion, it is a complex career; second – it is a vocation, thus, it requires from a bold spirit all his might and abilities as well as his service for it by way of all possible forms. Here ethic stimuli – the voice of consciousness which does not let one fail to do a good and just job if one can do it, indeed.

Publicist. The texts in periodical press first of all attract one's attention due to their topicality, sometimes seem to be unexpected, even paradoxical particularly to those who imagine Professor to be a researcher lost in scientific problems, not too much fond of publicity, even somewhat dissociated from reality. But as a matter of fact, he follows attentively all the events in cultural (also political) life and if someone asks his reaction in the form of a public response – he never refuses.

Professor's publicistic writings are rich in respect of their themes, genres and style. He is fond of polemics where his reaction is greatly versatile: discusses, presenting his arguments, in a quiet tone, gets the better of his opponent by a biting reference or presenting obvious evidence manages to defend someone through an irresistible blow. Part of his articles on civic themes (the purification of musical life of Zhdanov's and Khrennikov's relics of activities, the KGB hand in the Lithuanian Academy of Music) are written in an elevated or ironic style of a carageous defender of the truth but never undepersonalized. Professor's articles in the press about the people dear to his heart (e. g. Oskaras Milačius), events, phenomena should be attributed to another type lyrical publicistic writings. They seem to be the confession of his soul, marked by inspiration, romantically impulsive and together sensibly reflected.

Memoir'ist. Participating in any gathering (a sitting, conference, celebration), Professor always writes down what others say, numbers, names... Part of this material has been included in the reminiscences about various events of musical life, about the deceased senior colleagues. His narration is always distinct and accurate.

Ambassador of Lithuanian music. Professor, as if feeling his commitment, has been informing the reader of cultural press for many years, who, where and how wrote or spoke about Lithuanian music abroad, as well as of the links between Lithuanian and foreign musicologists. Contributes to various publications, where only this information is topical and could reach as many readers as possible who ought to know it.

Consultant. If Professor's spheres of musicological activities were assessed according to the expenditure of time, the latter position might find itself in the first ranks. Professor has never refused to help anybody – a student, a post-graduate studying for his/her doctorate degree or just someone interested in a certain issue of music. It is the one consulted by Professor that knows the quality of his help, if his competence, of course, lets him appreciate it.

Book reviewer. Professor thinks that writing a review of a colleague's work is a particularly responsible job. Satisfaction – joy, when the published book is without any mistakes, much better, besides – sincere gratitude of the authors.

Special editor. These activities embrace a musical editing of the works by philologists and translators of fiction. He has edited (together with Julius Juzeliūnas) the melodies and schemes included in "Collection of Lithuanian Folk Songs" (volume I – IX, 1980 – 1996); the compiled and prepared almanac "Muzika" (volume I – X, 1979 – 1992); the collection of "Muzika ir teatras" (12 books, 1962 – 1977), "Menotyra" (from No 1, 1967), "Lithuanian Musicology" as a member of editorial boards.

Professor conceived an idea and realized the project for the informational – publicity prospectus "Mokslo • inios" (six numbers, 1977 – 1982) by the Problem Council established in the Lithuanian Conservatoire in 1975. As an editor, he would compile and edit a publication himself and sometimes write for others. "Mokslo • inios" contains much interesting, important to the history of this school, material.

Translator. Those who happened to read in Lithuanian some three – four decades ago a typewritten copy of E. Krenek's "Studies in Twelve Tone Counterpoint" in "Muzikos naujienos" (1971), P. Schenk's article "Function in

Music” published in “Muzikos naujienos” or Hanns Eisler’s article “Arnold Schoenberg” in the magazine “Pergalė” (with valuable commentaries and additions) – know that we are grateful for this musicological information to Algirdas Ambrazas, a translator of the mentioned articles from German.

Terminologist. Professor has served on the Commission for Terminology at the Lithuanian Academy of Music since 1977. He has a keen sense of language that can always rely on. When perfecting Lithuanian terminology, he fosters a tradition and is not too quick to yield to new proposals of linguists. For example, to abandon substantive adjectives with the suffix –inis, the number of which in scientific terminology was great indeed under the influence of the Russian language. He is particularly attentive to terminology, sometimes even proposes himself a more proper term or its form, consulting the authors of scientific texts, acting as opponent to dissertations.

Encyclopedist... Encyclopedias should be written by a kind of a “walking encyclopedia”. Professor’s articles have been published in eight encyclopedias, including three of music published in Russia, Germany and Finland. In 1995 – 2004 served on the Council of the Lithuanian Institute for Science and the Publication of Encyclopedias. Now he is editor – in – chief of the Lithuanian Encyclopedia of Music (A – H, 2000; I – N, 2003). As an editor, he has to read all the presented articles, to appreciate visual material and allow to make final corrections. It is these two volumes where Professor published over a hundred and fifty (156) texts, among which rank such fundamental ones as form of music, idiom of music, analysis of musical works, system of music, style of music, theory of music, school of composers, mode; particularly dear personalities – Juozas Gruodis, Julius Juzeliūnas, Claude Ballif, Varvara Dernova, Semionas Ginzburgas, Juzefas Konas, Arthur Vincent Lourié and others.

Creator of science regulations. In 1991 – 1999 served on the Lithuanian Science Council, in 1999 – 2003 member of the Expert Commission for Humanities under this Council and was active in the process of perfecting laws on science, projecting the strategy of development. His formulated conception of the specificity of the studies of art presents a general concern: “Humanities, particularly the studies of art, essentially differ from exact sciences in terms of their object: here the primary goal is to analyze not material, determined by strict objective regularities but the phenomena of spiritual life associated with subjective perception and much more freer interpretation. Therefore, the standarts (formulae, experiments, etc) typical of exact sciences should not be mechanically applied to the works of art. Works of art have a right to a more freer structure and a literary form for the presentation of thoughts”.

Professor has worked in various spheres of musicology, but let’s make an attempt to model them not according to the centre and periphery, a writing and margin structure but the major objects to which he has remained true through – out all his life. This attempt will lead to the conclusion that Algirdas Ambrazas longtime versatile activities were oriented to several major centres: Gruodis, Juzeliūnas, Milašius, theory of music, Lithuanian culture... They are always present in the text or implications. Hence, our Honourable Professor has not done any casual or marginal works. Everything is important, because everything is interrelated.

Muzikologinės veiklos paraštėse

Santrauka

Našiai dirbančių lietuvių muzikologų veikloje dažnai skiriame jų pagrindinių darbų sritį ir periferinius. Šiuo aspektu paranku pažvelgti į profesoriaus Algirdo Jono Ambrazo veiklą, išskiriant joje, kaip svarbiausius, mokslo darbus, o visa kita, net pedagoginę veiklą, suvokiant kaip egzistuojančius tik greta, arčiau ar toliau nuo centro.

Aiškinantis ilgametės ir daugiašakės Profesoriaus veiklos motyvaciją, prisimintina jo nuomonė, kad pati muzikologo specialybė yra kompleksinė, reikalaujanti iš ją pasirinkusiojo visų galių ir gebėjimo, pasiaukojančios veiklos visomis formomis. Aktualūs yra ir etiniai stimulai, pareigos jausmas.

Profesoriaus muzikologinės veiklos paraštėse radosi reikšmingi mūsų muzikiniam gyvenimui, visai Lietuvos kultūrai darbai, atliekami su didžiausia atsakomybe, skleidžiantys autoriaus talento įvairiapusiškumą, jo išmintį ir patirtį. Įspūdinga šių darbų gausa ir įvairovė, akivaizdi net glaustai apžvelgus Algirdo Ambrazo – publicisto, memuaristo, recenzento, enciklopedininko, konsultanto, terminologo, specialiojo redaktoriaus, mokslo reglamentų kūrėjo - veiklą.

Į vadinamąsias muzikologinės veiklos paraštes galima pažvelgti ir kitaip, jose matant išryškintas svarbiausias Profesoriaus idėjas, objektus, tikslus, kuriems jis yra ištikimas visą gyvenimą. Tada paaiškėja, kad veiklos centro ir periferijos santykis yra sąlygiškas, nes viskas yra susiję ir svarbu.

Lietuvių etnomuzikologija amžių sandūroje: istorinė apžvalga ir perspektyvos

Lietuvių muzikinio folkloro tyrimai – svarbi sudėtinė viso mūsų šalies etninės kultūros paveldo pažinimo bei sklaidos dalis. Jie atspindi sudėtingą lietuvių tautinio identiteto suvokimo kelią, tradicinės liaudies kūrybos gyvavimo ir išlikimo peripetijas viso audringųjų XIX–ojo ir XX–ojo amžių laikmečiu bei jau įžengus į ne mažiau problematišką, bet visiškai naują XXI–ąjį amžių. Visa tai galima apžvelgti atskirais istoriniais laikotarpiais:

Priešistorija. Pirmieji individualūs lietuviškosios tautosakos užrašymai (iki 1825 m.)

Prūsų istorikas *Caspar Schuetz* (XVI a. pradžia – 1594) lotynų kalba parašytame veikle „*Rerum prusicarum historia*“ aprašo senąsias prūsų apeigas. Čia pirmą kartą pateikiamos pabiros pastabos apie tų apeigų metu žaistus džiaugsmingus žaidimus, skambėjusias giesmes bei dainas.¹ XVI–ojo bei XVII–ojo amžių istoriniuose raštuose, skelbtuose jau ne tik lotynų, bet ir vokiečių kalbomis yra liudijimų apie lietuviškąsias vestuvių bei laidotuvių raudas.² Jono Bretkūno (1536–1602) pirmojo lietuviškojo Biblijos vertimo rankraštyje (1580) yra pateikiamas 13 jam žinomų lietuviškųjų liaudies muzikos instrumentų sąrašas.³ Ankstyvuosius mūsų krašto tradicinius muzikos instrumentus, šokius, dainas savo raštuose yra išsamiau ar fragmentiškiau aprašę ir italų bei lenkų istorikai *Alexandro Guagnini* (1534–1614),⁴ *Jan Lasicki* (1534–1602 ar 1605),⁵ *Maciej Strykowski* (1547 – po 1586),⁶ ir kt. Ankstyviausia istoriniuose šaltiniuose paskelbta lietuvių liaudies dainos melodija, užrašyta *Bridžiaus Gedkanto*, yra datuojama 1634 m.⁷

Šie sausi chrestomatiniai faktai liudija pirmuosius fragmentiškus etnomuzikologijos mokslo žingsnius. Žymiai svaresnė yra šio mokslo raida, paskelbus pirmuosius lietuvių liaudies dainų rinkinius. Minėtini du pirmieji (*L. Rėzos* 1825–ųjų⁸ ir *S. Stanevičiaus* 1829–ųjų⁹ metų) leidiniai.

Liudvikas Rėza (*Rhesa*, 1776–1840) – Mažosios Lietuvos sūnus, gimęs Kuršių Nerijoje. Karaliaučiaus universiteto profesorius (1810), girdėjęs šio krašto liaudies dainas nuo pat savo ankstyvos vaikystės. Jo rinkinyje paskelbti 85 Mažosios Lietuvos krašto liaudies dainų tekstai ir 7 melodijos yra būdingi šio regiono dainuojamojo folkloro pavyzdžiai. *L. Rėza* ten pat paskelbė ir pirmąją išsamią lietuvių liaudies dainų bruožų mokslinę studiją.¹⁰ Jis atkreipė dėmesį į jam žinomų liaudies dainų teksto ir melodijų sąryšį, gilią poetinių tekstų simboliką, būdingus jų eilėdaros, ritminių sekų bruožus. *L. Rėzai* priklauso ir ankstyviausi liaudies dainų melodijų notacijos problematikos iškelimo faktai. Jis rašė: „Užrašant ir pažymint ją [melodiją – R.S.] gaidomis, dingsta tai, kas gražiausia ir ko negalima išreikšti. Nelyginant paukščių dainoje, liaudies dainos staigūs pakėlimai, greiti kritimai ir švelnūs bangavimai, bandant juos sulaukyti ir ženklais išreikšti, nesiduoda pagaunami.“¹¹

Šis *L. Rėzos* paskelbtas pirmasis lietuvių liaudies dainų rinkinys greitai tapo gerai žinomu ne tik Mažosioje Lietuvoje ar visoje Vokietijoje, bet ir Lenkijoje, Rusijoje, Čekijoje. Netrukus jis buvo išverstas ir į kitas Europos kalbas¹² ir tapo pirmuoju lietuvių liaudies dainų tyrimų vadovėliu, svarbiu viso XIX–jo amžiaus Europos istorikams, etnografams bei tautosakininkams.

Didžiosios Lietuvos krašte žymiausiu mokslo bei kultūros šviesuliu buvo tapęs *Vilniaus universitetas*. Greta lietuvių kalbos bei poezijos studijų, XIX a. pradžioje čia pasirodė ir svarbūs pirmieji muzikinio folkloro leidiniai. *Simono Stanevičiaus* (*Stanewicze*) „*Žemaičių dainos*“ – pirmasis šioje tuometinės Lietuvos dalyje 1829 m. paskelbtas liaudies dainų rinkinys su 30 jų melodijų bei išsamiomis pastabomis. *S. Stanevičius* šio leidinio pratarinėje rašė: „Didžioji daugybė dainų žemaitiškų nekurios yra gražios ir vertos, idant jų paminklas knygoje užsiliktų. (...) Vaikai, savo tėvų dainas atkartodami, vadina tai senovės dainomis ir nori jas užmiršti. (...) Mažne be abejo galiu sakyti, jog visos šiandien randamos žemaičių dainos nėra ankstybesnės už paskutiniąsias kares švedų su lenkais pradžioj XVIII amžiaus, kurios baisingu *Žemaičių žemės per badą ir marą ištrėmimu* yra minėjamos.“¹³ *S. Stanevičius* čia paskelbė ir pirmąjį, ankstyviausią

lietuvių sutartinės tekstą. Praėjus ketveriems metams, Rygoje buvo atskirai paskelbti visų 30 šio S. Stanevičiaus rinkinio dainų melodijos.¹⁴

Viso XIX a. laikotarpiu Mažojoje ir Didžiojoje Lietuvoje buvo paskelbta per 10 originalių leidinių – lietuvių liaudies dainų rinkinių.¹⁵ Yra vertos mokslininkų dėmesio ir apie 40 tuo metu paskelbtų daugiau ar mažiau mokslinių straipsnių, kuriuose aptariamos atskiros lietuvių liaudies dainų ypatybės.¹⁶ Šios studijos savo tematika gali būti skiriamos į šias grupes:

1. Lietuvių liaudies dainų **poetinių tekstų tyrinėjimai**. XIX a. viduryje bei šio amžiaus antroje pusėje skelbiamuose lietuvių kalbos tyrimuose liaudies dainų tekstai deramai iliustravo mūsų kalbos unikalumą, jos poetikos ypatybes, skambesio grožį. Ištiesi dainų tekstai ar jų fragmentai buvo skelbiami įvairiuose žodynuose, vadovėliuose, kitose lingvistinėse studijose. (F. Kurschat¹⁷ ir kt.). Ypatingas dėmesys buvo skiriamas giliai šių poetinių tekstų simbolikai bei subtilioms jos prasmėms atskleisti.
2. Lietuvių liaudies dainų **melodikos tyrimai**. Pirmieji įvairių užsienio mokslininkų paskelbti įspūdingai apie mūsų liaudies dainų melodijų ypatybes buvo ne vien teigiami. Taikliai pažymėdami lyrinį, melancholinį šių melodijų pobūdį, jie kartu atkreipdavo dėmesį, kad jos yra “keistos”, “sunkiai suvokiamos”, “nesuprantamos” ir pan. Vokiškosios klasikinės bei romantinės muzikos pagrindu išsilavinusiems Vakarų Europos muzikams ausį režė keistos monodinių (vienbalsių) lietuvių liaudies dainų melodijų dermės, siaura jų apimtis, neįprastos diatoniniam mažorui ar minorui melodinės slinktytys. Tuo pačiu buvo atkreipiamas dėmesys ir į tamprų lietuvių liaudies dainų poetinių tekstų bei melodijų sąryšį (F. Gothold¹⁸ ir kt.). Verta priminti, kad didžioji dauguma užsieniečių – lietuvių liaudies dainų melodijų užrašinėtojų, skelbėjų bei tyrinėtojų neturėjo gilaus muzikinio išsilavinimo, tad jiems sunkiai sekėsi objektyviai ir profesionaliai suvokti mūsų liaudies dainų melodijų dermės, metroritmikos bei intonacijų visumos subtilybes.
3. Tradicinių lietuvių **liaudies muzikos instrumentų tyrimai**. Visų pirma buvo domėtasi įvairių pučiamųjų (skudučiai, lumzdeliai, rageliai, medžio trimitai, ragai, birbynės ir kt.) bei styginių instrumentų (įvairių tipų 5, 9, 11, 12 stygų kanklių) konstrukcijos, derinimo bei dermių ypatybėmis. Aptariant kanklių muzikos tradicijas ypatingas dėmesys buvo skiriamas jų derinimo būdams. Atkreiptas dėmesys į keistas čia skambančias dermes, neatitinkančias klasikinių mažoro–minoros sistemos dermių kanonų. (F. Gothold¹⁹).
4. Fragmentiški **tradicinių lietuvių ratelių, žaidimų bei šokių tyrimai**. Chrestomatiniiais laikomi dar XVIII a. viduryje paskelbti T. Lepnerio piešiniai su šokančių Prūsijos krašto žmonių figūromis.²⁰
5. Žymiausi šio laikotarpio Didžiosios bei Mažosios Lietuvos krašto lietuvių liaudies dainų rinkiniai (G.F. Nesselmann²¹, Chr. Bartsch²², A. ir J. Juškos²³ ir kt.), be kurių leidinių nebūtų deramai įmanomi nei anuometiniai, nei vėlesni mūsų muzikinio folkloro tyrimai.

Antroje XIX a. pusėje, Didžiosios Lietuvos dalyje prasidėjus lietuviškosios spaudos draudimo laikotarpiui (1864 – 1904), svarbūs buvo ir pažangių carinės Rusijos mokslinių institucijų bei atskirų mokslininkų darbai. 1867 – 1915 m. ypač aktyvi buvo **Rusijos Geografų Draugijos Šiaurės vakarų krašto skyriaus veikla**.

Anuo metu Geografų draugijos buvo įsteigtos ne vien tuometinėje Rusijoje, bet ir daugelyje kitų Europos šalių. Prancūzijoje tokia draugija yra žinoma nuo 1821 m., Vokietijoje ir Italijoje – nuo 1828 m., Anglijoje – nuo 1830 m., o Rusijoje – nuo 1845 m.

Rusijos Geografų Draugijos Šiaurės vakarų krašto skyrius buvo įkurtas 1867 m. Vilniuje. Jį sudarė 7 sekcijos: Fizinės geografijos, Matematinės geografijos, Statistikos, Archeologijos, Archeografijos, Etnografijos ir Istorijos mokslo krypties padaliniai. Pagrindinis šios draugijos veiklos tikslas buvo „(...) rinkti, tyrinėti ir propaguoti geografinius, etnografinius ir statistinius faktus Rusijoje bei užsienio šalyse (...)“.²⁴ Etnografijos sekcijos uždaviniai taip pat buvo pažangūs: „(...) rinkti ir išsaugoti senuosius rankraščius, etnografinius dalykus, padėti vietiniams žmonėms surinkti įvairaus pobūdžio etnografinę bei istorinę medžiagą, rengti mokslines etnografijos ekspedicijas, konsultuoti šio darbo klausimais visus, galinčius ir pageidaujančius dirbti ši mokslinį ir kraštotyrynį darbą (...)“.²⁵ Svariausias etnografijos mokslo studijos, kita įvairi etnografinė medžiaga buvo skelbiama atskiromis monografijomis, etnografinių bei statistinių raportų pavidalu, atskirais straipsniais periodiniuose skyriaus leidiniuose. Reguliariai buvo skelbiami ir kasmetiniai skyriaus mokslinių

straipsnių bibliografiniai sąvadai, rodyklės, leidžiančios lengviau susirasti aktualias etnografinės medžiagos publikacijas. Iki 1915 m. Rusijos Geografų Draugijos Šiaurės vakarų krašto skyriaus mokslo raštuose buvo paskelbtas 31 mokslinis straipsnis, kuriuose daugiau ar mažiau kompleksiskai buvo tyrinėjami ar aptariami lietuvių etnografijos, tautosakos bei muzikinio folkloro dalykai. Jie visi buvo paskelbti rusų kalba, ir dar ir dabar tebelaukia savo lietuviškųjų vertimų bei objektyvių šių laikų mokslo įvertinimų. Žymiausi, daugiausiai lietuvių etninės kultūros išsaugojimui nusipelnę yra šios draugijos aktyvistai N.Čiurkin, J.Romanov, I.Serbov ir dar daugelis kitų pažangių ano meto rusų mokslininkų.²⁶ Draugijos etnografinės ekspedicijos dažniausiai buvo rengiamos Vilniaus krašto apylinkėse (Trakai, Švenčionys, Ašmena, Vileika, Dysna, Lyda ir t.t.). Čia surinkta etnografinė bei tautosakinė medžiaga buvo nuolat rengiama spaudai. 1910–1912 metais buvo padaryti ir pirmieji lietuvių liaudies dainų bei instrumentinės muzikos garso įrašai tuo metu jau išrastu ir draugijos žinioje buvusiu fonografo aparatu.²⁷ Deja, didžioji šių įrašų dalis buvo negrįžtamai prarasta Pirmojo bei Antrojo Pasaulinių karų metais.

1904 m. atgavus lietuviškosios spaudos laisvę, netrukus buvo įkurta kita lietuvių etninės kultūros išsaugojimui ženkliai nusipelnusi institucija – **Lietuvių Mokslo Draugija (LMD)**. Ši draugija aktyviai veikė nuo 1907 iki 1940 m. Vilniuje bei Kaune. Daugeliu atvejų ji dirbo ir analogišką kraštotyrinį, archyvinį bei mokslinį darbą, kaip ir anksčiau minėtas Rusijos Geografų Draugijos Šiaurės vakarų krašto skyrius. 1938 m. duomenimis, įvairiuose Lietuvos etnografiniuose regionuose LMD iniciatyva buvo užrašyta ir jos archyvuose Kaune saugojama apie 16.300 lietuvių liaudies dainų, beveik 4.000 pasakojamosios tautosakos vienetų (pasakų, padavimų, sakmių, legendų ir pan.), per 32.000 smulkiosios lietuvių tautosakos (mįslių, minklių, patarlių, priežodžių ir pan.) vienetų, beveik 19.000 liaudies žaidimų, burtų (net ir raganavimų) aprašų.²⁸ Žymiausi lietuvių kultūros veikėjai, aktyviai dalyvavę šioje LMD veiklos srityje – Jonas Basanavičius, Juozas Balčikonis, Silvestras Baltramaitis ir daugelis kitų mūsų krašto inteligentų, kultūros šviesuolių. Likimas mums buvo palankus – 1940 metais šalį okupavus sovietiniam režimui bei praūžus Antrajam Pasauliniam karui, visa ši etnografinė medžiaga buvo išsaugota ir perduota saugoti tuo metu jau įsteigto dabartinio Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Tautosakos skyriaus archyvo žinion, kur yra tebesaugoma ir dabar.

Tarpukario metais lietuvių tautosakos bei muzikinio folkloro rinkimo, saugojimo bei tyrimo baruose yra svarbi **Lietuvių tautosakos archyvo prie Vytauto Didžiojo universiteto (LTA)** (Kaunas, 1935 – 1940) veikla. LTA priklausė tuometinei Lietuvos Švietimo ministerijai. Tai pirmoji specializuota sakinio bei muzikinio folkloro fiksavimo bei tyrimo institucija, aktyviai pratęsusi LMD etnografinės veiklos tradicijas. 1939 m. čia jau buvo užfiksuota bei saugoma apie 400.000 lietuvių tautosakos vienetų. Iš jų – apie 7.000 fonografo garso įrašų (liaudies dainos, instrumentinė muzika, liaudies rateliai, žaidimai, šokiai). Remiantis šia medžiaga per 5 metus buvo paskelbti solidūs moksliniai leidiniai – pirmieji 7 “Tautosakos darbų” tomai.²⁹

LTA vadovu buvo paskirtas žymus tautosakininkas dr. Jonas Balys, sovietiniais metais tęsęs savo mokslinius darbus lietuvių tautosakos tyrimo baruose JAV. Kiti LTA mokslo darbuotojai – bene žymiausi to meto lietuvių etnomuzikologai bei tautosakininkai J. Čiurlionytė, J. Jurga bei Z. Slaviūnas. Naudojantis LTA sukaupta tautosakine bei etnomuzikologine medžiaga, per trumpą laiką (iki 1940) Lietuvoje bei užsienyje buvo paskelbta apie 200 mokslinių straipsnių, per 20 autorinių ar kolektyvinių monografijų, beveik 50 įvairios apimties lietuvių muzikinio folkloro repertuaro rinkinių.

Apibendrinant tarpukario (1918 – 1940) metų lietuvių muzikinio folkloro tyrinėjimo darbus, galima išskirti šias mokslinių tyrimų kryptis:

1. Lietuvių liaudies **dainų tekstų poetikos, simbolikos bei įvairių eilėdaros bruožų tyrimai.**

2. Lietuvių bei kitų **kaimyninių tautų liaudies dainų poetinių tekstų sąsajų tyrimai.**

3. Šie lietuvių liaudies **dainų melodikos tyrimai:**

- vienbalsumo bei daugiabalsumo santykis,
- metroritminės sandaros specifika,
- harmoninių bei polifoninių melodijų ypatybės,
- melodinės dermės, intonacinės sekos,
- posmų struktūros tyrimai.

4. Pirmieji lietuvių tautosakinės bei **etnomuzikologinės terminijos** paieškų bei jos kūrimo bandymai (T. Brazys³⁰, M. Biržiška³¹, A. Sabaliauskas³² ir kt.)

Sovietiniais metais (1940 – 1990) lietuvių tautosakos bei etnomuzikologiniai darbai atskirai buvo rengiami pačioje Lietuvoje ir užsienyje.

Tuo metu **emigravusių į Vakarus mokslininkų** gretose lietuvių etnomuzikologijos bei folkloristikos mokslui daugiausia yra nusipelnę Jungtinių Amerikos Valstijų emigrantai. Lietuvių tautosakos archyvo direktoriui dr. J. Baliui 1940 m. palikus Lietuvą ir per Vokietiją sėkmingai pasiekus Jungtines Amerikos Valstijas, jis tęsė lietuvių tautosakos rinkimo, skelbimo ir tyrinėjimo darbus gausioje JAV lietuvių emigrantų bendruomenėje. Neilgai trukus jis susipažino su žymiu Amerikos folkloro tyrėju Smith Thompson, ir pastarojo dėka 1948 m. buvo pakviestas dirbti mokslinį darbą Indianos universitete. 1952 m. jis asmeniškai jau buvo įrašęs per 70 valandų trukmės lietuvių liaudies dainų bei kito muzikinio folkloro garso įrašų.³³ Šią medžiagą jis su savo kolegomis pradėjo skelbti šio universiteto **leidinių serijoje „Lietuvių tautosakos lobynas“** („The Treasure–House of Lithuanian Folklore“). 1951–1989 m. laikotarpiu dr. J. Balio dėka JAV buvo paskelbta 11 šios serijos tomų, kur buvo skelbiama tiek pati lietuvių muzikinio folkloro repertuaro, tiek ir jo mokslinių tyrinėjimų medžiaga.³⁴ Keturių dešimtmečių laikotarpiu įvairiose vakarų (Vokietijos, Anglijos, JAV) šalių mokslinėse leidyklose dr. J. Balys paskelbė per 20 svarbių lietuvių etnomuzikologijai mokslinių monografijų ar kitų fundamentalių mokslo darbų. Dr. J. Balys iš viso nuo 1930 iki 1995 m. Lietuvoje, JAV ar kitose šalyse iš viso jau buvo paskelbęs 34 autorinius mokslinius leidinius ir per 600 mokslinių straipsnių įvairiais etnomuzikologiniais bei kitais lietuvių tautosakos tyrimo klausimais.³⁵

Sovietiniais metais lietuvių emigracijoje JAV, Kanadoje, Australijoje, Vokietijoje bei kitose šalyse daugiau ar mažiau aktyviai dirbo apie penkias dešimtis lietuvių mokslininkų – folkloristų, etnomuzikologų bei eilinių tautosakininkų, savo darbo indėliu pagal galimybes prisidėjusių prie lietuvių muzikinio folkloro bei visos etninės kultūros išsaugojimo, jos pažinimo bei propagavimo vietinėse lietuvių emigrantų bendruomenėse.

Tuo pat metu **Sovietinėje Lietuvoje (1940 – 1990)**, nepaisant ne visada palankių ideologinių nuostatų, buvo parengti ir paskelbti žymūs lietuvių etnomuzikologiniai darbai, toliau leidžiami fundamentalūs liaudies dainų rinkiniai. Sunkiau sekėsi tirti religinę tautosaką – tradicinius katalikiškų, liuteroniškų giesmių tekstų bei melodijų variantus, kitą apeiginį folklorą. 1950 – 1970 metų laikotarpiu buvo subrandinti bei paskelbti žymiausi prof. J. Čiurlionytės etnomuzikologiniai teiginiai. Verta pabrėžti jos istoriškai bei metodologiškai svarias pastabas apie seniausias lietuvių muzikinio meloso intonacijas, būdingiausias ir archaiškiausias mūsų liaudies dainų intervalines slinktis, anhemitonikos bei hemitonikos samplaikas bei trichordinės derminės bei melodinės sekas³⁶. Novatoriška yra prof. J. Čiurlionytės atraminių dermės laipsnių sistematika, vėliau nuosekliai išplėtotą G. Četkauskaitės³⁷. Ypatingas dėmesys čia buvo skiriamas ir jau anksčiau daugelio ankstesnių etnomuzikologų diskutuota liaudies dainų klasifikacijos sistemų problematika.

Pagrindinės mūsų tautosakos bei muzikinio folkloro mokslinio tyrimo kryptys šio laikotarpio Lietuvoje buvo šios:

1. Moksliniai darbai, parodantys ir įrodantys lietuvių **tautosakos savitumą, originalumą bei meninę vertę** (D. Sauka³⁸ ir kt.).
2. Lietuvių liaudies dainų ir kito muzikinio folkloro mokslinių tyrimų nuo pat XVI a. **istoriografijos studijos** (J. Čiurlionytė³⁹ ir kt.)
3. Liaudies dainų **poetinių tekstų studijos** bei jų santykio su šių dainų melodika tyrimai. Juos 1938 m.⁴⁰ yra pradėjusi ir tęsusi iki 1970–ųjų⁴¹ prof. J. Čiurlionytė.
4. Lietuvių liaudies dainų **žanrinės sudėties studijos**. Remdamasi tiek ankstesnių mokslininkų darbais, tiek savo pastebėjimais, J. Čiurlionytė yra sudariusi ir 1955 bei 1969 m. paskelbusi išsamią mūsų krašto liaudies dainų žanrinės sudėties sistematiką⁴², kuria su retomis išimtimis remiasi ir šių dienų tautosakininkai bei etnomuzikologai.
5. Specifinių lietuvių liaudies dainų melodikos **dermių, melodinių bei intonacinių slinkčių tyrimai**. Minėtini J. Čiurlionytės⁴³, G. Četkauskaitės⁴⁴ bei L. Burkšaitienės⁴⁵ 1965 – 1990 m. moksliniai darbai.
6. Liaudies dainų melodikos **variantiškumo bei invariantiškumo problematika**. Jai daugiausia dėmesio 1960–1981 m. bei vėliau yra skyrusi G. Četkauskaitė.⁴⁶
7. Lietuvių liaudies dainų melodikos **ritmikos bei visos metroritminės sandaros studijos**. Šias dar ir šiuo metu nebaigtas spręsti problemas 1960 – 1970 m. daugiausia yra tyrinėjusi J. Čiurlionytė.⁴⁷
8. Lietuvių liaudies dainų **poetinių tekstų eilėdaros bei jos santykio su melodine forma studijos**.

Šia tema yra ypač vertos dėmesio J.Čiurlionytės⁴⁸ bei L.Saukos⁴⁹ 1965 – 1980 m. mokslinės studijos. 9. **Regioniniai lietuvių liaudies dainų ypatybių tyrimai.** Išsamiau 1969 – 1990 yra aprašyti dzūkų (J.Čiurlionytė⁵⁰, G.Četkauskaitė⁵¹) bei aukštaičių (L.Burkšaitienė ir D.Krištopaitė)⁵² liaudies dainų bruožai, pateikiami išsamūs šių Lietuvos etnografinių regionų liaudies dainų poetinių tekstų bei melodijų rinkiniai. Tokių studijų dar tebelaukia žemaičių, suvalkiečių bei Mažosios Lietuvos liaudies dainos.

10. Specifiniai dainuojamųjų bei instrumentinių **sutartinių repertuaro bei mokslinių studijų rinkiniai** (Z.Slaviūnas⁵³, S.Paliulis⁵⁴).

11. Išsamios lietuvių tradicinės **instrumentinės muzikos studijos** (S.Paliulis⁵⁵, R.Apanavičius⁵⁶, M.Baltrėnienė⁵⁷).

Būdingas 1970 – 1990 metų lietuvių etnomuzikologijos bruožas – **daugialypis dėmesys įvairių savo etnografinių regionų muzikinio folkloro ypatybių** tyrimams. Ypatingas dėmesys skirtas detaliems folklorinės medžiagos struktūros, sudėtinių jos dalių bei elementų analizei.

Nuo 1991 metų lietuvių folkloristikos bei etnomuzikologijos mokslas pradėjo naują savo istorinį laikotarpį. Dar anksti daryti kokius nors jų raidos apibendrinimus, tačiau naujos tendencijos jau pradeda ryškėti.

Pastaruoju metu yra paskelbti solidūs etnomuzikologiniai darbai, kurių rengimas dažniausiai buvo pradėtas dar sovietiniais metais. Tai ilgai brandintas ir išsamus G.Četkauskaitės mokslinis darbas apie lietuvių liaudies dainų melodijų tipologiją⁵⁸, R.Ambrazevičiaus etninės muzikos notacijos bei transkripcijos tyrimai⁵⁹, A.Vyžinto monografija apie žymų lietuvių instrumentinės muzikos tyrinėtoją S.Paliulį⁶⁰, R.Sliužinsko studija apie anhemitonines dermes bei kitas bepustonines melodines slinktis vienbalsių lietuvių liaudies dainų melodikoje⁶¹, išsamūs D.Urbanavičienės lietuvių apeiginės choreografijos tyrimai⁶², R.Apanavičiaus etninės muzikos teoriniai tyrimai⁶³, novatoriškos D.Vyčnienės studijos lietuvių bei anglų kalbomis apie dainuojamųjų sutartinių tradicijas⁶⁴, R.Žarskienės monografija apie skudučiavimą šiaurės rytų Europoje⁶⁵, G.Kirdienės monografija apie smuiką ir smuikavimą lietuvių etninėje kultūroje⁶⁶, R.Balsio studija apie Mažosios Lietuvos žvejų dainas⁶⁷, A.Motuzo Lietuvos Kalvarijų apeiginių papročių ir muzikos tyrimai⁶⁸ ir t.t. L.Burkšaitienės rūpesčiu naujai išleistas pataisytas ir papildytas chrestomatinis 1938 m. J.Čiurlionytės „Tautosakos darbų“ tomas „Lietuvių liaudies melodijos“⁶⁹. Daug diskusijų sukėlė dar prof. J.Čiurlionytės sumanytas bei L.Burkšaitienės ir V.Daniliauskienės parengtas rekonstrukcinis Ch.Bartscho liaudies dainų rinkinio „Dainų balsai“ antrasis leidimas⁷⁰.

Ženklius rezultatai pastebimi naujose mokslinių tyrimų kryptyse, kurias vystyti sovietiniais laikais nebuvo realių galimybių. Tai:

1. Katalikų, reformatų–liuteronų bei kitų Lietuvos **religinių konfesijų tradicinio muzikinio folkloro tyrimai** (A.Motuzas⁷¹, R.Sliužinskas⁷²).

2. **Tradicinės bei profesinės muzikos sąsajų problematika.** Tradicinių melodijų aranžuotųjų tobulintiems liaudies bei klasikinės muzikos instrumentams autentiškumo bei originalios kompozitorių kūrybos santykio problema⁷³.

3. **Šiuolaikinių tradicinio folkloro perteikimo bei interpretacijos eksperimentų paieškos.** Tradicijos ir įvairių kitų kultūrų bei tradicijų samplaikos (neofolklorizmas, Pasaulio muzika ir pan.)⁷⁴.

4. **Lietuvių ir kitų kaimyninių bei tolimesnių** (latvių, lenkų, baltarusių, ukrainiečių, suomių, norvegų ir t.t.) **tautų muzikinio folkloro lyginamosios studijos**⁷⁵.

5. Lietuvoje gyvenančių **tautinių mažumų** (lenkų⁷⁶, rusų⁷⁷, latvių⁷⁸, karaimų⁷⁹, žydų⁸⁰ ir t.t.) **muzikinio folkloro studijos**.

6. **Kompiuterinių muzikinio folkloro tyrimų problematika** (R.Ambrazevičius⁸¹).

7. **Vakarų šalių etnomuzikologijos mokslo teorijų, sampratų, metodų bei tyrimo būdų pažintinės studijos** (R.Sliužinskas⁸², R.Astrauskas ir kt.).

8. Nauji **tarptautiniai lietuvių ir kitų pasaulio šalių etnomuzikologijos mokslo sąryšiai** pačiose įvairiausiose dalykinėse bei metodologinio pobūdžio plotmėse. Dalyvavimas tarptautinių tradicinės muzikos tyrimo bei propagavimo organizacijų⁸³ veikloje, jų patirties analizė bei perėmimas.

Tęsiami kapitalinių lietuvių muzikinio folkloro repertuaro publikacijų darbai. Lietuvių literatūros ir tautosakos institute jau yra išleista 16 stambios apimties „**Lietuvių liaudies dainyno**“ tomų. Ši serija žanrinio pagrindu buvo pradėta leisti 1980 metais. Laukiama pasirodant čia toliau rengiamų sekančių šio dainyno tomų.

Lietuvių literatūros ir tautosakos institute atgaivinta ir toliau leidžiama mokslinių tautosakos bei etnomuzikologijos mokslinių straipsnių, kitos tautosakinės medžiagos publikacijų leidinio **“Tautosakos darbai”** serija. 1935–1940 metais buvo paskelbti septyni (I–VII) šios serijos tomai, o 1992–2004 metais – dar 12 naujų (VIII–XIX) tomų. Kasmet ir toliau yra rengiami 1–2 nauji šio leidinio tomai.

Tautosakiniai bei etnomuzikologiniai mokslo darbai skelbiami ir specializuotame periodiniame leidinyje **„Liaudies kultūra“**, pradėtame leisti dar 1986 metais. Kasmet dienos šviesą išvysta 6 šio leidinio numeriai.

Vilniuje, Kaune, Klaipėdoje, kituose Lietuvos miestuose nuolat rengiamos **mokslinės tautosakininkų bei etnomuzikologų konferencijos**, kuriose skaitomi novatoriški pranešimai, diskutuojama.⁸⁴ Šių pranešimų pagrindu rengiami bei specialiuose mokslo leidiniuose publikuojami naujaisi aktualūs lietuvių bei užsienio mokslininkų etnomuzikologijos bei folkloristikos straipsniai.

Vilniuje, Lietuvos muzikos akademijoje yra įkurta **Etnomuzikologijos katedra**, rengianti etnomuzikologus: tradicinės muzikos tyrėjus, pedagogus, redaktorius, lektorius, folklorinių bei etnografinių kolektyvų vadovus. Studijuoti šią specialybę priimami asmenys, baigę konservatoriją ar meno gimnaziją arba turintys jų muzikos teorijos ir muzikos istorijos disciplinų programas atitinkantį pasirėngimą. Pagal pasirinktą mokslinio darbo kryptį studentai profiliojami į dainotyrininkus (vokalinės muzikos tyrėjus), instrumentologus (instrumentinės muzikos ir muzikos instrumentų tyrėjus) bei etninės choreografijos tyrėjus.

Lietuvos Respublikai tapus pilnateise Europos Sąjungos nare, atsiveria naujos galimybės tarptautiniams moksliniams kontaktams. Plečiasi **lyginamųjų etnomuzikologinių tyrimų perspektyvos**. Lietuvių etnomuzikologija turi plačias galimybes tarptautiniu mastu **integruotis į sociokultūrinės antropologijos mokslų kompleksą**. Netolima ateitis parodys, ar sugebėsime pasinaudoti naujomis šio mokslo raidos galimybėmis. Matysime, ar prof. J. Čiurlionytės bei jos pirmtakų suformuota lietuviškoji etnomuzikologijos mokykla ras savo vietą susivienijusios Europos mokslų struktūrose. Būtų šaunu, kad unikalia savo patirtimi ji galėtų praturtinti ir kitų šalių etnomuzikologijos mokslinės brandos aruodus.

Nuorodos

- ¹ Schütz C. Rerum prussicarum historia. – Gedani, MDCCLXIX, p.8. (cit. iš: Basanavičius J. Rinktiniai raštai. – V., 1970, p. 303.
- ² Hieronymus Maletius; apie 1525–1583; David M.L.; 1503–1583, K. Hartknoch, M. Pretorius, T. Lepner (ir kt.). žr.: W. Mannhardt 1936, p. 235–236, 241.
- ³ (“Nomina instrumentorum Musico quonim usus in Lithuania”) : “*barfa liudna, kabsa, jurana, wargonai, būbnas, skripka, surma, truba, kanklės, wamsdis, tutukles, dudu ragine ir murenka*” (J. Bretkūnas 1580).
- ⁴ Alexandro Guagnini, “Sarmatiae Europaeae descriptio...”, Krakow, 1578.
- ⁵ J. Lasickis [1580]. Apie žemaičių, kitų sarmatų bei netikrų krikščionių dievus. Vilnius, 1969.
- ⁶ M. Strykowski. Kronika Polska, Litewska, Żmódzka i Wszystkiej Rusi Macieja Strykowskiego. Königsberg, 1582.
- ⁷ G.Gerulis, J.Müller–Blattau. Eine litauische Melodie von 1634. Estrato da “Studii Baltici, vol. V. Roma, 1935–1936. Instituto per l’Eoropa orientale, MCMXXXVI.
- ⁸ L.J.Rhesa. Dainos oder Litthauische Volkslieder. Königsberg, 1825.
- ⁹ Daynas Žemaycziu surynktas yr yszdutas par Symona Stanewicze. Wylniuje, 1829.
- ¹⁰ Betrachtung über litthauischen Volkslieder. In: L.J.Rhesa. Dainos oder Lithauische Volkslieder. Königsberg, 1825.
- ¹¹ L.Réza. Lietuvių liaudies dainos, t.1., Vilnius, 1958, p. 353.
- ¹² pvz.: vertimas į čekų kalbą: Litewské Narodni Pise z puwodnjho gazyka dle sebranj D–ra L.J.Rhesy, preložené a wydané ob Fr. Lad. Čelakowského. W Praze, 1827.
- ¹³ Daynas žemaycziu surynktas yr yszdutas pas Symona Stanewicze. Wylniuje, 1829, p. 5–6.
- ¹⁴ Pažimes žemaytyszkas gaydas pridietynas pry Daynu Žemaycziu surynktu yr yszdutu par Symona Stanewicze. Rigoj, 1833.
- ¹⁵ Išsamų šių leidinių sąrašą bei jų aptarimą žr. leidinyje: J. Čiurlionytė. Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai. Vilnius, 1969, p. 24–69, 324–325.
- ¹⁶ Žr.: ten pat, p. 24–69, 325–326.
- ¹⁷ F.Kurschat (1806–1884). Grammatic der Littauischen Sprache. Halle, 1876.
- ¹⁸ F.Gothold (1778–1858). Über die Kanklys und die Volksmelodien der Lithauer. In: Neue Preussische Provinzialblätter, Königsberg, 1847, vol. 4.
- ¹⁹ ten pat, vol. 4.
- ²⁰ T.Lepner. Der Preusche Littauer. Danzig, 1744.
- ²¹ Littausche Volkslieder, gesammelt, kritisch bearbeitet und metrisch ubersetzen von G.H.F. Nesselmann: – Berlin: Dümmler, 1853.
- ²² Bartsch Ch. Dainu balsai: Melodien litauscher Volkslieder gesam. und mit Textubers., Anmerk. und Einl., im Auftrage der Litauschen litterarischen Gessellschaft: – Heidelberg: Winter, Bd I. – 1886. – 248 s.; Bd II. – 1889.
- ²³ Juškeviče A. Lietuviškos dajnos, užrašytos par Antaną Juškevičę apigardoje Pušalačiu ir Velunos iš žodžiu lietuviu dajnininku ir dajnininkiu. Kn. 1–3, Kazan, 1880–1882; Juškeviče A. Svoťbině rěda velunyčiu lietuviu, surašyta par Antaną Juškevičę 1870 metuse. Kazan, 1880; Juškeviče A. Lietuviškos svotbinės dajnos, užrašytos par Antaną Juškevičę ir išspausdintos par Joną Juškevičę. Petropylė, 1883; Juskiewicz A. Melodje ludowe litewskie, zebrane przez s. p. księdza Antoniego Juskiewiczza, opracowywane przez s. p. Oskara Kolberga i s. p. Izydora Kopernickiego (...). Częśc I. Krakow, 1900.
- ²⁴ E.Tamulevičienė. Rusijos Geografų draugijos Šiaurės vakarų krašto skyrius (1867–1915). In: Mokslo draugijos Lietuvoje. Vilnius, 1979, p. 34.
- ²⁵ ten pat, p. 34–35.
- ²⁶ ten pat, p. 47–48.
- ²⁷ ten pat, p. 48.
- ²⁸ A.Tyla. Lietuvių mokslo draugija // Tarybų Lietuvos Enciklopedija, vol 2., Vilnius, 1986, p. 556.
- ²⁹ Tautosakos Darbai. T. 1–7, Kaunas, 1935–1940.
- ³⁰ T.Brazys. Apie tautines lietuvių dainų gaidas (melodijas). “Švyturio” b–vė. Tilžė, 1920; T.Brazys Teodoras. Giedojimų mokykla. Vadovėlis chorų dirigentams, vargonininkams, giedojimų mokytojams ir mokiniams. Tilžė, 1920; T.Brazys. Muzikos teorija. Pagrindiniams muzikos dėsniams išmokti vadovėlis. Pirmas leidimas. Kaunas–Vilnius, 1920 (ir kt.).

- ³¹ M. Biržiška. Lietuvių dainų literatūros istorija, kn. I., V., 1919; M. Biržiška. Dainų atsiminimai iš Lietuvos istorijos. Vilnius, 1920 (ir kt.).
- ³² A. Sabaliauskas. Apie žiemų – rytiečių lietuvių tautinę muziką ir muzikos instrumentus. Vilnius, 1911 (ir kt.).
- ³³ 1994–ųjų Jono Basanavičiaus premija – etnologui daktarui Jonui Baliui // Liaudies kultūra, 1995 Nr. 2, p. 4–5.
- ³⁴ ten pat, p. 4.
- ³⁵ ten pat, p. 4.
- ³⁶ J. Čiurlionytė. Derminė–intonacinė melodijų sandara // J. Čiurlionytė. Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai. Vilnius, 1969, p. 193–239.
- ³⁷ G. Četkauskaitė. Dainų melodijų derminių struktūrų ir jų garsaeilių sistematika // G. Četkauskaitė. Dzūkų melodijos, Vilnius, 1981; G. Četkauskaitė. Lietuvių liaudies dainų melodijų tipologija. Vilnius, 1998.
- ³⁸ D. Sauka. Tautosakos savitumas ir vertė. Vilnius, 1970.
- ³⁹ J. Čiurlionytė. Lietuvių liaudies dainų rinkimo, tyrinėjimo ir leidimo istorinė apžvalga // J. Čiurlionytė. Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai. Vilnius, 1969, p. 7–69.
- ⁴⁰ J. Čiurlionytė. Lietuvių liaudies melodijos. “Tautosakos darbai”, T. 5., Kaunas, 1938.
- ⁴¹ J. Čiurlionytė. Lietuvių liaudies dainų pagrindiniai poetiniai vaizdai // J. Čiurlionytė. Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai. Vilnius, 1969, p. 70–78.
- ⁴² J. Čiurlionytė. Lietuvių liaudies dainos. Vilnius, 1955; J. Čiurlionytė. Dainų žanrai // J. Čiurlionytė. Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai. Vilnius, 1969, p. 79–192.
- ⁴³ J. Čiurlionytė. Derminė–intonacinė melodijų sandara // J. Čiurlionytė. Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai. Vilnius, 1969, p. 193–239.
- ⁴⁴ G. Četkauskaitė. Dainų melodijų derminių struktūrų ir jų garsaeilių sistematika // G. Četkauskaitė. Dzūkų melodijos, Vilnius, 1981, p. 473–474.
- ⁴⁵ L. Burkšaitienė. Aukštaičių liaudies dainų melodijos // L. Burkšaitienė, D. Krištopaitė. Aukštaičių melodijos. Vilnius, 1990, p. 13–32.
- ⁴⁶ G. Četkauskaitė. Dzūkų dainų melodijų variantiškumo ir invariantiškumo dėsningumai // G. Četkauskaitė. Dzūkų melodijos. Vilnius, 1981, p. 13–53.
- ⁴⁷ J. Čiurlionytė. Lietuvių liaudies dainų ritmikų savybės // J. Čiurlionytė. Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai. Vilnius, 1969, p. 240–254.
- ⁴⁸ J. Čiurlionytė. Lietuvių liaudies dainų formos sandara // J. Čiurlionytė. Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai. Vilnius, 1969, p. 193–254.
- ⁴⁹ L. Sauka. Lietuvių liaudies dainų eilėdara. Vilnius, 1978.
- ⁵⁰ J. Čiurlionytė. Lietuvos etnografinių sričių melodijų stilistinės savybės // J. Čiurlionytė. Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai. Vilnius, 1969, p. 289–317.
- ⁵¹ G. Četkauskaitė. Dzūkų melodijos. Vilnius, 1981.
- ⁵² L. Burkšaitienė, D. Krištopaitė. Aukštaičių melodijos. Vilnius, 1990.
- ⁵³ Slaviūnas Z. Sutartinės. Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos. t. 1–3. Vilnius, 1958–1959.
- ⁵⁴ Lietuvių liaudies instrumentinė muzika. Sudarė Stasys Paliulis. Vilnius, 1959.
- ⁵⁵ Lietuvių liaudies instrumentinė muzika. Sudarė Stasys Paliulis. Vilnius, 1959.
- ⁵⁶ R. Apanavičius (ir kt.). Senosios kanklės ir kankliavimas. Vilnius, 1994; M. Baltrėnienė, R. Apanavičius. Lietuvių liaudies muzikos instrumentai. Vilnius, 1991.
- ⁵⁷ M. Baltrėnienė. Lietuvių liaudies muzikos instrumentai. Vilnius, 1972; M. Baltrėnienė. Lietuvių liaudies muzikos instrumentai. d. I–II, Vilnius, 1980; M. Baltrėnienė, R. Apanavičius. Lietuvių liaudies muzikos instrumentai. Vilnius, 1991.
- ⁵⁸ G. Četkauskaitė. Lietuvių liaudies dainų melodijų tipologija. Vilnius, 1998.
- ⁵⁹ R. Ambrazevičius. Etninės muzikos notacija ir transkripcija. Vilnius, 1997.
- ⁶⁰ S. Paliulis. Sutartinių ir skuducių keliais. Tautosakininko gyvenimas ir darbai. Sudarė ir parengė A. Vyčintas. Vilnius, 2002.
- ⁶¹ R. Sliužinskas. Anhemitonika lietuvių liaudies dainų melodikoje. Klaipėda, 2003.
- ⁶² D. Urbanavičienė. Lietuvių apeiginė choreografija. Vilnius, 2000.
- ⁶³ R. Apanavičius. Etninė muzika. Teorijos klausimai. Kaunas, 2001.

- ⁶⁴ D.Račiūnaitė–Vyčiniene. Sutartinių atlikimo tradicijos. Vilnius, 2000; D.Račiūnaitė–Vyčiniene. Sutartinės: Lithuanian Polyphonic Songs. Translated from Lithuanian by Vijole Arbas. Vilnius, 2002.
- ⁶⁵ R.Šimonytė–Žarskienė. Skudučiavimas šiaurės rytų Europoje. Vilnius, 2003.
- ⁶⁶ G.Kirdienė. Smuikas ir smuikavimas lietuvių etninėje kultūroje. Vilnius, 2000.
- ⁶⁷ R.Balsys. Mažosios Lietuvos žvejų dainos. Klaipėda, 2003.
- ⁶⁸ A.Motuzas. Lietuvos Kalvarijų kryžiaus kelių istorija. Apeiginiai papročiai ir muzika. Kaunas, 2003.
- ⁶⁹ Lietuvių liaudies melodijos. Sudarė ir parengė J.Čiurlionytė. Antrasis pataisytas ir papildytas leidimas (iš Tautosakos darbu V, 1938), Melodijas redagavo L.Burkšaitienė. Tekstus redagavo V.Daniliauskienė. Vilnius, 1999.
- ⁷⁰ Christianas Bartschas. Dainų balsai. Parengė J. Čiurlionytė, L. Burkšaitienė, V. Daniliauskienė. Vilnius, 2000.
- ⁷¹ A.Motuzas. Žemaičių Kalvarijos kalnai. Šermeninės giesmės. Telšiai, 1993.; A.Motuzas. Žemaičių Kalvarijos Kalnų giesmių kilmė // Tiltai, Nr. 2., Klaipėda, 1997, p. 47–58 (ir kt.).
- ⁷² R.Sliužinskas. Klaipėdos krašto evangelikų – liuteronų giesmės (kanonizuoto ir liaudinio giedojimo problematika / Religinė muzika: tradicijos vertė ir šiandiena. Šiauliai, 1997, p. 12–13; R.Sliužinskas. Klaipėdos krašto protestantiškosios giesmės: lietuviškojo liaudinio giedojimo problematika // Liturgija ir muzika: šiandieninės problemos. Šiauliai, 1998, p. 13–16; R.Sliužinskas. Christiano Barčo “Dainų balsai” ir Klaipėdos krašto liuteroniškosios giesmės (lyginamieji melodijų tyrimai) // Lietuviai ir lietuvininkai. Etninė kultūra – II. Žurnalo “Tiltai” priedas Nr. 16. Klaipėda, 2003, p. 166–191 (ir kt.).
- ⁷³ S.Paliulis. Sutartinių ir skudučių keliais. Tautosakininko gyvenimas ir darbai. Sudarė ir parengė A.Vyžintas. Vilnius, 2002.
- ⁷⁴ Ž.Ramoškaitė. Dainos tapatybė ir kaita moderniojoje kultūroje // Tautosakos darbai, T. XVIII (XXV), Vilnius, 2003, p. 56–62.
- ⁷⁵ R.Sliužinskas. Lietuvių ir lenkų liaudies dainų sąsajos (istorinė mokslinių tyrimų problematika). Muzikologiniai diskursai: nuo choralo iki dodekatonikos. Žurnalo „Tiltai“ priedas, Nr. 21, 2004, p. 75–82.
- ⁷⁶ M.Krupoves. Lenkų liaudies dainos Lietuvoje // Tautosakos darbai, T. X (XVII), Vilnius, 1999, p. 217–232.
- ⁷⁷ J.Novikovas, R.Trimakas. Lietuvos rusų sentikių užkalbėjimai // Tautosakos darbai, T. VI–VII (XIII–XIV), Vilnius, 1997, p. 267–287.
- ⁷⁸ L.Kudirkienė, I.Anelauskienė. Mūsų namų latviška tautosaka // Tautosakos darbai, T. V (XII), Vilnius, 1996, p. 220–229.
- ⁷⁹ K.Firkavičiūtė. Iš karaimų apeiginės tautosakos // Tautosakos darbai, T. I (VIII), Vilnius, 1992, p. 239–248.
- ⁸⁰ Ž.Ramoškaitė. Trys žydų dainos, užrašytos Telšiuose // Tautosakos darbai, T. VI–VII (XIII–XIV), Vilnius, 1997, p. 263–266.
- ⁸¹ R.Ambrazevičius. Extension of EsAC for Entering Ethnomusical Data // Meeting of STG on Computer Aided Research, Jyväskylä (Finland), 1996 August; R.Ambrazevičius. Singing Indoors and Singing Outdoors // Meeting of STG on Computer Aided Research, Dolna Krupa (Slovakia), 1997 July; R.Ambrazevičius. Problems of Computer Archiving of Musical Folklore // Slavic Ethnomusicology, Minsk, 1996 October (pranešimai mokslinėse konferencijose).
- ⁸² R.Sliužinskas. Etnomuzikologijos mokslo raida Vakarų šalyse // Muzikos meno idėjos kelias. Klaipėdos universitetas, Klaipėda, 1996, p. 6–9; R.Sliužinskas. Stiliaus ir žanro samprata Vakarų šalių etnomuzikologijoje // Žanras ir stilius. Lietuvos muzikos akademija, Vilnius, 1996, p. 6–7; R.Sliužinskas. Vakarų šalių etnomuzikologijos terminija: stiliaus ir žanro sampratos // Vakarų Lietuvos muzika, kn. 1. Žurnalo “Tiltai” priedas Nr. 7, Klaipėda, 2001, p. 36–41.
- ⁸³ P.vz.: International Council for Traditional Music (ICTM), European Society for Ethnomusicology (ESEM), International Ballad Conference (IBC), International Organization of Folk Art (IOFA), International Organization of Folk Festivals (CIOFF) ir t.t. Dauguma šių organizacijų turi UNESCO padalinių statusą.
- ⁸⁴ Tarptautinės ir respublikinės mokslinės konferencijos „Jadvyga Čiurlionytė ir nūdienos etnomuzikologija“, Lietuvos muzikos akademijos Etnomuzikologijos katedra, 1993 12 17; „Lietuvių XX a. liaudies muzikavimo tradicijos: tęstinumas ir kaita“, Lietuvos liaudies kultūros centras, Etnomuzikos institutas, Vilnius, 1996 11 07; “Genre and Style in Traditional Folklore”, Lietuvos muzikos akademijos Etnomuzikologijos katedra, Vilnius, 1996 12 4–5; “Musical Folklore and Ritual” Lietuvos muzikos akademijos Etnomuzikologijos katedra, Vilnius, 1997 12 11–12; „Music around Baltic: Past and Present“, Klaipėdos universiteto Muzikologijos institutas, 1998 04 23–24; „Tautosakos tekstas ir kontekstas“. Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, Vilnius, 2003 10 16–17; „Lietuvininkai ir lietuviai. Etninė kultūra“. Klaipėdos universitetas, Klaipėda, 2003 12 05 (ir t.t.).

Lithuanian Ethnomusicology at the Turn of Centuries: Historical Overview And Perspectives

Summary

The history of scientific research on Lithuanian folk songs is a very important part of the history of the whole Lithuanian ethnic culture. It reflects a number of movements for the protection of Lithuanian national identity, the preservation of our musical folklore throughout the 19th–20th centuries and at the outset of that still vague 21st century. The article deals with the following historical stages; (a) prehistory (the first individual descriptions and publications before 1825); (b) the first publications of the regional folk songs collections in Lithuania – Minor and Lithuania – Major (1825–1829).

During the 19th century, the scientific researches on Lithuanian ethnomusicology were based on: (a) poetic texts of folk songs; (b) melodic lines of folk songs; (c) traditional folk music instruments, and (d) traditional dances (fragmentary). In the second half of the 19th century some scientific organizations engaged in the work of collecting and investigating local traditional culture. The Northwest Section of the Russian Geographical Society (1867–1915) was the best known in this field society in Lithuania – Major. It had published 31 scientific articles on Lithuanian ethnography, verbal and musical folklore in the works of this Section until 1915. In 1907 another significant to us society – the Lithuanian Society of Science (1907–1940) started its activities in Vilnius and Kaunas. In 1938 there were collected about 16300 folk songs, almost 4000 items of verbal folklore (folk fairy–tales, stories, legends, etc.), over 32000 of small verbal folklore: items (riddles, proverbs, sayings), almost 19000 items of folk games, lots and even so called „sorcery“ and „witchcraft“ descriptions. The first two established institutions were followed by the Lithuanian Folklore Archives and the Vytautas Magnus University in Kaunas (1935–1939). In 1939 they had about 400000 Lithuanian folklore items. Among them ranked about 7000 phonograph sound recordings of our folk songs, roundgames, folk dances. There were published 7 volumes of „Folklore Studies“, about 700 pages in each of them. At present we have over 200 items of research papers, over 20 monographies and almost 50 rich Lithuanian folklore collections prepared and written on the basis of the folklore materials amassed by the Lithuanian Folklore Archives and the Vytautas Magnus University in Kaunas.

The investigations into Lithuanian folk songs until: 1940 were concentrated on (a) poetic symbols, their meanings and sources; (b) parallels in the poetry of Lithuanian folk songs in neighbouring countries and cultures; (c) all the main peculiarities of melodic lines (one and two–voice songs, their rhythmic formulas, harmony and polyphony structures, melodic intonations, modes, couplet forms); (d) the first steps in the creation of an early terminological system.

The main fields of the scientific research on Lithuanian folk songs in the Soviet period (1940–1990) were as follows: (a) the presentation of the originality and general importance of our folk songs in the science of music and history; (b) investigations into the historiography of our folk songs; (c) studies on the poetry of poetic texts of folk songs and the relationship between poetry and melodic lines; (d) genre studies. (e) studies on the modes, keys and structures of melodic intonations; (f) studies on variability and stability; (g) studies on rhythmic structure; (h) versification studies; (i) regional studies; (j) studies on traditional instrumental folk music and ethnochoreology.

From 1990 the above mentioned research fields have retained their topicality. Among the new themes rank the following: (a) studies on traditional Roman Catholic and Lutheran psalms; (b) relationships between traditional and professional music; (c) contemporary developments and experiments on traditional music folklore (neofolklorism, World–music, etc.); (d) comparative studies in Lithuanian and neighbouring cultures folklore; (e) traditional folklore studies on national minorities in Lithuania; (f) computer aided research on Lithuanian ethnomusicology; (g) studies on Western European, American (etc) ethnomusicology, its history, methods and methodology; (h) new contacts in the sphere of the whole musicology with the worldwide scientific research institutions.

New goals for contemporary Lithuanian ethnomusicology:

1. From a historical point of view Lithuanian ethnomusicology has been presented as quite a closed system confining itself to local musical folklore studies orientated to certain Lithuanian ethnic regions. At present, the situation is different – musicology maintains open cultural and intercultural contacts with the neighbouring and even distant states and their cultures. International comparative studies in musical folklore are of great importance, possibly, as part of cultural anthropology or musical anthropology (the terms employed in USA).

2. We should enrich our knowledge about Western ethnomusicology in Lithuania. I mean wide historical and regional (geographical) frames concerning our contacts with West European and American (etc.) ethnomusicological schools, concepts and theories. It will enable us to find a proper niche for Lithuanian ethnomusicology in the worldwide context of this science.

3. At present, scientific studies on Lithuanian ethnomusicology should be oriented in two main directions. First, to continue thorough and complex studies on our local and regional Lithuanian music folklore. Second, to search for contacts in the sphere of interdisciplinary studies. The results would facilitate to understand the motivation of particular forms of our musical folklore, connecting our knowledge with linguists, historians, archaeologists, etc. We should also have in mind that ethnomusicology is part of musicology on the whole. Thus, we must be well-read in theory and history of music, traditional and professional alike.

4. The situation in both musicological and ethnomusicological education in our higher schools – universities and particularly in the Lithuanian Academy of Music is of paramount importance. It is only the Department of Ethnomusicology at the Lithuanian Academy of Music that offers studies for a bachelor's and master's degrees. The point is that now we need new, young personalities with the qualifications of Doctor of Philosophy, Doctor of Ethnomusicology, ready to engage in the research work on Lithuanian and world-wide ethnomusicology leading to a long chain of new comparative discoveries.

Lietuvos etnomuzikologija šimtmečių sandūroje: istorinė raida ir ateities

Santrauka

Pranešime pateikiama Lietuvos etnomuzikologijos mokyklos istorinių ištakų (1880-1909), jos raidos atskirais viso XX amžiaus laikotarpiais apžvalga. Pagrindinis dėmesys skiriamas lietuviškųjų šio mokslo sampratų, tyrimo objektų, kryptių apibrėžimui, jų vietos Europos bei pasaulio etnomuzikologijos kontekste nustatymui. Bandoma išvelgti ir šio mokslo ateities misiją bei viziją tiek nacionalinėje erdvėje, tiek ir tarptautiniame kontekste.

Išskiriamos žymiausios šios srities mokslininkų personalijos, įvertinamas asmeninis jų indėlis Lietuvos etnomuzikologijai. Jų tarpe – ir prof. habil. dr. A. Ambrazas, paskelbęs iškilų mokslinių straipsnių ne tik įvairiomis bendrosios muzikologijos temomis, bet ir atskirais etnomuzikologiniais aspektais.

M. K. Čiurlionio neatpažintas ciklas fortepijonui (1907 07 Druskininkai)

Įvadas

Straipsnį norėtume pradėti esminiu šiam tyrimui pastebėjimu. Viena iš iškilių savo darbų – „M. K. Čiurlionio simfoninės poemos „Miške“ analitinės interpretacijos“¹ – Algirdas Ambrazas pastebi nemažai rimtų netikslumų, kuriuos paliko kūrinio formą analizavę pirmtakai (VI. Jakubėnas, K. Kaveckas, V. Landsbergis). Atkreipkime dėmesį, jog „Miškas“ – vienas ankstyvųjų Čiurlionio struktūrinio mąstymo pavyzdžių (1900 08). Tad ar galėtume būti tikri, kad išmanome vėlesnių, daug sudėtingesnių kompozitoriaus kūrinių kompozicines struktūras?

Nejučiomis norisi palyginti su ta nušlifuotų darnių ir logiškų struktūrinių analizių visuma, kurias atliko prof. A. Ambrazas, tyrinėdamas kito lietuvių muzikos klasiko – Juozo Gruodžio – kūrybą. Šiuo atžvilgiu Čiurlionio kompozicijų tyrimai neatrodo itin išbaigti. Todėl Čiurlionio muzikos genialumas labiau intuityviai numanomas nei struktūriškai įrodytas. Tiesa, tokios padėties priežasčių, matyt, yra daugiau. Iš dalies tai gali būti susiję su kai kuriomis psichologinėmis kompozitoriaus kūrybos ypatybėmis, neįprastomis muzikinės tradicijos ir naujovės samplaikomis jo kūriniuose, polinkiu vienu metu (polichroniškai) mąstyti ir veikti keliose meno šakose (dailė, žodis, muzika) ir kt.

Šiuo straipsniu bandoma patyrinėti kai kuriuos, autoriaus nuomone, itin aktualius Čiurlionio kompozicijų struktūrinius aspektus.

Perskaičius temos pavadinimą, natūraliai galėtų kilti klausimas, ar dar yra neatpažintų Čiurlionio ciklų? Juk kompozitoriaus kūryba palyginti nemažai tyrinėta, paskelbta ne viena knyga, ką jau besakyti apie dešimtmečiais vykdytą restauracinį darbą, sudarytus kūrinių sąrašus bei chronologijas. Straipsnio pasirodymo paradoksali aplinkybė – pakankamai ženklus Čiurlionio muzikos ištyrimo laipsnis. Išskirtume dvi, sakytume, lemtingas šio ir panašios tematikos kitų autoriaus darbų² pasirodymo prielaidas:

1. Muzikologo D. Kučinsko atlikta Čiurlionio muzikos teksto genezė leido sudaryti itin tikslų kompozitoriaus fortepijoninių kūrinių chronologinį katalogą³.

2. V. Landsbergio parengti rinkiniai, pasirodę 1975–1997 m., ir ypač „Kūriniai fortepijonui. Visuma“⁴.

Genialiajam Lietuvos muzikai būdinga mąstyti ir kurti cikliška. Šią jo savybę pastebėjo ne vienas meno bei muzikos tyrinėtojas. Tačiau iki šiol dar nepakankamai atkreiptas dėmesys į jo fortepijono muzikos ciklų savaimingumą. Savaiminiai ciklai, kaip nesunku pastebėti, atsirasdavo kūrybinių protrūkių metu, tačiau kompozitoriaus likdavo neįvardyti ar kitaip pažymėti. Greičiausiai tai susiję su kūrybinės psichologijos ypatumais – spontaniškumu, intuityvumu⁵, tačiau tikėtina ir tai, kad kompozitorius ciklų neįvardydavo ir dėl tradicinės muzikos teorinių formos bei harmonijos sąvokų ribotumo. Kitaip tariant, sukūręs ciklą, genijus paprasčiausiai nesirūpino, koks tai kūrinys, kaip jį tinkamai pavadinti. Sąvoka „neatpažintas ciklas“ gali būti iš dalies prasmėškai niuansuojama bent keliais artimais sinonimais – nežinomas, nepažymėtas, neįvardytas. Pirmenybė teikiama pasirinktajam, nes šis telkia visų čia pažymėtų sinonimų reikšmes. Neatpažintas ciklas iš esmės yra nežinomas kaip kūrinys, nepažymėtas kaip ciklas ir neįvardytas struktūriškai. Savo ruožtu galime palyginti. Nežinomas kūrinys gali būti pažymėtas, įvardytas – nepažymėtas ir pan. Be to, kadangi neatpažintas ciklas yra kompozitoriaus nepažymėtas, muzikologų neįvardytas ir todėl niekam nežinomas, aptariama sąvoka pretenduoja į visapusiškesnę ir gilesnę muzikos ciklo struktūrinę tyrinėjimą ir pažinimą, negu tai buvo daroma iki šiol bent jau Čiurlionio muzikos atžvilgiu.

Struktūriškai lyginant tarpusavyje kai kuriuos kompozitoriaus kūrinius, netikėtai išryškėdavo dėsningi cikliniai jų tarpusavio ryšiai. Kompoziciniu požiūriu pastarieji buvo tiek įdomūs, kad nejučiomis tapo autoriaus sisteminiu tyrimo objektu. Taigi šis objektas – tai Čiurlionio ciklinių kūrinių, sukurtų fortepijonui, atpažinimas. Pastarasis (turima omeny atpažinimo veiksmas) simbolizuoja muzikologinės minties pasinėri-

mą į struktūrinės kompozicinės minties gelmes, kurių, regis, niekada nestokojo Čiurlionio muzikos genijus. Išskirtinė tiriamo objekto savybė – jo savaimingumas. Juolab be loginės struktūrinės kompozicijų analizės tokiam objektui apskritai nelemta būti.

Medžiaginę tiriamo objekto pusę sudaro nemaža dalis Čiurlionio kūrinių fortepijonui, kurie, kaip galima prognozuoti, gali sudaryti savaiminius neatpažintus ciklus. Siekdami labiau išryškinti tiriamo objekto mastelį, čia pateiksime preliminarių neatpažintų ciklų (NC) sąvadą.

NC sąvadas

Ankstyvieji NC

1899 11 23–12 01, Druskininkai:

DK 66–71; VL 163, 180, 164–167.

1901 05–06, Druskininkai:

VL⁶184–185; DK 88–86.

1901 06, Druskininkai:

VL 186–188; DK 90–92.

1902 06, Leipcigas:

VL 229–230; DK 166–167.

1904:

DK 192–193, 190–191, 195; VL 251–252, 248–249, 257.

1904 10, Varšuva:

VL 253–254, 259–260; DK 196–199.

1905 06, Druskininkai:

VL 268, 266–267; DK 207, 205–206.

1906 05–06, Druskininkai:

VL 294–296; 305, 297; DK 236–238, 240, 239.

1906:

DK 241–243; VL 298–299, 303.

Vėlyvieji NC

1906 10, Druskininkai:

VL 300–302; DK 244–246.

1907 07, Druskininkai:

VL 306–308; DK 249–251.

1907 07, Varšuva:

DK 252–257.

1908 07–08:

DK 260–262; VL 304, 318–319.

1908 10, Peterburgas:

VL 322–324; DK 266–268.

1909 02, Peterburgas:

VL 327–330; DK 278–281.

1909 05, Druskininkai:

DK 390–297; VL 338–341, 337a, 342–344.

NC sąvadas jokiu būdu nėra baigtinis, be to, jis yra hipotetinis. Tai greičiau demonstruojama aktualija, kurią būtina tyrinėti. Savaiminių neatpažintų ciklų ištyrimas prilygtų naujam Čiurlionio muzikos perskaitymui, ir tai nusako pasirinktos temos nepaprastą aktualumą visai muzikų gildijai (kompozitoriams, muzikologams, intepretatoriams, leidėjams ir muzikos vartotojams). Čiurlionio savaiminių ciklų atradimas labai praturtintų Lietuvos muzikos kultūrą.

Tiesioginis šio straipsnio objektas yra dalinis, o būtent, jį sudaro trys kūriniai fortepijonui, parašyti 1907 07 Druskininkuose (VL 306–308).

Svarbiausios tiriamo objekto pusės – savaimingumas ir analitiškumas – lėmė dviejų pagrindinių tyrimo metodikų pasirinkimą. Viena iš jų – prognostinė, padedanti įtarti neatpažinto ciklo tikimybę visos kompozitoriaus kūrybos mastu, kita – loginė-struktūrinė, paremta tiksline kompozicinių ryšių identifikacija, vieninga schema.

Nors iki šiol, kaip pastebėjome, nebuvo specialiai tyrinėjamas kompozitoriaus ciklų savaimingumas, tačiau tai dar nereiškia, kad iškeltos problemos ištyrimo laipsnis yra visiškai arba beveik niekinis. Ji ruseno ne vienerius metus, o gal net dešimtmečius. Apie Čiurlionio polinkį mąstyti cikliškai rašė skirtingų kartų muzikologai (V. Landsbergis, D. Kučinskas). Tyrinėdamas kompozitoriaus pažymėtas sonatas bei variacijas, V. Landsbergis „kiek neapibrėžtai“ pažymi „dar vieną žanrinę Čiurlionio muzikos tendenciją – kitokie ciklai“.⁷ Čia tyrinėtojas iškelia kelis kompozitoriaus ciklus, paremtus: 1) viena tema („Trys preliudai viena tema, op 20“); 2) viena ostinatine melodija bei tonacija („Diptikas“, VL 295, 296); 3) tapybinėms sonatoms artimu dalių sąryšiu (mažų peizažų ciklas „Jūra“, VL 317).

Ciklams pagrįsti mokslininko pasirinkti kriterijai neatrodo įtikinantys. Viena vertus, jie, regis, pernelyg elementarūs (tema, ostinata), kita vertus – nėra diskretiški muzikos teorijos požiūriu („tapybos asociacijos“). Panašu, kad kaip tik kriterijų ribotumas ir neleido mokslininkui atrasti daugiau Čiurlionio muzikos ciklų bei rimčiau pagrįsti „apskritai Čiurlioniui būdingo cikliškumo, nesiribojančio sonatomis ir variacijomis [...]“.⁸ Nepritariame ir muzikologo teiginiui, kad „Paskutinių Čiurlionio kūrybos metų palikime nerandame kitų [...] struktūriškai atsekamų ciklų“.⁹ Šio straipsnio tikslas – struktūriškai pagrįsti vieną iš vėlyvųjų kompozitoriaus ciklų.

Čiurlionio muzikos cikliškumo idėja išryškinta sisteminiiais kompozitoriaus fortepijoninės muzikos tekstų kilmės bei instrumentinės prigimties tyrinėjimais. Muzikologo Dariaus Kučinsko manymu, šitaip tyrinėjant Čiurlionio palikimą, „aiškėja siekis visą muzikos kūrybą pajungti vienam stambiam kūrinui, apibendrintai išreiškiančiam pasaulio sutvėrimo idėją“.¹⁰ Iškeliama superciklo idėja visos Čiurlionio muzikinės kūrybos mastu. Ar įmanoma tai įrodyti arba paneigti visa „mokslingam rangui“ tinkama apimtimi – atskiriant tikimybę nuo realaus fakto, abstrakciją nuo konkretikos? Nepaisant akivaizdžiai utopinio klausimo, mokslininko numanoma superciklo idėja leidžiasi aktualiai perinterpretuojama. Kodėl nepaklausus – ar Čiurlionis sukūrė neciklinių muzikos kūrinių? Šitaip keliant klausimą muzikinio teksto genezės metodai, regis, natūraliai ima dirbti savo kompetencijos apibrėžtyse. Genezės yra neįkainojama, kai tenka ne tik sudaryti išsamų Čiurlionio muzikos kūrinių katalogą, bet ir patikslinti neatpažinto muzikos ciklo dalių daugį bei jų chronologiją, seką ir kt.

Savaiminių ciklų ištyrimo laipsnį, tiesa, labiau kontroversiškai, atspindi sudaryti kompozitoriaus kūrinių fortepijonui rinkiniai, ypač Jadvygos Čiurlionytės (1957 m.) ir Vytauto Landsbergio (2004).¹¹ Tiek vienas, tiek ir kitas rinkinys sudarytas tam tikru būdu grupuojant kompozitoriaus kūrinius. J. Čiurlionytė šias grupes paženkliną opusais (op 3–34), o V. Landsbergis – vaizdingais pavadinimais („Jūros preliudai“, „Audros ir gelmės“, „Paskutinė vasara“ ir kt.). Kūrinių grupavimo motyvus aiškiai nusako V. Landsbergis. Savo rinkinio komentaruose jis rašo: „Čia nesilaikyta pedantiškos chronologijos, kūriniai grupuojami veikiau žanrais bei ciklais, tačiau sykiu tai ir Čiurlionio kūrybos kelias, kompozitoriaus „amato“ evoliucija“.¹² Tad žanrinių bei ciklinių motyvų vedinas muzikologas grupuoja kompozitoriaus kūrinius ne itin paisydamas jų chronologinės sekos. Tad kokiais gi cikliniais motyvais pasiremta šitaip grupuojant kompozitoriaus kūrinius? Į akis krenta darnūs, apgalvoti tonacijų planai. Dargi J. Čiurlionytės opusais paženklintos kūrinių grupės dažnai paremtos tam tikru tonacinio plano tipu. Jis gali būti vienos tonacijos (op 21: d-d-d-d), sudėstytas iš kvintinės projekcijos segmentų (op 7: fis-Des-H-F(a) arba op 9: Es-B-h-e), koncentriškas (op 22: g-C-es-a-g), paremtas sekundiniu apsupimu bei arkomis (op 14: A-g-h; op 31: D-C-C-d) ir kt. V. Landsbergis ne tik perima šį įdirbį, bet ir gana įmantriai išplėtoja. Panašiai kaip ir jo pirmtakė, muzikologas kūrinių grupėms suteikia cikliškumo bruožų pasinaudodamas viena tonacija („Du preliudai g-moll“), kvintų projekcinėmis kryptimis („Paskutinė vasara“) arba melodinio-sekundinio tonacijų apsupimo modeliu („Jūros preliudai“). Įdomūs koncentriškai orientuoti funkciniai tonacijų planai („Druskininkų preliudai“, „Aštuonios mazurkos“), grupuojama ir pagal tercijų projekciją („Keturi preliudai“: f-Des-b-D), sumanus

mažosios ir didžiosios tercijos derinys su kvinta (aštuonios pjesės: b-g-fis-Des F-Des-h-fis). Be tonacijų plano konstrukcijos, V. Landsbergis pasitelkia ir kitas kūrinių grupių suciklinimo priemones: modusus („Naujos dermės“), faktūrų arką („Trys pjesės“), ritminių figūrų bei intonacijų sugrįžimus („Keturi preliudai“ ir „Jūros“ fragmentas).

Kadangi mums rūpimi kūriniai taip pat yra įtraukti į minėtų sudarytojų kūrinių grupes, tad pravartu žvilgtelėti ir į jų tonacijų išdėstymus. Du pirmuosius kūrinius matome J. Čiurlionytės kūrinių grupėje, pažymėtoje op 26 (I ir II). Šios grupės kūrinių tonacinis planas primintų melodinį užpildymą po šuolio (šuolis kvartos intervalu):

Op 26:	I	II	III	IV
	B	F	g	a

Trečias kūrinyje įtrauktas į op 27 (I). Dabar tonacijų dėstymas labiau primena rečitaciją tercijos intervalu:

Op 27:	I	II	III	IV
	d	d	d	h

V. Landsbergio rinkinyje „mūsų tiriamas objektas“ patenka į „Audros ir gelmės“ kūrinių grupę (II–IV):

VL	311	306	307	308	310	312	309	313
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
	a	b	f	d	g	a	d	h

Regis, nesunku suprasti, kodėl muzikologas čia nesilaiko kūrinių chronologijos. Vengiama kūrinių sekos vienodomis tonacijomis (d, d arba a, a), todėl pastarosios nukeliamos toliau. Šis „nukėlimas“ konstruktyviai pamatuotas. Tonacijos ne šiaip sau perstatomos, bet išdėstomos numatant tam tikrą bendrą loginę visai grupei tonacijų seką (planą, idėją). Šiame tonacijų plane vėlgi galima įžvelgti šuolių ir jų melodinio užpildymo tonacinių santykių plotmėje realizavimo idėją.

Iš pateiktos apžvalgos matyti, kad Čiurlionio kūrinių rinkinių sudarytojai ir redaktoriai nevengia savo nuožiūra cikliškai grupuoti kompozitoriaus kūrinius, panaudodami gerai žinomus cikliškumo stereotipus: pušiausvyrų tonacinį planą, intonacijų, faktūrų panašumus, arkas ir kt. Ciklinimo priemonės redaktorių pasirenkamos gana laisvai, tačiau grupuojamų kūrinių medžiaga bei chronologija nėra visiškai nureikšminama.

Milžiniškas triušas cikliškai grupuojant ir šitaip formuojant rinkinių kompoziciją, be abejonės, Čiurlionio muziką daro lengviau pasiekiamą daugeliui muzikantų, atlikėjų, muzikologų ir kt. Kitas dalykas, ar visa tai, kas mus lengvai pasiekia, yra tikrai autentiška, originalu, čiurlioniška?

Galbūt rinkinių sudarytojai nė nepagalvojo, kad kas nors rimtai pažiūrės į cikliškai artikuliuojamas kūrinių grupes kaip į muzikos ciklus, vertus interpretatorių bei muzikologų visokeriopo dėmesio. Visgi jei taip atsitiktų, turėsime „patobulintą“ Čiurlionio muziką. Kūrinyje, suvoktas kaip tam tikro ciklo dalis, turi atitinkamą kokybę (pobūdį, funkciją). Jeigu tas pats objektas keliauja iš vieno ciklo į kitą, tuomet gali iš pagrindų pasikeisti kūrinio suvokimas. Antai V. Landsbergio cikliškai traktuojama kūrinių grupė „Trys pjesės“ (VL 305, 272a, 301) išsiskiria ryškia faktūrine kraštinių pjesių arka. Gyvas šių kūrinių tempas iniciuoja pjesių žaismės pojūtį bei charakterį. Tuo tarpu vieną kurį nors iš šių kūrinių perkėlus į kitą kūrinių grupę, žaismingas, tarkime, paskutinės pjesės charakteris gali pavirsti kažkuo visai kitu.¹³ Šiuo pavyzdžiu norėta parodyti, kad kiekvienas ciklinis kūrinyje – intencionalus. Šia savybe pasižymi ir jo sudėtinės dalys. Tad per daug nesuklysimė sakydami, kad kūrinių grupės suciklinimas – ženkli pasipirtis pačiam sudarytojui, ypač papildant kompozitoriaus kūrinius įvairiomis nuorodomis – tempo, charakterio, dinamikos, frazuotės, dargi pedalo... Kaip tik tokių nuorodų autentiškas kompozitoriaus tekstas stokoja („M. K. Čiurlionis žymėdavosi beveik vien tik natas“¹⁴). Kūrinio intencionalumas, be to, gali atitinkamai motyvuoti jo neužbaigtumą. Kompozitorius dažnai „neužrašydavo savo kūrinių [...] ligi pabaigos,“¹⁵ tačiau ar iš tiesų tai yra neužbaigtas ciklas? Atskira neužbaigta dalis ciklo sistemoje gali pasirodyti brangintina estetinė vertybė. Tad neištyrus,

ar kūrinys nepriklauso kurio nors savaiminio ciklo sistemai, uolios sudarytojų pastangos papildyti kūrinį trūkstantomis natomis bei dalimis gali iš esmės nepasiteisinti. O tokių papildymų rinkiniuose (ypač V. Landsbergio) iš tiesų nemažai.

Dar viena įsidėmėtina aplinkybė. Kūriniai rinkiniuose yra ne tik grupuojami, bet ir praleidžiami, t. y. kai kurie kompozitoriaus kūrybos epizodai apskritai neįtraukiami į rinkinius. Antai į kūrinų visumą pretenduojantis V. Landsbergio rinkinys skyriuje „Audros ir gelmės“ atsisako epizodo *fis-moll* (DK 255). Apmaudu, nes kaip tik šis niekur neskelbtas aštuntaktis leistų pastebėti kai kurių šios grupės kūrinų tonacinio plano idėją, kuri čia yra savaime, o rinkinio sudarytojui galbūt jos nereikėtų išradinėti. Beje, tokių į leidinį neįtrauktų epizodų yra ir daugiau.¹⁶ Tad Čiurlionio kūrinų leidiniai, pasižymintys sistemingu kūrinų grupavimu (ir pergrupavimu!), iškalbingai byloja apie deramų kriterijų stoką pagrindžiant kompozitoriaus kūrybos cikliškumą. Juk atsiradęs naujas rinkinys vėlgi gali eilinį kartą pergrupuoti bei „suciklinti“ kūrinus ir „patobulinti“ genijaus muzikos prasmes.

Ciklo prognostika

Ar racionalu manyti, kad kai kurie Čiurlionio preliudai sudaro užbaigtus muzikos ciklus? Kas be paties kompozitoriaus nuorodų dar galėtų patvirtinti ar bent inicijuoti užuominą apie galimą ciklą? Šitaip klausti tikslinga visos kompozitoriaus kūrybos mastu. Juk lyginti kiekvieną jo kūrinį su bet kuriuo kitu kompozitoriaus opusu, žūtbūt bandant nustatyti galimus cikliškumo ryšius, būtų neracionalu. Pirmiausia turima omeny sudėtinga kompozitoriaus kūrybinė biografija, kuri niekada nebuvo tolydi. Kūrybinis menininko procesas buvo impulsyvus, su netikėtais posūkiiais, nenusipėjamas, dargi paradoksalus. Šios ir panašios kūrybos pusės nėra dėkingos statistinei analizei, kad ir nustatant būdingas jo stiliui intonacijos, harmonijos ir ritmo priemonės ir pan. Netgi atlikus panašią analizę (šiandien neįsivaizduojamą be kompiuterinės technikos), vargu ar paaiškėtų potencialūs muzikos ciklai. Pirmiausia todėl, kad Čiurlionio kūrinų ciklinę susisaistymą iš esmės nulemia ne medžiaginiai skambesio dalykai, o ypatingi komponavimo santykiai bei principai. Kaip tik tai ir skatina atsigręžti į kai kuriuos kūrybinio proceso ypatumus, tiesiogiai susijusius su kompozitoriaus mąstymu. Tai bent jau iš dalies leidžia pagrįsti ciklo prognozavimo metodiką.

Vienas iš plačiai žinomų kompozitoriaus kūrybos proceso ypatumų yra bendrų idėjų plėtotė skirtinguose menuose (muzika, dailė, žodis)¹⁷. Atrodytų, kad kompozitoriui pirmiausia rūpėjo bendri principai ir idėjos, kurios galėjo būti realizuojamos skirtinga materija (garsu, spalva, žodžiu). Taigi medžiaginis, intonacinis, spalvinis žodynas kompozitoriui kad ir labai svarbus, tačiau tebuvo, manytume, antraeilė būtinybė.

Kitas reikšmingas bruožas yra kompozitoriaus spontaninis kūrybos pobūdis. „Čiurlionis nekomponavo bet kada arba nuosekliai, kas dieną, turbūt ir nebūtų pripažinęs tokios priverstinės dienotvarkės – rašyti muziką be įkvėpimo. Tačiau kūrybinė potencija, gal ir konkrečios idėjos, matyt, tolydžio kaupėsi, nes pratrūkdavo ypatingo produktyvumo tarpsniais“¹⁸. Kitaip tariant, kūrybinė potencija pasireiškėdavo koncentruota forma. O tai visiškai neįmanoma be pakankamai subrandintų komponavimo idėjų (principų, santykių) pojūčio.

Išryškindami abi čia paminėtas kūrybinio proceso puses (bendrų idėjų plėtotė, spontaninis proveržis), tuo pat metu įreikšminame ir itin svarbius prognostinės ciklo metodikos kriterijus. Pirmąjį iš jų galėtume vadinti mentaliniu. Jis skatina išžvalgyti, kiek rūpimas kompozitoriaus kūrybos tarpsnis pasižymi tam tikrų idėjų bei intencijų vienove bei jų plėtotės apimtimi. Antrasis – laiko ir erdvės kriterijus, skirtas įvertinti kūrybinio protrūkio trukmės bei vietos, kur buvo kuriama, ribas. Abiejų prognostinės metodikos kriterijų derinys efektyviau nei statistiniai algoritmai išryškina neatpažintų ciklų tikimybes.

Mums rūpimas neatpažintas ciklas įdomus abiem prognostinės metodikos taikymo atvejais bei tyrimo rezultatais.

Kūrybinis tarpsnis, į kurį telpa čia analizuojami kūriniai, maždaug trunka nuo 1906 m. rudens iki 1907 m. vasaros. Tuo metu Čiurlionis intensyviai dirbuoja prie simfoninės poemos „Jūra“ ir ją užbaigia.¹⁹ Greičiausiai rudenį jis sueiliuoja „Sonatą“²⁰. Gi vasarą Čiurlionis nutapo pirmąsias dvi sonatas (pirmąją ir antrąją)²¹. Tokie reikšmingi kūrybinės veiklos judesiai tikriausiai susiję su tomis mentalinėmis kompozitoriaus paskatomis, kurios, V. Landsbergio žodžiais tariant, „turėjo suaktualinti Čiurlioniui kai kurias bendresnes koncepcines problemas: dramaturgiškai bei simboliškai apibendrinamus vaizdų santykius sonatinio

allegro ir sonatos ciklo formų rėmuose, platesnę filosofinę tų meninių vaizdų ir jų santykių reikšmę²². Muzikologo išryškintos aptariamo kūrybos periodo būdingos kompozitoriaus mentalinės paskatos kaip tik ir verčia patyrinėti minėtus tris Čiurlionio kūrinius pirmiausia kaip sonatinį ciklą.

Tyrinėjant kūrybinį protrūkį, galima pastebėti, kad prasidėjęs liepos mėnesį Druskininkuose po kelių kūrinių jis tęsiasi Varšuvoje. Šio protrūkio išskirtinė ypatybė, lyginant jį su panašiais kitais²³ – geografinis mobilumas. Nors kompozitorius pakeičia vietą (palieka Druskininkus ir išvyksta į Varšuvą), tačiau kūrybinis pakilimas dėl to nenuslūgsta. Varšuvoje taip pat sukuriama keletas kūrinių. Kūrybinis pakilimas, kaip įprasta panašiais atvejais, tęsiasi dvi tris savaites. Tikslėnių duomenų apie tai nėra, kūrinių datos taip pat „mažakalbės“. Aišku viena, kad kūrybinis šuoras prasidėjo liepos 3 (kompozitoriaus autografas: Druskieniki 3 Lipca 1907 r.). Kituose autografuose kūrinių sukūrimo dienos nebežymimos. Susipažinkime su nuodugnesne kūrybinio šuoro kūrinių chronologija²⁴:

DK 249 (VL 306) – 1907 m. liepos 3 d., Druskininkai;

DK 250 (VL 307) – 1907 m. po liepos 3 d., Druskininkai (datuojama pagal autografo vietą po DK 249);

DK 251 (VL 308) – 1907 m. liepa, Druskininkai;

DK 252 (VL 309) – 1907 m. liepa (?), Druskininkai;

DK 253 (VL 310) – 1907 m. Varšuva;

DK 254 (VL 312) – 1907 m. Varšuva;

DK 255 – 1907 m. Varšuva (datuojama pagal autografo vietą prieš DK 256);

DK 256 (VL 311) – 1907 m. Varšuva;

DK 257 (VL 313) – 1907 m. (?)

Matome, kad ne visi kūriniai be išlygų gali būti priskirti minėtam šuorui. Ypač abejojama dėl kai kurių kūrinių datų, pavyzdžiui, visiškai neaiškus kūrinio sukūrimo mėnuo (DK 252), kitur metai ir vieta (DK 257).

Nors ir labai svarbu kuo tiksliau nustatyti analizuojamo protrūkio ribas, kūrinių apimtį bei chronologinę jų seką, tačiau savaime tai dar nereiškia jokio ciklo. Šuoro kūrinių struktūrinis išsidėstymas laiko bei vietos atžvilgiu tėra prielaida, leidžianti spręsti apie tam tikrą savaiminio ciklo tikimybę. Bendriausiu mastu analizuojama chronologija leidžia teigti, kad čia galimi du savaiminiai ciklai, kuriuos apytikriai artikuliuoja geografinės vietos pokytis. Vienas šių ciklų apimtų Druskininkuose parašytus kūrinius (DK 249–251), o kitas – Varšuvoje (DK 253–257).

Nesunku pastebėti, kad visiems gūsio preliudams yra būdingos nuolat pasikartojančios mažosios sekundos intonacijos. Tiesa, ne visada šios sekundos vienodai intonuojamos. Druskininkų preliuduose (DK 249–

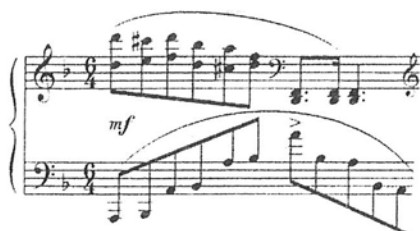
1 pvz. (VL 306, t. 1–2)



2 pvz. (VL 307, t. 1–2)

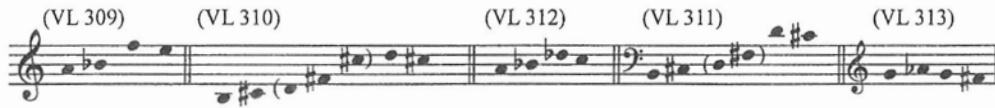


3 pvz. (VL 308, t. 1)



251) pastarųjų intonavimas vienakryptis, kaip antai f-ges ir g-as, f-ges ir e-f arba d-cis ir b-a, pvz. 1, 2, 3. Varšuvos preliudams būdingas analogiškas priešingų krypčių intonavimas, kaip, beje, ir paskutiniam pagal chronologiją Druskininkų preliudui (DK 252). Apibendrinsime dvikryptes intonacijas schema Nr. 1, paremta pvz. 4–8. Tuomet tarp „šuo“ preliudų išryškėja dvi kūrinių grupės su skirtingu sekundinių intervalų intona-

Schema Nr. 1



4 pvz. (VL 309, t. 1–2)



5 pvz. (VL 310, t. 3)



6 pvz. (VL 312, t. 1)



7 pvz. (VL 311, t. 1)



8 pvz. (VL 313, t. 1)



vimu – vienakryptiu ir dvikryptiu.

Intonacijų analogijos ypač padeda išgryninti savaiminio ciklo tikimybę²⁵. Vadinasi, trys pirmieji pagal chronologiją Druskininkuose parašyti kūriniai labiausiai tikėtini savaiminio ciklo komponentai, čia visur vienakryptis mažųjų sekundų intonavimas. Ne mažiau tikėtina, kad likusieji „šuo“ preliudai taip pat organizuoti kaip ciklas, nes sekundų intonavimas čia yra identiškas, t. y. sekundos intonuojamos abiem kryptimis aukštyn ir žemyn. Deja, šių kūrinių tolimesnė analizė nėra šio straipsnio tikslas.

Taigi dar kartą akcentuosime svarbiausias savaiminį ciklą liudijančias tikimybes:

- 1) visi trys mus dominantys kūriniai sukurti kūrybinio protrūkio, apimančio 1907 m. liepos mėnesio pirmąsias dvi tris savaites, metu;
- 2) pažymėtinas šių kūrinių chronologinis nuoseklumas (DK 249–251, VL 306–308);
- 3) visi šie kūriniai sukurti vienoje vietoje (Druskininkai);
- 4) neatpažinto ciklo preliudų chromatinių slinkčių intonavimas (vienakryptis) ryškiai skiriasi nuo likusių minėto „šuo“ preliudų (dvikryptis);

5) turint omeny, kad kūriniai atsirado tuo metu, kai Čiurlionis intensyviai mąstė sonatinės dramaturgijos klausimus, tikėtina, kad jie sudaro 3 dalių sonatinę ciklą.

Struktūriniai argumentai

Tam, kad paverstume galimybę realiu moksliniu faktu, turime imtis struktūrinės ciklo analizės. O kokius metodus tiktų pasirinkti sonatinio ciklo tyrinėjimui? Šis klausimas aktualus, nes nėra paprasta pasakyti, kas labiau nusveria Čiurlionio muzikoje – tradicija ar naujovės? „Taigi, – pastebi V. Landsbergis, – nors Čiurlionio muzika dvelkia romantiška dvasia, ji veikia pavaldi šiuolaikinio tipo intelektui [...] Todėl ieškoti tiesioginių romantinių analogijų, taikyti Čiurlionį prie žinomų garsių pavyzdžių būtų paviršutiniškas ir pavojingas kelias. O kelias į tikresnę Čiurlionį – analizė. Mąstymas apie išraiškoje glūdinčią minties turinį, apie struktūras ir prasmę“²⁶. Konkretizuojant šią muzikologo mintį, tikslinga pastebėti, kad kompozitoriaus sąmonėje nuolat rungtiasi tai, ką galėtume priskirti tradicijai, o būtent, derminį garsaeilį su jam būdingomis tonalios mažoro-minoro harmonijos funkcijomis. Kita vertus, neįveikiamas kompozitoriaus polinkis chromatizuoti dermę, maksimaliai linearizuojant kūrinio struktūrą, ima stelbti formalius tonalios harmonijos ryšius. Tarsi atsvarą kompozitorius plačiai naudoja išmąstytas, racionalias intervalų konstrukcijas. Pastarosios jam padeda glaudžiai susieti įvairius muzikinės kūrinio tėkmės ir architektūros aspektus. Racionalių intervalinių konstrukcijų technika, kaip žinome, išsigrynino ir pasiekė savo apogėjų kur kas vėliau, nei Čiurlionis gyveno ir kūrė. Intervalų kombinatorika būdinga A. Schönbergo, B. Bartóko, I. Stravinskio, P. Hindemitho, V. Bacevičiaus ir kt. kūrybai. Taigi Čiurlionis šiuo atžvilgiu yra didelis novatorius²⁷. Savo kūryboje jis sutelkė tradicijas ir naujoves – derminio garsaeilio ir intervalinių konstrukcijų prioritetų dvi-prasmybes. Kaip tik tai ir apsunkina tradicinės sonatiškumo metodologijos taikymą neatpažinto ciklo struktūriniam atpažinimui. Ką bemanytume apie tradicinių muzikos teorijos konvencijų efektyvumą, patikimumą tyrinėjant klasikinę bei romantinę muziką, Čiurlionio muzikos atžvilgiu vien tik šito gali nepakakti. Minėtos dvi-prasmybės problema darosi itin aktuali, kai siekiama iširti neatpažintus ciklus. Turėdami tai omeny, pradėsime nuo to, kas paprastai trukdo pastebėti ir įvardyti savaiminius kompozitoriaus ciklus. Pabandydysime bendru intervalinės kombinatorikos pagrindu iširti įvairius (teminius, harmoninius ir kt.) neatpažinto ciklo aspektus.

Intervalinės kombinatorikos kodas, kaip galima pastebėti, slypi jau pradinėse kūrinio intonacijose (1 pvz.): kvartos užpildymas kylančiomis sekundomis melodijoje ir jos inversinis variantas bose. Abu šie pavi-

Schema Nr.2

The image shows a musical score for 'Schema Nr.2'. It consists of three staves. The top staff is a treble clef melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Above the staff are labels 'O', 'I', and 'M'. Below the staff are labels '(M⁰ + M¹)' and 'I var.'. The middle staff is a bass clef line with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. Below it is the label '(Id., t. 1)'. The bottom staff is a treble clef line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Above it is the label '(M¹ + M⁰)' and below it is '(Id., t.1 24)'. Vertical dashed lines connect the notes between the top and middle staves, and between the middle and bottom staves.

dalai leidžia suvokti vidurinio balso mažųjų sekundų judesius. Iš esmės tai ne kas kita, kaip savitas kraštinių pradinės intonacijos garsų mikstas. Akivaizdžiau tai iliustruoja schema Nr. 2. Čia viršutinio balso intervalų slinktis vadinama originalu (O). Galima ir šios slinkties inversija (I). Pastarosios variantas matomas bose (I var). Abiejų minėtų slinkčių (O ir I) mikstas (M), kaip galima pastebėti, gaunamas išredukovus vidurinius slinkčių garsus, t. y. b-c ir g-f. Galimas ir atvirkštinis tokio miksto variantas, todėl, siekiant atskirti pradinį mikstą nuo vėlesnio, logiška diferencijuoti – mikstas originalusis (M^O) ir inversinis (M^I).

Schema Nr.3

(III d., t. I, 4)

Pastebėtos intervalų konstrukcijos (O, I ir M) leidžia atrasti ir paaiškinti pirmojo kūrinio ryšį su kitais – antruoju ir trečiuoju (2 ir 3 pvz.). Pademonstruosime tai schema Nr. 3. Čia akivaizdu, kad antrojo kūrinio pradžioje panaudojamas inversinis (M^I), o trečiojo – originalusis mikstai (M^O). Tai reiškia, kad visi trys kūriniai bendrą intervalinių konstrukcijų dėka yra temišškai tarpusavyje susieti. Beje, antrasis ir trečiasis kūrinys teminiu požiūriu plėtoja pirmojo tezes (O I). Vadinasi, tai nėra atskiri trys kūriniai, o greičiau viena iš kitos plaukiančios ciklo dalys. Tai pirmasis argumentas neatpažinto ciklo naudai.

Pastebėtos intervalų struktūros taip pat susaistytos su ciklo harmonijų ir tonacijų santykiais. Galima pastebėti, kad ciklo dalių (I–II–III) tonacijų planas (b-F-d) pagrindžiamas intervalų santykiais, išvestais iš pagrindinės intonacijos. Šią priklausomybę išgrynina schema Nr. 4. Iš pagrindinės intonacijos išredukovę garsą c, o kvartą (es-b) variantiškai pakeitę kvinta (f-b, beje, kvartos ir kvintos variantiškumas yra tam tikra tonalios muzikos norma) išvystame atvirkštinius, tonaciniam planui būdingus santykius (f-b-d). Tad pagrindinė ciklo intonacija atvirkštine forma koduoja būsimus ciklo dalių santykius. Savo ruožtu tonacijų santykiai (b-F-d) tapatūs pagrindinėms sonatos formos padaloms, kuriomis pasižymi pirmasis kūrinys, t. y.

Schema Nr.4

Ciklo tonacinis planas:

b	F	d
Id.	IId.	IIId.

I dalies tonacinis planas:

b	F	d
P.P.(t.1)	Š.P.(t.10)	Plėt.(t.14)

pagrindinei, šalutinei partijoms (P.P., Š.P.) ir plėtojimo pradžia (Plėt.). Kūrinių tonacijų susisaistymas su pagrindinės intonacijos intervais, be abejonės, taip pat svarus argumentas ciklo naudai.

Dar vienas reikšmingas sonatinio cikliškumo ženklas yra I dalies sonatos forma, sutampanti su įprastomis sonatiškumo konvencijomis.

Apie I dalies sonatos formą pradėjome gal kiek iš anksto nagrinėdami tonaliuosius santykius. Dar pridursime, kad ši dalis ypač įdomi intervalinių intonacijų (O I M) kombinatorika. Antai pagrindinėje partijoje (t. 1–5) minėtas intonacijų kompleksas skamba polifoniškai vienu metu. Tiesa, dėl tradicinio homofoniškumo poveikio viršutinis balsas vedamas ryškiau (1 pvz.). Šalutinėje (t. 10–13) gi atvirkščiai – ana-

9 pvz. (VL 306, t. 9–11)



logiškas kompleksas pasižymi boso linijos reljefu. Tą lemia prie inversijos (I) prijungtas aštrus (taškinės ritmikos) prieštaktis, aktyvinantis boso reljefą (9 pvz.). Beje, šį prieštaktį pirmą kartą išgirstame jungiamosios partijos pradžioje (J. P., t. 6–9). Kaip matome, abiejose partijose reljefas apsieičia su fonu. Šį reiškinį labiau išryškinsime schema Nr. 5:

Schema Nr. 5

	P. P.	Š. P.
Balsas I	: O	I : O
Balsas II	: M	II : M
Balsas III	: I	III : I

Schemoje reljefiniai balsai (I : O ir III : I) susikeičia su foniniais (III : I ir I : O). Šio apsieitimo mediatoriumi reikėtų laikyti vidurinį balsą (II : M), juolab kad panaši funkcija išryškėja jau jungiamosioje partijoje (J. P.), kurios vidurinis balsas itin judrus (ypač t. 8–9).

Tolimesnėse sonatos formos padalose vienalaikis polifoninis intonacijų kompleksas performuojamas į nevienalaikį. Ypač tai akivaizdu reprizoje (10 pvz.); čia svarbiausios intonacijos viena po kitos reljefiškai suskamba viršutiniame balse (sluoksnyje) (O – I – M). Tarpine kombinacijų pozicija pasižymi plėtos padala (t. 14–23). Kombinatorikos naujovė – niekur drauge neskamba alternatyvios intonacijos (O ir I) (11 pvz.). Tokiu būdu sukuriama tam tikra intonacinio komplekso skambesio vienalaikiškumo ir nevienalaikiškumo, vertikalumo ir horizontalumo pusiausvyra.

10 pvz. (VL 306, t. 25–27, 32)

11 pvz. (VL 306, t. 14, 18)

Visa tai iliustruoja schema Nr. 6:

Schema Nr. 6

I plėtojimo fazė (t. 14–17)	II plėtojimo fazė (t. 18–20)	(t. 21–23)
O		O
M	M	M
	I	

Tad teminis sonatos formos kompleksas kiekviename jos padalyme kryptingai performuojamas nuo centruoto vienalaikio prie horizontaliai išskleisto.

Galėtume pridurti, kad pateikta schema įvairiuose proceso etapuose įgyvendinta kur kas subtiliau. Pavyzdžiui, O ir I intonacijos plėtojimo padalyme nesiejamos drauge tik ta prasme, kad viena jų netenka savitumo. Epizodiškai tai galima pastebėti ir jungiamosiose partijose (žr.: t. 6–7). Reprizoje intonaciniai kompleksai iš dalies yra ir vienalaikiški, ypač jos pradžioje, kai naudojamos foninės (M ir I) intonacijos. Pagaliau kodoje (t. 34–42) rejefo ir fono apsikeitimas įvyksta pagrindinės partijos apimtyje (žr. t. 36 – prieštakčio taškinis ritmas). Intonacinio ir intervalinio komplekso kombinatorika pratęsiama kitose ciklo dalyse. Tačiau apie tai kiek vėliau.

I dalies sonatiškumui pagrįsti svarbūs tonaciniai-harmoniniai kriterijai, apie kuriuos jau buvo užsiminta. Dar pastebėsime, kad bendroji tonacinė schema (b-F-d) tarsi skęsta chromatinės linearikos sraute. Harmonijos funkcijų vertikalumas čia lengviau konstruojamas *apriori*, nei stebimas faktiškai. Šitaip pasireiškia šalutinės partijos F-dur bei plėtojimo pradžios d-moll tonacijos. Nepaisant linearikos „priedangos“, harmonijos funkcijos vis dėlto režisuoja proceso tėkmę. Čia pravartu atkreipti dėmesį į funkcinę tonacinio plano dviprasmybę. Po F-dur (Š. P.) atsirandantys d-moll (Plėt.) procesualiuoju aspektu reikštų subdominantės funkciją (S VI), gi architektoniniu, orientuojantis pagal pagrindinę tonaciją b-moll, dominantinę (D III). Toks tonaliųjų funkcijų dviprasmiškumas, be abejonės, suteikia nepastovumo plėtrai.

Kaip pastebėjome, harmonijos funkcijų sekos glaudžiai susaistytos su pagrindine intervalų seka (O), tiesa, redukuota. Įdomu tai, kad sonatinių padalų tonacinį planą konstruktyviai papildo mažasis harmonijų-tonacijų planas, kuris dažniausiai grindžiamas didžiųjų sekundų santykiais. Tokie santykiai logiškai papildo pagrindinės intonacijos redukciją²⁸. (Priminsime, jog tonacijų plane išredukuoti sekundiniai santykiai, nes atsisakoma garso c, žr. schemą 4). Sekundiniai tonacijų santykiai pastebimi pagrindinėje partijoje b-c-d (t. 1–2–3), reprizoje f-g-a (t. 26–28, 32). Plėtojimo padaloje tokie santykiai pasireiškia melodinėje plotmėje, kaip antai O: f-g-a (t. 14–15–16) ir pagaliau analogiška trajektorija juda pagrindinės partijos M (t. 1–2–3).

Taigi tiek temiškai, tiek tonaciškai-harmoniškai motyvuota I dalies sonatos forma tampa dar vienu neatpažinto ciklo argumentu.

Sonatos formos temiškumo bei harmonijos prielaidos toliau plėtojamos kitose ciklo dalyse. Pirmiausia ciklinius dalių ryšius akivaizdžiai liudija teminių-intervalinių intonacijų kombinatorika. Jei I dalyje kombinatoriniai perstatymai vyravo tarp grynųjų intonacinių pavidalų (O ir I), tai II ir III realizuojamos mikstų (M) gretinimų ir jungties galimybės. II dalyje mikstas (M) gretinamas su vienu metu skambančiais grynaisiais pavidalais (12 pvz.: M | O/I), kitur jis jungiamas su originalu (13 pvz.: O/M) bei inversija (14 pvz.: M/I).

III dalyje naudojamos abi miksto formos (M^o ir M¹). Viena šių formų (M¹), vyravusi pirmose dviejose dalyse, skamba ostinatiškai. Tuo tarpu kitas mikstas (M^o) kombinatoriškai gretinamas bei jungiamas su grynaisiais pavidalais (15 pvz.: M^o | O/I) arba 16 pvz.: O/ M^o | O/I).

12 pvz. (VL 307, t. 3–5)

Musical score for example 12, showing two staves. The upper staff contains chords and intervals labeled 'M' and 'O'. The lower staff contains a melodic line with dynamics 'sf' and 'più f'. The score is marked with a Roman numeral 'I' below the lower staff.

13 pvz. (VL 307, t. 11)

Musical score for example 13, showing two staves. The upper staff contains chords and intervals labeled 'O'. The lower staff contains a melodic line with dynamics 'v' and 'v'. The score is marked with a Roman numeral 'M' below the lower staff.

14 pvz. (VL 307, t. 16)

Musical score for example 14, showing two staves. The upper staff contains chords and intervals labeled 'M'. The lower staff contains a melodic line with dynamics 'cresc.' and 'v'. The score is marked with a Roman numeral 'I' below the lower staff.

15 pvz. (VL 308, t. 1-5)

16 pvz. (VL 303, t. 16)

Kombinatorinius perstatymus viso ciklo mastu apibendrina schema Nr. 7.

Schema Nr. 7

	Ekspozicija		Plėtojimas			Repriza			Koda		
I dalis	O	O	O		O	O	I	M ¹	O		
	M ¹								M ¹		
	I	I		I		I			I		
Taktai:	1	9-10	14	18	21	24	26	32-33	34		
II d.	O		O	O	O	O	O		O		
	M ¹	M ¹		M ¹	M ¹		M ¹	M ¹			
	I		I	I		I			I		
Taktai:	1	4	6	9	11	15	18	21	23	26	27
III d.		O	I		M ⁰	O	O				
	M ⁰		I	I	O		O	M ⁰			
		I	O	I	M ⁰	I					
	M ¹								M ¹		
Taktai:	1	2	9	9-11	12	13	15	16	17	18	

Pateiktoji schema paliudija šiuos sonatinio proceso etapus:

1. Skirtingai nuo pirmosios (I), likusiose dalyse (II, III) vyrauja intonaciniai mikstai (M^I , M^O). Pastarieji ne tik pradeda ir užbaigia šias dalis, bet taip pat inicijuoja kombinatorinius gretinimus bei jungtis.
2. Pirmosios dvi dalys kontrastuoja kombinacinių perstatymų pobūdžiu. I dalyje vyrauja polifoninės intonacinių pavidalų jungtis (iš viso 8), o II d. – jų horizontalūs gretinimai (iš viso 10 pasikeitimų).
3. III d. būdinga minėtų perstatymų sintezė. Čia ne tik išlaikoma I d. būdinga įvairių pavidalų jungtis (miksto M^I ostinata), bet, panašiai kaip II d., gretinami įvairūs pavidalai (iš viso 8 pasikeitimai).
4. Ostinatinės I ir III dalių mikstų analogijos ciklui suteikia užbaigtumo bei repriziškumo bruožų. Šių analogijų tikrumą paliudija tapatūs mikstai (ir ten, ir čia M^I). Be to, abiejose kraštinėse dalyse, kaip galima pastebėti, mikstų intonacijos „akimirka“ nutrūksta (žr.: I d., t. 32–33, III d., t. 16–17).

17 pvz. (VL 308, t. 12–13)



Visi šie dalykai patvirtina tolimesnes sonatinio proceso pakopas tarp ciklo dalių: I d. – tezė, II d. – antitezė, III d. – sintezė. Šį cikliškumo argumentą galima iš dalies papildyti pažymėtinomis intonacinių pavidalų varijavimo detalėmis. Paskutinėje dalyje aptinkami itin sunkiai atpažįstami jų dariniai (17 pvz.), todėl čia pateikiamos jų iššifravimo schemas.

Schema Nr. 8 paaiškina sintezinę (taškinę) formą (III d. t. 12), išvestą iš inversinės intonacijos prieštakčio (žr.: I d. inversijos prieštakčius, t. 18 ir kt.), bei skambančios inversijos pabaigos reprizos bose (ypač t. 26 ir kt.). Taigi sintezinis pavidalas gaunamas (\approx) suglaudus (+) melodijos (I) ritmikos kraštines padėtis.

Schema Nr. 9 iliustruoja kontrapunktinį M^O versijos variantą. Palyginus II ir III d. mikstus (M^I ir M^O), atskleidžia sunkiai atpažįstamų miksto motyvų (M^O) prigimtis (motyvas *a*, t. 3 ir kt. ir motyvas *b*, t. 10–13 ir kt.). Kur kas lengviau atpažįstamas motyvas, paremtas chromatine slinktimi žemyn didžiosios tercijos apimtyje. Pastarasis, jau randamas I d. šalutinėje partijoje (žr. t. 13).

Visi šie sudėtingi motyvai patvirtina nuoseklią jų kilmę ir evoliuciją viso ciklo mastu.

Schema Nr.8
III d., t.12

Id., t.18 ir kt.

Id., t. 26 ir kt.

Schema Nr.9

II d.
M^I

III d.
M^O

M^O (redukcija)

M^O (vietokaita)

M^O
a (III d., t. 3 ir kt.)

b (III d., t.10–13 ir kt.)

Nors iš dalies esame pastebėję I d. tonacinio plano reikšmę viso ciklo mastu (Schema Nr. 4), tačiau gilesni ciklo ryšiai atsiskleidžia išsamiau patyrinėjus kiekvienos ciklo dalies bei padalos tonacijų santykius. Pastarieji, kaip pamatysime, vėlgi pagrindžiami pagrindinėmis intervalinių intonacijų konstrukcijomis. I d. tonacinio plano schema (Schema Nr. 10) rodo sonatinių padalų tonacijų ryšį su pagrindinėmis intervalų konstrukcijomis (O ir I). Pagrindinės partijos (P.P. bei Kodos) tonacijų sekos modeliuojamos orientuojantis į inversijos intonaciją (I), gi šalutinės (Š.P., taip pat J.P. bei Repr.) – į originalą (O). Abi plėtojimo fazės (Plėt. I, II) užima tarpinę padėtį.

Schema Nr.10 (Id.)

P.P.: b c d as <...> (Tonacijos)
 t.: 1 2 3

J.P.: C g as b C (Tonacijos)
 t.: 6 7 8 9

Š.P.: f b g as a b (Tonacijos)
 t.: 10 11 12 12-13

Plėt. I: d e D C b (Tonacijos)
 t.: 14 15 16 17

Plėt. II: a b H c F (Tonacijos)
 t.: 18 19 21 22 23

Repr.: b f g a (Tonacijos)
 t.: 24 26 28 32

Koda: b c d as <...> (Tonacijos)
 t.: 34 35 36

Analogiška II d. schema (Schema Nr. 11) liudija, kad visų jos padalų tonacijos grupuojamos atsiremiant vien tik į inversiją (I), tačiau tonacinių santykių intensyvumas kiekvienoje grupėje kinta. Į šalutinę partiją (Š.P.) tonacijos juda didžiosiomis sekundomis, vėliau atsiranda mažosios (Plėt. I, II). Repriza pasiekama prasiplėtusia tonacijų grupe (iš 5 chromatinių pustonių). Dar vėliau pastarųjų sumažėja iki trijų. Įdomu, kad visos sonatinės padalos čia prasideda vienodais motyvais, glūdinčiais šios dalies šalutinėje partijoje (12 pvz., t. 4–5).

Schema Nr.11

(II d.)

Tonacijos: F g a g (Š.P., t. 4-8)
t.: 1 2 3 4

Tonacijos: h c d e (Plét. I, t. 9-14)
t.: 6 7 8 9

Tonacijos: a b h c d (Plét. II, t. 15-20)
t.: 11 12 13 14 15

Tonacijos: fis g gis a b h (Repr., t. 21-26)
t.: 16 17 18 19 20 21

Tonacijos: Dis e f F (Pab., t. 27)
t.: 23 24 25-26 27

Pagaliau III d. atitinkama schema (Schema Nr. 12 – natomis pažymėti pradiniai ostinatų garsai) išryškina tonacijų ryšius su atbulai traktuojamomis pagrindinėmis intonacijomis, t. y. retrogradu ir retroinversija (R ir RI). Šios dalies padalų tonacijų grupės akivaizdžiai išsiskiria: tonacijų judėjimas į šalutinę partiją (Š.P., taip pat J.P. bei Repr.) lengviau asocijuojasi su retro pavidalu (R), o į likusias (Plét. I, II) – su retro inversija (RI).

Tonacinių santykių analizė išryškina nemažai kūrinio cikliškumo bruožų.

Schema Nr.12 (III d.)

R

RI

Tonac.: d g (J.P., t.: 4-8)

t.: 1 2 3 4

Tonac.: c b a d (Š.P., t. 9-11)

t.: 5 6 7-8 9

Tonacijos: d e f g (Plét. I, t. 12-14)

t.: 9 10 11 12

Tonacijos: g a b c f g (Plét. II, t. 15-17)

t.: 12 13 14 15

Tonacijos: g a e d g c

t.: 15 16 17

d d (Repr., t. 18-19)

t.: 18 19

1. Glaudžius tonacijų ryšius tarp ciklo dalių pirmiausia patvirtina bendras tonacinių santykių kilmės šaltinis, o būtent – intervalinių intonacijų konstrukcijos (O, I, R, RI). Kiekvienos dalies bei padalos tonacijos grupuojamos atsižvelgiant į vieną ar kitą šių pavidalų. Pirmajai daliai būdingas tonacijų grupavimas remiantis originalo bei inversijos (O ir I) modeliais, o paskutinei – retro ir retroinversijos (R ir RI). Gi vidurinėje dalyje naudojami išimtinai pagal inversijos pavidalą (I) modeliuoti tonacijų santykiai.

2. Kiekviena ciklo padala formuojama naudojantis tonacijų grupe, išsitenkančia pagrindinės intervalų intonacijos (es-b-c-d) rėmuose, tiesa, neretai smarkiai varijuotos. Ypač pravartu pastebėti tonacijų grupių traktavimo skirtumus. I dalies padalų pradžios sutampa su tonacijų grupės pradžia, o II ir III – su jų pabaiga. Šiose skirtybėse glūdi dalių ciklinių funkcijų prasmė: skirtingai nuo I dalies ekspozicinių funkcijų (padalos ir tonacijų grupės pradžios sutampa) ir II bei III dalies plėtros funkcijų (padala paruošiama tonacijų grupe tarsi preiktu).

3. Kiekvienoje ciklo dalyje atskirų padalų tonacijų grupės tarpusavyje santykiauja kiek kitaip. I dalyje tarp modeliuojamų grynųjų pavidalų (O ir I) atsiranda mišriosios tonacijų grupės, apimančios abiejų grynųjų pavidalų intervaliką. Tai būdinga plėtojimo padaloms. III dalyje tonacijų grupės poliarizuojamos (kilmė R arba RI). Čia nėra tarpinių, sumišrintų, tonacijų grupių. II dalyje nuolat intensyvinama vieno modelio (kilmė I) tonacijų grupė. Skirtingi ciklo padalų tonacijų santykiai išryškina įvairias sonatinio proceso pakopas, sutampančias su atskiromis ciklo dalimis, o būtent – pusiausvyrumą, arba toniškumą, platesne prasme (I d.), nepertraukiamumą, arba dominantišumą (II d.), diskretiškumą, arba subdominantišumą (III d.).

4. Ciklo išbaigtumo kriterijai išryškėja, palyginus atskirų ciklo dalių preiktus į jų reprizas. I daliai būdingas dominantinis preiktas į reprizos pagrindinę tonaciją (t.: 22–24). III dalis pasižymi subdominantinės įtampos iškrova į reprizos toniką (t. 16–18). Tuo tarpu II dalies reprizai būdinga per tritonį nuo pagrindinės (F) nutolusi tonacija (h), kuri pasižymi dominantinės ir subdominantinės funkcijų dviprasmybe. Regis, preiktui formuoti belieka tonikinė funkcija (fis, t. 16), kuri laikytina pagrindinės

tonacijos (F) bendraterciniu variantu. Tad visų trijų ciklo dalių preiktai į reprizas – dominantinis, tonikinis ir subdominantinis – liudija ciklo harmoninio pusiausvyrumo ir užbaigtumo požymius.

Atskleisti tonaciniai ir teminiai ciklo argumentai išryškina formalius ciklo dalių aspektus. Juos apibendrina schema Nr. 13.

Schema Nr. 13

Sonatos forma	I dalis	II dalis	III dalis
Ekspozicija:	O		M ^o
P.P:	b M I	F M	d M ⁱ
J.P:	C-F	F-a	g-a
Š.P:	O F M I	O g I	I d I O
Plėtojimas:	O	O	M ^o
Fazė I:	d M	e M	g I I
Fazė II:	M F I	M d I	O g O M ^o
Repriza:	b-f OIM	h-Dis M	d-d M ⁱ
Koda:	O b M I	O F I	d

Pateiktoje schemoje kai kurios ciklo dalių tonacinio plano bei teminės kombinatorikos detalės truputį supaprastintos (redukuotos) tam, kad atsiskleistų esmingiausi sonatinio proceso pokyčiai. Kaip galima įsitikinti, kiekviena ciklo dalis iš esmės yra sonatos formos. Tačiau kiekviena kita dalis nėra visiškai savarankiška sonata, o, tikriau tariant nuoseklus, etapas sonatinės idėjos realizavimas tiek teminiu, tiek harmoniniu atžvilgiu. Kita vertus, įdomu ir kitas, architektoninės prigimties, dėsningumas. Visos ciklo dalys – tarsi trys vienos sonatinės schemas realizavimo atvejai. Visoms dalims būdinga trijų padalų ekspozicija (P.P., J.P., Š.P.), dviejų fazių plėtojimas (Plėt. I, II), bet taip pat su kiekviena dalimi trumpėjanti repriza bei nunykstanti koda.

Ciklo intencionalumas

Kadangi Čiurlionis išimtinai pažymėdavo vien tik savo kūrinį natas, o visa kita nebuvo fiksuojama, logiška apmąstyti pastarųjų reikšmę ciklui. Juolab kad niekas neįsivaizduoja muzikos ciklo be tam tikros dinamikos, tempo artikuliacijos ir panašių dalykų. Galima būtų pamanyti, kad tuo perdaug nereikėtų rūpintis, nes kompozitorius, nežymėdamas muzikos niuansų, kaip ir savaime juos patiki atlikėjų ir kūrinių

leidėjų nuožiūrai. Tuomet kas gi galėtų būti skirtingų redaktorių nuomonių bei interpretatorių nuostatų ekspertu? Ar viskas, kas šioje plotmėje sumąstoma, gali tikti ir Čiurlioniui?

Klausimas ypatingas tuomet, kai siekiama įvardyti savaiminį kompozitoriaus ciklą. Suprantama, kad atitinkamai varijuojant muzikos ciklo dalių tempą bei dinamiką galima iš esmės nutolti nuo pačios cikliškumo idėjos. Tad kuo turėtume remtis ir kaip motyvuoti tai, kas savaiminiame cikle nepažymėta?

Vienintelis objektyvus pagrindas, niuansuojant savaiminį ciklą tempo, dinamikos ar kitu požiūriu, išlieka jo užrašytų garsų (natų tekstas) bei jų santykių struktūra. Atskleidus šią struktūrą (struktūriškai argumentavus), lieka intencionalusis ciklo tyrimo aspektas, kuris leidžia išbaigti struktūrinę jo analizę.

Šiam atžvilgiui tirti čia naudojama ciklo intencionalumo sąvoka, kuria bendriausia prasme norima pažymėti visuminę ciklo motyvaciją, susijusią tiek su kompozitoriaus pažymėtais, tiek ir nepažymėtais muzikos parametrais (lot. *intentio* – ketinimas, tikslas, veiklos motyvas, sumanymas; taip pat įtempimas, sustiprinimas)²⁹. Šios definicijos savitumas išryškėja palyginus ją su kai kuriais kitais artimais terminais, kaip antai funkcionalumas, sąryšis, teleologiskumas, dalies ir visumos priklausomybė ir kt. Išvardytose sąvokose dažniausiai neakcentuojamas nežinomas dydis. Tuo tarpu ciklo intencionalumas – tai ne tik funkcionalūs, kryptingi, priežastingi ciklo struktūrų ryšiai. Pastarąją sąvoka bandoma aprėpti natų tekste nepažymėtus, tačiau privalomus ciklo materializacijos dalykus bei jų ciklinę motyvaciją. Tik suvokus kūrinio visumą galima teigti apie daugiau ar mažiau ryškų jo intencionalumą. Tarp kūrinį konstituojančių elementų palaikoma intencionalumo įtampa kaip tik ir formuoja visumos pojūtį. Tad kūrinio visumos suvokimas, regis, negalimas be kūrinio intencionalumo.

Elementariausia kūrinio intencionalumo pasireiškimo forma – inercija. Labai dažnai vienas kuris muzikos veiksnys tarsi „tempia“ paskui save visus kitus, suaktyvina jų variantiškai lygiagretų veikimą. Antai laipsniškai kylanti melodijos linija neretai ritmiškai greitėja, plėtėja jos dinaminė amplitudė, šviesėja tembras, pakinta artikuliavimas ir kt.

Svarbi intencionalumo forma – papildymas. Ji motyvuoja kūrinio elementų saiką, pusiausvyrumą. Pavyzdžiui, vyraujanti dominantinė harmonija mažajame formos mastelyje dažniausiai atsveriamą subdominantinės didžiąjame. Arba kylančios pagrindinės temos intonacijos supusiausvyrinamos krentančiomis šalutinės ir pan. Racionaliau kūrinio intencionalumo tipus galėtume skirti atsižvelgdami į tai, koku būdu arba principu yra komponuojamas kūrinys. Pavyzdžiui, binariniu principu sudėstyta kompozicija, be abejonės, pasižymės poliškumo intencijomis, seriškai sukomponuotas – nekartojamumo ir pan.

Tonaliajam ciklui būdingas teleologinis intencionalumas. Čia absoliuti dauguma muzikinio proceso veiksmų dažnai veikia viena ir ta pačia kryptimi. Sakykim, artėjant kūriniiui prie kulminacijos (preiktas), ne tik maksimaliai suintensyvinama nepastovi harmonija, panaudojamas dominantės vargonų punktas, bet taip pat sutirštinama faktūra, sutankinamas metroritminis pulsas, suaktyvinami dinamikos bei tempo pokyčiai, atsiranda *crescendo*, *accelerando* pažymėjimai ir kt. Šio tipo intencionalumas nemažiau akivaizdus viso ciklo mastu, ypač atskiriant ir supriešinant ciklo dalis tarpusavyje.

Pagrindinei ciklo idėjai, vienam sumanymui bei tikslui gali būti pasitelkiamos visos priemonės. Dalys, savaime suprantama, supriešinamos ne dėl paties kontrasto. Tačiau jei kontrastas ciklui yra būtinas, tuomet jį savo ruožtu paryškina ne tik tonacijų bei tematikos planuotė, bet dažnai ir tempo bei su juo susiję metroritminiai, taip pat faktūriniai dalių skirtumai, svarbūs vyraujantys dinamikos lygmenys, tembras (pedalas) ir kt.

Šios ir panašios tonalaus ciklo intencionalumo savybės iš dalies leidžia suvokti, kodėl Čiurlionis daugelį savo kūrinų niuansų nežymėdavo, o apsiribodavo vien natomis.

Bandant intencionaliai pagrįsti nepažymėtus savaiminio ciklo parametrus, svarbu nustatyti, kuris iš struktūrinių ciklo argumentų pats esmingiausias. Tonaliniame cikle dažnai susiduriame su funkcinė muzikos priemonių hierarchija, tad pirminiu struktūriniu ciklo pagrindu laikytina harmoninė logika, kuria pagrindžiamas tonacinis dalių planas. Kaip tik pastarajam, tarsi bendriausiam algoritmui, paklūsta visi kiti sonatinio ciklo procesai – teminiai, faktūriniai, tempo, dinamikos. Tad, tonacinis ciklo planas sudaro pirminę struktūrinę intenciją tikslingai veikti kitiems muzikos veiksniams.

Palyginkime čia analizuojamo ciklo kūrinių tempą, kurį siūlo redaktoriai³⁰:

Kūriniai:	VL 306	VL 307	VL 308
Ciklo dalys:	I	II	III
Tonacijos:	b	F	d
Tempas	—		
J. Čiurlionytė:	—	<i>Agitato</i>	<i>Impetuoso</i>
		M. M. ♩ = 152	♩ = 152–160
V. Landsbergis:	—	<i>Allegro</i>	<i>Impetuoso</i>
		<i>schierzando</i>	<i>Vivace</i>
		<i>e efettuoso</i>	

Kaip galima pastebėti, V. Landsbergis perima J. Čiurlionytės pažymėtą kūrinių tempą, šiek tiek pako-reguodamas pirmojo pobūdį. Lyginant tempą su savaiminio ciklo tonaciniu planu, akivaizdu, kad jo pažymėjimai nėra cikliškai motyvuoti, t. y. intencionalūs. Funkciniam tonacinio plano pokyčiams neatliepia tempiniai dalių kontrastai. Čia paprasčiausiai jų nėra. Visų trijų kūrinių tempas labai greitas, nepaisant ir to, kad šie kūriniai patenka į skirtingas kūrinių grupes (JČ op 26, 27, VL „Audros ir gelmės“). Vadinasi, redaktoriai, žymėdami kompozitoriaus kūrinių tempą, iš esmės vadovavosi individualia logika, dargi nenumanydami apie galimą ciklinį kūrinių intencionalumą.

Intencionaliai siejant kūrinių tempą su tonaciniu planu logiška motyvuoti, kuri ciklo dalis yra greitesnė arba lėtesnė. Čia gali padėti faktūrų analizė. Pirmoji dalis, kaip žinome iš struktūrinės temiškumo analizės, pasižymi polifoninėmis motyvų jungtimis, o antroji – vertikalių gretinimais. Iš tradicinės muzikavimo praktikos žinoma, kad vertikalių „išiklausymui“ reikalingas lėtesnis tempas, gi polifonijai tinka gyvesnis (prisiminkime: lot. *fuga* – bėgimas!). Kadangi abi dalis sieja kontrastingi funkciniai tonacijų ryšiai (tonika – dominantė, b – F), tad tempo santykiai, sekant intencionalumo logika, turi ne prieštarauti, o sustiprinti tonacinio plano idėją. Tad čia I daliai labiau priimtinas sąlygiškai greitesnis (pvz. *Animato*), o II – lėtesnis (*Maestoso*) tempas. Panašiai III dalis, plėtojanti ankstesnių dalių struktūrinės ypatybes, intencionaliai motyvuoja tarpinį (nei lėtą, nei greitą) tempą (*Moderato*). Orientacijos dėlei šio tempo schemą naudinga patikslinti metronominiais pažymėjimais (M.M). J. Čiurlionytės siūlomi metronomai, regis, menkai susieti tiek su ciklo, tiek ir atskirų dalių intencionalumu. Labai greitas pirmojo kūrinio tempas (♩ = 152) aiškiai nesiderina su palyginti žema kūrinio tesitūra. V. Landsbergis, tarsi nujausdamas šį neatitikimą, dar pažymėjo ir kūrinio charakterį (*schierzando*). Tačiau vargu ar tai gelbsti. *Schierzando* gali lengvai peraugti į negatyvų humorą (skubantys masyvūs subkontroktavos bosai!). J. Čiurlionytės pažymėtas trečiojo kūrinio tempas (♩ = 108–112) taip pat kelia abejonių. Teisingas intencionalaus III dalies tempo pasirinkimas gali nulemti ciklo užbaigtumo pojūtį, nes šios dalies repriza – tik 1 taktas (t. 18).

Kaip žinome iš struktūrinės analizės, ciklo dalių pabaigos (reprizos – kodos) nuolat trumpėja. Tad paskutinis III dalies taktas yra ryški intencionalumo apraiška. Pernelyg pagreitinusi šios dalies tempą, reprizos nebepakanka, ji aiškiai per trumpa. Tiesa, V. Landsbergis ją „pailgina“ pakartodamas ekspozicinę dalį. Tačiau šis sprendimas prieštarauja ciklo dalių pabaigų trumpėjimui, t. y. jų intencionalumui. Tad vienintelis teisingas sprendimas – tinkamo tempo pasirinkimas, leidžiantis „išklausyti“ paskutinį taktą.

Išsiaiškinus ciklo intencionalumo bendriausias apraiškas, galima modeliuoti bent apytikslę, orientacinę, nepažymėtų parametrų reikšmių schemą (Schema Nr. 14).

Schema Nr. 14

Ciklo dalys:	I	II	III
Tonacijos:	b	F	d
Tempas:	<i>Animato</i> ♩ = 120	<i>Maestoso</i> ♩ = 84	<i>Moderato</i> ♩ = 88
Dinamika:	mp	più f	mf
Frazuotė:	≈ 2 t.	≈ 1 t.	≈ 1½ t.

Laikantis tos pačios vienakryptės intencionalumo logikos schemoje, be tempo, taip pat pažymėtos bendriausios (apytikrės) dalių dinamikos reikšmės. Pažymėti konkretūs dinamikos ženklai (mp, più f, mf) čia suprastini kaip tam tikras išvestinis vidurkis (dalies garsumo tonika) arba apibendrintas intensyvumas. Dalies viduje šie ženklai priklausomai nuo formos intencionalumo gali santykinai kisti. Schemoje taip pat pažymėtas kiekvienos dalies vyraujantis arba dažniausiai artikuliuojamų frazių (motyvų) ilgis. Savaime suprantama, atspindėtos reikšmės nėra absoliučios, o tik orientacinės. Laikantis panašių reikšmių, manytume, nebus nusižengta ciklo intencionalumui. Dargi priešingai – tai turėtų sustiprinti ciklo visumos pojūtį.

Baigdami šią trumpą (čia nekalbama apie vidinį kiekvienos dalies intencionalumą) analizę, norėtume dar kartą sugrįžti prie vadinamojo Čiurlionio kūrinių neužbaigto žymėjimo. Tiesą sakant, žodis „neužbaigtas“ čia ne visai tinka. Šią kompozitoriaus kūrinių savybę tikslinga būtų vadinti struktūriniu minimalistiniu žymėjimu. Kaip tik tokia kūrinių užrašymo maniera palieka maksimalią erdvę savaiminiams ir intencionaliems ciklo struktūrų ryšiams. Beje, ši „maniera“ visiškai priešinga nūdienos kompozitoriams, kurių aiškinamasis komentaras (metatekstas) kartais keliolika kartų pranoksta užrašomų natų apimtis. (Prisiminkime K. Stockhauseno „Mantra“.) Čiurlionio kūrinių neužbaigtumas³¹ neretai paaiškinamas psichologine kompozitoriaus kūrybinio proceso skuba. Tai nėra korektiška. Čiurlionis užrašydavo intencionalias muzikos struktūras. „Kūrinių neužbaigtumo“ nereikėtų sieti ir su muzikos parametrų reikšmine nelygybe, išryškėjusia dar Bacho laikmečiu (Bachas taip pat nežymėjo tempo, dinamikos, artikuliacijos ir kt. Tačiau Bacho muzikos intencionalumas palyginti gerai suvoktas ir apie šio kompozitoriaus neužbaigtus kūrinius retai kalbama). Čiurlionio atvejis yra ypatingas tuo, kad vėlyvieji romantikai, kaip žinia, skrupulingai pažymėdavo daugybę muzikos niuansų (dinamikos, tempo ir kt.). Ar Čiurlionis visam tam „žaismui“ buvo abejingas?

Ciklo identifikavimas

Atlikta struktūrinė neatpažinto ciklo analizė leidžia įvardyti ciklą. Tam tikslui mums būtinai prireiks kokios nors formos schemos ar kito provaizdžio, su kuriuo galėtume lyginti analitiniu keliu gautus faktus ir juos identifikuoti.

Tokia pirmine forma, nustatant neatpažintą ciklą, regis, galėtų būti konvencionali trijų dalių sonatinio-simfoninio ciklo schema. Šis ciklas, – skaitome A. Ambrazo knygoje, – „panašus į milžinišką sudėtinę trijų dalių formą. Lėtoji dalis, muzikos pobūdžiu, taip pat tonacija kontrastuojanti kraštinėms dalims, atitinka trio dalį, finalas atlieka laisvai traktuojamos reprizos funkciją [...]“³².

Neatpažintam ciklui, kaip pastebėjome, būdingas vidurinės ir kraštinių dalių kontrastas (faktūros, tonacijos, tempo ir kt.). Be to, paskutinė dalis gali priminti laisvai traktuojamos reprizos funkciją (sugrįžta ostinatinis pedalas, iš dalies tonacijos funkcija – TD III[#] ir kt.).

Yra ir kitų lygintinų ir identifikuojamų dalykų. „Pirmoji sonatinio-simfoninio ciklo dalis paprastai pati svarbiausia [...]. Pirmos dalies pobūdis nulemia ir viso ciklo pobūdį. Kitos ciklo dalys papildo ar išplečia pirmosios dalies muzikos atskirus aspektus“³³.

Iš tiesų pirmoji neatpažinto ciklo dalis sudaro pretekstą likusioms plėtoti jos prielaidas. Ypač pažymėtinas pagrindinis intornacinis-intervalinis branduolys, iš kurio išsirutulioja pagrindinės teminės, faktūrinės, tonacinės ciklo konstrukcijos. Be to, „[...] sonatinio-simfoninio ciklo pirmosios dalys dažniausiai rašomos sonatos forma“³⁴. Šiuo atžvilgiu neatpažintąjį ciklą įmanoma identifikuoti.

Sonatinės formos schema³⁵:

Įžanga	I dalis (ekspozicija) T – D	II dalis Temų perdirbimas S	III dalis (repriza) T – T	Koda
--------	-----------------------------------	-----------------------------------	---------------------------------	------

NC I dalies sonatinės formos schema:

Ekspozicija T – D	Plėtra T D III #	Repriza T – D	Koda T
----------------------	---------------------	------------------	-----------

Lygindami sonatinės formos schemas (tradicinę su NC), matome tik nedidelius skirtumus. Beje, NC plėtojimas prasideda TD III # tonacija, kuri po ekspozicijos T–D, kaip esame pastebėję, gali būti traktuojama (sekant kintamų funkcijų teorija)³⁶ ir kaip TSVI.

Kitas reikšmingas identifikavimo aspektas: „Sonatinis-simfoninis ciklas primena sonatos formos ekspoziciją. Ciklo pirmoji, aktyvioji, dalis atitinka pagrindinę, antroji, lyriškoji, – šalutinę, finalas – baigiamąją partiją“³⁷.

Šiuo atžvilgiu įvertindami neatpažintąjį ciklą pastebime palyginti neryškius skirtumus.

Skirtumų priežastis, kaip nesunku pastebėti, – I dalies glaustumas (praleista baigiamoji partija), todėl finalas čia lygintinas su plėtojimo padala. Dalies ir ciklo struktūravimo panašumus ypač akivaizdžiai liudija abiem identiškas tonacijų planas (schema Nr. 4).

Neatpažinto ciklo formos palyginimas su konvencionaliosiomis sonatinio-simfoninio ciklo schemomis iš dalies leidžia jį įvardyti. Taigi M. K. Čiurlionio tiriami trys fortepijono kūriniai (VL 306–308), čia vadinami neatpažintu ciklu, iš esmės yra trijų dalių sonata.

Kaip galėjome pastebėti, nustatant ciklą labiausiai iškeliami tie neatpažinto ciklo bruožai, kurie mažiausiai prieštarauja tradicinėms cikliškumo normoms. Kita, atvirkštinė, šio veiksmo pusė būtų nekonvencionalių, individualių bei novatoriškųjų ciklo savybių akcentavimas. Kadangi pastarosios išsamiau buvo atskleistos ankstesniuose skyriuose, tad čia jas tik trumpai priminsime:

- 1) bendras intervalinis intonacinis ciklo branduolys;
- 2) šio branduolio teminė ir harmoninė projekcija;
- 3) cikliškumo etapų sąsajos su minėtu branduoliu.

Novatoriškų savybių fone neatpažintas ciklas iš esmės nesietinas su jokia tradicine cikliškumo schema, tai greičiau trijų dalių ciklas, pasižymintis kūrybiška sonatinio principo traktuote³⁸.

Išvados

Atliktas M. K. Čiurlionio trijų kūrinių fortepijonui (VL 306–308) tyrimas prognostiniu, struktūriniu, identifikavimo atžvilgiais leidžia padaryti šią pagrindinę išvadą: minėti kūriniai yra savaiminis ciklas. Savo konvencionaliais bruožais ciklas artimas trijų dalių sonatai, o novatoriškaisiais – trijų dalių ciklui, pasižyminčiam kūrybiška sonatinio principo traktuote. Abi drauge – konvencionalioji ir novatoriškoji pusės – liudija išskirtinį ir autentiškiausią savaiminio ciklo bruožą.

Savaiminio ciklo įvardijimas leidžia manyti, kad panašių neatpažintų ciklų kompozitoriaus palikime gali būti ne vienas. Tolesni tyrimai šia kryptimi gali padėti netgi naujai perskaityti ir įvertinti Čiurlionio muziką, ženkliai paveikti jos interpretatorių bei kūrinių redaktorių nuostatas.

Tolimesniems tyrimams gali būti naudingas prognostinės ir struktūrinės metodikų išbandymas.

Šiam tyrimui pritaikyta prognostinė metodika išryškino neatpažinto ciklo tikimybę, kurią paliudijo nemažai aspektų – kūrybinio protrūkio, chronologinio, mentalinio ir kt.

Struktūrinė metodika padėjo atskleisti ciklo genetines sąsajas su pradine kūrinių intonacija. Tapo aišku, kad visų ciklo dalių teminis, tonacinis bei formalus procesas paremtas minėtos intonacijos intervalais. Ciklo struktūrą pagrindžiantys argumentai (ciklo dalies ir viso ciklo tapatus tonacinis planas, intervalinis konstrukcijų O, I, M dėstymo cikle etapiškumas, sonatinės schemas transformacijos kiekvienoje dalyje ir kt.) sudarė galimybę intencionaliai motyvuoti kompozitoriaus nepažymėtus ciklo parametrus (tempo, dinamikos, frazuotės). Neatpažinto ciklo intencionalumas (viso ciklo įtampa, motyvuotas susisaistymas) leidžia naujai pažvelgti į tariamą kompozitoriaus kūrinių „neužbaigtumą“. Labiau tikėtina, kad tai struktūrinis minimalistinis ciklo žymėjimas.

Pagaliau įvardijant ciklą išryškėjo identifikavimo procedūrų nevienprasmiskumas (tradiciskumo ir novatoriškumo samplaika), iš dalies liudijantis M. K. Čiurlionio muzikinio mąstymo sudėtingumą ir originalumą.

Santrumpos

VL – Vytauto Landsbergio sudarytas M. K. Čiurlionio muzikos kūrinių sąrašas (Landsbergis, 1986, p. 223–296).

VLKF – Čiurlionis M. K. 2004. Kūriniai fortepijonui. Visuma.

DK – Dariaus Kučinsko sudarytas M. K. Čiurlionio fortepijoninių kūrinių sąrašas (Kučinskas, 2002).

ČKF – Čiurlionis M. K. , 1957. *Kūriniai fortepijonui* (red. Jadvyga Čiurlionytė). Vilnius: Vaga.

NC – neatpažintas ciklas.

Nuorodos

- ¹ Šį A. Ambrazo straipsnį žr.: *Lietuvos muzikologija*, Vilnius, 2000, t. 1, p. 6–15.
- ² žr.: R. Janeliauskas, M. K. Čiurlionio kūrybos proceso ypatybės ir muzikos kūrinys (Neatpažintas ciklas, 1905 06, Druskininkai), *Muzikos kūrinio ribos*, XXXIII Baltijos muzikologų konferencija, tezės, Vilnius, 2004; R. Janeliauskas, Neatpažintas Mikalojaus Konstantino Čiurlionio ciklas fortepijonui (1904 m. spalio, Varšuva), *Tiltai*, 2004, Nr. 21, Klaipėda; R. Janeliauskas, Neatpažintas Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikos ciklas (1908 m. spalio, Peterburgas), *Lietuvos muzikologija*, 2004, t. V.
- ³ D. Kučinskas, *M. K. Čiurlionio fortepijoninės muzikos tekstas (Genezės aspektas)*, daktaro disertacija, Vilnius, LMA, 2002, 8 priedas („...chronologinis katalogas“). (Santrumpa: DK)
- ⁴ *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui. Visuma*, parengė ir redagavo V. Landsbergis, Vilnius, 2004. (Santrumpa VLKF)
- ⁵ Iš dalies tai pastebi V. Landsbergis savo knygoje žr.: „Čiurlionio muzika“, Vilnius, 1986, p. 134.
- ⁶ Santrumpa VL – M. K. Čiurlionio muzikos kūrinių sąrašas, žr.: – V. Landsbergis, ten pat, p. 223–296.
- ⁷ Ten pat, p. 117.
- ⁸ Ten pat.
- ⁹ Ten pat, p. 121.
- ¹⁰ D. Kučinskas, *M. K. Čiurlionio fortepijoninės muzikos tekstas (Generės aspektas)*, daktaro disertacijos santrauka, Vilnius, LMTA, 2004, p. 14.
- ¹¹ Turima omeny šie leidiniai: M. K. Čiurlionis, *Kūriniai fortepijonui* (red. Jadvyga Čiurlionytė), Vilnius: Vaga, 1975 (santrumpa: ČKF); o taip pat VLKF.
- ¹² VLKF, p. 409.
- ¹³ Akivaizdumo dėlei palyginkim „Tris pjeses“ su Neatpažintu ciklu 1906 10 Druskininkai.
- ¹⁴ VLKF, p. 409.
- ¹⁵ Ten pat.
- ¹⁶ Akivaizdumo dėlei pateiksime kai kuriuos aktualius neskelbtų Čiurlionio kūrinių epizodus, nepatekusius į VLKF.
- Neskelbta Vieta VL kūrinių sąrašė
- | | |
|--------|--------------------|
| DK 188 | tarp VL 246 ir 247 |
| DK 203 | tarp VL 264 ir 265 |
| DK 211 | tarp VL 270 ir 271 |
| DK 255 | tarp VL 311 ir 312 |
| DK 265 | tarp VL 321 ir 322 |
| DK 270 | tarp VL 325 ir 326 |
| DK 271 | –“– |
| DK 272 | – “ – |
| DK 275 | tarp VL 315 ir 316 |
| DK 286 | tarp VL 334 ir 335 |
- ¹⁷ Plačiau žr.: D. Kučinskas, Muzikos, tapybos ir poezijos sąsajos M. K. Čiurlionio variacijose „E A S A C A S“, *Tiltai*, 2001, Nr. 8, p. 126–130.
- ¹⁸ žr.: V. Landsbergis, ten pat, 1986, p. 134.
- ¹⁹ V. Landsbergio tvirtinimu, 1907 m. gegužės mėn. Čiurlionis pabaigė instrumentuoti „Jūrą“ (V. Landsbergis, *M. K. Čiurlionis. Time and Content*, Vilnius, 1992, p. 18). Neginčytina ir antrojo klavyro apmato data 1906 m. gruodžio 8 d. (V. Landsbergis, ten pat, 1986, p. 72).
- ²⁰ Tiesa, V. Landsbergis pastebi, kad „Eiliuotoji „Sonata“, sprendžiant iš jos turinio (vienatvės tema), irgi datuotina bene 1907 m. rudenį, tą patvirtintų ir biografinė situacija“ V. Landsbergis, Čiurlionio dailė, Vilnius, 1976, p. 178.
- ²¹ V. Landsbergis mano, „kad pirmoji ir antroji sonatos bus gimusios 1907-ųjų vasarą, tikriausiai Druskininkuose“, ten pat, p. 177.
- ²² Ten pat, p. 178.
- ²³ žr.: nuorodą Nr. 2.
- ²⁴ žr.: D. Kučinskas, ten pat, 2002, 8 priedas (DK 249–257).

²⁵ Čia pravartu pastebėti, kad kompozitoriaus kūrybinio protrūkio palyginti ribota trukmė bei kūrybinių kiekybinė apimtis gali būti patogi statistiniams muzikos tyrimo metodams.

²⁶ žr.: V. Landsbergis, ten pat, 1986, p. 143.

²⁷ Straipsnio autorius greta sąvokos „intervalinių konstrukcijų technika“ taip pat siūlo „struktūrinio-intervalinio tonalumo“ terminą, kuris atsirado kaip tam tikras apibendrinimas daugelio teorinių darbų, tyrinėjančių XX a. harmonijos problemas (ypač pažymėtini šie autoriai: J. Chlopovas, N. Gulianickaja, C. Kohoutek, L. Dallin ir kt.). Plačiau žr.: R. Janeliauskas, Monarika kaip komponavimo bendrybė, *Lietuvos muzikologija*, 2003, t. 3.

²⁸ Čia derėtų atkreipti dėmesį į dar vieną įdomybę, kuri susijusi su mažosios tercijos santykiais – I: f-as (-h), t. 18–19 (–21). iš esmės padidintas sekundų mastelis koduojamas I var: des-c-h, t. 1.

²⁹ *Tarptautinių žodžių žodynas*, Vilnius, 1985, p. 216.

³⁰ žr. ČKF, VLKF.

³¹ Antai D. Kučinskas savo disertacijoje daro šią išvadą: „Čiurlionio rankraščių analizė atskleidė jam būdingą non finito principą“ (D. Kučinskas, ten pat, 2002, p. 21).

³² *Muzikos kūrybinių analizės pagrindai*, mokslinis redaktorius Algirdas Ambrazas, Vilnius, 1977, p. 442. (Už šią knygą prof. A. Ambrazui 1979 m. buvo paskirta Lietuvos valstybinė premija.)

³³ Ten pat, p. 443.

³⁴ Ten pat.

³⁵ Ten pat, p. 350.

³⁶ Kintamų harmonijos funkcijų teoriją plėtojo rusų muzikologas J. N. Tiulinas, žr.: *Учение о гармонии*, М., 1966.

³⁷ A. Ambrazas, ten pat, p. 443.

³⁸ Visi čia iliustruojami pavyzdžiai paimti iš VLKF.

**M. K. Čiurlionis' Unrecognized Cycle for Piano
(July 1907.07 Druskininkai)**

Summary

A number of musicologists noticed a penchant of M. K. Čiurlionis, a towering Lithuanian artist and composer, for thinking and writing music in a cyclic manner. Today, however, still scant attention has been paid to the spontaneity of the composer's cycles of music. The article explores one of the cycles spontaneously comprised of the composer's three works up to now interpreted as single pieces for piano (VL 306–308). Here this cycle, like other similar potential spontaneous cycles, is called unrecognized, because they were not in any way marked both by the composer and have not been recognized and investigated by musicologists. Special methods have been employed in this work. One of them – prognostic – made possible to base the probability of the unrecognized cycle on mental and time-space criteria. It came to light that the cycle under analysis was written during one of the composer's creative outbursts (July 1907. Druskininkai), when he was concerned with the origin of sonata-form. The other method – structural gave a possibility of unfolding the meaning of the initial melodic intonation without distinguishing either thematic or tonal and even formal aspects. The structural argumentation of the cycle made possible to intentionally motivate the parameters unmarked by the composer (tempo, dynamics, phrasing). The intentional character of the cycle leads to the conclusion that the incompleteness characteristic of Čiurlionis' musical texts (only notes are written) in principle is only a structural minimalism of noting, giving a possibility to intentionally motivate the parameters of the cycle.

The identification of the cycle on the basis of the conventional scheme of a sonata-form cycle witnesses that it is pretty close to a three-part sonata. However, stronger accentuating the innovatory aspects of the cycle, it is reasonable to agree that it is a cyclic three-part work marked by an individual interpretation of a sonata-form principle. The identification of the unrecognized cycle enables one to partially think that the composer's both earlier and later stages of creation can be marked by similar cycles. Thus, the investigation of the latter is one of the most topical issues of today's Čiurlioniana, the realization of which might unfold the unseen depths of the musical talent.

**M. K. Čiurlionio neatpažintas ciklas fortepijonui
(1907 07 Druskininkai)**

Santrauka

Ne vienas muzikologas yra atkreipęs dėmesį į genialaus lietuvių menininko ir kompozitoriaus M. K. Čiurlionio polinkį mąstyti ir kurti cikliškai. Tačiau nūdien dar nėra pakankamai atkreiptas dėmesys į kompozitoriaus muzikos ciklų savaimingumą. Straipsnyje tyrinėjamas vienas iš savaimingai susidėstančių iš iki šiol manyta atskirų trijų kompozitoriaus kūrinių fortepijonui (VL 306–308) ciklas. Šis ciklas, kaip ir galimi kiti panašūs savaiminiai ciklai, čia vadinami neatpažintais, nes iš tiesų jie nebuvo paties kompozitoriaus kaip nors pažymėti bei muzikologų atpažinti ir ištyrinėti. Darbe yra panaudotos specialios metodikos. Viena jų – prognostinė – leido pagrįsti neatpažinto ciklo tikimybę pagal mentalinį bei laiko-erdvės kriterijus. Išaiškėjo, kad tiriamas ciklas buvo sukurtas viename iš kompozitoriaus kūrybinių protrūkių (1907 07, Druskininkai), kuomet menininkas gilinosi į sonatiškumo prigimtį. Kita metodika – struktūrinė – leido atskleisti pradinės melodinės intonacijos (es-b-c-d) reikšmę visam ciklui, neišskiriant nei teminių, nei tonacinių ir netgi formalinių aspektų. Struktūrinis ciklo argumentavimas atvėrė galimybę intencionaliai motyvuoti kompozitoriaus nepažymėtus muzikos parametrus (tempą, dinamiką, frazuotę). Ciklo intencionalumo analizė leidžia manyti, kad Čiurlionio muzikos tekstams būdingas neužbaigtumas (užrašomos tik natos) iš esmės tėra struktūrinis pažymėjimų minimalizmas, leidžiantis intencionaliai motyvuoti neužrašytus ciklo parametrus. Identifikuojant ciklą pagal konvencionalią sonatinio ciklo schemą, paaiškėjo – jis yra gana artimas trijų dalių sonatai. Tačiau akcentuojant labiau novatoriškus ciklo aspektus galima sutikti, kad tai ciklinis trijų dalių kūrinys, pasižymintis individualia sonatinio principo traktuote. Neatpažinto ciklo įvardijimas iš dalies leidžia manyti, kad panašiais ciklais gali būti paženklinti tiek ankstyvesni, tiek ir vėlesni kompozitoriaus kūrybos etapai. Tad pastarųjų ištyrimas yra vienas iš aktualiausių šiuolaikinės čiurlionianos tikslų, kurį įgyvendinus, regis, atsivertų dar neregėtos jo muzikinio talento gėmės.

**Muzikos komponavimo principai.
Istorinės sklaidos aspektai**

Priedas

Lietuvos muzikos ir teatro akademija
Gedimino g. 42, LT-2001 Vilnius
tel. +370 5 261 26 91
fax. + 370 5 212 69 82

Spausdino UAB „Rotas“
Pylimo g. 42, LT-2001
Vilnius