

XX a. muzikos kalba

LMTA

Kurso turinys

Kurso tikslai	5
Studijų vadovas	5
Mokymosi medžiaga	7
Įvadas	8
1. XX a. I pusės muzikos kalbos pokyčių prielaidos. Tonacinės sistemos destruktivizmas	8
1.1. XIX a. II pusės harmonijos ypatybės	8
1.2. Claude'o Debussy (1862–1918) muzikos kalba	10
1.2.1. Debussy harmonija	12
1.2.2. Debussy formos ypatybės	15
1.2.3. Debussy orkestras	17
1.3. Apibendrinimas	18
1. 4. Klausimai žinioms patikrinti	19
2. Nauji struktūriniai tonalumo tipai. Politonalumas	20
2. 1. Šiuolaikinė harmonija ir tonalumas	20
2. 2. Struktūriniai tonalumo tipai	21
2. 3. Politonalumas	24
2. 4. Aleksandro Skriabino (1872–1915) akordinio centro technika	26
2. 4. 1. Kiti Skriabino muzikos kalbos elementai	30
2. 5. Prokofjevo harmonijos novatoriškumas	30
2. 6. Hindemithas – naujos chromatinės tonacijos kūrėjas	31
2. 7. Igorio Stravinskio harmonija	33
2. 8. Apibendrinimas	34
2. 9. Klausimai žinioms patikrinti	36
3. Dodekafoninės technikos teorija ir praktika. Puantilizmas	37
3. 1. Ekspresionizmas ir dodekafonijos atsiradimo priešistorė. Atonalumas	37
3. 2. Dodekafonija	40
3. 2. 1. Dodekafonijos teorija kūrybinė praktika	40
3. 3. Serijų darybos ypatumai A. Weberno kūryboje. Puantilistinė technika, simetrinės formos	52
3. 4. Dodekafonijos ir tradicinių kompozicinių metodų sintezė A. Bergo kūryboje	65
3. 5. Apibendrinimas	76
3. 6. Klausimai žinioms patikrinti	77
4. Modalinės technikos raida. Polidermiškumas	78
4. 1. Modalumas (neomodalumas)	79
4. 2. Dermės XX a. muzikoje	84
4. 3. Bartoko muzikos kalbos bruožai	101
4. 4. Olivier Messiaeno (1908–1992) dermių sistema	106
4. 4. 1. Messiaeno modalinė technika ir formos ypatybės	109
4. 5. Apibendrinimas	109
4. 6. Klausimai žinioms patikrinti	111

<i>5. Kompoziciniai modeliai ir jų projekcijos neoklasicizmo kompozicijose</i>	112
.....	112
5. 1. Pagrindinės neoklasicizmo charakteristikos	112
5. 2. Sergejaus Prokofjevo kūrybos „klasiškumas“ (tematizmas, faktūra, ritmika, forma)	113
.....	113
5. 2. 1. Prokofjevo tematizmas	114
5. 2. 2. Prokofjevo forma	114
5. 3. Igorio Stravinskio klasicistinių ir kitų praeities muzikos modelių transformacija	114
.....	114
5. 3. 1. Stravinskio neoklasicistinė „variacinė“ technika	115
5. 3. 2. Stravinskio formos ypatumai	117
5. 4. Paulius Hindemithas – neoklasicistas	118
5. 4. 1. P. Hindemitho Ludus tonalis fugų struktūra	119
5. 5. Apibendrinimas	123
5. 6. Klausimai žinioms patikrinti	124
<i>6. Harmonijos, ritmikos ir muzikos formos tendencijos XX a. kompozicijose</i>	125
.....	125
6. 1. XX a. harmonija	126
6. 2. XX a. ritmas	127
6. 2. 1. Stravinskio ritmo principai	130
6. 2. 2. Bartoko ritmika	131
6. 2. 3. Olivier Messiaeno ritmo sistema	132
6. 3. XX a. forma	133
6. 4. Apibendrinimas	137
6. 5. Klausimai žinioms patikrinti	138
<i>7. Tradicijos metamorfozės ir novacijos XX a. II pusės avangardo kompozicijose</i>	139
.....	139
7. 1. Istorinė avangardo krypčių apžvalga	140
7. 2. Įvadas į XX a. II pusės muzikos kultūros problematiką	142
7. 3. Apibendrinimas	143
7. 4. Klausimai žinioms patikrinti	144
<i>8. Komponavimo technikų sąsajos ir opozicijos. Serializmas ir aleatorika</i>	145
.....	145
8. 1. Serializmo technika (struktūralizmas)	145
8. 2. Aleatorika, jos rūšys	147
8. 3. Apibendrinimas	149
8. 4. Klausimai žinioms patikrinti	149
<i>9. Sonorizmas. Tembrotematizmo konstruktyvumas</i>	150
.....	150
9. 1. Sonoristika	150
9. 2. G. Ligeti (1923–2006) Klangfarbenkomposition	152
9. 3. Apibendrinimas	153
9. 4. Klausimai žinioms patikrinti	153
<i>10. Minimalizmas. Repetityvinė technika</i>	154
.....	154
10. 1. Minimalizmo estetika ir repetityvinė technika	154

10. 2. Minimalizmas lietuvių kompozitorių kūryboje (minimalumas ir minimalizmas)	157
10. 3. Apibendrinimas	158
10. 4. Klausimai žinioms patikrinti	159
11. <i>Polistilistika ir jos sklaida (citata, koliažas, aliuzija, adaptacija). Intertekstualumas</i>	159
11. 1. Polistilistika ir jos atsiradimo prielaidos	159
11. 2. Polistilistikos sklaidos būdai	160
11. 3. György Ligeti (1923–2006) opera Le Grand Macabre	163
11. 4. Apibendrinimas	164
11. 5. Klausimai žinioms patikrinti	164
12. <i>Kompiuterinė (elektroninė ir konkrečioji), spektrinė muzika</i>	164
12. 1. Kompiuterinė (elektroninė ir konkrečioji)	165
12. 2. Spektrinė muzika	165
12. 3. Apibendrinimas	166
12. 4. Klausimai žinioms patikrinti	167
13. <i>Idėjų ir muzikinių tekstų pliuralizmas XX a. pabaigoje. Muzikos kūrinio (opuso),</i>	167
13. 1. Postmodernizmas	167
13. 1. 1. Modernizmas–postmodernizmas	168
13. 2. Apibendrinimas	169
13. 3. Klausimai žinioms patikrinti	170
<i>Literatūra</i>	170
Detalesnė informacija	173
Kurso autorius/dėstytojas	173

Kurso tikslai

Studijų vadovas

Studijų vadovą sudaro septynios dalys, padėsiančios nuotolinio mokymosi dalyviams išsamiai susipažinti su kurso „XX a. muzikos kalba“ ypatumais, keliamais reikalavimais ir tikėtinais rezultatais. Pirmoje studijų vadovo dalyje aprašoma kurso struktūra ir turinys; antroje – formuluojami mokymosi tikslai ir uždaviniai; trečioje – įvardijamos tikėtinos kompetencijos; ketvirtoje – aptariamos veiklos rūšys ir mokymosi metodai; penktoje – pateikiamos kurso užduotys; šeštoje – pristatoma vertinimo metodika; septintoje – supažindinama su dalykinės pagalbos besimokantiejiems būdais.

1. Kurso struktūra ir turinys

Nuotolinio mokymo kursui „XX a. muzikos kalba“ skiriami du kreditai (=30 auditorinių ir 45 savarankiško darbo valandų). Mokomosios medžiagos komplektą sudaro:

- 1 studijų vadovas;
- 2 mokomoji medžiaga;
- 3 garso ir vaizdo įrašai (paskaitų tekstuose pateikiamos interaktyvios nuorodos į šiuos įrašus);
- 4 papildoma medžiaga (paskaitų tekstuose pateikiamos interaktyvios nuorodos į papildomus tekstus);
- 5 klausimai žinioms patikrinti ir atsakymai (kiekvieno poskyrio pabaigoje);
- 6 literatūros sąrašas.

Kurso „XX a. muzikos kalba“ mokomąją medžiagą sudaro:

- 1 trylika skyrių;
- 2 apibendrinimai (skyriaus pabaigoje)
- 3 klausimai žinioms patikrinti ir atsakymai (kiekviename poskyryje);
- 4 tarpinės (kaupiamasis balas) ir baigiamosios sesijos testai (ar visą kursą aprėpiantis testas);
- 5 literatūros sąrašas (rekomenduojamos, papildomos).

Penktoji integralaus teorinių disciplinų (harmonijos, polifonijos, muzikos kūrinių analizės) kurso dalis (VII semestras) analizuoja XX a. muzikos kalbą. Trylika skyrių-temų skiriamos teorinėms istoriškai kintančio kūrinio interpretacijoms, aprėpia XX a. kompozicinės technikos, muzikos kalbos sistemų, išraiškos priemonių –harmonijos, melodijos, ritmo, formos, faktūros, tembrodinaminių procesų ir kt. – analizę. Kursas susitelkia ties Naujosios Vienos mokyklos atstovų kūryba bei įtakingiausių XX a. kompozitorių komponavimo principų, taip pat tradicijos metamorfozių ir novacijų XX a. avangardo ir postavangardo kompozicijų studijomis. Įvairiais rakursais tyrinėjamos reprezentatyviausios XX a. kompozicinės tendencijos, siekiama atskleisti kūrinio kompozicinę logiką, technologines-stilistines priemones, formos darybą.

Skyrių pabaigoje pateikiamos apibendrinančios išvados. Medžiagą įsisavinti padeda klausimai įgytų žinių patikrinimui. Žinių patikrinimą sudaro tarpinės (kaupiamasis balas) ir baigiamosios sesijos testai (ar visą kursą aprėpiantis testas).

2. Kurso tikslai ir uždaviniai

Nuotolinio mokymo(si) kursas „XX a. muzikos kalba“ siekia studijuojantiems suteikti žinias apie XX a. muzikos kalbos ypatumus, raidos tendencijas. Svarbiausi kurso mokymosi tikslai:

- įsisavinti pateikiamą paskaitų tekstų medžiagą ir atlikti praktines užduotis; žr. http://lmta.lt/studentams/fortmuz/muzikos_kalba-metodine.pdf p. 62–75.

3. Tikėtinos kompetencijos

Sėkmingai baigę šią programą, Jūs turėtumėte:

- žinoti istoriniu muzikos epochu ribas bei sąsajas ir tų laikotarpių muzikos istorinį ir teorinį kontekstą;
- paaiškinti muzikos stilių istorinės raidos dėsnius kūrinų kompoziciniu požiūriu;
- gebėti tinkamai taikyti muzikos analizės metodus ir analizuoti pasirinktai specializacijai aktualų repertuarą formos, harmonijos ir kompozicinės technikos požiūriais;
- gebėti kūrybiškai taikyti įgytas žinias praktikoje – rekonstruoti atitinkamą stilių, panaudojant tinkamas stilizacijos priemones.

Tikimasi, kad kurso dalyviai taip pat išmoks kūrybingai bendrauti elektroninėse diskusijose.

4. Veiklos rūšys ir mokymosi metodai

Išskiriamos šios besimokančiųjų veiklos rūšys:

- savarankiškas darbas (apie 45 val.);
- nuotolinė veikla (dalyvavimas elektroninėse diskusijose, savarankiškų užduočių pristatymas kitiems kurso dalyviams, testo užduočių atlikimas).

Įvardijami šie savarankiško darbo metodai:

- tekstinės medžiagos studijavimas ir informacijos įsisavinimas;
- darbas su vaizdo ir garso šaltiniais (klausymas, stebėjimas, analizavimas), papildomos literatūros studijavimas;
- informacijos (tekstinės, garso, vaizdo) paieška, internete, bibliotekose ir jos analizė;
- žinių apibendrinimas; savarankiškos užduoties rengimas;

žr. http://lmta.lt/studentams/fortmuz/muzikos_kalba-metodine.pdf

5. Kurso užduotys

Kiekvienas nuotolinio kurso „XX a. muzikos kalba“ dalyvis mokymosi metu be individualių pratybų kūrybinių užduočių (atsiskaitomų individualiai) privalo atlikti savarankiškas užduotis. Minimalūs reikalavimai – parengti vieno-keturių puslapių (vienas puslapis 1.800 ženklų be tarpų) apimties (atitinkamai poskyrio apimčiai, iš viso 13) paskaitų turinį atspindintį tekstą ir pristatyti jį elektroninėje erdvėje (kitiems kurso dalyviams) bei atlikti nurodytas individualių pratybų kūrybines užduotis.

Klausimai žinioms patikrinti pateikiami kiekvieno skyriaus ar poskyrio pabaigoje. Klausimai grindžiami paskaitų tekstu, apibendrinimais; jie padeda kurso dalyviams patiems įvertinti įgytas žinias, yra svarbūs mokymosi kokybei.

Įgytos žinios tikrinamos tarpinės (kaupiamasis balas) ir baigiamosios sesijos testais, nesurinkusiems kaupiamojo balo – visą kursą aprėpiančiai bendrais testais. Testą sudaro 20 klausimų. Teigiamam testo įvertinimui gauti būtina pateikti bent dešimt teisingų atsakymų iš dvidešimties galimų (10/20).

žr. http://lmta.lt/studentams/fortmuz/muzikos_kalba-metodine.pdf

6. Vertinimas

Kurso pabaigoje dalyvių įgytos kompetencijos vertinamos dešimties balų (10) sistema. Galutinį įvertinimą sudaro bendras pažymys, kuris sumuojamas iš keturių dalių:

- 1 savarankiškų užduočių (13) parengimas ir pristatymas erdvėje (20 %)
- 2 individualių pratybų kūrybinių užduočių parengimas ir pristatymas individualiuose užsiėmimuose (20 %);
- 3 atsakymai į savikontrolės klausimus (10 %);
- 4 tarpinės (kaupiamasis balas) ir baigiamosios sesijos (ar visą kursą aprėpiančio) testų rezultatai (50 %);

žr. http://lmta.lt/studentams/fortmuz/muzikos_kalba-metodine.pdf p. 6

7. Pagalba besimokantiejiems

Kurso kuratorė teiks besimokantiejiems paramą elektroniniu paštu ir / ar bendrose elektroninėse diskusijose taip pat paskaitose-seminaruose bei individualių užsiėmimų metu, kurie vyks pagal su studentais suderintą planą.

Iš kurso klausytojų tikimasi aktyvaus dalyvavimo internetinėse diskusijose – čia galėsite rūpintis klausimus aptarti su kitais nuotolinio kurso dalyviais. Virtualioje mokymosi aplinkoje esančiame paskaitų tekste rasite interaktyvias nuorodas, kurias spustelėję gausite papildomą informaciją: *Power Point* skaidres, natų ir garso pavyzdžius ir kt.). Papildomos informacijos ieškoti Muzikos kalbos programos ir metodinių rekomendacijų knygelėje elektroniniu adresu: http://lmta.lt/studentams/fortmuz/muzikos_kalba-metodine.pdf

Mokymosi medžiaga

[Įvadas](#)

[1. XX a. I pusės muzikos kalbos pokyčių prielaidos. Tonacinės sistemos destrukcija](#)

[2. Nauji struktūriniai tonalumo tipai. Politonumas](#)

[3. Dodekafoninės technikos teorija ir praktika. Puantilizmas](#)

[4. Modalinės technikos raida. Polidermiškumas](#)

[5. Kompoziciniai modeliai ir jų projekcijos neoklasicizmo kompozicijose](#)

[6. Harmonijos, ritmikos ir muzikos formos tendencijos XX a. kompozicijose](#)

[7. Tradicijos metamorfozės ir novacijos XX a. II pusės avangardo kompozicijose](#)

[8. Komponavimo technikų sąsajos ir opozicijos. Serializmas ir aleatorika](#)

[9. Sonorizmas. Tembrotematizmo konstruktyvumas](#)

[10. Minimalizmas. Repetityvinė technika](#)

[11. Polistilistika ir jos sklaida \(citata, koliazas, aliuzija, adaptacija\). Intertekstualumas](#)

[12. Kompiuterinė \(elektroninė ir konkrečioji\), spektrinė muzika](#)

[13. Idėjų ir muzikinių tekstų pliuralizmas XX a. pabaigoje. Muzikos kūrinio \(opuso\) ir jo autorystės problema](#)

[Literatūra](#)

Įvadas

Skirstymas į *senąją* ir *naująją* muziką yra sąlygiškas. Laikoma, kad stilistiškai vieninga muzika buvo nuo 1730 iki 1910 m., nes tai tonalios harmonijos laikotarpis, nors apėmė baroką, klasicizmą, romantizmą ir XX a. pradžią. Muzikos kalboje lūžis įvyko 1600 m. (kai ėmė formuotis mažoro minoro sistema) ir 1910 m. (kai mažoro– minoro sistema suiro ir radosi dodekafonija). XX a. pradžioje vokiečių muzikologai vartojo terminą *Nauja muzika*, pirmąkart nuskambėjusį 1919 m. P. Bekkerio paskaitoje *Neue Musik*, vėliau analizuotą [A. Weberno paskaitoje](#). Nuo XX a. II pusės skirstymas į senąją ir naująją muziką praplečiamas postmodernizmo sąvoka. Tai periodas, po naujosios muzikos laikotarpio, prasidėjęs maždaug 1960 m. Skirtingose šalyse postmodernizmo sąvoka traktuojama skirtingai. Amerikoje postmodernizmas aptariamas žymiai anksčiau nei Europoje, o Europoje – tik aštuntajame dešimtmetyje. Taigi, kas Europoje traktuojama kaip postmodernizmas – Amerikoje kaip post-postmodernizmas

Taigi vienas iš galimų skirstymų į periodus būtų:

iki 1730 m., iki mažoro ir minoro įsitvirtinimo, – *senoji* muzika;

nuo 1730 iki 1910 m. – klasikinė, sujungta tonaliu centru, muzika (klasicizmo, romantizmo epocha);

nuo 1910 m. – *naujoji* muzika (modernizmas); avangardas (iki II pasaulinio karo vadinamas istoriniu);

maždaug nuo 1970 m. – postmodernizmas.

1. XX a. I pusės muzikos kalbos pokyčių prielaidos. Tonacinės sistemos destrukcija

Potėmės. Pagrindinės XIX a. II pusės ir XX a. I pusės harmonijos raidos tendencijos. Dermės decentralizacija. Modalumo principų atgaivinimas. Modalios technikos požymiai. Naujas modalumo įprasminimas impresionizmo muzikoje. C. Debussy muzikos kalbos ypatybės.

Paskaitoje analizuojami kūriniai: R. Wagnerio „Tristano ir Izoldos“ uvertiūra, Boriso rečitatyvas ir arija „Aš pasiekiau aukščiausią valdžią“ (*Dostig ja vysšej vlasti*) iš M. Musorgskio operos „Borisas Godunovas“, indų svečio daina iš N. Rimskio-Korsakovo operos „Sadko“, C. Debussy. Preljudai fortepijonui: „Burės“, „Nuskendusi katedra“, „Mergaitė linų spalvos plaukais“, „Nutraukta serenada“, „Žingsniai sniege“, „Terasa“, „Jūra“ simfoniniam orkestrui.

Žinios ir gebėjimai : studentas privalo apibūdinti pagrindines muzikos kalbos pokyčių prielaidas, susijusias su tonacinės sistemos destrukcija; studentas gebės pagal žinomus požymius skirti muzikos kalbos pokyčių prielaidas.

Praktinės (kūrybinės) užduotys : **Analizuoti** C. Debussy kūrinius „Burės“, „Mergaitė linų spalvos plaukais“, „Žingsniai sniege“ ir „Nutraukta serenada“ nustatyti charakteringas dermes, formas ypatumus. **Parašyti** (paskambinti) C. Debussy būdingus akordų paralelizmus.

1.1. XIX a. II pusės harmonijos ypatybės

Romantizmas – harmonijos amžius, harmoninio mąstymo muzikoje epocha. Harmonija vis labiau tampa savarankiška, išauga jos meninės išraiškos svarba, ji tampa individualizuota, sukuriama harmoniniai stiliai: nacionalinių mokyklų, atskirų kompozitorių ir pan. Romantizmas – mažoro ir minoro sistemos, vyrausios muzikoje tris šimtmečius, viršūnė ir drauge tos sistemos resursų išsėmimas. Mažoro

ir minoro sistema pradeda irti, transformuotis ir šis procesas vyksta įvairiais keliais. XIX a. II pusėje išsiskiria dvi pagrindinės, prieštaringos kryptys, kurios sąveikauja net to paties kompozitoriaus kūryboje.

Pirmoji tendencija harmonijoje siejama su dinamine, procesine, **ekspresyviaja** muzikos puse (dinaminiu, procesiniu jausmų, gyvenimo veiksmų atspindėjimu). Jai būdingas emocijų kitimas, stichiškumas, nepertraukiamumas, jausmo hipertrofija, įtamos ir nepastovumo siekimas. Todėl išauga nepastoviųjų funkcijų reikšmė, tų funkcijų intensyvumas ir gausa. Čia vyrauja dominantiniai disonansai. Dažnai net T ar S akordai pakeičiami D7 struktūromis, pvz., T tampa D7 į S ir pan., o S vartojama alteruota, dažnai kaip DD7 į D. Toks dominantinių disonansų vyravimas, jų gausa rodo išaugusią autentiškų kadencijų, autentiškumo harmonijoje svarbą. Jis išryškino vedamųjų tonų trauką, suintensyvino vedamųjų intonacijas, pustonio intonacijas ne tik aukštyn, bet ir žemyn (pvz., II pažemintas į I laipsnį). Todėl atsirado daug įvairių alteruotų akordų, visų pirma D funkcijos. Alteruotos D akorduose susidaro keli vedamieji tonai, taip pat į jų struktūrą įeina keli tritonai. Visa tai stiprina akordo nepastovumą, jo melodinę trauką daro intensyvesnė. (Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, 1920)

Šios krypties harmonija pasižymi iki tol neregėta vedamųjų tonų, alteracijų, chromatizmu, neakordinių tonų gausa. Jie sustiprina linearinio melodinio prado reikšmę. Atskiri harmonijos balsai ryškiai melodizuojami, įgyja savarankiškumo. Tai savotiška faktūros polifonizacija, nors pagrindas lieka harmoninis.

Stambiame plane taip pat ryškėja tendencijos, perteikiančios nepastovumą, įtampą, dinamiką. Tam tinka nutrauktos kadencijos, elipsės (funkciškai aiškaus akordo klaidingas, netikėtas išsprendimas), laukiamo konsonanso pakeitimas nauju disonansu, vengiama pilnų, užbaigtų kadencijų arba jos slepiamos, niveliuojamos neakordiniais garsais), siekiama nutolinti nepastovių harmonijų išsprendimą. Tikslas – išvengti tonikos, kuri reikštų pastovumą, santykių užbaigtumą. Todėl retai pasirodydama, T tampa tarsi *nematomu* centru, reguliuojančiu harmonijos plėtojimą, tarsi *nematomu režisieriumi*.



[R. Wagneris. „Tristanas ir Izolda“](#)

[uvertiūra](#)



[R. Wagneris op. „Tristanas ir Izolda“](#)

[uvertiūra](#)



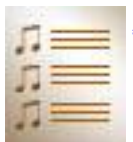
[R. Straussas. Klitemnestros solo](#)

[iš operos „Elektra“](#)



[R. Strauss Elektros scena iš operos](#)

[„Elektra“](#)



[A. Schönbergas Pjesė op. 11](#)

Tonacinio pastovumo vengiama vartojant enharmoninius sąskambius, kurie gali būti išspręsti keliose tonacijose, todėl patys savaime negarantuoja tonacinio aiškumo, vartojamos enharmoninės moduliacijos. Suintensyvėja pats moduliacinis procesas, dėl to prarandamas pagrindinės tonacijos pojūtis. Visa tai rodo **tonalumo decentralizaciją**. Minėtos priemonės perteikia dinamišką procesinę, ekspresyviają muzikos pusę. Ekspresyvios harmonijos tendencijos labiausiai išryškėjo Wagnerio muzikoje. Funkcinės harmonijos krizė, įžvelgiama Wagnerio muzikoje, buvo naujos krypties, atvedusios į

ekspresionizmą užuomazga. Ji tęsiama Strausso, Mahlerio, ankstyvojoje Schönbergo kūryboje.

Antroji XIX a. II pusės harmonijos tendencija akcentuoja spalvines akordų, dermių, junginių sekų savybes, jų fonizmą. Į pirmąjį planą iškyla koloristinė harmonijos pusė, kuriai būdingas ne laipsnių traukos aštrinimas, o jų slopinimas. Svarbus pasidaro pats akordas, individuali jo struktūra. Išsiplečia akordų arsenalas – daugiaterciai, sekundiniai, kvartiniai su pridėtiniais tonais akordai ir pan. Akordai gretinami naujai, neįprastai, pabrėžiant jų sekos specifiką. Šiai kryptiai atsirasti įtakos turėjo domėjimasis liaudies daina. Akcentuojama dermių įvairovė, dermės specifiškumas, spalva. Plačiai pradedamos vartoti įvairios liaudies ir senovinės dermės, atgaivinami ir naujai traktuojami modalumo principai. Liaudies muzikai būdingas modalumas perkeliamas į profesionalią muziką.

Modalumą charakterizuoja tokios pagrindinės savybės – tonalūs centrai nėra tokie pastovūs kaip tonalioje sistemoje, jų pastovumas silpnesnis, nors modalumo ir tonalumo principai neprieštarauja vienas kitam, jie gali pereiti vienas į kitą. T funkciją lengvai gali įgauti bet koks tonas, akordas. Tonikos lengvai kinta. Modaliai sistemai būdingas derminis kintamumas – tai toks reiškinys, kai tonika yra nepastovi, tonacinis centras svyruoja, keičiasi, bet išlaikomas vienas garsaeilis. Tokiu būdu, išliekant garsaeiliui, kinta dermė. Panašūs reiškiniai ir modalioje harmonijoje. Kintamosios funkcijos – tai tokios, kurios išreiškia tono ar akordo ryšį su kokia nors laikina vietine tonika. Modalioje harmonijoje bet koks akordas lengvai įgauna tonikos reikšmę. Tonacinius centrus modalioje muzikoje daugiau nulemia melodiniai ryšiai ir santykiai nei harmonija. Taip pat juos lemia akordo ritminis akcentavimas, pabrėžimas stipriojoje takto dalyje, ritminis užtęsimas ir pan.

Modalioje harmonijoje dominuoja ne autentiškumas, o plagališkumas, mediantiniai, sekundiniai akordų ryšiai. Modalioje sistemoje ir apskritai šios krypties harmonijoje taip pat ryškėjo analogiškos dermės decentralizacijos tendencijos. Jas sąlygojo akordų fonizmas (akordo savarankiško skambesio sureikšminimas), susilpnėję funkciniai harmoniniai ryšiai. (plačiau žr. temą 4. 1. Naujasis modalumas)

Abi XIX a. harmonijos tendencijos vedė į decentralizaciją (dermės, tonalumo). Tačiau tai vyko skirtingais keliais. Aptarta antroji tendencija apibūdinama kaip „impresyvioji“, visai priešinga pirmajai, atvedė į impresionizmą, bet XIX a. viduryje ir II pusėje ji tik ryškėjo, formavosi, susipindama su pirmąja tendencija. Ryškiausias „impresyviosios“ tendencijos reiškėjas romantizmo epochoje buvo Musorgskis. Jis mėgo senovines liaudies dermes, atgaivino modalumo principus.



[Musorgskis Boriso monologas](#)

[„Dostig ja vysšei vlasti“ iš op. „Borisas Godunovas“ II v.](#)



[Musorgskis Boriso monologas „Dostig ja vysšei](#)

[vlasti“ iš op. „Borisas Godunovas“ II v.](#)



[C. Debussy. Preliudas „Burės“](#)



[C. Debussy. Preliudas „Burės“ \(fragmentas\)](#)

1.2. Claude'o Debussy (1862–1918) muzikos kalba

XX a. muzika neturi vientiso stiliaus, tačiau kryptis, pradėjusi šiuolaikinės muzikos erą, buvo **impresionizmas**, ryškiausiai atsiskleidęs Claude'o Debussy kūryboje. Gana trumpai gyvavęs,

impresionizmas reiškė ištisą perversmą muzikos kūryboje, kai keitėsi muzikos estetika, teoriniai principai. Nutrūko tradicinių klasikinės muzikos išraiškos priemonių laipsniškos plėtros procesas – klasikinė mažoro ir minoro sistema, gyvavusi tris šimtmečius, iširo, transformavosi. Konstatuojama ir klasikinių formų krizė. Atėjo laikas kokybiškai naujiems sprendimams, naujoms garsų organizavimo sistemoms. Impresionizmas pradėjo naujų išraiškos priemonių paieškas.

Impresionizmo stilius muzikoje turi specifinį vaizdą ir išraiškos priemonių ratą, skirtingą nuo analogiško stiliaus dailėje, kartu – ir daug bendrumų su juo. Debussy nesukūrė savo muzikos kalbos sistemos, kaip griežtų taisyklių, kanonų visumos. Jis iškėlė intuicijos, spontaniškumo kūrybos procese primatą, kiekviename kūrinyje siekė individualaus, nepakartojamo rezultato. Kompozitorius norėjo muzikai sugrąžinti laisvę. Ryškiausia Debussy stiliaus savybė – **fonizmas, koloristika**, t. y. skambesio kokybė, jo spalvingumas. Akordas liovėsi būti antraeilio daugiabalsės muzikos komponentu, kuris skirtas melodijai išryškinti. Debussy kūryboje akordas tapo savarankiška garsine vertybe.

Debussy taip pat iškėlė ir grynojo **garso reikšmę**, išryškino elementarų akustinį garso poveikį, nepriklausomą nuo funkcinės to garso reikšmės, jo santykio su kitais garsais. Dažnai pavienis garsas tampa savarankišku elementu kartu su melodija, harmonija ir ritmika, formuojančiomis kūrinio struktūrą. Skambesio spalvingumui didžiulės reikšmės turi **faktūra**, t. y. muzikinės medžiagos išdėstymo būdas. Faktūros įvairumu ir turtingumu Debussy pralenkė visus ankstyvesnius kompozitorius. Faktūra kūrinuose sukuria erdviškumą, erdvinio muzikinės medžiagos išdėstymo įspūdį. Tai pasiekama skirtinguose registruose pateikiant savarankiškus individualizuotus harmoninius sluoksnius, melodiją atskiriant nuo harmonijos, pedalą, bosą – nuo kitų akordų ir panašiai (pvz.: preliudai „Terasa“, „Nuskendusi katedra“). Faktūra sukuriamas polifunkcionalumas, politonalumas, poliharmoniškumas. Debussy muzikoje jau nebegalime harmonijos, tonalumo analizuoti atsietai nuo faktūros. Faktūra tampa svarbiu išraiškos komponentu. Jo kūriniai neretai užrašyti trijose penklinėse. Trečios penklinės įvedimą kaip tik ir lėmė kelių garsinių kompleksų išskyrimas įvairiuose registruose. Tie garsiniai kompleksai, foninės struktūros įgauna savarankiškumą, skirtingi ne tik registrais, bet ir ritmu, dinamika, sukurdami savo erdvę. Debussy faktūra daugiaplanė, polistruktūriška.

C. Debussy. Preliudas „Terasa“: [a\)](#); [b\)](#); [c\)](#)

C. Debussy. Preliudas „Nuskendusi

[katedra](#)“



C. Debussy. Preliudas „Nuskendusi

katedra“: [a\)](#); [b\)](#); [c\)](#)

Fortepijonas kompozitoriui – nepaprastai didelių spalvinių galimybių šaltinis, todėl neretai išryškėja analogijos su įvairiais kitų instrumentų tembrais. Koloristinei fortepijono traktuotei didelės reikšmės turi tokios išraiškos priemonės kaip **artikuliacija, dinamika, agogika** (tempai). Iki Debussy šios priemonės buvo tik šalutiniai formos elementai, o Debussy kūryboje jie padeda formuoti visą kompoziciją, kurti įvairius naujus sonorinius efektus.

Dinamikai labai subtili, dominuoja *piano*. Dažnai dinamikos priklausomybė nuo faktūros tankio yra atvirkštinė. Išryškėja savotiškas dėsningumas, paradoksas – kuo tirštesnė faktūra, tuo mažesnis garsumas (pvz.: preliudai „Nuskendusi katedra“, „Mergaitė linų spalvos plaukais“). Kitais atvejais dinamika gali būti traktuojama funkcionaliai, t. y. ja skaidoma vertikalė, netgi atskiras akordas. Tokiu būdu faktūroje išryškinami keli dinaminiai planai. Dinaminė gradacija Debussy kūrinuose kartais būna tokia

subtili, kad neretai suvokiama labiau psichologiškai, negu gali būti realiai atlikta. Tai rodo prie vienos vienintelės tęsiamos natos pasitaikantys žymėjimai *crescendo* ir *diminuendo* (pvz. preliudas „Žingsniai sniege“).



[C. Debussy. Preliudas „Mergaitė linų](#)

[spalvos plaukais“](#)



[C. Debussy. Preliudas „Mergaitė linų](#)

[spalvos plaukais“](#)



[C. Debussy. Preliudas „Žingsniai sniege“](#)



[C. Debussy. Preliudas „Žingsniai](#)

[sniege“](#)

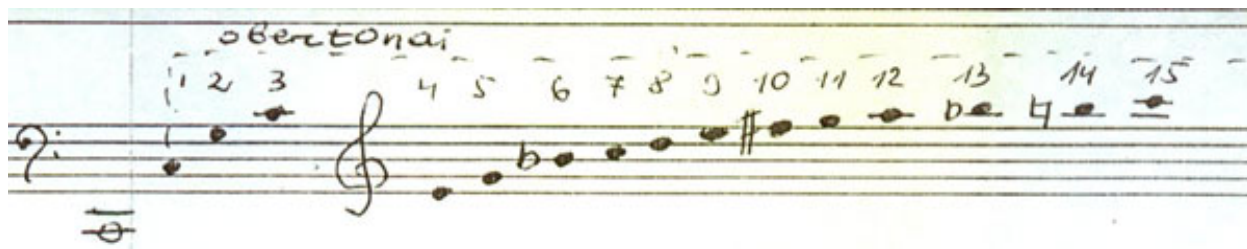
Kūriniuose daug įvairios agogikos remarkų, artikuliacijų nuorodų, kurios faktūrą skaido į atskirus savarankiškus darinius. Visos šios „antrinės“ priemonės ir elementai pabrėžia, akcentuoja mažų darinių, struktūrų uždaramą, jų savarankiškumą. Todėl kūrinių forma neretai turi mozaikiškumo bruožų. O tai tiesiogiai siejasi su Debussy estetika – kurti kintančio pasaulio, akimirkos įspūdžius.

1.2.1. Debussy harmonija

Harmonija, pasak Debussy, turi teikti malonumą, būti graži pati savaime, maloni ausiai, pati sau tikslas (prancūziška estetika). Nors Debussy nesukūrė sistemos, bet jo harmoninė kalba turi pastovių bruožų ir yra individuali. Kompozitorius peržengė klasikinio mažoro ir minoro ribas. Didelės įtakos jam turėjo Musorgskio muzika, o visos harmonijos priemonės, būdingos ekspresionistinei harmonijos tendencijai, Debussy buvo svetimos. Svarbiausia jo harmonijos ypatybė – **susilpnėjęs funkcionalumas**, susilpnėjusi funkcinė trauka bei akordų ryšiai. Juos silpnina mėgstami akordų paralelizmai. Ryšiai tarp funkcijų nueina į antrąjį planą, o pirmajame – foninės, koloristinės harmoninių struktūrų savybės. Akcentuojamas, kaip minėjome, atskiras akordas, net garsas, intervalas, jų skambesio kokybė, nepriklausoma nuo funkcinės reikšmės, santykio su kitais akordais, garsais. Skambesio kokybė priklauso nuo intervalinės sandaros, registro, dinamikos, faktūros.

Debussy išplėtė **akordiką**, nors dauguma jo akordų tercinės sandaros. Ypač kompozitorius mėgo dominantnonakordus, įvairius septakordus, padidintus trigarsius, netradicinės sandaros sąskambius – sekundinius, kvartų kvintų (pvz. „Nuskendusi katedra“). Vartojami akordai su pridėtiniais garsais, obertoniniai sąskambiai. (**Obertonai** – virštoniai, atsirandantys skambant pagrindiniam tonui. Jie garsui suteikia tam tikrą tembrą, pagal kurį balsas ar instrumentas skiriasi vienas nuo kito.)

Pavyzdys Nr. 1



Debussy obertonų gama



C. Debussy. Preludas „Nuskendusi

katedra“: [a\); b\); c\)](#)[C. Debussy. Preludas „Nuskendusi](#)[katedra“](#)

Kai kurie Debussy akordai atspindi visos šiuolaikinės harmonijos dėsningumus. Disonansinis akordas tampa savarankišku, atsisakant privalomo išsprendimo į konsonansą, tercinės struktūros akordika komplikuojama pridėtiniais garsais. Klasikinėje harmonijoje jie buvo laikomi pašaliniais, neakordiniais garsais. Debussy kūryboje neakordiniai garsai jau tampa lygiaverčiu akordo tonu ir tokiu būdu formuojasi naujos akordinės struktūros – ne grynai tercinės, o su įvairiais pridėtiniais garsais. Debussy kūryboje randame horizontalės ir vertikalės integracijos pavyzdžių – tai akordų, sąskambių sudarymas iš melodijos tonų, garsų (pvz. preliudas „Burės“ – tonų gama). Tai nauji reiškiniai harmonijoje, kurie vėliau įsigalės šiuolaikinėje muzikoje, ekspresionistinėje stilistikoje.

[C. Debussy. Preludas „Burės“](#)[C. Debussy. preliudas „Burės“](#)

Debussy harmonijoje koloristiškai traktuojama ne tik vertikalė, bet ir **derminės struktūros**. Jis vartojo labai įvairias dermes, senovines, diatonines (septynių laipsnių, pentatoniką, trichordinius, tetrachordinius diatoninius motyvus), alteruotas dermes, ypač mėgo tonų gamą ir tono pustonio dermę. Ekspresionizmo harmonijai būdingas dermių niveliavimas (atonalusis ekspresionizmas panaikino skirtumą tarp mažoro ir minoro, bet koki derminį apibrėžtumą, derminį charakteringumą), o impresionistų harmonijai charakteringas įvairių derminių struktūrų, jų ypatybių iškėlimas, akcentavimas. Debussy išryškino dermių fonines savybes, išlaisvino jas iš mažoro ir minoro sistemos, ko dar nedaroma romantinėje harmonijoje. Dermės čia traktuojamos kaip savarankiškos struktūros, pabrėžiamas jų individualumas, intervalų sandara, koloristinės savybės. Tas struktūras Debussy gretino, priešino, jungė į poliderminius horizontalius ir vertikalius junginius. Remdamasis Musorgskio patirtimi, jis plačiai vartojo modalumą, siedamas jį su prancūzų liaudies muzikos ypatybėmis.

Debussy laisvai vartojo visų laipsnių akordus, gretindamas tolimas tonacijas. Tuo pasiekiamas ypatingų spalvinių efektų. Charakteringi **akordų paralelizmai** (pvz.: „Žingsniai sniege“, „Mergaitė linų spalvos plaukais“, „Terasa“, „Nuskendusi katedra“, „Burės“, „Jūra“).

[C. Debussy. Preludas „Žingsniai](#)[sniege“](#)[C. Debussy. Preludas „Žingsniai sniege“](#)



C. Debussy. Preliudas „Mergaitė

linų spalvos plaukais“



C. Debussy. Preliudas „Mergaitė linų spalvos

plaukais“



C. Debussy. Preliudas „Nuskendusi

katedra“: a); b); c)



C. Debussy. Preliudas „Nuskendusi katedra“



C. Debussy. Simfoniniai eskizai

„Jūra“: a); b)



C. Debussy. Simfoniniai eskizai „Jūra“, I d.

(fragmentas)



C. Debussy. Preliudas „Burės“



C. Debussy. Preliudas „Terasa“: a);

b); c)

Tai, ko klasikinėje harmonijoje buvo vengiama, Debussy kūryboje tapo norma, išraiškos veiksnio. Akordų paralelizmai išskyla kaip melodijos dubliavimo priemonė. Melodija dažnai ne vienbalsė, o nuspalvinama pasirinkta harmonija, vienodomis akordinėmis struktūromis. Tokia harmonija nėra funkcionali, o tik melodijos dubliavimo, sutirštinimo, ypatingo spalvinimo priemonė, tarsi išryškinanti kiekvieno melodijos garso obertonus. Debussy tonacija interpretuojama kaip „**melodinis tonumas**“ (sutinkamas jau Griego, Brahmsio kūryboje). Šis terminas gana dažnai vartojamas, apibūdiant Debussy harmonijos plėtojimą. Tai reiškia, kad tonikinius centrus nužymi ne akordai, jų santykiai, o melodinės linijos, melodinės atramos, melodiniai ryšiai, metroritmika. Debussy muzikoje melodinio, linearinio prado santykiai su harmoniniu funkcionalumu gana sudėtingi. Paralelizmuose dermės pojūtis dar išlieka (nes melodija dažnai būna diatoninė), bet tonacija labai komplikuojasi.

Debussy mąstė tonaliai – tonika pabrėžiama kūrinio pabaigoje, gausiai naudojami pedalai, tonacinės átramos išryškėja formos padalų sandūrose. Jo harmonija neatsiejama nuo formos, kuriai būdingas mozaikiškumas – harmonija plėtojama ne nuosekliai, o tarsi formuojama iš atskirų, mažų darinių (formų skaido ir agogika, artikuliacija, faktūra), kurie yra uždari ir savarankiški. Susidaro savotiškos mikrosistemos su tonikiniu centru, sava tonacija. Jo kūrinų logika, dramaturgija – tai mikrostruktūrų (mikrosistemų) kaita, kuri neatsiejama nuo formos sandaros. Debussy muzikai būdingas vadinamasis muzikos laiko „sutankėjimo“ efektas. Kompozitorius mažiausiems dariniams, harmoniniams ir melodiniams vienetams, net pavieniams akordams suteikia savarankišką prasmę, ypatingą meninę

išraišką. Tai atitinka impresionizmo estetiką – atkurti kintančio pasaulio akimirkos įspūdžius.

1.2.2. Debussy formos ypatybės

Būdingas antiakademiškumas, siekimas išlaisvinti muzikos mąstymą nuo akademinių normų (klasicizmo, romantizmo), iškeliant spontaniškumą ir intuityvumą. Debussy forma nepagrįsta klasikiniiais architektonikos principais, nėra mechaniskas kompozicinių struktūrų, tradicinių schemų užpildymas. Forma gimsta kiekvieną kartą naujai iš momento pojūčio ir yra sąlygota pačios muzikinės medžiagos, jos plėtojimo logikos. Tokia formos traktuotė būdinga visai šiuolaikinei muzikai po Debussy. Ji pagrįsta vidinėmis pačios medžiagos savybėmis, jos potencialiomis galimybėmis. Debussy kūrinių formoje organiškai susiję du dalykai – laisvas plėtojimas, natūrali tėkmė, formos plastiškumas, improvizacinis momentas ir konstruktyvus tikslumas, idealiai apgalvota architektonika.

Lyginant su klasikinėmis formomis, **Debussy kūrinių konstrukcija neišryškinama, atskirų dalių ribos slepiamos, niveliuojamos, perėjimai iš vienos formos padalos į kitą labai plastiški, nežymūs, užslėpti.** Klasikinėse formose naujos padalos prasidėdavo po oazės (kadencijos) arba jas parengdavo prektai. Tokių parengiamųjų darinių Debussy kūriniuose beveik nėra. Nauja formos padala tiesiogiai ir natūraliai išplaukia iš ankstesnės. Klasikinėse formose visos dalys turėjo aiškias, griežtas funkcijas – parengiamoji, eksponavimo, plėtojimo-perdirbimo, reprizinė ir pan. Debussy kūriniuose sunku atskirti, kur baigiasi įžanga ir prasideda ekspozicija, kur yra riba tarp ekspozicijos ir vidurinės dalies, temų perdirbimo ir reprizos. Kiekviena nauja formos padala yra tarsi natūralus prieš tai buvusios padalos, ankstesnės temos tęsinys. **Įveikiamas atskirų dalių funkcinis vienaareikšmiškumas** – derinama įžanginė ir eksponavimo funkcija (pvz., preliudai: „Mergaitė linų spalvos plaukais“, „Burės“).



[C. Debussy. Preliudas „Mergaitė linų](#)

[spalvos plaukais“](#)



[C. Debussy. Preliudas „Mergaitė linų](#)

[spalvos plaukais“](#)



[C. Debussy. Preliudas „Burės“](#)



[C. Debussy. preliudas „Burės“](#)

Ypatingos Debussy kūrinių **reprizos**. Kompozitorius vengė tikslų reprizų. Jas galima atspėti iš harmonijos, tonacijos, pagrindinių motyvų pasirodymo ir kitų šalutinių požymių. Dažnai reprizose įvedama nauja teminė medžiaga, o pagrindinis tematizmas pasirodo tik kodoje (pvz., „Burės“). Repriza neįtvirtina pagrindinės temos, o tik sujungia (bet nesintezuoja) įvairius teminius motyvus, sugrąžina į pirminę būseną. Kūrinio tema nustoja būti impulsu, išeities teze, o tampa reziume, galutiniu plėtojimo tikslu. Kartais iš anksto klausytojui žinoma tema parodoma tik kūrinio pabaigoje (kaip džiazio improvizacijoje), o kartais ir nauja tema iškyla tik kūrinio pabaigoje (pvz., R. Ščedrino *Variacijos ir tema*).

Dar vienas Debussy kompozicinio mąstymo bruožas – organiškasis **nekvadratiškumas**, būdingas visiems kūriniams (pvz., septyniaktis preliude „Burės“). Debussy dažniausiai vartojo penkiaktčius, septyniaktčius darinius, frazes, jungė juos tarpusavyje ar su keturtakčiais į sudėtingesnius darinius. Kvadratiškumas jo formose – išimtis. Pabrėšime, kad Debussy formos ypatumai turėjo didelės įtakos visai šiuolaikinei muzikai. Kūrinių dramaturgija (nuoseklūs, plastiški perėjimai, kontrastų nebuvimas, padalų ribų niveliavimas) sudaro iliuziją, kad muzikinė medžiaga plėtojama tartum spontaniškai ir nėra

reguluojama kompozitoriaus valios. Muzikos tėkmė atrodo natūrali ir laisva nuo subjekto veiklos. Savitas Debussy neklasicalinis objektyvumas siekia įveikti muzikos formų konvencijas. Konvencijos čia suprantamos kaip subjekto nustatytos taisyklės, išankstiniai principai, visuotinai priimti, įsitvirtinę praktikoje, pagal kuriuos buvo rašoma muzika. Debussy pagrindė šiuolaikinių formų traktuotės principus ir patį svarbiausią ir bendriausią iš jų – kūrinio formą sąlygoja pasirinkta muzikinė medžiaga, jos plėtojimo logika.

Debussy atsisakė struktūriškai išbaigtų, ilgų temų, tradicinio tematinio plėtojimo. Jo **tematizmas** susideda iš motyvų. Vyrauja trumpi teminiai motyvai, o stambūs dariniai atsiduria lyg antrame plane. Teminę reikšmę įgauna ne tik melodiniai motyvai, bet ir harmoninės figūracijos – visa tai galime pavadinti foniniu (garsiniu) tematizmu. Tema-faktūra, tema-tembras įgauna svarbią reikšmę. Iš foninio tematizmo išauga melodinės temos, kurios vėl panyra į harmoniją, figūracijas. **Dauguma formų priartėja prie trijų dalių.** Tai pats bendriausias jo kūrinių architektonikos požymis, formavimo principas. Tačiau apskritai Debussy formos laisvos, neregamentuotos. Tarp jų galime išskirti **du formų tipus: montažinį ir tolydžiai plėtojamą.** Pirmajam priklauso formos, pagrįstos „montažo“ (sudedamuoju, adityviniu) principu, antrajam priskirtinos formos, pagrįstos **nepertaukiamu, tolydžiu** (kontinualiu) pagrindinio motyvo **variavimu.**

„Montažo“ technika grindžiama kelių trumpų tematinių motyvų gretinimu, supriešinimu, kaita. Šioms formoms būdingas:

1) motyvų lakoniškumas, dažnai nesikeičiantis jų aukštis, registras, tam tikras jų statiškumas, labai nežymus variavimas.

2) kūrinių daugiatemisškumas (politematizmas), dažna faktūros tipų kaita.

3) *quasi* citatų naudojimas, t. y. tarsi pašalinių tematinių motyvų įvedimas, įterpimas, dažnai be jokio parengimo – netikėtai. Pvz., „Nutrauktoje serenadoje“ panaudota citata iš simfoninės siuitos „Iberija“.



[serenada“](#)

[C. Debussy. Preludas „Nutraukta](#)



[serenada“](#)

[C. Debussy. „Preludas „Nutraukta](#)

4) Dažnas ryškesnių teminių darinių įvedimas į vidurines formos dalis. Tada tik formos viduryje išsikristalizuoja aiškesnė, struktūriškai išbaigta tema, o visa pirma dalis suvokiama kaip įžanga. Tokia kompozicijos ypatybė būdinga daugeliui Debussy formų, ir ne vien „montažinių“. Nauja medžiaga neretai įvedama į kodą, kartais į reprizą.

5) Būdingos eskiziškos, fragmentiškos reprizos, dažnas jų pakeitimas koda.

Apie antrąjį, ištisinį formos tipą Debussy sakė: „Aš sukursiu formą, sudarytą iš vieno nepertaukiamo motyvo, kuris niekada nesikartoja savo pirmine forma“. Čia ryškus kompozitoriaus siekis visą muzikos audinį, visus jo komponentus tarsi išvesti iš vieno teminio branduolio, sukurti maksimaliai vieningą formą intonacijos prasme, išvengti stilistiškai svetimų darinių, sąmoningai vengti teminių motyvų pasikartojimo pirminiu pavidalu. Šiose monoteminėse formose vyksta nepertaukiamas pagrindinio motyvo variavimas, derminis, ritminis plėtojimas, nuolatinis modifikavimas. Variantinis plėtojimo principas – svarbiausias. Nors du Debussy formų tipai ir labai skiriasi, tačiau jie turi ir bendrų požymių (minėtas tridalmumas).

Labai įdomi simfoninių kūrinių, t. y. stambių formų, dramaturgija. Jų kompozicija susideda iš atskirų, variaciškai ir variantiškai kartojamų darinių. Toje sekoje kiekvienas darinys vis mažiau panašus į įžanginį ir darosi vis labiau panašus į ekspozicinį, t. y. padedantį eksponuoti svarbiausią teminę

medžiagą. Tarsi laipsniškai pereinama nuo įžanginių, parengiamųjų darinių prie ekspozicinių. Dažnai pasitaiko, kad ryškiausios temos, ryškiausi jų variantai, struktūriškai išbaigti, pastovesni ir išsamesni, nuskamba ne kūrinio pradžioje, o teminio plėtojimo pabaigoje. Toks dramaturginis principas vadinamas **indukciniu principu** (skirtingai nuo dedukcinio principo klasikinėse formose, kuriose tema – impulsas plėtojimui, iš jos išvedama visa kita). Šis indukcinis principas, nors ne taip ryškiai, atsiskleidžia ir smulkiuose fortepijoniniuose kūriniuose.

1.2.3. Debussy orkestras

Foninė-garsinė, koloristinė Debussy fortepijoninių kūrinių pusė beveik niekuo nesiskiria nuo orkestrinių opusų fonizmo – tas pats skambesys, jo savitumas, iš esmės tos pačios spalvos, iš kurių neklysdami atpažįstame kompozitorių. Išdava – skambėjimo specifika daugiau priklauso nuo pačios faktūros nei nuo realaus instrumento tembro. Tarsi sukuriamą tembrinę „iliuziją“. Orkestro vertikalė pasižymi ‚faktūriniu tembru‘ (o ne realiu instrumentiniu). Realus instrumentinis orkestro skambėjimas lyg pasitraukia į antrą planą.

Faktūroje labai svarbus judėjimas paraleliais kompleksais (trigarsiais, septakordais). Su kitais faktūros elementais jie sudaro sudėtingus polifoninius darinius. Harmonija, vieninga vertikalė iš vienos pusės suvokiama harmoniškai, iš kitos – klausytoją užvaldo linearinis sluoksnių judėjimas ir papildomų disonansų susidarymas tarsi dingsta. Jie tampa „tembru“. Juo tampa ir paraleliai judantys garsiniai kompleksai. Toks judėjimas ne visada įmanomas dermės laipsniais. Todėl tonalūs, derminiai ryšiai silpnėja, o koloristinės skambančios medžiagos savybės maksimaliai sustiprėja ir bendras tembro efektas labai stiprus.

Faktūros diferenciacijos orkestre pasiekama ne tiek tembro savybėmis, kiek dėl dinaminio ir artikuliacinio nesutapimo, kuriam esant realus instrumentinis skambėjimas lieka antrame plane. Debussy orkestrinės vertikalės fonizmą praturtinta didžiule paralelių, priešingos krypties faktūrinių darinių įvairove. Kartais susiduriame su akivaizdžiu tembrų supriešinimu, kitais atvejais – su susiliejančiu skambesiu, kartais sluoksnių judėjimas pavaldus akordinei vertikalei, kartais visiškai netenka tonalaus derinio pagrindo (pvz., simfoniniai eskizai „Jūra“, I d.).



b)

C. Debussy. Simfoniniai eskizai „Jūra“: a);



d. (fragmentas)

C. Debussy. Simfoniniai eskizai „Jūra“, I

Taip pat didelę foninę reikšmę turi **atskirų solo tembrų išskyrimas**. Homofoninėje muzikoje buvo įprastas visiškai derminis-harmoninis išskirto balso sutapimas su akompanimentu. Debussy tai sugriovė. Jo koloristinis girdėjimas reikalavo pabrėžti derminį-harmoninį fono ir solinės partijos skirtingumą.

XIX a. tembrinis išraiškingumas visada derėjo su intonacijų išraiškingumu, o XX a. kompozitoriai (ir Debussy – vienas pirmųjų) dažnai naudoja spalvą, turinčią didelį išraiškingumą, nesusijusį su intonacija. Tai skambesys, kuriam suvokti reikia tam tikro nuotolio nuo realaus instrumentinio tembro. Drauge instrumentinis tembras nenustoja skambėjęs, stebindamas pasirinkto sprendimo tikslumu. Todėl daugiau kalbame apie faktūrinį tembrą, negvildendami orkestro sudėties, konkretaus instrumentinio sprendimo. Svarbiausia – faktūra. Dėl tos pačios priežasties ir fortepijoniniai kūriniai skamba kaip orkestriniai. Tembriniai fortepijoninių kūrinių „nuostoliai“ apsiriboja horizontale, o vertikalės atžvilgiu – jie minimalūs. Kalbos apie realų instrumentinį tembrą labiau susijusios su horizontale, dermine puse, formos

sandara. Orkestrinė Debussy vertikalė sukūrė tembrą, kurio suvokimas daugeliu atvejų skiriasi nuo europinės muzikos tembrinio suvokimo ir turi daug bendro su Rytų muzika. Įprastos dinamikos nebuvimas, „būsenų“ atkūrimas suteikė Europos muzikai naujų atspalvių, išplėtė jos raišką.

Apskritai daugelis tyrinėtojų visų naujovių šaltiniu laiko Debussy kūrybą, turinčią avangardo požymių. Savitas jo požiūris į tylą. Laiške Debussy rašė: „Pavartoju priemonę, kuri atrodo yra gana reta, vadinamoji „tyla“, kaip ekspresijos priemonė“. Debussy mintyse akivaizdūs priešavangardiniai siekiai išlaisvinti muziką iš schemų. Jis teigė: „Siekiau muzikai laisvės, kurios jai reikia galbūt labiau nei kitoms meno rūšims“. Debussy ir garsinės medžiagos, ir formos srityje pranašavo naujoves. Iš griežtų rėmų veržėsi ir poezija – Baudelaire'o, Rimbaud'o, Mallarmé.

Debussy muzikos kalbos naujumas liudijo muzikinės materijos dviprasmiškumą, sąlyginumo efektą – tuo pačiu metu sistemos atramos taško egzistavimą (tegu ir mintyse) ir jo praktinį vengimą. Impresionizmui būdinga muzika su neapibrėžtumo laukais, kurioje sonorinis lygmuo susiklosto lyg pats savaime, paklusdamas savaimingiems visatos akustinės organizacijos dėsniams. Būtent XX a. europinis menas priartėjo prie tokių kokybinių garso ypatybių, kurios numato jo betarpišką suvokimą. Jis pats savaime tampa meninės prasmės objektu, praranda „akmens“ muzikiniam statiniui funkciją.

1.3. Apibendrinimas

C. Debussy kūryboje nutrūko tradicinių klasikinės muzikos išraiškos priemonių laipsniškos plėtros procesas – klasikinė mažoro ir minoro sistema, gyvavusi tris šimtmečius, iširo, transformavosi. Konstatuojama ir klasikinių formų krizė. Atėjo laikas kokybiškai naujiems sprendimams, naujoms garsų organizavimo sistemoms. Ryškiausia Debussy stiliaus savybė – **fonizmas, koloristika**, t. y. (garsinė) **skambesio kokybė, jo spalvingumas. Akordas** liovėsi būti antraeilium daugiabalsės muzikos komponentu, kuris skirtas melodijai išryškinti, jis **tapo savarankiška vertybe** kaip ir savarankiška tampa **garso reikšmė**, akustinis garso poveikis, nepriklausomas nuo jo santykio su kitais garsais. Skambesio spalvingumui didžiulės reikšmės turi **faktūra**. Faktūros įvairumu ir turtingumu Debussy pralenkė visus ankstyvesnius kompozitorius. Koloristinei fortepijono traktuotei didelės reikšmės turi tokios išraiškos priemonės kaip **artikuliacija, dinamika, agogika** (tempai). Iki Debussy šios priemonės buvo tik šalutiniai formos elementai, o Debussy kūryboje jie padeda formuoti visą kompoziciją, kurti įvairius sonorinius efektus.

Svarbiausia Debussy harmonijos ypatybė – **susilpnėjęs funkcionalumas**, susilpnėjusi funkcinė trauka bei akordų ryšiai. Debussy laisvai vartojo visų laipsnių akordus, gretindamas tolimas tonacijas. Tuo pasiekiami ypatingų spalvinių efektų. Charakteringi **akordų paralelizmai**. Debussy **išplėtė akordiką**, nors dauguma jo akordų tercinės sandaros. Ypač kompozitorius mėgo dominantnonakordus, įvairius septakordus, padidintus trigarsius, netradicinės sandaros sąskambius – sekundinius, kvartų kvintų. **Disonansinis akordas tampa savarankišku, atsisakant privalomo išsprendimo į konsonansą, tercinės struktūros akordika komplikuojama pridėtiniais garsais. Debussy kūryboje randame horizontalės ir vertikalės integracijos pavyzdžių.** Tai nauji reiškiniai harmonijoje, kurie vėliau pasireiškė šiuolaikinėje muzikoje, ekspresionistinėje stilistikoje.

Debussy harmonijoje koloristiškai traktuojama ne tik vertikalė, bet ir horizontalė, vartojant labai įvairias **dermes**, jų struktūras – senovines, diatonines (septynių laipsnių, pentatoniką, trichordinius, tetrachordinius diatoninius motyvus), alteruotas dermes, ypač mėgo tonų gamą ir tono pustonio dermę. Debussy tonacija interpretuojama kaip „**melodinis tonumas**“.

Debussy forma gimsta kiekvieną kartą naujai iš momento pojūčio ir yra sąlygota pačios muzikinės medžiagos, jos plėtojimo logikos. Tokia formos traktuotė būdinga visai šiuolaikinei muzikai po

Debussy. Debussy kūrinų formoje organiškai susiję du dalykai – laisvas plėtojimas, improvizacinis momentas ir konstruktyvus tikslumas, idealiai apgalvota architektonika. **[veikiamas atskirų dalių funkcinis vienareikšmiškumas. Ypatingos jo kūrinų reprizos.** Kompozitorius vengė tikslių reprizų. Dar vienas Debussy kompozicinio mąstymo bruožas – organiškas **nekvadratiškumas**. Debussy atsisakė struktūriškai išbaigtų, ilgų temų, tradicinio temų plėtojimo. Jo **tematizmas** susideda iš motyvų (motyvinis sudademasis tematizmas). Debussy formos įvairios, bet galime išskirti **du formų tipus: montažinį ir kontinualų**. Pirmajam priklauso formos, pagrįstos „montažo“ principu, antrajam formos, pagrįstos **nepertraukiamu, tolydžiu** pagrindinio motyvo **varijavimu**. Nors du Debussy formų tipai ir labai skiriasi, tačiau jie turi ir bendrų požymių. **Dauguma formų priartėja prie trijų dalių**. Kūrinių dramaturgijai būdingas **indukcinis principas**, kai struktūriškai išbaigti dariniai skamba ne kūrinio pradžioje, o teminio plėtojimo pabaigoje tarsi išdava.

1. 4. Klausimai žinioms pasitikrinti



[1. Klausimas žinioms pasitikrinti](#)



[2. Klausimas žinioms pasitikrinti](#)



[3. Klausimas žinioms pasitikrinti](#)



[4. Klausimas žinioms pasitikrinti](#)



[5. Klausimas žinioms pasitikrinti](#)



[6. Klausimas žinioms pasitikrinti](#)



[7. Klausimas žinioms pasitikrinti](#)



8. Klausimas žinioms patikrinti

2. Nauji struktūriniai tonalumo tipai. Politonalumas

Potemės. Skirtingos tonalumo traktuotės. Tonikos samprata XX a. muzikoje. Tonikų įvairovė. Struktūriniai tonalumo tipai (išplėstinė, chromatinė tonacija, pantonalumas). Politonalumas.

Paskaitoje analizuojami A. Skriabino. I. Stravinskio, S. Prokofjevo, B. Bartoko, P. Hindemitho, Ch. Iveso, D. Milhaud kūriniai, jų fragmentai.

Žinios ir gebėjimai: apibūdinti naujus struktūrinio tonalumo tipus; studentas gebės pagal žinomus požymius nustatyti kūrinio tonalumo tipą.

Praktinės (kūrybinės) užduotys :

1. **Analizuoti** kūrinius: a) S. Prokofjevo „Džuljetą-mergaitę“, Akimirką Nr. 2, Sarkazmą Nr. 3, I. Stravinskio operos „Mavra“ uvertiūrą, Parašos romansą, Koncertą f-mol – apibūdinti naujus struktūrinius tonalumo tipus, poliharmoninius darinius, politonalumą;

b) iššifruoti A. Skriabino akordo (la – re diez – si bemol – mi – sol – fa diez – si bemol – do diez) ir pateiktos „melodijos“ (Noktiurno-poemos op. 61 pirmoji eilutė ar „Mįslės“ op. 52 Nr. 2 II eilutės tris taktus) dvigubą dominantės funkcijos priklausomybę; c) klasifikuoti bet kurį P. Hindemitho „Ludus tonalis“ sąskambį remiantis P. Hindemitho harmoninės sistemos principais.

2. a) Nuo bet kurio garso **parašyti** A. Skriabino tritoninę grandį, sekvencijas, seką; b) užrašyti ir paaiškinti „Prometėjaus“ akordą; c) parašyti P. Hindemitho 12 tonacijų giminingumo skalę, d) parašyti 6 akordus, sudarytus pagal Hindemitho harmoninės sistemos giminingumo skalę, e) parašyti bitonalios muzikos pvz. (keturis taktus ar daugiau).

2. 1. Šiuolaikinė harmonija ir tonalumas

Kalbant apie šiuolaikinę harmoniją, nuolatos pabrėžiama, kad jos neįmanoma suvesti į universalią, vientisą sistemą, kad egzistuoja daug įvairių harmoninių sistemų, skirtingų harmoninių stilių, individualių technikų. Kaip niekada anksčiau kompozitoriai kuria individualias sistemas, „savas“ technikas (**komponavimo technika – muzikos kūrinio išankstinis garsų derinimo būdas, kurio laikantis sudaroma melodika, harmonija ir kiti muzikos kalbos elementai**). Kompozitoriai tarsi sąmoningai atsiriboja nuo tradicijų, pabrėžia savų muzikos išraiškos priemonių individualumą. Išskirtinumą. Todėl vienos kurios nors harmoninės sistemos dėsningumai tinka tik tam kompozitoriui ar net tik atskiram kūrinii ir gali būti visai nepritaikomi kitam autoriui (pvz., individualios, labai skirtingos Messiano, Hindemitho, Schönbergo, Bartoko harmoninės sistemos).

Klasikinės harmonijos dėsningumai buvo tarsi visuotiniai, o šiuolaikinės harmonijos – autonomiški. Šiuolaikinės harmonijos negalima suvokti, išsiaiškinti pagal kokią nors naują, gerą, bet vienintelę schemą. Terminas „**harmonija**“ vartojamas jau platesne prasme. Tai ne vien mokslas apie akordus – tai specifinė (kiekvieno autoriaus kitokia) muzikos kūrinio **garsų aukščio sistema**, apibrėžiama tam tikrų harmoninių vienetų sudėtimi ir jų funkciniais santykiais. Į tokį apibrėžimą neįeina melodika, polifonija, bet įeina dermė.

Viena aktualiausių problemų, analizuojant šiuolaikinę harmoniją, tampa tonalumas. XX a.

pradžioje prasidėjo jo krizė, kilo klausimų dėl tonacinės sistemos tolesnės raidos, taip pat ginčų dėl tonalumo sąvokos, tonalumo išraiškos būdų naujausioje XX a. muzikoje. XX a. pradžioje išryškėjo du požįūriai į tonalumą. Pirmasis sietinas tik su mažoro ir minoro sistema, jai būdingais akordų santykiais. O muzika, kuri nesirėmė klasikine tonacija, buvo vadinama atonaliaja. Toks tonalumo tapatinimas su klasikiniu funkcionalumu – natūralus dalykas, kadangi tonalumas susiformavo kartu su mažoro ir minoro harmonine sistema ir buvo neatskiriama tos sistemos ypatybė.

Šiam požįūriui buvo priešinamas kitas, visai priešingas. Schönbergas 1922 m. kritikavo terminą „atonalumas“, rašydamas, kad iš esmės bet kurioje muzikoje yra tam tikri ryšiai tarp tonų, vadinasi, „atonalioji“ muzika tiesiogine šio žodžio prasme praktiškai negalima. Tokiu atveju tonalumas sutapatinamas su bet kokia garsų organizacija ir tonalumo sąvoka nieko nepaaiškina, yra nereikalinga. Mes tonalumą traktuosime siauresne prasme. Tonalumas – tai tik viena iš XX a. muzikos sistemų, technikų, tarp kurių, be jo, vartojamas modalumas, atonalumas, dodekafoninė, serijinė technika, aleatorika, sonoristika, serializmas, elektroninė, konkrečioji, spektrinė muzika.

Tonalumas – tai centralizuota garsų aukščio sistema, kurios funkcinėje struktūroje svarbiausia reikšmė tenka tonikai, kaip pagrindiniam, vyraujančiam elementui. Tonika – tonacijos centras, turintis įtakos visai vidinei garsų aukščio organizacijai. Tonalios sistemos vieningumą lemia tonikinis centras, kitų sistemos elementų priklausomybė nuo tonikos, hierarchiniai santykiai.

Evoliucionuojant klasikinei tonacijai, kito mažoro minoro garsaeilis, jo sudėtis, taip pat vertikalė, t. y. akordika. Garsaeilis kito didinant savarankiškų laipsnių skaičių, įjungiant naujus garsus kaip savarankiškus laipsnius. O vertikalėje augo disonansinių akordų savarankiškumas. Įvyko disonanso emancipacija, išryškėjo nauja disonanso traktuotė, t. y. laisvas disonanso panaudojimas, nebūtinai jo išsprendimas į konsonansą. Taip susidarė nauja akordika. Skirtingai nuo mažoro ir minoro sistemos su tercinės struktūros akordika, šiuolaikinėje muzikoje pasitaiko įvairiausių akordų, nėra jokių apribojimų akordikos struktūroje. Ji ne tik tercinė, bet ir kvartinė, sekundinė, įvairios mišrios struktūros.

Savotiška tarpinė grandis tarp mažoro ir minoro harmoninės sistemos ir šiuolaikinės naujos tonacijos – **išplėstinės (jungtinės) mažoro ir minoro sistemos**. Beje, jos sutinkamos ir klasicizmo bei romantizmo muzikoje. Tai – paraleli sistema, kai į mažorą ar minorą įjungiami paralelios tonacijos akordai, kurie yra svetimi pagrindinei tonacijai, išeina už diatonikos ribų, bet traktuojami kaip savarankiški. Kita sistemos – vienvardė (*C dur-c moll*), bendratercė (*C dur-cis moll*).

Pvz. F.Liszto simfoninės poemos „Preljudai“ (*Les Préludes*, 1854) 51–54 taktai. Čia demonstruojama staigi moduliacija iš C-dur tonacijos minorinės subdominantės į E-dur toniką (bendru tonu tampa garsas „as“ – pirmojo ir antrojo akordo tercija). Kaip matome, čia tercijinis santykis sudaromas ne tarp akordų, bet tarp tonacijų (C ir E).

2. 2. Struktūriniai tonalumo tipai

Naujoji XX a. tonacija vadinama išplėstine, chromatine. P. Hindemithas pastebėjo, kad „tonikos trigarsis labai pageidaujamas, net tais atvejais, kai autorius sąmoningai jo vengia“. Tipologijos: melodinis, harmoninis, modalinis, chromatinis tonalumas, išplėstinė tonacija, pantonalumas. **Naujoji XX a. tonacija** – tai centralizuota garsų aukščio sistema, kuri pagrįsta 12 tonų garsaeiliu. Nuo klasikinės tonacijos ji skiriasi tuo, kad visi 12 garsų yra savarankiški, autonomiški, o ne alteruoti laipsniai, priklausomi nuo diatoninių. Jai būdingas visų 12 garsų panaudojimas vienos tonacijos ribose. Nors XX a. tonacija dažnai vadinama chromatine, tačiau ji neatmeta, nepaneigia septyniolaipsnės diatonikos. Diatonika, dermės, atskiri dermių elementai gali būti įvesti į chromatinę, išplėstinę tonaciją, būti svarbia jos sudedamąja dalimi. Santykis tarp diatonikos ir chromatikos elementų įvairiose tonacinėse sistemose gali būti labai skirtingas, pvz., vienas iš šiuolaikinės tonacijos tipų – **išplėstinė tonacija su konsonansine tonika**, kai ja būna mažorinis ar minorinis trigarsis. Tokioje tonacijoje ir kiti akordai gali

turėti tercinę struktūrą, joje gali išlikti mažoro ir minoro funkcinės sistemos elementų. Antra vertus, joje akordai sudaromi nuo bet kurio iš 12 garsų, bet nebūtinai nuo visų dvylikos. Išplėstinės tonacijos pavyzdžių randame S. Prokofjevo kūryboje (pvz., „Džuljeta-mergaitė“).



S. Prokofjevas. „Džuljeta-mergaitė: [a\); b\); c\); d\); e\)](#)



[S. Prokofjevas.](#)

[„Džuljeta-mergaitė](#)

Kitas šiuolaikinės tonacijos tipas – tai **chromatinė dvylikalaipsnė tonacija**. Joje dominuoja chromatikos elementai, nėra tonikos trigarsio pavidalu, dominuoja ne terciniai akordai, o įvairios struktūros disonansiniai sąskambiai, poliharmonija ir pan. Harmonijoje dažniausiai išsiskiria tik dvi sferos – pastovi ir nepastovi. Chromatinėje tonacijoje gali pasitaikyti diatonikos elementų (diatoninės melodinės intonacijos, harmoniniai posūkiai). Tačiau tokia diatonika išbarstyta, priklausanti chromatinei sistemai. Kai diatonikos elementų chromatinėje tonacijoje yra gana daug, toks tonacijos tipas apibūdinamas kaip „**diatonizuota chromatika**“ (pvz., P. Hindemitho kūriniai).



P. Hindemithas *Ludus tonalis*: [a\) b\) c\) d\) e\) f\) g\) h\) i\) j\) k\) l\)](#)

Ryškiausias chromatinės, dvylikatonės tonacijos atstovas P. Hindemithas, tokios tonacijos pavyzdžių daug randama ir B. Bartoko kūryboje. (Wagnerio tipo harmonija atvirkščiai – vadinama chromatizuota diatonika, nes grindžiama mažoru ir minoru.)

Chromatinėje tonacijoje tonika gali būti:

1) vienas garsas, intervalas, akordas (pvz.: B. Bartoko „Mikrokosmoso“ pjesė Nr. 148, „Muzika styginiams, mušamiesiems ir čelestai, I dalis, P. Hindemitho *Ludus tonalis*, I. Stravinskio „Psalmių simfonija“ I dalis).



[B. Bartókas. „Mikrokosmosas“, pjesė Nr. 148.](#)



[B. Bartókas. „Mikrokosmosas“.](#)

[pjesė Nr. 148.](#)



[B. Bartókas. „Muzika styginiams, mušamiesiems ir](#)

[čelestai, I dalis](#)



[P. Hindemithas. Fuga in B iš](#)

[Ludus tonalis](#)



[k\) l\)](#)

P. Hindemithas *Ludus tonalis*: [a\) b\) c\) d\) e\) f\) g\) h\) i\) j\)](#)



[I. Stravinskis „Psalmių simfonija“ I](#)

[dalis](#)



[I. Stravinskis. „Psalmi simfonija“ I dalis](#)

2) melodinė garsų grupė – „melodinė tonika“ (ostinato – I. Stravinskio „Pasaka apie lapę....“)



[I. Stravinskis „Pasaka apie lapę....“](#)

3) konsonansinis akordas (pvz., Prokofjevo „Džuljeta-mergaitė“)



[S. Prokofjevas. „Džuljeta-mergaitė“](#)



[S. Prokofjevas. „Džuljeta-mergaitė“](#)

4) bet koks disonansinis akordas (pvz., Prokofjevo Akimirka Nr. 2), *Prometėjaus akordas* „Ugnies poemoje“, Stravinskio „Psalmių simfonija“ I dalis. Disonansinė tonika gali būti įvairi: trigarsis su pridėtiniu tonu, tercinės struktūros disonansas, įvairios kitos struktūros disonansai.



[S. Prokofjevas. Akimirka](#)



[S. Prokofjevas. Akimirka Nr.2](#)

[Nr.2](#)



[Prometėjaus akordas A.](#)



[A. Skriabinas. Simfoninė poema](#)

[Skriabino „Ugnies poemoje“](#)

[„Prometėjas“](#) (Prometėjaus akordas)



[I. Stravinskis „Psalmių](#)

[simfonija“ I dalis](#)

5) akordų grupė – „harmoninė tonika“ (harmoninė figūracija Stravinskio „Psalmių simfonija“ I dalis, pvz. Schönbergo Pjesė op. 16 Nr. 3, knygoje p. 183)



[I. Stravinskis „Psalmių simfonija“ I dalis](#)

A. Schönbergas. Pjesė op. 16 Nr. 3 [a\) b\) c\)](#)

Ypatingas tonalumo tipas – disonansinė funkcinė sistema. Tos sistemos tonika – ypač individualios, ypatingos struktūros akordas, kuris yra visos sistemos centras. Užsienio muzikologijoje šis tonalumo tipas vadinamas „**akordinio centro technika**“ arba **harmoninio centro** (centrinio sąskambio) **tonaliąja sistema**. Tokia tonika visada labai akcentuojama, pabrėžiama, dažnai sudaro kontrastą kontekstui. Ją galima prilyginti temai, garsus išdėstant horizontaliai. Tonika gali būti kartojama, transponuojama, apverčiama, varijuojama. Netonikiniai akordai turi panašią į tonikos struktūrą. Šios tonacinės sistemos pavyzdys gali būti Skriabino „Ugnies poema“ su vadinamuoju „Prometėjaus akordu“ (*g-dis, a, g, cis, fis, h*, „Ugnies poemoje“, [pvz. žr. aukščiau), Prokofjevo „Akimirka“ Nr. 2 (pvz. žr. aukščiau).

Tonaliai mąstė, tonalumo neatsisakė tokie žymūs XX a. novatoriai, kaip Prokofjevas, Hindemithas, Bartókas, Stravinskis, Šostakovičius, Brittenas, Orffas, Honeggeris, Casella, Milhaud ir kt.

Pantonalumas

(Pan gr. – visa – visą apimantis tonalumas)

Sistemos su kintama tonika vadinamos „tonacija su išskaidyta tonika“, „decentralizuota tonacija“, pantonalumu ir kt. Tokiose sistemose yra du ar keli pastovūs atramos taškai, iš kurių nė vienas netampa dominuojančiu (pvz., Stravinskio „Pasaka apie lapę...“). Pantonalumas – tai sudėtingas tonalumo tipas, grindžiamas kintamaisiais tonikalaisiais santykiais. Vienu metu veikiantys skirtingi harmoniniai ir melodiniai struktūriniai principai sukuria vis kitos tonikos pojūtį su savo traukos zona. Vos tik pajautas tonikalumas atsiduria kito tonikalumo zonoje. Šiai tonacinės evoliucijos stadijai būdinga išaugusi subsistemų, atskiro akordo reikšmė, linearizmo, fonizmo stiprėjimas (Musorgskio, Lizsto, Skriabino, Iveso kūryba; žr. Muzikos enciklopedija, 3, p. 58–59, I. Mikulevičiūtės strp., natų pvz.). Pantonalumas – visaapimantis universalus, įtraukia ir dodekafoniją. Pantonalumasir dodekafonija atrodo mažai kuo skiriasi ypač kai išeina iš savo ortodoksinių formų. Ir vienur, ir kitur nėra T-D santykio, bet pantonalumas nesusijęs su schema, o dododekafonistai valdo „mechaninę“ struktūrą.



I. Stravinskis „Pasaka apie lapę...“

2. 3. Politonalumas

Politonalumas pagrįstas skirtingų tonacijų gretinimu vienu metu. Faktiškai muzikoje dažniausiai susiduriame su dviejų skirtingų tonacijų gretinimu vienu metu, kuris vadinamas **bitonalumu** (pvz., Prokofjevo „Sarkazmas“ Nr.3, Bartoko bagatelės Nr. 1 ir 7, Stravinskio „Petruška“: *C-Fis*, D. Milhaud Koncertas *G-dur – C-dur*, Honeggerio „Karalius Edipas“ : *B-dur – c-moll*) Politonalumas radosi siekiant radikaliai praturtinti atskirų mažorinių ir minorinių tonacijų galimybes ir tuo pat metu išvengti atonalumo. Politonalumas, kaip kompozicijos metodas, išbaigta kompozicinė sistema, atsirado tik XX a. muzikoje. Tačiau politonalumas turi senas istorines prielaidas, kai politonalūs elementai formavosi stichiškai.



[S. Prokofjevas. „Sarkazmas“ Nr.3](#)



[S. Prokofjevas. „Sarkazmas“](#)

[Nr.3](#)



[B. Bartókas. Bagatelės Nr. 1 ir 7](#)



[I. Stravinskis. „Petruška“: C-Fis](#)



[D. Milhaud Koncertas G-dur – C-dur](#)



[Honeggerio „Karalius Edipas“: B-dur – c-moll a\)](#)

[b\)](#)

Politonalumo ištakos – tokiuose reiškiniuose, kaip:

1) vargonų punktas – tęsiamas garsas žemutiniame registre, virš kurio plėtojamas melodinis ir akordinis judėjimas kituose balsuose (tai neretai atveddavo prie viršutinio sluoksnio ir tęsiamą balso tonacinio neatitikimo);

2) poliakordika, polifunkcionalumas, akordo struktūros komplikavimas. Poliakordika – faktūros (vertikalės) skaidymas į kelis sluoksnius, į paprastesnės struktūros akordus.

3) polifonija – kai skirtingų balsų imituojama melodija skamba skirtingose tonacijose (J. S. Bacho kūryboje).

Politonalumui, kaip metodui, svarbu:

1) **faktūrinis susiskaidymas, faktūriniai sluoksniai. Melodinės harmoninės zonos skirtingose tonacijose turi būti atribotos, neturi susilieti;**

2) kiekviena tonacija gali būti išreikšta melodiškai arba harmoniškai (sudaryti harmoninį sluoksnį).

Politonalumo efektui pasiekti svarbu tai, kad kiekviena tonacija būtų išreikšta paprastai, net kiek elementariai, aiškiai, jos neturi būti komplikuojamos, sudėtingos: B ir c Honeggerio oratorija „Karalius Dovydas“) kiekvienoje harmoninėje tonacijoje turi būti mažiausiai dvi skirtingos funkcijos, nes vienas akordas negali sudaryti tonacijos (tokiu atveju bus tik poliakordika, polifunkcionalumas).



Honeggerio „Karalius Edipas“: *B-dur* – *c-moll* [a\) b\)](#)

Politonalumas XX a. muzikoje gana plačiai buvo vartojamas laikotarpiu tarp dviejų pasaulinių karų. Nuosekliausiai jį vartojo D. Milhaud, taip pat A. Casella, I. Stravinskis, S. Prokofjevas, B. Bartókas. Tačiau visuotinai pripažintu reiškiniu politonalumas netapo, dažniausiai jis vartojamas epizodiškai.

Simetrinės ir geometrizuotos struktūros Bartóko politonalume: mažorinių tetrachordų nuo *C* ir nuo *Fis* suma sudaro tritonio bitonalumą (pvz. Bartóko I koncertas fortepijonui III dalis); atrama į mažos sekundės disonansus stiprioje takto dalyse *a* ir *gis* (pvz. [Bartóko II koncertas smuikui](#)); ostinatinis Stravinskio politonalumas Stravinskio „Šventasis pavasaris“ – *G* ir *H* ir Baletas „Agon“ *C* ir *b*.



[B. Bartókas. I koncertas fortepijonui III dalis](#)



[B. Bartókas. II koncertas smuikui](#)



[I. Stravinskis. „Šventasis pavasaris“ – *G* ir *H* ir Baletas „Agon“ *C* ir *b*](#)

Ravelio poliharmoninis politonalumas: sumažinta dermė sudaro pagrindą tritonio bitonalumui Ravelio *Sonata smuikui ir violončelei h ir f* (panašiai kaip Bartoko).



[Ravelio Sonata smuikui ir violončelei *h* ir *f*](#)

Kartais sunku nustatyti ribą tarp tonalumo, atonalumo ir dodekafonijos, pvz.:



[P. Boulezo kūryba](#)

Dvi dermės-polidermiškumas, kai tonika išlieka ta pati (joninė ir pentatonika *Fis*, pvz., Stravinskis „Petruška“)



[I. Stravinskis. „Petruška“](#)

2. 4. Aleksandro Skriabino (1872–1915) akordinio centro technika

Skriabino kūryba – savitas vėlyvojo romantizmo reiškiny, nors didžioji jo kūrybos dalis – reikšmingiausi fortepijoniniai (3–10 sonatos) ir simfoniniai kūriniai – jau priklauso XX a. Taigi Skriabino muzikoje savitai atsispindėjo, išryškėjo ir kitų naujausių meno krypčių bruožai, visų pirma impresionizmo, simbolizmo, netgi ekspresionizmo.

Skriabinas gyveno ir kūrė didelių permainų epochoje, tuo laikotarpiu, kai šalyje brendo svarbūs istoriniai įvykiai. Jo muzikoje atsispindėjo ne konkretūs gyvenimo konfliktai, o žmogaus dvasios pasaulis. Jaučiamos ryškios jo muzikos sąsajos su filosofija, su paties Skriabino filosofinėmis pažiūromis. Kompozitoriaus reiškiami jausmai labai rafinuoti, drauge labai intensyvūs, kupini įtampos. Jam svetima statika, pasyvi kontempliacija. Vyraujantys muzikiniai vaizdiniai: ilgėjimosi, svajonių, ekstazės, pakilumo būsenos, tarpinis tarp jų – aktyvaus veiksmo, veržimosi į tolimą tikslą, skrydžio, polėkio įvaizdis. Vėlyvuose kūrinuose atsiranda ir tamsūs, niūrūs, paslaptingi vaizdai, dažnai imituojamas varpų skambėjimas. Visa tai lėmė savitą muzikos kalbą.

Harmonijos srityje Skriabinas buvo **novatorius**, sukūręs **savitą harmoninę sistemą**, kuri yra labai griežta, logiškai apgalvota, nepaprastai vientisa. Šiai harmoninei sistemai pakluso ir melodika, ji lėmė ritmo, faktūros, tembrų ypatybes. Pats kompozitorius savo sistemos teoriškai neišdėstė, neišaiškino. Todėl ilgą laiką jo individuali ir savita harmonija buvo didžiausių diskusijų, ginčų objektas. Skriabino harmonija buvo aiškinama kaip ultrachromatinė, kvartinės akordų struktūros, kartais buvo kalbama ir apie jos atonalumą. Amžininkai pastebėjo, kad kompozitorius rafinuotas harmonijas gretina beveik visada tais pačiais – tercijos, padidintosios kvartos intervalais, kad jam negana paprastos alteracijos, pasitelkiama dviguba, kad vienalaikis pažemintosios ir paaukštintosios kvintos vartojimas dominantiniame nonakorde atveda prie tonų gamos. Pastebėta buvo ir tritonė dominančių giminytė, bet tik apie XX a. vidurį Skriabino harmonija buvo moksliškai išaiškinta, atskleisti jos dėsningumai.

Skriabino harmoninė sistema formavosi palaipsniui iš romantinės harmonijos; sunku nurodyti tuos kūrinius, kuriuose ji pirmą kartą realizuojama užbaigtu pavidalu. Evoliucija vyko išstumiant minorą ir įtvirtinant mažorą, gausėjant nepastoviosioms funkcijoms (D7, D9), kurios palaipsniui išstūmė visas kitas. Kompozitorius iš pradžių tonikos neatsisakė. Į ją išspręsdavo pagrindinę tritonės grandies dominantę. Bet T pasirodydavo vis rečiau, dažniausiai tik kūrinių pabaigoje (mažorinis trigarsis). Svarbūs tampa būtent D akordai – tai dar labiau sustiprina įtampą, jų nepastovumą, T pasirodo retai. Palaipsniui alteruoti D akordai netenka priklausomybės nuo tonikos, tampa savarankiški. Įvyksta tradicinės tonikos transformacija, keičiasi tonikos sąvokos turinys. T vaidmuo, kaip pastovaus, centrinio elemento, atitenka alteruotam D akordui, kuris tampa centru. **Pirmą kartą tonikos (mažoro ar minoro trigarsio pavidalu) visiškai atsisakyta Pjesėje op. 52 Nr. 2 „Mįslė“, o nuo op. 58 tradicinė tonika galutinai išnyksta, kūriniai baigiami alteruotos dominantės akordais.**

Skriabino harmoninės sistemos pagrindas – dominantiniai akordai su pažemintąja kvinta: D7 su pažemintąja kvinta, didysis ir mažasis D9 su pažemintąja kvinta. Šiuose akorduose pažemintoji kvinta gali jungtis su paaukštintąja kvinta ir su seksta. D7 su pažemintąja kvinta enharmoniškai lygus D3 4 su pažemintąja kvinta, kuris priklauso tritonio atstumu esančiai tonacijai (C *dur* D7 su pažemintąja kvinta gali išsispęsti *Ges dur*’e, kaip D3 4 su pažemintąja kvinta arba atvirkščiai). Šis tritonio santykis gali būti ne tik moduliacijos priemonė, bet ir sujungti dvi tritonio santykio tonacijas (C ir Ges).

Sudaroma galimybė atsirasti naujo tipo – dvilypei– dermei, kadangi ta pati alteruota D nurodo dvi tonacijas. Jo dermė vadinama **dvilype**, nes ji nėra nei mažoras, nei minoras. Kompozitorius išeina iš klasikinio mažoro minoro ribų. Tokia dvilypė dermė yra **harmoninė dermė**. Ji kilusi iš harmonijos ir gali būti išreiškiama tik harmoninėmis sekomis. Jos negalima išreikšti garsaeiliu, kaip mažorą ir minorą. Dažniausiai ji apima visus dvylika chromatinės gamos garsų, kitais atvejais gali būti suvedama į tono pustonio struktūros garsaeilį. Dvilypių dermių pasitaikydavo ir anksčiau – Mozarto, Chopino, rusų kompozitorių kūryboje.

Tritonio intervalas, tritonio santykis tarp alteruotos D tampa svarbiausiu Skriabino harmonijoje. Šio intervalinio santykio alteruoti D7 su pažemintą kvinta, kaip matėme, yra enharmoniškai lygūs (tapatūs). Iš to išplaukia, kad Skriabino harmonijos funkcionalumo, funkcinių ryšių tarp alteruotos D pagrindas – tritonio santykio alteruotos D akordai. Du enharmoniškai lygūs, tritonio santykio alteruoti D7 su pažemintą kvinta vadinami **tritonine grandimi**.

D9 su pažemintą ir paaukštintą kvinta yra tonų gamos akordas, todėl jo visi šeši apvertimai yra enharmoniškai lygūs. Tuo remiantis sudaroma tritoninės grandies sekvencija didžiosios sekundos, t. y. tonų, intervalu. Tai vadinamoji **enharmoninė sekvencija** (didžioji).

Kitas funkcionalumo tipas – **grandininė sekvencija** (mažoji). **Grandininė seka** sudaryta iš vienos alteruotos D akordų sekos m. 3 intervalu. Pagrindinė tritoninė grandis visada funkciškai stipresnė. Ji skiria padalas, atlieka kadencijų funkcijas.

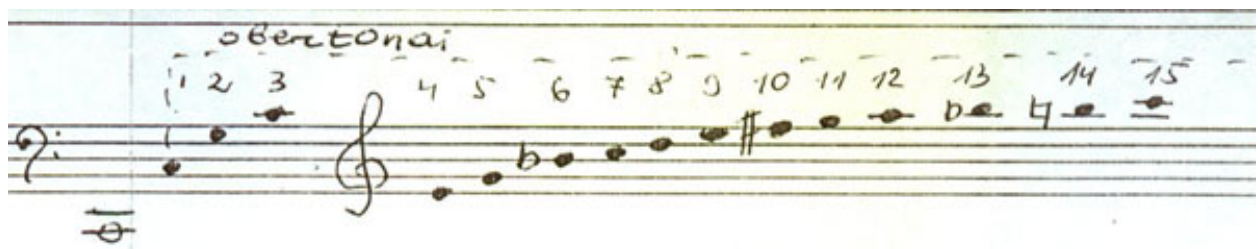
Skriabino harmonijoje dažnai pasitaiko alteruotas D7 su didžiąja seksta (tai spalvingesnė D nei tonų akordai). Tritoninėje grandyje vieno D7 seksta tampa kito D7 minorine tercija ir atvirkščiai (žr. pvz., **Skriabino akordai**). Ši minorinė tercija labai dažnai randama Skriabino akorduose ir yra visiškai savarankiškas D7 tonas. Minoras dominantiškumui nebūdingas – tai dvilypės dermės disonansas, reikalaujantis išsprendimo. Šis Skriabino *minoriškumas* kilęs ne iš minoro dermės, o iš D6 enharmoniškumo (apskritai, kaip minėjome, Skriabino harmonijoje mažoras išstumia minorą).

Vadinasi, Skriabino harmoniją sudaro alteruoti D7 ir D9 akordai. **Funkciniai santykiai Skriabino muzikoje formuojami dviem būdais:** 1) tritoninės grandies alteruotas dominantes išdėstant d. 2 intervalais, 2) tritoninės grandies alteruotas dominantes išdėstant m. 3 intervalais. Skriabino akordikos pagrindas ilgą laiką buvo D7, **išdėstytas charakteringu būdu** – pagrindinis tonas, septima, tercija (žr. pvz., **Skriabino akordai**). Į mažorą ir minorą skverbėsi tritonė grandis, palaipsniui išstumdama kitus funkcinius ryšius.

Harmonijos ir dermės evoliucija sąlygojo ir **melodikos** pobūdį. Skriabinas atsisakė kantileniškojo dainos tipo melodijų. Jo melodijos – tai trumpi, lakoniški intonaciniai motyvai. Tai instrumentinio pobūdžio melodizmas, kuris nebuvo iš karto suprstas ir įvertintas. Amžininkai teigė, kad iš Skriabino kūrinų dinga dainingoji melodika. Tačiau tokių melodinių darinių sutrumpėjimą, jų vartimą atskirais, ryškiais intonaciniais dariniais lėmė būtent harmonija. Viduriniojo ir vėlyvojo laikotarpio Skriabino melodika glaudžiai siejasi su harmonija. Ji visiškai priklauso nuo harmonijos, yra jos sąlygota, iš jos išvedama. Skriabino sistemoje atskirai nėra harmonijos ir melodijos – tai nedaloma visuma, kurią pats kompozitorius įvardino vienu žodžiu – **melodijaharmonija (мелодиегармония)**. Skriabino melodijos sudarytos iš harmonijos tonų, jose nėra neakordinių garsų (su nedidelėmis išimtimis). Visus melodijos garsus galima iššifruoti kaip alteruotų dominančių akordų tonus. **Melodija – tai tik horizontalusis harmonijos aspektas.** Skirtumas tarp horizontalės ir vertikalės išnyksta.

Skriabino harmonijoje svarbi tembrinė, spalvinė, sonorinė jos pusė, kuri ryškiausiai atsiskleidžia vėlyvojoje kūryboje. Harmonijai būdingas šviesus, ryškus, spindintis, aštrus skambesys. Tai sąlygoja ir vyraujantis akordikos obertoniskumas, nes septakordo, nonakordo garsai – **obertoniniai**, pvz.:

Pavyzdys Nr. 2



Skriabino harmonija yra obertoninės struktūros. Kompozitorius ieškojo naujų tembro spalvų ir fortepijono skambesyje. Dažnai imituojamą varpo skambėjimą, įvairias begalines garso vibracijas sukuria triliai, tremolo. Koloristinė, sonorinė Skriabino harmonijos pusė, priartina ją prie impresionizmo. (pvz.: Pjesė op. 52, Nr. 2 „Mįslė“, Poema-noktiurnas op. 61, Poema op. 71 Nr. 2, Preliudas op. 74, Nr. 3.).



A. Skriabinas. Pjesė op. 52 Nr. 2 „Mįslė“ [a\) b\) c\)](#)



[A. Skriabinas. Pjesė op. 52](#)

[Nr. 2 „Mįslė“](#)



[A. Skriabinas. Poema-noktiurnas op. 61](#)



[A. Skriabinas. Poema](#)

[noktiurnas op. 61](#)



[A. Skriabinas. Poema op. 71 Nr. 2](#)



[A. Skriabinas. Poema op.](#)

[71 Nr. 2](#)



[A. Skriabinas. Preliudas op. 74 Nr. 3](#)



[A. Skriabinas. Preliudas op.](#)

[74 Nr. 3](#)

Prometėjaus akordas (akordinio centro technika). Skriabinas viename paskutiniųjų savo orkestrinių kūrinių nuo leitharmonijos perėjo prie monoharmonijos. „Prometėjas“, arba „Ugnies poema“, (1910) pagrįstas vienu, vadinamu „Prometėjaus“ akordu.



[Prometėjaus akordas A. Skriabino](#)



[A. Skriabinas. Simfoninė poema](#)

[„Ugnies poemoje“](#)

[„Prometėjas“](#) (Prometėjaus akordas)

Kompozitorius siekė sulieti harmoniją, melodiją, formą. Jis tai suprato gal kiek schematiškai, kaip kuo didesnį visų muzikos kalbos elementų suartinimą. Pats Skriabinas apie „Prometėjaus akordą“ rašė: „Tai mano kūryboje keičia trigarsį. Klasikinėje epochoje trigarsis atitinka pusiausvyros planą. O aš jį keičiu į šitą sąsąskambį... Tai nėra dominantinė harmonija, o svarbiausioji – konsonansinė“. Visos „Prometėjaus“ temos neišeina iš „Prometėjaus garsaeilio“ ribų. Skriabinas „Prometėjuje“ temas transformavo, priešino, bet neplėtojo, net pabrėžė jų tapatumą, išvestinumą iš to paties garsaeilio, vienos harmoninės funkcijos. Tai lėmė kūrinio statiką, net monotonią. Kūrinio akordika sudėtinga, o horizontalė gana skurdi. Į „Prometėjaus“ partitūrą Skriabinas įvedė sinopsinę (spalvos pojūčių) lentelę. Kūrinio pabaiga *Fis dur* akordu – tai ne tonacijos įtvirtinimas, o mėlynos spalvos, kaip išminties ir proto, simbolio iškėlimas.

2. 4. 1. Kiti Skriabino muzikos kalbos elementai

Nors kompozitorius jau nuo „Ekstazės poemos“ (1905–07) retsykais naudojo impresionistinius, koloristinius orkestruotės būdus, **koloristinį, tembrinį jo muzikos pradą iš esmės apibrėžia leitharmonija, o ne orkestruotės būdai**.

Ritmo reikšmė taip pat didelė, nors jo evoliucija nėra tokia dinamiška kaip harmonijos. **Ritmas labai aktyvus, kontrastingas harmonijai**. Įmantri, rafinuota harmonija sudaro perkrautos harmonijos įspūdį, ji praranda aktyvumą. Tokiu būdu **ritmas tampa sonatinio judėjimo varikliu, dinamizacijos priemone**.

Komplikuotą ritmiką, rafinuotą sudėtingą harmoninę kalbą tarsi atsveria Skriabino formų struktūrinis aiškumas, racioniškos schemos, simetrija, architektonikos konstruktyvumas (kvadratiškumas ir pan).

2. 5. Prokofjevo harmonijos novatoriškumas

Iš visų Prokofjevo muzikos kalbos elementų būtent **harmonija yra pati novatoriškiausia**. Čia derinami tradicinės ir naujosios tonacijos principai. Pažymėtina akordų struktūros įvairovė, disonanso savarankiškumas, bet vyrauja tercinė akordika, nors terciniai akordai dažnai būna ir sudėtingų akordų pagrindas, jų sudėtinė dalis. Laisvas disonansas jungiamas su kita tradicine tendencija – disonanso priklausomybe nuo konsonanso.

Harmonija tradicinė ta prasme, kad ji centralizuota. Prokofjevas yra ryškiausias šios tonacijos tipo atstovas, ryškiausia figūra, esanti opozicijoje Schönbergo atonalumui. Kompozitorius vartoja įvairių dermių, tonacijų tipus, modalumą, fragmentiškai net ir atonalius darinius. Tačiau jo **išplėstinės tonacijos specifiška yra ta, kad ji susiformavusi iš paprasto mažoro ir minoro, nenutraukia ryšių su šia sistema**. Prokofjevo tonacija paprastai turi mažorinį ar minorinį charakterį – čia yra tonika trigarsio pavidalu ir pan. Prokofjevo tonacija – tai dvylikagarsė išplėstinė tonacija, kurios pagrindas – variantinė septyniolaipsnė diatonika, apimanti visus dvylika savarankiškų laipsnių. Ji chromatinės sudėties, bet turi diatoninį pagrindą, kuris nėra stabilus, o kintantis, mobilus, nors tonika išlieka pastovi.

Tonacija polidiatoniška (pandiatoniška). Joje jungiami įvairūs diatoninių dermių, diatoninių garsaeilių elementai – ir vertikalieji, ir horizontalieji, tačiau išlieka tonikinis centras. (Pvz., VI sonatos pagrindinės partijos pradžia arba *Gavotas op. 32*). Tokiu būdu jo išplėstinė tonacija yra sudėtinė, sudaryta iš diatoninių elementų. Joje ryškūs saitai su klasikiniu mažoru ir minoru. Prokofjevas labai savitai traktavo išplėstinę tonaciją.

Prokofjevas taip pat vartoja ypatingą tonalumo tipą – disonansinę funkcinę sistemą. Tos sistemos tonika – ypač individualios, ypatingos struktūros akordas (prisiminkime A. Skriabino *Prometėjaus akordą*), kuris yra visos sistemos centras. Užsienio muzikologijoje šis tonalumo tipas vadinamas „**akordinio centro technika**“ (C. Dahlhausas) arba ypatingu akordu, kaip sistemos centru („*Akimirka*“ Nr. 2). Tokia tonika visada labai akcentuojama, pabrėžiama, ją galima prilyginti temai, neretai ji sutampa su kūrinio tema savo apimtimi. Tonika gali būti kartojama, transponuojama, apverčiama, varijuojama. Netonikiniai akordai turi panašią tonikai struktūrą. Šios tonacinės sistemos pavyzdžiu gali būti Skriabino „Ugnies poema“ su vadinamuoju „Prometėjaus“ akordu (D9 nuo a su pažeminta 5 ir 6 plačiu išdėstymu: *g-dis; a, cis, g, cis, fis, h*).

S. Prokofjevas. „Akimirka“ Nr. 2 [a\) b\)](#)**ANALIZUOTI:**[e\)](#)S. Prokofjevas. „Džuljeta-mergaitė: [a\); b\); c\); d\);](#)[S. Prokofjevas. „Džuljeta-mergaitė](#)S. Prokofjevas. „Akimirka“ Nr. 2 [a\) b\)](#)[S. Prokofjevas. „Akimirka“ Nr. 2](#)[S. Prokofjevas. „Sarkazmas“ Nr.3](#)[S. Prokofjevas. „Sarkazmas“](#)[Nr.3](#)S. Prokofjevas. Sonata Nr. 2, op. 14 [a\) b\) c\) d\)](#)

2. 6. Hindemithas – naujos chromatinės tonacijos kūrėjas

Hindemithas – naujos chromatinės tonacijos, naujos harmoninės sistemos kūrėjas. Hindemitho harmoninė sistema remiasi objektyviais dėsniais, natūraliomis prielaidomis. Jos išeities taškas – natūrali obertonų gama. Drauge **Hindemitho sistema** – **tai tonali chromatinė harmoninė sistema**. Joje visi dvylika tonų yra savarankiški laipsniai, bet priklausomi nuo vieno garso – tonikos.

Hindemithas pateikia visų **12 tonų eilę**, vokiškai *Reihe (R1)* (pvz., žr.: [a\) b\)](#), kuri išreiškia garsų priklausomybę nuo tonikos, jų akustinį artumą tonikai. Ši 12 tonų eilė Hindemitho sudaryta remiantis akustikos dėsniais. Joje garsas *do* yra tonika, o visi kiti garsai – savarankiški laipsniai, daugiau ar mažiau jai giminingi. Tolstant į dešinę eilės pusę, garsų giminingumas tonikai *do* mažėja.

Panašiu principu Hindemitho sudaroma ir kita **intervalų eilė (R2)**, žr.: [a\)](#), kurioje atsispindi intervalų savybės. Šioje eilėje intervalai turi nevienodą harmoninį stiprumą, pastovumą. Stipriais intervalais laikomi tobuli konsonansai, ypač grynoji kvinta, o silpni, neaktyvūs, nepastovūs – tritonis, mažoji sekundė ir didžioji septima.

Intervalų savybėmis remiasi ir **akordikos teorija**. Hindemithas atmeta tercinės struktūros principą, kaip pagrindinį akordikos sudarymo principą. Akordų struktūra, pagal Hindemithą, gali būti bet kokia. Tačiau skirtingi akordai turi skirtingas savybes, pasižymi nevienodu harmoniniu pastovumu, nevienoda harmonine įtampa ir tai priklauso nuo akordą sudarančių intervalų. Kitaip tariant, akordo savybės priklauso nuo jo intervalinės sudėties. Hindemithas pasiūlė naują, ypatingą akordų klasifikaciją. Visus galimus akordus jis suskirsto į grupes. Pvz. pirmoje grupėje – mažoriniai ir minoriniai trigarsiai bei jų apvertimai. Tai patys pastoviausi ir savarankiškiausi iš visų akordų. Jie labiausiai tinka užbaigti formos padalas, kadencijas. Antroje ir trečioje grupėje, akordai, kurių sudėtyje yra didžioji sekundė ir mažoji septima, tritonis, ketvirtoje grupėje akordai su mažąja sekunde, didžiąja septima, tritonu – tai patys aštriausi ir disonansiškiausi akordai.

Akordai pasižymi skirtingu įtampos laipsniu. Harmoninėje sekoje ta įtampa gali išlikti tame pačiame lygyje arba keistis. Akordų klasifikacijos lentelėje harmoninė įtampa didėja pereinant nuo pirmos grupės akordų prie antros ir trečios grupės, o kaip, minėjome, didžiausia įtampa – ketvirtos grupės akordų. Įtampos kitimas svarbiausia priemonė muzikinės minties plėtojimui, kulminacijų sudarymui. tai svarbi dramaturgijos priemonė.

Hindemitho sistema – logiška, darni. Jo teorinės sistemos dėsningumus labiau atitinka tik vėlyvojo, brandaus laikotarpio kūriniai (nuo 1930 m.). Hindemitho harmonijoje išskirtinis vaidmuo priklauso **trigarsiui**, o **harmonijos pagrindu reikėtų laikyti kvintą**. Kvintos intervalas lemia netgi ir Hindemitho tonacijos charakterį. Jo tonacija – tai ne mažoras, ir ne minoras, o kažkas mišraus. Šiose tonacijoje gausu įvairių dermių elementų. Jie tarsi asimiliuojasi, yra pajungiami chromatinei sistemai.

Hindemitho tonacija – savotiškas polidiatonikos pavyzdys, „išbarstyta“ diatonika. Hindemitho tonacija vadinama „**diatonizuota chromatika**“. Hindemitho temos susideda iš atskirų diatoninių motyvų, kurie jungdamiesi sukuria chromatinius santykius. Neretai skirtingi diatoniniai motyvai skamba vienu metu, sudarydami aštirus sąskambius. Iš vienos pusės Hindemithas vartoja paprastas intonacijas, iš kito įjungia jas į chromatinę sistemą.

Hindemithas domėjosi viduramžių bažnytinės muzikos dermine organizacija, senąja polifonija, senųjų vokiečių dainų intonacinėm struktūrom ir tai turėjo įtakos jo chromatinei sistemai. Kompozitoriui būdingi trichordiniai motyvai (pvz. sekundė ir kvarta), **vyrauja kvartų ir kvintų intervalika. Tai mėgstamiausi Hindemitho intervalai**. Tai muzikos skambesiu suteikia konstruktyvų charakterį ir net viduramžišką skambesį.

Harmoninė Hindemitho sistema – **tonali sistema**. dermiškai ji neapibrėžta, polidiatoniška. Svarbiausia Hindemitho tonacijoje – pagrindinio tono dominavimas, T vaidmens iškėlimas, akcentavimas. Todėl prie kūrinių pavadinimų nurodoma - *in Es, in C, in B ir pan.* Tačiau tonika būna ne tik vienas garsas, ji dažnai turi ir kvintos ar mažorinio trigarsio pavidalą. Tonika aiškiai išsiskiria kūrinyje. Ji yra temos pradžioje, formos padalų pabaigoje, kadencijose.

Hindemitho harmonijoje **svarbios kadencijos**. Jos gana elementarios, reguliarios, sutvirtina formą, orientuoja į konkrečią tonaciją. Bendriausiais bruožais harmonijos vystymui charakteringas laipsniškas nutolimas nuo tonikos ir grįžimas prie jos. Nuosekliai įvedami aštrūs disonansiniai akordai, sudėtingi daugiagarsiai sąskambiai, turintys didelę harmoninę įtampą. Jie būna kulminaciniuose pakilimuose. Pabaigoje vėl laipsniškai grįžtama prie konsonanso – kvintos, trigarsio.

Ludus tonalis reiškia tonacijų žaidimą, tiksliau tonų žaismą. Hindemitho ciklas rodo naują kompozitoriaus tonacinę, harmoninę koncepciją. Todėl cikle yra 12, o ne 24 fugos, parašytos skirtingose tonacijose (plačiau žr. 5. 4. 2.). Tuo tarpu Bacho ir Šostakovičiaus cikluose kiekviena tonacija turi 2 pavidalus – mažorą ir minorą. Įdomus, neįprastas ir fugų išdėstymo tonalinis planas. Jis pagrįstas Hindemitho sukurtą garsų akustinio giminingumo sistema. Joje visi 12 chromatinio garsaeilio tonų išdėstomi tokia tvarka, kad garsų akustinis giminingumas pirmajam pagrindiniam garsui palaipsniui mažėja, taip pat mažėja ir konsonansiškumo laipsnis. Tonacija *in C* yra pagrindinė viso ciklo tonacija.

Visų 12 fugų tonacijos išsidėsto tokia tvarka: *C G F A E Es As D B Des H Fis*. (žr.: [b](#)).

2. 7. Igorio Stravinskio harmonija

Ankstyvojo ir viduriniojo laikotarpio Stravinskio harmonija (kaip ir Debussy, Bartoko, Prokofjevo, Hindemitho) yra tonaliai dermiška. Harmonijai būdingas **tonalumas – jį išplečiant**. Iš vienos pusės įjungiami įvairūs teminiai kompleksai, iš kitos – įvairūs diatoniniai posūkiai, kurie susišaukia su archaiska diatonika, vyrausia iki „harmonijos amžiaus“ t. y. iki klasicizmo-romantizmo epochų.

Diatoniškumas ir „tonikalumas“ būdingas visai Stravinskio kūrybai. Tačiau jo muzikoje surasti toniką žymiai sunkiau, nei pvz. Prokofjevo kūryboje. **Sudėtinėje Stravinskio harmonijos derminėje sistemoje spalviniai akordų priešiniai ir melodiniai ryšiai atlieka svarbesnį vaidmenį nei funkcionalumas.** Nepaisant panašumo su kitais kompozitoriais-novatoriais, Stravinskio harmonija turi savo charakteringus bruožus, pagal kuriuos jį visada atpažįstame.

Politonalumas itin mėgstama Stravinskio harmonijos priemonė, vartojama visuose ankstyvojo periodo opusuose, „Petruska“, baletai „Šventasis pavasaris“, „Agon“



I. Stravinskis. „Petruska“ [a\) b\) c\)](#)



I. Stravinskis. Baletai „Šventasis pavasaris“ ir „Agon“

Tai drauge charakteringas epochos bruožas. Stravinskio politonalumas sudėtingas, savitai traktuojamas. Muzikos audinys išskirstomas į keletą nepriklausomų, savarankiškų sluoksnių. Kiekviename iš jų atsispindi Stravinskio diatonikos savitumas. Dažnas trigarsio tonikos pakeitimas kvartiniu, sekundiniu, sudėtingu poliharmoniniu akordu. Kartais tiesiog negalima pasakyti, kokios būtent tonacijos naudojamos polifoninėje struktūroje. Įmanoma išskirti tik vieno ar kitų dermių elementus. Trumpos melodijos išdėstomos įvairiose, nepilnose dermėse, kurias vienija ostinatinis bosas.

Pvz., „Mavros“ operos-buffa uvertiūra (klavyre p. 7). Čia tarsi *B-dur*’as, tačiau bose nonos vietoje oktavų. Taip pat įvestos sekundės (garsas *g* - *B-dur*’o trigarsyje). Akivaizdus ir nukrypimų nesutapimas: pirmieji du taktai melodijoje juda į *c-moll*, tuo tarpu bosas į *g-moll*.



I. Stravinskis. „Mavra“

Pateikiame **operos buffa „Mavra“ Parašos romano pavyzdį** (klavyre p. 9). Čia kompozitorius vartoja tik dvi harmonijas. Tačiau jos visiškai nesutinka melodijoje, bose, akorduose. Tokiu būdu pasiekama humoristinė falšyvo gitaros akompanimento imitacija. Taigi, į paprastus harmoninius posūkius Stravinskis įneša naujoves, dažnai tai būna politonalumas.



I. Stravinskis. Opera-buffa „Mavra“



I. Stravinskis. Opera-buffa

„Mavra“

Stravinskio poliharmonijoje, kaip ir politonalume ne visada tiksliai galime nustatyti tonalią, visą sąskambių kompleksą sudarančių harmonijų priklausomybę. Tipingi įvairūs daugiaterciai sąskambiai (pvz., žr.: [a\) b\)](#)), terciniai su kvart-kvintiniais bruožais (pvz., žr.: [a\)](#)) arba sąskambiai su įvairia intervaline struktūra (pvz. žr.: [a\)](#)).

Taigi, Stravinskio politonalumas, poliharmonija tampa susijusi su daugiasluoksniu, sudėtingu jo harmonijos pagrindu. Apskritai Stravinskio politonalumas kuriamas pagal principą, kurio laikantis įvairūs muzikinio audinio sluoksniai grindžiami skirtingais (dažniausiai trumpais) garsaeiliais. Stravinskio politonalumą dar sudėtingesniu daro akordų paralelizmas skirtinguose sluoksniuose, šalutiniai akordų tonai, netikėti moduliaciniai posūkiai, pagaliau ritmikos kaprizingumas ir kaita su netikėtais akcentais bei metro kaita.

Neoklasicistiniame periode harmoninė kalba praskaidrėja (balete „Šventasis pavasaris“ ir kitų ankstyvojo laikotarpio kūrinių tonika žymiai sudėtingesnė), pasirodo paprastos tonikinės harmonijos trigarsių pavidalu su šalutiniais tonais. Šiuo laikotarpiu vėl iškyla kvintiniai T-D santykiai. Tačiau visur Stravinskis įprastai harmoninei formulei suteikia naują pavidalą, drauge atnaujindamas jos išraiškingumą. Tai pasiekama, pavyzdžiui, paslinkus melodiją ir akompanimentą. To dėka atsiranda polifunkcionalūs junginiai („Mavra“, „Pulčinėla“).

Poliharmoninė akordika atsiranda iš įvairių diatoninių sistemų kontrasto, o **polifunkcionalumas** (vienalaikis skirtingų funkcijų derinys vertikalėje) – vieno dermės garsaeilio pagrindu.

Pvz. Koncertas fortepijonui. Išėities pozicija – baltaklavišė diatonika nuo *c*, kuri viešpatauja keturiuose taktuose. Tarsi *C-dur*, bet jame susilpnintas funkcionalumas. Pirmas akordas tonikos sekstakordas sudaro galimybę antrame takte įvesti svetimus garsus – *h* ir *f*. Be to, melodija ir harmonija jautriai reaguoja viena į kitą. Jei trečiame takte viduriniame balse pasirodo *d*, tai vertikalėje ją taip pat girdime. Gaunamas daugiagarsis T akordas. Ketvirtame takte pasirodanti S nesudaro tradicinio funkcinio kontrasto, nes ji mažai kuo skiriasi nuo T sudėties. Pasirodo *fis*, tačiau melodiją, kadensuojančią į *g*, nepalaiko šeštojo takto harmonija. Todėl nukrypimas į *g* turi garsaeilio prigimtį, o ne funkcionalią.



[I. Stravinskis. Koncertas fortepijonui](#)

[Larghissimo dalis](#)



[I. Stravinskis. Koncertas fortepijonui](#)

[Larghissimo dalis](#)

Centrinis elementas (garsai *es*, *b*, *f*, *es*) būdingas „Psalmių simfonijai“



[I. Stravinskis. „Psalmių simfonija“](#)

2. 8. Apibendrinimas

Naujoji XX a. tonacija – tai centralizuota garsų aukščio sistema, kuri pagrįsta 12 tonų garsaeiliu.

Nuo klasikinės tonacijos ji skiriasi tuo, kad visi 12 garsų yra savarankiški, autonomiški. Nors XX a. tonacija dažnai vadinama chromatine, tačiau ji neatmeta, nepaneigia septyniolaipsnės diatonikos. Vienas iš šiuolaikinės tonacijos tipų – **išplėstinė tonacija su konsonansine tonika**, kai ja būna mažorinis ar minorinis trigarsis. Tokioje tonacijoje ir kiti akordai gali turėti tercinę struktūrą, joje gali išlikti mažoro ir minoro funkcinės sistemos elementų. Antra vertus, joje gali būti sudaryti akordai nuo bet kurio iš 12 garsų, bet nebūtinai nuo visų dvylikos (Prokofjevas). Kitas šiuolaikinės tonacijos tipas – tai **chromatinė dvylikalaipsnė tonacija**. Joje dominuoja chromatikos elementai, ne terciniai akordai, o įvairios struktūros disonansiniai sąskambiai, poliharmonija, nėra tonikos trigarsio pavidalu. Chromatinėje tonacijoje **tonika gali būti įvairūs dariniai**, ypatingos struktūros akordas (akordinio centro technika). **Sistemos su kintama tonika vadinamos** „tonacija su išskaidyta tonika“, „decentralizuota tonacija“, **pantonalumu** ir kt.

Politonalumas pagrįstas skirtingų tonacijų gretinimu vienu metu. Faktiškai muzikoje dažniausiai susiduriame su dviejų skirtingų tonacijų gretinimu vienu metu, kuris vadinamas **bitonalumu**. [Polidermiškumas turi tą pačią toniką].

A. Skriabino dvilypė harmoninė dermė grindžiama D7 su pažemintąja kvinta, d. ir m. D9 su pažemintąja kvinta. Šiuose akorduose pažemintoji kvinta gali jungtis su paaukštintąja kvinta ir su seksta. D7 su pažemintąja kvinta enharmoniškai lygus D3 4 su pažemintąja kvinta, kuris priklauso **tritonio atstumui** esančiai tonacijai (C dur D7 su pažemintąja kvinta gali išsispęsti *Ges dur'e*, kaip D3 4 su pažemintąja kvinta arba atvirkščiai. Šie akordai enharmoniškai lygūs). Skriabinas viename paskutiniųjų savo orkestrinių kūrinių nuo leitharmonijos perėjo prie monoharmonijos, kuri įvardijama kaip **Prometėjaus akordas (akordinio centro technika, Klangszentrum)**. „Prometėjas“, arba „Ugnies poema“ (1910) pagrįstas vienu akordu t. y. D9 nuo garso la (bose apvertimas nuo sol) su pažemintąja kvinta ir pridėta seksta. Kompozitorius siekė sulieti harmoniją, melodiją, formą. Skriabino sistemoje atskirai nėra harmonijos ir melodijos – tai nedaloma visuma, kurią pats kompozitorius įvardino vienu žodžiu – **melodijaharmonija (мелодиегармония)**. Visos „Prometėjaus“ temos neišeina iš „Prometėjaus garsaeilio“ ribų.

P. Hindemitho sistema – tai tonali chromatinė harmoninė sistema. Joje visi dvylika tonų yra savarankiški laipsniai, bet priklausomi nuo vieno garso – tonikos. Hindemithas pateikia visų **12 tonų eilę** (Reihe1): **C, G, F, E, Es, As, D, B, Des, H, Fis**. Panašiu principu sudaroma ir **intervalų eilė** (R2), kurioje intervalai turi nevienodą harmoninį stiprumą, pastovumą. Stipriais intervalais laikomi tobuli konsonansai, ypač grynoji kvinta, o silpni, neaktyvūs, nepastovūs – tritonis, mažoji sekundė ir didžioji septima. Svarbiausia Hindemitho tonacijoje – pagrindinio tono dominavimas, T vaidmens iškėlimas, akcentavimas, bet dermiškai ji neapibrėžta, nei mažoras, nei minoras. Todėl prie kūrinių pavadinimų nurodoma – *in Es*, *in C*, *in B* ir pan. Tačiau tonika būna ne tik vienas garsas, ji dažnai turi ir kvintos ar mažorinio trigarsio pavidalą. Jo harmonijoje **trigarsiui** priklauso išskirtinis vaidmuo, o **harmonijos pagrindu reikėtų laikyti kvintą**. Šiose polidiatoniškose tonacijose gausu įvairių dermių elementų. Jie tarsi asimiliuojasi, yra pajungiami chromatinei sistemai. Hindemitho tonacija vadinama „**diatonizuota chromatika**“.

Diatoniškumas ir „tonikalumas“ būdingas visai I. Stravinskio kūrybai. Tačiau jo muzikoje surasti toniką sunku. **Sudėtinėje Stravinskio harmonijos derminėje sistemoje spalviniai akordų priešiniai ir melodiniai ryšiai atlieka svarbesnį vaidmenį nei funkcionalumas.** **Politonalumas** itin mėgstama Stravinskio harmonijos priemonė, vartojama visuose ankstyvojo periodo opusuose, pradedant „Petruška“. Stravinskio politonalumas sudėtingas, savitai traktuojamas. Audinys išskirstomas į keletą nepriklausomų, savarankiškų sluoksnių. Kiekviename iš jų atsispindi Stravinskio diatonikos savitumas. Dažnas trigarsio, tonikos pakeitimas kvartiniu, sekundiniu, sudėtingu poliharmoniniu akordu. Kartais tiesiog negalima pasakyti, kokios būtent tonacijos naudojamos polifoninėje struktūroje. Įmanoma išskirti tik vienų ar kelių dermių elementus. **Neoklasicistiniu periodu** harmoninė kalba praskaidrėja, pasirodo kvintiniai T-D santykiai. Tačiau visur Stravinskis įprastai harmoninei formulei suteikia naują pavidalą, drauge atnaujindamas jos išraiškingumą. Tai pasiekama, pavyzdžiui, paslinkus melodiją ir akompanimentą. **Poliharmoninė** akordika atsiranda iš įvairių diatoninių sistemų kontrastingo gretinimo, o

polifunktionalumas (vienalaikis skirtingų funkcijų derinys vertikalėje) – vieno dermės garsaeilio pagrindu.

2. 9. Klausimai žinioms patikrinti



[1. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[2. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[3. Klausimas žinioms patikrintis](#)



[4. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[5. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[6. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[7. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[8. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[9. Klausimas žinioms patikrinti](#)

3. Dodekafoninės technikos teorija ir praktika. Puantilizmas

Potemės. Ekspresionizmas XX a. muzikoje. *Naujosios Vienos mokyklos* kompozitoriai. Dodekafonija – radikaliausias posūkis muzikinio mąstymo srityje, jos atsiradimo prielaidos. A. Schönbergas – dodekafonijos kūrėjas, elitinės muzikos šalininkas. Serijos charakteristika, variantai: O (arba P), I, R, RI (IR), transpozicijų kvadratas, išvestinės formos. Dodekafoninės muzikos formos, muzikinės minties plėtojimo būdai.

Visuotinės, gamtos harmonijos idealo atspindys (*Urpflanz* idėja) A. Weberno naujosios muzikos estetikoje ir kūryboje. Jo kompozicinio metodo ypatybės. Puantilizmas. Albanas Bergas – dodekafonijos ir tradicinių kompozicinių metodų, stilistinės sintezės autorius. Tonalumo elementų vartojimas serijškumo sąlygomis.

Paskaitoje analizuojami kūriniai: A. Schönbergo pjesės op. 23 Nr. 1, op. 33a, A. Weberno Variacijos fortepijonui op. 27, Simfonija op. 21, Koncertą Nr. 9 solo instrumentams op. 24, Variacijos orkestrui op. 30, Bergo Koncertas smuikui, Balakausko vartojamų serijų pavyzdžiai, II simfonijos II dalį.

- Žinoti dodekafoninės technikos teorinius pagrindus (serijos variantai, transpozicijos kvadratas, išvestinės serijos formos: mutacija, permutacija, rotacija, kontrrotacija, interpoliacija), jos transformacijas kompozitorių kūryboje (puantilizmas, dodekafonija ir tonalumas)

- studentas gebės pagal žinomus požymius atskirti dodekafoninę, puantilistinę techniką parašytus kūrinius, juos analizuoti.

Praktinės (kūrybinės) užduotys (kokius kūrinius savarankiškai analizuoti, ką sukurti ir pan.)

a) **Parašyti** dodekafonijos serijos pavyzdžių (2); b) sudaryti transpozicijos kvadratą (1); c) parašyti rotacijos ir kontrrotacijos modelį (skaičiais ir [ar] natomis); d) pratęsti rotacijos išorinį išplėtimą (skaičiais ir natomis); e) pratęsti rotacijos vidinį išplėtimą (skaičiais ir natomis); f) išvesti kvartinę arba kvintinę mutaciją;

g) sudaryti vienos serijos reguliarią ir kelių serijų (arba jos variantų) nereguliarią interpoliaciją (skaičiais ir natomis), h) dodekafoninės fugos ekspoziciją kuria nors sukurtos dodekafoninės serijos tema.

Analizuoti A. Schönbergo pjeses: op. 23 Nr. 1, op. 33a, A. Weberno Variacijas fortepijonui op. 27, Simfonią op. 21, Koncertą Nr. 9 solo instrumentams op. 24, Variacijas orkestrui op. 30, Bergo Koncertą smuikui.

3. 1. Ekspresionizmas ir dodekafonijos atsiradimo priešistorė. Atonalumas

XX a. pradžioje daugelyje meno šakų pasireiškė kryptis, įgavusi [ekspresionizmo](#) vardą.

Dodekafonija nebuvo primesta „iš šalies“. Dodekafonijos taisyklės glūdėjo jau [atonaliojoje](#) (kita traktuotė – pantonalioje) muzikoje ir jas beliko suformuluoti.

Atonalumas reiškia, kad iš harmonijos ne tik galutinai išstumiamas tonikos akordas, bet ir tai, kad išnyksta ir bet kokia kitų akordų orientacija į numanomą toniką (tokia orientacija dar buvo išlikusi

vėlyvojo romantizmo kūryboje). Be to, neakcentuojamas joks sąskambis ar garsas kaip pastovi tonikinė atrama. Vadinasi, **atonalumas – tai sąmoningas kūrinio tonacinio centro atsisakymas, tai tokia muzikos garsų aukščio organizacija, kurioje nėra išskiriama jokia pastovi tonika – garso, akordo ar motyvo pavidalu.**

Atonalios muzikos atstovai suformulavo ir kūrė vadinamąją „vengimo estetiką“, nukreiptą prieš tonalumą. Norėdami sukelti atonalumo įspūdį, jie visomis priemonėmis siekė išvengti visko, kas galėtų sukelti tonalumo aliuziją. Buvo vengiama tercinių akordų, laipsniško melodijos vedimo, pastovaus, periodiškais akcentais pagrįsto ritmo, apskritai visų tradicinės muzikos dėsningumų, tradicinės temos ir jos plėtojimo būdų, tradicinių formų. Charakteringas ekspresionistinės stilištos bruožas – aklaishkumas, kurį tyrinėtojai pastebi ne tik muzikoje, bet ir kituose menuose. Ekspresionizmas nusigręžė nuo harmoningumo, pusiausvyros, formos aiškumo. Būtent atonalumas įgalina geriausiai perteikti nepastovumo jausmą, pasimetimą, disharmoniją ir pan.

Atonalios muzikos pagrindas – chromatinė gama, t. y. 12 tonų (laipsnių) skalė, kurioje visi 12 tonų yra savarankiški ir nepriklausomi vienas nuo kito. Įvyksta galutinė disonanso emancipacija. Akordų struktūros pasirinkimas, jų seka neribojami. Svarbiausia, kad išnyksta bet kokie klasikinės harmonijos pėdsakai, dominuoja aštrūs disonansiniai akordai. Harmonijoje ir melodijoje išryškėja nepakartojamumo, arba **komplementarumo, principas**. Jį suformuoja minėtas vengimas kartoti tonus, bet kokio pastovumo vengimas. Todėl einantys vienas po kito akordai ar kartu su melodija skambantys kiti faktūros balsai būdavo sudaromi taip, kad savo garsine sudėtimi papildytų vieni kitus. Papildymo principas – svarbus atonalios muzikos dėsningumas. Jį suformulavo A. Schönbergas dar 1909–11 m. „Mokyme apie harmoniją“: „Akordų seką valdo tendencija įvesti į antrą akordą garsus, kurių trūko pirmame“.

Ekspresionistai visų pirma siekė intonacinės įtampos, ekspresyvumo, todėl jų **melodika** – kampuota, fragmentiška, su staigiais šuoliais, neįprastais intervalais. Svarbu tai, kad melodija suskaldoma į atskiras išraiškingas intonacijas, kad išraiška, melodinė įtampa koncentruojama mažiausiuose melodiniuose dariniuose. Išauga atskiro intervalo reikšmė, jo intonacinė svarba. Dėl to pasidaro neįmanomi dideli melodiniai dariniai, vartojamos tik trumpos (7–8 garsų) frazės (pvz., Weberno sonata violončelei ir fortepijonui).



A. Webernas. Sonata violončelei ir fortepijonui [a\)](#) [b\)](#)

Atonalioje muzikoje iškyla **tematizmo problema**. Dažnai atonalistams priekaištaujama, kad jų kūrinuose nėra temos. Tematizmo traktuotė išplaukia iš jų estetikos. Vengiant bet kokio pastovumo, natūraliai atsisakyta ir tradicinės temos, kaip struktūriškai išbaigto darinio, nėra aiškių, konstruktyviai apibendrintų teminių darinių, atsisakyta ir temos plėtojimo būdų – kartojimo, varijavimo, sekvencijų ir pan. Teminiai dariniai (motyvo ar frazės apimties) niekada neturi ekspozicijos, yra fragmentiški. Jie niekur tiksliai nesikartoja. Nėra reprizų, temos pakartojimų, todėl ir pradinis kūrinio tematizmas nesuvokiamas kaip tema, svarbiausia kūrinio mintis (teminiams dariniams tiksliai nesikartojant, išlieka tik intervalinė sudėtis arba tik ritminis piešinys ir pan.).

Kita vertus, atonalume ryškėja **politematizmo principas**. Tematizuojami visi faktūros dariniai. Tai reiškia, kad teminę reikšmę įgauna įvairūs, lyg atsitiktiniai dariniai – melodinės atkarpos, pavieniai akordai bei jų seka, ritminės formulės. Visi faktūros balsai įgauna teminį pobūdį. Išnyksta neutralūs (išraiškos prasme) faktūros planai, figūracijos, *arpeggio*, bendros judėjimo formos, t. y. visi neteminiai dariniai, elementai. Faktūra polifonizuojama – visi balsai įgauna savarankišką tematinę išraišką. Tokiu būdu įvyksta tematizmo koncentracija laiko vienetė, savotiškas „muzikos kiekybės“ išaugimas laiko atkarpoje, kas padidina įtampą, ekspresiją. Šią tendenciją ryškiai realizavo A. Webernas.

Svarbiausia problema, iškilusi atonalistams – tai **kūrinio vientisumo problema**. Ji aktuali

pasidarė todėl, kad totali chromatika, tonacinio centro nebuvimas, politematizmas grėsė kūrinio vientisumui, jo organizacijai, muziką darė chaotišką. Tačiau kompozitoriai suprato, kad ekspresyvių nuotaikų chaosas, nepastovumo teigimas negali būti išreikšti chaotiška muzikine struktūra. Atonalistai siekė intonacinio visos faktūros vientisumo. Jų kūrinuose ryškėjo tendencija, vadinama **horizontalės ir vertikalės integracija**, t. y. toks principas, kai ta pačia intervaline struktūra siekiama pagrįsti ir melodiką, ir akordiką (tai savitas ankstesnės tonijos pakaitalas). Teminę reikšmę turinti intervalinė struktūra šiuo atveju persmelkia ir visas faktūros balsų melodines linijas, ir akordiką. Pvz., Schönbergo Pjesėje op. 23 Nr. 1 – mažosios tercijos ir mažosios sekundės intonacija, Bergo 4 pjesės klarnetui ir f-nui, Bergo „Wozzek“, Schönbergo 5 pjesės orkestrui op. 16 Nr. 3, formuojama *Klangfarbenmelodie*, kurios pagrindas kvartakordas, iš kurio išplaukia trigarsiai kvintakoradai: skaitlinės 1, 5, 6; lineariniai akordai, išgaunami paslinkus vieną garsą: 1-6, 15-19 taktai; poliakoradai: skaitlinė 3). Bergo pjesėje klarnetui op. 5 Nr. 2 pagrindas – tercija.



A. Schönbergas. Pjesė op.

23 Nr. 1 [a\) b\) c\)](#)[A. Bergas. 4 pjesė klarnetui ir f-nui](#)[A. Bergas. „Wozzek“](#)A. Schönbergas. 5 pjesė orkestrui op. 16 Nr. 3 [a\) b\) c\)](#)

Atonalumu savo kūrybą grindžiantys kompozitoriai susidūrė su stambių **formų** konstravimo problema – kaip konstruoti stambias formas, kaip jas suvienyti? Tonaliojoje muzikoje vienijantys veiksniai buvo tonacinis planas, tema, teminiai kontrastai tarp dalių. Viso to atonalistai atsisakė. Vieninteliai stambių formų kūriniai tegalėjo būti ir buvo kūriniai su tekstu, kai tekstas vienydavo kūrinį. Instrumentinėje muzikoje vyravo smulkios formos.

Atonaliosiose formose ypatinga reikšmė tenka vadinamiems „antriniam“ muzikos elementams – faktūrai, dinamikai, agogikai, registrams, artikuliacijos ženklams. Atonaliuosiuose kūrinuose į akis krinta staigūs, ryškūs dinamikos kontrastai (net vertikalėje), neįprasti, subtilūs, netgi fortepijonu neatliekami dinaminiai niuansai (prie to paties garso užrašoma *crescendo ir diminuendo*), faktūros formų kaita, nepastovi ir komplikauta ritmika, registrų nepastovumas. Visi šie „antriniai“ elementai – atonalios formos dalumo priemonės. Jie ne tik nužymi formos padalas, bet ir plėtoja muzikinę mintį. Jais forma daloma į atskirus darinius, o tradicinėje muzikoje formą skaidė harmoninės kadencijos, ritmo, tonaciniai kontrastai.

Visos šios aptartos atonaliosios ekspresionistinės muzikos ypatybės, išryškėję dėsningumai sudarė **prielaidas dodekafonijai atsirasti**. Pakartosime – **tai pastovaus tonikos centro nebuvimas, dvylikalaipsnė sistema, kaip totalios chromatizacijos išdava, visų garsų lygiateisiškumas, komplementarumo (papildymo) principas, intonacinis, intervalinis visos faktūros vientisumo siekimas**.

Panašiai, kaip literatūroje, taip ir muzikoje vengiama kartoti vieną žodį, nes jis sukelia prasmės monotonią. Kiekviena kūryba – tam tikra atranka, kiekvienas stilius turi savo lauką – harmoninį, polifoninį. Liaudies muzikoje apribojimai žymiai didesni ir griežtesni, negu profesinėje, nors ten jie dažniausiai neįsisąmoninti. Tokių reiškinių tikslas – priemonių minimumas, kai kiekviena jų turi maksimumą informacinės reikšmės, kai siekiama turinio koncentracijos ir logiškos struktūros. Tai natūralaus proceso rezultatas.

Intuicijos vaidmuo čia iš principo nesiskiria nuo nėsirijinės kūrybos, pvz., polifoniniai J. S. Bacho

veikalai tokie sudėtingi, kad daugeliu atvejų negalėjo būti sukomponuoti racionalių kelių. Būna prielaida, kad dėl kažkokių dar nežinomų mūsų psichikos savybių apskaičiavimo procesas vyksta ne sąmonės, o pasąmonės sferoje. Pasitvirtina B. Pascalio, XVII a. iracionalios, mistinės pakraipos katalikų filosofo, apibūdinimas, kad „muzika – tai nesuvoktas sielos lavinimas matematikoje“.

Dodekafonija tapo loginiu atonalumo principų įtvirtinimo rezultatu. Palyginus su laisvu atonalumu, dodekafoniją galima pavadinti organizuotu atonalumu. Dodekafonija buvo pačių kompozitorių sugalvota, sukurta, ji – proto vaisius. Dodekafonija buvo kuriama kaip priemonė išvaduoti atonalią muziką nuo atsitiktinumų ir chaoso pavojaus.

3. 2. Dodekafonija

Dodekafonija laikoma kompoziciniu metodu, technika, kuri turėjo pakeisti tonalaus mąstymo logiką, įtvirtinti naujus kūrybos principus, griežtas taisykles. Tačiau paradoksaliu būdu [serijizmas nepaneigia tonalumo](#) ir atvirkščiai.

Dodekafonija – tai viena galimų garsinio mąstymo formų. Ankstesnės garsinio mąstymo formos (mažoras, minoras) – centralizuota funkcinė sistema, išsikerojusi chromatika ir kt. – buvo ne išradimai, o meniniai atradimai, įsitvirtinę kūrybinėje praktikoje, kurie žymiai vėliau buvo įsisąmoninti teoriškai. O dodekafonija – išrasta, sugalvota loginiu keliu, bet organiškai prigijusi kūrybinėje praktikoje.

Dodekafonija – radikaliausias posūkis mąstymo srityje nuo pat tonalumo susiformavimo. Labai artimos dodekafonijai idėjos nepriklausomai buvo iškeltos įvairių to meto muzikų – J. Golyšev, H. Eimerto, J. Hauerio ir kt. Tačiau jos kūrėju laikomas A. Schönbergas. Pirmi dodekafonijos kūriniai pasirodė 1923–24 m., nors teorija sukurta ir paskelbta anksčiau (Hauerio – 1918, Schönbergo – 1921). Pirmas dodekafoninis Schönbergo kūrinys pjesė fortepijonui op. 23 Nr. 5 (1923).



[A. Schönbergas. Pjesė fortepijonui op. 23 Nr. 5](#) (1923)

Vokalnėje muzikoje įsitvirtina naujos sąvokos ***Sprechgesang***, ***Sprechstimme***, ***instrumentinėje – Klangfarbenkomposition***.

Sprechgesang (it. *canto parlato*) – vokalinės raiškos būdas tarp kalbėsenos ir dainavimo; ritmizuotas teksto intonavimas tik apytikriai prisilaikant apibūdinto garso aukščio; tarsi melodeklamacijos tipas, vienas rečiatyvo būdų. Itin plačiai naudojo A. Schoenbergas (melodrama „Mėnulio Pjero“ <http://www.youtube.com/watch?v=KslATAaR-X0>, 1912,

<http://www.youtube.com/watch?v=rkSMwKFKbyw>, operos „Laimingoji ranka“ 1913, „Mozė ir Aronas“ 1933, Bergas (operos „Wozzekas“, 1921, „Lulu“, 1935). Dažniausiai žymima tuščiaiduriu rombu arba kryžiu vietoj natos galvutės, ar garso aukštis žymimas apytikriai. Intonuojamas įvairiai – tiksliai, bet nuslystant *glissando* žemyn ar aukštyn, ar apytikriai.

[Klangfarbenkomposition](#) sąvoka ypač sietina su A. Weberno puantilizmo technika, kai kiekvienas garsinis taškas nuspalvinamas savitu tembru, taip pat Schönbergu (spalvą siejant su aukščiu, harmonija), Ligeti, Pendereckiu ir kt.

3. 2. 1. Dodekafonijos teorija kūrybinė praktika

Dodekafonijoje **seriją sudaro** dvylikos (serijinėje muzikoje mažiau, žr. toliau) nepasikartojančių [garsų seka](#).

Serijoje svarbu ne patys ją sudarantys garsai (visose dodekafoninėse serijose 12 garsų), bet jų intervaliniai santykiai. Serija suponuoja, apjungia kūriniai būdingų intonacijų kompleksą. Kūrybos proėse serijos garsams suteikiamas individualus ritminis piešinys. Be to, tema gali apimti ne visą, o tik dalį serijos ir t. t. Todėl **serijos negalima tapatinti su tema**. Antra vertus, serijos reikšmė dodekafoniniame kūrinyje didesnė nei temos tonalioje muzikoje ta prasme, kad kiekvienas dodekafoninio kūrinio elementas – tiek melodinis, tiek harmoninis – visada įeina į pačios serijos sudėtį (nėra darinių, kurie nebūtų pagrįsti serija). Serijas pagyvina ritmas. Įvairi kurios nors serijos ritmizacija sudaro galimybes sukurti visiškai skirtingo charakterio temas, smulkesnius teminius darinius. Temos būna [įvairios](#).

Griežtoji dodekafonija dar vadinama **ortodoksine**. Joje visi faktūros dariniai – melodinės frazės, akordai, polifonizuoti balsai – sudaromi iš pasirinktos serijos, turi teminę reikšmę, yra vienodai svarbūs ir nėra reikalo išskirti dar vieną ar kelis svarbesnius teminius motyvus ir juos kartoti. Ryškiausiai ši tendencija atsiskleidė Weberno kūryboje. Čia visą muzikinį audinį galime traktuoti kaip teminį.

Ortodoksinės dodekafonijos serija neturėjo būti chromatine gama ar kvartų–kvintų ratas. Būtina vengti melodinių slinkčių, kurios sudarytų tercinius sąskambius, vengti diatoninio garsaeilio atkarpų, oktavinio dubliavimo.

Kuriant seriją pagal ortodoksinės dodekafonijos taisykles, reikia atkreipti dėmesį į tai, kad:

- 1) serija negali, neturi būti tapati chromatinei gamai ar kvartų kvintų ratui;
- 2) kiekvienas garsas serijoje pasirodo tik vieną kartą;
- 3) serija privalo turėti atitinkamą planą, kompozicinį kryptingumą, pabrėžti kai kuriuos intervalus, būdingus šiam garsaeiliui, ir tuo skirtis nuo kitų serijų,
- 4) serija neturėtų peržengti oktavos ar nonos diapazono;
- 5) šuoliai didesni už oktavos (turime omenyje oktavines garsų transpozicijas) neturi prasmės,
- 6) ne daugiau kaip du vienodi intervalai gali sekti vienas paskui kitą;
- 7) didelius ir mažus intervalus privalu keisti vieną po kito;
- 8) nevartoti melodinių sekų, sukuriančių diatoninius akordų *arpeggio*. Tačiau kompozitoriai dodekafonistai, kurdami serijas, darė išimtis.

Analizuoti pateikiamų serijų pavyzdžius:

Pavyzdys Nr. 2

Dodekafoninių Serijų pavyzdžiai

1 *A. Schönbergas*
Kvintetas pučiamiesiems op. 26

2 *A. Schönbergas*
Styginių kvintetas op. 32

A. Bergas
Koncertas smuikui ir akordeonui

3 *A. Bergas*
Lyric suite

4 *D. Dallapiccola*
Variacijos orkestrui

5 *D. Dallapiccola*
Variacijos orkestrui

6 *D. Dallapiccola*
Variacijos orkestrui

1 pvz. – serija turi tonų gamos atspalvį, pabrėžiamas didžiosios sekundės intervalas, serija dalinama į du šešiagarsius. Antrasis šešiagarsis, išskyrus paskutinį garsą, beveik lygus pirmajam. Pažeistos serijos rašymo taisyklės Nr. 4, 6, 7.

2 pvz. – vyrauja mažosios sekundės intervalas, į akis krenta atskirų, iš trijų garsų sudarytų grupių struktūra: d–cis–a – c–as–g; cis–a–b – es–e–c; a–b–f – g–fis–h; Jų tarpusavio santykis tolygus IR – vėžinis veidrodinio serijos varianto judėjimas, trečiu atveju – tik inversija. VII, VIII, IX garsų seka, sudaranti padidintą trigarsį, pažeidžia taisyklę Nr. 8.

3 pvz. – tai viena ypatingiausių struktūrų, apimanti tik tris intervalų rūšis: mažąją terciją, didžiąją terciją ir didžiąją sekundą. Trigarsių *arpeggio* (*g-moll*, *D-dur*, *a-moll*, *E-dur*) pažeidžia taisyklės Nr. 4, 7, 8.

4, 5 pvz. – tai „[visų intervalų serijos](#)“, apimančios ne vien 12 tonų, bet ir visų rūšių intervalus oktavos rėmuose.

4 pvz. – pirmoji pusė adekvati antrajai, kuri yra vėžinė pirmosios pusės transpozicija. Taigi ši serija yra ir griežtai simetrinė.

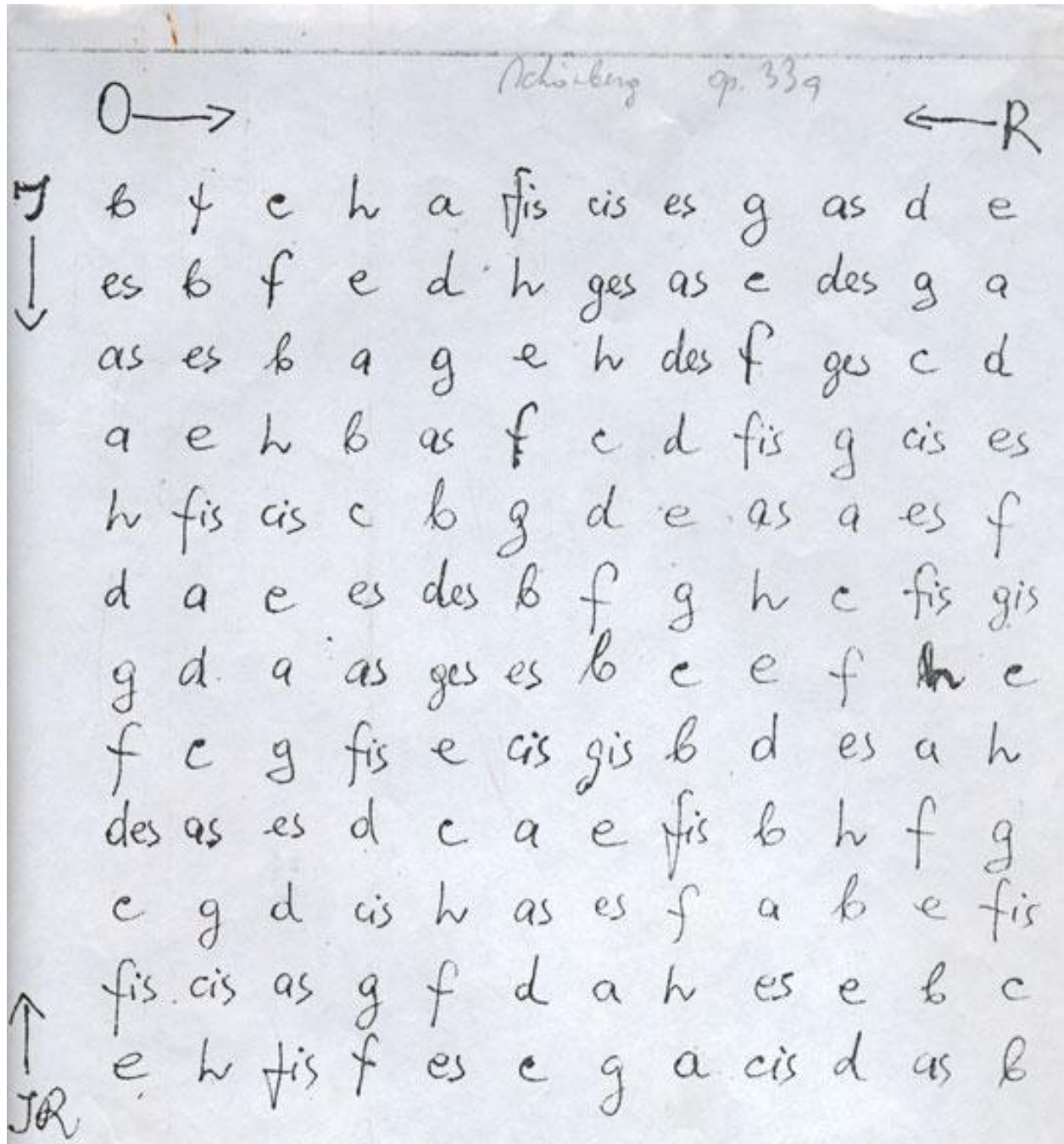
5 pvz. – tai visus intervalus apimanti, bet asimetrinė serija.

6 pvz. – serijų pavidalai, kurių atkarpos – segmentai sudaro „[mikroserijas](#)“.

Poliserijiškumas – tai tokia serijinė organizacija, kaipūrinysgrindžiamas keliomis serijomis.

Dodekafonijoje vartojami keturi **serijos variantai**, **keturios serijos formos**: **O** t. y. **originalas** (*originalis*) arba **P** (*lot. primus*, pradinė forma), **I** t. y. **inversija** (*inversus*) arba veidrodinis serijos variantas, **R** t. y. **retrogradas** (*retroversus*) arba vėžinis variantas, **RI** t. y. **retrogrado inversija**. Be to, serija ir jos variantai turi po 12 transpozicijų, t. y. serija gali būti pradedama nuo kiekvieno iš 12 chromatinių garsaeilio tonų. Taigi iš vienos serijos galima gauti net 48 serijos pavidalus. Tokiu būdu sudaromas **serijos transpozicijų kvadratas** (analizuoti pavyzdį). Serijoje registras nenurodomas.

Pavyzdys Nr. 3



Serijos formos saistomos [giminystės](#) ryšiais.

Dodekafonijoje visiškai laisvė paliekama ritminiam variavimui, tempo, dinamikos, registru, tembru, artikuliacijos kaitai. Iš serijos tonų, kaip supratome, sudaroma horizontalė ir vertikalė. **Horizontalios dodekafonijos** serija ištiesai pateikiama viename balse. Kitas balsas ar balsai grindžiami serijos transpozicija arba kitu serijos variantu. Tuo atveju, kai vartojamas tas pats serijos pavidalas, jis pateikiamas skirtingu ritminiu piešiniu (laisva kanono forma, „polifoninė dodekafonija“). **Vertikalios dodekafonijos** serijos garsai išdėstomi iš karto per visus balsus vertikaliai – melodijoje skambantį garsą tuo pačiu metu papildo kiti akorduose skambantys serijos garsai („homofoninė dodekafonija“). Gali būti ir įvairių kitų, mišrių, serijos naudojimo būdų, pvz., kai serija skaidoma į dalis – segmentus, tais segmentais

pagrindžiant skirtingus faktūros balsus ir kt. **Segmentinė dodekafonija** – tai tokia, kuriojėgarsų grupės išdėstomos pagal kurį nors intervalinį principą. Serijos segmentai išdėstomi skirtinguose 2, 3 balsuose. Serijos formos R, I, RI, sudarytos perstatant nesikeičiančias, iš kelių tonų sudarytas grupes (pvz. trijų tonų, kurių tarpusavio santykis gali būti kaip pagrindinių serijos formų), į kurias buvo suskaidytas originalas vadinamos **privilegiuotomis** (9 pvz.). Jos dažnos Weberno kūryboje, atskleidžia daugybę kombinacinių galimybių.

Pavyzdys Nr. 5

9 Privilegiuotos serijos formos A? Webern'o koncertas 9 instrumentams op. 24

On $\frac{a}{b}$ $\frac{J^R}{b}$ $\frac{R}{c}$ $\frac{d}{d}$

Re $\frac{b}{b}$ $\frac{a}{a}$ $\frac{d}{d}$ $\frac{c}{c}$

RI $\frac{c}{c}$ $\frac{d}{d}$ $\frac{a}{a}$ $\frac{b}{b}$

J $\frac{d}{d}$ $\frac{c}{c}$ $\frac{b}{b}$ $\frac{a}{a}$

10 Pagrindinė serijos formos kvartinė mutacija

3 $\frac{b}{b}$ $\frac{a}{a}$ $\frac{d}{d}$ $\frac{c}{c}$

2 $\frac{b}{b}$ $\frac{a}{a}$ $\frac{d}{d}$ $\frac{c}{c}$

1 $\frac{b}{b}$ $\frac{a}{a}$ $\frac{d}{d}$ $\frac{c}{c}$

Pagrindinė serijos forma:

Kvartinė mutacija

11 $\frac{b}{b}$ $\frac{a}{a}$ $\frac{d}{d}$ $\frac{c}{c}$

12

Serija 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

I permutacija: 1 3 2 5 4 7 6 9 8 11 10 12

II permutacija: 3 1 5 2 7 4 9 6 11 8 12 10

III permutacija: 3 5 1 7 2 9 4 11 6 12 8 10

123, 132, 231, 213, 312, 321

Išvestinės serijos formos vartojamos rečiau, nes praktiškai praranda intonacinį ryšį su pradine serija. Mutacijos. Kvartinė mutacija (Q) – 10 pvz. Ji gaunama tokiu būdu: ant papildomos penklinės išrašomi 2 balsai, iš kurių pirmasis – tai kvartų ratas, o antrasis – chromatinė gama. Vietoje originalo tonų, ieškomų viename iš šių balsų, išrašomos jų projekcijos kitame, antrame balse (pirmiausiai žr. pagrindinę serijos formą O). Tokiu pat būdu sudaroma kvartinė mutacija – tik išrašius kvintų ratą. Kvartinė ir kvartinė mutacijos sudaro abipusę inversiją. Yra ir tritonė mutacija. Visas nurodytas formas dar galima transponuoti nuo 11 chromatinių garsų. Tokiu būdu iš vienos serijos gauname 48, o turint omenyje ir mutacijas, dar 96 ir daugiau serijos eilių t.y. konkrečių jos pavidalų. Tai pradinė medžiaga, vadinama pradine forma (*Vorformung*).

[vairių operacijų su serijomis kiekybę padidino nauji konstruktyvūs procesai: permutacijų, rotacijų, kontrrotacijų, interpoliacijų, selekcijų.

Permutacija – tai planingas, pagal pasirinktą sistemą, schemą daromas serijos modifikavimo būdas:

1) nauja serija sudaroma reguliariai praleidžiant atitinkamų tonų skaičių arba pagal iš anksto parengtas schemas. Pvz., A. Bergo „Lulu“ kiekvienas septintas besikartojančios serijos garsas tampa naujos formos, naujos temos pagrindu. E. Krženeko veikale *Circle, Chai, Mirror* („Ratas, grandinė, veidrodis“) kameriniam orkestrui kompozitorius vartoja 24 pagrindinės formos serijos permutacijas, kurios gaunamos iš anksto paruoštos sekos. Permutacijų pvz. Nr. 12

2) serija suskirstoma į 2–6 tonų grupes (segmentus, modelius) ir kaitos būdu sukuriamos šių grupių naujos serijos formos, kurios vėliau vartojamos visų pagrindinių variantų dedukcijai. Tuo pagrindu suformuotos privilegijuotos serijos formos (9 pvz., žr. Pvz. Nr. 5). Grupių tonai viduje taip pat gali būti įvairiai pergrupuojami, pvz., 1 2 3, 1 3 2, 2 3 1, 2 1 3, 3 1 2, 3 2 1. Jei būna išnaudotos visos galimybės, tai susidaro pilna permutacija. Išvestinės (II laipsnio) serijos sudaromos jungiant komplementarių serijos formų vienvardes (pirmas arba antras) puses į vieną struktūrinį darinį: 11 pvz. – pirmą pusę O (nuo *f*) jungiant su RI (nuo *d*) iš pvz. 8 galima sudaryti naują seriją. Trečiojo laipsnio serijų sudarymas, naujai įprasminant vertikalią dodekafoniją į segmentinę arba atvirkščiai (žr. Pvz. Nr. 5).

Rotacija – ypatingas permutacijos pavidalas. Garsų grupės (rotaciniai nariai) kinta taip, kad pirmas rotacijos modelio tonas visada tampa paskutiniu sekančio rotacijos modelio tonu (13 pvz., žr. Pvz. Nr. 6).

Pavyzdys Nr. 6

13

1 2 3	4 5 6	7 8 9	10 11 12
2 3 1	5 6 4	8 9 7	11 12 10
3 1 2	6 4 5	9 7 8	12 10 11

rotacijos variantai

pirmos 1-2-3-4 antros 2-3-4-1 trečios 3-4-1-2 ketvirtos 4-1-2-3 [1-2-3-4]

14 a) 4 5 6 5 6 4 6 4 5 4 5 6 7 8 9 8 7 9 7 8 7 8 9 10 11 12 i.t.t.

Rotacija su išoriniu (a) ir vidiniu (b) pratimu

b) 2 3 4 3 4 2 4 2 3 2 3 4 3 4 5 4 5 3 5 3 4 3 4 5 i.t.t.

modelis

Kontrotacija

1 2 3 4, 4 1 2 3, 3 4 1 2, 2 3 4 1 (1 2 3 4)

15 a) 1 2 3 4 5 6

Reguliari nenasenijinė paprasta interpoliacija

16

Nereguliari (diverzifikuojanti) grupinė interpoliacija

Od 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Pasibaigus pirmo modelio rotacijai, gali būti dvi pratęsimo rūšys:

a) išorinis, kai II modelis prasideda artimiausiu kitu serijos tonu, kuris eina po paskutinio pirmo modelio tono (14a pvz., žr. Pvz. Nr. 6, kai po šešto eina septintas garsas, kurio nebuvo ankstesniame modelyje),

b) vidinis, kai II modelis prasideda antru I modelio tonu (14b pvz., žr. Pvz. Nr. 6, kai po antro eina jau skambėjęs trečias garsas) – pratęsti, prikūrus nesamus serijos garsus.

Kontrrotacija – tai ypatingas rotacijos būdas, kai paskutinis rotacinio modelio tonas visada tampa pirmu sekančio modelio tonu (14c pvz.: 1 2 3 4, 4 1 2 3, 3 4 1 2, 2 3 4 1), žr. Pvz. Nr. 6.

Interpoliacija grindžiama tuo, kad tarp serijos tonų įvedami šalutiniai garsai. Tai daroma dviem būdais:

1) interpoliacija vienos serijos rėmuose, kai tarp I serijos pusės garsų (jų grupių) reguliariai ar nereguliariai įvedami II serijos pusės tonai. Jei tai atskiri tonai, susidaro paprasta interpoliacija (15 pvz., žr. Pvz. Nr. 6), o jei grupė garsų – grupinė interpoliacija,

2) dviejų ar daugiau vienu metu vartojamų serijos formų interpoliacija vadinama dviserijine ar daugiaserijine. Tarp tonų (ar grupės tonų) vienos (ar daugiau) serijų reguliariai ar nereguliariai įvedami kitos serijos arba kelių kitų serijų garsai (grupės garsų) (16 pvz., žr. Pvz. Nr. 6,7).

Pavyzdys Nr. 7

Originalas

Schönbergo op. 33 a (pv. 17a)

Prima

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

7 8 9 10 11 12

reguliari interpoliacija

Prima

Schönbergo op. 26 (pv. 62)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

kvartų ratas

chromatinė gamtė

kvartinė mutacija

Plėtojantis serijinei teknikai, konstruktyvi fantazija ėmė griauti ortodoksinę dodekafoniją.

Serijos reikšmė. Serija užtikrina visų garsų lygiateisiškumą, garantuoja tonalią ir monoteminę viso muzikinio audinio integraciją, sąveiką. Būtent integracijos momentas, atonalume pasireiškęs kaip tendencija, buvo pats vertingiausias Schönbergo sukurtame metode (žr. Pvz. Nr. 3, 8).

Pavyzdys Nr. 8

Handwritten: *№. 17 b* 59

Handwritten: *pp* *ff* *sf* *sf*

Handwritten: *8* *5* *4* *2* *2*

Handwritten: *70* *75*

Handwritten: *3* *4*

ПЬЕСА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО
Соч. 33а (1929)

Handwritten: *Andante* *Andante* *Andante*

Mässig ♩ = 120
cantabile

Handwritten: *p* *sf* *sf* *mf*

Handwritten: *1* *5*

Handwritten: *2341*

Dodekafoninė **forma** išsiskiria tuo, kad visi faktūros dariniai išvedami iš serijos, yra jos variantai ir giminingi vieni su kitais. Todėl pagrindinis **muzikinės minties plėtojimo būdas** – variacinis, t. y. **besiplėtojanti variacija** (*entwickelnde Variationen*). Taigi dodekafoninei formai iš vienos pusės būdinga pastovi serija, serijinė integracija, iš kitos – nuolatinis kitimas, atsinaujinimas, temos nekartojamumo principas, tematinų darinių kartojimo, repriziškumo vengimas. Pagrindiniai plėtojimo principai – variaciniai. Laisvame atonalume vyravo smulkios formos ir problemiškas buvo stambių formų kūrimas, o dodekafoninė technika garantavo ir stambių formų vientisumą.

Dodekafonistai grįžo prie klasikinių formų – 3 dalių, rondo, variacijų, sonatos formos, kanono, fugos ir kt. Schönbergas ir Bergas šias formas traktavo tradiciškai, t. y. kūrė temas, teminius kontrastus, temų perdirbimo padalas ir t. t. Jų formos yra didelės apimties. Kitu keliu ėjo Webernas. Jau pati jo serija apsiribojo minimaliu garsų, skirtingų intervalų skaičiumi.

Greta dodekafonijos egzistuoja ir **serijinė technika**, kuri nėra tapati dodekafonijai, nes serija grindžiama ne dvylika, o mažiau garsų. Serijinės technikos užuomazgų randame M. K. Čiurlionio kūrinuose, taip pat I. Stravinskis vartojo šešiagarses serijas, artimas diatonikai. Iš žymiausių dodekafonistų minėtini Eisleris, Stockhausenas, Dallapiccola, Nono, Křenekas, Boulezas.

Dodekafoninė technika neretai jungiama su tonalia organizacija, tokiu būdu niveliuojamas principinis prieštaravimas tarp dodekafonijos ir tonalumo. Be to, dodekafoninė technika neatima galimybės muzikoje išryškinti nacionalinius muzikos bruožus. Dodekafonijos vartojimo galimybės yra labai įvairios. Schönbergas rašė: „Tai, kas gali būti sukurta iš šių 12 tonų, priklauso nuo kompozitoriaus išradingumo. Kaip ir visada mene, viską nulemia ne medžiaga, o genijus“. Iš lietuvių kompozitorių pirmieji dodekafoniją pradėjo vartoti V. Barkauskas, B. Gorbulskis, L. Povilaitis, B. Kutavičius, E. Balsys, V. Montvila, bene nuosekliausiai vartoja O. Balakauskas.

[Serializmo technika](#) (plačiau nagrinėjama poskyryje 8. 1.) apima ir ritmiką, dinamiką, artikuliaciją, tembrus ir pan.

3. 3. Serijų darybos ypatumai A. Weberno kūryboje. Puantilistinė technika, simetrinės formos

Dodekafoninėje muzikoje susiformavo naujas faktūros tipas – **puantilizmas**. Jį vartojo A. Webernas. Įvairius muzikos kalbos parametrus (artikuliaciją, dinamiką, agogiką) jis pajungė muzikos „taškuotumui“ sukurti. Tačiau puantilizmo apraiškų yra ir aleatorinėje, sonoristinėje muzikoje. Serijinių organizacijos būdą Webernas išplėtė, registru, dinamikos, tembrų, artikuliacijos kontrastų pagalba pabrėžtinai išskirdamas kiekvieną garsą, izoliuodamas jį. Tačiau tik vėlyvojo Weberno kūryboje randamos serializmo t. y. įvairių muzikos kalbos parametrų serijų užuomazgos.

Muzikoje, kaip ir gamtoje, Webernas neleidžia sau gėrėtis pačiu sąskambiu, o būtinai siekia pateisinti [muzikinius prasminius ryšius](#).

Weberno serija apsiriboja minimaliu skirtingų intervalų skaičiumi. Jo **serijos** įdomios tuo, kad **dalinos į segmentus** (segmentinė dodekafonija). **Weberno serijos idėja – segmentų dalių atspindys** (pvz., trijų dalių atspindys op. 24, ketveriukių – op. 28, šešeriukių – op. 21, žr. Pvz. Nr. 9).

Pavyzdys Nr. 9

„Оркестровая пьеса №2“ (1913)
Александр Веберн

Prolog
Epilog

итонационный контраст:
серийный порядок нот

Формы клавы: $3+2\frac{1}{2}+3\frac{1}{2}$ 3 1

Такты: 3+2+3 3 1

наглядно демонстрирует итонационный строй музыки Веберна, по крайней мере последнего периода его творчества. Вот некоторые из серий Веберна:

ор. 18 №2 ор. 21 ор. 24 ор. 28 ор. 31

Итонационное содержание серии коренится прежде всего в ее интерваллике.

Веберновская идея состоит в создании максимально плотных связей внутри серии, для чего необходимы интервальные ограничения, внутреннее интервальное повторение.

Специфику итонационности веберновских серий составляет сочетание двух типов интервалов — малой секунды и терции (большой и малой). В итонационности серий можно увидеть, как в фокусе, портрет Веберна-композитора: самое острое в сочетании с самым мягким, нежным, притом без неоклассической оглядки на прежние структурные типы. Естественно, что итонационное содержание серий обеспечивает постоянное присутствие «Веберн-группы» 3.1 (типа $d-eis-h$). См., например, ор. 18 № 2, ор. 24 (см. пример 56), также ор. 29. Таким образом, серийная техника обеспечивает Веберну максимальную стилистическую чистоту и выровненность, а также предельную насыщенность необходимой ему итонационностью — и по горизонтали, и по вертикали, и в смешанном «диагональном» измерении.

Свойственная Веберну строгость структуры достигает своего наиболее полного выявления именно в серийных композициях. Выбор и изложение серийных форм уже в первой группе серийных сочинений начинают подчиняться конструктивному принципу (впервые в ор. 18 № 2, 1925). С Симфонии ор. 21 стройность серийной структуры сочинения становится одним из главнейших эстетических его компонентов, со своей стороны принося характер закона, правильности, непреложности.

Идея веберновской серии — взаимотражение частей сегментов (см., например, «тройки» в серии ор. 24, пример 56; «четверки» в ор. 28, «шестерки» в ор. 21, там же) — перекликается с другими аналогичными тенденциями уже в серийной структуре сочинения. Такова, например, тенденция к закреплению высот в определенных октавных регистрах, блестяще показанная в I части симфонии, где это приобретает характер воспроизведения гармонии классической сонатной формы. Аналогичные явления имеются в квартете ор. 28, в I части Трио ор. 20, т. 1—3 (см. 76, с. 61—72).

В особенности существенна для Веберна идея симметрии — наиболее последовательно выраженное стремление к максимально возможному взаимосоответствию и взаимотражению элементов структуры. Уже структура веберновской серии позволяет представить серию в виде кристаллообразной симметричной фигуры (см. пример 56).

Создавая Концерт ор. 24, Веберн сам начертил в эскизах (см. 133) латинское изречение, читаемое одинаково во всех направлениях¹:

¹ «Сестра Арено держит в деле колеса». Это изречение может иметь несколько вариантов перевода. Вот некоторые из них: «Сестра Арено держит трудом колеса [Фортуны]»; «Сестра Арено умернет трудом превратности [судьбы]» (перевод Р. Л. Поспеловой).

Simetrijos idėja esminga ir Koncerte op. 24 (žr. P vz. Nr. 10, 11, 9), Weberno serijos skyia į didesnes ar mažesnes dalis – į dvi (op. 21), tris (op. 28), šešias (op. 18 Nr. 2) dalis (žr. P vz. Nr. 9).

Pavyzdys Nr. 10

Nr. 19

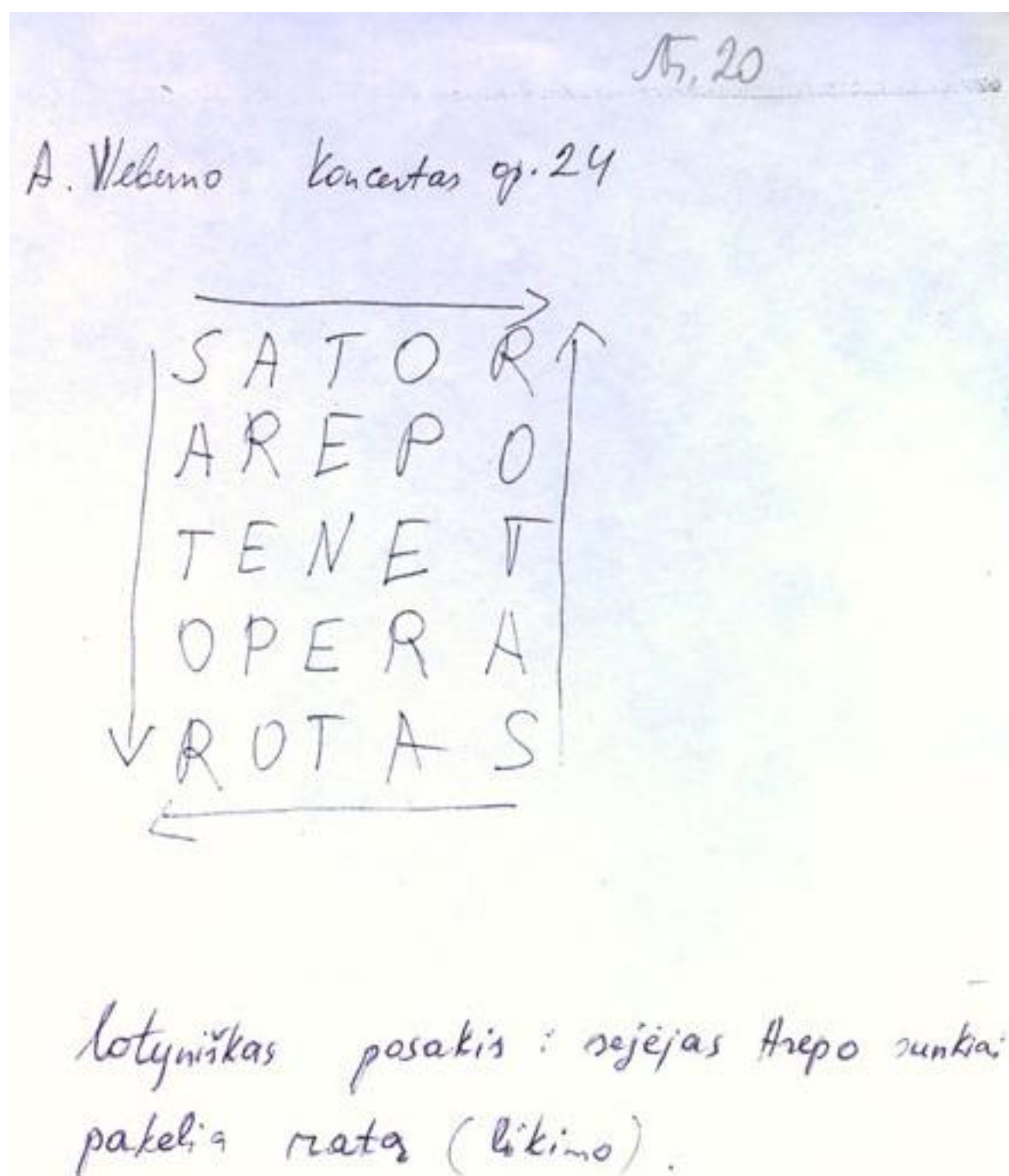
A. Webernas
Koncerto 9 instrumentams op. 24 (1934)

Serijos ritmetinė

	g	eis	
fis	es	a	e
h	d	gis	x
	b	e	

h b d es g fis gis efe cis g

Pavyzdys Nr. 11



Kartais segmentai tarpusavyje sudaro serijos variantų (I, R, IR) ryšį. Koncerto op. 24 serija sudaryta iš 4 segmentų, santykiaujančių, kaip O–IR–R–I (žr. privilegijuotų serijų pvz. 9, žr. Pvz. Nr. 12 ir Nr. 10, 11, 9).

Pavyzdys Nr. 12

9 Privilegiuotos serijos formos A? Webern'o koncertas 9 instrumentams op. 24

On $\frac{a}{b}$ $\frac{J^R}{b}$ $\frac{R}{c}$ $\frac{d}{d}$

Re $\frac{b}{b}$ $\frac{a}{a}$ $\frac{d}{d}$ $\frac{c}{c}$

RI $\frac{c}{c}$ $\frac{d}{d}$ $\frac{a}{a}$ $\frac{b}{b}$

J $\frac{d}{d}$ $\frac{c}{c}$ $\frac{b}{b}$ $\frac{a}{a}$

10 Pagrindinės serijos formos kvartinė mutacija

3 $\frac{b}{b}$ $\frac{a}{a}$ $\frac{d}{d}$ $\frac{c}{c}$

2 $\frac{b}{b}$ $\frac{a}{a}$ $\frac{d}{d}$ $\frac{c}{c}$

1 $\frac{b}{b}$ $\frac{a}{a}$ $\frac{d}{d}$ $\frac{c}{c}$

Pagrindinė serijos forma:

Kvartinė mutacija

11 $\frac{b}{b}$ $\frac{a}{a}$ $\frac{d}{d}$ $\frac{c}{c}$

12

Serija 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

I permutacija: 1 3 2 5 4 7 6 9 8 11 10 12

II permutacija: 3 1 5 2 7 4 9 6 11 8 12 10

III permutacija: 3 5 1 7 2 9 4 11 6 12 8 10

123, 132, 231, 213, 312, 321



[A. Webernas. Koncertas 9 instrumentams op. 24](#)

Weberno serijos ypatumai pasireiškė intervalikoje. Jis siekė sukurti maksimalius ryšius serijos viduje, o tam būtinas intervalinis ribotumas, vidinis intervalinis pasikartojimas. Weberno serijų specifika reiškiasi sekundės ir tercijos (didžiosios ir mažosios) seka. Serijų intonacijoje galime koncentruotai pamatyti kompozitoriaus portretą: paties aštriausio sąskambio derinimą su švelniais. Būdinga garsų *d–cis–b* seka; pvz. op. 18, Nr. 2, op. 24, op. 21 (žr. Pvz. Nr. 9). Pvz., Variacijų orkestrui op. 30 seriją sudaro tik mažoji sekundė ir mažoji tercija. **Variacijose op. 27** fortepijonui serija taip pat dalinasi į segmentus a, b, c, d (žr. Pvz. Nr. 13);

Pavyzdys Nr. 13

SEKŪJA:

ВАРИАЦИИ
(1936)
I

А. ВЕБЕРН. Соч. 27
(1883—1945)

Sehr mäßig $\text{♩} = \text{ca } 40$

Piano

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

pp

dim.

rit.

pp

1) Весама умеренно

Listonos TSR Vok.



A. Webernas. Variacijos fortepijonui op. 27

Pirmieji du taktai ratu išdėstomas originalas, o nuo antrojo takto vidurio – retrogradas (atskiruose balsuose). Taigi maksimalus stilistiškas švarumas. Įdomus Weberno pateikiamos interpretacijos niuansuotės pvz. pagal H. Krones pranešimą (žr. P.vz. Nr. 14) A. Weberno kompozicinius principus kūrybiškai transformavo O. Balakauskas.

Pavyzdys Nr. 14

Weberno asmenyje susiduriame su iki tol nežinoma muzikinės minties koncentracija. Serijinė technika atsikratė bet kokio balasto, ryškiau atsiskleidė Weberno nei Schönbergo kūryboje. Webernas minties svorį nuo **teminių-harmoninių dramaturgijos aspektų perkėlė į serijinius-struktūrinius**, o tai muzikos turiniui suteikia visai naują kokybę. Iš čia išplaukia ir jo serijinės technikos ypatumai: **maksimalus serijinės organizacijos griežtumas**, jos sutvarkymas laike ir erdvėje, polinkis į **serializmą** (registru, ritmo, dinamikos, artikuliacijos).

Weberno muzikoje, kaip minėjome, susiformavo naujas faktūros tipas – **puantilizmas**. Kompozitorius kiekvienam garsui suteikė savarankišką prasmę – garsas tampa struktūriniu vienetu, kaip anksčiau motyvas, frazė. Puantilizmas jo kūrinuose sudaro ypatingą efektą – **faktūros stereofoniškumą** – garsų išdėstymą į gylį ir plotį. Puantilizmas – „taškuotumas“, judėjimas atskirais garsais, kai visas audinys sudarytas iš taškų, bet tai nereiškia vieno tipo ekspresijos, ji būna įvairi. Weberno puantilismo ištakos dvejopos:

+
Моё доверие Кристине
СИМФОНІЯ *
Т. 21

ORCHESTRA

Clarineto (C)
Clarineto basso (C)
2 Corni (C)
Arpa
Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli

Durata: 10'

Моё доверие Кристине
СИМФОНІЯ *
Соп. 21

№. 23



[A. Webern. Simfonija op. 21](#)

XX a. pradžioje ši sistema toliausiai nuėjo atskiro laipsnio, garso išlaisvinimo, savarankiškumo srityje. Laipsnių ir garsų savarankiškumas realizuojamas iškeliant pustonio intonacijos svarbą. Todėl Weberno intonavimo pagrindas vadinamas **hemitonika** (hemitoninės – tai dermės, turinčios pustonių). Pagrindinė estetiškai Weberno harmonijos savybė – paradoksaliai kraštutinio aštrumo ir švelnumo derinys. Organiškai vieninga horizontalė, vertikalė ir weberniškoji gilioji „diagonalė“. Diatonikos ir chromatikos sintezė pateikia absoliučią garsų ir laipsnių lygybės kokybę. Diatonika ar chromatika praktiškai neturi galimybės specifiškai pasireikšti ir teisingas garsų užrašymas tampa neįmanomas (diezas ar bemolis – jokio skirtumo nėra), nes **svarbiausia – intervalų ir jų kombinacijų skambėjimo savitumas**. Jis sudaro pagrindinę garsinės struktūros estetikos sąlygą. Weberno kūriniai – tai absoliutaus disonanso muzika – ir horizontalėje, ir vertikalėje. Kai liko tik disonansai, rezultatas buvo pasiektas netikėtai – disonansiškumas dingo apskritai; atsirado lyg sonansai, nei *di*, nei *kon*. XIX–XX a. europinės harmonijos evoliucija susijusi su konsonuojančių harmonijų pakeitimu į disonuojančias ir tai Weberno muzikoje labai ryšku.

Bendriausias Weberno stiliaus bruožas – **formos aforistiškumas**, išraiškos lakoniškumas.

Instrumentinėje muzikoje (nuo op. 5 iki op. 11) kompozitorius kūrė ypatingos trukmės formas. Kai kurios jų dalys tik 9–11 taktų, o orkestrinėje pjesėje op. 10 Nr. 4 – 6 taktai. Visuose kūrinuose vyrauja vieninga pustonių chromatikos sistema. Veidrodinė simetrija – pagrindinė universalios garsinio vienalytiškumo organizavimo forma. Giluminis išmatavimas, kai garsiniai planai tarsi išdėstomi vienas už kito ir yra logiškai susiję su Weberno kūrinių „suspaudimu“ laike, tembriniu polichromiškumu. Vėlyvajam Webernui būdingas dar didesnis struktūrų universalumas, polinkis į serializmą. Webernui labiausiai tipiška „plėtojama variacija“.

Klasikinės formos esmė – besiformuojanti, procesinė būtis, o Weberno – įvykusi būtis. Klasikinio laiko simbolis – tapsmo procesas, veberniškojo – įvykusio stebėjimas. Klasikinis kūrinys baigiasi ten, kur baigiasi tapsmo procesas, veberniškas ten, kur baigėsi jos vidinių dėsnių sąlygotas struktūros plėtojimas. Klasikinį judėjimą galime apibūdinti kaip judėjimą spirale, o Weberno – ratu. Klasikinės formos patosas – plėtojimo dialektika, Weberno – įgyta išmintis. Klasikinės formos simbolis – sonata, Weberno – **kanonas**, kaip griežtai organizuoto judėjimo dėsningumas. Formos pagrindą sudaro **simetrijos principas**, motyvų sluoksnis, tarp kurių susiklosto gana aiški priklausomybė, analogiška santykiui *proposta – risposta* (vedmuo – sekmuo), kiti motyvai su pagrindiniais sudaro įvairių santykių, bet yra antrame plane.

Weberno ortodoksinėje dodekafonijoje svarbi kanono forma. Dodekafonija perėmė senosios Nyderlandų XIV–XVI a. muzikos polifonijos ypatybes. Perimti serijos variantai (I, R, IR), iš dalies daugiabalsės polifonijos formos. Serija realizuojama horizontaliai, skirtinguose balsuose dėstant skirtingus jos variantus ar transpozicijas. Gaunami savotiški kanonai. Jie įdomūs keliais aspektais:

- 1) kanonai sudaromi iš skirtingų serijos formų (O; I; R; RI) ar jos transpozicijų,
 - 2) serijinė organizacija kanone atskiriama nuo ritminės organizacijos ir registrų, t. y., kai ritmo ir realaus garso aukštumo atžvilgiu kanonas nesusidaro,
 - 3) kanonai dažnai būna dvigubi, trigubi,
 - 4) kanono balsai dažnai neturi pastovaus tembro, seriją paeiliui atlieka 3–4 skirtingi instrumentai.
- Klausia tai, kaip ir XIV–XVI a. polifoninės formos, suvokti sunku

Kanonas – pagrindinė **simfonijos op. 21** klarnetui, bosiniam klarnetui, dviem valtornom, arfai ir styginiams forma (serija, žr. Pvz. Nr. 17, 18, 19).

Simfonija op. 21 (1927–1928). Tai pirmasis dodekafoninis kūrinys, parašytas orkestrui. Dvi jo dalys trunka vos 9 minutes. Orkestro sudėtis taip pat netipiška. Be to, vienu metu skambančių daugiau nei 4 instrumentų neišgirsime: faktūra labai skaidri, tarsi permatoma.

I simfonijos dalis – dvigubas vėžinis keturbalsis kanonas: vienu metu persipindami skamba keturi skirtingi serijos pavidalai (originalusis, originalaus pavidalo transpozicija nuo „cis“, inversija ir inversijos transpozicija nuo „fis“). Serijų garsai yra išdėliojami po skirtingų instrumentų partijas, tad kiekvienas garsas yra išgaunamas vis kitokiu tembru: šis reiškinys, kaip minėjome, vadinamas *Klangfarbenmelodie* („skambėjimo spalvų melodija“). Natūralu, jog tokiu būdu dar sunkiau sekti taip išsklaidytų serijos garsų pasirodymo eigą.

Pavyzdys Nr. 19

„Оркестровая пьеса №1“ (1913)
кларнет

наглядно демонстрирует интонационный строй музыки Веберна, по крайней мере последнего периода его творчества. Вот некоторые из серий Веберна:

Интонационное содержание серии коренится прежде всего в ее интерваллике.

Веберновская идея состоит в создании максимально плотных связей внутри серии, для чего необходимы интервальное ограничение, внутреннее интервальное повторение.

270

Специфику интонационности веберновских серий составляет сочетание двух типов интерваллов — малой секунды и терции (большой и малой). В интонационности серий можно увидеть, как в фокусе, портрет Веберна-композитора: самое острое в сочетании с самым мягким, нежным, притом без неоклассической оглядки на прежние структурные типы. Естественно, что интонационное содержание серий обеспечивает постоянное присутствие «Вебер-группы» 3.1 (типа $d-cis-b$). См., например, ор. 18 № 2, ор. 24 (см. пример 56). Таким образом, серийная техника обеспечивает Веберну максимальную стилистическую чистоту и выровненность, а также предельную насыщенность необходимой ему интонационностью — и по горизонтали, и по вертикали, и в смешанном «диагональном» измерении.

Свойственная Веберну строгость структуры достигает своего наиболее полного выявления именно в серийных композициях. Выбор и изложение серийных форм уже в первой группе серийных сочинений начинают подчиняться конструктивному принципу (впервые в ор. 18 № 2, 1925). С Симфонии ор. 21 стройность серийной структуры сочинения становится одним из главнейших эстетических его компонентов, со своей стороны принося характер закона, правильности, непреложности.

Идея веберновской серии — взаимотражение частей сегментов (см., например, «тройки» в серии ор. 24, пример 56; «четверки» в ор. 28, «шестерки» в ор. 21, там же) — перекликается с другими аналогичными тенденциями уже в серийной структуре сочинения. Такова, например, тенденция к закреплению высот в I части симфонии, где это приобретает характер воспроизведения гармонии классической сонатной формы. Аналогичные явления имеются в квартете ор. 28, в I части Трио ор. 20, т. 1—3 (см. 76, с. 61—72).

В особенности существенна для Веберна идея симметрии — наиболее последовательно выраженное стремление к максимально возможному взаимосоответствию и взаимотражению элементов структуры. Уже структура веберновской серии позволяет представить серию в виде кристаллообразной симметричной фигуры (см. пример 56).

Создавая Концерт ор. 24, Веберн сам начертал в эскизах (см. 133) латинское изречение, читаемое одинаково во всех направлениях¹:

¹ «Сетель Арено держит в деле колеса». Это изречение может иметь несколько вариантов перевода. Вот некоторые из них: «Сетель Арено держит трудом колеса [фортуны]»; «Сетель Арено умрет трудом изобретения [судьбы]» (перевод Р. Л. Поспеловой).

Keturbalsis dvigubas kanonas čia išlaikytas nuosekliai. Tai veidrodinis, inversinis kanonas. Formos ašį nurodė pats Webernas. Tai – 34, 35 dvitaktis, atskirtas nuo kitų taktų fermatomis (lyginti taktus: 36-33, 38-31, 39-30, 40-29; žr. Pvz. Nr. 20, 21)

Pavyzdys Nr. 20

[illegible]

This page of musical notation is a score for a piano piece, likely from a 20th-century repertoire given the use of dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The score is written for multiple staves, with some staves containing complex melodic lines and others providing harmonic support. Key features include:

- Dynamic Markings:** Frequent use of *pp* and *p* throughout the piece.
- Tempo and Performance Instructions:** Markings such as "a tempo" and "con sord." (con sordina) are present, indicating changes in the piece's character.
- Complex Melodic Lines:** The upper staves feature intricate, flowing melodic passages with many beamed notes and slurs.
- Harmonic Support:** The lower staves provide a harmonic foundation with sustained notes and moving lines.
- Rehearsal Marks:** Numbers in circles (e.g., 17, 23, 31, 35, 39, 43, 47, 51, 55, 59, 63, 67, 71, 75, 79, 83, 87, 91, 95, 99) are placed at the beginning of sections, likely for rehearsal purposes.

Pavyzdys Nr. 21

The image displays two pages of musical notation, numbered 120 and 121. Each page contains multiple staves of music, likely for a piano or similar instrument. The notation is highly complex, featuring numerous notes, rests, and dynamic markings (such as *pp*, *p*, *f*, *fff*). The music is written in a style characteristic of 20th-century serialism, with a focus on melodic lines and rhythmic patterns. The pages are arranged side-by-side, showing a continuous sequence of musical notation.

Iškyla pagrindinis Weberno serijinės technikos principas – serijos simetrija ir jos kartojimai. Šiuo atveju kartojimas toks tikslus, kaip veidrodžio atspindys.

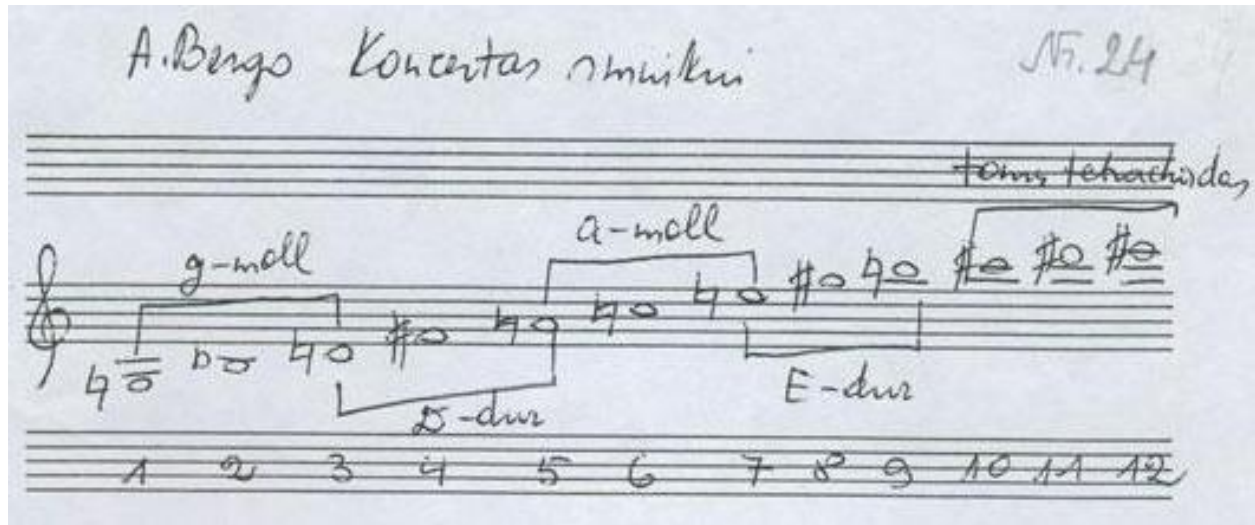
Taigi Weberno muzika pasižymi aforistiškumu. Jis laikėsi ortodoksinės dodekafonijos taisyklių, skirtingai nuo Bergo, kuris dodekafoniją traktavo laisvai, jungė su tonalumu, klasikinėmis formomis. Tačiau Weberno muzikos [interpretacija](#) turėtų būti ekspresionistiška, jausminga.

3. 4. Dodekafonijos ir tradiciskųjų kompozicinių metodų sintezė A. Bergo kūryboje

Albano Bergo dodekafoninė technika pasižymi tuo, kad daugiau ar mažiau slepia tonalų pagrindą. Kalbame ne apie dvylikagarses serijas, o apie dvylikatones temas. Garsaeiliai-temos yra tonaliai nuspelvinti (žr. Pvz. Nr. 22). Periodiškai (nors tik užuominomis) primenama tonacija – svarbus formą sudarantis principas. Čia daug ką lemia didesnis ar mažesnis tonalumo pojūčio ryškumas. Vyrauja variacinis plėtojimas, sudėtingas, polifoninis balsų supynimas. Bergas grįžo prie ikiklasikinio instrumentinio stiliaus principų – koncertuojančių instrumentų varžybų, pvz., „Kamerinis koncertas“ fortepijonui, smuikui ir 13 pučiamųjų (1925), kuriame varžosi smuikas ir fortepijonas. Būdingas laisvas koncertiškumas, svarbus ekspresyvusis pradai. Jis pasireiškia turtingais mikrokontrastais, jų plėtote.

Romantinė ekspresija derinama su laisvu senųjų meistrų koncertiškumu. Reljefiško tematizmo išlaikymas ir tonalumo aliuzijos padarė įmanomą organišką J. S. Bacho choralo įvedimą į Koncertą smuikui II dalį.

Pavyzdys Nr. 22



Analizuojant **Bergo koncertą smuikui** svarstomi kelios problemos: 1) dodekafonijos ir klasikinio tonalumo santykis harmonijos organizavime, 2) serijinės ir teminės formos organizavimo santykis. Kaip žinia, charakteringas griežtos dodekafoninės sistemos bruožas – serija neturi sukelti tonalių asociacijų. Ši savybė koncerte ignoruojama. Pirmieji devyni serijos garsai išdėstyti didžiosiomis ir mažosiomis tercijomis (žr. Pvz. Nr. 22).

Tokia intervalinė seka sudaro prielaidas skambėti mažoriniams ir minoriniams trigarsiams, kurie gali perimti ir tonikos vaidmenį. Bergas koncerte vartojo minorinius, padidintus, mažorinius trigarsius. Iš septakordų didžiausią dėmesį skyrė didžiajam minoriniam, kuris yra serijos pradžioje (1–4 garsai). Introdukciroje, įžanginėje, bet ne ekspozicinėje pagal prasmę formoje, dar neįtvirtinamas nė vienas iš trigarsių, bet svarbiausias trigarsio elementas – kvinta jau įkyriai kartojamas (žr. Pvz. Nr. 23, 24).

Pavyzdys Nr. 23

дения и приносит лишь побочные, доиспытанные приросты.

Как мы видим, тематизм концерта радиоориентен и даже разностилей. Для преодоления тематической нестыковки и установления художественного единства необходимо создать прочные интонационные связи. Требуемого тематического родства Берг с успехом добивается благодаря принципу серийности.

Проследим превращения серии во всех темах Концерта; начнем с анализа самой серии.

Серия в виде одnogолосной мелодии у солирующей скрипки появляется в начале Прелюдии (1а). После двенадцатого звука серии, скачком на диск с линным октавы вниз даются два прибавленных звука *e* и *es* (*es*, в котором мы уже говорили). Так строится тема Прелюдии, становящаяся в дальнейшем лейттемой всего концерта:



В серии (первые 12 звуков лейттемы) различны два контрастных элемента: 1) ряд малых и больших терций, 2) целотоновый тетрачорд, «хвост» серии.

Через несколько тактов Прелюдии, также и в партии солирующей скрипки, проходит точная инверсия серии:



Эти два варианта серии (без участия ракоходных) становятся материалом для всех остальных собственных тем Берга.

348

В Интродукции, где лейттема только подготавливается, намечается, серия дана еще не в окончательном, полном своем виде, а лишь отдельными разрозненными элементами. Начальные квинтовые пассажи скрипки и арфы основываются последовательно на 1, 3, 5, 7 звуках серии, затем на 2, 4, 6, 8, а после этого на 9, 10, 11, 12. При этом комплексы из выборочных звуков серии свободно транспонируются от *b*, *g*, *c*, *a*:



Подтематическое значение приобретают и наступательные такты Прелюдии, предшествующие лейттеме. Серия, взятая здесь в основной высотной позиции — от *c* — свернута в аккорды:



В каждой из характерных тем Скерцо (1б) используется додекафонная серия, но в разных высотных позициях и в различных комбинациях по вертикали и горизонтали. В теме *scherzando* серия от ноты *d* и ее инверсия от *a* принимает вид двухголосия с аккомпанементом:

349

3

КОНЦЕРТ

I

А. БЕРГ

Andante (♩ = 56)

Violino

Introduktion (10 Takte)

pp

Piano

(Kl Hfe)

pp

poco cresc

(Bskl)

p

mp

5

mf

un poco rit

molto riten

dimin, aber deutlich kadenzieren

10

mf

dimin

mp

2/4

2 Берг

6538

„Derinantys“ įžanginiai kvintiniai pasažai „derina“ ir pagrindinę kūrinio tonaciją *B-dur*, ir pradinę serijos tonaciją *g-moll* (kuri yra I dalies tonacija) bei serijos charakterį, nes jau pirmas kvintinis pasažas susideda iš 1, 3, 5, 7 serijos garsų (žr. pvz., 23, 25).



[A. Bergas. Koncertas smuikui I d.](#)

Pavyzdys Nr. 25

4

a tempo

(Br Fag)

2/4 *pp*

pp, ma espr

15 (Hr) *dolce*

m. d.

p espr (KBS Solo)

rall

20 *p, ma molto espr*

(Bkl)

a tempo

pp

25 (Sax) *pp dolce*

(Vlo) *p espr*

delicato

p

30 (Kl) *pp*

p delicato

ppp dolciss

(Vlo Fag)

6528

Kompozitorius pats koncerto formą aprašė tokiu būdu: „Koncertas dviejų dalių, susidedančių iš kelių padalų: I dalis – a) *Andante (Preludium)*, b) *Allegretto (Scherzo)*; II dalis – a) *Allegro (Cadenza)*, b) *Adagio (Chorale Variations)* “. Preliudas grindžiamas pagrindine leittema, kuri pasirodo 15 takte. Skerco turi liaudišką pobūdį, jo temos valso, ländlerio pobūdžio. Epizodas *come una pastorale* harmonizuota austrų liaudies daina. Kontrastinga jau kita tema – *ritmico*. II dalies kadencijoje skambėjusios temos supinamos. Joje nėra tonalios atramos. Choralinės variacijos grindžiamos Bacho choralo apie amžinybę pagrindu. Choralas skamba vienbalsis (136 taktas) ir Bacho harmonizuotas (142 taktas, *religioso*).

Koncentruotos tonalios priemonės veikia pačiose trumpiausiose atkarpose, o jei tonacijos įtaka pasirodo ilgesnė, tai tonalumo priemonės – silpnos, išretintos. Tonalumo veikimo sfera ribota, vyrauja dodekafoniniai-serijiniai principai. Neserijiniai – tai tik J. S. Bacho choralas ir epizodas *come una pastorale*. Tonalumas reiškiasi ir kaip temos individualizacijos priemonė.

Koncerto smuikui temos nevienodos pagal savo vaidmenį kūrinyje. Viena grupė – temos, kaip įprasta, turinčios išraiškingą ir konstruktyvią prasmę. Kita grupė – temos, kurios, be šio vaidmens, turi ir papildomą, vaizdingą asociatyvų „krūvį“, itin svarbų reikšmingiausių vaizdinių konkretumui (pvz. Bacho choralo tema, susijusi su amžinybe, Skerco – su gyvenimiškais džiaugsmiais). Serijiškumas čia suteikia vietos net liaudies temoms, taip pat apima ir tonalumo elementus.

Siekiant išvengti temų margumo, būtini glaudūs teminiai ryšiai. Teminio vieningumo Bergas pasiekė naudodamas serijiškumo principą. Serijinė technika sėkmingai sprendžia intonacinio kūrinio vieningumo problemą. Serijinis principas dera su aiškiai išreikštos teminės kompozicijos principu. Koncerto analizė rodo, kad dodekafoninis-serijinis metodas remiasi praeities patirtimi ir tradicija – tai teminė kompozicija, tradicinės formos (gal tik išskyrus sonatos formą). Plačiai vartojamos paprastos ir sudėtinės trijų dalių formos – I a dalyje *Andante* po 10 taktų introdukcijos seka paprasta 3 dalių forma su repriza (*Tempo I*). I b dalyje *Allegretto*, kuri prasideda 84 takte – sudėtinė 3 dalių forma su dviem trio, einančiais vienas paskui kitą ir t. t.

Bergo koncerto smuikui tonaliųjų atramų schema: Preliudas – *B-dur, g-moll*; Leittema – *g-moll*; *Allegretto* pradžia *d-moll*, vėliau *g-moll*; IIa–Kadencijos dalies pabaigoje vargonų punktas *f*.

Schema Nr. 1

A		B		A	
I a		I b		II a	
				II b	
taktas15					
<i>Andante</i>					
Preljudas	Leittema	<i>Allegretto</i>		choralas	coda
<i>Adagio</i>					
<i>B-dur, g-moll</i>	<i>g-moll</i>	<i>d-moll, g-moll</i> varg. punkt.-f		<i>B-dur</i>	<i>B-dur</i>

Allegretto pradžia (I b dalies) prasideda trigarsiu *d-moll*. Formos aiškumą, be harmonijos, kuria šokinis ritmas, su charakteringais atraminiais akcentais bosc. Formos padalos dažnai baigiamos mažoriniais trigarsiais. Tonalūs akordai neturi klasikinių funkcinų santykių (D–T, S–T, DD–D). Tonalūs akordai iškyla pavieniui ir negretinami su jiems panašiais. Bet ir tais retais atvejais, kai jie greta, jų tarpusavio santykis nenusakomas klasikiniiais funkciniais ryšiais. Pvz., du pirmieji į leittemą akordai (žr. Pvz. Nr. 25). Tai lyg T–D6 *g-moll* tonacijoje, bet tolesnė muzikinės minties eiga to

nepatvirtina. Tonalumas ypač ryškus dalių pabaigose, ypač II dalies pabaigoje. I dalies pabaiga – 9 taktai *g-moll* (žr. Pvz. Nr. 26).

Pavyzdys Nr. 26

24

p

mf

(Trp)

ff

sf

250

sf

srherzando

(Hr)

molto

ff

poco

255

f

mp

mp

6535

II a dalies pabaigoje – bose *f*. Nors jo fone skamba netonali harmonija, bet toks vargonų punktas prilyginamas klasikiniam D preiktui pagal sekantį *B-dur* (Choralo epizodas). II a dalies vargonų punktas garso *f* trunka 39 taktus, nuo 97 iki 136 (žr. pvz., Nr. 27).



[A. Bergas. Koncerto smuikui II d. pabaiga. Choralo epizodas](#)

Pavyzdys Nr. 27

pizz. arco *gliss.* pizz. arco *gliss.* pizz. arco *gliss.* *loco* *f*

110 *begleitend* *(mf) e poco a poco cresc.*

f *p, ma marcato fp* *p poco*

mp fp mf mf *poco cresc.*

6538

I. Stravinskis rašė: „Intervalai mano serijose tonalios prigimties; aš kuriu vertikaliai ir tai bent jau viena prasme reiškia, kad aš kuriu tonaliai“.

Čia kalbama apie serijiškumą tonalumo sąlygomis. Bergo kūryboje kalbame apie tonalumo elementus serijiškumo sąlygomis.

3. 5. Apibendrinimas

Atonaliosios ekspresionistinės muzikos ypatybės, išryškėję dėsningumai sudarė prielaidas dodekafonijai atsirasti. Tai – pastovaus tonikos centro nebuvimas, dvylikalaipsnė sistema, kaip totalios chromatizacijos išdava, visų garsų lygiateisiškumas, komplementarumo principas, intonacinis, intervalinis visos faktūros vientisumo siekimas. **Atonalumas** – tai sąmoningas kūrinio tonacinio centro atsisakymas, tai tokia muzikos garsų aukščio organizacija, kurioje nėra išskiriama jokia pastovi tonika – garso, akordo ar motyvo pavidalu. Atonalios muzikos pagrindas – chromatinė gama, t. y. 12 tonų (laipsnių) skalė, kurioje visi 12 tonų yra savarankiški ir nepriklausomi vienas nuo kito. Išnyksta bet kokie klasikinės harmonijos pėdsakai, dominuoja aštrūs disonansiniai akordai. Harmonijoje ir melodijoje išryškėja komplementarumo (papildymo) principas – svarbus atonalios muzikos dėsningumas. **Komplementarumo principą** suformuoja vengimas kartoti tonus, vengimas bet kokio pastovumo. Todėl einantys vienas po kito akordai ar kartu su melodija skambantys kiti faktūros balsai sudaromi taip, kad savo garsine sudėtimi papildytų vieni kitus. **Vyksta horizontalės ir vertikalės integracija**, t. y. toks principas, kai ta pačia intervaline struktūra siekiama pagrįsti ir melodiką, ir akordiką. Teminę reikšmę turinti intervalinė struktūra šiuo atveju persmelkia visas faktūros balsų melodines linijas, ir akordiką.

Dodekafonija laikoma kompoziciniu metodu, technika, kuri turėjo pakeisti tonalaus mąstymo logiką, įtvirtinti naujus kūrybos principus, griežtas taisykles. Tačiau paradoksaliu būdu serijiškumas nepaneigia tonalumo ir atvirkščiai. Kūrybinė praktika rodo, kad serijiškumas ir tonalumas bei diatonika nėra priešingi vienas kitam. Dodekafonija – tai viena galimų garsinio mąstymo formų. Ankstesnės garsinio mąstymo formos – centralizuota funkcinė sistema (mažoras, minoras), išsikerojusi chromatika ir kt. – buvo meniniai atradimai, kurie žymiai vėliau buvo įsąmoninti teoriškai. O dodekafonija – išrasta, sugalvota loginiu keliu, bet organiškai prigijusi kūrybinėje praktikoje. Dodekafonijoje vartojami keturi **serijos variantai, keturios serijos formos**: **O** t.y. **originalas** (*originalis*) arba **P** (*lot. primus*, pradinė forma), **I** t.y. **inversija** (*inversus*) arba veidrodinis serijos variantas, **R** t.y. **retrogradas** (*retroversus*) arba vėžinis variantas, **RI** t. y. **retrogrado inversija**. Be to, serija ir jos variantai turi po 12 transpozicijų, t. y. serija gali būti pradedama nuo kiekvieno iš 12 chromatinių garsaeilio tonų. Taigi iš vienos serijos galima gauti net 48 serijos pavidalus. Tokiu būdu sudaromas **serijos transpozicijų kvadratas**. Serijoje registras nenurodomas. Įvairių operacijų su serijomis kiekybę padidino nauji konstruktyvūs procesai: **mutacijų, permutacijų, rotacijų, kontrrotacijų, interpoliacijų**. Šios išvestinės serijos formos vartojamos rečiau, nes praktiškai praranda intonacinį ryšį su pradine serija.

Griežtoji dodekafonija dar vadinama **ortodoksine**. Ortodoksinės dodekafonijos serija neturėjo būti chromatinė gama ar kvartų–kvintų ratas. Būtina vengti melodinių slinkčių, kurios sudarytų tercinius sąsambius, vengti diatoninio garsaeilio atkarpų, oktavinio dubliavimo. **Horizontalios dodekafonijos** serija ištiesai pateikiama viename balse. Kitas balsas ar balsai grindžiami serijos transpozicija arba kitu serijos variantu. Tuo atveju, kai vartojamas tas pats serijos pavidalas, jis pateikiamas skirtingu ritiniu piešiniu (laisva kanono forma, „polifoninė dodekafonija“). **Vertikalios dodekafonijos** serijos garsai išdėstomi iš karto per visus balsus vertikaliai – melodijoje skambantį garsą tuo pačiu metu papildo kiti akorduose skambantys serijos garsai („homofoninė dodekafonija“). **Segmentinė dodekafonija** – tai tokia,

kuriojėgarsų grupės išdėstomos pagal kurį nors intervalinį principą. Serijos segmentai išdėstomi skirtinguose 2, 3 balsuose. Serijos formos R, I, RI, sudarytos perstatant nesikeičiančias, iš kelių tonų sudarytas grupes (pvz. trijų tonų, kurių tarpusavio santykis gali būti kaip pagrindinių serijos formų), į kurias buvo suskaidytas originalas vadinamos **privilegiuotomis**.

Serija užtikrina visų garsų lygiateisiškumą, garantuoja tonalią ir monoteminę viso muzikinio audinio integraciją, sąveiką. Būtent integracijos momentas, **iškylant serijos reikšmingumui**, buvo pats vertingiausias Schönbergo sukurtame metode. Dodekafoninė **forma** išsiskiria tuo, kad visi faktūros dariniai išvedami iš serijos, yra jos variantai ir giminingi vieni su kitais. Todėl pagrindinis **muzikinės minties plėtojimo būdas** – variacinis, t. y. **besiplėtojanti variacija** (*entwickelnde Variationen*). Dodekafoninei formai iš vienos pusės būdinga pastovi serija, serijinė integracija, iš kitos – nuolatinis kitimas, tematizmo atsinaujinimas, temos nekartojamumo principas. **Serijinė technika** grindžiama ne dvylika, o mažiau garsų. Tuo tarpu **serializmas** (totali serijinė muzika) įtraukia registrų, ritmo, dinamikos, artikuliacijos, agogikos serijas.

Dodekafoninėje muzikoje susiformavo naujas faktūros tipas – **puantilizmas**. Jį vartojo A. Webernas. Weberno serija apsiriboja minimaliu skirtingų intervalų skaičiumi. Jo **serijos** įdomios tuo, kad **dalinamos į segmentus** (segmentinė dodekafonija), kurie kartais tarpusavyje santykiauja, kaip skirtingi serijos variantai (privilegiuotos serijos). **Weberno serijos idėja – segmentų dalių atspindys, jų simetrija**. Webernas minties svorį nuo **teminių-harmoninių dramaturgijos aspektų perkėlė į serijinius-struktūrinius, o tai muzikos turiniui suteikia visai naują kokybę**. Iš čia išplaukia ir jo **serijinės technikos ypatumai: maksimalus serijinės organizacijos griežtumas, jos sutvarkymas laike ir erdvėje, polinkis į serializmą (registrų, ritmo, dinamikos, artikuliacijos serijos)**. Kompozitorius kiekvienam garsui suteikė savarankišką prasmę – garsas tampa struktūriniu vienetu, kaip anksčiau motyvas, frazė. Puantilizmas jo kūrinuose sudaro ypatingą efektą – faktūros stereofoniškumą – garsų išdėstymą į gylį ir plotį. **Puantilizmas – „taškuotumas“**, judėjimas atskirais garsais, kai visas audinys sudarytas iš taškų, bet tai nereiškia vieno tipo ekspresijos, ji būna įvairi. Bendriausias Weberno stiliaus bruožas – **formos aforistiškumas**, išraiškos lakoniškumas. Weberno ortodoksinėje dodekafonijoje svarbi **kanono forma** kaip griežtai organizuoto judėjimo dėsningumas. Formos pagrindą sudaro **simetrijos principas**, motyvų sluoksnis, tarp kurių susiklosto gana aiški priklausomybė, analogiška santykiui *proposta – risposta*.

A. Bergo dodekafoninė technika pasižymi tuo, kad daugiau ar mažiau slepia savyje tonalų pagrindą. Analizuodami jo kūrybą kalbame ne apie dvylikagarses serijas, o apie dvylikatones temas. Garsaičiai-temos yra tonaliai nuspaldinti. Periodiškai (nors tik užuominomis) primenama tonacija – svarbus formą sudarantis principas. Bergo kūryboje tonalumo elementai naudojami serijškumo sąlygomis. Analizuojant Bergo koncertą smuikuisvarstomos kelios problemos: 1) **dodekafonijos ir klasikinio tonalumo santykis** harmonijos organizavime, 2) **serijinės ir teminės formos organizavimo santykis**. Reljefiško tematizmo išlaikymas ir tonalumo aliuzijos padarė įmanomą organišką J. S. Bacho choralo įvedimą į Koncertą smuikui.

3. 6. Klausimai žinioms pasitikrinti



[1. Klausimas žinioms pasitikrinti](#)



[2. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[3. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[4. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[5. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[6. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[7. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[8. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[9. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[10. Klausimas žinioms patikrinti](#)

4. Modalinės technikos raida. Polidermiškumas

Potemės. Neofolklorizmas: folkloro traktuotės ypatybės XX a. kompozitorių kūryboje. Universalių

ir nacionalinių vertybių sąveika. B. Bartoko specifinė derminė-intonacinė muzikos kalbos prigimtis. Archaiškų folkloro elementų ir avangardo priemonių sąveika. Polidermiška, komplementari 12-tonė chromatinė sistema.

O. Messiaenodermių sistema. Ribotos transpozicijos dermės samprata. Septynių modusų sistema. Polimodalumas. Modalinės technikos sąlygota „statiško fantazavimo dramaturgija“.

Paskaitoje analizuojami kūriniai: B. Bartoko „Mikrokosmoso“ Nr. 101, 109, 141, 143, 144, 148, 150, „Rumunų šokį“ Nr. 1, *Allegro barbaro*, O. Messiaeno Preljudas Nr. 5 „Meditacija“ Nr. 4, „Žvilgsnis į kūdikėlį Jėzų“ Nr. 9, *Poèmes pour mi*.

Žinios ir gebėjimai :

- studentas privalo pažinti ir klasifikuoti pagrindines dermių sistemas, atskiras dermes,
- apibūdinti modalinės technikos požymius, jos apraiškas B. Bartoko, O. Messiaeno, lietuvių kompozitorių kūryboje,
- studentas gebės pagal žinomus požymius atskirti modalios technikos kūrinius, juos analizuoti.

Praktinės (kūrybinės) užduotys :

1. **Analizuoti:** D. Šostakovičiaus Fugą Nr. 1 iš „24 preliudų ir fugų“ ciklo B. Bartoko „Rumunų šokį“ Nr. 1, „Mikrokosmoso“: Nr. 101, Nr. 109, Nr. 148, Nr. 150, Bagatelę Nr. 1, *Allegro barbaro*, Prokofjevo „Akimirka“ Nr. 8.

2. **Parašyti:** a) melodiją, kurioje išlaikomas pastovus garsaeilis, o miksolydinė dermė transformuojama į joninę dermę; b) modalios muzikos fragmentą (keturių ir daugiau taktų), pasirinkus kurią nors dirbtinę-simetrinę dermę ar vartojant O. Messiaeno modusus.

4. 1. Modalumas (neomodalumas)

Modalumas (neomodalumas) – viena iš XX a. muzikos sistemų, dar vadinamų modaline technika. Ji egzistuoja greta tonalios sistemos ir skiriasi nuo serijinės-dodekafoninės sistemos tuo, kad nėra šiame amžiuje susiformavęs reiškiny, o apima ir viduramžių, ir Renesanso muziką bei įvairias folkloro apraiškas. Todėl galima sakyti, kad XX a. muzikoje tik atgaivinami, primenami ar naujai taikomi modalumo principai. XX a. modalumas vadinamas naujuoju modalumu ar neomodalumu.

Naujasis modalumas, modalinė technika vartojama tuose kūriniuose, kur iškeliamas dermės savitumas, muzikos spalvingumas. Todėl **modalumas** visų pirma **siejamas su derme ir jį galime apibūdinti kaip sistemą, kurios pagrindas yra derminis-melodinis** (o ne harmoninis-akordinis) **organizacijos principas. Svarbiausias modalios sistemos požymis – griežtai arba santykinai griežtai išlaikytas garsaeilis.** Tuo modali sistema skiriasi nuo tonalios sistemos, nes modalioje sistemoje nėra vienos pastovios tonikos, atraminio gali tapti bet kuris dermės laipsnis. Tačiau modali sistema pati savaime neneigia tonalumo, ji drauge gali būti ir tonali. Modalioje sistemoje atraminiai tonai lengvai įsitvirtina ir greitai užleidžia vietą kitiems (laikinos tonikos). Čia tonikas lemia melodiniai ryšiai ir santykiai. Modaliai sistemai apskritai būdingas melodinis dermės plėtojimas. Vadinasi, būdingi **modalios sistemos požymiai – išlaikytas garsaeilis, tonikos nebuvimas arba jos nepastovumas, kintamumas, melodinio plėtojimo pirmenybė.**

Pvz., Bartoko „Mikrokosmosas“ Nr. 109. Modali technika – dirbtinė, simetrinė tono–pustonio dermė. Tonika kintama (žr. pvz., Nr. 28).



[B. Bartokas. „Mikroskomoš“ Nr. 109](#)

Pavyzdys Nr. 28

Báli szigetén — Auf der Insel Bali

109

Andante $\text{♩} = 134$

p, dolce

1 2 4

5 2

poco rit

Risoluto, $\text{♩} = 96$

8

f

5

1 5 5 5

1 1 1

5

Pvz., Prokofjevo „**Akimirka**“ **Nr. 8**. Čia nėra tonikos, bet akivaizdus tonalumo pojūtis, statiškumas, spalva, uždarumas. Prasideda ir baigiasi panašiu disonansu, bet iš pradžių atrama į *e*, o gale į *fis*. Griežtai vienas garsaeilis neišlaikytas, bet tonika kinta. Technika – tarp tonalumo ir modalumo. Pirma eilutė – *E*, bet netradicinis mažoras, o greičiau išplėstinės tonacijos harmoninis centras, nes kūrinys baigiasi panašiu garsaeiliu. Vidurinė dalis (trečia eilutė) – pradinės dermės transpozicija nuo *G*. Repriza vėl *E* (žr. pvz., Nr. 29).

Pavyzdys Nr. 29

12

VIII

Commodo

mp

pp

un poco cresc.

dim.

Nidurini dalis - transpozicija nuo G

pp

mf

espress.

p

un poco cresc.

dim.

Meno mosso

tranquilla

pp

mp

espress.

ritardando

pp

3032

(1917)

Modalī sistema pasižymi spalvingumu, kurį sukuria ypatinga dėmė. Antra vertus, modalumas tam

tikra prasme yra ribotas, turintis gana menkas konstrukcines galimybes. Modali sistema netinka kurti išplėtotai formai. Todėl vartojamos šios plėtojimo priemonės:

- 1) naujos dermės įvedimas,
- 2) kita tos pačios dermės transpozicija,
- 3) modali medžiaga į chromatinę, tonalią sistemą įtraukiama kaip kontrastas,
- 4) polimodalumas.

Norint apibrėžti modalumą, reikia gerai suvokti skirtumą tarp modalumo ir tonalumo, modalumo ir atonalumo.

4. 2. Dermės XX a. muzikoje

Dermių, modalumo problema labai aktuali XX a. profesionalioje muzikoje, nes šiuolaikinė muzika pasižymi ypač didele dermių įvairove, skirtingomis dermių sistemomis. Nuo XVII a. pradžios (ar XVI a. vidurio) iki XIX a. pabaigos muzikoje dominavo tonali harmoninė sistema, kuri buvo pakeitusi viduramžių ir Renesanso epochos bažnytinių dermių sistema, modalumą. Tonalioji sistema buvo pagrįsta tik dviem dermėmis – mažoru ir minoru, kurios turėjo harmoninį-akordinį pavidalą. Senosios bažnytinės septynialeisnės dermės klasicizmo ir romantizmo muzikoje buvo beveik nevartojamos. Ir tik XIX a. II pusėje tonaliai mažoro ir minoro sistamai pradėjus irti, senovinės dermės vėl patraukė kompozitorių dėmesį.

Šių senovinių dermių atgimimo pradžia susijusi su nacionalinių (tautinių) mokyklų formavimusi XIX a. muzikoje. Senovinės bažnytinės dermės sutampančios su liaudiškomis septynialeisnėmis dermėmis, kurias savo kūryboje vartojo rusų, lenkų, čekų, norvegų ir kitų tautų kompozitoriai. Senovinės dermės atspindėjo sąmoningą nacionalinio savitumo siekimą. XIX a. kompozitoriai dar neatsisakė tonalios sistemos, o stengėsi ją praturtinti senovinėmis dermėmis, jų būdingais garsais. XIX a. dermes plačiausiai vartojo Glinka, Borodinas, Musorgskis, Rimskis-Korsakovas, Chopinas, Lisztas, Griegas ir kt.

Įdomu palyginti dermių vartojimą dviejų ryškiausių XIX a. pabaigos, XX a. pradžios kryptių kūryboje. **Ekspresionistai ir impresionistai skirtingai traktavo dermę.** Ekspresionistinės tendencijos vedė prie dvylikaleisnio atonalumo be ryškesnių dermės požymių, prie savotiško „antidermiškumo“. Šioje kryptyje laipsniškai niveliuojamas derminis apibrėžtumas, derminis charakteringumas. Impresionistinė kryptis plačiai vartojo įvairias dermines struktūras, išryškino jų fonines savybes.

XX a. pradžioje senovinių dermių atgaivinimas ir naujų dermių kūrimas padėjo kompozitoriams išeiti iš mažoro ir minoro tonacinės sistemos rėmų. XIX a. vyravo tonacinė sistema, o XX a. kompozitoriai, pradedant Debussy, vartojo dermes kaip savarankiškas struktūras, remdamiesi jų sandaros ypatybėmis. XX a. profesionalioje muzikoje dermės vartojamos dar aktyviau nei XIX a. II pusėje, ypač senosios liaudies dermės, jos modifikuojamos, jungiamos viena su kita. Taip pat kuriamos ir visai naujos, t. y. dirbtinės dermės, – tai tokios, kurios neturi prototipų liaudies muzikoje.

Įvairių šalių kompozitoriai remiasi nacionaline muzika, jos ypatingais derminiais bruožais: Bartókas, Kodály – vengrų, Janačekas, Martinu – čekų, Albenizas, de Falla – ispanų, Debussy, Ravelis – prancūzų, ispanų.

Dermės sąvokavartojama keliomis reikšmėmis:

- 1) darna, tvarka, taika;
- 2) garsinių ryšių sistema, sujungta tonikiniu centru (Sposobinas), logiškai diferencijuota sistema

(Tiulinas), kitaip tariant, muzikinių garsų „darna“ ir „tvarka“. Šia prasme sąvoka „dermė“ sutampa su plačiai traktuojama sąvoka „tonali sistema“ ir suprantama kaip tonalių ryšių sistema;

3) kai dermė traktuojama kaip konkreti „garsinių ryšių sistema“ (mažoras, minoras, lydinė, miksolydinė ir kt.). Šia prasme sąvoka „dermė“ sutampa su viduramžių sąvoka *modus*;

4) dermė gali būti tonaliai neapibrėžta, neturinti atitinkamos traukos centro, neturinti tonikos. Bendras formalus visų senų melodinių dermių (*modi*), tiek tonaliai apibrėžtų, tiek neapibrėžtų, kintamų, požymis yra tai, kad jų modelį sudaro atitinkamas melodinių motyvų, pabalsių kompleksas, apibendrintai parodomas derminių garsaeiliu, gama (analogiškai pagrindinį klasikinės, „harmoninės“ tonacijos modelį sudaro T–S–D). Šia prasme sąvoka „dermė“ pabrėžia melodinę, horizontaliąją garso aukščių sistemos ryšių pusę.

Dermė – muzikinių garsų ir jų tarpusavio santykių sistema. Dermės pasižymi ryškia jas sudarančių tonų diferenciacija, kurie skirstomi į pastovius ir nepastovius. Tonikos buvimas nėra svarbus dermės požymis, svarbiausia – garsų tarpusavio santykiai, laipsnių diferenciacija. Dermė schematiškai gali būti išreikšta garsaileiu, tačiau **garsaileio negalima tapatinti su derme. Dermė – ne garsaileio tonų seka, o jų tarpusavio santykių sistema**, pvz., joninės ir mažorinės dermės garsaileis tas pats, bet vienur yra mažoras, o kitur – joninė dermė, nes kitokie santykiai tarp garsų. (žr. Šostakovičiaus fuga Nr. 1 iš 24 preliudų ir fugų ciklo, pvz. Nr. 29).



D. Šostakovičius. Fuga Nr. 1

Pavyzdys Nr. 29

[illegible]

XX a. dermių **klasifikacija** sudėtinga. Dermės gali būti skirstomos pagal įvairius požymius: natūralios dermės (perimtos iš liaudies muzikos) ir dirbtinės dermės, oktavinės ir neoktavinės, diatoninės, chromatinės ir pan. **Pagal garsų skaičių** dermės būna nuo 2 iki 12 garsų. Turinčios mažiau nei septynis garsus (nuo 2 iki 6 garsų) dermės – tai dichordai, trichordai, tetrachordai, pentachordai, heksachordai [Tetrachordai: joninis (miksolydinis) – *c, d, e, f (VII)*; minorinis (dorinis) – *d, e (VI), f, g*; friginis – *e, f (II), g, a*; lydinis – *f, g, a, h(IV)*; harmoninis – *d, es, fis, g*.]

Profesionalioje šiuolaikinėje muzikoje plačiau vartojamos septyniolaipsnės dermės – **heptatonika**. Tai **diatoninės dermės**, dar vadinamos liaudies, bažnytinėmis, senovinėmis, **natūraliomis**. Tai griežtoji diatonika, nes šių dermių visus garsus galima išdėstyti kvintų ratu (pvz., miksolydinė – *B, F, C, G, D, A, E* ir kitos). Mažoronių dermių grupę sudaro: **joninė** (nuo garso *C*), **lydinė** (paukštintas IV laipsnis palyginus su natūraliu mažoru, nuo garso *F*) ir **miksolydinė** (pažemintas VII laipsnis, nuo garso *G*, žr. pvz., Nr. 30 a, b, c [p. 224 apačioje tekstas]).

Pavyzdys Nr. 30 a

Nors senovinės diatoninės septyniolaipsnės dermės paplitusios ir kaimyninėse slavų tautose, lietuvių liaudies melodijose jos įgyja ypatingą specifinį atspalvį. Dėl to, apžvelgę septyniolaipsnių dermių bendrus dėsningumus, paliesime ir jų pritaikymą lietuvių melodikoje.

Labai mėgiamos ir plačiai paplitusios lietuvių liaudyje miksoliadiškos melodijos. Kaip žinoma, jos skiriasi nuo šiuolaikinio mažoro pažemintu VII laipsniu, kuris, būdamas atitraukęs nuo tonikos visu tonu, nustoja vedamojo tono savybių, ir jo vaidmuo melodijos slinktyje žymiai pasikeičia. VII laipsnis, besiverždamas į VI, nukreipia melodijos slinktį žemyn į vidurinę atramą — IV laipsnį. Dėl to lietuvių miksoliadiškose melodijose melodinė linija dažnai iškyla iki VII laipsnio, po to ramiai banguodama leidžiasi žemyn ir užsibaigia kvartos-kvintos ar trichordine kadenacija.

J. CIURLIONYTĖ, LLD, 129.

132

Andante

Sia ne _ dē _ lē _ lē per ne _ dē _ lē _ lē šė _ riau bē _

_ rā žir _ ge _ lī. šė _ riau bē _ rā žir _ ge _ (li).

Įtampos nebuvimas ir, kaip minėta, ramiai banguojanti slinktis žemyn teikia miksoliadiškoms melodijoms šilumos, ramaus lyriškumo ir susimąstymo.

Ypatingą reikšmę miksoliadiškose melodijose turi subdominantė (IV), kai ja remiasi tolimesnis melodijos vystymas, atvedantis į kulminaciją. Tokios melodijos, priešingai, pasižymi veržliai kylančia linija ir vidiniu pakilumu (žr. Nr. 191).

Sekantis reikšmingumo atžvilgiu garsas miksoliadiškoje dermėje yra seksta. Jos svorį sustiprina septimos kryptis žemyn. Besiverždama pus-toniu žemyn į sekstą, septima, kaip disonansinis nepastovus garsas, pabrėžia sekstos reikšmę. Taip iškeltos kvartos ir sekstos vaidmuo sukuria įspūdį, kad miksoliadiškų melodijų pagrindą sudaro ne tonikos trigarsis

($g^1 \cdot b^1 \cdot d^2$), o kvartsektakordas ($g^1 \cdot c^2 \cdot e^2$), kitaip tariant, vietoje dominantės įsivyrąja subdominantės zona (žr. Nr. 161 a).

Nurodytame pavyzdyje pabrėžta kvarta ir seksta teikia tam tikros įtampos ir tarsi sudaro dermės centrą. Taip įsivyravus subdominantės atramai, tonika netenka tos reikšmės, kurią ji turi tonikos trigarsiu pagrįstose šiuolaikinio mažoro melodijose. Vedamasis tonas mažore kartu yra dominantės tercija ir dėl to sustiprina jos reikšmę. Miksolidiškose melodijose VII laipsnis, išsiskirdamas ne į toniką, o į sekstą, pabrėžia pastarosios, kaip subdominantės tercijos, reikšmę ir tuo pačiu sustiprina subdominantės valdmenį. Visi šie reiškiniai tokio pobūdžio miksolidiškose melodijose sukuria hipodermės savybę, ir jos gauna savito raiškumo, kuris labai skiriasi nuo mažorinių melodijų raiškumo. Atsiradęs svyravimas tarp tonikos ir subdominantės atramų teikia miksolidiškoms melodijoms švelnumo, skaidrios rimties, mažiau tvirtumo. Kartais toks svyravimas pasiekia kraštutinę ribą, ir subdominantė virsta joniškos hipodermės tonika. Akivaizdžiai tai matyti šiame pavyzdyje:

133 J. ČIURLIONYTĖ, ILM, Nr. 240

O, ly — ja lie — tus per pa — čius pie — tus,
ant ma — no tē — ve — lo ža — lo lie — ne — lo.


Šios melodijos, kaip ir 161 a, pradžia yra paremta kvartsektakordu, kuris būdingas daugelio lietuvių miksolidiškų melodijų sandarai. Toliau vystant muzikinę mintį, subdominantė įgyja vis labiau dominuojančią reikšmę ir pačioje pabaigoje virsta pagrindiniu pastoviu garsu, naujai perorganizuojančiu visą melodijos derminę sandarą.

Galimas dalykas, kad gyvoje praktikoje joniškoji dermė ir susidarė, perkeldama toninį centrą nuo tonikos į kvartą. Iš pradžių, matyt, ši dermė turėjo hipodermės sandarą, o vėliau, įvedus pasuką VII laipsnį, persiformavo į tikrąją joniškąją. Tai galėtų patvirtinti toks pavyzdys:

223

Pavyzdys Nr. 30 c

134 M. K. ČIURLIONIS, LD. p. 74




Šė — riau žir — ge — li, šė — riau bė —
ra — ji per vi — są va — sa — rė-(lę).

Kai kuriose vietovėse ši melodija dainuojama su vedamąjį toną įtvirtinančia pabalgos kadencija: paaukštintas VII laipsnis — tonika (fis-g).

Būtų neteisinga teigti, kad miksolidiškos melodijos turi vien tik kvartinį ar kvartos-sekstos toninį pagrindą. Galima rasti daugybę pavyzdžių, kur dermės atramą sudaro kvinta arba kur melodijos slinktyje keičiasi kvartos ir kvintos atramos, kaip, pavyzdžiui, šioje hipodermės bruožų turinčioje melodijoje:

135 J. ČIURLIONYTĖ, LLD, Nr. 84



Dar ne — pa — ke — ti — nau pas mer — ge — lę jo — ti,
ir at — ė — jo gied, ri die — na, švie — sus va — ka — rė — la.

Tačiau svarbiausias miksolidiškos dermės požymis, kuriuo ji skiriasi nuo šiuolaikinio mažoro, — pabrėžta subdominantė vietoj dominantės. Dėl to plagališkumas ir yra tas išraiškos elementas, kuris teikia miksolidiškomis melodijoms savitą atspalvį ir kurio pasigendame šiuolaikiniame mažore.

Miksolidiškos melodijos drauge su eoliškomis — būdingiausios pietryčių Lietuvos feodalizmo epochos melodijos. Jų lyriškumas turi savotiškos giliai paslėptos žmogiškos šilumos atspalvį. Susidaro įspūdis, kad tose melodijose po paprastumo ir nuoširdumo skraiste slypi didelės neišsiskleidusio raiškumo galios.

224

Minorinių dermių grupę sudaro: **eolinė** (nuo garso *a*, žr. Pvz. Nr. 31), **fryginė** (pažemintas II laipsnis, palyginus su natūraliu minoru, nuo garso *e*), **dorinė** (paaukštintas VI laipsnis, nuogarso *d*). Iš septyniaipsnių diatoniškų dermių labiausiai [lietuvių liaudies muzikoje](#) paplitusios – miksolydinė, joninė, eolinė, kiek mažiau – dorinė, friginė; o mažiausiai – lydinė.

Pavyzdys Nr. 31

Labai būdinga ir gausiai išplitusi yra eoliška dermė. Savo intervalika ir intonacine struktūra eoliškos melodijos artimos miksolidiškoms: joms taip pat būdingos kvartų-kvintų kryptys, trichordai ir plagališkos kadencijos. Tačiau skirtingas pustonių išdėstymas negu miksolidiškose teikia eoliškoms melodijoms specifinį (minorinį) atspalvį ir savitą vidinį šios dermės įprasminimą.

Pateikiame eoliškoms melodijoms būdingas intonacines kryptis ir pabaigos kadencijas:



Svarbiausia eoliškos dermės savybė — tai VI laipsnio stipri trauka mažosios sekundos intervalu žemyn į V laipsnį, pastovųjį dermės garsą. Tuo būdu VI laipsnis yra lyg vedamasis į V laipsnį ir sustiprina pastarojo reikšmę dermėje. Dėl šių sekstos savybių kvintai tenka atramos tono

15. J. Čiurlionis

225

Pentatonika – penkių laipsnių dermė be pustonių ($c-d-e-g-a-c$; $a-c-d-e-g-a$). Pentatonikoje tie patys garsai, išdėstyti nuo skirtingo pradinio tono sudaro mažoro ir minoro pentatoniką, nes ji formuojama iš penkių grynų kvintų, jas perkėlus į vieną oktavą.

Kitos grupės dermės vadinamos gana įvairiai – **modifikuota diatonika**, chromatizuota diatonika, išplėstinė, mišri diatonika. Dermės, turinčios septynis ir daugiau laipsnių, susiformavo tarsi jungiantis paprastoms, natūralioms dermėms, kombinuojant arba alteruojant atskirus natūralių dermių laipsnius, įvedant kelis to paties laipsnio variantus (pvz., minoras su paprasta ir dorine seksta, paprasta ir frigine sekunda). Daugelis tokių dermių neturi savarankiškų apibrėžimų, dažnai vadinamos dvigubu pavadinimu. Pvz., lydinė-miksolydinė arba vadinamoji moldavų dermė (dvigubai harmoninis minoras su padidintomis sekundomis tarp III-IV ir VI-VII laipsnių, ketvirtas ir septintas paauskštinti), kuri dažna vengrų kompozitorių – Liszto, Bartoko kūryboje. Tai mišri diatonika. Friginė-dorinė (apatinis tetrachordas friginis, viršutinis – dorinis), lydinė su paauskštintu V laipsniu, eolinė su pažemintu V laipsniu, lokrinė – minorinė su pažemintu II ir IV laipsniu (nuo garso *h*), friginis-melodinis minoras ir pan., ispanų aštuoniagarsė dermė

c–des–es–e–f–ges–as–b). Šios dermės dažniausiai būna daugialaipsnės – per septynių garsų. Kai kurie laipsniai jose turi po du variantus.

Pvz.: Bartoko „Mikrokosmosas“ Nr. 150. Modifikuota diatonika. Lydinė-miksolydinė dermė su paaukštintu IV ir pažemintu VII laipsniu nuo *e* – *a*is ir *d*. (žr. Pvz. Nr. 32 a, b, c). Pagrindinė tonacija *A-dur*, bet pradžioje vyrauja dominantės tonacija *E-dur*.



[B. Bartokas. „Mikrokosmosas“ Nr. 150](#)

Pavyzdys Nr. 32 a

40

150

3

(♩ = 80)

*p*leggero

sf

f, marc.

mf

*p*legg.

mf

dim.

sim.

Handwritten: 34

Pavyzdys Nr. 32 b

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into five systems of staves. The notation is in a historical style, featuring various musical symbols and dynamic markings.

- System 1:** The first system shows a series of chords and single notes in both the treble and bass staves. There are two 'v' marks below the bass staff.
- System 2:** The second system begins with the dynamic marking *più f* in the bass staff. It includes a slur over a series of chords. The dynamic marking *p, legg.* appears in the treble staff.
- System 3:** The third system features more complex melodic lines in the treble staff, with many notes beamed together. The bass staff continues with chords.
- System 4:** The fourth system includes the dynamic marking *cresc. molto* in the bass staff. It features a long slur over a series of notes in the treble staff. The dynamic marking *f* appears in the bass staff.
- System 5:** The fifth system continues the melodic and harmonic development, with various note values and rests.

Pavyzdys Nr. 32 c

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes performance instructions like "poch. rit.", "a tempo", "dim.", "p. legg.", "Poco sost.", and "p".

150

poch. rit. . . . a tempo

dim. . . . p. legg.

pp

Poco sost. ♩ = 60

p *pp*

[1 min. 20 sec.]

Bartóko „Rumunų šokio“ op. 8a Nr. 1 pradžioje, dermėje nuo garso c skamba natūralus (II eilutė) ir pažemintas II laipsnis, natūralus ir paaukštintas IV laipsnis (friginė sekunda, lydinė kvarta). Lydinė-friginė dermė (žr. Pvz. Nr. 32).



[B. Bartokas. „Rumunų šokis“ op. 8a, Nr. 1](#)

Pavyzdys Nr. 33

Nr. 39

KÉT ROMÁN TÁNC

I.

Allegro vivace (♩. 152) BARTÓK BÉLA Op. 8a.

The musical score is written for piano (p) and features a complex, rhythmic melody in the right hand and a steady, eighth-note accompaniment in the left hand. The score is divided into five systems, each with two staves. The first system starts with a piano (ppp) dynamic. The second system has a piano (pp) dynamic. The third system has a piano (p) dynamic. The fourth system has a mezzo-forte (mf) dynamic. The fifth system has a mezzo-forte (mf) dynamic.

Profesionalioje muzikoje pasitaiko ir **neoktavinių** dermių. Jos apima didesnę nei oktava diapazoną. Jų skiriamasis bruožas – jei oktavinėse dermėse kiekvienas dermės tonas visose oktavose turi tą pačią funkciją, tai neoktavinėse dermėse tonų funkcinė reikšmė skirtingose oktavose nevienoda. Neoktavinės dermės dažniausiai susideda iš kelių mažesnių derminių darinių (trichordų, tetrachordų ir pan.), juos sujungiant. Tokia yra senovinė rusų devynialaipsnė dermė: *c–d–e f–g–a b–c–d*. Neoktavinės dermės būdingos monodinei muzikai. Todėl jos dažniausiai randamos [liaudies muzikoje](#) (1: a,b). Stravinskis vartojo [balete „Šventasis pavasaris“](#) (eolinė (lietuviška) dermė – fagotai, toliau anglių ragas-skaitlinė 2- heksakordas terciniu-kvartiniu kaprizingo ritmo svyravimu, akcentuojant II laipsnį; dar toliau-skaitlinė 9- fleitos ir obojaus sąšaukos: viršuje nuo *f* – lydinė dermė, apačioje nuo *c* kvartų dermė decimos intervale).

Ypatingą dermių grupę sudaro **simetrinės** dermės. Jos priskiriamos **dirbtinių**, chromatinių dermių grupei, kadangi nepasitaiko liaudies muzikoje, t. y. nėra susiformavusios natūraliu būdu. Šios dermės gaunamos oktavą dalijant į lygias intervalinės struktūros dalis. Dalijant į **6 dalis**, gaunama **tonų gama**.

Dalijant į **4 dalis** – sumažinta dermė, arba **mažųjų tercijų**, dar vadinama **oktatonine derme**, kuri turi du variantus: tono–pustonio ir pustonio–tono. Ji turi 3 garsus ir 3 transpozicijas. O ktatoninės dermės pritaikymo atvejais sutinkamas M. K. Čiurlionio kūryboje, pvz. Prelude op. 22, Nr. 1.

Dalijant oktavą į **tris lygias dalis**, gaunama padidintoji, arba **didžiųjų tercijų**, dermė (*c–e–gis–c*), turinti keturis skirtingus variantus:

- 1) pusanтро tono–pustonis, tai lygu didžiajai tercijai,
- 2) pustonis–pusantro tono,
- 3) tonas–pustonis–pustonis,
- 4) pustonis–pustonis–tonas.

Dalijant oktavą į **dvi dalis** gaunama **tritoninė dermė**, turinti daug skirtingų variantų. Labiau paplitusios – tonų ir tono–pustonio, taip pat padidintoji dermė (*c–d–es–e–fis–g–gis–ais–h–c*).

Charakteringa simetrinių dermių ypatybė, skirianti jas nuo įvairių diatoninių dermių, yra ta, kad **simetrinėse dermėse nėra tonikos**. Kiekvieną simetrinę dermę sudaro kelios garsų grupės, turinčios vienodą intervalinę sandarą. Tos grupės yra lygiavertės, funkciškai nepriklausomos. Kai kada tų grupių pirmieji garsai gali tapti pastoviais, įgauti tonikos funkciją.

Simetrinės dermės pradėjo formuotis funkcinėje mažoro ir minoro sistemos harmonijoje, jai evoliucionuojant XIX a. pabaigoje. Tai: 1) akordų ar jų grupių gretinimas didžiosios sekundos, mažosios ar didžiosios tercijos, tritonio intervalais, 2) vartojant figūracijas padidintojo trigarsio, sumažintojo septakordo pagrindu, 3) alteruotus D septakordus su pažemintąja kvinta gretinant tritonio, mažosios tercijos intervalu. Pirmosios simetrinės dermės – tonų ir tono–pustonio – buvo dažnos Chopino, Glinkos, Liszto, Čaikovskio, ypač Rimskio-Korsakovo kūryboje. Jų harmonija apimdavo nedidelius epizodus, kurie pasižymi statiškumu, uždarumu, spalvingumu. XX a. kompozitoriai vartojo įvairias simetrines dermes, jau ne epizodiškai įtraukdami jas į mažoro ir minoro sistemą, o kaip savarankiškas struktūras. Simetrinės dermės randamos vėlyvojo Skriabino, Stravinskio, Debussy (pvz.: [Debussy „Burės“](#) ([a](#), [b](#), [c](#)): dirbtinė, simetrinė dermė – tonų gama, kulminacijoje pentatonika. [Bartoko „Mikrokosmosas“](#) Nr. 109 ([a](#), [b](#)), Messiaeno kūryboje.



[C. Debussy. „Burės“](#)



[B. Bartokas. „Mikrokosmosas“ Nr. 109](#)

XX a. muzikoje dažnas reiškiny **polidermiškumas** (daugiadermiškumas). Ankstesnių epochų muzikoje jis randamas tik fragmentiškai (pvz., net Bacho kūrinuose), o XX a. kompozitorių muzikoje vartojamas kaip sistema, komponavimo technika. Polidermiškumas atsiranda tada, kai kūrinio faktūra aiškiai dalijasi į kelis sluoksnius, kurių kiekvienas yra savarankiškas, skirtingos dermės. Tai dviejų ar daugiau skirtingų dermių jungimas vienu metu, kai kiekviena dermė išreikšta savarankišku faktūros sluoksniu, atskira melodija, harmonija. **Tonika yra bendra.** Kai tonikos skiriasi, nesutampa abiejų sluoksnių dermėse, greta polidermijos atsiranda toks reiškiny kaip politonalumas, bitonalumas. Daugiausia įdomių įvairios polidermijos pavyzdžių – Bartoko ir Ravelio kūrinuose.

Pvz.: Bartoko „Mikrokosmosas“ Nr. 148. Polimodalumas, polidermiškumas. Dešinėje nuo *E* – mažorai, joninė dermė, kairėje nuo *e* – friginė dermė. Nuo IV takto garso aukščio linijos išdėstymas pasikeičia vietomis.



[B. Bartokas „Mikrokosmosas“ Nr. 148](#)

Pavyzdys Nr. 34

Nr. 33 39

Hat tánc bolgár ritmusban

Sechs Tänze in bulgarischem Rhythmus

Harriet Cohen-nek ajánlva • Gewidmet an Harriet Cohen

1 ♩ = 350 (♩ = 39)

148 *mf*

Bartók Bagatelé Nr. 1 – *cis* ir *c* bitonalumas, pvz.:

Pavyzdys Nr. 35

встречается несколько чаще. Ее существенной отличительной чертой является внутреннее гармоническое единство, более глубокое по сравнению с мелодической политональностью других мастеров. Например, в противовес свободно развертываемым мелодиям Мийо, рамки тем Бартока строго ограничены, мелодии развиваются в четко очерченных пределах и, что особенно важно, — объединяющим началом всегда оказывается функционально выявленная, подготовленная кадансом полифоника.

В мелодической битональности написан ряд пьес «Микрокосмоса» (№№ 86, 101, 106, 125). Для них, в отличие от образов мнимой битональности, характерна большая ладогармоническая самостоятельность голосов, достигаемая благодаря функциональной многослойности, иному соотношению консонантности и диссонантности и более независимому движению мелодических линий.

В битональной 1-й «Багатели» важную роль в расхождении ткани на субтональности играет не только тональный контраст голосов, но и их ладофункциональная автономия:



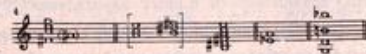
Сравнивая эту пьесу со вторым из «Эскизов» (пример 2), отметим основные черты их сходства и различия. Несмотря на то, что и в «Багатели» на сильных долях тактов преобладают консонансы, здесь слышится явная битональность $\frac{cis}{c}$ благодаря линейной самостоятельности голосов, усиливаемой поочередностью их развертывания (второй голос звучит на фоне выдержанного тона в первом голосе), в то время как в «Эскизе» дублировка обуславливает слитность голосов. Поэтому горизонтальная координация звуков в «Багатели» преобладает над вертикальной, определяя битональную структуру ткани. Если рельефность обособ-

80

ления субтональностей подчеркивается отдаленностью их диатоник, то консонантные сочетания слоев способствуют их гармоническому объединению в рамках хроматической тональности до, на фоне которой выделяются однотерцовые субтоники до — ми и до — диэз — ми.

Здесь ткань битональна вопреки консонантности реально звучащей полифонической терции (до — ми), но в большинстве случаев политональная структура лада бывает подчеркнута диссонантностью функционального центра, монолитность которого зависит от соотношения субтональностей. Если в мнимой битональности Бартока тоника — единый аккорд терцовой структуры, то в реальной политональности полифоника представляет собой чаще всего диссонантное полигармоническое созвучие. Поэтому важное значение имеет интервальное соотношение субтональностей — как фактор, предопределяющий структуру полифонии. В мнимой политональности оно обычно терцовое, квинтовое или секстовое, а в реальной политональности — наоборот, как правило, нетерцовое. В пьесе «Детская песня» («Микрокосмос», IV, № 106), написанной в мелодической битональности $\frac{d}{fis}$, именно секстовое соотношение служит причиной того, что лад ее, характеризующийся тесным единством субтональностей на основе ре мажор-минора, можно отнести и к промежуточным формам. Зато в остальных битональных пьесах «Микрокосмоса» ввиду явной обособленности субтональностей нетерцового соотношения возможна только однозначная трактовка. Ясно воспринимаются битональности $\frac{C}{fis}$ (III, № 86), $\frac{a}{es}$ (IV, № 101), $\frac{H}{a}$ и $\frac{a}{H}$ (IV, № 103, середина), $\frac{es}{a}$ (V, № 125). Последняя битональность сочетается далекие субтональности секстового соотношения, которое можно назвать «секстово-хроматическим», в отличие от «секстово-диатонического» соотношения ($\frac{Es}{g}$), присущего сочетаниям родственных субтональностей (при том же интервале между их субтониками).

Сравнение последних примеров с вышеприведенными образцами мнимой битональности показывает их коренное различие по типу ладового центра (либо тоника, либо полифоника):



Кроме двухслойности и диссонирования этих полифоник, существенна также и взаимная тональная отчужденность мелодий из-за их гармонически более рельефного противопоставления. Например, в «Катании на лодке» (№ 125) взаимоотталкивание

81

Baroko „Dviejų pentatonikų žaismas“, pvz.:

Pavyzdys Nr. 36

Пьеса «Игра с двумя пентатоническими звукорядами» (т. IV, № 105) имеет оригинальную ладовую конструкцию; процесс формообразования — выявление интонационного потенциала этих звукорядов. Используя в политональной комбинации один, основной вид пентатоники (с—d—e—g—a и h—c#—d#—f#—g#), композитор искусно оперирует возможностью создавать вариатное разнообразие путем смещения высотных положений лада и пермутации, то есть перемещения его тонов, что в целом приводит к гибким и пластичным переходам от одной «версии» диатонического звукоряда к другой. Так возникает стабильная политональность, но с мобильным соотношением опорных тонов. При этом верхний пласт значительно более подвижен, нежели нижний, функционально опорный. Ладовые и тональные модуляции создают богатую картину внутреннего движения при всей, казалось бы, интонационной скованности пентатоники:



Ладовая драматургия, соотношенная с ритмом формы, захватывает в свою орбиту мелодическое и гармоническое развитие. Принцип единства в многообразии, свойственный современной музыке, находит воплощение в вариатности исходного ладообразования.

§ 5. Диатоника и хроматика

Проблемная ситуация возникла и здесь: появилось противоречие между термином и понятием, точнее, между означающим и означаемым. М. Тараканов отмечает: «Если вопрос о том, что такое диатоника, запутан сейчас до предела возможного, то в связи с понятием хроматизма царит полная неразбериха»²⁸. Не входя в подробности, не описывая все взаимопереходы понятий, скрывающихся под одним «акустическим образом» — диатоника и хроматика, — примем следующие исходные положения.

²⁸ В статье «Проблема лада и тональности в трех эпитафиях о Прокофьеве» Тараканов остро ставит вопрос терминологии в трудах Скрябина (Киев, 1969), Арановского (Л., 1969) и Холлопова (М., 1967). — В кн.: Музыкальный современник, вып. I. М., 1973, с. 316.

В современной высотной системе утвердился функциональная структура, основанная на соотношении двенадцати полутонов. Хроматика как модифицированная диатоника, как альтерационные варианты семи диатонических ступеней — этот принцип, характерный для классической системы, перестал быть атрибутом современной тональной системы.

«Вторая из основных закономерностей современной гармонии (паряду с новой трактовкой диссонанса) — новое отношение к хроматике, — пишет Холлопов, — оно выражается в систематическом использовании в той или иной форме двенадцатиступенности высотной (тональной) системы, понимаемой как закономерная организация первичных высотных связей между звуками и созвучиями»²⁹.

Термин «хроматика» стоило бы употреблять в тех контекстах, где действительно возникает «хрома» как разновидность той же ступени; в иных, где эта зависимость не воспринимается, — пользоваться другим термином. Об этом верно писал в свое время Тюлин в первом издании «Учения о гармонии» (1937): «Искусственная система может увеличить количество своих ступеней до двенадцати и превратиться в сплошную „хроматическую“ звукоряд. Но это будет вовсе не хроматика в понимаемом нами смысле, а полутоновая система, которая невольно и чисто условно прибегает к альтерированным обозначениям, вследствие недостаточности существующих нотных знаков» (с. 50).

«Хроматическая альтерация», как известно, возможна за пределами мажорных и минорных ладов и может принести эффективное звучание «простым» средствам.

Альтерационность в «12-полутоновой системе» приводит к добавлению четвертичных, на что, в частности, указывает и Шнитке, комментируя замысел своего Фортепианного квинтета:



При анализе сочинений важнее, видимо, определять структуры используемых звукорядов, чем устанавливать, являются ли они диахроматическими, панадиатоническими, полудиатоническими, условно-диатоническими.

В целом нам представляется верным подход с позиций полутоновой системы к тем музыкальным текстам, где нивелируется отношение «диатоника—хроматика». «Целесообразнее пользоваться выражением

²⁹ Холлопов Ю. Н. Очерки современной гармонии, с. 26.

4. 3. Bartóko muzikos kalbos bruožai

Liaudies muzikos tyrinėjimais Bartókui padėjo išsilaisvinti iš funkcinės mažoro ir minoro sistemos ir sukurti dvylikatoną chromatinę sistemą. Bartókas įvedė į savo muziką Rytų Europos liaudies muzikos, apskritai archajinės muzikos ypatybes. Antra vertus, jo muzikos kalba – tai dėsningas europinės muzikos raidos etapas, sąlygotas ankstesnių pasiekimų ir turintis paralelių, bendrų dėsningumų su kitais kompozitoriais. Bartóko stilius apjungė Rytų ir Vakarų kultūras, du skirtingus reiškinius – europietiškos muzikos tradicines formas, kompozicijos būdus, išplėtotą tonalią sistemą ir archajinės kultūros, liaudies muzikos ypatybes. Tai ryškus neofolklorizmo atstovas greta kitų kaip Igoris Stravinskis, Bela Bartókas, Manuelis de Falla, Karolis Szymanovskis, Lietuvoje – J. Gruodis, E. Balsys ir kt. Liaudies muzikos ypatumai ypač ryškiai veikia [F. Bajoro](#) ir [B. Kutavičiaus kūrybą](#), tačiau skirtingai.

Kai kuriais atvejais Bartóko muzikos kalba lyg paprastesnė, lyginant su XIX a.pab.–XX a. pr.

Europos kompozitorių kūryba. Palyginus su Wagneriu, Lisztu, Debussy Bartóko harmonija iš tiesų supaprastėjo. Pats kompozitorius pabrėžė, kad iš liaudies muzikos perimti mąstymo principai yra lyg žingsnis atgal nuo sudėtingos harmonijos. Tačiau Bartóko muzikos paprastumas daugiau „estetiškas“, jo muzika skamba elementariau, grubiau, šiurkščiau, tačiau iš esmės Bartóko sistema – tolimesnis žingsnis muzikos mąstymo evoliucijoje. Nors kompozitorius vartojo elementarias dermines sistemas, tačiau tai nebuvo pretekstas supaprastinti muzikos mąstymą. Atvirkščiai – senovinės derminės-intonacinės struktūros tapo medžiaga kuriant šiuolaikines, sudėtingas formas. **Originaliausia Bartóko muzikos kalbos ypatybė – jos specifinė derminė-intonacinė prigimtis.** Perimtos iš liaudies muzikos, senovinės dermės tapo atspirties tašku sudėtingai derminei-harmoninei sistemai. **Bartókas sujungė archajinę intonacinę medžiagą su XX a. pirmos pusės europietiško avangardo pasiekimais.** Todėl jo sistema (muzikos kalbos visuma) – šiuolaikiška, nors vartojami šaltiniai dažnai archajiški. Vietoje mažoro ir minoro funkcinės sistemos Bartóko kūryboje susiduriame su dermių įvairove. Gausiai vartojamos įvairios dermės ir derminės struktūros, kurios išsiskiria savu charakteriu, specifika, ryškumu. Būtent ta įvairių dermių gausybė ir pakeičia įprastą mažorą ir minorą. Bartóko kūrinių derminė sandara sudėtinga – ji daugiastruktūriška.

Dermes Bartókas vartojo grynas, bet išradingai ir sudėtingai jungė jas į chromatinę dvylikatonę sistemą (stambiose instrumentinėse formose). Yra kūrinių, kuriuose rasime tik kurią nors vieną dermę (smulkiosios formos). Tačiau labiausiai jam būdingas **įvairių derminių struktūrų jungimas, polidermiškumas. Bartóko muzika – polidermijos klasika.** Polidermiškumas – jo derminio mąstymo ypatybė. Galima išskirti du pagrindinius polidermiškumo tipus: kai dermės, derminės struktūros jungiamos paeiliui (derminis kintamumas), kai dermės jungiamos vienu metu (daugiabalsume, polidermiškumas tikraja ta žodžio prasme, pvz.: „Mikrokosmosas“ Nr. 148 (žr. pvz., Nr. 34), Bagatelė Nr. 1, cis/c (žr. pvz., Nr. 35).



[B. Bartokas „Mikrokosmosas“ Nr. 148](#)

Taigi **Bartóko dvylikatonė chromatinė sistema – polidermiška.** Pvz.: „Mikrokosmosas“ Nr. 101 – čia iš mikrodermių, tetrachordų a/es susidaro simetrinė tono–pustonio dermė, čia jungia, priešina vienu metu du tetra- arba pentachordus, nutolusius mažiausiu pustonio atstumu. Vyrauja dorinis (minorinis) tetrachordas, penktoje eilutėje susiklosto dorinė dermė.



[B. Bartokas „Mikrokosmosas“ Nr. 101](#)

Pavyzdys Nr. 36

15.42 11

Szűkített ötödni távolság — Verminderte Quinten

Con moto ♩ = 110

101

[37 sic.]

Z. 128

Panašiu būdu Koncerto fortepijonui Nr. 1 finale susidaro tritoniškasis bitonalumas C/Fis :

Pavyzdys Nr. 37

мелодий происходит благодаря применению «черно-белой» битональности, а в «Уменьшенных квинтах» (№ 101) и «Двух мажорных пентахордах» (№ 86) субтональности ограниченного звукового состава находятся в тритоновом соотношении и потому также не имеют общих звуков.

Излюбленный прием композитора — сцепление или сталкивание в одновременности двух тетра- или пентахордов, отделенных друг от друга минимальным (полутоновым) промежутком. В пьесе «Уменьшенные квинты» таким способом сочетаются минорные тетракорды тритонового соотношения:



Подобным же образом в финале I фортепианного концерта обыгрываются мажорные тетракорды, также образующие тритоновую битональность ($\frac{C}{Fis}$):



Неопределенность устоев субтональностей обуславливает в данном случае правомерность и иных определений звуковысотности ($\frac{F}{H} \cdot \frac{C}{H} \cdot \frac{F}{Fis}$), принцип битональной симметричной ладовой структуры преобладает здесь над тональной определенностью. Возможно также, что малосекундовое соотношение в подобных случаях точнее отражает симметрию голосоведения, подчеркнутую своеобразной осью — выдержанной гармонией полутонового диссонанса.

82

Ту же тритоновую битональность $\frac{C}{Fis}$ образуют и перекрещивающиеся на полутон звукоряды «Двух мажорных пентахордов» (№ 86)¹⁴. (Этот тип интервального соотношения, как увидим далее, типичен для политональности у Бартока и отчасти обусловлен принципом ладового мышления композитора, определяемым Э. Лендван как система «осей»). По тому же принципу Барток объединяет в битональности и терцовые попевки. Малосекундовая «ось» разделяет голоса имитации в I части Сонаты для двух фортепиано с ударными, причем имитация дана в обращении (ввиду ограниченности диапазона попевок определение их устоев допускает, как и в примере 6, несколько вариантов: $\frac{as}{dis} \cdot \frac{g}{fis}$ и др.). Минорная терцовая попевка обыгрывается также в III части II концерта для скрипки с оркестром (7 тактов перед ц. 320) при опоре на малосекундовый диссонанс, «вдавливаемый» на сильных долях тактов.

В полифонии Барток нередко прибегает к политональному изложению, обуславливаемому выбором необычного интервала имитации, как, например, в трехголосном каноне в полутон и двухголосном каноне в увеличенную секунду из III части II скрипичного концерта или в трехголосном каноне в малую ноту из репризы I части фортепианной Сонаты («прорыв» в побочной партии). Это образцы политональной неустойчивости, порождаемой тональной зыбкостью самой имитируемой темы, неоднократно меняющей опорные тоны в процессе секвентного развития. В отличие от весьма распространенных образцов, где малотерцовый мотив оstinato повторяется, в первом из названных канонов он перемещается секвентно по большим терциям, а через четыре такта вся тема повторяется на секунду выше:



¹⁴ Схема звукоряда, выписанная автором в начале пьесы, также обнаруживает свою зеркальность: тот же звукоряд можно прочитать и от конца к началу, если перевернуть ноты и поменять местами ключи.

83

Kelios derminės struktūros papildo viena kitą, jų suma sudaro sudėtingesnius dažnai chromatinis darinius. Komplementarumas (papildymo principas) pasireiškia įvairiai:

- tipiškas atvejis melodikoje – chromatinis kokio nors nedidelio intervalo užpildymas kelių diatoninių grupių suma (pvz., kvartos $c-f$ intervalo užpildymas – c, e, d, des, es, f), Pvz. „Mikrokosmoso“ Nr. 150 vidurinė dalis, ir [Sonatoje](#) jungimas klasikinio akordų santykio su sekundiniu užpildymu; daugiabalsume kelios melodijos chromatiškai papildo viena kitą, melodija ir akordinis pritarimas, ([kanonas Mikrokosmoso Nr.143](#) [Gebrochene Arpeggio](#));



[B. Bartokas. „Mikrokosmoso“ Nr. 150](#)



[B. Bartokas. „Mikrokosmoso“ Nr. 143](#)

• akordai chromatiškai papildo vienas kitą (bitonalumo, pvz., iš anksčiau ir pvz. Koncerto fortepijonui Nr. 2 I dalis ir finalas es/c (žr. Pvz. Nr. 38), Mikrokosmoso Nr. 144 Kleine Sekunden.



B. Bartokas. „Mikrokosmos“ Nr. 144 *Kleine Sekunden*

Pavyzdys Nr. 38

усилен внедрением в верхнюю субтональность звука *re*, перечасшего басовому остинату (ц. 14).

Яркий пример уменьшенного лада первого типа (А) у Бартока дает также начало финала II фортепианного концерта. Гармонический осто́в темы рефрена (финал написан в форме рондо) *до — ми-бемоль — соль-бемоль — ля* — вырисовывается уже в первом ее проведении. Здесь заметны элементы битональностей $\frac{es}{c}$ и $\frac{a}{c}$ (в конце) в результате наложения мотивов верхнего голоса на гармоническое басовое остинато литавр. Более отчетливо битональное расслоение ткани происходит при втором проведении той же темы, в котором мелодия звучит

кварткой выше при тональной неизменности сопровождающего ее остинато (пример 9, — с. 86). В первом проведении темы ее опорные тоны совпадали с устоями уменьшенного лада, что способствовало единству ткани; здесь же ладовая структура преобразуется, и возникает явная битональность $\frac{es}{c}$, субтоники которой образуют вместе типичный бартоковский симметричный (с числом полутонов 3+5+3) аккорд — *до — ми-бемоль — соль-диез (ля-бемоль) — си (до-бемоль)*. Битональность того же типа применена в I части I фортепианного концерта:

19 [Allegro moderato $\text{♩} = 92$]

Тема в ми-бемоль миноре, варьируемая в рамках минорного тетрахорда *ми-бемоль — ля-бемоль*, образует с басом битональность $\frac{es}{c}$. Поначалу показаны также лишь три устоя уменьшенного лада (звук *ля-бемоль* воспринимается как диссонирующий побочный тон), а затем вводится и четвертый — *ля* (последний такт примера 10). По сравнению с предыдущим образом субтональности обособлены здесь более отчетливо: ска-

Kitas svarbus Bartókokūrinių struktūros principas – simetrija (ašių sistema) . Bartókas labai dažnai vartojo simetrines struktūras. Tai gali būti simetriškos struktūros akordai (pvz., vadinamasis mažorinis–minorinis akordas: e–g–c–es ir t. t. , kur g–c sudaro centrą).

Simetriškas yra melodijos ir jos inversijos jungimas. (pvz., „Mikrokosmos“ Nr. 109), veidrodinė simetrinė struktūra pasitaiko dažnai („Mikrokosmosas“ Nr. 141, žr. Pvz. Nr. 37, 38). Didesnėje apimtyje tokia forma vadinama koncentrine (*Adagio* iš „Muzikos styginiams, mušamiesiems ir čelestai“ – ABCBA).



B. Bartokas. „Mikrokosmosas“ Nr. 141

Svarbus stilistinis Bartoko harmonijos požymis – **laisvas disonanso vartojimas**. Mėgstami kvartiniai ir kvintiniai akordai, kurie dažnai siejami su senovinėmis dermėmis. Kai kurie akordai – tai

vertikalus pilnas ar nepilnas melodinės pentatonikos organizavimas. Išsiskiria Bartoko simetriniai mažoro ir minoro keturgarsiai („Mikrokosmoso“ Nr. 108, 143: trečia eilutė, antras taktas). Laisvai, kaip savarankiški harmoniniai vienetai vartojami sekundų ir septimų sąskambiai („Mikrokosmosas“ Nr. 144). Netradicinės struktūros akordai dažnai vartojami greta tradicinių (esminis skirtumas nuo Weberno ir Bergo). Disonavimo aštrumas kartais tampa tiesiog heterofonišku, t. y. lyg daugiabalsišku. Bartoko harmonijoje galima rasti ir **serijiškumo**. Prielaidos jam atsirasti:

1) komplementarumo principas tiek horizontalėje, tiek vertikalėje, įvairios simetrinės struktūros („Mikrokosmosas“ Nr. 141 – [a](#), [b](#))

2) Trauka griežtumui, organizuotumui,

3) Bartokas vienas pirmųjų atvėrė vertikalės ir horizontalės vienybę.

Bartoko muzikos kalba sintetino folklorinę derminę-intonacinę medžiagą, iš kitos pusės – visą šiuolaikinę chromatinės sistemos įvairovę – tonalų funkcionalumą dvylikatonėje sistemoje („ašių sistema“), simetrines dermes, net atonalumo, serijiškumo elementus. Archaizmai buvo jungiami su naujausiais šiuolaikinės muzikos atradimais. Tuo galima paaiškinti Bartoko stilistikos **diametraliai priešingus muzikinius vaizdus** – hipertrofuotą pirmąjį emocionalumą ir rafinuotą intelektualumą.

Pirmasis vaizdų ratas – tai sąlygiškas *Allegro barbaro* pasaulis: audringas dinamizmas, gaivališkumas, stichiškumas, pirmykščių jėgų išraiška (*Allegro babaro* [a](#), [b](#), [c](#), [d](#)). Šis pasaulis susijęs su primityvia folklorine intonacija, agresyviais ritmais ir kitais „barbarizmais“ – aštriu, disonansiniu harmonijų skambesiu, ekspresyviais tembriniais triukšmų efektais.



[B. Bartokas. Allegro barbaro](#)

Antrasis vaizdų pasaulis rodo Bartoką esant mąstytoją-konstruktorių, detalai apgalvojantį kūrinių formą. Intelektualumo jo muzikai teikė ir plačiai taikoma polifoninė technika, įvairios polifoninės priemonės, linearinė-melodinė faktūra, detalai apgalvota architektonika, griežta kūrinio konstrukcijos logika („Mikrokosmosas“).

Bartoko **formoje** ryškus konstruktyvumas, klasikinių tradicijų perimamumas. Jis rašė daugiadalius instrumentinius ciklus. Bartoko koncertuose, sonatose, styginių kvartetuose, monumentaliuose kūriniuose orkestrui konstruktyvus tikslumas ir formos išbaigtumas dera su aštriais kontrastais ir dinamišku plėtojimu. Jis ištikimas sonatiniam-simfoniniam ciklui, universaliai sonatos formai ir kitoms klasikinėms formoms. Net jo laisvose formose randame sonatiškumą, rindiškumą, 5 dalių simetriją. Vienybė daugialypiškume – tai dialektinis kompozitoriaus principas. Polifonija ir variaciškumas – mėgstamiausi plėtojimo būdai.

„Mikrokosmoso“ Nr. 150 ([a](#), [b](#), [c](#)). Forma – sudėtinės trijų dalių: A sudaryta iš *abab*. B – *a1b1c*. Kur *a1* – simetrijos epizodas su inversija ([a](#)), *b1* – chromatinis epizodas, komplementarumas, visi intervalai užpidomi pustoniais ([a](#)), *c* – imitacija kanonu m. 7 intervalu ([a](#)). A – repriza, tema A-dur lydinė-miksolydinė su frygine sekunda ([a](#)).



[B. Bartokas. „Mikrokosmoso“ Nr. 150](#)

4. 4. Olivier Messiaeno (1908–1992) dermių sistema

Dermių sistema

[Messiaeno](#) simetrinių dermių sistemą sudaro 7 simetrinės dermės, turinčios nuo 6 iki 10 garsų. Skaičius 7 kompozitoriui turėjo simbolinę prasmę. Simetrinės dermės susideda iš kelių vienodos intervalinės struktūros grupių, kurių paskutinis garsas sutampa su sekančios grupės pirmuoju garsu. Dėl šios dermių ypatybės simetrinių dermių negalima transponuoti visus 12 kartų, nes po tam tikro transpozicijų skaičiaus garseilis pradeda kartotis. Dėl to šios dermės vadinamos „[ribotos transpozicijos dermėmis](#)“.

Simetrinės dermės neturi tonikos, atraminių garsų, jas galima, pasak Messiaeno, pradėti nuo bet kokio garso. Šios dermės dar vadinamos modusais: 1) tonų gama (turi 2 transpozicijas), 2) pustonio-tono struktūros (3 transpozicijos, 4 grupės, m. 3 apimtis), 3) tono-pustonio-pustonio (4 transpozicijos, 3 grupės, d. 3 apimtis), 4) pustonio-pustonio-pusantro tono-pustonio (2 grupės, 6 transpozicijos, tritonio apimtis), 5) pustonio-2 tonų-pustonio (2 grupės, 6 transpozicijos, tritonio apimtis), 6) tono-tono-pustonio-pustonio (2 grupės, 6 transpozicijos, tritonio apimtis), 7) pustonio-pustonio-pustonio-tono-pustonio (2 grupės, 6 transpozicijos, tritonio apimtis), žr. Pvz. Nr. 39..

Pavyzdys Nr. 39

Nr. 72

1 dėmė
1 transpozicija
6 grupės, 2 transpozicijos

2 dėmė
1 transpozicija
4 grupės, 3 transpozicijos
2 transpozicijos
3 transpozicijos

3 dėmė
1 transpozicija
3 grupės, 4 transpozicijos
2 transpozicijos
hmo. re., h1b

4 dėmė
1 transpozicija
d1 tonis

5 dėmė

6 dėmė
d1 tonis

7 dėmė

2 grupės, 6 transpozicijos

Šios dėmės, skirtingai nuo ritmo sistemos, neturi nieko bendra su Indijos, Kinijos, Senovės Graikijos dėmėmis. Simetrinės dėmės susiformavo XIX a. harmoniniuose reiškiniuose ir epizodiškai pasitaikydavo dar iki Messiaeno. Jis pirmasis nuosekliai rėmėsi šiomis dėmėmis savo kūryboje, ypač

vardinamajame „modaliniame periode“ iki 1945 m. Iš simetrinių dermių buvo sudaroma ir horizontalė, ir vertikalė. Kompozitorius griežtai laikydavosi tik dermės garsų, neįvesdamas jokių papildomų. Kiekvienam modusui jis priskyrė charakteringą akordą, akordų junginį (kadenciją), kuris daro tą dermę lengviau atpažįstamą. Tai savotiški mesianiški stereotipai, muzikai teikiantys konstruktyvumo. Panašiai kaip ritmus, taip ir dermės Messiaenas jungė vienu metu. Tai polimodalumas kai kiekviena dermė išsiskiria sava faktūra, melodiniu, ritminiu piešiniu, akordika („[Bevaisiai sapno garsai](#)“).

Dermės gali būti gretinamos ne tik vertikalios, bet ir horizontalios, kai iš vieno moduso tarsi moduluojama į kitą. Taip pat gretinamos ir dermės transpozicijos pvz. „[Mano muzikos kalbos technika](#)“. Kelios dermės taip pat jungiamos su klasikine funkcinė harmonija, įvedamos sudėtingos 12-garsės nemodalios struktūros.

Messiaeno harmonija individuali. Kompozitoriaus muzikos kalbos ištakos glūdi impresionizme, Debussy muzikoje, kurio įtaka ypač ryški ankstyvojoje kūryboje. Tai savotiškas postimpresionizmas. Messiaenas siekė išryškinti koloristinę harmonijos pusę. Jis didelį dėmesį skyrė akordui, kaip nedalomam, savarankiskam vienetui, nuo kurio intervalinės struktūros, registro priklauso harmoninė spalva. Net polifoninė Messiaeno faktūra formuojama ne iš atskirų melodinių linijų, bet iš savarankiškų harmoninių sluoksnių (taip vadinama „sluoksnių polifonija“).

Muzikos charakteris – šviesus, pakiliai džiaugsmingas, subtiliai romantiškas. Religiniai įvaizdžiai, religinė tematika lėmė tokias Messiaeno kūrinių (ypač pirmojo periodo) savybes, kaip dramaturgijos statika, konfliktiškumo nebuvimas, daugybė pasikartojimų, ilga ciklų trukmė. Kaip ir impresionistų, viena ryškiausių jo harmonijos savybių – mažoriškumas, obertoniškas koloritas. Tipiški Messiaeno akordai (II, III moduso) visada skamba obertoniškai, nes sudaryti iš obertonų garsų eilės. Tokie akordai – mažorinis trigarsis su pridėtine paaukštinta kvarta ir pažeminta seksta, D7 ar D9 su tais pačiais pridėtiniais garsais. Dažnai pasitaiko net pridėtiniai: pažeminta tercija ir paaukštinta septima, kuri būtų 15-asis obertonas. Kaip tik toks yra jo „rezonansinis“ akordas: *c–e–g–b–d–fis–gis–h*. Messiaenui labai būdingi ir poliakordai.

Dermėmis pagrįsta **Messiaeno muzika modali, bet dažniausiai ji drauge ir tonali**. Tonika būna konsonansinis arba disonansinis akordas – paprastai tercinės struktūros su pridėtiniais garsais. Ji visada akcentuojama, kartojama kūrinio pradžioje ir pabaigoje. Tik pasikartodamas tokioje sistemoje akordas gali įgauti tonikos funkciją. Nors skambėjimu priminė mažorą, jo sistema pagrįsta ne mažoro ir minoro funkciniais santykiais, o visai kitais principais. Pvz., II dermės harmonijoje susiformavo savita, originali funkcinė sistema. Čia trigarsiai, mažoriniai septakordai su pridėtiniais garsais gretinami vien tik m. 3 santykiu (pvz., [visų akordų pagrindiniai tonai sudaro sum. 7: c–es–fis–a](#) , „[Poemos ant mi natos](#)“: [bose sum 7 susidaro: g–e–cis–b](#)).

Harmonijos koloritas spalvingas, euforiškai darnus, iškeliantis skambesio grožio estetiką. Kaip minėjome, Messiaenas neatsisakė ir klasikinės harmonijos principų. Tik T S D T schemą jis visada sintetino su savo modusų sistema. Messiaeno harmonijai labai būdingi tokie reiškiniai, kaip vargonų punktas, garso ar motyvo „perharmonizavimas“, t. y. kartojimas vis su kita harmonija (pats kompozitorius šį reiškinį vadino harmonine litanija), akordų paralelizmai (jiems, skirtingai nuo Debussy, būdinga kintama akordų struktūra), harmoninių grupių kartojimai, t. y. harmoniniai pedalai ar ostinato. Dažnas kontrapunktinis dviejų ar trijų harmoninių sluoksnių jungimas, sudarantis subtilių spalvų permainų įspūdį.

4. 5. Apibendrinimas

Modalumas (neomodalumas) – viena iš XX a. muzikos sistemų, dar vadinamų modaline technika. Naujasis modalumas, modalinė technika vartojama tuose kūriniuose, kur iškeliamas dermės savitumas, muzikos spalvingumas. Todėl **modalumas visų pirma siejamas su derme ir jį galime apibūdinti kaip**

sistemą, kurios pagrindas yra derminis-melodinis (o ne harmoninis-akordinis) **organizacijos principas**. Dermės garsaeilis yra modalios sistemos pagrindas, organizuojantis, vienijantis sistemos elementas. **Svarbiausi modalios sistemos požymiai – griežtai arba santykinai griežtai išlaikytas garsaeilis, tonikos nebuvimas arba jos nepastovumas, kintamumas, melodinio plėtojimo pirmenybė.**

XX a. pradžioje senovinių dermių atgaivinimas ir naujų dermių kūrimas padėjo kompozitoriams išeiti už mažoro ir minoro tonacinės sistemos ribų. Dermė schematiškai gali būti išreikšta garsaeiliu, tačiau **garsaeilio negalima tapatinti su derme**. Dermė – ne garsaeilio tonų seka, o jų tarpusavio santykių sistema. XX a. **dermių klasifikacija** sudėtinga. Dermės gali būti skirstomos pagal įvairius požymius juos priešinant: natūralios (perimtos iš liaudies muzikos) ir dirbtinės dermės, oktavinės ir neoktavinės, diatoninės, chromatinės, septyniolaipsnės (heptatonika) ir turinčios daugiau ar mažiau garsų bei pan. Heptatonika – tai **diatoninės dermės**, dar vadinamos liaudies, bažnytinėmis, senovinėmis, natūraliomis. Tai griežtoji diatonika, nes šių dermių visus garsus galima išdėstyti kvintų ratu (pvz., miksolydinė – B, F, C, G, D, A, E ir kitos).

Kitos grupės dermės vadinamos gana įvairiai – **modifikuota diatonika**, chromatizuota diatonika, išplėstinė, mišri diatonika. Daugelis tokių dermių neturi savarankiškų apibrėžimų, dažnai vadinamos dvigubu pavadinimu. Pvz., lydinė-miksolydinė arba vadinamoji moldavų dermė (dvigubai harmoninis minoras su padidintomis sekundomis tarp III-IV ir VI-VII laipsnių, ketvirtas ir septintas paauskštinti). **Neoktavinės** dermės apima didesnę nei oktava diapazoną. Jų skiriamasis bruožas – skirtinga to paties garso funkcija kitoje oktavoje. Tokia yra senovinė rusų devyniolaipsnė dermė: *c–d–e f–g–a b–c–d*. Ypatingą dermių grupę sudaro **simetrinės** dermės. Jos priskiriamos **dirbtinių**, chromatinių dermių grupei, kadangi nėra susiformavusios natūraliu būdu. Tai – tonų, mažųjų, didžiųjų tercijų, tritoninė dermės. Charakteringa simetrinių dermių ypatybė, skirianti jas nuo įvairių diatoninių dermių, yra ta, kad **simetrinėse dermėse nėra tonikos**. Kiekvieną simetrinę dermę sudaro kelios garsų grupės, turinčios vienodą intervalinę sandarą. Tos grupės yra lygiavertės, funkciškai nepriklausomos. Kai kada tų grupių pirmieji garsai gali tapti pastoviais, įgauti tonikos funkciją. XX a. muzikoje dažnas reiškiny **polidermiškumas**. Tai dviejų ar daugiau skirtingų dermių jungimas vienu metu, kai kiekviena dermė išreikšta savarankišku faktūros sluoksniu, atskira melodija, harmonija. **Tonika yra bendra** (politonalume skirtinga).

B. Bartoko muzika – polidermijos klasika. Polidermiškumas – jo derminio mąstymo ypatybė. **Bartoko dvylikatonė chromatinė sistema – polidermiška.** Kelios derminės struktūros papildo viena kitą, jų suma sudaro sudėtingesnius dažnai chromatinius darinius. Komplementarumas (papildymo principas) pasireiškia įvairiai: tipiškas atvejis melodikoje – chromatinis kokio nors nedidelio intervalo užpildymas kelių diatoninių grupių suma. Kitas svarbus Bartokokūrinių struktūros principas – **simetrija**. Bartoko muzikos kalba sintetino folklorinę derminę-intonacinę medžiagą, iš kitos pusės – visą šiuolaikinę chromatinės sistemos įvairovę – tonalų funkcionalumą dvylikatonėje sistemoje, simetrines dermes, net serijiškumo elementus. Archaizmai buvo jungiami su naujausiais šiuolaikinės muzikos atradimais.

O. Messiaeno simetrinių dermių sistemą sudaro 7 simetrinės dermės, turinčios nuo 6 iki 10 garsų. Simetrinės dermės susideda iš kelių vienodos intervalinės struktūros grupių, kurių paskutinis garsas sutampa su sekančios grupės pirmuoju garsu. Dėl šios dermių ypatybės simetrinių dermių negalima transponuoti visus 12 kartų, nes po tam tikro transpozicijų skaičiaus garsaeilis pradeda kartotis. Dėl to šios dermės vadinamos „ribotos transpozicijos dermėmis“ arba modusais. Iš simetrinių dermių buvo sudaroma ir horizontalė, ir vertikalė. Kompozitorius griežtai laikydavosi tik dermės garsų, neįvesdamas jokių papildomų. Kiekvienai dermei jis priskyrė charakteringą akordą, akordų junginį (kadenciją), kuris daro tą dermę lengviau atpažįstamą. Tai savotiški mesianiški stereotipai, muzikai teikiantys konstruktyvumą.

Messiaeno harmonija individuali. Kompozitoriaus muzikos kalbos ištakos glūdi impresionizme, Debussy muzikoje, kurio įtaka ypač ryški ankstyvojoje kūryboje. Tai savotiškas **postimpresionizmas**.

Messiaenas siekė išryškinti koloristinę harmonijos pusę. Jis didelį dėmesį skyrė akordui, kaip nedalomam, savarankiškam vienetui, nuo kurio intervalinės struktūros, registro priklauso harmoninė spalva. Net polifoninė Messiaeno faktūra formuojama ne iš atskirų melodinių linijų, bet iš savarankiškų harmoninių sluoksnių (taip vadinama „sluoksnių polifonija“). Messiaenui labai būdingi ir poliakordai (kelių akordų junginiai). Dermėmis pagrįsta **Messiaeno muzika modali, bet dažniausiai ji drauge ir tonali**. Tonika būna konsonansinis arba disonansinis akordas – paprastai tercinės struktūros su pridėtiniais garsais.

Messiaenas išrado unikalią „**formos–būsenos**“ dramaturgiją. Tai ne „bangų“ dramaturgija. Ji susijusi su bekulminaciniu, išbarstytu, išskaidytu emocijų judėjimo tipu. Iš dalies toks dramaturgijos tipas išreiškia „amžinybės“ siekimą, „abejingumo laiko tėkmei“ konstravimą, išryškinant vidinį pačios muzikos atsiskleidimą.

4. 6. Klausimai žinioms pasitikrinti



[1. Klausimas žinioms pasitikrinti](#)



[2. Klausimas žinioms pasitikrinti](#)



[3. Klausimas žinioms pasitikrinti](#)



[4. Klausimas žinioms pasitikrinti](#)



[5. Klausimas žinioms pasitikrinti](#)



[6. Klausimas žinioms pasitikrinti](#)



[7. Klausimas žinioms pasitikrinti](#)

5. Kompoziciniai modeliai ir jų projekcijos neoklasicizmo kompozicijose

Potemės. Neoklasicizmo sąvokos turinys. Praeities kompozicinių modelių iškėlimas. Stilizacijos tendencija. Neoklasicistinė S. Prokofjevo kūrybos kryptis (tematizmas, faktūra, ritmika). I. Stravinskiostilistinio pliuralizmo idėja. Neoklasicistinio periodo ypatybės. Polifoninių modelių projekcijos: P. Hindemitho *Ludus tonalis* ciklo vientisumas – interliudų ir fugų santykis, tonalinis planas. Fugų struktūros ypatybės. Kiti XX a. polifoniniai ciklai.

Paskaitoje analizuojami kūriniai: Prokofjevo Sonata Nr. 2, Hindemitho *Ludus tonalis* – fuga *in C, in F, in B, in Des*, preliudas, postliudas, interliudas tarp *G ir F*, Stravinskio „Fėjos bučiny“ fragmentai – „Lopšinė audroje“, II pav., „Psalmių simfonijos“ I d., baletą „Orfėjas“ (bakchanalija).

Žinios ir gebėjimai :

- studentas privalo suvokti termino „neoklasicizmas“ prasmę, svarbiausių neoklasicistinių stilių atspindinčių ypatybių visumą, išvardinti neoklasicistinės krypties autorius ir apibūdinti jų kompozicijų ypatybes.
- studentas gebės pagal žinomus požymius atskirti neoklasicistinius kūrinius, juos analizuoti.

Praktinės (kūrybinės) užduotys (kokius kūrinius savarankiškai analizuoti, ką sukurti ir pan.)

Analizuoti: S. Prokofjevo sonatą Nr. 2, I d., I. Stravinskio op. „Fėjos bučiny“ fragmentus: Lopšinė Audroje, Kaimo šventė. Psalmių simfoniją, I d., baletą „Orfėjas“ (bakchanalija). P. Hindemitho fugas *in C, in B, in Des, in F*, preliudą ir postliudą.

Parašyti: neoklasicistinės tribalsės dvitemės fugos ekspoziciją P. Hindemitho maniera.

5. 1. Pagrindinės neoklasicizmo charakteristikos

Neoklasicizmas susiformavo po Pirmojo pasaulinio karo, kaip savarankiška šiuolaikinės muzikos kryptis su sava estetine platforma ir stilistinėmis ypatybėmis. Tai buvo reakcija į pabrėžtą romantizmo emocionalumą, taip pat ekspresionizmą ir impresionizmą, jų kraštutinumus. Neoklasicizmo tendencijų, apraiškų pasitaikydavo ir anksčiau, XIX a. antroje pusėje – XX a. pradžioje romantizmo, impresionizmo stiliuose. Jau kai kurie kompozitoriai romantikai ėmėsi gaivinti senąsias formas, žanrus. Polifonistas prancūzas V. d'Indi atgaivino viduramžių muzikos ypatybes, Regeris – baroko formas, Tanejevas „perkėlė“ į rusų muziką Bacho polifoninės technikos principus. Ravelis, Debussy kai kuriuose savo kūriniuose susigrąžino prancūzų XVIII a. klavesininkų stilistines ypatybes ir kt. Tačiau tai dar nebuvo savarankiška kryptis.

Neoklasicizmas paplito tarp dviejų pasaulinių karų. Jis buvo romantizmo antipodas. **Pagrindiniai neoklasicizmo estetikos bruožai – naujasis objektyvumas, dalykiškumas, daiktiškumas.** Kompozitoriai neoklasicistai siekė tvarkos, pastovumo, didelį dėmesį skirdami griežtai formai. Jų kūriniuose – tvirtas konstruktyvus pagrindas, visų elementų pusiausvyra. Būdingas išraiškos taupumas, intelektualumas, griežta mąstymo logika. **Neoklasicistai savo dėmesį kreipė į ikiklasicizmo epochos muziką, t. y. į tuos muzikos stilius, kurie buvo dar prieš klasicizmą.** Kompozitoriai neoklasicistai dažniausiai perkurdavo ir modifikuodavo baroko epochos žanrus, formas, muzikinio

mąstymo ypatumus. Tačiau buvo naudojamos ir kitų stilių ypatybės, pvz., rokoko ar viduramžių, senosios polifoninės griežtojo stiliaus sistemos.

Neoklasicizmą galima apibūdinti kaip šiuolaikinės muzikos kryptį, kuri naudojo praėjusių epochų modelius, formas, juos perkūrė, modifikavo, jungė su šiuolaikinio mąstymo dėsningumais. Stilistiškai neoklasicizmas nėra vientisas reiškinys. Hindemithui artimiausi buvo vokiečių baroko instrumentiniai žanrai, italai G. F. Malipiero, A. Casella perkūrė senojo italų sonatinio koncerto formas, prancūzui D. Milhaud neoklasicizmo etalonu buvo J. B. Lully muzika, vokiečiai A. Honeggėras kai kuriuose kūriniuose atgaivino G. F. Händelio monumentalių oratorių tradicijas, o I. Stravinskis naudojo įvairių epochų ir stilių modelius. 1920 m. Busoni paskelbė manifestą, kuriame buvo kalbama apie tobulinimą, atranką ir siekį panaudoti visą ankstesnę muzikos patirtį tvirtose ir gražiose formose.

XX a. kokybinės [stilistinės kategorijos](#) (renesansas, barokas, klasicizmas) keičia kiekybinės chronologinės (XX a. muzika).

5. 2. Sergejaus Prokofjevo kūrybos „klasiškumas“ (tematizmas, faktūra, ritmika, forma)

Sergejaus Prokofjevo (1891–1953) kūryba – nepakartojamas reiškinys šiuolaikinėje muzikoje, kurį sunku priskirti kuriai nors vienai stilistinei srovei. Prokofjevo kūryba labai įvairi ir turiniu, ir išraiškos priemonėmis. Kompozitorius priklausė prie tų menininkų, kurie nebuvo linkę teoriškai pagrįsti savo kūrybos principus. Prokofjevo muzikos kalba evoliucionavo, patyrė ryškių pakitimų, bet vis dėlto, joje pastebime stilistinę vienovę, individualius bruožus.

Gilus optimizmas, džiaugsmingas gyvenimo pajautimas, siekimas išreikšti gyvenimo pilnatvę būdingi šiam kompozitoriui. Todėl muzikos charakteris – valingas, aktyvus, energingas, jaunatviškas, šviesus. **Prokofjevo kūryboje ryški antiromantinė tendencija**, jam svetimas romantinis konfliktas tarp svajonių pasaulio ir priešiškos tikrovės, atviras jausmingumas, patetika, psychologizmas.

Prokofjevo muzikos vaizdinių pasaulis išsiskiria didžiulių diapazonu, kuriam būdinga **kontrastų poetika** (kaip sistema). Pagrindinės Prokofjevo muzikos vaizdų sferos – dramatiški, tragiški, epiniai vaizdiniai. Lyrika įgauna naują, individualią traktuotę – ji šviesi, pakylėta, himniška, joje jungiamas santūrumas ir vidinė jėga, **klasicistinis aiškumas ir griežtumas**. Ypatinga sfera – humoristiniai vaizdai, aprėpiantys labai plačią jausmų skalę – nuo šypsenos iki kandaus sarkazmo. Skerciniuose, humoristiniuose vaizdiniuose ypač išryškėjo jo meistriškumas ir išradingumas. Čia susikoncentravo būdingiausi Prokofjevo estetikos bruožai. Tai optimistinė pasaulėjauta, energija, dinamika, žvalumas, gyvybingumas, veržlumas.

Prokofjevo instrumentinė, fortepijono muzika patyrė **teatro įtaką**. Joje akivaizdūs paties kompozitoriaus operų ir baletų specifiniai bruožai. Prokofjevas mąstė teatriškai, kūrė ryškius, vizualiai konkrečius muzikos portretus, charakteristikas. Net ir jo neprograminėje muzikoje jaučiamas slapstas programiškumas. Kompozitorius siekė realaus, konkretaus vaizdo, sceninės plastikos, nelinko prie grynos filosofinio pobūdžio muzikos.

Greta kontrastų poetikos Prokofjevo kūrybai būdinga paprasto, elementaraus ir sudėtingo, komplikuoto vienovė ir dialektika. Kompozitorius sudėtingą reiškinį siekė kompensuoti paprastu. Tačiau tai, kas paprasta, nėra trafaretiška, banalu. Toks pavyzdys gali būti, kai dera komplikuota, aštriai disonansinė harmonija ir sąmoningai elementarios, paprastos kadencijos, plastiška, aiški melodinė linija, homofoninė faktūra ir staigūs derminiai nukrypimai į tolimas tonacijas; melodiniai šuoliai, naujo tipo balsovada ir reguliarus akcentinis ritmas; motorinis, ostinatinis judėjimas (tokatiškumo požymiai) ir sudėtinga derminė harmoninė kalba, novatoriška harmonija ir klasikinė, aiški forma.

Svarbu tai, kad Prokofjevas naujai, neįprastai vartojo tradicines priemones. Jo novatoriškumą lėmė ne vien tik naujos išraiškos priemonės, bet ir naujas senų priemonių vartojimas. Prokofjevo menas tarsi išlaiko pusiausvyrą, nenutrukdamas ryšių su klasikineis principais, drauge nebūdamas tradiciniu.

5. 2. 1. Prokofjevo tematizmas

Ryški Prokofjevo mąstymo ypatybė – siekis pateikti užbaigtą, aiškiai susiformavusį, pastovų muzikos vaizdą. Šostakovičiui, priešingai, būdingas procesualumas, laipsniškas tematizmo tapsmas. Kaip minėjome, Prokofjevas linko prie charakteringo portreto, visumą kūrė iš sąlygiškai autonomiškų, net struktūriškai išbaigtų darinių. Visuma tarsi sumontuota iš stambių darinių, kai uždari muzikiniai vaizdiniai tarsi paveikslai keičia vienas kitą. Dėl to jo kūrinuose išlaikoma tradicinė tema kaip struktūrinis vienetas. **Prokofjevui būdingas tradicinis tematizmo tipas. Tai gražių melodijų, išbaigtų temų kūrėjas** ir tuo jis išsiskyrė tarp savo amžininkų.

Tradicinio tematizmo atgaivinimas (po ekspresionizmo ir impresionizmo) – ryškus neoklasicizmo požymis (būdingas ir Hindemithui). Prokofjevo kūryba neabejotinai siejasi su šia XX a. muzikos kryptimi, nors Prokofjevas nėra toks ryškus neoklasicistas kaip Stravinskis ar Hindemithas. Prie jam būdingų neoklasicistinių bruožų priskirtinas ir **vientisas ritminis pradas, t. y. reguliariai akcentinė ritmika, motoriniai, ostinatiniai ritmai, tokatiškumas, homofoninė-harmoninė faktūra** (skirtinga nuo bendros amžiaus polifonizavimo ir ritmo nereguliarumo tendencijos), **pabrėžtinis tonalumas su ryškiu tonaciniu centru, ypač klasikinės formos, kurios yra ryškiausia neklasicistinė Prokofjevo savybė.**

5. 2. 2. Prokofjevo forma

Prokofjevo formos ypatybės – klasicistinis architektonikos darnumas, konstruktyvus aiškumas, lakoniškumas, dalių proporcingumas, formos simetrija ir pusiausvyrą. Formos pasižymi padalų savarankiškumu, uždarmumu, sąlyginiu užbaigtumu. Pvz., jo ekspozicijos aiškiai atribotos nuo perdirbimo, jos yra daugiatemės, temos plačiai eksponuojamos, pristatomos lyg portretų galerija. Temų plėtojimas minimalus, uždari vaizdai tik gretinami. Formos padalos visų pirma atskiriamos kadencijomis. **Kadencijų reikšmė Prokofjevo kūryboje – milžiniška.** Būtent ryškios, „superklasikinės“ kadencijos lemia formos dalių uždarmumą. Atskyrimo veiksniais taip pat tampa pauzės, faktūra, dinamika, registrų pakeitimas. Įdomu, kad šios formos ypatybės (padalų savarankiškumas) dera su visai priešingomis Prokofjevo muzikos ypatybėmis – dinamika, energija, veržlumu.

Sonatos formos perdirbimai nėra labai dinamiški, prisodrinti ištisinės tematizmo plėtojimo. Prokofjevas rečiau laikėsi klasicistų principo – motyvų perdirbimo, t. y. tikrojo temų perdirbimo, temas skaidymo į atskirus motyvus, jų plėtojimo. Pagrindinės perdirbimo priemonės – polifoninės, variacinės. Tai kontrapunktinis įvairių temų sujungimas, imitacijos, visos faktūros polifonizavimas. Net perdirbimuose Prokofjevas temas dažnai išlaikė nedalomas ar jas varijavo, transformavo. **Reprizos taip pat** nėra dinamiškos. Jos prasideda kaip ekspozicija, tokiame pačiame dinamiame lygmenyje. Pirmoji kulminacija pasiekama perdirbime, o antroji – tik kodoje. Prokofjevo sonatos forma – klasikinė, tipiška. Pvz., Sonata Nr. 2, op. 14 (a, b, c).

Sonatinio ciklo naujovės : vietoje tradicinio *Scherzo* įvedama baleto scena, šokis. Prokofjevas sukūrė naują *Scherzo* tipą; *Scherzo* tokatą, choreografinį *Scherzo*. Prokofjevo sonatinuose cikluose išryškėjo naujas, sintetinis *Scherzo* žanras. Ciklo finalai dažnai taip pat turi *Scherzo* pobūdį, pasižymi teatriškumu.

5. 3. Igorio Stravinskio klasicistinių ir kitų praeities muzikos modelių transformacija

Igoris Stravinskis (1882–1971) vadinamas tūkstančio ir vieno stiliaus kompozitoriumi. Jis išklė stilistinio pliuralizmo idėją. Po pirmojo „rusiškojo“, neofolklorizmui priskiriamo, periodo ėjo neoklasicistinis, jį pradėjo 1920–21 m. sukurtas baletas su dainavimu „Pulčinelas“. Beveik 30 metų truko neoklasicistinis periodas, išsiplėtojęs 2 kryptimis. Pirmajai būdinga atrama į klasicistinius modelius: Sonata fortepijonui (1924), Koncertas fortepijonui ir pučiamiesiems instrumentams (1924), Koncertas smuikui (1931), Koncertas kameriniam orkestrui (1938), Simfonija *in C* (1940).

Antroji neoklasicistinio periodo kryptis pagrįsta muzikiniais praeities vaizdiniais, tai muzika *a/la* „kas nors“. Baroko epochos vaizdiniai atgyja operoje-oratorijoje „Karalius Edipas“ (1926–27), „Psalmių simfonijoje“ (1930) – dar tolimesni Europos polifoninio meno pavyzdžiai. Baletė „Fėjos bučiny“ akivaizdus ryšys su P. Čaikovskio muzika, baletė „Apolonas Musagetas“ (1927–28) – su Lully kūryba, Koncertas 2 fortepijonams (1931–35) – su Beethoveno muzika. Kamerinis koncertas *Dumbarton Oaks* (1937–38) – paskutinė duoklė baroko epochai, čia akivaizdus ryšys su J. S. Bacho „Brandenburgo koncertais“.

Stravinskio muzika ne subjektyvi, bet egocentriška (nors apie kompozitorių dažnai kalbama kaip apie objektyvų, beasmenį autorių), nes savojo „aš“ įtvirtinimas pasirinktame stiliuje, metode, konkrečiuose principuose – tai pagrindinė jo idėja, įgyvendinama bet kokios „medžiagos“ sąlygomis. Tai ypač ryšku neoklasicistiniuose kūriniuose. Perdirbdamas svetimą medžiagą, Stravinskis įtvirtino savo dėsnius, atskleidė savo stiliaus ypatybes, iškylančias iš „modelio kaukės“. Tos ypatybės fokusuojamos, kaupiamos atitinkamuose formos taškuose ir pasireiškia kontrastuose su pasirinkta medžiaga. Tokiu būdu kontrastingo daugialypiškumo integracijos principas – viena svarbiausių priemonių įgyvendinant Stravinskio neoklasicistinių kūrinių koncepciją. **Jo koncepcija – perdirbant įvairiausią medžiagą, ieškoti ir įtvirtinti savo originalų, vientisą stilių.**

5. 3. 1. Stravinskio neoklasicistinė „variacinė“ technika

Parengiamasis etapas buvo „Kareivio istorija“ (skaitoma, grojama, šokama pasaka, 1918), baletas „Pulčinelas“ (1919–20) – tai dar preliudas į tikrąjį Stravinskio neoklasicizmą. Čia dar daugiau Pergolesi nei Stravinskio, pvz. Serenada iš baleto su dainavimu „Pulčinelas“. Ir vis dėlto tai ne tik aranžuotė – daugelyje vietų (ypač finale) akivaizdžios Stravinskiui būdingos variacijos pasirinktu stiliumi, su subtiliais originaliais pakeitimais. Tarp tipškų neoklasicistinės „variacinės“ technikos būdingų priemonių į pirmą vietą iškyla **faktūra ir instrumentuotė**. „Pulčinelas“ Stravinskio stilius labiausiai juntamas detalėse, dažniausiai humoristinėse, pvz., „Duete“ kontrabosas lenktyniauja su trombonu.



[1. Stravinskis. Serenada iš baleto „Pulčinelas“ su dainavimu pagal Pergolesi](#)

Prabėgus dešimtmečiui, Stravinskis vėl dirbo su svetima, šįkart Čaikovskio „medžiaga“ baletė „Fėjos bučiny“, bet rezultatas jau visai kitoks. Čia jau kiekviename takte jaučiamas Stravinskis. **„Variacinis“ metodas tiesiog virtuoziškas. Jis atsiskleidžia temų pasirinkime, būduose, kaip jos derinamos, motyvų plėtojime, faktūroje, metroritmikoje. Net nuosavas Stravinskio tematizmas sukurtas pagal šaltinio modelį. Tarsi vyksta abipusis Stravinskio ir Čaikovskio suartėjimas. Nėra margumo, nes minties dėstymo metodai baletėse vientisi.**

Pirmoji baleto scena „**Lopšinė audroje**“ – jai paimtas to paties pavadinimo Čaikovskio romansas (palyginti klavyre originalą (p. 6) [a](#), ir schematišką natų užrašymą [b](#)). Melodinė linija išlaikoma, bet harmonizavimas visai kitas. Melodiją „palydinčios“ paralelės tercijos tampa savarankišku konstruktyviu elementu. Šis savarankiškumas atveda prie polifunktionalumo, kuris fragmentui suteikia visai naują skambesį. „Palydėjime“ taip pat sukuriamas charakteringas variantinis žaidimas, pagrįstas nereguliariu kartojimu, nepriklausomu nuo taisyklingo pagrindinės temos motyvų kvadratiškumo. Tokių dviejų linijų derinys ir sudaro šių „stilistinių variacijų“ individualumą. Stravinskis išlaikė originalo 3 dalių struktūrą, bet stipriai pakeitė reprizą. Čia pakartotas tik pirmas dvitaktis, kurį nutraukia naujos jungiamosios medžiagos „intarpas“. Dar pamirgėjusi „Lopšinės“ intonacija išnyksta. Tai originalus Stravinskio tematizmo „ištirpimo“ būdas, visai nebūdingas nei Čaikovskiui, nei klasikinėms formoms.

Baleto „**Fėjos bučinys**“ **II pav. Kaimo šventei** ypač būdingas „stilistinis variavimas“, (palyginti su originalu Čaikovskio „Humoreska“, klavyre (p. 18) [a](#), ir schematišku 2 natų [pavyzdžiu b](#)). Tematizmas ir jo plėtojimas artimas tipui, kurį Stravinskis rado masinėse „Petruškos“ scenose. „Fėjos bučinio“ II paveikslas rondo struktūros, kuri būdinga stambioms Stravinskio formoms. Refrenas – Čaikovskio „Humoreska“ ir II paveikslas „Kaimo šventė“ iš baleto „Fėjos bučinys“.



[P. Čaikovskis. „Humoreska“](#)



[I. Stravinskis. II paveikslas „Kaimo šventė“ iš baleto „Fėjos bučinys“](#)

Kompozitorius montažo metodu čia sujungė pagrindinę šios fortepijoninės pjesės temą ir jos įžangos temą. Pagrindinis keturtaktis motyvas vėliau nekvadratiškai skaidomas. Prie šio septyntakčio prijungiamas tritaktis politonalus motyvas iš įžangos. Išoriškai taisyklingas 10-taktis pasirodo „suklijuotas“ iš nelygios trukmės motyvų. Taigi, dirbant su svetima „medžiaga“, išryškėja individualios Stravinskio motyvų technikos savybės. Tai „**žirklių metodas**“. Plėtojimui būdingas metrinis perakcentavimas (žr. toliau 6. 2. 1.).

Tokie kūriniai, kai „perdirbama“ svetima „medžiaga“, viena Stravinskio neoklasicizmo krypčių, tačiau vyrauja – ištisų stilių, o ne atskirų kompozitorių kūrybos „variacijos“. Tarp tokių stilių pirmą vietą užima **barokas**. Šį modelį kompozitorius taikė ir grynai instrumentinėje muzikoje. Baroko pasirinkimas logiškas, nes Stravinskio kūrybos evoliucijoje vis svarbesnė vieta tenka **polifonijai**. Taip pat būdinga trauka į **koncertiškumą** – virtuozinė instrumento traktuotė, tembrų personifikacija, *concerto grosso* principai, koncertinė rondo formos traktuotė. Kūriniai, sintezuojantys neobarokinį modeliavimą, tai opera-oratorija „Karalius Edipas“ ir „Psalmių simfonija“.

„Stilistinių variacijų“ pobūdį lėmė du momentai – stilistinių variacijų medžiaga (*kas* varijuojama) ir jos plėtojimo metodai (*kaip* varijuojama). Kokią medžiagą rinkosi Stravinskis? Lengvai atpažįstamos baroko ir klasicizmo temos. Tarp jų vienas ryškiausių – „**bendros judėjimo formos**“ (gamos, *arpeggio*, harmoninės figūracijos). Baroko ir klasicizmo epochose tai buvo „prieštematizmas“ arba „posttematizmas“, o Stravinskio kūryboje – tai individualus tematizmas. Tai nutinka dėl Stravinskio technikos, kuri veikia modelį. Kompozitorius griauja *bendrų judėjimo formų* reguliarumą, taisyklingumą, taigi ir suvokimo inertiškumą.

Psalmių simfonijos I dalis ([a](#), [b](#), [c](#)) išoriškai „taisyklingai“ krintanti linija susideda iš „netaisyklingai“, „nereguliariai“ besileidžiančių mikromotyvų komplekso. Neregulius ne tik jų tarpusavio santykis, bet ir kiekvieno, atskirai paimto elemento nusileidimo tempas. Labiausiai pastovus viršutinis

motyvas *a*, mažiausiai – vidurinis – *c*. Taigi prieš akis – neregularus, „nepastovus“ *ostinato*. Kiekvienas mikromotyvas sudaro savo aukštesnio ritmo (J. Cholopovo terminas) sistemą, kurį šiuo atveju galime pavadinti „motyvų ritmu“. Ši sistema linearinės prigimties. Tai taip pat ją skiria nuo barokinio šaltinio, kur figūracija sudaroma harmoniniu pagrindu ir kiekvieną grandį kontroliuoja funkciniai santykiai.



[I. Stravinskis. Psalmių simfonija. I d.](#)

Stravinskio **tematizmo** formų provaizdžiai išsikristalizavo baroko, klasicizmo muzikoje. Tokios temos labai įvairios – tai bachiškos temos, temos-simboliai (*Dies irae*). Be „tematizmo“, iš baroko dar perimtas ir ritmas, punktyrinis judėjimas šešioliktinėmis. Būdingas ritminio piešinio pastovumas ilgose formos padalose. Tačiau baroko ir klasicizmo metrikai būdingos pastovios reguliaraus ritmo formulės, tuo tarpu Stravinskis reguliarias formules naudojo nereguliarios metrikos sąlygomis, o tai iš esmės keičia išraiškingą ir konstruktyviąją ritmo prasmę.

Taigi Stravinskio neoklasicizmas formavosi kaip logiška „rusiškojo periodo“ tąsa. Individualaus stiliaus charakteringumas (minėtasis egocentrizmas) buvo transformacijų pagrindas. Technika darėsi virtuoziška, subtili, muzikos kalba įvairėjo. Progresas ypač akivaizdus analizuojant **pagrindines kompozitoriaus novatoriškumo sritis – motyvų techniką ir ritmines konstrukcijas**. Susiformavo naujas melodikos tipas – lėti *ostinato*. Tačiau ilgų melodijų pagrindas – tai ne „ilgos harmonijos“, kaip baroke. Modelio savybės derinamos su Stravinskio vartojamos technikos savybėmis. Nuo modelio įvairiai nutolstama – nedaug ir radikalai. Centrinuose neoklasicizmo periodo veikaluose – „Psalmių simfonijoje“, operoje-oratorijoje „Karalius Edipas“ ir balete „Orfėjas“ – Stravinskis pasiekė **aukščiausią sintezę tarp modelio stiliaus ir individualaus stiliaus**. Kartais modelio apskritai nėra. Variacijos „kokiu nors stiliumi“ atveda prie tam tikro sintetinio reiškinių, kuris vientisas ir neišskaidomas. Tai Stravinskio neoklasicizmo viršūnė.

Pateikiame neoklasicistinio periodo motyvinės technikos pavyzdį iš [baleto „Orfėjas“, bakchanalija](#). Ši tema susieja ostinatinių temų dinamizmą su intensyviu lineariu plėtojimu. Išėjties taškas – garsas *a*, kuris palaipsniui išsiplečia iki 7–garsio (III–IV taktai). Šis naujas motyvas viduje taip pat turi ostinatinį elementą (*h–a–h*), kuris kilęs iš pradinio *a–gis–a* motyvo. Jis skaldomas (IV–VI taktai), po to jo pagrindu sudaromas keturgarsis motyvas, kuris perkeltas laipsniu aukščiau (VII taktas) ir išplečiamas (VIII–IX taktas). Toliau eina nauja motyvų plėtojimo fazė. Vienijančiu elementu variantinių pakeitimų procese tampa pustonio intonacija *gis–a*, nuo kurios atsiranda „žengiantis“ judėjimas. Ypatingas šios temos vientisumas susijęs su jos intonaciniu bendrumu – visa tema sudaryta iš gamos judėjimo, iš kurio susidaro tąsios tematinės struktūros. Jos būdingos neoklasicistinio periodo Stravinskio kūriniais. Čia galime įžvelgti bendrą stilistinę neoklasicizmo savybę – siekti naujos melodikos estetikos, atstatyti melodikos, kaip viešpataujančios virš kitų balsų, teises.

5. 3. 2. Stravinskio formos ypatumai

Pirmasis Stravinskio, ypač neoklasicistinių opusų, įspūdis – kontrastingas daugialypiškumas, nors bendras formos pojūtis neabejotinai vientisas. Jam būdingas „priešpriešų kartojimas“, bet ne klasikinio temų kontrasto, tuo labiau konflikto prasme. Temos dažnai būna tos pačios (**tapatumo kontrastas**). Priešprieša siejama su skirtingo tipo ritmikos gretinimu, su skirtingais „judėjimo tipais“. Stravinskis siekė kontrastingo daugialypiškumo integracijos. Siuitiškumas – charakteringas daugelio jo kompozicijų bruožas. Tačiau tai tik formalus požymis, nes ne siuitiškumas, o gili simfoninė koncepcija, dinamizmas, nepertraukiamas plėtojimas būdingas Stravinskio siuitai.

Pirmose ciklo dalyse **nėra tradicinio vaizdinio, tonalaus, teminio kontrasto**. Pripažindamas *sonatinį allegro*, kaip „aukščiausią muzikinės dialektikos formą“, Stravinskis nenaudojo jai būdingų savybių. Muzikinių vaizdinių dialektika jo nedomino. Neoklasikinio periodo kūriniuose šalutinė tema tik pratęsia judėjimą, kuris buvo pradėtas pagrindinėje partijoje, drauge įgydama pavienių skiriamųjų bruožų. Todėl skirtumas tarp pagrindinės ir šalutinės temos nedidelis. Vienintelis šias temas skiriantis požymis – faktūra. Tai rodo, kad Stravinskis laikėsi ikiklasicistinės formos principų.

Koncertiškumas tampa vienu svarbiausių formų sudarančių principų. Stravinskiui svetimas tematinis „darbas“, perdirbimas, kuris atvestų prie pradinių vaizdinių transformacijos. Tematizmą plėtoja kintamas ritminis piešinys, varijavimas, motyvinių ląstelių perstatymas. Forma tampa garsiniu žaidimu – virtuozišku, artistišku. Pagrindinį vaidmenį pirmose ciklo dalyse atlieka ne kontrastas, o **tapatumas (imitacija)**. Iš jo išplaukia fugizuotas temų pravedimas (Oktetas, Koncertas kameriniam orkestrui). Jei ir juntame kontrastą, tai ne sąlygotą „aplinkybių“, o „tarsi „įneštą iš šalies“ ir dažniausiai ten, kur temų perdirbimo vieta (Koncertas 2 fortepijonams).

Vaizdinis kontrastas, kurį girdime tarp ciklo dalių – tai taip pat ikiklasicistinio instrumentalizmo bruožas. Mėgstamiausia vidurinės ciklo dalies forma Stravinskio kūryboje – variacijos (Oktetas, Koncertas 2 fortepijonams, Sonata 2 fortepijonams). Tai ir laisvos, charakteringos **variacijos** (Oktetas), ir griežtos, ornamentinės. Forma vėl pagrįsta **tapatumu**, o ne kontrastu. Ciklas dažniausiai trijų dalių. Finale grįžtama prie pirmos dalies vaizdinių. Cikle nuosekliai įgyvendinama intonacinio, intervalinio, teminio vientisumo idėja. „Tvarka“ būdinga atskiroms ciklo dalims, būdinga ir visam ciklui. Įdomu, kad Stravinskis niekur ir niekada nesikartojo pasirinkdamas dalių seką. Oktete į neoklasicistinį ciklą įvedė laisvas variacijas „romantine“ tema. Koncerte 2 fortepijonams II dalyje vietoje laukiamo *Largo* pasirodo *Notturmo*, o Koncerte smuikui Stravinskis pateikė du arijų tipus – vokalinės ir instrumentinės, o ciklą užbaigė *capriccio*.

E. Kounas rašė: „Kompozitorius sąmoningai gali sugriauti specifinio modelio sukeltą provokuojamą laukimą. Ir tas skirtumas tarp laukiamos ir faktiškai skambančios muzikos gali tapti pasigerėjimo šaltiniu“. Tai būdinga ne vien dalių viduje, bet ir santykiui tarp dalių. Stravinskis pabrėžė tas muzikos savybes, kurios buvo prarastos romantizmo epochoje. Jis parodė meninės formos, kaip vientisos visumos, vertę. Po vėlyvojo romantizmo, išskaidžiusio formą, ar impresionizmo, išskėlusio įspūdžių kultą, ar ekspresionizmo, kur svarbus išraiškos procesas, **Stravinskis vėl išskėlė objektyvią formos vertę**.

Okteto pučiamiesiems Modelis – ikiklasicistinis, nes svarbus tapatumas. I d. *Simfonija* (sąskambis, baroko epochoje operos įžanga neišplėtotos sonatos formos). Tapatumas išplaukia iš fugizuoto temų išdėstymo (pvz. [I dalis](#)). Mėgstamiausia vidurinės ciklo dalies forma Stravinskio kūryboje – variacijos. Oktete į neoklasicistinį ciklą jis įvedė laisvas, „charakterines“, variacijas „romantine“ tema. III d. – sudėtinės trijų dalių formos, kurios trio epizode – [polimetrija](#)).

5. 4. Paulius Hindemithas – neoklasicistas

Paulius Hindemithas (1895–1963) drauge su Stravinskiu laikomas ryškiausiu neoklasicizmo atstovu. Hindemitho neoklasicizmas unikalus tuo, kad čia organiškai jungiasi šiuolaikinės muzikos priemonės, šiuolaikinis mąstymas su praeities epochų muzikos tradicijomis, išvengiama stilizacijos. Stravinskio kūriniai turi stilizacijos atspalvį. Hindemitho neoklasicizmo šaltinis – Bacho muzika, taip pat jo etinės, estetinės pažiūros. Hindemithas kūrė ir pagal vokiečių viduramžių muzikos formas, naudojo ankstyvosios polifonijos elementus.

Pagrindinė idėja – pasaulio harmonijos idėja. Muzika gali ir turi atspindėti pasaulio tvarką, logišką procesų prigimtį, racionalius būties pradus. Hindemithui pats kūrybos procesas – proto, intelekto mankšta, kaip ir baroko kompozitoriams. Iškeliama profesionalaus „kompozicinio amato“ svarba. Juntamas džiaugsmas įveikiant technologinius sunkumus. Muzikinį mąstymą, pasak Hindemitho, turi lemti

protavimu išvedamos taisyklės, o ne intriga, ne stichiški dalykai. Siekiama disciplinos, saiko, konstruktyvaus tikslingumo. Tai racionalus kompozitorius, pasak Asafjevo, „emocijų mechanikas“, „avangardistas su viduramžių epochos bruožais“. Neoklasikistai iškėlė polifonijos vaidmenį, o Hindemithas buvo vienas žymiausių XX a. polifonistų. Svarbią vietą jo kūryboje užėmė įvairios polifonijos priemonės, formos (fuga). Hindemithą galima pavadinti vienu „tematiškiausių“ XX a. kompozitorių. Neoklasicizmas į muziką sugrąžino išbaigtus tematizmo, melodikos tipus (prisiminkime Prokofjeva), kurie ypač buvo deformuoti ekspresionizmo muzikoje, kur tematizmas fragmentiškas, motyvinis, išskaidytas, struktūriškai neapibrėžtas. Hindemithas rėmėsi **tradiciniais tematizmo tipais**. Jo temos struktūriškai išbaigtos – tai melodinės, dažnai „barokinės“ temos.

Kaip ir kiti neoklasikai, Hindemithas atgaivino vadinamąsias „bendrasias judėjimo formas“, mėgo tokatines, tolygaus motorinio ritmo formas. „Bendrose judėjimo formose“ nėra ryškiau individualizuoto tematizmo. Tai figūratyvus judėjimas, kuriame ryškus žaidybinis pradas. Hindemithas mėgo ir improvizacinio, bachiško tipo temas, atgaivino baroko epochos faktūrą. Neoklasicizme dominuoja instrumentinė muzika ir būtent neprograminė – tai ryškus kontrastas povagnerinėms tradicijoms. Didžiulį vėlyvojo romantizmo orkestrą čia pakeitė kamerinis orkestras, kurio sudėtis būna labai įvairi. Taip pat labai išpopuliarėjo kameriniai ansambliai.

Hindemitho kūryboje dominuoja cikliniai instrumentiniai kūriniai: trio, kvartetai, ir vadinamosios „kamerinės muzikos“ – tai aštuoni koncertai solo instrumentams ir kameriniam orkestrui. Jis **atsisako klasikinio simfonizmo principų, sonatiškumo dialektikos**, to, kas susiklostė Vienos klasikų kūryboje. Sonatos forma cikle jau nebeturėjo svarbaus dramaturginio vaidmens, ji nustojo būti svarbia ciklo dalimi (o klasicizmo, romantizmo cikle sonatos forma buvo būtina viso ciklo dalis). Neoklasikai labai dažnai apsieidavo cikle be sonatos formos, jos, pvz., nėra net kai kuriuose Hindemitho simfonijose („Pasaulio harmonija“, „Bostono simfonija“, „Pitsburgo simfonija“).

Sonatiškumo principus neoklasikai (Hindemithas, Stravinskis) pakeičia polifoninėmis variacijomis, tokatinėmis, invencinėmis judėjimo formomis, fuga, trumpai tariant, variaciniais plėtojimo būdais. Neoklasikams svarbus ne konfliktiškumas, ne dinamiškas tikrovės atvaizdavimas, o **koncertavimo, žaidybiniai principai**. Hindemithas atgaivino **barokinį Concerto grosso žanrą**. Daugelis jo ciklų kameriniam orkestrui priartėjo prie šio žanro. Giminingumas atsiskleidžia tada, kai kontrastai ryškėja ne atskiroje dalyje, o tarp ciklo dalių. **Nėra teminio konflikto dalies viduje, nes atsisakoma sonatos formos**. Vietoje sonatiškumo dialektikos į pirmą planą iškyla koncertavimo principas. Tai koncertuojančių grupių išskyrimas iš orkestro, savotiškos varžybos tarp orkestro ir solisto ar orkestro ir solo grupės, solo ir *tutti* kaita. Ryškiausias pavyzdys – 8 kūriniai, turintys „Kamerinės muzikos“ pavadinimus – tai koncertai orkestrui su solistu.

5. 4. 1. P. Hindemitho *Ludus tonalis* fugų struktūra

Ludus tonalis (1942) priklauso prie pačių žymiausių polifoninių ciklų, tai žymiausias, populiariausias fortepijoninis jo kūrinys. Pasaulinėje literatūroje žinomi tik trys polifoniniai ciklai, kuriuose meistriškai panaudojama visa polifoninės technikos įvairovė. Tai Bacho „Gera temperuotas klavyras“, 24 Šostakovičiaus preliudai ir fugos, Hindemitho *Ludus tonalis*, kartais dar minimas R. Ščedrino ciklas. Nors turi daug bendrų bruožų, šie trys ciklai gerokai skiriasi.

Ludus tonalis reiškia tonų žaismą. Hindemitho ciklas, skirtingai nuo Bacho ir Šostakovičiaus ciklų, yra ypač vientisas. Jį sudaro 12 fugų, kurias jungia 11 interliudų, o visą ciklą įrėmina preliudas ir postliudas. Vadinas, fugos negalima traktuoti izoliuotai nuo visų kitų ciklo dalių. O Bacho ir Šostakovičiaus rinkiniai sudaryti iš savarankiškų miniciklų – preliudų ir fugų.

Šis ciklas rodo naują kompozitoriaus tonacinę, harmoninę koncepciją. Tonacija *in C* yra

pagrindinė viso ciklo tonacija. Visų 12 fugų tonacijos išsidėsto tokia tvarka: *C G F A E Es As D B Des H Fis* (žr. P vz. Nr. 40). Todėl cikle yra 12, o ne 24 fugos, parašytos skirtingose tonacijose. Bacho ir Šostakovičiaus cikluose kiekviena tonacija turi 2 pavidalus – mažorą ir minorą. Įdomus, neįprastas ir fugų išdėstymo tonalinis planas. Jis pagrįstas Hindemitho sukurta garsų akustinio giminingumo sistema. Joje visi 12 chromatinio garsaeilio tonų išdėstomi tokia tvarka, kad garsų akustinis giminingumas pirmajam pagrindiniam garsui palaipsniui mažėja, taip pat mažėja ir konsonansiškumo laipsnis. Artimiausios pagrindinei tonacijai yra gryniosios kvintos ir gryniosios kvartos atstumu nutolusios tonacijos. Mažiau giminingos – tercijos santykio tonacijos – *A E Es As*. Dar mažesnis giminingumas su tonacijomis *D B Des H*, o labiausiai nutolusi nuo *C* tritonio santykio tonacija *Fis*.

Pavyzdys Nr. 40


**INHALT
3MICT**

Praeludium




Fugen


I in C *Lento*




II in G *Allegro*



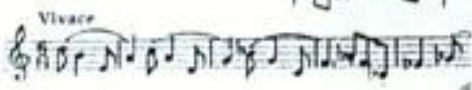
III in F *Andante*




IV in A *Con energia*




V in E *Vivace*



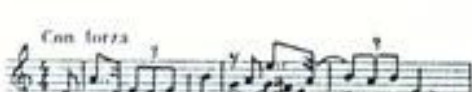
VI in Es *Tranquillo*



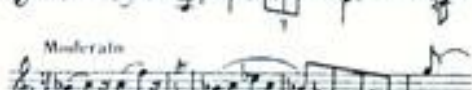
VII in As *Moderato*



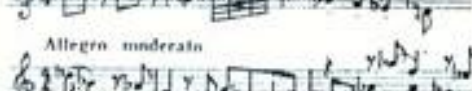
VIII in D *Con forza*




IX in B *Moderato*



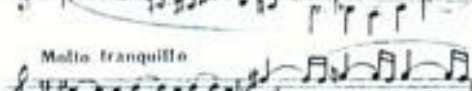
X in Des *Allegro moderato*



XI in H (Canon) *Lento*




XII in Fis *Molto tranquillo*




Interliudien


15 *Moderato*



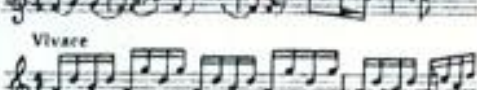
19 *Pastorale*




27 *Scherzando*




32 *Vivace*




40 *Moderato*



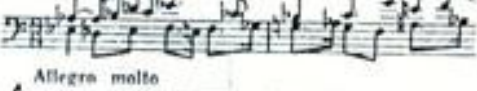
50 *Marcia*



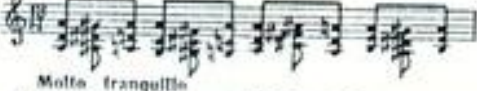
56 *Molto largo*




62 *Allegro molto*




65 *Molto tranquillo*



76 *Allegro pesante*




82 *Valse*



92

Postludium

Solenne



Interliudai homofoniniai, jie tonaciškai siejasi su abiem gretimomis fugomis. Dauguma interliudų

prasideda prieš tai buvusios fugos tonacija ir baigiasi naujoje tonacijoje, kurioje skamba kita fuga. Taigi interliudai yra moduluojantys. Jie nesudaro miniciklo su sekančia fuga, o tik sujungia fugas. Išskirtinis ciklo bruožas – tai, kad jame yra pagrindinė tonacija C. Preliode moduluojama iš C į *Fis* tonaciją ([a](#), [b](#), [c](#)) ir tuo tarsi nužymimas viso ciklo tonacinis planas. Postliude atvirkščiai – nuo paskutinės fugos tonacijos *Fis* grįžtama į pagrindinę C (retrogradas). Postliude taikoma tiksli vėžinė preliudo inversija ([a](#), [b](#), [c](#)). Visas preliudas tiksliai pakartojamas nuo pabaigos, drauge apvertus intervalus ir balsus sukeitus vietomis. Gaunama savotiška kompozicinė arka.



[P. Hindemithas. Preljudas iš „Ludus Tonalis“](#)



[P. Hindemithas. Postliudas iš „Ludus tonalis“](#)

Fugos lakoniškos, griežtos formos, sukurtos pagal klasikinius kanonus, normas. Iš 12 – 2 daugiatemės, 9 – vienatemės, 1 – kanonas. Šio ciklo kompozicinės technikos ypatybės artimesnės Bacho „Fugos menui“ nei „Geraitemperuotam klavyriui“, nes ypač plačiai vartojamos temos modifikacijos, inversijos, retrogradai, augmentacijos, diminucijos.

Netradicinės formos – ***Fuga in F*** (žr. 30 taktas: prasideda retrogradas - [a](#), [b](#), [c](#)), ***Fuga in Des*** dviejų dalių, antroji tema – pirmosios inversija ([a](#), [b](#)).



[P. Hindemithas. Fuga in F iš „Ludus tonalis“](#)



[P. Hindemithas. Fuga in Des iš „Ludus tonalis“](#)

Fuga in B – paprastos struktūros, tačiau sudėtinga ir įdomi. Čia triguba ekspozicija: 3 temos įstoja 3 balsuose, jos apvertimai (16 t.), vėžinis pavidalas (30 t.), vėžinis temos variantas atliekamas kanono forma. Perdirbime skamba temos ir jos vėžinio varianto sujungimas (38 t.), vėžio apvertimo kanonas (46 t.), vėžio ir jo apvertimo sujungimas (49 t.). Vidurinėje dalyje skamba *stretos*, sustambintas temos variantas, jungimas su temos apvertimu (55 t.), reprizos elementai (66 t.) [[a](#), [b](#), [c](#), [d](#), [e](#)].



[P. Hindemithas. Fuga in B iš „Ludus tonalis“](#)

Fuga in C labai lakoniška, nors ir triguba. Eksponuojamos 3 skirtingos temos po 3 pravedimus. Po trumpos intermedijos seka dalis, kurioje kontrapunktiškai sujungiamos visos 3 temos. Čia nėra kontratemų, jokių šalutinių balsų, visi faktūriniai balsai – pagrindinės temos ([a](#), [b](#), [c](#)).



[P. Hindemithas. Fuga in C iš „Ludus tonalis“](#)

Fugų ekspozicijose laikomasi klasikinių normų, tik temos atsakymai dažnai pateikiami tercijos santykiu. Perdirbimuose temos nekeičiamos, nevarijuojamos, griežtai išlaikoma jų struktūra. Kontratemos, skirtingai nuo Bacho ir ypač Šostakovičiaus, niekada neišlaikomos. Derminiai, harmoniniai ypatumai – grynosios kvintos, kvartos paralelizmai, tonika, tonikinė atrama dažnai turi vieno tono pavidalą arba kvintos dvigarsio, kai kada trigarsio – *dur*, *moll*. Dažni kvartų, sekundų sąskambiai.

Greta Hindemitho, žymus XX a. polifonistas – [D. Šostakovičius](#). 1983 m. Vytautas Juozapaitis sukūrė 12 preliudų ir fugų ciklą, kurie (kaip ir Hindemitho cikle) pažymėti raidėmis *in C, in cis, in D...*), tačiau ciklas nėra pagrįstas vientisa garsų organizavimo sistema.

5. 5. Apibendrinimas

Pagrindiniai neoklasicizmo estetikos bruožai – naujasis objektyvumas, dalykiškumas, daiktiškumas. Kompozitoriai neoklasicistai siekė tvarkos, pastovumo, didelį dėmesį skirdami griežtai formai. Jų kūrinuose – tvirtas konstruktyvus pagrindas, visų elementų pusiausvyra. Būdingas išraiškos taupumas, intelektualumas, griežta mąstymo logika. **Neoklasicistai savo dėmesį kreipė į ikiklasicizmo epochos muziką, t. y. į tuos muzikos stilius, kurie buvo dar prieš klasicizmą.** Kompozitoriai neoklasicistai dažniausiai perkurdavo ir modifikuodavo **baroko** epochos žanrus, formas, muzikinio mąstymo ypatumus. Tačiau buvo naudojamos ir kitų stilių ypatybės, pvz., rokoko ar viduramžių, senosios polifoninės griežtojo stiliaus sistemos.

S. Prokofjevo kūryboje ryški antiromantinė tendencija, klasicistinis aiškumas ir griežtumas. Prokofjevui būdingas tradicinis tematizmo tipas. Tai gražių melodijų, išbaigtų temų kūrėjas ir tuo ryškiai išsiskyrė tarp savo amžininkų. **Tradicinio tematizmo atgaivinimas (po ekspresionizmo ir impresionizmo) – ryškus neoklasicizmo požymis.** Prokofjevo kūryba neabejotinai siejasi su šia XX a. muzikos kryptimi, nors Prokofjevas nėra toks ryškus neoklasicistas kaip Stravinskis ar Hindemithas. Prie jam būdingų neoklasicistinių bruožų priskirtinas ir **vientisas ritminis pradai, t. y. reguliariai akcentinė ritmika, motoriniai, ostinatiniai ritmai, tokatiškumas, homofoninė-harmoninė faktūra** (skirtinga nuo bendros amžiaus polifonizavimo tendencijos), **pabrėžtinai tonalumas su ryškiu tonaciniu centru, ypač klasikinės formos, kurios yra ryškiausia neoklasicistinė Prokofjevo savybė.**

I. Stravinskio kūryboje beveik 30 metų truko neoklasicistinis periodas, išsiplėtojęs 2 kryptimis. Pirmajai būdinga atrama į klasicistinius modelius (koncertai, sonatos, simfonijos), antroji neoklasicistinio periodo kryptis pagrįsta muzikiniais praeities vaizdiniais, tai muzika *a’la* „kas nors“ (baroko epochos vaizdiniai, dar tolimesni Europos polifoninio meno pavyzdžiai, ryšys su Čaikovskio muzika, Lully kūryba, Beethoveno muzika). **Stravinskio neoklasicistinio modernizmo koncepcija – perdirbant įvairiausią medžiagą, ieškoti ir įtvirtinti savo originalų, vientisą stilių.** Dirbant su svetima „medžiaga“, ryškios individualios Stravinskio motyvų plėtojimo technikos savybės: **„žirklių metodas“, metrinis perakcentavimas.** Virtuozinis „variacinis“ metodas atsiskleidžia temų pasirinkime, būduose, kaip jos derinamos, motyvų plėtojime, faktūroje, metroritmikoje, orkestruotėje.

Stravinskis kuria ne tik atskirų kompozitorių kūrybos, bet daugiausiai ištisų epochos stilių „variācijas“. **„Stilistinių variacijų“** pobūdį lėmė du momentai – stilistinių variacijų medžiaga (*kas*

varijuojama) ir jos plėtojimo metodai (*kaip* varijuojama). Vyrauja klasicizmas ir ypač **barokas**. Vienas ryškiausių pasirinkimų – „**bendros judėjimo formos**“ (gamos, *arpeggio*, harmoninės figūracijos), Stravinskio kūryboje tampantis individualiu tematizmu. Tai nutinka dėl Stravinskio technikos, kuri veikia modelį. Kompozitorius griaua „bendrų judėjimo formų“ regularumą, taisyklingumą, taigi ir suvokimo inertiškumą. Be „tematizmo“, iš baroko perimtas ir ritmas, punktyrinis judėjimas šešioliktinėmis, tačiau griauamas jo pastovumas. **Pagrindinės Stravinskio novatoriškumo sritys – motyvų (perdirbimo) technika ir ritminės konstrukcijos (nereguliaraus akcentiškumo)**. Pasirinkto modelio savybės derinamos su Stravinskio vartojamos technikos ypatybėmis. Nuo modelio įvairiai nutolstama – nedaug ir radikaliai. **Koncertiškumas** tampa vienu svarbiausių formų sudarančių principų. Pirmose ciklo dalyse **nėra tradicinio** vaizdinio, tonalaus, teminio **kontrasto**. Pripažindamas *sonatinį allegro*, kaip „aukščiausią muzikinės dialektikos formą“, Stravinskis nenaudojo jai būdingų savybių. Būdingas **tapatumo kontrastas** (variaciškumas, polifoniniai plėtojimo būdai). Priešprieša siejama su skirtingo tipo ritmikų gretinimu, su skirtingais „judėjimo tipais“, faktūra.

P. Hindemithas drauge su Stravinskiu laikomas ryškiausiu neoklasicizmo atstovu. Hindemitho neoklasicizmas unikalus tuo, kad čia organiškai jungiasi šiuolaikinės muzikos priemonės, šiuolaikinis mąstymas su praeities epochų muzikos tradicijomis, išvengiama stilizacijos, sutinkamos Stravinskio kūryboje. **Hindemithas buvo vienas žymiausių XX a. polifonistų**. Jis rėmėsi **tradiciniais tematizmo tipais**. Jo temos struktūriškai išbaigtos – tai melodinės, dažnai „barokinės“ temos. Sonatiškumo principus kaip ir Stravinskis, Hindemithas pakeičia polifoninėmis variacijomis, tokatinėmis, invencinėmis judėjimo formomis, fuga, trumpai tariant, variaciniais plėtojimo būdais. Neoklasikams svarbus ne konfliktiškumas, ne dinamiškas tikrovės atvaizdavimas, o **koncertavimo** žaidybiniai **principai**. Hindemithas atgaivino **barokinį Concerto grosso žanrą**.

Ludus tonalis (1942) priklauso prie pačių žymiausių polifoninių ciklų *Ludus tonalis* reiškia tonų žaismą. Hindemitho ciklas, skirtingai nuo Bacho ir Šostakovičiaus ciklų, yra ypač vientisas. Jį sudaro 12 fugų, kurias jungia 11 interliudų, o visą ciklą įrėmina preliudas ir postliudas. Fugos negalima traktuoti izoliuotai nuo visų kitų. Tonacija *in C* yra pagrindinė viso ciklo tonacija. Visų 12 fugų tonacijos išsidėsto tokia tvarka: *C G F A E Es As D B Des H Fis*. Šio ciklo kompozicinės technikos ypatybės artimesnės Bacho „Fugos menui“ nei „Geraitemperuotam klavyriui“, nes ypač plačiai vartojamos temos modifikacijos, inversijos, retrogradai, augmentacijos, diminucijos.

5. 6. Klausimai žinioms patikrinti



[1. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[2. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[3. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[4. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[5. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[6. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[7. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[8. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[9. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[10. Klausimas žinioms patikrinti](#)

6. Harmonijos, ritmikos ir muzikos formos tendencijos XX a. kompozicijose

Potemės. Pagrindiniai XX a. harmonijos bruožai. Nauja akordika: laisva disonanso traktuotė, akordikos įvairovė (nuo nepilno akordo iki daugiataro sonoro ar klasterio). Naujas požiūris į chromatiką (visų 12 laipsnių priklausomybė vienai tonikai, įvairių derinių derinys). Nauja funkcinių santykių traktuotė. Garsinė struktūros logika. Harmonijos sistemų įvairovė (diatoninė, modalinė, polimodalinė, serijinė, sonorinė, obertoninė ir kt.). Šiuolaikinė harmonijos analizės problemos: kompozicijai pasirinktų elementų savybių išskyrimas, jų tarpusavio ryšio būdai, gradacija, visuminė organizacija.

XX a. muzikos ritmika. XX a. muzikos ritmikos evoliucijos ypatybės. Ritminio (laiko) parametro individualizavimo tendencija. Dviejų ritminių sistemų – reguliaraus akcentinio ir nereguliaraus beakcentinio (laisvojo) ritmo estetinis lygiavertiškumas. I. Stravinskio metroritminės organizacijos laisvė.

B. Bartoko metroritmikos bruožai, O. Messiaenoritmo sistema. Poliritmijos ypatybės. XX a. ritmikos tipų klasifikacijos galimybės.

Šiuolaikinės muzikos formų klasifikacijos galimybės (XX a. I ir II pusės). XX a. netipinių formų rūšys. Dramaturgijos vaidmens iškilimas XX a. II pusės kompozicijose. Pagrindiniai muzikos dramaturgijos tipai. Dramaturgijos ryšys su rašymo technika.. Dramaturgijos dėsnių konservatyvumas ir universalumas.

Paskaitoje analizuojami kūriniai: I. Stravinskio akcentinis variavimasis melodramos „Persefonė“, ostinatinių motyvų ir frazių trukmės variavimas iš baleto „Šventasis pavasaris“, O. Messiaeno Ritminiai etiudai: Nr. 3 (Ritminės neumos), Nr. 4 (Ugnies sala), Nr. 9 (Laiko žvilgsnis), kiti Prokofjevo, Stravinskio, Bartoko kūriniai alizuojami metroritminiu aspektu.

Žinios ir gebėjimai:

* apibūdinti XX a. melodikos, harmonijos, ritmikos, formos ypatybes, jas klasifikuoti, privalo paaiškinti akordų struktūrų ypatybes, iš muzikinio audinio visumos išskirti derminį kūrinio pagrindą-garsaeilį, įvardinti jo priklausomybę dermių grupei, apibūdinti kūrinio ritmo rūšį, formos tipą,

* studentas gebės elementariai orientuotis XX a. muzikos įvairovėje, jos muzikos elementų virsme.

Praktinės (kūrybinės) užduotys :

1. **Analizuoti:** I. Stravinskio akcentinį variavimą iš melodramos „Persefonė“, ostinatinių motyvų ir frazių trukmės variavimą iš baleto „Šventasis pavasaris“,

horizontalią polimetriją iš Okteto pučiamiesiems II d.

B. Bartoko horizontalią polimetriją, sinkopes: „Mikrokosmosas“ Nr. 148, 141

S. Prokofjevo reguliarų akcentiškumą: „Džuljeta-mergaitė“, Sonata Nr. 2

O. Messiaeno ritminius kanonus: „Laiko žvilgsnis“ Nr. 9 ir ritmus su pridėtine verte bei neapverčiamuosius ritmus: „Ritminės neumos“

Parašyti: keletą ritmų su pridėtine verte ir neapverčiamųjų ritmų pvz..

6. 1. XX a. harmonija

1. **Nauja disonanso traktuotė**, laisvas jo vartojimas. Disonuojantis darinys vertinamas savarankiškai, o ne tik kaip priemonė, laikinas konsonanso išstūmimas ar jo paruošimas. Nauja disonanso traktuotė pasidarė ne elitinis, o masinis reiškinys. Tačiau kas yra disonansas?

Disonanso istorijos pradžia – XIV a. pradžia, kai į pagrindinius sąskambius įtraukiamos tercijos ir sekstos, kurios iš pradžių buvo traktuojamos kaip disonansai, bet netrukus tercija perkeliama į konsonanso „kategoriją“. XV–XVI a. tercija užėmė vyraujančią padėtį, drauge su seksta tapo pagrindiniais intervalais. XVI–XVII a. sandūroje iškyla laisvas septimos-sekundos disonansas su būtinu išsprendimu, bet įteisinti kaip savarankiški sąskambiai. Toliau prijungiami nauji garsai (nona ir t. t.), atsiranda klasteriai.

Disonansas pasidaro savarankiškas. Nauja disonanso traktuotė išlaisvina jį nuo būtino išsprendimo į konsonansą. Iš čia išplaukia dvi su harmonija susijusios išvados: a) naujos akordikos susidarymas (faktiškai nėra darinių, kurie būtų neįmanomi), b) nutiesiami nauji melodinio judėjimo keliai. Pvz., baigiamojoje kadencijoje įmanomas I laipsnio garso, kaip nepastovaus, perėjimas į II laipsnį, kaip pastovų, priešingai įprastai traukai.

Akorduose nutrinama riba tarp melodinių ir akordinių intervalų. Ateinama prie klausos suvokimo ribos. Po 16-ojo obertoninio garsaeilio tono prasideda oktava, kurią sudaro mikrintervalai – mažesni nei pustonis, ketvirtoniai, kuriuos išgirsti sunku. Tai fiziologinė riba, nes žmogaus klausa nesisplečia. Jei

nejmanoma suvokti, tai kur toliau gali plėtotis muzika? Atsiranda ne garsinis (sudarytas iš garsų), toninis (iš tonų), o sonorinis suvokimas, kurio pagrindas – ne iš laipsnių sudaryti dydžiai, o skambesiai.

XX a. – tai skambesių epocha. Debussy, Ravelis pradėjo spalvingumo epochą, o vėliau atsirado ir kiti sonoriniai reiškiniai. Buvo skaidomas pats garsas, atsirado labai įvairių garso išgavimo būdų. Taigi šiuolaikinę harmoniją galime pavadinti disonansų, o gal (paradoksaliai) konsonansų harmonija ar tiesiog sonansų harmonija. Šiuolaikinė muzika įgijo dar vieną sąvoką. Šalia ankstesnių sąvokų – dermė, harmonija vartojame trečią – tai tonų (garsų) aukščio sistema. Apskritai garsas, tonas turi 5 parametrus: aukštį, ilgį, spalvą, artikuliaciją, dinamiką.

2. Antrasis iš pagrindinių šiuolaikinės harmonijos dėsningumų – **naujas požiūris į chromatiką**, turimas omenyje 12–garsiškumas, nepriklausomas nuo laipsnių traktuotės. Jis pasireiškia tuo, kad 12–laipsniškumas, kaip sistema, kaip dėsninga organizacija, sistemingai panaudojama viena ar kita forma. Dėsningumai pasireiškia dvejopai:

a) vienai tonacijai gali priklausyti bet kuris iš 12 laipsnių akordų, net ir pats tolimiausias – tritonio;
b) derminei struktūrai būdinga įvairių dermių sąveika, priklausančių vienai ir tai pačiai tonikai, o plačiau tai pačiai sistemai (polidermiškumas). Tai sudaro prielaidas melodiniam-derminiam 12-laipsniškumo užpildymui.

Iš čia išplaukia svarbios pasekmės harmonijai:

- 1) tonalių derminių organizacijos formų įvairovė (ne tik klasikinių),
- 2) išplėtus tonalios struktūros galimybes, akordo sandara nebūtinai susijusi su viena reikšme (pvz., D7 gali būti sudarytas nuo kiekvieno garso).

3. Dvi pirmosios savybės padiktavo **naują funkcinį santykių įprasminimą tarp sistemos elementų**. Atsiranda naujos funkcijos, nesutampančios su T–S–D. Tačiau jos tampa tokios pat svarbios ir apima visą kompoziciją. Vietoje traukos ir išsprendimo iškyla, pvz., ištisinis pasirinkto komplekso plėtojimo principas. Funkciniai ryšiai keičia savo formą, bet nėra naikinami. Funkcinių santykių fenomenas, matyt, nepakeičiamas, kai kalbame apie logiką, minties apibrėžtumą. Taigi šiuolaikinė harmonija – tai garsų (tonų) aukščio sistema, pasižyminti bruožais, kurie būdingi visai harmonijai, ir (priešingai nuo modalinės, klasikinės harmonijos rūšių) turinti specifinių bruožų tiek atskiruose elementuose, tiek visuminėje struktūroje.

Šiuolaikinėje muzikoje įsigalėjo harmonijos sistemų įvairovė (diatoninė, modalinė, serijinė, polimodalinė, sonorinė, obertoninė ir kt.). Būdinga jų individualizacija, net tonalių harmoninių sistemų individualumas (palyginti Prokofjevą, Hindemithą, Šostakovičių, Bartoką, Stravinskį ir kt.).

6. 2. XX a. ritmas

XIX a. muzikoje nereguliarumas buvo epizodiškas nukrypimas nuo viešpataujančio reguliarumo principo. XX a. nereguliarumas tampa vyraujančiu ritmikos principu, kurį tik sąlygiškai tvarko reguliarumas.

Ritmo tipų klasifikacija:

- 1) reguliarus akcentiškumas,
- 2) nereguliarus akcentiškumas,
- 3) reguliarus beakcentinis laiką matuojantis ritmas,
- 4) nereguliarus beakcentinis laiką matuojantis ritmas.

Prokofjevo ritmikapabrėžtai reguliari ir visomis išraiškos priemonėmis sukuria reguliary

akcentiškumą. Jo ritmas daugiaplanis – 5, 6, o kartais net 7, 8 matavimo vienetai. Todėl muzikinis Prokofjevo laikas organizuotas nepaprastai griežtai, individualus ritminis stilius pasireiškia maksimaliu laiko matavimu. Akcentinis, daugiaplanis regularumas suteikia įvairiems muzikiniams vaizdiniais (ir neigiamiems) tonizuojantį, žvalų pobūdį. (žr.>> [a](#), [b](#), [c](#), [d](#), [e](#), [f](#), [g](#), [h](#), [i](#), [j](#), [k](#), [l](#), [m](#), [n](#), [o](#)) Taigi išskirtinis Prokofjevo bruožas buvo reguliari sistema, o Stravinskio ir Šostakovičiaus – nereguliari.

Debussy muzikoje ritmas neatlieka pirmaujančio vaidmens, nors jis neatsisakė metrinio griežtumo, drauge vengė ryškių garsinių akcentų. Todėl jo muzika tarsi „orinė“. Tai pavyzdys, kai akcentavimas labai menkas, o ritmas daugiaplanis, išplėtotas (žr. Pvz. Nr. 41).

Pavyzdys Nr. 41

II
Modéré (♩ = 88)
(Dans un rythme sans rigueur et caressant)

p très doux

p

pp

pp expressif

très doux

pp

pp

toujours pp

24. 43T 15-44

Schönbergas, Bergas visą dėmesį sutelkė į intonacijos ekspresiją ir nedaug dėmesio skyrė ritmui. Jų kūrinuose nerandame akcentų, bet tai visai kas kita nei Debussy beakcentiškumas. Reguliarus

ritmas – ne daugiaplanis, ne realus, o dažniausiai įsivaizduojamas.

Weberno garsinė materija charakterizuojama didesniu ar mažesniu atskirų garso taškų ritminiu intensyvumu. Nauja jo ritmikos savybė – santykio tarp trukmių (sąlygiško) reguliarumo ir jų konkretaus stereofoninio įgarsinimo derinys su nereguliarumu (naujų ritminių vienetų sukūrimas). [[a](#), [b](#), [c](#), [d](#), [e](#), [f](#)]

6. 2. 1. Stravinskio ritmo principai

Stravinskio ritmo principai įvykdė ritminę reformą muzikinėje kompozicijoje. Išryškėjo **nereguliarus akcentiškumas**. Nemaža naujų, žymiai aštresnių sinkopės rūšių. Ritmo srityje pasireiškia: 1) akcentinis melodinio motyvo variavimas, 2) ostinatinių motyvų ir frazių trukmės variavimas.

Charakteringas **akcentinis variavimas** iš melodramos „[Persefonė](#)“. Jau pavyzdžio branduolyje yra akcentinio variavimo bruožų – melodiniai kontūrai atitinka ne $\frac{3}{4}$, kaip užrašyta, o $\frac{6}{8} = 3 + \frac{3}{8}$. Variuojama taip: vietoje kiekvieno sekančio garso iš eilės įvedama pauzė, lyg negatyvus akcentas. Pauzei pasislenkant atsiranda kita variavimo galimybė – $\frac{6}{8}$ grandines frazuoti po $\frac{7}{8}$. Iš šio $\frac{6}{8}$ ir $\frac{7}{8}$ priešinio į pradinę padėtį grįžtama po 7 taktų. Melodinis *ostinato* ir harmoninis nejudrumas atspindi Stravinskio norą pasiekti ritminį efektą, apsiribojus muzikinės medžiagos minimumu.

Ostinatinių motyvų ir frazių trukmės variavimas iš baleto „[Šventasis pavasaris](#)“: „[Dvieju miestų žaidimas](#)“ ([bitonalumas](#) : viršuje miksolydinė – G, apačioje – H). Melodijos struktūra – nepilna pagrindinė frazė ($\frac{7}{4}$), papildymas ($\frac{4}{4}$), pilna pagrindinė frazė ($\frac{8}{4}$), papildymas ($\frac{4}{4}$), pilna pagrindinė frazė ($\frac{8}{4}$).



„Šventasis pavasaris“: [Dvieju miestų žaidimas](#)



I. Stravinskis. „Šventasis pavasaris“: „[Didysis šventasis šokis](#)“

Tai keletas ryškių Stravinskio reformatoriško ritmo pavyzdžių. Efektinga, kai trukmių variavimas derinamas su sinkopiškumu. Kartais Stravinskio ritmika atrodo „iracionali“, tačiau ji priklauso vieningai ritminei sistemai. Balletas „Šventasis pavasaris“ (1913) – tai revoliucija muzikinio ritmo sferoje. Ilga, o ne epizodiška poliritmijos trukmė – vienas iš Stravinskio atradimų (pvz., triguba polimetrija Okteto pučiamiesiems finale).

Įvairios jo polimetrijos rūšys. Pvz., **Okteto pučiamiesiems III dalis** (sudėtinė 3 dalių formos) – **triguba polimetrija** trio padalioje (partitūros p. 38: 1) vedantysis balsas, nepaisant $\frac{2}{4}$, juda rumbos ritmu – $3 + 3 + \frac{2}{8}$; 2) apatinis, palydimasis balsas pasižymi dviplanu akcentiniu variavimu – 3 natų motyvo apimties ($\frac{3}{8}$) ir 4 su puse takto frazės apimties; 3) vidurinis, kontrapunktinis balsas su akcentiniu 3 garsų (cl. in A: *mi, fa, sol*) trukmės variavimu ir ritminiu dvitakčio periodiškumu.



I. Stravinskis. Oktetas pučiamiesiems, III d.

Stravinskio ritmo ištakos slypi rusų liaudies dainų tekstuose. Jis būdingas būtent tekstams, o ne

melodijoms. Kitas šaltinis – Musorgskio kūryba, estetiškai artima Stravinskio muzikai savo aštriu rusišku charakteriu. Stravinskio ritmas sudarant formą įgyja savarankišką reikšmę. Palyginti su kitais kompozitoriais, jo ritmas labiausiai savarankiškas, tapęs dinamine formos atrama. Taigi Stravinskio ritmo naujovės akivaizdžios tokiuose reiškiniuose, kaip naujos, aštrios sinkopių rūšys (sinkopiniai akcentai), metro kaita, mišrūs metrai.

6. 2. 2. Bartoko ritmika

Bartoko ritmika – tarp Prokofjevo ir Stravinskio. Jai nebūdinga tokia pusiausvyra kaip Prokofjevo, ji stambesnio štricho nei Stravinskio. Bartoko ritmas – nereguliariai akcentinis. Išsiskiria metro kaita ir struktūrų nekvadratiškumas. Jis mėgsta polimetrijos įtampą. Tačiau ji nėra tokia reikšminga kaip Stravinskio kūryboje. Ritminio aktyvumo raida nepakeitė principinių formos pagrindų. Novatoriškai dinamiški ritmai naudojami atskirose tradicinės formos padalose

Vienas įspūdingiausių jo muzikos elementų – **metroritmas**. Ritmo stichija kilusi iš liaudies šokio šaltinių – tai jai suteikia pirmapradiškumo, dinamikos. Elementari, tiesmukiška metroritmo jėga ir energija, taip pat tempų efektai užvaldo nepatyrusią auditoriją, tarsi kompensuoja chaotiškai atrodantį derinį pagrindą ir intonacinį motyvų plėtojimą. Toje ritmikos įvairovėje galime išvelgti nervingo XX a. pulso atspindį, kai per archajiškus ritmus prasiveržia šiulaikinis motoriškumas. (pvz. bulgariški ritmai [Mirokosmoso Nr. 148](#)).

Bartoko ritmika – tai supaprastina iki kraštutinio elementarumo, tai įgyjanti sudėtingesnes, asimetrines formas. Būdingi metroritmikos bruožai:

- nereguli metrika, [metrų kaita](#) , takto vieneto griovimas,
- dažnai vartojami „[bulgariški ritmai](#)“, pagrįsti nesimetrine motyvų grupuote takto viduje (pvz., $9/8=4+2+3$ arba $8/8=3+3+2$ ir t. t.),
- staigus akcento perkėlimas į silpnąsias takto dalis, primenantis „sprogstamąją“ Stravinskio ritmiką,
- originalūs ritminio varijavimo būdai, kai nesikeičiantis motyvas pastoviai [slenkasi horizontalėje](#) (pvz. antra eilutė),
- sudėtingi daugiaaukščiai deriniai (kelių ritmų, kartais įvairių metrų),
- [sinkopės](#) (pvz. trečia eilutė).

Bartokas siekė sugriauti metro diktatūrą, panašiai kaip harmoninio mąstymo standartus. Lėtoms dalims būdingas savotiškas aritmiškumas – laisva ritminių formulių kaita. Ritminis-derminis, derminis-dinaminis pradai tampa susiję. Bartokas plačiai taikė ir *ostinato* principą ([a](#), [b](#)). **Metroritmikos atnaujinimas susijęs su tembro atnaujinimu**, kuris siekia išryškinti ritminį reljefą. Aiški tembrinių sluoksnių diferenciacija. Labai aktyvūs mušamieji. Jų technikoje – daug naujų niuansų. Fortepijonas ir styginiai taip pat dažnai traktuojami kaip mušamieji.

Ritmo nereguliarumo tendencijas XX a. II pusėje pratęsė kitas vengras [G. Ligeti](#) (1923–2006).

Ankstesnę klasifikaciją galime papildyti tokiu būdu:

1. reguliarumas ir akcentiškumas – tai tonizacija ir energija,
2. nereguliarumas ir akcentiškumas – aštrumas, susijaudinimas,
3. reguliarus, beakcentinis laiko matas – ramybė, jausmų harmonija,
4. nereguliarus, beakcentinis laiko matas – kalbinė ekspresija.

6. 2. 3. Olivier Messiaeno ritmo sistema

Kompozitorius sukūrė savitą sistemą ir ją išdėstė pagrindiniame teoriniame veikle „Mano muzikos kalbos technika“ (1942). Kurdamas savo **ritminę sistemą**, idėjų sėmėsi iš senųjų Indijos provincijų ritmų, vadinamųjų „decitalų“, kurių lentelę sudarė XVIII a. teoretikas Šangadeva.

Jį domino laisva metrika, nesukaustyta reguliarių taktų akcentų (nereguliarus, laisvas ritmas), ametrinė muzika. Pasak kompozitoriaus, jo muzikoje svarbu jausti ne metrą, stipriąją takto dalį, o mažiausią ritminį vienetą (pvz., šešioliktinę), ir jo laisvą multiplikavimą. Ieškojimai atvedė prie trijų svarbių išradimų:

1) prie bet kokio ritminio piešinio, ritminės formulės galima pridėti mažiausią vienetą (aštuntinę, šešioliktinę), kuri pakeis tą ritmą, jo metrinę pusiausvyrą. Toks ritmas vadinamas **ritmu su pridėtine ritmine verte**, kuri pažeidžia regularumą, reguliarią metrinių dalių kaitą. Todėl paprastai Messiaeno muzika rašoma be metro ir taktai būna įvairaus ilgio. Tačiau bet kokį ritmą galima **sustambinti ir susmulkinti** ne tik paprastu padvigubinimu, bet ir **sudėtingesniais būdais**, pvz., $1/4$ (ketvirtadaliu ritminės vertės), $1/2$ (pusė ritminės vertės), 3, 5 kartais (pvz., „Ritminės neumos“: [a1](#), [a](#), [b](#), [c](#), [d](#), [e](#)).



[O. Messiaenas. „Ritminės neumos“](#)

2) egzistuoja vadinamieji „**neapverčiami ritmai**“ (pvz., senovės indų muzikoje). Tai tokios ritminės formulės, kurios savo struktūra yra simetriškos centrinės ritminės vertės atžvilgiu ir ritmo retrogradas lygus jo pagrindiniam pavidalui. Todėl ir vadinami neapverčiamais ritmais, nes tos formulės apvertimas neduoda naujo ritmo (pvz. „Ritminės neumos“: [a](#), [b](#), [c](#), [d](#), [e](#)).

Šios įvairios ritmo ir jo kaitos formos gali būti jungiamos ir sudaryti poliritmiją ir polimetriją. Messiaeno muzikoje labai dažni įvairūs poliritmijos atvejai. Iš tipiškesnių galime paminėti:

- Nevienodo ilgio ritminių figūrų jungimas į poliritminę struktūrą, tas ritmines figūras ostinatiškai kartojant tol, kol bus sugrįžta prie išeities taško t. y. pirmosios kombinacijos.
- Ostinatiškai kartojama ritminė figūra jungiama su jos sustambintu variantu pvz. „[Laiko žvilgsnis](#)“ ([a](#), [b](#)).



[O. Messiaenas. Nr. 9 Laiko žvilgsnis iš „20 žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“](#)

- Ritmo jungimas su jo apvertimu. Labai paplitę ritminiai kanonai, kuriose imituojamas tik ritminis piešinys, o melodijos ar harmonijos seka kanono nesudaro. Be to, kanoniškai jungiamas ir ritmas su jo sustambintu ar susmulkintu variantu.

- Naudojamas ritminis pedalas, ostinato.

Messiaenas tarsi atgaivino izoritmijos principą, paplitusį XIV a. motetuose, kai ritminė serija, ją kartojant, nesutampa su melikos serija, kur ritmas kartojamas nepriklausomai nuo melodikos.

Šios naujovės buvo pagrindiniai Messiaeno muzikos laiko organizavimo principai (kai kurie žinomi

iš anksčiau), nukreipti į vieną tikslą – griauti mechaniską kartojimą, reguliarius akcentus, tikslus pakartojimus. Ritmika – nereguliari, laisvos pulsacijos. Jai susiformuoti įtakos turėjo ir Stravinskio ritmai. Pats Messiaenas visada ritmui teikė pirmenybę prieš kitas muzikos išraiškos priemonės.

6. 3. XX a. forma

Prokofjevas, Stravinskis, Schönbergas, Bergas, Webernas, Šostakovičius ir kiti XX a. muzikos klasikai *a priori* rėmėsi klasikinėmis formomis, modifikavo jas, pripildydami naujomis išraiškos priemonėmis ir tokiu būdu keitė pasirinktas klasikinės struktūras.

Nuo XX a. vidurio tipizacijos principas vietą užleidžia individualizacijos principui, bet tai nereiškia anarchijos. Forma, kaip konkreti kompozicija pasidarė priklausoma nuo dviejų jos kraštinių pusių – dramaturgijos ir rašymo technikos. Klasikinėse formose dramaturgija išreiškė išraiškos tipų santykį. Išraiškos tipas – tai dramaturgijos vienetas. Pvz., Skriabino „Ekstazės poemoje“ egzistuoja 3 tokios išraiškos tipai: aukščiausias subtilumas, skrydžio judėjimo sfera, aukščiausias grandioziškumas.

Taigi klasikinėse formose dramaturgija sudarė savarankišką muzikos formos lygmenį, muzikos formos atžvilgiu, paralelų teminės ir harmoninės organizacijos lygmeniui. O rašymo technika buvo palydintis, bet ne lemiamas veiksnys. Kitais žodžiais, dramaturgija būdavo viršlygmuo, o rašymo technika – klasikinės muzikinės formos ikilygmuo:

Rašymo technika (mažoro-minoro sistema)

Muzikos forma

Dramaturgija//tematizmas, harmoninė organizacija

Vidurinysis lygmuo (muzikos forma), kuris anksčiau buvo vedantysis, XX a. tampa išvestiniu iš kitų jį supančių lygmenų, pirmaisiai – dramaturgijos.

Dramaturgijos iškėlimą lėmė tai, kad faktūrinis sluoksnis, aplenkęs tradicinį tematizmą ir juo grindžiamą klasikinę formą tiesiogiai siejamas su „išraiškos tipu“, t. y. su dramaturgijos vienetu. Judėjimas, plėtojimas, naujų faktūrinių darinių formavimasis dabar susidaro ne muzikos formos lygmenyje, o muzikinės dramaturgijos lygmenyje. Taigi būtent dramaturgija tampa vienu iš raktų, atskleidžiant kompoziciją.

Rašymo technika (įvairi)

Dramaturgija//faktūrinis sluoksnis, „išraiškos tipas“

Muzikos forma

Pagal dramaturgijos elementų santykį išskirtume tokius **dramaturgijos tipus**: klasikinį konfliktinį, nekonfliktinį kontrastinį, monodramaturgiją, paralelią dramaturgiją. Be to, monodramaturgija skirstoma į statišką ir kreščenduojančią, ir kiti tipai dar dalomi.

Klasikinė konfliktinė dramaturgija sudaroma antitezių būdu. Tai atitinka klasikinę dramą ir XX a. II pusėje nėra visaapimantis principas. **Vienas iš XX a. atvėrimų – monodramaturgija ir jos statiškas plėtojimas.** Vyrauja vienaplanis vaizdinys, kuriame judėjimas vyksta su mikropakeitimais. Statiškas plėtojimas taip pat populiarus literatūroje, teatre, kine ir susijęs su „srauto dramaturgija“ (Proustas, Faulkneris, Antonioni). **Kreščenduojančios monodramaturgijos tipas** taip pat charakterizuojamas vaizdinių vienaplaniskumu, bet su kokybiniais pakeitimais – augimu, sustiprinimu. Tai ne gryna statika, o jos derinys su dinamine judėjimo linija (Schnitke's *Pianissimo*).

Paraleli dramaturgija taip pat priklauso prie naujų XX a. muzikos atradimų. Ji susisiečia su epinėmis (neeuropinėmis) meninėmis koncepcijomis, visų pirma teatre (Brooko), kai tikrovė atkurama

vienkartiniu visą aplinkui jungiančiu dariniu. Paralelizmas dramaturgijoje taip pat atspindi ir XX a. būdingą sąmonės polifoniškumą. Paralelios dramaturgijos esmė – ją sudarančių 2 ar 3 plėtojimo linijų savarankiškumas ir tarpusavio sąveikos ir įtampos nebuvimas. Pvz., Ščedrino „Mirusiųjų sielų“ pastatyme scenos dalinamos į 2 aukštus; G. Kancheli simfonijos. Paralelios dramaturgijos sluoksniai gali būti lygiaverčiai arba vienas vyrauja, kiti paklūsta. Tada turinys dažniausiai siejamas su vertybinėmis kategorijomis. Pvz., Schnitke's I simfonijoje – iš trijų sluoksnių du „teigiami“, o trečiasis – pseudomuzika. Rašymo būdai – serijinis, sonoristinis. Pastarasis dažniausiai sąlygoja statiškas, nejudrias formas, kurias pagyvina įvairūs aktyvizacijos būdai, dažniausiai faktūrinis *crescendo* ir *diminuendo*.

Ryšiai tarp muzikos kalbos rašymo technikos ir dramaturgijos ne visada būna tiesioginiai – technikos radikalizacija ne visada atitinka dramaturgijos radikalizaciją. Dramaturgija (kaip ir forma) yra konservatyvesnė užkomponavimo technikas. Dramaturgijos dėsniams būdingas tam tikras universalumas. Galime išskirti du priešingus dramaturginius principus – tai **centralizuotos** ir **necentralizuotos**, skaidomosios dramaturgijos tipas, kai kiekvienas atskiras skambėjimo momentas svarbus pats savaime ir nėra sujungtas galingos vienijančios jėgos, traukiančios į centrą. Lyrinė kompozitoriaus prigimtis dažniausiai paklūsta pirmajam, centralizuotam principui, o epinis mąstymas – antrajam. Šiuolaikiniai formos principai pasižymi mažesnėmis į centrą traukiančiomis galiomis. Į pagalbą ateina dramaturgija, kurios atitinkami būdai tarsi kompensuoja nepakankamą kompozicinį tvirtumą, gimsta **individuali dramaturginė forma**. Prie grynai individualių formų priskiriamos tos, kurios tiesiogiai išvestos iš dramaturgijos, o ši – iš individualios kūrinio koncepcijos.

Patys populiariausi formos principai – **variaciškumas arba variantiškumas**, sonatiškumas, polifoniniai vienijimo dėsni. Centralizacijos požiūriu ypač svarbus variaciškumas (su jam būdingu monointonaciškumu). Formos principai lengvai keičiasi. Tam puikias sąlygas sudaro dar viena šiuolaikinės muzikos savybė – **koncertiškumas**. Jis prasiskverbia į visus žanrus. Tai susiję su išaugusia tembrų reikšme. Su koncertiškumu susijęs improvizaciškumas, kuriame vėl labai svarbus variacinis principas. Taip pat labai būdingas dialogiškumas (taigi koncertiškumas neprieštarauja sonatiškumui).

Formos skirstomos į **stambias ir smulkias**. Iš stambių XX a. būdinga **ištisinė nereprizinė forma** (a, b, c, d...). XIX a. vyravo ištisinės dramaturgijos tendencija, kur buvo išlaikomas repriziškumas, o XX a. II pusėje pasirodė daugybė nereprizinių formų, kurios buvo būdingos tik vokalinei muzikai. **Mažosios formos**: ostinatinė, poliostinatinė – grindžiamos teminio ir faktūrinio elemento kartojimu.

XVIII a. – tipinių formų kristalizavimosi laikotarpis,

XIX a. – netipinių struktūrinių formų, o

XX a. – netipinių procesinių formų metas.

Šiuolaikinės **netipinės formos** susidarė per gana ilgą laiko tarpą – 3 šimtmečius. XVIII a. pasižymėjo tipinių formų kristalizacija, kurios turi įtvirtintą, stereotipinę struktūrą (sonatos forma) ar neįtvirtintą (fugos forma). XIX a. sietinas su netipinių struktūrinių formų radimusi, kurios susidaro dėl tradicinių schemų, įvairaus plano kompozicinių padalų perkombinavimo (laisvosios ir mišriosios formos). Pagaliau XX a. atsirado netipinės procesinės formos, kaip radikalus reiškiny. Jos sietinos ne tik su tradicinių schemų įveikimu (kurios gali išlikti), kiek su tradiciniu plėtojimo principų, pasižyminčių kvadratiškumu, periodiškumu, įveikimu. Nauji muzikinės medžiagos judėjimo principai sąlygojo ir naujus atitinkamus netipinės formos būdus. Netipinės struktūrinės formos pasirodė jau XVIII a. fantazijos žanre, o netipinės procesinės (variantinė, laisvai plėtojama) užgimė XIX a. II pusėje. Forma – genetiškai stabiliausias, lėčiau kintantis muzikos fenomenas. XX a. iš pradžių ji išlaikė išorinius tradicinius bruožus. Atsinaujinimas vyko iš vidaus, kintant materijai. Tai būdinga visoms epochoms. O XX a. viduryje – tradiciniai struktūriniai tipai, neišlaikę naujų intonacinių buvimo sąlygų, pradėjo irti.

Labai įvairi XX a. garsinė medžiaga nesusiklostė į jokiais tipines formas. Kuriamos individualios formos. Nepakartojamumo tendencija pasireiškė kaip paradoksaliausios formos sudarymo dėsningumas. Šiuolaikinė kompozicija nepripažįsta paradigmos, kad kūrinys, visiškai netekęs „bendrų bruožų“, nebus

suvokiamas. Bendrumas pasireiškia platesniu planu. **Labiausiai apibendrintos muzikinės-loginės kategorijos – pastovumas ir nepastovumas**, stabilumas ir nestabilumas. Dar labai svarbūs du principiniai formos aspektai – jos užbaigtumo laipsnis ir komponavimo technika.

Šiuolaikinės netipinės formos sistematizuojamos. **Paprastas netipinės formos** jungia principinis pastovumas, apsiribojimas ekspoziciniu dėstymu. Būdingi du loginiai principai:

Tai – **a) adityvinės** (lot. *additus* iš *addere* – pridėti) formos, kurios susidaro iš dviejų ar kelių sąlygiškai išbaigtų darinių-fazių; **b)** – tai **continualios** formos (lot. *continuus* – nepertraukiamas, ištisinis), jų sudarymo principas glūdi formos „auginime“, nepertraukiamu homogeninės formos tęsimu be tolesnio morfologinio skirstymo.

Netipinėse procesinėse formose nauji muzikinio audinio „auginimo“ būdai (laisvai plėtojami, intonaciniai-faziniai, modifikaciniai ir kt.) tapo pirmaeiliais formų sudarančiais reiškiniais.

Sudedamosioms formoms svetima plėtojimo idėja. Kiekviena kita dalis neturi ryšių, santykių su ankstesnėmis, nėra jų sąlygota ir nieko neregamentuotas kontrastas lieka vieninteliu jų dėsniu. Nei dalių skaičius, nei jų apimtis neapibrėžti.

Plėtojamoms formoms būna įvairios, bet turi du nekintamus momentus: pastovų (eksponavimą) ir nepastovų (kai plėtojimo rezultatu tampa medžiagos savybių pakeitimas). Palyginti su klasikinėmis formomis įsivyrąja atvirkštinis dėsnis – nuo nepastovumo link pastovumo.

Intonacinę fazinę formą sąlygoja ryškus sonatinis procesualumas, intonacinė konfliktinė semantika, judrus charakteris, bangos prigimtis. Tokią formą galime apibrėžti kaip muzikinę meninę visumą, sąlygotą ištisinio, tikslingo intonacinio-faktūrinio plėtojimo, kuris pasireiškia kaip savarankiškas formą sudarantis veiksnys ir turi stadijomis atsinaujinantį charakterį. Intonacinės-fazinės formos pagrindą sudaro atitinkamas principas, pasireiškiantis įtampos kupiname ištisiniame muzikiniame intonacijos judėjime.

Forma neegzistuoja ne laike, ne stiliuje. Forma kinta drauge su pačia muzika. Tačiau šiandien forma keičiasi ne tik keičiantis epochoms, skirtingų kompozitorių kūryboje, tačiau net skirtinguose kūriniuose. Dingsta pati **formos tipo sąvoka**, fenomenas, išdirbtas daugelio meistrų, **dingsta forma-schema**. Šis formos judrumas atsispindi ir sistematikoje, kuri tik būdama mobili gali būti prasminga.

Kas 300 metų muzikos istorijoje įvyksta lūžiai. Pradžia XVII a. – operos, homofonijos, mažoro minoro sistemos atsiradimas. Kitas 300 m. periodas prasidėjo 1908 m. nuo atonalumo. Tai ne atsitiktinumas – tai dėsniumai. Ir XX a. viduje matome kelias bangas:

- 1) istorinis avangardas (antrasis ir trečiasis dešimtmetis),
- 2) pokario (neo)avangardas (baigėsi aštuntąjį dešimtmetį),

3) aštuntasis dešimtmetis – lyg kritimas, bet naujas pakilimas – paskutinįjį XX a. dešimtmetį. Dalis kompozitorių tęsė klasikinės romantinės formos kelią, kita dalis – pasitraukė į nieko bendro su tradicija neturintį kelią, kuriam būdingi tam tikri kraštutiniai.

Europos muzika išsikvėpė. Ji gaivinama Rytų kultūromis. Naujoji Vienos mokykla dar mokėsi iš klasikų, iš Beethoveno (Webernas skaitė paskaitas apie tai). Jie sekė ankstesnių epochų pėdomis. Serija tapo lyg nauja tonika. Jie rašė net klasikines formas – koncertus, kvartetus, simfonijas. Weberno kūryboje įvyko 3 perversmai:

- 1) atsirado struktūra su daugeliu parametru,
- 2) sonorika tapo kompozicijos pagrindu,
- 3) atsirado individualus projektas, tik tam kūriniui būdinga forma.

Formos sąvoka apima ir grožio sampratą. Forma – tai ir konstrukcija, ir estetika. Apskritai forma – tai pasikartojimų kūrinys sistema. Tai nereiškia tikslaus kartojimo, tolygaus kartojimui – „aš idiotas, idiotas, idiotas...“.

XX a. formos sistematika yra atvira. Patraukliausios tos klasifikacijos, kurios apima ir senuosius, ir dabartinius laikus. Sistematika turi būti istorinė. Žinomos Messiaeno, Stockhauseno sistematikos, jos daugiausia remiasi šiuolaikine muzika, pačių autorių kūryba. **Valerijos Cenovos sistematika** yra universalesnė. Ji pateikė 5 kriterijus: 1) skambančios medžiagos tipas, 2) intonacinės medžiagos savybės, 3) medžiagos plėtojimo būdai, technikos, 4) medžiagos išdėstymas, 5) ryšio tarp elementų pobūdis (stabilus, mobilus).

Skambančios medžiagos tipai, pasak tyrinėtojos, būna:

- a) paprastų garsų;
- b) kitos rūšies – sonoriniai, elektroniniai, konkretūs.

Intonacinės medžiagos savybės:

- a) tonalios, tematinės (teminės),
- b) modalios, derme grindžiamos,
- c) 12–tonės,
- d) kitų parametrų – ritminės, dinaminės,
- e) ypatingos rūšies – koliažas, polistilistika, iš dalies aleatorika.

Medžiagos plėtojimo būdai:

- a) sudedamieji, kaip smulkių dalių visuma,
- b) nepertraukiamo plėtojimo (klasikinė sonata),
- c) uždari,
- d) atviri.

Medžiagos išdėstymas:

- a) tik horizontalėje (monodija),
- b) horizontalėje ir vertikalėje (homofonija),
- c) polifoninis,
- d) stereofoninis (instrumentinis teatras).

Ryšių tarp elementų būdai:

- a) stabilūs,
- b) mobilūs,
- c) improvizaciniai (iš anksto suplanuoti arba nesuplanuoti).

Iškyla analizės problemos, pateikiame vieną sprendimo variantų:

Bendrieji analizės metodiniai principai (Remigijus Šileika, *XX amžiaus muzikos analizės ypatumai*, Klaipėda, 2002, p.11):

- 1) Nustatyti pagrindinius ir šalutinius, centrinis ir periferinius kūrinio elementus, jų charakteringąsias (struktūrines, spalvines, išaiškinąsias) savybes.
- 2) Nustatyti, koks konkretus kūrybinis principas panaudotas kūrinys.
- 3) Atskleisti harmonijos dramaturgiją. Stilistines harmonijos ypatybes sieti su istoriniu

sąlygotumu, jos konstruktyviosiomis ir meninėmis ypatybėmis.

4) Įvertinti analizuojamą muziką estetiniu požiūriu, remiantis ankstesniais pastebėjimais.

6. 4. Apibendrinimas

XX a. harmonijai būdinga nauja disonanso traktuotė, laisvas jo vartojimas. Disonuojantis darinys vertinamas savarankiškai, o ne tik kaip priemonė, laikinas konsonanso išstūmimas ar jo paruošimas. Iš čia išplaukia dvi su harmonija susijusios išvados: a) naujos akordikos susidarymas (faktiškai nėra darinių, kurie būtų neįmanomi), b) nutiesiami nauji melodinio judėjimo keliai. Pvz., baigiamojoje kadencijoje įmanomas I laipsnio garso, kaip nepastovaus, perėjimas į II laipsnį, kaip pastovų, priešingai įprastai traukai. Akorduose nutrinama riba tarp melodinių ir akordinių intervalų. Atsiranda ne garsinis (sudarytas iš garsų), toninis (iš tonų), o sonorinis suvokimas, kurio pagrindas – ne iš laipsnių sudaryti dydžiai, o skambesiai. XX a. muzika įgijo dar vieną sąvoką. Šalia ankstesnių sąvokų – dermė, harmonija vartojame trečią – tai garsų aukščio sistema. **Naujas požiūris į chromatiką**, turimas omenyje 12-garsiškumas, nepriklausomas nuo laipsnių traktuotės: a) vienai tonacijai gali priklausyti bet kuris iš 12 laipsnių akordų, net ir pats tolimiausias – tritonio; b) derminei struktūrai būdinga įvairių dermių sąveika, priklausančių vienai ir tai pačiai tonikai (polidermiškumas), o plačiau tai pačiai sistemai. Tai sudaro prielaidas melodiniam-derminiam 12-laipsniškumo užpildymui. Dvi pirmosios savybės padiktavo **naują funkcinį santykių įprasminimą tarp sistemos elementų**. Funkciniai ryšiai keičia savo formą, bet nėra naikinami. Funkcinį santykių fenomenas, matyt, nepakeičiamas, kai kalbame apie logiką, minties apibrėžtumą. Šiuolaikinėje muzikoje įsigalėjo harmonijos sistemų įvairovė (diatoninė, modalinė, polimodalinė, serijinė, sonorinė, ir kt.). Būdinga jų individualizacija, net tonalių harmoninių sistemų individualumas (palyginti Prokofjevą, Hindemithą, Šostakovičių, Bartóką, Stravinskį ir kt.).

XX a. ritmo ir jo raiškos tipų klasifikacija:

- 1) reguliarus akcentiškumas – tai tonizacija ir energija,
- 2) nereguliarus akcentiškumas – aštrumas, susijaudinimas,
- 3) reguliarus beakcentinis laiką matuojantis ritmas – ramybė, jausmų harmonija,
- 4) nereguliarus beakcentinis laiką matuojantis ritmas – kalbinė ekspresija.

XIX a. muzikoje nereguliarumas buvo epizodiškas nukrypimas nuo viešpatuojančio reguliarumo principo. **XX a. nereguliarumas** tampa vyraujančiu ritmikos principu, kurį tik sąlygiškai tvarko reguliarumas.

Prokofjevo ritmika pabrėžtai reguliari ir visomis išraiškos priemonėmis sukuria reguliarių akcentiškumą. **Stravinskio** ritmo principai įvykdė ritminę reformą muzikinėje kompozicijoje. Išryškėjo **nereguliarus akcentiškumas**. Nemaža naujų, žymiai **aštresnių sinkopės rūšių**. Stravinskio ritmo reformai būdingas: 1) **akcentinis melodinio motyvo variavimas**, 2) **ostinatinių motyvų ir frazių trukmės variavimas**, 3) įvairios **polimetrijos rūšys**, net – triguba polimetrija. **Bartoko ritmika** – tarp Prokofjevo ir Stravinskio. Jai nebūdinga tokia pusiausvyra kaip Prokofjevo, ji stambesnio štricho nei Stravinskio. **Bartoko ritmas – nereguliariai akcentinis**. Išsiskiria metro kaita ir struktūrų nekvadratiškumas. Jis mėgsta **polimetrijos įtampą**. Tačiau ji nėra tokia reikšminga kaip Stravinskio kūryboje. Vienas įspūdingiausių jo muzikos elementų – **metroritmas**. Bartokas siekė sugriauti metro diktatūrą, panašiai kaip harmoninio mąstymo standartus. Lėtoms dalims būdingas savotiškas aritmiškumas – laisva ritminių formulių kaita. Ritminis-derminis, derminis-dinaminis pradaitampriai susiję. Bartokas plačiai taikė ir *ostinato* principą. **Messiaeno** ritmnės sistemos pagrindas jo išradimai:

- **Ritmas su pridėtine ritmine verte**, kuri pažeidžia reguliarumą, reguliarią metrinių dalių kaitą,

kai prie bet kokio ritminio piešinio, ritminės formulės pridedamas mažiausias vienetas (aštuntinė, šešioliktinė), kuri pakeičia ritmą, jo metrinę pusiausvyrą. Ritmą galima **sustambinti ir susmulkinti** ne tik paprastu padvigubiniu, bet ir **sudėtingesniais būdais**, pvz., $1/4$ (ketvirtadaliu ritminės vertės), $1/2$ (pusė ritminės vertės), 3,5 kartais.

· egzistuoja vadinamieji „**neapverčiami ritmai**“ (pvz., senovės indų muzikoje).

Messiaenas visada ritmui teikė pirmenybę prieš kitas muzikos išraiškos priemones.

Nuo XX a. vidurio **formos** tipizacijos principas vietą užleidžia **individualizacijos principui**. **Muzikos formos lygmuo, kuris anksčiau buvo vedantysis, dabar pasidaro išvestinis iš kitų jį supančių lygmenų (dramaturgijos ir rašymo technikos). Dramaturgijos iškėlimą** lėmė tai, kad faktūrinis sluoksnis, aplenkęs tradicinį tematizmą ir juo grindžiamą klasikinę formą tiesiogiai siejamas su „išraiškos tipu“, t. y. su dramaturgijos vienetu. Judėjimas, plėtojimas, naujų faktūrinių darinių formavimasis dabar susidaro ne muzikos formos lygmenyje, o muzikinės dramaturgijos lygmenyje. Taigi būtent dramaturgija tampa vienu iš raktų, atskleidžiant kompoziciją.

Galime išskirti du prieštarigus dramaturginius principus – **centralizuotos** ir **necentralizuotos**, skaidomosios dramaturgijos tipas, kai kiekvienas atskiras skambėjimo momentas svarbus pats savaime ir nėra sujungtas galingos vienijančios jėgos, traukiančios į centrą. XX a. kompozitorių kūrybos formos principai pasižymi mažesnėmis į centrą traukiančiomis potencijomis. Į pagalbą ateina formos principai, kurie tarsi kompensuoja nepakankamą kompozicinį tvirtumą. Patys populiariausi – variaciškumas arba variantiškumas, sonatiškumas, polifoniniai vienijimo dėsniai.

Vienas iš XX a. atvėrimų – monodramaturgija ir jos statiškas plėtojimas. Vyrauja vienaplanis vaizdinys, kuriame judėjimas vyksta su mikropakeitimais. **Kreščenduojančios monodramaturgijos tipas** taip pat charakterizuojamas vaizdinių vienaplanišku, bet su kokybiniais pakeitimais – augimu, sustiprinimu. Tai ne gryna statika, o jos derinys su dinamine judėjimo linija. **Paraleli dramaturgija** taip pat priklauso prie naujų XX a. muzikos atradimų. Ji susisiečia su epinėmis (neeuropinėmis) meninėmis koncepcijomis, visų pirma teatre (Brooko), kai tikrovė atkuriama vienkartinio visą aplinkui jungiančiu dariniu. Paralelizmas dramaturgijoje taip pat atspindi ir XX a. būdingą sąmonės polifoniškumą.

Labiausiai apibendrintos muzikinės-loginės kategorijos – pastovumas ir nepastovumas, stabilumas ir nestabilumas. Taip pat labai svarbūs du principiniai formos aspektai – jos užbaigtumo laipsnis ir komponavimo technika. Šiuolaikinės **netipinės** formos sistematizuojamos. **Paprastas netipines formas** jungia principinis pastovumas, apsiribojimas ekspoziciniu dėstymu. Būdingi du loginiai principai:

Tai – **a) adityvinės** (lot. *additus* iš *addere* – pridėti) formos, kurios susidaro iš dviejų ar kelių sąlygiškai išbaigtų darinių-fazių; **b)** – tai **continualios** formos (lot. *continuus* – nepertraukiamas, ištisinis), jų sudarymo principas glūdi formos „auginime“, nepertraukiamu homogeninės formos tęsimu be tolesnio morfologinio skirstymo.

Dingsta pati **formos tipo sąvoka**, fenomenas, išdirbtas daugelio meistrų, dingsta forma-schema. Forma keičiasi ne tik keičiantis epochoms, skirtingų kompozitorių kūryboje, tačiau net skirtinguose kūriniuose.

6. 5. Klausimai žinioms pasitikrinti



[1. Klausimas žinioms pasitikrinti](#)



[2. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[3. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[4. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[5. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[6. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[7. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[8. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[9. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[10. Klausimas žinioms patikrinti](#)

7. Tradicijos metamorfozės ir novacijos XX a. II pusės avangardo kompozicijose

Potemės. XX a. II pusės avangardas. Ryšių su tradicija nutraukimas, Rytų filosofijos įtaka.

„Progresuojančio, kuriamo opuso“ principas. Naujo skambesio, akustinių efektų paieškos. *Fluxus* judėjimas, hepeningai.

XX a. II pusės avangardo kryptių prieštaravimas. Grįžimas prie tradicinių muzikavimo formų. Muzikos komunikatyvumo problema.

Paskaitoje analizuojami, klausomi kūriniai: P. Boulezo, J. Cage'o opusai, L. Berio simfonija, A. Zimmermano opera „Kareiviai“, K. Stockhauseno verbali partitūra „*Aus den 7 Tagen*“, *Plus minus Nr. 14*, V. Bacevičiaus „*Graphique*“ op. 68, ir kt. G. Ligeti *Atmosphères*, Opera *Le Grand Macabre*, etiudai fortepijonui.

Žinios ir gebėjimai:

- studentas privalo apibūdinti avangardo sąvokos reliatyvumą ir konkrečias apraiškas XX a. muzikoje, XX a. II pusės avangardo ypatybes,
- studentas gebės orientuotis, skirti XX a. II pusės avangardo kryptis.

Praktinės (kūrybinės) užduotys: analizuoti, klausyti dalį anksčiau išvardintų kūrinių.

7. 1. Istorinė avangardo kryptių apžvalga

Ši sąvoka reliatyvi, nes bet kuriais laikais sukurtas naujas kūrinys yra avangardinis, jei eksponuoja originalias idėjas. O tai kiekvieno kūrėjo užduotis. Svarbiausias šiuolaikinio kompozitoriaus tikslas – toliau išradinėti tokias situacijas, kurios jį atribotų nuo bet kokių tradicijų. Svarbiausia – sugalvoti ką nors naujo, ko iki šiol dar nebuvo. Avangardo muzika, rodos, amžiams išsižadėjo pagrindinių elementų – melodijos, harmonijos, ritmo, formos. Tik neigiant šiuos elementus, galima mėginti sukurti naują muziką.

Iškyla komunikatyvumo problema, kurią savaip padeda spręsti „**autorinė analizė**“, kai kompozitorius smulkiai analizuoja savo kūrinius. „Autorinė analizė“ kuriama lygiagrečiai su kūriniu. Tai dažniausiai struktūrinės kūrinio sandaros komentaras. „Autorinės analizės“ yra vertingos, nes analizuojant kitam asmeniui sunku atskleisti autoriaus sumanytą kūrinio struktūrą. XX a. muzikoje teorijos vaidmuo labai svarbus. Paplito instruktyvios teorinės sistemos, kurias kurdavo patys kompozitoriai. Analitiškumas labai būdingas XX a. muzikai. Tai tarsi poetikos sfera, tokios poetikos, kurioje susikerta mokslinė ir meninė kūryba. Pasak E. Denisovo, „Muzika – tai loginio mąstymo menas ir kompozicinės idėjos turi daug bendro su šiuolaikinės matematikos idėjomis. Mane domina filosofiniai matematikos aspektai. Dauguma šiuolaikinių kompozitorių turi ir techninį, matematinį ar filosofinį išsilavinimą“.

Avangardo sąvoka traktuojama įvairiai. Skiriamas, kaip minėjome istorinis avangardas ir neoavangardas. Istorinis avangardas – tai pirmųjų trijų XX a. dešimtmečių meno kryptys (italų futuristai, „dadaistai“, Satie menas, Vienos mokyklos ekspresionizmas, *Gebrauchsmusik* ir muzika su džiaz elementais). Neoavangardas – tai kūriniai iš eksperimentinio muzikinio teatro sferos, hepeningai, aleatorinė, konkreti muzika. Kiti *Avant garde* terminą priskiria tik pokario (po Antrojo pasaulinio karo) kompozitoriams, kurie savo veikaluose taikė radikaliai naują techniką. Tai – Boulezas, Stockhausenas, Birtwistle'is ir kt. Taip manančių nuomone, serijiniai, puantilistiniai veikalai – nėra avangardas, nes naujos konstruktyvios idėjos čia glaudžiai susijusios su praeities muzikos principais.

Išskiriamos dvi avangardinės kūrybos kryptys muzikos medžiagos eksperimentavimo srityje: 1) eksperimentai, susiję su naujo skambesio (sonoristinėmis) paieškomis, daugiau būdingomis istoriniam avangardui ir 2) formos eksperimentai, susiję su nauja formos traktuote, nauju jos supratimu (aleatorika), daugiau būdingi neoavangardui.

Naują garsinę kokybę įvedė muzikinis **futurizmas**. Futurizmas (lot. *futurum* – ateitis). Futurizmas prasidėjo Italijoje. Dailininkai buvo šio judėjimo iniciatoriai. Pirmieji jų manifestai paskelbti 1910–1914 m. Vienas jų skelbė 8 punktus: sunaikinti praeities kultą, iškelti bet koki, net ir labiausiai šokiruojantį naujumą,

kritikus traktuoti kaip žalingus, sukilti prieš sąvokų – *harmonija*, *geras skonis* tironiją, iš meno išmesti visas jau žinomas temas, šlovinti kasdienybę.

Muzikiniai manifestai (italas Francesco Pratelli) skelbė visišką gražaus skambesio išsižadėjimą ir vietoje jo eksponavo grubų, „realų“ garsyną. Futuristų muzikos pagrindas – šiuolaikinio miesto ir gamtos balsai (vėjo švilpimas, lapų šlamesys, žvėrių balsai, miesto gausmas). Futuristai įvedė naują instrumentariją – tai specialūs įrengimai, skirti išgauti minėtiems garsams. Taigi konkrečioji, elektroninė muzika tik papildė futuristų koncepciją. Sonoristinės paieškos tapo pirmos kartos (istorinio) avangardo dominante, nors ši tendencija išliko ir antroje avangardo kartoje. Futurizmas neretai gretinamas su „**dadaizmu**“ (pr. *dada*– arkliukas vaikų kalba). Jam būdingas primityvumas, elementarumas. Iš kubizmo dadaizmas perėmė koliažą (*collage* – dramaturginio montažo metodas, kuriame svarbi muzikinė citata, būdingas įvairių garsų – muzikinių ir nemuzikinių, įrašytų į juostą, montavimas), iš futurizmo dadaizmas perėmė epatuojančias viešas akcijas, iš abstrakcionizmo – kūrybos spontaniškumą. Dadaizmas – sintetinis reiškiny, siekiantis sugriauti ribą tarp meno ir nemeno, meno ir gyvenimo, į kultūrą įvesti *ready-made* – pramoninės produkcijos daiktus. 1917 m. pasirodo Satie „Paradas“ su garvežio ūkimu, spausdinimo mašinėlės garsais. Jam būdingas dinamiškumas, technikos, industrinių miestų kultas (urbanizmas). „Motoro gyvenimas jaudina labiau nei moters ašaros“ („prancūzų šešeto“ kompozitoriai). Prancūzų šešeto kompozitoriai – Satie, Milhaud, Honeggeras, Poulencas – dar vadinami konstruktyvistais. Jų kūrybai būdingas grafiškas griežtumas, paprastumas, konstrukcijų primityvumas. O. Balakausko *Dada concerto* sopranui, tenorui, 2 bosams ir instrumentiniam ansamblui. (ž. L. Gutausko, 1982) – dadaizmas šiuo atveju traktuojamas kaip tam tikras ritminių, faktūrinių, melodinių santykių elementarumas.

Pagrindinis **neoavangardo** požymis – ryšių su tradicija nutraukimas. Jis šiuo laikotarpiu labiau pasireiškė ne sonoristikos efektais, o „aformalios“ muzikos kūrimu – „atvirais“, „besiplėtojančiais“ kūriniais. Šios sąvokos apima visas **aleatorikos** rūšis – nuo totalios iki dalinės. Muzikos kūryba daugiau neobjektyvizuojama kaip užbaigta kompozicija, ji randasi klausytojo „akyse“, jam dalyvaujant. Vietoje kūrinio, kaip kūrybinio proceso rezultato, **iškeliamas kūrybos procesas**. Mintis užrašoma be proto kontrolės. Kūryba vyksta atlikimo metu. Tai principas, kurį P. Boulezas vadino „progresuojančiu, kuriu kūrinium“ (*work in progress*). Apskritai iracionalumas tampa savarankišku, kartais išstumia racionalumą ar bent tampa lygiavertis su racionalumu. Atmetamas formos uždavimas, atsiranda jos atvirumas. Tai ypač ryšku Johno Cage'o opusuose. Forma veikia atskirai nuo garsinės tvarkos, forma, kaip garsų ar tylos kontinuamas. Cage laikomas naujo „tylos muzikos“ žanro pradininku (opusas „4'33“). Kuriamos **verbalios partitūros**, kurios užrašomos ne natomis, o atlikėjus turinčiais įkvėpti tekstais.

Autoriai siekė išgryninti muzikos stilių, apvalyti jį nuo polistilistinio pliuralizmo apnašų: „Aš vis dar manau, jog muzikos tikslas yra nuskaidrinti ir nuraminti mąstymą, kad šis taptų imlus dieviškiesiems impulsams. Ši mintis nuo amžių gyvavo Indijoje“ (Cage). (O. Balakausko „Tyla“ (*Le silence*) pagal to paties pavadinimo O. Milašiaus eilėraštį 4 balsams ir kameriniam orkestrui, prancūziškas ir lietuviškas variantas, pirmas atlikimas festivalyje „Varšuvos ruduo“ 1987). „Muzika kuriasi pati“ – sakė J. Cage. Jo kūryboje daug erdvės atsitiktinumui, laisvai improvizacijai. Daugelyje kūrinių pabrėžiamas anonimiškumas. „Muzika yra visada ir visur“ – sakė Cage. Tokia samprata būdinga (neo)avangardui, ypač tokiai jo apraiškai, kaip *hepeningai*. *Hepeningo* forma – tai akcija, vyksmas, charakterizuojamas alogiškumu, o jos daugiareikšmiškumas lemia percepcijos atvirumą.

Dailėje žinomas reiškiny *action painting*. Tai ne užbaigtas meno kūrinys, o pats tapybos aktas. Atsisakoma paletės, procesas tapo meno kūrinium. Svarbus „tikslingas betiksliskumas“. Akcentas iš *forma formata* perkliamas į *forma formans*. O jeigu tai įvykis, vyksmas, tai tik vienas žingsnis iki *hepeningų* ir **Fluxus** judėjimo

Fluxus – tai meninė kryptis, kuri bandė spontaniškai ir meistriškai sujungti visus menus. Kita vertus – tai pasipriešinimas elitiniam profesionalumui. *Fluxus* – tai savotiškas meninis nihilizmas, kai atmetamas pats menas – dirbtinas dėl formų ir metodų. Antimeno forma nukreipta prieš meną kaip

profesiją, prieš dirbtinį atlikėjo ir klausytojo ar kūrėjo ir žiūrovo atskyrimą, gyvenimo ir meno atskyrimą, prieš meno tikslingumą, formos reikšmingumą. *Fluxus* judėjimo dalyviai atsisakė stabilių formų, atliekamų pagal partitūras ir perėjo prie muzikinių teatrinių spektaklių. Kraštutinis pasireiškimas – visiškas muzikinės materijos atsisakymas. J. Mačiūno išeities taškas – ribų nutrynimas tarp meno rūšių, tarp „laikinio“ ir „erdvinio“ medžiagos organizavimo. Tikslas – kūrėjo, paties kūrinio (kuris tradicine prasme tokiu jau nebėra) ir suvokėjo suaktyvinimas. Tokio aktyvumo taip pat reikalauja **muzikos grafika**. Kompozitoriai neretai sumanymą iš pradžių realizuoja ne tik kaip matematinį modelį, pagrįstą atitinkama simbolika (lentelės ir kt.), bet ir kaip piešinį, schemą, brėžinį ([a](#), [b](#), [c](#), [d](#), [e](#), [f](#), [g](#), [h](#)).

Muzikos grafika supriešinama su tradicine notacija – ta XVII a. užkoduota ženklų sistema, vyravusia iki XX a. vidurio. Grafinė forma muzikos grafikoje nėra ženklas, per kurį vyksta komunikacija tarp kompozitoriaus, atlikėjo ir suvokėjo. Ji tarnauja tam, kas yra už notacijos ribų ir yra piešinys. Nuo interpretatoriaus priklauso, ar kokia nors konfigūracija bus suvokiama kaip ženklas ar kaip piešinys. **Muzikos grafika gali nužymėti įvykius, kurie atveda prie muzikos gimimo ar gali stimuliuoti muzikines, muzikos interpretacijos asociacijas. Muzikos grafika – tai grafika, kuri atsiranda su intencija, kad ji bus atlikta kaip muzikinis kūrinys.** Todėl muzikos grafika nebus pilnavertė, jei ją kurs grafikas, prastai nutuokiantis muziką ir atvirkščiai. Gera muzikinė grafika – sugestyvi (pvz. Stockhauseno, Bacevičiaus kūriniai: [a](#), [b](#)). Muzikos grafikos kūrinys taip pat pasidaro vienkartinio opusu, greičiau įvykstančiu įvykiu, nei kompozicija *stricto* (koncentruota, suglausta) prasme. Todėl muzikos grafika savo forma yra „priešhepeninginė“ forma. Viena svarbiausių muzikos grafikos savybių – jos atvirumas. Ji reikalauja plataus akiračio iš visų – atlikėjų, suvokėjų. Muzikos grafika – tai bandymas peržengti pačios muzikos ribas, o ne ją perorganizuoti. Jos suvokimas reikalauja interdisciplininio požiūrio. Kaip ir verbalios partitūros, kuriose visai nėra natų, o tik žodinis sugestyvus tekstas.

Šiandien muzikos grafika – jau vakarykštė diena. Šis reiškinyje sujungė priešingas meno tendencijas. Iš vienos pusės jai įtakos turėjo tikslesnės notacijos reikmė, nes XX a. kompozitoriai siekė itin tiksliai fiksuoti bei atlikti natas, ko, regis, nebuvo niekada. Kita vertus, čia net iš romantizmo laikų ataidi menų sintezės begalinumo siekiai. Trečia, muzikos grafika remiasi itin sena meno tendencija įpinti į tekstą šifrus ar universalias būties formules. Viduramžių, baroko, klasicizmo laikų muzikos natose galima rasti kažką, kas įžvelgiama tik akimis.

7. 2. Įvadas į XX a. II pusės muzikos kultūros problematiką

Svarbiausias meninio vertingumo kriterijus avangarde yra muzikos naujumas, suprantamas kaip vertybė *a priori*. Taip pat iš dalies atsiribojama nuo socialinių procesų, siekiama būti „virš socialumo“, virš bet kokios ideologijos. Iškeliamas matematinis apskaičiavimas, neigiantis įkvėpimo „savivalę“, abstraktumo siekimas. Muzikos grynumo, abstraktumo pavyzdžiu galėtų būti G. Xenakio kūryba. Netrukus išryškėjo ir kita, diametraliai priešinga tendencija, akcentuojanti muzikos funkcionalumą, jos socialinį ir idėjinį angažuotumą ir tuo sustiprinanti nemuzikinių veiksmų įtaką kūrybai. G. W. Henze skelbė, kad nauja muzika pašaukta įsijungti į klasių kovą, atsikratyti abstraktumo. Ji turi tapti revoliucine, marksistine-leninine.

Tuo metu paplitęs laisvas manipuliavimas stiliais suponavo „**nesukurto kūrinio**“ idėją. Toks kūrinys turėjo atsirasti tarsi pats savaime, koliažo principu montuojant „svetimas“ įvairios muzikos atkarpas, jungiant jas į savarankiškus opusus (polistikistika). Taip individualumo ir subjektyvumo koncepciją pakeitė kitas kraštutinis – stiliaus neindividualumas. Muzikos kalbos „sterilumą“ išstūmė citatų blokai, keliantys kultūrinės ir istorinės asociacijas. Išstobulėjo montažo, koliažo technika. Stilių dramaturgija sąlygojo programiškumo ir literatūriškumo atgimimą. **Polistilistika**, pasiekusi savo plėtotės

viršūnę, lėmė muzikinės medžiagos ir technikos supaprastėjimą. Egzistavo polistilistinė kryptis, susijusi su teatru. „**Totalaus teatro**“ idėjos autorius – B. A. Zimmermannas, sukūręs operą „Kareiviai“ („*Die Soldaten*“, 1960). Į ją įeina kalba, dainavimas, klyksmai, šnabždesiai, džiazas, grigališkasis choralas, šokis, filmas ir visas šiuolaikinis „techninis aparatas“. „Totalaus teatro“ idėją D. Ligeti toliau plėtojo anti-antioperoje *Le Grand Macabre* su koliažais iš Beethoveno muzikos. Gimė ir instrumentinis teatras, kuriame svarbu ne pats skambesys, o jo išgavimo aktas.

Natūraliai, siekiant įveikti nemuzikinių veiksnių ir polistilistinį perteklių, atsiranda **minimalistinė kryptis**, sugrąžinusi klausymo, susikaupimo, meditatyvinę muzikos funkciją. Programiškumą pakeitė rafinuoti tembriniai efektai. Pagrindinis plėtojimo būdas – *ostinato*, kartojimas. Akivaizdus ryšys su Rytų filosofija ir religija. Iš jų išplaukia muzikos statika, statiškų būsenų kaita, kaip K. Stockhauseno sekstetas *Stimmung* (1968). Naują statišką kompoziciją Stockhausenas kildino iš Debussy kūrybos, jos formą vadindamas *Momentform*. *Momentform* kūriniai visada yra „jau pradėti“ ir gali tęstis iki begalybės. Kaip alternatyvą buitiniams triukšmams ir destrukcijai, minimalistai reabilitavo „Tylą“, harmoningą muzikos tėkmę, nevengdami ir pabrėžto gražumo, estetizavimo. „Bet vieno dalyko Rytų filosofijos gali mus pamokyti – tai pagarba tylai, ramiam garsovaizdžiui, kuriame mažas gestas gali pasirodyti dideliu, nes jo neapsunkina varžybos“, – 1970 m. rašė J. Mačiūnas, Amerikos avangardistų mecenatas ir idėjinis vadas.



[Stockhausenas. Sekstetas *Stimmung*](#)

Septintąjį, aštuntąjį dešimtmetį novatoriškumas, ilgą laiką skatinęs kūrėjų išradingumą, Europoje pasiekė kritinę ribą idėjine ir technologine prasme, tapdamas savitiksliu ekscentrišku eksperimentu. Todėl ieškant „naujų kelių“ **grįžtama prie tradicinių muzikavimo formų**. Atsiranda klasikinės melodijos ir harmonijos elementų, įprastų faktūros tipų. Ši stilistika vadinama „naujuoju tradicionalizmu“, neoneoromantizmu, „naujuoju paprastumu“. Išreiškiamas pasipriešinimas muzikai kaip racionaliai konstrukcijai: „Racionalumas pasirodė bejėgis sutvarkyti pasaulį. Prieš mus atsivėrė susvetimėjimo perspektyva“. Taip buvo iškelta **muzikos komunikatyvumo problema**. Grįžta jausmingumas, asmeniškumas. Šeštojo, septintojo dešimtmečio muzika buvo nukreipta į ateitį, vadovavosi naujumo, unikalumo principais, o aštuntojo dešimtmečio „naujojo paprastumo“ atstovus, išsižadėjusius novatoriškumo kulto, labiau domino ryšiai su praeitimi. O publika visada pirmenybę atiduoda ne naujų pažinimui, o žinomų dalykų atpažinimui (postmodernizmas).

Avangardas lietuvių kompozitorių kūryboje. Tuo metu, kai pasaulyje jau skambėjo avangardiniai K. Stockhauseno, J. Cage, D. Ligeti, G. Xenakio ir kitų autorių opusai, Lietuvos kompozitoriai tik pradėjo įsisavinti moderniosios muzikos pagrindus. Didžiulis prieškarinio modernistų – V. Bacevičiaus, V. Jakubėno, J. Kačinsko, J. Gaidelio – kūrybos periodas buvo visiškai eliminuotas iš muzikos kultūros, Vakarų avangardas buvo atitvertas „geležine uždanga“. Todėl septintojo dešimtmečio pradžioje lietuvių kompozitoriams teko patiemis kurti savo stilių, ieškoti naujų muzikos išraiškos priemonių. Tiltu tarp prieškarinio ir okupuotos Lietuvos moderniosios muzikos tapo J. Gruodžio, suformavusio tautiškumo ir modernumo sintezės principus, kūryba. 1987 m. Lietuvoje prasidėjo avangardinės muzikos festivalių epocha (alternatyvios muzikos, muzikinio veiksmo, *Jaunos muzikos* festivaliai).

7. 3. Apibendrinimas

Avangardo sąvoka istoriškai traktuojama įvairiai. **Skiriamas istorinis avangardas ir neoavangardas.** Istorinis (ikikarinis) avangardas – tai pirmųjų trijų XX a. dešimtmečių meno kryptys (italų futuristai, „dadaistai“, prancūzų šešetasis, Satie menas, Vienos mokyklos ekspresionizmas). (Pokarinis)

neoavangardas – tai aleatorinė, konkreti muzika, kūriniai iš eksperimentinio muzikinio teatro sferos, hepeningai. **Išskiriamos dvi avangardinės kūrybos kryptys muzikos medžiagos eksperimentavimo srityje: 1) eksperimentai, susiję su naujo skambesio (sonoristinėmis) paieškomis, daugiau būdingomis istoriniam avangardui ir 2) formos eksperimentai, susiję su nauja formos traktuote, nauju jos supratimu (aleatorika), daugiau būdingi neoavangarui.**

Neoavangardizmas (kitaip – antroji avangardo karta, poststruktūralizmas, vėliau – postmodernizmas). Neoavangardo muzikos pradžia skirtingose šalyse – skirtinga: penktasis, šeštasis dešimtmetis, net – septintasis. **Pagrindinis neoavangardizmo požymis – ryšių su tradicija nutraukimas.** Jis šiuo laikotarpiu labiau pasireiškė ne sonoristikos efektais, o „aformalios“ muzikos kūrimu – „atvirais“, „besiplėtojančiais“ kūriniais. Šios sąvokos apima visas **aleatorikos** rūšis. Muzikos kūryba daugiau neobjektyvizuojama kaip užbaigta kompozicija, ji randasi klausytojo „akyse“. **Vietoje kūrinio, kaip kūrybinio proceso rezultato, iškeliamas pats kūrybos procesas.** Kūryba vyksta atlikimo metu. Tai principas, kurį P. Boulezas vadino „**progresuojančiu, kuriu kūrinu**“ (*work in progress*). Akcentas iš *forma formata* perkeliamas į *forma formans*. Kuriamos **verbalios partitūros**, kurios užrašomos ne natomis, o atlikėjus turinčiais įkvėpti tekstais.

Muzikos grafika – atsiranda su intencija, kad ji bus atlikta kaip muzikinis kūrinys. Muzikos grafika gali nužymėti įvykius, kurie atveda prie muzikos gimimo ar gali stimuliuoti muzikines, muzikos interpretacijos asociacijas. Muzikos grafika (piešinys ir muzikos atlikimo inspiracija) yra „priešhepeninginė“ forma. Muzikos grafikos kūrinys – daugiau vienkartinis opusas, įvykis, nei kompozicija *stricto* (koncentruota, suglausta) prasme. O jeigu tai įvykis, vyksmas, tai tik vienas žingsnis iki hepeningų ir **Fluxus** judėjimo.

Atmetamas formos uždarumas, atsiranda jos atvirumas. Tai ypač ryšku Johno Cage'o opusuose. Forma veikia atskirai nuo garsinės tvarkos, forma, kaip garsų ar tylos kontinuamas. Cage laikomas naujo „**tylos muzikos**“ žanro pradininku (opusas „4'33“).

Individualumo ir subjektyvumo koncepciją pakeitė kitas kraštutinis – stiliaus neindividualumas. **Muzikos kalbos „sterilumą“ išstūmė citatų blokai, keliantys kultūrinės ir istorinės asociacijas. Iškelta muzikos komunikatyvumo problema. Grįžtama prie tradicinių muzikavimo formų.** Atsiranda klasikinės melodijos ir harmonijos elementų, įprastų faktūros tipų. Išreiškiamas pasipriešinimas muzikai kaip racionaliai konstrukcijai. Ištobulėjo montažo, koliažo technika. Stilių dramaturgija sąlygojo programiškumo ir literatūriškumo atgimimą. Laisvas manipuliavimas įvairiais stiliais (polistilistika) suponavo „**nesukurto kūrinio**“ idėją. Toks kūrinys turėjo atsirasti tarsi pats savaime, koliažo principu montuojant „svetimas“ įvairios muzikos atkarpas, jungiant jas į savarankiškus opusus. **Polistilistika**, pasiekusi savo plėtotės viršūnę, lėmė muzikinės medžiagos ir technikos supaprastėjimą. Natūraliai, siekiant įveikti nemuzikinių veiksmų ir polistilistinį perteklių, atsiranda **minimalistinė kryptis**.

7. 4. Klausimai žinioms patikrinti



[1. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[2. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[3. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[4. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[5. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[6. Klausimas žinioms patikrinti](#)

8. Komponavimo technikų sąsajos ir opozicijos. Serializmas ir aleatorika

Potemės. XX a. II pusės avangardo krypčių racionalumas/determinizmas ir iracionalumas/indeterminizmas. Serializmas, visuotinis kompozicinių parametrų struktūrizavimas. P. Boulezo, K. Stockhauseno kūrinių polistruktūriškumas. Grupių technika.

Aleatorikos atsiradimo prielaidos. Tvarkos ir anarchijos bei stabilaus ir mobilaus pradų santykis aleatorinėse kompozicijose, formos variantiškumas ir improvizaciškumas. Muzikinio audinio elementų (tembro, ritmo, garsų aukščio ir kt.) aleatorika. Formos (kompozicijos) aleatorika.

Paskaitoje analizuojami kūriniai: O. Messiaeno *Mode de valeurs et d'intensités*, P. Boulezo „Struktūros“ 2 fortepijonams, K. Stockhauseno *Kreuzspiel* obojai, bosiniam klarnetui, fortepijonui ir mušamiesiems, „Kontrapunktai“ 10 instrumentų, W. Lutosławskio *Livre pour orchestre*, „Trys Henrio Michaux poemos“, Simfonija Nr. 2, K. Sierockio *A piacere*, K. Stockhauseno *Zyklus für einen Schgzeuger*, K. Pendereckio „Rauda Hirošimos aukoms atminti“.

Žinios ir gebėjimai:

- studentas privalo apibūdinti serializmo sąvoką, nurodyti jos ištakas, apraškas kompozitorių kūryboje, aleatorikos atsiradimo prielaidas ir rūšis,
- gebės pagal žinomus požymius nustatyti kūrinio priklausomybę vienai ar kitai technikai.

Praktinės (kūrybinės) užduotys: 1. **Analizuoti** O. Messiaeno „Ritminį etiudą“ Nr. 2, P. Boulezo „Struktūrų“ serializmo schemas, B. Kutavičiaus „Mažąjį spektaklį“.

Kaip aptarėme avangardo krypčių apžvalgoje (7. 1.) įvairių komponavimo technikų ryšius sąlygoja jų priešingumas (viena randasi iš kito). Tai ypač ryšku gretinant racionalumo ir iracionalumo tendencijas pasireiškusias serializmo ir aleatorikos komponavimo būduose. O apskritai iracionalumas tampa savarankišku, kartais išstumia racionalumą ar bent tampa lygiavertis su juo.

8. 1. Serializmo technika (struktūralizmas)

Serializmo technika aukščiausias racionalumo/determinizmo pasireiškimas, kaip minėta anksčiau, ji aprėpia dinamiką, artikuliaciją, tembrus ir pan. Kuriamos ne tik garso aukščio serijos, bet ir kitos – ritmo, tembrų, dinamikos, artikuliacijos, agogikos, intervalų gradacijos:

ritmo serija: ketvirtinė, šešioliktinė, aštuntinė, trisdešimtantrinė, ketvirtinė su tašku...

fleita–klarnetas, obojus–fagotas, trimitai–trombonai, smuikai–violončelės;

pp – mf – f – ff; ppp – fff – p – mp – f ir t. t.;

marcato, staccato, tenuto, legato, detache, sforzando, forlato;

accelerando, meno mosso, accelerando, piu vivo;

didžioji oktava, mažoji, I, II, III;

Tai polistruktūralizmas, mikroorganizacija, kuri valdoma makroorganizacijos.

Jau A. Weberno variacijos fortepijonui op. 27 sudaro įspūdį, kad čia atskirų garsų **grupių** trukmė ir dinamika (grupių technika) yra apspręsta iš anksto numatytų dėsnių. O prisiminus jo orkestrinius kūrinius galime kalbėti apie instrumentinių tembrų diferenciaciją.

Dodekafonijos ir serijinės muzikos šalininkai, pagal C. Kohouteką („Kompozicijos technika XX a. muzikoje“, 1965, rusiška versija 1976), dalinami į keturias grupes – 1) ortodoksai (R. Leibowitzas ir kt.), kurie dodekafoninės muzikos dėsnių laikėsi griežčiau nei A. Schönbergas, 2) tradicionalistai, „tonalios dodekafonijos“ kūrėjai (R. Libermannas, W. Zilligas), sekę A. Bergo koncerto pavyzdžiu, 3) radikalai (L. Dallapiccola), praturtinę dodekafoniją ir serijinę muziką kitomis kombinacijomis, siekę naujos ir originalios išraiškos ir 4) „**avangardinė grupė (P. Boulezas, K. Stockhausenas, L. Nono, E. Křenekas), kuri rėmėsi A. Weberno technika, išplėtė ją iki visaaipimančio serializmo ir polistruktūralizmo.**

O. Messiaenas nebuvo serijinės muzikos šalininkas, tačiau 1949–1950 m. sukurtuose keturiuose ritminiuose etuduose fortepijonui randame serializmo technikos panaudojimą. Antrasis ritminis etudas „Trukmių ir intensyvumų dermė“ – *Mode de valeurs et d'intensités* – tai dar ne serialistinis kūrinys, nors jame yra kai kurie serializmui būdingi kompleksai: a) 36 įvairių aukščių tonai, b) 24 trukmės, c) 7 įvairių rūšių dinaminiai intensyvumai: ppp, pp, p, mf, f, ff, fff; d) 12 įvairių rūšių artikuliacijų. Visa tai vartojama laisvai.

Paskutiniame iš keturių ritminių etudų Messiaenas įsigilino į serializmo ir struktūralizmo sritį. Jis kuria serijas, kurias sudaro 12 tonų, 6 registrai, 6 ritminės trukmės, 5 dinaminiai dydžiai, 3 artikuliacijos būdai. Visų parametrų viduriniuosius dydžius jis pažymi vienetu, o kitus – nesvarbu kokia kryptimi jie judėtų didėjančiu skaičiumi.

ritminės trkmės numeruotos taip: 3-2-1-2-3;

dynamika: pp-3, p-2, **mf -1**, f-2, ff-3, ir t.t.

Toliau autorius nustato sintetinį organizuojantį skaičių (šiuo atžvilgiu – 7). Jeigu ritminis vienetas – 1, dinaminis – 4, tai gali būti pasirinktas tik antrasis artikuliacinijos būdas. Jų suma sudaro 7. Be to, šios kombinacijos sudarytos taip, kad būtų panaudoti visi registrai.

Messiaenu sekė Boulezas, Stockhausenas, Leibowitzas ir kt.

P. Boulezo „Polifonijoje X“ 17 solinių instrumentų, atlikta 1951 m. sukėlė didžiulį triukšmą. Atlikmo sudėtingumas čia beveik peržengia galimybių ribas ar bent priartėja prie jų. P. Boulezo „**Struktūros**“ 2 fortepijonams totaliai organizuotos. Struktūros I (1952) ir Struktūros II (1961).



P. Boulezas. Struktūros 2 fortepijonams:

[Book 1](#), [Book 1](#), [Book1](#), [Book 2](#), [Book 2](#)

Pateikiame P. Boulezo „Struktūrų I“ detalią analizę:

12 garsų seriją sudaro intervalai nuo padidintos kvartos (6 pustoniai) iki didelės septimos (11 pustonių), praleidus mažą sekstą (8 pustoniai). Ypač pabrėžiamas didžiosios septimos intervalas (11 pustonių), kuris pasirodo penkis kartus. Inversija su originalu neturi nei vieno bendro intervalo, išskyrus tritonio (6 pustoniai). Tuo pabrėžiamas jos kontrastas. Pateikiamame [serijos pvz](#). viršutinė skaičių eilutė nurodota originalo ir inversijos garsų seką, apatinė – tikslus intervalų dydis pustonių skaičiumi. Intervalų seka P. Boulezui visada kylančios krypties. Visose 12 transpozicijų sudarytos [dvi transpozicinės lentelės O ir I](#) (p. 168, 169; kaip šachmatų lenta), kurias P. Boulezas vartoja tolesniam serijos formų išvedimui.

Ritminė serija taip pat susideda iš 12 narių, kurių kiekvienas didesnis už ankstesnįjį mažesniaja ritminio šios serijos vieneto dalimi. Pagal transpozicines lenteles šią seriją taip pat galima permutuoti ([a](#), p. 169).

Dinaminė serija:

1 – pppp; 2- ppp; 3- pp; 4- p; 5- quasi p; 6- mp; 7- mf; 8- quasi f; 9- f; 10- ff; 11- fff; 12- ffff.

Norėdamas pasiekti „sistematizuoto“ nereguliarumo P. Boulezas vartoja savo lenteles ir diagonalės kryptimi (schemoje ratukai) sukūrė [keturias skirtingas dinamines](#) 12 narių serijos formas ([a](#), p. 170). Kai kurie dinaminiai pažymėjimai kartojasi, o iš kitos pusės, du dinaminiai laipsniai (4-p, 10-ff) apskritai iškrito.

Po permutacijų pagal lenteles ([artikuliaciniai vienetai](#) pažymėti į kvadratais Skanai: serializmas, 2) gaunamos [keturios artikuliacinių vienetų](#) 12 narių eilės ([a](#), p. 170). Artikuliacijų eilėje taip pat liko tik 10 skirtingų vienetų kaip ir dinaminų. Kompozicijos visumasudaroma pagal iš anksto parengtą schemą. Pagal vertikalią ir horizontalią ji padalinta į keturis sektorius (I ir II fortepijonas, [a](#) p.171), kurioje pagal rusų k. serija *е* reiškia aukščio (*высотная*), *Д* – trukmių (*длительностей*), *И* dinaminio intensyvumo, *А* – artikuliacijos. [Smulkesnė schemos analizė>>](#)

K. Stockhausen nuėjo dar toliau. *Kreuzspiel* obojui, bosiniam klarnetui, fortepijonui ir mušamiesiems (1951), „Kontrapunktai“ (1952, 1953) 10 instrumentų, kur greta įprastų įvestos ir tembrinės serijos. Pastarajame kūrinyje – fleitų-fagotų; klarnetų-basklarnetų; triubų-trombonų; fortepijono; arfų; smuikų-violončelių. Taip pat tempų kaitos serija: ketvirtinė su tašku lygu metronomo vienetams – 120, 126, 136, 152, 168, 184, 200 ir kt. ([a](#), p. 176–7).



[K. Stockhauseno kontrapunktai](#)

Iš lietuvių autorių serializmo apraiškos sutinkamos [O. Balakausko](#) kūryboje.

Tačiau totalinis muzikos organizuotumas serializme sukelia priešingą – dezorganizacijos efektą. Tokia muzika pasižymi nuolatine visų komponentų kaita, jų nepasikartojamumu dėl to, kad tokios muzikos prasminiu vienetu lieka pavieniai garsai su individualia ritmika, dinamika. Kaip reakcija į totalinį muzikos audinio organizavimą, užgimė priešingas komponavimo metodas – aleatorika.

8. 2. Aleatorika, jos rūšys

Šiuolaikinėje muzikoje atlikėjai neretai įtraukiami į muzikos kūrinio kūrimo procesą. Kompozitoriai

vis daugiau vietos palieka atlikėjo fantazijai, paties atlikimo atsitiktinumui. Atsitiktinumui išskėlimu į savotišką kūrybos principą ir pagrįstas šiuolaikinės muzikos kompozicijos metodas – aleatorika.

Viena iš **aleatorikos atsiradimo priežasčių** buvo dodekafoninio metodo vidinis prieštaravimas. Dodekafonija reglamentavo kiekvieno garso pasirodymo tvarką horizontalėje ir vertikalėje, serializmas ėjo dar toliau. Tačiau pasiektas skambėjimo efektas neretai sukeldavo atsitiktinio garsų derinio efektą ir būdavo nelauktas ne tik klausytojui, bet ir pačiam kompozitoriui. Būtent dodekafoninės technikos šalininkai (P. Boulezas ir kt.) vieni pirmųjų susimąstė apie sąmoningą atsitiktinumui įtraukimą į kūrybos procesą.

Kitas impulsas aleatorikai atsirasti buvo nepaprastas ritmikos rafinuotumas. Preciziškai išgroti sudėtingus ritminius piešinius tirštame poliritminiame audinyje pasidarė labai sunku, o bendras skambėjimo įspūdis dėl šios ritmikos įvairovės būdavo gana chaotiškas. Tai taip pat skatino atlikėjams suteikti daugiau laisvės ritmikos atžvilgiu. (Sonoristinėje muzikoje atlikėjas naudojasi tokia laisve, pasirinkdamas garso aukštumą, esant tiksliai nustatytam tembrui ir registrai).

Aleatorika gali pasireikšti įvairiais pavidalais ir nevienodu mastu. Paprasčiausia yra „ribota“, arba „kontroliuojama“, aleatorika. Čia kompozitorius iš anksto numato kūrinio visumą, formą, atskirų dalių skambėjimo pobūdį, o atsitiktinumui, atlikėjų iniciatyvai paliktas faktūros detalizavimas. Pvz., kompozitorius partitūroje nurodo melodinės linijos kreivę, o konkrečius garsus parenka pats atlikėjas. Aleatorika taip pat dažnai naudojama organizuojant muzikos kūrinio ritmiką – kompozitorius, užrašydamas kūrinį, nepamiršta tiksliai garsų trukmės.

Ribotos aleatorikos pavyzdys gali būti W. Lutosławskio „Trys Henri Michaux poemos“ 20 balsų chorui ir orkestrui. Kūrinys yra suskirstytas į tam tikro ilgumo laiko atkarpas – segmentus, kurių trukmė partitūroje pažymėta sekundėmis, o atliekant ją lemia dirigento mostai. Spalvinis efektas išgaunamas sąveikaujant 12 maksimaliai greitai atliekamų tonų sekos atkarpų ([žr.>>a](#)).



W. Lutosławskis. „3 Michaux poemos“ 20 balsų chorui ir orkestrui:

[Pensées](#)

[Le grand combat](#)

[Repos dans le malheur](#)

K. Pendereckio pvz. „Rauda Hirosimos aukoms atminti“ ritmo aleatorika – 10 violončelių įstojimas pažymėtas tik apytiksliai. Tiksliai nustatytos tik ilgos trukmės epizodai. Grojimas ant grifo ir prie tiltelio pasitarnauja ypatingai spalvingo sluoksnio sukūrimui, kuris kiekvieną kartą pravedant lengvai ritmiškai varijuojamas ([žr.>>a](#), p. 248).



[K. Pendereckis. „Rauda Hirosimos aukoms“](#)



[Br. Kutavičius. Mažasis spektaklis](#)

Aleatorinis komponavimo metodas taikomas ir kuriant muzikos kūrinio formą. Išorinės formos aleatorika t. y. **neribota**, kai kompozitorius tarsi pateikia būsimo kūrinio medžiagą – atskirus izoliuotus

fragmentus, kurių atlikimo eilės tvarka paliekama atlikėjo nuožiūrai. Taip tas pats kūrinys su kiekvienu pakartotiniu atlikimu gali įgauti vis naują formą. Šitokiam kompozicijos tipui pradžią 1956 m. davė K. Stockhausenas (*Klavierstück XI*), o netrukus juo pasekė ir kiti kompozitoriai.

Gryna aleatorika nenaudojama.

- 1) Išorinės formos aleatorika t. y. neribota,
- 2) Vidinės formos aleatorika t. y. ribota.

Ribotoje aleatorikoje kompozitorius dramaturgiją pilnai kontroliuoja. Improvizacijos laisvė ribojama. Improvizuojama įvairiai: netikslus motyvo, akordo, tono kartojimas; improvizacija *simile* (tas pats); laisva improvizacija (*ad libitum*), improvizacinė kadencija. Laisvoji, neribota aleatorika – tai laisvas operavimas pateikta medžiaga formos aspektu. Forma realizuojama pagal autoriaus pateiktą atsitiktinumų kanoną.

Neribotos pavyzdžiai būtų K. Serockio *A piacere* (1963), K. Stockhauseno *Zyklus für einen Schlagzeuger* (1959): žr. >>> [a](#), [b](#), [c](#).



[K. Stockhausenas. Kontaktai elektronikai, fortepijonui ir mušamiesiems](#)

Neribotos aleatorikos pvz. B. Kutavičiaus „Nuo madrigalo iki aleatorikos“ ([žr. >>> a](#)).

Atlikėjų vaizduotė išlaisvinama jiems pateikus verbalias, [žodines partitūras](#).

8. 3. Apibendrinimas

Serializmo technika aprėpia ritmą, dinamiką, artikuliaciją, agogiką, tembrus ir kitas muzikos raiškos priemones, muzikos kalbos elementus. Kuriamos ne tik garso aukščio, bet ir jų serijos. Tai polistruktūralizmas, mikroorganizacija, kuri valdoma makroorganizacijos. Kompozicijos visumasudaroma pagal iš anksto parengtą schemą, griežtą grupavimą. Tačiau totalinis muzikos organizuotumas serializme sukelia priešingą – dezorganizacijos efektą. Kaip reakcija į totalų muzikos audinio organizavimą, užgimė priešingas komponavimo metodas – **aleatorika**. Šiuolaikinėje muzikoje atlikėjai neretai įtraukiami į kūrybos procesą. Kompozitoriai vis daugiau vietos palieka atlikėjo fantazijai, paties atlikimo atsitiktinumui. Atsitiktinumų iškėlimu į savotišką kūrybos principą ir pagrįstas šis komponavimo metodas.

Skirstoma išorinės formos aleatorika t. y. neribota ir vidinės formos aleatorika t. y. ribota. **Ribotoje aleatorikoje** kompozitorius dramaturgiją pilnai kontroliuoja. Improvizacijos laisvė ribojama. Improvizuojama įvairiai: netikslus motyvo, akordo, tono kartojimas; improvizacija *simile* (tas pats); laisva improvizacija (*ad libitum*), improvizacinė kadencija. **Neribota aleatorika** – tai laisvas operavimas pateikta medžiaga **formos aspektu**. Forma realizuojama pagal autoriaus pateiktą atsitiktinumų seką.

8. 4. Klausimai žinioms patikrinti



[1. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[2. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[3. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[4. Klausimas žinioms patikrinti](#)

9. Sonorizmas. Tembrotematizmo konstruktyvumas

Potemės. Sonoristinės technikos genezė, ypatybės. Tembrinis tematizmas, tembrotematizmo konstruktyvumas. Istorinės-stilistinės charakteristikos ir sonorizmo gradacija: koloristika, fonizmas, sonorika, sonoristika. Sonoristinės technikos ypatybės: garso spalvos (tembro) prioritetas kitų parametrų (aukščio, ilgio) atžvilgiu. Spalvų ir kontrasto estetizavimas. Intonaciškai diferencijuotų ir nediferencijuotų skambesiu jungimas, jų dramaturgijos organizavimas. Klasteris – sonoristikos išraiškos priemonė. Sonora – sonoristinės intonacinės medžiagos elementas. Netradiciniai garso išgavimo būdai. G. Ligeti *Klangfarbenkomposition*.

Paskaitoje analizuojami kūriniai: G. Ligeti „Atmosferos“, M. Góreckio *Canti strumentali*, 15 *esecutori* iš „Genesis-II“. K. Pendereckio „Rauda Hirosimos aukoms atminti“ ir kt.

Žinios ir gebėjimai:

- studentas privalo apibūdinti sonorizmo techniką, sonorinės– aleatorinės struktūros elementus, suvokti jų tarpusavio ryšį,
- studentas gebės pagal žinomus požymius nustatyti kūrinio priklausomybę sonorizmo technikai.

Praktinės (kūrybinės) užduotys: analizuoti ištraukas iš K. Pendereckio „Rauda Hirosimos aukoms atminti“ „Pasijos pagal Luką“.

9. 1. Sonoristika

Komponavimo technika, operuojanti vien garsų tembrais, vadinama **sonoristika**. Sonoristiniai kūriniai grindžiami neįprastais instrumentinių tembrų deriniais, savitais skambėjimo efektais. Tuo tikslu dažnai vartojami tokie garso išgavimo būdai, kurie anksčiau pasitaikydavo labai retai (pvz., smičiumi ir rankomis užgaunamos nenaudojamois stygų dalys ir instrumento korpusas). Dažnas *glissando* efektas, didelės amplitudės *vibrato*. Kartais atskiros stygos specialiai perderinamos, nežymiai paaukštinant arba pažeminant skambėjimą (vadinamoji diskordatūra). Fortepijoniniai kūriniai atliekami pirštais užgaunant instrumento stygas.

Formuojasi naujos garsinės struktūros, faktūrinių formų įvairovė. Ji apibūdinama sąvokomis: dėmė, pabira, srautas, juosta... Dažniausiai vartojama vientisos ar trūkčiojančios, vienbalsės arba kitais balsais „sustorintos“ tembrinės linijos, įvairaus balsų tankio tembriniai sąskambiai-sonorai, sudarantys sonorinį lauką (tembrinį bloką). Susidaro specifiniai sonoristinės faktūros tipai: **klasteris**. Tai vienu metu skambančių gretimų aukštumo garsų sluoksnių, vertikalė, susidedanti iš tonų, pustonių arba

mikrotonų. Klasteris – lyg sustambinta melodinė linija. Partitūroje jis žymimas juodu brūkšniu (žr. >>> [a](#), [b](#)). Klasteris – istoriškai seniai prasidėjusios harmonijos ir tembro suartėjimo rezultatas.

Mikropolifonija – judanti vientisa tembro masė, sudaryta iš siaurais intervalais polifoniškai išdėstytų panašių tembrų linijų (G. Ligeti *Atmosphères*). **Puantilizmas** – garsų elementai, taškai, pakaitomis atiduriantys pirmame skambėjimo plane.

Sonorinėse kompozicijose kuriami **nauji erdvės ir laiko santykiai**. Sonorinis laukas nuolat juda, plečiasi, tankėja, retėja, keičia judėjimo kryptis, staiga nutūksta arba *glissando* būdu slysta į kitą skambėjimo zoną. Tokiems procesams apibrėžti jau nebeužtenka „horizontaliai“ suvokiamo formos proceso. Laiko parametras papildomas erdvės – gylio ir tankumo – parametrais.

Sonorizmui **reikšmingos pauzės**, nebetekusios tradicinės sintaksinės skirys ženklo funkcijos. Jos reguliuoja sonorinio lauko judėjimą visomis kryptimis, ne tik horizontaliai, bet ir vertikalčiai bei įstrižai. Vertikalioji erdvinė pauzių projekcija atsiranda jomis pakeitus dalį sonorinio sąskambio garsų. Tada jis skaidrėja arba atvirkščiai – užpildant pauzes garsais, tirštėja iki klasterio. Tonas, net pabrėžtinai kartojamas netenka savo funkcijos, būdingos tonacinei sistemai. Sonorizme jis ženklina sonorinio lauko plėtros ribas ir jos intensyvumo laipsnį.

Sonorizmas siejamas su aleatorine, serijine, spektro ir kitomis technikomis. Vartojami įvairūs garso šaltiniai – ne tik žmogaus ar muzikos instrumentų, bet ir konkrečiosios muzikos priemonės, kuriami specifiniai tembrai bei triukšmai. Partitūrose dažnai vartojama grafinė notacija, įvairūs simboliai, lydimi aiškinančių tekstų. Įspūdingas sonoristinės muzikos kūrinys – K. Pendereckio „Rauda Hirosimos aukoms atminti“. Iš visų muzikos kalbos elementų kompozitorius pasitenkino tembru ir dinamika ir pasiekė didelio išraiškingumo. Klausantis iš įrašo, nelengva nustatyti, kad šių tembrų įvairovę sukuria styginis orkestras. Tokiai muzikai fiksuoti vartojami sutartiniai ženklai. (žr. >>> [a](#), [b](#))



[K. Pendereckis. „Rauda Hirosimos aukoms“](#)

Sonoristinėje muzikoje, iškėlusioje į pirmą vietą neapibrėžto aukštumo garsų tembrus, labai svarbų vaidmenį atlieka **mušamieji instrumentai**, pvz., K. Stockhauseno ciklas mušamiesiems. Sonoristiniuose kūriniuose naudojami ir specialūs „instrumentai“ – guminiai žaisliukai, popieriaus lakštai ir t. t. Sonoristika – tai reakcija į tas tendencijas, kurios kraštutinumo pasiekė serializme, struktūralizme, totališkame muzikinio proceso organizavime. Sonoristikoje į muzikos išraiškos priemonių sferą patenka visos garsinės medžiagos rūšys. Garsas – dėmesio centre. Jis tiriamas, jis kuriamas. Tinkamas pavyzdys O. Balakausko *Studi sonore* 2 fortepijonams (1972). Tai 4 sonoristinės pjesės, kurių kiekviena turi savo technologinę „temą“, kurią nusako pavadinimas: 1) *Tremolo*, 2) *Gamme*, 3) *Sincro-asincro*, 4) *Cluster-melodija*.

Sąlygiškai galime išskirti šiuos muzikos raidos etapus:

koloristinis (spalvinė romantizmo kompozitorių, harmonija, Debussy harmonijos fonizmas), kai svarbus ir registras, tembras, dinamika, jų kaita;

sonorinis – kai išeities taškas bendras skambesys, kai skambantys kompleksai nedalomi į elementus (garsus, intervalus), nors jie tiksliai užfiksuoti, pvz., Ligeti *Atmosphères*. Tai spalva, kuri keičiasi neišsiskiriant atskiriems garsams.

sonoristinis – kai operuojama neapibrėžto aukštumo garsais, pvz., styginių *glissando*, mušamieji be atitinkamo aukščio, grojimas styginiais už tiltelio. Gaunamas efektas grynai spalvinis, eksploatuojamas vienas paprastas efektas. Tai pasitaiko ir liaudies muzikoje.

Pvz. M. Góreckio *Canti strumentali 15 esecutori* iš „*Genesis-II*“ ([žr. >>a](#)) – tai skirtingų,

kontrastingų, įvairiais būdais (aleatoriniu, serijiniu, dermišku, puantilistiniu), sukuriamos garsinės plokštumos, ar vadinama tembrų muzika. Triukšmo plokštumos formuojamos įvairiai, pvz. ir styginių *divisi* būdu. (žr. >>a)

Buvo kalbama apie koloristinę harmoniją, apie atskirų kalbos elementų (pvz., akordų) sonoriką. **Sonoras** – lyg sinkretiška, klausa nedaloma vienybė, nediferencijuotas sonoristinės intonacinės medžiagos elementas. Drauge – tai sąmoningai kompozitoriaus atlikta sintezė, kurią aptinkame analizuodami. Taigi susiduriame su įdomiu XX a. reiškiniu, kai prie sinkretinio reiškinio ateinama per sintezę.

9. 2. G. Ligeti (1923–2006) Klangfarbenkomposition

Pokario metų avangardo estetikos ir naujų technologijų (totalus serializmas, elektronika) G. Ligeti (1923–2006) nepriėmė. Jis įgijo avangardo *enfant terrible* reputaciją. Tai, ką Ligeti sukūrė *Atmosphères* (1961), įgavo statiškos sonoristinės kompozicijos *Klangfarbenkomposition* pavadinimą. Ligeti padarė išvadą, kad įvairių muzikos kalbos parametrų lygiateisiškumas (pagrindinis serializmo principas) galiausiai atveda prie melodinių ir harmoninių, kitaip tariant, garsų sistemos aukščio santykių neutralizacijos, prie metro ir ritmo amorfiškumo. Pasak Ligeti, „Atlikėjas turi būti tiek dėmesingas, kad apskritai negali būti dėmesingas. Tokiu būdu, į totalų struktūrų apibrėžtumą, sudarytą serijine technika, prasiskverbia realizacijos neapibrėžtumas. Grįžti prie melodinės intonacijos, prie diferencijuoto metro neįmanoma, nes judėti galima tik pirmyn. Taigi tai, kas prarasta, reikia kompensuoti plėtojant tembrinę-faktūrinę sferą, kuri dar taip nepaliesta „gruboniškos serializmo eksploatacijos, kaip harmoninė ir melodinė sfera“.

Statiška sonoristinė kompozicija, iš pradžių suvokta kaip reakcija į avangardą, drauge buvo glaudžiai susijusi su juo. Taip išgirsti simfoninį orkestrą galėjo tik kompozitorius, studijavęs elektroninę muziką. Statiškas sonorinės medžiagos charakteris taip pat gali būti susietas su serializmu. Weberno opusuose „statiškasis“ laiko pojūtis pasiekiamas serijos pagalba: „rato“ uždarumas. Apibendrinti Ligeti santykiui su avangardu tinka formulė: trauka – atmetimas. *Atmosphères* susilaukė didelio pripažinimo, atliko meninio manifesto vaidmenį. 10 minučių kompozicijos pagrindą sudaro daugiabalsiai klasteriai, įvairaus tankumo jų dariniai. Tai 48 balsų (vėliau 56 balsų) kanonas *Atmosphères*, suformuotas *quasi serijiniu* būdu. Visi balsai įstoja, bet drauge kanonas lieka „popierinis“. Šio kūrinio kolorito subtilumas sudaro prielaidas priskirti jį prie *neomimpresionizmo* reiškinių. Visi orkestro balsai išrašyti smulkiai, tradiciniu būdu. Ligeti neatsisakė ir įprasto taktų tinklo, bet jį paliko tik atlikėjų nuožiūrai ir nesuskirstė į stiprias ir silpnas takto dalis.



[G. Ligeti *Atmosphères*](#)

Kompozitorius teigė: „Aš noriu visiškai sąmoningai kontroliuoti kiekvieną atskirą partiją“. Šio kūrinio techniką Ligeti komentavo taip: „Atsiranda negirdima polifonija, mikrofonija, kurios pavieniai momentai nesuvokiami, nors kiekvienas iš jų dera su viso polifoninio tinklo charakteriu. Šių balsų individualios linijos ir konfigūracijos pasilieka už suvokimo ribų. Tačiau kiekvienas balsas ir kiekviena konfigūracija tiek atsispindi visuminėje struktūroje, kiek bent mažiausias pakeitimas, tegu ir pats mažiausias, keičia bendrą rezultatą“.

Meninė tokios technikos prasmė – garsinio mikropasaulio atvėrimas – turtingo ir neišsemiamo daiktų ir procesų gyvenimo, nepasiekiamo įprastam suvokimui, paslapties ženklas. Mikropasaulio

kūrimas vėliau pasirodė labai aktualus ir Ligeti variantas buvo labai perspektyvus. Iš vienos pusės jis rėmėsi konvencionaliais notacijos būdais, iš kitos – garantavo labai aukšto laipsnio tikslumą, realizuodamas patį subtiliausią garsinį vaizdinį. Kompozitorius apskaičiuodavo ir neišvengiamus gyvo atlikimo trūkumus. Kai kurie mikropolifonijos būdai tarsi išreiškia panašių „netaisyklingumų“ realizaciją, tačiau tai padaryta labai griežtai.

Grynas sonorizmas neilgai viešpatavo Ligeti kūryboje. Tai buvo, be minėtų *Atmosphères*, dar ir *Apparitions* ir pjesė vargonams „Apimtys“ (*Volumina*, 1962). Šie kūriniai išsėmė sonoristinio metodo galimybes. (*Atmosphères* įrašą ir grafinę analizę žr. adresu: <http://www.youtube.com/watch?v=fXh07JJJeA28>)

Pasak Ligeti, „Muzikinės iliuzijos – ne tikslas, o mano estetiškos pozicijos pamatas. Aš atiduodu pirmenybę formoms, kurios turi labiau daiktinį, o ne procesinį charakterį. Muzika – kaip sustabdytas laikas, kaip daiktas įsivaizduojamoje erdvėje, kuris stimuliuojamas mūsų vaizduotės muzika. Muzika – kaip kūrinys, kuris nors ir realiai plėtojamas laiko tėkmėje, vaizduotėje egzistuoja visais savo komponentais. Laiko užkeikimas, jo tėkmės naikinimas, uždarumas esamu momentu – tai mano pagrindinis kompozitoriškas ketinimas“.

9. 3. Apibendrinimas

Komponavimo technika, operuojanti vien garsų tembrais, vadinama **sonoristika**. Formuojasi naujos garsinės struktūros, faktūros formų įvairovė, apibūdinama sąvokomis: dėmė, pabira, srautas, juosta ir kt. Dažniausiai vartojamos vientisos ar trūkčiojančios, vienbalsės arba kitais balsais „sustorintos“ tembrinės juostos, įvairaus balsų tankio tembriniai sąskambiai-sonorai, sudarantys sonorinį lauką (tembrinį bloką).

Susidaro specifiniai sonoristinės faktūros tipai. **Sonoras** – lyg sinkretiškas, klausa nedalomas įvairaus tankio tembrinės faktūros, nediferencijuotos sonoristinės intonacinės medžiagos elementas. Drauge – tai sąmoningai kompozitoriaus atlikta sintezė, kurią aptinkame analizuodami. **Klasteris** – tai vienu metu skambančių gretimų aukštumo garsų sluoksnis, vertikalė, susidedanti iš tonų, pustonių arba mikrotonų. **Mikropolifonija** – judanti vieninga tembro masė, sudaryta iš siaurais intervalais polifoniškai išdėstytų panašių tembrinių linijų. **Puantilizmas** – garsų elementai, taškai, pakaitomis atsiduriantys pirmame skambėjimo plane. Sonorizmui **reikšmingos pauzės**, nebetekusios tradicinės sintaksinės skirybės ženklo funkcijos. Jos **reguliuoja sonorinio lauko judėjimą visomis kryptimis**, ne tik horizontaliai, bet ir vertikalčiai bei įstrižai. Vertikalią erdvinę pauzių projekciją atsiranda jomis pakeitus dalį sonorinio sąskambio garsų. Tada jis skaidrėja arba atvirkščiai – užpildant pauzes garsais, – tirštėja iki klasterio.

Sonorizmas siejamas su aleatorine, serijine, spektro ir kitomis technikomis. Vartojami įvairūs garso šaltiniai – ne tik žmogaus ar muzikos instrumentų, bet ir konkrečiosios muzikos priemonėmis kuriami tembrai bei triukšmai. Partitūrose dažnai vartojama grafinė notacija, įvairūs simboliai (muzikos grafika), lydimi aiškinančių tekstų. Tai, ką Ligeti sukūrė *Atmosphères* (1961), įgavo statiškos sonoristinės kompozicijos *Klangfarbenkomposition* pavadinimą.

9. 4. Klausimai žinioms pasitikrinti



[1. Klausimas žinioms pasitikrinti](#)



[2. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[3. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[4. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[5. Klausimas žinioms patikrinti](#)

10. Minimalizmas. Repetityvinė technika

Potemės. Minimalizmo ištakos, estetika. Muzikinės medžiagos ir formos glaustumas, homogeniškumas. Repetityvinės technikos principai.

Paskaitoje analizuojami, klausomi kūriniai: amerikiečių minimalistų kompozicijos, S. Reicho *It's gonna rain, Drummin, Tehillim*; Ph. Glasso *Low simphony*; B. Kutavičiaus Kvartetas Nr. 2 „Metai su žiogu“.

Žinios ir gebėjimai:

- studentas privalo apibūdinti minimalizmo estetiką ir su ja susijusią repetityvinę techniką,
- studentas gebės atskirti minimalistinės estetikos, repetityvinės technikos kūrinius.

Praktinės (kūrybinės) užduotys : analizuoti B. Kutavičiaus Kvartetą Nr. 2 „Metai su žiogu“.

10. 1. Minimalizmo estetika ir repetityvinė technika

Minimalizmo ištakas galime įžvelgti tokiuose reiškiniuose, kaip muzikinės medžiagos glaustumas, būdingas liaudies dainai, Renesanso epochos muzikai, romantinei miniatiūrai, Weberno kūrybai. Minimalistinės muzikos nenaratyvų pobūdį galime apytiksliai nusakyti kaip erdvės ir laiko procesus, neturinčius linearinio pobūdžio. Tai savyje besikartojančio muzikinio audinio blokai, kurie netikėtai pasirodo ir netikėtai išnyksta. Juos apibūdina homogeniškumas ir monolitiškumas, unifikuota faktūra, repetityvinė technika. Minimalizmas – tai filosofinė ir kūrybinė koncepcija, įprasminimą gavusi ir muzikoje. Laikoma, kad minimalizmas atsirado kaip reakcija į funkcinį serializmo perteklių, jo atitrūkimą nuo muzikos suvokimo klausa. Minimalizmas švarina muzikinį mąstymą, siekia sukurti tokius kūrinius, kurie būtų laisvi nuo išmąstytų abstrakcijų, kuriuose nebūtų nieko kito, išskyrus pradinis muzikos elementus – garsus. Elementas čia tolygus visumai, pradžios ir pabaigos ribos sąlygiškos, forma adekvati laikui, kuriame ji egzistuoja. Būtent šis natūralus laiko struktūravimas ir sudaro minimalizmo esmę.

Minimalizmo estetikos muzika atsisako visos motyvacijos ir iš anksto numatytos programos, iškelia visai naują muzikinio laiko suvokimo dimensiją – klausytojui nereikia sekti pasakojimo istorijos, jis

gali panirti į savo fantaziją ir asociacijas, savo nuožiūra lyginti atskiras muzikines dalis. F. Glassas sakė: „Muzika egzistuoja kompleksiskai, integraliai, be pradžios ir be pabaigos“. Šia prasme ji neturi krypties, yra antifunkcionala. Tradicinėje muzikoje kartojimas suponuoja linearinę atmintį, klausytojas jaučiasi „kaltas“, kad užmiršta atskiras kūrinio dalis, svarbias visos formos suvokimui (kai muzika ką nors pasakoja). **Repetityvine technika** sukurtų kūrinių suvokimas, teigia jos teoretikai, nereikalauja įsijausti į kūrinio laiką, ji laikosi **stebėjimo principo**. Kartojant galima pastebėti visas „bloko“ detales, galima būti muzikuojančiu bendrininku, „matyti“ kompozitoriaus darbą. Kaip sakė S. Reichas: „Tai stebėjimas, kuris panašus į laikrodžio rodyklės stebėjimą. Ji ir juda, ir stovi vietoje“. Tai statiškos koncepcijos (pulsuojanti statika!) kūriniai, neturintys tikslo papasakoti ką nors „nuo – iki“ (dažnai atviros formos). Jie grindžiami ribotų muzikos elementų kiekiu, repetityvine technika.

Minimalizmo muzika susiformavo septintojo dešimtmečio viduryje JAV. Pavadinimas pasiskolintas iš *minimal art* – XX a. antros pusės modernistinės dailės krypties, kuriai būdinga maksimaliai kiekybiškai ir kokybiškai supaprastintos, geometrizuotos ir dažnai kartojamos formos. Šio stiliaus muzikai susiformuoti įtakos turėjo *Fluxus* judėjimas, džiazas ir roko muzika, indų ragos, Rytų mąstymas (meditacija) ir reiškinių suvokimas. Žymiausi minimalistinės krypties kompozitoriai: Mortonas Feldmanas (1926), La Monte Youngas (1935), Terry Riley (1935), Steve Reichas (1936), Philipas Glassas (1937).

Minimalizmo terminas šeštąjį dešimtmetį švystelėjo straipsniuose, analizuojančiose vaizduojamuosius menus, vėliau jis buvo pritaikytas minėtų jaunų amerikiečių kompozitorių kūrybai. La Monte Youngas sukūrė kompoziciją Nr. 7 *2 Sounds* (1960), kurią sudarė du garsai, vienintelis intervalas *f-fis* ir jį rekomenduojama laikyti kuo ilgiau. Pradinio periodo muzikiniu manifestu laikytinas T. Riley Opusas *In C* (1964), neišnešantis už *C-dur* harmonijos ribų. Įdomus Reicho elektroninės muzikos kūrinys „*It's gonna rain*“ (1965). Ši frazė buvo užrašyta į magnetofono juostą ir tuo pačiu metu atliekama dviem aparatais, o kadangi sinchroninių aparatų nėra, tai susidaro garsinių pėdų pasislinkimas. Tokiu būdu skirtumas tarp dviejų „balsų“ didėja. Tai naujas kompozicinis būdas – fazių pasislinkimas. Juo ir pagrįsti ankstyvieji Reicho kūriniai *Violin Phase*, *Clapping music* (plojimų muzika), *Drumming* – kompozicija mušamiesiems, trunkanti 90 minučių (1970-71); *Tehillim* (1981) balsui ir orkestrui.



S. Reichas. [It's gonna rain](#)



S. Reichas. [Drumming](#)

S. Reichas 1968 m. paskelbė minimalistinės krypties gimimą, publikuodamas darbą „Muzika kaip palaipsniui besivystantis procesas“. Pagrindinis minimalistų **dėmesys nukreiptas į lengvą muzikinių procesų suvokimą**. Reicho kompozicijose nėra jokių struktūrinių paslapčių. Struktūra tampa girdimu kūrinio komponentu. Ir tas struktūros akivaizdumas klausytoją daro bendraautoriumi – klausytojas dalyvauja sudarant struktūrą ir pereina per visus jos etapus. Minėtiems kompozitoriams įtakos turėjo neeuropinė muzika. Reichui – Bolivijos ir afrikiečių tradicija, Riley – indų ragos tradicijos. Reicho kūryboje susiformavo keturi darbo su nesikeičiančiais harmoniniais modeliais (formulėmis), **repetityvinės technikos komponavimo būdai**:

a) minėtas fazių pasislinkimas. Šią techniką galima pavadinti „mechanine“. Panaudoti ją orkestre nepavyko. Atlikėjų psichologinės ir techninės galimybės sąlygoja šiai technikai tam tikras ribas;

b) impulsų sekos išdėstymas. Ritminė pulsacija susideda iš atskirų smūgių ir pauzių. Analogiškų

procesų dėka susidaro nauji ritminiai vienetai. Pvz., *Clapping music* pulsas keičiamas pridėdant ar nuimant delnų smūgius II partijoje;



S. Reichas. [*Clapping Music*](#)

c) sudėtingi matematiniai apskaičiavimai sugražinantys abi partijas į unisoną;

c) garso nuspalvinimas. Nesikeičiantys melodinės-harmoninės formulės modeliai gali būti varijuojami instrumentų tembrais, nepakeičiant pradinio pavidalo;



S. Reichas. [*Six Marimbas*](#)

e) laipsniškas ir netolygus atskirų garsų ilginimas. Kraštutiniu atveju vertikalūs harmoniniai ryšiai gali persikelti į horizontalę.

Šiuos komponavimo technikos būdus vartojo visi repetityvinės muzikos autoriai. Laipsniškas procesas sąlygojamas ne tiek kompozitoriaus, kiek klausytojo sugebėjimais, jo išprusimu, sugebėjimu jį sekti. Toks būdas nėra naujas. Nesikeičiantis harmoninis pagrindas būdingas dar senovinio *organumo Paryžiaus Dievo motinos katedros* mokyklos meistrams (XII–XIII a.). Harmoninis paprastumas būdingas J. S. Bacho *C-dur* preliudui iš „*WTK*“. Būtent Bachą Reichas ir Glassas laikė pirmuoju savo mokytoju. Nesikeičiančio motyvo repetityvinis kartojimas sukuria įtampos augimą. Kad geriau suvoktume repetityvinę techniką, galime paanalizuoti nuosekliai kartojamus vienatakčius Ravelio „*Bolero*“ motyvus, dinaminį augimą Griego pjesėje „*Kalnų karaliaus uoloje*“, kuri pagrįsta temos kartojimu, Wagnerio operos „*Reino auksas*“ įžangos statiką.

1974 m. Ph. Glassas „*Dvylikos dalių muzikoje*“, kurią rašė trejus metus, repetityvinėje kryptyje atveria naują procesinę formą – pridėtinį sumavimo procesą (*additiv*). Turimi galvoje mikroskopiniai pakitimai statiškame procese, kurie pasiekiami mažiausių intonacinių ląstelių dėka. Beje, jos nekeičia paties muzikinio proceso, o tiesiog vieną statišką procesą keičia kitu. Jau „*Dvylikos dalių muzikoje*“ pirmą kartą pasireiškia minimalizmo kaip „vidiniai, laipsniškai plėtojamo stiliaus“ irimo požymiai. Nepraėjus nė dešimt metų po manifesto paskelbimo, minimalizmas suskilo į dvi stovyklas. Reichas tęsė savo laipsniškų, „vidiniai plėtojamų“ idėjų raidą. Laipsniškoje kompozicijoje pirmas taktas „dalyvauja“ iki kūrinio pabaigos – ir pats savaime, ir save primenančiu ir pakartojančiu pavidalu. Toks opusas hermetiškas. Iš esmės – tai absoliuti muzika. Tokie Reicho opusai, kaip „*Šeši fortepijonai*“, „*Muzika mušamiesiems, balsams ir vargonams*“, „*Šešios marimbos*“, „*Muzika aštuoniolikai muzikantų*“, visiškai paklūsta būsenos įstatymui – tai, kas girdima šiuo momentu, ir yra tikra muzika. Minėtuose kūrinuose egzistuoja tik konkretus klausymo momentas, klausytojas dalyvauja minimalistiškame laipsniškame plėtojimo procese. Tuo tarpu Glassas vis didesnę dėmesį skyrė ankstesniems bei labiau populiariems stiliams, vartojo pridėtinį sumavimo procesą. Glasso ir kitų minimalistų kūryboje jaučiama tendencija vartoti popmuzikos elementus (*New age* kryptis), kad priartintų muziką prie klausytojo. Pvz., *Low symphony*, *Heroes symphony*, *Styginių kvartetas Nr. 2* (1966, Company):



Ph. Glassas. [*Styginių kvartetas Nr. 2*](#)



[Ph. Glassas. Low simphony](#)



[Ph. Glassas. Heroes simphony](#)

Jau Glasso „Dvylikos dalių muzikoje“ vartojami „barokiniai bosai“, „Alberčio bosai“ (akordų figūracija). Ilgai nesikeičiančios harmonijos suvokiamos ne kaip pastovus procesas, o kaip tradicinio funkcionalumo harmoninis karkasas. Sudedamoji technika prasiskverbia ir į Reicho kūrybą, iš pradžių ji pasirodo laipsniškų procesų viduje: „Muzika dideliui ansambliui“ (1978), „*Tehillim*“ balsui ir orkestrui (1981), „Dykumos muzika“ (1984). Sudedamasis procesas kompoziciją dalija iš vidaus, plėtojimas įgauna laiko parametą, palaipsniui griauja besitęsiančią amžinos dabarties būseną.



[S. Reichas. Tehillim](#)

Apibendrinant **repetityvinę techniką**, išskirsime išskirsime dvi pagrindines jos kryptis – laipsnišką (vidinį) ir pridedamąjį (išorinį). **Repetityviškumas grindžiamas trumpų, funkcionaliai lygiaverčių struktūrų ciklais (*patterns*)**. **Jam būdingas trumpų struktūrų kartojimas ir statiška muzikinė kompozicija**. „Laipsniškas procesas“ (*gradual process*) – vienas iš pagrindinių repetityvinio metodo pasiekimų. „Laipsniškas fazių poslinkis“ (*gradual phase shift*) buvo atrastas S. Reicho *tape music*. Reicho metodas atmeta paslėptas konstrukcijas, visi procesai girdimi, sąlygoti vientisos medžiagos.

F. Glassas – dar vienas žymus repetityvinės, minimalistinės muzikos atstovas, įvedė pridedamąjį procesą (*additive process*), pagrįstą struktūrų *pattern'ų* plėtimu, naujų elementų, taip pat naujų balsų pridėjimu prie jų, metroritminio reguliavimo ir mastelio kaita. Repetityvinės muzikos atstovų devizas paimtas iš Weberno „*Dasselbe und immer andere*“ („Tas pats ir nuolat kitas“).

10. 2. Minimalizmas lietuvių kompozitorių kūryboje (minimalumas ir minimalizmas)

Repetityviškumo, kaip formavimo idėjos ir su ja susijusio muzikinių elementų kiekinio ribojimo, pradininku lietuviškoje muzikoje reikėtų laikyti O. Balakauską, kuris dar 1971 m. II styginių kvarteto I dalį pagrindė dviejų nekintamų intervalų – didžiosios sekundos ir mažosios tercijos bei vieno kintamo ritmo modelio kartojimu. Tiesa, čia kartojimą sąlygojo serijinė technika, jos formavimo dėsningumai. Jis nediktavo struktūros organizavimo principų, „tilpo“ į tradicinį muzikos supratimą. Tačiau medžiagos repetityviškumas sąlygoja kūrinio semantiką, sunkiai lydosi į uždara pasakojamąją formą.

Garsinių priemonių taupumas yra B. Kutavičiaus individualybės dalis. Tai akivaizdu visuose kūriniuose. Tačiau minimalistinės tendencijos ne visur buvo siejamos su kartojimu, kaip logišku struktūros konstravimo principu. Kartojimas, kaip formavimo principas tiesiogiai susijęs su formos funkcionalumu, išraiškingumu ir semantika ryškus II styginių kvartete *Anno cum tethigonia* („Metai su žiogu“). Kompozicinė technika čia sujungia du skirtingus polius – kartojimą (statiką) ir plėtotę (dinamiką).

Žiogas japonų mitologijoje – metų simbolis. Kūrinys be jokios abejonės yra programinis, tačiau šiuo atveju geriau taikyti ne programiškumo, o formos semantiškumo (struktūrinio funkcionalumo) sąvoką. Kutavičius – pirmasis mūsų muzikoje minimalistinį medžiagos ribojimą susiejo su kartojimu, kaip logiškiausia ministruktūravimo forma. Jis visai atsisakė tokių kartojimo būdų kaip sekvencija ar repriza. Jo kartojimo principuose keliama struktūrinio ryšio svarba. Kartojimas ne pasakoja, bet išreiškia. Forma nėra dramos, siužeto pasekmė, tačiau pati forma yra kalbanti, komunikatyvi, reikšminga: 365 kvarteto taktai, 12 varpo dūžių, ritminio modelio plėtojimas po septynių taktų ir pan. rodo sąsajas su laiku – metais.

Kutavičius šiame kvartete vartoja dvylika garsų, atsisakydamas tradicinės harmonijos (žr>> [a](#), [b](#), [c](#), [d](#), [e](#), [f](#)) skanai: minimalizmas, O–6 **pvz.**. Kiekvienoje instrumentinėje partijoje motyvų dydis auga matematiškai tiksliai nuo vieno iki septynių garsų, kas devyniolika taktų prijungiant (arba paliekant kitam balsui) po vieną dermės garsą. Tokiu pačiu principu organizuojama ir ritminė horizontalė. Ritmo seka prasideda neutraliu dviejų šešioliktnių pulsavimu. Kas aštuoni taktai prie jos jungiama nauja asimetriškos arba atraminės ritminės vertės seka. Šios ritminės plėtotės apimtis yra du 32 šešioliktnių taktai.



[Br. Kutavičius. Kvartetas – Metai su žiogu](#)

B. Kutavičius negali kurti be struktūrinės idėjos. Autorius vengia perpasakoti idėją, stengiasi ją išreikšti per kūrinio formą. Todėl forma jo kūrinuose yra funkcionali ir semantiškai tiksli. Jo kūrinuose dažnas kartojimo principas daugeliu atvejų asocijuojasi su laiko tema. Laiko įvaizdis – ir „Prutenoje“, ir „Paskutinėse pagonių apeigose“, „Praeities laikrodžiuose“, Kvartete *Anno...*

Muzikinės medžiagos atranka, jos ribojimas Kutavičiaus kūryboje yra susijęs su semnatinio jos tikslingumu. Jo kūrybos paslaptis – sugebėjimas atrinkti medžiagą, atsiriboti nuo nereikalingų, neprasmingų, nieko nesakančių kompozicijų. Programa yra, bet ji nebūtina. Muzika iškyla kaip stebėjimo objektas ir kartu kaip prasmės vienetas, kurį suvokti galime „išgyvendami“ ir stebėdami jį laike, pasikartojimuose siedami su asociacijomis (žr>> [a](#), [b](#), [c](#), [d](#), [e](#), [f](#)).

[Apie simpoziumą Bratislavoje](#)

10. 3. Apibendrinimas

Minimalistinė muzikoje svarbus erdvės, o ne laiko parametras. Ji nieko „nepasakoja“, neturi naratyvo. Tai savyje besikartojančio muzikinio audinio blokai, kurie netikėtai pasirodo ir netikėtai išnyksta. **Minimalistinę muziką apibūdina homogeniškumas ir monolitiškumas, unifikuota faktūra, repetityvinė technika.**

Apibendrinant **repetityvinę techniką**, išskirsime išskirsime dvi pagrindines jos kryptis – laipsnišką (vidinį) ir pridedamąjį (išorinį). **Repetityviškumas grindžiamas trumpų, funkcionaliai lygiaverčių struktūrų ciklais (*patterns*).** Jam būdingas trumpų struktūrų kartojimas ir **statiška muzikinė kompozicija**. „Laipsniškas procesas“ (*gradual process*) – vienas iš pagrindinių repetityvinio metodo pasiekimų. „Laipsniškas fazių poslinkis“ (*gradual phase shift*) buvo atrastas S. Reicho *tape music*. Reicho metodas atmeta paslėptas konstrukcijas, visi procesai girdimi, sąlygoti vientisos medžiagos. F. Glassas – dar vienas žymus repetityvinės, minimalistinės muzikos atstovas, įvedė pridedamąjį procesą (*additive process*), pagrįstą struktūrų *pattern'ų* plėtimu, naujų elementų, taip pat naujų balsų pridėjimu prie jų, metroritminio reguliavimo ir mastelio kaita.

Repetityvine technika sukurtos muzikos suvokimas, teigia jos teoretikai, nereikalauja įsijausti į kūrinio laiką, jai būdingas **stebėjimo principas**. Kartojant galima pastebėti visas „bloko“ detales, galima

būti muzikuojančiu bendrininku, „matyti“ kompozitoriaus darbą.

Minimalizmo terminas šeštąjį dešimtmetį švystelėjo straipsniuose, analizuojančiose vaizduojamuosius menus, vėliau jis buvo pritaikytas minėtų jaunų amerikiečių kompozitorių kūrybai. Tai – Mortonas Feldmanas (1926), La Monte Youngas (1935), Terry Riley (1935), Steve Reichas (1936), Philippas Glassas (1937).

10. 4. Klausimai žinioms pasitikrinti



[1. Klausimas žinioms pasitikrinti](#)



[2. Klausimas žinioms pasitikrinti](#)

11. Polistilistika ir jos sklaida (citata, koliažas, aliuzija, adaptacija). Intertekstualumas

Potemės. Polistilistika – ypatinga autoriaus dialogo su kitais kompozitoriais, stiliais, epochomis forma. Citata – pagrindinis polistilistikos elementas. Koliažas – stilistinių elementų (citatų) susidūrimas. Adaptacijos technika. Decentralizuotas autorinis identitetas, visaapimanti muzikinio teksto samprata. Intertekstualumo sąvokos apibrėžimas ir klasifikacija.

Paskaitoje analizuojami, klausomi kūriniai: Stockhauseno *Himnai*, Berio Simfonija Nr. 3, Ligeti operos *Le Grand Macabre*, Pärto „Koliažas BACH tema“, Schnitke's I, III simfonija *Collage Symphony*, M. Urbaičio *Bruckner Gemälde*, A. Martinaičio „Nebaigtoji simfonija“.

Žinios ir gebėjimai:

- studentas privalo apibūdinti polistilistikos sklaidos būdus, intertekstualumo sąvoką,
- studentas gebės pagal žinomus požymius atskirti polistilistinius, intekstinius ryšius pasižyminčius kūrinius.

Praktinės (kūrybinės) užduotys: analizuoti A. Pärto „Collage B-A-C-H tema“, II dalį.

11. 1. Polistilistika ir jos atsiradimo prielaidos

Klasikinis penktojo dešimtmečio avangardas t. y. neoavangardizmas, nutraukęs ryšius su tradicija, – jau istorija. Jis reikalavo, kad idealus klausytojas prie naujo kūrinio prieitų kaip prie visai nežinomo objekto, nesiremdamas ankstesnės patirties asociacijomis – tai trukdo suvokti naujos kūrybos pobūdį. Stockhausenas rašė: „Iš pasipriešinimo avangardo muzikai kyla argumentas: „...aš nesuprantu... ką jūs padarėte. Tai panašu į tai, lyg sakytumėte: aš nesuprantu, kaip jūs atrodote“. Stilistinio individualumo kraštutiniai avangarde išprovokavo prieštarumą – įsivaizdavimą, kad yra kažkas „virš individualaus stiliaus“, „nesukurto kūrinio“ stiliaus, atsirandančio lyg savaime, be jokių išradimų ir

pastangų.

Polistilistikos atsiradimo prielaidos:

- 1) „neoakademizmo“ krizė su puritoniškomis serializmo, aleatorikos, sonoristikos tendencijomis;
- 2) internacionalinių kontaktų stiprėjimas, sąmonės polifonizacija, augant informacijos srautui ir meno „pliuralizmui“.

Šie procesai sukėlė įvairių pasekmių. Sterilią muzikinio avangardo kalbą, tolimą nuo žanrinio, intonacinio ar kokio kito „pažinumo“, išstūmė visuotinai žinomų reiškinių srautas, t. y. estetiškas polistilistikos principas. Kompozicijoje kaip autorinė medžiaga dalyvauja išsitiesiniai stilistiniai blokai, citatos ar pseudocitatos su visu kultūrinių ir istorinių asociacijų svoriu, kuris tampa programiniu. Tokiam mąstymui reikalinga nauja technika – polistilistika.

Polistilistika patyrė kelis raidos etapus. Pirmasis – koliažinis – bandė suderinti tai, kas nesuderinama. Koliažinė technika darosi grubesnė. Ji pagrįsta stilistinio šoko efektu. Antrasis – tai bandymas rimtai kalbėti „svetima“ kalba, sunaikinant bet kokią atstumą, ironišką ar tragišką. Polistilistika įsitvirtino kaip viena iš reikšmingiausių XX a. muzikos tendencijų. Romantizmas, barokas atgijo kaip „bendras stilius“. Įdomus atvejis, kai individualus stilius randasi be originalios, specialiai kompozitoriaus sukurtos medžiagos. Neindividualaus stiliaus įsivaizdavimas susijęs su atsisakymu kurti savą meninę medžiagą.

Vienas ryškiausių pavyzdžių – L. Berio III simfonija (1968), kuri praktiškai susideda iš citatų (išskyrus komentuojančią vokalinę partiją) – nuo Bacho iki Stockhauseno ir paties Berio kūrybos citatų. Ši „superkoliažinė“ mozaika labai tiksliai kompozitoriaus apskaičiuota, nors išoriškai chaotiška, primenanti filmo fonogramą. Ta mozaika tiksliai išreiškia pražūtingos krizės idėją, apokaliptinę „amžiaus pabaigos“ katastrofą. Pirmą kartą instrumentinėje europinėje muzikoje koliažinė technika panaudota B. A. Zimmermanno kūryboje, nors amžiaus pradžioje ją išpranašavo amerikietis Ch. Ivesas.

Polistilistika – tai „muzikinės erdvės išplėtimas“, jai suteikiama kiekvieno kūrėjo savaip konstruojama apskritimo forma. Zimmermanno opera „Kareiviai“ (1960) – tai bandymas stilistiškai ir žanriškai suldyti svetimus elementus. Ši „pliuralistinė“ opera sujungia kalbą, riksmus, šnibždesį, džiazą, gregorianiką, šokį, filmą, visą šiuolaikinį „techninį teatrą“. Orkestras taip pat virsta „instrumentiniu teatru“. Tokio „totalinio teatro“ idėją vėliau išplėtojo G. Ligeti anti–anti operoje *Le Grand Macabre*, kurioje naudojama Beethoveno „Herojinės“ simfonijos medžiaga.



[G. Ligeti. *Le Grand Macabre*](#)

To laikotarpio situaciją Vakarų Europos muzikoje galime vadinti stilistiškai neutralia. Prisimenamos įvairių epochų priemonės. Galimas „stilistinis maksimalizmas“ – „visų laikų, šalių, tautų, muzika“, galimi įvairūs kontaktai – masinės kultūros, tradicinio folkloro, klasikinių ir avangardinių priemonių, įvairių meno elementų sintezė, galimi „garsiniai įvykiai“, kylantys iš aplinkos, joje ištirpstantys ir neatskirti nuo nemeningų reiškinių.

K. Stockhauseno elektroninis opusas „Himnai“ (žr. plačiau: <http://home.earthlink.net/~almoritz/hymnenintro.htm>)

11. 2. Polistilistikos sklaidos būdai

Polistilistikoje vartojamos „**stilistinės citatos**“ – visa, kas sukelia „svetimo žodžio“ įspūdį. Pasak M. Bachtino, svetimą žodį autorius gali vartoti savo tikslams, jis žodžiui suteikia naują kryptingumą. Autoriaus santykis su „svetimu žodžiu“ gali būti įvairus, skirtingas. Pvz., stilizacijose „svetimas“ ir autoriaus žodis sutampa, išlaikydami sąlygišką atstumą. Kitaip „svetimą žodį“ vartoja parodija, jam suteikdama tiesiog priešingą prasmę. Taip pat būdinga „paslėpta polemika“, kai „svetimas žodis“ lyg atmetamas ir šis atmetimas ne mažiau kaip pats objektas, apie kurį kalbama, sąlygoja autoriaus žodį. Požiūris į cituojamą medžiagą būna ją aukštinantis ir žeminantis. R. Strausso „Metamarfozėse“ Beethoveno „Herojinės“ simfonijos gedulo maršas – tai atsiliepimas į 1945 m. sunaikintas kultūras. Beethoveno fragmentas čia tarsi visos vokiečių kultūros emblema.

Kartais tas „svetimas žodis“ – naikinantis. Tai protestas prieš pasyvią tradicijų traktuotę, beatodairišką jos įsisavinimą (R. Ščedrino „Ana Karenina“). Tradicijos lyg smerkiamos ir drauge pripažįstama didelė nostalgija joms. I. Stravinskis teigė: „Menas tampa lygiai tokiu pat objektu menininkui, kaip ir supantis pasaulis“. Randasi naujoji „monostilistika“, kuri bando sunaikinti atstumą tarp praeities ir dabarties, siekia rimtai prabilti „svetima kalba“ (O. Narbutaitės oratorija *Centones meae urbi*).

Polistilistika, kaip vienas iš bendrų šiuolaikinės muzikos etapų, iškėlė technologinių problemų, supriešino tai, kas paprasta ir sudėtinga, tonalu ir atonalu, tematiška ir atematiška. Iki kraštutinių užaštrino opozicijas. Formuojant kūrinį, iškilo visų muzikos kalbos elementų lygiateisiškumas. Viskas priklauso nuo to, ar įvairūs stilistiniai sluoksniai sudaro vientisą visumą ar lieka skirtingų reiškinių konglomeratu. Polistilistika – ne visada turtas, kaip ir semantinis apibrėžtumas – ne visada meninė įtaiga. Viską sąlygoja kontekstas – plačiaja ir siaurąja prasme. Istorinis, kultūrinis fonas, klausytojo sugebėjimas aktyviai suvokti asociacijas, kuriose veikia antrasis planas – veikia asociacijos ne su gyvenimu, o su praeities menu. Kita stilistinė medžiaga pateikiama aliuzijos, tikslios ar pakeistos citatos, pseudocitatos, koliažo būdu.

Citavimo principas žinomas seniai ir pasireiškia įvairiais būdais – nuo stereotipinių kitos epochos ir nacionalinės tradicijos stiliaus mikroelementų atkūrimo (melodinės intonacijos, harmoninės sekos, kadencinės formulės) iki tikslų, (pvz., A. Bergo Koncertas smuikui – tai Bacho choralo citavimas) ar perdirbtų citatų ar pseudocitatų.

Iš **citātų** funkcionavimo A. Versekėnaitė išskiria – 1) klausia suvokiamas **disimiliuotas tekstas**, 2) cituojamos medžiagos intonacijų/ harmoninių ritminių darinių **sklaida (dispersija)**.

Galime išskirti **adaptacijos techniką** – svetimo natų teksto perpasakojimą nuosava muzikine kalba (analogija su šiuolaikinėmis antikinių siužetų adaptacijomis) arba laisva svetimos medžiagos plėtotė savo maniera, pvz., Stravinskio „Pulčinelą“, Bizet–Ščedrino *Karmen* siuita. Čia pat galėtume priskirti ir ne tik fragmentų citavimą, bet ir svetimo stiliaus technikos citavimą, pvz., XVII–XVIII a. formų, ritmikos, faktūros atkūrimą (Stravinskis, Šostakovičius, Orffas, Pendereckis ir kt.) ar chorinės XIV–XVI a. polifonijos atkūrimą (izoritmija, hoketas, antifoniškumas, organumas – Balakausko *Requiem*), serijinėje ir postserijinėje muzikoje (Webernas nuo op. 21). Tokiu būdu randasi polistilistiniai trijų keturių ir daugiau stilių hibridai, pvz., Stravinskio „Apolonas Musagetas“, kurio antikinis neoklasicizmas asocijuojasi su Lully, Glucku, Straussu, Čaikovskiu, Debussy.

Aliuzijos principas pasireiškia subtiliomis užuominomis, neišpildytais pažadais prie pat citatos ribos, bet neperžengiant jos. Čia klasifikacija neįmanoma, įmanomi tik pavyzdžiai. Neoklasicizmas – tai Stravinskis, Góreckis, kurių beveik visas tekstas nuspalvintas praeities stilistika. Stilistiškai sterili muzika būtų negyva. Polistilistikos elementai egzistavo Europos muzikoje nuo seno ne tik atvirose parodijose, bet ir monostilistiniuose žanruose. Tačiau polistilistikos pritaikymo sąmoningumo laipsnis neperžengė „variacijų kieno nors“ tema (Variacijos Corelli tema). Polistilistikos prasiveržimą sąlygojo Europos muzikos tendencijos išplėsti muzikos erdvę. Autorių individualumas pasireiškia cituojamos medžiagos atrankoje ar montaže, taip pat ir bendroje kūrinio koncepcijoje. Nežinomi stilistinės polifonijos ir moduliacijos dėsniai. Nežinoma ir riba tarp polistilistikos ir eklektikos, polistilistikos ir plagiato. Išskyla individualybės problema.

Polistilistika savaip pavojinga, bet išplečia galimybes sujungti „žemą“ ir „aukštą“ stilių, banalybę ir rafinuotumą. Tai visaapimantis demokratinis stilius. Ryšys tarp laikų geriausiai atsiskleidžia polistilistikoje.

Monostilistika, polistilistika, stilistinė sintezė, eklektika. Polistilistikos priešprieša – monostilistika, t. y. stiliaus grynumas, jo vieningumas, vienalytiškumas, nors, kaip minėjome, galintis egzistuoti ir polistilistikos sąlygomis. **Difuzinė polistilistika** būdinga stilizacijoms ir polistilistinėms transkripcijoms su joms būdingu žaidimu sava ir „svetima“ medžiaga. Pvz., Debussy „Bergamo siuitoje“ stilistinis pagrindas nuspalvinamas ikiklasikinės muzikos atspalviais, tačiau iš klausos tai atskirti sudėtinga – reikalinga speciali analizė. Taip pat Čaikovskio Serenadoje styginiams yra įpinti įvairialypės klasikinės ir ikiklasikinės muzikos ypatybės, senovinis daugiadalės serenados žanras. Stilistinės tonikos vyravimą sąlygoja pirmavimas laike. Tačiau dažnai ji įsitvirtina difuziškai, pasklisdama po visą kūrinio audinį ir prasiskverbdoma į pačią citatų medžiagą.

Koliažinė polistilistika – joje kito stiliaus elementai koncentruojami tam tikrose vietose, atsiskirdami nuo kitų elementų laiko ar faktūros erdvėje. Kitų stilistinių elementų laiko ir erdvės lokalizacija tampa prielaida stilistinei dramaturgijai ir ją sudarantiems įvykiams – stilistiniams sugretinimams, švelnioms moduliacijoms, polifonijai. Pvz., Pärtas „Collage B-A-C-H tema“ II dalis.



Pärtas „Collage B-A-C-H tema“ II dalis

Tarp poli- ir monostilistikos negalima užbrėžti griežtos ribos. Yra tarpinių tipų. Vienas tokių – **stilistinė sintezė**, kai vienokie ar kitokie stilistiniai deriniai pasireiškia ir kituose autoriaus kūrinuose. Tokiu būdu kūrinys reprezentuoja savą, bet nevienalytį autoriaus stilių. Polistilistikos efektas tokiu atveju stipriai sumažėja, nes pasisavinti stiliaus bruožai organiškai vartojami kaip tradicija. Tokios yra Bacho stiliaus apraiškos Šostakovičiaus kūryboje, Musorgskio– Sviridovo kūryboje. Dėl tos pačios priežasties stilizacija nelaikomas nacionalinių elementų vartojimas profesionalų kūryboje. Jie sudaro organiską stiliaus dalį, sąlygodami jo savitumą ir atsiskirdami nuo kitų nacionalinių stilių. Ryškaus polistilistinio efekto nesudaro ir orientalizmo elementų įvedimas į rusų kompozitorių kūrybą, nes tai seniai yra rusų muzikos tradicija. Kitas tarpinis būdas tarp mono- ir polistilistikos grindžiamas „svetimos“ medžiagos su aiškia stilistine nuostata įvedimas. Pvz., Beethovenas X sonatos I dalies šalutinė tema asocijuojasi su italų operos *buffa* stiliumi, o daugelis priemonių atspindi ryškų paties kompozitoriaus stilių.

Eklektika. Panašiai kaip polistilistika, eklektika pagrįsta stilistiniu sluoksniavimu. Tačiau jis nemotyvuojamas meniniu sumanymu. Stilistinių elementų įvairialypiškumo nekompensuoja individualaus kompozitoriaus stiliaus tikslumas. Eklektika tapo stiliumi. Vengiant neigiamos jos prasmės, vartojamas neutralus jos pakaitalas – istorizmas. Eklektika pakyla į bendrų estetinių kategorijų lygmenį.

Polistilistikai suvokti tinka analitiniai metodai. Tačiau palyginti su serializmu, sąmonė čia „perjungta“ į kitą plokštumą – ji nebegaudo abstrakčių santykių, ryšių tarp garsinių konstrukcijų, o iš atminties „ištraukia“ sukaupią meninę patirtį. Tai lyg užrašų knygelės skaitymas.

Kūrinį pakeitė visa apimanti **teksto** samprata, buvo įvestas intertekstualumo terminas. **Intertekstualumas** – tai autoriaus ir svetimo teksto sąveika, jų dialogas, tai tam tikra tekstų skaitymo teorija, siūlanti savo analizės/interpretacijos priemonių rinkinį. Struktūralizmo ir poststruktūralizmo teorijos, įvedusios šį terminą, pabrėžia, kad jis nėra tas pats, kas vieno kūrinio įtaka kitam ar kūrinio šaltiniai. **Intertekstualumas** susijęs su esminiu šių teorijų teiginiu, kad tekstas yra labiau nuoroda į **vidinius jo paties ryšius** ir į kitus tekstus negu į išorinį pasaulį. XX a muzikologai, spręsdami „Muzikos muzikoje“ estetinių bei technologinių mechanizmų problemą, **įvairiai traktuoja** svetimos medžiagos integravimo į naują kūrinį metodus, kuriuos apibendrina A. Versekėnaitės straipsniai ir **schemos** (žr. >> [a](#), [b](#)). Svetimas tekstas gali būti ne tik citata, bet ir apskritai postūmis naujai kompozicijai, taip pat galimas kelių šaltinių

įpynimas į muzikos audinį. Teksto ryšys su kitais tekstais gali reikštis įvairiai, (žr., [A. Versekėnaitės](#) straipsnius, apibendrinančiais intertekstualumo tradicijos kūrimą muzikologijoje: *Dies irae* kaip intekstas: semantinės funkcijos XX a.“ in: *Lietuvos muzikologija/Lithuanian Musicology*, t. 4, 2003; ir Intertekstinės sekvencijos *Dies irae* ir XX a. kompozicijos sankirtos, *Lietuvos muzikologija*, t. 9, 2008).

Taigi, **retroversinė muzika** (M. Tomaszewskio terminas), nors atsigręžusi atgal, išlieka individuali, be jokių stilizacijos kabučių. Ji atitinka M. Aranovskio **amalgamą**. Tai kuriamo teksto ir inteksto samplaika, kai jų neįmanoma atskirti, bei L. B. Meyerio **simuliavimą**, kaip praėjusių detalės, ryškios ypatybės įpinamos ir modifikuojamos tik pasitelkus šiuolaikines itonacijas, technikas. Kartais citatos funkcionuoja kaip **reminiscencinė muzika** (M. Tomaszewskio terminas) – intuityviai įpinta svetima medžiaga ar **inkliuzyvinė muzika** (sąmoningai panaudojama svetima medžiaga), atitinkanti Aranovskio **citata** (bet kokio svetimo teksto įtraukimas), Meyerio **skolinį** (svetimos muzikos panaudojimą), U. Eco – **intertekstinį dialogą** (ankstesnių kūrinių implikacijos). ([žr. >>a](#)) Anot A. Versekėnaitės: „Naujojo citavimo intertekstualumas prilygintinas R. Hatteno vadinamajam strateginiam intertekstualumui. Tai „savo“ ir „svetimo“ tekstų sąveikos kategorijos, kai akcentuojamas XX a. kompozitorių poreikis ryškiau atskleisti potencialias pirmtako temos galimybes, implikuojant ją į šiuolaikines menines sistemas bei stilistinius kontekstus“. Intertekstualumo pvz. daug lietuvių kompozitorių, ypač V. Bartulio, A. Martinaičio, kūryboje (pvz. A. Martinaičio *Nebaigtoji simfonija*, V. Bartulio *I like Chopin*).



[A. Martinaitis. Nebaigtoji simfonija. II dalis.](#)



[V. Bartulis. I like Chopin](#)

11. 3. György Ligeti (1923–2006) opera *Le Grand Macabre*

Tai vienas ryškiausių meistrų šiuolaikinėje Europos muzikoje. Nepakartojama individualybė neatskiriamai susijusi su XX a. kontekstu. Ligeti – vengras, iki 1950 m. pabaigos gyvenęs Tėvynėje, vėliau pasitraukęs į Vokietiją. 1950–80 m. išryškėjo svarbiausios Ligeti estetiškos nuostatos. 1960–70 m. sonoristine technika sukurtuose Ligeti kūriniuose pasireiškia jo unikalios savybės. 1970–80 m. Ligeti kūrybinė maniera keičiasi – atsiranda ironiškas polistilistikos vartojimas, naujas įvairių lygmenų muzikinės tradicijos (ir vengriškos) įprasminimas.

Grynas sonorizmas neilgai viešpatavo Ligeti kūryboje. Septintojo dešimtmečio pabaigoje Ligeti stilius įgyja kitą pavidalą – daugiabalsė faktūra pasidaro skaidresnė, permatoma. Kompozitorius ima vartoti stilistines aliuzijas, Nors Ligeti nevartojo atviro citavimo ir su juo susijusios ryškių, šoko kontrastų dramaturgijos. Vis dėlto išimtį sudaro opera *Le Grand Macabre* (1974–1977), kuriai būdinga gruboka koliažinė technika ir atvira orientacija į klasikinius įvairių epochų operų archetipus. Margumą pateisina operos žanras.



[G. Ligeti. Le Grand Macabre](#)

Ligeti estetikos pagrindas ir toliau lieka avangardizmas, kuriame svarbiausias išradingumo primatas. Ir nors pats kompozitorius nenorėtų būti priskirtas kokiai nors krypčiai, jis tikras avangardistas su avangardo estetikai būdingu naujo kulto ir su tikslųjų mokslų garbinimu (tiesa, jis nenaudojo elektronikos).

11. 4. Apibendrinimas

Polistilistika įsitvirtino kaip viena iš reikšmingiausių XX a. muzikos tendencijų. Polistilistika patyrė kelis raidos etapus. Pirmasis – koliažinis – siekė suderinti tai, kas nesuderinama. Antrasis – tai bandymas rimtai kalbėti „svetima“ kalba, sunaikinant bet kokią atstumą, ironišką ar tragišką (intertekstualumas). Individualus stilius randasi be originalios, specialiai kompozitoriaus sukurtos medžiagos. Polistilistikoje vartojamos „**stilistinės citatos**“ – visa, kas sukelia „svetimo žodžio“ įspūdį. **Citavimo principas** žinomas seniai ir pasireiškia įvairiais būdais – nuo stereotipinių kitos epochos ir nacionalinės tradicijos stiliaus mikroelementų atkūrimo (melodinės intonacijos, harmoninės sekos, kadencinės formulės) iki tikslų ar perdirbtų citatų ar pseudocitatų. **Adaptacijos technika** – taisveto natų teksto perpasakojimas sava muzikos kalba (analogija su šiuolaikinėmis antikinių siužetų adaptacijomis) arba laisva svetimos medžiagos plėtotė savo maniera, stiliumi. **Aliuzijos principas** pasireiškia subtiliomis užuominomis, prie pat citatos ribos, bet neperžengiant jos.

Kūrinio sąvoką ilgainiui pakeitė visa apimanti **teksto** samprata, buvo įvestas **intertekstualumo** terminas. Intertekstualumas – tai autoriaus ir „svetimo“ teksto sąveika. Tai – autoriaus ir svetimo teksto dialogas, tam tikra tekstų „skaitymo teorija“, siūlanti savo analizės/interpretacijos priemonių rinkinį, kai tekstas yra labiau nuoroda į vidinius jo paties ryšius ir į kitus tekstus negu į išorinį pasaulį. Teksto ryšys su kitais teksta gali reikšti įvairiai, taip pat ir citata, aliuzija ir t. t.

11. 5. Klausimai žinioms pasitikrinti



[1. Klausimas žinioms pasitikrinti](#)

12. Kompiuterinė (elektroninė ir konkrečioji), spektrinė muzikafff

Potemės. Elektroninė ir konkrečioji muzika. Panašumai ir skirtumai. *Live* elektronika sąvoka. Kompiuterizavimo, skaitmeninių technologijų įtaka dabarties muzikos kalbai. Spektrinė muzika – sonorio tapsmo fenomenas. Akustinio rezultato, obertoninių vibracijų svarba. Grisey ir Soëls opusai.

Paskaitoje analizuojam, klausomi kūriniai: K. Stockhauseno *Stimmung*, G. Grisey *Berceuse* („Lopšinė“) iš *Quatre chants pour franchir le seul*, *Periodes* („Periodai“) 7 muzikams iš *Le escapes acoustiques*, O. Balakausko „Orgija ir katarsis“, A. Martinaičio „Gyvojo vandens klavyras“, B. Kutavičiaus „Du paukščius girių ūksmėj“ ir kt.

Žinios ir gebėjimai:

- studentas privalo žinoti dabarties muzikos raidos kryptis,

- studentas gebės skirti kompiuterinės muzikos kryptis.

Praktinės (kūrybinės) užduotys: Analizuojamos kūrinių partitūrų schemos.

12. 1. Kompiuterinė (elektroninė ir konkrečioji)

Konkrečioji muzika gimė ne darbo kabinete, o įrašų studijoje. Joje girdimi konkretūs gamtos garsai: vandens teškėjimas, plaktuko dūžiai, paukščių čiulbėjimas, žmonių balsai, muzikos instrumentų tonai ir kiti iš įvairių šaltinių gauti garsai perrašomi į CD. Muzikos kūriniai randasi įrašų studijoje ir bet kada gali būti reprodukuoti aparatūros pagalba.

Elektroninė muzika daug kuo artima konkrečiajai. Ir joje atsisakoma muzikos instrumentų bei natų, kūriniai „montuojami“ tiesiog kompiuteryje (anksčiau magnetofono juostoje). Skirtumas susijęs su kūrinių medžiaga, nes įrašomi ne konkretūs garsai, o išgauti elektroninės aparatūros būdu. Daug kas priklauso nuo jos kokybės. Vienas efektingiausių tarp pirmųjų elektroninių opusų buvo K. Stockhauseno „Himnai“ (1967) (žr. plačiau: <http://home.earthlink.net/~almoritz/hymnenintro.htm>)

www.youtube.com/watch?v=o0aeagbZBRs

Live electronic, kai derinamas gyvas atlikimas su įrašu. Nemažai elektroninės muzikos pavyzdžių yra ir lietuvių kompozitorių kūryboje: O. Balakausko „Orgija ir katarsis“ elektrinei violončelei ir fonogramai (1979), baletas „Makbetas“, Naujasis turkų maršas ir kt. A. Martinaičio „Gyvojo vandens klavyras“ violončelei ir fonogramai, B. Kutavičiaus „Du paukščiai girių ūksmėj“ sopranui, obojui, parparuotam fortepijonui ir fonogramai (1978).

Mikrochromatika – tai garso aukščių organizavimo sistema, naudojanti mažesnius už pustoni intervalus ir išplečianti muzikos intonacinę išraišką bei harmoninių sąskambių galimybes. Notacija gali būti įvairi, specialiai sukurta.

Mikrochromatika Europoje atgimė XX a., sustiprėjus Rytų įtakai, egzoticizmui. Pirmasis modernus kompozitorius, panaudojęs ketvirtatonus, buvo **Charlesas Ivesas**. Jis parašė „Choralą“ styginiams (1914), kurį vėliau perdirbo į „Tris ketvirtatonių pjeses dviem fortepijonams“ (1924). Fortepijonai derinami įprastu būdu, tik vienas normaliam, o kitas ketvirtatonių nuo pirmojo besiskiriančiame aukštyje. Ivesas ketvirtatonus vartojo ir simfoninėje kūryboje: IV simfonijoje (1918) ir nebaigtojoje „Visatos simfonijoje“ (1928).

Nuosekliausiai šioje sri tyje dirbo čekas Aloisas Haba, sukūręs ketvirtatoniais grįstą XIV-ąjį savo kvartetą, penktadaliais tono – XVI-ąjį kvartetą ir kitus kūrinius. Pas Habą 1930–1931 m. mokėsi lietuvių kompozitorius J. Kačinskas. Jis pirmasis lietuvių muzikoje išbandė mikrochromatikos teikiamas galimybes. Alois Hába nuo 1956 m. dėstęs ir Darmštato naujosios muzikos vasaros kursuose, propagavo savo paties sukurta ketvirtatonių ir šeštatonių sistemas.

<http://www.youtube.com/watch?v=gMeqU7XC0o0>

12. 2. Spektrinė muzika

XX a. pradžioje Edgaras Varèse'as mąstė apie „Harmoninį fenomeną, transcendentinį mūsų epochai“, Messiaenas, siekdamas išgauti kuo tikslesnį paukščių giesmių transkripcijų akustinį rezultatą, ieškojo „rezonanso akordo“, italas Giacinto Scelsi, rašė *Keturias vienos natos pjeses orkestrui* (1959), La Monte Youngas *Compositions Nr. 7* (1960), kurią sudarė vienintelis intervalas *f-fis* ir jį rekomenduojama laikyti kuo ilgiau. Stockhausenas savo kūriniu *Stimmung* (1967) suteikė pirmuosius kontūrus tam, kas vėliau buvo pavadinta „spektrine muzika“, sonorinio tapsmo fenomenas. Čia iškyla obertoninių vibracijų

svarba, akustinis rezultatas. ([žr.>>a](#))



[K. Stockhausenas. *Stimmung*](#)

Šis reiškiny susijęs su prancūzų kompozitoriais – Hugues Dufourt (1943), Tristan Murail (1947), Gérard Grisey (1946–1998). Grisey teigė: „Mes esame muzikai, ir mūsų modelis yra **garsas**, ne literatūra, **garsas**, o ne matematika“. Spektrinė muzika įteisino kūrinį kaip „gyvo“ sonorinio tapsmo fenomeną. Kūrinys organizuojamas atsižvelgiant į paties garsinio spektro ypatybes palaipsniui keistis ir transformuotis laike. Akustinis rezultatas tampa be paliovos vibruojančių subtilių pokyčių žaismu. Spektrinės muzikos atsiradimas – logiškas XX a. muzikinio mąstymo posūkis, pradėjęs naujų kelių paieškas triukšmo srityje. Jis kilo ir iš nepasitenkinimo pačiu garsu kaip pernelyg apibrėžtu ir statišku objektu, neteikiančiu estetinio (*audio* prasme) pasitenkinimo. Pakeisti pačią garso substanciją – tai tikroji logiška spektrinės muzikos atsiradimo priežastis.

Giacinto Scelsi (1905–1988): „Nemenkinkite prasmės to, ko nesuprantate“. Jam buvo artima dodekafonijos savarankiškos natos idėja, bet „kaip daryti muziką su viena nata?“ Reikėjo sistemos, kuri ir sukaustė serializmą, o Scelsi domino tik nata, išimta iš sistemos. Iš susižavėjimo Indijos ir Nepalo muzika, iš suvokimo kaip reikėtų jos klausytis („išėjus iš nuosavo tempo ir įėjus į kitą – meditacinį“), iš panirimo į garsą, kuris buvo vienintelė veiksminga priemonė, padėjusi kompozitoriui įveikti krizę („reikia vieną garsą groti tol, kol jis jus apsupa, kol tampa sferinis“), ir atsirado autentiškoji Scelsi stilistika. Kompozitorius jo gyvenamuoju laikotarpiu buvo visiškai nesuprasto, naujo požiūrio į garsą pradininkas. Jo raštuose randame tai, ką pavadintume mistinio garso patyrimo aprašymu.

(2008 balandžio mėn. Romoje vyko konferencija – „Muzika ir ezoterika (tai, kas paslaptinga, neprieinama – AZ): garsų menas ir mokslas okultinio (paslaptingų, antgamtinių jėgų – AZ) žinojimo požiūriu“, pagal V. Gruodytę; žr. V. Gruodytės straipsnius „Kultūros barai“ 2008 Nr. 7/8 ir kt) .



[Gerard Grisey. „Lopšinė“ iš *Quatre chants pour franchir le seul*](#)



[Gerard Grisey. „Periodai“ \(1974\) 7 muzikams iš *Le escapes acoustiques*](#)

Pateikiame G. Scelsi Styginių kvarteto Nr. 4 (1964) [analizę](#), atliktą Martino Vilumo disertacijoje „Kompoziciniai muzikinio erdvėlaikio artikuliacijos principai“ (2011).



[G. Scelsi. „Styginių kvartetas Nr. 4“](#)

Spektrinę muziką kuria ir Lietuvos kompozitoriai, tarp jų ir Justė Janulytė („Smėlio laikrodžiai“). Siūlome šia tema jos parengtą [tekstą>>>](#)

12. 3. Apibendrinimas

Elektroninė (kompiuterinė) muzika daug kuo artima **konkrečiajai**. Ir joje atsisakoma muzikos instrumentų bei natų, kūriniai montuojami tiesiog kompiuteryje. Skirtumas susijęs su kūrinio medžiaga. Įrašomi ne konkretūs aplinkos garsai, o išgauti elektroninės aparatūros būdu. **Spektrinė muzika** susitelkia ties akustinėmis garso ypatybėmis, ji įteisino kūrinį kaip „gyvo“ sonorinio tapsmo fenomeną. Kūrinys organizuojamas atsižvelgiant į paties garsinio spektro (garso akustinio spektro) ypatybes palaipsniui keistis ir transformuotis laike. Akustinis rezultatas tampa be paliovos vibruojančių subtilių pokyčių žaismu. Pakeisti pačią garso substanciją – tai tikroji spektrinės muzikos atsiradimo priežastis.

12. 4. Klausimai žinioms pasitikrinti



[1. Klausimas žinioms pasitikrinti](#)



[2. Klausimas žinioms pasitikrinti](#)

13. Idėjų ir muzikinių tekstų pliuralizmas XX a. pabaigoje. Muzikos kūrinio (opuso) ir jo autorystės problema

Potemės. Postmodernizmo *autoriaus* ir *meno kūrinio mirties* konceptai. Avangardo ir postavangardo (modernizmo ir postmodernizmo) sankirta ir tęstinumas. Transkultūrinis, translaikinis, (kartais ironiškas) dialogas. Individualaus teksto radimasis iš fragmentiškos protekštų mozaikos. Radikalus XX a. pabaigos XXI a. pradžios pliuralizmas, laisvės(gyvenimo būdo, prekybos formų, mąstymo tipų, socialinių koncepcijų) išraiška, atotrūkio tarp elitinės ir masinės kultūros mažėjimas, pramoginės, populiaros, džiazo muzikos vaidmuo. Postmodernizmo epocha – stulbinanti pasaulio įvairovė. Muzikos kalbos netaisyklingumas, tampantis taisykle.

Paskaitoje analizuojami kūriniai: Kartojimas.

Žinios ir gebėjimai:

- studentas privalo orientuotis postmodernizmo epochos mene, skirti jo ypatybes, žinoti skirtingas sąvokos traktuotes,
- studentas gebės orientuotis postmodernizmo mene.

Praktinės (kūrybinės) užduotys :Kartojimas.

13. 1. Postmodernizmas

Postmodernizmas (paskutiniai keli XX a. dešimtmečiai) – tai meno ir visuomeninis fenomenas,

kuris skirtingose šalyse skirtingai suvokiamas. Postmodernizmas paženklintas ekonominiais pasikeitimais, globalinėmis strategijomis, naujomis komunikacijos technologijomis. Tai filosofinis atsisveikinimas su rigoristiniu racionalizmu, tai demokratijos, antitotalitarizmo, laisvės– gyvenimo būdo, prekybos formų, mąstymo tipų, socialinių koncepcijų – išraiška. Postmodernizmą charakterizuoja stulbinanti pasaulio įvairovė. Vertinamas ne originalumas, o kartojimas, ne meninė forma, o koncepcija, ne kūrinys, o procesas, ne atskirų meno sričių specifika, o jų susilieėjimas į hibridines rūšis. Kūrinys suvokiamas kaip muzikinės tradicijos istorijos komentaras. Polistilistinės konstrukcijos kuriamos mažiausiai trimis būdais: citavimu, stilizacija ir imidžų vartojimu. Siekiama sukurti neosinkretizmą – estetinį, struktūrinį, pasaulėžiūrinį. Postmodernizmas – tai vakarietiško kultūrinio modelio ir pasaulėvaizdžio kritika. Ginčijamasi su kultūriniais kodais – repetityvinė muzika griauja naratyvines struktūras ir tonalines schemas, o minimalizmo pasekėja *New age* muzika – muzikos patyrimo racionalumą.

Postmodernizmui kaip stiliui būdingas muzikos formų ir žanrų eklektiškumas, autoironija, laviravimas tarp akademiškumo ir kičo. Nekritinis santykis su praeitimi sukuria ne tik kičą, bet ir autentišką rezultatą. Daugelis tyrinėtojų sutinka, kad pasikeitimai įvyko 1970-aisiais, kai ir modernizmas, ir avangardas prarado savo ankstesnę svarbą. Atsiranda klasikinės melodijos ir harmonijos elementų, įprastų faktūros tipų, randasi rekompozicijos (anksčiau sukurtų kūrinių perkūrimas, pertvarkymas). „Racionalumas pasirodė bejėgis sutvarkyti pasaulį. Prieš mus atsivėrė susvetimėjimo perspektyva“. Taip buvo iškelta muzikos komunikatyvumo problema.

13. 1. 1. *Modernizmas–postmodernizmas*

Modernistinė, avangardo (radikaliausi modernizmo pasireiškimai) muzika, rodos, amžiams išsižadėjo pagrindinių elementų – melodijos, harmonijos, ritmo, formos. Tik neigiant juos, galima mėginti sukurti naują muziką. Modernistui svarbu išskirtinis atpažįstamas stilius ir originali meninė vizija, didinanti atotrūkį tarp elitinės ir masinės kultūros. **Modernistinės** pasaulėjautos menininkai siekė meno autonomijos, išlaisvinti nuo religijos, moralės, praktikos gniaužtų grynų meninių t. y. estetinių tikslų. Atsisakė meno kaip mimezės, realybės atspindžio sampratos. Modernizmas susitelkė ties savimi, formaliąja menine puse ir beveik nepaisė socialinio pasaulio ar menininko potyrių, įžvalgų jame. Modernizmo menininkas, paveiktas romantinės ideologijos, siekė kurti didį meno kūrinį, šedevrą, atliktą originaliu, individualiu stiliumi. Esminės modernizmo kategorijos **novacija ir grynumas**. Nors modernizmas taip pat nevienalytis, kaip minėta anksčiau, išskiriamas istorinis avangardas ir neoavangardas, vadinamas „**aukštuoju**“ modernizmu.

Istorinis avangardas pripažino socialinį veiksni, meną kaip socialinių pokyčių provokatorių, siekė integruoti meną į kasdienį gyvenimą, kėlė meno ir gyvenimo, menininko ir visuomenės santykių klausimą („prancūzų šešetas“ ir kt.). Tuo tarpu „**aukštasis**“, **(neo)klasikinis modernizmas** (neoavangardas) tarsi stovėjo socialinio vyksmo nuošalyje. Jo atstovai inovacijų, grynumo bei originalaus stiliaus šalininkai (I. Stravinskis, P. Hindemithas).

Jau modernizme randama stilių įvairovė ir net vieno individo kūryboje – „daug Dievų“ išpažįsta I. Stravinskis, vadinamas tūkstančio ir vieno stiliaus kompozitoriumi. Tačiau **kompozitorius modernistas** vartodamas citatas dažniausiai siekia demonstruoti savo meistriškumą ir modernų kontekstą (I. Stravinskis). **Postmodernistai** leidžia cituojamai muzikai tekėti tokiais, kokia ji yra, dažnai nepateikiant „komentarų“. Postmoderni muzika lengvai priima, akceptuoja pasaulio muzikos įvairovę. Tai skirtumas, kuris padeda paaiškinti muzikinių (modernizmo ir postmodernizmo) estetikų kurios abi įtraukia praeitį, skirtingumą: **neoklasikinio modernizmo** (neoavangardo, postavangardo) atstovai siekia palikti savo asmenybės antspaudą vartojant „istorines nuorodas“, tuo tarpu kai **postmodernizmo šalininkas** šito nedaro, kuria ir „rekompozicijas“ (anksčiau sukurtų kūrinių perkūrimas, pertvarkymas).

Modernistinė nuostata iš esmės (su kai kuriomis išimtimis) buvo grindžiama antiistorizmu, o **postmodernistinis** menas neatmeta istorinio palikimo, paveldi jį kaip duotybę. Postmodernistai į kūrybos lauką įtraukia **stulbinančią pasaulio įvairovę** – ne tik vakarietiškas, bet ir rytietiškas, azijietiškas kultūras. Įvairiausios priešingos idėjos, principai gretinami, egzistuoja šalia vienas kito. *Art music* – amerikiečių terminas, kai nesureikšminant vertybinių aspektų (aukštoji-žemoji kultūra, elitinė-masinė, gera-bloga muzika ir t.t.) kalbama apie profesinę kūrybą, kuri aprėpia ir klasikinę, ir naująją, ir tradicinę muziką. Taigi, daugialypiškumas (pluralitetas) jau būdingas modernizmui ir postmodernizmas radikalizuoja šią modernizmo ypatybę. Autorių pakeičia **decentralizuotas identitetas, kūrinį** – visa apimanti **teksto** samprata, atėjusi į postmodernistinį diskursą iš poststruktūralistinės teorijos, tekstą apibrėžiančios kaip meninę ar socialinę struktūrą, kuri kažką žymi ir gali būti konceptuali. **Postmodernizmas prasideda ten, kur baigiasi vientisumas.** Jis yra radikaliai pliuralistinis, net anarchistiškas, tarsi „mažumų skiautynys“. Subjektyviam, originaliam modernumui priešinami postmodernizmo *autorius* ir *meno kūrinio mirties* konceptai. Tai, kas iš modernumo pozicijos vientisumo praradimas – postmodernizmo požiūriu – įvairiapusiškumo pasiekimas (prancūzų filosofas ir literatūros teoretikas Jean-Francois Lyotardas 1979 m. paskelbė darbą *La Condition postmoderne (Das postmoderne Wissen)*, vokiečių filosofas Wolfgang Iser, *Unsere postmoderne Moderne*, Fünfte Auflage, Berlin: Akademie Verlag, 1997). Grynojo vientiso stiliaus principus postmodernistai priešina į pirmą vietą iškeldami žaidimo principą, nuslopindamas „rimtą“ požiūrį į estetinę veiklą. Rezultate menas (apskritai) ir stilius (konkrečiai) netenka savo ontologinės (filosofinės būties teorija) ir gnoseologinės (pažinimo teorija) vertės. Svarbiu tampa ne kūrinio prasmė – jo „moralė“, o žaidimas pats savaime. Taigi, postmodernizmas:

- 1) nepripažįsta sienų tarp praeities ir dabarties skambesių ir veiksmų; naikina, užginčija barjerus tarp „aukšto“ ir „žemo“ stiliaus, ekskluzyvinio elitiškumo ir populistinių vertybių, tam tikru lygiu ir būdu yra ironiškas;
- 2) niekina dažnai nenuginčijamas struktūrinio vientisumo vertybes, vengia „totalizuotų“, vientisų formų (t. y. nebūtinai viena pjesė turi būti tik tonali ar seriali, „išlipdyta iš to pačio molio“), įtraukia citavimą ar užuominas, nuorodas į įvairių tradicijų ir kultūrų muziką;
- 3) rodo įvairias reikšmes ir įvairių laikotarpių dvasines vertybes; reprezentuoja transkultūrinį, translaikinį, dialogą;
- 4) aprėpia pluralizmą ir eklektiškumą, yra fragmentiškas, netaisyklingas;
- 5) prasmę ir net struktūrą skiria daugiau klausytojui, nei partitūrai, atlikimui ar kompozitoriui;
- 6) muzika traktuojama ne autonomiškai, bet kaip susijusi su kultūriniais, socialiais, politiniais, ekonominiais (komerciniais) kontekstais;
- 7) autorių pakeičia decentralizuotas identitetas, kūrinį – visa apimanti tekstosamprata, apibrėžiama kaip meninė ar socialinė struktūra, kuri kažką žymi ir gali būti konceptuali.

Drauge postmodernizmas nėra paprastas, vienareikšmis modernizmo atmetimas, tik jo neigimas ar tąsa. Postmodernizmui būdinga ir viena, ir kita. Modernizmo ir postmodernizmo priešpriešų kontekste ypatingai produktyvus atrodo sintetinis postmodernaus modernizmo reiškiny (hibridiškumas). Postmodernaus modernumo laikysena yra organiškai susijusi su modernistne savito aš ir asmeninio tapatumo samprata, su savita asmenybe bei individualybe, kuri kai kurių autorių kūryboje yra svarbiausias postmodernumo bruožas. Tuomet kalbėti apie individualizmo pabaigą čia tiesiog neįmanoma. Savitas pasaulėvaizdis ir toliau kai kurių menininkų kūryboje yra svarbiausias dalykas kuriant meninį stilių.

13. 2. Apibendrinimas

Postmodernistai į kūrybos lauką įtraukia **stulbinančią pasaulio įvairovę** – ne tik vakarietiškas, bet ir rytietiškas, azijietiškas kultūras. Daugialypiškumas jau būdingas modernizmui, bet postmodernizmas radikalizuoja šią modernizmo ypatybę. **Postmodernizmas prasideda ten, kur baigiasi vientisumas**. Jis yra radikaliai pliuralistinis, net anarchistiškas, tarsi „mažumų skiautiny“. Tai, kas iš modernumo pozicijos vientisumo praradimas – postmodernizmo požiūriu – įvairiapusiškumo pasiekimas. Taigi, postmodernizmas:

1) nepripažįsta sienų tarp praeities ir dabarties skambesių ir veiksmų; naikina, užginčija barjerus tarp „aukšto“ ir „žemo“ stiliaus, ekskluzyvinio elitiškumo ir populistinių vertybių, tam tikru lygiu ir būdu yra ironiškas;

2) niekina dažnai nenuginčijamas struktūrinio vientisumo vertybes, vengia „totalizuotų“, vientisų formų (t. y. nebūtinai viena pjesė turi būti tik tonali ar seriali, „išlipdyta iš to pačio molio“), įtraukia citavimą ar užuominas į įvairių tradicijų ir kultūrų muziką;

3) rodo įvairias reikšmes ir įvairių laikotarpių dvasines vertybes;

4) aprėpia pluralizmą ir eklektiškumą, yra fragmentiškas, netaisyklingas;

5) prasmę ir net struktūrą skiria daugiau klausytojui, nei partitūrai, atlikimui ar kompozitoriui;

6) muzika traktuojama ne autonomiškai, bet kaip susijusi su kultūriniais, socialiais, politiniais, ekonominiais (komerciniais) kontekstais;

7) autorių pakeičia decentralizuotas identitetas, kūrinį – visa apimanti tekstosamprata, apibrėžiama kaip meninė ar socialinė struktūra, kuri kažką žymi ir gali būti konceptuali.

Drauge postmodernizmas nėra paprastas, vienareikšmis modernizmo atmetimas, tik jo neigimas ar taša. Postmodernizmui būdinga ir viena, ir kita. Modernizmo ir postmodernizmo priešpriešų kontekste ypatingai produktyvus atrodo sintetinis postmodernaus modernizmo reiškiny (hibridiškumas). Postmodernaus modernumo laikysena yra organiškai susijusi su modernistne savito aš ir asmeninio tapatumo samprata, su savita asmenybe bei individualybe, kuri kai kurių autorių kūryboje yra svarbiausias postmodernumo bruožas. Tuomet kalbėti apie individualizmo pabaigą čia tiesiog neįmanoma. Savitas pasaulėvaizdis ir toliau kai kurių menininkų kūryboje yra svarbiausias dalykas kuriant meninį stilių.

13. 3. Klausimai žinioms patikrinti



[1. Klausimas žinioms patikrinti](#)



[2. Klausimas žinioms patikrinti](#)

Literatūra

Literatūros sąrašas: žr. http://lmta.lt/studentams/fortmuz/muzikos_kalba-metodine.pdf ; prie kiekvienos iš 13 temų.

R. Šileika

<http://www.scribd.com/te%C5%BEerskis/d/36816665-Remigijus-Sileika-Ivadas-i-Siuolaikine-Harmonija>

Kudriašov A. J. Teorija muzykal'nogo soderzhaniya, St. Peterburg: Planeta muzyki, 2010, p. 282–419.

Literatūra pagal Justės Janulytės kursą:

Ambrasas, A. *Muzika ir dabartis*. Vaga, 1969, Vilnius.

Balakauskas, O. *Muzika ir mintys*. Sud. Rūta Gaidamavičiūtė. Baltos lankos, 2000.

Cage, J. *Tyla*. Pasviręs pasaulis, Vilnius, 2003.

Cope, D. *New Directions in Music*. Waveland Press, Inc. 2001, Long Grove, Illinois.

Daunoravičienė, G., sud. *Lietuvos muzikologija*.

Gieseler, W. *Komposition in 20. Jahrhundert. Details – Analysemodelle*. Kassel: Bärenreiter, 1994.

Gieseler, W., Lombardi L., Weyer R.-D. *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Moeck Verlag, 1984.

Jasinskaitė-Jankauskienė, I. *Pagoniškas avangardizmas. Teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai*. Gervelė, Vilnius, 2001.

Kostka, S. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey. 2005.

Lester, J. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. W.W.Norton & Company. New York, London; 1989.

Morgan, R. P. *Twentieth -Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*. W.W.Norton & Company, New York, London, 1991.

Nakas, Š. *Šiuolaikinė muzika*. Alma littera, 2002, Vilnius.

Schwartz, E., ed. *Contemporary Composers on Contemporary Music*. Da Capo Press; Expanded edition, 1998.

Šileika, R. *Ivadas į šiuolaikinę harmoniją* (mokymo priemonė). Klaipėda, 1994.

Šileika, R. XX a. muzikos analizės ypatumai, Klaipėda, 2002.

Whittall, A. *Musical Composition in the Twentieth Century*. Oxford University Press, USA, 2000.

Papildoma literatūra apie spektralizmą

1. Gruodytė, Vita. „Spektrinės muzikos kūrėjas“. *Kultūros barai*, 2002, Nr. 1 (446), p. 68.
2. Grisey, Gérard'as. „Garso tapsmas“. *Kultūros barai*, 2002, Nr. 1 (446), p. 68–70.
3. Murail, Tristan. „Taikinio problemos“. *Kultūros barai*, 2002, Nr. 7 (452), p. 60–64.
4. Grisey, Gérard'as. „[Did You Say Spectral?](#)“ *Contemporary Music Review*, 2000, Vol.19, Part 3, p. 1–3.
5. Grisey, Gérard'as. „[Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time](#)“ *Contemporary Music Review*, 1987, Vol. 2, p. 239–275.
6. Murail, Tristan. „[Soe!si. De-composer](#)“ *Contemporary Music Review*, 2005 April/June, Vol. 24, No. 2/3, p. 173–180.

7. Murail, Tristan. „[After-Thoughts](#)“. *Contemporary Music Review*, 2000, Vol. 19, Part 3, p. 5–9.
8. Pousset, Damien. „[The Works of Kaija Saariaho, Philippe Hurel and Marc-André Dalbavie – Stile Concertato, Stile Concitato, Stile Rappresentativo](#)“. *Contemporary Music Review*, 2000, Vol. 19, Part 3, p. 67–110.
9. Pressnitzer, Daniel and MacAdams, Stephen. „[Acoustics, Psychoacoustics and Spectral Music](#)“. *Contemporary Music Review*, 2000, Vol. 19, Part 2, p. 33–59.

R. Šileika

<http://www.scribd.com/te%C5%BEerskis/d/36816665-Remigijus-Sileika-Ivadas-i-Siuolaikine-Harmonija>

Papildoma vaizdinė medžiaga

1. P. Boulezas kalba apie A. Weberną:

<http://www.youtube.com/watch?v=wIEDMMhlu1g&feature=related>

2. P. Boulezas kalba apie I. Stravinskį, B. Bartoką, G. Mahlerį:

<http://www.youtube.com/watch?v=DejjUodqIBA&feature=related>

3. Apie O. Messiaeną:

<http://www.youtube.com/watch?v=EliVhOktg4&feature=related>

4. Apie dodekafoniją anglų kalba:

<http://www.youtube.com/watch?v=u5dOI2MtvbA&feature=related>

5. Interviu su A. Schönbergu:

<http://www.youtube.com/watch?v=Fd61jRM6Chw&feature=related>

6. Labai gera BBC laida apie Stockhauseną (interviu):

<http://www.youtube.com/watch?v=mrzi4YNhvg&feature=related>

Björk laida „Modernieji minimalistai“ (dvi dalys):

I dalis: <http://www.youtube.com/watch?v=MixrSzla264&feature=related>

II dalis: <http://www.youtube.com/watch?v=2QTxvmlA95Q&feature=related> (nuo 7-osios minutės – interviu su Arvo Pärtu).

Interviu su Reichu:

Žr.:

<http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?url=/MediaComposite/CMDI/CMDI000001900/default.htm>

Brian Ferneyhough. „[Laiko samprata šiuolaikinėje muzikoje](#)“. Muzikos barai, 2002, 12 (457), p. 59–61.

Labai gera laida apie Johną Cage'ą:I dalis: <http://www.youtube.com/watch?v=xhUDn4x2R6s&feature=related>II dalis: <http://www.youtube.com/watch?v=EaVHOIN0sql&feature=related>**Pokalbis su George'u Crumbu**<http://www.youtube.com/watch?v=5xo8SHjTpc&feature=related>

Detalesnė informacija

Kurso pavadinimas	XX a. muzikos kalba
Institucija	LMTA
Svetainė	http://moodle.lmta.lt
Tipas	Kreditinis
Trukmė	2 Kreditinis
Veikla	<ul style="list-style-type: none">• savarankiškas darbas (apie 45 val.);• nuotolinė veikla (dalyvavimas elektroninėse diskusijose, savarankiškų užduočių pristatymas kitiems kurso dalyviams, testo užduočių atlikimas).
Autorinės teisės	LMTA ir Audronės Žiūraitytės

Kurso autorius/dėstytojas

Vardas	Audronė
Pavardė	Žiūraitytė
Institucija	LMTA
Moks. laipsnis	doc.
Fakultetas	Fortepijono ir muzikologijos
Katedra	Muzikos teorijos
Adresas	Tilto g. 16, Muzikos mokymo studijų centras, LMTA
Miestas	Vilnius
Pašto indeksas	LT-01101
Telefonas	(85) 261 11 42
Faksas	(85) 261 11 42

El. paštas

lifontis@lmta.lt

Svetainė

<http://ekursai.lmta.lt>