

Lietuvių profesionaliosios muzikos tautiškumo prielaida Juliaus Juzeliūno teorinėje komponavimo sistemoje

Rimantas Janeliauskas

*Lietuvos muzikos akademija,
Gedimino pr. 40,
2600 Vilnius, Lietuva*

Straipsnyje šiuolaikinės teorijos ir praktikos požiūriais analizuojama Juliaus Juzeliūno teorinė komponavimo sistema, prieš tris dešimtmečius paskelbta jo knygoje „Akordo sandaros klausimu“. Pagrindinė tyrimo išvada: kadaise suteikusi impulsų nacionaliniam profesionaliosios lietuvių muzikos atsinaujinimui ir šandien J. Juzeliūno teorinė komponavimo sistema išlieka ypač aktuali savo principine muzikos tautiškumo nuostata.

Raktažodžiai: modalinė sistema, mažoro-minoro sistema, atraminių tonų kompleksai, bitonikalumas, konsonansas, disonansas, akustinis intensyvumas, funkcinė kaita

IVADAS

Siūlomą temą lakoniškiausiai galima būtų apibūdinti paties kompozitoriaus žodžiais: „Naudojantis monodinės liaudies muzikos savitumais, be klasikinės funkcinės harmonijos patirties, sėkmingai galėtų būti panaudoti ir įvairūs šiuolaikinėje muzikoje sutinkami kūrybos metodai“¹. Nesunku pastebėti, kad kompozitorius, teoriškai išreiškęs savo komponavimo sistemą paminėtoje knygoje, iš esmės pratęsia savo mokytojo Juozo Gruodžio kūrybos tradiciją. Labai panašiai muzikiniu folkloru pagrįstuose kūriniuose J. Gruodis, kaip pastebi Algirdas Ambrazas, „ieškojo harmonijos, galinčios lietuvių liaudies melodikos specifiką atskleisti visapusiškiau ir ryškiau negu klasikinė (harmonija – R. J)...“². Prieš tris dešimtmečius parašyta J. Juzeliūno knyga iki šiol nebuvo nuodugniau tyrinėta, ypač atsižvelgiant į pakitusias nūdienės muzikos bei jos teorijos reikmes. Tiesa, kadaise Juozas Antanavičius recenzijoje „Lietuviškosios harmonijos beieškant“³ yra gana taikliai apibūdinęs J. Juzeliūno knygos privalumus ir pastebėjęs jos teiginių tam tikrą neišbaigtumą. Reikėtų pažymėti labai teigiamą Abramo Jusfino atsiliepimą apie kompozitoriaus teorinę sistemą, kurioje jis išvelgia organišką liaudies ir profesionaliosios muzikos sąsają⁴.

Pravartu prisiminti taip pat vieną kitą autorių, fragmentiškai palietusį kai kuriuos atskirus J. Juzeliūno teorijos teiginius. Antai Genovaitė Četkauskaitė suabejojo, ar tikslingas kompozitoriaus normų taikymas apibendrinant liaudies muzikos ypatybes⁵, o Vytautas Bičiūnas svarstė J. Juzeliūno pasiūlytos sąvokos „akustinis intensyvumas“ priimtinumą⁶.

Praėjęs nemažas laiko tarpas verčia naujai permąstyti knygos problematiką. Kadangi J. Juzeliūno knygoje išskirtinis dėmesys skiriamas harmonijai, tad šio straipsnio tyrimo objektu tapo harmonijos teorija. Remdamasis žinomais analizės bei lyginimo metodais, straipsnio autorius siekė išnagrinėti ir apibendrinti kompozitoriaus sukurtą komponavimo sistemą, kaip tam tikrą nūdienos profesionaliosios muzikos tautiškumo prielaidą ir garantą.

Gali kilti retorinis klausimas: kam kompozitoriui reikalinga teorinė komponavimo sistema? Ar nepakanka praktinių problemų? Juolab kad siaura specializacija – mūsų laikmečio ženklas. Manytume, kad kompozitoriui teorinio komponavimo sistema yra reikalinga bandant apčiuopti naują kūrinio darymo metodą. Praėjusių šimtmečių patirtis rodo, kad ryškios teorinio komponavimo sistemos (beje, kaip ir manifestai) dažniausiai pasirodydavo muzikos evoliucinių krizių tarpsniais, ypač vienai istorinei muzikos epo-

chai palydinti kita. Naujus komponavimo metodus paskelbė Guido Aretinus (gotika), Philippe de Vitry (Ars Nova), Johannes Tinctoris (Renesansas), Vincenzo Galilei (Naujieji a.). XX a. teorinės komponavimo sistemos pasipila tarsi iš gausybės rago (Arnoldas Schönbergas, Paulius Hindemithas, Béla Bartókas ir Enrė Lendvai, Olivier Messiaenas, Rudolfas Rėti ir kt.). Šios komponavimo sistemos – saviti lakmuso popierėliai, nustatantys kritinę muzikos laikmečio situaciją. Tad būtinybę teoriškai reglamentuoti savo komponavimo tvarką nulemia ne vien kompozitoriaus asmeninės paskatos, bet ir tam tikros sudėtingos muzikos epochos realijos. Viena tokių nūdienos realijų – tonalinio komponavimo metodo krizė. Po trijų šimtmečių neregėto muzikos meno pakilimo vis dėlto suabejojama mažoro-minoro logikos perspektyvomis. Apčiuopiama alternatyva – atonalumas. Skelbiamas A. Schönbergo dodekafoninis metodas, formuluojama tonalumo samprata, išelminuojanti mažorą-minorą, taip pat mėginama susieti temperuotąjį garsyną su modeline komponavimo logika⁷.

Visuotinio metodo krizės atgarsių aptinkame prieškarinėje Lietuvos kompozitorių kūryboje. Šios krizės požymiai pastebimi Vytauto Bacevičiaus, Jaronimo Kačinsko kompozicijose.

Pokario Lietuvoje mažoro-minoro komponavimo metodas nebuvo kvestionuojamas bent du dešimtmečius. Ir tik 7-ajame ima rasti naujesnę muzikinę stilišką atliepiantys lietuvių kompozitorių kūriniai. (Vienas pirmųjų – Eduardo Balsio II koncertas smuikui ir orkestrui, 1959 m.) Šio atsinaujinimo vienu iš lyderių tampa J. Juzeliūnas („Afrikietiški eskizai“, 1961; „Pasakalija“, 1962; „Pelenų lopšinė“, 1963; Simfonija Nr. 3, 1965 ir kt.). Savo naująjį kūrybos periodą (1961–1969 m.) kompozitorius apibendrina teorine studija „Akordo sandaros klausimu“⁸.

TEORINIAI HARMONINĖS SISTEMOS PROTOTIPAI

Išdėstydamas savo kūrybinės sistemos principus, kompozitorius pagrindinį dėmesį sutelkia į akordinių vertikalių specifikacijas bei jų funkcinės kaitos ypatumus. Tad autorius komponavimo sistemos branduolį sudaro originali harmonijos teorija. Jos teiginius lengviau suprasti panagrinėjus netiesioginių pirmtakų idėjas. Šiuo atžvilgiu ypač yra pažymėtinos dviejų kompozitorių teoretikų koncepcijos: Jurijaus Tiulino ir Rudolfo Rėti⁹.

Viename savo knygos skyrių J. Juzeliūnas triuškinančiai atremia abejotinus J. Tiulino teiginius apie lietuvių sutartines, perfrazuodamas pastarojo mintį apie „stabdantį pasenusios teorijos vaidmenį“¹⁰. Visgi atidžiau patyrinėjus knygą „Akordo sandaros klausimu“, galima pastebėti tam tikrą J. Tiulino idėjų

įtaką kompozitoriaus teorinei sistemai. J. Tiulino moksliniam amplua yra būdingas novatoriškas tam laikmečiui mažoro-minoro harmonijos klausimų iškėlimas ir jų paaiškinimas. Reikšmingas šio mokslininko indėlis savitai interpretuojant įvairias tradicines harmonijos temas, pavyzdžiui, mažoro-minoro dėsnius jis motyvuoja ne vien akustinėmis obertonėmis, bet ir intelektualinėmis loginėmis bei psichofiziologinėmis apercepcijos prielaidomis. Ypač gyvybingos jo idėjos apie pagrindines ir kintamas funkcijas, taip pat harmonijos funkcionalumo ir fonizmo prieštaros principus. Imponuojantis mokslininko teiginys apie augantį funkcinį akordų krūvį, išimtinai priklausantį nuo tolstančio dermės centro. Skirtingai nuo B. Javorskio dermės teorijos, paremtos tritonio nepastovumu, J. Tiulinas pirmiausia atkreipė dėmesį į pastoviuosius atraminis dermės tonus. Šią idėją jis pritaikė liaudies muzikos analizei ir, kitaip nei unertonų teorijos šalininkai, pagrindė minorinio trigarsio kilmę. Naujai pažvelgęs į dermę, J. Tiulinas savitai diferencijuoja dermės tonus (akordus), atsižvelgdamas į jų harmoninę ir melodinę trauką. Traukos principai dodekafonijoje, jo nuomone, yra pakeičiami nenatūralia chromatine sistema¹¹.

Nemaža dalis šių idėjų yra asimiliuota ir perkurta J. Juzeliūno. Tai nesunku pastebėti kompozitoriaus vartojamoje frazeologijoje, pavyzdžiui, harmoninės ir melodinės traukos santykis, vertikalių funkcinis veiksmingumas, dominantinė įtampos gradacija, tonų nekartojamumo principas, vienietinė kaitos norma, bitonikalumas. Kompozitorius panašiai grindžia minorinės harmonijos kilmę, aiškina dodekafonijos prigimtį. Apie atramių tonų teorijos poveikį byloja atramos tonų ląstelių kompleksas, konstrukcinės atmosferos terminai, o akustinės ir apercepcijos idėjos iš dalies atsispindi akustinio intensyvumo, psichologinio mąstymo komplekso, harmoninio mąstymo funkcinės logikos ir pan. sąvokose¹².

Skaidrumo suteikia ir pažintis su R. Rėti kompozicine teorija, kurioje formuluojami pantonalumo principai (gr. *pan* – visa). Šios koncepcijos esmę nusako prielaida apie sintezuojantį tonumą, kuris kaip tam tikra tendencija ryškėja šiuolaikinėje muzikoje. Pastebima keletas pantonalumo ženklų: melodinė tonacija šalia harmoninės, kintamos harmonijos ir judančios tonikos, atonalumo ir tonalumo suartėjimas ir kt. R. Rėti rašo: jei „atonalumas praras dogmatinį pobūdį, o tonalumas išsiskleis iki tokio aukšto lygio, kad kadencinis ciklas neberibos išraiškos ir užleis vietą daugialypiems tonikiniams santykiams, susiduriantiems, stiprinantiems, neutralizuojantiems vieni kitus, tada ne mechanizmas, o tonalumo dvasia taps kompoziciją kreipiančiu pradū...“¹³. Pantonalumo principai atitinka J. Juzeliūno pamėgtus išsireikškimus: „tam tikra funkcinė kaita“, „tonikinio centro

organizavimas“, „forma gimsta kūrybiniame procese“, „dvylikagarsė modalinė diatonika“ ir pan.

Reikšmingas R. Rėti teiginys, „kad bet kuris dviejų ar daugiau vienu metu skambančių tonų junginys klausa visada bus suvoktas kaip disonansas, jei greta egzistuos labiau konsonansinė kombinacija, kurioje pirmasis gali būti išspręstas kaip labiau pastovus¹⁴. Ši mintis, regis, tapo J. Juzeliūno konsonanso ir disonanso bei funkcionalumo sampratos branduoliu.

R. Rėti išskiria ir analizuoja du tonalumo tipus. Mokslininko nuomone, „jei melodijos, besisukančios apie tonalinį centrą, vienu atveju priešinasi harmonizacijai, o kitu įgyja platų paplitimą atsiradus harmonijai“¹⁵, tai liudija apie dviejų tonacinių tipų – melodinės ir harmoninės tonacijos – egzistavimą. R. Rėti mintis apie melodinį ir harmoninį tonalumo pobūdį tampa viena iš kertinių J. Juzeliūno koncepcijos idėjų, nuosekliai išdėstytų pirmuosiuose knygos skyriuose. Kompozitorius skirtingomis atraminių tonų struktūromis motyvuoja du istoriškai susiformavusius melodijų tipus: modalinį ir harmoninį.

AKORDINĖS VERTIKALĖS TAUTINIO PAGRĮSTUMO ANALIZĖ

J. Juzeliūnas manė, kad lietuvių muzikos tautinis savitumas išryškėja senovinių liaudies monodijų ir sutartinių intervalinėse struktūrose. Naudojantis „nustovėjusiomis intervalinėmis struktūromis, profesionaliosios muzikos kūrinuose gali būti sudaroma tam tikra konstrukcinė atmosfera...“ (J. Juzeliūnas, 1972, p. 32), palanki tautiniam psichologiniam pradui reikštis. Autorius pastebi, kad tyrinėjant melodijų derinį garsaeilį, sunkiau atskleisti melodijų savitumą. Todėl „[...] svarbu nustatyti garsų pastovumo ir nepastovumo laipsnį, išsiaiškinti patį melodijos traukos mechanizmą“ (p. 14), trumpai tariant, „pereiti prie labiausiai charakteringų atraminių tonų struktūrų analizės“ (p. 116). Einant šiuo keliu „galima giliau įsiskverbti į vidinius intonacinius melodikos kompleksus, o šie kompozitoriui gali padiktuoti vertikalius harmonijos ir horizontalius polifonijos darinius bei jų tarpusavio santykiavimą“ (p. 14). Apžvelgdamas melodijas su įvairiais atramos tonais, autorius pastebi bendrą bruožą – „laipsnišką melodikos pasipildymą naujomis ląstelėmis intonuojuojant, pradinių atramos tonų struktūrų praturtėjimą, naujais garsais“ (p. 39). „[...] Matyt, tai bendras dėsnis, darantis melodikos dramaturginį vystymąsi laipsnišką, o pačią melodiką labiau išbaigtą“. Kompozitorius mano, kad lietuvių monodijos „atramos tonai dažniausiai sudaro tercines, kvartines, trichordines, kvartines ir kvintines, dvigubos kvartos, pentatonines struktūras, taip pat šių struktūrų sudėtines kombinacijas“.

Susipažinus su kompozitoriaus melodijų atraminiais tonais, kyla tam tikro dirbtinumo įspūdis, tiek

dėl kriterijų, tiek ir dėl rezultatų. Atraminiais tonais kompozitorius vadina „ryškiausius, dažniausiai pasikartojančius ir akcentais pabrėžtus melodinius garsus“ (p. 114). Tuo tarpu nurodytuose kompleksuose galima išvysti ir neakcentuotų, ir nereikšmingų, ir nekartojamų garsų. Ir atvirkščiai, gali būti praleidžiami kai kurie ryškiai akcentuoti ir dažnai sugrįžtantys.

Daug abejonių sukelia atraminių tonų struktūrų artikuliacijos būdai melodijoje. Kompozitorius nenurodo, kaip atskiriama viena melodinė ląstelė nuo kitos, kada ir kokiomis sąlygomis vienas atraminių tonų kompleksas keičia kitą. Autoriaus išskirtos melodinės atkarpos dažnai nesutampa su jokiais formos darinių ribomis – nei motyvinėmis, nei proporcinėmis. Juolab kad patys atramų kompleksai, skirtingai nei unifikuotų mažoro ir minoro derinių trigarsiai, yra nepakartojamos struktūros. Kaip tik todėl nebelieka kriterijų suvokiant atraminių tonų kompleksų ribas (1 pvz.). G. Četkauskaitė taktiškai užsiminė, kad panaši nuomonė apie liaudies melodijų atramos garsus „susiklostė todėl, jog liaudies muzika lig šiolei tebėra spraudžiama į kompozitorių kūrybos normas. Apibendrinimai ir išvados tebegrindžiamos pavieniais liaudies melodijų pavyzdžiais, nebandant atsižvelgti, kokią vietą atskirųjų struktūros elementai užima sistemoje, tipologiniame giminųjų variantų kontekste“¹⁶.

„Liaudies melodikos harmonines savybes“, pasak J. Juzeliūno, „gali papildyti bei praplėsti pasaulinėje muzikos kultūroje unikalus daugiabalsių vokalinių ir instrumentinių sutartinių žanras. [...] Sutartinių specifinis bruožas – sekundinė polifonija, pagrįsta dviem skirtingom melodinėmis linijomis“ (p. 39). Kontrastingos linijos remiasi vieningu atramos tonų kompleksų dualizmu, kurį autorius vadina bitonikalumu (p. 56). Kompozitorius atkreipia „dėmesį į tai, jog sutartinėms apskritai būdingas vientipiškas melodijų, o taip pat ir ritmo modeliavimas“ (p. 46). Jis rašo: „antroje melodinėje linijoje dažniausiai sutinkame tokias gaidas, kurių nėra pirmojoje“ (p. 52). Be to, sužinome, kad trejinės dėl savo kanoniškumo nėra skirtingas reiškinys. „Tiek trejinėse, tiek dvejinėse ir ketverinėse sutartinėse susidaro sumarinis dviejų atramos tonų kompleksų sambūvis“ (p. 47). Lygindamas instrumentines sutartines su vokalinėmis, kompozitorius teigia, kad „instrumentinėse sutartinėse horizontalės ne tokios ryškios, todėl dėmesį patraukia jų vertikalus skambėjimas“ (p. 51).



1. J. Juzeliūnas, *ASK*, p. 36

Visuose šiuose ir panašiuose J. Juzeliūno pastebėjimuose aiškiai pasigendame konceptualios teorijos. Kaip tik dėl to kyla nemažai klausimų. Jei sutartinių linijos pasižymi vientipiu modeliavimu, tai kodėl jos dažnai skiriasi atraminių tonų kiekiu? Ne visada linijos nekartoja savo garsų. Yra sutartinių, kurių linijos pasižymi identiška garsų sudėtimi. Be to, jei trejinės kanoniškumas nėra iš principo skirtingas reiškinys, tuomet ar pagrįstai jos vadinamos kanoninėmis, nepaisant tokių, sakykime, išorinių požymių, kaip skirtinga balsų įstojimo tvarka, balsų skaičius ir jų analogijos. Ar kreipiant dėmesį į instrumentinių sutartinių vertikales atsiskleidžia jų dualistinė prigimtis? Jei sutartinės yra unikalus žanras, tuomet kaip paaiškinti sekundinį dualizmą, kuris aptinkamas daugelyje pasaulio vietų? Nesuprantama, kaip sutartinės gali papildyti monodijas. Ar jos taip pat bitonikalios?

Pastebėdamas, kad „visų sutartinių darnos logika remiasi sekundos intervalais“ (p. 52), kompozitorius akcentuoja sekundinį santykį tarp balsų, tačiau neišryškina tercijos vaidmens pačių balsų melodikos sandaroje. Sutartinių melodikai, kaip rašo Zenonas Slaviūnas, „ypač būdingas nenutrūkstamas neužpildytų tercijų ir trigarsių (dviejų neužpildytų tercijų) intonavimas: be tercijų, sutartinėse iš principo beveik nenaudojami jokie kiti intervalai“¹⁷. Tercinės melodinių balsų intonacijos sutartinėse itin prieštarauja sekundinėms vertikalių normoms. Todėl melodikos atramos tonai negali būti sukonzentruoti į adekvačios intervalikos vertikales. Turėdami omenyje, kad seniausioji lietuvių monodija yra genetiškai susijusi su sutartinėmis, negalime būti tikri, kad panašioje melodikoje (bent jau lietuvių) galėtų slypėti adekvačios vertikalių normos. Tai, beje, prieštarauja esminiam J. Juzeliūno knygos teiginiui apie monodijoje slypinčias akordikos prielaidas.

Melodinės tercijos ir harmoninės sekundos komplementarumo dėka sutartinių prigimtis, manytume, atsiskleidžia kaip sekundinis tercinių bichordų dualizmas. Iš čia ir vientipis linijų modeliavimas, ir garsų nepakartojamumas. Galų gale atitinkamas tercijų užpildymas pereinamaisiais garsais varijuoja sutartinės dualistinį modelį iš principo nekeisdamas jos tercinių atramų. Atkreipsime dėmesį į kai kurias J. Juzeliūno nustatytas sutartinių atraminių tonų struktūras. Kompozitorius, manytume, visiškai teisingas, išskirdamas dviejų per sekundą nutolusių tercinių bichordų kompleksą (2 pvz.). Čia akivaizdus dualistinis atraminių tonų (h-gis ir c-a) modelis. Tačiau autorius nepastebi panašaus modelio kitose sutartinėse (3 pvz.). Čia apatinio balso atraminių tonų kompleksas (d-cis-b-a) neatliepia vientipinio balsų modeliavi-

mo principo. Manytume, kad apatiniam balsui terci-nis bichordas (d-h) tiek pat būdingas, kiek ir viršutiniam (c-a). Sutelkęs dėmesį į instrumentinių sutartinių vertikales, kompozitorius neatskleidžia joms būdingo dualizmo (4 pvz.). Čia lyginių balsų sinchronika išryškina terciją (c-as), o nelyginiai šią terciją sekundiškai apsupa (des-b-ges). Šio dualizmo, deja, neatspindi J. Juzeliūno išsifruotos vertikalės (5 pvz.)¹⁸. Dualistinis modelis, regis, tiek pat savitas ir senovinėms lietuvių monodijoms, kuriose, lygiavertiškai akcentuojant sekundiškai nutolusius tercinių bichordų garsus, sukuriama melodinė linija. Todėl, skirtingai, nei mano kompozitorius, šioms melodijoms taip pat būdingas tercinių bichordų dualizmas (6 pvz.: a-c ir h-[g praleistas]; J. Juzeliūnas čia nustato vientisą atramos tonų kompleksą c-h-a; panašiai 7 pvz.: a-c ir h-gis, bet ne c-h-a-gis, taip pat 8 pvz.: c-a ir g-h, pagaliau 1 pvz.: e-gis(g)-h ir c-a; pastarasis lyg ir varijuoja sekundinį dualizmą per kvartą nutolusiais tonais, t. y. sekunda per terciją).



2. J. Juzeliūnas, ASK, p. 43



3. J. Juzeliūnas, ASK, p. 45



4. J. Juzeliūnas, ASK, p. 49



5. J. Juzeliūnas, ASK, p. 51

6. J. Juzeliūnas, *ASK*, p. 337. J. Juzeliūnas, *ASK*, p. 368. J. Juzeliūnas, *ASK*, p. 35

„Daugelį metų studijavęs lietuvių liaudies melodika“ (p. 14), kompozitorius ryžtasi atskleisti atraminių tonų struktūras, europietiškoje kultūroje pastebimas nuo pat seniausių laikų. Analizuodamas antikines melodijas jis atranda panašius atramos tonų kompleksus: kvartinius-trichordinius (Pindaro Pitiškosios odės pradžia) bei trigarsinius (Scolia). Motyvuodamas šias melodijas, kompozitorius galbūt neatkreipia dėmesio į abiem pavyzdžiams būdingą sekundinį dualizmą, kuris pirmuoju atveju išryškėja frazių pabaigoje, o antroju – melodinio ambituso kraštuose¹⁹.

Tyrinėdamas grigališkąjį chorą, J. Juzeliūnas pastebi lietuvių monodijai analogiškas atraminių tonų struktūras. Visgi šiek tiek nuvilia tai, kad kompozitorius net nemėgina diferencijuoti grigališkojo choralo atmainų. O tai daryti, regis, logiška, nes ši monodija nėra vienalytis reiškinys. Viena vertus, krikščioniškasis choralas turi nemažai pagoniškų šaknų Mažosios Azijos tautų liaudies ir tuometinėje muzikoje. Šiuo atžvilgiu ypač vertingi Teodoro Brazio pastebėjimai apie derminį ir intonacinį senovinių lietuvių dainų artimumą graikų, indų bei grigališkojo choralo melodijoms²⁰. Kita vertus, grigališkasis choralas labiausiai ryškus savo psalmodiniu giedojimo būdu, perimtu iš judėjų muzikavimo tradicijos. Beje, J. Juzeliūnas grigališkojo choralo analizę ir pradeda nuo „senos žydų sinagoginės melodijos“ (p. 17), o pabaigoje teigia, „jog grigališkoje melodikoje paplitę kvartos atramos tonų kompleksai galėjo būti kvartinio lygiagrečiojo dvibalsumo priežastimi“ (p. 21).

Psalmodija, kaip yra žinoma, remiasi centrinio tono (*reperkusa*, *tenor*) rečitacija, t. y. tam tikru variantiniu vieno garso kartojimu. Tenoro rečitaciją užbaigiantis tonas (*finalis*) gali būti vienas ir tas pats

garsas. Tačiau labai dažnai *finalis* variantiškai nužeminamas per kvartos ar kvintos intervalą. Ypač svarbu pažymėti, kad tenoras ir *finalis* psalmodijoje nepriešinami, o funkciškai varijuojami (pirmenybės požiūriu) tonai. Kaip tik dėl to jie, atrodytų, potencialiai slepia adekvačią kvartinę ir kvintinę dvibalsumo vertikalę. Visgi neišmintinga būtų ignoruoti istorinį faktą, kad tokia prielaida psalmodijoje slypėjo visada, daugelį šimtmečių, o realizavosi vertikalniais sąskambiais, manytume, tik tuomet, kai subrendo poreikis girdėti paralelines kvintas bei kvartas kaip tam tikrus autonominius intonacinius derinius. (Derėtų pažymėti ir tai, kad Renesanso

muzikoje grigališkasis choralas, beje, intonuojamas terciniais sąskambiais!) Skirtingai nuo sutartinių dvibalsumo, kur linijos sekundiškai priešinamos viena kitai, viduramžių paralelinės daugiabalsumo linijos yra vienfunkcinės. Psalmidijoje tobulaisiais intervalais nutolę laisvieji balsai tėra tenoro variantai. Tad logiška manyti, kad psalmidijos paveiktas vientiso monarinio pobūdžio muzikos pasaulis nėra itin būdingas lietuvių tautinei muzikai. Jai kur kas įprastesnis sekundinio dualizmo modelis.

Toliau J. Juzeliūnas (pasiremdamas A. Machabey surinkta faktine medžiaga) motyvuoja mažorinės ir minorinės melodikos istorinės evoliucijos etapus. Jis rašo: „mažoro ir minoro dermės, pagrįstos atramos tonų trigarsine struktūra, nuo seno egzistavo liaudies muzikoje lygiagrečiai su natūraliosiomis – diatoninėmis dermėmis“ (p. 24). Taip pat pažymi: „[...] būdingieji mažoro ir harmoninio minoro požymiai (ypač vedamasis tonas, atramos tonų tonikos dominantės santykis) nejučiomis darė įtaką melodinei sistemai ir palaipsniui ją griovė“ (p. 27). Ir priduria: „[...] modalinė sistema buvo susijusi su polifoninės technikos pasiekimais. Tačiau mažoro-minoro tonacinė sistema turėjo daugiau galimybių stimuliuoti harmonijos vystymąsi, ypač suintensyvėjusį XV–XVII a.“²¹.

Pateiktoje evoliucinėje schemoje pasigendama foburdoninio muzikos etapo. Tercinės Renesanso muzikos vertikalės, regis, kur kas lengviau yra motyvuojamos ne mažoro trigarsiais, o gimeliumi bei jo atmaina – foburdonu, savitu anglų tautinei muzikai. Priešingai, nei autorius mano, Renesanso polifoninei modalinei sistemai nėra itin būdingos dermės, pagrįstos kvartinėmis-trichordinėmis, kvartinėmis-kvintinėmis atraminių tonų struktūromis. Renesanso me-

lodikoje paprastai išryškėja tas pats atraminių tonų vienfunkciškumas kaip ir viduramžiuose, tačiau šį kartą kitos – netobulai konsonuojančios tercinės intervalikos pagrindu. Naudinga prisiminti ir tai, kad Guillaume de Machaut mažorinei arba minorinei melodikai pritaikydavo ne tercinę, o labiau viduramžiams būdingą perfektinę vertikalę. Tad vargu ar pakaktų tercinės harmonijos susiformavimą paaiškinti vien tik mažoro ir minoro dermių atraminėmis struktūromis. Tercinės harmonijos evoliucijoje, manytume, nemažiau ryškus vertikalios intonacijos, kaip autonominio darinio, vaidmuo.

J. Juzeliūnas pastebi, kad „Vakarų Europos profesionaliojoje muzikoje įsigalėjusioms trigarsinėms harmonijos normoms akivaizdžiai prieštarauja senovinis rusų daugiabalsis cerkvinis giedojimas...“ (p. 28). „Būdinga šio stiliaus savybė – balsų užslinkimas vienas ant kito. Tarp dviejų viršutinių balsų čia nuolatos susidaro sekundos intervalai...“. Gaila, kad autorius nė nebاندė atskleisti šio daugiabalsumo prigimties.

Kompozitoriaus iliustruojamas senovinio rusų daugiabalsumo pavyzdys, matyt, atspindi tautinį sekundinio dualizmo atvejį. Čia kiekviename balse galima nesunkiai atsekti intonuojamus užpildytus tercinis bichordus: vidurinis balsas intonuoja centrinę užpildytą terciją, viršutiniame šis bichordas pasislenka sekunda aukštyne arba žemyn, apatiniame jas faktiškai intonuoja per didžiąją sekundą ir kvartą nuo centrinio bichordo nutolusi tercija. Tad senovinis rusų daugiabalsumas, regis, panašiai kaip ir lietuvių sutartinės bei pagoniškoji monodija, yra gana tipiškas archajinės muzikos reliktas.

KONSONANSO IR DISONANSO KRYŽKELĖ

J. Juzeliūno nuomone, tautinius „derminius ypatumus naudojant profesionaliojoje muzikoje, būtų sunku neperžengti klasikinėje muzikoje nusistovėjusių konsonanso bei disonanso normų ribų“ (p. 59). Trumpai apžvelgęs nuomones apie konsonanso ir disonanso prigimtį²², autorius knygoje teigia: „Pagrindinis faktorius, su kuriuo visada susiduriame ir liaudies muzikoje, ir profesionalioje kūryboje ir kuris tampa varomąja jėga, organizuojanti muzikinę formą, – pastovumas ir nepastovumas“ (p. 61). Ir kiek netikėtai formuluoja: „Natūralusis akustinis garsai prasideda garsais, sudarančiais akustiniu požiūriu mažiausiai intensyvius intervalus. Toliau susidarantys intervalai laipsniškai siaurėja, didėja jų akustinis intensyvumas (oktava, kvinta, kvarta, didžioji tercija, mažoji tercija, didžioji sekunda ir t. t.). Akustiškai mažiau intensyvūs intervalai bus konsonansiškesni, negu labiau intensyvūs“. Pastarąjį teiginį vėliau perfrazuoja: dėl pastovaus intensyvių sąskambių panaudojimo „disonansas tampa nebe disonansu, o santy-

kiaudamas su didesnę akustinę intensyvumą turinčiais dariniais, jų atžvilgiu tampa konsonansu“ (p. 62). Ir priduria: „Akustinio darinio konsonansinis ar disonansinis suvokimas priklauso nuo konteksto“.

Atrodo, kad kompozitorius neabstrahavo dviejų skirtingos prigimties reiškinių – harmonijos funkcionalumo (pastovumas ir nepastovumas) ir akustinės struktūros (intervalų savybėmis apibrėžiamo akustinio intensyvumo). Šiuo atžvilgiu pravartu atkreipti dėmesį į V. Bičiūno pastebėjimus: „a) sąvoka „akustinis intensyvumas“, t. y. garso intensyvumas, konsonavimo-disonavimo apibūdinimui **netaikytina** (mano išryškinta), nes tai objektyvus fizikinis dydis, kurio lygis nurodomas decibelais“²³. Toliau V. Bičiūnas tęsia: „Matyt, šiuo terminu autorius siekė nurodyti ne tiek atskiro sąskambio konsonavimo-disonavimo laipsnį, kiek jų tarpusavio santykius, t. y. funkcionalumą; b) jei pastoviai naudojamas disonansas galėtų tapti konsonansu, tai tektų pripažinti, jog ir kitos analogiškos muzikos sąvokos (pvz., bloga intonacija) dėl atsiradusio pastovumo turėtų tapti tikslomis. [...] Tiksliau būtų tvirtinti, kad daugiau ar mažiau disonuojantis sąskambis gali kitų sąskambių atžvilgiu atlikti tonikos ar kitokios funkcijos vaidmenį“. Kaip matome, V. Bičiūnas bando atskirti J. Juzeliūno terminologijoje du glaudžiai susipynusius reiškinius: harmonijos funkcionalumą ir objektyvią akustiką. Akustikos ir funkcionalumo singrezę J. Juzeliūno knygoje, manytume, galima pastebėti ir kitais atvejais.

Labai dažnai su pastovumo ir nepastovumo terminais J. Juzeliūnas sieja ne tik akustinę intensyvumą, bet ir garsų nepakartojamumą. Jo nuomone, atamos tonų kompleksų, t. y. „modusų kaitos tvarka, panaudojant ją nepakartojamumo principu, tampa harmoninės sekos varomąja jėga. Šis momentas labai svarbus funkcionalumo požiūriu, nes įgalina formuoti didelę muzikinę drobę“ (p. 97). Kitoje vietoje teigiama, kad „ląstelių sekos nepakartojamumo principas pasirodė naudingas taip pat ir melodijai“ (p. 106) bei jos traukai. Be to, „dominantškumui būdingą įtampos gradaciją galima sukurti garsų nepakartojamumo principu, naudojant skirtingo akustinio intensyvumo atamos tonų ląstelių kompleksus“. Įdomu ir tai, kad harmoninė kaita, paremta tų pačių garsų pakartojimais, atitinkamai juos išdėsčius, „neturėdama aktyvios traukos, galėtų būti sėkmingai naudojama plagaliniams sustojimams bei ramybės stoviu pabrėžti“ (p. 107).

Dar J. Juzeliūnas rašo: „harmoniniam funkcionalumui išryškinti naudojama taip pat inversinė forma, t. y. viso harmoninio darinio intervalai veidrodžiškai atsispindi“ (p. 109). Toks funkcinis inversinės formos panaudojimas „duoda naujus garsus, tačiau tie patys intervalai užtikrina harmoninių struktūrų vieningumą“ (p. 111).

Tyrinėdamas sutartines, kompozitorius nustato kitą funkcinę priklausomybę. Kiekviena sutartinė, jo nuomone, turi po du atramos tonų kompleksus, „todėl abu atramos tonų kompleksai, tarpusavyje santykiuodami, sudaro bitonikalų (t. y. dviejų tonikų) reiškinį“ (p. 56). Perkomponuodamas sutartinių bitonikalumą, autorius naudoja vertikales, „kurias sudaro dvi trigarsės ląstelės, sujungtos į šešiagarsius kompleksus“ (p. 103). Reikšminga ir ši mintis: „Lietuvių liaudies melodikos būdingos atramos tonų struktūros autoriui davė galimybę diatonikos sudėtin įtraukti visus dvylika muzikinės sistemos laipsnių. Atramos tonų struktūras galima paversti tonikiniais centrais, ir pats struktūrų santykiavimas tampa funkcionalus“ (p. 96).

Funkcinės ir akustinės singrezės modelis, pritaikytas sprendžiant konsonavimo-disonavimo problemą, manytume, yra perimtas iš tradicinės vadinamosios klasikinės-romantinės harmonijos. Kone kiekviena mažoro-minoro harmonijos sąvoka pasižymi panašia singreze, kaip antai: pastovūs ir nepastovūs dermės laipsniai, vedamųjų tonų trauka, moduliuojantis akordas, dominantinis vargonų punktas, disonanso išsprendimas, mažorinė gama, tolimas giminingumas, akordo apvertimas, politonalumas, diatonika ir chromatika, ir daugelis kitų.

Nepaisant stichiškai išlikusios harmoninių reiškinų singrezės, vis dėlto J. Juzeliūno konsonanso-disonanso paaiškinimuose įmanoma atriboti funkcinis predikatus nuo akustinių. Funkciniai konsonavimo ir disonavimo aspektai atsispindi šiuose kompozitoriaus vartojamuose terminuose: nepastovumas ir pastovumas, trauka ir kaita, dominantiškas ir subdominantiškas, tonikiniai centrai, bitonikalumas, dermė (derminis mąstymas). Funkcinių predikatų perėjimą vieni į kitus nulemia kontekstas. Savo ruožtu struktūriniai-akustiniai predikatai būtų šie: akustinis intensyvumas, garsų nepakartojamumas, inversinė harmonijos forma, dviejų ląstelių heksachordas, dvylikagarsė diatonika. Struktūriniais predikatams yra būdingas objektyvus fizikinis-akustinis fenomenas.

Taigi konsonavimo-disonavimo klausimą kompozitorius aptaria labai plačiai, nors ir nenuosekliai. Jam konsonavimo-disonavimo akustika yra funkcinio pastovumo ir nepastovumo prielaida bei šaltinis. Šiame šaltinyje akustinių struktūrų intensyvumo, nepakartojamumo, inversijos, mono- ir polikompleksiškumo ir pan. dėka kompozitorius įžvelgia nemažai funkcionalumo galimybių. Taigi konsonavimo ir disonavimo fenomenas kompozitoriui yra daugiabriaunis reiškinys, kurio apraiškas autorius mėgina integruoti į dermės ir dvylikagarsės diatonikos sąvokas.

Fizinei konsonavimo-disonavimo pusei apibūdinti kompozitorius panaudojo akustinio intensyvumo terminą, kuris akustikų akimis nėra korektiškas²⁴. Iš tiesų J. Juzeliūnas nemotyvuoja savo termino, nesvars-

to galimų alternatyvų, kaip antai: vertikalių įtampa (A. Schönbergas), vertikalių tankis (Juzefas Konas) ir pan. Vis dėlto akustikos termino pritaikymas harmonijos srityje nėra precedentas (palyginkime, rezonansinis akordas, akustinis giminingumas, spektrinė harmonija ir kt.). Tad terminas „akustinis intensyvumas“ iš esmės tęsia tradiciją, kuri prasideda nuo Jeano Philippe Rameau laikmečio. Šio termino gyvbingumą galutinai patvirtins ateitis. Tačiau jau ir šandien galima spėti, kad panašiai kaip tembro savybės yra realizuojamos tam tikrais sąskambiais, o akustinis giminingumas – akordų pagrindiniais tonais, taip ir akustinis intensyvumas galbūt išreikš atitinkamas tonų harmonijas.

SĄLYTIS SU XX A. TEORINĖMIS KOMPONAVIMO SISTEMOMIS

Šis sąlytis, regis, prasmingas pirmiausia todėl, kad pats kompozitorius kviečia mokytis iš europinės praktikos. Jis rašo: „Kodėl gi, turint tokį didelį istorinį patyrimą mažoro-minoro sistemos srityje, nepasinaudoti juo, kuriant muziką monodinių liaudies melodijų pagrindu...“ (p. 62).

Trumpai apžvelgęs P. Hindemitho, O. Messiaeno, A. Schönbergo. B. Bartóko ir E. Lendvai teorines harmonijos sistemas, kompozitorius daro išvadą, „kad jos, kaip ir mažoro-minoro sistema, mažai priimtinos atskleidžiant aukščiau aptartus specifinius lietuvių melodikos bruožus“ (p. 119). Iš tiesų, ar išmintinga buvo tikėtis, kad mažoro-minoro sistema bei kituose kraštuose sukurtos šiuolaikinės harmonijos teorijos galėjo tiesiogiai padėti atskleidžiant specifinius lietuvių melodikos bruožus? Toks sąlyčio aspektas su XX a. harmonijos teorijomis kažin ar yra perspektyvus, nes panašias išvadas galima padaryti netgi su jomis nesusipažinus. Kita vertus, nagrinėjant minėtas sistemas galima daug ko pasimokyti, nes labiausiai išvystytą mažoro-minoro harmonijos teoriją kaip tik ir aptinkame XX a. teorinėse harmonijos sistemose. Tad logiška panagrinėti ne tik J. Juzeliūno argumentus kiekvienos teorijos atžvilgiu, bet ir stabtelėti prie pačių idėjų.

Apibendrinamas P. Hindemitho harmonijos teorija, kompozitorius teigia: „Mūsų kūrybiniais interesams ši sistema betarpiškai negali būti pritaikyta dėl pačių mažorinio tonikinio trigarsio ištakų, visai nebūdingų aukščiau nagrinėtos lietuvių liaudies melodikos prigimčiai“ (p. 63)²⁵. P. Hindemitho harmoninėje sistemoje, manytume, juntama ryški vokiškojo harmoninio mąstymo tradicija, susieta su tautinėmis mažoro ir minoro dermių šaknimis. Visgi P. Hindemitho teorija, regis, yra ypač pamokanti akordo sampratos prasme. Kombinaciniais tonais motyvuodamas akordo pagrindinį toną (Reihe II), P. Hindemithas praskina kelią tonaliniam netercinės sandaros akor-

dų traktavimui. Jis nustato atvirščią priklausomybę tarp gerai girdimo akordo tono ir jo disonansiškumo lygmens. Tai leidžia konstruktyviai formuoti banguojančius harmoninės ir melodinės energijos (Kraft) reljefus, ypač aktualius kūrinių kadencijoms. Akordika P. Hindemitho sistemoje funkcionuoja 12 garsų diatonikoje, pagrįstoje silpnėjančiais akustinės giminystės ryšiais su centru (Reihe I).

Nesunku pastebėti, kad J. Juzeliūnas gvildena artimus klausimus bent per tris dešimtmečius nutolusiame laike. Nors autoriaus knyga vadinasi „Akordo sandaros klausimu“, kompozitorius taip ir nepateikia savo akordo apibrėžimo. Galima tik apytikriai spėlioti, kas, jo manymu, yra akordas – atraminių tonų kompleksas, laštelė, modusas ar bitonikinis darinys? Vertikaliai surinktas ar horizontaliai išformuotas? Be to, mažorinis arba minorinis trigarsis kompozitoriui taip pat yra atraminių tonų kompleksas. Tačiau šių akordų pagrindinis tonas kompozitoriaus nedomina.

Komentuodamas A. Schönbergo dodekafoninę sistemą, J. Juzeliūnas pažymi: „Serijų organizavimo taisyklėse visai nepalikta vietos specifiniams vokiečių liaudies muzikos bruožams (trigarsiniai melodikos vingiai, ryškūs vedamieji tonai, dominantiškas)“ (p. 11). Kitoje vietoje jis teigia: „Serijinė-dodekafoninė sistema yra tonalumo antitezė. Atsisakant tonikinių centrų atskiro garso arba akordo pavidalu, paneigiamas ir funkcionalumas. Teminė medžiaga čia nėra susieta su išraiškos savitumais ir neatlieka formą organizuojančio vaidmens“ (p. 96). Dar priduria: „Tokia teorinė platforma svetima ne tik lietuvių, bet tikriausiai ir bet kurios kitos tautos liaudies muzikos prigimčiai“ (p. 65)^{26, 27}.

A. Schönbergo kūrybinėje sistemoje dodekafoninė serija, manytume, visų pirma siejama su tonalinių formų tematika. Tad jo sistemoje galima pastebėti gilų prieštaravimą tarp serijinio intonavimo ir tonalinio harmonijos, faktūros, polifonijos bei formos traktavimo. A. Schönbergas buvo ryškus vokiškosios muzikos tradicijų tęsėjas kaip tik tonalinio prototipo lygmenyje (ypač Ludwigo van Beethoveno, Johanneso Brahmsio). Jo sistemos prieštaravimai iš dalies atsispindi ir lietuvių kompozitorių kūryboje (E. Balsio, J. Juzeliūno ir kt.).

Serijiškumo esmę ypač lengvai paaiškina Antonas Webernas. Jis rašo: „Dvylikatoninė eilė – nėra tema. Tačiau vienovė dabar yra pasiekama kitu būdu, aš galiu dirbti be temos [...]: ryšį man užtikrina pati eilė“²⁸. Tad serijiškumo idėja pagrįsta nauju tonų ryšiu. Skirtingai nuo tonalinės muzikos, kurios funkcionalumas, kaip teigė Anatolijus Milka²⁹, kyla iš garsų pakartojimo dėsnio, serijinį ryšį nulemia garsų nepakartojamumas, kuris pamažu apima visus mu-

zikos parametrus ir sukuria naujus muzikos funkcionalumo pamatus. Serijinei muzikai nuo pat pradžių yra būdingas laipsniškas išsivadavimas iš stereotipinių tonikų ir harmonijų, melodinių temų ir polifoninių balsų. Nepakartojamumo dėsnis paneigia tradicinius faktūrinius modelius, atsisako formos elementų sugrįžimo.

Gilėjant serijiniam mąstymui iškyla 50–60-tų metų avangardas, atvėręs nepakartojamų „muzikinių objektų“ tarpusavio ryšį (Karlheinzas Stockhausenas, Pierre'as Boulezas, Yannis Xenakis, Mauricio Kagelis, Bogusławas Schäffersis, Henri Pousseur'as ir kt.).

J. Juzeliūno harmonijos sistema (likimo ironija?) yra glaudžiai susijusi su autoriaus „peikiamu“ dodekafonijos metodu. Kompozitorius gana kūrybiškai traktuoja mažiau žinomą Josefo Matthias Hauerio tropų variantą³⁰. J. M. Hauerio tropas nuo serijos skiriasi tuo, kad jį sudaro du papildantys nepasikartojančių garsų heksachordai, kurių viduje toleruojama laisva tonų seka³¹. Taigi tropas labiau primena derminį modusą, sudarytą iš komplementarių segmentų. Panašiai J. Juzeliūno sistemoje „atramos tonų kompleksai yra traktuojami kaip gana savarankiški struktūriniai modusai. Jų pagrindu formuojama teminė medžiaga; modusų kaitos tvarka, panaudojant ją nepakartojamumo principu, tampa harmoninės sekos varomąja jėga“ (p. 96). Modusų kaitos ciklas dažniausiai išsemia visus 12 tonų. Skirtingai nuo J. M. Hauerio, autorius segmentuoja visus 12 garsų ne tik heksachordais, bet taip pat ir trijų bei keturių tonų laštelėmis. Šios laštelės gali būti identiškos viena kitai arba skirtingos intervalinės struktūros³². Įdomu, kad J. M. Haueris siekė sukurti universalią muzikos kalbą, kurią jis vadino kosminiu žaidimu su 12 temperuotų pustonių. Tuo tarpu J. Juzeliūnas, iš apibendrintos liaudies melodikos komponuodamas savus „tropo“ variantus, siekė muzikos tautiškumo.

Lygindamas atraminių tonų struktūras bei lašteles su O. Messiaeno harmonijos sistemos modusais, J. Juzeliūnas padaro išvadą, kad pastarieji „visgi per siauri, kad juose būtų galima sutalpinti tokius įvairius ir specifiškus lietuvių liaudies melodikos ypatumus“ (p. 65). Akivaizdu, kad kompozitorius renkasi nedėkingą lyginimo aspektą.

O. Messiaeno teorinė komponavimo sistema, manytume, daugeliu atžvilgių tęsia prancūziškos muzikos tradicijas, ypač izoritmikos, modalikos srityse (Ph. De Vitry, G. de Machaut, Claude Debussy). Jo teorinės komponavimo sistemos privalumai, siekiant išsiaiškinti tautinės muzikos saviraiškos galimybes, labiau atsiskleidžia moduso sampratoje. O. Messiaenas apibendrina tai, kas yra vadintina modusu temperuotame garsyne. Jo modusai, turintys ribotas

transponavimo galimybes, slepia turtingas garsų nepakartojamumo prielaidas. Septynių modusų sistemoje galioja priklausomybė: moduso garsinis atsinaujinimas tuo ryškesnis, kuo jis labiau apribotas transpozicijų kiekiu. Transpozicijų limitus tiesiogiai diktuoja proporcinis oktavos pustonių padalijimas (12:6, 12:4, 12:2). Panašios garsinio atsinaujinimo galimybės yra išreikštos vidine moduso sandara. Kuo siauresnė modusą multiplikuojanti laštelė, tuo ji daugiau kartų gali pakeisti aukščio padėtį ir atnaujinti garsus. Pavyzdžiui, sekundinė laštelė atsinaujins net 6 kartus (I modusas), o tritoninė – tik 2 (IV–VII modusai). Vadinasi, didėjant moduso numeriui proporcingai mažėja garsų nepakartojamumo galimybė, tiek viso moduso, tiek ir reguliariosios laštelės atžvilgiu. Šiose priklausomybėse atsiskleidžia esminė O. Messiaeno moduso idėja. Skirtingai nuo senųjų modusų, kur nuolat grįžtama prie tonikinių centrų, dabar orientuojamasi į garsų nepakartojamumo proporcingumą. Atitinkamai sutvarkoma ritminė sistema bei formos.

J. Juzeliūnas, regis, taip pat orientuojasi į moduso garsų atnaujinimą. Jis užsimena apie simetrinių kvintinių-kvartinių laštelių kaitą nepakartojant garsų (p. 97). Tai primena vidinį laštelių išdėstymo principą O. Messiaeno moduse, o iš dalies ir moduso transpozicijas. Naudodamas įvairialypes modusų lašteles 12-oje tonų (p. 100), kompozitorius priartėja prie to, ką O. Messiaenas išreiškė pačių modusų skirtybėmis.

Gal kiek ir nuvilia, kad J. Juzeliūnas taip ir nepateikia savo moduso sampratos apibrėžimo. Moduso tapatinimas su atraminiais tonais bei laštelių struktūromis problemos nepraskaidrina, nes panašiai grindžiama ir akordikos sąvoka.

Aptardamas E. Lendvai teoriją apie B. Bartoko komponavimo sistemą, J. Juzeliūnas teigia, kad mokslininkas visiškai nepaliečia nacionalinių vengrų kompozitoriaus ištakų. Pasak kompozitoriaus, vartant B. Bartoko paruoštus liaudies muzikos tomus, į akis krinta dažna lydinė dermė, kuriai būdingas padidintos kvartos intervalas. „Matyt, čia ir reikėtų ieškoti priežasties, kodėl šis intervalas atlieka tokį svarbų konstruktyvinį vaidmenį B. Bartoko kūryboje (p. 66)“. Ir tęsia: „Tačiau E. Lendvai, konstatuodamas B. Bartoko kūryboje vadinamąją „ašių sistemą“ [...], lydinę padidintą kvartą [...] aiškina kaip oktavos padalinimo į dvi lygias dalis rezultata“. „Tą patį galima pasakyti ir apie vadinamąjį „auksinio pjūvio“ [...] santykį, kuriuo E. Lendvai aiškina ne tik B. Bartoko kūrinių formos proporcijas, bet ir kompozitoriui būdingus melodikos ir harmonijos intervalinius santykius“. Kompozitoriaus nuomone, „aritmetiniu požiūriu visa tai lyg ir įtikinama, tačiau kokiomis struktū-

romis reiškiasi tos savybės, dėl kurių B. Bartokas visame pasaulyje laikomas vengrų nacionalinės muzikos milžinu – apie tai E. Lendvai net neužsimena“.

Vis dėlto J. Juzeliūno išsakyti priekaištai E. Lendvai atžvilgiu yra ganėtinai perdėti. B. Bartoko kūrybos tautinės ištakos yra bene viena labiausiai tyrinėtų sričių (B. Szabolci (1957), J. Kárpáti (1967), C. Mason (1950) ir kt.). Gi E. Lendvai, išryškindamas konstruktyvųjį tritonio vaidmenį, atskleidė, kaip šis ryškus tautiškumo rudimentas – lydinė kvarta – funkcionuoja kompozitoriaus kūrybinėje sistemoje. Šiuo atžvilgiu E. Lendvai nuopelnai unikalūs. Jo teorijos privalumai ypač akivaizdūs conceptualios visumos požiūriu. Tritonio intervalas šioje teorijoje yra ypatingas tuo, kad leidžia suformuluoti diatonikos ir chromatikos komplementariąją vienovę, būdingą B. Bartoko muzikai. Šią vienovę schematiškai atspindi poliariosios ašys, kurios išvedamos iš kvintų projekcijos, nuosekliai ją pratęsus iki 12-os garsų. Nustatę diatoninį funkcinę triados (S-T-D) santykių reguliarumą, E. Lendvai išvelgia ypatingą tritonio intervalu nutolusių garsų prasmę. Šie tonai gali būti pakeisti vienas kitu, nes jų funkcijos vienodos. Vadinasi, tai, kas yra chromatinis tonas, išryškėja kaip diatoninio garso pakaitalas. Tai leidžia E. Lendvai padaryti išvadą, kad chromatika B. Bartoko kūryboje funkcionuoja kaip sisteminis diatonikos apvertimas. Diatoniką E. Lendvai susieja su natūraliuoju garsaeiliu bei kvintine triada, o chromatiką – su auksinio pjūvio sistema. Elementai apsieičia funkcijomis: disonansas diatonikoje tampa konsonansu chromatikoje, pagrindinis tonas tampa simetrijos centru, tritonis diatoninio akordo viršuje atsiduria chromatinio akordo apačioje ir pan. Ypač vertinga E. Lendvai koncepcijoje tai, kad jis pateikė originalią diatonikos ir chromatikos tyrimo šiuolaikinėje muzikoje metodologiją³³.

Tuo tarpu J. Juzeliūno harmonijos teorijoje diatonikos ir chromatikos aktualija, deja, neatsispindi. Niekur nerandame išsamesnio diatonikos sąvokos paaiškinimo. Susidaro įspūdis, kad visos kompozitoriaus nagrinėjamos struktūros yra vien tik diatoninės. Antai analizuodamas sutartines jis teigia: „[...] yra tokių atvejų, kai sutartinių atskiros melodinės linijos viename bendrame diatoniniame garsaeilyje neišsitenka [...] ... jos formuojasi skirtingose diatonikoje“ (p. 45–46). Regis, diatonikos terminas vėlgi tapatinamas su atraminių tonų struktūromis. Kaip tik jos, pasak kompozitoriaus, leidžia „į diatonikos sudėtį įtraukti visus dvylika muzikinės sistemos laipsnių“ (p. 122).

Dvylikos tonų diatoniką J. Juzeliūnas sieja su dermės sąvoka (p. 122), kuri vėlgi nėra išsamiau apibrėžta, todėl dermės termino likimas labai panašus

kaip ir kitų. Atraminų tonų struktūrų kaita, kaip galima spręsti iš knygos konteksto, yra bet kokio derminio mąstymo alfa ir omega. Visgi J. Juzeliūno dermės sampratoje, kaip pastebi J. Antanavičius, „[...] skirtingai nuo klasikinės [harmonijos], akordo intensyvumas, nepastovumo laipsnis visai nepriklauso nuo jo vietos garsų aukštumo skalėje, t. y. harmonijoje nepasireiškia vienas svarbiausių dermės ir tonacijos požymių“³³.

HARMONIJA IR TAUTINIS SAVITUMAS NŪDIENĖS KOMPONAVIMO PRAKTIKOS AKIRATYJE

Tuo metu, kai kompozitorius mąstė apie tautinę akordiką, pasaulis klausėsi naujosios muzikos klasikų – K. Stockhauseno, P. Boulezo, Johno Cage'o, György Ligeti, Y. Xenakio, Luciano Berio, Witoldo Lutosławskio. Daugelis šių kompozitorių atsisakė praeities muzikos konvencijų – dermės, melodikos, harmonijos, tematikos ir atrado neįtikėtinų naujovių muzikos parametrų, faktūros, tembro, komponavimo metodų ir kompozicinės struktūros srityse. Kad suvoktume susidariusį atstumą, pateiksime keletą B. Schäfferio pastebėjimų: „Naujojoje muzikoje sąskambis nebeturi nei formuojančio, nei struktūrinio vaidmens ir naudojamas specifiskai“³⁴. „Teminio, taip pat motyvinio vieningumo principas nebėra kompozitoriaus vertinamas, šis vieningumas netgi atrodo nepadorus“³⁵. „Naujojoje muzikoje forma, kaip architektoninis statinys, kaip konstrukcija, neegzistuoja [...]. Forma yra tik kompozicinių veiksmų bendro veikimo atsitiktinumas“³⁶.

Savaime suprantama, kad nei harmonija, nei tematika, nei forma niekur neišnyko. Tik minėtų konvencijų supratimas pasikeitė iš esmės. Reikia pastebėti, kad harmonijos reiškinių suvokimas šiandien priklauso nuo pačios skambesio koncepcijos. Harmonija visų pirma yra tam tikra skambesio koncepcija ir galbūt struktūra, ženklinanti tam tikrą tvarką, dėsnį, principą. Panašiai traktuojant harmonijos terminą yra įmanomas „šioks toks“ teorinis perimamumas, galintis palengvinti tolimesnį „akordo sandaros“ tyrimą. J. Juzeliūnas, kaip jau matėme, teoriškai suformulavo struktūrinę galimybę pasireikšti lietuvių muzikos tautiškumui. Naujai interpretuodamas tonalumo bei dermiškumo principus, autorius parėmė juos liaudies muziką apibendrinančiomis atraminų tonų struktūromis. Kompozitoriaus pasirinkta muzikos tautiškumo reiškinio kryptis, kai struktūros adaptuojamos naujesniems komponavimo principams, tam tikru mastu yra perimta jaunųjų lietuvių kompozitorių. Jų kūrinuose neretai gimtosios melodijos išsisklaido puantilistiniuose taškuose arba susitelkia į neišskaido-

mus sonorus; kartais sudaro daugiaprasmius tarpusavio ryšius, paklūsta akcijoms. Melodijos rikiuojasi į serijas arba juda aleatoriniais atomais. Be to, įmanomas ir tautinėm intonacijom nuspalvintas skambesio spektras, melodijų arealo sąvadas... Visa tai įmanoma³⁷. Tačiau ar tai „patinka“ melodijai – gyvo žmogaus ženklui? Šiuo pastaruoju sakiniu norime pabrėžti, kad etnomuzikos struktūrą savaime lemia jos sutvarkymo principas. Be prigimtinio tvarkos principo nebūtų ir pačių etnostruktūrų, ir apskritai jokių liaudies muzikos intonacijų.

Tai kame gi glūdi senovės lietuvių monodijos ir sutartinių tvarkos principas? Į tai iš dalies jau buvo atsakyta. Fragmentiškai jį aptarė ir pats J. Juzeliūnas (sekundinis dualizmas, bitonikalumas). Archajiškiausios lietuvių muzikos komponavimo tvarką apibendrintai galima vadinti dualistine, arba binarine³⁸, kurioje vyrauja sekundinis tercinių garsų susikirtimas. Dualistinis tvarkos principas būdingas ne vien lietuvių, bet ir nuo civilizacijos magistralių nutolusių pasaulio regionų muzikai. Tai archajinės muzikinės mąstysenos žymė, „išpausta“ į garsų kombinacijas. Tautinį binarinę muzikos bruožą kur kas menkliau atspindėjo lietuvių profesinė muzika. Čia pastebimi tik pavieniai intuityviai apčiuopti šios dualistikos fragmentai (Mikalojus Konstantinas Čiurlionis)³⁹. Užtat nepaprastai ryškiai ir su didele menine jėga bei užmoju minėtą principą realizavo XX a. I pusės muzikos klasikai: Igoris Stravinskis, B. Bartókas, Charles'as Ives'as. Jų kūrybos viršūnės yra neblėstantys archajinės tautiškumo dvasios paminklai. Binarikos principą šie kompozitoriai sulydė su tonalumu, o muzikos teoretikai kaip mat „sutuokė“ su politonalumu, bimodalumu ir pan. atmainomis. Binarinio ir tonalinio principų sujungimas ypač pasiteisino dėl abiem sistemoms priimtinių tercijos ir sekundos intervalų.

Žinant, koks archajinės etnomuzikos aruodas tūno po gimtinės kojomis (2000 sutartinių) ir kaip menklai kadaise šiuo turtu tebuvo naudotasi, galima manyti, kad inoringas istorinis likimas „pakišo koją“ ir neleido lietuvių profesionaliajai muzikai palankiu metu išeiti į pasaulio muzikos sceną. Istorinė fortūna nusišypsojo „Galingojo sambūrio“ rusų muzikai su I. Stravinskiu priešakyje. Šiandien galime stebėtis ir mokytis tautinio harmonijos profesionalumo, kuris toks artimas savo tvarkos prigimtimi lietuvių senovinei muzikai, iš rusų, vengrų, amerikiečių XX a. muzikos klasikų.

Struktūros ir principo dilemos sąmoningas permąstymas sudėtingais komponavimo minties evoliucijos tarpsniais, be abejonės, yra aktualus kiekvienam tautiškai susipratusiam muzikos kūrėjui.

IŠVADOS

Anksčiau liaudies ir profesionaliosios muzikos santykių gvildeno M. K. Čiurlionis, J. Gruodis. Teoriškai šį santykių modeliavo J. Juzeliūnas.

Tai kam gi kompozitoriui prireikė teoriškai motyvuotos tautinės komponavimo sistemos? Juk tautiškumas yra mentalinė žmogaus savybė, kuri negali šiaip sau pranykti. Pagaliau tautiškumas savaime atsiskleidžia intuityviomis kūrybos formomis. Tai matome ne vien tik kompozitoriaus pirmtakų, bet ir amžininkų kūryboje (E. Balsio, Felikso Bajoro, Broniaus Kutavičiaus ir kt.).

Visgi be galo sparčiai kintanti komponavimo mintis, iš esmės nulemta bendraeuropinio muzikinės evoliucijos konteksto, nėra komfortas savaime. Kaip tik todėl mažai tautai prireikia racionalių, pusiausvirų tautinės muzikos puoselėjimo svertų, apie kuriuos pirmą kartą Lietuvoje moksliskai prabilo kompozitorius J. Juzeliūnas.

J. Juzeliūno teorinė komponavimo sistema iš esmės tęsia XIX a. pabaigoje išryškėjusią romatinę profesionaliosios muzikos folklorizacijos tradiciją, kurios įtakoje susiformavo ryškios nacionalinės Europos muzikos mokyklos (ypač išpūdingas rusų „Galingojo sambūrio“ proveržis!). Panašiai kaip ir jo pirmtakai, kompozitorius savo muzikinę kalbą grindė liaudies muzikos intonacijomis, skirtumas tik tas, kad J. Juzeliūnas liaudies melodinėmis intonacijomis motyvavo vertikalų sąskambius⁴⁰. Tai padėjo atitrūkti nuo unifikuotos, beveidės ir stereotipiškai skambančios tercinės akordikos. (Tiesa, Europoje melodinių intonacijų, modusų vertikalizacija jau buvo išbandyta prieš pusšimtį metų C. Debussy ir Aleksandro Skriabino kūryboje, kuri, beje, skyrėsi nuo klasikinėje muzikoje neretai praktikuojamo melodijos išvedimo iš tercinės akordikos.) J. Juzeliūno harmoninės sistemos pozityvumas pirmiausia pasireiškė tuo, kad suteikė to meto lietuvių muzikai naujų impulsų. Savo teorinę sistemą kompozitorius išbandė ir patikrino individualia kūryba. Tad galima pagrįstai teigti, kad kompozitorius įteisino savo teorinę idėją kaip lietuvių muzikos tautiškumo raiškos galimybę. Šią raišką jis suvokė kaip etnostruktūrų pritaikymą šiuolaikiškesniems muzikos komponavimo principams. Teoriškai aprobuota ir praktiškai išbandyta vaga pasuko ne vienas jaunesnės kartos lietuvių kompozitorius.

Tuo metu J. Juzeliūno iškelti teoriniai teiginiai bei idėjos išjudino teorinę mintį iš sąstingio, kuris 7–8-ajame dešimtmetyje dar buvo ganėtinai ryškus Lietuvoje (beje, ir visoje Sovietų Sąjungoje). Kompozitoriaus teorinė sistema leido naujai pažvelgti į daugelį tuo metu nekvestionuojamų muzikos teori-

jos ir ypač harmonijos sąvokų, kaip antai: akordas, funkcionalumas, dermė ir kt. Ypač vertintinas mokslininko siekis nagrinėti aktualius lietuvių muzikos tautiškumo klausimus europinės, o iš dalies ir pasaulinės muzikos kontekste, nuolat pabrėžiant atskiro reiškinio istorines bei geografines atsiradimo bei plėtotės galimybes.

J. Juzeliūno knygoje yra netikėčiausių atradimų. Galbūt viena originaliausių ir giliausių J. Juzeliūno teorinių išvalgų, nepaisant jos fragmentiškumo, yra sutartinių dualistinio modelio, vadinamojo bitonikalumo, nustatymas. Dualistinis modelis leidžia iš esmės naujai pažvelgti į lietuvių muzikos tautines šaknis dargi visiškai skirtingu būdu, nei jas nagrinėjo pats kompozitorius. Perspektyvus yra „akustinio intensyvumo“ sąvokos pritaikymas harmonijos srityje, stimuliuojantis naują požiūrį į obertonikos teoriją bei jos plėtotę ir kt.

Kūrybiniai impulsai, paskleisti aplinkoje, laikui bėgant subrandino vaisius. Šiandien geriau negu bet kada galime suvokti kai kuriuos J. Juzeliūno teorinės komponavimo sistemos netikslumus, kuriuos nemaža dalimi nulėmė laikmečio aplinkybės. Tačiau netgi sistemos silpnybės, sukeldamos naujas diskusijas, tam tikra prasme tampa neatsiejamu kūrybinės sistemos ženklu.

Vienas iš akivaizdesnių sistemos prieštaravimų glūdi esminiame J. Juzeliūno teiginyje, kad modalinėje melodikoje slypi vertikalų prielaidos. Šią mintį kompozitorius, kaip galėjome pastebėti, grindžia atraminių tonų postulatu, kuris leidžia melodinę horizontalę suvesti į adekvačią harmoninę vertikale. Visgi paties autoriaus pastebėtas dualistinis sutartinių modelis lyg ir neigia šią galimybę, nes tercijomis grindžiama sutartinės balsų melodika prieštarauja sekundiniams balsų vertikalų santykiams. Daugelis senovinių lietuvių monodijų kaip tik yra genetiškai susijusios su dualistiniu sutartinių modeliu. Tuomet ir iškyla abejonė dėl modalinės melodikos akordinių prielaidų.

Atraminių tonų struktūrų sampratą kompozitorius kūrė paveiktas (tegl ir netiesiogiai) J. Tiulino atraminių dermės tonų koncepcijos. Kaip rodo atlikta analizė, kompozitorius nepakankamai teoriškai išskaidrina atraminių struktūrų determinavimo kriterijų. Atraminių tonų kompleksai neretai nustatomi pasikliaujant kompozitoriška nuojauta bei skoniu. Atrodo, kad kvalifikuojant tipinę liaudies intonaciją, čia nebuvo ženkliai pasistūmėta, lyginant su lietuvių profesionaliosios muzikos pirmtakais. Simptomatiška, kad ir J. Gruodis savo mokiniams patardavo atspėti liaudies melodijos harmoniją.

Hipotetinis atraminių tonų kompleksų pobūdis darosi ypač akivaizdus, kai J. Juzeliūnas bando juos

susieti su istoriniais modalinės monodijos tipais. Manytume, jog K. Réti idėja apie du istorinius melodikos tipus persiėmęs kompozitorius pernelyg schematizuoja istorinę modalinės melodikos evoliuciją. Menkai diferencijuodamas antikinius ir viduramžių melodikos tipus, autorius nepastebi, kad kai kurios jų atmainos priešinosi vertikalizacijai. Vienos jų (čia galima sutikti su R. Réti) iš esmės nereikalauja jokių vertikalinių papildymų, išskyrus nebent palydintį burdoninį balsą. Kitoms labiau būdingas dualistinis modelis, pavyzdžiui, antikinei melopėjai ir jai artimoms grigališkojo choralo atmainoms.

Ne visada pagrįstai vertikalizuodamas senovinių lietuvių monodijų intonacijas, kompozitorius iš dalies ignoravo melodinių ir harmoninių intervalų suvokimo skirtynes. Melodinių intervalų suvokimas, kaip žinia, nėra visiškai adekvatus vertikalčiai skambančių intervalų suvokimui, tad reformavus akordiką ir pasitelkęs žinomą mažoro-minoro akordikos funkcionalumą kompozitoriui teko spręsti daugybę techniškų problemų⁴².

Motyvuodamas akordinių sekų funkcinius ryšius (akustinis intensyvumas, garsų nepakartojamumas) kompozitorius tik netiesiogiai įtraukė kai kurias XX a. teorinius komponavimo sistemų pasiekimus. Vis dėlto J. Juzeliūnas niekur rimčiau nepolemizavo su šios pakraipos autoritetais, savo sistemas sukūrusiais keliais dešimtmečiais anksčiau, – P. Hindemithu, J. M. Haueriu, E. Lendvai, O. Messiaenu. Todėl dėsninga, kad mokslininkas neįvertino poreikio kiek labiau diferencijuoti bei apibrėžti jo paties vartojamus terminus, tokius kaip akordas, modusas, dermė, 12-tonė diatonika, serija ir kt.

Kompozitoriaus harmoninėje sistemoje pirmenybė teikiama intervalikos išraiškai, kuri iš dalies pakeičia aukštuminį (laipsninį) tonacinių elementų funkcionavimą. Tad akordikos bei melodikos elementų kaita ribojasi 12-os tonų išsėmimu atskiromis intonacinėmis lastelėmis. Šis dodekafonijos modelis kiek primena J. M. Hauerio tropus. Harmoninės išraiškos (intensyvumo, nepastovumo) sutelkimas į intervalų kokybę, aukštuminę dispoziciją pavedant „serijiniam tropui“, J. Juzeliūno harmonijos modelį, priešingai, nei manė kompozitorius, suartina su atonaliosios ir serijinės muzikos koncepcija.

Serijinio-tropinio harmonijos modelio realizacija, be abejonės, lėmė šiuolaikiškesnį J. Juzeliūno kūrybinių skambėjimą. Visgi išlieka pakankamai atviras ir aktualus klausimas: kas iš esmės nulėmė tautinį jo kūrybinių pobūdį? Atliktas tyrimas leidžia manyti, kad kompozitoriaus kūrybinių tautiškumą daugiausia lėmė jo paties „psichologinis tautinis kompleksas“ ir palyginti nedaug – jo teorinė komponavimo sistema.

Tautinio savitumo klausimai lietuvių profesinėje muzikoje išlieka kaip niekad atviri ir aktualūs. Šiandien nacionalinių Europos kompozitorių mokyklų lyderiai yra toli išsiveržę į priekį, pradedant didžiuoju archajinės etnomuzikos bumo XX a. pradžioje ir baigiant stublinančiomis muzikos galimybėmis to paties amžiaus antrojoje pusėje. Tad J. Juzeliūno pastangos teoriškai apmąstyti nacionalinės muzikos savitumo problemas nusipelnė visokeriopo dėmesio ir dėkingumo tų, kurie neabejingi mūsų kultūrai, ir įpareigoja likti atviriems augančių problemų akivaizdoje.

Gauta
2001 09 09

Nuorodos ir paaiškinimai

- 1 J. Juzeliūnas, *Akordo sandaros klausimu*, Kaunas, 1972, p. 112.
- 2 A. Ambrazas, *Juozo Gruodžio gyvenimas ir kūryba*, Vilnius, 1981, p. 335.
- 3 *Literatūra ir menas*, 1973 03 24, Vilnius.
- 4 А. Юсфин, К вопросу о строении акорда, *Советская музыка*, 3, Москва, 1974.
- 5 G. Četkauskaitė, *Lietuvių liaudies dainų tipologija*, Vilnius, 1988, p. 80.
- 6 V. Bičiūnas, *Muzikinės akustikos pagrindai*, Vilnius, 1988, p. 15.
- 7 A. Schönbergo teoriją pirmą kartą paskelbė jo mokinys Erwinas Steinas 1924 m. Vienos žurnale „Der Anbruch“. Žymiausios teorinės komponavimo sistemos išdėstytos: P. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, I, II, Main, 1937–1939; O. Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris, 1944; E. Lendvai, *Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks, Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe*, Zusammen gestellt von B. Szabolcsi, Budapest, 1957.
- 8 Šį darbą kompozitorius apgynė kaip disertaciją. Jam suteiktas menotyros mokslų daktaro laipsnis (1973 m.), kuris 1989 m. prilygintas habilitaciniam.
- 9 Šių autorių koncepcijos išdėstytos knygose: Ю. Тюлин, *Учение о гармонии*, Москва, 1966; R. Réti, *Tonality, Atonality, Pantonality*, London, 1958. Cituojama pagal P. Рети, *Тональность в современной музыке*, Ленинград, 1968.
- 10 Ю. Н. Тюлин, ten pat, 52–54.
- 11 Ten pat, p. 5–9.
- 12 1952 m. J. Juzeliūnas baigė aspirantūrą Leningrado konservatorijoje. Tuo metu J. Tiulinas, kaip teoretikas, buvo pačiame šlovės zenite. Ši aplinkybė pati savaime nėra joks įrodymas apie J. Tiulino idėjų poveikį J. Juzeliūno teorijai. Visgi ši biografinė detalė, manytume, turi racionalų motyvą.
- 13 P. Petu, p. 95.
- 14 Ten pat, p. 12. Šis ir jam artimi R. Réti teiginiai yra perfrazuojami Jurijaus Cholopovo, o pastarąjį cituoja J. Juzeliūnas (žr. Juzeliūnas, ten pat, p. 61).

- ¹⁵ Ten pat, p. 18.
- ¹⁶ G. Četkauskaitė, ten pat, p. 80.
- ¹⁷ З. Славюнас, *Сутартунес*, Ленинград, 1971.
- ¹⁸ Muzikos pavyzdžiai pateikiami pagal J. Juzeliūno knygą „Akordo sandaros klausimu“, sutrumpintai pažymint ASK. Beje, kompozitoriaus iššifruotos šios instrumentinės sutartinės vertikalės, regis, yra tiek pat savitos kaip, tarkime, Georgo Friedericho Händelio diatoniškoje dermėje parašytos fugos sumarinės vertikalės (5 pvz.).
- ¹⁹ Plačiau žr.: R. Janeliauskas, Binarika kaip komponavimo bendrybė, *Lietuvos muzikologija*, t. 2, Vilnius, 2001.
- ²⁰ T. Brazys, *Apie tautines lietuvių dainų gaidas (melodijas)*, Tilžė, 1920.
- ²¹ Cituodamas sovietinio muzikos istoriko Romano Gruberio teiginius, kompozitorius piešia nuožmaus „katalikų bažnyčios priešiško liaudiško kilmės“ mažorinei melodikai vaizdą (J. Juzeliūnas, ten pat, p. 23–25). Prisiminkime, kad ir grigališkasis choralas ne ką mažiau nukentėjo. Įvairių karų ir socialinių sukrėtimų laikotarpiais yra sunaikinta didžioji dalis grigališkojo choralo giedojimo atmainų.
- ²² Šioje apžvalgoje kompozitorius nėra pakankamai korektiškas kai kurių nuomonių atžvilgiu, ypač C. Stumpfo (gana įtikinantys psichologiniai konsonanso ir disonanso tyrimai), H. Riemanno (untertonai yra girdimi tam tikromis sąlygomis), J. Tiulino (realiai girdimos pirmosios šešios harmonikos sustiprina mažorinio akordo struktūrą). Be to, kompozitorius nesupažindina su naujesnėmis konsonavimo-disonavimo teorijomis (J. Handschino (1948), H. Husmanno (1968) ir kt.).
- ²³ V. Bičiūnas, ten pat, p. 151.
- ²⁴ Ten pat, p. 150–151.
- ²⁵ Apžvelgdamas harmonijos sistemas, kompozitorius, atrodo, nepasinaudojo pirminiais šaltiniais. Nesunku pastebėti, kad teiginiai apie P. Hindemithą yra pateikiami analogiška tvarka, kaip jie išdėstomi J. Cholopovo straipsnyje (žr.: Ю. Холопов, О трёх зарубежных системах гармонии, *Музыка и современность*, вып. 4, 1966, c. 217–255). Tas pats pasakytina ir apie O. Messiaeno sistemą (žr. p. 255–282).
- ²⁶ Įdomu pažymėti, kad J. Juzeliūnui artimiausias kompozitorius E. Balsys brandžiausius savo kūrinius parašė, melodiką bei temas grįsdamas dodekafoninėmis serijomis. Toks ryškus E. Balsio kūrinys kaip „Dramatinės freskos“ ypač imponuoja temų ir melodijų išraiškumu. Be to, nuolat per visą kūrinį juntamos tautinės intonacijos. Asociatyviai apčiuopiamas ir tonalumas (trigarsiai, vedamieji tonai, dominantiškumas).
- ²⁷ Sunku būtų motyvuoti kompozitoriaus neigiamą požiūrį į dodekafoniją vien tik tai sovietinės ideologijos poveikiu. Septintajame dešimtmetyje dodekafonijos metodą išbandė nemažai lietuvių kompozitorių: Vytautas Barkauskas, Vytautas Montvila, Feliksas Bajoras; Rusijoje – Edisonas Denisovas, Sofija Gubaidulina. Be to, nuo 1960 m. Jurijaus Cholopovo iniciatyva serijinės harmonijos temos buvo dėstomos Maskvos konservatorijoje, netgi ginami diplominiai darbai (Julija Jevdokimova, 1966), buvo ir publikacijų – Reino Lauolo, E. Denisovo, Valentinos Cholopovos; ypač pažymėtina J. Cholopovo knyga „Современные черты гармонии Прокофьева“ (1967). Beje, jos oponentu (teigiamu!) buvo J. Juzeliūnas. Kompozitorius toleravo dodekafonijos metodą ir tarp savo mokinių.
- ²⁸ А. Веберн, *Лекции о музыке. Письма*, Москва, 1975, с. 81.
- ²⁹ А. Милка, *Теоретические основы функциональности в музыке*, Ленинград, 1982.
- ³⁰ Kompozitorius savo knygos nuorodoje pažymi vieną iš J. M. Hauerio teorinių veikalų (žr. J. Juzeliūnas, ten pat, p. 11). Tad logiška manyti, kad autorius buvo susipažinęs su tropų sistema.
- ³¹ Kaip žinia, J. M. Haueris ir A. Schönbergas pirmieji pateikė labiau išplėtotas 12 tonų metodo versijas. Naująją 12 tonų tvarką atrado daugelis kompozitorių: Antanas Webernas, Ch. Ives'as, Nikolajus Roslavecas, Fritzas Heinrichas Kleinas. Ypač anksti serijiskumą apčiuopė M. K. Čiurlionis.
- ³² Skirtingai nuo J. M. Hauerio, J. Juzeliūno modusams nėra būdingi tritonai tonų atitikmenys tarp heksachordų, be to, tonai lastelės viduryje gali būti kartojami.
- ³⁴ J. Antanavičius, Lietuviškosios harmonijos beieškant, *Literatūra ir menas*, 1973 03 24, Vilnius.
- ³⁵ B. Schäffer, *Wstęp do kompozycji*, Krakow, 1976, s. 32.
- ³⁶ Ten pat, p. 67.
- ³⁷ Ten pat, p. 69.
- ³⁸ Plačiau apie tai žr.: A. Kučinskas, Komponavimo principai jaunųjų šiuolaikinių kompozitorių kūryboje, *Tiltai*, V, Klaipėda, 2001.
- ³⁹ R. Janeliauskas, ten pat.
- ⁴⁰ Ten pat.
- ⁴¹ Tiesa, A. Ambrazas yra atkreipęs dėmesį, kad „J. Gruodžio kūryboje liaudies melodijoms būdinga intonacinė struktūra turėdavo įtakos ir akordų sandarai, formuojant kvartinius-kvintinius, sekundinius bei kitokius netercinės struktūros sąskambius“ (plačiau žr.: A. Ambrazas, ten pat, p. 239).
- ⁴² Kompozitorius senovinėje lietuvių monodijoje atranda savitą akordiką ir jai pritaiko mažoro-minoro sistemoje išpuoselėtus funkcionalumo dėsniumus (dominantškumą, trauką, kontrastą). Šiuos kompozitoriaus siekius savaip interpretavo A. Jusfinas: „melodika pagimdo atitinkamą akordiką; priklausomai nuo situacijos akordika skamba labiau ar mažiau intensyviai; o iš čia – dinaminis kūrinio profilis, vaizdingumo charakteris“ (A. Юсфин, ten pat, p. 99). Vadinasi, kompozitoriaus kūrinių dinamizmas organiškai išplaukia iš senovinės monodijos prielaidų. J. Juzeliūno teiginys apie lietuvių liaudies melodikoje slypinčią dramaturgiją, laiduojančią melodikos išbaigtumą (p. 39), matyt, ir paskatino A. Jusfiną padaryti šias abejotinas išvadas. Dinamizmo, dramaturgijos sąvokas, regis, reikėtų labiau diferencijuoti skirtingų objektų (liaudies kūryba, profesionalus muzikos kūrinys) atžvilgiu. Be to, kompozitoriaus kuriama dinamika gali būti įvairialypė – ostinatinė, sonatinė. Pagaliau senovės monodija vargu ar gali kaip nors sietis su mažoro-minoro dinamika, „dramaturginiu išbaigtumu“ ir pan.

Rimantas Janeliauskas

**NATIONAL PREREQUISITE OF LITHUANIAN
PROFESSIONAL MUSIC IN JULIUS JUZELIŪNAS'
THEORETICAL SYSTEM OF COMPOSING**

S u m m a r y

The article deals with the analysis of Julius Juzeliūnas' theoretical system of composing in respect of contemporary theory and practice. The nucleus of the system under the analysis is an original theory of a national harmony. The composer perceived the expression of a national character as the adaptation of ethnostructures to more contemporary principles of composing.

Differently from his forerunners (M. K. Čiurlionis, J. Gruodis), the composer made an attempt to motivate the chords of verticals through the ethnomelodic intonations referred to as the structures of key tones. He believed that the structures of key tones make it possible to transform a horizontal of the modal melodics into an adequate harmonic vertical. Anyway, the dual model of the sutartinės (polyphonic songs) noticed by the composer seems to negate this possibility, because the melodics of sutartinė's voices based on thirds contradicts complementarily a second-based relationship of the verticals of the voices. It is common knowledge that the majority of Lithuanian oldest monodies are genetically associated with

the sutartinės. Thus, here arises a doubt concerning chord-based prerequisites of modal melodics.

Having reformed the chordics, irrespective of the discrepancies between the perception of melodic and harmonic intervals, he partially makes use of the functioning practice of the major-minor chordics. The composer's functional system of harmonics is particularly marked by the expression of intervals, which compensates the high-pitched key functioning of elements. By way of limiting the functional alteration of elements through the exhaustion of 12 tones in the portions of separate intonational cells, he comes close to J. M. Hauer's idea of dodecaphonic trope. The latter circumstance seems to have determined the sounding of the composer's more contemporary works. An analysis shows that the national character of the composer's works was greatly conditioned by his individual "psychological national complex". On the other hand, his theoretical conception of harmony must have influenced it to a slight degree. Thus, J. Juzeliūnas' theoretical system of composing, which invested in his time the renovation of Lithuanian professional music and partially theory with many creative impulses, today retains its proper topicality mainly in respect of its basic principle of the national character of music and much slighter with regard to its specific theoretical and practical form of expression.