
Kultūros atminties revizijos XX a. pabaigos lietuvių muzikoje

Rūta Goštautienė

*Lietuvos muzikos akademija,
Gedimino pr. 42,
LT-2001 Vilnius*

XX a. 10-ojo dešimtmečio lietuvių muzika stulbina dedikacijų gausa. Dažniausiai tai paskyrimai muzikiniams pirmtakams, istorinės atminties vietoms. Muzikinių „antkapių“ (*tombeau*) tradicija muzikos istorijoje egzistuoja nuo XVII amžiaus. Tokiuose kūriniuose paprastai buvo imituojama ar perkuriama ir praeities autorių kūryba. Šiuolaikinei muzikai būdingą dedikacijų ir reminiscencijų gausą straipsnio autorė sieja su atminties svarba šiuolaikinėje kultūroje. Akcentuojamas performatyvus tiek individualios, tiek kolektyvinės (socialinės ar kultūrinės) atminties pobūdis.

Raktažodžiai: dedikacija, *topos*, denotacijos ir konotacijos muzikoje, intertekstualumas, tapatybė, kultūros atmintis

In memoriam, reminiscencija, epitafija, centones, kenotafas, ziqquratu, I like – XX a. pabaigos lietuvių muzika stulbina *hommage* ir *tombeau*¹ įvairove. Muzikiniai paskyrimai tradiciškai siejami su inspiracijomis, kurių gausa lyg ir kompensuoja bendros šiuolaikinės muzikos raidos krypties nebuvimą po „istorijos pabaigos“. Atkurtos Nepriklausomybės metais lietuvių muzikos situacija šia prasme nesiskiria nuo kitų kraštų naujosios muzikos raidos: po naujojo dvasingumo, naujojo kompleksiskumo, pasaulio muzikos lyg ir nebėra tokių muzikos reiškinių, kuriuos būtų galima įženklinti kaip tendenciją ar judėjimą nepriklausomai nuo to, ar būtų ieškoma atsinaujinimo, ar sugrįžimų. Nauji kūriniai dažniausiai lokalizuojami individualios kūrybos biografijos rėmuose, todėl nacionalinė ar net visa vakarietiška akademinės muzikos tradicija šiandien labiau primena žemėlapių su chaotiškai pažymėtomis teritorijomis, kur dar vyksta aktuali kūryba, individualių eschatologijų paieškos. Toks šiuolaikinės muzikos situacijos vaizdinys, neabejotinai persmelkiantis dabarties muzikos recepciją ir pačią kūrybą, atrodo esąs XX a. vyravusios muzikos istorijos sampratos redukcija. Neabejotinas praeito amžiaus mąstymo apie muziką fetišas yra imanentiškos, laipsniškos, vienkryptės, teleologinės evoliucijos (su laikinomis devoliucijomis) įvaizdis, pagrįstas nuostata, kad muzikos raidos logiką lemia technologinės plėtotės motoras, o pačios muzikos technologijos (muzikos kalbos ir stiliai) yra ankstyvesnės nei jų estetiškos bei kultūrinės naudojimas². XX a. pabaigoje tokio istorinės raidos motoro ieškoma individualioje kūrybinėje biografijoje, kuri pirmiausia suvo-

kiama kaip kompozitoriaus paveldėtų, išpuoselėtų ir nuolat perkuriamų technologinių resursų evoliucija, turinti savo imanentišką logiką. Praeitame amžiuje vyravusios muzikos ideologijos pastebimai išblėso, o nauji jos istorijos pasakojimo būdai dar nėra atrasti ir legitimuoti – gal dėl šios priežasties muzikologinėje tradicijoje nunyko XX a. stilistinę raidą apibendrinančios studijos. Vis dėlto muzikinės paskirų kūrėjų biografijos ir toliau pasakojamos kaip nuolatinio tobulėjimo istorijos, kurias neretai vainikuoja kūrybos kelio atradimų sintezė. Šiuolaikinės muzikos ideologo Theodoro W. Adorno kankinystė bandant įminti vėlyvojo stiliaus sindromą, vėlyvosios kūrybos eklektiškumą ir silpnumą neatrado jokio atsako muzikologijos tradicijoje ir muzikos kritikoje. Nors sekdami Th. W. Adorno vėlyvosios kūrybos bruožų galėtume aptikti visoje dabarties muzikos kultūroje, muzikologai fragmentišką dabartį linkę įsivaizduoti labiau optimistiškai – pavyzdžiui, kaip naująjį Renesansą, t. y. muzikos kalbų ir stilių įvairovę, kuri natūraliai suformuos naują bendresnę muzikos raidos tendenciją.

Tokiame šiuolaikinės muzikos recepcijos kontekste inspiracijos paprastai priskiriamos subjektyviai kūrėjo vaizduotės sferai. XX a. išgalėjusi formalistinė muzikologijos tradicija skatina pakankamai rezervuotai vertinti modernias programiškumo apraiškas. Jos nėra ignoruojamos, tačiau dažniausiai analizuojamos kaip dekoratyvus priedas, išoriškas vidinei struktūrinei kūrinio vienovei. Vis dėlto muzikos recepcijos tyrinėjimai pateikia nemažai argumentų teiginiui, kad net subjektyviausi, su muzika siejami vaizdiniai pa-

klūsta bendresnei kultūros logikai. Nors recepcijos studijos yra orientuotos į muzikos kūrinų veikmės istoriją (*Wirkungsgeschichte*, anot Hanso-Georgo Gadamerio, arba *Nachleben*, pasak Walterio Benjamino), o ne į jų genezę, būtent tokio pobūdžio muzikos tyrinėjimai atveria reikšmių kontekstus verbalizuojančių *topoi*³ svarbą, kintantį (tačiau ne deterministini) jų ryšį su pačiais kūriniais. Tiek atskirų kompozitorių kūrybos recepcijos studijose, tiek bendresnio pobūdžio muzikos recepcijai skirtuose darbuose nuolat pabrėžiama, kad muzikos kūrinio, reiškinių, įvykio reikšmė nėra fiksuota: ji neatsiveria tuomet, kai jis įvyko, dėl tos priežasties, kuo jis yra ar ką jis lėmė. Ši reikšmė keičiasi kartu su istorijos eiga ir tais klausimais, kurie yra iškelti. Reikšmių kontekstus nuolat perkuria hierarchinei, o ne sinchroninei istorijos logikai paklūstančios praeities ir dabarties artikuliacijos. Todėl būtina analizuoti ne vien, sakykime, muzikos objekto struktūrą, bet ir šios struktūros reikšmę siejant ją su normų ir modelių, stilistinių ir semiotinių kodų, lūkesčių ir reakcijų, estetinių idealų, pranešimų ir recepcijų aplinkybėmis bei pastarųjų istorine kaita⁴.

Galima sakyti, kad recepcijos tyrimai problematizuoja teksto ir konteksto santykius ir muzikologijoje išsialėjusią šių kategorijų dichotomiją. Ir į tekstą orientuota muzikos teorija, ir į kontekstą nukreipta muzikos istorija neišvengia redukcinių modelių, kuriuos taikant deformuojami dinamiški teksto ir konteksto santykiai. Jei muzikos tyrinėtojas įsivaizduojamas kaip tradicijos kritikas, rekonstruojantis ir dekonstruojantis įteisintų muzikos kanonų ryšius, tokią pat funkciją galėtų atlikti ir muzikos kūrinys, atkuriantis ir perkuriantis ne vien technologinę tradiciją, bet ir kultūrinius vaizdinius, reikšmių kontekstus tematizuojančius *topoi*. Muzikos semiotikas Raymondas Monelle'is teigia, kad tokia kultūrinių *topoi* dekonstrukcija ir yra muzikos signifikacijos pamatas, dar daugiau – pati muzikos prigimtis yra dekonstruktyvi⁵. Muzikologo supratimu, tariamas muzikos abstraktumas, tradiciškai siejamas su neverbaliniu, nerefereciniu muzikos kalbos pobūdžiu, yra dirbtinė problema. R. Monelle'is siūlo atsisakyti bevaisių pastangų aptikti muzikos kalbos denotacijas ir jų neradus postuluoti muzikos signifikacijos negalimybę. Muzika išties neturi referencinio ryšio su pasauliu, įprasto verbalinei kalbai, tačiau, kaip ir literatūra, ji nukreipia į kultūrinės tradicijas bei muzikos praktikas, į *repertuarą*⁶.

R. Monelle'io siūlomas muzikos reikšmių tyrinėjimo būdas leidžia kitaip pažvelgti į muzikos inspiracijas. Subjektyvios asociacijos ir dedikacijos teisėtai gali būti priskirtos turtingai muzikos konotacijų sferai. Muzikologės Georginos Born nuomone, muzikos signifikacijos specifiškumą lemia ne jos tradiciškai pabrėžiamas neverbalinis, nereferecinis po-

būdis, bet atvirkščiai – jos hiperkonotatyvi prigimtis, gausios kognityvinės, kultūrinės bei emocinės asociacijos, jos intertekstualumas ir multitekstualumas⁷. Būtent tai suteikia galimybę analizuoti muziką kaip kultūrą, kaip sudėtinį multitekstinį objektą istorijoje. „Muzika egzistuoja ir kuria reikšmes daugybe raiškos būdų tuo pat metu: kaip muzikos skambesys – ir tai matyti notacijoje, technologinių ir vizualinių formų pagalba, per atlikimo praktikas ir jo socialumą, per socialines institucijas ir socioekonominės struktūras, skirtingų rūšių kalbomis (poetiniai ir dramatiniai pasakojimai, teorinės ir kritinės egzegezės bei kiti diskursai), taip pat per konceptulias ir žinojimo sistemas“⁸.

Kita vertus, kaip pastebi G. Born, muzikai būdingas intertekstualumas, arba muzikinės *kitos* muzikos figūracijos, paradoksaliu būdu paneigia jos, kaip iš esmės nereprezentatyvaus reiškinių, statusą. Muzikines parafrazes, skolinius, aliuozijas, simuliacijas, pastišus, parodijas, priešpriešas ir montažą muzikologė vadina muzikinės vaizduotės technikomis, kurios yra ypač svarbios apibrėžiant ir perkuriant individualias bei kolektyvines tapatybes. Ji ragina atsisakyti vėraujančio požiūrio, kad muzikos pagalba atvaizduojamos atsiradusios ar kintančios tapatybės. Tokia nuostata yra paremta marksistinės arba durkheimiškos tradicijos modeliais, kurie sugražina muziką į deterministinius teksto ir konteksto redukcijų gniaužtus – muzika įsivaizduojama kaip vien reflektuojanti sociokultūrinės struktūras ir santykius. Vietoj to siūloma sureikšminti formatyvų muzikos vaidmenį, atsigręžti į muzikos galias konstruojant, rekonstruojant, reprodukuojant ir perkuriant sociokultūrinės tapatybes. Kaip ir daugelis naujosios muzikologijos, kuri užgimė 9-ajame XX a. dešimtmetyje kaip senosios formalistinės muzikologijos paradigmos įveika, atstovų, G. Born pabrėžia būtinybę peržiūrėti ankstesnes autorystės, subjektyvumo, tapatybės muzikoje sampratas pasinaudojant poststruktūralizmo ir psichoanalizės įžvalgomis: „Vietoj to, kad įsivaizduotume individualius subjektyvumus kaip visiškai skaidrius, savaiminius ir vientisus, priešingai tariamoms kolektyvinės patirties „vienovėms“, mes turime plėtoti sampratas apie daugiopas muzikines identifikacijas arba subjekto pozicijas, kurias individai renkasi kaip gamintojai ir vartotojai“⁹.

Tokia subjektyvumo samprata perkeičia ir individualių kompozitoriaus intencijų prasmę. Neabejotina, kad specifinės inspiracijos, apie kurias kalbame, – *hommage* ir *tombeau*, arba, kitaip tariant, dedikacijos ir muzikiniai monumentai, gali būti laikomos išviešinta identifikacijos priemone. Dedikacijų ir reminiscencijų gausa XX a. pabaigos lietuvių muzikoje skatina pasvarstyti, kokie ankstesnių muzikos praktikų ir tradicijų *topoi* yra dekonstruojami jas pasitelkiant.

Dedikacijas, reminiscencijas, epitafijas paprastai įsivaizduojame kaip atminties gestus, nukreipiančius į praeitį. Jas tradiciškai siejame su romantizmu, kuris atgaivino ir kartu problematizavo santykį su praeitimi. Istorizuojanti vaizduotė ir atminties aktualizavimas tapo svarbiais tuometinių meninių praktikų instrumentais – romantikai kartais net vadinami atminties revoliucionieriais¹⁰. Nors romantizmo menė šios kategorijos tarnavo pirmiausia individualios tapatybės formavimui, subjektyvumo sklaidai, istoriniai vaizdiniai ir atminties ženklai tuo pat metu įgavo visai naują prasmę bei vietą viešajame gyvenime. Istorijos kultas XIX a. suformavo tokias viešas kolektyvines kultūros atminties fiksavimo ir įženklinimo institucijas kaip muziejus, monumentas, archyvas, biblioteka. Istoriniai pasakojimai ir viešos atminties vietos neabejotinai turėjo išskirtinę reikšmę nacionalinės tapatybės suformavimui bei įtvirtinimui modernybės laikais.

Tačiau atsigręžimas į praeitį romantinėse meno praktikose turi ir kitą aspektą: tai pačios meno praeities garbinimo pradžia. Perfrazuojant literatūros tyrinėtoją Haroldą Bloomą, galima būtų sakyti, kad būtent XIX a. senieji meno meistrai pradedami įsivaizduoti kaip titanai, kurių didybė slegia, o įtaka paralyžiuoja¹¹. Muzikinėje kūryboje tokių konfliktiška pirmtako ir pasekėjo susidūrimą iliustruoja Ludwigo van Beethoveno ir Franzo Schuberto ryšys. Būtent F. Schubertas yra laikomas pirmuoju atmintį sureikšminusiu kompozitoriumi, reminiscencinės muzikos pradininku, kurio kūrybą persmelkia didžiojo klasicizmo titano herojizavimas ir tuo pat metu jo įveika. F. Schuberto kūryba neretai analizuojama kaip L. van Beethoveno muzikos parafrazė ir kartu transformacija, išsivadavimas iš „tėvo“ šešėlio¹².

Įdomu pastebėti, kad pats muzikinis *in memoriam* žanras – *tombeau* atsirado dar XVII a. dažniausiai kaip mirusio mokytojo ar meistro pašlovinimas (nors dedikacija galėjo būti skirta ir patronui ar giminaičiui)¹³. Prancūzų kompozitoriai perėmė *tombeau* žanrą iš baroko literatūros. Etimologinę kūrinių pavadinimo kilmę (kapas, antkapis) savaip stilizavo šiam žanrui būdingas reikalavimas atkartoti mokytojo stilių.

XX a. istorija, atmintis, meniniai pirmtakai išlieka populiariausiais muzikinių *in memoriam* kūrinių motyvais, tačiau keičiasi šių kategorijų viešų ir privačių artikuliacijų būdai, kultūriniai įprasminimo kontekstai, neišvengiamai veikiantys ir muzikines praeities figūracijas. Pačioje amžiaus pradžioje romantikams būdingą praeities atradimo džiaugsmą išstumia stiprėjančios jos praradimo patirtys. Užmarštis tampa atminties antrininke, o herojiškas XIX a. istorijos vizijas vis labiau temdo trauminių naujausių istorijos įvykių šešėlis. Įteisintų istorinių modernybės pasakojimų kritika komplikuoja kolektyvinius atmin-

ties vaizdinius, nauji pasakojimai vis dažniau tampa nutylėtų istorijų, užmarštin nugrimzdusios praeities apologija. Vis dėlto kultūros tyrinėtojai pastebi, kad memorializacija, netgi tam tikra atminties manija yra būdingas dabarties kultūros bruožas, nors keičiasi pati atminties samprata, su ja siejami objektai ir vietos, jų fiksavimo būdai¹⁴. Pavyzdžiu galėtų būti prancūzų istorikų išleistas veikalas, kuriame aprašytos Prancūzijai svarbios atminties vietos: šiame sąvade tilpo ne tik tradiciniai nacionalinės istorijos simboliai, bet ir kultūros atmintį reprezentuojantys vaizdiniai, tokie kaip garsusis Prousto aprašytas pyragaitis *petite madeleine*¹⁵. Nemažiau svarbus dalykas yra naujosiose kultūros studijose išplėtotą kultūrinės, socialinės ir individualios atminties skyra bei atminties performatyvaus pobūdžio samprata. Taip apibrėžiama atmintis nėra praeities liekana, dokumentas, reliktas, bet nuolatinio veikimo, susiejančio dabartį su praeitimi, kuri kaskart naujai apibrėžiama ir perkeičiama, rezultatas. Kaip pastebi literatūros tyrinėtojas Mieke Bal, tai paverčia atmintį labiau prasimanymu nei išpaudu¹⁶.

* * *

XX a. pabaigos lietuvių kompozitorių kūriniai dažniausiai dedikuojami muzikos klasikams (Bachui, Schubertui, Chopinui, Mozartui ir kitiems) arba nacionalinės atminties vietoms (Broniaus Kutavičiaus „Epitafija praeinančiam laikui“ ir Onutės Narbutaitės „Centones meae urbi“ yra skirti Vilniui). Gero kai rečiau muzikiniai kūriniai *in memoriam* skiriami šiuolaikinės muzikos kūrėjams, dabarties asmenybėms, politiniams įvykiams (Osvaldo Balakausko „Requiem in memoriam Stasys Lozoraitis“, „Solža-Gala“, „Meridionale. Hommage a Witold Lutoslawski“, Algirdo Martinaičio „Gija“) ar fiktyvioms atminties vietoms (Šarūno Nako „Kenotafas“ ir „Ziqquratu“ iš ciklo „Falsifikuotos ir hipotetinės kronikos“). Nacionalinėje muzikos tradicijoje tokių paskyrimų nuspelnė tik Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (Eduardo Balsio ir Juliaus Juzeliūno atminčiai skirtus kolektyvinius mokinių kūrinius turbūt turėtume vertinti veikiau kaip simbolinę akciją).

Pirmąją dedikacijų grupę veikliausiai puoselėja Vidmantas Bartulis, nuorodų į muzikos klasikų muziką, svetimos muzikos rekompozicijų gausu tos pačios kartos kompozitorių Algirdo Martinaičio, Onutės Narbutaitės, Mindaugo Urbaičio kūriniuose. Kūrybos kelio pradžioje šiems autoriams prigijo neoromantikų vardas, kurio šiandien jie atkakliai vengia. Tokią etiketę labiau inspiravo aliuzijos į romantikų muziką nei romantinis praeities meistrų garbinimo kultas ar Haroldo Bloomo įsivaizduojama „įtakų baimė“, kurios nėra būdingos jų santykiui su praeities muzika. V. Bartulio kūryboje pirmiausia patraukia dėmesį pati muzikinių „pirmtakų“ atranka: tai ne mokytojai ar netolimos praeities kūrėjai, bet įteisinti

muzikinio kanono atstovai. Prancūzų kompozitorius François-Bernard Mâche'as tokias neoromantikų kartos aspiracijas vadina tėvų atsižadėjimu ir senelių sugražinimu¹⁷. Ankstyvojoje V. Bartulio ir jo kolegų muzikoje tai buvo ir tuometinių vyraujančių muzikos ideologijų atsižadėjimas. Dešimtojo dešimtmečio kompozitoriaus muzikinių dedikacijų „I like...“ serija¹⁸ – visai kitokia muzika. Tai tipiški pastišai, tariamai „suvenyrinės“ svetimų muzikų imitacijos, liudijančios, perfrazuojant Fredericą Jamesoną, postmodernistinę individualaus stiliaus, autentiško kalbėjimo negalimybę¹⁹. Jei sutiktume su F. Jamesono pateikta postmodernių pastišų interpretacija, dabartinę V. Bartulio kūrybą galima numanyti esant ankstesnių kompozitoriaus identifikacijų peržiūrėjimu. Pakito ne autoriaus nostalgiskas santykis su praeitimi, pamėgtais kompozitoriais – tiesiog pasidarė nebeįmanoma tapatintis su individualaus „balso“ paieškomis. Čia vertėtų prisiminti dar vieną H. Bloomo išvalgą: literatūros kritiko nuomone, būtent romantizmo laikais originalumas tampa problema, tačiau nuo to laiko jis įmanomas tik kaip tradicijos revizija. V. Bartulio atveju tai yra ir savotiška individualaus kūrybos kelio revizija, tačiau toks santykis su savąja menine praeitimi ir ankstyvesnėmis kultūrinėmis identifikacijomis yra simptomiškas ne vien šio lietuvių kompozitoriaus kūrybai. Tokiais pat revizionistiniais gestais galima būtų pavadinti ir O. Balakausko deklaruojamą muzikinio avangardo projekto kritiką, Felikso Bajoro tautinio modernizmo transformacijas, Mindaugo Urbaičio posūkį iš postminimalizmo į rekompoziciją.

Revizionistinė galima laikyti ir antrajai dedikacijų grupei atstovaujančią B. Kutavičiaus simfoniją-oratoriją „Epitafija praeinančiam laikui“. Šiame kūrinyje po ilgesnės pertraukos kompozitorius atsigrėžė į Lietuvos istoriją, kurios vaizdiniai ir fragmentai keletus dešimtmečius buvo svarbi jo muzikos inspiracijų sfera. Nors B. Kutavičiaus muzikos aureolę suformavo vadinamasis pagonišku oratorijų ciklas, tvirtai susijęs kompozitoriaus kūrinius su ikirikščioniškos Lietuvos kultūros įvaizdžiais, ankstyvesniais dešimtmečiais nemažiau sviri jo kūryboje buvo kultūros atminties tema. Kompozitorius mėgo „animuoti“ užmarštyje nugrimzdusius praeities fragmentus, kurie nebuvo susiję nei su romantizuotais herojiškais krašto istorijos vaizdiniais, nei su ideologizuotais sovietiniais istoriniais pasakojimais. Šia prasme „Epitafija“ kontrastuoja su ankstesnės kūrybos tradicija, nes jos pagrindu tampa herojiška nacionalinė istorija (gali būti, kad tokį pasirinkimą iš dalies lėmė eksportinis kūrinių pobūdis – jis buvo parašytas užsienio festivalio užsakymu). Nemažiau simptomiška yra tai, kad naujajame kūrinyje kompozitorius panaudojo savo ankstyvosios pirmosios simfonijos muzikinę medžiagą. Paskutiniajame XX a. dešimtmetyje B. Kutavi-

čius pritaiko savo iš esmės kamerinei muzikai būdingą mąstymą monumentalesniems kūriniams. Toks virsmas gali atrodyti paradoksalus, tačiau savaip jis yra gana logiškas priklausomybės laikų istorijos projekto apvertimas: moderniais laikais šaknų, ištakų paieška ir geismas visuomet yra monumentalumo paieška ir geismas (Denis Hollier)²⁰.

Abiem aptartais atvejais susiduriame su dviem skirtingomis intertekstualumo apraiškomis: V. Bartulio muzikoje tai praeities muzikos pastišai, B. Kutavičiaus kūryboje – autocitatos, individualus stiliaus perkūrimas. Skirtingu būdu abu autoriai revizuoja savo ankstesnes muzikines ir nemuzikines identifikacijas. Tokios skaidymo ir atmetimo strategijos yra būdingos tiek muzikinės vaizduotės procesams, tiek individualių bei kolektyvinių tapatybių (de)(re)konstravimui. Labiausiai turėtų stulbinti ne ankstesnių tapatybių perkūrimas, kurį galima įsivaizduoti kaip natūralų bet kokios kūrybos aspektą (ypač atsižvelgiant į performatyvų tapatybių pobūdį), bet intertekstualumo kategorijos taikymas V. Bartulio ir B. Kutavičiaus kūrybai, kuri priklausomybės metais buvo siejama su autentiškumo paieškomis, individualaus stiliaus atradimais. Filosofas Slavojus Žižekas svietimos ir net savos muzikos skolinimasi vadina trūkumo struktūravimu, nuolatinio troškulio, kuris yra esmingas moderniam subjektyvumui, pėdsaku²¹. XX a. pabaigoje tiek muzikinių, tiek nemuzikinių nuorodų į skirtingų amžių ir kultūrų praktikas bei tradicijas gausa yra akivaizdi ne vien muzikiniuose paskyrimuose ir monumentuose. Kol kas ji nėra aptikta ir įteisinta kaip kultūrinei tradicijai svarbus *topos*.

Gauta 2002 03 06

Nuorodos

- ¹ *Tombeau* (prancūzų k.) – antkapis, šeimos rūsys, amžino poilsio vieta.
- ² G. Born, *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Univ. of California Press, 1995, p. 15.
- ³ *Topos* sąvoką muzikologijoje įteisino Carlas Dahlhausas. *Topoi* jis vadina su muzikos kūriniams recepcijos procesuose siejamas kategorijas, kriterijus ir mąstymo formas. Žr.: C. Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1977, p. 159.
- ⁴ L. Treitler, *Music and the Historical Imagination*, Harvard Univ. Press, 1989, p. 48.
- ⁵ R. Monelle, *The Sense of Music. Semiotic Essays*, Princeton Univ. Press, 2000, p. 198.
- ⁶ Ten pat, p. 12–13.
- ⁷ G. Born, Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music, G. Born, D. Hesmondhalgh, ed., *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Univ. of California Press, 2000, p. 32, 37–38.
- ⁸ Ten pat, p. 37.
- ⁹ Ten pat, p. 33.

- ¹⁰ J. M. Gingerich, Rememberance and Consciousness in Schubert's C-Major String Quintet, D. 956, *The Musical Quarterly*, Winter 2000, vol. 84(4), p. 600.
- ¹¹ Žr. H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford Univ. Press, 1973.
- ¹² Ch. Fisk, Schubert Recollects Himself: The Piano Sonata in C Minor, D. 958, *The Musical Quarterly*, ... p. 653.
- ¹³ C. Abbate, Outside Ravel's Tomb, *Journal of the American Musicological Society*, Fall 1999, vol. 52(3), p. 469.
- ¹⁴ A. Huyssen, Monumental Seduction, M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer, ed., *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Hanover, London: Dartmouth College, 1999, p. 191.
- ¹⁵ Žr. P. Nora, *Les lieux de memoire*, 7 vls., Gallimard, 1984–1993.
- ¹⁶ M. Bal, Introduction, M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer, ed., *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Hanover, London: Dartmouth College, 1999, p. vii.
- ¹⁷ F. B. Mäche, Method and System, E. Tarasti, ed., *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1995, p. 5.
- ¹⁸ "I like F. Schubert", "I like F. Chopin", "I like J. S. Bach", "I like A. Dvorak", "I like A. Vivaldi".
- ¹⁹ F. Jameson, Postmodernizmas ir vartotojiška visuomenė, *Kultūros barai*, 2000, Nr. 6, p. 10–11.
- ²⁰ A. Huyssen, Monumental Seduction, M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer, ed., *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Hanover, London: Dartmouth College, 1999, p. 200.
- ²¹ S. Žižek, Robert Schumann: The Romantic Anti-Humanist, S. Žižek, *The Plague of Fantasies*, London, New York: Verso, 1997, p. 205.

Rūta Goštautienė

REVISIONS OF CULTURAL MEMORIES IN LITHUANIAN MUSIC AT THE TURN OF THE 20th c.

S u m m a r y

At the turn of the 20th century Lithuanian music has been marked by numerous dedications. In a sense, such multiple musical *hommage* and *tombeaux* reflect a growing memorialisation of contemporary culture. This essay examines the processes of reshaping the past and indicates the importance of splitting and denial in the formative and performative activities related to individual and collective identities.