
Lietuvių šiuolaikinių kompozitorių komponavimo principų tipologijos bruožai

Antanas Kučinskas

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

Šiame straipsnyje analizuojami šiuolaikinių lietuvių kompozitorių komponavimo principai bei siūloma jų tipologizavimo sistema; tikslinama komponavimo principo kategorija, kuri apibrėžiama santykiu su jai giminingomis komponavimo metodu, komponavimo technika, komponavimo sistemos kategorijomis.

Raktažodžiai: komponavimo principas, komponavimo technika, serijinis, aleatorinis, puantilistinis, sonorinis, koliažinis, spektrinis principas

XX a. ypač sparčiai evoliucionuodama muzika vertė suabejoti šimtmečiais gyvavusių daugelio komponavimo principų pagrįstumu ir iš naujo peržiūrėti anksčiau visiškai natūraliomis atrodžiusias komponavimo taisykles. Kito tiek pati garsinė medžiaga, tiek muzikinė gramatika, kūrybos, stiliaus, formos koncepcijos, formavosi naujas harmonijos, tematizmo, faktūros ir kt. muzikos kalbos elementų supratimas. Tačiau naujo įsisavinimas nevyko viena pagrindine kryptimi: meninis procesas suskilo į keletą paralelių ar viena kitai prieštaraujančių srovių. Tokioje nevienalytėje šiuolaikinio muzikos meno situacijoje komponavimo principų tipologizavimas ir sisteminimas yra itin aktualus ir problemiškas klausimas.

Nors komponavimo principo sąvoka teorinėje literatūroje aptinkama neretai, ji vis dar nėra pakankamai iš esmės apibrėžta. Vartojant šį terminą visų pirma pabrėžiamas funkcinis-loginis kompozicijos aspektas, priešpriešinant jį struktūriniam-technologiniam, taip pat išryškinama jo (principo), kaip tam tikros funkcinės bendrybės, prasmė. Principas – tai „pagrindinis kokios nors sandaros veikimo dėsnis“ ar „pagrindinė kurios nors sistemos, požiūrio idėja“¹, „abstrahuotas nuo konkretikos esminis struktūros dėsnis, pasireiškiantis visuotinu ir būtinu struktūros elementų ir požymių sąryšiu“². Kompoziciniai principai – bendrieji muzikinės kompozicijos plėtojimo organizaciniai dėsningumai³.

Neretai komponavimo principo terminas vartojamas kalbant apie įvairiausias komponavimo elementus (harmoniją, polifoniją, tembrą, faktūrą ir pan.), aptinkamas greta tokių terminų, kaip komponavimo metodas, komponavimo technika, komponavimo sistema ir pan. Siekiant atriboti komponavimo principo kategoriją nuo kitų jai giminingų terminų, yra tikslinga išskirti bendrąjį ir konkretųjį

aspektą. Štai, pvz., kategorija **metodas**, viena vertus, gali būti traktuojama kaip tam tikras mąstymo, nuostatų atspindys, kita vertus – kaip konkrečių priemonių ir sąlygų visuma⁴. Atsižvelgiant į šią dvių lygų metodo sampratą apibrėžtinai ir komponavimo principo bei komponavimo technikos sąvokos. **Komponavimo principu** laikysime esminius kompozicijos (akustinės struktūros) formavimo (komponavimo) dėsningumus bei sąryšį (santykį), sąlygojančių konkrečius akustinės medžiagos artikuliacijos būdus, – **komponavimo techniką**.

Tačiau yra sunku vienareikšmiškai atskirti techniką nuo principo. Tai yra taip pat problemiška, kaip ir atskirti funkciją nuo struktūros, turinį nuo formos ir pan. Komponavimo principas ir komponavimo technika – glaudžiai tarpusavyje susijusios kategorijos, atsiskleidžiančios skirtingais garsinės struktūros pažinties pjūviais. Pirmuoju atveju iškeliant struktūrinių universalijų gelmes (pvz., determinuotumą, diferencialumą, vienalytiškumą ir pan.), antruoju – išryškinant išorinę skambesio pusę (konkrečius akustinio artikuliacijos būdus, taisykles, priemones). T. y. komponavimo principas yra pažinimas per komponavimo techniką, kaip ir pastaroji motyvuojama komponavimo principu. Šioje technikos ir principo diadoje technika visuomet yra hierarchiškai subordinuota su principu, kaip ir medžiaga (struktūra) visuomet pavaldi funkciniam pradui, forma turiniui ir pan. Principo dėka atveriamas prasminis-loginis visų įmanomų medžiaginių diferenciacijų laukas, o technika visų pirma pasireiškia kaip minėto sąryšio įdaiktinimas, įgarsinimas. Be to, komponavimo principo kategorija leidžia susisteminti kompozicines priemones ir apibūdinti pačią **komponavimo sistemą**, kuri yra tam tikra neišardoma principo ir technikos vienovė. Šių dviejų aspektų – atsietai (abstrahuotai) išreiškiamo

dėsningumo bei išoriškai apčiuopiamų priemonių visumos – nuolatinė sankirta laikytina metodologiniu analitiniu komponavimo principų tipologizavimo pagrindu.

Tipizuojant šiuolaikinius komponavimo reiškinius nuolat iškyla kriterijų problema. Nors daugelyje tyrinėjimų komponavimo principų tipologizavimo klausimai nėra specialiai išskiriami, jie dažniausiai paliečiami nagrinėjant komponavimo technikas, atskirų kompozitorių kūrybą ar bendresnes muzikinės kultūros problemas. Atskiri autoriai remiasi skirtingais kriterijais.

Antai Walteris Gieseleris sistemina remdamasis kompozicijos, kaip hierarchinės lygmenų sistemos, samprata: pagal muzikinės medžiagos, struktūros bei visumos (formas) organizavimą⁵. Muzikinės medžiagos organizavimo priemonės jis aptaria pagrindinių garso parametrų – aukščio, trukmės, dinamikos ir tembro – aspektu; struktūros organizavimo atžvilgiu išskiria serijinę, grupių, tembrų ir kt. technikas; formas – determinuotas ir nedeterminuotas (daugiaprasmes, variabilines) ir kt.

Ctrirado Kohouteko komponavimo technikų klasifikacija, viena vertus, grindžiama muzikos temiškumo-atemiškumo, kita vertus – kompozicinių-technologinių principų kriterijais⁶. Pastaruoju aspektu autorius išskiria išplėstinio tonalumo ir naujojo modalumo, atonaliją (serijinę), puantilistinę, techninę (elektroninę, konkrečiąją, magnetofonui), aleatorinę, tembrų ir ekstremistinę muziką.

Karlheinzas Stockhausenas šiuolaikinių kompozicijų klasifikacija paremta trimis kriterijais: 1) pagal garsinio organizavimo pobūdį, 2) pagal stabilumo laipsnį, 3) pagal visumos struktūrą⁷. Pirmuoju atveju išskiriamos puantilistinės, grupių ir statistinės kompozicijos, antruoju – determinuotos, variabilinės ir daugiaprasmės, trečiuoju atveju K. Stockhausenas skiria vystomąsias dramatinės, siuitinės, momentinės.

Tarp lietuvių autorių komponavimo principų problemomis pastaruoju metu ypač domisi Rimantas Janeliauskas⁸. Jis išskiria du alternatyvius komponavimo principų tipus – binarinį ir monarinį. Binarinis principas pasižymi skambesio lyčių priešingumu, monarinis – vientiso struktūrinio bei funkcinio skambesio prioritetu. Šiais dviem principų tipais R. Janeliauskas grindžia muzikos istoriją, binarinio principo raiškos epocha laikydamas archaiką, antiką, monarinės – viduramžius, Renesansą, naujuosius amžius ir dabarties muziką. Kiekviena šių epochų taip pat pasižymi savitais principais, pvz., archaika – binariniu kontinuumu, binarine trintimi, antika – binariniu išstūmimu, viduramžiai, Renesansas – monariniu variantiškumu, naujieji amžiai (iki XX a. I pusės) – monariniu sintezavimu, XX a. II pusė – monariniu papildymu.

Tokia tipologizavimo įvairovė verčia ieškoti esmingesnių kriterijų, išplaukiančių iš pačios komponavimo principo sampratos. Apibrėžus komponavimo principą kaip struktūrinę specifiką lemiantį esminį dėsningumą, tam tikrą funkcinę bendrybę, **siūloma tipologizuoti atsižvelgiant į santykio su skambesiu pobūdį** (terminu „skambesys“ šiame straipsnyje įvardijama visų kompozicijos struktūrinių lygmenų visuma). Žvelgdami į XX a. muzikos komponavimo įvairovę, pastebėsime, kad ryškiausi komponavimo principai pasižymi tarpusavio opozicija, priešingomis garsinės medžiagos bei darbo su ja sampratomis. Pačia bendriausia prasme skirtinos dvi pozicijos. Viena atveju skambesio samprata būtų grindžiama jo *sinkretiškumo*, *nedalumo prioritetu*, kai, pvz., garsas visų pirma suvokiamas ne tiek kaip fiksuoto aukščio, apibrėžtų, nekintamų parametrų tonas, o kaip tam tikra zona, laukas, nediferenciali, tiksliai neapibrėžiama, nestabili visuma. Kitu atveju skambesys visų pirma traktuojamas kaip *determinuota*, *diferenciali*, iš atskirų apibrėžtų komponentų sudaryta *stabili visuma*. Remiantis šių sampratų priešingumu tipologizuotini ir komponavimo principai bei jų raiškos tendencijos.

Pvz., skambesio determinacijos aspektu skiriami opoziciniai – serijinis ir aleatorinis – principai. Remiantis **serijiniu principu**, kiekvienas muzikinės kalbos elementas, jo atsiradimas ir funkcionavimas nulemtas iš anksto apibrėžtos, stabilios proporcijų (santykių) sekos. XX a. II pusėje serijinio principo raida pasižymėjo tiek determinuoto susaistymo didinimu, tiek ir jo mažinimu, pačių pagrindinių serijškumo normų modifikavimu, laužymu. Tai įvardysime kaip dvi opozicines determinacijos didinimo ir mažinimo tendencijas.

Didinant determinaciją į serijinio reguliavimo orbitą pakliūna vis gilesni muzikos kūrinio gyvavimo sluoksniai. Pvz., didesnė serijų determinacija būdinga Osvaldui Balakauskui. Kaip papildoma determinantė jo serijose yra intervalų ekonomija ir simetriškumas. Viena mėgiamiausių kompozitoriaus serijų yra sudaroma iš keturis kartus m.3 intervalu transponuojamo gr. 4-d.2 segmento („Aerofonija“, 1968; sonata smuikui ir fortepijonui, 1969 ir daugelis kt. kūrinių). Kita kompozitoriaus pamėgta serija, sudaroma išdėstant garsus nuo tam tikros pasirinktos erdvinės ašies kvintų progresija, taip pat skyla į du simetriškus segmentus: D A G E C H / F G E S B D E S E S A S („Auletika“, 1966; 2-oji simfonija, 1979 ir kt.). Serijų simetriškumas būdingas ir Algirdo Martinaičio serijiniams kūriniams („Kelias – kryžkelė – kelias“, 1980; „Fiori di male musicali“, 1987). Tačiau racionalūs ir griežti pačios serijos sudarymo metodai minėtų autorių kūriniuose kompensuojami laisvais operavimo ja būdais. Keliaparametrinėmis serijomis pagrįstų kūrinių lietuvių kompozitorių kūry-

boje negausu. Vienas pirmųjų – Broniaus Kutavičiaus kvintetas „Praeities laikrodžiai“ (1977), kur serijomis organizuojami aukštumo, ritmo, dinamikos, artikuliacijos parametrai. Didesnį dėmesį tarpparametriam serializmui skiria jaunieji autoriai: Snieguolė Dikčiūtė („Amalgama“, 1990; „Septynių tiltų misterija“, 1991), Antanas Jasenka („Senovinės giesmės“, 1993) ir kt.

Siekiai kuo nuosekliau ir tiksliau determinuoti garsinę kūrinių struktūrą, iki smulkmenų reglamentuoti visų muzikinių elementų kaitą absoliutizuotu priešastinio susaistymo būdu išryškino keletą serijinių opusų ydų: pvz., vertikaliojo koordinavimo nepakankamumą, kūrybos automatizmo, schematizmo pavojų, garsinio rezultato chaotiškumo išpūdį ir pan. Sprendžiant šias problemas XX a. II pusėje intensyviai išsilaisvinimo iš griežtos serijinės tvarkos tendencija. Determinaciją mažinančių metodų (rotacija, selekcija, interpoliacija ir kt.) gausėjimas galiausiai suformavo ir pačios serijos naują sampratą, kai ji labiau suvokiama ne tiek kaip apibrėžta nekintama proporcijų seka, o kaip savarankiškų proporcijų ar jų grupių suma. Lietuvių kompozitorių kūryboje daugeliu atvejų determinacijos laisvėjimas susijęs su neserijinių principų įtaka. Laisvą serijškumo traktuotę (serija naudojama epizodiškai, ne visada tiksliai ir pan.) Eduardo Balsio, Vytauto Laurušo, Vytauto Barkausko, Vytauto Montvilos ir kt. kompozitorių kūriniuose lemia glaudžios sąsajos su tonalumu. Nedvilykagarsių, diatonizuotų serijų panaudojimas, serijų ir modusų suartėjimo tendencijos įteisina nusizengimus serijiniams postulatams O. Balakausko, kai kuriuose B. Kutavičiaus kūriniuose. Diatonizuotu, laisvai traktuojamu serijškumu pasižymi ir dauguma jaunųjų autorių serijinių opusų.

XX a. 6-ojo dešimtmečio pradžioje kaip reakcija prieš griežtai reglamentuotą dodekafoninę bei serijinę muziką susiformavo **aleatorinis principas** (lot. *alea* – lošimas kauliukais, atsitiktinumas). Jei serijinis principas bendriausiais bruožais pagrįstas determinuota kelių reiškinų, besiplėtojančių ta pačia linkme, seka, tai aleatorinis – polivalentiška įvykių grandine. Polivalentiškumo ribos priklauso nuo kompozicijos *n e d e t e r m i n a c i j o s* laipsnio bei pobūdžio. Vienu atveju kompozitorius pats atrenka, jo nuomone, labiausiai vykusį atsitiktinumo suformuotą kompozicijos variantą, kitu atveju sąmoningai tiksliai nefiksuotą kompoziciją palieka užbaigti atlikėjui. Vienu atveju nedeterminuojami garsiniai elementai (medžiaga), kitu – jų sąryšis (funkcija). Aleatorinio principo plėtra šiuolaikinėje muzikoje taip pat pasižymi dviem opozicinėmis tendencijomis: nedeterminacijos apribojimo ir plėtimo.

Nedeterminacijos apribojimas pasireiškia apytiksliai įvairių skambesio parametrų fiksavimu. Ši aleatorikos tendencija lietuvių kompozitorių kūryboje pa-

plitusi plačiai ir tam tikra prasme atliepė meninius siekius kūrybiškai įprasminti vis gilesnius folkloro klodus. Aproximatyvios priemonės natūraliai siejosi su folklorine improvizacine heterofonija bei liaudies dainų variantiškumu (B. Kutavičiaus, Felikso Bajoro, A. Martinaičio ir kt. kūryba). Neretai lietuvių kompozitoriai, apribodami nedeterminuotumą, aleatorišką panaudoja tik atskirų epizodų charakteringumui ar jų tarpusavio kontrastui sustiprinti (V. Barkauskas, B. Kutavičius, F. Bajoras ir kt.). Kita vertus, aproksimatyviai determinuojant kurį nors parametras, kiti fiksuojami tiksliau (B. Kutavičiaus „Mažasis spektaklis“, „Prutena“, „Dzūkiškos variacijos“, O. Balakausko „Studi sonori“, F. Bajoro „Sakmių siuita“ ir kt.). Taigi apytiksliai fiksuodami įvairius skambesio parametrus lietuvių kompozitoriai išvengia perdėm sudėtingos notacijos, supaprastina norimo skambesio išgavimą ir kartu siekia toliau kontroliuoti tiek paties garsinio rezultato, tiek kūrinių dramaturgijos formavimo svetus.

Didėjant nedeterminacijos laipsniui didėja ir atsitiktinumo poveikis kompozicijos visumai (visiškas kontrolės skambesiu atsisakymas būtų tolygus kūrinių nebūčiai). Lietuvių kompozitorių kūryboje nedeterminacijos plėtimo tendencija paplitusi mažiau: tenka kalbėti apie atskirus kūrinius ar net kūrinių ištraukas. Pz., garsų eiliškumą keisti leidžiantys epizodai aptinkami B. Kutavičiaus („Panteistinė oratorija“), Anatolijaus Šenderovo („Siluetai“ iš ciklo „M. K. Čiurlionio eskizai“), Onutės Narbutaitės („Winterserenade“) ir kt. kompozitorių kūriniuose. Dažniau lietuvių kompozitoriai tiksliai užrašytus kūrinių fragmentus palieka atlikėjui surikiuoti savo nuožiūra (B. Kutavičiaus „Aleatoriniai sąskambiai“ iš siuitos „Nuo madrigalo iki aleatorikos“, Onutės Narbutaitės „Vėrinys“, A. Šenderovo „M. K. Čiurlionio eskizai“, Mindaugo Urbaičio „Meilės daina ir išsiskyrimas“ ir kt.) ir daug rečiau – nustatytą tvarką užpildyti nedeterminuota garsine medžiaga (S. Dikčiūtės „Vėjarodė žuvies uodegos forma“). Minėtais atvejais kinta ir formos samprata, įgaunanti kelis naujus aspektus: forma-programa (kūrinių realizavimo variantai), forma-modelis (vienas atlikimo variantas).

Skambesio diferenciacijos aspektu skiriami tarpusavyje priešingi principai: puantilistinis ir sonorinis. Muzikinių parametrų autonomizavimosi procesas (bene labiausiai pasireiškęs serijinėje muzikoje) turėjo tiesioginės įtakos **puantilistinio principo** susiformavimui. Akcentuojant nuolatinį atsinaujinimą kaip *d i f e r e n c i a c i j o s* prielaidą, muzikinė mintis puantilistiniu principu pagrįstuose kūriniuose dėstoma pavieniais izoliuotais, atskirtais vienas nuo kito (pauzėmis, registru ir kt.) garsais, intervalais ar pan. Žvelgiant į puantilizmo apraiškas lietuvių kompozitorių kūryboje išryškėja dvi opozicinės tendencijos – diferenciacijos didinimo ir niveliavimo.

Epizodinio ar nuoseklaus diferenciacijos didinimo pavyzdžių galima rasti V. Montvilos („Trikampiai“ Allegro dalyje), V. Barkausko („Gloria Urbi“ III dalyje), Antano Rekašiaus (pučiamųjų kvinteto Nr. 1 I ir II dalyje) ir kt. kompozitorių kūrinuose. Puantilistinis principas aptinkamas ir jaunesnių lietuvių kompozitorių kūryboje: S. Dikčiūtės „Mini dogma“, V. Germanavičiaus „Cinč images“, A. Jasenos „Sequentia-I“, „Gėlės“ varpeliams ir kontrabosui ir kt. Tačiau absoliutizuotas atsinaujinimas su kiekvienu nauju garsu, galiausiai sukeliantis kaitos nebuvimo įspūdį, ne visada atliepdavo lietuvių muzikai būdingą emocinio atvirumo bei ekspresyvumo (išraiškingumo) siekį. Todėl dažniausiai lietuvių kompozitorių kūryboje puantilizmas panaudojamas epizodiškai, kaip faktūrinė priemonė, organiškai įtraukiama į daugiassluoksnį audinį.

Maksimalus skambesio elementų diferencijavimas kaip neišvengiama kūrinio plėtros būtinybę nulemia puantilistinių elementų jungimą į grupes. Jų grupavimas analogijos paieškos būdu skambesį kreipia suliejimo, nediferenciacijos linkme. Todėl neretai tokiuose kūrinuose vienu metu labiau girdimi atskiri tonai, kitu – labiau apčiuopiamas bendras judėjimo pobūdis, bendra grupės charakteristika. Šiai tendencijai priskirtinų kūrinių lietuvių muzikoje taip pat nedaug. Minėtina O. Balakausko „Operos Strumentale“ įžanga, A. Šenderovo „Kompozicijos eskizas“ iš ciklo fortepijonui „M. K. Čiurlionio eskizai“ ir kt.

Išryškinant sonorinio principo ypatumus visų pirma tikslinga akcentuoti priešingą sonorinio ir toninio skambesio sampratą. Sonorinė skambesio samprata traktuoja jį kaip nedalią (n e d i f e r e n c i a l i ą) visumą, kontinuumą, lauką, zoną. Reikia pastebėti, kad, lyginant su serijiniu ar puantilistiniu, **sonorinis principas** lietuvių kompozitorių kūryboje sulaukė didesnio atgarsio. Susidomėjimas tembrinės išraiškos galimybėmis lietuvių kompozitorių kūryboje pastebimas jau septintajame – aštuntajame dešimtmetyje (Juliaus Juzeliūno „Afrikietiški eskizai“, E. Balsio oratorija „Nelieskite mėlyno gaublio“, V. Barkausko „Kontrastinė muzika“ ir kt.). Sonorinių išraiškos priemonių gausu A. Rekašiaus, Jurgio Juozapaičio (pvz., simfonija „Rex“), V. Montvilos kūryboje; savitai reflektuojanti lietuvių folkloro skambesio intonacijas B. Kutavičiaus sonoristika, impresionistišku spalvingumu pasižymi O. Balakausko muzika ir pan. Tai būtų galima aiškinti keliais veiksniais. Stiprios romantinių tradicijų pozicijos bei iš jų išskylančios harmonijos spalvingumo, asociatyvumo tendencijos atliepė kompozitorių, ieškančių naujų muzikos kalbos priemonių, siekius. Kita vertus, sonorinės muzikos atveriamos galimybės derėjo su savito archaikos ir dabarties muzikos skambesio sąsąukų siekais. Bandant sistemiškiau pažvelgti į lietuvių kompozitorių sonorinio principo ypatumus skirtingos dvi opozi-

cinės tendencijos: toniškumo vengimo ir sonoriškumo redukcijos.

Esant toniškumo vengimo tendencijai, sonorinio skambesio siekiama vengiant visko, kas formuoja toniškumo pojūtį. Dažniausios priemonės – ekmelinės struktūros (pvz., glissando, vibrato), klasteriai, kraštinių registru, siauresnių nei pustonis intervalų panaudojimas ir pan. Ypač akivaizdžiai toniškumas silpsta naudojant netoninės prigimties instrumentus, netipinius grojimo instrumentais būdus, mišrias, daugialytes tembrines grupes, elektroninius skambesius ir pan. Šias sonorines priemones lietuvių kompozitoriai daugelyje kūrinių derina su tradiciškesnėmis – sonoriškumas neretai pasitelkiamas kaip papildoma, skambesio koloristiką stiprinanti priemonė (V. Barkausko „Koncertas“ altui ir orkestrui, J. Juozapaičio „Rex“, V. Montvilos „Gotiškoji poema“ ir kt.). Kai kurie kūriniai išties gali būti grindžiami toniškumo-sonoriškumo kaita (Ryčio Mažulio „Canonus Aenigmaticus“, V. Germanavičiaus „Affluente“ ir kt.). Kita vertus, toniškumo atsisakymą neretai lemia ir įvairūs programiniai motyvai (A. Martinaičio „Septyni gyvulizmo priesakai“, O. Narbutaitės „Vijoklis“ ir kt.).

Sonoriškumo redukcijos atveju, pasitelkiant tam tikras faktūrinis formas, garantuojančias didesnę jo diskretiškumą, laipsniškai redukuojant sonorinį skambesį, mažėja jo nediferencialumas, auga su tonine koncepcija siejamų konstruktyvių priemonių – serijų, kanonų, mikropolifonijos ir pan. – vaidmuo. Serijas sonorams formuoti dažnai pasitelkia A. Šenderovas („Der tiefe Brunnen...“), B. Kutavičius („Mažasis spektaklis“). Kadangi serijos naudojamos tik formuojant atskirus faktūrinius sluoksnius ar tiesiog siekiant užtikrinti harmoninį dvylikagarsišumą, minėtų kompozitorių sonoriniuose kūrinuose jos dažnai pravedamos ne visai tiksliai, pradedamos kartoti nepabaigus, kuriam laikui apsiribojama tik kai kuriais serijos garsais ar garsų grupėmis ir pan. Kai kuriais atvejais, kaip svertas sonoriškumui įvaldyti, panaudojamos ir polifoninės priemonės (imitacijos, kanonai), žanrinės aliuizijos ir pan.

Skambesio vienalytiškumo aspektu skiriami tarpusavyje priešingi principai – koliažinis ir spektrinis. **Koliažinio principo** (pranc. *collage* – klijavimas, prilipdymas) esmėje glūdinti skambesio, kaip *n e v i e n a l y č i o* substrato, samprata lemia specifinę kompozicijos plėtros logiką, grindžiamą funkciškai autonomiškų, dažniausiai stilistiškai, žanriškai apibrėžtų kompleksinių elementų priešpriešinimu. Tikslinga į koliažinį principą žvelgti bendrujų, skambesio nevienalytiškumą akcentuojančių, polistruktūrinių tendencijų kontekste. Pažymėtina, jog skilimo į kelis elementarius darinius prielaidos slypi praktiškai visuose sudėtingesniuose akustiniuose dariniuose. Jei XX a. pradžios polistruktūriškumas daugiausia pasireiškė harmoniniu aspektu (poliakordika, polidermi-

ja), tai XX a. II pusės muzikoje – naujomis, iki tol nenaudotomis priemonėmis, pvz., garsinės prigimties (elektroninės, akustinės, konkrečiosios) negiminingumu, erdvinio išsidėstymo išnaudojimu, stilistine, žanrine priešprieša ir pan. Kita vertus, neretai „svetima“ muzika įtraukiama į kompoziciją ne tik priešpriešiant, bet ir montažiškai gretinant giminingų intonacijų struktūras. Taip užmezgamas ne opozityvus, o papildančio (komentuojančio) pobūdžio tarpstilistinis dialogas. Taigi koliažinio principo plėtra šiuolaikinėje muzikoje taip pat pasireiškia dviem opozicinėmis tendencijomis: nevienalytiškumo didinimo ir niveliavimo.

Koliažinėje lietuvių kompozitorių muzikoje nevienalytiškumo didinimas vyksta tiek per poliakordiką, polidermiją (O. Balakauskas, B. Kutavičius, F. Bajoras), tiek ištisu, skirtingų principų pagrindu suformuotų harmoninių sluoksnių (tonalumo ir „atonalumo“, diatonikos ir chromatikos, „paprastos harmonijos“ ir klasterių ir pan.) priešpriešinimu (A. Rekašius, A. Šenderovas, B. Kutavičius, V. Barkauskas ir kt.). Polistruktūrinės kompozicijos prielaidų randame jau lietuvių folklore (sutartinės). Santykinai didesnę polistilistinio koliažo paplitimą tarp lietuvių autorių iš dalies lėmė ir muzikos komunikatyvumo siekiai (A. Rekašius, B. Kutavičius, A. Martinaitis, O. Narbutaitė ir kt.). Jų kūryboje koliažo elementais greta įvairios istoriškai ar žanriškai stilizuotos muzikos tampa ir nacionalinės (tiek kompozitorių, tiek ir ne) muzikos fragmentai (pvz., B. Kutavičiaus „Reminiscencijos“) ar paties autoriaus ankstesnių kūrinių citatos (pvz., A. Martinaičio „Nebaigtoji simfonija“, A. Rekašiaus „Autokoliažai“).

Gausėjant nevienalytiškumo veiksniams, didėjant kiekybiniam „poli“ narių skaičiui, akcentuojant ne tiek išorinį skambesio nevienalytiškumą, kiek skirtingų komponavimo technikų supriešinimą, proporcingai auga ir potencialiosios skambesio nevienalytiškumo niveliavimo galimybės. Stilistinis skirtingumas (nevienalytiškumas) niveliuojamas gretinamų epizodų struktūrinio-intonacinio vientisumo stiprinimu, panaudojant stilistiškai giminingų kūrinių ištraukas (pvz., M. Urbaičio „Bachvariationen“ grindžiama tik J. S. Bacho sonatų ir partitų smuikui solo muzikine medžiaga, A. Martinaičio „Serenada panelei Europai“ – romantinėmis „citatomis-aliuzijomis“ ir pan.). Didėjant struktūriniam-intonaciniam bendrumui priklausomai nuo naudojamos garsinės medžiagos pobūdžio iškyla kitų komponavimo principų svarba: tonalinių, modalinių, sonorinių ir kt.

Kaip atsvara susilpnėjusiam intonaciniam ryšiui, koliažinėse kompozicijose itin svarbi yra citatų semantika. Ji padeda suvienyti heterogenišką kūrinių, motyvuoti koliažinių struktūrų atranką ir dėstymo logiką. Pvz., B. Kutavičiaus „Paskutinių pagonių apeigų“ epilogė vienalaikė skirtingos prigimties garsinių medžiagų sankirta (sutartinėms artima choro partija

ir vargonais atliekamas stilizuotas choralas) motyvuota ir semantiškai: vargonai atstovauja krikščioniškajai kultūrai, „sutartinės“ – pagoniškajai. V. Bartulio kūryboje svarbia kompozicijos plėtros galimybe tampa stiliaus atpažįstamumo-neatpažįstamumo laipsnio kaita (V. Bartulis – F. Chopinas, V. Bartulis – F. Schubertas, V. Bartulis – J. Brahmsas), skirtingos stilistikos epizodų, citatos (-ų) pasirodymas necitatiname kontekste („Ūkanos“, „Palydžiu išvykstantį draugą...“, „Paskutiniųjų daina“ ir kt.).

Skambesio nevienalytiškumo absoliutizacija koliažinėse kompozicijose natūraliai atvėrė erdvę priešingam – **v i e n a l y č i o** – skambesio plėtrai bei jį lemiančiam **spektriniam principui**. Šio principo raiška taip pat pasižymi dviem – redukcinio ir spektrinio monostruktūriškumo – tendencijomis.

Pagrindinis redukcinio monostruktūriškumo tendencijos bruožas – išorinio skambesio (akustinio reljefo) redukcija iki ribinio akustinio elementarumo, homogeniškumo (vieno garso, intervalo, akordo). Kūrinių, pagrįstų vieno garso koncepcija, lietuvių kompozitorių kūryboje nėra gausu (Gintaro Sodeikos „Garso ontologija Nr. 1“, R. Mažulio „Talita cumi“, Remigijaus Merkelio „Existension“ įžanga ir kt.). Labiau paplitusi repetityvinė technika, tapusi ištisu kompozitorių kartų kūrybos bruožu (M. Urbaitis, Vidmantas Bartulis, Ričardas Kabelis, Nomeda Valančiūtė ir kt.). Redukcionistinės tendencijos daugiau ar mažiau išryškino sąsajas su nacionaliniu skambesiu. Repetityviškumo ir sutartinių skambesio intonacijomis persmelkta didžioji dalis B. Kutavičiaus kūrybos (pvz., oratorijų ciklas „Pasaulio medis“, „Iš jotvingių akmens“, „Paskutinės pagonių apeigos“ ir kt.), folklorinių aliuzijų gausu A. Martinaičio, V. Augustino ir kt. kompozitorių kūriniuose. Redukcinio monostruktūriškumo poveikis jaučiamas ir kai kuriems O. Balakausko kūriniams (pvz., „Do nata“).

Spektrinio monostruktūriškumo tendencija pasireiškia vidinių garso struktūrų (spektro) „išskėlimu“ į akustinių paviršių, kurių reikėtų suprasti daugiau kaip vidinio (formaliojo) monolitiškumo akcentavimą. Daugumai su šia tendencija siejamų kūrinių būdingas spektro pagrindu motyvuotas, tačiau akustinio reljefo atžvilgiu gana įvairialypis skambesys. Minėtoji tendencija dėl savo specifikos (ji glaudžiai susijusi su šiuolaikinio akustikos mokslo, technikos bei elektroninės muzikos pasiekimais) labiau plinta tik pastaruosiu metu (pvz., A. Jasenka „Senovinės giesmės“, 1993). Kita vertus, modalinių struktūrų pasirinkimai (lydinės dermės segmentai, nonakordas, sumažintas trigarsis) B. Kutavičiaus oratorijoje „Paskutinės pagonių apeigos“ taip pat gali būti sietini su atskirais obertoninio spektro fragmentais. Analogiškų aliuzijų su obertoninio garsaiečio intervalinėmis struktūromis aptinkame ir N. Valančiūtės kūrinyje „Po mirażais“, pagrįstoje tik akordu Gis-h-fis¹-h¹-dis²

(pirmojo choro partija) – G-gis-ais-h¹ (antrojo choro partija).

Apibendrinami šį trumpą tyrimą, pastebėsime, kad žvelgiant į komponavimo principą kaip į tam tikrą funkcinę bendrybę, komponavimo esmėje glūdinį sąryšio pobūdį, išryškėjo, kad komponavimo principas glaudžiai susijęs su skambesio medžiaga, t. y. medžiagos pobūdis lemia operavimo ja specifika ir atvirkščiai – operavimo pobūdis patikslina medžiagą. Skaidomuoju santykio su skambesiu pobūdžiu pasižymi serijinis, puantilistinis, koliažinis, sinkretinančius – aleatorinis, sonorinis, spektrinis principas. Be to, atskiri šiuolaikiniai komponavimo principai priešingai aktualizuoja skirtingus skambesio aspektus: serijinis – determinacijos, aleatorinis – nedeterminacijos, puantilistinis – diferencialumo, sonorinis – nediferencialumo, koliažinis – nevienalytiškumo, spektrinis – vienalytiškumo. Kita vertus, ir konkretaus komponavimo principo raiškos ribose išryškėja po dvi opozicines tendencijas.

Lietuvių autorių kūryboje randami praktiškai visi šiuolaikiniai komponavimo principai, tačiau, lyginant su bendraisiais pasaulinės muzikos raidos procesais, pastebima tam tikra jų paplitimo asinchronija bei skirtingas paplitimo laipsnis. Labiau paplitusi yra serijinio principo determinacijos mažinimo, aleatorinio – nedeterminacijos apribojimo, sonorinio – sonoriskumo redukcijos, koliažinio – nevienalytiškumo niveliavimo, spektrinio – redukcinio monostruktūriškumo tendencija. Tai leidžia teigti, kad lietuvių muzikai labiau būdingi su skambesio sinkretiškumo nuostata sietini principai ar jų tendencijos.

Vėlyvesnis, lyginant su daugeliu Europos šalių, šiuolaikinių komponavimo principų perėmimas, jų sąveika su lietuviškosios muzikos tradicija, akcentuojančia nacionalinės muzikos svarbą, glaudžios lietuvių šiuolaikinės muzikos sąsajos su modalumu, tonalumu lėmė laisvesnę naujųjų komponavimo principų traktuotę. Pvz., kvazimodalinės serijos sukuria prielaidas laisvesniam serijų panaudojimui, naujų jos pavidalų kūrimui ir pan. (rotacija, selekcija, segmentacija ir kt.). Aleatorinėse kompozicijose modalinio ir aleatorinio plėtojimo logika papildo, koreguoja viena kitą, puantilistinėse – sustiprina puantilistinei muzikai ne itin būdingą dinaminio procesualumo momentą, sonorinėse – išryškina nuoseklaus perėjimo nuo toniškai diferencialaus iki nediferencialaus (sonorinio) skambesio momentus. Tonaliniai, modaliniai dariniai funkcionuoja ir kaip koliažo elementai. Tonalumo, modalumo aliuzijas išryškina ir redukcionistinės spektrinio principo tendencijos. Tačiau tonalumas, modalumas, nors ir išgyvenantys XX a. pabaigoje savotišką Renesansą, negrįžta kaip sisteminiai principai ir kūrinėje bet kada gali būti pakeisti ki-

tais. Viena vertus, tonalumas, modalumas praturtinami įvairiomis „moderniomis“ struktūromis (serija, modusu, polistruktūra ir pan). Kita vertus, naujieji principai (serijinis, aleatorinis, puantilistinis, sonorinis, koliažinis, spektrinis ir kt.) neretai realizuojami tonalioje, modalioje terpėje.

Gauta 2001 11 14

Nuorodos

- ¹ *Tarptautinių žodžių žodynas*, V., 2000.
- ² Д. Шулгин, *Теоретические основы современной гармонии*, М., 1994.
- ³ Е. Назайкинский, *Логика музыкальной композиции*, М., 1982.
- ⁴ А. Соколов, *Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества*, М., 1992.
- ⁵ W. Gieseler, *Komposition im 20. Jahrhundert*, Celle, 1975.
- ⁶ Ц. Когоутек, *Техника композиции XX века*, М., 1976.
- ⁷ K. Stockhausen, *Texte*, Köln, 1963–1964.
- ⁸ R. Janeliauskas, *Komponavimo principų sistematikos pradmenys, Komponavimo principai. Teorija ir praktika*, Vilnius, 2001, t. 1.

Antanas Kučinskas

TYOLOGICAL FEATURES OF THE COMPOSITION PRINCIPLES OF CONTEMPORARY LITHUANIAN COMPOSERS

S u m m a r y

The object of investigation is contemporary Lithuanian music from the aspect of its composition principles. Though the *conception of composition principle* is rather frequent in theoretical literature, it is still lacking exhaustive definition. The term of composition principle is used while speaking about various composition elements, such as harmony, polyphony, timbre, facture, etc., alongside such terms as composition techniques, composition method, etc. The idea of using the concept of composition principle in this paper is to define the functional-logical aspect of composition while opposing it to the structural-technological aspect and emphasizing its (meaning principle) features as of a certain functional commonality. It is suggested to distinguish the general and specific aspects while trying to demarcate this category from the other related terms. Thus we will name *the principle of composition* the consistent patterns lying in the essence of composition (acoustic structure) formation, the cohesion nature, or simply cohesion (relation) that predetermines the specific logics of the articulation of acoustic material – *the composition techniques*.

The *problem* of criteria arises while trying to determine the differences of contemporary composition principles. We may notice that the most significant composition principles are noted for inter-opposition and polar understandings of sound material and work with it while looking at the variety of music composition in the 20th

century. *The precondition* that it is determined by the nature of different positions to the sound lying in the essence of the composition principle is posed in this thesis. Two opposite positions could be distinguished in the broadest sense. In one case the understanding of the sound could be based on its *sincerity and priority of indivisibility*, when the sound is understood first of all not as the tone of fixed pitch and defined stable parameters, but as a certain zone, field and non-differential, precisely indefinable completeness. Such understanding of the sound could coincide with the sonic, aleatoric and spectral composition principles in the 20th century. In the second case, the sound is first of all treated as a *determined, differential and stable completeness made of separate defined elements*. It could coincide with such composition principles as serial, pointillistic and collage.

It was determined while *epitomizing* that individual contemporary composition principles actualize different aspects of the sound polarly. Serial – of the determination, aleatoric – of non-determination, pointillistic – of differentiability, sonic – of non-differentiability, collage – of non-indiscreteness, spectral – of indiscreteness. On the other hand, two opposite tendencies could be noted within the boundaries of specific composition principles as well.

Though the relations of the creations of Lithuanian composers with the general processes of the world music development are obvious, a certain *asynchrony of the prevalence of the composition principles* could be noted. The later acceptance of contemporary composition principles in comparison with many European countries, their relation with the tradition of Lithuanian music which emphasizes the importance of the national music had the influence on *the different level of prevalence of composition principles*. Lithuanian composers do not transfer new composition principles schematically, but *interpret many avant-garde composition canons much more* freely. A more free interpretation of composition principles was determined partially by close *relations with the principles of modality and tonality* in contemporary Lithuanian music. Tonality and modality live through a certain renaissance at the end of the 20th century, but they do not come back as systemic principles and are expressed in the creation mainly on the structural (micro-) level. On the one hand, tonality and modality are enriched by various “modern” structures (serial, modus, poly-structure etc.). On the other hand, new principles (serial, aleatoric, pointillistic, sonic, collage and spectral) are quite often realized in a tonal and modal environment.