

# Lietuviškojo modernizmo magistralės ir Naujosios Vienos mokyklos idėjų paraštės

GRAŽINA DAUNORAVIČIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01107 Vilnius

El. paštas: daunora@gmail.com

---

Atskaitos tašku imant Naujosios Vienos (A. Schönbergo) mokyklos skleidžiamas technologines naujoves, straipsnyje gvildenama, kaip lietuvių muzika įsiterpė į Europos modernizmo procesus. M. K. Čiurlionio ir O. Balakausko kūryba leidžia kalbėti apie du modernistinių idėjų rezonansų laikotarpius – „prieš“ ir „po“ A. Schönbergo mokyklos. Bandoma įrodyti, kad lietuvių kompozitoriai nebuvo vien tik pasyvūs struktūrinių bei technologinių naujovių vartotojai, bet kartu siūlė savitą jų traktuotę. Ypač originaliai Lietuvoje buvo kuriama ir transformuojama eilės (serijos, mikroserijos) transpozicijų / transpoliacijų idėja. Tyrinėjime taikomi komparatyvistinis, analitinis ir interpretacinis metodai.

**Raktažodžiai:** modernizmas, eilė, serija, mikroserija, transpozicija, Naujosios Vienos mokykla, M. K. Čiurlionis, O. Balakauskas

---

Svarstant, kokiais pagrindais gali būti sudėliojamas ir įvardijamas lietuvių profesionaliosios muzikos paveikslas, negalima apeiti modernizmo klausimo. Jis sudėtingas dėl daugelio aspektų, nes pateikiant jo daiktiškuosius įrodymus nuolat susiduriame su išskirtinėmis situacijomis. Tai dėl daugybės istorinių priežasčių galutinai neatsiskleidęs prieškario lietuviškas modernizmas, jo emigracija į JAV. Antrojo jo atėjimo į Lietuvą XX a. 7-ajame dešimtmetyje kontekstas – visuotinė deformacija Europoje – nulėmė kompromisinį, pliuralistišką lietuviško varianto pobūdį. Vis tik klystama, jei pats atskaitos taškas – modernizmas – suvokiamas kaip išbaigta teorinė konstanta, kadangi sąvokos teorinis apibrėžimas iš esmės tebėra daugiariopas ir nebaigtinis. Buvusi „naujo“, „šiuolaikinio“, „pažangaus“ sinonimu, solidžia mokslinė sąvoka „modernizmas“ virto ir savo unikalų pobūdį, L. Botsteino teigimu, įgavo daugiausia kaip polemikinė ir analitinė kategorija<sup>1</sup>. Net ir sutarus, kad vienu metu koegzistuoja skirtingi ir nepanašūs modernizmai – A. Schönbergo ir B. Bartóko, F. Busoni, I. Stravinskio ir E. Varèse'o, A. Haba'o, A. Skriabino, H. Cowello ir Ch. Iveso – ir visi jie sudaro vientisą pliuralistinį paveikslą, vis nunistojama ginčytis tiek dėl jo datų, tiek dėl atskirų personažų deramumo, pvz., dėl I. Stravinskio „antimodernizmo“, A. Skriabino modernizmo trumpalaikiškumo.

Kaip atskaitos tašką imdami Naujosios Vienos, arba A. Schönbergo, mokyklos egzistavimo laiką ir jos skleidžiamas aktyviausias kompozicines idėjas, atsigręžkime į Lietuvos profesinę muziką ir stebėkime, kaip ji įsiterpia į Europos muzikos modernizmo procesus. Tyrinėjimo paantrašte galėtų tapti keli laiką fiksuojantys prieviksmai – „prieš“ ir „po“, kadangi siekiama

---

<sup>1</sup> Žr.: L. Botstein, *Modernism*, *Grove Music Online*, ed. L. Macy (Accessed 5 October 2001), <http://www.grovemusic.com>

atkreipti dėmesį į du A. Schönbergo mokyklos konstruktyviųjų idėjų rezonanso Lietuvoje laikotarpius – dar prieš Naujosios Vienos mokyklos kompozicinių technologijų sukūrimą bei paplitimą ir jau akceptuotus ir stipriai modifikuotus impulsus XX a. 7–8 dešimtmečiu lietuviškojo modernizmo peizaže. Pradėkime nuo kelių klausimų. Kas yra XX a. I pusės muzikos modernizmo paradigma ir kaip ji išsilydo konkrečios tautos kompozicijos praktikoje? Ką apie modernizmą byloja tos nacionalinės kultūros, kurios atsidūrė XX a. kompozicinių naujovių magistralių pakraščiuose ir neturėjo įtakos svarbiausioms XX a. modernizmo bei avangardo patirtims? Kita vertus, ar „vėluojančios kultūros“ sindromą paveldėjusios kultūros tėra tik pasyvios aktyvaus „naujumo“ idėjų vartotojos?

Jau XX a. 3-iajame dešimtmetyje Lietuvos muzikoje išryškėjo skirtinga branda, profesionalaus kompozicijos įvaldymo skirtumai, išsiskyrė sąlyčio su Europos modernizmo procesais intensyvumas, ryškėjo požiūrio į nacionalinės muzikos kūrimo strategijas nesutapimai. Nors vyravo klasikinės romantinės komponavimo normos, tačiau jau XX a. 3-iojo dešimtmečio antroje pusėje – 4-ojo dešimtmečio pradžioje iš studijų užsienyje grįžtant moderniai nusiteikusiam kompozitorių būriui (iš Leipzigo konservatorijos – J. Gruodžiui, K. V. Banaičiui, iš Paryžiaus rusų konservatorijos – V. Bacevičiui, iš Prahos konservatorijos bei A. Hábaos studijų – J. Kačinskui, iš Berlyno aukštosios muzikos mokyklos – V. Jakubėnui) tiek kūryboje, tiek spaudoje ryškėjo opozicinės kūrybos pozicija ir orientacija. Sudėtingėjantis lietuvių profesionaliosios muzikos raidos vaizdas leidžia jame išsuoksniuoti tam tikras tendencijas, atsižvelgiant į kompozitorių estetines, technologines orientacijas bei santykį su Europos muzikos modernistinėmis naujovėmis. Siekdami aprėpti A. Schönbergo mokyklos laiką ir integruoti vieną svarbiausių lietuviško modernizmo figūrų (M. K. Čiurlionį), sąlyginai išskirtume penkias XX a. pirmų keturių dešimtmečių muzikos kryptis<sup>2</sup>:

- romantinę akademinę (J. Naujalis, Č. Sasnauskas, M. Petrauskas, S. Šimkus);
- romantinę su ryškiais modernizmo ženklais (M. K. Čiurlionis);
- tradicinę (klasikinę akademinę) (T. Brazys, J. Tallat-Kelpša, A. Kačanauskas);
- nuosaukaus modernizmo (J. Gruodis, K. V. Banaitis, V. Jakubėnas, J. Nabažas, J. Gaidelis, J. Pakalnis);
- radikalaus modernizmo, sąlyginai vadinamo pirmuoju lietuvišku avangardu (V. Bacevičius, J. Kačinskas).

Jei XX a. pradžios lietuvių nacionalinės kultūros savimonė dar buvo prisigėrusi romantiškos nuotaikos, lyriško dainų ilgesio, patriotiškų žodžių, tai jau 1904-ųjų vasarą dažniausiai iš Druskininkų ėmė skliti itin aktyvūs muzikinio konstruktyvizmo pradmenys. Romantiško fono ir radikaliai naujos trajektorijos priešpriešą išryškina svarbiausios romantizmo ir modernizmo idiomų kontroversijos: romantizmo spiritualumas, nuosirdumas, natūralumas, spontaniškumas, naivumas, autentiškumas, pastorališkumas ir transcendencija, R. Taruskinio priešpriešinama modernistiniam entuziazmui, aukštam savęs vertinimui, savimonei, urbanistiškumui, tokių žodžių kaip „miestietiškas“, „rafinuotas“, „dirbtinis“, „manieristinis“ reikšmėms (Taruskin, 2005, p. 2). M. K. Čiurlionio radikalių kompozicinių idėjų fone Europoje radosi pirmosios modernizmo manifestacijos (F. Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 1906). Modernaus, pažangaus ir naujo kaip sąvokos įvardijimas pirmiausia pasirodė

<sup>2</sup> Ona Narbutienė 4-ojo dešimtmečio pradžioje lietuvių muzikoje išskyrė tris kryptis: tradicionalizmą (J. Naujalis, T. Brazys, J. Tallat-Kelpša, A. Kačanauskas), nuosaukųjį modernizmą (J. Gruodis, K. V. Banaitis, V. Jakubėnas ir J. Nabažas) ir lietuviškąjį avangardą (J. Kačinskas, V. Bacevičius) (Narbutienė, 2005, p. 96).

P. Bekkerio straipsnių knygos *Neue Musik* (1923) viršelyje, kurioje jis entuziastingai kalbėjo apie G. Mahlerio, A. Schönbergo ir Franzo Schrekerio muzikos pažangumą. P. Bekkerio antrašė vėliau tapo A. Weberno *Neue Musik* šūkio formuluote. Jis skleidėsi kaip tipiškas antiromantinis lozungas, prisirpęs tradicijos neigimo ir teleologinės progreso sampratos<sup>3</sup>. Tolesnė modernizmo raida dar labiau apnuogino savo radikalų intelektualizmą, reiškėsi originalumo fetišo bei individualizmo manifestacijomis (A. Schönberg, E. Varèse, Ch. Ives, H. Cowell, I. Wyshnegradsky, A. Hába).

Nurodomos kelios Europos XX a. muzikos modernėjimo procesų pradžios datos. 1890–1910 m. – pereinamasis periodas, pasireiškęs kritine ideologine bei stilistine tradicionalizmo (Hanso Pfitznerio kūryba) ir gilias transformacijas išprovokavusia G. Mahlerio, R. Strausso ir C. Debussy kūrybos priešprieša (Dahlhaus, 1989, p. 334). Danielis Albrightas nurodo konkrečius muzikinio modernizmo pradžios 1894–1895 m., remdamasis C. Debussy, R. Strausso kūryba ir kaip svarbiausius argumentus išskeldamas jos semantinę specifiskumą, tonacinės sistemos sudėtingumą, išplėtimą ir sugriovimą (Albright, 2004, p. 11–12). Lietuvos muzikos modernėjimo procesų pradžia sutampa su vėlyvučiu M. K. Čiurlionio muzikos kūrybos periodu (1904–1909). Jame pasireiškė tos modernistinės ypatybės, kurios vėliau bus įvardytos kaip mąstymas medžiaga (*Materialdenken* – C. Dahlhauso sąvoka) ir atspindėjo Th. Adorno *Philosophie der neuen Musik* (1949) siūlytas muzikinės medžiagos formuluotes. Pastarosios sublimavo tiek A. Schönbergo entuziazmą atskleidus pirminės medžiagos (jo vadintos *Modelle*) dispozicijos po įvairias kompozicinės struktūros dimensijas galimybes, tiek modernistinę nuostatą, kad konkretų skambesio pavidalą lemia kompozicinės medžiagos struktūrinių galimybių išvalgų maksimalizavimas. Kitaip tariant, modernizmas kompozicijos medžiagą traktavo kaip jau suformuotą medžiagą (*vorgeformtes Material*), kuri kompozicinio proceso metu toliau bus struktūruojama (Adorno, 1970, p. 222).

1904 m. įstojęs į Varšuvos dailės mokyklą (ji buvo atidaryta 1904 m. kovo 17 d.)<sup>4</sup> M. K. Čiurlionis tarsi papuolė į euforišką idėjomis kunkuliuojantį „naujo“ ieškojimų verpetą, bundančių XX a. meno radikalų kryžkelių nuojautų lauką. Nors tuo metu M. K. Čiurlionis buvo atsidėjęs dailei – mokslui ir kūrybai, jo dažnai nutrūkstančiuose muzikos opusuose (juos redagavo S. Šimkus, J. Čiurlionytė, V. Landsbergis, rankraščius užbaigęs notografiškai smulkesnėmis natomis) vis mažiau liko tikrojo spontaniškojo romantizmo. Kartu ryškėjo muzikinio modernio broožai – mąstymo medžiaga, konstruktyvaus struktūrų dėstymo strategijų paieškos. Tai, kad M. K. Čiurlionio sąmonėje tuo metu kryžiausi romantiko, simbolisto ir konstruktyvaus struktūrų dėlionių mėgėjo pastabumas ir kad jam buvo aktuali ne įspūdinga visuma, bet tam tikrų detalių tolesnio struktūravimo prognozės, gali atskleisti šis 1904 m. įvykis. Kartu su Janina ir Zofija Kersnowskomis išsiruošęs tapyti peizažų iš natūros nuo Druskininkuose vadinamojo Pohankos kalnelio, atgręžęs nugarą vaizdžiam Nemuno peizažui M. K. Čiurlionis tapė kelis skurdžius, dar plikomis šakomis ant tako augančius jaunus medelius. Į klausimą, kodėl pasirinkęs

<sup>3</sup> A. Webernas čia išsamiai kalba apie muzikos kelią nuo grigališkojo choralo iki Naujosios Vienos mokyklos ir jo paties muzikos – kaip teleologinio kelio aukštumos. A. Schönbergo ir A. Weberno muzikos tradicijos bei istorijos apmąstymuose dažnai figūruoja aktyvi „kelio“ metafora (Webern, 1960).

<sup>4</sup> Kada M. K. Čiurlionis įstojo į Varšuvos dailės mokyklą – nėra aišku. Tačiau V. Landsbergis pažymi, kad K. Stabrausko vadovaujamos mokyklos 1904–1922 m. pedagogų tarybos posėdžių knygoje daug kartų įrašyta M. K. Čiurlionio pavardė. Kad M. K. Čiurlionis mokėsi beveik nuo pat mokyklos įkūrimo pradžios, ryškėja iš jo laišku broliui Povilui (1904 04 12, taip pat 1904 05 28), kuriuose jis kalba apie mokyklos įsteigtų premijų, skiriamų kas savaitę, gavimą už „Varpą“, „Šventyklą“, „Salą“ ir kt. darbus (Landsbergis, 1980, p. 22–23).

tokį neįdomų motyvą, jis dėbeltelęs: „Bet jūs nežinot, ką aš tapydamas galvoju“ (Landsbergis, 1980, p. 11). Sąmoningas savojo darbo konceptualizavimas M. K. Čiurlionio asmenyje buvo sumišęs su stebėtina ieškojimų aistra ir visišku kūrybiniu susideginimu. 1906 m. vasaros plenero Silezijoje dalyvė Bronisława Wolman pasakojo: „Mačiau, kaip ištisas dienas tapė gamtoje, o naktimis dirbo, baigdamas savo simfoniją „Jūra“. Mačiau kaip alpo Krynicoje prie fortepijono kurhauzo salėje, kai galų gale įstengė prisigauti prie klavišų; toks buvo išsekintas didžiulio darbo. Skambino savo simfoniją, taisė ir dirbo iki nualpimo“ (Landsbergis, 1986, p. 73).

Galima numanyti, kad nuo 1904 m. stipriai pakitęs M. K. Čiurlionio muzikinių tekstų intonacinės struktūros, muzikinės kalbos dialektas daugiausia buvo transliuojami iš dailininko mąstysenos pasąmonės<sup>5</sup>. Savo muzikos kūrinius M. K. Čiurlionis tuo metu tarsi „tapė“ dėliodamas iš multiplikuojamų detalių (intervalų, ostinato linijų, garsų sekų, akodų „kekių“), vis stipriau siekdamas organiško ir nepaviršinio tų detalių simetriškumo. Fenomenologiniu požiūriu M. K. Čiurlionio tekstai panašėjo į įvairių pavidalų garsinių struktūrų koegzistenciją, jie buvo kuriami kartojant ar transponuojant pasirinktas įvairaus formato struktūras – sekų, sekundų–septimų intervalus, laipsniškas chromatines atkarpas (VL 257) arba trichordine struktūra (e-f-gis) pradedamą ostinato, kuris transponuojamas nuo visų 12 chromatinių garsų aukščių (VL 303 preliude, 1906) (Jurkėnaitė, 2001, p. 51). Nuo 1904 m. M. K. Čiurlionio fortepijoninėje muzikoje randasi atskirų intervalų (VL324), sąskambių (VL 272), trijų (VL 303), keturių (VL 257), šešių (VL 256), septynių (VL 265) ar devynių tonų (VL 258) ostinatinės arba mikroserijinio pobūdžio sekos. Jų funkcionavimo būdai gerai išikomponuoja į XX a. muzikos naujovių procesą. Daugiasluoksnės faktūros su polimelodinėmis magistralėmis harmoniniu požiūriu remiasi skirtingų derminių modelių ir išplėstųjų tonacijų vienalaikiškumu (preliudai fortepijonui VL303, VL335, VL338, VL339 ir kt.). D. Albrichto nuomone, tokios tendencijos yra ryškūs modernizmo rodikliai.

Vienas radikaliausių M. K. Čiurlionio konstruktyvistinių atradimų neabejotinai laikomas 1904–1905 m. sukurtas 7 tonų mikroserijos *Besacas* (VL 265) – transpozicijų nuo kiekvieno iš savo aukščių modelis. Serijiškumo užuomagos J. Čiurlionytės buvo išvystytos jau 1957 m. (Čiurlionytė, 1957), tačiau nuosekliai išaiškintos V. Landsbergio 1965 m. (Landsbergis, 1965, p. 144). Dėl savo fundamentalios svarbos šis faktas apauga vis naujomis teorinėmis reinterpretacijomis. Atsižvelgdami į tyrinėtojų jau konstatuotas išvalgas, bandysime atsekti ir paaiškinti M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* (VL 265) tonų eilės transpozicijų palindromo sukūrimo priešistorę.

Nekyla abejonių, kad M. K. Čiurlionio atradimą išprovokavo kriptografijos pomėgis. Tai neturėtų stebinti, nes mistika, spiritualizmas, manipuliavimas simboliais ir transcendentinis vizionieriškumas buvo viena vyraujančių XX a. pradžios meno tikrovių. Muzikinių šifrų sukūrimas, jų signifikacija, perkoduojanti raidinius simbolius į muzikinį tekstą, taip pat buvo vienas iš M. K. Čiurlionio kūrybinės technologijos elementų. Kol kas kriptanalizė atskleidė tik tris vardų ir pavardžių (Čiurlionio, Stefanijos Leszkewicz ir Bolesława Czarkowskio) užkodavimus kūryboje (Landsbergis, 1980, p. 176–177), tačiau jų pagrindu galima kalbėti apie M. K. Čiurlionio taikytus du skirtingus kriptografijos būdus. Pirmas susijęs su M. K. Čiurlionio pasirinkta individualia abėcėlės ir muzikinių tonų sąsajos sistema, kuri būtų neperskaitoma, nežinant kriptografijos šifro. Toks jau senovėje taikytas slaptaraščio būdas nuo XV a. pradėjo plisti įvairiais manuskriptais, taip pat daugelio kompozitorių naudota G. Portaòs *De*

<sup>5</sup> Pasak jo studijų draugės R., jau mokydamasis Varšuvoje jis buvo laikomas genialiu menininku. Tik inicialas nurodomas kalbant apie dailininkę ir artistę R. (Brylkina – Ryndina?), su kuria Berlyne susipažino M. Dobužinskis ir kuri pasakojo apie savo kolegą M. K. Čiurlionį (Landsbergis, 1980, p. 32).

*furtivis literarum notis* (1563) siūloma sistema. Intelektualios komponavimo manieros ir savo tekstų (muzikinių ir dailės) simbolinimo bei alegorizavimo šalininkas M. K. Čiurlionis savo susidomėjimą muzikinėmis kriptogramomis užfiksavo keliose Natų knygose. Sujungęs abėcėlę su rastu natų fragmentu Darius Kučinskas rekonstravo M. K. Čiurlionio muzikinį parašą (Kučinskas, 2004, p. 84):



## M i k o ł a j K o n s t a n t y C z u r ł a n i s

1 pvz. M. K. Čiurlionio paragraminis muzikinis parašas

Sunku nustatyti, kada konkrečiai M. K. Čiurlionis sukūrė kitą muzikinę kriptografinę savo parašo versiją: Mi(koł)a(j) (Kon)s(t)a(nty) C(zurł)a(ni)s – E-A-eS-A-C-A-eS<sup>6</sup>. Išvesdamas pastarąjį, taip pat B. Czarkowskio, S. Laszkewicz pilnus muzikinius kriptografinius parašus, M. K. Čiurlionis rėmėsi kita kriptografinė technika. Ir čia jis derino dvi skirtingas raidžių ir tonų sąsajos sistemas. Pirmoji – somnizacinė (skiemeninė) atitikmenų maniera (Mi → e), Guido di Arezzo *Epistola guidonis Michaeli monacho de ignoto cantu* (~1030) pasiūlyta ir taikyta savo solmizacinei heksachordų sistemai. Antroji – panašiu metu Odo iš Clugny (IX a. pab.–X a.) pasiūlyta 7 laipsnių raidinių pavadinimų (nuo A iki G) sistema. Polinkis semantizuoti muzikines struktūras vadinamąja *sogetto cavato dalle vocale* (iš it. – tema, ištraukta iš balsių) maniera, t. y. iš kūrinio pavadinimo, reikšmingų žodžių solmizaciniu arba raidinių atitikmenų pagrindu formuojant *cantus firmus* modelius, radosi Renesanso kompozicijoje. Panašios kriptografijos idėjos sklandė XIX a. II pusės – XX a. pradžios muzikos kompozicijos „ore“ – jas taikė J. Brahmsas, B. Smetana, A. Borodinas, A. Glazunovas, P. Čaikovskis, M. Ravelis, E. Elgaras, F. Poulencas ir kt.

Atkreipkime dėmesį, kad septynių tonų M. K. Čiurlionio autografo tema pasižymi aki-vaizdžia daline simetrija: E-A- | eS-A← || C || →A-eS |. Mėgdamas intelektualią muzikinių tonų kombinatoriką (permutacijas, transpozicijas nuo įvairių aukščių), jis galėjo savo juodraščiuose perstatyti pirmus muzikinio autografo tonus (E↔A) ir dar labiau priartinti autografo temą (A-E-eS-A-C-A-eS) prie kitos jo naudotos konstruktyvios temos (B-E-eS-A-C-A-eS) – Boleslawo Czarkowskio kriptogramos, kuri gali būti traktuotina kaip artimas M. K. Čiurlionio kriptogramos variantas:

Mi(koł)a(j) (Kon)s(t)a(nty) C(zurł)a(ni)s → E-A-eS-A-C-A-eS

B(oł)es(l)a(w) C(z)a(rkow)s(ki) → B-E-eS-A-C-A-eS

E-A - | eS -A← || C || → A-eS |

B-E - | eS -A← || C || → A-eS |

<sup>6</sup> V. Landsbergis mini, kad prie šios temos M. K. Čiurlionis paskutinį kartą sugrįžo 1906 m. rudenį sukurdamas dvi neišplėtotas (po vienuolika taktų) nutrūkusias variacijas, arba eskizus, *Eaesacaes* tema – Čiurlionio vardo ir pavardės „parašo“ tonais (Landsbergis, 1980, p. 177). Kriptografinė tema eksponuojama tik pjesių pradžioje, vėliau melodiją sudaro jau kiti tonai. Antroje pjesėje taikomas vertikalaus sudėtingojo kontrapunkto balsų perstatymas. Kaip pažymi V. Landsbergis, tolesnis jų plėtojimas ir užbaigimo galimybės neaiškūs.

Kita vertus, pats M. K. Čiurlionis galėjo pastebėti ne tik simetriškai (rondiškai) išsidėsčiusią savo kriptografinio parašo A tono vietą, bet bandyti atlikti šio parašo redukciją iki keturių monograminių (nesikartojančių) tonų – E A Es C. Tokia prielaida kyla ne tik pastebėjus daugelyje jo paveikslų įkomponuotus MKČ inicialus, bet ir tai, kad būtent šių keturių nesikartojančių tonų ostinato (A-E-C-Es) skamba 1904 m. sukurto VL 257 pjesių (variacijų) ciklo op. 15 Nr. 2 tenoro balse (1 pvz., t. 27–34). Preljudo melodizuojamuose sluoksniuose greta minėtos A-E-C-Es struktūros taip pat išryškėja kitų keturių nesikartojančių tonų – Es-A-B-C – izomeliškumas (Landsbergis, 1980, 176). Į klausimą, ar šie besikartojantys ostinato (mikroserijos) paties M. K. Čiurlionio buvo siejami su konkretesniais simboliniais įvaizdžiais, šiandien keblu atsakyti. Akivaizdu, kad abiejų ostinato tonai sutelpa B. Czarkowskio kriptografiniame paraše. Kita vertus, jei bandysime eskaluoti jų savitumą ir individualumą, galbūt pirmąjį, eksponuojamą melodijoje, galima būtų sieti su B. Czarkowskio redukuotu „parašu“ (Es-A-B-C), antrąjį – su paties M. K. Čiurlionio muzikinėmis raidėmis (A-E-C-Es), vėlgį pastebint, kad iš esmės jie yra vienas kito permutuoti variantai ir skiriasi tik vienu tonu – B (pirmjame) ir E (antrajame). Galbūt M. K. Čiurlionis vieno opuso kompoziciniame tekste bandė sujungti savo ir naujojo Varšuvos dailės mokyklos draugo kriptografinės monogramas?

Ar galima remiantis kriptografinė M. K. Čiurlionio maniera rasti paralelių Naujosios Vienos mokyklos kūrybinėse dirbtuvėse? Tyrinėjimai rodo, kad ir A. Schönbergo mokykloje, panašiai kaip L. van Beethoveno, R. Schumanno, F. Liszto, N. Rimskio-Korsakovo, F. Busoni kūryboje, mokytojo ir mokinių partitūrų serijų segmentuose šmėkščiojo B-A-C-H monograma (žr.: A. Schönbergo Variacijas orkestrui op. 31, A. Weberno Bagatelę Nr. 17, kvartetą op. 28 (1938) ir kt.). Paties A. Schönbergo ankstyvieji kūriniai (pvz., op. 6 No. 3 „Mädchenlied“, e-moll) turėjo kriptografinių motyvų iš šešių jo pavardės raidžių – Es-C-H-B-E-G. Yra nurodomas ir dar vienas A. Schönbergo kriptografinis parašas su pirmąja vardo raide – *Aschbeg* (As-C-H-B-E-G), pavyzdžiui, jo „Sechs kleine Klavierstücke“ op. 19 Nr. 1, taip pat A-Es-C-H-B-E-G<sup>8</sup>. Albano Bergo laiške A. Schönbergui (1925 m. vasario 9 d.)<sup>9</sup> buvo rašoma apie mokytojo penkiasdešimtmečiui skirtą „mažo 20 metų draugystės paminimo“, taip A. Bergas vadino dedikuotąjį Kamerinį koncertą, kriptografinės muzikines paslaptis. „Kammerkonzert für Klavier, Violine und 13 Blasinstrumente“ (1923–1925) A. Bergas kriptografo maniera sukūrė svarbiausią A. Schönbergo mokyklos atstovų portretą. Pradinis 5 taktų *motto* buvo sumodeliuotas iš vardų ir pavardžių muzikinių simbolių – tėviškai plačiai apglėbiantis fortepijono motyvas skambino **Arnold Schönberg** (A-D-Es-C-H-B-E-G), aktyviai artikuliuojantis smuikas griežė **Anton Webern** (A-E-B-E) kriptografinius ekvivalentus, o jų muzikinius bruožus tarsi sintezavo valtornė – **Alban Berg** (A-B-A-B-E-G). Kiekvienam muzikiniam personažui buvo suteiktas tembrinis ir artikuliacinis charakteringumas, visos temos prasidėjo bendru garsu (A), o gale broliška apsikabino bendra tercija

<sup>7</sup> Žr.: H. Kaufmann, *Figur in Weberns erster Bagatelle, Anton Webern II. Musik-Konzepte Sonderband*, Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Reiner Riehn, München: Dieter Vollendorf, 1984, S. 337–341.

<sup>8</sup> Kaip teigia Richardas Taruskas, į partitūras įspausti A. Schönbergo „parašo“ tonai ypač išryškėjo partitūras tyrinėjant seto analizės būdu. Apie tai plačiau žr. Taruskin, 2005, IV, p. 313–325.

<sup>9</sup> Žr.: *The Berg – Schoenberg Correspondence. Selected Letters*, edited and translated by Juliane Brand, Christopher Hailey and Donald Harris, New York, London: W. W. Norton, 1987.

(e-g) ir susiliejo unisonu (g) su neabejotinai retorišku *aposiopesis* – amžinybės (fermatos) ženklų<sup>10</sup> (2 pvz.):



2 pvz. A. Berg, „Kammerkonzert für Klavier, Violine und 13 Blasinstrumente“ (1923–1925). *Motto*

Nėra žinoma, ar 1904 m. rugpjūčio mėnesį į M. K. Čiurlionio opusus įsipynusi moteriškoji S. Leszkewicz monograma variacijose „Sefaa Esec“ (VL 258, 1904) slėpė kažką panašaus į A. Bergo ir Hannos Fuch-Robettin romantiškos meilės istoriją. Jiedu susipažino kažkurioje iškyloje, Stefanijos šeimai atostogaujant Druskininkuose, ir neilgai bendravo (Landsbergis, 1980, p. 12). Tuo tarpu Hannos-Robettin inicialai buvo išpausti į A. Bergo „Lyrinės siutos“ (1925–1926) partitūrą, nors Helene Berg manymu, galėjo būti ir „Lulu“ III veiksmė. „Lyrinės siutos“ pagrindinė serija, kaip aiškėja iš A. Bergo laiško A. Schönbergui<sup>11</sup>, A. Bergo buvo perimta iš savo mokinio Kleino Variacijų op. 14 (1924), tačiau A. Bergas ją transponavo ir įvairių rotuotų jos formų kraštiniuose tonuose rūpestingai saugojo vienintelės ir amžiams pamiltos („*Einzig- und Ewig-Geliebte*“ – iš A. Bergo laiško Hannai, rašyto 1931 m. spalio mėn.) inicialus F. H. Trečiojoje opuso dalyje *Allegro misterioso* abiejų inicialai B-A-F-H tampa kriptografiniu leitmotyvu<sup>12</sup>.

Svarstydamas kiekvieno kompozitoriaus sprendžiamą pagrindinį kompozicijos klausimą, kaip prekompozicijoje paruoštą medžiagą išskleisti kompozicinėje struktūroje (Stokhausen, 1961, p. 61), M. K. Čiurlionis jau šioje 1904 m. liepos mėn. 22 d. sukurtoje pjesėje op. 15 Nr. 2 (VL 257) rado intelektualų sprendimą. Svarbiausiąją kompozicinę medžiagą (A. Schönbergo „Modell“) čia tenka laikyti melodinį balsą, kuris tarsi koks migruojantis *cantus firmus* skamba įvairiuose balsuose – pradžioje melodijoje, vėliau – alte, dar vėliau artimos tonų sekos pagrindu – tenore. Šie *cantus firmus*, arba ostinato, buvo organizuoti tais laikais originaliu būdu. Manychiau, kad keturių tonų kartojimasis (Landsbergis, 1965, p. 102–103) čia yra labiau išorinis principas. Daug svarbesnis konstruktyvus momentas, kai pirmasis keturių tonų melodinio motyvo Es-A-B-C dėstymas rodo simetrizavimo intenciją: pirmoji struktūra papildoma Es tonu, taigi virsta penkiagarse struktūra Es-A-B-C-Es (tai pastebi V. Landsbergis). Tai tampa sisteminiu principu ir pasikartoja kitame motyve, vėlgi simetrizuojant pasislinkusių

<sup>10</sup> Numerologine maniera Kameriniame koncerte buvo struktūriškai įdiegtos mokyklos atstovų skaičiaus ženklas – trejetas. Juodraščiuose šios dalys A. Bergo buvo pavadintos „Draugystė“ (*die Freundschaft*), „Meilė“ (*die Liebe*) su A. Schönbergo „Pelleas und Melisande“ citata ir „Pasaulis“ (*das Welt*). Sutapo trys progos – A. Schönbergo penkiasdešimtmetis, A. Bergo keturiasdešimtmetis ir dvidešimt metų A. Schönbergo, A. Bergo ir A. Weberno draugystei. Natų pavyzdys iš Taruskin, 2005, IV, p. 314.

<sup>11</sup> A. Bergo laiškas A. Schönbergui, 1926 m. liepos 13 d., žr: *The Berg – Schoenberg Correspondence: Selected Letters*, p. 349.

<sup>12</sup> Muzikinį A. Bergo slaptaraštį „Lyrinėje siuitoje“ papildė ir numerologija. G. Perle's savo darbuose citavo A. Bergo laiško Hannai fragmentą, kur jis ne tik tvirtino, kad „kiekvienas momentas ir kiekvieno momento atkarpa yra susieti su mūsų skaičiais – 10 (Hannos skaičius) ir 23“, bet ir yra pats dovanojęs partitūrą su visomis kriptografinėmis nuorodomis. Žr: G. Perle, *Style and Idea in the Lyric Suite of Alban Berg*, New York: Pendragon Press, 1995, p. 2.

keturių tonų sekos pirmąjį garsą – A-B-C-Es-A. Toliau besikartojantys tonai M. K. Čiurlionio organizuojami tarsi serijoje „perstumiant“ pirmąjį ir struktūros pabaigoje atkartojamą toną (Es, A, B, C) pačios sekos modelio garsais. Taigi visos lineariai dėstomos melodijos logika atliepia daugelį esminių palindromo principų: tonų kvadrato kraštinės – horizontalioji ir vertikaliųjų ašys – sutampa. Tokiu pačiu principu sutampa atitinkamai persikertančios vidinės ašys, pvz., antroji horizontalioji eilė (ABCEsA) ir antroji vertikaliųjų (ABCEsA), trečioji, ketvirtoji ir visos kitos. M. K. Čiurlionio pjesėje op. 15 Nr. 2 (VL 257) padžios melodijos palindromo centre atitinkamai susidaro centrinių vertikaliųjų ir horizontaliųjų ašių kryžius – BCEsAB (žr. 1–12 taktus). Beje, 13–14 taktuose pasirodo transponuotas naujų tonų tos pačios struktūros segmentas As-D-Es-F-As:

```

Es – A – B – C – Es
/ / / /
A – B – C – Es – A
/ / / /
B – C – Es – A – B
/ / / /
C – Es – A – B – C
/ / / /
Es – A – B – C – Es

```

```

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

```

Vaizdumo dėlei greta pateikėme senąjį lotynišką žodžių / raidžių kvadratą – „magiškąjį kvadratą“ (kaip jį pavadino A. Webernas), kurio pavyzdžiu jis 1932 m. kovo 2 dieną užbaigė savo dviejų paskaitų „Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen“ ir „Der Weg zur Neuen Musik“ ciklą daktaro Rudolpho Kurzmanno namuose<sup>13</sup>. Lygindami magiškojo kvadrato (palindromo) SATOR/AREPO/TENET/OPERA/ROTAS penkių raidžių ir žodžių simetriškąsias konfigūracijas ir M. K. Čiurlionio VL 257 preliudo penkių tonų palindromą pamatysime, kad pastarasis išsaugo gana esminius struktūrinius sutapimus, tačiau skiriasi kvadrato pagrindas ir dešinioji kraštinė (vėžinis – inversinis SATOR variantas) (žr. pateiktas schemas) (3 pvz.).

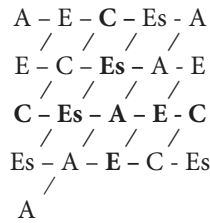
<sup>13</sup> Žr.: A. Webern, 1960, S. 61. N. Perloff, Klee and Webern: Speculations on Modernist Theories of Composition, *The Musical Quarterly*, 1983, Vol. 69, No. 2, p. 192, 200.



3 pvz. M. K. Čiurlionis.  
Tema ir šešios va-  
riacijos op. 15 Nr. 2  
(VL 257), 1904. Žr. t.  
1–35<sup>14</sup>

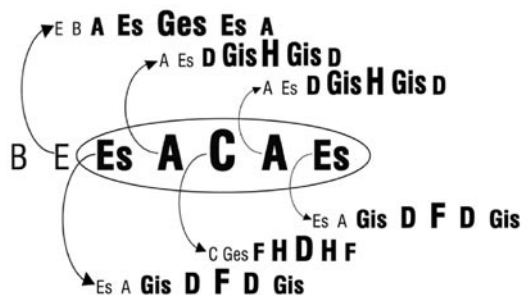
Kad toks sprendimas M. K. Čiurlioniui buvo esminis, neatsitiktinis ir nuodugniai ap-  
mąstytas, įrodo tos pačios melodinės tonų struktūros palindrominis dėstymas ta pačia sche-  
ma po trumpo jungties jau viduriniame balse (alte) 17–26 taktuose. Jam pasibaigus, tenore  
nuo 27-o takto pasirodo antrasis ostinato (A-E-C-Es), kiek trumpesnis, ir vėlgi tiksliai atkar-  
toja pirmojo ostinato ritminį ir konstruktyvųjį – palindromo – modelį (žr. t. 27–34):

<sup>14</sup> Natų pavyzdys paimtas iš: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. *Kūriniai fortepijonui*, antras papildytas lei-  
dimas, parengė ir redagavo Jadvyga Čiurlionytė, Vilnius: Vaga, 1975, p. 99–101.



Toks struktūrinis tonų dispozicijos atradimas M. K. Čiurlionio partitūroje buvo įrašytas dar 1904 m. liepos mėn. 22 dieną. Žinant apie jį, kiek kitaip galima interpretuoti bene radikaliausią M. K. Čiurlionio konstruktyvųjų atradimą – jo Variacijų *Besacas* op. 18, VL 265 (1904–1905?)<sup>15</sup> IV dalies eilės / mikroserijos transpozicijų magiškaį kvadratą. Pastarasis, manyčiau, buvo išprovokuotas dviejų prielaidų. Pirma, M. K. Čiurlionis jau vėlesniame opuse (monoteminėse Variacijose *Besacas*) taikė VL 257 preliude įdiegtą tonų dispozicijos schemą, tačiau siekė dar sudėtingesnio konstruktyvaus sprendimo. Jo link galėjusi pastūmėti antroji prielaida. Neabejotinai žinodamas apie B. Czarkowskio kriptografinės tonų sekos B-E-eS-A-C-A-eS 5 tonų simetriją (Es - A ← C → A - Es) ir ketindamas ją dėstyti panašiu palindrominiu principu, M. K. Čiurlionis, matyt, kaip modelį ėmė simetriškais tonais užsibaigiančius VL 257 preliudo mikroserijinius darinius (Es-A-B-C-ES bei A-E-C-ES-A). Siekdamas analogijos, tik šįkart jau pilno sekos simetriškumo / retrogradiškumo, M. K. Čiurlionis ketvirtojoje *Besacas* variacijoje eilės pabaigoje savo juodraščiuose galėjo prirašyti du pradinių tritonų simetrizuojančius garsus: **B E eS A ← C → A eS (E B)** – tokia prielaida pastebėta A. Jurkėnaitės (2001). Iš esmės šie menami E B tonai buvo pradinio tritonio (B E) transpozicija. Taigi pilnas temos simetrizavimas M. K. Čiurlioniui galėjo savaime pasiūlyti vieną originaliausių lietuviškojo modernizmo apraiškų – kriptografinės temos transpozicijų idėją<sup>16</sup>. Kitaip tariant, M. K. Čiurlionio paveikluose masyviai eksplikuojama simetrinė detalių ekvivalencija galėjo turėti savo analogų struktūralistinėse muzikos tonų sekų dėlionėse bei strategijose. Taigi M. K. Čiurlionis IV šio ciklo pjesėje (variacijoje) sukūrė tais laikais unikalų eilės, traktuojamas kaip *basso ostinato*, transpozicijų planą (Landsbergis, 1965, p. 114). Šešis kartus transponuojamas *basso ostinato* (eilė, serija) kiekvieną kartą ekstrapoliuojamas nuo kito savo paties tono, t. y. kiekvienos transpozicijos aukštis prasideda sistemaiškai nuo kito eilės garso:

4 pvz. M. K. Čiurlionis. Variacijos *Besacas* op. 18, VL 265 (1904–1905?). IV variacijos *basso ostinato* transpozicijų schema



<sup>15</sup> Taip šio kūrinio – Variacijų *Besacas* tema – sukūrimo data nurodoma V. Landsbergio leidinyje *Čiurlionio muzika* (1986, 279) ir M. K. Čiurlionis. *Kūriniai fortepijonui* (1990, p. 43). Reikia pripažinti, kad skirtinguose leidiniuose datos įvairuoja – nurodoma tai 1904, tai 1905 metai (pvz., Kučinskas, 2004, p. 149).

<sup>16</sup> Kaip pastebi seto analizės būdu šį kūrinių tyrinėjusi Audronė Jurkėnaitė (Jurkėnaitė, 2001, p. 54–55), 5 tonų zonos simetriškumas (mažoji simetrija) išlieka visose eilės transpozicijose. Tačiau transpozicijų nuo kiekvieno kito eilės aukščio ciklas tikrai dviem atvejais (transpozicijos nuo Es ir B) išryškina ir simetrines 9 tonų struktūras.

Būtent šis transpozicijų ciklas dar esmingiau priartėja prie sudėtingesnio palindrominio elementų simetriškumo: kvadrato viršaus horizontalė atspindi kairės pusės vertikalėje, kvadrato pagrindo horizontalė atspindi dešinės pusės vertikalėje, kvadrato centrą sudaro ketvirtųjų horizontaliosios ir vertikaliosios ašių kryžius (palindromas buvo pateiktas: Landsbergis, 1980, p. 180).

Magiškieji palindromai, M. K. Čiurlionio sukurti dar 1904–1905 m., buvo vienas iš daiktinių dokumentų, kuris to meto Lietuvoje galėjo manifestuoti modernizmo *motto*. Jį D. Albrightas (Albright, 2004, p. 8) įvardijo Ezra'o Pouno mėgstamu šūkiu „padaryk tai naujai“ (*make it new*), kurį jis atrado Konfucijaus (Confucius) darbuose<sup>17</sup>. Apie tokio transpozicijų ciklo, arba superserijų – *Überreihe* (H. Jelineko (1952) sąvoka), technikos naudojimą jau pokario avangardo muzikoje yra kalbėta (Landsbergis, 1980; Jurkėnaitė, 2001). Akivaizdu, kad panašius transpozicijų nuo kiekvieno kito serijos tono palindromus taikė P. Boulezas „Structures“ Ia (1951)<sup>18</sup>, K. Stockhausenas („Klavierstücke“ I–IV, 1952–1953), A. Schnittke, „Muzikoje“ kameriniam orkestrui (1964) gana tiesmukai perėmęs P. Boulezo „Structures“ Ia techniką, ir kt. Be abejo, būtina dar kartą pabrėžti, kad M. K. Čiurlionio pjesėje, skirtingai nuo totalaus serializmo opusų, nesilaikoma visų 12 chromatinų aukščių ir jų nesikartojimo eilėje principo. Pirmiausia todėl, kad M. K. Čiurlionis rėmėsi kriptografinė jam prasmingų žodžių raidžių ir muzikos tonų ekvivalencija. Tačiau minėtą eilių dispozicijos ir transpozicijų principą M. K. Čiurlionis surado tais pačiais metais, kai prasidėjo Naujosios Vienos mokyklos istorija. Būtent 1904 m. rudenį, pastebėję laikraštyje skelbimą apie privačias A. Schönbergo pamokas Vienoje, A. Bergas ir A. Webernas nunešė jam po kelis kuklius savarankiškus kūrinius ir A. Šöbergas sutiko su jais dirbti.

M. K. Čiurlioniui komponuojant pjesę op. 15 Nr. 2 (VL 257) ir savąsias Variacijas *Besacas* (VL 265), A. Schönbergo mokykloje buvo kuriami jo ir A. Weberno pirmieji styginių kvartetai: Pirmojo kvarteto op. 7 (d-moll) kūrimo pradžia A. Schönbergo eskizų knygoje (*Skizzenbuch*) pažymėta 1905 m. balandžio mėnesio data, o baigtas rugsėjo 26 d.; A. Weberno 1905 m. kvarteto kūrimo pradžios data nežinoma, o baigtas tais pačiais 1905 m. balandžio 25 dieną<sup>19</sup>. Viena vertus, šių kompozicijų analizė būtų puikus poststruktūralistinių metodologijų taikymo ir tarptekstinių kompozicinių ryšių tyrinėjimo objektas remiantis H. Bloomo įtakos baimės teorija (Bloom, 1973). A. Schönbergo kvartete, dar tebeesant ekspozicinėms tematizmo grupėms, jau nyksta sonatinės formos kontūrai, ardomos tematizmo bei tonalumo sankaupos, ieškoma naujo formos integralumo sprendimo. Kompozicija persmelkta organiško plėtojimo, motyvinio kontrapunktavimo, kintančių vertikalinių ir tonacinio neapibrėžtumo. Kaip pažymi J. Samsonas, A. Schönbergo op. 7 totalus tematizavimas buvo tonalumo nuosmukio, tradicinių harmoninių santykių pakeitimo ir tonacinių santykių išplėtimo pasekmė (Samson, 1993, p. 99–100)<sup>20</sup>. A. Weberno 1905 m. kvartete c-moll/Es-dur likę nemaža mokymosi užduočių požymių – sonatinė forma su dviejų temų ekspozicija T-D santykiu (c-moll – g-moll)

<sup>17</sup> Žr.: E. Pound, *Confucius*, New York: New Directions, 1951, p. 36.

<sup>18</sup> Žr.: The Hirsbrunner, Pierre Boulez' Weg zur Structuralismus, *Musiktheorie*, 2, Jahrgang, Heft 1, Laaber: Laaber-Verlag, 1987, S. 3–13.

<sup>19</sup> Duomenys teikiami pagal: H.-K. Metzger, Über Anton Weberns Streichquartett 1905, *Anton Webern I. Musik-Konzepte Sonderband*, Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Reiner Riehn, München: Dieter Vollendorf, 1983, S. 92 (S. 76–111).

<sup>20</sup> Neatsitiktinai *Harmonielehre* (1911) paskutiniuose skyriuose, norėdamas paaiškinti kokybiškai naujus XX a. pradžios harmonijos reiškinius tonacinio neapibrėžtumo formoms apibrėžti, A. Šöbergas pasiūlė dvi svarbias sąvokas – svyruojantis tonalumas (*Schwebende Tonalität*) ir pašalintasis tonalumas (*Aufgehobene Tonalität*).

ir jų aiškiais kadencijomis, jų plėtojамieji epizodai etc. Modelinė A. Schönbergo Pirmojo kvarteto ir seksteto „Verklärte nacht“ (1899) paskirtis matėsi A. Weberno chromatizuotose melodinėse balsų linijose, atsispindėjo ritminiuose modeliuose, iš motyvų sudarytos faktūros komplementarume. Kita vertus, tai, ką A. Weberno kvartete galima priskirti neabejotinam „kūrybinio nesusikalbėjimo“ (*creative misprision*) bei „revizuojančių santykių“ (*revisionary ratios*) (H. Bloomo sąvokos) kategorijai, yra jau pirmame skaitmenyje II smuiko partijoje eksponuojamos mikroserijos Cis-C-E užuomazga ir tolesnis jos polifoniškas plėtojimas, sukūręs atonalius dvylikatonius fragmentus. Beje, šioji trijų garsų struktūra, J. N. Cholopovo vadinamasis „Weberno motyvas“, buvo tolimesnių A. Weberno kūrinių serijų segmentų eskizas, pvz., „Sinfonie“ op. 21 (1928) antrosios dalies serijos svarbiausias segmentas su mažosios 2 + gryniosios 4 struktūra.

Į klausimą, ar M. K. Čiurlionio naudojamos eilės (serijos), o ypač jų transpozicijų principas, turėjo kokios nors konkrečios įtakos minėtiems procesams, deja, tenka atsakyti neigiamai. Jo konstruktyvistiniai bandymai papuolė į tą Europos ankstyvojo modernizmo etapą (1890–1914), kurį R. Taruskinas įvardija kaip radikalų ketinimų ar tradicijos liekanų intensyvinimą, arba tą modernizmą, kuris gali būti apibūdintas kaip R. Wagnerio „tonacinės navigacijos“ manevringumo arba J. Brahmsio motyvinio prisodrinimo maksimalizavimu (Taruskin, 2005, p. 46). Tai atitiko Vakarų Europos muzikos modernėjimo procesus, tačiau buvo sunkiai pritaikoma skirtingo kultūrinio brandumo Lietuvos muzikai, kuri tuo metu tik formavo savo pirmuosius muzikinius pareiškimus ir daugelio lietuvių kompozitorių kūryboje, išskyrus M. K. Čiurlionį, minėtasis maksimalizmas kol kas reikšėsi pačių kompozitorių ketinimais. Reali muzikos kūrybos situacija, publikos skonis XX a. pradžioje Lietuvoje buvo aprašytas paties M. K. Čiurlionio: „Lietuvos muzika turi ateitį prieš save, bet šiandien jos dar visai nėra. Pasilikome toli nuo visų. Žmonės žino apie tiroliečių, čigonų, turkų, arabų, ukrainiečių muziką, bet apie lietuvių muziką joks prancūzas ar anglas net sapnuoti nesapnavo“ (Čiurlionis, 1960, p. 295).

Kita vertus, M. K. Čiurlionio konstruktyvūs atradimai gerai komponavosi į XX a. modernizmo procesus, o ypač artėjant prie daugiau ar mažiau sistemiško dvylikatoniškumo, individualių dvylikatonių technikų ir, pagaliau, prie serijinės technikos susiformavimo. Šiuo keliu nepriklausomai vienas nuo kito judėjo daugelis XX a. pirmųjų dešimtmečių kompozitorių – I. Stravinskis (4 tonų mikroserijos „L'Oiseau de Feu“ (*The Firebird*), 1910); A. Schönbergas (dainų cikle op. 21 „Pierrot Lunaire“ (1912) greta 7 garsų Pierrot motyvo (Gis-E-C-D-B-Cis-G) VIII dainoje „Nacht“ (*Passacaglia*) formavo mikroseriją); 12 nesikartojančių tonų tema A. Schönbergo buvo sukurta 1914–1915 m. jo Simfonijos (neužbaigtos) juodraščiuose kaip *Scherzo* tema. J. Golyševs, H. Eimerto liudijimu, jau 1914 m. komponavo 12-tones kompozicijas<sup>21</sup>; N. Obuchovas kūryboje manipuliavo neserijiniu principu organizuotomis 12 tonų harmonijomis be sudvejinimų (двенадцатитонновые гармонии без удвоений) – klasteriniais dvylikagarsiais akordais (žr. „La Livre de Vie“, 1917–1954). Toliau būtina paminėti nuo 1912 m. formuojamą J. M. Hauerio vadinamąją „statybinių plytų“ techniką (*Bausteintechnik*), 1919 m. manifestuojamą „Nomos“ op. 19. F. H. Kleinas laiške savo mokytojui A. Bergui (1925 m. kovo 12 d.) rašė, kad jo kompozicija kameriniam orkestrui „Die Maschine: Eine ex-tonale Selbstsatire“ op. 1 (1921) yra „pirmasis kūrinys, kuriame pasirodo 12-tonis pagrindas

<sup>21</sup> Žr. H. Eimert, *Atonale Musiklehre*, Leipzig, 1924, S. 31; H. Eimert, *Lehrbuch der Zwölftontechnik*, Wiesbaden, 1973, S. 57.

(*Grundgestalt*) kartu su retrogradais, inversijomis, veidrodinėmis formomis ir transpozicijomis<sup>22</sup>. Tai, ką F. H. Kleinas vadina dvylikos chromatinų tonų „motininiu akordu“ (*Mutterakkord*), iš esmės buvo originali jo visų intervalų serijos vertikali versija. Visų intervalų seriją (*Allintervallreihe*) F. H. Kleinas naudojo Variacijose fortepijonui op. 14 (1924), o vėliau ją perėmė A. Bergas kompozicijose „Schließe mir die Augen beide“ (1925) ir „Lyrinėje siuitoje“ (Ashby, 1995, p. 75–76). Grįžtant prie XX a. pradžios lietuvių muzikos raidos ir modernizmo apraiškų joje, tenka pastebėti, kad dėl neužbaigtų rankraščių M. K. Čiurlionio kūriniai nebuvo žinomi ir atliekami (išskyrus kelis), o po jo mirties (1911) lietuvių muzikos modernėjimo procesas, toliau vyraujant romantinėms inspiracijoms, akademinėms kompozicinėms konvencijoms bei tradicionalistinei kūrybai, buvo nutrūkęs iki pat XX a. 3-iojo dešimtmečio pabaigos.

Jei kelsime klausimą, ar lietuvių menininkai yra apskritai prisidėję prie pasaulinio modernizmo pocesų, atsakymas nebus toks pesimistiškas. Teiginių rastume 7-ojo dešimtmečio pradžios JAV meno erdvėse, kur tam tikram laikui susikoncentravo svarbiausi lietuvių menininkų įvykiai. Vaikystėje tarpukario Kauno ar Palangos gatvėmis mėgdavęs žygiuoti su žaisliniu šautuvu ant peties, vaikų būryje būti generolu, vėliau „į bendrą frontą ir akciją“ prieš akademinės meno formas Jurgis Mačiūnas vienijo itin aikštingai nusiteikusius menininkus (La Monte Youngą, Johną Cage'ą, Dicką Higginsą ir kt.). *Fluxus* idėjų radikalumą nulėmė ir paties J. Mačiūno asmenybė – „klounas ir kartu triukų žmogus *par excellence* tuo pat metu buvo žudantis revoliucionierius“ (Williams, 1998, p. 8). Jo veikla, leidžiant *Fluxus* žurnalą, kaupiant dokumentus *Fluxus Yearbox*, o labiausiai organizuojant politines akcijas, anarchinius demaršus bei festivalius su keisčiausiais eksperimentiniais menų hibridais ir spontaniška šokiruojančia menine raiška, nubrėžė ryškias radikalaus XX a. meno strategijas. Avangardinio meno padangėje J. Mačiūno figūrą Emmettas Williamsas stato greta Tristano Tzara'os, André Bretono, Marcelio Duchampo ir Johno Cage'o (Williams, 1998, p. 9). Gana simptomiška, kad Antrojo pasaulinio karo metais daugiausia į JAV emigravęs lietuviškas muzikinis modernizmas kartu su atemine J. Kačinsko muzika, V. Bacevičiaus atonalumu, kosminės muzikos idėja, jaunesniais kompozitoriais (V. Jakubėnas, K. V. Banaitis, J. Gaidelis) šiuolaikinės muzikos viziją skleidė emigracijoje. A. Schönbergo mokyklos emblema tapusios 12-tonės technikos įsisavinimo faktas lietuvių muzikoje siejamas su B. Gorbulskio Koncerto klarnetui ir orkestrui antrąja dalimi (1959). Tačiau pirma brandžia lietuvių kompozitoriaus sukurta dodekafonine kompozicija tenka laikyti Juliaus Gaidelio (1909–1983) 1961 m. Bostone sukurtą keturių dalių monociklą Trio smuikui, klarnetui ir fagotui (*Lento. Allegro. Lento. Allegro*). Jo partitūroje kompozitoriaus ranka užrašyta 12-tonė serija ir priedas „A. Schönbergo 12-laipsnės sistemos technika“. Ir iš tiesų šį trio J. Gaidelis komponavo prisilaikydamas dodekafonijos procedūrų reglamento.

Tuo pat metu, vadinamojo „atšilimo“ (N. Chruščiovo valdymo) laikais, į Lietuvą įvairiais keliais pradėjo skverbtis A. Schönbergo mokyklos sukurtų technologijų aprašymai. Pavyzdžiui, trys rotoprintu kopijuotos E. Křeneko *Zwölfton-Kontrapunkt-Studien* (1952) Vytauto Barkausko buvo atvežtos į Lietuvą iš Talino, iš Arvo Pärto rankų, kuris pats knygos kopiją slapta parsigabeno iš Švedijos. O. Balakauskas dodekafoniją studijavo iš draugo Lenkijoje atsiųsto B. Schöffero *Klasycy dodekafonii* (1961–1964). Nuo 7-ojo dešimtmečio vidurio dodekafonija vėl pasirodė Lietuvoje sukomponuotų kūrinių partitūrose – V. Barkausko (1964, 1968, 1970, 1971), E. Balsio (1965, 1969, 1980), V. Laurušo (1969, 1977, 1979, 1985), B. Kutavičiaus

<sup>22</sup> Žr.: F. H. Kleino laiškas A. Bergui, kovo 12, 1925 m., *Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB)*, Musiksammlung, F 21 Berg 935/66, fols. 5–6. Plačiau žr. Ashby, 1995, p. 73.

operos „Kaulo senis ant geležinio kalno“ (1976) epizoduose, F. Bajoro (1968, 1992–1993, 1991–1994) ir kt. kūrinuose. Daugiaparametrinių garsų valdymo būdų įžvalgos, žinia, radosi jau dodekafonijos formavimosi fone – 1914 m. N. A. Roslavenco *Etiude No. 2* (aukščių, ritmų serijškumas), 1914 m. E. Golysheffo Styginių trio „Zwölf-ton-Dauer-Musik“ (aukščių, trukmių ir dinamikos eilės); 1921 m. F. H. Kleino „Die Maschine“ skambėjo ne tik „Mutterakkord“, 12 aukščių / intervalų serija, bet ir ritmo serija, toliau sekė A. Weberno kamerinė Simfonija op. 21 (1928), Koncertas 9 instrumentams op. 24 (1934), Variacijos op. 27 (1936), Variacijos orkestrui op. 30 (1940) ir kt. XX a. 8-ajame dešimtmetyje Lietuvoje pasirodė laisvai traktuojamo serializmo opusai, pavyzdžiui, griežčiau kontroliuojami aukščio ir trukmių parametrai B. Kutavičiaus kvintete „Praeities laikrodžiai I“ (1977). Laisvas, „dadaistiškas“ 5 parametų serializavimas, sumišęs su minimalistiniu repetityvumu, buvo sukurtas O. Balauskos „Dada concerto“ (1982) ir kt.

Dodekafonijos implikacijos ir institucionalizavimas Lietuvoje turėjo gana margą kompozicinį ir sudėtingą ideologinį bei psichologinį foną. Sovietų Lietuvoje XX a. 7-ajame dešimtmetyje dodekafoninė technika kompozitorių buvo suvokiama pakankamai euforiškai – kaip progresyvi, vakarietiška komponavimo sistema, kuri leido išsiveržti iš įvairių tonalumo pavidalų, tradicinių formų ir proteguojamos supaprastinto socialistinio realizmo ideologijos. A. Schönbergo technika Lietuvoje buvo geidžiama kaip mąstymo išgryninimas, kompozicinės „tvarkos“ algoritmų įsisavinimas, pačios mąstysenos apie kompoziciją stimuliacija, netgi neigiamomis konotacijomis tebegaubiant formalizmą, jos įsisavinimas savaip asocijavosi su slapta rezistencija prieš socializmą ir okupaciją. Lietuvos muzikinės kultūros sąmonėje stipriai perstėjo žaizda karui ir okupacijai nukirtus aktyvų prieškarinio lietuvių muzikos modernėjimą: 4-ajame dešimtmetyje pasirodė kai kurie Europos modernizmo procesus sinchronizuojantys reiškiniai (mikrotoninė muzika ir atematizmas, bruitistinė, atonalioji muzika) paliko stiprų įspaudą lietuvių muzikos sąmonėje ir spausdintuose tekstuose (Vlado Jakubėno kritika).

Tam tikrą euforinį dodekafonijos atėjimo į lietuviškas partitūras foną savaip nulėmė okupacijos ir „geležinės uždangos“ realybė. Dėl cenzūros ir bet kurios vakarietiškos informacijos blokavimo Lietuvoje nebuvo žinomos šia technika ir avangardinėmis jos modifikacijomis sukomponuotos vėlyvojo laikotarpio I. Stravinskio, vidurinio – O. Messiaeno, ankstyvosios kūrybos P. Boulezo, K. Stokhauseno, G. Rochbergo, K. Goeyvaertso, L. Luigi Nono, H. W. Henze's, B. Ferneyhougho partitūros. Kita vertus, dėl tų pačių priežasčių Lietuvoje neplito ir Europoje besiskleidžiantis serijinės technikos demaskavimas kaip mechaniškos, neorganiškos ir nekomunikatyvios sistemos, kuria „siekiama sukurti savo kalėjimą“<sup>23</sup> (G. Ligeti išvada po P. Boulezo „Structures“ Ia analizės). Nebuvo pasiekiami lingvistų tyrinėjimai – kalbinių sistemų komunikatyvumo modeliais besiremiantys, serializmą diskredituojantys Lévi-Strausso darbai, teigiantys serialios muzikos nekomunikatyvumą ir tai grindžiantys hierarchinių ryšių jau pirminiame artikuliacijos lygmenyje trūkumu. Šis teiginys buvo plėtojamas N. Ruwet'o (1959), L. B. Meyerio, F. Lerdahl'io darbuose, vėliau pasirodė P. Boulezo „Le Marteau sans maître“ – kaip multiplikacine technika sukonstruoto, perceptualius pagrindus griaušančio opuso kognityvinė interpretacija S. Heinemanno ir U. Moscho darbuose.

Pagrindiniu 7–8 dešimtmečio serijinių ir serialistinių lietuviškų kompozicijų ypatumu laikytinas grynų serializmo technologinių formų atsisakymas, tiksliau – nebuvimas.

<sup>23</sup> „Mes stovime prieš mechanizmo (automato) angą. Automatizacija nefunkcionuoja kaip laisvo pasirinkimo opozicija; greičiau laisvas pasirinkimas ir mechaniškumas susijungia mechanizmo pasirinkimo procese“ (Ligeti, 1958, p. 38).

Lietuviškuose opusuose serijos buvo organizuojamos „pirminiu būdu“ – tenkinant 12-os nesikartojančių chromatinų tonų reikalavimą, tačiau, išskyrus O. Balakauską, praktiškai neįdiegiant papildomų konstruktyvių programų – sudėtingesnio segmentų organizavimo (pvz., E. Balsio serijos), jos neretai buvo gana diatoniškos, net neišbaigtos. Eksponavus 12-tonę seriją, tolesnis jos plėtojimas dažniausiai laisvėjo, pažeisdamas tonų eiliškumo normas, „švarių“ permutacijų, transpozicijų ir kitų technologinių pocedūrų reikalavimus, lengvai nukrypdamas laisvojo atonalumo technikos link. Kita vertus, jau 7-ajame dešimtmetyje susipažinę su lenkų sonoristika bei aleatorika, plintant koliažui ir minimalizmui, lietuvių kompozitoriai dažniausia naudojo mišrius dodekafonijos technikos juginius su aleatorika, sonoristika, puantilistika, repetityvumu. Aštuntajame dešimtmetyje pradėtos kurti autorinėse komponavimo sistemoje bei teorijose (J. Juzeliūno, vėliau O. Balakausko) aktyvus buvo modalumo primatas.

Panašiai kaip daugelis Naujosios Vienos mokyklos atstovų kūrybos analitikų – G. Perle'as, E. Křenekas, Howardas Hansonas, Antolis Vieru ir kt. – O. Balakauskas sukūrė savo kompozicinę sistemą ir jos teoriją (publikuota 1997 m. Lenkijoje)<sup>24</sup>. Dodekatonikos teorijos pavadinimas savaip pabrėžia tai, ką G. Perle'as, vėliau E. Křenekas toliau plėtojo nuo paties A. Schönbergo 3-iajame *Harmonielehre* leidime (1922, p. 488) praslydusio dodekafonijos apibūdinimo kaip *Tonalität einer Zwölftonreihe* – tonalumui artimo komponavimo su dvylika tik vienas su kitu susietasi tonais (A. Schönbergo formuluotė) terpės. A. Schönbergo mokinys H. Eisleris mokytojo Siuitą fortepijonui op. 25 pavadino „netgi naujuoju tonalumu“ – taip galima apibūdinti „kompoziciją su 12 tonų“<sup>25</sup>. O. Balakausko sistemos pavadinime atsiradusi lotyniškoji / graikiškoji „dvylikos“ šaknis (*dodeca*) buvo pradėta taikyti kaip *sistema dodecafonica*, *accordo dodecafonico*, *scala dodecafonico (cromatica)* dar 1911 m. Domenico Alaleona's darbuose (I moderni orizzonti della tecnica musica, *Rivista musicale italiana*, XVIII, 1911, p. 397)<sup>26</sup>. Nors sistemos pavadinime susiduria „dvylikos“ ir „tonikos“ – tonalumo centro – teiginiai, O. Balakauskas chromatinį dvylikatoniškumą traktuoja ne tonaciškai, bet seriškai, modaliai ir diatoniškai. Asmeninė O. Balakausko kompozicinės sistemos teorija aprėpia abiejų jo kūryboje vyraujančių technikų – serijinės ir modalinės – sąveiką, taigi oponuodama dodekafonijai ji tampa jos idėjų revizionistišku tęsiniu.

Kadangi daugelis O. Balakausko sistemos teiginių yra žinomi, jie buvo aptarti D. Mirkos (2000), R. Janeliausko (2001) ir A. Jurkėnaitės (2004) darbuose, šiame straipsnyje fokusuosime A. Schönbergo mokyklos sekėjų bei kritikų ir O. Balakausko diskusiją, aptardami O. Balakausko sistemos suformuluotą vadinamąją universalią, „magiškąją“ simetrinę tonų giminingumo eilę, kuri buvo sumodeliuota fundamentinio kvintų progresijos (PQ) principo pagrindu<sup>27</sup>. Me-

<sup>24</sup> Žr.: *W kręgu muzyki litewskiej*, Kraków: Academia muzyczna w Krakowie, 1997.

<sup>25</sup> Žr.: A. Schönberg, Der musikalischen Reaktionär, *Musikblätter des Anbruchs*, VI, 1924, S. 313.

<sup>26</sup> Žr.: M. Beiche, Zwölftonmusik, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Bd. VI, Si-Z, Hrsg. von Albrecht Rietmüller, Stuttgart: Franz Stein Verlag, S. 2; M. Homma, Domenico Alaleonas accordo dodecafonico (1911) und sein ungelöstes Problem Musiktheoretische Überlegungen über frühe Zwölftonakkorde, *Aspetti musicali. Musikhistorische Dimensionen Italiens 1600 bis 2000*, Festschrift für Dietrich Kämper zum 65. Geburtstag, Hrsg. von Norbert Bolin, Christoph von Blumröder und Imke Misch Verlag Dohr, Köln, 2001, S. 101–110.

<sup>27</sup> Nuo vieno centro simetriškai besiplečiantys kvintų ciklai būdingi F. A. Gevaerto *Traité d'harmonie théorique et pratique* (1905–1907) trijų sistemų visumai – prodiatonikai (pentatonikai). G. L. Catoire' teorinė sistema (Karyap, 1924; 1925) nuosekliai rėmėsi Gevaerto idėjomis bei sąvokomis įvedant kai kuriuos H. Riemanno funkcinės teorijos bruožus. Kvintinis argumentas akivaizdus ir A. S. Ogoloveco *Специфика выразительных средств музыки* (1969) išdėstytos sistemos daryboje, kuri 12 garsų / laipsnių sistemą traktavo diatoniškai, kaip jungiančią visas heptatonines 7-laipsnes dermes ir pastebint jį „tamsėjimo“ arba „šviesėjimo“ reiškinius.

lodiškai išskleistas tobulosios eilės Ry modelis pristato pačią kompleksiškiausią ir kartu geriausiai teoriškai motyvuotą lietuvių kompozitoriaus suformuotą seriją. Ji generuojama kvintų projekcijos (PQ) ir remiasi griežtai diatoniniu pagrindu (yra palindrominės formos, nes jos  $O = R^{28}$ , antroji eilės pusė (7–12 tonai) yra pirmosios pusės (1–6 tonai) retrogradas). Eilės formaliąją konstrukciją formuoja 2 tritoniniai: vienas iš jų yra eilės centre (tarp 6–7 tonų), kitas susidaro tarp paskutiniojo ir pirmojo tono (12–1), ir tai, beje, yra itin racionalios prekompozicinės eilės darybos požymis. Pabrėždami serijos ašių (6–7 ir 12–1) tritonines kokybes, atkreipsime dėmesį į tai, kad akivaizdūs konstrukciniai tapatumai būdingi vėžinėms, palindrominėms A. Weberno „Sinfonie“ op. 21, B. A. Zimmermanno operos „Soldaten“ serijoms, su kuriomis galima lyginti O. Balakausko „simetrinę tonų giminingumo eilę“. Tritoniniai abiejų ašių santykiai būdingi ir F. H. Kleino „Allintervallreihe“ (visų intervalų) serijai, taip pat nesimetrinei, progresyviai didėjančių visų intervalų L. Nono „Il canto sospeso“ serijai, M. Babbitto „Three compositions for piano“ No. 1 (1947) serijai ir kt., tarp kurių konstrukcinių ypatybių požiūriu išsiterptų ir O. Balakausko simetrinė tonų giminingumo eilė (5 pvz.):

5 pvz. F. H. Kleino, A. Weberno, M. Babbitto, L. Nono, A. B. Zimmermanno ir O. Balakausko serijos

F. H. Kleinas.  
Variacijos  
fortepijonui  
op. 14 (1924)

A. Webernas.  
Simfonija  
op. 21 (1928)  
Palindrominė  
serija

M. Babbittas.  
Tris  
kompozicijos  
fortepijonui  
Nr. 1 (1947)

L. Nono.  
Nūtraukta  
daina (1956)  
visų intervalų  
serija

A. B. Zimmermannas.  
Karciviai  
(1965)  
Nokturno Nr. 2  
serija  
(tonas+pustonis)

O. Balakauskas.  
Simfonija Nr. 2  
(1979)  
universali serija

<sup>28</sup> H. Jelinek, Die krebsegleichen Allintervallreihen, *Archiv für Musikwissenschaft*, No. 18, 1961, S. 115–125.



Ar individuali kompozicinė-teorinė sistema gali būti visiškai originali, ar jai, panašiai kaip bet kuriam intelektualiam produktui ar meniniam tekstui, taikytini intertekstualumo – „tekstų tinklo“, „svetimų balsų“ (R. Barthes'o sąvokos) – apibūdinimai? Kuriant savąją komponavimo sistemą XX a. pabaigoje, praktiškai neįmanoma išvengti daugelio bendrų idėjų, jų „neteisingo perskaitymo“ (*misreading*), klaidingo supratimo, kūrybinio nesusikalbėjimo (*creative misprision*) mechanizmų (H. Bloomo sąvokos). O. Balakausko kompozicinės sistemos pagrindu galima bandyti atskleisti Naujosios Vienos mokyklos conceptualių idėjų sklaidos rezonansus. Pats O. Balakauskas savo serijos atsiradimą aiškino kaip P. Hindemitho I eilės (*Reihe*) analizės ir polemikos rezultatą (jų lyginimo išvadas žr. Daunoravičienė, 2000, p. 88–89), taip pat jis nurodė tam tikrą H. Hansono kvintiniu principu besiremiančios teorijos (Hanson, 1960) poveikį (Balakauskas, 2000, p. 169). Tačiau negalima nepastebėti, kad iš esmės analogišką seriją nuo tono C yra suformavęs A. Schönbergo mokyklos, ypač A. Bergo kūrybos tyrinėtojas George'as Perle'as. Šis jau XX a. 4-ajame dešimtmetyje, o nuo 1940 m. kartu su E. Křeneku plėtojo 12-tonės tonacijos idėją ir ją grindė kurdamas savąsias sistemas<sup>29</sup>. G. Perle'o ciklinė eilė (*cyclic set*) buvo sumodeliuota taip pat remiantis grynųjų kvintų seka, o jos taikymas puoselėjo tam tikros aukščių hierarchijos idėją. Jo sistema derino tiek chromatinių 12 tonų visumą, tiek modalumą kaip principą, tačiau paties G. Perle'o supratimu, jo 12-tonė modalinė sistema (*twelve-tone modal system*) transformavosi į 12-tonį tonumą (*twelve-tone tonality*). Tai reiškė, kad kai kuriems intervalams ar akordams jis priskyrė centro (tonikos) funkciją ir jais buvo galima savaip moduluoti (keisti) centrus taip iš dalies valdant visą harmoninį procesą. Beje, A. Schönbergo dodekafoniją G. Perle'as, taip pat O. Balakauskas kritikavo būtent dėl betvarkės harmoninės logikos srityje („manęs netenkina chaosas, kurį duoda A. Schönbergo taisyklės“ – O. Balakauskas)<sup>30</sup>. G. Perle'as savo ciklinę eilę eksponavo dviem pagrindinėmis formomis – originalo ir inversijos (6 pvz.).

6 pvz. O. Balakausko simetrinė tonų giminingumo eilė ir G. Perle'o ciklinės eilės (*cyclic set*) originalioji ir inversinė formos

Ovaldas Balakauskas. Simetrinė tonų giminingumo eilė  
George'as Perle'as. Eilės P. I

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'O. B.', shows a 12-tone set on a treble clef staff with notes numbered 1 through 12. The bottom staff, labeled 'George'o Perle'o eilės', shows two staves: the top one with a piano (p) dynamic and the bottom one with an organ (O) dynamic, both showing a 12-tone set on a treble clef staff with notes numbered 1 through 12.

<sup>29</sup> R. S. Hill, Schoenberg's Tone – Rows and the Tonal System of the Future, *The Musical Quarterly*, XXII. Oxford University Press, 1936, p. 14–37.

<sup>30</sup> Iš asmeninio G. Daunoravičienės pokalbio su O. Balakausku 2007 m. gruodžio 14 dieną.

O. Balakausko ketinimai taip pat panašėja į kai kuriuos E. Křeneko dvylikatonės modalinės sistemos (*Twelve-tone modal system*) teorinius kontūrus<sup>31</sup>. E. Křeneko 12 chromatinų pustonių sistema, panašiai kaip J. M. Hauerio tropai, buvo taip sumodeliuota iš dviejų simetriškų komplementarių heksachordų, kad jie gali funkcionuoti kaip modaliniai garsaeiliai su modaliais ar net tonaciniais centrais. Pats E. Křenekas savo kūryboje deformuoti dodekafoniją pradėjo jau nuo 4-ojo dešimtmečio pabaigos: jo 12-tone technika sukurtos 12 trumpų pjesių fortepijonui (op. 83, 1938) rėmėsi bendra serija, tačiau jau 7-oje pjesėje pažeidžiamas tonų nesikartojimo principas – tonai sugrįžta nepraskambėjus visiems 12 garsų. „Lamentatio Jeremiae prophetae“ (1941–1942) 12-tonę sistemą E. Křenekas sintetino su XVI a. modalinio kontrapunkto bruožais ir vis labiau tolo nuo grynujų dodekafonijos formų. Taigi tiek G. Perle'o, tiek E. Křeneko ir O. Balakausko sistemos iš esmės nustoja funkcionuoti A. Schönbergo sukurta forma – kaip 12-tonės technikos sistemos – ir leidžia jas traktuoti tiek modaliai, tiek tonaliai, dodekafoniškai arba laisvai atonaliai. Šiuo atveju susiduriame su naujais 12 chromatinų tonų galimybių sturuktūravimo individualiais kompoziciniais tyrinėjimais.

Tolesnė jau kompozicinį tekstą pralanguojanti (H. Schenkerio sąvoka) simetrinės tonų giminingumo eilės daryba O. Balakausko muzikoje remiasi tiek kai kurių A. Weberno, K. Stockhauseno idėjų, tiek jo paties kūrybinių nuostatų išplėtojimu. Pastarieji momentai buvo įvairiapusiškai analizuojami įvairiuose darbuose (žr.: Mikėnaitė, 2000; Mielkutė 2000; Daunoravičienė, 2000 ir kt.). Naujosios Vienos mokyklos kompozicinių principų likimą ne vien O. Balakausko, bet ir lietuvių muzikoje apskritai gali pademonstruoti šie O. Balakausko kūrybiniai žingsniai ir radikali serijinės technikos transformacija. Jos esmę sudaro tai, kad serijinės technikos idėją O. Balakauskas vis stipriau ėmė asocijuoti ne tiek su jos aksioma – tonų eile, kiek su transpozicijų / transpoliacijų idėja bei tvarka. Nuo 8-ojo dešimtmečio pradžios O. Balakausko kūryboje eilė (serija) konceptualizuojama kaip principas, reguliuojantis transpozicijų ciklą, arba *transpozicijų seriją*. Tokia O. Balakausko nuostata iš esmės keičia ir tranpoliacijų serijos elemento sampratą bei daiktiškąsias jo formas. Patys elementai darosi vis labiau kompleksiški<sup>32</sup> ir nenuspėjami, jie įvairuoja atskiruose kūriniuose, ieškoma vis naujų transpoliacijų principų.

Kaip iš A. Schönbergo mokyklos kilusios 12-tonės technikos tolesnio išplėtojimo ir taidymo individualiai kūrybai pavyzdį pakomentuosime O. Balakausko kūrybinius sprendimus akcentuodami du svarbiausius klausimus: kas yra tapę transpozicijų / transpoliacijų objektu, arba suvokiamos serijos (eilės) elementu, ir kokie buvo siūlomi nauji transpoliacijų principai?

- Serijos elementas yra *tonas*, o eilę (seriją) sudaro dvylika jo transpozicijų 12-os chromatinų pustonių sistemoje, pavyzdžiui, „Auletikoje“ (1966), Antrojoje simfonijoje (1979), „Erasmus“ (1996) taikyta „universalios simetrinės eilės“. Specifinis tokios serijos funkcionavimo bruožas O. Balakausko partitūrose yra tas, kad serija juda lėtai, įvairiu tempu polichroniškai skirtinguose faktūros sluoksniuose. Ji daloma į tam tikro dydžio segmentus, kurie funkcionuodami laipsniškai pasislenka nuo kito serijos tono, panašiai kaip pasislenka minėtos penkių tonų struktūros M. K. Čiurlionio preliude op. 15 Nr. 2 (VL 257). Kita vertus, jau nuo 7-ojo

<sup>31</sup> Žr.: E. Křenek, Extents and Limits of serial techniques, *The Musical Quarterly*, vol. 46, No. 2, Special Issue: *Problems of Modern Music*, The Princeton Seminar in Advanced Music Studies, 1960, April, 210–262. Žr.: <http://www.jstor.org/view/00274631/ap020184/02a00070/0?frame=noframe&userID=8b129306@unilpzg.de/01cc99332200501be6cc7&dpi=3&config=jstor>

<sup>32</sup> R. Mielkutė tokį O. Balakausko serijos elementą vadina „kompleksiniu elementu“, o jų serijas – „kompleksinėmis serijomis“ (Mielkutė, 2000, p. 35).

dešimtmečio pabaigos į O. Balakausko opusus ima skverbtis repetityvinis principas, nulėmęs smulkiųjų segmentų daugiakartinį kartojimąsi, sukimašį minimalistinėmis kilpomis (*loop* technikos poveikis).

Universalios simetrinės eilės funkcionavimo pavyzdys – O. Balakausko Antrosios simfonijos finalas (*Presto*). Jame išsikristalizuoja stambi *decrecendo* (*diminuendo*) forma. Refreną O. Balakauskas modeliuoja pilnos 12-tonės eilės pagrindu, epizodų medžiagai naudojami 3-ios garsų eilės segmentai, judantys eilės vėžinės inversijos (RI) formomis. Refrenas ir jo sugrįžimai manifestuoja tam tikrą 12-tonės eilės aukščio transpozicijų *in G, in Es, in H, in G* ciklą (atliepia moduluojančių baroko koncertinių formų riturnelių principą). Epizodai faktūrinio-tembrinio apipavidalinimo būdu izomorfiškai atkartoja rondinį principą ir *Presto* dalyje priartėjama prie struktūriškai sudėtingesnės finalo rondo formos – polirondo (finalo struktūrinį scheminį pavidalą žr. Daunoravičienė, 2000, p. 100–101, schema Nr. 3).

- Serijos elementu tampa *trijų garsų struktūra*. Tokia buvusi II O. Balakausko serija-eilė, jo vadinama „begaline diatonine eile“, sukonstruota tris kartus simetriškai (mažosiomis tercijomis ↓) transponuojant invariantinį kvartos-sekundos segmentą (e-↓h-↓a)<sup>33</sup>. Tokia O. Balakausko eilė-serija buvo taikyta šiuose kūriniuose: „Aerofonija“ (1968), Sonata smuikui ir fortepijonui (1969), „Quartetto concertante“ (1970), „Dada concerto“ (1982), „Tranquillo“ (1985), „Tyla – Le silence“ (1986). Trečiojoje O. Balakausko serijoje-eilėje trigarsis (sekstakordas) a-↓e-↓c transponuojamas 12 kartų nuo kiekvieno chromatinio pustonio žemyn („Concertino“ fortepijonui ir styginiams (1966), sonata fortepijonui „Kaskados“ (1967), Styginių kvartetą Nr. 1 (1971), Sonata vargonams (1973)). Jau minėjome, kad „Dada concerto“ kompozicijoje O. Balakauskas manipuliuoja daugiamachiū garsu, tačiau šioji manipuliacija vis esmingiau tolsta nuo struktūralistinės avangardo muzikos disciplinos. „Begalinė diatoninė eilė“ šiame opuse neatsitiktinai siejama su *dada* emblematika, kadangi pati eilė, pasak jos autoriaus, kilo iš „sąmoningo tam tikrų muzikos elementų ar visumos supaprastinimo“<sup>34</sup>. „Dada concerto“ vidurinėje dalyje keturgarsiai „dadaistiniai“ motyvai lėtai slenka vėžinio eilės pavidalo skale, elementariai eliminuodami ir kartu prisijungdami po vieną eilės elementą (M. K. Čiurlionio taikytas segmentų persistūmimo principas). Pastarasis ir lėtas serijos judėjimas (išekvojimas) užtikrina konsonansinį skambesį.

O. Balakauskas savo įprasta maniera manifestuoja makro- bei mikrodetalių sąsają, daugiakartinio makroformos idėjos multiplikavimo ir metaforizavimo kompozicinėse detalėse intenciją. Vėžinė veidrodinė dalies forma diktuoja daugelio kompozicinio teksto dėmenų funkcionavimo principą – nuo retrogradiško serijos varianto iki mįslingo absoliutaus pačių keturgarsių „dadaistinių motyvų“ ritminio simetriškumo (scheminį „Dada concerto“ II d. pavidalą žr.: Daunoravičienė, 2000, p. 112–115, schema Nr. 5). Taigi abiejuose minėtuose O. Balakausko kūriniuose eilė / serija, skleisdama svarbiausias projektines visos kompozicijos idėjas, įgyja panašią funkciją, kokią kūrinio kompoziciniams sprendimui kadaise turėjo, pavyzdžiui, serija A. Weberno Simfonijoje op. 21 ir kituose opusuose. XX a. 6-ajame dešimtmetyje avangardo teoretikai tai įvardijo kaip siekį „subendravardiklinti“ formos dės-

<sup>33</sup> Serijos idėja šiuo atveju slypi multiplikuojamoje struktūroje – invariante, tačiau į mikrostruktūrą es-b-as galima žvelgti kaip į rotuotą trijų kvintų (as-es-b) pavidalą. Kita vertus, O. Balakausko tvirtinimu, kvinta-kvarta jam turi archetipinę pirmąpradės sistemos reikšmę – generuojančio tono ir dviejų jam giminingiausių (pagal P. Hindemithą – „sūnų“) tonų šeimą.

<sup>34</sup> Cit. pagal: Ar mene viskas galima? Su Osvaldu Balakausku kalbasi muzikologė Rūta Gaidamavičiūtė, *Literatūra ir menas*, 1987 m. gruodžio 19 d., p. 11.

nus ir medžiagos prielaidas („*Übereinstimmung der Formgesetze mit den Bedingungen des Materials*“ – K. Stockhausenas). Šiuo atveju aktualus pasirodys 1953 m. K. Stockhauseno straipsnio „Zur Situation des Metiers (Klangkomposition)“ teiginys, deklaruojantis serijos ir iš jos kylančio kūrinio vienybę, kūrinio visumai tampant paskutiniu juo pirminės eilės išdidinimu („*das ganze Werk letzte Vergrößerung der ursprünglichen Reihe ist*“) (Stockhausen, 1963, p. 60)<sup>35</sup>.

- Serijos elementu tampa dviejų ar daugiau *sąskambių kompleksas*, kuris transpoliuojamas prisilaikant griežto transpozicijų aukščių projekto. Pavyzdžiui, styginių kvarteto Nr. 2 (1971) trečiojoje dalyje eilės elementu tapęs kvaziklasikinės kadencijos modelis yra transponuojamas nuo įvairių aukščių. Sonatos violončelei ir fortepijonui „Retrospektyva“ I (1974) pirmojoje dalyje *Meditacija* transpoliacijų objektu vėlgi tampa tam tikras dominantės-tonikos (D-T) funkcinio santykio atitikmuo. Šis eilės elementas sudarytas iš binarinės dviejų akordų struktūros – a-↑d-↑g ir h-↑c-↑e, pastarosios tonai atitinka O. Balakauskio „simetrinės tonų giminin-gumo eilės“ pirmąją pusę (1–6 tonai), taigi tonai išsidėsto kaip kvintų ciklas. Tačiau šioji iš pirmosios serijos kilusi binarinė struktūra transpoliuojama prisilaikant O. Balakauskio II serijos – „begalinės diatoninės eilės“ tonų išsidėstymo schemas (a-e-d/fis-cis-h/es-b-as/c-g-f) (7 pvz.).

7 pvz. O. Balakauskas. Sonata violončelei ir fortepijonui „Retrospektyva“ I (1974). *Meditacija*<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Žr.: K. Stockhausen, Zur Situation des Metiers (Klangkomposition), Karlheinz Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, Hrsg. von Dieter Schnebel, Köln, 1963, S. 60.

<sup>36</sup> Natos iš: O. Balakauskas, *Retrospektiva. Sonata for the violoncello and piano*, Budapest: Editio Musica, 1981, p. 2–3.

- Bene radikaliausias serijos elemento ir jo transpoliacijų principas remiasi atveju, kai O. Balakausko serijos elementu tampa konkretus *muzikos fragmentas-mėginys* (O. Balakausko vartota sąvoka). Tapęs transponuojamu eilės elementu mėginys nuolat moduliuoja į kitą harmoninę sistemą arba identifikuojamą stilių (techniką). Pavyzdžiui, koncerte violončelei ir kameriniam orkestrui „Ludus modorum“ (1972) tokiu mėginiu tapo O. Balakausko „Dvylikos pjesių“ fortepijonui (1964) melodija, kuri skaidoma į segmentus ir transpoliuojama vis į naują stilių arba harmoninę sistemą. Tačiau partitūroje susidaro kur kas sudėtingesnė „muzikų“ sistema, kadangi kompozicijoje nuolat figūruoja ne tik sugrįžtančios originalios mėginio formos, bet ir transponuotų pavidalų atsikartojimai, atskirų teminių motyvų persipynimai ir pan. Neretai, ypač dalių pabaigose, atskiri sluoksniai ar balsai reprezentuoja buvusias sistemas ar stilius: jie sluoksniuojami įvairiomis faktūromis, skirtingomis modifikacijomis, dažniausiai modeliuojami kaip smulkios sintaksinės figūros. Aštuntame pavyzdyje teikiamas pagrindinis „Ludus modorum“ eilės elementas – muzika, arba mėginys (8 pvz., a). Jo transpoliacijų serijoje išskirsime transpoliaciją į pilnų tonų sistemą, taip pat dramaturgiškai reikšmingą chromatinį „suspaustų“ (siauresnių) intervalų sistemos variantą (8 pvz., b). Beje, pastarasis mėginys savaip

a In C

Osvaldas Balakauskas  
LUDUS MODORUM

b

c

8 pvz. O. Balakauskas, „Ludus modorum“. Muzikos / mėginio fragmentas ir jo transpoliacijos

d

e

8 pvz. (tęsinys). O. Balakauskas. „Ludus modorum“. Muzikos / mėginio fragmentas ir jo transpoliacijos

tematizuojamas ir sugrįžta antrojoje „Ludus modorum“ dalyje, šios dalies kodetėje styginių partijoje (skaitmuo G), taip pat finale. Transpoliacijų sistemoje pristatoma ir savaip opozicinė harmoninė sistema – baltosios diatonikos sistemos muzika (mėginys). Minėtina ir kvazipuantilistinės technikos mėginio transpozicija (8 pvz., c), koncerto finale pasirodo ir tradicinis harmonizuotas (klasicistinis) melodijos pavidalas. Antrojoje koncerto dalyje klavesinas skambina puošnią kvazibaroko muziką (baroko mėginys, 8 pvz., d), o finalo pradžia pristato O. Balakausko kūrybai svarbią idiomą – džiazio svinguojančios improvizacijos mėginį (8 pvz., e).

- Transpoliacijos elementu tampa *intekstas* (M. Aranovskio sąvoka), jo transpozicijų planas atkartoja inteksto melodijos tonų sekas. Šioji transpoliacijų strategija O. Balakausko kūryboje atliepia XX a. I pusės modernistų (A. Schönbergo, I. Stravinskio ir kt.) taikytą svetimo teksto implikavimą. Iš W. A. Mozarto „Alla turca“ (sonatos A-dur (K 331)) finalo teksto „Naujajame turkų marše“ (1987) O. Balakauskas atsirenka ryškiausius „turkiškosios“ muzikos motyvus. W. A. Mozarto „Alla turca“ medžiaga O. Balakausko rekompozicijoje išdėstoma prisilaikant jos sekos originaliaame tekste, o jų transpozicijų schema tampa intekstų medžiagos tonų sekų aukščiau. Ypač efektingai rekompozicijoje reiškiasi emblematis pradžios motyvas, suteikian-

tis pagrindinę medžiagą O. Balakausko opusui: *Kopfmotiv* klasterizuojamas ir traktuojamas kaip naujų motyvų inicijavimo modelis – nuo kiekvieno „turkiškojo“ motyvo tono tiksliai transpozicijomis „Naujajam turkų maršui“ imama generuoti medžiaga (9 pvz.).

9 pvz. O. Balakauskas,  
„Naujasis turkų maršas“.  
Pradinio motyvo (*Kopfmotiv*) transpozicijos



Tokių pirminio šaltinio medžiagos multiplikavimą XX a. I pusės rekompozicijų analizės pagrindu J. Strausas pavadino apibendrinimu (generalizacija). Besiklasterizuojantys W. A. Mozarto teksto segmentai, nuolat auganti jų koncentracija, tirštėjanti ir besisluokniuojanti faktūra, intensyvėjantis kompozicinis procesas atitinka dvi kitas J. Strauso išskirtas strategijas: motyvizaciją (lot. *motus* – judėjimas, judėjimo skatinimas) – skolinamas motyvų turinys yra radikaliai intensyvinamas, ir koncentravimą, suspaudimą (Straus, 1990, p. 17). Linearus komponavimas čia persipina su O. Balakausko vadinamąja „serinio minimalizmo“ (t. y. „serijinio minimalizmo“ – G. D.) technika.

Į klausimą, koks tolesnis O. Balakausko konstruktyvus komponavimo ir dialogo su XX a. modernizmo klasikos technologinėmis idėjomis likimas, atsako jo kūrybos poslinkiai. Pirmoji simfonija (1973) Lietuvoje buvo sutikta kaip iššūkis ir maištas tikro europietiškos orientacijos modernisto prieš tuo metu oficialų socialistinio realizmo ir emocionalios naracijos stilių. Nuo to laiko O. Balakausko figūra patikimai reprezentavo lietuvių muzikos avangardą. Tuo tarpu jo Penktoji simfonija (2001) aiškiai teigia, kad pasibaigė tas laikas, kai kompozitoriui buvo aktuali pati medžiaga, jos darybos alchemija, buvo konceptualizuojami manipuliavimo medžiaga principai, trokštama technologinio grynumo. Keturdaliame simfoniniam ciklui būdinga romantinės simfonijos tempo dramaturgija. Tuo tarpu muzikos erdvę kompozitorius pildo lyg džiazmenas – improvizuodamas bliuzo stiliaus maniera ir priešpriešindamas orkestro masyvo tembrinius sluoksnius, *tutti* su įvairiais soluojančiais instrumentais. Tačiau improvizuojamo simfoninio teksto įspūdis tėra apgaulė, nes girdimas gyvybingai svinguojantis, preciziškai komponuojamas simfonijos tekstas. Tam tikrą technologinį pluralizmą kompensuoja kompoziciniai mechanizmai – persmelkiančio bliuzo ir vienijančios O. Balakausko dekatonikos (dešimties tonų) dermės skambesys.

Panašiai kaip G. Ligeti, kuris nuvykęs į Ameriką ėmė kurti koliažinę muziką ir pripažino roką (opera „La grand macabre“, 1978; „Trio for violin, horn and piano“, 1982), XX a. pabaigoje O. Balakauskas atsisakė radikalaus modernizmo ir pasuko atgal prie savo kūrybinio kelio ištakų – džiaz. Kodėl puristą, gryno technologinio komponavimo apologetą galėjo patraukti afroamerikiečių muzika ir kodėl džiazas tapo tokiu organišku pastarųjų metų jo kompozicinės mąstysenos komponentu? Atsakymas būtų ne vien tai, kad savo pirmine muzikos mokyk-

la O. Balakauskas vadina Willi Canoverio radijo laidą „American jazz hour“<sup>37</sup>, bet ir šio kompozitoriaus kritiškas revizionistinis santykis su technologine dogma virtusiomis serializmo idėjomis, kartu ir stabilios tradicijos pasiilgimas, tradicijos, į kurią galima ne tik atsiremti, bet ir griauti, ardyti, perkurti, žaisti jos konotacijomis. Tokia nuojauta iškyla Ketvirtosios (1998), Penktosios simfonijų paraštėse, juo labiau kad tradiciją dar modernistas O. Balakauskas yra priskyręs prie muzikos vertybių, o tiksliau – vertybių suvokimo prielaidų<sup>38</sup>. Jei 1986 m. geidžiamiausiu kompozitoriaus epitetu O. Balakauskas laikė apibūdinimą „modernus kompozitorius“ ir modernumą suvokė kaip sugebėjimą „būti laiko smaigaly“ (Gaidamavičiūtė, 2000, p. 266–267), jei savo prancūzu jis laikė P. Boulezą ir džiaugsmingu atradimu pripažino „Le Marteau sans maître“ (Gaidamavičiūtė, 2000, p. 253, 271), tai viso to atsižadėjimą liudija keli pastarojo meto teiginiai: „Modernizmas pralaimi kaip revoliucija – kaip tradicijos neigimas *par excellence*“. <...> Galima sakyti, aš atmetu avangardizmo principus ir technikas, nes tai jau esu mėginęs ir žinau, kaip tokia muzika funkcionuoja“<sup>39</sup>.

Apžvelgus XX a. lietuvių muzikos plėtotės ypatumus, atitikusius A. Schönbergo mokyklos skleidžiamas technologines idėjas, galima konstatuoti, kad lietuvių kompozitoriai nebuvo vien tik pasyvūs dodekafonijos technikos perėmėjai. Ypač savitai ir nepriklausomai lietuvių muzikoje buvo interpretuojama rikiuojamų (serializuojamų) elementų ir jų transpozicijų (transpoliacijų) idėja. Kompoziciniai M. K. Čiurlionio ir O. Balakausko kūrybiniai sprendimai leidžia kalbėti apie idėjų rezonansą „prieš“ Naujosios Vienos mokyklą ir „po“ jos. Prieveiksmis „prieš“ žymi faktą, kad bendros konstruktyvistinės tendencijos – tonacijos transformacija, tam tikrų struktūrų traktavimas kaip mikroserių, jų transpoliacijų paieškos ir kt. – Lietuvoje M. K. Čiurlionio kūryboje pradėjo rodytis dar 1904–1905 metais; jo sukurtoje pjesėje iš Variacijų ciklo (VL 257) op. 15 Nr. 2 simetrizuojamais segmentais dėstomi melodiniai balsai (sopranas, altas, tenoras); jų scheminis pavidalas formuoja dalinėmis simetrijomis pasižymintį magiškąjį kvadratą – palindromą. Daroma prielaida, kad M. K. Čiurlionio pjesėje (VL 257) op. 15 Nr. 2 tris kartus taikyta ta pati palindrominė schema vėliau buvo atkartojama sudėtingesne forma Variacijų *Besacas*, VL 265 (1905) IV dalies eilės / mikroserijos transpozicijų schemoje, magiškojo kvadrato – palindromo – struktūroje. Atkreipiant dėmesį į tai, kad panašios superserijos (*Überreihe*) buvo kuriamos jau XX a. pokario avangardo muzikoje, būtina pabrėžti, kad M. K. Čiurlionio mikroserijos sudarytos kriptografijos pagrindu. Pastaroji buvo dvejojop pobūdžio – paragramų ir raidžių (skiemenu) susiejimo su muzikiniais tonais – ir tuo pat metu taikė dvi skirtingas skiemenu ir raidžių asocijavimo su muzikos tonais sistemas.

<sup>37</sup> Jau XX a. pabaigoje pasukdamas džiazio poetikos bei technologijų link, O. Balakauskas grįžo prie savo kūrybinio kelio pradžios, prie pirmosios savo aistros ir kūrinių – „Samba“, „Preliudas bliuzo stiliumi“, „Diksilendas“ (1959–1961). Tuometinės sovietinės kultūros kontekste tokia atvira džiazio adoracija buvo savotiškas iššūkis. Tai paliudija įdomus faktas, kad dar būdamas Klaipėdos muzikos mokyklos mokinu O. Balakauskas gavo šios mokyklos direktoriaus papeikimą „už per didelį džiazio muzikos pamėgimą“ (Gaidamavičiūtė, 2000, p. 277).

<sup>38</sup> „Tradicija yra tai, kas leidžia suvokti vertybę“ (O. Balakauskas), cit. pagal: Vienintelis noras – kad klausytųsi, su Osvaldu Balakausku kalbasi Rūta Gaidamavičiūtė, *Kultūros barai*, 1996, Nr. 3 p. 22.

<sup>39</sup> Cit. pagal: <http://www.mic.lt/lt/classical/persons/info/balakauskas?ref=%2F1t%2Fclassical%2Fperson-s%2F41>. O. Balakausko prisipažinimu, jo žavėjimasis avangardo muzika truko neilgai ir baigėsi kartu su 1993 m. Paryžiuje išklaudytu Iannis Xenakio autoriniu koncertu (Tumasonienė, 2007, p. 2). Artėdamas prie savo septyniadesimtmečio O. Balakauskas teigia: „Aš neatsisakau melodijos, ritmo ir harmonijos, kuriuos atkakliai naikina avangardas. Nebenoriu būti avangardistu, tai man nebeaktualu“. Cit. pagal: <http://www.mxl.lt/lt/news/view/526?ref=%2F1t%2Fnews%2F80>.



Dabartiniais duomenimis, pirmuoju brandžiu dodekafoniniu kūriniu turėtų būti pripažįstamas emigravusio lietuviškojo modernizmo atstovo J. Gaidelio Trio smuikui, klarnetui ir fagotui (Bostonas, 1961). Nuo 7-ojo dešimtmečio dodekafoninė technika buvo taikoma Lietuvoje kuriančių kompozitorių opusuose. Nepaisant euforiško dodekafonijos akceptavimo fono, lietuvių kompozitoriai (V. Barkauskas, E. Balsys, F. Bajoras, V. Laurušas, B. Kutavičius ir kt.) negausiai kūrė A. Schönbergo mokyklos technologijos „mokymosi“ opusus ir šią techniką sintetavo su koegzistuojančiomis aleatorikos, puantilizmo, koliažo, minimalizmo idėjomis.

Revizionistiškiausias O. Balakausko santykis su dodekafonija pasireiškė ne tik grynų dodekafoninių opusų nebuvimu. Savąją sistemą (dodekatoniką), specialia technika suvienijančią opozicijas – dodekafoniją ir diatoniką, O. Balakauskas kūrė nuo pat kūrybos pradžios (studentiškuose darbuose Kijevo konservatorijoje jau figūruoja trečiosios O. Balakausko serijos segmentai). Originaliausiu O. Balakausko serijinio principo išplėtojimu, panašiai kaip ir M. K. Čiurlionio kūryboje, tenka pripažinti savitą serializuojamo elemento sampratą ir transpoliacijų principo taikymą. Eilė (serija) O. Balakausko konceptualizuojama kaip principas, reguliuojantis transpoliacijų / transpozicijų ciklą, arba seriją. Eilės elementu O. Balakausko kūryboje tampa vienas tonas, trijų tonų struktūra, sąskambių kompleksas, muzikos fragmentas / „mėginys“, inteksto melodinis fragmentas. Kaip transpoliacijų sistemos modeliai traktuojami dvylika chromatinių pustonijų, O. Balakausko II eilės / serijos schema. Be to, transpoliacijos keičia elemento (mėginio) harmoninę sistemą ir stilistinę identifikaciją, transpoliacijų projektu gali tapti ir inteksto (W. A. Mozarto) melodinė tonų seka. Pastaruoju atveju priartėjama prie XX a. I pusės „svetimų“ tekstų rekompozicijų technikų. Taigi O. Balakausko kūrybinės tendencijos nutolsta nuo tiesioginių sąsajų su A. Schönbergo mokyklos idėjomis.

Gauta 2007 12 10  
Parengta 2008 01 04

## LITERATŪRA

1. Adorno Th. W. Ästhetische Theorie. *Gesammelte Schriften*. VII. Frankfurt / Main, 1970.
2. Adorno Th. W. *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen, 1949; Frankfurt / Main, 1978.
3. Albright D. *Modernism and Music: An Anthology of Sources*. University of Chicago Press, 2004.
4. Ashby A. Of „Modell-Typen“ and „Reihenformen“: Berg, Schoenberg, F. H. Klein, and the Concept of Row Derivation. *Journal of the American Musicological Society*. 1995. Vol. 48. No. 1. P. 67–105.
5. Balakauskas O. Dodekatonika. *Osvaldas Balakauskas: muzika ir mintys*. Sudarė Rūta Gaidamavičiūtė. Vilnius: Baltos lankos, 2000. P. 169–201.
6. Bloom H. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973; 2nd ed. 1997.
7. Blumröder Ch. von. Der Begriff „neue Musik“ im 20. Jahrhundert. *Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft*. Bd. XII. München und Salzburg: Musikverlag Emil Katzsbichler, 1981.
8. Čiurlionis M. K. *Apie muziką ir dailę. Laiškai, užrašai ir straipsniai*. Sudarė J. Čiurlionytė-Karužienė. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960.
9. Čiurlionytė J. M. K. Čiurlionis ir liaudies daina. M. K. Čiurlionis. *Kūriniai fortepionui*. Paruošė Jadvyga Čiurlionytė. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1957.
10. Dahlhaus C. *Nineteenth-Century Music*. [Die Musik des 19. Jahrhunderts. *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Bd. 6. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion] (Transl. by J. B. Robinson). Los Angeles, Berkeley: University of California Press, 1989.
11. Daunoravičienė G. Kompozicinės technikos algoritmai: Antroji simfonija ir „Dada concerto“. *Osvaldas Balakauskas: muzika ir mintys*. Sudarė Rūta Gaidamavičiūtė. Vilnius: Baltos lankos, 2000. P. 71–122.
12. Hanson H. *Harmonic Materials of Modern Music: Resources of the Tempered Scale*. New York: Appleton-Century-Crofts, Inc., 1960.
13. Jelinek H. *Anleitung zur Zwölftonkomposition*. Wien, 1952.

14. Janeliauskas R. Osvaldo Balakausko Dodekatonika kaip komponavimo sistema. *Tiltai*. Priedas: *Baltijos regiono muzika*. 2001. Nr. 8. P. 131–153.
15. Jurkėnaitė A. Sisteminio konstruktyvizmo apraiškos vėlyvojoje M. K. Čiurlionio fortepijoninėje kūryboje. *Menotyra*. 2001. Nr. 3. P. 50–58.
16. Jurkėnaitė A. Dodekatonika versus dodekafonija: Osvaldo Balakausko harmoninės sistemos kontekstai. *Tiltai*. Priedas: *Mokslo darbai*. 2004. Nr. 21. P. 149–155.
17. Klein F. H. Die Grenze der Halbtonwelt. *Die Musik*. Bd. 17. 1925.
18. Kleins F. H. „Die Grenze der Halbtonwelt“ and „Die Maschine“. *Theoria*. Bd. 6. 1992. S. 55–96.
19. Kučinskas D. M. K. Čiurlionio fortepijoninės muzikos tekstas: *Genezės aspektas*. Kaunas: Technologija, 2004.
20. Landsbergis V. *Pavasario sonata*. Vilnius: Vaga, 1965.
21. Landsbergis V. *Vainikas Čiurlioniui: menininko gyvenimo ir kūrybos apybraižos*. Vilnius: Mintis, 1980.
22. Landsbergis V. *Čiurlionio muzika*. Vilnius: Vaga, 1986.
23. *Lietuvos muzikos istorija*. Kn. 1: *Tautinio atgimimo metai 1883–1918*. Sudarė Dana Palionytė-Banevičienė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, Lietuvos muzikos akademija, 2002.
24. Ligeti G. Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structure Ia. *Die Reihe*. 1958. No. 4. S. 38–63.
25. Boulez P. Entscheidung und Automatik in der Structure Ia. *Die Reihe*. 1958. No. 4. S. 38–63.
26. Mielkutė R. Osvaldo Balakausko serijinė technika ir harmonijos sistema. *Osvaldas Balakauskas: muzika ir mintys*. Sudarė Rūta Gaidamavičiūtė. Vilnius: Baltos lankos, 2000. P. 19–57.
27. Mikėnaitė R. Osvaldo Balakausko kompozicinės technikos principai. *Osvaldas Balakauskas: muzika ir mintys*. Sudarė Rūta Gaidamavičiūtė. Vilnius: Baltos lankos, 2000. P. 11–18.
28. Mirka D. *Postscriptum: Dodekatonikos grožis*. *Osvaldas Balakauskas: muzika ir mintys*. Sudarė Rūta Gaidamavičiūtė. Vilnius: Baltos lankos, 2000. P. 202–206.
29. *Mr. Fluxus. A collective portrait of George Maciunas*. Ed. by E. Williams and A. Noël. New York: Thames and Hudson, 1997.
30. Schönberg A. *Harmonielehre*. 1. Auflage. Wien, 1911.
31. *Osvaldas Balakauskas: muzika ir mintys*. Sudarė Rūta Gaidamavičiūtė. Vilnius: Baltos lankos, 2000.
32. Samson J. *Music in Transition. A Study of Tonal Expansion and Atonality 1900–1920*. London: J M Dent, 1993.
33. Straus J. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1990.
34. Stockhausen K. Zur Situation des Metiers (Klangkomposition). *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*. Hrsg. von Dieter Schnebel. Bd. 1. Köln: DuMont Buchverlag, 1963. S. 45–61.
35. Taruskin R. *The Oxford History of Western Music. The Early Twentieth Century*. Vol. 4. Oxford University Press, 2005.
36. Tumasonienė V. Kaskart vis nauja paslaptis. Keletas štrichų Osvaldo Balakausko jubiliejiniam vakarui. *7 meno dienos*. 2007 12 14. Nr. 781. P. 2.
37. Webern A. *The Path to the New Music*. Ed. by W. Reich, trans. by L. Black and B. Mawr. Philadelphia: Theodore Presser Company, 1963 (Repr.: A. Webern. *Der Weg zur Neuen Musik*. Hrsg. von W. Reich. Wien, 1960.)
38. Williams E. *Mr. Fluxus: A Collective Portrait of George Maciunas 1931–1978*. New York: Thames and Hudson, 1998.
39. Venckus A. M. K. Čiurlionio dermija. *Menotyra*. 1969. T. 2. Vilnius.
40. *Vytautas Bacevičius: Gyvenimo partitūra*. Sudarė Ona Narbutienė. Vilnius: Petro ofetas, 2005.
41. Каруар Г. Л. *Теоретический курс гармонии*. Москва, 1924. Т. 1; 1925. Т. 2.

GRAŽINA DAUNORAVIČIENĖ

## The main lines of Lithuanian modernism and margins of the New Viennese school-based ideas

### Summary

The formation of Lithuanian professional music took place in the context of the emergence of musical modernism and its principal representations of the first half of the 20th century. Analysing the phenomenon of the peripheral musical culture, the article asks: How does a concrete national culture absorb the paradigm of modernism? What can the national cultures that did not influence the main experiences of 20th-century modernism and avant-garde tell us about modernism? After reviewing peculiarities of twentieth-century's Lithuanian music, which resounded Schoenberg school's disseminated technological ideas, we can state that Lithuanian composers were not just passive twelve-tone technique successors. In particular, the idea of ordered or serialized elements and transpositions was distinctively and independently interpreted. In Čiurlionis' piano music of his later creative period (1904–1909), linear polymelodic tendencies gradually emerge: the compositional texture opposes the homophonic harmonic conception and moves closer towards the coexistence of melodies (lines), layers, tonic models or extended tonalities (his preludes for piano VL303, VL335, VL338, VL339, etc.). It seems that Čiurlionis filled the staves of his sketches of piano works as a painter, structurally modeling and multiplying in an ornamental way the structural details of the compositional text (an ostinato, the intervals, textural pictures and "clusters" of intervals). Symmetrized segments that reported melodic tones (soprano, alto, tenor) were a model in play by M. K. Čiurlionis in his Variations cycle (VL 257, op. 15 No. 2) in 1904. Their schematic semblance forms a "magic square" – a palindrome distinguished by partial symmetries. It is supposed that the same palindromical scheme, practised three times in a play by M. K. Čiurlionis (VL 257, op. 15 No. 2), later was repeated in a more complicated form of *Besacas* Variation, (VL 265, 1904–1905) in the plan of the fourth part of row or microseries transpositions. In his Piece (Variation) 4, Čiurlionis created the plan of transpositions of the row treated as a *basso ostinato*, unique for his time, which was discovered by Vytautas Landsbergis (1980). *Basso ostinato* (microseries), transposed six times, is extrapolated from its successive pitch, i. e. the level of each transposition systemically starts from the successive pitch of the row. The mentioned principle of the functioning of *basso ostinato* in Čiurlionis' piece reminds of the technique of transpositions of a series used in the post-war avant-garde compositions all parameters of which were serially controlled (multiple serialism and total serialism, the technique of superseries or *Überreihe*). M. K. Čiurlionis used not the intention of 12 non-repetitive pitches but the equivalence of the letters of words and musical tones significant to him. Čiurlionis' discovery of the mentioned principle of transposition of a row coincided with the beginning of the history of the New School of Vienna.

The composer who accepted and most consistently developed the method of composing with "Twelve tones related only to one another" (according to Schoenberg) was Osvaldas Balakauskas. He worked out his own compositional system and grounded it theoretically in his *Dodekatonika* (published in 1997 in Poland). The title *Dodekatonika* (Dodecatonic) in some way emphasizes what was already evident in the 3rd edition of Schoenberg's *Harmonielehre* – Twelve-Tone Tonality ("Tonalität einer Zwölftonreihe", *Harmonielehre*, Wien, 1922, S. 488). The generating principle of the system is based on the Pythagoras' Perfect Fifth. Thus, the fifth (2:3) is a minimal harmonic opposition

(according to Balakauskas) in the harmonic projection of 12 fifths (PQ). His so-called universal, “magic”, symmetrical tone row is formed on a strictly diatonic base: its O = R, the second half of the row (tones 7–12) is the reflection (retrograde inversion) of the first half (tones 1–6). The row is constructed on two tritones, one of which is in the centre of the row (axis-interval between tones 6 and 7) and the other forms between the last and the first tone (tone 12 and 1) which, by the way, always guarantees highly rationalized *Vorformung* methods. O. Balakauskas himself sees his series as a result of the analysis of and discussion on Hindemith I Reihe and H. Hanson’s system. Yet we should mention that George Perle, the scholar of the New Viennese School, created a basically analogous series (only from tone C) which is based on his system of the circle of fifths.

Later compositions by Balakauskas and the transformation of his serial technique represent further reflections on and the destiny of the compositional principles of the New Viennese School in both Balakauskas’ work and in Lithuanian music at large. First of all, Balakauskas started to associate the twelve-tone technique not so much with its axiom, the tone row, but with the idea of transpositions / transpolations and discipline. In Balakauskas’ new perception of serialism, the row is conceptualized as a principle that regulates a cycle of transpositions or a row of transpositions. To illustrate the development of the twelve-tone technique and its application to individual creative work, we will take a look at the Balakauskas’ creative attempts in search of the objects for transpositions and elements of the row as he understood them. These are the answers that Balakauskas have come up with: a) a single tone as the element of a row; b) a three-tone structure as an element of a row; c) a complex of two or more clusters as an element of a row; d) a stylistically marked musical sample (Balakauskas uses the word “sample”) as an element of a row; e) an intext as an element of a row. The further way of Balakauskas’ constructive composition and dialogue with the technological ideas of the 20th century constructive classics is evident in the changes his work has gone through. Ever since Balakauskas has been the symbol of Lithuanian avant-gard, whereas his Fourth Symphony (1998) sounded open longing for tonality and the apotheosis of consonance at large. O. Balakauskas gave up his modernist outlook and seemed to have returned to jazz as the source of his creative work.