

Minimalizmo įtaka pomiminalistinio laikotarpio lietuvių muzikai

Rūta Gaidamavičiūtė

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

El. paštas: mi@lmta.lt

Šiame straipsnyje apžvelgiami keletu vidurinės ir jaunosios kartos lietuvių kompozitorių (J. Janulytės, R. Mažulio, E. Medekšaitės, R. Motiekaičio, R. Kabelio) darbai, turintys sąsajų su minimalizmo estetika. Norima atskleisti, kaip autoriai plėtoja atskirus minimalizmo muzikos bruožus, kokių jungčių esama su kitomis stilistikomis. Išryškunami konstruktyvūs idėjų įgyvendinimo būdai, parodomas atskirų komponavimo principų perimamumas.

RAKTAŽODŽIAI: minimalizmas, pomiminalistinė muzika, superminimalizmas, asketizmas, tolydumas, simetrija, konstruktyvumas, komplementari ritmika, statiškumas

Modernizmo ir avangardo idėjoms praradus aktualumą ir ieškant būdų, kaip muzikoje išlaikyti nacionalinį identitetą, labai paranki pasirodė minimalizmo siūloma estetika. Minimalizmo intensyvaus pasireiškimo ribas Amerikoje tyrėjai ženklina XX a. 6-ojo dešimtmečio pabaiga, kiek vėliau ši srovė pastebima Europoje. Pirmieji šios krypties darbai Lietuvoje radosi 8-ojo dešimtmečio pabaigoje. Nors iš pradžių kai kurie minimalistiniai Broniaus Kutavičiaus, Mindaugo Urbaičio darbai buvo sutikti nepalankiai, tačiau iš esmės minimalizmo pasireiškimas Lietuvoje buvo ryškus ir vaisingas. To priežastis – užsimezgsusios giluminės sąsajos su etniniu palikimu. Per tyrėjų apibrėžtą jo raiškos pasaulio muzikoje laikotarpį Lietuvoje jis nespėjo išsisemti (iš dalies dėl vėlesnio įsitvirtinimo, iš dalies dėl vidinio giminingumo), todėl, kai kituose kraštuose buvo paskelbta postminimalizmo epocha, čia jis dar buvo tęsiamas.

Minimalizmo svarbą lietuvių muzikai liudija daugybė puikių kūrinių, taip pat tai, jog pomiminalistiniu laikotarpiu galime atsekti daug su juo jungiančių gijų. Tačiau pomiminalistinė panorama nėra tokia vientisa kaip jos pirmtakės. M. Urbaitis ir Šarūnas Nakas bendrame straipsnyje „Naujoji pomiminalistinė muzika Lietuvoje“ teigia, jog tai platus skirtingų reiškinių spektras, kurio apibrėžti beveik neįmanoma¹. Tik giliau jį ištyrus, matyti, kurie minimalizmo principai yra toliau gilinami, kokių jie patiria transformacijų. Daugeliui pomiminalistinių kūrinių būdingas vienu ar kitu parametru tolydumas. Ir nors kartojamų struktūrų pobūdis kinta, tačiau kartojimo, kaip koordinuojančio principo, svarba išlieka.

Kaip žinia, viena pagrindinių muzikos atliekamų funkcijų yra poreikio patirti tam tikrą minties, pojūčio apie pasaulį kondensuotą garsinę išraišką patenkinimas. Jis įmanomas ir esant šios dienos muzikos kalbai. Ne visada jos akustinė išraiška yra harmonizuojanti klausytojui įprastu būdu, tačiau, jeigu idėja atitinka medžiagą ir yra švariai struktūriškai sutvarkyta, net patiriant tam tikrą pasipriešinimą neįprastai medžiagai, ji kreipia mintį autoriaus siekiama linkme.

1 Urbaitis, Nakas 2006.

Kitas dalykas yra tas, jog šiuolaikinė garsinė medžiaga retai kada būna pateikiama tokiu pavidalu, kad nereiktų galvoti apie atlikimo sunkumus ir nesubrandinto atlikėjo sumanymo nepriskirti kompozitoriui. Nesuvokdami medžiagos ryšių, jos akustinių temporalinių koordinacių, muzikantai dažnai negali įvertinti autorių išradingumo, jų profesinės kompetencijos. Todėl kompozicinių principų aiškinimasis yra ir prielaida atlikėjams geriau perprasti modernųjų mąstymą. Kadangi retas kūrinys yra tobulinamas naujų atlikimų, tai kompozitorius yra tarsi priverstas pateikti maksimaliai nugludintas idėjas, kad jų esmė būtų kuo akivaizdesnė.

Rašydamas apie XX a. II pusės muzikos stilių kaitą, muzikologas Juozas Antanavičius teigė: „tai greičiau stilių šukės, sublyksinčios tendencijų raizgalynėje, išnyrančios tai vienoje, tai kitoje šalyje“². XXI a. tą procesą tęsia geometriniu pagreičiu, plaka įvairių įtakų „kokteilius“ arba skatina radikalias atskirų tendencijų apraiškas. Norėdami ir Lietuvoje rasime visų naujausių stilistikų atgarsių. Ir net nagrinėdami tokią apibrėžtą temą kaip minimalizmo įtaka pominimalistinei muzikai matysime, jog čia galime susidurti su konceptualizmo, struktūralizmo, spektralizmo, naujojo paprastumo atšvaitais. Nors daugelis autorių vengia sudėtingos Darmstadt'o mokyklos, tačiau tai nereiškia, kad atsisako galimybės sukurti sudėtingą kompozicinį statinį iš, atrodo, paprastų dalykų. Tuo tarpu klausytojo sąmonėje esanti minimalistinės kūrybos patirtis padeda lengviau peržengti kylantį pasipriešinimą dėl to, kad kūrinys „niekas nevyksta“, ir nusiteikti priimti kur kas smulkesnius pasikeitimus.

Minimalizmas lietuvių muzikoje epizodiškai yra buvęs ne vieno tyrėjo akiratyje. Šiek tiek daugiau jam dėmesio yra skyręs Š. Nakas, Inga Jasinskaitė-Jankauskienė³. Šio teksto autorė XXXII Pabaltijo muzikologų konferencijoje 1998 m. yra skaičiusi pranešimą apie nacionalinį minimalizmo aspektą⁴. Jame aptarta minimalizmo raida, akcentuota galimybė integruoti senąją etninę tradiciją, charakterizuoti atskiri kompozitoriai ir tipiškiausi kūriniai. Šiame straipsnyje susikoncentruojama į kelių autorių, plėtojančių minimalizmo idėjas, darbus. Vieniems jų artimesnė pati minimalizmo technika, kiti, ieškodami naujų išraiškos priemonių, bando priartėti prie minimalizmo estetikos.

Nei atsiradimo metu, nei pereinant į kitą fazę, minimalizmą adoruojantys autoriai nesudarė daugumos. Tik pradžioje minimalistų idėjos buvo suvokiamos kaip reakcija į avangardo kraštutinumus, o šiandien jau esama reakcijos į jų pačių idėjas.

Pačioje lietuvių muzikos minimalizmo srovėje yra kelios atmainos. Š. Nakas išskiria net preminimalistinę ir protominimalistinę muziką, taip pat sakralinę ir ritualinę minimalizmą (B. Kutavičius), postminimalizmui priskiria M. Urbaičio kūrybą (nors Kutavičius ir Urbaitis minimalizmu susidomėjo tuo pačiu metu ir jų kūryboje rasime ne vieną bendrą bruožą), superminimalizmui – Ryčio Mažulio ir Ričardo Kabelio

2 Antanavičius 1986: 5.

3 Jasinskaitė-Jankauskienė 2003: 444–446.

4 Gaidamavičiūtė 2001: 97–102.

muziką⁵. Yra tekę girdėti romantiškojo, techniškojo minimalizmo terminus. Architektai kalba apie pseudominimalizmą, hiperminimalizmą⁶. Kai kurios kategorijos vartojamos nelabai preciziškai, vieni tyrėjai labiau pabrėžia stilistinius, kiti – estetinius aspektus. Tačiau net ir kitų kraštų muzikologai pastebi lietuviško minimalizmo savitumą, pvz., gerai lietuvių muziką pažįstantis lenkų muzikologas Krzysztof Drobą teigia: „Jokioje šiuolaikinės minimalistinės muzikos atmainoje nerasi šitiek lyrinių nuotaikų, specifinio liūdesio, susimąstymo nostalgijos“⁷. Panašią nuotaikų gamą pastebime ir postminimalistų darbuose, tik čia ji dažnai išreikšta santūriau.

Minimalistų darbai daug kam atrodė skurdūs, nes apsiribojo viena idėja. Kai muzikinė medžiaga suvokiama iš pirmųjų taktų ir toliau neįgauna naujų prasmų, neatskleidžiami kiti jos aspektai, ji pradeda balansuoti ant populiariosios foninės muzikos ribos. Kai kurie muzikos kritikai jau 1978 m. ėmė skelbti minimalizmo mirtį. Kyle Gannas pirmuosius postminimalizmo įvykius datuoja 1980 m.⁸, tačiau tos ribos bus aiškesnės esant didesnei laiko distancijai.

Kyla klausimas, ar iš minimalizmo kilusios idėjos yra palankios suformuojant asmeninį stilių, kuris yra kiekvieno autoriaus siekinys? Šiame straipsnyje pristatomų kelių skirtingoms kartoms priklausančių kompozitorių kūriniai įrodo, kad į šį klausimą reikia atsakyti „taip“. Ir nors atskiruose lygmenyse galima išvelgti panašumų, tačiau įsigilinus į kompozicijų visumą, patyrinėjus po keletą atskiro autoriaus darbų, išryškėja individualaus mąstymo skirtumai.

Vienas iš pomiminalistams būdingų bruožų yra sumažėjusi kūrinių trukmė – M. Urbaičio Trio trims melodiniams instrumentams (1982), kurio viena versija truko daugiau kaip valandą, liko nepralenkta. Daugeliui pomiminalistinių kūrinių būtinas „sterilus“, apvalytas nuo individualios išraiškos garsas. Labai dažnai siekiama (ieškoma) ne tik instrumentiškai tikslaus, bet ir elektroniškai vienspalvio, neišsiskiriančio iš visumos garso arba rašoma vienos grupės ansamblui, kad detalės netrukdytų susikoncentruoti į autoriaus mintį. Net kai muzika yra su tekstu, autoriai, siekdami apibendrintos poetinės minties interpretacijos, neteikia reikšmės atskirų žodžių niuansų išryškinimui. Muzikos „kvėpavimą“ lemia ne intonacijos, o bendra mintis ir konstrukcijoje slypintis skaičius ar kitais pagrindais grįsta formos logika. Teisingiau – intonacijos ne intonuojamos, jas stengiamasi „sumechaninti“, apsaugoti nuo romantinio įprasminimo modelio. Tam, kad būtų pasiekta reikiama kokybė, jos kaip mezginio „akys“ turi būti kuo lygesnės. Dažnai nebereikia, kad garsas „pražystų“ („išsiskleistų“). Subtilumas tampa ne atskiro momento, o viso kūrinio prerogatyva,

5 Nakas 2004.

6 Minkevičius. Minimalizmas, pseudominimalizmas, hiperminimalizmas architektūroje. Prieiga per internetą: http://www.kamane.lt/lt/titulinio_blokai/e_redakcijos_balsai/tekstas122

7 K. Droba. *Młoda muzyka litewska. W kręgu muzyki litewskiej*. Kraków, 1997. 102–103.

8 K. Gann. *A Forest from the Seeds of Minimalism: An Essay on Postminimal and Totalist Music*. Prieiga per internetą: <http://cc.bingj.com/cache.aspx?q=KYLE+gANN+mINIMALISMUS&d=4546197228488049&mk=t=en-ww&setlang=en-US&w=50bc9569,b68ee61>

tarsi į trumpą akimirką galėtum ir nesureaguoti, bet kai visas kūrinys balansuoja ties *p – mp* dinamikos riba – suaktualinama pati subtilumo būtis (pvz., E. Medekšaitės „Textile-2“, R. Motiekaičio „Pušų klausymasis“). Tokia atsvara ekspresionistiniam patosui ir gigantomanijai grąžino prie žmogaus mikrokosmoso.

Galime pažymėti, kad pomiminalistinė lietuvių muzikos panorama išlieka su ryškiu minimalizmo šešėliu, ypač asketiško garsinių išteklių naudojimo prasme. Vis stipresnis kompozitorių teorinis pasiruošimas ir kūryboje skatina ieškoti intelektualių užduočių. Jau ne gamtajausminei pasaulėžiūrai ieškoma adekvačios išraiškos, o vienokioms abstrakčioms idėjoms randama kitokio pobūdžio abstrakti garsinė raiška. Tai, kad pastarojo meto muzika vienu metu juda skirtingomis kryptimis, liudija ir muzikos mokslininkų tyrėjų temos. Gilinamasi į labai skirtingus, savo esme net priešingus, dalykus. Vieni autoriai studijuoja tylą (Vita Gruodytė)⁹, kiti bando atskleisti triukšmų įvairovę (Asta Pakarklytė)¹⁰. Vieni kompozitoriai atsiriboja nuo melodijos, kiti stengiasi panaikinti pulso pojūtį, tretį atsideda instrumento ar balso prigimties revizavimui ar naujoms sinkretiškumo tarp atskirų meno sričių paieškoms. Kažkam įdomiau surasti mažiau išekspluototas sritis, kitam, priešingai, parodyti, jog net ir ten, kur kompozitoriai „sėmė“ ne vieną amžių, galima sukurti savitą ir naują muziką. Po avangardinių technikų fetišizavimo naujųjų romantikų karta atskleidė žmogiškojo mastelio svarbą.

Nepriklausomybė, atvėrusi viso pasaulio meno lobynus ir imitacijų jūrą, kartu autoriams suteikė didesnę stilistinę erdvę, idėjų, inspiracijų įvairovę. Jeigu pastarųjų dviejų–trijų dešimtmečių lietuvių muziką išsluoksniuotume pagal naudojamas technologijas, turbūt rastume atitikmenų visiems svarbiausiems pasaulinėje muzikoje vykstantiems reiškiniams, tačiau savitų jų interpretacijų, unikalių transformacijų pasirodo nekasmė. Technologinį ir mąstymo lūžį įkūnijanti elektronika, ryškia riba atsiskyrusi pirmaisiais pasirodymo metais, kuo toliau, tuo sėkmingiau pateikia jungtinių elektroakustinių sprendimų. Taip ne tik susiejamos skirtingos estetikos ir kompozicinės technikos, bet ir sprendžiama įprasto ir naujo dilema. Kartais tai tėra technologinė pagalba tradiciniams atlikėjams pasiekti ritminę ar mikrointonacinę preciziką, kai garsiai ar tik atlikėjams į ausines pateikiami ritmo ar intonaciniai orientyrai. Pavyzdžiui, atliekant sudėtingus intonavimo aspektu R. Mažulio vokalinius kūrinius, solistai pro ausines girdi įrašytas partijas ir taip elektroninę mechanistinę preciziką įgarsina įprastos pilnatvės garsiniu kūnu. Arba natūralios akustikos skambesys imamas kaip akustinė medžiaga įvairioms manipuliacijoms.

Pagrindinis minimalistams pateikiamas kaltinimas, pasak K. Ganno¹¹, – intelektinės pretenzijos stoka. Pomiminalistai šį trūkumą tikrai kompensuoja. Nemaža dalis jaunų autorių, išlaikydami tam tikrą minimalizmo įtaką, savo muzikos kalbą darė vėl sudėtingesnę.

9 V. Gruodytė. *Tyla ir pauzė muzikoje*. Diplominis darbas (vad. prof. A. Andrijauskas). V., 1993.

10 Pakarklytė 2007: 69–87.

11 K. Gann. *A Forest from the Seeds of Minimalism*.

Minimalistinė muzika, ugdžiusi dėmesį minimalių pasikeitimų stebėsenai ir kontempliavimui, tam tikra prasme parengė dirvą mikrodimensinės muzikos srovei. Dėmesys mikrotonikai ypač subtilią formą įgavo spektrinėje muzikoje. Čia ypač svarbi treniruota ausis, atskirianti obertonų žaismą, minimalius garso pakitimus. Ją sudėtinga tiek suvokti, tiek atlikti. Nuo seno dėl mechaninės-akustinės instrumentų specifikos išgauti mikrointervalus buvo parankiau su styginiais. Didelį perversmą čia padarė elektronika. Ji leido operuoti nesuvokiamais intervalų bei trukmių dydžiais, o jos tikslumas ir prognozuojamas rezultatas labai masino jaunosios kartos kompozitorius. Toks iki šiol nebūtas visų garso parametrų valdymas leidžia itin preciziškai realizuoti idėją. Vėl tapo aktuali matematinių idėjų plėtra – stebime nebūtą jų įvairovę ir gausą. Proporcijos, įvairios simetrijos rūšys, atsvaros – komplementarumo įvairovė, detalūs ne tik pačių garsų, bet ir jų virštonių skaičiavimai, viena vertus, tarsi leidžia kiekvienam autoriui maksimaliai individualizuoti savo idėjas, kita vertus, klausytojams, nerandantiems toje muzikoje įprastų orientyrų, ji tampa gana vienoda.

Nuo minimalizmo lietuvių muzikoje tolta ir konceptualizmo link. Iš pradžių tai buvo įvairios akcijos, hepeningai, išbandyti Druskininkų „Jaunosios muzikos“, Kauno „Alternatyviosios muzikos“, Anykščių „Hepeningų vakarų“ festivaliuose¹². Postūmis gautas ir iš tuo metu V. Landsbergio skaitomų paskaitų apie J. Mačiūną¹³. Jauni kompozitoriai mėgino sekti ir plėtoti žymiojo tautiečio idėjas. Kai kurie festivaliuose skambėję kūriniai buvo vienkartiniai ir atliko meno terpės laisvėjimo katalizatoriaus vaidmenį. Iš esmės jų idėjos ir realizacija daugiausia buvo susijusios su rengėjų pasiūlytomis vietos ir laiko aplinkybėmis, dalyvių spontaniška raiška. Buvo ir tokių kūrinių, kurie ne tik pasižymėjo spontaniškumu, – jie buvo labiau struktūruoti ir sulaukė pakartojimų. Jeigu dailėje konceptualaus meno esmė įkurdinama sąvokose arba konceptuose, kai pagrindu laikoma sumanymas, projektas, idėja¹⁴, tai muzikoje, plėtojant šio meno sampratą, susiduriame su tam tikra prasme priešingo sumanymo įgyvendinimu, kai bandoma į tvirtą mazgą surišti mentalinę koncepciją ir jos garsinę išraišką ir tuo labai sustiprinti jų poveikumą bei išskirtinumą (čia pirmiausia minėtini R. Kabelio bei R. Mažulio darbai). Muzikos istorijoje žinomi grynai konceptualūs darbai lieka pavieniais kraštutiniais bandymais.

Kompozitoriaus R. Kabelio įsitraukimas į struktūrinių muzikos parametrų studijas buvo akivaizdus nuo pat jo kūrybos pradžios. Tačiau ilgainiui šis kompozitoriaus mąstymo būdas realizuojamas vis rafinuočiau. Minties disciplinuotumas ir virtuoziškas jos išskleidimas plačiau tyrinėtas autorės straipsnyje „Ričardo Kabelio stiliaus radikalumas“¹⁵.

12 Plačiau apie tai žr.: Jaunimo festivaliai. R. Gaidamavičiūtė. *Muzikos įvykiai ir įvykiai muzikoje*. Vilnius, LMTA, 2008. 242–257.

13 Savo požiūrį V. Landsbergis gana kondensuotai yra išreiškęs straipsnyje „Liaudies konceptualizmas ir Jurgis Mačiūnas“. Prieiga per internetą: http://www3.lrs.lt/pls/inter/w5_show?p_r=907&p_d=15033&p_k=1

14 Prieiga per internetą: http://dailiesistorija.narod.ru/9h_xx2/konceptualizmas.htm

15 Gaidamavičiūtė 2009: 22–37.

Kartais R. Kabelio lakoniškumas ir idėjos nušlifavimas pasiekia neįtikėtiną lygį. Tokie kūriniai, kaip „Rosary“ trims atviroms arfoms, priartėja prie conceptualiojo meno pavyzdžių. Taip pat ir viename naujausių darbų, Akademijos „Schloss Solitude“ jubiliejaus festivaliui skirtame TAN-TRIS-TAN-TRIS-TRIS-TAN-TRIS-TAN dviem fortepijonams (2009), autorius priešpriešina Richardui Wagneriui ir jo išpuoselėtam lyriškam daugiažodžiavimui lakonišką vieno lapo partitūrą. Pats kompozitorius šį darbą priskiria prie tokių savo kūrinių, „kurie išmagnetina muzikinių ženklų „įspaudus“ ir prasmes“¹⁶, o garsų struktūras tarsi „apvalo“ nuo semantinių apnašų. R. Kabelis virtuoziskai išsprendžia net kelias technologines užduotis ir perteikia jas taip akivaizdžiai, tarsi kūrinys būtų rašytas specialiai akademiniam tikslui. Čia pasiekiamas kraštutinis asketizmas – kūrinį sudaro vienintelis užsakytojo pageidautas Tristano akordas (f – h – dis – gis) ir šešios jo transpozicijos tonų dermėje, keičiantis mažajai ir didžiajai tercijai. Pvz., pirmojoje eilutėje matome: trit. – d. 3 – gr. 4 – (f – h – dis – gis).

gr. 4 – m. 3 – trit. – (f – b – g – des)
 trit. – d. 3 – gr. 4 – (es – a. – cis – fis)
 trit. – d. 3 – gr. 4 – (a – es – g – c)
 gr. 4 – m. 3 – trit. – (h – e – cis – g)
 gr. 4 – m. 3 – trit. – (a – d – h – f)
 trit. – d. 3 – gr. 4 – (h – f – a – d)
 trit. – d. 3 – gr. 4 – (cis – g – h – e)

Kūrinio idėjoje glaudžiai susiejami struktūrinis ir kultūrinis laukai. Į du savarankiškus intervalus „perskeltas“ Tristano akordas (f – h ir dis – gis), nuolat toldamas į fortepijono klaviatūros pakraščius, praranda harmoninį atpažįstamumą ir, panchromatiškai „perčiuožęs“ klaviatūrą, virsta akustine romantizmo iškamša... Kai paskutiniame Tristano akorde netikėtai atpažįstamos M. Musorgskio personažo Jurodivo raudos intonacijos, klausytojo sąmonę galėtų persmelkti Rytų ir Vakarų romantizmo tapatumo paradoksas.

Pats kūrinio (Tristano akordo!) atlikimas primena savotišką ritualą, atliekamą stovinčių, virš fortepijonų palinkusių atlikėjų. Pirmasis atlikėjas keturias nuo apatinio intervalo intonuojamas Tristano šešioliktines mintyse palydi niūniavimu „TAN-TRIS-TAN-TRIS“. Jam „atsako“ antrasis atlikėjas, šį darinį intonuodamas nuo viršutinio intervalo ir mintyse niūniuodamas „TRIS-TAN-TRIS-TAN“. Ši (tik atlikėjams atskleista) kūrinio potekstė susieja kūrinio pavadinimą su garsine struktūra ir suteikia atlikimui intriguojančios žaismės. Ne mažiau svarbus čia ir klavišų užgavimo būdas – visuomet tiesiais (abiejų rankų antruoju ir penktuoju) pirštais, tarsi „smaigstant“ nykstančio Tristano akordo klavišus. Šiame kone fizinio veiksmo rituale netikėtai susisieja Tristano ir... Eglės (žalčių užbadymo dalgiais scena) sakmės.

¹⁶ Generatyvinės muzikos paslaptis: 40.

Kita vertus, Tristano akordo ir jo mitologijos „destruktūrizavimas“ yra artimas mūsų tautinei sąmonei ir menkai reflektuotoms mitologinio žiaurumo apraiškoms (šv. Brunonas, kryžiuočiai, folkloro tekstai...).

Atlikėjų užduotis R. Kabelis „pasunkina“ kiekviename takte keisdamas tempą ir tiksliai apskaičiuodamas retėjimą. Iš pradžių ketvirtinė vertė ilgėja nepastebimai (MMQ = 110, 109, 108, 107, 106, 105), antroje pakopoje – jau dviem tvinksniais (105, 103, 101, 99...), trečiojoje – trimis (93, 90, 87, 84...), ketvirtojoje – keturiais (75, 71, 67, 63), penktojoje – penkiais (51, 46, 41 36...), kol pasiekiami itin reta metronomo padala – 15 tvinksnų per minutę. Kūrinio tempas, nubrėžęs mentalinę projekciją į begalybę, čia tarsi sustoja, šešioliktinės virsta makrotrukmėmis, o muzikinis laikas „iššįsta“.

Kūrinio formą galima apibūdinti kaip atviro simetrinio kampo projekciją laike arba nuo pasirinkto taško į priešingas puses tolstantį procesą, kurį „apriboja“ klaviatūros pabaiga. Jeigu vaizduotėje kūrinį dar būtų galima pratęsti iki (ir už) klausos ribų, tai tempui pasiekus nulio padalą, Tristano akordas taptų neatpažįstamas. Akordo intervalų veidrodinė sklaida ir progresijų pagrindu suformuota permanentiška tempo regresija byloja apie kompozitoriaus preciziškai ir beveik tobulai išreikštą idėją. Tai rodo, kad R. Kabelis yra pasiekęs tokį komponavimo lygį, kuris leidžia skirtingos prigimties raiškos laukus susieti į darnią visumą.

1 pav. R. Kabelis. TAN-TRIS-TAN-TRIS-TRIS-TAN-TRIS-TAN

Jeigu minimalistai savo pasirinktas struktūras padaro lengvai įsimenamomis, parinkdami aiškias intonacijas, paprastus akordus ir juos daugybę kartų kartodami, tai dalis pominimalistų, išretindami pačią kūrinio erdvę, leidžia ne tik ilgai, bet ir kur kas lėčiau jas apžiūrėti. Parenkamas lėtas tempas – kartojamų struktūrų ritminės vertės jau ne šešioliktinės ar aštuntinės, o pusinės, sveikosios ir dar stambesnės, besitęsiančios kelis taktus. Šioks toks judėjimas vyksta tik balsų komplementarumo dėka (J. Janulytės „Akvarelė“). Vienas radikalesnių pavyzdžių būtų R. Mažulio „Canon Sumus“ vargonams (2006–2007), sukurtas Visbio kūrybos namuose galvojant apie sunkiai sergantį draugą.

Kūrinio pavadinimas kilo iš žinomos Biblijos eilutės: „Ar gyvename – Viešpačiui gyvename, ar mirštame – Viešpačiui mirštame. Taigi ar gyvename, ar mirštame, esame Viešpaties“ (lot. „Sive enim vivimus Domino vivimus sive morimur Domino morimur

sive ergo vivimus sive morimur Domini sumus“)¹⁷. „Pagalvojau, kad galėtų būti toks pavadinimas „Canon sumus“. Šioje muzikoje ne tik labai aiškiai matyti sustruktūruota muzikinė medžiaga, bet ir autoriaus požiūrio į gyvenimą ženklai.

Neretai minėdami išėjusiuosius tarsi bandome „užpilti“ juos žodžių srautu, mėgindami juose sutalpinti atmintį, jausmus. Daug kam sunku išverti tylą ir tyloje. R. Mažulis savąjį „Canon Sumus“, paskirdamas Sergejaus Michailovo atminimui, pasirinko sakralios auros instrumentą – vargonus, tačiau iš jų begalinių garsinių ir tembrinių resursų – tik vieną garsą, tiksliau – viena nata žymimą klasterį. Į gyvenimą ir mirtį žvelgiama tarsi iš amžinybės perspektyvos.

Augančios vilties ir tirpstančio gyvenimo projekcija¹⁸. Šio kūrinio ritmo idėją galima susieti su tarsi per didinamąjį stiklą gerokai išdidintu O. Messiaeno pridėtosios vertės ritmu. Viena vertus, tai tarsi mechanškai ilginamos ir trumpinamos struktūros, kita vertus, jų išdėstymas veidrodinio kanono būdu tarp balsų sukuria atsvaros, darnos, visuotinumą išraišką (esame Viešpaties).

Kūrinį inicijavusio Švedų kompozitorių centro (VICC) direktoriaus Ramono Antino nuomone, šiais laikais negalima piktnaudžiauti klausytojų laiku, tad kūrinys neturėtų trukti ilgiau nei penkias minutes. Todėl R. Mažulis, kaip tikras minimalistas, negalėjo išsiplėsti iki jam įprasto pusvalandinio formato ir pasirinko matematinį modelį, kur vienos eilutės 30 ketvirtinių trunka 10 sekundžių, o atitinkamai 30 kūrinio eilučių – 5 minutes. Taigi čia nereikėtų ieškoti skaičių simbolikos analogijų su Judo 30 sidabrinių (nebent kaip pašąmoninį savo paties principų išsižadėjimo ženklą).

„Canon Sumus“ gali būti vertinamas kaip ypač ryškios simetrijos kūrinys: simetrijos principas išlaikytas tiek kairės ir dešinės pusės koordinatų atžvilgiu, tiek nuo kūrinio pradžios iki pabaigos¹⁹. Lyginant tris balsus tarpusavy matyti, kad du viršutiniai vienas su kitu sudaro veidrodinį kanoną, o trečiasis balsas yra veidrodinis pats sau (jeigu ašį brėšime partitūros viduryje, tarp 15–16 eilučių). Garsiniai ištekliai yra visą laiką vienodi – do-re-mi-fa-sol klasteris²⁰. Toks polinkis į statiką šį kūrinį sietų su apeigine muzika. Panašiai kaip ir R. Kabelis, R. Mažulis šiame kūrinyje dar labiau asketiškas, nei įprasta minimalistams²¹. Kinta tik klasterio registriniai atspalviai. Tad neišvengiamai visas dėmesys sutelkiamas į ritminius santykius.

Augimo – nykimo, plėtimosi – traukimosi konotacija mene turi daugybę pasireiškimo variantų. Šiuo atveju ji išreikšta labai asketiškai ir simboliškai. Tokiame potencialiai emociškai kryptingai orientuotame kūrinyje kompozitorius, tarsi veng-

17 Romiečiams 14: 8.

18 Iš R. Mažulio laiško autorei 2010 m. gegužės 31 d.: „Kažkaip vis galvojau apie Sergejų ir jo sunkią ligą <...> Ir atsirado tokia medžiaga, pagrįsta trim garsais, kurie auga, mažėja iš kraštų arba iš vidurio... gavosi toks tarsi muzikinio laiko „planas“, temporalinė konstrukcija. Tarsi garsas pavirsta tyla, o tyla – garsu“.

19 Vienas darbų, kuriame labai plačiai nagrinėjama simetrija muzikoje yra L. J. Solomon disertacija (2002).

20 Tai tarsi analogija chrestomatiniam Terry Riley kūrinui „In C“.

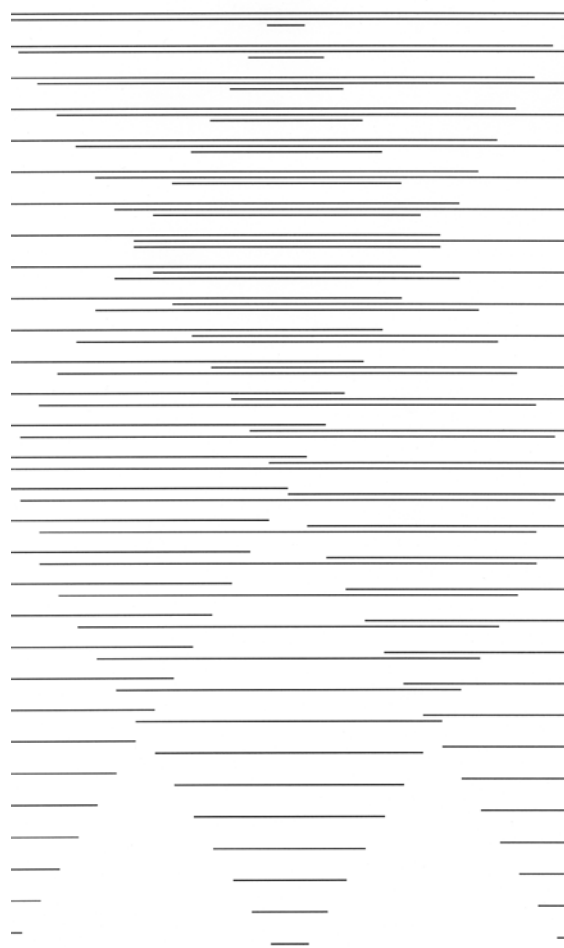
21 Šarūnas Nakas jį klasifikuoja kaip superminimalistą. Prieiga per internetą: <http://www.mic.lt/lt/classical/persons/info/mazulis?ref=%2F1t%2Fclassical%2Fpersons%2F41>

damas perspaudimo, pasirenka neįprastą atlikimo būdą, kuriam nereikia tradicinio atlikėjo virtuozo (čia būtini trys asistentai). Šiuo neįprastu atveju prie natų turėtų būti puslapis paaiškinimų. Viena užrašyta nata reiškia, jog skamba vienas ir tas pats penkių garsų klasteris. Vargonuose iš anksto visi reikalingi garsai dviejuose manualuose ir pedalų klaviatūroje yra užspaudžiami derintojų kaištukais, ir garsai pasigirsta tik tada, kai trys atlikėjai pagal vien trukmę žymincią partitūrą ištraukia vieną ar kitą registro rankenėlę, suspaudus ją atgal – garsas pranyksta.

Jeigu šį R. Mažulio kūrinį lygintume su kontempliatyviais B. Kutavičiaus, naujųjų romantikų darbais, panašiai kaip ir R. Kabelio opusuose, pamatytume radikalų asketizmą ir ryškų poslinkį nuo jausminio link mentalinio grožėjimosi arba labiau sutramdytą jausmingumą.

Dar vienas ekstremalus R. Mažulio kūrinys, turintis sąsają su minimalizmu, yra 2007 m. sukurta „Schisma“ violončelei ir elektronikai, įgyvendinta Lježo (Liège) Valonijos Muzikos formavimo tyrimų centre (Belgija) ir dedikuota violončelininkui Arne de Force. Pats kompozitorius šį kūrinį, kuris yra iš jį masinančios mikrotonikos srities, laiko etapiniu. „Schisma“ būtų tarp rašytinės ir garsinės tradicijos, nes nors ir egzistuoja natomis užrašyta partitūra, tačiau atlikėjai groja pagal iš ausinių sklindantį kompiuterinį signalą – „piloto“ takelis veda atlikėją, pateikdamas tikslią tempo ir ritmo bei aukščio kaitą. Įdomu tai, kad, nepaisant iš esmės statiškų garsų aukščio ir trukmių parametrų (pustonis padalytas į 49, 48, 47, 46... iki 24, o laikas, minutė, – į 61, 62, 63, 64, 65 ir 66, sekundės padalijamos pagal tas pačias proporcijas kaip ir aukščiai), dėl nuolat besikeičiančių santykių tarp mikroformų garso spektrai sąveikauja ir muzika atsigauna, tampa gyvu organizmu.

Kūrinio pavadinimas „Schisma“ (skilimas) turi ir grynai muzikinę prasmę – įvardija reiškinį, kai tas pats garsas skirtingose derinimų sistemose skiriasi keliais centais. Šis akustikos terminas gali asocijuotis ir su proto ar klausos „skilimu“. Kūrinio akustinį



2 pav. R. Mažulio „Canon Sumus“ schema

Kūrinio pavadinimas „Schisma“ (skilimas) turi ir grynai muzikinę prasmę – įvardija reiškinį, kai tas pats garsas skirtingose derinimų sistemose skiriasi keliais centais. Šis akustikos terminas gali asocijuotis ir su proto ar klausos „skilimu“. Kūrinio akustinį

♩ = 98

-2.04 -4.08 -6.12 -8.16 -10.2 -12.24 -14.29 -16.33 -18.37

-34.69 -36.73 -38.78 -40.82 -42.86 -44.9 -46.94 -48.98 -51.02 -53.06

-69.39 -71.43 -73.47 -75.51 -77.55 -79.59 -81.63 -83.67 -85.71 -87.76

3 ♩ = 92 -2.17 etc.

3 pav. R. Mažulis. „Schisma“

rezultatą kompozitorius apibendrintai įvardija taip: „viskas išsivažinėja, panašiai kaip mano mylimuose proporciniuose kanonuose“²². Egzistuoja kelios kūrinio versijos: elektroniškai įgyvendinta technologo Jan-Mark Sullon, naudojant violončelės garšą; Manuelio Zurria gyvai įgrotų fleitos partijų montažas, kuris pasižymi natūraliu erdviškumu ir yra daug patrauklesnis.

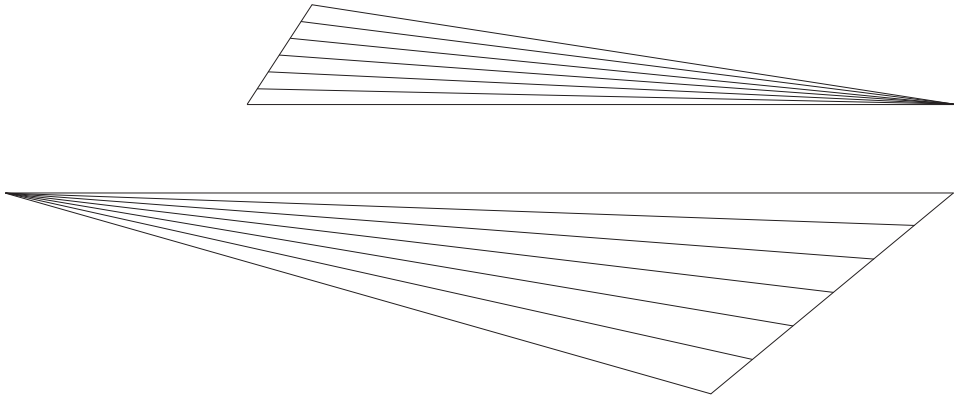
R. Mažulis teigia, kad dabar repetityvinės schemas, skirtingai nei jaunystės darbuose (pvz., „Čiauškančioje mašinoje“), jam nelabai įdomios, bet rūpi sukurti lyg ir kartojimosi, bet neapčiuopiamos kaitos iliuziją.

Dar viena kategorija, kuri, kalbant apie pomiminalistų muziką, beveik nuolat šmėkščioja, yra naujasis paprastumas. Dizaineriai dar vartoja „sąmoningo papras-

22 Iš pokalbio su kompozitoriumi R. Mažuliu 2010 m. birželio 30 d.

tumo“ bei „apgaulingo naujojo paprastumo“ terminus. Pastarasis, apibūdinamas kaip slepiantis sudėtingas technologijas ir medžiagas²³, atitiktų ir šiuo metu lietuvių muzikoje vykstančius procesus.

Šio laikotarpio muzika akivaizdžiai patvirtina muzikos ir architektūros ryšius, tik jos „statinių“ formos dabar kur kas įmantresnės ir individualesnės, lyginant ne tik atskirų menininkų, bet ir to paties autoriaus atskirus kūrinius. R. Mažulio partitūrose išlieka iš minimalistų perimta tiek ritmo, tiek intervalikos nuoseklaus auginimo ar nykimo (plėtimosi–traukimosi) idėja, tačiau autorius dar ją sieja su simetrijos dėsniais, išstobulinta kanonine technika, mikrotonika.



4 pav. R. Mažulio „Schimos“ schema

R. Mažulis tyliai angažuojasi (nors šių žodžių derinys turi savyje tam tikros prieštaros). Suvokėjo sąmonėje „pasidauginęs“ muzikos kūrinys palieka tam tikrą žinojimo išvadą, kuri plečia autoriaus idėją, tačiau negali būti jai priešinga, nes virtuali akustiškai geometrinė forma individualią minties konstrukciją gali pakreipti variaciniu ar atspindžio būdu (bet neįmanoma tarkim, „trikampio“ aštrumo perprojektuoti į „apskritimo“ ar pusapskritimo kupolą).

XX a. paskutinio ir XXI a. pirmojo dešimtmečių muzikoje matyti daug įvairiausių stilistinių ir pasaulėžiūrinių lūžių. Vienas jų susijęs su religijos išpažinimu ir laisve kurti religinę muziką. Vieni autoriai, kaip V. Bartulis, F. Bajoras, Mišias ir kitus sakralios muzikos žanrus kūrė jau Nepriklausomybės priešaušryje, kiti – tik atgavus laisvę. Vieni (pvz., K. Vasiliauskaitė) rašė daugiausia taikomojo pobūdžio religinę muziką (plačiai naudojama bažnyčios gyvenime), kiti šią naujai atsivėrusią kūrybos sferą bandė suderinti su moderniosios kūrybos aspiracijomis. Vienas tokių buvo Remigijus Merkelys, 1990 m. sukūręs „Libera me“ pagal liturginį tekstą. Ši kompozitorių domina ir balso artikuliacijos galimybių plėtimas: „Šalia tokių dalykų,

23 A. Virbickaitė. Graži būtis ir sąmoningas paprastumas. Vokiečių dizaino paroda ŠMC. 7 *meno dienos*. 2005 gruodžio 16 d. Nr. 688: 22.

kaip energija ar erdviškumas, mane domina ekstremaliai sudėtinga ir kartu efektinga muzikos kalba²⁴.

Atgavus Nepriklausomybę vis drąsiau įrodinėjama, jog sutartinės – ne šiaip savitos struktūros ir ypatingos sonorikos bei ritmikos polifoniškos lietuvių liaudies dainos, bet galbūt sakralinės paskirties giesmės, atliekamos gerai susigiedojusių moterų grupių. Po ilgalaikio pokarinio integravimo istorijos, kai autoriai ryškino gyvybingą ir žaismingą šio žanro pradą, kompozitoriai laisviau pradėjo gilintis į tikrąją jų prigimtį²⁵. Įdomus pačioje atgimimo aušroje sukurtas R. Merkelio „Liberia me“ aštuoniems mišriems balsams. Čia tarsi bandoma sujungti krikščioniškąją ir senąją baltiškąją sakralią tradicijas. Liturginis tekstas, kurio lyg ir nebereikia paaiškinti ir kuris savaime atstovauja tūkstantmeči tradicijai, bandomas persakyti šiuolaikine kalba. Kūrinio dramaturgija plėtojama nuo tęsiamų ilgų garsų iki smulkaus sutartiniško komplementarumo.

Svarbus R. Merkelio postūmis chorinę kūrybą priartinti prie instrumentinių galimybių šioje partitūroje yra daugiaaspektis. Šis kūrinys ugdo kolektyvo paslankumą, tam tikrą virtuoziskumą. Plečiama vokalo štrichų įvairovė, pavyzdžiui: foršlagai yra tipiška priemonė, prailginanti baroko muzikos instrumentų garso trukmę, *glissando* taip pat nėra plačiai naudojama lietuvių chorinėje muzikoje²⁶. Tuo tarpu lietuvių liaudies dainose aptiksime ir įvairių „įvažiavimų“ į pagrindinį garsą (kurie šifruojami kaip įvairūs foršlagai)²⁷, ir *glissando* „nuūkimų“ sutartinių pabaigose²⁸. Turint galvoje, kad choras išskaidytas į aštuonis balsus, o kiekvienas taktas tiek horizontalėje, tiek vertikalėje yra pilnas „įvykių“ ir sudėtingo vertikalaus bei horizontalaus koordinavimo, tai žymi labai ryškų nutolinimą nuo standartinio chorinio repertuaro.

Į kūrybos pasaulį ateinančių naujų kartų laukiama ir dėl naujų idėjų, su kuriomis vienaip ar kitaip siejasi ir jų pačių noras bei galimybės išitvirtinti. Priklausomai nuo asmenybės ir realaus jos reikšimosi laiko pradžios sava muzikos girdėjimo samprata arba įsilieja į jau egzistuojančią stilistiką, arba jaučia poreikį jai oponuoti, formuoti naujas dominantes.

Egidija Medekšaitė, R. Mažulio mokinė, natūraliai daug ką perėmė iš savo mokytojo kompozicijos principų. Jai taip pat svarbūs minimalizmo principai ir asketizmas. Nuo savo mokytojo ji užsikrėtė ir mikrodimensijos dėsnų studijomis. Šis pomėgis neretai realizuojamas tarpdiscipliniuose projektuose.

24 Prieiga per internetą: <http://www.mic.lt/lt/classical/persons/info/merkelys?ref=%2FIt%2Fclassical%2Fpersons%2F41>.

25 Tam turėjo įtakos ir tai, jog sutartinės pradėjo skambėti ne tik ypatingomis ir neretai uždromis progomis, Povilo Mataičio folkloro teatro pastatymuose, bet ir daugelio folklorinių ansamblių programose. Kito požiūris į jas kompozitorių darbuose.

26 Šio laikotarpio instrumentinėje muzikoje „glisandavimo“ efektą savo kūryboje labai plačiai naudoja R. Šerkšnytė.

27 Žr.: Dzūkų melodijos. Sudarė ir parengė G. Četkauskaitė. V.: Vaga, 1981. 621.

28 R. Ambrazevičius, atlikęs akustinius matavimus, kalba ir apie glisandines atakas (R. Ambrazevičius. Sutartinių darna: psichoakustinis aspektas. *Lietuvos muzikologija*. 2003. IV: 126).

Kaip taikliai yra pastebėjusi Eglė Grigaliūnaitė, šios autorės vienas pagrindinių kompozicinių principų yra „itin griežta visų kūrinio parametrų organizacija, nulemta iš anksto pasirinktos tam tikrų segmentų sekos (tai gali būti garso aukščių, trukmių sekos, skaičių eilė ir pan.)“²⁹. Kūrinyje „Eudelos“ styginių orkestrui (2008) garsai ir pati kūrinio seka sugrupuojama į grupes po 3, 4, 5 ir pan. garsus. Kompozitorė savo garsinį pasaulį plečia domėdamasi indų muzika, ypač ritmika, jos darybos formas taikydama savo kūryboje. Viename naujausių jos darbų „Pleiades“ simfoniniam orkestrui (2009) kūrinio forma remiasi ilgiausiu indų talos ritmu – simhanandana (grojant šį ritmą šokėjos koja turėjo nupiešti piešinį). Kūrinio forma – tai tarsi simhanandanos „bytų“ išdidinimas, skirtingose dalyse naudojant susmulkintą šio ritmo variantą. Kūrinių sudaro penkiais garsais paremtos penkios dalys. Orkestras padalytas į penkias skirtingas grupes, kiekvienoje dalyje yra penki skirtingi ritmai iš simhanandanos ritmo. Taigi, kaip ir R. Mažulio muzikoje, čia akivaizdi koordinuojanti skaičiaus galia.

Pagrindinė šio kūrinio idėja remiasi siekiu sujungti natūralaus garso išgavimo būdus su natūraliu triukšmu grojant flažoletus arba obertonus – tarsi siekinys garsais „nupiešti“ miestą³⁰. „Tai tarsi miesto atspindys žvaigždėse. Miesto su dusliu, žemu garsu; tai tarsi garso įvykiai, kurie nutinka nakties tyloje. Svarbiausia man yra išgryninta idėja, kuri verčia susimąstyti arba suteikia naujo laiko erdvę bei matą“³¹, – teigia autorė.

Minimalizmą autorės kūryboje patvirtina minimalių priemonių, garsų arsenalas. Kompozitorė vykdo ilgą atranką – tiek paties garso, tiek ritminio piešinio, tiek visos formos, ir tai susiję su išgrynintos estetikos pomėgiu tiek mene, tiek aplinkoje. Naudodama elektroninį garsą, autorė remiasi jo psichoakustiniais santykiais. Kartais tai gali būti tarsi akustiškai vienas garsas C, bet elektroninėje dalyje naudojamos ir to garso natūralios, jį papildančios obertonų sekos. Šis principas taikomas „Eudeloje“, „Sinus Iridum“, „Phasing“.

Didžiajai daliai elektroninės muzikos sunku pritaikyti natūralios tėkmės sąvoką. Dažnai ji yra toli nuo gamtinių atitikmenų. Šia prasme E. Medekšaitės darbai išskirtiniai. Ji pasižymi stipria natūros pajauta ir sugeba ją išgauti netgi elektroninėmis priemonėmis. Iš jos elektroakustinių darbų minėtini „Sinus Iridum“ (2010), „Phasing“ (2008), „Oscillum“ (2008), „Pančami“ (2006). Tradicinėms sudėtims ši autorė taip pat rašo netradiciškai. E. Medekšaitės „Textile-2“ (2007) sopranams, altams, tenorams ir bosams atkreipia dėmesį ypatingu, vos juntamu pulsavimu. Labai norint šį kūrinių galima susieti su sutartinėmis: čia yra ir balsų komplementarumas, ir liaudiškos tekstilės ornamentus primenantis garsų iškilimas vienas virš kito. Tik jei sutartinės asocijuoja su aktyviu pulsavimu, tai čia dėl judėjimo pustoniais ir ketvirtatoniais bei

29 E. Grigaliūnaitė. Prieiga per internetą: <http://www.mic.lt/lt/classical/persons/info/medeksaitė?ref=%2F%2Fclassical%2Fpersons%2F41>

30 Palyginimui galime prisiminti V. Lurušo 1969 m. sukurtus „Nakties balsus“ vyrų chorui.

31 Iš pokalbio su kompozitore 2010 m. liepos 30 d.

balsų linijų gausumo jis yra labai prislopintas. Kūrinys struktūruojamas pagal keturias Marco Mosko „Occulta in nocte“ („Paslapties naktyje“) eilutes – prasidedant naujai, (eilutei) balsų partijose kinta garsai. Visame kūrinyje išlaikoma *p – mp* dinamika, tačiau ji kinta ne taip, kaip yra būdinga ankstesnio laikotarpio muzikai, – atskirose padalose ar frazėse, o pulsuoja kas kelias natas ir tuo pačiu metu vieni balsai savo garsus dainuoja *p*, kiti *mp*, panašiai kaip margame tekstilės audinyje išryškėja čia vienas, čia kitas atspalvis. Panašių pulsavimą girdėsime ir Justės Janulytės „Akvarelėje“. Vieni balsai tą patį tekstą išdainuoja lėčiau, kiti – greičiau (tik naują teksto eilutę visi pradeda kartu), vieni kartoja vieną garsą, kiti „šliaužioja“ ketvirtatoniais, grįždami prie netemperuotos darnos. Visos keturios kūrinio padalos – A, B, C, D – turi šiek tiek skirtingus garsinius išteklius: A – 6, B – 9, C – 10, D – 8 skirtingus garsus. Dauguma jų kartojasi ir skirtingoms padaloms yra bendri. Kompozitorė plačiai naudoja minimalistams būdingą fazavimo (angl. *phasing*) techniką. E. Medekšaitės „Textile-2“ idėjos lygmeniu žymi sąsajas su tradicine moterų raiškos sfera. Ir tai svarbu ne tik kaip gilesnių inspiracijų tradicinėje raštų ornamentikoje ieškojimas³², tai svarbu ir autorės savivokos prasme.

Prieš trisdešimt metų lietuvių kompozitorės vengė akcentuoti savo sąsajas su tradicine moterų veiklos sfera. Priešingai, jos stengėsi įrodyti, kad ir kūryboje gali būti lygiavertės vyrams muzikos reikšmingumo, keliamų idėjų prasme, ir neparodyti moteriškai sferai priskiriamo atviro jausmingumo (galime prisiminti ankstyvuosiuose Nomedos Valančiūtės kūrinuose eksponuotą specialiai grubų skambesį) bei kitų su tradiciniu lyčių veiklos sferų pasidalijimu susijusių dalykų. Panašu, kad šios dienos jaunosios lietuvių kompozitorės, kurios nebėra išimtis vyrų kompanijoje ir savo pasiekimais tarptautinėje erdvėje nenusileidžia savo kolegoms, jau atsikratė šių kompleksų ir pradeda stipriai remtis į savo moteriškąjį identitetą. (Kad tai nėra atsitiktinumas, liudija ne tik pačios E. Medekšaitės du darbai šiuo pavadinimu, bet ir J. Janulytės to paties pavadinimo 2008 m. parašyta muzika.)

Labai savitai asketiškumo link žengia jaunosios kartos kūrėjas Ramūnas Motiekaitis. Bendriausi jo muzikos bruožai turi sąsajų tiek su neoromantikų estetika, tiek su minimalistų kalbos redukovimu. Savo muzikos tylumu ir subtilumu kartais jis lenkia ne vieną iš vyresniųjų „tylos poetų“. Apibrėždamas savo estetinę poziciją kompozitorius sako, jog mėgsta klausytis muzikos iš tolo. „Visada mėgau klausytis muzikos ar garsų iš didelio atstumo. Tarsi būtų grojama bažnyčios koplyčioje, ar mus pasiektų tolimas žolės šlamėjimo, jūros ar paukščių garsas. Visada norėjosi, kad muzika būtų ne erdvę uzurpuojantis, bet didesnę, ją apgaubiančią erdvę atveriantis menas; tarsi fonas, nurodantis pirmąjį planą – tylinčius daiktus, į kuriuos visada atsiremia mūsų žvilgsnis, į kuriuos mes įsiklausome ir tuo įsiklausymu jiems priklausome“³³.

32 Čia pravartu prisiminti Dainius Valionio tyrimus (1997, 1999), kuriuose nagrinėjama sutartinių ir kitų lietuvių liaudies dainų struktūrinės analogijos su liaudiškų lovatiesių ir kitais raštais.

33 R. Motiekaitis. *Kompaktinės plokštelės bukletas*. LMIPC CD.

A ♩ = 54

Soprano 1
Oc - cul - ta in noc - te las - sa la - cri - ma ve

Soprano 2
Oc - cul - ta in noc - te las - sa la - cri - ma ve - ni - et. Oc

Soprano 3
Oc - cul - ta in noc - te las - sa la - cri - ma ve - ni - et. Oc-cul

Alto 1
Oc-cul - ta in noc - te las - sa la - cri - ma ve - ni - et. Oc -

Alto 2
Oc - cul - ta in noc - te las - sa la - cri - ma ve - ni

Alto 3
Oc - cul - ta in noc - te las - sa la - cri - ma ve - ni - et.

Tenor 1
Oc - cul - ta in noc - te las - sa la - cri - ma ve - ni

Tenor 2
Oc-cul - ta in noc - te las - sa la - cri - ma ve - ni - et. Oc -

Bass 1
Oc - cul - ta in noc - te las - sa la - cri - ma ve

Bass 2
Oc - cul - ta in noc - te las - sa la - cri - ma ve - ni - et. Oc-cul

5 pav. E. Medekšaitė. „Oculta in nocte“

Vienas tokių tuštumos, beveik meditacinio niekio įvaizdžio atitikmuo muzikoje galėtų būti jo kūrinys „Pušų klausymasis“ (2005) violončelei ir fortepijonui³⁴. Pirmieji unisoniniai kūrinio garsai turi paruošti klausytoją įdėmiam klausymui. Įdėmiai įsiklausyti ir susikoncentruoti gali tik tada, kai visko yra nedaug. Kūrinio pavadinimas – „Pušų klausymasis“ – tai ne tik poetinė nuoroda, bet ir tam tikras signalas, kad turime klausyti labai susitelkę, bet neįsitempę, tiesiog klausyti pirmapradžių dalykų. Kompozitorius pasirinko metrinį partitūros užrašymo būdą, tačiau pulsą žymi brūkšneliais – kiekvienas brūkšnelis lygus vienai ketvirtinei, trukmės svyruoja rubato ribose. Kompozitorius bandė perteikti tą ypatingą būseną, kai sėdi ir klausaisi. Tai tarsi statiška būseną, bet kartu pilna vidinės dinamikos, saviaktyvizacijos pastangų. Visa kūrinio raida – kelias nuo pakankamai erdvėje nutolusių garsų unisono iki glaustesnio jų kontakto (tankėja jų pasirodymo ritmas ir ima skambėti keli kartu).

Dėl itin riboto garsačio (šešių garsų ostinato – c, as, d, es, b, g) minties pertrūkiai nėra lemtingi kūrinio suvokimui. Kūrinio pradžioje, pabaigoje ir eigoje akcentuojamas *do* tampa tam tikru centru. Ši piešinį tušu primenanti garsinė grafika iš tiesų kreipia sukaupto įsiklausymo link. Ir ne tik įsiklausymo, bet ir įsimintijimo kompozitoriaus pasiūlyta tema. Ką reiškia klausytis pušų? Tai reiškia kiekvieną kartą išgirsti kažką kitaip, išgirsti save. Turbūt todėl kompozitorius, nuolat kartodamas tuos pačius garsus (sąsaja su minimalizmu), kiekvieną kartą truputį varijuoja jų ir pauzių trukmes, agogiką, dinamiką. Tik antroje partitūros pusėje unisoninį violončelės ir fortepijono santykį keičia intervalinis-akordinis išdėstymas. Beje, kūrinio pradžioje, viduryje ir pabaigoje violončelės partijoje išlaikomas c garso *ostinato*.

Instrumentai dera vienas prie kito kontrasto principu – violončelė yra įtampos (nes aukštas registras), o fortepijonas – atsipalaidavimo reiškęjas. Tam tikra ambivalencija – ir įtampa, ir lengvumas. Pušies įvaizdis kompozitoriui siejasi su elegancija – nemasyvus, permatomas, neužgožiantis, lengvas; kartu tai ir tuščiai energijos nešvaistantis ilgaamžiškumo simbolis. Tuo tarpu taip pat minimalistinių aspiracijų turintis autoriaus darbas „Light an Light“ (2004) trombonui ir styginių kvartetui eksploatuoja vientisesnį, bet kartu ir aštresnį žaibiško šviesos sklidimo atitikmens skambesį, perteikia skirtingą jos vaiskumą, tonavimą.

R. Motiekaičio muzikos kalba nėra hermetiška – ji rafinuota ir kartu asketiška. Partitūra net išoriškai atrodo taip, tarsi autorius prie jos būtų vos prisilietęs – pačia įmanomai ploniausia linija su kur ne kur „nutupdytais“ garso taškeliais. Ji lyg minties kontūras, kuriam suvokti reikia tiek atlikėjų, tiek klausytojų vidinės tylos, pirmapradžio „tuštumo“. Ir pačiame kūrinioje naudojama daug pauzių, tuščio ploto, kuriame tyliai vos „įbrėžiamas“ vienas kitas garsas. Atlikėjams čia groti nėra ką: jiems patiems svarbu išmokti klausytis garso, panašiai kaip tais laikais, kai instrumentai buvo primityvūs ir jų buvo nedaug. Šiuo požiūriu R. Motiekaitį iš dalies galima

³⁴ Kinijos, Japonijos klasikinio meno palikime egzistuoja žinomi piešiniai „Vėjo pušyse klausymasis“ (trys pušys ir trys žmonės po pušimis), „Bambuko klausymasis“, „Lietaus klausymasis“, „Vabzdžių klausymasis“.

6 pav. R. Motiekaitis. „Pušų klausymasis“

būtų laikyti tyliųjų V. Bartolio partitūrų tęsėju. Muzika čia tarsi fokusas, atveriantis platesnį akustinį lauką – aplink visada tvyrančius natūralius triukšmus ir kviečiantis į juos įsiklausyti.

Iš pateiktų kūrinių analizių matyti, jog idėja praplėsti išraiškos galimybių lauką naudojant kontrastą nėra priimtina ir daugeliui pominimalistų. Gal daugelis dar yra sotūs tos „priešybių vienybės“, priverstinai eksploatuotos ilgus dešimtmečius. Tad šią galimybę pasitelkia retas autorius. Ypač kameriniuose darbuose gausu vieno plano išgrynintų eksponavimų. Tai tarsi būdas detalėje matyti visumą, tam tikrą visuotinumą principą. Dažni vienadaliai kūriniai.

J. Janulytės kūrinių struktūra taip pat asketiška ir turinti aiškią idėją, kartu autorė labai aiškiai mato visą konstrukcinę muzikos karkasą. Ji bando minimalizmo estetiką praturtinti sonorizmo patirtimis. Pamėgusi monochromatinius ansamblius, autorė atsidėjusi studijuoja sąskambių persiliejo galimybes. Muzikos audinyje dažniausiai nerasime didesnių kontrastų. Klausytojas beveik iš karto girdi būsimo garsų statinio, kuris netrukus praslys pro ausis, dominantes. Kompozitorė ne viename savo darbe nuosekliai atskleidžia pasirinktų harmoninių, ritminių, faktūrinių ar dinaminių muzikos aspektų vidinės raidos dėsningumus („Balta muzika“ styginių orkestrui, 2004).

Lėtu vyksmu, garsų pulsavimu jos darbai kiek susisieja su tos pačios kartos atstovės E. Medekšaitės darbais. Pati kompozitorė prisipažįsta, kad jai svarbu muzikinę raišką sukurti ir kontroliuoti „nuo mažiausių detalių, pradinio kūrinio DNR, visą kompoziciją tarsi koralą išauginant iš vieno gesto, o ne nusibraižius kūrinio dramaturginę schemą, ją užpildyti daugmaž atsitiktine medžiaga ar tam tikroms (savo ar kitų) išbandytomis technikomis“³⁵.

35 Leščinska 2009: 9.

Kitas kompozitorės darbas, turintis vidinių sąsajų su šiame straipsnyje nagrinėjama tema, yra „Akvarėlė“ (2007) chorui, kurios premjera įvyko tais pačiais metais „Gaidos“ festivalyje, vėliau laimėjo Tarptautinėje kompozitorių tribūnoje Paryžiuje („Rostrume“), jaunųjų kompozitorių kategorijoje. Ir nors kompozitorė teigia, kad šiais laikais „tautinė tapatybė dažnai tampa spekuliacija“³⁶, tačiau sunku įsivaizduoti, kad tokios sutartinių gelmės estetikos prisodrintą kūrinį kaip „Akvarėlė“ galėtų parašyti kitos tautos kompozitorius.

Šis kūrinys pratęsia sutartinių paveiktos muzikos galeriją³⁷. Išoriškai tai pirmiausia pasireiškia imitaciniu polifoniškumu, daugybe sekundų skambesių vertikalėje. Beveik iš kiekvieno tetrachordo, kurie yra šio kūrinio konstrukcinė ašis, galėtume sudaryti tradicinę sutartinę. Papildomas argumentas būtų ritmo komplementarumas (net ir tuomet, kai turime keturias chorų grupes su šešiolika balsų). Šioje partitūroje taip pat labai savitas sinkopavimas. Iš pradžių jis tarsi sulėtintai išdidintas, kai vieni choro balsai įstoja stiprijoje takto dalyje, o kiti – po dviejų ketvirtinių santykinai stiprijoje takto dalyje. Vėliau sutartiniškos „šaudyklės“ tai vienur tai kitur išnyra kas ketvirtinę, o dinamiškiausioje padalioje – kas aštuntinę, panašiai kaip daugiabalsėse instrumentinėse sutartinėse.

Tačiau, skirtingai nei sutartinėse (ir skirtingai nei būdinga amerikietiškaio minimalizmo tradicijai), čia nėra ryškios garso atakos, subtilesnį ritmą padeda suvokti dinamikos (*crescendo–diminuendo*) kaita, todėl mažiau juntamas kvadratiškumas, tarsi akvarėlėje suapvalinami kontūrai. Kūrinio pradžia iki kulminacijos reguliariai pulsuoja, tačiau ir čia veikia atsvaros principas: tuo momentu, kai vienas choras pasiekia kulminaciją, kitas pradeda palaipsniui stiprinti nuo tylos, ir atvirkščiai. Iš pradinės dvibalsės pulsacijos pereinama į keturbalsę, kol kulminacijoje suardomas reguliarumas ir visi 16 balsų turi individualaus nereguliaraus ritmo pulsacijas. Beje, be pradžioje veikusio imitavimo principo, čia pradeda veikti veidrodinis garsų ir pauzių reguliavimo principas: jei vieno balso partija prasideda pauze, kito partijoje įstoja garsas, tokiu būdu tolygiai pasiskirsto garsinės medžiagos tirštumas. Kūrinio kodoje vėl sugrįžta reguliari pulsacija. Kaip teigia autorė, tas „dinaminis garso ritmizavimas“, kontroliuota garso pulsacija man apskritai vis dar neišsemiamas įkvėpimo šaltinis. Ypač rašant dideliame skaičiui vienodo tembro instrumentų, kurių kiekvienas pulsuoja šiek tiek skirtingai“³⁸.

Kūrinys išskleidžiamas kopiant kvartomis aukštyn, perimant medžiagą vienai choro grupei iš kitos, keičiant tetrachordo rūšį (girdime tai mažorinį, tai minorinį, fryginį ar harmoninį). Kadangi vienos chorų grupės imituoja kitas, naujas tetrachordas pasirodo dar skambant prieš tai buvusiam – taip dermė išsiplečia iki septyniaalapsnės. Šie tetrachordai yra labai svarbus harmonijos nuoseklumo ir stabilumo veiksnys. Kvartų atramos, nors nėra išskirtos ar pabrėžtos, stabiliai laiko kūrinio karkasą.

³⁶ Ten pat.

³⁷ Ne vieną kartą šiame straipsnyje rastos sąsajos su sutartinėmis tik eilinį kartą patvirtina, kad lietuviai per ši unikalių žanrų turi giluminį, minimalistinei muzikos sampratai artimą provaizdį.

³⁸ Iš Janulytės laiško autorei 2010 m. rugpjūčio 1 d.

31 C

I
m - a - m simile
mf

II
m - a - m simile
mf

III
m - a - m simile
mf

IV
m - a - m simile
mf

7 pav. J. Janulytė. „Akvarėlė“

Išvados

Visas nagrinėtas kompozicijas vertinant užduoties sau, kūrybinio siekinio aspektu, matyti disciplinuota mintis, labai konkreti medžiaga ir jos potencinių galimybių „išsėmimas“ iki galo, nors neretai visa vyksta tylios muzikos zonoje ir iš auditorijos reikalauja sukaupto dėmesio. Labiau treniruota ausis gali suvokti procesą.

Visus aptartus kūrinius vienija tai, jog jie pasižymi konkrečia ir raiškiai išreikšta idėja. Tačiau skirtingai nei grynųjų konceptualistų dailininkų veikloje, kur dažnai pateikiama tik idėja, o ne užbaigtas kūrinys, kompozitorių konceptualus nusiteikimas išgryninti idėją įgyvendinamas itin preciziškai ją nušlifuojant – kitaip ji būtų

sunkiai perskaitoma. Garso prasmės refleksija būdinga beveik visiems analizuotiems kūriniais. Konvencijas apmąstantys autoriai tarsi mėgina žaisti su įsitvirtinusiems stereotipais. Muzikos esmė permąstoma, nuskaidrinama, savotiškai išvaduojama iš neoromantinių metaforų. Garsotyra tampa mėgstamu kompozitorių užsiėmimu. Naujo muzikos statinio principų paieškos atvėrė analogijų kelius ne tik su architektūros (kai kurios partitūros – akivaizdūs erdviniai statiniai), bet ir su bendresniais matematikos principais. Vizualiai apčiuopiama forma klausymo procesui suteikia labai aiškia kryptį.

Jeigu B. Kutavičiaus minimalistinė muzika dažniausiai turėdavo stiprią kulminaciją – įvykį, kuris įgyvendindavo katarsio funkciją, tai dažno pominimalisto darbuose tarsi nubrėžiamas laike tobulas minties kristalas, kurio garsinę išraišką neretai galima konvertuoti į grafinę figūrą. Dažnai tai nebūna vienaplanė figūra, į ją įkomponuojami įvairių proporcinių santykių „atoveiksmiai“. Taip kompozitoriai pasiekia kelių tikslų. Pirmiausia pati savaiame yra vertinga suformuota tobula kūrinio forma, kuri išreiškia siekiamą idėją. Kartu dėl pasitelktų gretutinių struktūrinių principų klausytojas negali iš karto jos „perskaityti“ – taigi ji nėra elementari. Tuo tarpu kolegų ir muzikologų bendruomenei „atkodavimo“ procesas teikia pasitenkinimą, panašiai kaip loginių uždavinių sprendimas. R. Kabelio *Tristanas* – tai tarsi išdidinta harmonijos ląstelė su tempų regresija, R. Mažulio „*Canon Sumus*“ – polifonijos veidrodinio kanono ir augmentacijos bei diminucijos lydinys, E. Medekšaitės „*Textile-2*“ pateikia išdidintą komplementarumo principą, „pagardintą“ ketvirtatoniais, J. Janulytės „*Akvarelė* – lyg mirgančios tetrachordų kaitos ir tankėjančio komplementarumo projekcija.

Didesnę dalį nagrinėtų opusų galima sieti su reakcija į garsų svarbos nudėvėjimą. Statiško tonalumo akcentavimas ar, priešingai, mirguliuojantis slydimas per giminingų sąskambių „vaivorykštes“ liudija gerokai išaugusį komponavimo technikos lygį. Tipiško minimalistams akordų „arpedžiovimo“ postminimalistai paprastai neeksploatuoja. Ne viename darbe adoruojamas lineariškumas, kartais bandomas komplikuoti tirštesniais sąskambiais.

Tokioje vientisoje R. Mažulio, R. Kabelio struktūrinėje sistemoje būtų neįmanoma įterpti nei vieno svetimo garso. Juos net būtų galima apkaltinti tam tikru purizmu. Struktūralistinei R. Mažulio, R. Kabelio puoselėjamai kryptčiai oponuotų R. Motiekaičio intuityvistinis minimalizmas.

Paradoksalu, bet daugelyje straipsnyje minimų kūrinių juntama, o kai kur ir stipriai pasireiškia sutartinių įtaka (R. Merkelys, J. Janulytė, E. Medekšaitė).

Atsiradus minimalizmui Lietuvoje jo raiška M. Urbaičio, V. Bartulio, B. Kutavičiaus kūryboje gerokai skyrėsi. Pominimalistiniu laikotarpiu taip pat randame nemažą sąsają su prieš tai vyravusia srove: dėl minimalizmo įtakos neretai išnaudojami ribiniai atskirų garso parametrų dydžiai. Neretai dėmesys sutelkiamas į vieną kurį aspektą, taip leidžiant klausytojui akivaizdžiau suvokti pačią idėją. Jos „apnuogintas“ pavidalas tarsi iškelia tai, kas kitose partitūrose egzistuoja kaip paslėpta bendrojo komplekso

sudėtinė dalis. Čia galime rasti daug ką iš naujojo paprastumo bei tam tikrus naujus sudėtingumo atgarsius.

Straipsnio pradžioje minėta mintis, kad šiais laikais sunku kalbėti apie stiliaus grynumą, R. Kabelio, R. Mažulio darbų gali būti beveik paneigta.

Gauta 2010 07 02
Parengta 2010 08 06

Literatūra

1. Antanavičius, J. Apie lietuvių muzikos stilių įvairovę. *Muzika*. 1986: 6.
2. Bernard, J. W. Minimalism, postminimalism, and the resurgence of tonality in recent American music. *American Music*. 2003. 21(1, Spring): 112–133.
3. Cope, D. *Techniques of the Contemporary Composer*. New York: Schirmer Books, 1997.
4. Dennis, B. *Repetitive and Systematic Music*. MT, cxv 1974.
5. Fink, R. *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice*. Berkeley: University of California Press, 2005.
6. Fūrmane, L. Latvian symphonic music 1991–1999: some problems. *Tiltai*. 2000. 3.
7. Gaidamavičiūtė, R. Minimalizmas Lietuvoje: nacionalinis aspektas. *Dvidešimtojo amžiaus muzika muzikologijos akiratyje*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2001.
8. Gaidamavičiūtė, R. Ričardo Kabelio stiliaus radikalumas. *Žymiosios muzikos ir teatro asmenybės: jų veiklos projekcija Lietuvos kultūroje*. Vilnius: LMTA, 2009.
9. Generatyvinės muzikos paslaptis. Su kompozitoriumi Ričardu Kabeliu kalbasi Rūta Gaidamavičiūtė. *Kultūros barai*. 2009. 12.
10. Jasinskaitė-Jankauskienė, I. Minimalizmas. *Muzikos enciklopedija*. Vilnius: LMA, MELI, 2003.
11. Leščinska, B. Justė Janulytė: pakilti virš schemų. *Literatūra ir menas*. 2009. Nr. 3247 (liepos 24).
12. Morgan, R. P. *Twentieth-Century Music*. New York: Norton, 1991.
13. Nakas, Š. Kuo pasižymi lietuvių minimalizmas?. *Lietuvos muzikos link*. 2004. 8. Prieiga per internetą: <http://www.mic.lt/lt/classical/info/307>
14. Nyman, M. *Experimental Music: Cage and Beyond*. London: Studio Vista, 1974.
15. Pakarklytė, A. Triukšmo menas: XX a. muzikos transformacija. *Lietuvos muzikologija*. 2007. VIII.
16. Potter, K. *1976 and All That: Minimalism and Post-Minimalism, Analysis and Listening Strategies*, 2007. Prieiga per internetą: <http://musicminimalism.org/assets/papers/Keith%20Potter.pdf>
17. Society for Music & Minimalism. Prieiga per internetą: <http://musicminimalism.org/>
18. Solomon, L. J. *Symmetry as a Compositional Determinant*. Ph. D Dissertation. West Virginia University, 2002. Prieiga per internetą: <http://solomonsmusic.net/diss.htm>
19. Taruskin, R. *Music in the Late Twentieth Century*. USA: Oxford University Press, 2009.
20. Urbaitis, M., Nakas, Š. Naujoji pominimalistinė muzika Lietuvoje. *Lietuvos muzikos link*. 2006. 12. Prieiga per internetą: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:PF9rAbNbmBwJ:www.mic.lt/lt/info/101%3Fref%3D%252F%252Fsearch%253Fqu%253Dfeat+minimalizmas+ir+totalizmas&cd=2&hl=lt&ct=clnk&gl=lt>
21. Valionis, D. Liaudies muzika ir ornamentas. *Liaudies kultūra*. 1997. 6.
22. Valionis, D. Kvadratiškumo bruožai lietuvių liaudies ornamentikoje ir muzikoje. *Mokslas ir gyvenimas*. 1999. 7–8.

Rūta Gaidamavičiūtė

Influence of minimalism upon post-minimalist Lithuanian music

Summary

The present study is a review of works of several Lithuanian composers of the middle and younger generation (J. Janulytė, R. Mažulis, E. Medekšaitė, R. Motiekaitis, R. Kabelis), which have links with the aesthetics of minimalism. The aim of the study was to reveal how the composers develop separate features of minimalist music and what their ties with other stylistics are. Constructive ways of implementing ideas are emphasised, and the continuity of separate composition principles is demonstrated.

All investigated compositions are characterised by a concrete idea, the discipline of thought, the use of very definite limited material and a complete “exhaustion” of its potential possibilities, although often everything happens in the zone of silent music and requires close attention on the part of the audience. It seems that the composers who rethink conventional canons try to play with old stereotypes. The study of sound becomes the composers’ favourable occupation. The visually tangible form lends a very definite direction to the process of listening. Most of the works investigated can be linked with the reaction to the importance of sound which has been lost. The emphasis on static tonality or, on the contrary, on the dazzling slide through the “rainbows” of related accords demonstrates the level of composing techniques, which has grown considerably. Post-minimalists usually do not employ the arpeggio of accords typical of minimalists. Sometimes attempts are made to complicate the linearity adored in many compositions with denser accords.

Works by many post-minimalists contain a perfectly formed crystal of thought, as though drawn in time, whose sound expression can be often converted into a graphic figure which usually is not simple. Often, it contains a “counteraction” of various sizes. In the post-minimalist period, many links with the previous prevailing trend can be traced. The phenomena that appeared in the post-minimalist period under the influence of minimalism often employ different sound parameters.

KEY WORDS: minimalism, post-minimalistic music, superminimalism, ascetism, continuity, symmetry, constructivism, complementary rhythmic, statics