

The background of the page is a musical score with several staves of music. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some accidentals (sharps and flats). The score is written in a dark ink on a light-colored paper.

Remigijus Šileika

*Įvadas į šiuolaikinę
harmoniją*

* Ped.

Knygos gražinimo terminų
LAPELIS

Knygą prašome gražinti nurodytu laiku

Anksčiau ši knyga išduota _____ kartų

99.09.29

Lietuvos Valstybinė blankų leidykla.
1/34 l. d., 251/1, 92 m. II., t. 1 500 000

LIETUVOS MUZIKOS AKADEMIJOS KLAIPĖDOS FAKULTETAI
Muzikos istorijos ir teorijos katedra

Remigijus Šileika

ĮVADAS Į ŠIUOLAIKINĘ HARMONIJĄ

Mokymo priemonė

Klaipėda, 1994

B 47764

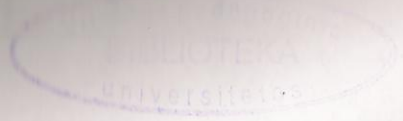
78(075)

1e.

Recenzentai:

- 1. Menotyros m. daktaras, doc. R. Janellauskas
- 2. Vyr. asistentas O. Sotnikovas

892462



Pratarmė

Mintis parašyti šią knygutę kilo, dėstant šiuolaikinės harmonijos kursą Lietuvos muzikos akademijos Klaipėdos fakultetuose. Šiai disciplinai skiriamas vienas semestras. Studentai supažindinami su labiausiai paplitusiais XX amžiaus muzikos reiškinais, su bendriausiais akordų sudarymo ir jų jungimo dėsningumais. Tai padeda būsimiems muzikos mokytojams geriau suprasti ir įvertinti mūsų dienų muzikos meną, suvokti jo ryšį su ankstesnėmis epochomis, plečia akiratį ir erudiciją. Siaura kurso apimtis leidžia aptarti tik svarbiausius šiuolaikinės harmonijos reiškinius, visuotinai naudojamus priemones.

Ši mokymo priemonė, skirta studentams – būsimiems muzikos mokytojams, apžvelgia šiuolaikinės harmonijos istorines ištakas, akordiką, derminio mąstymo naujoves, išplėstinį tonumą, politonalumą, atonalumą, dodekafoniją. Pabaigoje trumpai supažindinama su totaliniu serializmu, aleatorika, sonoristika, mikrochromatika.

Atskirų XX amžiaus kompozitorių kūryba čia analizuojama tiek, kiek padeda atskleisti vienos ar kitos temos teiginius.

Rengiant šią mokymo priemonę (kurią iš esmės reikėtų vertinti kaip išplėstą konspektą), daugiausia buvo remiamasi N. Gulianickajos, taip pat C. Kohouteko, J. Cholopovo, A. Ambrazo darbais apie XX amžiaus harmoniją. Panaudotos literatūros sąrašas pateikiamas knygutės pabaigoje.

Tikiuosi, kad čia naudingos informacijos ras jau dirbantys pedagogai, kiti muzikai, besidomintys panašia problematika.

Už vertingas pastabas ir patarimus, ruošiant šią mokymo priemonę spaudai, nuoširdžiai dėkoju recenzentams – menotyros m. daktarui, Lietuvos muzikos akademijos docentui R. Janeliauskui, minėtos akademijos Klaipėdos fakultetų muzikos istorijos ir teorijos katedros vyr. asistentui O. Botnikovui, taip pat edukologijos m. daktarei, doc. D. Petrauskaitei, vyr. asistentei I. Šemetaitei, visiems, skaičiusiems šio darbo rankraštį.

Nuoširdžiai dėkoju rėmėjams - Valstybinei naftos įmonei, Lietuvos akcinio inovacinio banko Klaipėdos skyriui, Atviro Lietuvos Fondui, finansavusiems šios knygos išleidimą.

R. Šileika

IVADAS

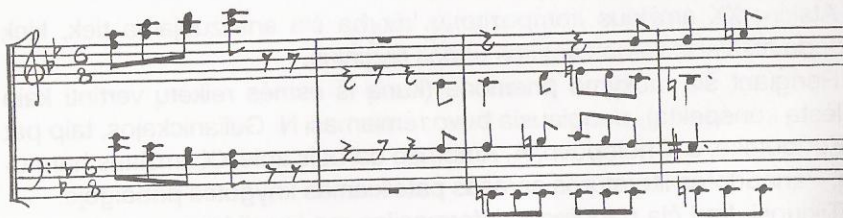
XX amžiaus pradžioje įvyko radikalus muzikinio mąstymo pasikeitimas. Jis palietė įvairias muzikos išraiškos priemones – melodiką, derminę kūrinių sandarą, jų formą, ritmą, faktūrą, tačiau bene labiausiai – harmoniją.

Tolygaus istorinio vystymosi ryškų posūkį lėmė daug veiksnių.

Viena iš pirmųjų gairių kelyje į šiuolaikinę XX amžiaus muziką reikėtų laikyti **tolygiai temperuoto derinimo paplitimą** apie 1700-uosius metus. Tai labai išplėtė harmoninio mąstymo ribas ir tuo pačiu sudarė galimybę atsiplėšti nuo griežtos diatonikos ir tonacijos. Jau Vienos klasikų kūrinuose sutinkame naujų, tiems laikams neįprastų akordų jungimo būdų, pvz.:

1

Allegro assai V.A. Mocartas. Styginių kvartetas B-dur IV d.



Klasicizmo periodo harmonija iš esmės rėmėsi daugiau ar mažiau išvystyta kadencija T – S – D – T. Ši kadencija palaipsniui buvo labai išplėtotą (pradedant jau Vienos klasikais), įvedant šalutines harmonijas, tonalinius ir derminius šuolius, eliptines sekas, moduliacijas. Jau 1823 metais sukurtose „33 variacijose Diabelio tema“ variacijoje Nr. 20 L. van Bethovenas pasiekia iki tol neregėtą harmonijos sudėtingumą, keliais dešimtmečiais aplenkdamas savo epochą. Tonacijos pamatus griovė ir nuolatinis akordo garsų chromatizavimas, alteruotų disonansų grandinės. Tačiau tercijinė akordo struktūra (iš 4 ar daugiau garsų) dar išliko, ir buvo galima suprasti, kad šią muziką visų pirma valdo harmonija, kad ji grindžiama funkcinė logika dur-moll sistemos rėmuose. Tonalinis centras, tiesa, dažnai buvo tik nujaučiamas. Tipiškas pavyzdys – R. Vagnerio operos „Tristanas ir Izolda“ įžanga (1859-ieji metai!):

2

Langsam und schmachtend R. Vagneris. „Tristanas ir Izolda“. Įžanga, 17-24 t.



Knygoje „Šiuolaikinės harmonijos apybraižos“ (44, 21-22) J. Cholopovas pateikia sąlyginį sąrašą kūrinių, kuriuose, jo nuomone, akivaizdžiai matyti naujos meninės kokybės brendimas. Štai kai kurie šio sąrašo kūriniai:

1840 – R. Šumanas. Daina „Šiltų gegužės naktų spindesys“ (pagrindinė dalis prasideda ir baigiasi subdominantės akordais, įžanga ir užbaigia prasideda šalutinės subdominantės akordu, o visa daina baigiama šalutinės dominantės akordu).

1842 – M. Glinka. Černomoro maršas (tonacijos struktūra tiek neįprasta, kad kompozitorius užbaigia kūrinį ne ta tonacija, kuria jis buvo pradėtas: E-dur – C-dur).

1879 – F. Listas. Vyrų choras su vargonais Ossa arida (diatoniniai septynių garsų tercijiniai sąskambiai).

1885 – G. Maleris. „Klajojančio pameistro dainos“ (naujas tonacijos traktavimas).

1885 – F. Listas. „Bagatelė be tonacijos“ fortepijonui (pats pavadinimas viską pasako).

1896 – N. Rimskis-Korsakovas. Opera „Sadko“ (sistemiškai naudojamos naujos dermės, lyginant su mažoru ir minoru).

1896 – R. Štrausas. „Taip kalbėjo Zaratustra“ (nauji dermės ir akordikos reiškiniai).

1898 – D. Verdis. Keturios religinės pjesės (neįprastos nediatoninės dermės).

Naują stiprų postūmį XIX amžiaus menui suteikė impresionizmo įsigalėjimas Prancūzijoje apie 70-uosius metus. Žymiausi šios krypties dailininkai – K. Monè, K. Pisaro, A. Sislėjus, E. Dega, O. Renuaras ir kiti – stengėsi fiksuoti gyvą gamtą, akimirksnio nuotaikas, vos pagaunamas psichologines būsenas.

Muzikoje ryškiausiai impresionizmo atstovais laikomi K. Debiusi, M. Ravelis, P. Diuka. Apie jų poetišką muziką daug pasako patys kūrinių pavadinimai: „Atspindžiai vandenyje“, „Nakties aromatai“, „Sodai lyjant“ ir pan. Aštrių konfliktų, socialinių temų impresionistai vengė. Jiems menas – šviesus tonų spindėjimas, gėrėjimasis koloritu, mėgavimosi sritis. Kai ką impresionistai paveldėjo iš vėlyvojo romantizmo ir nacionalinių mokyklų: tai **dėmesys tembrui ir harmoniniam spalvingumui, archaiškų dermių atgavimas, balsavados laisvė.**

Impresionistai pasiūlė ir daug kokybiškai naujų sprendimų, atsisakė jų siekius varžančių akademinių kūrybos normų. Panašiai kaip dailininkai impresionistai į pirmą vietą iškėlė grynųjų spalvų svarbą, savo paveikslus tapydami trumpais dekoratyviais štrichais, taip ir kompozitoriai impresionistai vietoj raiškios melodijos ir jos „harmonizavimo“ sutelkia dėmesį į patį akordą, jo skambesį – akordas tampa savarankiška garsine vertybe. Traktuodamas akordą kaip spalvinį plėmą, K. Debiusi neįprastai jungia tradicinius tercijinės struktūros akordus, išgaudamas netikėto skambėjimo efektus. Jo kūryboje disonansai jau niekur „neišrišami“, o laisvai jungiami tarpusavyje tik sąskambių ryšių pagrindu. Septakordai, nonakordai, undecimakordai, alteruoti ir kvartiniai akordai darniai sulydomi su įprastais akordais. Impresionistų kūryboje atsivėrė beribės dermės praturtinimo galimybės – natūraliosios dermės, pentatonika, sveikųjų tonų gama jų kūriniuose užima svarbią vietą.

Konsonansinis trigarsis, ilgus šimtmečius buvęs klasikinės harmonijos pagrindu, jos norma, XIX amžiaus antroje pusėje ir XX amžiaus pradžioje ima užleisti vietą disonuojantiems akordams, kurių sandara vis įvairėja. Dabar jau visas kūrinys (A. Skriabinas. „Prometėjas“) ar jo dalis (M. Musorgskis, varpų scena operoje „Borisas Godunovas“) drąsiai grindžiami disonansais. Taigi galime kalbėti apie **tonikos trigarsio evoliuciją: tonika – jau ne tik dermės I laipsnio konsonansinis trigarsis, bet ir trigarsis su pridėtiniais tonais** (vienu, dviem, trim, net su pridėtiniais trigarsiais); **tonikos (atramos, pastovumo) funkcijas gali įgauti ir netercinis derinys arba**

netgi ne vienas akordas, o du arba keletas (vietoj akordų galimas **intervalas** arba tam tikra **intervalų grupė**).

Pakinta ne tik tonikos, bet ir pačios tonacijos supratimas. Tokie kūriniai, kaip K. Debiusi preliudas „Fauno popietė“ (1894), R. Štrauso „Salomėja“ (1903-1905), G. Malerio „Daina apie žemę“ (1907-1908), B. Bartoko „Keturlioka bagatelių“ (1908) bei kiti, reikšmingai išplečia tonacijos ribas. Vietoj įprastų diatoninių dermių imamos naudoti dermės, kurių būdingas bruožas – dvylikalaipsniškumas. Analizė rodo, kad tokiai **išplėstinės tonacijos sferai gali priklausyti bet kokios sandaros akordas nuo bet kurio iš dvylikos chromatinės gamos laipsnių.** Dvylikalaipsniškumas pasiekiamas ir kitais būdais, pavyzdžiui, suliejant įvairias dermes (polidermiškumas).

Kita vertus, pasirodo kūrinių, grindžiamų pentatonika arba šešis garsus turinčia sveikųjų tonų derme. Naudojamos ir heptatoninės naujos sandaros dermės (pav., K. Debiusi mėgiama lydomiksinė dermė).

Taigi mažorinės ir minorinės dermės viešpatavimas šio šimtmečio pradžioje nutrūko. Anot C. Kohouteko, „būtent tas faktas buvo muzikos istorijos posūkio tašku, nuo kurio prasideda visas tolesnis muzikinis vystymasis“ (32, 36).

Disonanso išlaisvinimas ir tonalinės sistemos posūkis dvylikalaipsniškumo link sukūrė trečią šiuolaikinės harmonijos dėsningumą – sistemos elementų funkcinių ryšių pasikeitimą. Tie ryšiai jau nebesutampa su S, D ir T sistema, vietoje traukos ir išrišimo dabar dažnai vystomas pasirinktas garsų kompleksas. Pastovumo ir nepastovumo ribos tampa nebeapčiuopiamos. Esminį sistemos keitimą iki atonalumo rodo minėtoji F. Listo „Bagatelė be tonacijos“, K. Debiusi „Pelėjas ir Melisanda“ (1902), A. Šenbergro Trys pjesės op. 11 fortepijonui (1909), A. Skriabino „Prometėjas“ (1910), A. Veberno Penkios dainos op. 3 (1908), Penkios pjesės styginių kvartetui op. 5 (1909), kai kurie M.K. Čiurlionio kūriniai fortepijonui.

Naujus dėsningumus muzikoje padiktavo naujas muzikinis mąstymas, kurį savo ruožtu nulėmė visuomenės gyvenimo vystymasis. Gamtos ir technikos mokslai, po reikšmingų atradimų XIX amžiaus pabaigoje, ypač audringai vystėsi XX amžiuje, kurį dažnai vadina mokslo ir technikos amžiumi. Elektros, o vėliau elektronikos išradimai įgalino sukurti daug naujų muzikos instrumentų, net atskirą muzikos rūšį – vadinamąją elektroninę muziką. Nepaprastai išsivystė muzikos užrašymo ir atgaminimo technika.

Tačiau dvasinį visuomenės gyvenimą paveikė ir didžiuliai sukrėtimai. Du pasauliniai karai, ekonominės krizės, neregėtas didmiesčių gyvenimo pulsas įbrėžė naujus bruožus žmonių sąmonėje, dvasioje. Užgriuvusį naujos

informacijos srautą kiekvienas priėmė savaip – kas su baime, kas su optimizmu, kas su ironija... Muzikoje pasirodo daug skirtingų kūrybinių metodų, skirtingų kūrybinių asmenybių.

Neturėdami galimybės čia plačiai apžvelgti harmonijos termino evoliuciją, priminsime, kad dar nuo antikos laikų šis žodis reiškia darną, tvarką, skirtingybių suderinamumą. Specialesne prasme tai yra mokslas apie garsų jungimą į sąskambius, tų sąskambių dėsningą seką.

Kuo pasikeitė harmonijos supratimas XX amžiuje? Naujas muzikos turinys, kurį nulėmė visuomenės gyvenimo vystymasis, jau XIX amžiaus pabaigoje suformavo tokius reiškinius harmonijoje, kurie dažnai tiesiog prieštaravo ankstesnės struktūros pagrindams. Dar XX amžiaus pirmaisiais dešimtmečiais nauja muzika neretai būdavo sutinkama „homerišku juoku“, salėje kildavo skandalas, o amžiaus viduryje aistros aprimo (nors polemika tęsėsi). Publika išmoko klausyti ir vertinti harmoninius derinius, kurie anksčiau atrodė absurdiški ir estetinė prasme neleistini. „Dabar mes girdime harmoniją ir dėsningą tvarką, logiką tokiuose garsų deriniuose ir junginiuose, kurie anksčiau atrodė nepakenčiama kakofonija ir absoliuti beprasmybė“, – rašė J. Cholopovas (44, 13). Taigi požiūrio į naująją harmoniją pasikeitimas ir išreiškia bendriausia forma harmonijos sąvokos pasikeitimą XX amžiaus muzikoje. Kai kurių šiuolaikinių garsų organizavimo būdų (sonoristikos, elektroninės muzikos, serializmo ir kt.) apskritai negalima teisingai paaiškinti iš ankstesnio harmonijos supratimo pozicijų.

PAGRINDINIAI HARMONINĖS KALBOS ELEMENTAI

Muzikos kūrinio harmoniją sudaro ir atskiri garsai, ir intervalai, ir akordai, o kai kada ir keli akordai, skambantys vienu metu (poliakordai). Kiekviena šių dalelių skiriasi savo ypatybėmis ir vaidmeniu harmoninėje sistemoje, tačiau centrinę vietą čia užima akordas, panašiai kaip kalboje žodis.

1. Garsas

Garsas yra mažiausias muzikos kūrinio struktūrinis elementas.

Kiekvieno garso, tembro, akordo reikšmė nepaprastai išaugo jau impresionistų muzikoje. Mūsų dienomis garsas, atskiras tonas gali įgauti „autonomijos“ teises, t.y. gali tapti kūrinio tam tikros dalies (D. Šostakovičius. Kvartetas Nr. 15, II dalis) ar net viso kūrinio (B. Schaffer'is. „Monosonata“) „statybine“ medžiaga. Komponuojama, keičiant pasirinkto garso ritmą, dinamiką, artikuliaciją, registrus. Savitai tokią idėją realizuoja kompozitorius O. Balakauskas kūrinyje „Do nata“, kur visa faktūra sudaroma, pasitelkiant vien tik garsą c ir jo variantus: cis, ces, cisis, ceses.

Kalbant apie garsą, paprastai akcentuojamos šios jo dimensijos: aukštis, garsumas, trukmė, tembras.

A. Šenbergo kūrinyje „Spalvos“ (Penkios pjesės orkestrui op. 16 – III d. „Farben“, 1909) ypatingas dėmesys sutelktas garso tembrui: naudodamas vienintelį disonuojantį sąskambį c-gis-h-e-a, A. Šenbergas sukūrė pirmąjį vadinamąjį garso spalvų melodijos pavyzdį (Klangfarbenmelodie).

Šiuolaikiniai muzikos kompiuteriai teikia įdomią galimybę komponuoti įvairių garsų atskiras dalis (pav., visiškai įmanoma sintezuoti didžiojo būgno ataką, slopstantį rojaliaus garsą ir žmogaus balsą). Skaitmeniniai sintetizatoriai įgalina suskaidyti garsą į atskiras dalis (garso spektrinė sudėtis matoma displejaus ekrane), palikti vieną ar kitą harmoniką (arba garsą be šios harmonikos) ir kurti iš esmės naujos kartos muziką.

2. Intervalas

Šiuolaikinėje muzikoje žymiai išaugo intervalų vaidmuo. Jie aktyviai veikia kūrinio horizontalę ir vertikalę. Nuo to, kokie intervalai (dvigarsiai) sudaro įvairius akordus ir sąskambius, žymia dalimi priklauso jų skambesio savybės, harmoniniai ryšiai.

XX amžiaus muzikos teorijoje intervalų klasifikavimui skiriamas didelis dėmesys. Apibūdinant intervalus, naudojamos konsonansiškumo, disonansiškumo, akustinio intensyvumo sąvokos, siūlomi įvairūs matematiniai metodai intervalų įtampai apskaičiuoti.

Konsonansai, kaip ir anksčiau, skirstomi į dvi grupes: tobulieji – oktavos ir kvintos, netobulieji – tercijos ir sekstos. Disonansai, anksčiau sudarę vieną grupę, dabar išskiriami į kelias: minkštieji (švelnieji) – didžioji sekunda ir mažoji septima, aštrieji – mažoji sekunda ir didžioji septima. Tarpiniais intervalais laikomi kvarta (dažniausiai apibrėžiama pagal kontekstą) ir tritonis.

Istorijos bėgyje riba tarp konsonanso ir disonanso nuolat kito. Kaip žinia, senovės graikai konsonansais laikė tik kvartą, kvintą ir oktavą (bei jų oktavinius išplėtimus). Visos tercijos ir sekstos iš disonansų į konsonansus buvo laipsniškai perkeltos m.e. XIII-XIV-ajame amžiuose. XX-asis amžius įnešė savo korektūras: ankstesni disonansai (septimos, sekundos, tritoniai) dabar dažnai naudojami visiškai laisvai, kaip anksčiau buvo leidžiama naudoti tik konsonansus. Šiuo požiūriu pirmiausia minėtini A. Šenbergas, A. Vebernas, A. Bergas.

Intervalų spalvines ir dinamines savybes talentingai atskleidė B. Bartokas „Mikrokosmose“. Pažintis su intervalais pradedama nuo oktavų, po to įvedamas kvintos ir tercijos bei sekstos ir tik VI-ajame tome – sekundos ir septimos. Taip laipsniškai parodomas oktavų ir kvintų sausumas ir griežtumas, minkštas ir darnus tercijų ir sekstų skambesys, sekundų ir septimų įvairaus laipsnio aštrumas.

Šiuolaikinėje muzikoje dvigarsiai dažnai naudojami melodijos sudvejiniui, „sutirštiniui“. Klasikinėje bei liaudies muzikoje ši priemonė naudojama seniai, ir dažniausiai melodija čia dubliuojama tercijomis arba sekstomis; XX amžiaus muzikoje naudojami bet kokių intervalų (taip pat ir disonansų) paralelizmai:

3

Poco piu mosso

S. Prokofjevas. V-asis koncertas f-ui, I d.

Kai kada dviejų garsų kompleksai gali pakeisti akordą:

4

Adagio

D. Šostakovičius. XIV-asis styg. kvartetas

Akordų supaprastinimas (šalia jų komplikavimo) – vienas iš dviejų šiuolaikinės akordikos praturtinimo būdų.

3. Akordas, vertikalusis pjūvis

Kaip jau minėjome, akordas yra svarbiausias harmonijos elementas.

Akordo istoriniu prototipu laikomas dvibalsis organumas, paplitęs Europoje IX-XI amžiuje, taip pat analogiški reiškiniai įvairių tautų liaudies bei pasaulietinėje muzikoje. Dvibalsumo pasirodymas liudijo apie aukštesnę muzikinio mąstymo pakopą – muzika įgavo harmoninę vertikalę.

Pirmoji akordo koncepcija susiformavo Viduramžių ir Renesanso polifonistų kūryboje (XII a. – XVII a. pradžia). Šiame ilgame istoriniame laikotarpyje akordu buvo laikoma bet kokia intervalų suma (konsonansai, disonansai, bet kokie vienašaliai tonų deriniai), susidaranti polifoninių sujungimų pasėkoje (G. de Macchaut, Palestrina, O. de Lasso ir kt.). XV-XVII amžiuje šokių, buitinėje, liutnės muzikoje, protestantiškame daugiabalsiame giedojime vystėsi akordo kaip vientiso komplekso suvokimas.

Tercijiniai sąskambiai, pradėti naudoti dar XIII-ame amžiuje, Renesanso epochoje tapo dominuojantys. Harmoninė vertikalė vis intensyviau „apvaloma“ nuo disonansinių intervalų (didžiųjų ir mažųjų sekundų, septimų, nonų, tritonių). Tačiau ir disonansų, išraiškos galimybėms skiriamas nemažas dėmesys.

Nors to meto muzikos teorijoje akordo ar trigarsio terminas dar neįvairuotas, bet darinys iš primos, tercijos ir kvintos jau visuotinai laikomas daugiabalsės muzikos pagrindu. Pirmasis tai įteisino žymiausias Renesanso muzikos teoretikas Carlinas (Zarlino, 1517-1590). Jo teoriniuose darbuose intervalų kompleksai (akordai) paprastai vadinami harmonijos terminu.

Įsigalint homofoniniam stiliui, vyko audringas akordinės harmonijos susidarymas. Paplinta generalboso sistema (XVII-XVIII a. vidurys), tuo metu plačiai pradėtas naudoti ir „akordo“ terminas (epizodiškai jis sutinkamas dar XIV amžiuje).

Šioje sistemoje naudojami vis nauji, dažnai – gana sudėtingos struktūros sąskambiai. Jie žymimi generalboso ženklais – signatūromis, kurių skaičius XVIII a. išaugo nuo 12 iki 70. Šie sąskambiai akordo prigimties, jo funkcijos dermėje neatskleidė; jis ir toliau (išskyrus trigarsį) buvo laikomas intervalų, apskaičiuojamų nuo bosinio garso, sankaupa.

Pirmasis pagrindinius ankstyvosios klasikinės harmonijos dėsnius suformulavo žymus prancūzų kompozitorius ir teoretikas Ž.F. Ramo (Rameau, 1683-1764). Jis, remdamasis harmonine bei aritmetine proporcijomis, natūraliojo garsaeilio struktūra, o taip pat oktavos intervalo akustinėmis savybėmis, pagrindė tercijinę akordų sandarą ir akordų apvertimą, įvedė harmoninio centro, dominantės ir subdominantės funkcijų sąvokas, sukūrė akordų funkciniais santykiais pagrįstos harmoninės tonacijos („modus“) koncepciją.

Ž.F. Ramo teoriniai apibendrinimai davė ryškų postūmį visai tolimesnei harmonijos teorijos raidai (įskaitant H. Rymaną).

Disonanso teisių sulyginimas su konsonansu leidžia akordu laikyti įvairiausias struktūras. Pirmas šią išvadą, prieštaraujančią visoms ankstesnėms harmonijos doktrinoms (pradedant Ž.F. Ramo), padarė A. Šenbergas („Harmonijos mokymas“, 1911 m. – žr. 22). Jis atkreipė dėmesį, kad natūraliajame garsaeilyje nėra apčiuopiamos ribos, kuri leistų harmoninius intervalus objektyviai suskirstyti į dvi diametraliai priešingas grupes. Be to, konkrečių sąskambių priskyrimas konsonansams ar disonansams amžių bėgyje nuolat kito.

Dabartiniu metu akordu visuotinai laikomas bet koku intervaliniu principu sudarytas sąskambis ne mažiau kaip iš trijų garsų, pabrėžiant jo savarankiškumą. Pateikiame J. Cholopovo apibrėžimą: „**akordas yra bet koks savarankiškas sąskambis (nepriklausomai nuo jo intervalinės struktūros), sudarytas pagal tam tikrą loginį principą**“ (42, 41).

Trumpa akordo definicija nurodo tik svarbiausius jo požymius. Vidinės akordo savybės (akustinė įtampa, išdėstymo būdas ir pan.), ryšys su visu kūrinio garsynu atsiskleidžia konkrečiame vieno ar kito stiliaus kūrinyje.

Naujojoje muzikoje pastebimas ryškus posūkis į polifoninį mąstymą. Net jei kūrinys lieka artimas homofoninei sandarai, kiekvienam faktūros balsui (ar pobalsiui) stengiamasi suteikti prasmingą intonaciją, jį tematizuoti. Tačiau vertikalūs sąskambiai polifoniniame audinyje kur kas sunkiau fiksuojami, jie ištūpsta balsų nuolatiniame judėjime (ypač esant greitam tempui). Jeigu kūrinyje aiškiai girdisi (o natose matosi), kad akordas kaip bent kiek savarankiška laštelė neprojektuojamas (nėra akordinių luitų – monolitu, kurie būtų aiškiai atriboti vienas nuo kito, tam tikru momentu vienas kitą keistų), tokiu atveju reikia kalbėti apie vertikalųjį pjūvį: „**vertikalusis pjūvis – tai bet koks tonų derinys, susidarantis kaip melodinių linijų susipynimo rezultatas**“ (N. Gulianickajos apibrėžimas, 28, 9).

Žemiau pateikiamas B. Kutavičiaus I-ojo styginių kvarteto pirmos dalies epizodas vaizdžiai iliustruoja tokio pobūdžio harmonines vertikales.

5

Vivace

B. Kutavičius. Kvartetas Nr. 1, I d. (epizodas)

The image shows a musical score for a quartet. It consists of four staves. The first two staves are for violins and the last two for violas. The music is written in a single system. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The dynamic markings are 'pppp sul ponticello legato' and 'cresc.' (crescendo). The tempo is marked 'Vivace'.

Neakordiniais tonais šiuolaikinėje muzikoje reikėtų laikyti figūracinius tonus, kurie papuošia, melodiškai praturtina iš anksto nustatytą harmoninę vertikale.

AKORDŲ KLASIFIKACIJA

Pastaraisiais dešimtmečiais įvairių šalių muzikologai daug nuveikė, klasifikuodami begalinę daugybę naujos sandaros akordų. Šis darbas dar tęsiamas, tačiau kai kurių nuostatų jau laikomasi gana vieningai.

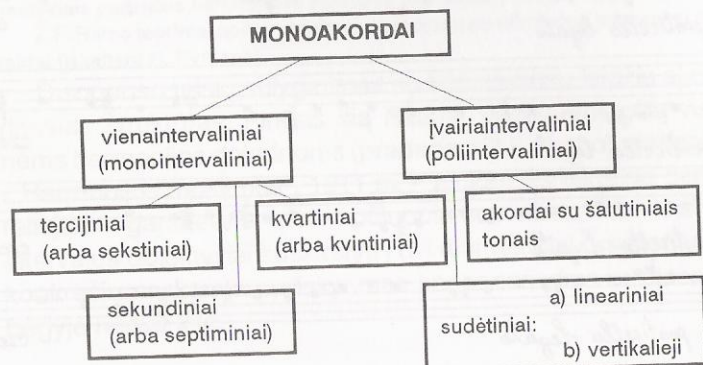
Vienas iš akordų skirstymo požymių yra jų intervalinė sudėtis. Pagal tai išskiriami akordai, sudaryti iš vienos rūšies intervalų (pav., kvartų), ir akordai, kurių sudėtyje yra įvairių intervalų. Be to, visi akordai skiriami į dvi dideles grupes – monoakordus ir poliakordus.

Monoakordai

Žymi rusų muzikologė N. Gulianickaja juos apibūdina taip:

„**Sąskambiai, pasižymintys santykiniu struktūriniu monolitiškumu ir skambesio vienybe (homogeniškumu), kurių pagrindu yra arba vienuoliai, arba skirtingi intervalai, sąlygiškai skiriami monoakordų klasei**“ (28, 13).

Analizuojant šiuos akordus, labai svarbus monolitiškumo, skambėjimo vienybės pojūtis. Monoakordai į sudedamąsias dalis neskaidomi, skamba kaip nedalomas harmoninis branduolys. Minėta autorė siūlo tokią monoakordų klasifikaciją (28, 14).



Vienaintervaliniai (monointervaliniai) akordai

1. Akordai, sudaryti iš tercijų, naudojami jau kelis šimtus metų, tačiau nonakordo ribos buvo peržengtos tik XIX amžiaus pabaigoje. Jau K. Debussy kūryboje sutinkami tercijiniai akordai iš šešių garsų (undecimakordai), juos plačiai naudojo M. Ravelis, I. Stravinskis, S. Prokofjevas. Laikui bėgant, jų arsenalas toliau plėtėsi: A. Bergo Koncerte smuikui (1935) aptinkame akordą, kur į vieną tercijinę vertikale surenkami visi dvylika chromatinės gamos garsų:

6

Tempo I (Allegro rubato) A. Bergas. Koncertas smuikui ir orkestrui

Dažniausiai daugiagarsiai tercijiniai akordai naudojami be tonų praleidimo, jungiami tarpusavyje ir su kitais akordais. Tokie junginiai pasižymi netikėtumu, nes remiasi ne funkcinė logika, o tik sąskambių ryšiais. Tokių junginių šviežumą ir spalvingumą neretai paryškina naujos dermės ir ritmai.

7

(Moderato)

K. Brundzaitė. „Šešėlis“, 4-6 t.

2. Akordai, sudaryti iš kvartų, vadinami kvartiniais. Garsų skaičius – trys ir daugiau:

8

Kvartinius akordus sutinkame jau J. Bramso, R. Vagnerio, F. Listo kūrybose. Impresionistai juos panaudojo garsinio kolorito praturtinimui.

Kvartinio akordo skambesį galima keisti, šalia grynųjų kvartų įvedant papildintas. Grynųjų kvartų akordas iki penkių garsų laikomas konsonansišku (nėra aštriųjų disonansų); akordas su tritonu – disonansas.

Kvartiniai akordai lengvai jungiami tarpusavyje, taip pat su kitais sąskambiais.

9

A. Skriabinas. „Troškimas“ op. 57 Nr. 1

Kvartinė harmonija nėra koks „laboratorinis“ išradimas: ji būdinga kai kurių tautų (pvz., gruzinų) liaudies muzikai.

3. Sekundiniai akordai. Jie sudaromi, sujungiant keletą gretimų sekundų. Sekundinį akordą gali sudaryti didžiosios ir mažosios sekundos (kartu arba atskirai); garsų skaičius – trys ir daugiau:

10 **J. Juzeliūnas. „Kūkali Baltrau, čiūta“**

Daugelio garsų sekundiniai akordai vadinami **klasteriais** (angl. cluster – kekė, grupė):

11 (E. Rautavaara) (K. Serockis) (J. Juzeliūnas)

Griežtos ribos tarp sekundinių akordų ir klasterių nėra – ir trijų garsų sekundinis sąskambis neretai pavadinamas klasteriu. Įdomu tai, kad didinant garsų skaičių, akordas lyg ir nebedisonuoja – tarp garsų susidaro daug konsonansinių intervalų, kurie gerokai neutralizuoja sekundų aštrumą. Klasterį gali sudaryti ir mažesni už sekundą intervalai: ketvirtadaliai, aštuntadaliai tono ir pan. (elektroninėje muzikoje, styginių orkestre, chore). Klasteris suvokiamas kaip į atskirus garsus neskaidomas vienetas, garsinės erdvės dalis. Neveltui tai yra viena svarbiausių sonoristinės muzikos priemonių.

Klasterius pirmasis šio šimtmečio pradžioje panaudojo amerikiečių kompozitorius H. Kaulas (Cowell, 1897-1965). Jie plačiai paplito muzikinėje kūryboje.

Įvairiintervaliniai (poliintervaliniai) akordai

Tai akordai, sudaryti iš įvairių intervalų. Tokių derinių įvairovė praktiškai neaprepiama, todėl šiuos akordus suskirstyti į kokius nors apibrėžtus tipus gana sunku, gal ir nebūtina. Tarp jų išskirtini akordai su šalutiniais (pridėtiniais) tonais bei akordai, kuriuose aiškiai matosi koks nors struktūrinis principas.

1. Akordai su šalutiniais tonais. Čia pirmiausia reikia nustatyti bazinės struktūras – dažniausia jos būna tercijinės; šalutiniai tonai (vienas, du ar daugiau) „prilimpa“ prie bet kurio iš akordinių tonų, suteikdami skambėjimui papildomą įtampą, jį sutirština:

12

12 **V. Barkauskas. „Tėviškės dvelkimas“**

Nors sąskambyje dalyvaujantys tonai vadinami „šalutiniais“, „pridėtiniais“, tačiau dabartinė harmonijos teorija juos laiko lygiateisiais, esminiais.

Akordų su šalutiniais tonais panaudojimo pavyzdžių randame jau XIX amžiaus muzikoje. Minėtini F. Listas („Klajonių metai“), R. Vagneris (romanas M. Vezendonk žodžiais), M. Musorgskis (vokalinis ciklas „Be saulės“).

2. Sudėtiniai poliintervaliniai akordai. Jie gali būti labai įvairūs: anot J. Cholopovo, „šiuolaikinėje muzikoje nėra tokių garsų derinių tipų, kurių būtų iš principo vengiama kaip išvis nenaudotinių“ (44, 24). Jie sudaromi visiškai laisvai, tačiau čia reikėtų išskirti atvejus, kada aiškiai matosi vienoks ar kitoks struktūrinis principas.

V. Bartulio pjesė fortepijonui „Auksinių debesų lietus“ grindžiama d garso ostinato. Šis garsas, atkakliai kartojamas lygiu aštuntinių ritmu, atsiduria tai viršutiniame, tai viduriniame, tai apatiniame registruose; intervalinė akordų sudėtis, kuriais „apauginamas“ šis garsas, nuolat varijuojama.

13

V. Bartulis. „Auksinių debesų lietus“, 148-151 t.

Musical score for "Auksinių debesų lietus" by V. Bartulis. The score is for piano and includes a tempo marking of quarter note = 120. It features a constant eighth-note ostinato in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *sf* and *sub.p*. Pedal markings include (Ped.), *senza Ped.*, and a star symbol.

Lineariniai sudėtiniai akordai sudaromi iš kelių savarankiškų, tačiau tarpusavyje koordinuojamų balsų. Priminsime, kad „vertikaliuoju pjūviu“ vadinamas bet koks kelių melodijų susipynimas, o čia kiekvienas akordas vertikalėje savarankiškas, tačiau tampriai susijęs su prieš jį ir po jo einančiais akordais. Šio tipo akordų sandarą didele dalimi nulemia kiekvieno balsų vystymosi logika (ypač kraštinių balsų):

14

(Allegro)

E. Kšėnėkas. „Mieste“, 6-10 t.

Musical score for "Mieste" by E. Kšėnėkas. The score is for piano and includes a tempo marking of Allegro. It features a constant eighth-note ostinato in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *ff*. Pedal markings include (Ped.) and *senza Ped.*

Vertikalieji sudėtiniai akordai. Jie sudaromi, į vieną struktūrą paeiliui jungiant įvairius tonus ir intervalus:

15

Lento

O. Balakauskas. „Jau saulėlė vėl...“

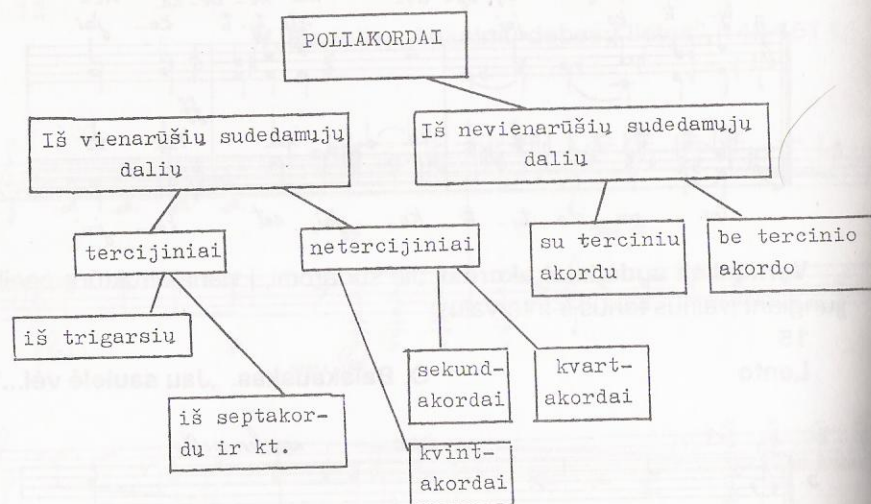
Musical score for "Jau saulėlė vėl..." by O. Balakauskas. The score is for piano and includes a tempo marking of Lento. It features a constant eighth-note ostinato in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *acceler. molto*. Pedal markings include (Ped.) and *senza Ped.*

Poliakordai

Poliakordas – tai vertikalus kompleksas, susidedantis iš dviejų arba kelių vienu metu įvairiame aukštyje skambančių akordų. Akordas čia atlieka komponento vaidmenį ir įeina į aukštesnio lygio vertikalus junginį.

Poliakordą gali sudaryti įvairios struktūros akordai: tercijiniai, kvartiniai, sekundiniai, poliintervaliniai. Nuo to, kas įeina į poliakordo sudėtį, labai priklauso jo sonoristinis efektas, individualumas. Poliakordo dalys vadinamos subakordais.

N. Gulianickaja siūlo tokią poliakordų klasifikaciją (27, 52):



1. Vienarūšiai poliakordai. Jie sudaromi iš tercijinių akordų arba kokių kitu intervalu grįstų akordų.

a) tercijiniai akordai. Poliakordai iš dviejų trigarsių plačiai naudojami šiuolaikinėje muzikoje. Jų sudėtyje gali būti įvairūs trigarsiai – didieji, mažieji, padidinti ir sumažinti. Dviejų mažorinių trigarsių kompleksas skamba natūraliausiai; kiek mažiau efektyvūs poliakordai, kurių apatiniame sluoksnyje yra minorinis trigarsis (tuo labiau sumažintas ar padidintas). Trigarsiai poliakorde jungiami įvairiu santykiu: sekundiniu, tercijiniu, kvartiniu ir pan. Įdomu tai, kad čia mėgstama tritonio distancija.

V. Liutoslavskio Variacijose Paganinio tema (dviems fortepijonams) poliakordika vaidina svarbų vaidmenį. Tema, harmonizuota tritonio santykiu, stimuliuoja visą tolesnį vystymą:

16

Allegro capriccio

V. Liutoslavkis. Variacijos

Poliakordai sudaromi ne tik iš trigarsių, bet ir iš septakordų, nonakordų ir pan.

17

Allegro giocoso

J. Domarkas. Dvi burleskos f-nui, II

b) netercijiniai poliakordai. Sudaromi iš dviejų ar daugiau kvartinių, kvintinių, sekundinių akordų. Juos nesunku supainioti su tos pačios sandaros monoakordais, todėl poliakordo sudedamosios dalys turi būti akivaizdžios. Šių dalių atskirumą paryškina skirtingos akordų funkcijos (pvz., viršutinis sluoksnius – sustambinta melodinė linija, apatinis – ostinato):

18

Léger

D.Mijo. „Sumare”

Musical score for D.Mijo. „Sumare”. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The upper staff contains a series of chords, and the lower staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. The tempo is marked as Léger.

2. Poliakordai iš nevienarūšių akordų. Jų įvairovė labai didelė, įvairios ir skambėjimo savybės. Čia galima išskirti poliakordus, kurių sudėtyje yra tercijinis akordas, pav.:

19

A. Bergas. „Vocekas”. I v. II pav. (pabaiga)

Musical score for A. Bergas. „Vocekas”. I v. II pav. (pabaiga). The score is in 2/4 time with a tempo of quarter note = 60. It features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. Dynamics include *mf*, *pp*, and *ppp*. A *ped.* (pedal) marking is present at the end.

ir poliakordus be tercijinio akordo:

20

A. Bergas. „Vocekas”. III v. IV pav.

Musical score for A. Bergas. „Vocekas”. III v. IV pav. The score is in 2/4 time with a tempo of quarter note = 100-120. It features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. Dynamics include *ff* and *ffp*. A *ped.* (pedal) marking is present at the end. The vocal line includes the lyrics "Mör. der!" and "Mör. der!!".

Poliakordai be tercijinio akordo dažnai suvokiami kaip „garsinės masės” dalis. Poliakordo sudėtinės dalis paryškina savitas ritmas, tembras (instrumentuotė), kitos priemonės.

Taigi, mes susipažinome su šiuolaikinės muzikinės kalbos vienetais (garsas – intervalas – akordas – poliakordas). Visi šie elementai sutinkami įvairių tipų muzikinėse struktūrose, įvairaus stiliaus kompozicijose.

DERMIŲ PRATURTINIMAS ŠIUOLAIKINĖJE MUZIKOJE (MODALUMAS)

XX amžiaus muzikoje greta Europoje įprastų mažoro ir minoro dermių vis plačiau naudojamos kitokios struktūros dermės. Tai įgalino, neatsisakant tonalumo, žymiai išplėsti kompozicinės technikos galimybes, praturtinti muzikinius vaizdus.

Derminio mąstymo atnaujinimas ryškiai pastebimas jau XIX-ame amžiuje. Rusų kompozitoriai M. Glinka, „galingojo sambūrio“ nariai vieni pirmųjų profesionaliojoje kūryboje ėmė naudoti liaudies dainų dermes (lydinę, mikso lydinę, fryginę, dorinę ir kt.). Savo tautų muzikinei kūrybai neliko abejingi F. Šopenas, F. Listas, E. Grygas, B. Smetana, K. Debiusi... Siekiant nacionalinio savitumo, buvo remiamasi būdingomis liaudies melodijų intonacijomis, ritminėmis figūromis.

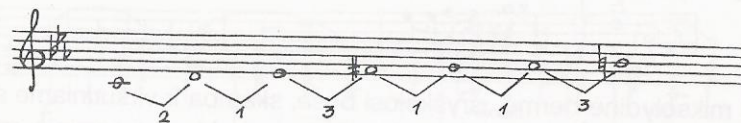
Kompozitorių romantikų pradėtą derminį muzikos atnaujinimą XX amžiuje tęsė B. Bartokas, L. Janačekas, V. Liutoslavskis, Dž. Geršvinas, P. Hindemitas, O. Mesianas, taip pat S. Prokofjevas, D. Šostakovičius, A. Chačaturianas... Lietuvių muzikoje įvairių dermių darinių aptinkame jau M.K. Čiurlionio kūryboje. Šią tendenciją išvystė J. Gruodis, S. Vainiūnas, J. Juzeliūnas. Ją savitai tęsia ir jaunoji kompozitorių karta.

Pasaulio muzikologai jau daug nuveikė, klasifikuodami šiuolaikinės muzikos dermines struktūras, tačiau šis darbas dar nebaigtas dėl kūrybinių sprendimų įvairovės. Galima išskirti tris pagrindines derminės rašybos atnaujinimo kryptis: 1. Senovinės natūraliosios dermės naujojo tonalumo sąlygomis. 2. Naujos, dirbtinės dermės. 3. Įvairių pasaulio tautų dermės XX amžiaus muzikoje. Šiuo nuoseklumu modalumas pasireiškė istorijos bėgyje, ta tvarka jį ir peržvelgsime. Tačiau dar keletas pastabų šiuo klausimu padės orientuotis konkrečiame kūrinyje.

Dermės gali būti skirstomos pagal septynių laipsnių požymį: **heptatoninės** (septyniailapsnės) ir **neheptatoninės** (pentatonika, heksatonika, 8, 9, 10, 11 laipsnių dermės ir kt.).

Kai kurios dermės (pav., rusų „apeiginė“ dermė, azerbaidžaniečių, arabų dermės) pranoksta oktavos ribas, todėl galimas jų skirstymas į **vienoktaves** ir **daugiaoktaves**.

Tiksliausiai dermės struktūrą galima nusakyti, išreiškiant atstumą tarp jos garsų skaičiais: mažiausias atstumas – pustonis – žymimas skaičiumi 1, du pustoniai (tonas) – 2, ir t.t.:



1. Senovinės natūraliosios dermės XX amžiaus muzikoje

Senovinės diatoninės septynių laipsnių dermės (lydinė, mikso lydinė, joninė, dorinė ir kt.) dažnai dar vadinamos natūraliosiomis dermėmis, tuo priešpastatant dermėms, kur šie laipsniai gaunami alteracijos, chromatizmo dėka. Natūraliosioms dermėms priskiriami ir šių dermių plagaliniai variantai, diatoninės kintamosios dermės, visų rūšių pentatonika, įvairios hemiolinės dermės (su 1-2 padidintomis sekundomis), daugybė rytietiškos tradicinės muzikos liaudies dermių.

XX amžiaus muzikoje archaiškas senovinių dermių skambesys neretai derinamas su melodikos, ritmo, faktūros, formos naujovėmis. Pav., B. Bartoko pjesėje „Obertonai“ („Mikrokosmosas“, 102) švelni mikso lydinė melodija grojama savitame tembriniame-akustiniame fone: jis gaunamas, pradžioje be garso nuspaudžiant akordo garsus, o stygų virpėjimą sukelia rezonansas:

22
♩ = 110

B. Bartokas. „Obertonai“

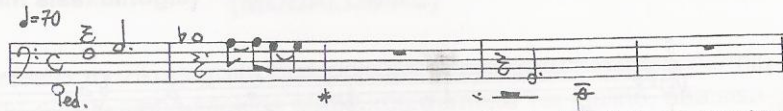
sfz *p dolce* *sfz*

Ped. - - - - *

Tačiau būdingiausia šiuolaikinio modalumo savybė – kelių dermių sujungimas viename kūrinyje. Dermės, pasirodydamos viena paskui kitą, kiekviena užima didesnę ar mažesnę laiko atkarpą; vis besikeičiantys laipsnių variantai sukuria savitą intonacinę dramaturgiją.

Įdomus tokios modalinės kaitos pavyzdys – B. Kutavičiaus Sonata forte-pijonui, I dalis. Ši dalis pavadinta „Pianissimo“ ir grindžiama trumpa boso fraze, kuri pakartojama šešiolika kartų (savotiškas cantus firmus):

23



C mikso lydinė dermė, išryškėjusi boso, skamba ir viršutiniame sluoksnyje: garsaeilis papildomas trūkstamais garsais (d, e), ir ramioje, mažioje tėkmėje laisvai pulsuojančiu ritmu ima suktis visi septyni šios senovinės dermės garsai.

Bet štai viršutiniuose balsuose vietoj garso e (18 taktas) suskamba es, vietoje a – as. Skambesys įgauna dorinį atspalvį, vėliau – eolinio minoro bruožus. Frygiškumo suteikia garso des atsiradimas (nuo 29-to takto), ritminis aktyvumas vis didėja. Dar kelios alteracijos, ir dalies viduryje ramia boso „šneka“ jau apgaubia lydinė H:

24

B. Kutavičius. Sonata f-nui, I d. (36-38 t.)

Faktūrai skaidrėjant (nuo 45-to takto), viršutiniame sluoksnyje skamba natūraliosios dermės: mikso lydinė H, dorinė, eolinė, fryginė h. Su bosu užsimezga poliderminiai (ir politonaliniai) ryšiai. Dalies pabaigoje nusistovi pradinė C mikso lydinė dermė.

XX amžiaus muzikoje neretai kelios senovinės dermės jungiamos vertikaliėje vienu metu. Ištraukoje iš J. Gruodžio „Simfoninių variacijų“ matome trijų senovinių dermių – eolinės, dorinės ir fryginės – sintezę, esant vienai tonikai – h:

25

Vivo presto

J. Gruodis. „Simfoninės variacijos“, IV var.

26

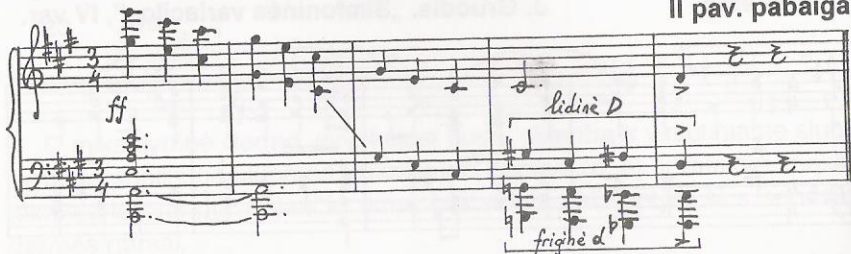
dermė:

Susidarančios devynių tonų dermės garsai persmelkia visus faktūros sluoksnius – savitas išplėstinio tonalumo pavyzdys.

Būdingas XX amžiaus muzikos bruožas – kūrinio išskaidymas į atskirus sluoksnius. Kiekviename jų neretai panaudojamos skirtingos dermės, turinčios bendrą toniką. Toks **vienalaikis kelių dermių skambėjimas vadinamas daugiadermiškumu arba polidermija.**

Gana išvystyto daugiadermiškumo pavyzdžių pasitaiko jau J.S. Bacho kūrinuose (pav., natūralus, harmoninis ir melodinis minoras jungiami Itališko koncerto II d., I Brandenburgo koncerte ir kt.). Šiuolaikinėje muzikoje, įvairiuose balsuose panaudojant kelias skirtingas senovines dermes, susidaro originalios vertikalės:

S. Prokofjevas. „Jungtuvės vienuolyne”,
II pav. pabaiga



Idomų polidermijos pavyzdį sutinkame I. Stravinskio baleto „Šventasis pavasaris” I-ojoje dalyje, scenoje „Dviejų miestų žaidimas”. Čia vertikale sudaro du terciiniai sluoksniai, atskirti sekstos intervalu: viršutinis išdėstomas F lydinėje, apatinis - fis eolinėje dermėje. Tačiau nė viena iš šių sustambintų melodinių linijų savarankiškumu nepasižymi: vyraujant paraleliniam judėjimui, stipriojoje takto dalyje vis grįžtantis ritmiškai išskirtas kompleksas fis-a-f¹-a¹ laikytinas centriniu sąskambiu (tonika):

28

Molto allegro

I. Stravinskis. „Šventasis pavasaris”



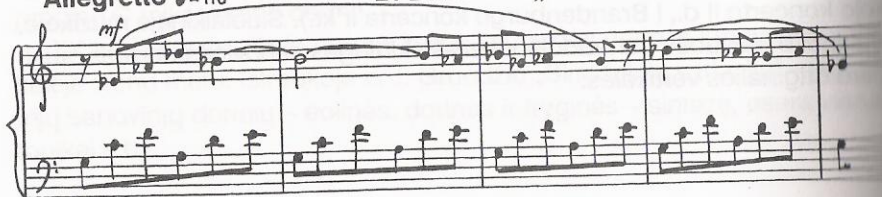
Polidermija tampriai siejasi su politonalumu. **Vienalaikis kelių dermių, turinčių skirtingą toniką, skambėjimas vadinamas poliderminiu politonalumu.** Vertikalėje gali būti kombinuojamos dvi (ar daugiau) senovinės dermės, kartu su jomis – įprastas mažoras ir minoras.

Gausybę tokio poliderminio politonalumo pavyzdžių randame B. Bartoko kūrinuose.

29

Allegretto $\text{♩} = 116$

B. Bartokas. „Mikrokosmosas”, Nr. 125



Šiame pavyzdyje apatiniame sluoksnyje skamba miksolydinė dermė G, viršutiniame – pentatonika es. Pjesei savitumo suteikia ostinato, bemolinės ir „baltų klavišų” diatonikos atribojimas, polifoninis balsų supynimas.

[vairių dermių tarpusavio sąveika, jų vienalaikis sujungimas nėra koks visiškai naujas XX amžiaus muzikos reiškinys. Tokios galimybės aprašomos jau 1495 metais išleistame Tinktoriaus „Žodyne” („Terminorum musicae definitiorum”, – „Tonus mixtus”, „Tonus conmixtus”).

2. Originaliosios dirbtinės dermės

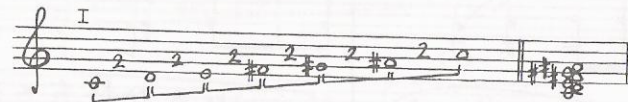
Jau XIX amžiaus pabaigoje K. Debiusi, N. Rimskis-Korsakovas, kiti kompozitoriai, siekdami naujo harmonijos spalvingumo, ėmė naudoti naujas, jų pačių sudarytas dermes („padidintąją”, „sumažintąją”, kitas). Šis kelias buvo vaisingas – XX amžiuje dirbtinės dermės sudaro svarbią kompozicinės technikos dalį.

Dirbtinėmis dermėmis yra grindžiama vieno žymiausių šio šimtmečio kompozitorių prancūzo Olivje Mesiano (Messiaen, 1908-1992) kūryba. 1944 metais jis išspausdino solidų teorinį veikalą „Mano muzikinės kalbos technika”, kur analizuoja savo kūrinių melodiką, harmoniją, ritmiką, kitas muzikinės kalbos dalis. Reikšmingą vietą šiame veikale užima kompozitoriaus naudojamų dermių (modusų), jų panaudojimo galimybių aprašymas.

Kaip ir daugelis Europos dermių, O. Mesiano dermės telpa oktavos ribose. Tačiau šios dermės nepanašios nei į mažorą, nei į minorą, nei į mums žinomas senovines dermes. Savo modusus Mesianas sudaro iš kelių simetriškų tam tikru intervaliniu principu sudarytų grupių, kurių kiekvienos pasakutinis garsas laikomas po jos einančios grupės pirmuoju garsu.

Pirmoji dermė talpina savyje šešias grupes po du garsus (12:6); atstumas tarp grupės garsų – du pustoniai (sveikųjų tonų gama):

30



Kompozitorius, turėdamas galvoje platų šios dermės paplitimą, pataria ją nepiktnaudžiauti, kombinuoti su kitomis dermėmis.

Sveikųjų tonų dermė neretai naudojama nerealaus, fantastinio pasaulio vaizdams sukurti. Ši dermė fragmentiškai naudojama M.K. Čiurlionio kūri-

niuose (pav., op. 33 Nr. 2). J. Gruodžio kūryboje ji užima reikšmingą vietą. Sveikųjų tonų derme neretai naudojasi ir šiuolaikiniai kompozitoriai.

31

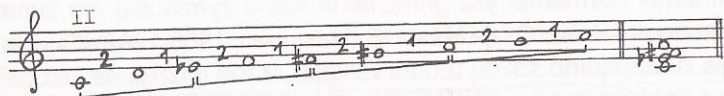
Moderato

V. Barkauskas. Dvi fantastinės apybraižos, I



Antroji dermė O. Mesiano modusų sistemoje – „sumažintoji dermė“. Ji sudaroma santykiu tonas – pustonis, oktavą užpildo keturios grupės po tris garsus; atraminiai garsai sudaro sumažintą septakordą:

32



Apie šį modusą O. Mesianas taip sako: „Jo žymes randame N. Rimskio-Korsakovo „Sadko“; A. Skriabinas jį naudojo jau kiek suvokiamiau; M. Ravelis ir I. Stravinskis – retkarčiais. Bet visa tai lieka dar nedrąsių bandymų stadijoje, modalinis efektas dingsta, klasikinio skambesio sugertas“ (16, 65).

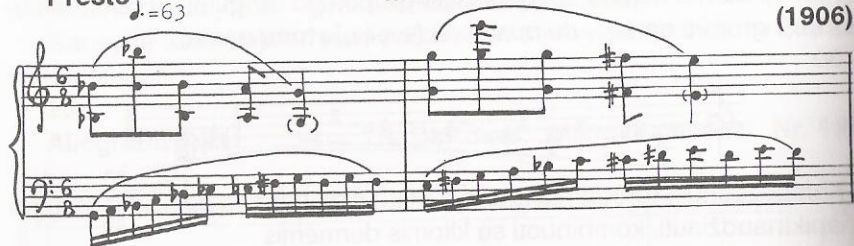
Ši dermė taip pat pasitaiko lietuvių kompozitorių kūrinuose:

33

Presto

$\text{♩} = 63$

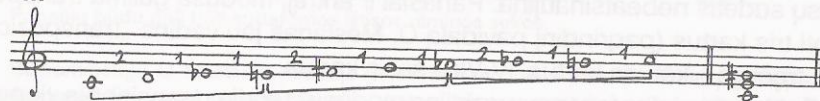
M.K. Čiurlionis. Preljudas op. 22 Nr. 1 (1906)



Trečiasis O. Mesiano modusas sudarytas intervaliniu principu tonas – pustonis – pustonis (trys grupės po keturis garsus):

34

III



Čia pateikiamas O. Mesiano kūrinio epizodas griežtai pagrįstas trečiosios dermės garsais:

35

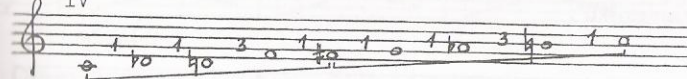
Moderate O. Mesianas. Tema ir variacijos smuikui ir fortepijonui



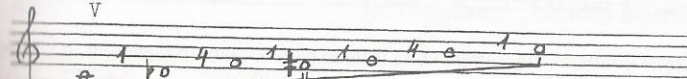
Šalia trijų aptartųjų dermių O. Mesianas naudoja dar šias keturias dermes:

36

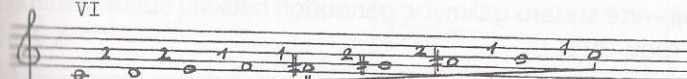
IV



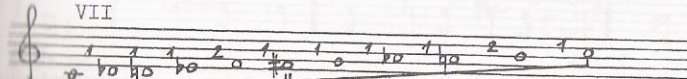
V



VI



VII



Būdingas O. Mesiano dermių bruožas – ribotos jų transponavimo galimybės. Pavyzdžiui, pirmąją dermę galima išdėstyti nuo c arba nuo cis. Transpozicija nuo d sutaps su jau esama hierarchija nuo c, t.y. dermės garsų sudėtis nebeatsinaujina. Panašiai ir antrąjį modusą galima transponuoti tris kartus (pagrindinį pavidalą O. Mesianas jau vadina „transpozicija“), trečiąją – keturis kartus, IV-VII – šešis kartus.

O. Mesiano „ribotos transpozicijos modusų“ teorija neapsiriboja vienos ar kitos dermės panaudojimu: šie modusai gali moduluoti tarpusavyje arba jų atskiros sudėtinės dalys skirtingose transpozicijose; jie yra „kelių tonacijų atmosferoje, šalia politonalumo kompozitorius gali suteikti vienai tonacijai pranašumą prieš kitą arba palikti tonalinį neapibrėžtumą“ (16, 72). Juos galima sieti su modaline, atonaline, politonaline ir ketvirtatonių muzika.

Kalbant apie O. Mesiano modusų sistemą, negalima nutylėti jo kūriniių ritminės sandaros. Minėtame veikale „Mano muzikinės kalbos technika“ O. Mesianas nušvietė dideles ritmo išvystymo galimybes (vėliau buvo parašytas „Traktatas apie ritmą“). O. Mesianas pastebi, kad jo kūrybai didelę įtaką padarė senovės graikų, grigališkojo choralo, I. Stravinskio ritmikos studijos, o ypač – senovės Indijos ritmai, nušviesti XIII amžiaus indų teoretiko Šarngadevos veikale „120 tesi-tala“ („120 liaudies ritmų“). Iš pradžių O. Mesianas didžiausią reikšmę teikė ritmams sinchavikridita (ritminio piešinio vieną kurią nors dalį smulkinant ar stambinant, kita paliekama nepakeista, pvz. 37a) ir ragavardhana, pvz. 37b).

37



Pagrindiniu atskaitos tašku jo ritminėje sistemoje tampa mažiausio ritminio vieneto pajautimas. Prie bet kokio paties paprasčiausio ritmo pridėjus trumpą papildomą vertę (natą, tašką, pauzę), jis tampa „ametrišku“:

38



Panašūs rezultatai gaunami, šią trumpą vertę iš takto eliminuojant (pašalinant). (O. Mesianas metro dažniausiai nežymi.)

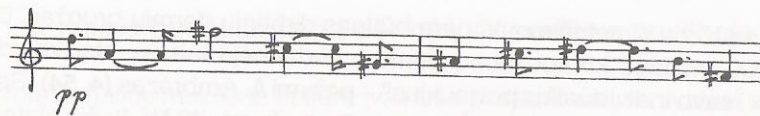
Pridedamoji vertė sudaro galimybę panaudoti netikslų sustambinimą ar susmulkinimą (pav. 39 a, b).

39



Kita O. Mesiano mėgstama priemonė – neapverčiamieji ritmai, kuriuos skaitant abiem kryptimis, rezultatai gaunami vienodi.

40



Panašiu būdu gali būti sudaromos ištisos ritminės sekos.

Be paminėtųjų, O. Mesianas naudojo tokias ritmo technikas, kaip ritminį pedalą (nuolat kartojant ritminį piešinį, melodija vystosi laisvai), melodinį pedalą (ritmas keičiasi, melodijos kontūras – ne), ritminį kanoną, „paukščių stilių“ (paukščių giedojimo stilizacija).

Sudėtingomis ritmų ir dermių kombinacijomis O. Mesianas siekė „neįmanomumo žavesio“: „Šis žavesys, jutiminis ir kontempliacinis, iš dalies yra tam tikrų modaliai-ritminio pobūdžio matematiniių negalimumų pasekmė. Dermės, kurias galima transponuoti tik tam tikrą skaičių kartų – visada vėl grįžtama prie tų pačių natų; ritmai, kurių negalima panaudoti įprastine retrogradacija, kadangi tokiu atvju vėl kartojasi ta pati verčių tvarka – štai du nuostabūs neįmanomumai“ (16, 10). Ir toliau: „Prisiminkime dabar mūsų modalinės ir ritminės muzikos klausytoją; savaime aišku, jie neturės laiko koncerte nagrinėti transpozicijos ar apverčiamumo negalimumą; šie klausimai nedomins jo, ir vėliau jo vienintelis troškimas bus – likti sužavėtu. Ir įvyks būtent tai, kas turi įvykti: prieš savo valią jis pasiduos keistam neįmanomumo žavesiui (...)“ (16, 71).

Dirbtines dermes kūrė ne vien O. Mesianas. B. Bartoko, Z. Kodajaus kūrinuose yra dermių, sudarytų santykiu 1:2, 1:3, 1:5 ir pan. Pavyzdžiui, B. Bartoko „Noktiurne“ derinamos dermės 1:2 ir 1:5:

41 (Adagio $\text{♩} = \text{ca } 48$)

B. Bartokas. „Noktiurnas“, 3-6 t.



Daugiaoktavės simetrinės dermės pavyzdys:

42

M. Ištvanas. „Lidinio berniuko odisėja“



„Struktūros simetriškumas nėra būtinas dirbtinių dermių bruožas. Daugelis XX amžiaus kompozitorių dermes sudarinėja laisvai, atsižvelgdami vien tik į savo individualius potraukius”, – pažymi A. Ambrasas (4, 54). Savita B-dur dermė panaudota M.K. Čiurlionio Preliude op. 22 Nr. 3: čia vietoj c ir a naudojami pažeminti laipsniai ces ir as, vietoje es – pustoniu aukštesnis e. Tuo būdu vienoje sintetinėje dermėje sujungiami fryginės, lydinės ir miksolydinės dermės atspalviai:

43

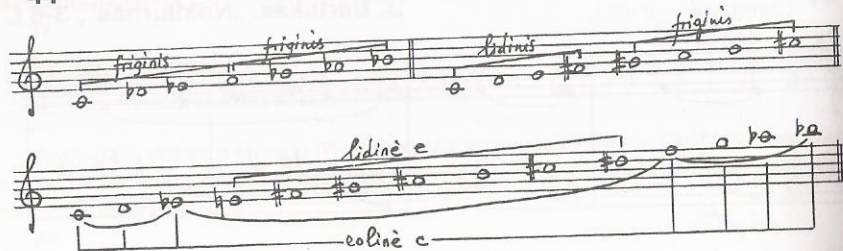
Molto vivace

M.K. Čiurlionis. Preliudas op. 22 Nr. 3



Įvairiai kombinuojant dermių tetrachordus (vienodus arba skirtingus), galima sudaryti gausybę naujų dermės variantų, pvz.¹

44

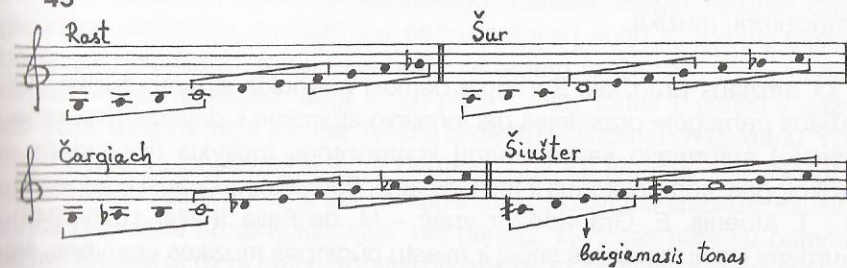


3. Įvairių pasaulio tautų dermės XX amžiaus muzikoje

Profesionalioji muzikinė kultūra įvairiose pasaulio šalyse vystėsi skirtingais keliais (šis vystymasis gerokai skyrėsi netgi įvairiose Europos vietose). Indų, iranėčių, arabų, kazachų, kirgizų, turkmėnų, azerbaidžanų tautose ir kitur nuo seno gyvuoja mintinės tradicijos profesionalioji muzika, pasižyminti savarankiškais muzikos formomis ir žanrais. Čia galima paminėti indų ragas, iranėčių destgachi, arabų makamus, kazachų kiui, azerbaidžanų mugamus ir kt. Ši muzika yra improvizacinės prigimties: improvizuojama, remiantis nusistovėjusiomis tipiškais intonacinėmis formulėmis, t.y. išsaugant melodijos – modelio struktūrą.

Liaudies profesionalusis menas, kurį įvairiose tautose propagavo ir išvystė talentingi liaudies muzikantai (jie vadinami skirtingai – leutaras, ašugas, akynas, kiuiši, bachši, olonchosutas ir t.t.), buvo perduodamas iš lūpų į lūpas ir natomis nefiksuojamas. „Modaline muzika nesiekama sukurti „muzikinio objekto“, kurį būtų galima vėl atgaminti (kaip natomis fiksuotoje Europos muzikoje). Ja kuriamas tam tikros nuotaikos klimatas, emocinė atmosfera”, – pažymi prof. J. Juzeliūnas (6, 12). Pavyzdžiui, azerbaidžanų dermė rast įkūnija vyriškumą, energiją; čargiach – aistringumą, susijaudinimą; šušter – gilų liūdesį; segiach – „meilės dermė“. Kiekviena iš šių modalinio tipo dermių turi pagrindinį toną (indų ragoje jis vadinamas vadi, arba „valdovas“, antras pagal reikšmę garsas – samavadi – „ministras“ ir t.t.). Azerbaidžanų muzikoje vyrauja septynios pagrindinės dermės – rast, šur, segiach (ypač paplitę), šušter, bajaty širaz, čargiach, chumajun ir trys šalutinės – šachraz, sarendž, čargiach kitos sandaros. Štai keletas jų (pagrindinis tonas išskirtas sveikąja nata):

45



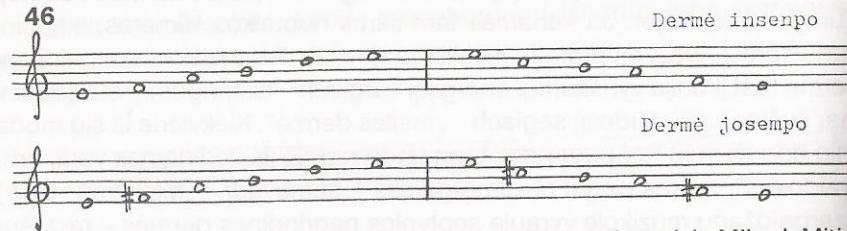
Šiuolaikinės azerbaidžanų profesionaliosios muzikos pagrindėju pripažįstamas kompozitorius ir muzikologas U. Gadžibekovas (1885-1948). Jis sukūrė pirmąją nacionalinę operą „Leili ir Medžnunas“ (1908, pagal to

paties pavadinimo Fizuli poema), kuri buvo ir pirmoji mugaminė opera. Mugaminio žanro operas sukūrė kompozitoriai M. Magomajevas („Šachas Izmailas, 1919), Z. Gadžibekovas („Ašugas Garibas, 1916).

Vėlesnės generacijos kompozitoriai irgi siekė organiškai jungti savitas nacionalines formas su pasaulio muzikos meno pasiekimais. F. Amirovo (1922-1984) kūryboje iškyla naujas simfoninių mugamų žanras – „Šur“, „Kiurd-ovšary“ (abu kūriniai sukurti 1948 m.), „Giulistan bajaty-širaz“ (1971). Pasaulinio pripažinimo susilaukė kompozitoriaus A. Kara-Karajevo (1918-1982) muzika (baletai „Septynios gražuolės“, „Griaustinio taku“, simfoninė poema „Leili ir Medžnunas“, simfoninės graviūros „Don Kichotas“, simfonijos ir kt.).

Pasaulyje vis didesnio dėmesio susilaukia japonų profesionalioji muzika. Japonų muzikinės kultūros šaknys siekia V-ąjį amžių p.m.e. Šios šalies muzikos derminė-tonalinė organizacija turtinga ir sudėtinga, tačiau išsiskiria dvi pagrindinės dermės – insempo ir josenpo.

46



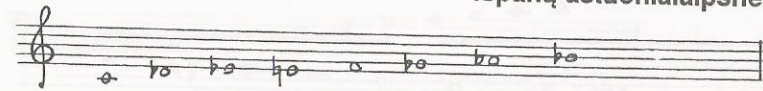
Japonų kompozitoriai Jamada Kosaku, Kijose Jasudzi, Mijagi Mitio, Nabutoki Kijose ir kiti stambias europietiškosios muzikos formas derino su japonų nacionalinio stiliaus bruožais, šios šalies senosios muzikos tradicijomis. Pasaulinio pripažinimo sulaukė Macudairo Ericune kūriniai, kitų kompozitorių muzika.

XX amžiaus pradžioje Europoje dėmesį patraukia ispanų muzika. XIX amžiaus pabaigoje prasidėjęs nacionalinio atgimimo judėjimas (isp. renacimiento) suformavo savitą ispanų kompozitorių mokyklą (jos lyderis – muzikologas, kompozitorius ir folkloristas F. Pedrelis); ryškiausi kompozitoriai – I. Albenis, E. Granados ir ypač – M. de Falja (Falla, 1876-1946). Atkurdami įvairių Ispanijos sričių ir miestų būdingas muzikos ypatybes, šie kompozitoriai rėmėsi paplitusiais šokiais ir dainomis (malagenja, seviljana, bolero, chota ir kt.), liaudiškojo muzikavimo ypatybėmis (gitaros, tamburino

imitavimas), liaudies vokalinėmis – kalbos intonacijomis. Tam gerai pasitaravo ir specifinė aštuoniaipsnė ispanų dermė:

47

Ispanų aštuoniaipsnė dermė



48

Allegro ma non troppo

M. de Falja. Malūnininkės šokis („Trikampė skrybėlė“)



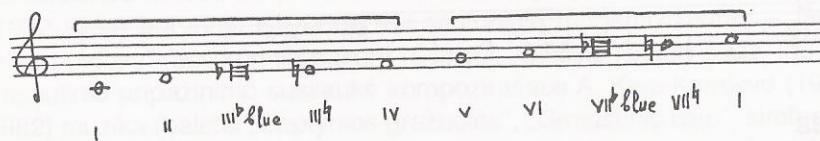
Savo kūrinuose M. de Falja sugebėjo išreikšti apibendrintą nacionalinį ispanų charakterį, išvengti regioninio ribotumo. Jo kūryba – viena iš XX amžiaus Vakarų Europos muzikos viršūnių.

XIX-XX-ojo amžių riboje JAV (kiek vėliau – Europos bei kitų žemynų muzikai didelę įtaką padarė bliuzo įsigalėjimas. Bliuzas – tai tam tikra Amerikos negrų solinės dainos – lamentacijos rūšis, pasižyminti savita dermine struktūra, specifine intonavimo maniera. Bliuzo atlikimo stilius glaudžiai siejasi su archaiškajai negrų religinių kultūrų ir apeigų muzikai būdingu „rėksmingu“ (angl. – „shout“) dainavimu, kraštutiniu garsų aukščio nepastovumu (labilumu, angl. – „off pitch“, „dirty tones“), plačia ir dažna vibracija, dinamizmu ir įtampa, ryškiai išreikštu ekstaziniu charakteriu. Ypač tingiu labilumu pasižymi III ir VII dermės laipsniai (vadinamieji „bliuziniai tonai“, angl. „blue notes“), kai kiti laipsniai yra palyginti stabilūs. Bliuzinis tonas paprastai būna aukštesnis, nei garsas, žymimas nata su bemoliu, tačiau žemesnis už tą patį natūralųjį laipsnį; be to, atlikėjas dažnai varijuoja jo aukštį, slysdamas aukštyn arba žemyn minėtose ribose.

Europietiškoji notacijos sistema, suprantama, negali tiksliai perteikti bliuzinės intonacijos ypatumų. Todėl žymaus amerikiečių džiazio kritiko

V. Sardžento (Sargeant, g. 1903) pasiūlytas bliuzinis garsaeilis su pažemintais III ir VII laipsniais vertintinas kaip kompromisas (bliuziniai tonai užrašyti kvadratinėmis natomis) (40, 135):

49

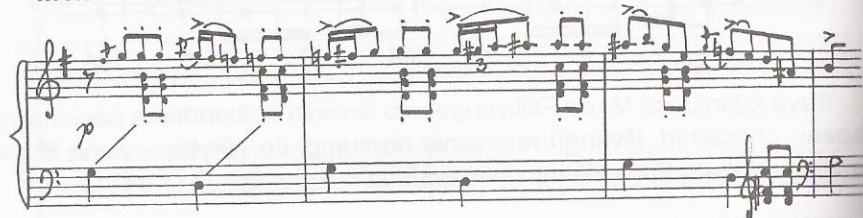


Džiazo pianistai (ir kompozitoriai), grojantys tiksliai fiksuoto derinimo instrumentais, ėmė naudoti savitą (nors irgi kompromisini) bliuzinių tonų perteikimo būdą: čia vienu metu gretinami natūralus ir pažemintas laipsniai. Užsimezgančios specifinės prieštaros bent iš dalies atkuria būdingą šios devynių laipsnių dermės savitumą:

50

Meno mosso

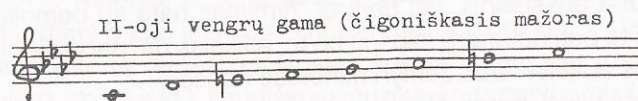
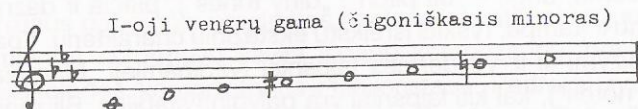
Dž. Geršvinas. Rapsodija bliuzo stiliume



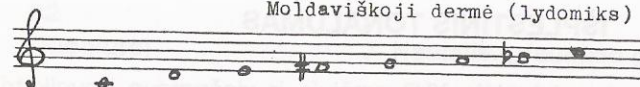
Bliuzinė dermė Dž. Geršvino muzikoje užima ypač svarbią vietą; ją naudojami ir tokie garsūs kompozitoriai, kaip Č. Aivzas, M. Ravelis, I. Stravinskis, P. Hindemitas, D. Mijo ir kiti. Lietuvių muzikoje ją vienas pirmųjų panaudojo B. Dvarionas („Intermezzo“).

Štai dar keletas įvairių tautų dermių:

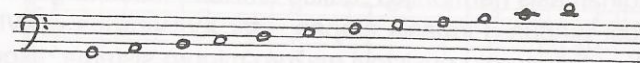
51



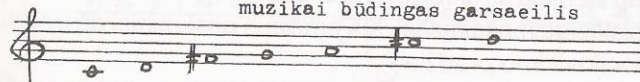
Moldaviškoji dermė (lydomiks)



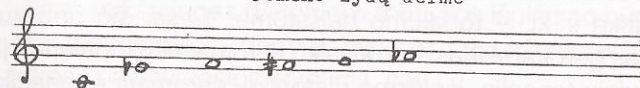
Rusų apeiginė dermė



Vietnamiečių profesionaliajai muzikai būdingas garsaeilis



Jemeno žydų dermė



Tai tik keletas pavyzdžių, bet ir iš jų galime spręsti, kokia įvairi ir turtinga dermėmis pasaulio tautų muzika. Čia dar slypi dideli profesionaliosios muzikos atnaujinimo rezervai.

IŠPLĖSTINIS TONALUMAS

Tonalusis mąstymas įsigalėjo XVII amžiuje ir viešpatavo beveik tris šimtmečius. Tai vadinamasis harmonijos „aukso amžius“, kuriame galima atskirti tris vystymosi etapus. Pirmasis etapas – tai XVII amžius – XVIII amžiaus vidurys. Šiuo laikotarpiu nusistovi mažoro-minoro sistema, akordas suvokiamas kaip vientisa struktūra. XVIII a. pabaigoje ir XIX a. pradžioje tonalioji sistema atsiskleidė maksimaliai. XIX amžiaus paskutiniai du trečdaliai – laipsniško tonacijos irimo pradžia.

Tačiau naujos XX a. muzikinės sistemos – atonalumas, dodekafonija, aleatorika, sonoristika ir kt. – tonalumo neištūmė. Tiesa, šio amžiaus išplėstinis tonalumas gerokai skiriasi nuo klasikų ar romantikų tonalumo, jis dar vadinamas naująja tonacija, išplėstne diatonika, chromatine tonacija, decentralizuota sistema ir kt. Naujuoju tonalumu rėmėsi tokie garsūs šio šimtmečio kompozitoriai, kaip B. Britenas, A. Honegeris, K. Orfas, B. Bartokas, Č. Aivzas, A. Koplendas, taip pat M.K. Čiurlionis, J. Gruodis, E. Balsys... Galima teigti, kad susidomėjimas tonalumu amžiaus pabaigoje net padidėjo. Tai patvirtina minimalizmo įsigalėjimas, gana platus kolažo panaudojimas, atgimęs dėmesys politonalumui, neoromantinės, neoimpreisionistinės tendencijos ir kt.

Klasikinė tonacija rėmėsi septynių laipsnių garsaeiliu bei aiškiai išreikšta mažorine arba minorine derme. Išplėstinės tonacijos pavadinimas rodo, kad tonalumas lieka, tačiau yra reikšmingų jo išplėtimų. Pirmiausia – tai garsaeilis, dažnai naudojantis visus 12 chromatinės gamos garsų, bet kokios struktūros akordų galimumas (nors ši technika atiduoda pirmenybę vis tik tercijiniams), naujas tonikos (centro) suvokimas, sąskambių jungimas anaip tol ne pagal formulę T-S-D-T.

Išplėstiniame tonalume gyvuoja daugybė skirtingų autorinių stilių, individualių sprendimų.

1. Tonacijos išplėtimo būdai

Tonacijos turinimas vyko nuo seniausių laikų, šis procesas ir dabar nėra pasibaigęs. Pav., A. Šenbergas buvo įsitikinęs, kad muzika, kaip menas, niekada nežinojo tonacijos, apribotos vien tik septyniais diatoniniais garsais.

Pagrindinis tonacijos išplėtimo būdas – šalutinių dominančių naudojimas (H. Rymanas jas vadino tarpinėmis dominantėmis):

52

(Risoluto)

J. Naujalis. „Jaunimo giesmė“, 17-24 t.

Kitas reikšmingas diatoninės tonacijos išplėtimo būdas – derminė alteracija (nepastoviųjų dermės laipsnių paaukštinimas arba pažeminimas, traukos į pastoviuosius kryptimi), pav.:

53

R. Štrausas. „Tilis Oilenšpigelis”

Derminė alteracija suteikia tonacijai papildomo spalvingumo, išplečia akordų, įeinančių į duotąją tonaciją „asortimentą”.

Diatoninės monodinės dermės, pasižyminčios vienu ar kitu paaukštintu ar pažemintu laipsniu, daug kuo primena alteraciją. Naudojant vienu metu kelias monodines (senovines) dermes, atsiveria naujų spalvinių-derminių sistemų sudarymo galimybės.

54

Allegro $\text{♩} = 112$

B. Bartokas. „Mikrokosmosas”, Nr. 52

Šioje B. Bartoko pjesėje sumaišytos miksolydinė ir lydinė dermės, esant vienam centrui G. Dermių pasirinkimas gali būti labai įvairus.

Dar vienas kelias komplikuoti diatoninį mažoro ir minoro garsaeilį – esant vienai tonikai, naudojami akordai, priklausantys vienvardėms ir paralelėms tonacijoms – vadinamoji jungtinė mažoro-minoro sistema. Čia garsaeilis komplikuojamas diatoniniu pagrindu – kelias tiesiai veda į dvylikalapsnės sistemos sudarymą.

Mažoro-minoro sistema buvo gana plačiai nušviesta klasikinės harmonijos kurse. Nesileisdami į ilgą teorinę šios sistemos analizę, apibendrintai pasakysime, kad XX amžiuje bet kokiaje tonacijoje galima panaudoti bet kokį tercijinės sandaros akordą nuo bet kurio chromatinės gamos garso.

Bet tai tik pirmoji išplėstinio tonalumo pakopa (maksimaliai išsivysčiusi jau XIX amžiaus pabaigoje). XX amžiaus muzikoje kartu su mažoro-minoro sistema naudojama dar labiau išplėsta chromatinė sistema (S. Prokofjevas, D. Šostakovičius, P. Hindemitas ir kt.), leidžianti vienos tonacijos ribose **bet kokios struktūros akordą** nuo bet kurio iš dvylikos chromatinės gamos garsų.

Šiuolaikinės išplėstinės tonacijos esmę lakoniškai ir aiškiai yra nusakęs čekų muzikos teoretikas ir kompozitorius Ctiradas Kohoutekas: „**Išplėstinės tonacijos technika remiasi tonacijos išsaugojimo principu, bet pridėdant prie jos kokius tik norime nediatoninius garsus ir sąskambius, taip pat nefunkcines sekas. Bet kuriuo atveju turi būti įmanoma nustatyti visos išplėstinės tonalinės kompozicijos ar jos dalies centrą, t.y. turi būti pilnai akivaizdūs (girdimi) muzikiniai ryšiai su centriniu akordu, sąskambiu ar bent tonu. Žinoma, visoje kompozicijoje tokių centrų gali būti daug, be to, jei vienas iš jų dominuoja, jis tampa pagrindiniu tonaliniu centru**“ (32, 42).

2. Tonika išplėstiniam tonalume

Tonali sistema be tonalinio centro egzistuoti negali. Centru gali būti vienas konsonansinis akordas arba akordų grupė, vienas disonansinis akordas arba tokių akordų grupė (harmoninė tonika), melodinė tonų grupė (melodinė tonika) ar bent pavienis tonas. Kūrinio eigoje tonikos pavidalas gali keistis (savotiška moduliacija), be to, įvairius tonikų tipus gali jungti vienas vyraujantis tonas. Apie tokį jungiantį toną neretai pasako patys kūrinių pavadinimai, pav.: P. Hindemitas. Simfonija in Es, I. Stravinskis. Serenada in A.

Išplėstinės tonacijos harmoninio centro (centrinio sąskambio) sąvoką pirmasis iškėlė vokiečių muzikologas Hermanas Erpfas² (Erpf, 1891-1969) knygoje „Naujosios muzikos harmoninės ir akordinės technikos studijos“ (1927). Anot H. Erpfo, harmoninio centro technikos esminis požymis – „tam tikra intervalinė struktūra, padėti garsinėje erdvėje ir koloritu apibrėžtas santykis (akordas), nuolatos pasirodantis harmoniniame kontekste. (...) Tarpiniai epizodai sukelia kontrastą, panašiai kaip trigarsinės tonikos atžvilgiu – dominantė; tokiu būdu susidaro tam tikra kaita: tonika – netonika – tonika“ (1, 128).

Nors tonikos struktūra šiuolaikiniuose kūrinuose dažnai gerokai skiriasi nuo įprasto konsonansinio trigarsio, jos pagrindinis uždavinys lieka tas pats – palaikyti kūrinį vienybę ir vientisumą.

Viena iš galimybių tai pasiekti – pasirinkto centro (garso ar tonų komplekso) nuolatinis pakartojimas svarbesnėse formos dalyse. Pažvelkime į vieną kitą pavyzdį.

3. Individualūs autoriniai sprendimai (analizė)

P. Hindemito Fuga in F iš „Ludus tonalis“ grindžiama 6 taktų tema. Pirmieji du taktai suformuoja tonikos ir dominantės kontūrus, tačiau tolesnėje eigoje palaipsniui išnaudojami visi dvylika integruotos tonacijos garsų:

55

Andante (♩ ca 96)

P. Hindemitas. Fuga in F

Atsakymas nuskamba mažojoje oktavoje nuo garso d (tercijos santykiu) ir su viršutinio balso kontrapunktu sudaro daug mažų tonalumo salelių (natose pažymėtos mažosiomis ir didžiosiomis raidėmis – pagal derminį atspalvį). Jų kaita labai dažna („Ludus tonalis” – tonacijų žaidimas!), vietomis tonalumo įspūdžio visai nelieka, ir atrodo, kad bet koks centras galutinai nuskandintas. Tačiau štai baigiasi pirmoji dinaminė banga (19-tas taktas), ir visiškai netikėtai aktyvus trijų savarankiškų balsų srautas baigiamas F-dur tonacijos pastoviais garsais f ir a:

56

Čia pažymėsime, kad išplėstiniame tonalume sąmoningai vengiama standartinių kadencijų kūrinio (ar jo dalies) pabaigoje ir darinių viduryje.

Ši fuga įdomi tuo, kad jos antroji pusė (nuo 30-to takto) yra tikslus pirmosios pusės vėžinis atspindys. Taigi, fugoje F tonacijos vyravimas išryškėja keturis kartus: pirmame, 19-tame, 41-mame ir paskutiniame taktuose. Tonacijos garsai pabrėžiami ilgesnėmis natomis arba žymi polifoninio vystymo bangos pabaigą arba pradžią.

V. Bagdono Preljudas fortepijonui – nedidelės apimties kūrinys, kurio tonika – disonuojantis kompleksas: minorinis trigarsis (g) su pridėtinu tonu mi-bemol ir didysis minorinis septakordas. Pjesėje vyrauja šių dviejų harmonijų tarpusavio kaita, kurią dar praturtina laužyta melodija, „užčiuopianti” vis naujus garsus, kurių tuo metu nėra harmonijoje. Visame Preljude galima atrasti keletą vietinių tonikų, tačiau minėtas kompleksas yra svarbiausias – jis skamba kūrinio pradžioje ir pabaigoje.

57

Moderato e rubato

V. Bagdonas. Preljudas

44

45

pp a tempo
f
pp
ppp
*Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped.
rit.
pppp
*Ped. *Ped. *

Koordinuojantis g (moll) disonuojančio komplekso veikimas pasireiškia vyraujančia minorine nuotaika, pradinės struktūros laikymusi. Tokį išplėstinės tonacijos tipą H. Erpfas vadino „tonacijos maskavimu“.

S. Prokofjevo Sonatos Nr. 9 I-ąją dalį galime vadinti polifoninio-harmoninio stiliaus pavyzdžiu. C mažorinės tonacijos veikimas šioje dalyje aiškiai jaučiamas, tačiau tonacijos ribas išplečia laipsniškai auganti chromatika, efektingi paralelizmai, būdingos prieštaros:

58

Allegretto

S. Prokofjevas. Sonata f-nui Nr. 9, I d.

p dolce ed espress.
mp
dim.

p

Tonikos vaidmenį kūrinyje gali atlikti ir ostinatinė-melodinė arba ostinatinė-harmoninė figūra. Tokia kelių garsų (ar akordų) grupė tampa lyg „traukos poliumi“ (I. Stravinskis), „ašimi“, kuri apauga vis besikeičiančiu muzikiniu audiniu:

59

Vivo

S. Vainiūnas. „Nuotaikos“ f-nui, III

pp
Senza Ped.
cresc.
mf

Kai kada naujoji tonika (centrinis sąskambis) nulemia viso kūrinio harmoniją. Pavyzdžiui, beveik visi monumentalus A. Skriabino kūrinio – simfoninės poemos „Prometėjas“ (1910) – akordai išvesti iš pradinio šešių garsų tonikos kompleksa, jį transponuojant:

60

Tonalumo problema šiuolaikinėje muzikoje yra labai sudėtinga ir galutinai nesistematuota. Naujojo tonalumo paieškos – kūrybinis procesas, ir kiekvienas autorius tai sprendžia savaip. Neretai tonalumas pinasi su atonalumo elementais: tam tikrose tonalaus kūrinio padalose melodija ir harmonija įgauna tokią laisvę, kad tonalumo nebeįsivaizduojame. Kita vertus, atonaliume kūrinyje kai kada pasitaiko epizodų, primenančių tonalumą.

POLITONALUMAS

XX amžiaus pradžioje, ieškant naujų tonacijos ir dermės praturtinimo galimybių, buvo pasitelktas politonalumas. Tai toks kompozicijos metodas, kada vienu metu gretinamos kelios skirtingos tonacijos (dažniausiai dvi – vadinamasis bitonalumas).

Politonalumas – sudėtinė naujojo tonalumo dalis, ir kokios nors naujos sistemos (kaip, pav., atonalumas) nesudaro. Ši technika gimė, siekiant radikaliai praturtinti atskirų mažorinių bei minorinių tonacijų galimybes ir tuo pat metu išvengti atonalumo.

Politonalumo terminas pirmą kartą vartotas 1911 metais L. Vilerno „Traktate apie ultrašiuolaikinę harmoniją“ (23). Pirmuoju politonaliu kūriniu laikoma B. Bartoko I-oji Bagatelė fortepijonui (1908); ryškiai ir vaizdžiai politonalumu naudojosi I. Stravinskis, A. Kazela, D. Mijo, B. Britenas, P. Hindemitas, M. de Falja, A. Honegeris, V. Liutoslavskis, S. Prokofjevas, D. Šostakovičius ir kiti autoriai.

Nors politonalumas imtas naudoti tik XX amžiuje, jo istorinės šaknys glūdi ankstesnių epochų muzikoje. Paprastai minimi polidermiškumas, vargonų punktas, polifunktionalumas ir poliakordika, tonikos sąskambio evoliucija (sudėtingų disonuojančių tonikų galimumas), tonacijos funkcijų kintamumas.

1. Politonalumo rūšys

Būtina politonalumo sąlyga – faktūros daugiaplaniškumas, t.y. aiškus melodinių-harmoninių zonų (subtonacijų) atskyrimas. Šių sferų suartėjimas ir net susimaišymas sunaikina politonalumo efektą, jeigu kitos sąlygos ir išlaikomos, pvz.:

61

(Lėnt $\text{♩} = 58$)

F. Pulenkas. „Lėktuve“

The musical score consists of two staves. The upper staff is in 2/4 time and features a series of complex, polytonal chords, each containing notes from different tonalities. The lower staff is in 5/4 time and contains a melodic line with a dynamic marking of *mf en dehors*. The piece is marked *p* (piano).

Šiuo požiūriu skiriamas trijų rūšių politonalumas:

1. Harmoninis politonalumas – dviejų (ar daugiau) harmoninių sluoksnių derinimas:

62

Andante maestoso

Č. Aivzas. „Rytmečio choras“

mf
O, pa-kilk viš mū-sų grei-čiau, sau-le-le!

2. Melodinis politonalumas – vienbalsių melodijų skirtingose tonacijose vienalaikis sujungimas:

63

D. Šostakovičius. VII-sis kvartetas, II d.

(Lento ♩ = 63)
pp
p espress.

3. Mišrus (melodinis-harmoninis) politonalumas – vienalaikis vienbalsių ir daugiabalsių sluoksnių įvairiose tonacijose derinys.

64

♩ = 132

M. Ravelis. Rondo

Šios politonalumo rūšys išsikristalizavo XX amžiaus antrajame dešimtmetyje. Melodinis politonalumas ypač intensyviai vystėsi 20-aisiais metais, išaugus kompozitorių susidomėjimui polifonija. Tačiau, palyginus su harmoniniu ar mišriu politonalumu, jis naudojamas kur kas rečiau. Tai paaiškinama tuo, kad, norint sudaryti normalaus tankumo keturių balsų faktūrą, čia turi funkcionuoti keturios subtonacijos, o tai sunkiai įgyvendinama ir neretai atveda į atonalumą.

Subharmonijų skaičius svarbus ir harmoniniame bei mišriame politonalume: J. Paisovo nuomone, komponentų neturi būti daugiau kaip trys-keturi. Klausą gana aiškiai skiria dviejų trigarsių poliharmonija; didinant vienu metu skambančių subakordų (subtonacijų) skaičių, suvokimo aiškumas labai mažėja, ir daugeliu atvejų tokie deriniai pasirodo esą atonalūs.

Pagrindinis kriterijus, rodantis, kad politonalume dalyvauja kelios skirtingos tonacijos, – sąlyga, kad kiekviena iš jų būtų atstovaujama ne vieno sąskambio (arba figūracijos be harmoninės kaitos), o aiškiai girdimos funkcinės sekos. Šią mintį dar 1927 metais išsakė vokiečių muzikologas H. Erpfas: „Lygiagrečiai vedamų dviejų ar daugiau tonacijų išpūdis gali atsirasti tik tada, kai kiekviena iš šių tonacijų atstovaujama ne tik vieno sąskambio, bet aiškios funkcinės sekos. Tam būtina, kad minėtose tonacijose būtų bent jau dominantės ir tonikos junginys“ (37, 55).

Dar viena svarbi politonalumo savybė – kiekvieno tonalinio sluoksnio linearinis savarankiškumas. Linearizmas daugiau ar mažiau buvo būdingas

visų epochų ir stilių muzikai (ypač polifoninei), ši tendencija ypač išryškėjo XX amžiaus muzikoje. Muzikinis audinys išskaidomas į kelis sluoksnius, tačiau ankstesnių epochų muzikoje šie sluoksniai tonalinio savarankiškumo neįgaudavo. Politonalume kiekvienas sluoksnis turi ir savo tonaciją, ir savarankišką balsavada.

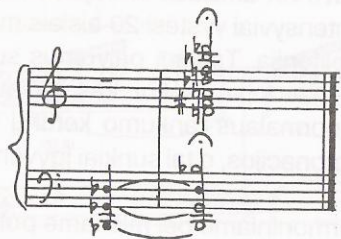
Taigi **politonalumas** – vienalaikis kelių tonacijų derinys, kur kiekviena iš jų faktūriškai atribota ir išreikšta bent dviem funkcijomis ir pasižymi savarankiška balsavada.³

2. Politonika (tonika politonalume)

Politonaliam kūrinyje tonika niekada nebūna monolitiškas konsonansinis akordas: čia tonalinį centrą (taip pat ir bet kurią kitą harmoniją) visada galima išskaidyti į atskirus sąskambius (subtonikas).

Pavyzdžiui, D. Mijo „Braziliško šokio“ baigiamajame poliakorde jungiamos trijų subtonacijų tonikos:

65



Politonika iš dviejų subakordų:

66

F. Pulenkas. „Diližane“

L.ént $\text{♩} = 78$

Diatoniniame politonalume, kur jungiamos dvi tercijos santykio diatoninio giminingumo tonacijos, politonika būna septakordas:

67

Poco piu espressivo (Allegro) $\text{♩} = 72$

S. Prokofjevas. VII-oji simfonija, II d.

Kai kada centrinio sąskambio struktūra gali būti vienintelis patikimas kriterijus, nustatant, ar kūrinys politonalus, ar tonalus: jei centre politonika – vadinasi, susidūrėme su politonalumu, jei tonika – kūrinį reikia laikyti tonaliu. Dėl savo struktūrinių ir skambesio savybių politonika gerokai nusileidžia įprastai tonikai tonikalumo (ramybės, pastovumo) prasme.

3. Subtonacijų intervalinis-derminis santykis

Harmonijos disonavimo laipsnį, akordų struktūrą, audinio vienybę politonalume didele dalimi nulemia subtonacijų intervalinis santykis bei jų deriniai ypatumai.

Dažniausiai tonacijos derinamos tercijos, kvintos, sekundos santykiu. Žymiai rečiau sutinkamos kvartos, sekstos ir septimos santykis. Pavyzdžiui, dvi mažorinės tonacijos, nutolusios kvintos intervalu, skamba gana konsonansiškai, sekundos santykis – disonansiškas. Ypač mėgiamas tritonio atstumas – dvi mažorinės tonacijos skamba disonansiškai ir tuo pačiu harmoningai.

Disonavimas visada padidėja, kai apatiniame sluoksnyje atsiduria minorinė tonacija.

Labiausiai paplitę šie dviejų derinių deriniai:

- 1) mažoras 2) minoras 3) mažoras 4) minoras
- mažoras minoras minoras mažoras

Be to, šiuose deriniuose gali dalyvauti natūraliosios dermės (dorinė, fryginė, lydinė ir pan.), taip pat sumažintoji, padidintoji ir kitos dirbtinės dermės. Taigi politonalumo išraiškos galimybės, slypinčios variantų gausybėje, praktiškai neribotos.

Politonalumas paplito laikotarpiu tarp dviejų pasaulinių karų. Jo teikiamas galimybes iš estetikinių pozicijų bandė įvertinti įvairių šalių muzikologai. Štai keletas vertinimų: „Yra džiaugsmo, apgaubto melancholija; yra taip pat tokio sielvarto, kurio skaudus aštrumas įgana kažkokio laukinio džiaugsmo pavidalą. Atidžiau įsižiūrėjus į kai kuriuos naujus kūrinis, galima įsitikinti ypatinga politonaliojo stiliaus įvairove“ (S. Kioklenas, 37, 19). „Jeigu anksčiau politonalumas buvo impresionizmo priemonė, santūraus, prislopinto spalvingumo simboliu, tai dabar jis pasiekė natūralistinio aštrumo. Jis tampa atvira jėgos, nežabotos laisvės, prasiveržiančio džiaugsmo, išaugančio ryškių kontrastų ir aštrių disonansų pagrindu, išraiška“ (H. Mersmanas, 37, 19).

Laikui bėgant, politonalumas įgavo naujų bruožų (pav., tokių, kaip lyrika, gamtos ir miesto garsų srautai, šiek tiek paaštrintas impresionistinis-spalvinis vibravimas ir kt.). Ir mūsų dienomis politonalumo teikiamos galimybės dar nepilnai išnaudotos.

LAISVASIS ATONALUMAS

XX amžiaus pirmajame dešimtmetyje paplinta atonalusis muzikinis mąstymas. Įdomu tai, kad atonalūs kūriniai maždaug vienu metu pasirodė įvairiose pasaulio šalyse. Čia reikia paminėti amerikietį Čarlzą Aivzą (1874-1954), įžymųjį rusų kompozitorių Aleksandrą Skriabiną (1872-1915) ir, žinoma, nuosekliausias šios krypties atstovus – Naujosios Vienos mokyklos kompozitorius – Arnoldą Šenbergą (1874-1951), jo mokinius Albaną Bergą, Antoną Vebėrną.

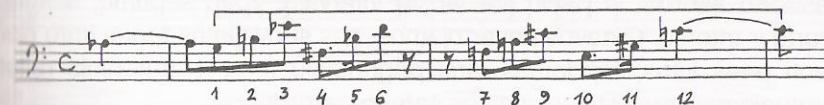
Atonalumo terminas yra sukėlęs daug diskusijų: dalelytė „a“ rodo, kad nėra tonacijos, bet neatskleidžia, kokia sistema veikia konkrečiame kūrinyje. Tačiau dabartiniu metu **šis terminas plačiai paplito ir aprėpia praktiškai visą muziką, kuri nėra tonali.**

Mes jau kalbėjome apie ryškius harmoninės kalbos pokyčius kompozitorių romantikų, impresionistų kūryboje. Tolesnė muzikos evoliucija vyko gana audringai, nors ryšiai su vėlyvuoju romantizmu ir impresionistų atradimais aiškiai matomi.

Atonaliojoje muzikoje ypač sustiprėjo polifonijos vaidmuo. Kelią į naujo tipo polifoniją praskynė pirmiausia naujo tipo melodika, kuri į savo tėkmę stengėsi įtraukti kuo daugiau skirtingų chromatinės gamos garsų, paprastai einančių vienas po kito:

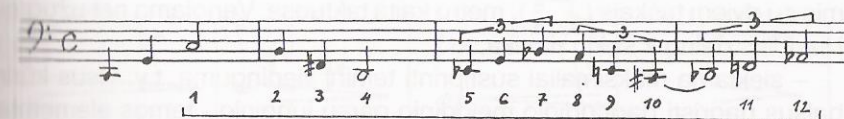
68

F. Listas. „Faust-simfonija“ (1854)



69

R. Štrausas. „Taip kalbėjo Zaratustra“



Akivaizdu, kad tokių melodijų intonacinė įtampa gerokai skiriasi nuo derminės traukos, o glūdi melodijos linearinėje struktūroje. Iki pilno tradicinių dermės dėsnų nugalėjimo liko žengti tik žingsnį.

Naujos visuomenės mąstymas, nulemtas veržlaus mokslo ir technikos vystymosi, reikalavo ir naujos muzikos. Muzikinės kalbos atnaujinimo būtinybę jautė įvairiausių pakraipų kompozitoriai. Romantinis lyrizmas jau atrodė pernelyg sentimentalus, išgveręs, net banalus.

Atonaliosios muzikinės kalbos formavimesi svarbų vaidmenį suvaidino ekspresionizmo įsigalėjimas XX amžiaus pradžioje Austrijoje ir Vokietijoje. Ši estetika būdinga to meto dailei, literatūrai, filosofijai. Ekspresionizmui būdinga nenumaldomo grėsmės artėjimo nuojauta; tipiškas herojus – „mažas žmogus“, prislėgtas sunkių gyvenimo sąlygų, militarizmo, kenčiantis ir žūstąs priešiškaame jam pasaulyje. Sudėtingi psichologiniai išgyvenimai, pasąmonės, kliesdiesio vaizdai, baimė, neaiškus nerimas – būdinga ekspresionistinių vaizdų sfera. Tipiškais ekspresionizmo kūriniais laikomi prieš Pirmąjį pasaulinį karą parašyti A. Šenbergo monodrama „Laukimas“, opera „Laiminga ranka“, vokalinis ciklas „Mėnulio Pjero“.

Ekspresionistinės pakraipos muzikoje nusistovi specifinės išraiškos priemonės: laužyta melodika, aštriai disonuojanti harmonija, aštrūs, persmelkiantys skambesiai, sujaudinta rečitacija... Atonaliosios harmonijos būdingas savybes būtų galima apibūdinti taip:⁴

- atsisakoma tonalinio centro (visi dvylika laipsnių lygūs);
- disonansai traktuojami kaip konsonansai;
- kadangi vengiama tonikos, nelieka ir moduliacijos, nes moduliacija yra seka, reiškianti pasitraukimą nuo įsitvirtinusios tonacijos į kitos tonacijos nusistovėjimą;
- vengiama tercijinių akordų; kai net kvartiniai akordai neteko naujumo, pasirodo akordai iš pačių įvairiausių intervalų, ypač septimų, sekundų, kvartų ir tritonių. Oktavos nevertojamos, nes sudvejintas tonas imtų dominuoti prieš kitus, tapdamas tarsi pagrindiniu tonu. Harmoninis reljefas formuojamas, sugretinant įvairios įtampos akordus;
- atsisakoma klasikinio simetrinio ritmo. Kūrinių ritmas tampa sudėtingas – akcentai silpnosiose dalyse, aštrūs nereguliarūs ritmai, pabrėžiami natomis su dviem taškais ($\underline{\underline{\cdot}} \cdot$), metro kaita taktuose. Vengiama net užuominų į liaudies dainų ir šokių ritmiką;
- siekiama maksimaliai sustiprinti teminį vieningumą, t.y. visus kūrinio balsus pagrįsti pagrindinio melodinio garsų junginio - temos elementais. Tačiau nė vienas motyvas nekartojamas tiksliai, bet nuolat varijuojamas laisvo varijavimo principu (entwickelnde Variation);
- įvedamos išraiškingos „skambančios“ pauzės – vadinamieji „tylintys tonai“, kuriuos klausytojas turi išgirsti savo viduje;

– ryškių dinaminių kontrastų gretinimas, ryškūs agogikos pasikeitimai, visiškai neįprastai (net iki kraštutinumų) naudojami instrumentai, vokale – kalbamasis dainavimas („Sprechgesang“);

– atsisakoma žinomų muzikos formų – sonatos, rondo, skerco, fugos, kanono ir t.t.;

– vengiama tematinio vystymo, periodiškumo melodijoje, motyvų tikslaus kartojimo ir jų transponavimo, sekvencijų, – viso to, kas jau buvo žinoma kaip formą sudarantys komponentai;

– suvokiant, kad pagrindinis muzikinės formos požymis – jos abstraktumas, pateikti naują šios sąvokos realizaciją. To siekiant, **jausti ir mąstyti naujais plastiniais ritmais, organizuoti vieningą, nuolat pirmyn besiveržiantį melodinį srautą.**

Paanalizuokime A. Veberno Dainą Nr. 4 iš ciklo „Ketrios dainos balsui ir fortepijonui“ op. 12 („Draugas draugui“, ž. J.V. Getės).

70

A. Vebernas. Ketrios dainos op. 12 (4)

The musical score is for a vocal piece with piano accompaniment. It is in 3/4 time and consists of four systems. The first system shows a vocal line starting with a fermata and a piano line with a forte dynamic. The second system continues the vocal line with a fermata and the piano line with a piano dynamic. The third system shows the vocal line with a fermata and the piano line with a piano dynamic. The fourth system shows the vocal line with a fermata and the piano line with a piano dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, fermatas, and dynamics.

Tai 21 takto apimties vokalinė miniatiūra (metras 3/4), apdainuojanti gamtą, dvasinę ramybę, harmoningumą. Joje galima išskirti du gana stambius darinius: I-oji dalis – 1-12 taktai, II-oji dalis – 13-21 taktai.

Kūrinyje viešpatauja chromatinis garsaeilis, niekuo neprimenantis mažoro-minoro ar modalinės muzikos. Fortepijono įžangoje nuskamba 12-os nepasikartojančių tonų kompleksas, kuriame (melodiškai ir harmoniškai) pateikiamas visos dainos intonacinis-intervalinis „kodas“. Šiame komplekse galima išvelgti keletą mikroelementų, kurie, vėliau įvairiai modifikuojami, atlieka vienijantį vaidmenį. Išskirtini šie junginiai: 1) pagal intervalus tarp gretimų tonų – $\overset{a}{11} - \overset{b}{6} - 8$, $\overset{a}{8} - \overset{b}{10} - 4$, $\overset{c}{5} - \overset{c}{6} - 8$ (pvz. 71-1); 2) pagal intervalus nuo pradinio grupės tono: $\overset{c}{5} - \overset{c}{11} - 7$, $\overset{b}{8} - \overset{b}{6} - 10$, $\overset{a}{5} - \overset{a}{11} - 7$ (pvz. 71-2).

71

Galima pastebėti, kad įžangoje vyrauja mažosios sekstos, didžiosios septimos, tritonio, grynosios kvartos intervalai, taip pat panaudota mažoji septma (du kartus), didžioji tercija, mažoji nona, grynoji kvinta. Vokalinėje melodijoje šie intervalai taip pat labai svarbūs.

I-ojoje dalyje palaipsniui panaudojama vienuolika chromatinio garsaeilio tonų: pradžioje nuskamba šeši tonai vienas paskui kitą, po to naujų tonų pasirodymas derinamas su nežymiu jau skambėjusių garsų pakartojimu (4-2, 6-8 taktai). Pirmoji dalis baigiama dariniu tik iš kartojamų tonų, išskyrus

paskutinį – vienuolikąjį (c², 11-tas taktas). II-oji dalis grįsta dešimčia tonų, kurių panaudojimo principas artimas I-ajai daliai: penki nekartojami (13 taktas), vienas skambėjęs ir trys nauji (14 taktas) bei dauguma kartojamų tonų, išskyrus kulminacinį (g², 19 taktas). Būdinga tai, kad abiejose padalose struktūriškai svarbiam momentui atidedamas neskambėjęs tonas.

Kompozitorius, vengdamas tonalumo asociacijų, kūrinys sąmoningai nenaudoja tradicinės akordikos. Nuo 8-ojo takto iki pabaigos fortepijono partijoje įsiviraujanti harmoninė kaita grindžiama dviejų struktūrų sąveika – didžiosios septimos apimties akordas su tercija nuo žemojo arba viršutiniojo garso (jėjo į pradinį motyvą „c“) bei sąskambis iš kvartos iš tritonio (yra grupėje „a“).

72

Du pagrindinius akordus taip pat reikšmingai praturtina „pridėtinių natų“ melodinė figūracija iš viršaus ir apačios.

Nors sąskambiai čia funkcionuoja ne pagal tonalią logiką, harmoninėje sekoje galima pastebėti keletą dėsningumų. Vienas jų – tai harmoninis ritmas. Dainos pradžioje jis palyginti ramus (akordas – taktui), po to akordų

kaita suintensyvėja (maždaug tris kartus), pabaigoje vėl grįžta rami jų kaita. Simetrija pastebima ir skambesiu aukščio kaitoje: dainos pradžioje vyrauja žemas registras, po to judama į aukštąjį, pabaigoje vėl seka nusileidimas į žemąjį registrą.

Kūrinio disonansinė įtampa didele dalimi priklauso nuo skambėjimo „tirštumo“. Abu kompozitoriaus pasirinkti akordai (beje, jie vaidina svarbų vaidmenį brandžiajame A. Veberno kūrybos etape) turi aštrų didžiosios septimos disonansą, tačiau vienas iš jų be tritonio, o kitas su tritoniu, – kaip žinia, tai irgi nulemia nuolatinį įtampos svyravimą.

Laisvajame atonalume akordai dažnai jungiami, laikantis komplementaraus jungimo (papildymo) principo. Apie pastarąjį būtina pasakyti plačiau.

Jau XIX amžiaus pabaigoje – XX amžiaus pradžioje sudėtingus daugiagarsius (šešių, septynių, aštuonių ir daugiau garsų) akordus kompozitoriai ėmė jungti pagal savitus, intuityviai nujaučiamus dėsnius. Buvo vadovaujama **harmonijų tarpusavio papildymo principu: viena harmonija jungiama su kita, vengiant antroje jų gaidų, kurios sudarė pirmąją harmoniją**. Šį dėsnį pirmas suformulavo A. Šenbergas savo „Mokyme apie harmoniją“ (1909-1911): anot jo, **papildymo principas yra pagrindinis atonaliosios harmonijos judėjimo dėsnis**.

Šio dėsnio veikimą vaizdžiai iliustruoja pirmieji A. Šenbergo Pjesės op. 33 a. taktai:

73

Massig ♩ = 120

Lietuvių muzikoje atonalųjį kūrybinį metodą vieni pirmųjų pritaikė V. Bacevičius (1905-1970) bei J. Kačinskas (g. 1907).

DODEKAFONIJA

Laikotarpiu nuo 1908 iki 1923 metų įvairių šalių kompozitoriai-atonalistai atkakliai siekė sukurti muzikinę sistemą, kuri galėtų teoriškai pagrįsti jų radikaliai pakitusią kūrybą, apsaugotą jų nuo atsitiktinumo ir chaoso. Tuo metu parašoma nemažai tokių kūrinių, kuriuos šiandien muzikologija linkusi laikyti pirmaisiais dvylikatonės sistemos kūriniams. Čia minėtini 1913 m. sukurta A. Veberno „Pjesė orkestrui Nr. 1“ (be opuso), dailininko ir kompozitoriaus E. Golyševo Kvartetas (1914) bei „Ledinė daina“ simfoniniam orkestrui, atlikta Berlyne 1920 metais. 1921 metais išspausdinamas austrų kompozitoriaus F.H. Kleino kūrinyje fortepijonui keturioms rankoms „Mašina – netonali satyra iš paties savęs“ („Die Maschine – eine extonale Selbstsatire“), kur panaudojami dvylikatoniniai sąskambiai bei kiti būsimosios dvylikatonės sistemos elementai.

Plačiai pažįstamas ir austrų kompozitoriaus, teoretiko bei pedagogo J.M. Hauerio (Hauer, 1883-1959) indėlis į dvylikatonės technikos kūrimą. Jau nuo 1908 metų parašytus savo kūrinius jis laikė dvylikatoniais (tarp jų labiausiai pavykęs – „Nomos“ fortepijonui). 1920 metais Haueris išleidžia teorinį veikalą „Apie muzikos esmę“, kur pirmą kartą bandoma apibūdinti dvylikatonę sistemą.

Ir vis dėlto dodekafonijos atsiradimas daugiausia siejamas su austrų kompozitoriaus, teoretiko ir pedagogo A. Šenbergro vardu. Pats būdamas beveik savamokslis (trumpai mokėsi pas A. Cemlinskį), savo kūryba A. Šenbergas padarė didžiulę įtaką visai šiuolaikinei muzikai, išugdė daugybę kompozitorių.

1923 metais A. Šenbergas sukūrė savo pirmuosius kūrinius, iš dalies paremtus dodekafonine technika: tai „5 pjesės fortepijonui“ op. 23 ir „Serenada“ baritonui ir 7-iems instrumentams op. 24. 1924 m. pasirodo „Siuita fortepijonui“ op. 25 ir Kvintetas pučiamiesiems instrumentams, jau visiškai besiremiantys dodekafonija. Šį iš principo naują kompozicijos metodą A. Šenbergas pavadino „muzikos kūrybos metodu su dvylika vien tik tarpusavyje tesusietų garsų“ (graik. „dodeka“ – dvylika ir „fone“ – garsas).

Dodekafoninio kūrinio pagrindas – temperuotos muzikinės sistemos visų dvylikos garsų serija, iš kurios sudaromas visas kūrinio melodinis ir harmoninis audinys, nuolat šią seriją kartojant. **Serijos sudarymo principai yra šie:**

a) serija turi turėti tam tikrą planą ir kompozicinį kryptingumą, t.y. pabrėžti kai kuriuos intervalus, būdingus tik šiai serijai ir tuo skintis nuo kitos serijos;

b) bet kurį serijos toną galima pakartoti tik po to, kai bus nuskambėję visi likusieji vienuolika garsų (melodijoje, harmonijoje ar polifoniniame derinyje);

c) serija neturi būti tapati chromatinei gamai, kvartų ar kvintų ratui (vieno ir to paties intervalo kartojimas veda į melodinės slinkties monotoniją). Nenaudoti paeiliui daugiau kaip dviejų vienodų intervalų;

d) siaurus ir plačius intervalus patariama gretinti;

e) vengti melodinių ėjimų arpeggio diatoninių akordų (ypač trigarsių) garsais, diatoninių garsaeilių garsais;

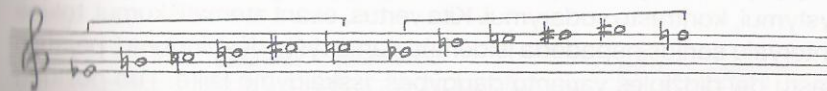
f) serija neturi pernelyg išėiti už oktavos ar nonos ribų;

g) šuoliai, didesni už oktavą, serijoje nevertotini, – kūrinyje kiekvienas garsas gali būti panaudotas bet kurioje oktavoje.

Tai yra vadinamosios griežtosios, ortodoksinės dodekafonijos dėsniai, kurie buvo pažeidžiami jau net pirmuosiuose šiuo metodu sukurtuose kūriniuose (išimtis – A. Šenbergro III styginių kvartetas, 1927 m.). Pažvelkime į vieną kitą pavyzdį.

74

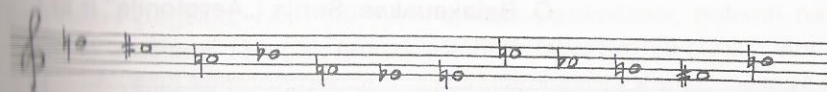
A. Šenbergas. Pučiamųjų kvintetas op. 26, serija



Šią sveikųjų tonų dermės atspalviu pasižyminčią seriją sudaro dvi grupės po šešis garsus, kurių antroji – beveik tiksli pirmosios grupės transpozicija kvinta aukščiau (išskyrus paskutinį garsą). Pažeistos taisyklės c), d), f).

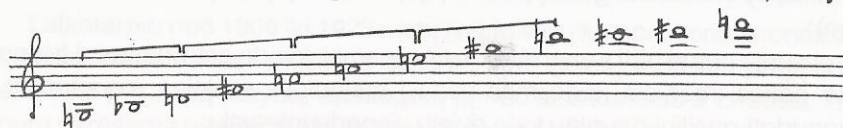
75

A. Šenbergas. IV styg. kvartetas, op. 37, serija



Šioje serijoje aiškiai pabrėžtas mažosios sekundos intervalas (panaudotas penkis kartus), po du kartus panaudoti didžiosios tercijos, kvartos intervalai. Pažeista taisyklė e) (tonų slinktis e – c – as).

A. Bergas. Koncertas smuikui ir orkestrui, serija

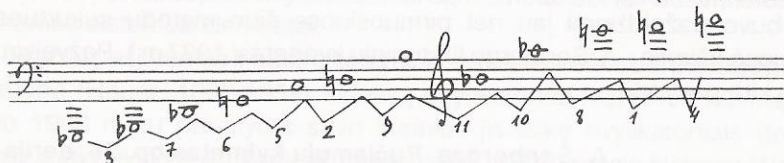


A. Bergo Koncerto smuikui serijoje akivaizdžios tonalinės asociacijos (g-moll, D-dur, a-moll, E-dur), ją sudaro tik mažosios bei didžiosios tercijos ir didžiosios sekundos intervalai.

Ir atvirkščiai – naudojamos serijos, talpinančios savyje ne tik visus dvylika chromatinės gamos garsų, bet ir visus intervalus:

77

(E. Kšėnekas)



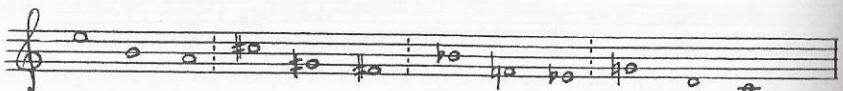
Serijoje panaudojus daugiau įvairių intervalų, atsiranda daugiau galimybių vystymui, kontrasto sudarymui. Kita vertus, esant atematiškumui, tokios visų intervalų serijos nepadeda įsidėmėti garsų ryšio dėsningumui, pajauti kontrastų dėl didžiulės variantų daugybės, išskaidymo laike. Tuo požiūriu žymiai pranašesnės vadinamosios simetrinės serijos, sudarytos iš vienuolių segmentų:

78

A. Vebernas. Simfonija op. 21, serija



O. Balakauskas. Serija („Aerofonija“ ir kt.)



Taigi kiekvienas kompozitorius seriją – pagrindinį dodekafonijos įstatymą – suvokia gana skirtingai, individualiai.

Horizontalė

1. Serijos įkūnijimas kūrinyje

Serija sukurta⁶. Gyvybę serijai suteikia ritmas (be abejo, svarbu ir tempas, dinamika, agogika, akcentuotė, instrumentuotė ir pan.). Serijos garsai gali pasirodyti bet kurioje oktavoje; be to, kiekvienas serijos garsas, prieš pasirodant sekanciam, gali pasikartoti toje pačioje oktavoje.

Anksčiau minėta A. Šenbergo IV styginių kvarteto serija (pav. 75) kūrinyje įkūnyta taip:

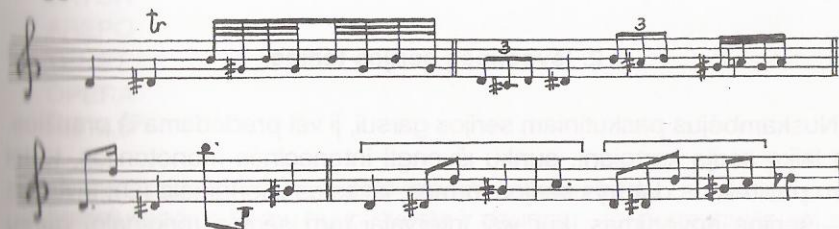
79

Allegro molto energico



Be to, laisvai traktuojamoje dodekafonijoje leidžiama naudoti treles, tremolo, serijos tonų „apdainavimą“ pagalbiniais garsais, oktavinius šuolius, net kartoti išstisus garsų grupes:

80



Dodekafonija – tai tolesnis laisvojo atonalumo išvystymas, tačiau, kaip teisingai pastebi R. Laul, „klausa ne visada lengva atskirti Šenbergo kūrinį, grįstą laisvojo atonalumo technika, nuo kūrinio, sukurto dodekafoninės technikos pagalba, nors kai kurie stiliaus pasikeitimai, nulemti naujojo metodo, jaučiami“ (34, 53). Atonalus kūrinys labai dažnai būna ir atematiškas – ne veltui kompozitorių-atonalistų svarbiausias rūpestis visada buvo „formuoti vieningą, nuolat pirmyn besiveržiantį melodinį srautą“. Taip pat ir dodekafoniniame kūrinyje serija nėra tema ir neatlieka jos vaidmens, – tai tik muzikos kūrinio „statybinė medžiaga“, iš kurios išvedama ir horizontalė (melodika, linearika) ir vertikalė (polifonija, harmonija). Serijos ritminio ir

faktūrinio įkūnijimo variantų skaičius begalinis, tačiau serijinės kompozicijos taisyklių laikymasis garantuoja visų darinių vienodą kilmę.

Tačiau neretai dodekafoninis kūrinys turi vieną ar kelias ryškiai išreikštas temas, kurios vėliau vystomos, perdirbinėjamos. E. Kšenekas pastebi: „Tema nebūtinai turi būti identiška su serija – priešingai, tai pasitaiko tik atsitiktinai. Todėl cezūros tarp temų (arba tiesiog – tarp atkarpų, į kurias susiskaido melodinė linija) neturėtų sutapti su serijos nauju įstojimu“ (15, 8). Pavyzdyje Nr. 79 temos pabaiga sutampa su serijos paskutiniu garsu, tačiau tema gali panaudoti tik serijos dalį ar būti ilgesnė nei serija ir užgriebti dar keletą garsų (parcialinė tema) (likusius serijos garsus išnaudojant harmonijoje ar pan.), pav.:

81

Vivo

(C. Kohoutekas)



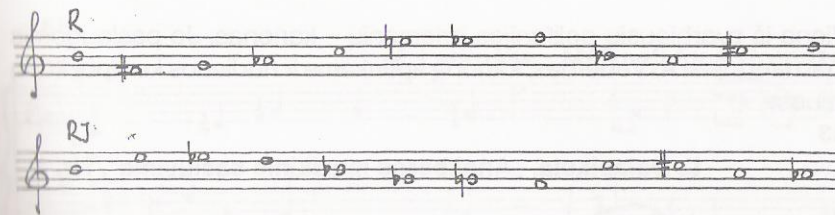
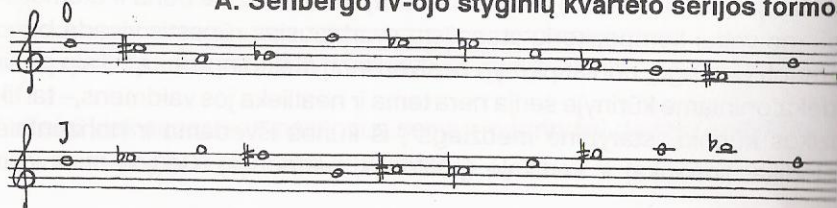
Žinomų tematinio vystymo priemonių panaudojimas gerokai palengvina dodekafoninio kūrinio suvokimą (ypač tai pasakytina apie stambius kūrinius).

2. Išvestinės serijos temos

Nuskambėjus paskutiniam serijos garsui, ji vėl pradeda iš pradžių. Ilgą laiką seriją kartojant, sunku išvengti intonacinės monotonijos, todėl buvo pasitelktos dar trys serijos formos, išvestos iš originalo (O): inversija (I) – serijos apvertimas, kur visi intervalai tarp serijos (originalo) garsų atspindėti priešinga kryptimi, retrogradas (R, liet. „vėžys“), kur originalo garsai išrašomi nuo galo, bei retrogrado inversija (RI) – vėžinės formos apvertimas:

82

A. Šenbergo IV-ojo styginių kvarteto serijos formos



Šiose formose, tarp gretimų garsų išliekant tiems patiems intervalams, kinta jų kryptis ir pasirodymo tvarka. Tai nebuvo A. Šenbergo ir jo pasekėjų atradimas – minėtas formas plačiai naudojo jau viduramžių ir renesanso polifonistai.

Be to, kiekvieną iš šių formų (įskaitant originalą) galima transponuoti vienuolika kartų (nuo kiekvieno chromatinės gamos tono). Susidaro vadinamasis transpozicijų kvadratas, apimantis 48 serijas. Tokio intonacijų „aruodo“ pakanka ir stambiam kūriniiui (vienos serijos būtų mažai). Naujas serijas įvesti neekonomiška, be to, sustiprėja improvizaciškumo, savivalės ir ryšių nutrūkimo įspūdis.

Dodekafoninio kūrinio intonacinę vienybę vaizdžiai iliustruoja senovės lotynų užkeikimo formulė:

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS⁷

(Ši „magiškoji kvadrata“ galima perskaityti keturiomis kryptimis).

Ilgainiui serijos formų buvo išvesta ir daugiau – tai permutacija, rotacija, kvartinė ir kvartinė mutacija ir pan. Jų čia nenagrinėsime.

Vertikalė

1. Polifonija

Polifonija – labiausiai apgalvotas ir išvystytas dodekafoninės technikos komponentas, iš jos dodekafonija pasiėmė didžiąją dalį savo taisyklių. Polifoninės rašybos galimybės dodekafonijoje praktiškai beribės, todėl tuo požiūriu verta išskirti sąlygiškai tradicinio stiliaus rašybą ir netradicinės sandaros kūrinius.

Viena iš svarbiausių polifonijos priemonių – kanonas. Jo paslaugomis dažnai naudojosi A. Vebernas, kanoną aptinkame ir nūdienos kompozitorių kūrinuose.

83

L. Dalapikola. „Analiberos muzikinis sąsiuvinis”, Nr. 3

83 pavyzdyje abiejuose balsuose naudojama ta pati serija toje pačioje transpozicijoje viršutiniame balse. Galima derinti tą pačią serijos formą (pvz., originalą) skirtingose transpozicijose:

84

(C. Kohoutekas)

Polifoninę dvibalsę faktūrą galima sudaryti, panaudojant dvi skirtingas tos pačios serijos formas (nuo to paties arba kito tono):

85

V. Laurušas. „Mėlynoji fuga” (repriza)

Abiejuose balsuose serija gali vystytis savarankišku ritmu, net tempu, t.y. antrajame balse serija gali būti kartojama, neatsižvelgiant į tai, kaip dažnai ji pasirodo pirmajame balse. Naudojamas tematinių darinių smulkinimas, stambinimas (taip pat ir netikslus – pvz. Nr. 83).

Vienos serijos garsai gali būti vertikalizuojami ir tokiu būdu:

86

Moderato

(C. Kohoutekas)

Abu balsai gali sueiti į unisoną ar oktavą, tik tokie sąskambiai neturi dominuoti. Faktūrinio pobūdžio oktaviniai dvejinimai (sustiprinimai) leidžiami.

Balsų kryžiuojimas laisvai leidžiamas.

Draudžiamas paralelinis judėjimas (pažeidžia balsų savarankiškumą).

Berija, neišnaudota iki galo ją pradėjusiame balse, gali būti perketa į kitą balsą. Kada šis taip pat jos neišsemia visiškai, ją turi perimti ir užbaigti pirmasis balsas.

87

Berija:

(E. Kšenekas)

Atskiro dėmesio verta vadinamoji segmentinė dodekafonija (SD): serija suskirstoma į dvi ar daugiau lygių ar nelygių dalių, kurios išdėstomos savarankiškai dviejuose ar daugiau balsų:

88
Lento doloroso (C. Kohoutekas)

Stambiame dodekafoniniame kūrinyje pagal poreikį panaudojamos visos minėtos galimybės (jų yra kur kas daugiau).

2. Harmonija

Kaip jau minėjome, polifonija yra dodekafonijos šerdis, šis kūrybinis metodas labiausiai ja ir remiasi. Tačiau kelių atonalių savarankiškų balsų skambėjimas vienu metu visada sudaro didesnės ar mažesnės įtampos harmonijas, kurias nulemia intervalai, taip pat dinamika, instrumentuotė ir pan. Kaip pastebi C. Kohoutekas, „paprastai akordiniai sąskambiai susidaro atsitiktinai“ (32, 139). Neretai dodekafonine technika parašytuose kūrinuose galima rasti puslapių, kur akordai yra sudaromi sąmoningai, pagal tam tikrus kriterijus. Todėl tuo požiūriu verta išskirti **derinius** ir **akordus**.

Vertikalė, susidaranti supinant kelias serijos formas aktyviame lineariname-melodiniame vystyme, vadinama deriniu (vertikalusis pjūvis).

Sąskambiai, išsiskiriantys faktūroje kaip savarankiški vienetai, kaip garsų deriniai, turintys tam tikrą harmoninį krūvį, laikytini akordais.

Vienok griežtos ribos tarp šių dviejų sąvokų dodekafonijoje nėra.

Akordų sudaryme galioja šios taisyklės:

- vertikalizacija pagal tonų seką serijoje;
- pasirinkto segmento vertikalizacija, laisvai išdėstant tonus;

c) abiejų priemonių derinimas vertikalėje (ir horizontalėje).

Kompozitoriaus Kor Ki kiekviena iš keturių „Serijinių variacijų“ baigiasi harmonine kadencija, sudaryta vertikalizuojant pasirinktą seriją.

89
Serija: Kor Ki. Serijinės variacijos

Pirmuoju būdu sudarant akordus, ne visada gaunamas pageidaujamas skambesys. Todėl kur kas labiau paplitęs antrasis ir trečiasis būdai, kai kompozitorius akordo sudarymui laisvai pasirenka serijos atkarpą, tik sekdamas, kad „apyvartoje“ nuolat būtų visi dvylika muzikinės sistemos garsų. Maksimalus visų dvylikos muzikinės sistemos garsų panaudojimas, jų lygibė – pagrindinis dodekafonijos dėsnis.

90
Allegro molto energico A. Šenbergas. IV styg. kvartetas

Pateiktame fragmente (pav. 90) dvylikos garsų serija išdėstoma pirmojo smailko partijoje. Akompanimento akordai sudaromi iš laisvai pasirinkto

serijos segmento, tik numatant, kad juose nebūtų garsų, tuo metu esančių melodijoje, ir kad garsų suma nuolat (su kiekvienais trim serijos garsais melodijoje) sudarytų dvylikos laipsnių garsaeilį. Tai vadinamasis **kompleментарumo** (papildymo) **principas**.

Tačiau homofoninio tipo faktūra „melodija – akompanimentas“ šiam stiliui nebūdinga.

Polifoninės sandaros kūrinuose kartais galima aptikti choralinius epizodus, kur balsai juda vienu ritmu:

91

A. Vebernas. „Das Augenlicht“ op. 26

The musical score is for the vocal piece "Das Augenlicht" by Alexander Vebernas, Op. 26. It is written for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are in German. The score is organized into four measures. Above the first measure, there are markings for trichords: R_{1k} and R_{1c} , each with a bracket and the number 3. The lyrics for each voice part are: Soprano: "im die- bes- blick P quillt mehr- her- auf"; Alto: "im Lie- bes- blick P quillt mehr- her- auf"; Tenor: "im Lie- bes- blick P quillt mehr- her- auf"; Bass: "im Lie- bes- blick P quillt mehr- her- auf". The dynamics *pp* and *p* are indicated at the beginning of the first and third measures respectively.

Iš visų 48-erių serijos formų Vebernas pasirinko tas, kurios sudarytų disonuojančią ir tuo pačiu skaidrią, nežymiai kintančią harmoniją: tarp kraštinių balsų išlaikant didžiosios septimos intervalą, vidurinių balsų santykis vis keičiasi.

Vertikalės sudarymo principai dodekafonijoje dar tebėra mažai išvystyti ir išstudijuoti. Pacituosime E. Kšeneką: „Tas griežtumas, kuriuo dvylikatonė technika tam tikru laipsniu riboja melodinę ir kontrapunktinę kūrinio sandarą, yra kompensuojamas laisve harmonijos srityje. Studentas, įsisavinęs šį faktą, įsitikins, kad dvylikatonė technika realizuota muzika, taip kaip ir muzika, organizuota kitais principais, iš esmės remiasi vaizduotės ir įkvėpimo jėga“ (15, 32).

Tačiau šalia fantazijos ir įkvėpimo visais laikais kūryboje egzistavo ir detalus apskaičiavimas, konstruktyviniai sprendimai. Serija, būdama vienin-

tele kūrinio „statybine medžiaga“, savo būdingais intervalais persmelkia horizontalę ir vertikalę, užtikrindama dodekafoninio audinio harmoninę vienybę. Naujavieničių nuomone, tai sudarė prielaidas grįžti prie stambios formos kūrybų.

Dodekafoninė technika, atsiradusi trečiojo dešimtmečio pradžioje, greitai surado daug pasekėjų įvairiose pasaulio šalyse. Šiuo kūrybiniu metodu naudojami P. Bulezas, V. Liutoslavskis, K. Štokhauzenas, S. Slonimskis, I. Riatsas, J. Juzeliūnas, E. Balsys, O. Balakauskas, daugybė kitų kompozitorių. Įdomu tai, kad A. Šenbergo kūrybinį metodą išpopuliarino ne jis pats, o jo mokiniai. Pirmą straipsnį apie naujus A. Šenbergo kūrybos principus paskelbė E. Štainas žurnale „Lūžis“ („Anbruch“, 1924-1925), dodekafonijos dėsnius išvystė profesorius A. Šenbergo asistentas J. Rufferis, H. Aimertas, H. Leibovicas, H. Jelinekas, E. Kšenekas ir kiti.

SERIALIZMAS (totalinė serializacija)

Serializmas – viena iš serijinės technikos sudėtinių dalių. Ši technika naudoja ne tik garsų aukščio, bet ir ritmo, metro, dinamikos, artikuliacijos, net agogikos, tempo serijas.

Jau kai kurių A. Verberno kūrinų (pav., op. 27, op. 30) ritmika ir dinamika tarytum paklūsta iš anksto nustatytiems dėsniams. Tokių griežtai tvarkai paklūstančių elementų vis daugėjo. Serijinį metodą ėmus taikyti visiems arba daugumai muzikos komponentų, gimė totalinis serializmas – aukščiausia serijinės technikos pakopa.

Galima sudaryti:

a) dinamikos laipsnių seriją (pavyzdžiui, pp – mf – f – ff; p – f – pp – ff ir pan.);

b) ritminę seriją (pav., vis pridėdant mažiausią ritminę vertę):

92



c) artikuliacijos būdų seriją, pavyzdžiui: $\overset{>}{1} \overset{\vee}{2} \overset{\wedge}{3} \overset{\sim}{4} \overset{\text{~}}{5} \overset{\text{~}}{6} \overset{\text{~}}{7} \overset{\text{~}}{8} \overset{\text{~}}{9}$

d) instrumentų tembrų seriją (pav., fleita – obojus – trimitas – saksofonas – smuikas ir t.t.);

e) registrų seriją (pav., didžioji oktava, mažoji oktava, pirmoji, antroji, trečioji);

f) agogikos ir tempų kaitos seriją (pav., accelerando, meno mosso, akcelerando, piu vivo; ♩ = 120, 100, 80, 60, 40 ir t.t.). Ši kaita, suprantama, taikoma ne kiekvienai natak, o didesniems deriniams.

Kada kiekvieno garsinio paveikslo detalė iš anksto pilnai numatyta ir apribota, toks muzikos judėjimas vadinamas struktūralizmu arba polistruktūralizmu. Kompozitoriaus uždavinys – surasti sėkmingą tokio kūrinio visumos ir jo detalių struktūrą. „Matyt, kad šiai muzikai nebetinka tokios sąvokos, kaip „tema“, „vystymas“, „perdirbimas“, ir galų gale tokios kategorijos, kaip „kontrapunktas, polifonija ir panašios“, – pastebi E. Kšenekas (32, 164).

Europos muzikoje pirmuoju serializmo pavyzdžiu galima laikyti 1950 metais parašytus O. Mesiano „Keturi ritminiai etiudai“ fortepijonui. Šiame kūrinyje (II dalyje – „Ilgumų ir intensyvumų dermė“) naudojami 36 skirtingi

tonai, 24 ilgumai, 7 dinamikos laipsniai, 12 artikuliacijos rūšių. Kiekvienas tonas nekintamai išlaiko jam skirtą ilgumą, dinamiką, artikuliaciją:

93

Modéré O. Mesianas. „Ilgumų ir intensyvumų sistema“, 1-6 t.

Paskutiniajame iš „Ritminių etiudų“ („Ugnies sala-II“) O. Mesianas naudoja 12 garsų, 6 registrų, 6 ritminių ilgumų, 5 dinamikos laipsnių ir 3 artikuliacijos rūšių serijas.

Serializmo bandymų būta ir daugiau. 1925 metais sukurtame E. Golyševo trio styginiams naudojama ne tik 12-tonė serija, bet ir ritminė eilė. Po kelių metų šio tipo kompozicijų pasirodė įvairiose šalyse. Minėtinos: P. Hubezo „Polifonija X“ 18-kai instrumentų (1951), „Struktūros“ dviems fortepijonams (1952), K. Štokhauzeno „Kryžminis žaidimas“ (1951) bei „Kontrapunktai“ (1953) instrumentiniam ansambliui, L. Nono „Susitikimai“ 24 instrumentams (1955), kantata „Nutraukta daina“ solistams ir orkestrui pagal dešimties nuteistų partizanų ir antifašistų laiškus, (1956).

Pirmieji lietuviški serializmo kūriniai – tai B. Kutavičiaus „Praeities laikrodžiai“ styginių kvartetui ir gitarai (1977, išleista 1984), A. Martinaičio „Kelias – kryžkelė – kelias“ (1980).

ALEATORIKA

Aleatorika – kompozicijos metodas, iškeliantis atsitiktinumą kaip savotišką kūrybinį principą.

Lotyniškas žodis „alea“ reiškia – lošimo kauliukas, burtas. Muzikinė kompozicija gali būti grindžiama šachmatų ėjimais, skaičių kombinacijomis, rašalo išpurškimu ant natų popieriaus, mėtant lošimo kauliuką ir pan.

Aleatorika gimė kaip prieštaravimas begaliniam siekimui iki smulkmenų reglamentuoti kiekvieną muzikos elementą, prasidėjusiam dodekafonijoje ir iki kraštutinumo atvestam totaliniame serializme, prieš nepaprastą šiuolaikinių kūrinių ritmikos rafinuotumą, norint suteikti daugiau kūrybinės laisvės atlikėjui.

Tendencija įtraukti atlikėją į muzikos kūrinio kūrybos procesą nėra nauja. Kai kuriose šalyse (Jugoslavijoje, Indijoje, Afrikoje) nuo seniausių laikų kūrinio atlikėjas ir jo autorius – neatskiriami: čia viename muzikos kūrinyje susilieja abu menai. Europos muzikoje galima prisiminti Viduramžių ir Renesanso epochas, kai vokalinėje polifonijoje dalį balsų buvo leidžiama laisvai pakeisti instrumentais. Daug laisvės atlikėjui buvo paliekama ir ciferoto boso laikais (XVII-XVIII a.); minėtinos improvizuojamos solinės kadencijos klasikiniuose instrumentiniuose koncertuose. V.A. Mocarto sukurtas leidimas „Kaip kurti kontradansus be jokio muzikos pažinimo dviejų lošimo kauliukų pagalba“ visuotinai pripažįstamas kaip vienas ankstyvųjų aleatorikos pavyzdžių. Tokių bandymų buvo ir daugiau.

Atsitiktinumą elementų lieka bet kurioje natomis fiksuotoje muzikoje: kad ir kaip tiksliai kompozitorius bepažymėtų savo muzikines mintis, kiekvienas atlikėjas savaip „perskaito“ įvairius tempo, dinamikos, artikuliacijos niuansus.

Pirmuoju šiuolaikinės aleatorikos pavyzdžiu laikoma 1956 metais sukurta K. Štokhauzeno pjesė fortepijonui „Klavierstück XI“. Pjesę sudarė 19 nerasius ilgumo tarpusavyje nesusijusių natų grupių, išdėstytų dideliame (100x30 cm) popieriaus lape. Atlikėjo nuožiūrai paliekama teisė laisvai pasirinkti, kuria grupe pradėti, kuria tęsti toliau, kuria pakartoti, netgi – išvis praleisti.

P. Bulezui priklauso ne tik vieni pirmųjų aleatorinių kūrinių (II sonata fortepijonui), bet ir pirmieji teoriniai šios kūrybos metodo apibendrinimai. Reikšmingas čia ir V. Liutoslavskio indėlis.

Šiuo metu skiriamos dvi aleatorikos rūšys:

1) absoliuti (ortodoksalioji) aleatorika;

2) ribota, arba kontroliuojamoji aleatorika.

Pirmajai krypčiai atstovauja tokie kompozitoriai, kaip Dž. Keidžas, K. Štokhauzenas, S. Bussotti. Jie linkę suteikti atlikėjams (arba kokiems nors automatiniams įrenginiams) visišką laisvę; kompozitoriui paliekamas garsinio paveiklo organizatoriaus vaidmuo. Pavyzdžiui, dar 1951 metais Dž. Keidžas Niujorke organizuodavo eksperimentinius koncertus, kur buvo panaudojama 12 radijo imtuvų, priimančių 12-kos skirtingų radijo stočių transliacijas. Garso operatoriai, sėdintys prie imtuvų, reguliavo juos pagal „autorius“ Dž. Keidžo dirigavimą.

Plačiau paplito kontroliuojamoji aleatorika, kada kūrinio visuma, forma, o taip pat atskirų dalių bendras skambėjimo pobūdis yra kompozitoriaus iš anksto numatyti, o atsitiktinumai, atlikėjų iniciatyvai paliktas faktūros (ritmo, melodijos, harmonijos ir kt.) detalizavimas. Toks „apytikslis“, aproksimatyvus atlikimas suteikia kūriniui papildomo išraiškumo, impulsyvumo.

Apibendrintai galima pasakyti, kad aleatorika naudojama tada, kur detalės ne taip svarbu, o sumanytą garsinį rezultatą išgauti tiksliau užrašymu pernelyg daug darbo ir sudėtinga ne tik kompozitoriui, bet ir atlikėjams.

Aleatorika – mėgiama dabarties lietuvių kompozitorių muzikos išraiškos priemonė. Ypač nuosekliai šiuo kūrybiniu metodu remiasi A. Rekašius.

94

(Moderato)

A. Rekašius. Styginių kvartetetas Nr. 2, III d.

Kompozitorius A. Rekašius Styginių kvartetete Nr. 2 komponuoja, remdamasis 12-tonio garsaeilio galimybėmis, taip pat suteikia daug laisvės atlikėjams, naudodamas „apytikslį“ ritmą (metras niekur nežymimas), neapibrėžto aukščio garsus, laisvus šuolius ir improvizaciją, kitas aleatorines priemones. Partitūra tam tikra prasme vaidina režisūrinės schemos vaidmenį, kurią įgarsinant, daug lemia atlikėjo improvizacija, fantazija ir temperamentas.

SONORISTIKA

Sonoristika (sonorika, sonorizmas, nuo lot. „sonorus” – skambus, triukšmingas) – harmonija, naudojanti tembrinio-spalvinio pobūdžio sąskambius, skirtingai nuo įprastos tonaliosios-akordinės ar modalinės harmonijos, kur aiškiai suvokiamas kiekvienas diferencijuotas tonas ar intervalas⁸. Sonoristikoje į pirmąjį planą iškeliami skambėjimo spalva, o taip pat perėjimo nuo vieno tono ar sąskambio prie kito momentas. Pastebimai išauga dinamių, artikuliacinių priemonių vaidmuo.

Muzikos skambėjimą visada lydi tam tikras spalvingumas (fonizmas). Akordų, sąskambių, intervalų atspavis suvokiamas, juos gretinant, taip pat jis priklauso nuo išdėstymo, registro, tembro, harmoninės kaitos dažnio, struktūrinių ypatybių. Vienok skirtinguose stiliuose spalvingumas pasireiškia nevienodai.

Istoriniu-stilistiniu požiūriu sonoristikoje išskiriamos trys pakopos⁹. 1) Koloristika - tonų-spalvinių skambesiu muzika, kur suvokiami visi tonai, tačiau vyksta akivaizdus dėmesio perkėlimas į tonais nediferencijuojamus tembrinius skambesius. Pirmiausia čia minėtina K. Debussy išvystyta paralelizmų technika, kur akordų grandinė suvokiama kaip vienbalsė tembriškai nuspalvintų garsų seka. Ją pratęsė M. Ravelis (baletas „Dafnis ir Chlojė” - „Aušra”), I. Stravinskis (baletas „Petruška”, 4 pav. pradžia), S. Prokofjevas (baletas „Pelenė” - „Vidurnaktis”), kiti kompozitoriai; 2) sonorika - skambesiu muzika, kur, esant ryškiam skambėjimo spalvos pojūčiui, išskiriama tik maža ji sudarančių tonų dalis (A. Bergas. „Lyrinė siuita” - III d. Allegro misterioso; B. Kutavičius. „Dzūkiškos variacijos”; S. Prokofjevas. III simfonija, III dalis); 3) sonoristika¹⁰ - tembrinių skambesiu muzika, kur spalviniai sluoksniai suvokiami kaip į atskirus apibrėžto aukščio tonus nedaloma visuma (D. Ligeti. „Atmosferos”; A. Šnitkė. „Pianissimo”; K. Pendereckis. Rauda Hirosimos aukoms atminti).

K. Pendereckis. Rauda Hirosimos aukoms atminti

The image shows a page of a musical score for K. Pendereckis' 'Rauda Hirosimos aukoms atminti'. The score is written for multiple instruments, including 12 Violins (1-12 Vn), 12 Violas (1-12 Vn), 12 Cellos (1-12 Vcl), and 8 Contrabasses (8 Cb). The score is divided into three measures, numbered 64, 65, and 66. Measure 64 starts with a fortissimo (ff) dynamic. Measure 65 features a pianissimo (subpp) dynamic. Measure 66 includes a 'senza sord.' (without sordano) instruction for the clarinet (c.l.) and a 'subp' (subpiano) dynamic. The score also includes various articulation marks, such as accents and slurs, and dynamic markings like 's.p.' (sottissimo) and 'f' (forte). The bottom of the page shows a timeline with markers at 10'', 6'', and 10''.

Šiame kūrinyje („Rauda“ sukurta 1961 metais) žymus lenkų kompozitorius K. Pendereckis plačiai panaudoja klasterių harmoniją (ji yra ypač mėgiama sonoristinės muzikos priemonė), tembro ir dinamikos teikiamas galimybės. Partitūroje nerasime nei „klasikinės“ melodijos, nei harmonijos, nei ritmo. Kūrinys konstruojamas iš atskirų nevienodo intensyvumo garsinių plėmų (muzikos trukmė nurodyta sekundėmis), garsų aukštumas daugelyje vietų pažymėtas tik apytikriai. Muzikos dinaminų pakilimų ir atoslūgių kaita nutapomas sukrečiančios meninės jėgos garsinis paveikslas, kupinas nevilties ir tragizmo.

Sonoristinėje muzikoje labai išaugo mušamųjų instrumentų vaidmuo. Mušamųjų grupė buvo papildyta naujais egzotiškos kilmės instrumentais (giras, kabasa, marakos, kleketas ir pan.), į šią grupę kartais įtraukiamas ir fortepijonas (E. Varezas. „Jonizacija“, 1931).

Sonoristikai priskiriami ir įvairūs triukšmai – muzikiniai (neoekmelika) ir nemuzikiniai (konkrečiosios muzikos sritis).

Sonoristikos neįmanoma visiškai ir vienareikšmiškai atskirti nuo tikslaus aukščio melodijų: dažnai sonorinė harmonija tokias melodijas dar labiau paryškina, papildo. Įdomūs ir reikšmingi meniniai rezultatai ganami, sonoristiką jungiant su kitomis kompozicijos technikomis (tonalioja, modaline, serijine, aleatorine ir kt.).

MIKROCHROMATIKA

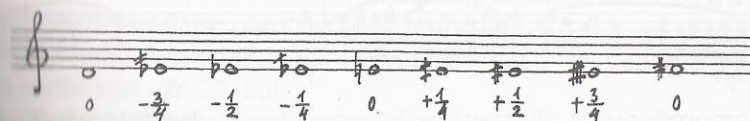
Mikrochromatika (mikrointervalika, mikrotoninė sistema) – garsų sistema, naudojanti mažesnius už pustonį intervalus.

Intervalai, mažesni už pustonį, vadinami mikrointervalais. Mikrochromatikos garsai kai kada vadinami mikrotonais.

Atstumas tarp dviejų mikrotonų (mikrointervalas) gali būti $\frac{1}{3}$ tono, $\frac{1}{4}$ tono, $\frac{1}{6}$ tono, $\frac{1}{12}$ tono ir kt. Galimi ir sudėtiniai intervalai: $\frac{2}{3}$ tono, $\frac{3}{4}$ tono, $\frac{5}{4}$ tono, $\frac{4}{3}$ tono ir pan.

Notacija naudojama gana įvairi. Pateikiame J. Cholopovo siūlomą notaciją:

96



Šie intervalai, ypač ketvirtoniai, nėra kažkas labai neįprasto. Mikrochromatika buvo ir tebėra paplitusi Indijoje, Irane, Viduržemio jūros šalyse (pav., arabų kultūroje). Senovės graikų ir Rytų chromatikos ir mikrochromatikos oktavoje dažnai būna ne daugiau kaip septyni pagrindiniai laipsniai, tačiau ji dalinama į 22 intervalus (šruti), tai suteikia melodijai svajingo žavumo, subtilumo.

Mikrochromatika Europoje atgimė XX amžiuje, sustiprėjus Rytų įtakai. Vieni pirmųjų pagal šią sistemą kūrė vokiečių kompozitoriai R. Štainas, V. Melendorfas, italas S. Baljoni, amerikietis Č. Aivzas. Nuosekliausiai šioje srityje darbavosi čekas A. Haba, sukūręs ketvirtatoniais grįstą 14-ąjį kvartetą, penktadaliais tono – 16-ąjį kvartetą ir kitus kūrinius. Pas A. Habą 1930–1931 metais mokėsi lietuvių kompozitorius J. Kačinskas. Jis pirmasis lietuvių muzikoje išbandė mikrochromatikos teikiamas galimybes.

Mikrochromatika gali pasitarnauti turtinant kūrinių intonacinę išraišką, harmoninį spalvingumą. Ja naudojosi K. Pendereckis, V. Liutoslavskis, E. Bortnikovas, A. Šnitkė, J. Juozapaitis ir kiti kompozitoriai.

Kompozitorius J. Juozapaitis II-ajame styginių kvartete naudoja tokią mikrochromatikos notaciją:

$\uparrow - \uparrow \frac{1}{4}$; $\sharp - \uparrow \frac{3}{4}$; $\downarrow - \downarrow \frac{1}{4}$; $\flat - \downarrow \frac{3}{4}$

(trupmena žymi tono dalis).

- 1 Plačiau apie tai žr. 7, 158.
- 2 Rusų muzikologas J. Cholopovas (g. 1932) savo darbuose remiasi artima sąvoka „centrinis tonalinės sistemos elementas“.
- 3 Apibrėžimas, artimas J. Paisovo definicijai (žr. 37, 55).
- 4 Remiamasi C. Kohouteku (32, 104-106).
- 5 Dodekafonija - XX amžiaus muzikinės kūrybos metodas, kada visas kūrinio audinys sudaromas, naudojant dvilikagarsę seriją.
- 6 Kartais serija gali būti sudaryta iš pradžioje sukurtos dvylikatonės temos. Be to, savo pradiniu pavidalu (O) ji nebūtinai turi pasirodyti kūrinio pradžioje pvz., A. Šenbergo Pjesėje fortepijonui op. 33 a serija (melodijos pavidalu) parodoma tik „reprizoje“.
- 7 Liet. „sėjėjas Arepo dirba, nenuleisdamas rankų“ (A. Veberno pateikta sentencija - žr. 25, 83).
- 8 J. Cholopovo apibrėžimas (43, 197).
- 9 Remiamasi A. Maklyginu (36, 514).
- 10 Lenkų muzikologo J. Chominskio įvestas terminas.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

1. Ambrazas A. XX amžiaus harmonijos teorija (Vokietija, Austrija). V., 1986.
2. Ambrazas A. Išplėstinė tonacija J. Gruodžio kūryboje. Menotyra IV, 1973.
3. Ambrazas A. Funkcinės teorijos klasikai. V., 1981.
4. Ambrazas A. Muzika ir dabartis. V., 1969.
5. Ambrazas A. Nuo Carlino iki Rymano. V., 1980.
6. Ambrazas A., Ambraziejus B., Antanavičius J., Venckus A. Muzikos kūrinų analizės pagrindai. V., 1977.
7. Bičiūnas V. Muzikinės akustikos pagrindai. V., 1988.
8. Chominski J. Z zagadnien techniki kompozitorskiej XX wieku. „Muzyka”, 1956, Nr. 3.
9. Janeliauskas R. Dinaminiai akordikos aspektai. Menotyra XII, V., 1984.
10. Janeliauskas R. Melodinių balsų ir melodinių linijų dinaminė sąveika šiuolaikinių lietuvių kompozitorių kūryboje. Menotyra XI, V., 1983.
11. Juzeliūnas J. Akordo sandaros klausimu. Kaunas, 1972.
12. Kašponis R. Harmonija 1. Kaunas, 1984.
13. Kašponis R. Harmonija 2. Kaunas, 1988.
14. Krutulys A. Muzikos terminų žodynas. V., 1975.
15. Kšenekas E. Dvyliktonio kontrapunkto studijos.– Lietuvos muzikos akademijos muzikos teorijos laboratorija (mašinarštis, vertėjas nenurodytas).
16. Mesianus O. Mano muzikinės kalbos technika.– Lietuvos muzikos akademijos muzikos teorijos laboratorija (mašinarštis, vertė B. Ambraziejus. V., 1966).
17. Mikėnaitė R. XX a. polifonija ir jos apraiškos šiuolaikinėje lietuvių muzikoje. V., 1987.
18. Mikėnaitė R. O. Balakausko kompozicinės technikos principai. Muzika, Nr. 2, V., 1980.
19. Persichetti V. Twentieth-century harmony. New York, 1961.
20. Schaffer B. Maly informator muzyki XX wieku. PWM; Krakow, 1987.
21. Schaffer B. Wstep do kompozycji. PWM: Krakow, 1976.
22. Schonberg A. Harmonielehre. Wien: Universal Edition, 1911.
23. Villiermin L. Traite d'harmonie ultra-moderne. 1911.
24. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л., 1985.
25. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975.
26. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Л.-М., 1976.

26. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Л.-М., 1976.
27. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. М., 1984.
28. Гуляницкая Н. Современная гармония. М., 1977.
29. Денисов Р. Додекафония и проблемы современной композиторской техники.– В кн.: Музыка и современность. Вып. 6. М., 1969.
30. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1989.
31. Катунян М. К изучению новых тональных систем в современной музыке.– В кн. Проблемы музыкальной науки. Сборник статей. Вып. 5. М., 1983.
32. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
33. Коллиер Дж. Л. Становление джаза. М., 1984.
34. Лаул Р. О творческом методе А. Шенберга.– В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 9. М., 1969.
35. Музыкальная энциклопедия. Том 1-6. М., 1973-82.
36. Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1991.
37. Пайсов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М., 1977.
38. Проблемы музыкального ритма. Сборник статей. М., 1978.
39. Рети Р. Тональность в современной музыке. Л., 1968.
40. Сарджент У. Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. М., 1987.
41. Тараканов М. Новая тональность в музыке XX века.– В кн. Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. М., 1972.
42. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М., 1988.
43. Холопов Ю. Задания по гармонии. М., 1983.
44. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М., 1974.
45. Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии.– В кн. Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966.
46. Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии. - В кн.: Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966.
48. Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1987.
47. Холмонова В. Русская музыкальная ритмика. М., 1983.
48. Холмонова В., Холопов Ю. Антон Веберн. М., 1984.

TURINYS

Pratarmė	3
ĮVADAS	4
PAGRINDINIAI HARMONINĖS KALBOS ELEMENTAI	9
1. Garsas	9
2. Intervalas	9
3. Akordas, vertikalusis pjūvis	11
AKORDŲ KLASIFIKACIJA	13
1. Monoakordai	13
2. Poliakordai	20
DERMIŲ PRATURTINIMAS ŠIUOLAIKINĖJE MUZIKOJE	24
1. Senovinės natūraliosios dermės XX amžiaus muzikoje	25
2. Originaliosios dirbtinės dermės	29
3. Įvairių pasaulio tautų dermės XX amžiaus muzikoje	35
IŠPLĖSTINIS TONALUMAS	40
1. Tonacijos išplėtimo būdai	40
2. Tonika išplėstiniame tonalume	42
3. Individualūs autoriniai sprendimai (analizė)	43
POLITONALUMAS	49
1. Politonalumo rūšys	49
2. Politonika (tonika politonalume)	52
3. Subtonacijų intervalinis-derminis santykis	53
LAISVASIS ATONALUMAS	66
DODEKAFONIJA	62
Horizontalė	65
1. Serijos įkūnijimas kūrinyje	65
2. Išvestinės serijos temos	66
Vertikalė	67
1. Polifonija	67
2. Harmonija	70
SERIALIZMAS (totalinė serializacija)	74
ALEATORIKA	77
SONORISTIKA	80
MIKROCHROMATIKA	83
Paaiškinimai	86
Literatūros sąrašas	88