

Julius

AKORDO SANDAROS KLAUSIMU

Guadalupe

Julius Juzeliūnas
AKORDO SANDAROS KLAUSIMU
Spec. redaktorius A. Ambrazas

Redaktorė V. Tiškuvienė
Viršelis G. Pempės
Men. redaktorė D. Antinytė
Techn. redaktorė I. Perevičienė
Korektorė L. Alėnienė

Ю л ю с Ю з е л ю н а с
К ВОПРОСУ О СТРОЕНИИ АККОРДА
Спец. редактор А. Амбразас
На литовском языке
Литовская ССР, Каунас, издательство «Швинеса»

Duota rinkti 1972.IX.1. Pasirašyta spausdinti 1972.XI.3. Popierius spaudos Nr. 1,
formatas 84×108¹/₃₂, 4,375 sp. lnk., 7,35 sąl. sp. lnk., 7,3 leid. lnk. Tiražas
1000 egz. Leidykla „Sviesa“, Kaunas, Lenino pr. 25. Spausdino V. Mickevičiaus-
Kapsuko spaustuvė, Kaunas, Lenino pr. 23. Užsakymo Nr. 3446. Leid. Nr. 6470.
LV 16260. Kaina 86 kap.

Autoriaus žodis	3
I Skyrius	6
II Skyrius	14
III Skyrius	32
IV Skyrius	57
V Skyrius	68
К вопросу о строении аккорда (Резюме)	114
On the Structure of the chord (Summary)	123
Remarques sur la structure de l'accord (Résumé)	131

Juzeliūnas J.

Ju 299

„Akordo sandaros klausimu. Kaunas, „Švieša“, 1972.

140 p.

Darbe sprendžiama nacionalinio profesionaliosios muzikinės kūrybos savitumo problema, teigiama, kad gili teorinė savo liaudies muzikinės kalbos konstruktyvinių ypatybių analizė yra svarbi prielaida atskleisti nacionalinius bruožus šiuolaikinėje profesionaliojoje muzikoje.

9—1—1

78

Šis darbas glaudžiai susijęs su ilgamečiu pedagoginiu ir praktiniu kūrybiniu darbu. Autorius turėjo nemaža progų įsitikinti, kad profesionaliosios muzikos raidai visais laikais didelę reikšmę turėjo liaudies muzika. Neatsitiktinai ir šiandieninėje muzikos kūryboje, be kitų reikšmingų problemų, labai svarbi yra tautiškumo ir šiuolaikiškumo problema. Praktika rodo, kad ypatingą vertę turi tie kūriniai, kuriuose, naudojant šiuolaikines išraiškos priemones, kompozitoriui pavyksta išsaugoti nacionalinę muzikos specifika. Deja, dar labai pasigendama teorinio apibendrinimo, kaip atskleisti nacionalinę specifika. Beveik netyrinėtas klausimas apie liaudies melodikos konstruktyvinių ypatybių išryškinimą šiuolaikine komponavimo technika pagrįsto kūrinio daugiabalsėje faktūroje.

Klasikinės harmonijos normos ir beatodairiškas jų naudojimas bet kokio tipo liaudies melodikos atžvilgiu šiuolaikinio kompozitoriaus negali patenkinti. Antai daugelio lietuvių liaudies monodinių melodijų, taip pat savito sutartinių žanro analizė labai akivaizdžiai rodo, kad klasikinės harmonijos normos neatitinka šių specifinių tautinės kultūros apraiškų.

Nesunku pastebėti, jog klasikinė muzika glaudžiai susijusi su mažoro bei minoro dermėmis. Šių dermių melodikos atramos tonai sudarė reikšmingas prielaidas klasikinės harmonijos pagrindams susiformuoti. (Atramos tonais šiame darbe vadinami ryškiausi, dažniausiai pasikartoją arba akcentuoti melodijų garsai.) Sujungus melodijų atramos tonus, gaunamos atitinkamos harmoninės vertikalės. Mažoro ir minoro dermių melodijose atramos

tonų vertikalės dažniausiai sutampa su tercinės struktūros akordais (visų pirma mažoriniais bei minoriniais trigarsiais). Tuo tarpu monodinėse melodijose, pagrįstose įvairiomis senovinėmis dermėmis, trigarsinė atramos tonų struktūra daug retesnė, o daugeliu atvejų ir visai svetima.

Reikia tik apgailestauti, jog mokykliniuose harmonijos vadovėliuose akordo sandaros klausimas beveik nenagrinėjamas, neaiškinama, kodėl kaip tik tercinis trigarsis, o ne koks nors kitas darinys tapo klasikinės harmonijos norma. Atrodo, lyg trigarsinis akordas būtų „duotas iš aukščiau“, nesvarstytinas. (Beje, kartais užsimenama apie obertonų ir untertonų teorijas; tačiau jos, vienpusiškai aiškinamos akustinius dėsningumus, yra nepajėgios išspręsti šį klausimą.)

Tuo tarpu akordo sandaros klausimas yra be galo svarbus; jis betarpiškai susijęs su harmonijos funkcinės logikos bei derminės traukos klausimais, kurių neišsiaiškinus, neįmanoma organizuoti muzikos formos.

XX amžiaus kompozitorių kūryboje harmonija bei polifonija dažnai sudaro sintezę. Horizontalusis muzikinis mąstymas taip organiškai persipina su vertikaliuoju, jog sunkiai beatsekama riba tarp šių visumos komponentų. Įsiklausę į Europos šiuolaikinės profesionaliosios muzikos tėkmes, pastebime lineariškumo tendencijas, kaip bendrą visos laiko dvasios požymį. Kyla būtinumas išsiaiškinti melodinės horizontalės vaidmenį, formuojant harmoninę vertikale.

Suprantama, šių visų klausimų galutiniam išsprendimui reiktų paskirti didžiulius teorinių darbų tomus. Autoriaus uždavinys kuklesnis. Jis norėjo parodyti, kad šiuolaikinė profesionalioji kūryba turi realias galimybes tiek melodinę horizontalę, tiek ir harmoninę vertikale grįsti liaudies melodikos intonacinės struktūros ypatumais. Lietuvių liaudies muzikai būdingų monodinių melodijų ir sutartinių atramos tonai sudaro realų pagrindą netercinės struktūros akordikai formuoti.

Darbas susideda iš penkių skyrių.

Pirmame skyriuje, trumpai apžvelgus kai kurių pasaulio tautų muzikinės kultūros savitumus, apsistojama prie būdingos Europos profesionaliajai muzikai mažoro-minoro tonacinės sistemos išsivystymo prielaidų. Kreipiamas dėmesys į viduramžių modalinės sistemos pasiekimų panaudojimą mažoro-minoro sistemoje, ypač polifonijos

sirtyje. Pastebima, kad, besiformuojant atskirų šalių nacionalinei profesionaliajai muzikai, išryškėjo akivaizdūs neatitikimai tarp mažoro-minoro tonacine sistema pagrįstos klasikinės harmonijos ir monodinių liaudies melodijų intonacinės struktūros ypatumų.

Antrame skyriuje pateikiama glausta Europos muzikinės kultūros istorinė apžvalga, atsizvelgiant į du pagrindinius melodikos tipus: modalinį ir harmoninį (trigarsinį).

Trečiame skyriuje analizuojami lietuvių liaudies monodinės melodikos ir sutartinių atramos tonai. Čia liečiami tik tie melodikos aspektai, kurie padeda atskleisti jos harmonines prielaidas.

Ketvirtame skyriuje, aptarus konsonanso ir disonanso problemą, autorių dominančiu aspektu trumpai apžvelgiamos populiariesnės XX amžiaus kompozitorių (P. Hindemito, O. Mesjano, A. Šenbergo, B. Bartoko) teorinės koncepcijos.

Pentame skyriuje autorius bando išdėstyti savo harmoninės sistemos principus, kurie grindžiami lietuvių liaudies monodinės melodikos ir sutartinių atramos tonų struktūromis. Paliečiami ir kai kurie polifonijos aspektai.

Vienas svarbiausių šio darbo tikslų — išsiaiškinti, kaip, naudojantis atramos tonų struktūromis, geriau išreikšti muzikoje emocionalųjį pradą. Todėl nagrinėjami akustinio intensyvumo dėsningumai, sekos bei traukos problemos, kartais pasitelkiant į pagalbą klasikinę ir šiuolaikinę muziką.

Jeigu pateikti samprotavimai bent iš dalies bus naudingi jauniems kompozitoriams, ieškantiems individualaus kūrybinio kelio, tačiau nenorintiems atitrūkti nuo savo tautinės kultūros, autoriaus tikslas bus pasiektas.

Šiandieninio kompozitoriaus kūryba dėl muzikinio mąstymo savitumo bei sudėtingumo muzikos teorijos mokslui kelia vis naujus uždavinius. Daug kalbama apie dabarties ir ateities muziką, daug eksperimentuojama, tačiau absoliučiai universalių ir vieningų gairių taip ir nesusirasta. Pagaliau apžvelgę įvairių pasaulio muzikinių kultūrų sistemas, pastebime, jog kiekviena kultūra turi savas tradicijas, susiformavusias amžių bėgyje, savitą išraiškos priemonių kompleksą, išreiškiantį psichologinį tautos savitumą. Todėl vargu ar dabar įmanomas absoliučiai vieningas profesionaliosios kūrybos kelias.

Žymaus Indijos muzikos kultūros veikėjo Narajanos Menono pateikiamais duomenimis (pranešimas, darytas Tarptautinės muzikos tarybos VII tarptautiniame kongrese Maskvoje 1971 m.) tik trečdalis viso šiuolaikinio pasaulio praktikuoja ir supranta europietiškąją, arba „vakarietiškąją“, muzikos sistemą. Kiti du trečdaliai kultivuoja kitas sistemas, paprastai melodines, pasižyminčias subtiliais ritmais ir turinčias daug senesnes tradicijas, negu europietiškoji. Tai išpūdingi duomenys.

Europietiškoji monodinė melodika iš esmės skiriasi nuo azijietiško bei afrikietiško tipo monodijos. Su europietiška monodine sistema, besiremiančia tradicinėmis septyniolaipsnėmis dermėmis, yra susijusi tokia temperacijos darna, kai oktava dalijama į 12 dalių. Azijoje bei Afrikoje yra monodinių sistemų, kur ta pati oktava dalijama į 5, 7, 17, 22 ir daugiau dalių¹.

¹ Зг. А. С. Оголевц, Специфика выразительных средств музыки, Москва, 1969; А. С. Оголевц, Введение в современное музыкальное мышление, Москва, 1946; А. Шоттен, Обзор марокканской музыки, Москва, 1967; В. Виноградов, Музыка Гвинеи, Москва, 1969; Tran Van Khe, La musique vietnamienne traditionnelle, Paris, 1958; A. Danielou, Traité de musicologie comparée, Paris, 1959.

Skirtingų muzikinių sistemų suderinamumas yra problema. Juk tradiciniu fortepijonu, suderintu pagal dvylikalaipsnę temperaciją, negalėtume atlikti, pavyzdžiui, indų, iranėčių ir arabų melodijų dėl jų visai kitokios derminės prigimties. Dar beviltiškesnės pastangos būtų šioms melodijoms pritaikyti klasikinę mažoro-minoro harmoninę sistemą, nes jų intervaliniai santykiai iš esmės skirtingi.

Kitokio pobūdžio problemos kyla, susidūrus su Afrikos negrų muzikinėmis kultūromis. Europiečio ausiai, įpratusiai prie vadovaujančio melodijos vaidmens, organizuojant muzikos formą, afrikietiškosios ritminės struktūros, per teikiamos įvairiais mušamaisiais instrumentais, sunkiai suvokiamos ir gali sukelti monotonijos išpūdį; juo labiau kad afrikiečių melodikai būdingos trumpos frazės ir elementarus derminis pradai. Tačiau tokių pat monotonijos išpūdį gali patirti ir afrikiečiai, klausydami europiečių muzikos. Kiekviena muzikinė kalba turi savo specifiką ir dėsningumus, kiekvienoje atrasime subtilių, būdingų tik jai vienai niuansų. Todėl bet koks lyginimas ir paviršutiniški išpūdžiai anaipol neleidžia iškelti vienos muzikinės kultūros aukščiau kitos.

Daugelis europiečių ir amerikiečių, išauklėtų Vakarų profesionaliosios muzikos pagrindu, pastarąją laiko muzikos meno norma apskritai, o neeuropietiško tipo muzikinės kultūras vadina „etnomuzikologija“. Tačiau ar tai natūralu, jeigu vadinamajai „etnomuzikologijai“ priklauso net du trečdaliai viso Žemės rutulio gyventojų! Daugelis šiuolaikinių kompozitorių beveik nepažįsta neeuropietiškų muzikinių kultūrų. Tatai gali padaryti nemaža žalos. Pavyzdžiui, jeigu europietiškoje kultūroje susiformavusią dvylikalaipsnę temperuotą sistemą bandysime mechanškai jungti su penkialaipsne, septyniolaipsne ar septyniolaikaipsne sistemomis, kils realus pavojus atsirasti žalingam hibridui. Vien kūrėjo talento bei meninio takto čia gali nebeužtekti, nes lemiamas žodis priklauso vienos ar kitos sistemos prigimčiai.

Apsiriboję Europos kontinentu, pastebėsime, kad ir europietiška kultūra nėra vienalytė. Daugelis Europos tautų turi palyginti labai skirtingas muzikinės kultūros ištaikas. Tačiau pagrindiniai elementai, kuriais grindžiamos europietiškos kultūros (pavyzdžiui, oktavos dalijimas į 12 laipsnių), tegu ir su tam tikromis išlygomis, vis dėlto daugeliu atvejų giminingi. Taigi atsiranda galimybė išspręsti

atskirų muzikinių kultūrų suderinamumo klausimą. Antai vokiečių profesionalioji muzika, pasižyminti labai išvystytu harmoniniu mąstymu, perėmė įvairių tautų monodinės muzikos patyrimą. J. S. Bachas savo kūryboje, pagrįstoje mažoro-minoro tonacine sistema, naudojo polifonijos principais, susiformavusiais modalinėje sistemoje monodinės melodikos pagrindū. Tokia sąveika praturtino ne vien vokiečių, bet ir visos žmonijos muzikinę kultūrą.

Europos muzikinių sistemų komplekse išsiskiria modalinės sistemos, pagrįstos įvairiomis senovinėmis dermėmis. Tačiau daugelio tautų modalinės sistemos teoriškai mažai tyrinėtos. Giliau jas pažįstant, būtų galima aktyviai prisidėti prie XX a. tautinių kultūrų suklestėjimo.

Mažoro-minoro tonacinė sistema kūrybinėje praktikoje ir teorijoje yra nepaprastai išvystyta, todėl jos dėsninumu galėtų pasitarnauti, kuriant šiuolaikinius teorinius modalinių sistemų pagrindus. Tad pravartu bent trumpai apžvelgti keletą mažoro-minoro tonacinės sistemos vystymosi aspektų.

Štai jau trečias šimtmetis, kai Johanas Sebastijanas Bachas (1685—1750) savo kūrybine veikla talentingai apibendrino visą ankstyvesnę Europos muzikinį patyrimą. Tačiau, kaip taikliai pastebėjo R. Rolanas, nors „J. S. Bachas sukaupe savyje iš dalies prancūzų ir italų meną, bet jo esmė liko „echt deutsch“, t. y. tikrai vokiška“². J. S. Bacho kūrybinė harmonijoje jau randame susiformavusią mažoro-minoro tonacinę sistemą. Vėliau, ja naudodamiesi, J. Haidnas, V. A. Mocartas, L. Bethovenas ir kompozitoriai romantikai sukūrė nuostabių šedevrų, o pačios sistemos galimybės ilgą laiką atrodė tiesiog neišsemiamos.

Kaip jau buvo minėta, J. S. Bachas savo kūryboje naudojo polifonijos principais, kurie, nors ir susiformavę modalinėje sistemoje, buvo organiškai įjungti į mažoro-minoro tonacinės sistemos pagrindais formuojamą muzikos visumą. Kyla klausimas, kodėl J. S. Bacho kūryboje modalinė sistema užleido vietą mažoro-minoro sistemai?

Atsakyti, autoriaus manymu, galima keliariaip.

Pirmiausia, J. S. Bachą, kaip kompozitorių, turėjo labiau dominti jo aplinkos intonacijos. O kaip žinoma, J. S. Bacho laikais mažoro ir harmoninio minoro dermės su ryš-

² P. Роллан, Музыкальное путешествие в страну прошлого, Собр. соч., т. XVII, М.-Л., 1935, p. 215.

kiais vedamaisiais tonais vokiečių liaudies melodikai buvo labai būdingos.

Didžiajam kūrėjui negalėjo neimponuoti mažoro bei harmoninio minoro dermės būdinga ryški dominantinė trauka į vieną tonacinį centrą. Ši ypatybė profesionaliajai muzikai atvėrė kelius į dinamišką vystymą, vientisų stambių formų kūrimą, įgalino plačiai panaudoti sekvencijas bei moduliacijas, siekiančias tolimes tonacijas (ypač išigalėjus temperuotai darnai).

Dar vienas faktorius, sąlygojęs mažoro-minoro tonacinės sistemos vyravimą J. S. Bacho kūryboje, — tai protestantiškasis choralas, kurio vaidmuo jau XVI a. pradžioje, Valstiečių karo metu, vokiečių muzikinėje kultūroje buvo labai reikšmingas. Verta prisiminti, kokį įspūdį padarė vokiečių kalba, 1523 m. Alštedte Tomo Miuncerio įvesta į bažnytinį giedojimą vietoj lotynų kalbos. Choralams buvo naudojamos populiaros vokiečių liaudies melodijos su prirašytais religiniais tekstais. Choralus taip pat laisvai kūrė vokiečių liaudies muzikos dvasioje; jie buvo valingi, labai pakilūs. Čia negalima nepažymėti Martyno Liuterio giesmės „Eine feste Burg“, apie kurią H. Heinė rašė: „Nuo tų naujų garsų sudrebėjo sena bažnyčia, bokšto viršūnėje išsigando savo tamsiuose lizduose varnos“³.

Protestantiškasis choralas buvo išimtinai homofoninio stiliaus, paprastai pagrįstas mažoro bei harmoninio minoro dermėmis, kaip ir būdingos vokiečių liaudies melodijos. Tuo protestantiškasis choralas iš esmės skyrėsi nuo grigališkojo, kurio monodinio tipo melodijos neturėjo ryškių vedamųjų tonų bei aktyvaus dominantiško. Grigališkasis choralas, savo laiku turėjęs nemažos reikšmės polifonijos vystymuisi, per eilę šimtmečių sustabarėjo ir neteko gyvybingumo, kuo kaip tik pasižymėjo naujai gimęs protestantiškasis choralas. Homofoninis protestantiškojo choralo stilius, kuriame visi balsai vienu metu dainavo tą patį tekstą, o kiekvienam skiemeniui teko viena nata, muzikai teikė daugiau konkretumo, ir plačiosios masės lengviau ją suprastavo. Neatsitiktinai protestantiškasis choralas buvo viena iš priemonių, padėjusių protestantizmui įsitvirtinti Vokietijoje.

Aukščiau išdėstyti motyvai vienaip ar kitaip veikė mažoro-minoro tonacinės sistemos įsitvirtinimą. Šia sistema

³ Г. Гейне, К истории религии и философии в Германии, Собр. соч., т. III, СПб., 1904, p. 38.

sėkmingai naudojami visa klasikinė ir romantinė muzika ne vien Vokietijoje, bet ir Italijoje, Prancūzijoje, Anglijoje bei kitose šalyse, kurių liaudies melodikai taip pat buvo būdingos mažoro ir minoro dermės.

Romantikai suintensyvino klasikų (ypač L. Bethoveno) pradėtą mažoro-minoro tonacinės sistemos chromatizaciją. Itin reikšmingas žingsnis šiame kelyje buvo R. Vagnerio opera „Tristanas ir Izolda“ (1859 m.). Joje pirmą kartą muzikos istorijoje buvo atsisakyta mažoro-minoro sistemai būdingų kadencijų. Ištiesos grandys neišrištų septakordų bei nonakordų — specifiniai šios operos bruožai.

XIX a. pabaigoje — XX a. pradžioje greta dar labiau suaktyvėjusios mažoro-minoro sistemos chromatizacijos (A. Skriabinas, M. Regeris) pasirodė pirmieji kokybiškai naujų muzikinės medžiagos organizavimo būdų ieškojimai. Pastangas atnaujinti muzikinę kalbą skatino įvairios priežastys. To meto muzikinė visuomenė buvo ištroškusi naujų, atitinkančių gyvenamąją epochą impulsų. „Tik gyvenimo išsekinti žmonės, iš meno norintieji gauti ne impulsų kovai ir aktualumui, bet saldžiai hipnotizuojančio poveikio vardan užsimiršimo ir nusiramino, pastoviai piktinasi viskuo, kas trukdo jiems mėgautis įprastais garsų deriniais ir verčia įtemptai klausytis aplinkui kuriamo naujo gyvenimo gaudimo“⁴.

XIX a. pabaiga ir XX a. pradžia — tai klasikinės muzikos normų krizės laikotarpis. Todėl kai kurie XX a. pradžios kompozitoriai ėmėsi gana radikalių reformų. Viena ryškiausių asmenybių, sukėlusiu muzikiniame gyvenime daug triukšmo ir šiandien tebesanti diskusijų objektu, — Arnoldas Šenbergas (Arnold Schönberg, 1874—1951).

Ūki II styginio kvarteto *fis-moll* (op. 10, 1908 m.) A. Šenbergas iš dalies dar laikėsi tonalaus pagrindo. Tačiau jau 1909 m. „Trys pjesės fortepijonui“ (op. 11) pradeda vadinamąjį „atonalųjį“ periodą. 1923 m. pasirodė „Penkios pjesės fortepijonui“ (op. 23), pagrįstos paties kompozitoriaus sukurta dodekafonine technika. Šios sistemos technologija, griežtai disciplinuota bei konstruktyvistinė, tuo metu suteikė A. Šenbergui galimybę ištrūkti iš atonalizmo anarchijos. Netrukus atsirado dodekafonijos šalininkų — A. Šenbergio mokiniai A. Bergas, A. Vebernas ir kt. Susidarė ir stipri opozicija. A. Honegeris ironizavo: „Man dodeka-

⁴ И. Глебов, Предисловие, кн.: А. Казелла, Политональность и атональность, Ленинград, 1926, p. 6.

fonistai primena katorgininkus, kurie, norėdami nugalėti bėgimo lenktynėse, nusprendė sudaužyti savo grandines, bet vien tik dėl to, kad paskui prisikaustytų šimto kilogramų svarsčius...“⁵.

Pasižiūrėję į šį reiškinį iš arčiau, pamatysime, kad dodekafoninės technikos esmė glūdi kūrinio teminei medžiagai formuoti sudarytame garsaeilyje-serijoje, kurioje visi 12 garsų turi lygias teises, ir keturiose serijos formose.⁶ Šios serijos formos — pati serija, jos inversija (apvertimas), retrogradas (atbulinis išdėstymas) ir retrogrado inversija — jau buvo plačiai naudojamos viduramžių bei renesanso epochų polifonijoje, gana dažnai sutinkamos ir J. S. Bacho kūryboje. Dvylikos garsų lygiateisiškumo principas taip pat nėra A. Šenbergio išradimas. Kiek anksčiau už A. Šenbergą dvylikos lygiateisių garsų sistemą buvo sukūręs J. M. Haueris (1883—1959)⁷. Pažymėtinas ir amerikietis Č. Aivsas (Ch. Ives, 1874—1954), jau 1915 m. paskelbęs savo pirmuosius kūrinius, kuriuose naudoja dvylikagarses temas (sonata „Concord“ ir kt.). Temų vystymas čia daug kuo artimas A. Šenbergio dodekafonijai. Bet taip jau susiklostė, kad visos aistros, sukilusios už ir prieš dodekafoniją, sukosi apie A. Šenbergą.

Pagarsėjusi A. Šenbergio tezė, esą, dodekafonija galinti amžiams užtikrinti vokiečių muzikos pranašumą, kiek prieštarauja jo paties sukurtos teorijos esmei. Serijų organizavimo taisyklėse visai nepalikta vietos specifiniams vokiečių liaudies muzikos bruožams (trigarsiniai melodikos vingiai, ryškūs vedamieji tonai, dominantiškumas). A. Šenbergio žodžiams galima suteikti ir platesnę prasmę, tačiau neabejotina, kad dodekafoninė komponavimo technika nėra dėkinga priemonė muzikos tautiniam savitumui išryškinti.

Vokiečių muzikinei kultūrai atstovaujantys didieji žmonių genijai J. S. Bachas, L. Beethovenas ir kt. buvo glaudžiai susiję su savo tautos liaudies muzika⁸. Jai būdingos

⁵ A. Honegeris, Aš kompozitorius, Vilnius, 1964, p. 144.

⁶ Ernst Křenek, Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique, New York, 1940.

⁷ J. M. Hauer, Vom Wesen des Musikalischen: ein Lehrbuch der Zwölftonmusik, Wien, 1920.

⁸ Зг. Л. М. Кершнер, Народно-песенные истоки мелодики Баха, Москва, 1959; И. Юденич, Народно-жанровые элементы в струнных квартетах Бетховена, кн.: Людвиг ван Бетховен, Ленинград, 1970; Ernst H. Meyer, Beethoven und die Volksmusik, кн.: Ernst H. Meyer, Aufsätze über Musik, Berlin, 1957.

mažoro bei minoro dermės sudarė prielaidas susiformuoti ir išivyravai vokiečių muzikinei kultūrai itin būdingam harmoniniam mąstymo metodui, pagrįstam mažoro-minoro funkcinė sistema. Savo ruožtu šie muzikinės kūrybos ypatumai buvo apibendrinami teoriškai, visų pirma — harmonijos mokslo darbuose.

Į aukštą vokiečių muzikinę kultūrą keletą šimtmečių orientavosi kitų tautų profesionalioji muzika. Nors daugeliui Europos tautų, jau nekalbant apie kitus kontinentus, mažoro ir minoro dermės yra svetimos, šių tautų profesionalioji muzika perėmė harmonijos normas, išryškėjusias vokiečių klasikinėje muzikoje. Atskirų šalių kūrybinėje praktikoje vyko ryškūs konfliktai tarp klasikinės harmonijos taisyklių (jos visai tiko vokiškajam melodikos tipui) ir įvairių natūraliųjų dermių, kurioms nebūdingi vedamieji tonai bei klasikiniai dominantiškumo požymiai.

Nesileidžiant į išsamią reiškinų analizę, norėusi atkreipti dėmesį į keletą „nevokiškosios“ harmonijos vystymosi aspektų.

Principinę reikšmę ir nemažą poveikį daugelio tautų nacionalinės muzikos (ypač harmonijos) raidai turėjo Modesto Musorgskio (1839—1881) kūryba. Ji atkreipė dėmesį į rusų liaudies melodikos dermines savybes. Kompozitoriaus intuicijos dėka joniinė, dorinė, friginė dermės atvėrė harmonijai naujas galimybes. Musorgskio harmonija, lyginant su vokiškąja, lyg ir „sumelodėjo“. Neatsitiktinai tada dar jaunas prancūzų kompozitorius Klodas Debiusi (Claude Debussy, 1862—1918), susipažinęs su M. Musorgskio kūriniais, buvo labai jų paveiktas. Toji pažintis turėjo pastebimos įtakos jo tolesnei kūrybai. Nuo tada K. Debiusi kūryboje juntamas posūkis nacionalinių muzikos ištakų kryptimi. Į šį faktą atkreipė dėmesį nemaža muzikos tyrinėtojų. Čia verta paminėti R. Reti studiją⁹, kurioje gana įtikinamai kalbama apie melodinį K. Debiusi muzikos tonalumą, išplaukiantį iš specifiškų nemažorinio tipo liaudies melodikos struktūrinių ypatybių.

M. Musorgskis dar laikėsi tercinės akordų struktūros, o K. Debiusi kūryba į šias normas nebetilpo. Dar drąsesnį žingsnį, naudodamas liaudies muzikos ypatumus profesionaliojoje kūryboje, žengė jau kiek vėliau B. Bartokas, giliausiai išsiskverbęs į savosios liaudies muziką. Lietuvių

muzikinėje kultūroje šiuo keliu ėjo M. K. Čiurlionis ir J. Gruodis.

Norint sėkmingai ugdyti nacionalines muzikines kultūras, tikslinga visapusiškai panaudoti konstruktyvines galimybes, slypinčias atskirų tautų liaudies muzikos derminėse ypatybėse ir intonacinėje struktūroje. Pastaroji sudaro prielaidas labai įvairios sandaros (tercinės ir netercinės) akordams ir jų junginiams formuoti. Tačiau daugelis šių liaudies muzikos konstruktyvinių ypatumų dar tebe laukia teorinio apibendrinimo. Liaudies kūryboje slypintys dėsningumai galėtų tapti impulsu kompozitorių praktiniam kūrybiniam darbui, įgalintų jį betarpiškiau sieti su specifiniu kiekvienos tautos muzikiniu mąstymu.

Suprantama, kompozitoriaus kūrybinės individualybės negalima dirbtinai išprausti į siaurus etnografinius rėmus. Šiandieninė muzikos kūryba stilių gausumu bei įvairumu skiriasi nuo ankstesnių amžių kūrybos. Kartu ir iš teorijos šiandien daugiau reikalaujama, negu praeityje. Klasikinės muzikos pagrindu suformuota muzikos teorija darosi per siaura, vienpusiška, ji kartais netgi stabdo kūrybą¹⁰.

Žinant kokią didžiulę įtaką turėjo liaudies muzika praeitų šimtmečių didiesiems kūrėjams, negalima nesusimąstyti ir neperžvelgti liaudies muzikinės kūrybos šiandieninio kompozitoriaus interesų požiūriu. Mūsų laikmečio kūrybai, be kitų problemų, ypač aktualu, kad muzikos teorija skirtų reikiamą dėmesį ir harmoninio mąstymo problemoms. Todėl toliau stengiamasi panagrinėti tuos liaudies melodikoje slypinčius dėsningumus, kurie galėtų padėti spręsti pirmiausia akordo sandaros klausimus.

¹⁰ Į šį momentą atkreipia dėmesį J. Tiulinas: „Tikra teorija išplaukia iš pačios meninės praktikos, sumuoja ją, atskleidžia joje slypinčius dėsningumus, apibendrina juos ir tik dėka to veikia ją gaivinančiai. Todėl meninė praktika visuomet aplenkia teoriją. Bet negalima užmiršti ir stabdančio vaidmens teorijos, turinčios tendenciją ginti savo pasenusias pozicijas ir todėl gerokai atitrūkstančios nuo praktikos“. (Žr. Ю. Т ю л и н, Современная гармония и её историческое происхождение, кн.: Вопросы современной музыки, М.-Л., 1963, p. 109.)

⁹ Рудольф Рети, Тональность в современной музыке, Ленинград, 1968.

Kompozitorius Juozas Gruodis savo mokiniam sakydavo, jog į liaudies dainas reikia išiklausyti ir atspėti jų harmoniją. Gilesnės liaudies melodikos studijos teikia nemaža idėjų horizontaliam bei vertikaliam muzikinės medžiagos formavimui.

Kalbėdami apie liaudies muzikos dermių specifika, tyrinėtojai dažnai apsiriboja vien garsaeilių savitumais. Toks tyrinėjimas daugiau išorinis, liečiantis tonų ir pustonių santykį bei bendriausias melodikos savybes. Vien pagal šiuos požymius sunku detaliau atskleisti esminius melodikos struktūros bruožus. Pavyzdžiui, joninės ir mažorinės dermės, kaip žinome, garsaeilis toks pat, vienodi tonų ir pustonių santykiai, tačiau intonacinė šių dermių melodikos struktūra iš esmės skiriasi. Taigi svarbu nustatyti garsų pastovumo ir nepastovumo laipsnį, išsiaiškinti patį melodikos traukos mechanizmą. Einant charakteringų melodijos struktūrų, savotiškų „melodinių ląstelių“ analizės keliu, autoriaus įsitikinimu, galima giliau išsiskverbti į vidinius intonacinius melodikos kompleksus, o šie kompozitoriui gali padiktuoti vertikalius harmonijos ir horizontalius polifonijos darinius bei jų tarpusavio santykiavimą. Todėl šiandieninės muzikos kryžkelėse, ieškodami impulsų naujajai mūsų laikmečio muzikinei kalbai, kreipiame savo žvilgsnius į charakteringųjų liaudies melodikos ląstelių ypatumus.

Daugelį metų studijavęs lietuvių liaudies melodiką, autorius priėjo išvados, jog charakteringieji melodijų atramos tonai yra svarbiausias faktorius, įgalinantis atskleisti melodikos intonacinę struktūrą. Šie bendriausiai melodiją atspindintys atramos tonai ir sudaro melodikoje slypinčius harmoninius kompleksus.

Peržvelgę europietiškoje muzikinėje kultūroje sutinkamas įvairių intonacinių struktūrų melodijas, pastebėjome, jog pagal atramos tonų išsidėstymą jos gali būti

suskirstytos į dvi pagrindines grupes. I grupę sudaro terciniai, kvartiniais-trichordiniais bei kvartiniais-kvintiniais atramos tonais pagrįstos melodijos; II grupė — tercinio trigarsio atramos tonais besiremiančios melodijos. Pirmajai grupei priklausančios melodijos konstrukciniu požiūriu yra labiau improvizacinės, antrosios grupės melodijos — griežtesnės, ritmiškai ryškiau išreikštos. Klasikinės harmonijos normos išaugo iš antrosios grupės melodijų.

Kad būtų galima susidaryti ryškesnį bei pilnesnį melodikos struktūrų vaizdą, autorius skaitytojui siūlo ekskursą į gana tolimą praeitį. Dabartis gali pasidaryti daug įtikinamesnė, jeigu žinosime, kad jos pagrindai gyvybingais saitais susieti su praeities muzikine kultūra.

Seniausi muzikiniai užrašai siekia V a. pr. m. e. Žemiau pateikiame vieną iš jų (1 pvz.). Tai Pindaro pitiškosios odės pradžia¹¹. Įsiklausius į šią antikinę Graikijos

1.

a

b

¹¹ P. Грубер, Всеобщая история музыки, ч. I, Москва, 1965, p. 92. Ši melodija iššifruota ir paskelbta 1650 m., tačiau pastaruoju metu kilo abejonių dėl jos autentiškumo. Susipažinę su graikų antikinėje muzikos teorija, pastebėsime, jog antikinių dermių pagrindą sudaro žemyn einantis tetrachordas, gretinamas arba susiliejęs su kaimyniniais tetrachordais. Štai pagrindiniai diatoninių tetrachordų tipai:

Dorinis Friginis Lidinis

Pateikta melodija gimininga jiems. Todėl, nepaisant visų ginčų dėl šios melodijos autentiškumo, autorius pateikia ją kaip pavyzdį, struktūriniu požiūriu atitinkantį antikinių graikų melodijų sandarą. (Kaip

laikų melodiją, peršasi mintis, kad pagal išryškėjančius atramos tonus ją galima suskirstyti į keturias atkarpas (grandis).

Įdomu pastebėti, jog pradinė atramos tonų struktūra e-h (1-b pvz.) laipsniškai papildoma naujais garsais, kurie savo ruožtu pradeda ryškėti kaip atramos tonai. Pažvelgę į I atkarpą, matome, kad visos kitos gaidos (išskyrus e ir h) niekur neįsitvirtina ir yra tik pagalbinės. II melodinė atkarpa turi jau visai naujus atramos taškus. Tai sudaro kaitos bei nepakartojamumo išpūdį. Atramos tonų kaita tampa melodinio vystymo akstinu. III melodinės atkarpos atramos tonų kompleksas dar prasiplečia: prie išlikusių antrosios atkarpos dviejų kraštinių garsų prisijungia vėl pasirodę pirmosios atkarpos atraminiai tonai. Įsidėmėtinas dar vienas momentas — garso a įsitvirtinimas. Šis garas I atkarpoje buvo tik pagalbinis, II — jau atramos tonas, o III įsitvirtina dar ryškiau. Įdomus IV atkarpos pradinis akcentas — jis giminingas II atkarpos pradiniam akcentui. Čia vėl tas pats atramos tonų kaitos principas, tik šiai melodijos daliai jau būdingas visų ankstesnėse frazėse akcentuotų garsų įtvirtinimas.

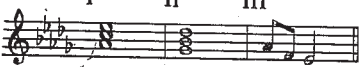
Kitokiomis savybėmis pasižymi Mažojoje Azijoje ant Seikilo antkapio iškalta užstalės daina (I a. pr. m. e.)¹² (2 pvz.).

2.

a)



b)



žinoma, senovės graikų dermės buvo vadinamos kitais vardais. Mūsų dienų praktikoje naudojamus dermių pavadinimus viduramžiais suformavo Alkuinas (Alcuinus Flaccus) ir Hukbaldas (Hucbald). Naujaisiais dermių pavadinimais autorius toliau ir naudosis.)

¹² Р. Грубер, Всеобщая история музыки, p. 92.

A. Šeringo duotame pavyzdyje keturios tos pačios melodijos gaidos, 2-a pvz. pažymėtos punktyru, yra kitokios: b¹, as¹, b¹, ges¹ (žr. Arnold Schering, Geschichte der Musik in Beispielen, Leipzig, 1931, 1 pvz.). Tačiau šis skirtumas nėra principinės svarbos, nes jis neturi reikšmės, nustatant melodikos atramos tonus.

16

Pirmosios melodijos atramos tonai išreikšti kvartinėmis, trichordinėmis, dvigubomis kvartinėmis ir užpildytomis kvintinėmis struktūromis. Antroji melodija daug paprasčiau ir ryškiau tiek ritiniu, tiek ir melodiniu požiūriu (žr. 2-b pvz.). Antrosios melodijos vingiuose išryškėja tri-garsinė struktūra (I), kuri, keletą kartų pasikartojusi, tampa tonikiniu pagrindu. Šalia jo išryškėja ir kitas atramos tonų kompleksas (II). Nors šis kompleksas nepilnas, atskiri pabrėžiami garsai galiausiai sudaro II trigarsinę struktūrą. Tokiu būdu melodija turi du atramos tonų kompleksus, sudarančius skirtingų funkcijų kaitą. Netikėtu reikia laikyti užbaigiamąjį posūkį — III lastelę, kuri suteikia visai dermei dorinį pavidalą. Tačiau tai tik laikinas pasikeitimas, jo paskirtis — atnaujinti sekančio posmo pradžią. Visa daina hipomiksolidinė, tik jos pabaiga daro melodiją veiksmingesnę, besiveržiančią į pradžią — kartojimą. Čia labai ryškus traukos principas. Tolesniuose mūsų samprotavimuose kartas nuo karto bus kreipiamas dėmesys į tas melodikos savybes, kurios sukelia traukos išpūdį. Juk šitos savybės, laikui bėgant, ir suformavo funkcinę harmonijos sistemą.

Aptartos melodijos, skambėjusios daugiau kaip prieš du tūkstančius metų, atrodo, galėtų būti gyvos ir šiandien. Jos atstovauja du pagrindinius intonacinės struktūros tipus, sutinkamus įvairių tautų muzikoje ir mūsų laikais.

Keletas išlikusių muzikinių pavyzdžių šykščiai tenušviečia antikos muzikinės kultūros vystymąsi. Todėl tenka daryti šuolį į pirmuosius mūsų eros amžius (iki XI a.), kurie teikia daugiau mus dominančios medžiagos.


Kaip žinoma, grigališkasis choralas¹³ turi ryšio su senosiomis rytų melodijomis, su Viduržemio jūros tautų — sirų, žydų, graikų, romėnų — liaudies muzikine kultūra. Šiuo teiginiu nesunku patikėti, susipažinus su vienu kitu pavyzdžiu. 3 pvz. sugretinamos dvi intonaciškai labai giminingos melodijos¹⁴: a) sena žydų sinagoginė melodija ir b) grigališkojo choralo melodija.

Šių melodijų giminingumas akivaizdus ir nereikalauja diskusijų. Jos skiriasi tik tuo, kad pirmoji melodija ritiniu požiūriu yra gyvesnė. Be to, antroji melodija, turėdama tuos pačius atramos tonus, kaip ir pirmoji (didelė ter-


¹³ Grigališkasis choralas pavadintas vardu popiežiaus Grigaliaus I (590—604), kuris rūpinosi išoriniu krikščionybės patrauklumu: iškilmingomis procesijomis, bažnytiniais choralais ir pan.

3.

a) Hebrew



b) Gregorian



cija *f-a*), pakartoja garsą *b* ir tuo pabrėžia jo reikšmę, o pats garsaeilis prasiplečia iki kvartos (*f-b*). Tuo tarpu pirmosios melodijos nata *b*, be abejonės, yra tik pagalbinė.

Jemeno žydų melodijos atkarpa¹⁵ (4 pvz.) artima aukščiau pateiktai (3-a pvz.) melodijai.

4.



Daugelio žydų karaliui Dovydui priskiriamų psalmių grakiškasis vertimas buvo įtrauktas į grigališkojo giedojimo sistemą. Todėl, matyt, neatsitiktinai žemiau pateiktoje grigališkoje choralo psalmėje (IV tonas) (5 pvz.) nesunku atpažinti intonacinį giminingumą 4 pvz. melodijai.

5.



Abiejų pavyzdžių melodika apsiriboja didžiosios tercijos intervalu, ir visos trys natos *a*, *h*, *cis* yra tarsi lygiaiteisės. Nors didžiausias dėmesys skirtas viduriniajai gaidai *h*, svarbus visų trijų garsų kompleksas.

Grigališkasis choralas, formavęsis monodinių liaudies melodijų pagrindu, atsisakė ritmo įvairovės. Tai gerokai

¹⁴ Aron Marko Rothmüller, *The Music of the Jews*, New York, 1960, p. 70.

¹⁵ A. Z. Idelsohn, *Phonographierte Gesänge und Aussprachproben des hebräischen, der jemenitischen, persischen und syrischen Juden*, Wien, 1917, p. 70.

pakeitė, lyginant su liaudies daina, jo charakterį. Tačiau garsų intervaliniai santykiai išliko iš esmės nepakitę, ir norint išsiaiškinti to meto liaudies melodikos intonacinę struktūrą, pilnai galima vadovautis grigališkojo choralo melodikos atramos tonais. Žemiau pateikiamas Milano vyskupo Ambrozijaus (IV a.) tekstais rašytas himnas (6 pvz.), kuris, tos epochos muzikos tyrinėtojų nuomone, yra artimas lotynų kultūros tautų liaudies melodijos tipui¹⁶.

6.



Melodijos struktūra periodinė, aiški. Dermė ryški. Paskę melodijos atramos tonus, išsiaiškinsime susidarancius harmoninius kompleksus (7 pav.)¹⁷.

7.



Palyginimui pateikiama melodinė grigališkojo choralo atkarpa (8 pvz.), kuri atramos tonais yra gana artima 6 pvz. melodijai.

8.



¹⁶ Ewald Jammers, *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich*, Heidelberg, 1962, p. 33–34.

¹⁷ Neužtušiotomis gaidomis čia ir toliau žymimi pagrindiniai atramos tonai, užtušiotomis — pagalbiniai, šalutiniai bei mažiau akcentuoti tonai.

Choralo atkarpoje akivaizdus I pradinės melodinės ląstelės giminingumas 6 pvz. I frazei. Jų atramos tonai sutampa.

Kad susidarytume pilnesnį melodikos intonacinės struktūros vaizdą, žemiau (9 pvz.) pateikiama dar keletas skirtingų dermių grigališkojo choralo melodijų¹⁸.

9.



II



III



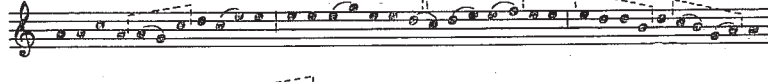
IV



V



VI

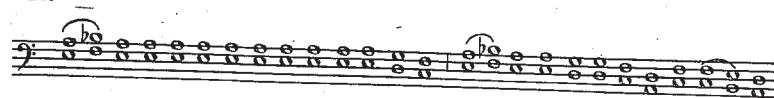


¹⁸ Antiphonale, Paris, 1924.

Šių melodijų dermės — joninė, dorinė, friginė, lidinė, miksolidinė ir eolinė¹⁹. Nesunku pastebėti, kad, nežiūrint derminio įvairumo, visos melodijos turi vieną bendrą bruožą, jungiantį jas intonaciniu atžvilgiu. Tas vienijantis faktorius — kvartos intervalas. Kvarta dažniausiai „irėmina“ trichordą, nors neretai būna ištiesai užpildyta pereinamomis gaidomis. Trichordų šiose melodijose gausu, jie sudaryti nuo visų dermės laipsnių. Trichordai išryškėja ir kulminacijose, ir pradinėse melodijos stadijose. Rečiau sutinkamas kvintos intervalas.

Atkreipkime dėmesį į IX a. Hukbaldo veikalo „Musica enchiriadis“ priede pateiktų pavyzdžių (10 pvz.) intervaliką²⁰.

10.



Pavyzdyje matome lygiagretųjį dvibalsumą, sutinkamą dar ankstyvuose viduramžiuose. Krinta į akis pastoviai paralelėmis kvartomis vedami balsai. Remiantis grigališkuoju choralu (9 pvz.) ir kitomis melodijomis (1, 6 pvz.) su dominuojančia kvarta, galima padaryti išvadą, jog melodikoje paplitę kvartos atramos tonų kompleksai galėjo būti kvartinio lygiagrečiojo dvibalsumo priežastimi.

Šalia melodikos, pagrįstos atramos tonų tercinėmis, kvartinėmis-trichordinėmis, kvartinėmis-kvintinėmis struktūromis, viduramžių bėgyje vystėsi ir kitas melodikos tipas, mūsų užfiksuotas, analizuojant antikinę užstalės dainą (2-a pvz.). Jis pagrįstas trigarsinėmis atramos tonų struktūromis. Daugelis viduramžių melodijų, kurių atramos tonai jungiasi į tonikos trigarsį (o neretai formuoja taip pat ir dominantės bei subdominantės akordus, pasižymintčius ryškia harmonine-funkcine trauka), iš esmės jau atstovauja mažorą (rečiau harmoninį minorą).

Mažorinės melodijos buvo charakteringos pramoginei liaudies muzikai, visų pirma liaudies šokiams, žaidimams.

¹⁹ II melodija — populiarus viduramžiais himnas šv. Jono garbei. Kiekviena nauja himno eilutė prasideda laipsniu aukščiau. Gvidui iš Areco (XI a.) tai davė mintį pirmaisiais himno eilučių skiemenimis (*ut, re, mi, fa, sol, la*) pavadinti hegzachordo tonus.

²⁰ Р. Г р у б е р, Всеобщая история музыки, p. 177.

Viduramžių muzikai profesionalai daugiausia domėjosi bažnytine muzika, todėl mus pasiekusios autentiškos to meto liaudies šokių melodijos buvo užrašytos palyginti vėlai. Tačiau jau ankstyviausiuose šių melodijų užrašuose randame išvystytą ir nusistovėjusią tipišką mažorinę intonacinę struktūrą, tad galima neabejoti dėl jos senumo.

Įžymus prancūzų mokslininkas, viduramžių muzikos specialistas Armanas Mašabėjus (Armand Machabey) pateikia XIII a. prancūzų šokio melodijos fragmentą²¹ (11 pvz.).

11.



Jau šioje vienoje frazėje matome visus mažoro dermės požymius. Melodijos atramos tonai sudaro tonikos kvartsekstakordą. Nuolat kartojamas kvartos šuolis (c-g-c) pabrėžia funkcinę dominantės—tonikos ryšį. Dėl ypatingos dominantinio garso g reikšmės frazę baigiantis garsas d mūsų suvokiamas kaip numanomo dominantės trigarsio kvinta.

Melodijos atramos tonų trigarsinė struktūra ir joje slypintys tonikos — dominantės santykiai dar ryškesni XIV a. vokiečių liaudies „Pavasario dainoje“²² (12 pvz.).

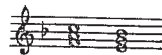
12.



Pateiktos melodijos atramos tonai sudaro tonikinės ir dominantinės funkcijos trigarsių kompleksus:

²¹ Armand Machabey, *Genèse de la tonalité musicale classique des origines au XV siècle*, Paris, 1955, p. 301.

²² Franz M. Böhme, *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, Leipzig, 1886, pvz. Nr. 3.



Aiški mažoro dermė, griežtas ritmas ir sintaksinių darianių kvadratiškumas, tolygių šokio judesių sąlygoti, padėjo suformuoti išvystytą ir išbaigtą melodijos formą (trijų dalių reprizinė). Pažymėtina, kad melodijos kraštinėse dalyse vyrauja pastovus tonikinis kompleksas, viduryje — nepastovus dominantinis. Tokiu būdu jau šioje senovinėje viduramžių melodijoje derminis pastovumas — nepastovumas, tonikiniai — dominantiniai santykiai pasireiškia ne tik tarp gretimų melodijos garsų, bet ir per atstumą, nulėmami formos dalių funkcinį sąryšį.

Analogiškas atramos tonų struktūras sutinkame trubadūrų, minezingerių muzikoje (XI—XIV a.). Tai neatsitiktinis reiškinys. Ankstyvosios pasaulietinės profesionaliosios muzikos atstovai neretai būdavo kilę iš liaudies, gerai pažino liaudies muzikos meno tradicijas. Ypač tai būdinga žonglieriams, kurių muzikai, A. Mašabėjaus nuomone, mažoro dermė buvo itin būdinga, priešpastatyta grigališkojo choralo „pirmajam tonui“²³. Remdamasis išlikusiais muzikos užrašais, A. Mašabėjus priėjo išvados, kad ne mažiau kaip 20% trubadūrų ir 15% minezingerių melodijų yra tipiškos mažorinės²⁴.

Mažorinės trigarsinės struktūros melodijos buvo liaudiško, pasaulietinio prado reiškėjos. Savo dvasia jos prieštaravo religinei muzikai, kuri užkonservavo griežtai reglamentuotą grigališkojo choralo dermių sistemą. Pastarojoje, kaip jau minėjome anksčiau, vyravo trichordinė intonacinė melodikos struktūra. Todėl nesunku suprasti katalikų bažnyčios požiūrį į mažoro dermės melodijas ir į liaudies muziką apskritai. Bažnyčia persekiojo liaudies muziką. Populiarios liaudies mažorinės melodijos buvo vadinamos „beprasmiu bliovimu ir kaukimu“, „stabmeldiška nešvan-kybe“ (beje, epitetas „stabmeldiškoji“ įgalina spėti, kad šios melodijos yra egzistavusios dar stabmeldystės laikais).

Liaudies muzikos persekiojimas įgavo itin aštrias formas VII—XI a. — grigališkojo choralo įsigalėjimo laikotarpiu. „Grigališkasis giedojimas įsitvirtino labai sunkiai... —

²³ A. Machabey, *Genèse de la tonalité musicale classique*, p. 151.

²⁴ Ten pat, p. 171—172. Keletą būdingų trubadūrų ir minezingerių melodijų, pasižyminčių aiškiais mažoro dermės požymiais, pateikia R. Gruberis (žr. P. Грубер, *История музыкальной культуры*, т. I, ч. II, Москва, 1941; P. Грубер, *Всеобщая история музыки*).

rašo R. Gruberis — Vyskupas Hrodegangas 759 m. liepė „žiauriai susidoroti su tais įnoringais giedotojais, kurie nepakankamai uoliai moko kitus grigališkojo giedojimo meno“... Ispanijoje grigališkojo choralo įvedimą lydėjo kanikiškai ugnimi, turto konfiskavimas ir netgi mirties bausmė. Gimtosios dainos liaudies dialektu visur be gailėsčio buvo persekiojamos²⁵.

Nepaisant nuožmaus katalikų bažnyčios priešiško, liaudiškos kilmės mažorinės melodijos su joms būdinga trigarsine atramos tonų struktūra gana anksti pradėjo skverbtis į muziką, susijusią su bažnytiniu ritualu. Mažorinės melodijos taip pat skambėjo iki XV a. populiariuose „Mirties šokiuose“, atliekamuose bažnyčiose²⁶, dažnai įeidavo į liturginių dramų²⁷ sudėtį.

X—XII a., be liturginių dramų, buvo rengiamos vadinamos „kvailių“, „juokdarių“ bei „asilų“ šventės. Jos išjuokdavo žemesniųjų katalikų kulto tarnautojų veidmainiškumą. Šventes lydėjo liaudiška muzika. Pateikiame dvi melodijas (13 pvz.), įdomias intonacinės struktūros požiūriu²⁸.

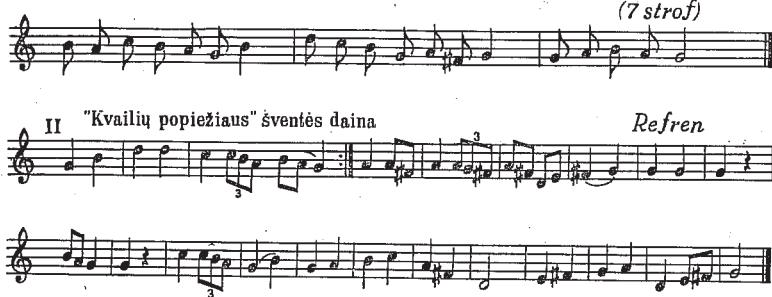
13.

I Asilų šventės sekvencija (Pierre Corbeille 1222)



(7 strof)

II "Kvailių popiežiaus" šventės daina Refren



²⁵ P. Грубер, Всеобщая история музыки, p. 166.

²⁶ A. Machabey, Genèse de la tonalité musicale classique, p. 50.

²⁷ Tipišką liaudiško pobūdžio mažorinės melodijos pavyzdį iš viduramžių liturginės dramos pateikia R. Gruberis. (Žr. Всеобщая история музыки, p. 172.)

²⁸ P. Грубер, Всеобщая история музыки, p. 175.

Nesunku pastebėti, jog abi X—XIII a. melodijos (žinoma, šio tipo muzika galėjo egzistuoti ir anksčiau) — tipiškos mažorinės dainos su aiškiai išreikšta tonika ir dominante. Tuo jos artimos XX a. melodikai.

Kaip jau minėjome, grigališkojo choralo išigalėjimui buvo skiriama daug dėmesio. Labai ryškias ir liaudyje populiarias mažorines melodijas buvo imta naudoti pajuokos objektui charakterizuoti. Tuo norėta šio tipo melodijas diskredituoti.

Mažorinio-trigarsinio tipo liaudies melodikos elementai kai kada išiskverbdavo netgi į tipišką bažnytinių giesmių struktūrą. Tokia, pavyzdžiui, XII a. sekvencija „Mittit ad Virginem“ (14 pvz.), kurią savo studijoje pateikia A. Mašabėjus²⁹.

14.



Muzikos istorijoje žinomi atvejai, kada aiškiai mažorinėms melodijoms būdavo dirbtinai prijungiamos pabaigos kurioje nors iš aštuonių grigališkojo choralo dermių, norint mažorines melodijas tuo būdu įtraukti į kulto apeiginą³⁰.

Mažoro poveikį bažnytinei muzikai vaizdžiai liudija šis Glareano pasisakymas 1547 m. išleistoje knygoje „Dodekachordon“: „Per paskutiniuosius 400 metų šią dermę taip pamėgo bažnyčios giedotojai, kad, jos patrauklaus švelnumo suvilioti, jie pakeitė lidines melodijas į jones“³¹.

Lyginant su mažoru, minoro dermės melodijos, pasižyminčios aiškia atramos tonų tercine struktūra ir tonikos — dominantės funkcijų kaita, viduramžių muzikoje sutinkamos daug rečiau. Reikia manyti, kad harmoninis minoras, kaip ir mažoras, yra atsiradęs liaudyje. Išlikusiuose viduramžių profesionaliosios muzikos pavyzdžiuose susiformavęs harmoninis minoras pastebimas pradėdamas maždaug XIV a.

²⁹ A. Machabey, Genèse de la tonalité musicale classique, p. 168.

³⁰ Paul Beyer, Studien zur Vorgeschichte des Dur-moll, Kassel—Basel, 1958, p. 10.

³¹ М. В. Иванов-Борецкий, О ладовой структуре полифонической музыки, кн.: Вопросы теории музыки, II, Москва, 1970, p. 434.

Ars nova atstovas Giljomas de Mašo (Guillaume de Machault, 1300—1377) dar vaikystės metais gerai pažino buitinę liaudies muziką. Tai ryškiai atsispindėjo jo kūryboje. Žemiau (15 pvz.) pateikiama G. de Mašo melodija³² labai artima liaudiškam minorinės melodikos tipui.

15.



Šiame pavyzdyje nesunku pastebėti ryškų, pabrėžtą *g-moll* tonacijos vedamąjį toną. Melodijos struktūra būdinga klasikiniam minorui. Žinant, jog liaudyje jau X—XII a. buvo klasikinio tipo mažoro dermės, (12, 13 pvz.) galima spėti, kad aukščiau pateiktos G. de Mašo melodijos tipas galėjo egzistuoti šalia jų.

Taigi mažoro ir minoro dermės, pagrįstos atramos tonų trigarsine struktūra, nuo seno egzistavo liaudies muzikoje lygiagrečiai su natūraliosiomis-diatoninėmis dermėmis, kurioms buvo būdingas trichordinis bei kvartinis-kvintinis intonacinis pagrindas. Profesionalioji daugiabalsė muzika vis dėlto ilgą laiką vystėsi modalinės (natūraliųjų-diatoninių dermių) sistemos rėmuose. Tai buvo natūralu, turint galvoje, kad profesionalioji kūryba glaudžiai siejasi su bažnytinei muzikai būdinga melodika ir žanrais. Profesionalioji muzika vystėsi daugiausia vienuolynuose, o jos kūrėjai buvo suvaržyti scholastinių viduramžių teorijų pančiais. Reikėjo nemaža laiko tiems pančiams sutraukti, šiuo atveju — išavinti paplitusias liaudies muzikoje mažoro ir minoro dermes. (Prisiminkime, kad joninę ir eolinę dermes, savo garsaeiliu nesiskiriančias atitinkamai nuo mažoro ir minoro, bažnytinėje muzikoje įteisino Glareanas tik XVI a. vidury.) Viduramžių muzikantų profesionalų niekinantis požiūris į liaudyje paplitusias mažorines melodijas taip pat neskatino mažoro dermės išsigalėjimo profesionaliojoje kūryboje.

³² Р. Грубер, Всеобщая история музыки, р. 337.

Vis dėlto būdingieji mažoro ir harmoninio minoro požymiai (ypač vedamasis tonas³³, atramos tonų tonikos — dominantės santykis) nejučiomis darė įtaką modalinei sistemai ir palaipsniui ją griovė. XV—XVI a. kompozitoriai pagal seną įprotį savo kūrinius dar priskirdavo vienai ar kitai bažnytinei dermei; tačiau teorinė analizė dažnai parodo, kad šiuose kūriniuose faktiškai jau slypi mažoro arba minoro derminė struktūra³⁴.

Kaip jau minėjome, modalinė sistema buvo susijusi su polifoninės technikos pasiekimais. Tačiau mažoro-minoro tonacinė sistema turėjo daugiau galimybių stimuliuoti harmonijos vystymąsi, ypač suintensyvėjusį XV—XVII a. Juk klasikinės harmonijos svarbiausi akordai (trigarsiai, septakordai) ir pagrindiniai jų santykiai (*T, S, D*) jau slypėjo daugelio mažoro dermės melodijų atramos tonų struktūrose ir jų santykiuose. Natūralu, kad modalinė sistema neišlaikė mažoro-minoro tonacinės sistemos konkurencijos.

Mažoro-minoro tonacinės sistemos pergalė labiausiai pasireiškė kūryboje tų kompozitorių, kurie nevengė melodijų, pagrįstų mažorinėms liaudies melodijoms būdinga trigarsine atramos tonų struktūra. Vienas tokių kompozitorių ir buvo J. S. Bachas. Jo kūrinių melodikoje, kaip jau buvo pastebėta I skyriuje, labai ryškios vokiečių liaudies muzikos tradicijos.

Štai dvi tipiškos mažorinės vokiečių liaudies melodijos (16 pvz.), J. S. Bacho panaudotos „Valstietiškoje kantatoje“:

16.



Šias liaudies melodijas sugretinę su originaliomis J. S. Bacho melodijomis, nesunkiai įsitikinsime, kad jos labai

³³ Į ypatingai didelę vedamojo tono reikšmę Europos profesionaliosios muzikos derminės struktūros vystymuisi yra atkreipęs dėmesį B. Asafjevas (žr. Б. Асафьев, Музыкальная форма как процесс, Ленинград, 1963, р. 230, 334 ir kt.).

³⁴ Žr. М. В. Иванов-Борецкий, О ладовой структуре полифонической музыки, кн.: Вопросы теории музыки, II, р. 430—436.

giminingos, remiasi iš esmės tuo pačiu intonaciniu pagrindu.

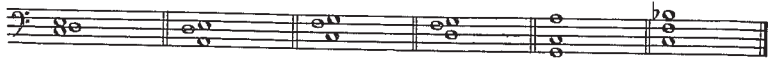
Po J. S. Bacho mažoro-minoro tonacinė sistema Europos muzikinėje kultūroje viešpatavo iki pat XIX a. pabaigos.

Iš aukščiau pateiktų kiek fragmentiškų pastabų matome, kad nuo seniausių laikų Europos muzikinėje kultūroje egzistavo du pagrindiniai melodikos tipai. Vieną iš jų sąlyginai galima pavadinti modaliniu, kitą — harmoniniu (trigarsiniu). Kiekvienas iš šių dviejų melodikos tipų savaip veikė daugiabalsumo formavimąsi profesionaliojoje muzikoje. Polifonija, besiremianti modaline melodika, organizuojant vertikale, teikė pirmenybę grynosioms kvartoms, kvintoms ir oktavoms; tik ilgainiui buvo pripažinti pilnaverčiais sąskambiais tercijos bei sekstos intervalai (beje, pastarieji dar iki šiol teorijoje vadinami „netobulais“ konsonansais). Harmoninė-trigarsinė melodika tapo klasikinės harmonijos formavimosi pagrindu.

Vakarų Europos profesionaliojoje muzikoje įsigalėjusioms trigarsinės harmonijos normoms akivaizdžiai prieštarauja senovinis rusų daugiabalsis cerkvinis giedojimas, vadinamasis „vedamasis daugiabalsumas“ (путевое многоголосие). Šis dėmesio vertas reiškinys sutinkamas XVII a. rašytiniuose šaltiniuose, bet jo šaknys neabejotinai siekia ankstesnius amžius. Vedamasis daugiabalsumas perėmė iš senojo rusų liaudies chorinio dainavimo pabalsinę polifoniją ir ją savitai išvystė.

Susipažinę su vedamuoju daugiabalsumu, pastebėsime, jog šis reiškinys netelpa į egzistavusias iki tol estetines normas. Būdinga šio stiliaus savybė — balsų užslinkimas vienas ant kito. Tarp dviejų viršutinių balsų čia nuolatos susidaro sekundos intervalai. Chorai dažniausiai prasideda unisonu, o toliau atsiradę sekundiniai sąskambiai išlieka iki pabaigos. Pavyzdyje (17) matome keletą chorų pabaigų su sekundos intervalu³⁵.

17.



³⁵ Н. Успенский, Образцы древнерусского певческого искусства, Ленинград, 1968, р. 142—243.

Žemiau pateikiamas vienas vedamojo daugiabalsumo chorų (18 pvz.). Atkreipkime dėmesį į balsų tarpusavio santykius, o taip pat į vertikalių pabaigų skambėjimą³⁶.

18.

в трехголосном путевом изложении
(ГПБ, Q. I. № 375, л. 48 об. и 49)

Верх
Свя - ты бо - же свя -

Путь
Свя - ты бо - же

Низ
Свя - ты бо - же

...ты кре - пки. свя - ты

свя - ты кре - пки свя - ты

свя - ты кре - пки свя - ты

без - сме - ртны

без - сме - ртны

без - сме - ртны

³⁶ Н. Успенский, Образцы древнерусского певческого искусства, р. 142—243.

по ми луи на сь.
по ми луи на сь.
по ми луи на сь.

Конец

Свя ты без сме ртны
Свя ты без сме ртны
Свя ты без сме ртны

по ми луи на сь.
по ми луи на сь.
по ми луи на сь.

- сь.
- сь.
- сь.

Įdomūs muzikos tyrinėtojų samprotavimai apie šio tipo chorus. Štai kokią pastabą ant vieno iš tokių kūrinių rankraščio padarė XIX a. muzikos kritikas V. Odojevskis: „Prielaida, kad šios trys partijos kada nors galėjo būti atliekamos kartu, vienu metu, neįmanoma. Tarp jų nėra jokios harmoninės sąsajos; partijos aiškiai atskiros; jokia žmogiška ausis negali pakęsti eilės sekundų, kurios sutinkamos čia kiekviename žingsnyje“³⁷. Dogmatiškai taikant klasikinės muzikos teorines normas, galimi panašūs samprotavimai. Klasikinės muzikos normų absoliutizavimas ir atvedė V. F. Odojevskį prie šių grynai scholastinių išvadų.

Mokslininkų surinkti ir paskelbti duomenys byloja, kad sekundine polifonija pagrįsti chorai buvo atliekami per liturgines apeigas. Štai ką apie tai rašo minėtoje studijoje N. Uspenskis: „Kalbant apie vedamojo daugiabalsumo disonansinį skambėjimą, kurio, V. Odojevskio žodžiais tariant, jokia žmogiška ausis negali pakęsti, galima pasakyti, jog iš tikrųjų jame slypi estetinis stiliaus žavumas. Vedamojo daugiabalsumo apeigyne Q. 1. Nr. 875, sukauptame Leningrado viešojoje bibliotekoje, yra ištisa eilė giesmių, kurios buvo atliekamos naktinių mišių ir liturgijos metu, ir visos jos disonansinės“. Taigi aiškiai matyti, kad vedamasis daugiabalsumas yra originalus rusų nacionalinės chorinės kultūros stilius, kurio estetiškos normos skiriasi ir nuo grigališkojo, ir nuo protestantiškojo choralo stiliaus.

³⁷ Н. Успенский, Образцы древнерусского певческого искусства, р. 151—152.

III SKYRIUS

Akordo sandaros klausimai bus nagrinėjami, remiantis lietuvių liaudies melodikos atramos tonais, todėl šis skyrius skirtas lietuvių liaudies melodikos savitumams, ieškant juose galimybių akordikai bei jos santykiavimo normoms sudaryti.

Lietuvių liaudies melodika nebus nagrinėjama visapusiškai³⁸. Autoriaus dėmesio centre — senovinių lietuvių monodinių melodijų ir sutartinių intervalinės struktūros ypatybės. Kaip tik šiuose folkloro kloduose labiausiai išryškėjo lietuvių liaudies muzikos tautinis savitumas.

Kiekvienos tautos liaudies muzikos savitumą, nepakartojamumą nulemia muzikos elementų kompleksas. Ypač didelis vaidmuo tenka nusistovėjusiems melodikos garsų intervaliniams santykiams. Daugelio tautų senosioms monodinėms melodijoms būdinga siaura intervalika: tercijos apdainavimai, trichordinės struktūros ir pan. Šių bruožų turi ir lietuvių senoji monodinė liaudies muzika. Tie patys intervalai įvairių tautų muzikoje interpretuojami savitai, kitame kontekste, su kitokiais psichologiniais akcentais bei niuansais. Naudojantis liaudies muzikai būdingomis nusistovėjusiomis intervalinėmis struktūromis, profesionaliosios muzikos kūriniuose gali būti sudaroma tam tikra konstrukcinė atmosfera, charakteringa atitinkamos tautos muzikiniam folklorui.

Daugelis XIX amžiaus muzikos kūrėjų naudojamiems tais pačiais mažoro-minoro sistemos principais, tačiau psichologinis pradai įgalino juos išlikti būdingais savo tautos muzikinės kultūros atstovais (vokiečių R. Šumanas, čekų B. Smetana, rusų P. Čaikovskis, norvegų E. Grygas). Visgi

³⁸ Lietuvių liaudies melodiką visapusiškai nagrinėja J. Čiurlionytė. (Žr. J. Čiurlionytė, Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai (toliau — ČLDMB), Vilnius, 1969.)

minėtų kūrėjų tautų liaudies muzikai mažoro-minoro mąstymas nėra svetimas. Peršasi logiška išvada, jog nacionaliniams specifiniams savitumams pasireikšti, be psichologinio prado, vis dėlto reikalinga jau minėta tam tikra muzikinė konstrukcinė atmosfera. Pavyzdžiui, žinodami, koks didžiulis pentatonikos vaidmuo kinų liaudies muzikoje, vargu ar galėtume įsivaizduoti kinų profesionaliąją muziką be šio struktūrinio elemento.

Skyriaus pradžioje apžvelgsime monodines lietuvių liaudies melodijas su įvairiais atramos tonais³⁹. Toliau bus nagrinėjamos sutartinės. Trigarsinė intervalinė struktūra senojoje lietuvių liaudies melodikoje rečiau sutinkama. Pasitaikančios mažorinio tipo melodijų struktūros — daugiausia vėlesniųjų amžių naujadarai, atsiradę ne be profesionaliosios klasikinės muzikinės kultūros įtakos. Todėl visas autoriaus dėmesys sutelktas į harmonines prielaidas, slypinčias senojoje lietuvių liaudies muzikoje, kurios melodikos intervalinėje struktūroje labiausiai išsilaikė nacionaliniai bruožai.

Pradėsime nuo mažiausių intervalų, t. y. tercinių atramos tonų. Štai dvi melodijos (19 pvz.): pirmoji — piemenų raliavimo daina, antroji — apeiginė rauda:

19.

I

ČLLM-91⁴⁰

II

ČLDMB-64

³⁹ Išimtiniais atvejais, ypač kai melodija susidaro tik iš keleto garsų (19 pvz.), atramos tonais tampa visos melodijos gaidos, jeigu jos savitai akcentuojamos ir intonaciniu požiūriu reikšmingos. Tačiau šie išimtiniai atvejai negali sudaryti sistemos, priešingu atveju nebus skirtumo tarp reikšmingų ir šalutinių melodikos garsų.

⁴⁰ Lietuvių liaudies dainos, paruošė J. Čiurlionytė (toliau — ČLLM), kn.: Tautosakos darbai, t. V, Kaunas, 1938.

Abi dainas kartojant daugelį kartų, jų visi trys garsai pradeda skambėti kaip atramos tonai, nes kiekvienas garsas savitai akcentuojamas. Tokiu būdu pirmojoje melodijoje susidaro diatoniškai užpildytos mažosios tercijos atramos tonų struktūra, antrojoje — diatoniškai užpildytos didžiosios tercijos atramos tonų struktūra.

Tercijos apimties melodijoms gimininga žemiau pateikiama daina (20 pvz.). Ji turi tą patį tercinį pagrindą, „apaugusį“ pagalbinais tonais iš abiejų tercijos pusių.



21 pvz. melodija daug lankstesnė ir įvairesnė savo vingiais:

21.

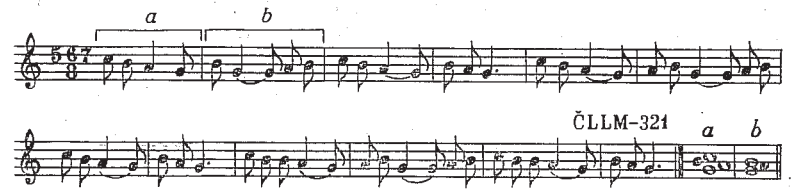


Ši melodija atramos tonų atžvilgiu nevienalytė. Atkarpos *a*, *b* ir *c* turi skirtingus atraminius taškus. Formaliai žiūrint, atkarpa *a* savo atramos tonų struktūra gimininga aukščiau pateiktai melodijai: mažosios tercijos intervalas, apsuptas didžiosiomis sekundomis. Tačiau tai tik išorinis panašumas. Melodikos prigimtis visai kita. 20 pvz. turi mažos tercijos intonacinį pagrindą, o 21 pvz. atkarpa *a* yra aiškiai kvartinės-kvintinės struktūros (melodinės ląstelės *d g a* bei *a e d*). Taigi schemoje vienodai pažymėtos atramos tonų struktūros, gyvai intonuojant, gali turėti skirtingų niuansų.

Jeigu visas tris 21 pvz. melodijos atkarpas (*a*, *b*, *c*), turinčias skirtingus atramos tonus, pakartosime keletą kartų, nesunkiai įsitikinsime, jog tarp atskirų atramos tonų grupių susidaro ryškus funkcionalumas. Atramos tonų kaita melodijai suteikia gyvybiškumo. 20 pvz. melodinio funkcionalumo atžvilgiu daugiau statiškas, melodikos varomoji jėga — ritminis pradai. O 21 pvz. turi suformuotą vidinę melodikos trauką, aiškia funkcijų seką (ląstelės *a*, *b*, *c*).

Žemiau pateikiamame pavyzdyje (22) žaidimo melodija turi taip pat ryškia atramos tonų kaitą.

22.



Ši melodija savo periodiška kaita, žaidimams būdingu principu, skiriasi nuo aukščiau pateiktos melodijos, pasižyminties didesniu kaitos įvairumu ir melodijos išbaigtumu.

Dar vienas analogiškos atramos tonų kaitos pavyzdys (23):

23.



Šioje Kalėdų dainoje melodijos audinys neturi periodiškos kaitos kaip 22 pvz., nors abiejų melodijų atramos tonai neabejotinai sutampa.

Susipažinkime su kvartinės apimties trichordinės struktūros rugiapiūtės melodija⁴¹ (24 pvz.).

24.



Lyginant šią melodiją atramos tonų požiūriu su pvz. 22 ir 23 melodijomis, atrodytų, kad ji lyg ir ne tokia turtinga, kadangi turi tik vieną atramos tonų kompleksą. Tačiau jos ritmika tokia įvairi, jog galima padaryti ir visai priešingas išvadas.

Dar viena kvartos diapazono vestuvinė daina (25 pvz.):

25.



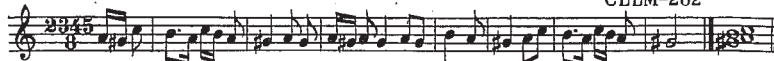
Ši melodija intonaciniu požiūriu skiriasi nuo 24 pvz. melodijos, nežiūrint bendro kvartos intervalo. Akcentuo-

tos mažoji sekunda *h-c* ir didžioji tercija *g-h* daro jos atramos tonų kompleksą savitą, šviesiai skambanti.

Lietuvių liaudies kūryboje sutinkama savitos sumažintos kvartos intonacijos melodijų (26 pvz.) grupė:

26.

ČLLM-262



Visos keturios melodijos gaidos, vienaip ar kitaip akcentuojamos, yra atramos tonai.

Aukščiau pateiktos melodijos audinys pagrįstas sumažintąja kvarta. Yra nemažai lietuvių liaudies dainų (27 pvz.), kuriose sumažintosios kvartos intonacinė ląstelė — sudedamoji intonacinio kompleksio dalis.

27.



Ląstelė *b* atitinka 26 pvz. melodijos dvasią.

Susipažinę su ką tik pateiktu pavyzdžiu, pastebime įdomų reiškinį: melodija susiskaido net į keturias intonacines grupes, kurios, tarpusavyje persipindamos, sudaro turtinę atramos tonų funkcinę grandį. Ląstelės *a* intervalikos sandara mums jau pažįstama iš 25 pvz.; ląstelė *c* kvartinė-kvintinė, o *d* ląstelės pagrindą sudaro trichordas *e g a*, prie kurio dar būtų galima prijungti dvi kraštines, lyg ir pagalbines gaidas *d* ir *h*. Toks atramos tonų kompleksas praturtina *d* ląstelę. Jos sudėtinį įeina ląstelė *c* ir visai nauji garsai *d* ir *g*, atnaujinantys atramos tonų kompleksą. Melodija užbaigiama kiek nelauktai, tačiau įtikinamai.

Jeigu jau palietėm lietuvių liaudies melodijas su keliais atraminių tonų kompleksais, pravartu susipažinti ir su žemiau pateikiamos melodijos intonacine struktūra (28 pvz.).

ČLLM-2



36

Ši melodija neturi tiek atramos tonų kompleksų kaip 27 pvz., tačiau joje slypi didelės funkcinės kaitos galimybės.

Pateikiame dvi trichordinio tipo melodijas (29 pvz.), kurios, viena kitą papildydamos, galėtų sudaryti funkcinę kaitą.

29.



ČLDMB-116



Bendrų garsų šios dvi trichordinės melodijos neturi; nesunku jas sujungti į vieną garsaeilį su dviem skirtingais atramos tonų kompleksais. Šitoks kompleksas galėtų būti pagrindu įvairiems akordų junginiams, bet apie tai kalbėsime vėliau (90 pvz.).

Atkreipkime dėmesį į kiek rečiau sutinkamo melodijos tipo (30 pvz.) atramos tonus.

30.



ČLLM-44



Dvigubos kvartos atramos tonų struktūra melodijai suteikia šviesumo, kurį dar labiau pabrėžia mažosios tercijos nebuvimas. Nata *d* iš atramos tonų grupės, išryškėdama ketvirtame takte, garsaeilyje *g c d* taip pat paryškina melodijos nuotaiką. Nors dvigubos kvartos struktūra lietuvių liaudies melodikoje sutinkama rečiau, analogiškos struktūros atramos tonų kompleksus galima nesunkiai išgauti, sujungus mūsų folklorui būdingų kvartinių dermių elementus.

Lietuvių liaudies kūryboje sutinkamas taip pat kvartinis-kvintinis melodijų tipas, platesnės apimties, su pentatoniniais elementais. Žemiau pateiktame pavyzdyje rasime įvairių atramos tonų struktūrų, tačiau jose visose yra labai svarbus grynosios kvintos vaidmuo. Kartais, be kvintinių,

37

sutinkami ir trichordiniai kompleksai. Persipindami su kvartiniais-kvintiniais dariniais, jie praplečia intonacijų ratą (31 pvz.).

31.

I kvintinės apimties melodijoje akcentuojami du intervalai: *d-h* ir *a-e*. Kitokiais dviem kompleksais pagrįsta II melodija. Bene stipriausiai pabrėžiamas kvartinis trichordas, tačiau įsitvirtina ir kitas kompleksas, artimas pentato-

ninei struktūrai, sudarytas iš kvartinio centro *a-d*, iš abiejų pusių apsupto sekundomis *d-e* ir *a-g*. Turtinga atramos tonų struktūrą III melodija. Jos atskiri, gana savarankiški segmentai tarpusavy sudaro funkcinę kaitą. Kiekvienos iš pateiktų melodijų atramos tonai papildo vienas kitą. Tuo būdu melodija formuojasi funkcinės kaitos principu.

Svarbus bruožas, išryškėjęs pateiktuose pavyzdžiuose — laipsniškas melodikos pasipildymas naujomis lastelėmis intonuojuant, pradinių atramos tonų struktūrų praturtėjimas naujais garsais. Matyt, tai bendras dėsnis, darantis melodikos dramaturginį vystymąsi laipsnišką, o pačią melodiką labiau išbaigtą.

Monodinių lietuvių liaudies melodijų analizę galima būtų tęsti, bet jau ir iš aukščiau pateiktų pavyzdžių išryškėjo ir melodikos, ir atramos tonų tendencijos. Kaip matėme, atramos tonai dažniausiai sudaro tercines, kvartines, trichordines, kvartines-kvintines, dvigubos kvartos, pentatonines struktūras, o taip pat šių struktūrų sudėtines kombinacijas.

Liaudies melodikos harmonines savybes gali papildyti bei praplėsti pasaulinėje muzikos kultūroje unikalus daugiabalsių vokalinių ir instrumentinių sutartinių žanras. Aukščiau analizuotų monodinių lietuvių liaudies melodijų vienkopus ar kitokius atitikmenis rasime kitų tautų muzikinėje kūryboje, o panašių į sutartines reiškinių iki šiol niekur nesutikta. Muzikos tyrinėtojas kelia nuostabą sutartinių polifoninė struktūra, harmoninėje vertikaleje susidarantys sąskambiai.

Sutartinių specifinis bruožas — sekundinė polifonija, pagrįsta dviem skirtingomis melodinėmis linijomis; balsų sekundinis santykis išlaikomas nuo kūrinio pradžios iki pabaigos. Pastoviai skamba harmoninės sekundos⁴¹.

⁴¹ Sekundinės vertikalės sutinkamos ir kitų tautų liaudies muzikoje, jų tarpe ir jugoslavų. Tačiau serbų-chorvatų folkloro sekundinis daugiabalsumas nuo sutartinių iš principo skiriasi tuo, kad jo sekundinės vertikalės yra laikino pobūdžio ir išrišamos į unisoninę toniką. Be to, čia nėra polifonijos elementų, kurie taip būdingi sutartinėms. Žemiau pateikiame serbų-chorvatų liaudies muzikos pavyzdį (32) (žr. Б. А с а ф в е в, Избранные труды, т. IV, Москва, 1955, р. 348):

32.

Sostenuto assai

Pagal atlikimo būdą ir atlikėjų skaičių vokalines sutartines galima skirstyti į dvi rūšis. Pirmajai rūšiai priklauso dvejinės ir ketverinės sutartinės (ketverinės sutartinės dainuojamos dviejų atlikėjų porų pakaitomis). Antroji rūšis — trejinės sutartinės. Jos dainuojamos kanoniškai, t. y. pirmajam balsui atidainavus pirmąją melodijos dalį, pirmos intervalu įstoja kitas atlikėjas. Tuo metu pirmasis atlikėjas pradeda antrąją melodijos dalį. Antrajam atlikėjui baigus pirmąją melodijos dalį, įstoja trečiasis atlikėjas. Pastarajam įstojus, pirmasis tyli. Trejinėse sutartinėse vienu metu skamba tik du balsai.

Šio žanro ypatumams išryškinti žemiau pateikiama keletas sutartinių⁴² (33 pvz.), pradedant nuo siauresnės melodinės apimties ir laipsniškai pereinant į platesnį diapazoną.

33.

⁴² Sutartinės, Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos, paruošė Z. Slaviūnas (toliau — SS), Vilnius, t. I, II, III, 1958—1959.

Aukščiau pateiktos sutartinės, pagrįstos mažosios ir didžiosios tercijos atramos tonais, nors ir labai kuklios apimties, tačiau turi pagrindinius sutartinėms būdingus bruožus.

O štai kvartinės apimties sutartinės⁴³ (34 pvz.):

34.

⁴³ Kadangi dvejinėse bei ketverinėse, o taip pat ir trejinėse sutartinėse vienu metu skamba du balsai, todėl tolesniuose pavyzdžiuose visos jos užrašomos vienodai, metrikeje nurodant atlikimo pobūdį.

III SS-55 psl. *Ketverinė*

IV SS-261 *Dvejinė*

V SS-545 *Ketverinė*

VI SS-460 *Trejinė*

VII SS-518 *Trejinė*

VIII SS-135 *Trejinė*

IX SS-673 *Trejinė*

X SS-338 *Trejinė*

Nors visos aukščiau pateiktos sutartinės dažniausiai yra kvartos apimties, jos formuojasi įvairiose diatoninio garsaeilio atkarpose. Šitoks skirtingų diatoninio garsaeilio atkarpų naudojimas praturtina bei pajvairina sutartinių intonacinį skambesį. Kiekvienoje sutartinėje susidaro savi „lūstelių modusai“ su specifiniu pustonų bei tonų santykiavimu.

Toliau pateikiama keletas sutartinių (35 pvz.), kuriose tarp atramos tonų yra sumažintos kvartos intervalas.

35.

I SS-159^a *Ketverinė*

II SS-46 *Ketverinė*

Specifinė sumažintos kvartos dėmė sutinkama ne vien sutartinėse. Antai 26 pvz. melodija gimininga 35 pvz. II sutartinei. Tiesa, pastarosios sutartinės viršutinio balso linijoje nata *g* lyg ir iškrenta iš bendro intonacinio skambesio. Tačiau sutartinėse atskiros melodijos yra savarankiškos, todėl melodinės linijos požiūriu minėtasis *g* visai logiškas.

Keletas sutartinių (36 pvz.) su kvintiniais atramos tonais:

36.

I SS-606 *Dvejtinė*

II SS-1566 *Ketverinė*

III

SS-61 *Dvejtinė*

IV SS-367 *Ketverinė*

V SS-216 *Dvejtinė*

VI SS-597 *Trejinė*

Aukščiau pateiktose sutartinėse (išskyrus 35-II pvz.) abiejų balsų garsaeiliai atitinka bendrą diatoninių dermių garsaeilį. Tačiau yra ir tokių atvejų, kai sutartinių atskiros melodinės linijos viename bendrame diatoniniame garsaeilyje neišsitenka.

Žemiau pateikiama keletas šio tipo sutartinių (37 pvz.).

37.

I SS-1782

II SS-818^u *Ketverinė*

III SS-730 *Ketverinė*

IV

SS-1179 *Dvejinė*

V SS-1650 *Ketverinė*

VI SS-1571 *Ketverinė*

Šių sutartinių atskirų balsų melodinės ląstelės formuojasi skirtingose diatonikose.

Aukščiau pateiktos sutartinės savitos ir skirtingos; įvairūs atskirų balsų linijų santykiai. I malimo sutartinė melodiniu požiūriu nesudėtinga, matyt, tai susiję su jos funkcijomis. Abi linijos pastoviai banguoja tarp sumažintos kvintos ir didžiosios tercijos, sukeldamos pastovumo bei monotonijos išpūdį. II sutartinė nepalyginamai turtingesnė, nors balsų apimtis ir neišeina už mažosios tercijos intervalo ribų. Skirtingos trys paskutiniosios sutartinės. IV-os abi melodinės linijos intervalikos požiūriu vienatipės, t. y. mažos tercijos apimties (tonas — pustonis). Mažas tercijas randame ir V sutartinėje. Užtat visai kitos intonacinės sandaros yra VI sutartinė. Joje abiejų melodinių linijų atramos tonai santykiauja didžiosios sekundos intervalu. Abiejų linijų melodika iš esmės formuojasi didžiosios tercijos intervale. Atkreipkime dėmesį į tai, jog sutartinėms apskritai būdingas vienatipiškas melodijų, o taip pat ir ritmo modeliavimas.

Dauguma sutartinių yra siauros melodinės apimties, todėl jų derminis pradai nėra išvystyti. Siaurą melodinį diapazoną kompensuoja savitas sinkopinis ritmas ir sekundinis skambėjimas.

Plačios melodikos apimties lietuvių liaudies dainos gana retas reiškinys. Be to, jeigu sutartinių melodika būtų pla-

tesnės apimties, jos prarastų aktyvų ritminį pradą: sinkopinį ritmą bei motorinį pulsavimą.

Trejinų sutartinių melodijose susidaro du skirtingos struktūros atramos tonų kompleksai, kuriuos gretinant, aiškiai girdisi funkcinė kaita. Ši kaita taip pat susidaro gretinant abi dvejinų bei ketverinių sutartinių melodines linijas. Kadangi sutartinių rūšių struktūriniai santykiai yra vienodi, vien kanoniškas atlikimo būdas trejinių sutartinių nedaro skirtingu reiškiniumi; kanoniškumo pobūdis pastebimas tik pradedant sutartinę, o toliau visos sutartinės dėl jų kontrapunktiškumo tampa analogiškos. Tiek trejinėse, tiek dvejinėse ir ketverinėse sutartinėse susidaro sumarinis dviejų atramos tonų kompleksų sambūvis.

Sutartinių melodijų atramos tonų struktūrose nesunku rasti daug bendro su monodinių melodijų struktūromis: 25 pvz. struktūra sutampa su 34-1, 34-VIII pvz. apatiniųjų melodijų atramos tonų struktūromis; 24 pvz. — su 34-VIII pvz. viršutiniosios melodijos struktūra; 26 pvz. — su 35-I pvz. abiejų melodijų sumarine atramos tonų struktūra. Kadangi sutartinių atramos tonai giminingi monodinių melodijų atramos tonams, o sutartinėse tokie atramos tonų kompleksai yra du, todėl analogiškai ir profesionaliojoje kūryboje būtų galima nesunkiai sujungti dvi monodines melodijas su skirtingais atramos tonų kompleksais.

Instrumentinės sutartinės grojamos įvairiais lietuvių liaudies pučiamaisiais muzikos instrumentais bei kanklėmis⁴⁴. Jos labai įvairios, tačiau mes apsiribosime labiau charakteringais harmoniniu požiūriu pavyzdžiais (38 pvz.).

38.

⁴⁴ Plačiau žr. Lietuvių liaudies instrumentinė muzika, paruošė S. Pa-liulis, Vilnius, 1959.

SS-1515

Šioje instrumentinėje sutartinėje pastebime tarytum dvi trigarses, nors ir ne visai sinchroniškas linijas: I *g a b* ir II *c d e s*. Iš jų susidaro ir pakaitomis gretinamos vertikalės (39 pvz.).

39.

Žemiau pateikiama septyniagarsės sutartinės atkarpa, kurios sudėtingos daugiagarsės vertikalės funkcionalumo požiūriu vertos visokeriopo dėmesio. Palyginkime šios sutartinės vertikalės (40 pvz.) su ankstesniosios sutartinės vertikalėmis.

40.

I SS-1517

II

Dar keletas charakteringesnių instrumentinių sutartinių ir jų atkarpų (41 pvz.):

41.

I SS-1521

II SS-1534

IV

SS-1536

V

SS-1537

VI

SS-1539

Pavyzdyje pateiktos sutartinės viena kitą papildo skirtingomis derminėmis savybėmis. Jų dermės: I ir VI — joninė, II ir IV — lidinė, III — eolinė, V — sveikų tonų dermė. Dauguma šių dermių atitinka lietuvių liaudies muzikai būdingas dermes. Atkreipkite dėmesį į charakteringas šių sutartinių vertikales (42 pvz.).

42.

Lyginant vokales sutartines (33, 37 pvz.) su instrumentinėmis (38, 40, 41 pvz.), nesunku pastebėti, kad vokalinės sutartinės, su jų koncentruotomis ir struktūriškai aiškiais melodinėmis linijomis, yra polifoninio pobūdžio. Žinoma, ir jose susiformuoja vertikalūs dariniai, tačiau dominuoja melodinis pradas. Instrumentinėse sutartinėse horizontalės ne tokios ryškios, todėl dėmesį patraukia jų vertikalus skambėjimas. Šiose sutartinėse, be ritminio prado, klausytoją žavi vertikalės, sudarančios dažną funkcinę kaitą.

Susipažinę su lietuvių liaudies vokaliųjų bei instrumentinių sutartinių specifiniu skambėjimu, įsitikiname, kad jų

savitumą labiausiai lemia sekundinės normos. Vokalinių sutartinių melodinės linijos viena kitai priešpastatomos dažniausiai sekundiniu santykiu. Sekundos intervalas reikšmingas taip pat ir instrumentinėse sutartinėse. 38 pvz. sutartinės pirmuose trijuose taktuose pateikiami du atraminiai garsai *g* ir *c*, kurie toliau apauga sekundiniais kompleksais. Panašus reiškinys pastebimas ir sekančiuose pavyzdžiuose (41 pvz.). Nauji balsai čia nuosekliai įstoja sekundos intervalu. Taigi visa sutartinių darnos logika remiasi sekundos intervalais.

Kodėl kaip tik sekunda, o ne kuris kitas intervalas yra tas balsų santykiavimo vienetas? Mokslininkai į šį klausimą galutinio atsakymo dar nesurado, tačiau galima konstatuoti faktą, jog sekunda yra pats artimiausias intervalinis santykis ir todėl labiausiai jaučiamas, apčiuopiamas.

Be sekundinio skambėjimo, vokalinės sutartinės turi dar vieną bendrą bruožą: abiejų melodinių linijų garsaeiliai paprastai atitinka vienas kitą. Pavyzdžiui, jeigu viena melodinė linija trigarsinė — kita taip pat, jei viename balse sutinkama laipsniška slinktis, ji bus ir kitame. Nežiūrint, kad melodijos yra skirtingos, pats jų modeliavimas vienatipiškas (šiam vienatipiškumui tikriausiai galėjo turėti reikšmės trejinių sutartinių kanoniškumas). Pažymėtina, jog antroje melodinėje linijoje dažniausiai sutinkame tokias gaidas, kurių nėra pirmoje. Tokiu būdu garsaeilis užsipildo diatoniškai.

Kadangi sutartinės netelpa į klasikinėje harmonijoje nusistovėjusių normų rėmus, pasitaiko mokslininkų, bandančių neigti sutartinių gyvybingumą ir galimybę remtis jomis, organizuojant profesionaliojoje muzikoje harmoniją. J. Tiulinas⁴⁵, visai neanalizuodamas paties reiškinio, keliais neargumentuotais teiginiais bando susidoroti su sutartinėmis: „Užtenka pasakyti, kad sutartinės stovi nuošalyje nuo pagrindinio vystymosi kelio lietuvių liaudies muzikos su jos choriniu daugiabalsumu ir labai išvystyta harmonija, kurioje terciniai trigarsiai turi ne tik konsonansinę organizacinę, bet dažnai ir funkcinę reikšmę“.

Straipsnio autorius čia kalba apie mažorinio tipo chorinio daugiabalsumo harmoninius reiškinius, kurie lietuvių liaudies muzikoje išryškėjo paskutiniųjų šimtmečių lai-

⁴⁵ Ю. Тюлин, О зарождении и развитии гармонии в народной музыке, кн.: Очерки по теоретическому музыкознанию, Ленинград, 1959.

kotarpyje. Mažoro dermė ir ja pagrįstos daugiabalsės liaudies dainos daugiau būdingos šiauriniams Lietuvos rajonams. Mažoro dermės daugiabalsių liaudies dainų išplitimui galėjo turėti įtakos klasikinė profesionalioji muzika, kuri, kaip žinoma, remiasi mažoro-minoro funkcinė sistema. Todėl mažoro dermės daugiabalsių liaudies dainų nacionalinė specifika, lyginant ją su lietuvių monodine melodika ir sutartinėmis, gerokai sunivelikuota.

Taigi mažorinio tipo chorinis daugiabalsumas lietuvių liaudies muzikinėje kūryboje neturi vadovaujančio vaidmens — jį galima būtų kvalifikuoti tik kaip istorinį, objektyviai susiklosčiusių aplinkybių sukeltą faktą. Antra vertus, trigarsinis daugiabalsumas sutinkamas ir kitose nacionalinėse kultūrose, plačiai naudotas klasikinėje muzikoje, todėl daug mažiau imponuoja, negu sutartinės, kuriomis lietuvių liaudies muzika iš tikrųjų gali praturtinti muzikinę kultūrą apskritai. Juk nebūtinai tik vėlesni amžiai gali būti turtingesni. Liaudies muzikoje būna ir atvirkščiai, — naujesniuose, tačiau mažiau tobuluose reiškinuose neretai dingsta specifiniai bruožai, puoselėti daugelį amžių⁴⁶. Pagaliau lietuvių liaudies muzika, be sutartinių, turtinga ir monodinių, derminių požiūriu labai įvairių dainų, kurioms visai svetimas mažoro-minoro principas.

Susipažinkime su kitais J. Tiulino teiginiais: „Tyčinės sekundos sutartinėse anaipol nerodo kitokio konsonanso ir disonanso įvertinimo klausia, jų diferenciacijos klausia nebuvimo, to, kad sekundos gali vaidinti organizuojantį harmoninės atramos vaidmenį balsų derinyje. Šių dainų išmokymo sunkumas ir lietuviškuose kaimuose praktikuojamas **prievartinis miklinimosi metodas** (pabraukta mano — J. J.) kalba apie tai, kad jokios išimties iš bendrų suvokimo dėsnų, vertinant konsonansus ir disonansus, šiuo atveju nėra“.

⁴⁶ „Kai kada tvirtinama, jog ryšium su tuo, kad sutartinių žanras palaipsniui nyksta iš liaudies muzikavimo praktikos, jis esąs primityvi, „barbariška“ liaudies mąstymo forma, „dar“ nesuvokusi tercinio principo reikšmės ir svarbos medžiagos organizavimui. Tokios išvados klaidingos iš principo ir neteisingos iš esmės. Jeigu sutikti ir vadovautis jomis, tai pasirodys, jog turtingiausias ir įvairiausias rusų senovinių valstietiškujų dainų daugiabalsumas yra barbariškas primityvas, lyginant su naujesnėmis častuškomis, su jų homofonija ir bajano „parėmimu“...“ (A. Г. Юсфин, Политональность в литовской народной музыке, кн.: Studia Musicologica, Academiae Scientiarum Hungaricae 10, Budapest, 1968, p. 334).

Kas yra girdėjęs sutartines ir kalbėjęs su jų atlikėjais, tas žino, su kokia meile ir pasididžiavimu jie kalba apie sutartines ir kokį estetinį pasigėrėjimą jaučia, jas atlikdami. Todėl kyla klausimas, kokiais šaltiniais remiamasi, teigiant, kad mokantis sutartines lietuviškuose kaimuose praktikuojamas „prievartinis miklinimosi metodas“. Suprantama, žmogui, gimusiam ir augusiam mažoro ir minoro dermėmis pagrįstos muzikos aplinkoje, sutartines iš karto padainuoti būtų tikrai nelengva. Tačiau žmonės, girdėję ir dainavę sutartines nuo lopšio iki pat mirties, jų specifinę darną perėmė su motinos pienu. Beje, pats J. Tiulinas yra rašęs (žr. p. 13) apie stabdantį pasenusios teorijos vaidmenį, ir šiai jo minčiai autorius visai pritaria.

Vadovaujantis klasikinės muzikos teorijos tradicinėmis normomis, sutartines kartais bandoma aiškinti kaip politonalumo pasireiškimą. Tačiau sutartinių polifonija yra specifinė sekundinės darnos polifonija, ir jos prigimtį sunku išaiškinti tradicinėmis politonalumo sąvokomis.

Pravartu susipažinti su kitų sutartinių tyrinėtojų minimais šiuo klausimu. A. Jusfinas aukščiau minėtoje studijoje pateikia įdomių samprotavimų bei pastabų, tačiau jo teiginius reikėtų patikslinti.

Pagal A. Jusfiną, sutartines, kurių abiejų melodijų atramos tonai sudaro tuos pačius intervalus, pvz. *f-a*, *g-h* (34-V pvz.), reikia skirti prie politonalių, o sutartines, kurių atramos tonai sudaro nevienarūšius intervalus, pvz. *e-g*, *f-a* (34-III pvz.) — prie poliderminių. Tačiau užtenka sutartines išgirsti dešimtį kartų pakartotas (tai sąlygoja ir tekstai), ir jų atskiros polifoninės linijos lyg spektro spalvos susilieja į vientisą savitą skambesį, klausytojas pajunta vibruojančią sekundų virtinę, plaukiančią iš dviejų šaltinių. Kitaip sakant, klausytojas atliekamoje sutartinėje girdi vieną savitą dermę, padalintą į dvi viena kitą papildančias funkcinės sritis. Panašus susilydymo procesas vyksta taip pat ir sutartinėse (37 pvz.), kurių jungtiniai garsai nėra vienos tradicinės diatoninės dermės struktūros, nors atskiros melodinės linijos yra diatoninės.

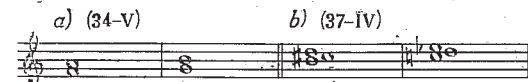
Sutartinių atlikėjai nedaro jokio skirtumo tarp šių dviejų sutartinių grupių, tačiau pabandykime paanalizuoti šiuos reiškinius kiek detaliau.

Sugretinkime dvi sutartines — 34-V pvz. ir 37-IV pvz. Pirmosios sutartinės abiejų balsų melodijos telpa į tradicinį padidintosios kvartos apimties diatoninį garsai *f g a h*.

Šią sutartinę, remiantis klasikine teorija, galima būtų priskirti diatoninių dermių grupei. 37-IV pvz. sutartinės abiejų balsų melodijos sudaro jungtinį garsai *h c cis d es*, išeinantį už tradicinės diatonikos ribų. Tuo būdu ši sutartinė, iš esmės analogiška pirmajai, klasikinės teorijos požiūriu yra jau ne tos kategorijos vien dėl melodinių sąsajų tarpusavyje santykiavimo ypatumų.

Sugretinkime šių dviejų sutartinių atramos tonų struktūras (43 pvz.):

43.



Ir vienos, ir kitos sutartinės melodinės linijos pagrįstos tercijos intervalu: pirmojoje sutartinėje — didžioji tercija (*f-a*, *g-h*), antrojoje — mažoji (*h-d*, *c-es*). Kiekvienoje šių sutartinių melodinės linijos tarpusavyje santykiauja sekundomis. Pirmoje didžiosios sekundos (*f-g*), antroje mažosios sekundos (*h-c*) intervalu. Dėl to kiek įvairuoja abiejų sutartinių garsai apimtis: pirmojoje sutartinėje — padidintoji kvarta (*f-h*), antrojoje — sumažintoji kvarta (*h-es*). Abi pateiktos sutartinės skiriasi tuo, kad pirmosios melodinių struktūrų santykiavimo pagrindas — didžioji sekunda, antrosios — mažoji. Tačiau negi dėl to keičiasi reiškinio esmė?⁴⁷

Taigi pateikti pavyzdžiai iš esmės yra to paties reiškinio atmainos. Sutartinių bendrus bruožus nulemia specifinis muzikinis mąstymas, naudojant kontrastingas, viena kitą papildančias melodines linijas. Tikslinga išsiaiškinti, ar tai tonacijų priešpastatymas, ar to paties reiškinio daugiaplaniškumas.

A. Kazela politonalumą apibūdina kaip „moduliaciją vienlaikiškume“, arba kaip „diatonizmo intensifikaciją“. „Politonalumas neabejotinai reiškia įvairių garsai per-

⁴⁷ Sutartinių specifiką besiaiškindami, susiduriame su ribotu diatonikos supratimu. Notacija, kuria mes naudojames, nėra tobula, todėl ji ne visada tinka sutartinių specifinei struktūrai užrašyti. 37-II pvz. jungtiniame garsai *d e f fis g* garsus *f* ir *fis* klasikinė teorija traktuoja kaip chromatinčius, netelpančius į bet kurią tradicinę diatoninę dermę. Pabandykime garsą *fis* pavadinti *x* ir gausime jau penkių laipsnių diatoninį garsai *d e f x g*. Suprantama, diatonikos sąvoka čia prasiplėstų, bet ji atitiktų reiškinio esmę.

sipynimą, tačiau jis, suprantama, taip pat suponuoja pagrindinio garsaeilio tipo įtvirtinimą⁴⁸. Tačiau sutartinės remiasi vieningu dualizmu, ir čia nėra jokio perėjimo į vieną tonalinį centrą. Šiuo atveju logiškas išvadas padaryti trukdo teorinės normos, susiformavusios klasikinės muzikos pagrindu. Tuo tarpu lietuvių liaudies daugiabalės sutartinės susiformavo aiškiai kitokių muzikinio mąstymo logikos dėsnų pagrindu.

Matėme, kad vokalinių sutartinių melodijų struktūros sudaro atramos tonų kompleksus. Kiekviena sutartinė tonų atramos tonų kompleksų turi po du. Todėl abu atramos tonų kompleksai, tarpusavy santykiuodami, sudaro bitonikalų (t. y. dviejų tonikų) reiškinį. Taigi pagal vokalinių sutartinių melodijų linijų santykius jas reikėtų vadinti ne politonalėmis ar poliderminėmis, o **bitonikalėmis**.

Pateikti pavyzdžiai rodo, jog sutartinių atramos tonų struktūros, o taip pat jų bitonikalūs santykiavimo būdai nepaprastai įvairūs. Visa tai stebinti kompozitoriaus akimis, peršasi išvada, kad atramos tonų struktūrų santykiavimo principas, sutinkamas sutartinėse, o taip pat ir monodinio tipo melodijose, suteikia nepaprastai dideles galimybes ir kompozitoriaus praktikai.

⁴⁸ А. Казелла, Политональность и атональность, p. 10.

Prieš pereinant prie samprotavimų apie profesionaliosios muzikos akordų sandarą, būtina išsiaiškinti **konsonanso** ir **disonanso** sąvokas. R. Reti yra pasakęs, kad tai „amžina problema, apie kurią teoretikai kalbėjo tiek daug, o pasakė tiek mažai“⁴⁹. Buvo laikai, kada konsonansais buvo laikomi tik oktavos, kvintos bei kvartos intervalai. Viduramžiais tercijos ir sekstos intervalai buvo „pakelti“ į konsonansus, bet „netobulus“⁵⁰. Iki XX a. antrosios pusės aukštesiose muzikos mokyklose harmonijos mokslo vadovėliuose tasai scholastinis „netobulumo“ epitetas tebepuošia tercijas ir sekstas. Šiaip ar taip, tai paradoksalu! Liaudies muzikos faktai rodo, kad viduramžiais sukurti disonanso ir konsonanso terminai nūdienėje praktikoje pritaikomi tik klasikinei, mažoro-minoro tonacinės sistemos pagrindu susiformavusiai muzikai. Ši muzika, kilusi iš tam tikros liaudies muzikos rūšies, istoriškai formavosi pagal atitinkamus dėsnius. Sekundos, tritonio

⁴⁹ Р. Рети, Тональность в современной музыке, p. 55.

⁵⁰ Viduramžių muzikos teoretikų pažiūrų į tercijas ir sekstas kitią gali pailiustruoti faktai, kuriuos pateikia H. Rymanas (žr. H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrhundert, Berlin, 1898):

1240 m. Frankas iš Kelno tercijas jau skiria prie konsonansų, bet sekstas tebevadina disonansais (netobuli disonansai).

1300 m. Johanas iš Garlandijos didžiausias sekstas, drauge su mažosiomis septynimomis, vadina netobulais disonansais, mažąsias sekstas, drauge su didžiosiomis sekundomis, — tarpiniais disonansais.

1351 m. Simonas Tunstedas didžiausias sekstas jau vadina netobulais konsonansais, tačiau mažąsias sekstas tebepriskiria prie disonansų.

Tercijos ir sekstos buvo galutinai priimtose konsonansų šeimon tik XV šimtmečiuje, kada kaip tik jos, o nebe kvartos ir kvintos, tapo profesionaliosios muzikos pagrindu ir norma.

intervalai bei jų apvertimai prieštaravo klasikinės muzikos mąstymo sistemoje nusistovėjusiai darnos sąvokai ir šios sistemos ribose tapo „disonansais“, t. y. intervalais, reikalaujančiais perėjimo į tam tikrą „ramybės stovį“, išsirišimo į „konsonansinį“ skambėjimą.

Klasikinė muzika egzistuoja konsonanso ir disonanso dualizmo pagrindu. Šis dualizmas mažoro-minoro tonacinėje sistemoje yra pagrindinė muzikos varomoji jėga, aktyviai dalyvaujanti ir organizuojanti formą. Mažoro-minoro sistemos evoliucija buvo ilga. Sistema vystėsi dėsninškai, veikiama objektyvių istorinių faktorių. Tačiau toji pati istorija atskleidė naujus reiškinius ir gimdė naujus poreikius, kurių mažoro-minoro sistemos principai nebe pajėgė patenkinti. Atsirado gilūs prieštaravimai tarp besivystančių įvairių tautų nacionalinių muzikinių kultūrų ir mažoro-minoro sistemos normų. Atskirų tautų liaudies muzika ir ja besiremianti profesionalioji kūryba nebetilpo į klasikinės mažoro-minoro sistemos rėmus. Ryškiu tokio neatitikimo pavyzdžiu gali būti B. Bartoko kūryba, teisėtai laikoma vengrų nacionalinės muzikinės kultūros, o taip pat ir visos žmonijos pasididžiavimu.

Ar būtų įmanoma, pavyzdžiui, kad ir azerbaidžaniečių liaudies muziką su jos dermėmis⁵¹ (44 pvz.) kūrybiškai sutalpinti į mažoro-minoro mąstymo normas?

44.



Norint profesionaliojoje kūryboje naudotis azerbaidžaniečių liaudies muzikos derminiais savitumais, tektų peržiūrėti daugelį principų, kuriais vadovaujasi klasikinė mažoro-minoro harmoninė sistema. Susipažinę su aukščiau pateiktomis dermėmis, pastebėsime specifines jų struktūras. Įprastinė mažoro dermė, susidedanti iš dviejų analogiškų tetrachordų, turi du pustonius, o 44 pvz. pirmoji, „Sarendž“ diatoninė dermė turi keturis pustonius, antroji, sudėtinė „Chumajun“ dermė — net šešis pustonius. Tonų, pustonų bei pusantratonų santykiavimas dermėje atitinkamai formuoja traukos logikos dėsnius. Todėl, norėdami sudaryti

⁵¹ Зг. У. Гаджибеков, Основы азербайджанской народной музыки, Баку, 1945, р. 27, 84.

šių dermių specifiką atitinkančius harmoninius kompleksus, neišvengiamai susidursime su klausimais, praktiškai prieštaraujančiais klasikinės harmonijos darnos dėsniams. Aštuoniagarsė „Sarendž“ dermė apima kartu garsus *h* ir *b*; sudėtinėje vienuolikos garsų „Chumajun“ dermėje, be kitų diatoninių laipsnių, randame garsus *c* ir *cis*, *e* ir *es*, *g* ir *gis*. Šiuos derminius ypatumus naudojant profesionaliojoje muzikoje, būtų sunku neperžengti klasikinėje muzikoje nusistovėjusių konsonanso bei disonanso normų ribų.

Iš istorijos žinome, kad ankstyvuosiuose viduramžiuose muzika šalia aritmetikos, geometrijos ir astronomijos buvo laikoma mokslu. Toks požiūris į muziką pagimdė daug scholastinių samprotavimų. Pavyzdžiui, buvo sakoma, kad kvarta esanti dieviškas konsonansas, nes . . . metai turi keturis laikus, yra keturios evangelijos ir pan. Šimtmečių bėgyje disonansus aiškino įvairiausiai matematiniais apskaičiavimais: pavyzdžiui, dviejų konsonansą atitinkančių skaičių kvadratas lygus disonansą atitinkantiems skaičiams ir kt. Nemaža panašių scholastinių samprotavimų apie konsonanso ir disonanso prigimtį bei esmę yra išlikę ir vėlesnių laikų muzikos teorijoje.

Ižymus vokiečių mokslininkas H. Helmholtz (H. Helmholtz, 1821—1894) konsonansiškumo ir disonansiškumo laipsnį nustatinėjo priklausomai nuo intervalus sudarančių garsų samplaikų skaičiaus ir garsumo⁵². Disonansiškumo pojūtį sukeliąs samplaikų skaičius yra beveik 30 kartų per sekundę. Tačiau samplaikų skaičius priklauso nuo intervalo registro. Pagal šį principą pirmosios oktavos didžioji tercija ($c^1—e^1$) sukelia 68 samplaikas ir laikoma konsonansu. Tuo tarpu mažojoje oktavoje toji pati tercija turi 34 samplaikas per sekundę, ir dėl to ji turėtų būti priskiriama prie disonansų. Didžioji sekunda pirmojoje oktavoje ($c^1—d^1$) turi 32 samplaikas ir laikoma disonansu, tačiau toji pati sekunda trečiojoje oktavoje, turėdama 128 samplaikas per sekundę, taptų konsonansu.

Ši teorija neduoda konkretaus atsakymo į mus dominantį klausimą.

K. Štumpfo (K. Stumpf, 1848—1936) teorija⁵³ konsonanso ir disonanso intervalus aiškina psichologiškai. Jeigu du garsai, vienu metu skambėdami, klausytojo sąmonėje su-

⁵² Музыкальная акустика, под редакцией Н. А. Гарбузова, Москва, 1954, р. 197—202.

⁵³ Ten pat.

silieja į vieną garsą, sąskambis laikomas konsonansu, priešingu atveju — disonansu. Eksperimentuodamas K. Štumpfąs rėmėsi muzikalių ir nemuzikalių klausytojų apklausa. Gautais atsakymais mes vadovautis negalėtume, nes šiuo atveju daug lemia subjektyvus faktorius. Išaukęs mažoro bei minoro dermėmis pagrįstos muzikos aplinkoje, klausytojas sekundos intervalą kvalifikuos kaip disonansą; tačiau klausytojas, išaukęs lietuviškųjų sutartinių aplinkoje, tą patį sekundos intervalą neabejotinai pajus kaip visišką darnos normą. Taigi tenka ir šios teorijos atsisakyti.

Mažorinio trigarsio kilmės šaknų nuo seno ieškoma fizi-**nėje garso prigimtyje, kaip objektyviausiame šaltinyje.** Iš tiesų pirmieji šeši natūraliojo akustinio garsaeilio tonai (pagrindinis garsas ir penki obertonai) sudaro mažorinį trigarsį. Minorinio trigarsio natūraliajame garsaeilyje visai nėra, nors klasikinėje muzikoje minoro vaidmuo ne mažesnis, kaip mažoro. H. Rymanas (H. Riemann, 1849—1919) akustikos tyrinėjimuose⁵⁴ minorą kildina iš vadinamųjų *untertonų*⁵⁵ sistemos, tačiau praktiškai žmogaus klausos *untertonų* negirdi, ir daugumas šiandieninių teoretikų neigia jų reikšmę muzikinei kūrybai.

Teoretikai, absoliutizuojantys mažoro-minoro tonacinės sistemos normas, teigia, kad konstruktyviai reikšmingi tėra tik apatiniai natūraliojo garsaeilio obertonai. Jie sudaro mažorinį trigarsį ir visus konsonansinius intervalus. O viršutiniai obertonai, kurie, pradedant nuo septintojo, sudaro intervalus, tradicinės teorijos vadinamus disonansais, laikomi tik puošmeniniais, neturinčiais įtakos harmoninei struktūrai⁵⁶. Šitoks apatinių obertonų išskyrimas yra visiškai nepagrįstas. Natūraliojo garsaeilio struktūroje nėra jokios objektyvios ribos, skiriančios iš obertonų susidarancius intervalus į dvi kokybiškai skirtingas kategorijas. Taip pat nėra objektyvių duomenų disonansiškumo reiškinį motyvuoti žmogaus psichofiziologinėmis ypatybėmis, laikant, kad disonansinių sąskambių grupė pažeidžia fiziologinę darną ir todėl reikalauja perėjimo į darniuosius sąskambius.

⁵⁴ Гуго Рима́н, Акустика.

⁵⁵ *Untertonai* — obertonų veidrodinis atspindys arba inversija. *Untertonų* kildinimas iš obertonų iš esmės sutampa su dar viduramžių polifonistų naudota technologijos forma, kada temos išdėstomos tų pačių intervalų seka, tik priešinga linkme.

⁵⁶ Ю. Тюлин и Н. Привано, Теоретические основы гармонии, Ленинград, 1956, p. 34.

Kartais, ieškant objektyvių dėsnių, galinčių paremti tradicinėje teorijoje prigijusį intervalų skirstymą į konsonansus ir disonansus, apeliuojama į liaudies muziką.

Tačiau liaudies muzika, kaip jau matėme, savo struktūrinėmis ypatybėmis nepaprastai įvairi, jos akustinės normos nevienodos, pradedant tercinėmis-trigarsinėmis struktūromis ir baigiant sekundiniais bitonikaliais sutartinių dariniais. Pagrindinis faktorius, su kuriuo visada susiduriame ir liaudies muzikoje, ir profesionaliojoje kūryboje ir kuris tampa varomąja jėga, organizuojant muzikinę formą, — **pastovumas ir nepastovumas.** Pastovumas ir nepastovumas, priklausomai nuo konteksto, gali pasireikšti skirtingais būdais, labai įvairios intervalinės struktūros sąskambiuose.

Natūralusis akustinis garsaeilis prasideda garsais, sudarančiais akustiniu požiūriu mažiausiai intensyvius intervalus. Toliau susidarantys intervalai laipsniškai siaurėja, didėja jų akustinis intensyvumas (oktava, kvinta, kvarta, didžioji tercija, mažoji tercija, didžioji sekunda ir t.t. (žr. 46 pvz.). Akustiškai mažiau intensyvūs intervalai bus konsonansiškesni, negu labiau intensyvūs. Kartu intensyvesni intervalai bus disonansais ne tokių intensyvių intervalų atžvilgiu. Šiuo klausimu J. Cholopovas pateikia įtikinančių minčių: „Oktava konsonansiškesnė už kvintą, kvinta konsonansiškesnė už terciją. Savo ruožtu tercija konsonansiškesnė už mažąją septimą, o mažoji septima — už didžiąją septimą. Išrišimo išpūdis atsiranda ne todėl, kad disonansiškumas yra amžina, pačios gamtos duota mažosios septimos savybė, o konsonansiškumas — tokia pat pirmapradė didžiosios sekstos savybė. Išrišimo pojūtis, mažajai septimai pereinant į didžiąją sekstą, yra labiau įtempto sąskambio (pvz. *d-c*) ir mažiau įtempto (*d-h*) sklandaus sugretinimo estetinis efektas. Tačiau toji didžioji seksta yra konsonansas tik septimos atžvilgiu; oktavos atžvilgiu didžioji seksta yra maždaug tas pats, kas mažoji septima didžiosios sekstos atžvilgiu. Todėl didžiajai sekstai sklandžiai pereinant į oktavą, taip pat krinta įtampa, ir tai analogiškai suvokiama kaip išrišimas. Klasikinėje muzikoje disonansas visuomet buvo nepastovus todėl, kad po jo sekdamo konsonansas, išrišantis harmoninę disonanso įtampą. Neišrištas disonansas darosi pastovus“⁵⁷. Pratešiant šias mintis, galima

⁵⁷ Ю. Холопов, Классические структуры в современной гармонии, кп.: Теоретические проблемы музыки XX века, Москва, 1967, p. 95.

būtų pasakyti, kad dėl atsiradusio pastovumo disonansas tampa nebe disonansu, o santyki audamas su didesnę akustinį intensyvumą turinčiais dariniais, jų atžvilgiu tampa konsonansu. Tai, žinoma, nereiškia, kad vienas ar kitas intervalas bei akordinis darinys keičia savo objektyvią prigimtį. Akustinio darinio konsonansinis ar disonansinis suvokimas priklauso nuo konteksto.

Ieškant geriausio konsonanso ir disonanso problemos sprendimo, pravartu prisiminti citatą pateiktą p. 13: „Tikra teorija išplaukia iš pačios kūrybinės praktikos, sumuoja ją, atskleidžia joje slypinčius dėsningumus...“. Profesionaliosios kūrybos dėsningumus didžia dalimi sąlygoja liaudies muzikos, jos melodikos dėsningumai. Klasikinės muzikos harmoniniam mąstymui išsivystyti labai didelės reikšmės turėjo mažorinių bei minorinių liaudies melodijų vidinė harmonija, jų atramos tonai. Kodėl gi, turint tokį didelį istorinį patyrimą mažoro-minoro sistemos srityje, nepasinaudoti juo, kuriant muziką monodinių liaudies melodijų pagrindu, panašiai kaip prieš trejetą šimtmečių J. S. Bachas modalinėje sistemoje susiklosčiusius polifonijos principus panaudojo mažoro-minoro tonacine sistema pagrįstoje savo kūryboje? Čia vyktų tam tikra dar viduramžiuose išaugusios modalinės sistemos prototipo tąsa. Tuo labiau kad šiandieninėje muzikinėje kūryboje itin ryškios linearinės muzikinio mąstymo tendencijos yra artimos modalinės sistemos prigimčiai.

Bandydami atskleisti „kūrybinėje praktikoje slypinčius dėsningumus“, prisiminkime ir rusų cerkvinį vedamąjį daugiabalsumą (18 pvz.). Juk šis savitas estetiniu požiūriu žanras išsivystė iš rusų liaudies specifinės polifonijos. Ne mažiau dėsninga yra ir serbų-chorvatų liaudies muzikos sekundinė darna (32 pvz.).

Susipažinę su lietuvių liaudies sutartinėmis, ieškokime ir jose slypinčių dėsningumų. Gal tuomet neatrodys, kad jos stovi nuošalyje nuo „pagrindinio kelio“⁵⁸...

Remiantis liaudies muzikos ir ja pagrįstos profesionaliosios kūrybos duomenimis, reikia konstatuoti, jog, naudodami konsonanso bei disonanso terminus, mes kartu kalbame apie mažoro-minoro sistemoje egzistuojančius simbolius, kurie gali padėti išsiaiškinti dėsningumus, būdingus tik šiai sistemai.

⁵⁸ Sutartinės — tai ne vienas kitas atsitiktinis atvejis, jų paskelbti trys didžiuliai tomai!

Susipažinus su lietuvių liaudies melodikos harmoniniais ypatumais, išplaukiančiais iš atramos tonų, reikia išsiaiškinti, kurios iš esamų teorinių kompozicijos (ypač harmonijos) sistemų atitiktų mūsų uždavinius.

Išbaigtų teorinių sistemų ne taip jau daug, pagaliau ir tos pačios kompozitorių sukurtos daugiau savo kūrybiniams interesams, bet ne plačiam bei universaliam naudojimui.

Vieną tokių teorinių sistemų išdėstė P. Hindemitas (P. Hindemith, 1895—1963) knygoje „Unterweisung im Tonsatz“⁵⁹. Teorija įdomi, duoda nemažą praktiškų patarimų, minčių apie akordiką, tonalumo sąvokos aprašymą, melodikos organizavimo principus. P. Hindemito teorijoje didelis vaidmuo skirtas mažoriniam tonikos trigarsiui, su kuriuo tam tikra tvarka santykiauja visi akordiniai dariniai. Todėl ši teorija neretai kritikuojama už tai, kad joje akordų santykiai yra sąlygojami ne konkreto konteksto, o mažorinio tonikos centro. Mažorinį akordą, pagrįstą pirmaisiais šešiais natūraliojo (akustinio) garsaeilio tonais, Hindemitas laiko pačiu natūraliausiu iš visų sąskambių. Įdomu, kad hindemitiškoji teorija, šalia obertonų plačiai naudodama vadinamus „kombinacinius“ tonus, visgi nepajėgia paaiškinti minorinio trigarsio specifikos. P. Hindemitas tik pastebi, jog tai „neišspręsta mįslė“. Mūsų kūrybiniams interesams ši sistema betarpiškai negali būti pritaikyta dėl pačių mažorinio tonikinio trigarsio ištakų, visai nebūdingų anksčiau nagrinėtos lietuvių liaudies melodikos prigimčiai. Tačiau P. Hindemito teorijoje yra ir nemažą vertingų kūrybinei praktikai dalykų, pavyzdžiui, patarimas vengti chromatizmo, kaip nenaudingo įdomiai melodiškai formuoti, ir kt.

P. Hindemito teorinė koncepcija darė jo kūrybą konstruktyviai vieningą, aišką bei savito charakterio. Teorijos paskelbimas palengvino P. Hindemito kūrybos tyrinėjimą.

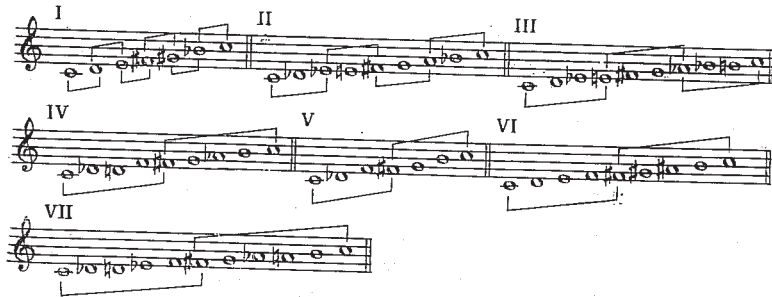
Kita teorinė koncepcija yra išdėstyta O. Mesjano (O. Messiaen, 1908) veikalė „Technique de mon langage musical“⁶⁰. Šiame darbe, be ritmo problemų, yra plačiai nagrinėjami vadinamieji „ribotos transpozicijos modusai“ (der-

⁵⁹ P. Hindemith, Unterweisung im Tonsatz, I, II, Mainz, 1937—1939.

⁶⁰ Messiaen, Olivier, Technique de mon langage musical, Paris, 1944.

mės). Tai 6—10 garsų simetriniai garsaeiliai, kurie O. Mesjano kūryboje yra muzikinę medžiagą organizuojantis faktorius. Iš modusų garsų grupių ląstelių konstruojama ir harmonija, ir melodika. Štai šie ribotos transpozicijos modusai (45 pvz.):

45.



Kiekvienas šių modusų gali turėti atitinkamą transpozicijų skaičių: I — dvi transpozicijas, II — tris, III — keturias; IV, V, VI, VII — po šešias transpozicijas. Kaip pažymėta pavyzdyje, kiekvienas modusas turi atitinkamą ląstelių skaičių. Modusų ląstelės yra unifikuotos, vienatipiškos. Ląstelių unifikavimas melodiką daro vieningą. Dėl tos pačios priežasties modusų transpozicijos gali pakeisti tik jų aukštumą, bet ne intonacijas.

Savo teorinėje koncepcijoje O. Mesjanas visai neužsimena apie minorą, lyg jo nebūtų. Tuo tarpu mažoro ryšiams su modusų sistema skirtas visas XVII skyrius. Matyt, minoro „mįslės“ neišsprendė ne tik P. Hindemitas, bet ir O. Mesjanas, o taip pat ir daugelis kitų teoretikų.

Atskiri O. Mesjano sistemos modusai, atitinkamai juos traktuojant, galėtų atspindėti ir kai kuriuos lietuvių liaudies melodikos aspektus. Antai į atitinkamai transponuoto I moduso sudėtį įeitų 34-V pvz. atramos tonų jungtinis garsaeilis *f g a h*. Prie susidariusio tetrachordo prijungę antrą analogiškos intervalinės struktūros tetrachordą, gautume garsaeilį *f g a h/ces des es f*, visai atitinkantį O. Mesjano I modusą (sveikų tonų dermę). II modusą taip pat galima sudaryti lietuvių liaudies melodikos pagrindu. Imkime 26 pvz. melodijos (transponuotos seksta žemyn) atramos tonų garsaeilį *c des es e* ir prie šio sumažintos kvartos tetrachordo prijunkime didžiosios sekundos intervalu analogiš-

kos struktūros tetrachordą. Gausime jungtinį garsaeilį *c des es e fis g a b*, kuris atitiks O. Mesjano II modusą. Šiuo atveju neatitiktų tik melodinių ląstelių grupavimas: vietoj grupavimo po tris gaidas tekėtų grupuoti po keturias.

Galima būtų pateikti ir daugiau panašių atitikmenų, tačiau mesjaniškieji modusai visgi per siauri, kad juose būtų galima sutalpinti tokius įvairius ir specifiškus lietuvių liaudies melodikos ypatumus.

I skyriuje (p. 11) glaustai aptarėme A. Šenbergo dodekafoninę sistemą su jos serijine technika⁶¹. Ši sistema, suteikianti visiems dvylikai oktavos garsų absoliučiai lygias teises, iš principo nepripažįsta tonalumo bei tonikinių centrų. Tokia teorinė platforma svetima ne tik lietuvių, bet tikriausiai ir bet kurios kitos tautos liaudies muzikos prigimčiai. Tačiau kai kurie dodekafonijos technologiniai aspektai, pavyzdžiui teminės medžiagos polifoninio apdoravimo metodai (kaip minėjome, sutinkami jau viduramžių polifonistų kūryboje), yra plačiai šiuolaikinių kompozitorių naudojami ir galėtų būti naudingi taip pat mūsų kūrybai.

Labai vertingos Belos Bartoko (1881—1945) kūrybos teorinės pozicijos⁶². Siandieniniame muzikos pasaulyje B. Bartoko kūryba paprastai siejama su vengrų nacionaline muzika. Iš tiesų, klausydamiesi B. Bartoko muzikos, pajuntame visą vengrų nacionalinės muzikos žavesį. B. Bartokas žinomas ne tik kaip kompozitorius, bet ir kaip pasaulinio garso mokslininkas folkloristas. Daugelį metų jis užrašinėjo, tyrinėjo ir publikavo vengrų, rumunų, slovakų liaudies muziką. Natūralu, kad B. Bartoko glaudūs ryšiai su liaudies muzika paliko gilius pėdsakus ir jo originaliojoje kūryboje.

Vienu rimčiausių iki šiol paskelbtų teorinių darbų apie B. Bartoko kūrybą reikia laikyti Ernė Lendvai studiją⁶³. Darbas daugeliu požiūrių įdomus ir vertingas, yra taiklių pastebėjimų bei išvadų, tačiau nacionalinės Bartoko kūrybos ištakos jame visai nepaliestos.

Vien tik pavardčius B. Bartoko paruoštus liaudies muzikos tomus, krinta į akis kitų dermių tarpe dažnai sutin-

⁶¹ Pats A. Šenbergas savo sistemos teorinių principų viešai nepaskelbė. A. Šenbergo teoriją išdėstė jo mokinys E. Šteinas 1924 m. Viena žurnale „Der Anbruch“.

⁶² B. Bartokas, kaip ir A. Šenbergas, savo kūrybos teorijos niekur nėra paskelbęs.

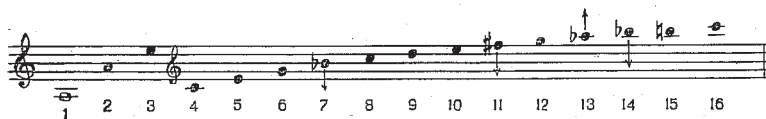
⁶³ Ernő Lendvai, Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartoks, kn.: Bartok, Weg und Werk, Schriften und Briefe, Budapest, 1957, p. 91—137.

kama lidinė dermė. Būdinga lidinei dermei padidinta kvartata intonaciniu požiūriu labai ryškus intervalas, priduodantis dermei išskirtinį skambėjimą. Matyt, čia ir reiktų ieškoti priežasties, kodėl šis intervalas atlieka tokį svarbų konstruktyvinį vaidmenį B. Bartoko kūryboje. Tačiau E. Lendvai, konstatuodamas B. Bartoko kūryboje vadinamąją „ašių sistemą“ (das Achsensystem), lidinę padidintą kvartatą (o taip pat sumažintą kvintą) aiškina kaip oktavos padalinimo į dvi lygias dalis rezultata. Tuo pačiu keliu, pagal E. Lendvai, gaunami ir didžiųjų sekundų intervalai. Tačiau trys iš eilės einančios didžiosios sekundos, sudarančios tritonį, liaudies muzikoje atitinka pagrindinę lidinės dermės atkarpą, kuri, susiformuodama intonavimo procese, tampa ne aritmetiniu, bet kūrybiškai gyvybingu reiškiniu. Kaip tik taip ir traktuotinas tritonis — raktas į B. Bartoko kūrybos ištakas.

Tą patį galima pasakyti ir apie vadinamąjį „auksinio piūvio“ (sectio aurea) santykį, kuriuo E. Lendvai aiškina ne tik B. Bartoko kūrinių formos proporcijas, bet ir kompozitoriui būdingus melodikos ir harmonijos intervalinius santykius. Aritmetiniu požiūriu visa tai lyg ir įtikinama, tačiau kokiomis struktūromis reiškiasi tos savybės, dėl kurių B. Bartokas visame pasaulyje laikomas vengrų nacionalinės muzikos milžinu — apie tai E. Lendvai net neužsimena.

E. Lendvai savo studijoje daug kur vadovaujasi natūralaus akustinio garsaeilio normomis. Tačiau ir čia pastebėsime prieštaravimų. E. Lendvai į 12 lygių dalių dalija oktavą (tai atitinka temperuotąjį derinimą, bet ne natūralųjį akustinį garsaeilį). Toks dalijimas vėliau įgalina oktavą aritmetiškai dalinti į 6, 4, 3, 2 dalis ir iš to daryti norimas išvadas. Jeigu remsimės, be temperuotojo, natūraliuoju akustiniu garsaeiliu, kaip ir daro E. Lendvai, susidursime su tam tikrais keblumais. Antai E. Lendvai B. Bartoko diatoninės sistemos pagrindu laiko gamą *c d e fis g a b*, traktuodamas ją kaip natūraliojo akustinio garsaeilio ištrauką. Prisiminkime, kaip natūralusis garsaeilis atrodo iš tikrųjų (46 pvz.).

46.




7-as (b^1) ir 14-as (b^2) garsai yra žemesni, negu temperuoto derinimo *b*. 11-as garsas svyruoja tarp f^2 ir fis^2 , tačiau yra arčiau fis^2 ; 13-as garsas taip pat beveik viduryje tarp as^2 ir a^2 , bet arčiau as^2 . E. Lendvai aukščiau pateiktą gamą veda iš natūraliojo akustinio garsaeilio 8—14 ober-tonų, bet jie gerokai neatitinka temperuoto derinimo ir negali būti siejami su fortepijonine bei kitiems temperuoto derinimo instrumentams skirta muzika.

B. Bartoko kūryba dar mažai analizuota ir būtų galima parašyti nemaža rimtų studijų, kurios atskleistų šio kompozitoriaus glaudžius ryšius su savo tautos muzikine kultūra.

Autoriui reikia pereiti prie kai kurių savo kūrybos principų išdėstymo, daugiau išryškinant harmoninių vertikalijų sudarymo būdus. Palietus harmoninių vertikalijų klausimą, neišvengiamai kyla visos problemų kompleksas: harmoninis funkcionalumas, trauka, vertikalaus ir horizontalaus mąstymo santykis ir kt. Ypač svarbus stambios formos kūrinuose harmoninės funkcinės logikos klausimas. Visos tos problemos vienaip ar kitaip yra spęstos autoriaus kūryboje. Darbe šių klausimų detaliau neanalizuodamas, autorius nušviečia pačius bendriausius išeities taškus.

Dėl visai suprantamų priežasčių neliesime grynai estetiškos klausimo pusės, nes tai neišvengiamai sietųsi su kai kuriais vertinimo kriterijais. Bus stengiamasi konstatuoti faktus, liečiant jų bendriausius vidinius dėsningumus.

Savo harmoninio mąstymo sistemą autorius grindė lietuvių liaudies melodikos atramos tonais. Pagal technologinius principus autoriaus kūrybą galima būtų skirstyti tarytum į dvi grupes⁶⁴.

Pirmajai grupei priklausytų kūriniai, kurių tonikinį pagrindą sudaro šios struktūros akordai:  . Akordas

sudarytas iš tercijos, sekundės ir kvartos. Intervalinės laštelės, įeinančios akordo sudėtin, plačiai sutinkamos įvairiuose lietuvių liaudies melodikos žanruose. Tokia akordinė struktūra savyje talpina visus intervalus: sekundos (didžio-

⁶⁴ Kalbama apie kūrinus, parašytus 1961—1969 metais. Skliaustuose pažymėti sukūrimo metai:

Afrikietiški eskizai simf. ork. (1961), partitūra, Leningradas, 1962; Poema-koncertas styg. ork. (1961), partitūra, Leningradas, 1964; Pasaka-

sios ir mažosios), tercijos (didžiosios ir mažosios), kvartos (grynosios ir padidintos), o apvertimų pavidalu — ir likusius intervalus.

Antrosios grupės kūrinių akordika sudaryta iš įvairių melodinių laštelių, atitinkančių skirtingas lietuvių liaudies melodijų atramos tonų struktūras.

Pirmajai grupei galima būtų priskirti pirmuosius septynis kūrinius (baigiant III simfonija). Kalbant apie šios grupės kūrinius, reikėtų pradėti nuo juose sutinkamų akordinių vertikalijų bei melodinių garsaeilių. Aukščiau pateiktas akordas *f-a-h-e* dėl jame esančio didžiosios tercijos intervalo autoriaus traktuojamas kaip artimesnis mažoriniam akordui. Didžiąją terciją pakeitus mažąja, akordas gali pasidaryti minorinio, bet kartu ir mažorinio charakterio, priklausomai nuo to, ar konkrečiame kontekste išryškinami apatiniai ar viršutiniai akordo garsai.

Diatoniniai garsaeiliai, kurių pagrindu sudaromi akordai, yra gana skirtingi, todėl apie juos reikia kalbėti atskirai. Žemiau pateikiami abu pagrindiniai garsaeiliai ir iš jų sudaryti akordai (47 pvz.).

47.



Kaip matome, pirmasis iš autoriaus naudojamų derminių garsaeilių — septyniolaisnis, o antrasis — aštuoniolaisnis. Pirmojo derminio garsaeilio atramos tonus atitinkančių laštelių, ypač lidinę kvartą, rasime daugelyje

lija-poema simf. ork. (1961—1962), partitūra, Leningradas, 1966; Styginis kvartetas Nr. 1 (1962), partitūra, Vilnius, 1965; „Pelenų lopšinė“ (1962—1963) (Žodž. J. Marcinkevičiaus), vokalinė-simfoninė poema mecosopranui, chorui ir simf. ork., klavyras, Vilnius, 1964; Koncertas vargonams, smuikui ir styg. ork. (1963), partitūra, Leningradas, 1967; Simfonija Nr. 3 („Žmogaus lyra“, pagal E. Mieželaičio „Žmogų“) simf. ork., chorui ir solistui (baritonas), (1964—1965), Leningradas, 1972; Styginis kvartetas Nr. 2 (1965—1966), partitūra, Vilnius, 1970; Concerto grosso styginiams, puč. kvintetui ir fortepionui (1966), partitūra, Leningradas, 1968; 8 lietuvių liaudies sutartinės balsui su fortepionu (1969), Vilnius, 1969; Styginis kvartetas Nr. 3 (1969), partitūra, Vilnius, 1972; Koncertas vargonams (solo) (1969); Opera „Zaidimas“ (pagal F. Diurenmato apsakymą „Avarija“) (1967—1968).

sutartinių (34-V, 36-III, IV, V pvz.). Antrojo derminio garsaileo elementų taip pat nesunku rasti 26, 27, 35 pvz. atramos tonuose. Antrasis šio garsaileo tetrachordas — mažorinis (*h cis dis e*). Susipažinkime, kaip aštuoniaipsnis derminis garsailelis buvo naudojamas Koncerto vargonams, smuikui ir styg. ork. I d. pagrindinės partijos antroje temoje (48 pvz.).

48.

Reikia pasakyti, jog ištisi garsailiai puošmeniniams reikalams retai tevertojami. Figūracinė ornamentika dažniausiai sudaroma iš šių garsailių atskirų ląstelių.

Harmoninių, vertikalių funkcinis ryšys įvairus, tačiau visais atvejais akordikos pagrindiniai pavidalai bei jų apvertimai išlieka. Susipažinkime su Pasakalijos-poemos simfoniniam orkestrui tema bei jos harmonine seka (49 pvz.).

49.

70

Derminių požiūriu pirmieji penki taktai pagrįsti dviejų tipų garsailiais *g* tonacijoje (50 pvz.).

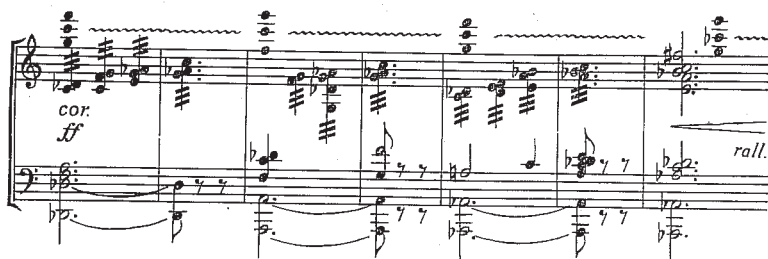
Pirmasis, ketvirtasis (antroji pusė) ir penktasis taktas sudaryti iš aštuoniagarsio garsaileo elementų; antrasis, trečiasis taktas ir ketvirtojo takto pirmoji pusė remiasi septyniagarsio garsaileo atkarpa. 6 ir 7 takte panaudotas garsailelis *c d e fis g a h*, formuojantis akordą:

mums jau pažįstamą savo tipišką struktūra. 8 taktas ir 9 takto pirmoji pusė — tai 6 ir 7 taktų medžiagos pakartojimas tonu žemiau. Paskutiniai taktai (pradedant 11) — prediktas į naują temos pasirodymą. Predikto harmoninė formulė mums pažįstama. Garsas *des* nepasto-

71

viu tritoniu intervalu nutolęs nuo tonikos *g*, bet, antra vertus, įeidamas į tonikinio akordo struktūrą, yra labiau- siai tinkamas prediktinei įtampai (plg. dominantės vargo- nų punktą klasikiniėje harmonijoje). Tačiau eksponuojant šią temą, palikta tik akordo pagrindinė gaida *des*, kiti akordo garsai pagal reikalą naudojami toliau, variacijose. Vietoj nenaudojamų akordinių gaidų šešiuose baigiamuo- siuose temos taktuose įvedama papildoma melodinė linija, savarankiška ir tiesiogiai nepriklausanti nuo prediktinio *des* pagrindo. Tikslas — turėti rezerve papildomą faktorių, kuris, esant reikalui, šias abi linijas sujungtų. Organizuo- jant kulminacinius taškus, praplėtus registrą, ši priemonė gali sudaryti didesnę akustinę įtampą. 17 variacijoje šis prediktas yra sudarytas tokiu būdu:

51.



Temos predikte buvusi papildoma melodinė linija čia padeda sudaryti vertikales iš daugiau garsų, negu jų turi keturgarsis temos harmoninis pagrindas. Tuo būdu buvo stengiasi apsieiti be naujos medžiagos, kad nepažeistume vystymo vientisumo.

Nagrinėtoje Pasakalijos temoje autorius susidūrė su akordų ryšio klausimu. Šis klausimas svarbus, todėl tiks- linga apsistoti prie jo.

Kiekvieno kompozitoriaus kūryboje atskiros harmoni- nės vertikalės paprastai nekelia ypatingai didelių proble- mų. Atskirų vertikalių akustinis intensyvumas gali sukur- ti akcentus, koloritines dėmes, tačiau psichologinį intensy- vumą sąlygoja visų pirma horizontalusis mąstymas. Orga- nizuoti muzikinę formą įgalina tik harmoninių vertikalių santykis su konkrečia aplinka. Taigi kūryboje į pirmą planą iškyla harmoninės sekos bei traukės problema t. y. plačiai suprantamas funkcionalumas.

Kaip žinoma, klasikinės muzikos harmonija remiasi tri- jų funkcijų (*T S D*) sistema. Šios harmoninės funkcijos yra susijusios su tonikos akordo struktūra, grynosios kvintos intervalu joje.⁶⁵ Ypač didelę reikšmę muzikos proceso di- namizmui turi dominantinė funkcija, išplaukianti iš prielai- dų, slypinčių pačioje dominantės akordo struktūroje (veda- masis tonas, dominantės akordo pagrindinio tono akustinis giminingumas tonikos pagrindiniam tonui). Mažoro-minoro funkcinėje sistemoje dominantiškumo dėka yra išsprendžia- mas harmoninės traukos klausimas: po dominantinės funk- cijos akordų tonikos pasirodymas atrodo būtinas.

Harmoninę vertikale organizuojant monodinės melodi- kos pagrindu, tercinės struktūros akordų reikia atsakyti. Kartu reikia atsakyti ir tradicinių dominantiškumo ap- raiškų, ieškant atitikmenų harmoninėse struktūrose, suda- rytose iš monodinės melodikos atramos tonų, ir jų santy- kiuose. Harmoninę trauką, būdingą klasikiniam dominan- tiškumui, čia sukelia gretinamų vertikalių akustinio inten- syvumo stiprinimas, o taip pat jų garsų sudėties atnauji- nimas. Didelį vaidmenį harmoninės traukos sustiprinime gali atlikti ir kiti faktoriai — dinamikos laipsnis, faktūros, registro parinkimas ir kt. Tokiu būdu ir netercinės akordi- kos kontekste galima sukelti harmoninės sekos būtinumo išpūdį, nes galioja iš esmės tas pats, kaip ir klasikiniėje muzikoje, akustinio intensyvumo reiškinys.

Reikia pastebėti, kad akustinio intensyvumo sąvoka yra sąlyginė. Svarbu nustatyti, kas laikoma **vienetine norma** (išeities tašku) ir kokiais tempais vyksta tos normos kai- ta. Pavyzdžiui, R. Vagnerio operos „Reino auksas“ įžango- je (6/8 metras, gana ramus tempas) daugiau kaip šimtas taktų remiasi vienu tonikiniu *Es-dur*'o akordu; tuo tarpu operos „Tristanas ir Izolda“ įžangoje, taip pat daugiau kaip per šimtą taktų tonikos trigarsis neparodomas nė vieno karto, o erdvė užpildoma įvairiais alteruotais dominantsep- takordais bei nonakordais. Matome, jog to paties autoriaus dviejų kūrinių akustinė vienietinė norma ne ta pati.

Susipažinkime su kai kuriais kituose autoriaus kūri- niuose sutinkamais harmoniniais santykiais. Kvarteto Nr. 1

⁶⁵ Žг. Ю. Холопов, *Современные черты гармонии Прокофьева*, Москва, 1967, p. 273—325 ir kt.

I dalies pagrindinės temos melodika kartu sudaro ir jos harmoniją (52 pvz.).

52.

Šios temos akordinė schema tokia:

Akordų sekos intervalika sudaro kvartinį trichordą, kuris, kaip jau žinoma iš ankstesnių skyrių, yra būdingas lietuvių liaudies melodikai.

Štai tos pačios dalies šalutinės temos harmoninis santykis (53 pvz.):

53.

Pirmoji akordinė vertikalė grindžiama aukščiau minėtų septynialeipsniu derminių garsaeiliu, o antroji — aštuonialeipsniu.

Kvarteto II, lėtoji dalis grindžiama aštuonialeipsniu derminių garsaeiliu *cis dis e fis g a h c*. Žemiau pateikiama II d. tema (54 pvz.).

54.

Andante sostenuto $\text{♩} = 72$
con sord.

Temos harmoninę struktūrą būtų galima išreikšti akordine schema (55 pvz.).

55.



Toks harmoninių laštelių panaudojimo principas taikomas taip pat ir polifoninėse formose, kur lietuvių liaudies melodikos atramos tonams giminingos vertikalės vėl grįžta į melodines linijas, tik jau kita forma. Žemiau pateikiama Koncerto vargonams, smuikui ir styginiam orkestrui II dalies — Pasakalijos tema ir jos akordinė schema (56 pvz.).

56.

I

1 2 3 4 5 6 (5) 7

8 9 10 11 12

II

1-4 5-8 9-12

Pasakalijos temą galima sutalpinti į keletą funkcinų akordinių sekų, kurios nepasikartoja nei savo struktūra, nei garsais. Čia panaudoti visi 12 oktavos garsų, iš kurių kiekvienas savaip akcentuotas. Atramos tonai, t. y. keturgarsės lastelės suskirstytos į tris grupes, sudarančias nepasikartojančias funkcinės sekas. Tokiu būdu visa tema dėl nepasikartojančių melodinių laštelių formuojasi dvylikalaipsnėje diatoninėje dermėje. Paskutiniai trys taktai yra tarytum papildymas, sudarytas, paėmus iš kiekvienos lastelės po vieną garsą, ir vėl natūraliai grąžinantis į temos kartojimą.

Šios temos melodinių laštelių pagrindiniai struktūriniai principai atitinka aukščiau pateiktų atvejų principus. Skiriasi tik keletu traktavimo niuansų. Pavyzdžiui, pirmoji akordinė lastelė sudaryta iš tercijos, mažosios sekundos (vietoj anksčiau sutinkamos didžiosios arba padidintosios sekundos) ir kvartos. Antroje ir trečioje akordinėse lastelėse taip pat nesunku būtų rasti atitikmenų.

Žemiau pateikiama tos pačios dalies pabaigos harmoninė schema. Čia galima pamatyti, iš kokių akordinių sekų sudaroma dalies kadencija (57 pvz.).

57.

Kadangi muzikos formos pabaigų klausimas labai svarbus, todėl reikia ties juo kiek sustoti. Štai to paties koncerto I dalies pabaigos akordinė schema (58 pvz.):

58.

Pirmasis akordas pagrįstas aukščiau pateiktu septynia-laipsniu derminiu garsaeiliu, antrasis — aštuonia-laipsniu (*cis dis e fis g a h c*). Tačiau antrojo akordo derminis koloritas visai kitoks, negu 54 pvz. 54 pvz. tuo pačiu garsaeiliu grindžiami minorinio charakterio akordai, o visa violončelės tema artima lietuvių liaudies raudoms. Tuo tarpu 58 pvz. antrasis akordas yra mažorinis. Mažoriškumą stiprina žemųjų garsų natūralus akustinis išdėstymas, o papildomas *dis*¹ tik pasodrina bei suaktyvina akordo skambėjimą. Tą patį galima pasakyti ir apie trečiąją akordą, kuris yra analogiškas antrajam, tik sudarytas mažąja tercią aukščiau. Taigi matome, jog pasirinkto derminio garsaeilio naudojimas dar nenulemia pačios muzikos charakterio, nes atskirų faktorių akcentavimas gali muzikinei medžiagai suteikti vienokią ar kitokią charakterį.

Žemiau pateikiami keturi užbaigiamieji taktai iš Poemos — koncerto styginiam orkestrui (59 pvz.).

II

T

III

Pabaigoje septyniagarsių akordų kadencinė seka savo kvartiniu santykiu ($G C G$) primena klasikinės harmonijos plagalinę kadenciją ($T S T$). 59-II pvz. matome, kad keturi garsai $e f i s a h$ yra bendri abiem akordam. Kaitą parūškina pagrindinių tonų slinktis bosc, o taip pat skirtingi akordų garsai: T komplekse — $g a i s c i s$, S komplekse — $c d d i s$.

Harmoninis funkcionalumas daug ryškesnis Simfonijoje Nr. 3. Jis iš esmės pagrįstas sutartinėse sutinkamu harmoninių lūstelių nepakartojamumo principu. Nepakartojamumo principas buvo derinamas su klasikinės harmonijos dėsniais, pritaikant juos savajai harmoninei struktūrai. Žemiau pateiktame pavyzdyje (60) schematiškai sugretinamos dvi harmoninės sekos. Pirmoji — klasikinė, antroji — pirmosios atitikmuo, tačiau joje panaudotos lietuvių liaudies melodikos atramos tonų harmoninių lūstelių struktūros.

60.

Žinoma, kompozitorius turi teisę sudarinėti ir gretinti akordus savaip, be jokio pateisinimo klasikinėmis analogijomis, tačiau šiuo konkrečiu atveju ir apskritai šiame kūrybos etape minėtos analogijos autoriui padėjo išspręsti kai kuriuos funkcionalumo klausimus. Pateiktame 60-II pvz. I, II ir IV harmoninėse vertikalėse griežtai išlaikytas nepakartojamumo principas. Šiose trijose keturgarsėse akordinėse vertikalėse rasime visus 12 oktavos garsų.

Norint išryškinti traukos elementą, kurio vaidmuo stambios formos organizavime labai svarbus, yra įvesta trečioji akordinė vertikale *h d f b*. Šiuo funkcionalumo principu grindžiamas visas Simfonijos Nr. 3 horizontalusis bei vertikalusis mąstymas.

Štai I dalies pradžia (fleitos melodija ir joje slypintys akordai) (61 pvz.):

61.

Musical score for example 61. It consists of four staves. The top staff is a flute melody in G major, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and then a series of sixteenth notes. The bottom three staves show piano accompaniment with chords and arpeggiated figures.

Trys sveikų gaidų harmoninės vertikalės sudaro konstruktyvinį visos I dalies harmonijos pagrindą. Šie akordai atitinka 60-II pvz. I, II ir IV harmonines vertikales. Akordai, pažymėti skliausteliuose, yra tarytum papildymas, kuris kartais įvedamas, tačiau neturi ryškesnio vaidmens, organizuojant formą.

II simfonijos dalis grindžiama 60-II pvz. akordinių sekų principu. Tačiau atskiruose epizoduose galima sutikti laisvai naudojamus aukščiau minėtus derinius garsaeilius. Pavyzdžiui, 16 numeryje panaudojamas aštuonialapsnis garsaeilis *b c des es e fis gis a*. Žemiau pateikiama šio epizodo schema (62 pvz.).

62.

Musical score for example 62. It shows a piano accompaniment with a sequence of chords. The chords are marked with numbers 1 through 8, and some are enclosed in brackets. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes.

III simfonijos dalis grindžiama iš esmės tais pačiais harmoninių sekų principais (63 pvz.).

63.

Musical score for example 63. It shows a piano accompaniment with a sequence of chords. The chords are marked with numbers 1 through 8, and some are enclosed in brackets. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes.

Tačiau ši simfonijos dalis (ji atlieka ciklo skerco funkciją) turėjo būti žaismingesnio, šviesesnio charakterio. Dėl to buvo atsisakyta kai kurių struktūrinių garsų akcentavimo. Taip 63 pvz. pirmojo akordo gaida *b* visai neakcentuojama ir traktuojama kaip koloritinė, puošmeninė, bet ne struktūrinė. Žemiau pateiktoje aštuonių taktų atkarpoje (64 pvz.) harmoninė seka tokia pat, kaip 63 pvz.

64.

Musical score for example 64. It shows a vocal line for Soprano (Sopr.) and Alto (Alti) and a piano accompaniment. The vocal line starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The piano accompaniment features a complex harmonic structure with many chords and arpeggiated figures.

Aukščiau pateiktas pavyzdys iliustruoja keletą naudojamą harmonijos išeities taškų. Kadangi pati forma gimta kūrybos procese, jos suvesti į siauras schemas negalima. Harmoninės struktūros savo viduje vystosi, yra labai įvairios, tačiau patys jų kontūrai, išeities taškai vis dėlto išlieka nepakitę.

Pasekime 65 pvz. harmoninę seką, perėjimą iš vieno derminio pagrindo į kitą, palyginkime trečią ir ketvirtą

65.

82

taktus su pirmisiais dviem taktais; pastebėsime (nežiūrint to paties bosinio pagrindo *h*) derminę kaitą.

Tais pačiais principais grįsta ir simfonijos IV dalis — finalas. Išanginio epizodo (66 pvz.) pagrindas — aštuonia-lapsnis derminis garsaeilis.

66.

Harmonijos vystymas išangoje sudaro ištisą mums jau pažįstamos struktūros akordų seką (67 pvz.).

67.

Pagrindinė tema (68 pvz.) remiasi trimis keturių garsų ląstelėmis, kurios sudaro dvylikalapsnį garsyną. Pirmieji trys taktai pagrįsti garsaeilio *e f i s g a b c d e s* pirmisiais penkiais garsais (*e-b*), o viršutinio tetrachordo garsai pasirodo devintame takte. Tokiu būdu tema lyg ir laipsniškai išibėgėja. Ketvirtajame takte pasirodžiusi antroji harmoninė struktūra sukuria funkcinę kaitą ir temai duoda galimybę atsinaujinti.

Analogišką uždavinį turi ir septintajame takte atsiradusi kaita. Norint išryškinti temos kulminaciją (9 taktas), trečioji harmoninė struktūra užima nebe tris taktus, kaip dvi pirmosios, bet du taktus. Užtat pasiekus aukščiausią

83

melodikos tašką (es 9 takte), melodijai krintant žemyn, harmoninių struktūrų retrogradinis grįžimas suaktyvėja, teužindamas tik po vieną taktą (9 ir 10). Per paskutiniuosius du taktus (11–12) sumažėja kaitos intensyvumas, ir vėl grįžtama prie temos jau orkestre. Pavyzdyje (68) pateikiama tik choro partija, pakankamai pilnai atspindinti analizuojamo epizodo harmoninę struktūrą.

68.

Alti *poco cresc.*
Bassi *p*

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

Panašiai būtų galima analizuoti dar daugelį atvejų bei konkrečių harmoninių situacijų, tačiau autorius norėjo atkreipti dėmesį tik į svarbiausius sprendimus. Vengdamas

84

detalizavimo (toku atveju nukryptume į antraeilės problemas), išdėstė principines pozicijas.

Taigi visuose aukščiau pateiktuose pavyzdžiuose akordinės struktūros tapačios, jos grindžiamos tercijos, sekundos ir kvartos intervalais. Tai pirmosios analizuojamų kūrinių grupės partitūrų požymis.

Dabar pereisime prie antrosios kūrinių grupės, kurių muzikinės kalbos harmoninį bei melodinį pagrindą sudaro skirtingos lietuvių liaudies melodikos atramos tonų struktūros.

Lietuvių liaudies melodikos atramos tonų kompleksai labai įvairūs, todėl vienokių ar kitokių harmoninių struktūrų pasirinkimas didelis. Antros grupės kūriniuose naudojamų harmoninių bei melodinių ląstelių įvairumas vertė autorių kiekvienu konkrečiu atveju ieškoti vis kitokio sprendimo. Pavyzdžiui, Concerto grosso grindžiamas keturiais trigarsniais segmentais, sudarančiais atitinkamai organizuotą dvylikalaipsnį garsyną. Akordika čia sudaroma tiek iš atskirų, tiek iš kelių sujungtų trigarsių ląstelių.

Žemiau pateikiama ląstelių grupė, naudojama Concerto grosso I dalies įžangoje. Ta pati ląstelių grupė sudaro ir finalo pagrindą (69 pvz.).

69.

1 2 3 4

Iš šių struktūrų visumos organizuojama teminė medžiaga, tonikiniai centrai ir funkciniai santykiai.

Concerto grosso įžangoje naudojama akordika yra sudaryta iš dvigubų ląstelių, t. y. šešiagarsių vertikalių (70 pvz.):

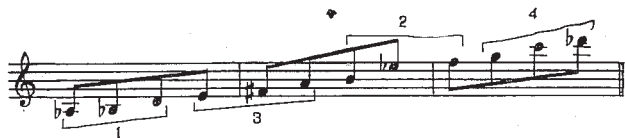
70.

1 2 3 4

85

Melodikoje išryškėja dvylikalaipsnis derminis garsa-
eilis (71 pvz.), kurį sudaro tokia melodinių ląstelių seka:
I, III, II, IV (pagal 69 pvz.).

71.



Palyginę ląstelių intervalinę struktūrą, pastebėsime, kad pirmoji ir antroji yra giminingos — abi sudarytos iš didžiosios sekundos ir didžiosios tercijos. Skirtumas tik tas, kad pirmoje ląstelėje šie intervalai eina kylančia kryptimi (*as b d*), o antroje — besileidžiančia (*f es ces* arba *h*). Trečioji ląstelė — kvartinis trichordas (*e fis a*). Ketvirtoji ląstelė vienintelė turi mažos sekundos intervalą (*c-des*). Iš intervalų ląstelėse dominuoja tritonis (I, II ir IV ląstelės). Po to reikšmingumo atžvilgiu seka grynujų kvartų (III, IV) ir didžiųjų tercijų (I, II) intervalai. Kiti intervalai gaunami apvertimuose.

Ižangoje melodinės ląstelės dėstomos 69 pvz. pateikta seka, o finalo pagrindinėje temoje tos pačios ląstelės jungiamos po dvi ir tokiu būdu melodika formuojama hegzachordo pagrindu. Concerto grosso III dalies pirmuose 10 taktų (72 pvz.) išdėstyta pagrindinė tema.

Pateiktame pavyzdyje matome tam tikrą 69 pvz. nurodytų ląstelių suskirstymą. Iš sujungtų I ir III ląstelių formuojama visa pagrindinė tema. Faktūrinį fondą sudaro likusios II ir IV ląstelės. II ląstelė pateikiama fortepijono partijos aukštajame registre, ketvirtoji — orkestro žemajame, bosiniame registre. Muzikinė medžiaga suskirstoma į du hegzachordus, tarp kurių vyksta dialogas. Tokiu būdu visi dvylika pasirinkto derminio garsaeilio laipsnių yra gretinami vienu metu.

72.

Allegro energico ♩=88-96

Atkreipkime dėmesį į hegzachordų struktūrinį giminumą (73 pvz.).

73.

I hegzachorde tritonis apačioje, o viršuje paeilui eina dvi mažosios sekundos; II hegzachorde tie patys intervalai išdėstyti atvirkščiai.

Muzikinės medžiagos suskirstymo į du vienas kitą papildančius hegzachordus principas išlieka finale ir toliau. Šis principas tampa pagrindiniu formos organizavimo faktoriumi.

Žemiau pateikiama finalo atkarpa (74 pvz.), kurioje pagrindinė tema transponuota padidinta kvarta, o antrąjį hegzachordą sudaro nauja melodinė linija, polifoniškai papildanti pagrindinę temą. Fortepijono partijoje akcentuoti akordai sudaryti iš pirmojo hegzachordo garsų. Šiais poliritminiais akcentais (tema 2/4, akcentai 3/8) norėta suaktyvinti muzikos ritminį pulsavimą.

74.

Kaip jau buvo minėta, iš 69 pvz. pateiktų melodinių ląstelių išvystyta Concerto grosso I dalies įžanga ir visa III dalis — finalas. Kūriny panaudotas dar vienas ląstelių kompleksas, kurio pagrindu sudaryta I dalies tąsa ir visa II dalis. Štai šis kompleksas (75 pvz.), pateiktas tokia tvarka, kokia jis išdėstytas I dalyje:

75.

Concerto grosso II, lėtosios dalies temoje tos pačios melodinės ląstelės pasirodo kita eilės tvarka, be to, ir ląstelių viduje nesilaikoma pirminės garsų išdėstymo tvarkos (76 pvz.).

76.

90

Nors II ir III ląstelės garsų seka pakeista, tačiau tai nekeičia harmoninės struktūros, nes joje visi ląstelių garsai skamba vienu metu.

II dalies keturtaktėje įžangoje pateikta harmoninė seka (77 pvz.), kurios pagrindu formuojama visa šios dalies muzika.

77.

91

Plačiau neaiškindami II dalies teminės medžiagos vystymo, pateiksime keletą atkarpų (78 pvz.), kuriose matysime įvairius muzikinės medžiagos išdėstymo ir transformavimo būdus.

Pateiktuose pavyzdžiuose įvairiai transformuojama jau pati tema. 78-I pvz. smuikų partijoje tema išdėstyta pagrindiniu pavidalu; altų ir violončelių partijose — temos inversija; fleita ir obojus groja retrogradinę inversiją. Fortepijono akordinė faktūra taip pat sudaryta iš tų pačių melodinių segmentų pagrindinių bei transformuotų pavidalų.

78.

78-I

Fl. *f*

Ob. *f*

Fag. *f*

P-no *secco*

V-ni I *ord. Tutti* *f espr.*

V-ni II *Tutti arco* *f espr.*

V-le *Tutte* *f espr.*

V-c. *Tutti* *f espr.*

78-II

Cl. *mp dolce*

Fag. *mf espres.*

P-no *sf*

V-ni I *div.* *mp*

V-ni II *div.* *mp*

V-le *div.* *mp*

78-II pvz. pagrindinę temą groja fagotas; tuo tarpu klarineto melodija nauja, išvestinė, papildanti faktūrinę audinį. Styginių akordinė faktūra su ritminiais akcentais, pabrėžiančiais 2/4 metrą, tęsia 78-I pvz. fortepijono partijos harmoninę audinį. 78-III pvz. klarneto pradėta melodinė linija perima fleita, o fagotas ir fortepijonas temą atlieka retrogradiškai. 78-IV pvz. po dinaminio atoslūgio valtorna ir altai skirtingu ritmu groja temą: valtorna pagrindiniu pavidalu, o altai — retrogradiniu. Fleita groja temos retrogradinę inversiją, prasidedančią nuo II ląstelės.

III 5

Fl. *mf dolce*

Cl.

Fag.

P-no *mf*

V-ni I *mf Tutti (non div.)*

V-ni II *mf Tutti (non div.)*

V-le *mf Tutti (non div.)*

IV 9

Fl. *con sord.*

Cor. *p espr.*

P-no *p*

V-le *sul pontic*

V-c. *p pizz.*

59 pvz. buvo pateikti Poemos-konzerto styginiam orkestrui užbaigiamieji taktai, kuriuose panaudoti septyniagarsiai vertikalus akordai. Motorinis pulsas ir dinamika (*ff*) nulėmė įtemptą, dinamizuotą pabaigos pobūdį. Tuo tarpu Concerto grosso lėtosios dalies pabaigoje (79 pvz.) siekiama lyriškos ramybės.

79.

P-no *pp*

solo V-ni I *fp*

altri div. *pp*

solo V-ni II *fp*

altri div. *pp*

sola V-le *fp*

altre *pp*

solo V-c. *fp*

altri *pp*

C-b. *pp*

morendo

Kaip matome, prie stovincio šešiagarsio akordo, sudaryto iš dviejų laštelių *es g c* ir *h f ges* sumos, pridedamos likusios dvi laštelių, kurias atitinka 76 pvz. pirmieji šeši garsai, t. y. *e a d* ir *des as b*. Kadangi šie garsai yra tematiniai, jie girdimi kaip melodinės linijos tąsa, o susidariusi dvylikagarsė vertikalė, ritmiškai neaktyvi ir dar skambanti *pp*, netenka įtampos ir tampa tik spalvine dėme.

Iš pateiktų pavyzdžių (69—79) matome, kad teminė medžiaga transformuojama, naudojantis senųjų polifonistų principais. (Jais naudojasi taip pat ir serijinės-dodekafoninės technikos šalininkai.)

Lietuvių liaudies melodikos būdingos atramos tonų struktūros autoriui davė galimybę diatonikos sudėtin įtraukti visus dvylika muzikinės sistemos laipsnių. Atramos tonų struktūras galima paversti tonikiniais centrais, ir pats struktūrų santykiavimas tampa funkcionalus. Šio dvylikalaipsnio garsyno pagrindu formuojama teminė medžiaga, pasižyminti specifiniais išraiškos savitumais ir aktyviai dalyvaujanti, kuriant formą.

Dvylika oktavos garsų yra pagrįstos visos europietiškosios muzikinės kultūros koncepcijos. Todėl svarbu ne naudojant garsų kiekis, bet kaip jie traktuojami. Lygiateisiškai dvylika oktavos garsų savo kūryboje naudojo B. Bartokas ir A. Šenbergas, o taip pat daugelis kitų XX amžiaus kompozitorių. Melodiniai segmentai bei simetrinės struktūros būdingos A. Veberniui, O. Mesjanui ir ne vienam šiuolaikiniam autoriui. Tačiau kiekvienas jų turėjo savas estetines pažiūras bei kūrybinius tikslus. Kompozitorius, naudodamasis tais pačiais garsais ir, formaliai žiūrint, net analogiškais struktūromis, gali turėti skirtingą požiūrį į šią muzikinę žaliavą. Todėl, naudojantis dvylikos laipsnių garsynu, yra svarbu išsiaiškinti, kas stimuliuo imtis vienokių ar kitokių priemonių ir ko tuo siekiama.

Serijinė-dodekafoninė sistema yra tonalumo antitezė. Atsisakant tonikinių centrų atskiro garso arba akordo pavidalu, paneigiamas ir funkcionalumas. Teminė medžiaga čia nėra susieta su išraiškos savitumais ir neatlieka formą organizuojančio vaidmens.

Autoriaus naudojami atramos tonų kompleksai traktuojami kaip gana savarankiški struktūriniai „modusai“. Jų pagrindu formuojama teminė medžiaga; modusų kaitos tvarka, panaudojant ją nepakartojamumo principu, tampa

harmoninės sekos varomąja jėga. Šis momentas labai svarbus funkcionalumo požiūriu, nes įgalina formuoti didelę muzikinę drobę. Atramos tonų kompleksų panaudojimas dvylikalaipsniame garsyne autoriui padėjo organizuoti tonikinius centrus ir išsaugoti betarpiškus ryšius su derminiu mąstymu.

Styginis kvartetas Nr. 2 taip pat organizuotas melodikos atramos tonų struktūrų — laštelių sistemos tvarka. Tik gal kiek kitoks šių struktūrų pasirinkimo principas. I dalyje — Preliude ir IV — Postliude naudotasi simetrinėmis kvartinėmis-kvintinėmis lastelėmis bei jų transformacijomis (80 pvz.).

80.



Toki simetrinį laštelių pasirinkimą diktavo ramus šių dalių muzikos charakteris. Pasirinktų laštelių sudėtin įeinantys kvartos bei kvintos intervalai neturi tos įtampos, kuri būdinga, pavyzdžiui, mažųjų sekundų intervalams. Foninės akordikos pagrindą sudaro pirmųjų dviejų laštelių suma, o melodikai skirtos III ir IV laštelių.

Kiek ilgiau norėjusi sustoti ties III kvarteto dalimi — Fuga, kadangi ši dalis yra centrinė. Trys keturių garsų laštelių tampa visos dalies konstrukciniu pagrindu. Šalia pagrindinės fugos temos svarbus konstruktyvinis vaidmuo tenka ir kitai temai, kuri, skambėdama kartu su pirmąja, yra gana savarankiška. Pagrindinei temai būdingi šuoliai; antroji tema šuolių vengia (81 pvz.).

81.

7. Akordo sandaros klausimu



Pagal melodijos frazavimą pirmąją temą tektų skirstyti taip: pirmieji 7 garsai priklausytų vienai grupei, 8, 9, 10 — kitai grupei ir 11, 12, (2) trečiajai grupei. Tačiau šitoks grupavimas būdingas tik melodijai. Harmoninės vertikalės yra sudaromos, temos garsus išdėstant į tris grupes, po keturias gaidas grupėje. Pavyzdžiui, matome, kad ketvirtame takte, nuskambėjus visiems 12 laipsnių, tema dar nesibaigia. Tema formuojama toliau, komentuojant bei varijuojant pirmųjų keturių taktų medžiagą. Paskutiniuose dviejuose taktuose vėl pakartojamas visas dvylikalaipsnis garsaeilis, tik ritmiškai aktyvesnis, nes jis veda į temos pakartojimą (paskutinės keturios gaidos — *des c h a* — kodeta).

Dramaturginis požiūris fuga yra centrinė ciklo dalis. Abi pavyzdyje pateiktos temos aktyviai dalyvauja temų vystyme bei jų perdirbime. Dalies, o kartu ir viso kvarteto kulminacija yra repriza, kur dvigubu kanonu pravedamos abi temos (82 pvz.).

Technologiniu atžvilgiu Styginis kvartetas Nr. 3, Koncertas vargonams ir opera „Žaidimas“ yra tarpusavyje giminingi. Bendra šiems kūriniais yra giminingų melodinių ląstelių naudojimas. Buvo pasirinktos tokios melodinės ląstelės, kurios sudarytų nevienodo akustinio intensyvumo harmonines vertikales. Žemiau pateikiama ląstelių seka

9 Tempo 1 ♩=80

(83 pvz.) autoriui pasirodė viena iš labiausiai atitinkančių šiuos uždavinius. Atkreipkime dėmesį į laipsniškai didėjantį sekos akustinį intensyvumą.

83.



I ląstelė, be kvintos ir kvartos intervalų, talpina ir didžiąją sekundą; II vietoj didžiosios sekundos jau turi mažosios sekundos intervalą; III ląstelė, be mažosios sekundos, turi ir sumažintos kvintos (arba padidintos kvartos) intervalus; IV ląstelė sudaryta iš dviejų sekundų — didžiosios ir mažosios (bei jų apvertimų). Matome, kad akustinė įtampa laipsniškai didėja. Kitos keturios ląstelės (83-II pvz.) yra pirmųjų keturių inversija, jos ašis — garsas c.

O dabar paieškokime pateiktų ląstelių ištakų. Visos jos charakteringos lietuvių liaudies melodikai. I ląstelė yra kvartinė-kvintinė. 31 pvz. visos pateiktos melodijos pagrįstos šia struktūra. II ląstelė sutinkama 25, 27, 28, 34-I, VIII pavyzdžiuose. III ląstelė galima įžiūrėti kai kurių sutartinių atramos tonuose (žr. 40-II pvz. ir kt.). IV ląstelė, sudaryta iš dviejų nevienarūšių sekundų ir dėl to bene labiausiai akustiniu požiūriu intensyvi, sutinkama lietuvių liaudies melodikoje gana dažnai (žr. 19, 26, 27, 28, 33, 35, 37-II, III, IV, V pvz.).

Kai kurios lietuvių liaudies melodijos turi po kelis atramos tonų kompleksus. Tai ryšku aukščiau pateiktuose 21, 28, 31 pvz. 27 pvz. pateikta melodija sudaro pilnai išbaigtą harmoninių funkcijų grandį. Įvairaus akustinio intensyvumo ląstelės sudaro sąlygas aktyviai harmoninei traukai, kuri yra labai dėkinga, organizuojant stambią muzikinę formą. 83-I pvz. pateiktos trys ląstelės (I, II ir IV) sutampa su 27 pvz. a b ir c atramos tonais. Tik 83-I pvz. šios ląstelės išdėstytos dvylikalaipsniame diatoniame garsaeilyje.

100

Atskirų ląstelių parinkimo būdas įgalino sudaryti įvairaus intensyvumo vertikales, o ląstelių sekos nepakartojamumo principas pasirodė naudingas taip pat ir melodijai. Visos kūrinio muzikinės medžiagos parinkimas iš apibendrintos liaudies melodikos, autoriaus namymu, yra dėkingas būdas kompozitoriui skverbtis į gimtosios melodikos gelmes.

Kadangi intervalika labai reikšminga tiek melodikos intonaciniam charakteriui, tiek ir harmonijos akustiniam intensyvumui, panagrinėkime, kokie intervalai dominuoja 83-I pvz. sekose. Mažosios sekundos intervalus turi II, III ir IV ląstelės; didžiosios sekundos — I ir IV; mažosios tercijos — tik IV; didžiosios tercijos — II; kvartos — I, II ir III; padidintosios kvartos arba sumažintosios kvintos — III ląstelė. Tokiu būdu intervalų tarpe dominuoja grynoji kvarta (apvertus kvinta) ir mažoji sekunda. Tačiau, ląsteles sujungus, nesunku gauti bet kurią norimą harmoninį bei melodinį darinį ir bet kokio akustinio intensyvumo vertikale. Autorius kartais sujungia atskirų ląstelių pagrindinį pavidalą su jo inversija — tokiu atveju prasiplečia melodikos bei harmonijos formavimo galimybės.

Žemiau pateikiama keletas įvairaus akustinio intensyvumo akordinių sekų iš Koncerto vargonams (84 pvz.).

84.

101

Šiame pavyzdyje pateiktos atskiros akordinės sekos yra naudojamos įvairiuose muzikos formos vystymosi etapuose. Nors visos akordinės vertikalės šešiagarsės, tačiau jų akustinis intensyvumas nevienodas. Pavyzdžiui, I seka yra palyginti nedidelio intensyvumo, pirmasis akordas išsiriša į gana neutralų dvigubą kvartinių-kvintinių darinį. II seka (Koncerto I dalies pabaigos akordai), lyginant su I, akustiškai labiau intensyvi, tačiau vis dėlto kartu tai kadencinė seka. Akustiniu požiūriu didesnio intensyvumo laipsnio yra III seka. Čia kiekviena lastelė turi mažosios sekundos intervalą, o I sudaryta netgi iš dviejų mažųjų sekundų (*h-c-des*). Tokio intensyvumo lasteles sujungus į šešiagarses vertikales, pridėjus aktyvizuotą bosą ir dinamiką, gauname aštresnio skambesio sekas, negu I ir II. III seka panaudota finalo (III d.) kulminaciniame epizode, kuris tampa lyg viso ciklo dinaminio apibendrinimu. Prieš sekos pakartojimą pateikiamas polifoninis epizodas (85 pvz.) iš tų pačių laštelių. Jis tarytum sušvelnina susidariusią akustinę įtampą.

85.

Autorius didelį dėmesį kreipė į kūrinų pabaigas, nes, kaip rodo klasikinis patyrimas, kadencinės sekos kūrinų kodose turi nemažos reikšmės, dramaturgiškai ir dinamiš-

102

kai apibendrinant anksčiau išdėstytas mintis. Atkreipkime dėmesį į kadencinės sekos akordiką bei jos funkcionalumą Koncerto vargonams paskutiniuose septyniuose taktuose (86 pvz.).

86.

84-III ir 86 pvz. pateiktos stabilios harmoninės vertikalės, kurias sudaro dvi trigarsės lastelės, sujungtos į šešiagarsius kompleksus. Taip pat naudojamos judančios vertikalės. Skirtingi šešiagarsiai sudaro judantį audinį, susidedantį iš visų 12 oktavos garsų. Tai matome žemiau pateikiamuose trijuose išangos taktuose iš Styginio kvarteto Nr. 3 IV dalies (87 pvz.).

103

♩ = 112

ff

ff

ff

ff

Paskutiniame takte du šešiagarsiai akordai taip pat sudaryti iš sujungtų dvigubų trigarsių laštelių: I akordas iš *h cis d + e gis a* ir II — *es f b + c fis g* (žr. 83 pvz.).

Paskutiniai keturi pavyzdžiai buvo palyginti didelio dinaminio ir akustinio intensyvumo, susiję su vienokiais ar kitokiais dinaminiais kontrastais bei apibendrinimais. Norisi atkreipti dėmesį į kai kuriuos prieštarigus dinaminius aspektus, panaudotus lyrinuose epizoduose. Žemiau pateiktame pavyzdyje (88) — Koncerto vargonams II dalies pradžia. Pirmieji septyni taktai grindžiami viena harmonine funkcija, sekantys šeši taktai, suformuoti iš kitų garsų, su pirmaisiais taktais sudaro tam tikrą funkcinį santykį.

88.

Improvizacija

♩ = 64

p M III

II

p

p p

p

p

Kai kuriose čia pateiktų akordų struktūrose sutinkamos mažosios sekundos dinaminio laipsnio (*p*) dėka didžia dalimi tampa grynai koloritinais intervalais, nesudaranciais akustinės įtampos. Panašių atvejų yra ir kituose šios grupės kūrinuose. Pateikiamoje atkarpoje (89 pvz.) iš Styginio kvarteto Nr. 3 lėtos dalies (VII) po I smuiko improvizacinės melodijos eina akordas, kuris mažųjų sekundų gausumu netgi pralenkia 84-III pvz. (plg. *b-h-c-cis-d f-fis* su 84-III pvz. pirmojo akordo *gis-a h-c-des es*). Tačiau nėra to akustinio intensyvumo, kuris būdingas 84-III pvz., nes dinaminis laipsnis, tembrinė specifika, be to, platus harmoninis balsų išdėstymas sudaro daugiau spalvinį išpūdį.

89.

♩ = 60

I V-no I

p tempo rubato

II a) b)

89-I pvz. smuiko melodinė linija sudaryta iš 83-I pvz. pateiktų III, II, I, IV laštelių ir 83-II pvz. IV lastelės su garsu *a*is. 89-II pvz. akordinės vertikalės yra sutinkamos toje pačioje kvarteto dalyje panašiose situacijose ir turi tas pačias koloritines funkcijas.

Šios grupės kūriniuose laisvai naudojami įvairūs laštelių jungimo būdai, transformacijos ir transpozicijos. Neretai (ypač polifoninėje faktūroje) akordikos garsų kompleksas nepilnas, nes intensyvios, pastoviai daugiagarsės (daugiausiai šešiagarsės) vertikalės gali prarasti savo funkcinių veiksmingumą.

Turint galvoje stambios formos dramaturginę specifiką, buvo stengtasi ieškoti harmoninių kompleksų, kurie, savo struktūra artimi lietuvių liaudies melodikai, kartu padėtų organizuoti muzikos formą.

Kaip jau buvo kalbėta, harmoninės ir melodinės traukos klausimas yra vienas iš pagrindinių muzikos formos pulsavimo, jos dramaturgijos taškų akcentavimo faktorių. 60-II ir 84-III pvz. matėme keletą traukos bei akustinio intensyvumo atvejų.

Harmoninio funkcionalumo klausimai labai svarbūs ir organizuojant stambią muzikos formą.

Klasikinėje muzikoje, pagrįstoje trijų harmoninių funkcijų sistema, sudarant stambią formą, ypač svarbų vaidmenį atlieka dominantinė funkcija. Stimuliuodama klausytojo vidinę įtampą, ji paruošia reikšmingų temų ir svarbiausių muzikos formos dalių pasirodymą. Dominantiškumo pagalba sudaromi reikiami kontrastai ir organizuojamos kulminacijos.

Kaip jau buvo ne kartą pastebėta aukščiau, dominantiškamui būdingą įtampos gradaciją galima sukurti garsų nepakartojamumo principu, naudojant skirtingo akustinio intensyvumo atramos tonų laštelių kompleksus. Tais pačiais akustinio intensyvumo principais yra grindžiama autoriaus naudojama harmoninio mąstymo funkcinė logika ir stambios formos kūriniuose. Atitinkamai parinktos harmoninės lastelės gali sudaryti dominantiškamui būdingą įtampą gana dideliuose muzikinės formos plotuose.

Akordų junginiai ne visais atvejais sudaromi vien akustinio intensyvinimo principu. Akordų sekos intensyvumo laipsniai, priklausomai nuo kūrinių interesų, gali būti labai įvairūs. Paimkime kad ir 29 pvz. pateiktus du lietuvių liaudies melodijų atramos tonų kompleksus; juos

sutartinių principu sujungę į vieną garsaeilį, gausime hegzachordą *g a h c d e*. Dabar pabandykime iš šių garsų sudaryti įvairias harmonines sekas (90 pvz.).

90.



Kaip matome, visi pateikti akordai sudaryti iš tų pačių 6 garsų, tačiau harmoninės kaitos išpūdis išlieka. Tiesa, ši kaita savo intensyvumu negali prilygti 60-II pvz. arba 84 pvz., kuriuose kaita vyksta garsų nepakartojamumo principu. Tačiau kaita, neturėdama aktyvios traukos, galėtų būti sėkmingai naudojama plagaliniams sustojimams bei ramybės stoviuui pabrėžti. Turint galvoje, jog tam tikrai lietuvių liaudies melodijų grupei aktyvi harmoninė trauka nėra būdinga, reikia manyti, jog šis principas galėtų tikti ir liaudies dainų harmonizacijai bei jų kūrybiniam apdorojimui, tuo labiau kad mažoje formoje nereikalinga didelė įtampa ir aktyvi harmoninė varža.

Jeigu jau pradėta kalbėti apie lietuvių liaudies dainų harmonizaciją, reikėtų pateikti vieną kitą autoriaus bandymą ir šioje srityje. Sekančiame pavyzdyje (91) matyti, kaip harmonija sudaroma iš atskirų vertikalių kompleksų, kurie savo ruožtu sudaryti iš melodikos vingių. Harmoninė kaita vyksta priklausomai nuo atitinkamų melodikos posūkių.

91.

Musical notation for exercise 91, showing a melody and accompaniment. The notation is in G major and consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The tempo is marked as quarter note = 104. The melody is in the treble clef and the accompaniment is in the bass clef. The accompaniment features a series of chords and notes, with a dynamic marking of *p* (piano). There are asterisks under some notes in the bass clef, possibly indicating specific rhythmic or articulation markings.

2

3

mf

p

5

Nesunku pastebėti, jog visa lietuvių liaudies sutartinė „Bitele, bičiuke, dobile“, perkurta balsui solo su fortepijono pritarimu, yra grindžiama trimis akordinėmis vertikalemis, kurios sudaro tam tikrą funkcinį santykį. Pavyzdyje nurodyta I vertikalė čia turi sąlyginį tonikos vaidmenį; II ir III vertikalės funkcinio atžvilgiu jai priešpastatytos. I III harmoninę vertikalę pereinama laipsniškai. Supažinę su šių trijų harmoninių vertikalų garsaeiliais, pastebėsime, jog I vertikalėje jau sutinkami visi septyni diatoninės dermės laipsniai. II ir III vertikalėje naujų laipsnių fortepijono partijoje nėra. Funkcinės kaitos išpūdį sudaro vis kitų dermės laipsnių akcentavimas apatiniame fortepijono partijos balse: I — e, II — f, III — d. III vertikalę papildo vokalo partijoje pasirodžiusi gaida *fis*, dar labiau išryškinanti funkcinę kaitą.

Dėl šiose kūrinijose panaudotos akordikos specifikos galima įvairūs melodikos transformavimo būdai. Antai vokalistui baigiant posmą, fortepijono partijoje (boso rakte) pasirodo melodija, kuri yra nuskambėjusios vokalinės melodijos tikslus retrogradinis pakartojimas. Šiame kontekste panaudotas retrogradinis pakartojimas tik papildo melodinį dainos kompleksą, išlaikydamas struktūrinę harmonijos vieningumą.

Harmoniniam funkcionalumui išryškinti naudojama taip pat inversinė forma, t. y. viso harmonijos darinio intervalo veidrodžiškai atspindimi. Šiam atvejui pailustruoti pateikiama dar viena harmonizuota lietuvių liaudies sutartinė „Ažu maralių, čiūta“ (92 pvz.).

92.

$\text{♩} = 80$

p

7

8

mf più agitato

p a tempo

Kaip matyti iš pavyzdžio, liaudies melodija iki *più agitato* yra harmonizuota viena harmonine funkcija, t. y. diatoniskai užpildytu kvintos intervalu *d e fis g a*. Harmoninė kaita prasideda tik nuo *più agitato*; čia pateikiama medžiaga yra iki tol buvusios atkarpos tiksliai inversija (ašis *gis*) — *d c b a g*. Inversinis santykis šiame pavyzdyje giminingas klasikinės harmonijos funkcinėi logikai. Inversinė forma gali duoti teigiamų rezultatų, naudojant ir kitus garsų santykius (šiuo konkrečiu atveju inversijos ašimi galėtų būti ir daugelis kitų garsų). Toks funkcinis inversinės formos naudojimo principas gali būti sėkmingai taikomas ne vien liaudies melodikos harmonizacijai. Akordo inversija duoda naujus garsus, tačiau tie patys intervalai užtikrina harmoninių struktūrų vieningumą. Todėl kūrybinėje praktikoje, pagrįstoje melodinėmis ir harmoninėmis ląstelėmis, inversinė forma, sudarydama harmoninę antitezę, yra labai dėkinga funkciniam harmonijos ryšiams formuoti.

Kaip jau buvo kalbėta, mažoro-minoro tonacinės sistemos akordika yra susiformavusi mažoro ir minoro dermių poveikyje. Patirtis rodo, jog kompozitoriai — nacionalinės muzikinės kultūros atstovai — kryo link savos kultūros ištakų. Trumpai apžvelgus harmoninės evoliucijos ypatumus, aiškiai matome, kad nacionalinės muzikinės kultūros šiuo metu turi puikias perspektyvas.

Šis darbas, skirtas akordo sandaros klausimui, yra glaudžiai susijęs kaip tik su lietuvių liaudies muzikine kultūra. Paskutiniajame skyriuje autorius pasidalijo mintimis apie savo kūrybos akordo sandaros principus, konstruktyvųjį pradą siedamas su lietuvių liaudies muzika.

Kaip matėme, autoriaus teorinė koncepcija kartu su kūrybiniu procesu pastebimai kito, evoliucionavo. Todėl, nežiūrint keleto bendrų principų, beveik visose partitūrose buvo ieškota individualaus sprendimo tiek pačios akordikos, tiek ir harmoninės traukos srityje. Daug dėmesio buvo skiriama kadenciniams ypatumams (žr. 57—59, 79 pvz.), o ypač — atramos tonų struktūrų pasirinkimui, atsižvelgiant į jų akustinį intensyvumą (83, 84, 87, 89, 90 pvz.). Koordinuotas akustinis intensyvumas kartu su dinamika bei ritmine aktyvizacija gali būti labai reikšmingas stambios muzikos formos dramaturgijai.

Žinoma, šie autoriaus praktiniai bandymai bei teoriniai samprotavimai jokių būdu negali būti laikomi kokia nors išsamia bei išbaigta kūrybine sistema, skirta universaliam naudojimuisi. Autorius įsitikinęs, jog kūrybiškas liaudies muzikos atramos tonų kompleksų naudojimas nacionalinėse mokyklose pilnai galėtų klasikinės funkcinės harmonijos normas pakeisti normomis, natūraliai išplaukiančiomis iš turtingų ir skirtingų atskirų tautų muzikinių sistemų specifikos. Naudojantis monodinės liaudies muzikos savytumais, be klasikinės funkcinės harmonijos patirties, sėkmingai galėtų būti panaudoti ir įvairūs šiuolaikinėje muzikoje sutinkami kūrybos metodai.

Suprantama, vien konstruktyvusis muzikinės medžiagos organizavimo būdas, naudojant būdingus įvairių kultūrų intervalų savitumus, dar nenulemia muzikos tautiškumo. Muzikos tautiškumą sąlygoja psichologinis kompozitoriaus mąstymo kompleksas. Tačiau kūrybinės praktikos teorinis pagrindimas savo tautos muzikinės kultūros ypatumais gali sudaryti sąlygas formuoti ryškesnėms nacionalinėms individualybėms. Pagaliau bet kuri sistema negali būti dogmatiškai taikoma kūrybai, nes technologija privalo paklusti kompozitoriaus kūrybinei fantazijai, meniniams interesams. Tokiu būdu kūrybinių priemonių arsenalas, paklusdamas kūrybinei fantazijai, kinta, evoliucionuoja.

Šioje studijoje visų pirma norėta atkreipti dėmesį į faktą, kad įvairios muzikinės kultūros toli gražu dar neišsemtos, kaip kartais yra teigiama. Kūrybiškas ir profesionalus domėjimasis liaudies muzika, autoriaus įsitikinimu, šiandien yra nepaprastai perspektyvus.

Kūrybiniai technologinių priemonių ieškojimai XX a. yra labai aktyvūs ir, reikia pasakyti, ne visada pakankamai vaisingi. Dažnai muzikinės kūrybos priemonių vystymosi

tempai tapatinami su techniškųjų mokslų pažanga, pamirštant, kad mokslo ir meno prigimtis iš esmės skirtinga. Pastarųjų dešimtmečių muzikinėje kūryboje pastebimas tam tikras vienpusiškumas, kuris neretai nuveda į sausus eksperimentus, neturinčius gyvybingų šaknų. Šis reiškinys atsirado, matyt, dėl objektyvių priežasčių. Viena iš jų — didelis muzikos teorijos atsilikimas nuo mūsų epochos. Juk oficialiose konservatorių programose muzikos teorija (harmonija bei polifonija) iš esmės tebegyvena XIX šimtmečiuje. Jaunų kompozitorių profesinis paruošimas tokiu būdu yra gerokai atitrūkęs nuo gyvenimo keliamų uždavinių. Individualiai kaupiant muzikos teorijos informaciją, gaištama daug brangaus laiko, pagaliau ne visuomet pačios paieškos krypsta į gilumą. Neretai visagalė mada ne vienam apsvaigina galvą, ir tada pasukama į išviršinius efektus, neįsisavinami patys vaisingiausi ir reikšmingiausi šiuolaikinės muzikos pasiekimai, pamirštama, kad muzikos kūrinio vertės kriterijus yra jo emocinis poveikis.

Margame ir prieštaringame šiuolaikinės muzikos reiškinų kontekste nacionalinių mokyklų kompozitorių formavimui itin didelę žalą daro stoka darbų, teoriškai apibendrinančių liaudiškas profesionaliosios muzikos ištakas. Norisi tikėti, jog muzikos tyrinėtojai savo plačiomis bei išsamiomis studijomis, skirtomis muzikinių kultūrų savitumams, papildys taip negausią šios srities teorinę literatūrą.

Muzikinės kalbos semantika pasaulio kultūrose pasireiškia gausiomis ir įvairiomis, skirtingomis formomis, kurios susiklostė dar senaisiais amžiais. Šių specifinių reiškinių pažinimas, jų dialektikos atskleidimas bei mokslinis išaiškinimas gali būti tuo raktu, kuris ne vienam kompozitoriui padėtų surasti kelią į savo individualybės atskleidimą, o kartu ir į emocinio muzikos pasaulio praturtinimą.

К ВОПРОСУ О СТРОЕНИИ АККОРДА

(Резюме)

В современном музыкальном творчестве, наряду с другими важными проблемами, в центре внимания находится проблема национального своеобразия музыки и её созвучности современной эпохе. Практика показывает, что наиболее ценными являются те произведения, в которых композитору путем использования современных средств музыкальной выразительности, удается выявить национальную специфику. Однако еще испытывается большой недостаток в творческом общении путей раскрытия национальной специфики. Целью настоящей работы является рассмотрение некоторых аспектов этой проблемы, прежде всего — роли народной мелодики в формировании гармонической вертикали.

Анализ многих литовских народных монодийных мелодий, а также самобытного жанра сутартине наглядно свидетельствует о том, что нормы классической гармонии не соответствуют этим специфическим проявлениям национальной музыкальной культуры.

Нетрудно заметить, что классическая музыка находится в весьма тесной связи с мажорным и минорным ладами. Опорные тоны мелодики этих ладов создали весьма значительные предпосылки для формирования основ классической гармонии. (Опорными тонами в настоящей работе именуется наиболее яркие звуки мелодий, повторяющиеся наиболее часто или же подчеркнутые при помощи акцентов.) Путем объединения опорных тонов мелодий образуются соответствующие гар-

¹ Юлюс Юзелюнас (1916) — литовский композитор, профессор по классу композиции в Государственной консерватории Литовской ССР в Вильнюсе. Автор двух опер, балета, трех симфоний, ряда симфонических и камерных произведений (Рег.).

монические вертикали. В мелодиях мажорных и минорных ладов вертикали опорных тонов чаще всего совпадают с аккордами терцовой структуры (прежде всего, с мажорными и минорными трезвучиями). Между тем для мелодий, основанных на других ладах, трезвучная структура опорных тонов менее характерна, а во многих случаях она им и вовсе чужда. Напрашивается вывод о том, что в профессиональном творчестве целесообразно строить как мелодику, так и гармонию на тех предпосылках, которые естественно лежат в основе интонационной структуры народных мелодий.

I

В комплексе европейских музыкальных культур очень яркое место занимают монодийные системы, которые с теоретической точки зрения сравнительно мало изучены. Их теоретический анализ мог бы с большой действенностью способствовать самобытному расцвету национальных музыкальных культур XX века.

Тональная система мажоро-минора в творческой практике и теории достигла необычайно высокой степени развития, поэтому некоторые свойственные ей закономерности могли бы сыграть положительную роль в деле создания современных теоретических основ монодийных систем. В связи с этим следует обратить внимание на некоторые аспекты развития тональной системы мажоро-минора.

Сложившуюся тональную систему мажоро-минора мы обнаруживаем уже в творчестве И. С. Баха, хотя характерная для него полифоническая техника выросла на основе модальной системы старинных ладов. Модальная система уступила место тональной в силу различных причин. Большую роль сыграло характерное для тональной системы доминантовое тяготение, создавшее благоприятные возможности для динамичного развития музыки, для модуляций в далекие тональности (особенно после внедрения темперированного строя). Несомненное воздействие на И. С. Баха оказали немецкие народные песни, основанные на мажорных и минорных ладах, и протестантский хорал.

Вся классическая и романтическая музыка успешно пользовалась системой мажоро-минора не только в Гер-

мании, но и в Италии, Франции, Англии и других странах, для народной мелодики которых также были характерны мажорные и минорные лады.

В конце XIX и начале XX столетий особенно активизировалась хроматизация системы мажоро-минора (Скрябин, Регер и др.). Стали проявлять себя и попытки в корне реформировать музыкальную систему путем отказа от принципа тональности (например, последовательно атональная додекафонная система А. Шенберга).

Большое воздействие на развитие национальной музыки (в особенности гармонии) многих народов во второй половине XIX века оказало творчество русского композитора М. Мусоргского. В нем было уделено внимание тем наиболее характерным ладовым особенностям, которые свойственны русской народной мелодике. Поворот в сторону национальных истоков музыки яркое воплощение находит в творчестве К. Дебюсси. Мелодическая тональность музыки К. Дебюсси вытекала из некоторых специфических особенностей французской народной мелодики не мажорного типа. Еще более яркий и смелый шаг в этом направлении несколько позднее был совершен Б. Бартоком. В литовской музыке по этому пути шли М. К. Чюрлёнис и Ю. Груодис.

II

Рассматривая специфику ладов народной музыки, исследователи часто ограничиваются лишь своеобразием звукорядов. Это нецелесообразно. Например, ионийский и мажорный лады обладают одним и тем же звукорядом, однако интонационная структура мелодики существенно различна. Поэтому следует отказаться от абстрагированного метода определения ладовых звукорядов и перейти к анализу наиболее характерных структур опорных тонов мелодики. Таким путем можно глубже вникнуть в интонационную структуру мелодики, особенности которой могут обусловить вертикальные производные в гармонии и горизонтальные производные в полифонии, а также их взаимодействие.

Рассмотрев известные в европейской музыкальной культуре мелодии различных интонационных структур, относящиеся к самым отдаленным временам, мы обна-

ружили, что они по расположению опорных тонов делятся на две группы. К первой группе относятся мелодии, опорные тона которых образуют терцовые, квартово-трихордовые и квартово-квинтовые структуры (см. примеры 1, 3, 4, 6, 9); ко второй группе — мелодии трезвучного типа (2, 11, 12, 13, 15, 16). Мелодии, относящиеся к первой группе, носят более импровизационный характер, мелодии второй группы более строгие, более четко выражены в ритмическом отношении. Нормы классической гармонии выросли из мелодий второй группы. Тип мелодий первой группы в силу своих структурных своеобразий и импровизационного характера в современной творческой практике менее использован и поэтому может оказаться более перспективным.

Григорианский хорал в значительной степени связан со старинными монодийными мелодиями восточных народов — сирийцев, евреев, греков, римлян (3, 4, 5). Сформировавшись, григорианский хорал отказался от ритмического начала, характерного для народного мелоса, что привело к существенному изменению его внешнего характера, однако сохранил интервальные соотношения между звуками мелодии. Таким образом, григорианский хорал может служить довольно объективным отражением опорных тонов определенных видов народной музыки первых веков нашей эры. Нетрудно заметить, что в мелодике монодийного типа преобладает интервал квинты, образующий основу трихордовых интонаций.

Исторические источники свидетельствуют о том, что в народе еще в старину бытовали песни и иного строения; это мажорные мелодии трезвучного типа, напоминающие те, что звучат и в XX веке (12, 13). В силу исторических обстоятельств мелодика трезвучного типа в профессиональной музыке получила бурное развитие. Это имело место в тех странах, где для народной музыки было характерно мажоро-минорное мышление. Система мажоро-минора с огромной силой держалась вплоть до конца XIX века.

Установившимся в профессиональной западноевропейской музыке нормам трезвучной гармонии противоречит многоголосное старинное русское церковное пение, так называемое «путевое многоголосие», тесно

связанное с подголосочной полифонией русской народной музыки и отличающееся обилием секундовых созвучий (17, 18).

III

Третья глава посвящена своеобразию литовской народной мелодики, в которой ведутся поиски потенциальных возможностей формирования норм аккордики и её соотношений. Вначале внимание сосредотачивается на старинных монодийных мелодиях, ибо в отношении интонационной структуры в них наиболее ярко сохранились специфические черты литовской народной музыки. Хотя аналогичные соединения звуков, взятые в отдельности, встречаются и в музыке других народов, они интерпретируются в каждом случае по своему, с иными психологическими акцентами и нюансами.

В ряде приведенных примеров в мелодиях образуется по одному комплексу опорных тонов (19, 20, 24, 25, 26, 29, 30), однако нередко случаи, когда в одной мелодии встречается несколько комплексов опорных тонов, которые производят впечатление функциональной смены (21, 22, 23, 27, 28, 31).

Гармонические особенности литовской народной мелодики могут быть пополнены и расширены уникальным во всемирной музыкальной культуре жанром многоголосных сутартине (33—42). Специфической особенностью вокальных сутартине является секундовая полифония, построенная на двух различных мелодических линиях и строго сохраняющаяся с начала до конца произведения. Отдельные мелодические линии «сутартине» образуют функциональную смену (33, 34, 35, 36, 37). Они носят диатонический характер, однако при объединении могут и не уместиться в один диатонический звукоряд. Соотношение мелодических линий вокальных сутартине следовало бы называть битоникальным. Рассматривается жанр инструментальных сутартине (38, 40, 41).

Следует отметить то обстоятельство, что вся логика строения сутартине (как вокальных, так и инструментальных) основана на секундовых интервалах.

Ввиду того, что комплексы опорных тонов монодийных мелодий, а также битоникальные способы соотношения голосов вокальных сутартине и вертикали инструментальных сутартине отличаются необыкновенным разнообразием, они открывают широкие возможности для профессионального музыкального творчества.

IV

Из приведенных структур монодийных мелодий, а также секундового строя литовских народных сутартине, видно, что традиционная трактовка проблемы консонанса и диссонанса в данном случае неприемлема. Народная музыка по своим структурным особенностям отличается чрезвычайным разнообразием и сочетает в себе самые различные нормы строя: начиная от трезвучных структур и кончая секундовыми битоникальными сочетаниями сутартине. Интервалы, обладающие меньшей акустической интенсивностью, более консонантны по сравнению с более интенсивными. Тем самым более интенсивные интервалы следует считать диссонансами по отношению к менее интенсивным интервалам. Таким образом, уже сами понятия консонанса и диссонанса, определяющие степень различной акустической интенсивности, а также границы между ними являются относительными.

В конце главы дается сжатый обзор некоторых теоретических гармонических систем музыки XX века (П. Хиндемит, О. Мессиа́н, А. Шенберг, Б. Барток-Э. Лендвай), на основе которого автор приходит к выводу, что они, как и система мажоро-минора, мало подходят для раскрытия рассмотренных выше специфических черт литовской народной мелодики.

V

Последняя глава посвящена изложению некоторых творческих принципов автора. В основу всей системы гармонического мышления положены структуры опорных тонов литовской народной мелодики. Произведения автора, написанные при помощи этой системы, с точки зрения технологических принципов можно делить на две группы. Тоническую основу произведений первой группы (47—68) образуют последо-

вательно расположенные интервалы большой или малой терции, большой или увеличенной секунды, чистой кварты (47). В данной аккордовой структуре при соответствующем расположении можно найти все диатонические интервалы. К второй группе (69—90) относится произведения, аккордика которых строится на основе различных неоднородных мелодических структур. Они образуются с учетом различных структур опорных тонов, характерных для литовских народных мелодий.

Ладовые звукоряды произведений первой группы состоят из 7 или 8 ступеней (47). Первый звукоряд (прим. 47) содержит лидийскую кварту, которая встречается в сутартине (34-V; 36-III, IV, V). Элементы восьмиступенного ладового звукоряда также нетрудно обнаружить в опорных тонах литовских народных мелодий (26, 27, 35). Этот звукоряд использован в Концерте для органа, скрипки и струнного оркестра (48), в Пассакалии (49, 50), в Струнном квартете № 1 (53, 54, 55). При помощи конкретных примеров иллюстрируются функциональные соотношения аккордов, встречающиеся в произведениях первой группы, и наиболее характерные гармонические кадансы. Прим. 57 — это схема заключения медленной части Концерта для органа, скрипки и струнного оркестра, 58 — заключение первой части; (59)—заключительные 4 такта Поэмы Концерта для струнного оркестра.

Гармоническая функциональность значительно более ярко сформирована в Симфонии № 3, где она опирается на встречающийся в сутартине принципе неповторяемости структур опорных тонов (60—II).

Вторая группа произведений автора основана на различных комплексах опорных тонов. Ввиду большого разнообразия их в литовской народной музыке, диапазон выбора гармонических структур также очень широк и разнообразен. Это дает возможность автору в каждом отдельном случае искать все новые решения. *Concerto grosso* опирается на четыре сегмента по три звука в каждом, которые образуют организованный соответствующим образом двенадцатиступенный звукоряд (69, 70—79). Аккордика здесь образуется как из отдельных трехзвучных, так и из двоянных трехзвучных структур (70, 77, 79).

Струнный квартет № 2 отличается несколько иным принципом выбора комплексов опорных тонов. В I и IV частях использованы симметрические квартово-квинтовые структуры и их трансформации (80). III часть — fuga с двумя довольно самостоятельными темами (81, 82).

В струнном квартете № 3 и Концерте для органа использованы структуры, которые создают градацию постепенно нарастающей акустической интенсивности (83). Такой принцип выбора структур опорных тонов автору представляется одним из наиболее благоприятных при создании вертикалей различной акустической интенсивности (84—89).

В творческой практике неизбежно приходится сталкиваться с функциональной логикой крупной музыкальной формы. Гармония классической музыки опирается на принцип соотношения трех гармонических функций (TSD). Здесь основную роль играет доминантовая функция, подготавливающая появление наиболее важных частей музыкальной формы и стимулирующая внутреннее напряжение музыки. При помощи использования комплексов опорных тонов различной акустической интенсивности по принципу неповторяемости можно создавать градацию акустической интенсивности. В классической музыке одним из основных факторов интенсивности является принцип доминантности. Последовательность структур опорных тонов, создающая определенное впечатление акустической интенсивности, по сути дела соответствует доминантовому звену классической музыки. Поэтому применяемая автором в крупных формах функциональная логика гармонического мышления опирается на принцип акустической интенсивности.

Применяя комплексы опорных тонов, нетрудно создавать довольно длительные и стабильные гармонические последовательности. При помощи объединения двух структур опорных тонов (29) в один звукоряд *g a h c d e* можно из тех же звуков образовать различные функциональные смены (90). Это может оказаться полезным при образовании плагальных соединений, когда требуется подчеркнуть состояние покоя. Такой принцип мог бы оказаться приемлемым и для обработки народных песен (91, 92).

Автор использует различные методы трансформации тематического материала (инверсию, ретроград, инверсию ретрограда), характерные как для творчества старых полифонистов, так и для творчества композиторов серийной техники (78, 82, 85, 87, 88, 89).

Использование наиболее характерных комплексов опорных тонов, встречающихся в литовской народной мелодике, дало автору возможность включить в состав диатоники все двенадцать ступеней музыкальной системы. Эти комплексы трактуются как довольно самостоятельные «модусы». На их основе формируется тематический материал; порядок смены модусов, используя ее по принципу неповторяемости, становится движущей силой гармонической последовательности и позволяет действительно формировать большое музыкальное полотно. Использование модусов в двенадцатиступенном звукоряде помогает организовать тонические центры и сохранить непосредственную связь с сущностью ладового мышления.

Изложенный выше конструктивный способ организации музыкального материала по принципу использования комплексов народной мелодики весьма важен с точки зрения национального своеобразия музыки. Хотя сам по себе этот метод еще не может полностью обеспечить национальный характер произведения, который определяется психологическим комплексом свойств композитора, он способствует созданию определенной конструктивной атмосферы, характерной для народной музыки. Таким образом, глубокий теоретический анализ конструктивных особенностей музыкального языка своего народа является важной предпосылкой для раскрытия национальных черт в современной профессиональной музыке.

ON THE STRUCTURE OF THE CHORD

(Summary)

National colour and modernity occupy a central position among problems of contemporary music writing. Experience shows that music written by modern means yet leaning on native colour enjoys very high popularity. However there is still a definite need for a theoretical work that would generalize the most effective ways of revealing national traits. The aim of the present paper is to treat some aspects of this problem, in the first place — the role of folk melodies in the formation of the harmonic vertical.

Analysis of a large number of Lithuanian monodic folk melodies as well as of the peculiar genre of the *sutartinės* (polyphonic songs) shows that the accepted standards of classical harmony are inadequate for a representation of this kind of national culture. The close relation of classical music with the major and minor modes of folk music is obvious. The melodic key tones of these modes were significant factors in the formation of the principles of classical harmony. (The term "key tones" is here applied to the most pronounced, most frequently repeated or accentuated tones of melodies). By joining the key tones of melodies corresponding harmonic verticals are formed. In minor and major mode melodies the key tone verticals mostly coincide with chords built on thirds (in the first place with major and minor triads). Yet this key tone structure is much less characteristic of and often even completely alien to melodies built on other modes. Hence it follows that in the professional writing of music it is

¹ Julius Juzeliūnas (1916), Lithuanian composer, professor of composition at the Lithuanian State Conservatoire in Vilnius. Author of two operas, a ballet, three symphonies, symphonic and chamber music (Ed.).

reasonable to ground both the melody and the harmony on factors inherent in the structure of folk melodies.

I

Monodic systems, which so far have been relatively little studied theoretically, occupy a prominent place in the complex of European musical cultures. A theoretical analysis of these systems might actively contribute to the individual development of 20-th century national cultures.

Since the major-minor tonal systems have achieved a very high degree of elaboration in creative practice as well as in theory, some of its laws are well worthy to be taken into account while working out modern theoretical foundations of monodic systems. With this end in view it is relevant to dwell on some aspects of the development of the major-minor tonal system.

The mature major-minor tonal system is evident in J. S. Bach's works, though his peculiar polyphony sprang from the modal system of older modes. The modal system yielded place to the tonal system due to various reasons, one of the chief being the importance of the dominant, peculiar to the latter, and proving a significant factor favourably telling upon the development of the dynamics of music and modulation into distant tonalities (particularly after the introduction of temperation). J. S. Bach must have undoubtedly been under the influence of German folk melodies and the protestant chorale grounded on major and minor modes.

All classical and romantic music made successful use of the major-minor system not only in Germany, but also in Italy, France, England and other countries whose folk melodies were grounded on these modes.

The end of the 19-th and the beginning of the 20-th centuries witness a marked chromatization of the major-minor system (Scriabin, Reger etc.). There were even attempts to introduce radical reforms into the musical system entirely abandoning the principle of tonality (e. g. A. Schönberg's dodecaphonic system is consistently atonal).

The development of national music (and harmony in particular) of many peoples was strongly influenced by the works of Mussorgsky, a Russian composer of the second

half of the 19-th century. Here emphasis was laid on the peculiarities of those modes which constituted the specific features of Russian folk melodies. A turn towards national sources of music is obvious in Debussy's composition. The melodic basis of tonality of Debussy's music came from certain specific qualities of French folk melodies of a non-major type. A little later Bartók made a still bolder move in this direction. In Lithuanian musical culture this was the path taken by M. K. Čiurlionis and J. Gruodis.

II

Dealing with the peculiarities of folk music modes, investigators usually confine themselves to the peculiarities of the tone sequence only, which is hardly reasonable. Thus, for example, the Ionian and major modes possess an identical tone sequence, yet the structure of the melodic differs essentially. Therefore a switch from the abstract method of determining the scale in favour of analysis of structures peculiar to the key tones of a melody should prove advantageous. It would permit more immediate penetration into the structure of melodic whereas their peculiarities may condition the harmonic verticals and polyphonic horizontals as well as their interaction.

A survey of the oldest known European tunes with various melodic structures shows that according to the arrangement of their key tones they fall into two groups. The first group comprises melodies whose key tones form structures of thirds, tri chords and fourths-fifths (see examples 1, 3, 4, 6, 9). The second group includes melodies of triad structure (2, 11, 12, 13, 15, 16). The melodies of group I have much room for improvisation; those of group 2 are stricter and possess a more pronounced rhythm. It is from this latter type of melodies that the standards of classical harmony have originated. Now the first type of melodies, because of their structural peculiarities and the offered freedom for improvisation, has been made much smaller use of in contemporary writing of music and therefore holds promise for the future.

The Gregorian chant is tightly linked with the monodic melodies of ancient Oriental nations—Syrians, Jews, Greeks, Romans (3, 4, 5). Ultimately the Gregorian chant gave up its rhythmic basis and this led to an essential mo-

dification of its external qualities. However it preserved the same interval relations between the sounds of a melody. Thus the Gregorian chant can also quite objectively reflect the key tones of a certain kind of folk music dating from the first centuries of our era. It is obvious that in the melodics of the monodic type intervals of fourths are prevalent.

Historical sources indicate that since very old times there have also existed folk songs of a different structure — major, triad type melodies bearing similarity to those heard in the 20-th century (12, 13).

Historical circumstances conditioned a rapid development of triad structure melodics in the professional music of those countries whose folk music is chiefly based on the major-minor system. This system held on tenaciously up to the very end of the 19-th century.

In opposition to the triad harmonic standards reigning in the professional music of Western Europe stands the old Russian polyphonic chant (the so-called "путевое многоголосие" — Cantus firmus), tightly related to the supporting voices in the polyphony of Russian folk music ("подголосочная полифония") and peculiar for its multitude of seconds (17, 18).

III

The third part deals with the peculiarities of Lithuanian folk melodics. These are investigated with a view to finding potential possibilities for the setting of standards for chord structures and their interrelations.

The study begins with an analysis of the structure of the intonation of old monodic tunes since it is here that the specific features of Lithuanian folk music are best preserved. Though analogical sound combinations, taken separately, are also encountered in the music of other nations, the author offers individual interpretations with different psychological accents and nuances.

A part of the melodies presented contain only one set of key tones (19, 20, 24, 25, 26, 29, 30), yet there are many possessing several sets of key tones which give the impression of functional alternation (21, 22, 23, 27, 28, 31).

The harmonic qualities of Lithuanian folk melodics can be amplified by the polyphonic genre of the sutartinės

which is unique in world musical culture (33—42). The distinguishing features of the vocal sutartinės are conditioned by their polyphony which is built on parallel seconds, grounded on two different melodic lines and strictly maintained from the beginning to the end of the musical piece. The separate melodic lines create functional alternation (33, 34, 35, 36, 37). The melodic lines of the sutartinės are of diatonic nature, yet joined together they may exceed one scale. The interaction of the melodic lines of the vocal sutartinės should be called bitonic.

This chapter also deals with the instrumental sutartinės (38, 40, 41).

Noteworthy is the fact that all sutartinės, vocal and instrumental, are built on intervals of seconds.

The extremely rich variety of key tone structures of monodic melodies and also of the bitonic relations of vocal sutartinės and the verticals of instrumental sutartinės provide ample opportunities for professional music writing.

IV

The presented monodic melody structures and the intervals built on seconds, which are so characteristic of the Lithuanian folk sutartinės, make it evident that the traditional treatment of consonance and dissonance is here irrelevant. Folk music possesses a diversity of structural peculiarities and contains various compositional standards from triad structures to the bitonic combinations of the sutartinės based on parallel seconds. The acoustically less intense intervals have greater consonance than the more intense intervals. Thus the latter should be regarded as dissonant in respect to the former. Hence the concepts of consonance and dissonance, marking the borders between intervals and also a different degree of their acoustic intensity, appear to be relative.

At the end of the chapter, after a short survey of some twentieth century systems of music theory (P. Hindemith, O. Messiaen, A. Schönberg, B. Bartok-E. Lendvai) the author draws the conclusion that all of them, like the major-minor system, are but little suitable for purposes of disclosing the above mentioned peculiarities of Lithuanian folk melodics.

The last chapter is devoted to some of the author's theoretical principles. All the harmonic system is based on the key tone structures of Lithuanian folk melodies. The author's music, written on the basis of this system, can be divided into two groups differing in technological principle. The tonical basis of the works in group I (47—68) consists of successive intervals of major or minor thirds, major or augmented seconds, perfect fourths (47). This chord structure contains all diatonic intervals. Group II comprises works (49—90) whose chords are composed on the basis of heterogeneous melodic structures. They are built with a view to the various key tone structures peculiar to Lithuanian folk melodies.

The tone sequences of the works in group I embrace 7 or 8 degrees (47). The first scale in illustration 47 has a Lydian fourth encountered in the sutartinės (34-V; 36-III, IV, V). Elements of an eight degree scale are also quite frequent in the key tones of Lithuanian folk melodies (26, 27, 35). The author has made use of this scale in his Concerto for organ, violin and string orchestra (48), Passacaglia (49, 50), String quartet No 1 (53, 54, 55). The functional relations of chords and the characteristic harmonic cadences encountered in the compositions of group I are illustrated by concrete examples: (57) — is the cadence scheme of the slow movement of the Concerto for organ, violin and string orchestra; (58) — the end of movement I; (59) — the final four bars of the Poem — Concerto for string orchestra.

The functional aspect of harmony is much more pronounced in the Third Symphony. It is essentially based on the principle of nonrepetition encountered in the key tone structures of sutartinės (60-II).

The works of group II are built on various key tone structures. The great diversity of key tone structures in Lithuanian folk music offers a wide choice of harmonic structures and enables the composer to seek new solutions for every separate case. *Concerto grosso* is built on four segments of three sounds which form a correspondingly organized sound complex of 12 degrees (69, 70—79). Here the chords are composed of separate and double three-tone structures (70, 77, 79).

String quartet No 2 is composed on a different principle of key tone structure selection. In movements I and IV the author employed symmetrical structures of fourths-fifths together with their transformations (80). Movement III is a fugue with two considerably independent themes (81, 82).

In String quartet No 3 and Concerto for organ the author makes use of structures with a gradually increasing acoustic intensity (83). This principle of selecting structures seemed to the composer as most favourable for forming verticals of different acoustic intensity (84—89).

The practice of music writing inevitably brings the composer in contact with the functional logic of musical works of large form. The harmony of classical music is based on the relationship of three harmonic functions (Tonic-Subdominant-Dominant), the chief being the function of the dominant which announces the appearance of the main parts of the musical form and stimulates the listener's inner tension. Employment of key tone sets with different acoustic intensity on the principle of nonrepetition creates the possibility of attaining gradual acoustic intensity. The dominant is one of the main factors of intensification in classical music. A sequence of key tone structures producing a certain impression of acoustic intensity corresponds in essence to the chain of dominants in classical music. This is the reason why the functional logic of harmonic thought used in the composer's works of large form is based on the principle of acoustic intensity.

Key tone structures easily permit the building of quite long and stable sequences. By joining two key tone structures (29) into one scale (*g a h c d e*) it is possible to form diverse functional alternations of the same sounds (90).

This can serve the purpose of building plagal combinations to accentuate the state of repose. The same principle could also be adopted for the arrangement of folk songs (91, 92).

The author uses different methods for the transformation of the material of the theme (inversion, retrograde form, retrograde inversion), which are characteristic both of the works of old polyphonists as well as of composers using serial technique (78, 82, 85, 87, 88, 89).

Employment of key tone structures peculiar to Lithuanian folk melodies enables the author to include into the

REMARQUES SUR LA STRUCTURE DE L'ACCORD

(Résumé)

diatonic composition all the twelve degrees of the musical system. Such key tone structures are treated as rather independent „modi“. They serve as basis for the material of the theme. Being handled on the principle of nonrepetition, the order of their alternations becomes the motive force of the harmonic sequence and enables the composer to write large scale musical canvases. The use of key tone structures in a sound complex of 12 degrees helps to organize centres of tonics and to preserve immediate ties with the essence of modal thought.

The above presented method for the organization of musical material, based on the principle of key tone structures, holds special significance for purposes of endowing music with a national colouring. Though in itself the method cannot warrant the national colouring of a work, which is determined by the complex of the composer's psychological peculiarities, it nevertheless helps to create a certain constructional atmosphere characteristic of folk music. Thus a profound theoretical analysis of the constructional peculiarities of one's own nation's musical language is a requisite for the accentuation of national traits in present day professional music.

Parmi les problèmes qui se posent de nos jours au compositeur, l'un des plus importants est sans doute celui des aspects à la fois folkloriques et modernes de son œuvre. Généralement, la valeur d'une œuvre musicale est d'autant plus grande que le compositeur, tout en utilisant les moyens modernes de composition, a su en conserver la spécificité nationale. Mais il faut déplorer l'absence d'une théorie qui généraliserait les moyens de la découvrir. Le but de cette étude est d'étudier certains aspects de ce problème, en premier lieu celui du rôle que jouent les particularités des mélodies populaires dans la formation de la verticale harmonique.

L'analyse de nombreuses mélodies monodiques du folklore lituanien ainsi que celle d'un genre particulier de chansons populaires lituanienues appelées „s u t a r t i n è s" révèlent que les caractéristiques de la culture musicale lituanienne ne correspondent pas aux normes de l'harmonie classique.

La musique classique est étroitement liée aux modes majeur et mineur. Les principes de l'harmonie classique ont été déterminés par les tons d'appui des mélodies majeures et mineures. (Nous appelons tons d'appui, dans notre étude, les sons les plus nets, les plus fréquents ou les sons accentués d'une mélodie.) La réunion des tons d'appui d'une mélodie aboutit à des verticales harmoniques. Dans les mélodies, majeures et mineures, les verticales des tons d'appui coïncident le plus souvent avec les accords de tierce (en premier lieu, avec les accords parfaits majeurs et

¹ Julius Juzeliūnas (né en 1916) — compositeur lituanien, professeur de composition au Conservatoire de Vilnius (RSS de Lituanie), auteur de deux opéras, d'un ballet, de trois symphonies, de plusieurs œuvres symphoniques et de nombreuses œuvres de musique de chambre (N. de R.).

mineurs), alors que cette coïncidence est beaucoup moins caractéristique et, dans beaucoup de cas, tout à fait étrangère aux mélodies qui ont pour base d'autres modes. Il serait par conséquent rationnel que le compositeur bâtit la mélodie et l'harmonie de son œuvre sur les éléments des mélodies populaires.

I

Les systèmes monodiques, quoique relativement peu connus au niveau théorique, occupent une place de première importance dans l'ensemble des cultures musicales européennes. L'analyse théorique de ces systèmes pourrait très efficacement contribuer à l'épanouissement original des cultures musicales nationales du XX^e siècle.

Le système tonal majeur et mineur a atteint un très haut degré de développement aussi bien sur le plan pratique que sur le plan théorique. Aussi certaines de ces lois pourraient-elles être utilisées dans l'élaboration des fondements théoriques modernes des systèmes monodiques. A cet effet, il faudrait voir comment se sont développés certains aspects du système tonal.

Le système tonal est déjà entièrement constitué dans l'œuvre de J. S. Bach, quoique la technique polyphonique, propre à Bach, se soit formée sur la base du système des modes anciens. Pour bien des raisons, le système modal a été remplacé par le système tonal. L'attraction de dominante, propre à ce dernier, en créant des conditions favorables au développement dynamique de la musique et aux modulations vers les tonalités éloignées (surtout après qu'on avait adopté la température) a joué dans ce changement un grand rôle. Il est certain que J. S. Bach a subi l'influence des mélodies populaires allemandes majeures et mineures de même que celle du choral protestant.

La musique classique et la musique romantique se sont servies, avec succès, du système tonal non seulement en Allemagne, mais aussi en France, en Italie, en Angleterre et dans d'autres pays où les mélodies populaires sont en mode majeur et mineur.

A la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, le système majeur-mineur se chromatise (Scriabine, Reger et d'autres). Certains compositeurs essaient de procéder à une réforme fondamentale du système musical en renonçant au principe

de tonalité (par exemple, le système logique atonal de A. Schönberg).

La musique (l'harmonie surtout) de bien des pays a été fortement influencée par l'œuvre du compositeur russe M. Moussorgski (deuxième moitié du XIX^e siècle) qui avait attiré l'attention des musiciens sur les particularités modales propres aux mélodies du folklore russe. Dans l'œuvre de C. Debussy, on note un net retour aux sources du folklore français. La tonalité mélodique de la musique de C. Debussy est le résultat de certaines qualités spécifiques des mélodies des chansons populaires françaises non majeures. Un peu plus tard, B. Bartok a fait un pas encore plus résolu dans cette direction. Deux compositeurs lituaniens, M. K. Čiurlionis et J. Gruodis, ont choisi la même voie.

II

Les chercheurs qui étudient les caractéristiques des modes de la musique populaire se limitent, dans la plupart des cas, aux seules particularités des gammes; mais cela est insuffisant. Les modes ionique et majeur ont la même gamme, mais la structure d'une intonation mélodique différente. Il serait donc préférable de renoncer à la méthode qui consiste à établir abstraitement des gammes modales, et de procéder à l'analyse des structures typiques des tons d'appui de la mélodie. Il deviendrait ainsi possible de pénétrer plus immédiatement dans la structure des mélodies dont les particularités pourraient déterminer les verticales harmoniques et les horizontales polyphoniques ainsi que leur interaction.

Les mélodies connues en Europe depuis les temps les plus anciens peuvent être divisées en deux groupes, au point de vue de l'agencement des tons d'appui. Le premier groupe comprend les mélodies dont les tons d'appui constituent des structures de tierce, de quarte-trichorde et de quarte-quinte (voir ex. 1, 3, 4, 6, 9), le deuxième — les mélodies du type accord parfait (2, 11, 12, 13, 15, 16). Les mélodies du premier groupe sont plutôt du caractère improvisé; celles du deuxième — plus sévères, au rythme plus marqué. Les normes de l'harmonie classique se sont établies à partir des mélodies du deuxième groupe. Les premières mélodies, eu égard à leurs particularités structurales et leur caractère improvisé, ont été beaucoup moins

utilisées par les compositeurs. Elles fourniraient donc plus de possibilités aux artistes.

Le chant grégorien a des attaches profondes avec les mélodies monodiques des peuples anciens (Assyriens, Juifs, Grecs et Romains) (3, 4, 5). Définitivement organisé, il renonce au principe rythmique, ce qui a entraîné des changements dans sa forme extérieure, mais il conserve les intervalles entre les sons de la mélodie. On pourrait donc supposer que le chant grégorien reflète assez objectivement les tons d'appui d'une certaine musique populaire dans les premiers siècles de notre ère. La mélodie du type monodique,— on s'en aperçoit sans peine,— est dominée par l'intervalle de quarte qui est à la base des intonations de trichorde.

Les sources historiques nous apprennent que dans la vie quotidienne le peuple a chanté aussi d'autres chansons, ayant une autre structure: des mélodies majeures du type accord parfait rappelant celles qu'on chante de nos jours (12, 13).

Grâce au concours des circonstances historiques, les mélodies du type accord parfait ont connu un très rapide développement dans la musique savante, surtout dans les pays où la musique populaire est majeure et mineure. Le système majeur-mineur s'est maintenu jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

Les normes de l'harmonie du type accord parfait adoptées dans les œuvres des compositeurs occidentaux sont en contradiction avec l'ancien chant à plusieurs voix utilisé dans l'église orthodoxe, celui qu'on appelle en russe „Путевое многоголосие" étroitement lié à la „подголосочная полифония" de la musique populaire russe et caractérisé par la richesse des dissonances (17, 18).

III

Dans le chapitre III, nous étudions les particularités des mélodies populaires lituaniennes et nous essayons d'y découvrir des possibilités potentielles d'établir des normes des accords ainsi que celles de leurs rapports. Tout d'abord, nous examinons de près les vieilles mélodies monodiques qui, au point de vue de la structure d'intonation mélodique, ont le mieux conservé les traits spécifiques de la musique populaire lituanienne. Bien que certaines combinai-

sons de sons prises séparément ne soient pas étrangères à la musique des autres pays, elles sont interprétées, dans chaque cas, d'une manière originale, avec d'autres accents psychologiques et avec d'autres nuances.

Dans la série d'exemples cités ci-dessous, nous voyons se constituer un seul groupe de tons d'appui (19, 20, 24, 25, 26, 29, 30), mais les cas où une seule mélodie contient plusieurs groupes de tons d'appui donnant l'impression d'une alternance fonctionnelle, ne sont pas moins rares (21, 22, 23, 27, 28, 31).

Les qualités harmoniques des mélodies populaires lituaniennes se complètent et s'enrichissent grâce à l'existence des „sutartinés" à plusieurs voix, genre unique dans la culture musicale mondiale (33—42). La particularité des „sutartinés" vocales réside dans leur polyphonie de seconde, basée sur deux lignes mélodiques différentes et rigoureusement maintenue depuis le début jusqu'à la fin de la „sutartiné". Ces lignes mélodiques forment une alternance fonctionnelle (33, 34, 35, 36, 37). Les lignes mélodiques des „sutartinés" portent un caractère diatonique, mais, réunies ensemble, elles peuvent ne pas être embrassées dans une seule gamme diatonique. Les rapports entre les lignes mélodiques des „sutartinés" vocales devraient être appelés bitoniques. Nous parlons aussi, dans notre étude, des „sutartinés" instrumentales (38, 40, 41).

Il est à remarquer que toute la logique de la structure des „sutartinés" (vocales ou instrumentales) repose sur les intervalles de seconde. Les structures des tons d'appui des mélodies monodiques, les rapports bitoniques des „sutartinés" vocales et les verticales des „sutartinés" instrumentales présentant de très nombreuses variétés, les compositeurs voient s'ouvrir devant eux de larges possibilités.

IV

Les structures des mélodies monodiques et les intervalles de seconde propres aux chansons populaires lituaniennes nous laissent supposer que les notions de consonance et dissonance ne peuvent pas y être traitées comme on le fait traditionnellement. Les particularités sonores de la musique populaire sont très variées et contiennent les normes les plus variées: depuis les structures du type accord jusqu'aux combinaisons bitoniques de seconde des

„sutartinės“. Les intervalles moins intensifs au point de vue acoustique sont plus consonants que les intervalles intensifs. Par conséquent, les intervalles plus intensifs sont à considérer comme dissonances à l'égard des intervalles moins intensifs. Il s'en suit que les notions même de consonance et de dissonance qui marquent le degré de l'intensité acoustique des intervalles ainsi que les limites entre les notions sont relatives.

A la fin du chapitre IV, après un bref aperçu de certains systèmes harmoniques du XX^e siècle (ceux de P. Hindemith, de O. Messiaen, de A. Schönberg, de B. Bartok-E. Lendvai) nous en venons à la conclusion suivante: tous ces systèmes, de même que le système majeur-mineur sont peu aptes à révéler les traits spécifiques des mélodies populaires lituaniennes analysés ci-dessus.

V

Le dernier chapitre est consacré à l'exposition de certains principes de notre œuvre musical. Notre système de la pensée harmonique est basé sur les structures des tons d'appui des mélodies de la musique populaire lituanienne. Du point de vue de leurs principes technologiques, nos œuvres écrites à partir de ce système pourraient être divisées en deux groupes. L'accord de tonique des œuvres du premier groupe (47 — 68) est constitué d'intervalles de tierce, majeure ou mineure, de seconde, majeure ou augmentée, et de quarte juste (47). Dans cette structure de l'accord, agencé dans un ordre donné, on peut trouver des intervalles diatoniques. Le deuxième groupe, lui, (69—90) comprend celles de nos œuvres dont les accords ont pour base différentes structures hétérogènes, lesquelles sont composées en considération des structures des tons d'appui, particulières aux mélodies populaires.

Les gammes des œuvres du premier groupe sont composées de sept ou huit degrés (47). La première gamme de l'exemple Nr. 47, contient une quarte lydienne qu'on rencontre dans les „sutartinės“ lituaniennes (34-V; 36-III, IV, V). Dans les tons d'appui des chansons populaires lituaniennes (26, 27, 35), on trouve aussi certains éléments des gammes à huit degrés. Nous avons utilisé cette gamme dans le Concerto pour orgue, violon et orchestre à cordes (48), dans la Passacaille (49, 50), dans le Quatuor à cordes

Nr. 1 (53, 54, 55). Nous illustrons par des exemples les rapports fonctionnels des accords et les cadences harmoniques propres aux œuvres du premier groupe: (57) représente le schéma de la cadence du mouvement lent du Concerto pour orgue, violon et orchestre à cordes, (58) — la fin du premier mouvement, (59) — les quatre mesures finales du Concerto-poème pour orchestre à cordes.

L'harmonie fonctionnelle est plus nette dans la Symphonie Nr. 3. Dans cette œuvre, l'essence de l'harmonie fonctionnelle repose sur le principe de non-répétition des structures des tons d'appui, particulier aux „sutartinės“ (60-II).

Les compositions du deuxième groupe sont basées sur la diversité des structures des tons d'appui. L'ensemble des tons d'appui dans la musique populaire lituanienne étant très varié, le choix entre différentes structures harmoniques est également très riche, ce qui permet à l'auteur de recourir, chaque fois, à une autre solution. Notre Concerto grosso repose sur quatre segments de trois sons qui forment un système sonore à douze degrés organisé d'une certaine manière (69, 71—79). Les accords y sont formés tant de structures composées de trois sons que des mêmes structures doubles (70, 77, 79).

C'est un autre principe qui a présidé au choix des structures des tons d'appui pour notre Quatuor à cordes Nr. 2. Dans le premier et quatrième mouvements nous avons recouru aux structures symétriques de quarte et quinte ainsi qu'à leurs transformations (80). Le troisième mouvement constitue une fugue avec deux thèmes assez indépendants (81, 82).

Pour le Quatuor à cordes Nr. 3 et pour le Concerto pour orgue nous avons utilisé les structures à la gradation ascendante de l'intensité acoustique (83). Nous avons trouvé que ce principe de choix est favorable à la formation des verticales de différente intensité (84—89).

L'artiste, dans son acte créateur, se heurte inévitablement à la logique fonctionnelle de la „grande forme“. L'harmonie de la musique classique est basée sur les rapports de trois fonctions harmoniques (TSD). C'est la fonction de dominante qui joue ici le rôle principal, c'est elle qui annonce les parties essentielles de la composition musicale et stimule la tension intérieure de l'auditeur. En utilisant les groupes des tons d'appui de différente inten-

sité acoustique d'après le principe de non-répétition, il est possible de constituer des gradations de l'intensité acoustique. Dans la musique classique, un des facteurs essentiels de l'intensification est la dominante. La succession des structures des tons d'appui qui crée une certaine impression de l'intensification, correspond au fond à la chaîne des dominantes de la musique classique. Aussi la logique fonctionnelle de la pensée harmonique repose-t-elle, dans les grandes compositions musicales, sur le principe de l'intensité acoustique.

A partir des structures des tons d'appui, on procède sans peine à la constitution des successions assez longues et stables. En réunissant deux structures des tons d'appui (29) dans une seule gamme *g a h c d e*, on forme, avec les mêmes sons, différentes alternances fonctionnelles (90), ce qui peut servir à constituer des combinaisons plagales et à accentuer l'état de repos. Le même principe pourrait être admis dans l'harmonisation des chansons populaires (91, 92).

Nous employons, dans nos compositions, différentes méthodes de la transformation du matériel thématique (inversion, rétrogression, inversion de la rétrogression), particulières aussi bien aux vieux maîtres de la polyphonie qu'à l'œuvre des compositeurs utilisant la technique sérielle (78, 82, 85, 87, 88, 89).

Le fait que les mélodies des chansons populaires lituaniennes ont des structures typiques des tons d'appui, nous a donné la possibilité d'introduire dans la construction de la diatonique les douze degrés du système musical. Nous considérons ces structures des tons d'appui comme des „modi“ plutôt indépendants. Elles sont à la base de notre matériel thématique; l'ordre d'alternance des „modi“ appliqué d'après le principe de non-répétition devient l'élément moteur de la succession harmonique et permet de constituer avec efficacité une grande toile musicale. L'utilisation des structures des tons d'appui dans le système sonore à douze degrés permet d'organiser des centres de toniques et de conserver des rapports immédiats avec l'essence de la pensée modale.

Le procédé constructif qui sert à organiser le matériel musical sur la base des structures des tons d'appui des mélodies populaires et que nous avons cité ci-dessus, est d'une importance primordiale si l'on veut que la musique

garde son caractère populaire. Bien que cette méthode ne puisse par elle-même assurer à la composition son caractère national, que décidera l'ensemble des particularités psychologiques de l'artiste, elle permet de créer une certaine „atmosphère de construction“ propre à la musique populaire. Une analyse théorique poussée des particularités constructives du langage propre à chaque peuple est une condition importante pour faire valoir les traits nationaux de la musique savante contemporaine.