

Pratarmė

Rašyti monografiją paskatino atsakymų į nežinomybių virtualią ieškojimą. Svarbiausia buvo inicijuojanti užklausa – kas yra XX a. muzikos modernizmo paradigma ir kaip ji išsilydo konkrečios tautos muzikinės kūrybos istorijose? Ką apie modernizmą gali byloti tos nacionalinės kultūros, kurios plėtojosi tarsi kompozicinių inovacijų pakraščiuose ir neturėjo įtakos svarbiausioms XX a. modernizmo bei avangardo patirtims? Kita vertus, ar tokios nacionalinės kultūros tėra pasyvios aktyvių „naujumų“ idėjų vartotojos, istorinėms aplinkybėms susikryžius tapusios stebėtojomis, kaip manė didžiųjų modernizmo istorijų pasakotojai. Pasirodė, kad į tokias klausimų sekas įmanoma atsakyti tik užmezgus platų tarpdalykinį dialogą su daugeliu teorijų, archyvų dokumentais, muzikinėmis tradicijomis bei inovacijomis, įvairių autorių kūryba ir jais pačiais. Tačiau užsimojimas tik sukelia į spengiančio baltumo mąšliają ramybę sviestos sniego gniūžtės efektą. Neišvengiamai išjudina naujų klausimų griūtį. Panašiai kaip Martinas Heideggeris savo filosofiją reprezentavo formuluodamas klausimų sekas, o ne siūlydamas atsakymus, pasiryžimas brautis į pasižymėtąsias teritorijas sužadina troškimą atremti knygos rašymo iššūkius ir išjudina vis naujus klausimų spiečius.

Tyrinėjimas, pagrįstas tokiomis užklausomis, tampa įdomiu procesu, ir sprendimų paieška skatina aplenkti jau parengtus, statiškus ir pasyvius atsakymus. Netikėtų sprendimų ieškojimai tampa ir subtilia mąstymo provokacija, stimuliuoja tolesnį klausinėjimą ir, žinoma, gilinimosi, dairymosi aplink judesius. Taigi apsisprendimas, kaip kalbėti apie lokalią nacionalinę kultūrą arba lietuvių muzikos modernėjimą akistatoje su hipotetišku „naujuoju modernizmu“ (taip postmodernizmą konceptualizavo J. F. Lyotard'as, L. B. Meyeris, J. Krameris) tampa nepaneigiamai svarbus. Juolab siekiant, kad atsiveriantis vaizdas naujoviškai paaiškintų skelbiamus nuosprendžius ir veikiančias priežastis, ir tai padėtų šio tyrimo pagrindinio objekto interpretacijai.

Kaip elgtis autoriui, kai „nekalto žvilgsnio“ ir absoliučios duotybės mitą, iliuziją tarsi nuodėmingus bendrininkus savo meno filosofijose jau senokai yra nukryžiuavę E. Gombričas ir Nelsonas Goodmanas. „Nekaltas žvilgsnis yra aklas, o nesuteptas protas – tuščias“¹, dar XX a. 7 deš. bylojo Immanuelį Kantą perfravavusio N. Goodmano išmintis. Pastaroji padeda įžengti į avangardo meno praktikos radikalizmo arba šiuolaikinio sociokultūrinio radikalaus skepticizmo padarinių sukurtą teritoriją. Mus pasitinka milžiniškos kultūros slinkties „posūkių“ pojūtis ir smarkūs konvencijų bei ribų „peržengimai“. Sumaištis meno procesus apibendrinančiųjų mąstysenoje ir supriešinti teoriniai naratyvai iškiilojo „lentynas“, glaudusias daugelį pozityvizmo meto darbų. Sprogstamojo pasionariškumo

¹ Nelsonas Goodmanas, „Meno kalbos: Pertvarkytoji tikrovė“, *Problemos*, 1981, Nr. 26, p. 108. Versta iš: Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, New York: Bobbs-Merrill Co, 1968.

būseną blaškė ne tik nuosekliai parašytas įvykių istorijas ir pačius teorinius veikalus, bet ir sujaukė susiklosčiusias kanonizuotas hierarchijas ir neginčijamas nusistovėjusias sampratas. Savaip nublanko dėmesys magistraliniams, ašiniams kultūros fenomenams, tyrinėjantis žvilgsnis persimetė į anksčiau neapšviestus ar marginalius pasienius. Nors postmodernizmas netapo revoliucijų krauju mintančiu autoritetų „nukėlimo nuo pje-destalų“ vajumi, vis dėlto savaime dėliojasi nauji svarbiausiųjų meno „veikėjų“ sąrašai, ir jų rikiuotėse rodo dar nematyti veidai.

Kokiu lygiu postmodernistinio posūkio sumaištis turėtų įsilieti į aktyviuosius monografijos apie lietuvių muzikos modernėjimo kelią ir kompozicijos mokyklas teiginius žvalgymosi ir sprendimų procese? Nors postmodernaus teoretizavimo identitetas afišuoja F. W. Nietzsche's, J. P. Sartre'o nihilizmo ar K. Popperio skepsio persmelktą kritinę refleksiją, dekonstrukciją bei pliuralizmą, proteguoja indeterminizmą ir pretenduoja į metateorinę išmintį, monografijoje į visa tai žvelgiu su nemenkesniu kritiniu nusiteikimu. Episteminė mokslo žinių krizė vieno iš jos sukėlėjų, filosofo Jeano François Lyotard'o, buvo pavadinta „karo su vienu“ būseną. Sugriovęs pozityvistinio loginio mąstymo „mentales konstrukcijas“, Lyotard'as karštai ginčijo ir pašiepė, kaip jis vadino, normatyvinio mąstymo vergo požiūrį, – pastangas pasaulį apmąstyti kaip vientisą organišką struktūrą. Tokia naivi, tik dėl praktinio „patogumo“ susikurta interpretacija, jo nuomone, pasmerkta žlugti, nes neaprepiamos pasaulio įvairovės neįmanoma redukuoti į vienį be milžiniškų praradimų. Be abejo, įvairiausių klausimų apmąstymas stringa stokojant filosofo požiūrio bei kritinio interpretuojančio santykio.

Taigi, sudaužęs pamatinę pozityvistinę nuostatą, postmodernistinis mąstymas mainais siūlo sudėtingesnį pasaulio suvokimą. Vienas iš sudėtinių jo komponentų būtų teiginys, kad pasaulio, mūsų atveju – meno raidos, neįmanoma suvokti pasikliaujant vien teleologinio pobūdžio racionalaus konstravimo pastanga. Ir iš tiesų, kritinio santykio „susprogdinta“ visuma, suskilusi į organiškai nesaisomų fragmentų konsistenciją, išspinduliavo daugybę „nesubendravardiklinamų“ konceptų bei teorijų įvairovę. Vieno „skilimo“ produktų įsidėmėjau ir pasirinkau šioje monografijoje tyrinėjamų objektų interpretacijai. Tyrimą inspiravo gaivi dekonstrukcija bei nauju pozityvizmu dvelkianti Susanos Stanford Friedman *kultūrinės parataksės* idėja (Friedman, 2001; 2006; 2007²). Siūlydama naująją kultūros tekstų skaitymo strategiją, Friedman pasirinko neimperinio modernizmo vaizdinio raktažodį – „parataksė“ (gr. *parataxis* – išsirikiavimas greta). Jis pabrėžė imperinių ir periferinių modernizmų lygiagretumą ir išskėlė geomodernizmo, postkolonialinės menotybinės žvalgos pirmenybiškumą. Naujai perskaityti XX a. muzikinės kultūros tekstai atskleidžia išsamesnį transkultūrinį modernizmo formavimosi bei ankstyvosios raidos vaizdą. Į modernizmą Friedman nusitaisė neatsitiktinai: pasišovė esminei revizijai postmodernizmo veikėjai pirmiausia triuškinio linearaus, teleologiško modernizmo sampratą ir jo metanaratyvus. Koncepto permąstymui ir naujai interpretacijai buvo pribrešta,

² Susana Stanford Friedman, „Cultural Parataxis and Transnational Landscapes of Reading: Toward a Locational Modernist Studies“, *Modernism*, vol. 1, edited by Ástráður Eysteinnsson and Vivian Liska, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, p. 2007, p. 35–52.

juolab pats XX a. muzikos dinamiškasis pradmuo – modernizmas (būdvardžių „naujo“, „šiuolaikinio“, „pažangaus“ sinonimas) iki šiol nėra galutinai apibrėžta teorinė konstanta, o solidžia mokslinė sąvoka, anot L. Botsteino, virto tik tapęs polemine ir analitine kategorija.

Beje, į S. Friedman transnacionalinio modernizmo tyrimus, kai ji bandė intermedijiniu sinkretiniu žvilgsniu reflektuoti 1900–1916 m. Europos literatūrą, muziką ir tapybą, patenka ir svarbiausia M. K. Čiurlionio kūrybos dalis. Kodėl Čiurlionio kompoziciniai atradimai jo laiškuose buvo pridengti mįslingais „sava“ ir „nauja“ sąvokomis, ir jos nebuvo nuodugniau interpretuojamos, gali paaiškinti Čiurlionio neimperinio modernizmo ankstumo fenomenas. Į XX a. svarbiausiąją muzikos kryptį jis atžengė iš romantiškojo „meno religijos“ pasaulio, ieškodamas naujų sprendimų („nenoriu sau nusižengti, tik noriu susidaryti sau sunkesnį uždavinį“³) ir rasdamas įkvėpimo („...ir tiek jaučiu energijos ir tikėjimo savimi, kad įveiksiu uždavinį“⁴). Taip jo muzikos kompozicijose jau 1904–1909 m. radosi daiktiškieji dokumentai, kurie garsų mene to meto Lietuvoje gebėjo suformuluoti modernizmo *motto*. Jo esmę D. Albrightas apibūdino Konfucijaus žodžiais: „padaryk tai naujai“ (*make it new*)⁵. Nepaisant fatališko Čiurlionio kūriniių ne-skambėjimo, kitais, sakytume, jau metafiziniais kanalais jie žadino ir skatino XX a. lietuvių muzikos raidą ir įsiterpė į neparašytas muzikinio modernizmo istorijas.

Tačiau didžiųjų modernizmo naratyvų pozicija, kuri rėmėsi aiškiai išskiriamų modernizmo centrų, metropolijų (muzikoje – Naujoji Vienos mokykla, Darmštatas ir pan.)⁶ ir likusio pasaulio, kaip periferijos, priešprieša, sulaukė kritinės Friedman ir bendraminčių (A. L. Geisto ir J. B. Monléono, G. Yúdice'o, J. Scandura'os, L. Doyle, L. Winkiel, M. Thurstono, H. J. Bootho, N. Rigby, A. Eysteinsono?) revizijos. Kosmopolitiškas, urbanizuotas metropolijų modernizmas, kaip teigia Friedman, daugeliui įkūnijo tam tikrą internacionalizmo rūšį ir fundamentaliai supriešino su tuo, kas buvo suvokiama kaip „vietinis“, „parapinis“, „regionalus“ ir lokali kalba. Nenuostabu, kad modernizmo naratyvuose buvo akivaizdūs adoruojami centrai (*the West*), o į visą kitą pasaulį (*the Rest*) su savo vietinėmis modernizmo formomis žvelgiama kaip į metropolijų menininkų atradimų perėmėjus, imitatorius ar plagiatorius (į muzikinį modernizmą panašiai žvelgė G. Perle'as, E. Křenekas, H. H. Stuckenschmidtas ir kt.). Taigi „didieji“ modernizmo naratyvai ignoravo tviskančių centrų šešėlyje atsідūrusius savitais būdais modernėjančius regionus. Parataksininkų kvietimas suvokti modernizmą kaip skirtingų modernizmų įvairiose pasaulio dalyse vi-

³ Cit. iš: Vytautas Landsbergis (parengė), *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Laiškai Sofijai*, Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 232.

⁴ Ten pat, p. 231.

⁵ Žr. Daniel Albright, *Modernism and Music: An Anthology of Sources*, University of Chicago Press, 2004, p. 8.

⁶ Tokias Europos ir JAV kultūros sostines vardijna Susana Stanford Friedman, in: „Cultural Parataxis and Transnational Landscapes of Reading: Toward a Locational Modernist Studies“, *Modernism*, vol. 1, edited by Astradur Eysteinnsson and Vivian Liska, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, p. 2007, p. 35.

⁷ Žr.: *Modernism and Empire: Writing and British Coloniality, 1890–1940*, edited by Howard J. Booth and Nigel Rigby, Manchester University Press, 2000; *Modernism, Inc.: Body, Memory, Capital*, edited by Jani Scandura, Michael Thurston, New York: New York University Press, 2001; *Modernism, Inc.: Essays on American Modernity*, edited by Jani Scandura and Michael Thurston, New York: New York University Press, 2002.

sumą kūrė sudėtingesnį modernybės vaizdinį. Jis skatino meno erdvių postkolonijinę savijautą, griovė ir keitė pozityvistines įžvalgas. Heterogeniškos modernybės arba išplėsta neimperinio modernizmo samprata atvėrė platesnes muzikos modernėjimo procesų slinktis bei nacionalinių modernizmų konfigūracijas.

Jvykiai, apie kuriuos kalbama šioje knygoje, daugeliu požiūrių yra paženklinți specifinės pažinimo, mąstysenos ir žvalgymosi manieros. Daugelio meno kategorijų dabartinę esatį galima suvokti kaip trauminę patirtį, peržengimą iš blaivios epistemologinės žinojimo tvarkos, disponavusios apibrėžtomis sąvokomis, terminais ir kategorijomis, į klampų indeterministinį „suirusių metanaratyvų“ („didžiųjų pasakojimų“) griuvėsių lauką. Begalinė fenomenų įvairovė radosi ne tik išskėlus silpnai reflektuotus ar periferinius objektus, bet ir pakeitus tyrėjų ir mąstytojų diskurso požiūrius. Post- priešdėliais nusagstytos reiškinų įvardijimo formos nėra vien išoriškas morfologinis solidarumas su postmodernistinio mąstymo forma. Tačiau atsakymas į klausimą, ar žmogaus protas pajėgus suprasti *Geistwissenschaften* ir *Naturwissenschaften* centre įsikūrusį garsų meną, ar mūsų stebėjimai ir analitiniai eksperimentai atskleidžia lietuvių muzikos modernėjimo tikrovę, ar tik ją kuria, jau peršoka į metafizikos posistemių (proto filosofijos, pažinimo filosofijos bei mokslo filosofijos) sritį. Į užklausas atsakyti paliekame filosofams bei knygos skaitytojams.

Kaip ir daugybė kitų mokslų, menotyra nenuilstamai taip pat dairosi tvirtesnio filosofijos pagrindo. Įžvalgos anksčiau rėmėsi dabar devaluotais įrodymais, o dabartinis meno mokslas mintą hipotezėmis, nes pliuralistinė filosofijos būseną praranda disciplinos sistematiškumą ir kartu daugybės mokslų pamato statusą. Į užveriamą metafizinę jos dimensiją jautriai suregavo siūbuojantys ontologijų pamatai ir drebinamos daugybės mokslų epistemologijos. Radikalčiai meno praktikos kontroversijai neišvengiamai reikia modernaus interpretacinio požiūrio. Sunkiai apibrėžiamas tampa ne tik pats meno kūrinys, bet ir natūralus istorijos rašymo užmojis, paraližuojamas daugybės sąlygotumų. Vienas iš institucinės meno sampratos pagrindėjų, George'as Dickie's, meno kūrinį apibrėžė kaip „kandidatą būti vertinamam“ – tai deklaruoja pats autorius, jo reiškiamas požiūris į savo kūrybos produktą ir jį pripažįstantys kiti meno pasaulio dalyviai (anot Dickie'io, tokį statusą įgijęs artefaktas tampa meno kūrinium). Vėliau Dickie suformulavo, jo nuomone, dar labiau sutelktą definiciją: „Meno kūrinys yra tam tikros rūšies artefaktas, sukurtas siekiant jį prezentuoti meno pasaulio publikai“⁸. O kodėl tampa beveik neįmanoma rašyti naujas istorijas ir kodėl ironiškas postmodernizmo žvilgsnis kapituliuoja prieš istorijos rašymo užduotį, literatūros pavyzdžiu atsakė Janko Kosas: tai nihilizmo suklestėjimas (tiesos tėra interpretacinės), dekadansas arba tapatybių krizė ir anarchizmas (tyrimas kaip iracionalus žaidimas ir laisvės sritis)⁹. Imame gravituoti ties situacija, kai teiginių rezginiai darosi sunkiai pagrindžiami, nors jie netampa beprasniai, tačiau stokojava patikimų

⁸ George Dickie, „The Institutional Theory of Art“, *Theories of art Today*, edited by N. Carroll, Madison: The University of Wisconsin Press, 2000, p. 96.

⁹ Žr. Janko Kos, „Old and New Models of Literary History“, in: *Writing Literary History: Selected Perspectives from Central Europe*, edited by Darko Dolinar, Marko Juvan, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006, p. 47–56.

teorijų bei metodologinių instrumentų jiems paneigti; taigi neįmanoma konstatuoti juos esant teisingus ar neteisingus.

Ne išimtis ir muzikologija. Ji blaškosi tarp pozityvistinė žvalga pasižyminčių jau parašytų istorijų, kurių vertybių pamatinis konceptas rėmėsi priešasties–pasekmės ryšiu. Atrodytų, ji pasigenda postmodernistiniame neapibrėžtume į šešėlį su senaties nuosprendžiu pasitraukusių *logos* ir *ratio* jungčių, kurios leido tikėti, kad visumą sudaro organiškai koordinuojamos atskiros pažinimo dalys. Kaip rašyti apie lokalios muzikinės kultūros modernėjimo kelią, kai muzikologija kaip disciplina patiria ir praktikoje realizuoja Derrida'os dekonstrukcijos koncepto pamokas ir interpretuojamos muzikos reikšmės persiėmė skirtingumą (*difference*) euforija. Epochos interpretacinis liberalizmas ir simuliakriška dalykų esmė pasirodė ir muzikologijos idėjų lauke. Į tai jautriai sureagavo muzikologijos, kaip disciplinos, vykstanti dezintegracija: ne tik muzikologijos kryptių skilimai į naująją muzikologiją (*new musicology*), kritinę muzikologiją (*critical musicology*), feministinę (*feminist musicology*) ir kitas kryptis. Aktyviosios muzikologijos alternatyvos išderino tikėjimą, kad disciplinos centras remiasi istorinės ir teorinės muzikologijos konceptu. Ryškėja nuomonė, kad muziką galima studijuoti autonomiškai, be muzikologijos, kaip disciplinos, be jos dvinario stuburo – istoriografiniame ir kultūriniame kontekste atskleidžiant socialiai sukonstruotas muzikos reikšmes.

Kita vertus, muzikos fenomeno raidos peržvalga neretai savaime įsipina į meno praktika silpnai argumentuotų teiginių konsekvencijas, tad prašosi neopozityvistinio požiūrio revizijos. Kodėl? Meno teorijų bei metodų inovacijas postmodernistiniuose diskursuose grindė filosofijos, literatūros teorijos, kultūros antropologijos, kalbotyros, komunikacijos, medijų teorijų ir panašūs svarstymai. Į menotyros tekstus įžvalgos ar net ištiesios teorijos neretai buvo perkeliamos kone mechanškai, apeinant kritinės distancijos barjerus ir prijaukinimo prie garsų meno „kūno“ procedūras. Beprecedentinis suartėjimas su kitais mokslais nuslopino bendrąjį menotyros budrumą. Išgyvendama sutrikimo ir savotiško stingulio būseną, muzikologija veikiau persiėmė idėjų nuskaitymo, „nusavinimo“ ir tolesnio plėtojimo darbai. Tačiau buksavo savarankiškas garsų meno naujų teorijų kūrimas. Kaip situaciją filosofiškai apibendrina Gilles'as Deleuze'as, mes esame įtraukti į svetimą sapną, sapnuojame svetimą sapną ir nesapnuojame savojo... Tačiau skaitytojai šios monografijos diskursuose nerai „naujojo modernizmo“ amžiuo būdingų tvirtų įrodymų „nemeilės teorijoms“ (A. Jurgutienė) arba „pasipriešinimo teorijoms“ (Paul de Man). Nors viena pamatinių postmodernizmo pozicijų sutapo su anksčiau privalomų objektyvumo ir pagrindimo primatų (principų) – „fizinių“ duomenų, sąlyginių įrodymų – ignoravimu, monografijoje stengiuosi išsaugoti sisteminio mąstymo elementus, kurie dar nėra devaluoti moksluose, susijusiuose su analitine, hermeneutine bei semiotine tradicija.

Monografijos diskursas kuriamas susiduriant dviem pamatiniams probleminių ašių objektams. Tarp XX a. muzikos kompozicijos peizažą generuojančių ypatybių, kurios ilgam formavo profilio charakteringumą, minėtina plačiai suvokiama modernizmo sąvoka. Ir XX a. I pusės modernizmas, arba „senasis“ avangardas (1914–1949), ir pokario

„naujojo“ avangardo (nuo 1949) radikalūs procesai, ir nuo intelektualios J. Cage'o *Music of Changes* (1951), *Musircus* (1967) anarchijos bei L. Berio *Sinfonia* (1968) besiplėtojantis postmodernizmas tampa svarbiausiu šios monografijos žvalgos konceptu. Tad lietuvių profesionaliosios muzikos modernėjimo kelias permąstomas žvelgiant iš postmodernizmo laiko muzikologijos bei kultūros teorijų perspektyvos. Be abejo, dabarties akivaizdoje modernybės doktrina nėra šių laikų aktualiosios muzikinės kūrybos oficiali ideologija. Tačiau specifiškai išreikštas santykis su modernizmo menine praktika bei kanonais, akivaizdu, nužymi ir lietuvių profesionaliosios muzikos raidos XX a. kontūrus. Aktyviosios kompozicinių technikų invencijos, jų kanonizavimas bei fetišizmas, vėlesnės individualios kūrybinės interpretacijos, be abejo, yra modernistinės muzikinės kompozicijos ir jos teleologinio pasitikėjimo konstantos.

Dar vienas klausimas – ką reiškė Lietuvai ir Europai lietuviško modernizmo gimimą pažymėjusios Čiurlionio vėlyvosios kūrybos (1904–1909) datos? Pirmiausia tai, kad jo vėlyvojo laikotarpio muzika pateko į Europos ankstyvojo modernizmo arba pereinamąjį laikotarpį (1890–1910/14), išprovokuotą Claude'o Debussy, Gustavo Mahlerio, Richardo Strausso kūrybos proveržio. Kita vertus, Čiurlionio naujieji konstruktyvistiniai eksperimentai ir kombinatorinių rebusų sprendimai sutapo su Naujosios Vienos mokyklos pradžia. Netgi aplenkė viename Vienos laikraštyje 1904 m. rudenį išspausdintą skelbimą apie privačias Arnoldo Schönbergo pamokas. Jį pastebėję Albanas Bergas ir Webernas nusinešė po kelis kuklius kūrinius ir Schönbergas sutiko juos mokyti kompozicijos. Tai kūryba, mokymas ir mokymasis persmelkia vienas kitą, ir tai siekiu parodyti šios monografijos puslapiuose.

Naujosios Europos muzikinio modernizmo skambesys į Lietuvą sugrįžo XX a. 3-čio deš. pabaigoje, kai į vietinį muzikos gyvenimą įsiliejo po studijų užsienyje grįžę kompozitoriai. Iš maištingo Paryžiaus ir Prahos, iš nuosaiakesnių XX a. naujosios muzikos centrų Leipcigo ar Berlyno parvažiavęs jaunimas sudrumstė ramų tonacinės sistemos skambesio ir vietinių aktualijų užutėkį. Jų įsiveržimas įžiebė globalaus romantinio ir modernaus meno sandūros pojūtį: nuoširdų, svajingą ir sentimentalų lietuviškos muzikos skambesį keitė tvirtų muzikinių konstrukcijų „metalo skonis“, disonansų drąsa, pažangos euforija ir tikėjimas progreso fatališkumu. Romantizmui susidūrus su urbanizuota modernizmo dvasia, 3-čio deš. pabaigoje Lietuvos muzikoje išryškėjo nauji kompozicijos aspektai. Keitėsi tautinės muzikos kūrimo užduoties samprata, nuo „nacionalinis“, „visuotinis“, „kosmopolitinis“ priešpriešos buvo artėjama ir jų suderinamumo, ir vieno komponento eliminavimo link. Kito „daiktiškieji“ tautinės reprezentacijos lygmenys, ir buvo tolstama nuo deklaratyvaus bei deskriptyvaus liaudies melodijų naudojimo „kalbiniu“ būdu: „Tautiškumo pagrindus išvesdami tik iš senųjų liaudies dainų, uzurpuotume dabartinio lietuviškos muzikos kūrėjo laisvę“¹⁰, – 1933 m. skelbė iš Prahos parvažiavęs J. Kačinskas. Buvo siekiama organiškesnės giluminės tautiškumo reprezentacijos. Be to, vėrėsi XX a. kompozicijos patirtys. Galbūt Debussy, Varèse'o muzikinės formos sampratos pokyčiai parlydėjo į Lietuvą Bacevičių, ketinantį kurti

¹⁰ Žr. Jeronimas Kačinskas, „Tautiškos lietuvių muzikos kūrybos klausimai“, *Muzikos barai*, 1933, Nr. 2, p. 22.

individualias formas netgi kiekvienam atskiram kūrinii. Nes „formos pagrindas – ne fizinė, o dvasinė konstrukcija“ ir daugelyje kūrybių „forma yra mano nuosava“¹¹ (V. Bacevičius). Kačinskas grįžo su ne menkiau radikalia Hába'os siūloma ateminės kompozicijos idėja. Kartu lietuvių muzikoje buvo įdiegta mikrointervalinė sistema, netgi užsimota pirkti specialius instrumentus, ryškėjo tonalumo metamorfozių aktyvumas, nedrąsiai kyšojo utopinis vizionieriškumas.

XX a. pirmąjį lietuviškąjį modernizmą pagrindžia M. K. Čiurlionio muzikinių opusų struktūrinė formodara, oktatonizmas, mikroostinatinės formos, atematinė bei mikrointervalinė J. Kačinsko muzika, V. Bacevičiaus atonalumas, neoklasicistinės bei konstruktivistinės tendencijos. Pokario lietuvių muzikos modernėjimo tęsinį monografijoje reprezentuoja individuali Osvaldo Balakausko kūrybinė sistema ir jo kompozicijos. XX a. pabaigoje–XXI a. pradžioje ryškiausią neoavangardisto poziciją monografijos diskursuose atspindi mikrodimensinės Ryčio Mažulio muzikinės kompozicijos metodas bei sistema. Taikant kultūros parataksės teoriją bei parataksinio komparatyvizmo metodologinę priėgą, Lietuvos muzikos modernėjimas dar tik pradedamas tyrinėti.

Tyrimai parodo, kad įvairiose kultūrose, kurios puoselėja Vakarų muzikos estetiką bei kompozicinius principus, XX a. I pusės kūrėjai, kompozitoriai savo ieškojimais judėjo panašia kryptimi, kurią pramynė XX a. Naujosios muzikos pirmtakai. Jiems būdinga tonacinės sistemos ir ja grindžiamo komponavimo metodo išplėtimas ir giluminė transformacija. Metropolijose ir periferijose kompozitoriai, nepriklausomai vienas nuo kito, žengė tuo pačiu keliu, jie buvo modernybės kelio bendrakeleiviai. Jie žvalgėsi ir kūrė individualius komponavimo metodus (C. Debussy, A. Skriabinas, I. Stravinskis, J. M. Haueris, F. H. Kleinas, F. Busoni, B. Bartókas, A. Webernas, E. Varèse'as ar Ch. Ivesas), jie artėjo prie individualių dvylikatonių technikų ir naujo loginiu pagrindu konstruojamo sisteminio dvylikatoniškumo. Tačiau modernizmo įspaudas kompozicijose bei istoriografijose išryškino formalizmą, technocentristines vertes ir naujumą, teleologinę progreso sampratą ir kompozicinių rebusų sprendimo sėkmės kriterijus. Geomodernistinis požiūris ir interpretacinė analizė, tikėtina, šioje monografijoje pagrįs nuomonę, kad lietuvių kompozitoriai nebuvo pasyvūs iš technologijos centrų (*the West*) perimtų kompozicinių naujovių vartotojai, bet siūlė savitas modernizmo vizijas. Lietuvių muzikos modernėjimo kelias ir kompoziciniai atradimai išplečia muzikinio geomodernizmo sampratą ir aktualizuoja kartu su austriškuoju ir vokiškuoju modernizmu užgimusius lokalius modernizmus. Tad monografija bando įsiterpti į Lietuvoje beprasidedančią lietuvių nacionalinės muzikos plėtotės specifiškumo diskusiją ir kviečia kalbėtis apie transnacionalinį muzikinio modernizmo pobūdį, jo tradicijų, identitetų bei geografijų įvairovę.

Kita vertus, linearus modernizmo apmąstymas buvo palankus ne tik iškelti modernizmo centrus (*the West*), ant pjedestalų iškelti sustingusias idealių herojų figūras, taip pat marginalizuoti kitas kultūras bei geografines periferijas. Monografijos tyrimai, tikėtina, lietuvių muzikos modernėjimo pavyzdžiais parems postmodernizmo kovą prieš

¹¹ Cit. laiškas J. Žilevičiui (1955.X.25); Cit. iš: Donatas Katkus, „Vytautas Bacevičius – kūrėjas ir asmenybė“, *Pergalė*, 1986, Nr. 10, p. 153.

„linearaus modernizmo“ idėją ir įsijungs į diskusiją, ar kompozitoriai „buvo pašaukti“ atlikti muzikos evoliucijos progreso užduotis.

Žvelgiant į muzikinio modernizmo koncepto talpos pokyčius ir kanonizuotų reiškinių tyrimų dinamiką, galima nužymėti bent tris tyrimų etapus. Pirmasis siejamas su muzikos modernizmo centrų (*the West*) kompozitorių kūrybos studijomis, kurioms skirta daugybė XX a. pasaulio mokslininkų darbų. Antrosios Vienos mokyklos kompozitorių (A. Schönbergo, A. Bergo ir A. Weberno) kūrybą, kurią pagrindė Th.W. Adorno (1949, 1958, 1970, 1978) meno filosofija, tyrinėjo E. Křenekas (1937, 1952), H. H. Stuckenschmidtas (1951), H. Jelinekas (1952), B. Schöffers (1958), G. Perle'as (1962), A. Schönbergas (1967), Ch. Blumröderis (1981), J. Cholopovas (1984, 1999), R. Stephanas (1990), K. Bailey (1991), J. Samsonas (1993), A. Ashby (1995), A. Whittallas (2008), J. Johnsonas (2010, 2011) ir kt. Antrasis muzikinio modernizmo teorinių interpretacijų etapas siejamas su muzikinio modernizmo sampratos peržvalga ir „kitų“ modernizmų (*mainstream*) aktualizavimu. Buvo pripažinti, įvardyti tuo pat metu koegzistavę kiti skirtingi ir nepanašūs – B. Bartóko, F. Busoni, I. Stravinskio ir E. Varèse'o, A. Hába'os, H. Cowello ir Ch. Iveso modernizmai, sudarę vientisą pliuralistinį XX a. I pusės modernizmo paveikslą. Trečiasis modernizmo muzikos studijų etapas formuojasi kartu su geomodernistinės jo sampratos aktyvumu ir iškyla kaip postmodernistinio postkolonijinio laiko intelektualinė idėja. Taip žvelgiant atsiveria autentiška XX a. muzikinės modernybės anatomija, kultūrinės ir nacionalinės tapatybės, buvusios „periferijos“ (*the Rest*) modernėjimo terpės bei tinklai. Jų tyrimai tampa pastarojo laiko kultūrologijos, menotyros, filosofijos bei antropologijos mokslinių tyrimų inovacijos požymiu.

Dar 1933 m. Thomas S. Eliotas *The Use of Poetry and the Use of Criticism* modernią kritiką apibūdino kaip stebingą literatūros istoriją iš „įvairių ir labiau nutolusių perspektyvų“. Eliotas teigia, kad modernūs kūriniai suvokiami kaip avanscenoje pasirodantys nauji ir keisti objektai, kurių naujumas pastumia geriau pažįstamus kūrinius į periferiją¹². Taip modernumas tampa centru. Kita vertus, net ir postmodernizmo laikais neslūgsta susidomėjimas individualiu kūrybiškumu, kiti tyrėjai pasineria į radikalų tokios kūrybos kontekstualizavimą arba gvildena kūrybos – atlikimo – suvokimo – vertinimo grandinės komponentus bei jų sąveikas.

Antrąją monografijos probleminę ašį koncentruoja dar vienas tyrinėjamas objektas – tai į akademinio mokslo periferiją išstumta Vakarų muzikinei tradicijai būdinga garsų meno kūrybos mokymo arba edukacijos dalis, įvairiais pavidalais įlydyta į kompozitorių estetines koncepcijas bei konkrečias garsų meno kūrinių partitūras. Susitelkdama į konceptualią „kompozicijos mokyklos“ fenomeno edukacinę sampratą bei raidos virsmus, siekiu išskirti svarbiausius lietuvių kompozitorių pedagoginių mokyklų bruožus, išsiskojimus, aptaria Lietuvoje dirbusių 17 kompozicijos klasių nuo Stasio Šimkaus iki Martinio Viliūmo (Mārtiņš Viļums) veiklą. Tai beveik šimtmečio trukmės lietuvių muzikinės kultūros raidą, modernėjimą ir brendimą skatinantis veiksnys. Beje, muzikos kom-

¹² Thomas Stearns Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*, Harvard University Press, 1933, p. 87.

poziciją dėstyti Lietuvoje pradėta 1923 m. Stasio Šimkaus iniciatyva Klaipėdos muzikos mokykloje (*Memeler Konservatorium für Musik*), ten įsteigta Kompozicijos klasė. Estafetę perėmus Laikinajai sostinei, čia buvo atidaryta pirmoji kompozicijos mokykla Lietuvoje. Juozo Gruodžio pastangomis vėliau susiformavo lietuvių kompozicijos mokyklos ir kompozicijos klasės. Kitoje kultūrinėje dirvoje išaugo Osvaldo Balakausko kompozicijos mokyklos medis. Šie abu lietuviškų kompozicijos mokyklų kamienai mito vokiškos ir rusiškos muzikinės kultūros bei kompozicijos pedagogikos syvais.

Muzikos kompozicijos mokykla transformuojasi savo mokiniuose; mokiniai velka mokyklos tradicijos šleifą, tačiau, tapdami individualybėmis, mokiniai menininkai neretai oponuoja mokytojams, revizuoja mokyklos pagrindus ir kuria naują tradiciją... Vis dėlto, stebint iš postmodernybės akiračio, darosi akivaizdu, kad „mokyklos“ idėja, netgi sąvoka „kompozitorių mokykla“ silpnai reprezentuojama šiuolaikinės muzikos diskursuose. Nedeklaruojamas jos aktualumas, nesvarstomos definicijos, ir kritiniuose diskursuose ji funkcionuoja kaip bendrybės sąvoka, dar ir pilna postmodernistinio neapibrėžtumo. Taigi panašiai kaip Baudrillard'o simuliakro sąvoka – paradoksali, dirbtinė, atvira ir daugiareikšmė, „hiperealus šešėlis“ (simuliakras kyla iš simuliakro, anot Baudrillard'o), savo „originalą“ ir apibrėžtumą palikusi pozityvistinio mąstymo laike bei muzikos istorijos interpretaciniame leksikone. Požiūriai į nacionalines kompozitorių mokyklas taip pat nevienareikšmiai. Ties etninės orientacijos kompozitorių mokyklos samprata neretai susikerta Vakarų Europos ir Rytų Europos mokslininkų ginčai, o pačias sampratas veikia istoriniai ir ideologiniai požiūriai. Vakarietišką poziciją gerai atskleidžia nacionalinės muzikos idėjai neįtakoti C. Reinecke's, N. W. Gade's, H. H. Eggebrechto, W. Apelio ir kitų teiginiai. Jie patvirtina nuomonę, kad nacionalinės muzikos ar nacionalinės kompozitorių mokyklos tezės savaip pripažįsta jomis aprėpiamų muzikos reiškinių periferiškumą.

Negalėjau apeiti ir kito fakto, kad profesionaliosios muzikos raidai skirtuose filosofijos, antropologijos bei muzikologijos tyrimuose kompozitorių mokyklos fenomenas nėra ir nebuvo aktyviai ir rimtai svarstomas, nors jos lygmenų svarba niekada nebuvo ginčijama. Šio fenomeno tyrinėjimai Lietuvoje dar yra nauji ir fragmentiški, sporadiškai paliečiami iš vieno ar kito analizės taško, ir daugiausia čia yra nuveikęs Algirdas J. Ambrazas. Nesitenkindama istoriografiniais, faktologiniais duomenimis, dėmesį sutelkiau į pedagogikos bei meno praktiką, analizuodama kūrybinio proceso kreatyvumo ir didaktikos raiškos formas lietuvių muzikos kontekste. Menotyrinė analizė išryškina dvi tyrinėjimų sankaupas, į jas žvelgiu kaip į vektorius, kurie nurodo klausimus kanonizuotai mokyklos (pedagoginės) sampratai, tarp jų ir sudėtingus klausimus apie tikrąją fenomeno prigimtį. Per mokyklos prizmę monografijoje žvelgiama ir į pamatines modernėjimo trajektorijas. Šių tikslų kontekstuose buvo svarstomos moderniosios nacionalinės muzikos kultūros kūrimo galimybės ir strategijos.

Savo monografija prisijungiu prie stebinčiųjų, kuriems rūpi, kaip XX a. formuojasi nacionalinė muzikinė kultūra, steigiasi jos institucijos, kompozitorių mokykla (Juozo Gruodžio), kristalizuojasi, reiškiasi kūrybinės orientacijos, formuojasi individualus santykis su modernizmo paradigmomis, sprendžiama nacionalinės muzikos integravimo į

moderniąją kompoziciją dilema. Šie momentai genetiškai pagrindė XX a. II pusės lietuvių profesionaliosios muzikos plėtotę ir kai kuriais požymiais rodo kultūrinio atotrūkio distancijos mažėjimą. Tai liudija lietuviškasis minimalizmas (B. Kutavičius), beveik sinchroniškai kilusi „naujųjų romantikų“ banga (A. Martinaitis, O. Narbutaitė, V. Bartulis), intertekstualumo tendencijos, mikrodimensinės kūrybos ir polichroniškumo kryptis (R. Mažulis), hiperkompleksiškumo bruožai (Š. Nakas), individualių kompozicinių sistemų (J. Juzeliūnas, O. Balakauskas, R. Mažulis) susikūrimas. XX a. Europos ir Lietuvos muzikos transformacinių procesų raida leidžia įžvelgti bendras technologines idėjas, lietuviškas jų traktuotes, skatina atskleisti lietuvių profesionaliosios muzikos raidos unikaliąsias ir universaliąsias puses. Vengiant grynojo empirizmo arba, Derrida'os požiūriu, visų diskurso ydų ir trūkumų, monografija bando atsakyti į naują klausimų spiečių. Ar muzikos kūne tebegyvuoja „mokyklą“ tipizuojantis genas? Koks jo kodas ir nuo ko priklauso tapatybė? Kaip genas programuoja konkretaus muzikos žanro generacijas ir jų pokyčius? Kaip parašyti kompozicijos mokyklų (pedagoginių) istorijas postmodernizmo aplinkoje?

Monografiją sudėliočiau kaip įvairių skirtingos apimties pasakojimų dvinarę sistemą. Specifinį monografijos diskursą kuria abiejų jos struktūros dalių konceptų plastiškumas, interpretuojamas kaip galimybė talkinti viena kitai ar netgi meno skirtumams. Kitaip tariant, monografijoje vengiau statiškų teiginių, bet stengiuosi modeliuoti aktyvią sąveikaujančių problemų gvildinimo situaciją. Ji integruoja ir iš pozityvizmo, ir iš antipozityvizmo būsenos išstrūkusias teorijas, įvairios kilmės tarpdisciplininę informaciją apie tyrinėjamus objektus, kuri vykde savaimines perversijas ir nuspalvino daugelio fenomenų apmąstymus, tačiau, tikėtina, nesustingsta kaip statiška naratyvo dalis. Nors Baudrillard'as neabejojo, kad tikrovę pakeitė hiperrealybė, begalinis simuliacrų žaismas, o epochos svarbiausiu požymiu, anot jo, tapęs tikrovės ir simuliacijos skyros panaikinimas¹³. Teorijų ir mokslinių metodų simuliacija į plačią apyvartą paskleidė daugybę galutinai neįrodytų teiginių, nes viską apėmė vadinamasis simuliacijos procesas: vienas simuliacr kyla iš kito simuliacro, o originalas apskritai nebeegzistuoja.

Tikroviškumo liekanų turbūt esama ir šioje monografijoje. Sukonstruotas poststruktūralizmo naujasis autentiškumas, „tikrumas“ taip pat gali būti dekonstruojamas ir jo reikšmės interpretuojamos iš naujo. Net ir muzikinės tradicijos ar judėjimai, meno ideologijos ar kryptys yra hibridiški, „chromatiški“, jos gali būti tiriamos kaip naujosios konstrukcijos. Tokia nauja konstrukcija šioje monografijoje tapo lietuvių muzikinės kultūros modernybės bei jo kompozicijos mokyklų susikryžiuojimai. Skvarbios daugiasluoksnės sąveikos susieja abu šio knygos tematikos kritinės interpretacijos blokus. Nors pomėgis ieškoti gelminių, „autentiškų“ naujosios konstrukcijos požymių išlikęs šios knygos tekstuose, tačiau analitinis ir istoriografinis dominančių gretinimas monografijoje savaime griaua pozityvistinį įtikėjimą, kad vienintelis kelias tyrinėjant „autentiškus“ požymius yra teisingas.

Priklausomai nuo monografijos tikslų ir uždavinių, atsižvelgiant į konkrečią tyrimų tematiką, pasitelkiamos šiuolaikinėje menotyroje tvirtai įsigalėjusios tarpdisciplininės priegijos, taikomos įvairios struktūralistinių ir poststruktūralistinių metodų kombinacijos.

¹³ Žr. Jean Baudrillard, *Simulations*, New York: Semiotext(e), Inc., 1983, p. 14–19.

Savo siekius realizuoju pasitelkdama komparatyvistinį, sisteminį, analitinį, interpretacinį ir kultūrologinį metodus ir jų derinius. Monografijos pagrindu tapo pamatinių ir naujausių muzikinio modernizmo teorijų, pasirinktų muzikinių tekstų, Lietuvos (Lietuvos literatūros ir meno archyvas, Lietuvos centrinis valstybės archyvas, Nacionalinis Mikalojaus Konstantino Čiurlionio dailės muziejus, Čiurlionio fondas, Klaipėdos universiteto bibliotekos Retų spaudinių sektorius) ir Ukrainos (Centrinis valstybinis literatūros ir meno archyvas-muziejus) archyvų dokumentų, autentiškų pasakojimų, rankraščių ir dokumentų, publikuotų partitūrų, epistolinių ir kitų šaltinių aspektinė bei kritinė analizė. Svarbų šios monografijos šaltinių fragmentą sutelkė dar niekur neskelbti monografijos autorės pokalbiai su Lietuvos ir Ukrainos kompozitoriais, jų amžininkais, mokiniais bei liudytojais.

Teminiu, muzikologiniu bei metodologiniu požiūriu monografija „Lietuvių muzikos modernistinės tapatybės žvalgymas“, kaip minėta, skyla į du vienas kitą papildančius ir susijusius blokus. Kiekvienas savaip atliepia fundamentaliosios muzikologijos sandarą – sisteminę ir istorinę muzikologiją, tačiau analitinis bei istoriografinis diskursai komplementarios simbiozės būdu nuolat sąveikauja šios monografijos puslapiuose. Galima sakyti, kad monografija susideda iš skirtingos apimties hierarchijų, vengiant pasikartojančių muzikologinių naratyvų ir kaitaliojant tyrimų metodologijų „optikos“ ašis, temas bei pasakojimų manieras.

Penki skyriai sudaro pirmąjį monografijos tekstų bloką („Penki analitiniai portretai“). Jame išdėliotos lietuvių muzikos modernėjimo kelio svarbiausių figūrų (M. K. Čiurlionio, O. Balakausko ir R. Mažulio) kūrybos ekspozicijos. Galima pastebėti, kad šio bloko struktūra bei jos dramaturgija kažkuo primena sonatinio-simfoninio ciklo formą ir atskiras jos dalis (*Satz*). Taigi lietuvių muzikos modernybės ir postmodernybės laiko naratyvas sudėliotas iš skirtingo aktyvumo muzikų analitikos ekspozicijų. Kaip jau minėta, svarbiausias dramaturginis svoris tenka šio ciklo kraštams – trimis skyriams: „Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikinių kompozicijų modernumas“, „Osvaldo Balakausko moderniosios kūrybos lūžiai ir kryžkelės“ ir „Ryčio Mažulio mikrodimensinės muzikos pasaulis“. Pirmojo monografijos bloko centre – vidurinės ciklo dalys, kurių problematika pajvairina sonatinio-simfoninio ciklo standartą „žanriniais“ bei teminiais atspalviais. Tai moderniosios muzikos sakralizavimo dilemos svarstymas („Maištingoji Felikso Bajoro *Missa in musica* dievoieška“) ir individualaus postmodernistinio „istorinių rekonstrukcijų metodo“ fenomenologijos diskursas („Choralai Broniaus Kutavičiaus prisiminimų muzikoje“).

Penki analitiniai portretai bendrame lietuvių muzikos modernėjimo vaizdinyje konkretizuoja ir pateikia lietuvių kompozicijos mokyklų bei klasių kūrybinės tapatybes. Kompozitorių mokyklos idėja reprezentuojama ir savo plačiuoju požiūriu kaip nacionalinės kultūros etninės sąmonės veikiamų meninių pavidalų bendrumas ir lietuvių kompozicijos mokyklų mokytojų bei mokinių kūrybos pavyzdžiai. Dviejų lietuvių kompozitorių mokyklų „genealogijos medžių“ istorijoms skiriama antroji monografijos dalis – „Kompozitorių mokyklų istorijos: suolai ir lentos“. Jos dvinarė forma, du skyriai („Osvaldo Balakausko kompozicijos mokyklos šaknys“ ir „Lietuvių kompozitorių mokyklų genealogija“) atskleidžia nežinomą Osvaldo Balakausko studijų Kijevo konservatorijoje mikroistorijų

raizginį, o užbaigia lietuvių kompozitorių mokyklų genealogijos studijos. Viliuosi, kad šie tyrimai prisidės prie lietuvių muzikinės kultūros sklaidos tarptautiniame kontekste, talkins Lietuvos muzikinės kultūros įkontekstinimui tarptautinėje terpėje ir pasaulio geomodernistiniame žemėlapyje.

Dėkoju kolegoms už pastangas Lietuvoje kurti kritinę refleksiją bei diskusijoms palankesnę intelektinę terpę. Ypatingą padėką reiškiu knygos recenzentams – prof. dr. Danutei Petrauskaitei, prof. habil dr. Algirdui Jonui Ambrazui, prof. dr. Jonui Bruveriui už išsakytas vertingas pastabas. Ačiū visiems, padėjusiems rengti šią knygą.