

Vienišasis modernizmas: Juliaus Juzeliūno akordų teorijos pėdsakais¹

Vita Gruodytė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Gedimino pr. 42, 01110 Vilnius

vita.gg12@gmail.com

———— Kompozitoriaus Juliaus Juzeliūno (1916–2001) mokslinė studija *Akordo sandaros klausimu* (1972) buvo vienintelė teorinė refleksija empiriniame sovietmečio lietuviškojo muzikinio modernizmo okeane. Ji galėjo tapti „lietuviškojo serializmo“ ir šiuolaikinės lietuvių muzikos kalbos teoriniu pagrindu, leidžiančiu logiškai ir koherentiškai susieti modernų mąstymą su tautine tradicija, tačiau ji pasirodė netinkamu – tautinio atgimimo – laiku, kai svarbesniu tapo ne teorinis, o *emocinis* kūrybos pagrindas. Šiame tekste komparatyvistiniu metodu bandoma įvertinti ir įvardyti šios studijos universalumą ir vietą tuometiniame lietuviškos muzikos kontekste.

Reikšminiai žodžiai: Julius Juzeliūnas, Jonas Kazlauskas, Algirdas Julius Greimas, modernizmas, akordų teorija, sutartinės.

¹ Tekstas parašytas pagal projektą „Permainų muzika: laisvėjimo raiška lenkų ir lietuvių muzikoje prieš ir po 1989“, finansavimą skyrė Lenkijos nacionalinis mokslo centras ir Lietuvos mokslo taryba (sut. Nr. P-LL-18-213).

*Profesoriui muzikologui
Algirdui Jonui Ambrazui atminti*

XX amžiaus muzika evoliucionavo prieštaravimų ir opozicijų principu. Ji svyravo tarp avangardo, siekusio radikaliai nutraukti ryšį su praeitimi, ir modernu, bandžiusio išsaugoti tam tikrų tradicijų tęstinumą. Svarbu buvo tai istorinė garso priklausomybė, tai vidinių garso savybių tyrinėjimų abstraktumas. Kartais bandyta išgauti absoliutų garsinės medžiagos struktūrinį vientisumą, o kartais – besąlygiškai jį atmesti.

Būtinybė permąstyti visą muzikinį fenomeną, atsiradusį po Antrojo pasaulinio karo, buvo ne tiek analitinis, kiek strateginis žingsnis. Naujos Vakarų Europos kolektyvinės kūrybos formos turėjo atlikti susitaikymo funkciją – ieškota naujos muzikos kalbos, neturinčios tautinių šaknų. Ja ir tapo serializmas, pratęsiantis (tik radikaliau) amžiaus pradžios Vienos kompozitorių dodekafoninį mąstymą.

Okupuotos Lietuvos kompozitoriams pokario kontekstas, priešingai, sureikšmino visai kitus dalykus. Prasminį svorį įgavo tradicijos, tapatybės, individualumo, visuomenės, politikos klausimai: koks turėtų būti menininko vaidmuo pakitusioje visuomenės santvarkoje? kokias modernumo formas galėtų įgauti kūryba politinio spaudimo sąlygomis? kaip neprarasti etninės tapatybės bei tautinės tradicijos pamatų visuotinio kolektyvizmo kontekste?

Taigi prieškario estetikos tąsa buvo neįmanoma nei Vakarų Europoje, nei šiaurės „nailono uždangos“, bet dėl skirtingų priežasčių. Šiaurės reikėjo išsaugoti praeities atmintį neperžengiant ideologinės sistemos rėmų ir apginti dabartį nuo falsifikacijos, kitaip tariant, nuo primestos, privalomos, banalios, degradavusios, politizuotos sovietinės muzikinės kalbos.

Asmeninė stilistika ir kolektyvinė priklausomybė

Pokariu² lietuvių kompozitoriai išbandė beveik visas jiems prieinamas XX a. Vakarų muzikos stilistikas. Gana paprastomis, nedrašiomis, specifinių priemonių (elektroninei, konkrečiai muzikai) nereikalaujančiomis formomis. Tai buvo ne teorinis, estetinį pasirinkimą reflektuojantis, o praktinis kompozicinio lauko išžvalgymas [1 il.].

² „Pokario“ periodo trukmė visuose kraštuose yra nevienoda: ji apibrėžiama priklausomai nuo tam tikrų stilistinių pokyčių. Lietuvoje pokaris taip pat gali būti vertintinas skirtingai. Šiame tekste kalbėtume apie tą laikotarpį, kuris truko nuo karo pabaigos iki pirmųjų lietuviškojo postmodernizmo ženklų.



1.

Pirmasis Julius Juzeliūno knygos *Akordo sandaros klausimu* leidimas, 1972, Kaunas: Šviesa, iš parodos *Juzeliūno kabinetas: modernėjantis lietuviškumas*, NDG, Vilnius, 2016, kuratorius Šarūnas Nakas, Tomo Kapočiaus nuotrauka

The first edition of Julius Juzeliūnas' book *Regarding the Chord Structure*, (1972, Kaunas: Šviesa). From the show *Juzeliūnas' Studio: Modernising Lithuania*, NAG, Vilnius, 2016, curator Šarūnas Nakas, photo by Tomas Kapočius

Jei paliktume nuošalėje minimalias, galbūt tik smalsumo ar trumpalaikio susižavėjimo paskatintas Vakarų moderniosios muzikos apraiškas (dodekafoniją, sonorizmą, aleatoriką, serializmą), pernelyg dažnai Lietuvoje vartotas „ne pagal paskirtį“, tai yra įkomponuotas į (vis dar!) programinį mąstymą, leidžiantį gretinti įvairios prigimties įterpinius jiems svetimuose kontekstuose, galėtume klausti, kokie gi buvo pagrindiniai kriterijai, skatinę kompozitorius tapatintis su viena ar kita muzikine tendencija? Kadangi natūralios aspiracijos į modernų, savąjį laikmetį atitinkantį muzikinį mąstymą buvo nepageidaujamos, o tam tikrais laikotarpiais ir griežtai draudžiamos, pokario lietuvių kompozitorių stilistinę lauką reikėtų vertinti tik per šią – didesnės ar mažesnės rezistencijos draudimui – prizmę. Nepaisant to, kai kurios autentiško muzikinio mąstymo formos sugebėjo atsirasti ir iškreiptame istoriniame kontekste, ir su pasiskolintais muzikiniais įrankiais.

Vita Gruodytė —

Vienišasis modernizmas: Julius Juzeliūno akordų teorijos pėdsakais

Neoromantizmo tendencija Lietuvoje veikiausiai atspindėjo kompozitorių siekį išlikti politiškai neutraliems ir netrukdomai puoselėti etninį-romantinį (netolimos praeities) muzikinį paveldą; ekspresionizmas – sovietinių rusų kompozitorių (visų pirma – Dmitrijaus Šostakovičiaus) kompozicinio braižo įtaką; neoklasicizmo / neoromantizmo hibridai – norą sugrįžti prie lietuviškajam mentalitetui artimesnio, nei neoekspresionizmas, nekonfliktinio mąstymo. Tik septyniadesimtųjų minimalizmą galėtume traktuoti kaip realų savarankišką kompozitorių apsisprendimą, sugrįžimą prie savosios tautinės kultūros – archajinės repetityvinio / minimalistinio stiliaus liaudies muzikos – ištakų. Neužtikrintumo kontekste, kuriame pynėsi asmeniniai muzikiniai polinkiai, kolektyvinės tradicijos idėjos, priklausomybės savam laikmečiui aspiracijos, politiniai interesai ir įvairios totalitarinės sistemos pagimdytos baimės, minimalizmas iškilo kaip mažiausiai vidinius ir išorinius konfliktus generuojanti tendencija. Nes, atgaivinus senąjį garsinį paveldą, moderniais įrankiais suvienijus praeitį su dabartimi, pirmą kartą buvo suteikta autentiško muzikinio mąstymo viltis vyravusiame svetimame kontekste.

Tuometinėje politinėje situacijoje tautinės tapatybės išsaugojimas kompozitoriams buvo akivaizdžiai svarbesnis nei noras įsitvirtinti vienoje ar kitoje savą laikmetį atspindinčioje estetikoje. Įvairias muzikines tautinės tapatybės išsaugojimo formas reikėtų (žinoma, metaforiškai) vadinti pagrindine sovietų okupacijos laikotarpio lietuvių muzikos srove: atskirą ir bene gausiausią lietuvių muzikos kategoriją sudarytų įvairios liaudies dainų harmonizacijos modaliniais, klasikinės harmonijos ar „modernesniais“ (pabrėžtinai aštriais, disonansiniais, atonaliais) pavidalais, neminint gausių tiesioginių liaudies melodijų citatų akademinėse partitūrose. Taigi pokaris visai lietuvių muzikai buvo ieškojimų ir prisitaikymų metas, dažniausiai – ieškojimų prisitaikant, o kartais – priverstinai prisitaikant be jokios kitos išeities. Toks buvo kompozitoriaus Vytauto Montvilos atvejis – sužlugdytos jaunystės aspiracijos į individualų modernumą ir priverstinis ilgalaikis dvasinės emigracijos kalėjimas³.

Pusiausvyra tarp permanentiškumo ir naujumo buvo ta gyvybinė ašis, aplink kurią sukosi visa XX a. lietuvių muzika. Ir ne tik muzika. Vei-

3 Plačiau apie tai žr. Rūta Stanevičiūtė, Danutė Petrauskaitė, Vita Gruodytė, *Nailono uždanga*, t. 1, Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2018, p. 263–267.

kiausiai daugelyje meno sričių siekis suderinti tradiciją su modernybe buvo gana sudėtingas ir dažniau baigdavosi kaip Petro Babicko mašinistui eilėraštyje „Ekspresas“ (1930): „jo ankstesnė apdairi narsa eilėraščio pabai goje perauga į gaivališką <...> kaimiško darželio ilgesį“⁴. Taigi bandymai pereiti nuo etniškumo prie modernumo ilgai išliko „tautiškai saviti“, gal net „tautiškai savotiški“. Tą atspindi ir specifiniai, keistoki sovietmečiu paplitę terminai, kaip „šiuolaikinė liaudies muzika“.

Dar tarpukariu idealiausių šio dvilypumo pavidalų ieškojo kompozitorius Juozas Gruodis, deja, ankstyvuoju pokariu neatlaikęs represijų nei dvasiškai, nei fiziškai. Taigi, matyt, natūralu, kad jo mokinys Julius Juzeliūnas lietuvių muzikoje iškyla ne kaip savo Mokytojo kompozicinio braižo, o kaip jo *rūpesčio* įgyvendinti tautinį pradą modernioje muzikos kalboje tęsėjas.

Teorija ir praktika

Jei remsimės vakarietiška praktika, svarbiausios XX a. muzikos idėjos buvo formuluojamos teoriškai. Tai leido ne tik geriau suvokti tam tikrus išryškėjančius fenomenus, bet ir įvardyti jų reikšmę bei įtaką bendram naujos garsinės išraiškos paieškų kontekstui. Beveik visi svarbiausi šiuolaikinę muzikos kalbą formavę Vakarų Europos kompozitoriai – Arnoldas Schoenbergas, Antonas Webernas, Pierre’as Boulezas, Olivier Messiaenas, Karlheinzas Stockhausenas, Johnas Cage’as, Helmutas Lachenmannas etc. – rašė teorinius ar eseistinius veikalus, grindžiančius jų muzikinį mąstymą, aiškinančius jų kompozicinės technikos subtilybes arba sisteminančius tam tikros platesnės tendencijos praktiką. Jiems kūryba buvo neatsiejama nuo kritinio, analitinio žvilgsnio, kuris tam tikra prasme yra autentiško mąstymo palydovas ir garantas.

Lietuvių kompozitorių stilistinius pokario bandymus, nepalydėtus jokiais ženklensiais žodiniais įreikšminimais, iš dalies pateisintume vyravusia totalitarinio režimo cenzūra, įsteigusia *savo-minčių-nereikškimo-viešai* atmosferą. Taigi stilistinius kompozitorių etiudus turėtume vertinti ne kaip autentiško muzikinio mąstymo apraiškas, individualių meninių įsitikinimų padiktuotus ar vidinių intencijų paskatintus muzikinius aktus, bet veikiau kaip *empirini* siekį įsirašyti į modernų vakarietišką kontekstą jo nearti-

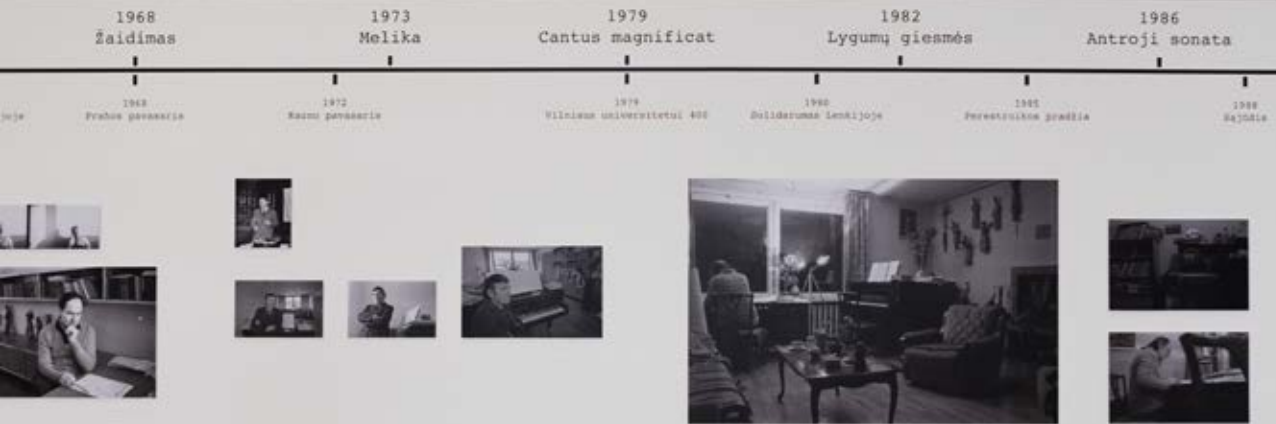
4 Eva Pluharova-Grigienė, „Tra-ta-ta-ta! Lietuviškas savivaizdis tarpukario metais“, in: *Pasakojimas tęsiasi: modernizacijos traukinyje. Lietuvos šimtmetis, 1918–2018*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2018, p. 37 (31–40).



2.

Kompozitoriaus kūrybos chronologija, iš parodos *Juzeliūno kabinetas: modernėjantis lietuviškumas*, NDG, Vilnius, 2016, kuratorius Šarūnas Nakas, Tomo Kapočiaus nuotrauka

Composer's creative chronology. From the show *Juzeliūnas' Studio: Modernising Lithuania*, NAG, Vilnius, 2016, curator Šarūnas Nakas, photo by Tomas Kapočius



Vita Gruodytė —

Vienišasis modernizmas: Julius Juzeliūno akordų teorijos pėdsakais

kuliuojant, t. y. fundamentaliau neapmaštant. Arba – kaip siekį „per distanciją“ prisiliesti prie savo laikmečio pažangiausių muzikinių srovių, kilusį galbūt iš baimės neatrodyti infantiliais retrogradinės kalbos atstovais, į ką stūmė visa politinė aplinka.

Juzeliūnas pirmasis pokario Lietuvoje ne tik teoriškai suformulavo asmeninę muzikinę praktiką, bet ir pasiūlė galimoms kolektyvinės muzikinės kalbos – jo įsivaizduotos platesnės muzikinės tendencijos, taikytinos ir kitų tautų muzikai, – pagrindus:

Daug kalbama apie dabarties ir ateities muziką, daug eksperimentuojama, tačiau absoliučiai universalių ir vieningų gairių taip ir nesurasta.⁵

deja, labai pasigendama teorinio apibendrinimo, kaip atskleisti nacionalinę specifiką.⁶

Juzeliūnas kritikavo kompozitorius (Hindemithą, Bartoką, Schoenbergą, Messiaeną), kurių teorinės koncepcijos buvo „sukurtos daugiau savo kūrybiniais interesais, bet ne plačiam bei universaliam naudojimui“⁷. Jis taip pat skundėsi „stoka darbų, teoriškai apibendrinančių liaudiškas profesionaliosios muzikos ištakas“⁸. Matyt, todėl pats ėmėsi pildyti šią spragą ir kurti universaliais dėsniais pagrįstą teoriją, negriaunančią ne tik savos, bet ir bet kurios kitos kultūros, susirūpinusios savo išlikimu, garsinės specifikos.

Juzeliūnas savo teorija siekė modernios muzikos kalba išsaugoti ir pratęsti kolektyvinės priklausomybės bei etninio bendruomeniškumo pajautą, atrasti bendrumą išsaugant skirtumus. Taigi jo veikalas *Akordo sandaros klausimu*, apgintas kaip daktaro disertacija (1972), yra pirmas realus bandymas muzikos srityje praktikos pagrindu teoriškai išsiaiškinti, kokiose šiuolaikinio kompozicinio mąstymo formose galėtų organiškai sietis modernus mąstymas ir tautinė tradicija.

Šį takelį, išvedantį iš sąjunginio kanoninio socrealizmo lauko, Juzeliūniui pasufleravo jo simfoninė siuita „Afrikietiški eskizai“ (1961), sukurta Kongo etninės muzikos pagrindu. Tam tikra prasme tai buvo kompromisinis pasirinkimas, kai modernizmas, nepaisant deklaruojamo universalumo, buvo paradoksaliai įspraustas į *vietinio* etniškumo ribas. Šis kompromisas pateisinamas tuo, kad išeičių, tiesą pasakius, buvo nedaug. Modernumo

5 Julius Juzeliūnas, *Akordo sandaros klausimu*, Kaunas: Šviesa, 1972, p. 6.

6 *Ibid.*, p. 3.

7 *Ibid.*, p. 63.

8 *Ibid.*, p. 113.

paieškos pokariu dažniau priminė klaidžiojimą rūke, kai netikėtai ir be jokio konteksto susiduriama su vienokia ar kitokia atklydusia forma, idėja, stilistika, tendencija: per didesnius ar mažesnius Sovietijos karkaso plyšius įplaukianti informacija dažniausiai inspiravo tarpusavyje nekomunikuojančius fenomenus [2 il.].

Ir sutartinės, ir dodekafonija

Juzeliūnas, kaip ir jo vakarietiški pirmtakai, savo sistemoje naudojo *jungimo* principą. Jis kūrė naują konstrukcinę dėsnį suvienydamas tai, kas *jau* egzistuoja. Analogiškai Webernui, XX a. pradžioje susiejusiam horizontalę su vertikale siekiant „visų ankstesnių muzikinių technikų sintezės“⁹, Juzeliūnas jungė tonalinę sistemą su modaline grįsdamas tuo, kad „klasikinės harmonijos normos neatitinka specifinių tautinės kultūros apraiškų“¹⁰.

Dodekafoninis palikimas Juzeliūnui buvo neabejotinai svarbus. Visa jo teorija yra tarytum sukonstruota atsižvelgiant į dvylikagarsę sistemą – kai kuriems jos struktūriniais dėsniais pritariant, kai kuriuos atmetant. Kompozitoriui joje priimtina tai, kad galima laisvai manipuluoti jau egzistuojančiais garsiniais modeliais; jam priimtina dvylikos garsų savarankiškumo idėja, lygiavertis melodinės horizontalės ir harmoninės vertikalės traktavimas bei „kai kurie dodekafonijos techniniai aspektai, pavyzdžiui, teminės medžiagos polifoninio apdoravimo metodai“, kurie yra „plačiai šiuolaikinių kompozitorių naudojami ir galėtų būti naudingi taip pat mūsų kūrybai“¹¹.

Juzeliūno disonanso koncepcija labai artima ir dodekafonijos pradininkų idėjoms. Prisiminkime, kad Weberno stilistikos išeities taškas buvo disonanso, kurį jis laikė tik labiau nuo natūralaus gamtos duoto trigarsio nutolusiu konsonansu, išplitimas:

Vieną dieną tapo įmanoma atsisakyti bet kokio ryšio su tonika. Nes nebeliko nieko konsonantiško. <...> Jūs suprasite, kaip gimė stilius: ne tik todėl, kad norėjome pakeisti tonaciją kažkuo kitu, bet, labai konkrečiu būdu, siekdami koherencijos. <...> Norėjome išgauti vientisumą, ryšį tarp elementų, ir akivaizdu, kad negalime įsivaizduoti didesnio rišlumo nei tas, kuris išgaunamas, kai nuo kūrinio pradžios iki pabaigos, visos jo dalys išreiškia tą pačią Idėją (seriją, – V. G.).¹²

9 Anton Webern, *Chemin vers la nouvelle musique*, Paris: JCLattès, 1980, p. 96.

10 Julius Juzeliūnas, *op. cit.*, p. 3.

11 *Ibid.*, p. 65.

Juzeliūnas analogiškai teigė, kad „natūraliojo garsaeilio struktūroje nėra jokios objektyvios ribos, skiriančios iš obertonų susidarančius intervalus į dvi kokybiškai skirtingas kategorijas“¹³. Tačiau jam nepriimtina tai, kad dodekafoninė sistema „iš principo nepripažįsta tonalumo bei tonikinių centrų. Tokia teorinė platforma svetima ne tik lietuvių, bet tikriausiai ir bet kurios kitos tautos liaudies muzikos prigimčiai“¹⁴.

Tonikinių atramų panaikinimas buvo vienas pagrindinių dodekafonijos, sujungusios iš bažnytinių dermių kilusią polifoniją su homofonija, tikslų, o Juzeliūno modelyje, sukryžminusiame senosios lietuviškos mododijos, sutartinių polifonijos ir dodekafonijos konstrukcinius elementus, tonikinė trauka išliko labai svarbi. Ji gal net yra centrinė šios teorijos dalis: kompozitorius ją *sudvigubino* naudodamas struktūrinį sutartinių principą – „sutartinių atskirų balsų melodinės ląstelės formuojasi skirtingose diatonikose“¹⁵, taigi „sutartinės remiasi vieningu dualizmu, ir čia nėra jokio perėjimo į vieną tonalinį centrą“¹⁶. Kadangi „vokalinių sutartinių melodijų struktūros sudaro atramos tonų kompleksus, o kiekviena sutartinė tokių atramos tonų kompleksų turi po du“, kompozitorius reziumuoja, kad „abu atramos tonų kompleksai, tarpusavy santykiuodami, sudaro *bitonikalų* (dviejų tonikų) reiškinių. Taigi pagal vokalinių sutartinių melodinių linijų santykius jas reikėtų vadinti ne politonalėmis ar poliderminėmis, o bitonikalėmis“¹⁷. Ši kompozitoriaus atrasta binarinė konstrukcija – *bitonikalus principas* – tapo centrine jo teorijos ašimi. Ji formuoja garsinės medžiagos sandarą, logiką ir dinamiką. Atramos tonų kompleksus kompozitorius traktavo kaip savarankiškus struktūrinius „modusus“, „padedančius organizuoti tonikinius centrus ir išsaugoti betarpiškus ryšius su derminiu mąstymu“. Jų pagrindu suformuota visa 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“¹⁸.

12 Anton Webern, *op. cit.*, p. 105.

13 Julius Juzeliūnas, *op. cit.*, p. 60.

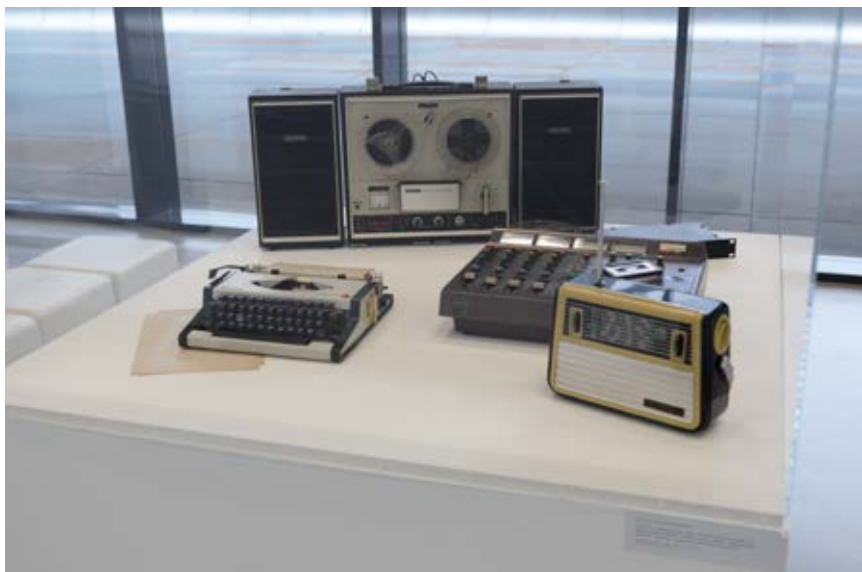
14 *Ibid.*, p. 65.

15 *Ibid.*, p. 46.

16 *Ibid.*, p. 56.

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*, p. 96.



3.

Įrašų technika – iliustratyvi to meto modernizmo, riboto savo technologijomis, detalė, iš parodos *Juzeliūno kabinetas: modernėjantis lietuviškumas*, NDG, Vilnius, 2016, kuratorius Šarūnas Nakas, Tomo Kapočiaus nuotrauka

The technology of sound recording – an illustrative detail of the technologically limited *modernism*. From the show *Juzeliūnas' Studio: Modernising Lithuania*, NAG, Vilnius, 2016, curator Šarūnas Nakas, photo by Tomas Kapočius

Kaip matome, Webernas muzikinės medžiagos vientisumo siekė *naikindamas* tonikinę trauką, o Juzeliūnas – ją *sudvigubindamas*. Šis sudvigubinimas turi dvilypę reikšmę – jis ir sutvirtina, ir tam tikra prasme panaikina – nes išardo – tonikinę hegemoniją. Vertikali traukos / atramos taškų multiplikacija jam tapo ne tik kompoziciniu dėsningumu, bet ir visos medžiagos rišlumo įgyvendinimo prielaida: senajai lietuvių liaudies modalinei melodikai būdingos atramos tonų struktūros suteikė kompozitoriui galimybę „diatonikos sudėtin įtraukti visus dvylika muzikinės sistemos laipsnių“, „atramos tonų struktūras paversti tonikiniais centrais“, o „struktūrų santykiavimą paversti funkcionali“¹⁹ [3 il.].

Modalinėje lietuvių muzikoje bei polifoninėse sutartinėse, kurios yra per amžius gludinto ir iki maksimumo išgrynintų garsinių modelių pavyzdžiai, Juzeliūnas atrado savo paties muzikinių minčių artikuliuojimo mechanizmą, kartu ir terpę, kurioje gali plėtotis šiuolaikinė kalba. „Polifoninis“ tonalinių

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 73.

atramų sudvigubinimas jam suteikė galimybę konstruoti garsinės medžiagos „akustinio intesyvumo logiką“²⁰, taigi kurti kompleksiškas tembrines erdves.

Neabejotina, kad kompozicinėmis idėjomis Juzeliūnas buvo artimesnis savo pirmtakui Webernui, o ne amžininkui Boulezui, tuo metu jau užbaigusiam fundamentalią serializmui skirtą studiją *Mąstyti muziką šiandien*²¹. Boulezas buvo architektas, apsvarstantis visas muzikinės kalbos detales, o Juzeliūnas mąstė kultūriškai ir etniškai, ieškojo savo muzikinės pajautos ištakų ir savosios kultūros tradicijos pratęsimo. Webernas mąstė pradines, elementariausias naujos muzikinės kalbos figūras, o Boulezas pasiūlė jau išbaigtą ir praktiškai hermetišką sistemą. Pastarasis, kaip architektas, apskaičiavo visą statinį ir jo detales, o Webernas – tik jo genezę ir statybinės medžiagas. Šia prasme Juzeliūnas akivaizdžiai yra Weberno pasekėjas, nes jam taip pat svarbiau buvo pasiūlyti įrankius ir sąlygas, kas paliktų pakankamai erdvės tolesnėms – individualioms – muzikinės medžiagos transformacijoms bei sukurtų pakankamai solidžią terpę ne intuicija, o logika paremtai kūrybai. Skirtumas tik tas, kad Webernas siekė universalaus savo muzikinės kalbos suprantamumo, o Juzeliūnas – universalumo tautine ir *tarptautine* prasme.

Simptomiška yra tai, kad pokariniai lietuviškojo serializmo bandymai irgi labiau atitiko dodekafonijos pirmtakų techniką ir braižą, o ne ištobulintą ir kompleksinę jų amžininkų sistemą. Šiame kontekste logiška ir tai, kad Osvaldo Balakausko pasiūlyta ir jo paties kūryboje įgyvendinta *dodekatonikos* idėja (išleista atskiru teoriniu veikalu tik 1997 m.) savo ištakomis taip pat yra nuo Weberno idėjų atsišakojusios kompozicinės technikos variantas.

Galbūt serializmo radikalumas buvo svetimas aukso vidurio, pusiausvyros, priešybių harmonijos ieškančiai lietuviškajai prigimčiai. Lietuvių kompozitoriams svetimas buvo netgi Schoenbergo dodekafonijos ekspresionizmas ir disonansai. Juzeliūnas sušvelnino ir viena, ir kita. Bet jis tęsė struktūros emancipaciją, akordų sandaros artikuliaciją, „kuri užtikrintų harmonijos funkcinę logiką ir derminę trauką“²², ieškojo „liaudies kūryboje slypinčių *dėsningumų*“²³ ir „*konstrukcinės atmosferos*“, kūrė naują garsinių kompleksų kompozicinę dialektiką, kurioje tembras – pagrindinis XX a. muzikos modernėjimą užtikrinantis parametras – įgautų centrinę reikšmę.

21 Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris: Gonthier, 1963.

22 Julius Juzeliūnas, *op. cit.*, p. 4.

23 *Ibid.*, p. 13.

Visgi galėtume paklausti, kodėl totalinio serializmo, stochastinės ir aleatorinės muzikos klestėjimo laikotarpiu Juzeliūnas norėjo *išsaugoti* tonalines atramas? Galbūt ne vien todėl, kad kompozitorius bandė akiai pritaikyti sutartinių modelį ar prisibijojo sovietinio laikotarpio mene vis dar tebeklajojančios, nors ir nebe tokiais mastais, „formalizmo“ šmėklos. Kompozitorius, matyt, nujautė, kad akustine prasme radikalus atramų atsisakymas nepasiteisina, kad jis neišlaikys laiko išbandymų. Analogišką nuojautą, kaip žinome, turėjo ir XX a. postmodernistai bei naujojo tonalumo adeptai, todėl ir Lietuvoje tapę ne vieniša srove, o visa užliejančiu vandenynu.

Muzika ir lingvistika. Juzeliūnas ir Greimas

Muzikos ir lingvistikos bendradarbiavimo tradiciją XX a. pradėjo vėlgi Webernas, kuriam itin didelę įtaką buvo padarę Karlo Krauso darbai. Savo šešiolikos paskaitų ciklą, skaitytą 1932–1933 m. ir atspausdintą knygoje *Kelias į naują muziką*, kompozitorius pradėjo nuo vokiečių lingvisto esė apie kalbą, sakydamas, kad „viskas šiame tekste gali būti tiesiogiai perkelta į muziką“²⁴. Webernas Krauso darbuose atrado savo paties muzikinių minčių atgarsius – tai, kad svarbu išmanyti *medžiagą*, kurią žmogus nuolat ir visą gyvenimą vartoja, tai, kad žmogus turi *tarnauti* kalbai, ir tai, kad reikia išmokti ne tik kalbėti, bet ir priartėti prie *žodžio formos supratimo*²⁵:

Bet koks menas – taip pat ir muzika – yra pagrįstas dėsniais.²⁶

Kai pradedame pajauti dėsnių egzistavimą, pradedame kitaip galvoti.²⁷

Pokariu lingvistikos ir antropologijos struktūralistų darbai, ypač fonologijos srityje, atsiranda kaip nuorodos Pierre'o Boulezo, Karlheinz'o Stokhauseno, Luciano Berio tekstuose. Juos sieja tai, kad techninė dimensija yra svarstoma kaip autonominė, atsietai nuo estetinio rėmo, kuriame ji reiškiasi.

Paryžiuje gyvenęs semiotikas Algirdas Julius Greimas (su kuriuo Juzeliūnas susirašinėjo, nes buvo su juo asmeniškai pažįstamas nuo tarpukario studijų Šiaulių muzikos mokykloje, ir po ilgos pertraukos pirmą kartą sutiko 1970 m.) tuo laikotarpiu tyrinėjo prasmės kilmės ir jos apčiuopimo

24 Anton Webern, *op. cit.*, p. 43.

25 *Ibid.*, p. 43–44.

26 *Ibid.*, p. 45.

27 *Ibid.*, p. 55.

procesus²⁸. Dabar sunku pasakyti, kiek Greimas galėjo paveikti paties Juzeliūno teoriją (o gal ir atvirkščiai!) – išlikusi korespondencija yra skurdi, matyt, dėl šaltojo karo kontekstų pagimdyto diskretiškumo ir šiapus, ir anapus „nailono uždangos“. Bet čia galbūt svarbiau yra tai, kad konceptualiam požiūriui į naudojamą ir apmąstomą bet kurios srities medžiagą nebuvo jokių sienų. Tam tikros idėjos plito tiesiog kaip savosios epochos ženklai. Taigi tuo metu, kai Juzeliūnas bandė atrasti vidinę lietuviškajam garsiniam mentalitetui būdingą logiką, tam tikrą vienijantį dėsnį ir universalius bruožus, kurie leistų šią sistemą adaptuoti ir kitose tautose, siekiančiose neprarasti savo išskirtinumo, Greimas bandė mitologiniame pasakojime išvelgti universalų reikšmės, jos funkcionavimo žmogaus pasaulyje modelį ir pritaikyti jį įvairiose žmogaus veiklos srityse. Beje, Juzeliūnas jam padovanojo savo dar tarpukariu pirktą *Tautosakos darbu* rinktinę. Iš kompozitoriaus pasakojimo sužinome, kad „Greimas be galo apsidžiaugė šia dovana. Po kelerių metų, atvažiavęs į Vilnių, jis man pasakė, kad dėl šių lietuvių tautosakos rinkinių jo moksliniai tyrinėjimai įgavo naują kryptį. Nuodugnai išstudijavęs visus tuos toms, semiotikos problemas jis ėmė sieti su lietuviškais šaltiniais“²⁹.

Ir Greimas, ir Juzeliūnas naudojo *deduktyvinį* metodą, kūrė *konceptualią, koherentišką* teoriją – *metakalbą* ir siekė šios teorijos *formalizavimo*. Juos vienija tai, kad vienas ieškojo kalbos prasmės struktūrų sakytinėje tradicijoje (mituose), o kitas – dainuojamojoje (sutartinėse). Turbūt todėl nesuklysimė teigdami, kad tai, kas Greimui buvo mitas, Juzeliūnui buvo sutartinės. Be to, sutartinės, kaip dainuojamoji tautosakos dalis, taip pat išsaugojo mitinę dimensiją, kuri nėra pagrįsta vien tik empiriškai apskaičiuojama intervaline struktūra: jos išlaikė per ilgus amžius išsikristalizavusį – dėl instrumentinės, ypač vokalinės, praktikos – savarankišką *prasminių* lygmenį ir reikšmės kodus, besireiškiančius *garso* plotmėje.

Taigi Juzeliūno muzikiniame modelyje galėtume kalbėti – Greimo terminais – apie mitinio pobūdžio *muzikinį naratyvumą* kaip tam tikrą sistemą, kurios pagrindu, panaudodamas tam tikrus šio naratyvumo dėsnius, kompozitorius kūrė savo muzikinės kalbos „konstrukcinę atmosferą“ ir „harmonines prielaidas“³⁰. Juzeliūno pasiūlytoje teorijoje atrandame

28 Algirdas Julius Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, 1966; Idem, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, 1970.

29 Algirdas Ambrazas, *Julius Juzeliūnas*, Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2015, p. 193.

30 Julius Juzeliūnas, *op. cit.*, p. 33.

dviejų *uždarytų diskursų* (sutartinių ir dodekafonijos) sugretinimą, kurią galėtume matyti kaip *mišriojo gestualumo* formą, sukuriančią ypatingo tipo *naratyvinę struktūrą*, turinčią *bendrą vardiklį*, tai yra *tą foną, kuriame skleidžiasi reikšmės artikuliacija*. Bendru vardikliu, kitaip tariant, *semantinė ašimi*, čia yra dvylikatonė sistema. Anot Juzeliūno, „skirtingų muzikinių sistemų suderinamumas yra problema“, tačiau „pagrindiniai elementai <...> – oktavos dalijimas į dvylika laipsnių <...> – yra giminingi“, taigi „atsiranda galimybė išspręsti suderinamumą“³¹.

Ir Greimo, ir Juzeliūno koncepcijoje prasmė atsiranda *santykiyje* ir iš santykio. Juzeliūnas „lietuvių liaudies melodikos savitumuose“ ieškojo „galimybių akordikai bei jos *santykiavimo normoms* nustatyti“³², nes, anot kompozitoriaus, būtent „senovinių lietuvių monodinių melodijų ir sutartinių intervalinės struktūros ypatumuose <...> labiausiai išryškėja lietuvių liaudies muzikos tautinis savitumas“³³. *Santykis* čia implikuoja *diferencinį nuotolį* (Juzeliūno sistemoje – tarp *bitonikinių* atramos taškų ir tarp medžiagos dinamiką formuojančių elementų), taigi galime kalbėti apie *binarinių opozicijų reikšmės artikuliacijos modelį*. Vienas svarbiausių jo koncepcijos principų „melodikos traukos mechanizmas“, kuriame svarbiausia nustatyti „garsų *pastovumo ir nepastovumo* laipsnį“³⁴ ir nuspręsti, ką laikyti „*viene-tine norma*“ „akustinio intensyvumo reiškinuose“³⁵.

Kaip Greimui mitai, Juzeliūnui sutartinės yra *jau* egzistuojanti kalba, prasminis klodas, kuris gali būti formalizuotas struktūrinėmis priemonėmis. Ieškodamas garsinių struktūrų universalijų akustinės prasmės laukuose, kompozitorius pasiūlė *mišriojo gestualumo* formą, *dichotominį* modelį, kuriame, remiantis Greimu, „mitinis elementas yra išsklides praktiniame, ir atvirkščiai“³⁶.

Ne tik Juzeliūno teorijos konstrukcija, bet ir žodynas, kuriuo jis formulavo savo teoriją (beje, ne visuomet moksliai tikslus), – kompozitorius kalbėjo apie „muzikinės kalbos semantiką“, kuri „pasaulio kultūrose pasireiškia gausiomis ir įvairiomis, skirtingomis formomis“³⁷ – leidžia ne tik spėlioti

31 *Ibid.*, p. 7.

32 *Ibid.*, p. 32.

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*, p. 14.

35 *Ibid.*, p. 73.

36 Algirdas Julius Greimas, *Semiotika*, Vilnius: Mintis, 1989, p. 135.

37 Julius Juzeliūnas, *op. cit.*, p. 113.

apie vienpusės arba abipusės inspiracijas ir / ar įtakas. Galbūt nėra vien atsitiktinumas ir tai, kad su Greimu kompozitorius susitiko 1970 m. gegužės mėnesį, o 1970-ųjų spalį jau kalbėjo apie „konstruktyviasias prielaidas“³⁸.

Istorinis muzikos vystymasis nuo vienos – grigališko choralo – linijos iki polifonijos, kitaip tariant, organiška garsinės erdvės plėtra, suteikianti, anot Weberno, daugiau erdvės muzikinei idėjai realizuoti, atitinka monodinės melodikos principus, anot Juzeliūno, „laipsnišką melodikos pripildymą naujomis ląstelėmis“, „pradinių atramos tonų struktūrų praturtėjimą naujais garsais“: kompozitorius čia įžiūri „bendrą dėsni, darantį melodikos dramaturginį vystymą laipsnišką“³⁹. Taigi lietuviškosios monodijos ir sutartinių struktūros mitologinių ir figūratyvinių lygmenimis atitinka dėsningą gamtos multiplikavimą, atspindi tautinių raštų audinį, figūratyvinius liaudies tapybos principus. Juzeliūno bandymas sustruktūrinti savo idėjas yra vienas originaliausių to meto kompozicinio mąstymo proveržių lietuvių muzikoje: jis siekė kokybiškai kito, giluminio savosios tautos garsinio klodo supratimo, siekė, panašiai kaip dodekafonistai, iš polifonijos ir homofonijos sintezės išgauti kokybiškai naują muzikinį *dėsningumą*.

Vidinė rekonstrukcija. Juzeliūnas ir Kazlauskas

Spėtume, kad Juliiui Juzeliūnui savo teoriją formuluojant visgi didesnę įtaką galėjo turėti ne Algirdas Julius Greimas, o neaiškiais aplinkybėmis 1970 m. žuvęs lietuvių kalbininkas Jonas Kazlauskas. Jų bendravimas nėra užfiksuotas raštiškai – neišlikusi jokia korespondencija (matyt, todėl, kad abu gyveno Vilniuje), taigi apie jį žinoma tik iš kompozitoriaus žmonos prisiminimų [4 il.].

1968 m. Kazlauskas parašė veikalą *Lietuvių kalbos istorinė gramatika*, „pradedantį iš esmės naują lietuvių kalbos istorinio tyrinėjimo etapą“⁴⁰, už kurį jam buvo suteikta LTSR valstybinė premija. Knyga išleista 1971 metais. Juzeliūno teorijos *Akordo sandaros klausimu* tekstas Kompozitorių sąjungoje svarstytas 1971 m., disertacija Leningrado konservatorijoje apginta 1972-aisiais. Tais pačiais metais ji išleista. Simptomiška tai, kad

38 Algirdas Ambrazas, *op. cit.*, p. 197.

39 Julius Juzeliūnas, *op. cit.*, p. 39.

40 Aleksas Girdeinis, Vladas Žulys, „Knygos „J. Kazlauskas, Lietuvių kalbos istorinė gramatika (kirčiavimas, daiktavardis, veiksmazodis)“, Vilnius, 1968, 414 p. recenzija“, in: *Baltistika*, VIII (2), 1972, p. 193 (193–202), [interaktyvus], [žiūrėta 2019-03-20], <http://www.baltistica.lt/index.php/baltistica/article/view/1794/1707>.



4.

7 deš. Lietuvos SSR kompozitorių sąjungos interjero rekonstrukcija. Baldų fone – Vytauto Čekanausko pastato projektas, 1966, iš parodos *Juzeliūno kabinetas: modernėjantis lietuviškumas*, NDG, Vilnius, 2016, kuratorius Šarūnas Nakas, Tomas Kapočiaus nuotrauka

Reconstruction of the 1960s interior of the Composers' Union of the Lithuanian SSR. Vytautas Čekanauskas' building project (1966) is visible among the furniture. From the show *Juzeliūnas' Studio: Modernising Lithuania*, NAG, Vilnius, 2016, curator Šarūnas Nakas, photo by Tomas Kapočius

abiejų autorių beveik tuo pat metu kurtos teorijos buvo įvertintos kartu ir teigiamai – už naujumą bei originalumą, be to, ir gana kritiškai.

1972 m. Alekso Girdenio ir Vlado Žulio recenzijoje Kazlauskio teorija, „reikšmingas lietuvių ir apskritai baltų kalbotyros veikalas“, buvo kritikuota už tai, kad autorius nepateikė išsamios sistemos, jog „savo uždaviniu Kazlauskas laiko ne rekonstruoti priešistorinį lietuvių kalbos (ar baltų kalbų) periodą kaip sistemą“, o „tik išryškinti baltų kalbotyroje kai kuriuos naujus galimumus [...]“⁴¹. Anot paties Kazlauskio:

čia nekeliamas uždavinys – rekonstruoti priešistorinį lietuvių kalbos ar baltų kalbų periodą kaip sistemą. Šiuo metu, kai dar nėra vidinės rekonstrukcijos metodais kaip reikia patyrinėta lietuvių ir kitų baltų kalbų atskirų reiškinų istorija, kol nėra

41 *Ibid.*

aiški atskirų pakitimų santykinė chronologija, toks siekimas būtų neįvykdomas. Remiantis senųjų lietuvių kalbos paminklų ir tarmių medžiaga, šiame darbe ieškoma vidinių atskirų reiškinių kitimo priežasčių ir senesnė būseną rekonstruojama, visų pirma, reiškinių priežastinio ryšio pagrindu.⁴²

Juzeliūnas taip pat nesiekė sukurti išsamią, išbaigtą sistemą. Savo darbo pradžioje jis netgi perspėjo, kad „lietuvių liaudies melodika nebus nagrinėjama visapusiškai“⁴³.

Minėtoje Kazlauskos knygos recenzijoje rašoma:

šalia tikrai įspūdingų atradimų ir interpretacijų joje yra daug abejotinų, nepakankamai pagrįstų ir net klaidingų dalykų, <...> sprendžiant iš pratarmės, svarbiausias tyrinėjimo metodas esąs vidinė rekonstrukcija, bet, net perskaičius visą knygą nėra aišku, kas čia tuo terminu vadinama, <...> tokia veikia, pradedančiame iš esmės naują lietuvių kalbos diachroninio tyrinėjimo etapą, nėra labai reikalingo teorinių ir metodinių darbo principų išdėstymo, jeigu neskaitysime kelių užuominų pratarmėje.⁴⁴

Juzeliūno rankraštį muzikologas Juozas Antanavičius panašiai kritikavo dėl to, kad „nepakankama kai kurių teorinių teiginių argumentacija, nenuosekliai dėstoma medžiaga“⁴⁵, kad „knygoje yra ir neįrodytų, kategoriškų tvirtinimų, subjektyvaus, ginčytino reiškinių traktavimo, netikslaus terminų vartojimo ir apskritai eskiziškų, mokslinei studijai neteiktinų „kompozitoriškų“ formuluočių“⁴⁶.

Reikėtų pažymėti, kad naujų idėjų sklaidai tuo metu nebuvo tinkamos terpės. Kompozitorių sąjungos pavyzdžiu spėtume, kad visose analogiško pobūdžio mokslinėse ir meninėse institucijose vyko intelektualinė galios kova tarp „seno“ ir „naujo“, tarp tų, kurie bandė neperžengti (politinės) sistemos įsteigtų ribotų rėmų, ir tų, kurie norėjo iš jų išsivaduoti. Tuometinėje Kompozitorių sąjungoje tvyrojo konfliktinė situacija tarp „novatorių“ (tarp kurių buvo ir Juzeliūnas) ir „konservatorių“. Prie pastarųjų priskiriamas kompozitorius Jurgis Gaižauskas 1969 m. įvardijo „dvi neigiamas dekadentinės muzikos apraiškas: 1. avangardistinių triukų panaudojimą ir 2. muzi-

42 Jonas Kazlauskas, *Lietuvių kalbos istorinė gramatika*, Vilnius: Mintis, 1968, p. 4.

43 Julius Juzeliūnas, *op. cit.*, p. 32.

44 Aleksas Girdenis, Vladas Žulys, *op. cit.*, p. 193.

45 Algirdas Ambrazas, *op. cit.*, p. 235.

46 *Ibid.*, p. 241.

kinės kalbos komplikaciją“, ir pasiūlė: „griežtai peržiūrėkite mūsų konservatorijos kompozicijos katedros darbus, auklėjant jaunuosius kompozitorius marksistinės ideologijos ir tarybinės estetikos pagrindu“⁴⁷. Netgi tuometinis sąjungos pirmininkas kompozitorius Eduardas Balsys, pagal savo funkcijas lyg ir turintis būti neutralus arba bent jau vienyti skirtingų interesų grupes, Juzeliūno opusuose taip pat išvelgė „sausą konstruktyvizmą“⁴⁸. Balsys tuo metu vis dar pasisakė už tradicinę liaudies muzikos panaudojimo manierą šiuolaikiniuose kūrinuose, kai nevengiama „netgi tiesioginių citatų“⁴⁹. 1971 m. jam atrodė, kad „mechaniškas įvairių avangardistinių srovių pamėgdžiojimas nieko bendro neturi su socialistinio meno progresu“⁵⁰. Neabejotina, kad ši įtampa buvo pagrindinis stabdis, trukdęs kurtis nepolitizuotai, grynai mokslinei-kūrybinei atmosferai, kuri yra svarbiausia prielaida originalioms idėjoms formuluoti mokslinius standartus atitinkančia kalba.

Atsižvelgus į šį kontekstą, nestebina, kad pirmajame Juzeliūno disertacijos projekto svarstyme kompozicijos, muzikos istorijos ir teorijos katedrų vedėjai pateikė gana neigiamą jo disertacijos rankraščio įvertinimą: „Autoriui buvo prikištas jo paties individualios kūrybinės sistemos aukštinimas, technologijos kultas emocinio turinio sąskaita, daugelio teorinių teiginių subjektyvumas ir nepagrįstumas“⁵¹.

Kompozitorių skilimas į dvi stovyklas persidavė ir muzikologams, nors didžioji jų dalis, reikia pripažinti, palaikė visas novatoriškas kompozitorių idėjas ir ignoravo tas, kurios atspindėjo ne tik politinį prisitaikymą, bet ir kūrybinį neįgalumą, arba, prisimenant prancūzų kompozitoriaus Olivier Messaieno „tinginių amžių“, – tiesiog dvasinį aptingimą. Pasitarime negalėjęs dalyvauti muzikologas Vytautas Landsbergis savo nuomonę pateikė raštu: „Tai įdomus ir praktiškai pamokantis įnašas į šiuolaikinės muzikos problematiką – jos *konstruktyviųjų tendencijų* ir autoriaus specifinio požiūrio į lietuvių liaudies muziką lydinys“⁵². Juozas Antanavičius savo ruožtu pažymėjo, kad knygos privalumas yra jos „perspektyvinis pobūdis, ne tiek esamų dalykų analize, kiek naujų dėsnių, naujų kompozicijos galimybių kūrimas“⁵³.

47 *Ibid.*, p. 224.

48 *Ibid.*, p. 225.

49 *Ibid.*

50 *Ibid.*, p. 226.

51 *Ibid.*, p. 232.

52 *Ibid.*, p. 234.

53 *Ibid.*, p. 240.

Abi šias originalias koncepcijas sieja tai, kad metodo esmę sudaro *vidinė rekonstrukcija*.

„Jono Kazlauskio knyga pradedamas iš esmės naujas lietuvių kalbos istorinio tyrinėjimo etapas – nuo kalbų lyginimo pereinama prie vidinės rekonstrukcijos ir tarmių lyginimo, nuo izoliuotų faktų istorijos – prie ištisu fonologinių ir gramatinių sistemų bei posistemų istorijos“⁵⁴. Kazlauskas savo darbo įžangoje rašė:

Pasitraukiant į praeitį tam tyrinėjimo etapui, kai priešistorinio indoeuropiečių kalbų periodo modelis buvo sutapatinamas su s. indų ir graikų kalbų modeliu, darosi gana aišku, kad nė viena indoeuropiečių kalba, išlikusi istoriniame periode, negali betarpiškai atspindėti bendraindoeuropiečių kalbos faktų. Vadinasi, vidinė atskirų indoeuropiečių kalbų priešistorinės būsenos rekonstrukcija dabar įgyja nepaprastai svarbią reikšmę.⁵⁵

Juzeliūnas savo ruožtu pabrėžė, kad „einant charakteringų melodijos struktūrų, savotiškų melodinių ląstelių analizės keliu, galima giliau įsiskverbti į *vidinius* intonacinius melodikos kompleksus, o šie kompozitoriui gali padiktuoti vertikalius harmonijos ir horizontalius polifonijos darinius bei jų tarpusavio santykiavimą“⁵⁶.

Šias dvi teorijas sieja ir *diachroninis* požiūris.

Kazlauskui buvo svarbi fenomenų kaita laike, svarbi istorinė dimensija, svarbi etimologija:

Kartais nacionalinės kalbos ir kultūros savitumas suprantamas ne kaip ilgos raidos rezultatas, o kaip pastovi kokios nors tautos kalbos ar kultūros ypatybė („nacionalinė dvasia“, „dvasinio formavimo jėga“ ir pan.). Nacionalinis savitumas paverčiamas mistine jėga, kuri, nepriklausomai nuo visuomeninio gyvenimo sąlygų, apsprendžia visą tautos kalbos ir kultūros pobūdį.⁵⁷

Juzeliūnas savo teorijoje taip pat stengėsi išvengti nacionalinio savitumo, suvokiamo „kaip mistinė jėga“: jis nurodė savo konstrukcinės siste-

54 Aleksas Girdenis, Vladas Žulys, *op. cit.*, p. 193.

55 Jonas Kazlauskas, *op. cit.*, p. 4.

56 Julius Juzeliūnas, *op. cit.*, p. 14.

57 Iš: „Gimtosios kalbos tyrinėjimai“, in: *Tiesa*, 1970 02 14, cituojama: Jonas Kazlauskas, *Rinktiniai raštai*, t. II, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2000, p. 318–320.

mos praeitį (ištakas) ir ateitį (galimybes). Jo koncepcijos išėities taškas buvo „daugelio tyrėjų pripažintas faktas, kad profesionalioji kompozitorių kūryba atsirado liaudies muzikos pagrindu, o folkloras vienaip ar kitaip darė įtaką visų epochų kompozitoriams“⁵⁸. Jis „atkreipė dėmesį į ankstyvus netercinės harmonijos pavyzdžius, aptinkamus kai kurių tautų liaudies muzikoje, senoviniame rusų bažnytiniame daugiabalsiame giedojime, susijusiame su folklorine vadinamųjų tęstinių dainų pabalsinės polifonijos tradicija“⁵⁹. Juzeliūnas istoriškai nagrinėjo „intonacinės struktūros tipus“⁶⁰ tam, kad įrodytų, jog Vakarų Europos profesionaliojoje muzikoje įsigalėjusios trigarsinės harmonijos normos yra vėlesnių amžių naujadarai, į kuriuos negali būti sutalpunami specifinės derminio liaudies muzikos charakterio apraiškos.

Juzeliūnas, kaip ir Kazlauskas, ieškojo „savų „ląstelių modusų“ su specifiniu pustonių bei tonų santykiavimu“⁶¹. Jis bandė iš vidaus, remdamasis *diferenciniais elementais* (Kazlauskas) arba *binarinėmis opozicijomis* (Greimas), rekonstruoti muzikos kalbą. Būtent todėl jis atmetė visas iki tol vyravusias liaudies muzikos panaudojimo šiuolaikinėje kūryboje praktikas.

Kazlauskas lietuvių kalbos senuosius klodus išskyrė iš bendro indoeuropietišku kalbų konteksto, bet to konteksto neatsisakė. Juzeliūnas liaudies muzikos akordo struktūrą taip pat matė kitų tautų liaudies muzikos kontekste. Kazlauskas išėities taškas buvo ieškoti kalbos individualumo kitų kalbų kontekste, nes tik vidinė rekonstrukcija leidžia tuos individualumus išryškinti. Tai ne bendrumų, o išskirtinumų ieškojimas. Bendra visų kalbų sistema negali būti rekonstruota, nes nėra atitikmenų, ir lietuvių kalba kaip sistema dar negali būti rekonstruota, nes pirma turi būti rekonstruotos atskiros jos dalys. Juzeliūnas taip pat „rekonstravo“ tik vieną dalį – tą, kuri susijusi su harmonija, kurią jis laikė pamatiniu muzikos kūrybos parametru. Galbūt todėl, kad ir pats jis ieškojo ne melodinio, o faktūrinio skambesio, jis rekonstravo būtent atraminę – harmonijos su(si)darymo – ašį. Jis, kaip ir Kazlauskas, ieškojo ne emocijų, o įrankių. Kutavičius savo kūriniais, bet jau kitu pagrindu, prikėlė šiuolaikinei lietuvių muzikai ir šį antrąjį lygmenį.

Kazlauskui svarbus buvo istorinis tęstinumas, nes jame nėra fiksuotumo, užbaigtumo. Tęstinumas reikalauja tam tikro struktūrinio pagrin-

58 Julius Juzeliūnas, *op. cit.*, p. 236.

59 *Ibid.*, p. 237.

60 *Ibid.*, p. 17.

61 *Ibid.*, p. 43.

do, dėsniumo, kuris paaiškintų istorinę kaitą ir suteiktų galimybę arba bent jau paaiškinimą tolesniam vystymuisi. Juzeliūnas puikiai suvokė, kad liaudies muzika nebegalės būti lietuviškos šiuolaikinės muzikos dalimi, jei netaps jos *struktūrine* dalimi, jos kalbos *artikuliavimo* dalimi ir jei išliks tik emociniame ar paviršiniame, tai yra melodiniame lygyje. Lietuviškos harmonijos paieškos ir buvo tas pagrindas – gramatikos dėsnį iš(si)aiškinimas šiuolaikinės lietuvių muzikos ateičiai. Juzeliūnas ieškojo tęstinumo, fenomeno kaitos laike, galimybės tęsti tą patį modelį, akceptuojant kaitos momentą. Kazlauskas teigė tą patį, kad kultūros savitumas nėra pastovi kurios nors tautos ar kultūros ypatybė.

Juzeliūnas buvo, kaip liaudyje sakoma, „nuo žemės“, taigi savų šaknų paieškos jam buvo tas žingsnis, kuris leido įgyvendinti ir savo paties aspiracijas, ir Gruodžio modernizmo idealą, suteikti jam ne butaforinį, o realų pagrindą, kuris padėtų suformuoti šiuolaikinės muzikinės kalbos *gramatikos* ir netgi kai kurias *sintaksės* taisykles. Juzeliūnas taip pat nebuvo melodistas. Jis ieškojo lietuviško kolorito, harmonijos, tekstūros. Galėtume prisiminti prieškario keturvėjininkus su Binkiu priešaky, kurie irgi bandė kurti metakalbą, rekonstruotą iš archajiškų sutartinių. Jiems buvo įdomus fonetinis lygmuo, o Juzeliūnui – harmoninis lygmuo, skambesio visuma, ne tik primityvi melodinė / ritminė artikuliacija.

Praėjus metams po teorinio veikalo *Akordo sandaros klausimu* pasirodymo, Juzeliūnas sukūrė savo teorija pagrįstą sonatą balsui ir vargonams *Melika* (1973), kurioje garso spalva – sutartinių garsažodžių skambesys – tapo kūrinio idėja ir turiniu. Juzeliūno teorija padėjo pagrindą Kutavičiaus ląsteliniam, iš sutartinių skambesio kilusiam minimalizmui būtent todėl, kad Juzeliūnui svarbesnė buvo ne monodinė linija, o daugiabalsė sutartinių artikuliacija, jų erdvinė ir daugiadimensinė išraiška.

Teorija be mokyklos

Akivaizdu, kad ši trumpa Juzeliūno teorinė studija netapo tuo, kuo galbūt galėjo tapti – kompozicine sistema, muzikine tendencija, paplitusia tarp Lietuvos kompozitorių ir peržengusia Lietuvos ribas. Sovietinė cenzūra ne tik toleravo, bet ir su džiaugsmu sutiko šią teoriją – nepaisant tautinei

harmonijai pritaikytų universalumo siekiančio Vakarų modernistinio mąstymo principų – matyt, joje išvelgusi „universalus humanizmo“ prizmę. Bet, paradoksalu, šis modernaus lietuviško mąstymo fenomenas, priešingai vakarietiško serializmui, tapo ne kolektyviniu (nepaisant visų prielaidų juo tapti), o individualiu, netgi vienišu. Juzeliūno teorija nesusidomėjo net jo kolegos – lietuvių kompozitoriai. Galbūt kaltas pačios teorijos eskiziskumas ir neišbaigtumas, o galbūt tai, kad jos autorius, ilgametis Muzikos akademijos (tuomet – Valstybinės konservatorijos) dėstytojas, nepakankamai ja sužavėjo ir savo studentus. Savo studentams diegdamas ne savo sistemą, o kūrybinio braižo formavimo nacionaliniu pagrindu principus, veikiausiai siekė, kaip tuo pačiu metu Nadia Boulanger Paryžiuje, kad kiekvienas iš jų atrastų savitą, individualią, tik jiems būdingą muzikinę išraišką ir kalbą. Būtent tuo ši garsi pedagogė buvo visiškai nepopuliari – „pasenusi“ – kolektyvinio serializmo terpėje. Paradoksaliu būdu Lietuvoje kolektyvine tendencija tapo tik postmodernas, prasidėjęs Kutavičiaus pagoniškomis oratorijomis, kurios stipriu emociniu užtaisu labiau atitiko dvasinio tautos atgimimo kontekstą.

Taigi Juzeliūno teorijos *veiksmingumui* įvertinti pritrūko aplink kompozitorių susibūrusios „mokyklos“, jo pasekėjų, tos kritinės terpės, kuri padėtų išryškinti visus šios sistemos mechanizmus, jos trūkumus, privalumus ir padėtų sukurti papildomus jos variantus. Bet mokyklos kūrimasis priklausė ne vien nuo Juzeliūno. Tam prieštaravo visa tuometinė aplinka. Pavyzdžiui, anot Ambrazo, „atrodo, tokiai vienašališkai išvadai turėjo reikšmės ne tiek objektyvi disertacijos teorinių teiginių analizė, kiek išankstinis nusistatymas jos autoriaus atžvilgiu, nuogaštavimas, kad apgynęs disertaciją jis nepradėtų savo kūrybinių nuostatų paversti privaloma norma konservatorijoje rengiamiems kompozitoriams“⁶². Tokie argumentai tik patvirtina (ap)ribojantį to meto muzikos srities veikėjų požiūrį, ne originalių idėjų, o kolektyvinės – mokslinės, nepolitinės – terpės trūkumą.

Nepaisant to, neabejotina, kad ši trumpa teorinė vienišo – ir, veikiausiai, nesuprasto – modernisto studija, taip sunkiai išvydusi dienos šviesą, bei šia teorija paremta beveik visa vėlesnė kompozitoriaus praktika turėjo įtakos tolesnei lietuvių muzikai. Ne vien Kutavičiui, savąją muzikinę

kalbą pagrindusiam konstrukcine sutartinių logika ir smulkiaisiais jų kalbos elementais. Ji neabejotinai nutiesė kelią ir, atrodytų, nieko bendra su jo muzika neturinčioms jaunesniosioms kartoms, tos įtakos galbūt net nesuvo-
kiančioms. Bet įtaka yra toks keistas dalykas, kartais akivaizdžiausias fe-
nomenas išnyksta net kaip reikiant nesusiformavęs, o iš smulkiausios kokio
nors kultūrinio artefakto detalės gimsta tendencija.

Gauta ——— 2019 07 29

Literatūra

- Ambrasas Algirdas, *Julius Juzeliūnas*, Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2015.
- Boulez Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris: Gonthier, 1963.
- Girdenis Aleksas, Žulys Vladas, „Knygos „J. Kazlauskas, Lietuvių kalbos istorinė gramatika (kirčiavimas, daiktavardis, veiksmažodis)“, Vilnius, 1968, 414 p. recenzija“, in: *Baltistika*, VIII (2), 1972, p. 193–202, [interaktyvus], [žiūrėta 2019-03-20], <http://www.baltistica.lt/index.php/baltistica/article/view/1794/1707>.
- Greimas Algirdas J., *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, 1970.
- Greimas Algirdas J., *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, 1966.
- Greimas Algirdas J., *Semiotika*, Vilnius: Mintis, 1989.
- Juzeliūnas Julius, *Akordo sandaros klausimu*, Kaunas: Šviesa, 1972.
- Kazlauskas Jonas, *Lietuvių kalbos istorinė gramatika*, Vilnius: Mintis, 1968.
- Kazlauskas Jonas, *Rinktiniai raštai*, t. II, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2000, p. 318–320.
- Pluharova-Grigienė Eva, „Tra-ta-ta-ta! Lietuviškas savivaizdis tarpukario metais“, in: *Pasakojimas tęsiasi: modernizacijos traukinyje. Lietuvos šimtmetis, 1918–2018*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2018, p. 31–40.
- Stanevičiūtė Rūta, Petrauskaitė Danutė, Gruodytė Vita, *Nailono uždanga*, t. 1, Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2018.
- Webern Anton, *Chemin vers la nouvelle musique*, Paris: JCLattès, 1980.

Summary

Lonely Modernism: Following the Traces of Julius Juzeliūnas' Chord Theory

Vita Gruodytė

Keywords: Julius Juzeliūnas, Jonas Kazlauskas, Algirdas Julius Greimas, modernism, chord theory, *sutartinė*.

The balance between tradition and innovation was the vital axis around which all of the 20th century Lithuanian music revolved. The composer Juozas Gruodis, who unfortunately succumbed to the early postwar repressions both spiritually and physically, had spent his interwar years searching for the perfect balance between those two forces. It thus seems natural that his student Julius Juzeliūnas emerged in Lithuanian music as a successor of his teacher's idea of embodying the national origins in contemporary musical language, rather than developing his personal compositional approach.

Juzeliūnas was the first in postwar Lithuania to not only theoretically reflect on his personal musical practice, but also to propose a groundwork for a collective musical language—a broader musical tendency that, he imagined, was applicable even to the music of other nations as well. Defended as a doctoral thesis, his treatise *On the Structure of the Chord* (1972), is the first real attempt at a practice-based theoretical inquiry into the possible forms of compositional thinking that would organically wed contemporary sensibility with the folk tradition.

Like his Western precursors, Juzeliūnas used the principle of combination. He conceived a new constructive principle by combining pre-existing things. Just as Anton Webern had joined the horizontal with the vertical, thus proposing a “synthesis of all the preceding musical techniques”, Juzeliūnas combined the tonal system with the modal one on the grounds that “classical harmonic norms contravene specific manifestations of national culture.” The dodecaphonic legacy was undoubtedly important to Juzeliūnas.

His entire theory seems to have been constructed in relation to the twelve-tone system, approving some of its structural laws and rejecting others.

The abolition of the tonic supports was a major aim for dodecaphony, which combined the polyphony that originated from the church modes with homophony, while Juzeliūnas' model, a cross-linking of the constructive elements of ancient Lithuanian monody, polyphony of the multi-part *sutartinės* (Lit. national glee songs), and dodecaphony, retained the principal importance of the tonic gravity. It might even be the central element of this theory: the composer doubled it by using the structural principle of *sutartinės* – “the melodic cells of the individual voices in *sutartinės* develop in different diatonic scales,” hence “*sutartinės* are based on the principle of a unified dualism and involve no movements toward a single tonal centre.” As “the structures of the vocal melodies in *sutartinės* form the clusters of support tones, and each *sutartinė* has a pair of such clusters”, the composer concluded: “the interplay between the two clusters of support tones produce the effect of a double tonic. Thus, with regard to the relationships of the melodic lines in vocal *sutartinės*, they should be properly called double tonic or bitonic rather than polytonal or polyharmonic.” This binary construct—the bitonic principle discovered by the composer—became the pivot of his entire theory. He perceived it as that which shapes the structure, logic, and dynamic of the sonic material. Juzeliūnas treated the supporting tone complexes as independent structural “modes” which “help organise the tonic centres and retain close ties with modal thinking.” They provide the base for the whole thematic material: “used according to the principle of non-repetition, the order of the modal shifts becomes the driving force behind the whole harmonic sequence. This movement plays a crucial role as it enables the formation of a large-scale musical layers.”

In both Lithuanian modal music and polyphonic *sutartinės*, the examples of sonic models that acquired maximum levels of refinement after the centuries of polishing, Juzeliūnas found a mechanism for the articulation of his own musical ideas, and simultaneously a platform for the development of a contemporary musical language. “Polyphonic” doubling of the tonal supports allowed him to construct the “logic of acoustic intensity” of the sonic material, and therefore create complex timbral spaces.