

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
FORTEPIJONO KATEDRA



Lina Žutautaitė

**XIX A. PABAIGOS – XX A. PRADŽIOS PRANCŪZŲ
FORTEPIJONINĖ MUZIKA: MOMENTIŠKUMAS C. DEBUSSY
KŪRYBOJE**

Studijų programa: atlikimo menas (fortepijonas)

Magistro darbas

Darbo autorius:

Lina Žutautaitė

Darbo vadovas:

Dr. Virginija Levickienė

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

SAŽININGUMO DEKLARACIJA DĖL TIRIAMOJO RAŠTO DARBO

2023 m. _____

Patvirtinu, kad mano tiriamasis rašto darbas (tema) „XIX a. pabaigos – XX a. pradžios prancūzų fortepijoninė muzika: momentiškas C. Debussy kūryboje“ yra parengtas savarankiškai.

1. Šiame darbe pateikta medžiaga nėra plagijuota, tyrimų duomenys yra autentiški ir nesuklastoti.
2. Tiesiogiai ar netiesiogiai panaudotos kitų šaltinių ir/ar autorių citatos ir/ar kita medžiaga pažymėta literatūros nuorodose arba įvardinta kitais būdais.
3. Su pasekmėmis, nustačius plagijavimo ar duomenų klastojimo atvejus, esu susipažinęs(-usi) ir jas suprantu.

(parašas)

Lina Žutautaitė
(vardas pavardė)

SANTRAUKA

Šiame moksliniame darbe tirama momentiškojo sąvoka, raida, ypatybės ir charakteristikos, ypatingą dėmesį skiriant momentiškojo reiškiniams Claude'o Debussy fortepijoninėse kompozicijose. Apžvelgiamos pagrindinių muzikinio laiko principų kategorijos ir jų savybės. Taip pat tiriamajame darbe analizuojama ir Karlheinz'o Stockhausen'o momentiškos formos koncepcija, kurios kriterijai pritaikomi antrajame tiriamojo darbo skyriuje – C. Debussy vėlyvųjų fortepijoninių kūrinių analizėje. Impresionizmas sąlygojo reikšmingą perversmą muzikos istorijoje, lygiai taip pat ir C. Debussy kompozicinės naujovės, tapusios vėlesnių kompozitorių – modernistų kūrybos manifestu. C. Debussy preliuduose, sukurtuose vėlyvuju kompozitoriaus kūrybos laikotarpiu, išsaugotos išpūdingiausios kompozicinės ypatybės, tarp kurių ir muzikos momentiškumas, tapęs muzikos teoretikų ir muzikologų diskusijų objektu. Šiame tiriamajame darbe analizuojami momentiškojo reiškiniai keturiuose C. Debussy preliuduose – *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* („Ką matė Vakarų vėjas“), *La sérénade interrompue* („Nutraukta serenada“), *Voiles* („Burės“) iš I-ojo *Préludes* (Preljudai) rinkinio ir *Ondine* („Undinė“) iš II-ojo preliudų rinkinio.

SUMMARY

The author of this Master Thesis explores the concept of autonomous musical sections – “moments” and moment form, its development, features and characteristics, particularly the practice of moment in Claude Debussy's piano works. The author focuses on main categories of musical time and its peculiarities as well as analyzes the concept of moment form described by Karlheinz Stockhausen. In the second chapter of the thesis – analysis of C. Debussy's late piano works are examined by these criteria. As impressionism marked a significant change in the history of music, so did C. Debussy's intricate compositional innovations, which eventually became a manifest for later composers. In C. Debussy's preludes, which were composed in the latter stages of composer's life, you can discover the most impressive compositional features, of which one is the discontinuity in music, that later became a point of discussion between the music theorists. The author will be examining the phenomenon of discontinuity in four different C. Debussy's preludes – *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, *La sérénade interrompue*, *Voiles* from the 1st *Préludes*' collection and *Ondine* from the 2nd preludes' collection.

TURINYS

IVADAS.....	5
1. MOMENTIŠKUMAS PRANCŪZŲ FORTEPIJONINĖJE MUZIKOJE.....	8
1.1. XIX a. pabaigos – XX a. pradžios kultūrinis kontekstas.....	8
1.2. Esminis momentiškumo principas – nelineariškumas.....	9
1.3. Karlheinz'o Stockhausen'o momentiškos formos koncepcija.....	12
1.4. C. Debussy muzikos komponavimo ypatybės ir kūrybinis palikimas.....	14
2. MOMENTIŠKUMO REIŠKINIAI C. DEBUSSY (1862-1918) FORTEPIJONINIŲ PRELIUDŲ MUZIKOS KALBOJE.....	18
2.1. C. Debussy preliudas <i>Ce qu'a vu le vent d'Ouest</i> ("Ką matė Vakarų vėjas").....	18
2.2. C. Debussy preliudas <i>Ondine</i> ("Undinė").....	21
2.3. C. Debussy preliudas <i>La sérénade interrompue</i> („Nutraukta serenada“).....	25
2.4. C. Debussy preliudas <i>Voiles</i> („Burės“).....	27
IŠVADOS.....	30
LITERATŪROS IR ŠALTINIŲ SĄRAŠAS.....	31

IVADAS

Temos aktualumas. Impresionizmo (iš prancūzų k. *Impression* – įspūdis) tendencijos XIX a. pab. – XX a. pr. daugelio meno kritikų buvo engiamos, tačiau ši meno srovė sąlygojo reikšmingą perversmą muzikos istorijoje. Claude'as Debussy laikomas pirmuoju kompozitoriumi, perteikusiu impresionizmo esmę muzikoje bei vienu inovatyviausių šio meninio judėjimo atstovų, tapusiu pavyzdžiu ir manifesto objektu vėlesnių muzikos kryptių kūrėjams, tokiems kaip Pjeras Boulezas, Olivier Messiaenas ir Karlheinzas Stockhausenas. Kompozitoriai impresionistai pateikė pluoštą idėjų naujų muzikos kompozicijos elementų formavimuisi. Jų novatoriškas žvilgsnis į gryo garso reikšmę, koloristiką, erdvinį muzikinės medžiagos išdėstymo pojūtį, programiškumą ir preciziką davė stiprų impulsą tolimesniam muzikos kalbos evoliucionavimui.

Momentiškumo ypatybės XIX a. pab. – XX a. pr. išvelgiamos prancūzų simbolizmo srovės poeto Stephane'as Mallarmé kūryboje bei austrų dailininko, simbolisto Gustav'o Klimt'o paveikluose. Muzikos srityje pirmosios šio reiškinių charakteristikos pastebimos C. Debussy kūryboje. Muzikos momentiško reiškinys tyrinėtas, perimtas bei plėtotas ir moderniosios muzikos atstovų, ypač – vokiečių kompozitoriaus Karlheinz'o Stockhausen'o.

Šio tiriamojo darbo rezultatais siekiama praplėsti prancūzų, konkrečiai – C. Debussy, fortepijoninės muzikos suvokimo lauką bei pateikti naujas momentiško raidos įžvalgas. Pateiktos momentiško apraiškos C. Debussy kompozicijose ir jų analizavimas, tikėtina, suteiks atspirties taškus šių dienų pianistams, siekiantiems kokybiškai perteikti C. Debussy muzikos fragmentiškumą.

Temos ištirtumas. Literatūrinės medžiagos apie prancūzų muzikos istoriją, stiliistiką ir atlikimo tendencijas galima rasti daugelyje šaltinių užsienio kalba – knygoje, straipsniuose bei muzikos enciklopedijose. Vis dėlto, būtent momentiško aspektas nėra išsamiai ištirtas, ypač lietuvių kalba.

Šiame darbe dominuoja vieno žymiausių XX a. antrosios pusės – XXI a. pradžios moderniosios muzikos atstovo, vokiečių kompozitoriaus K. Stockhausen'o tezės. Šį kūrėją galime vadinti kompozicinės momentiškos formos pradininku – būtent jo kūrinys „*Kontakte*“ yra pirmasis, paremtas gryna momentiška forma. Šios formos koncepcija pirmą kartą taip pat buvo

teoretizuota būtent K. Stockhausen'o straipsnyje, todėl kompozitoriaus tezės tampa svariu atspirties tašku, tiriant momentiško evoliucionavimą, raidą ir analizuojant vėlyvuosius Debussy kūrinius.

Tyrimo problema. Teorinės ir praktinės žinios apie fortepijoninės prancūzų muzikos kalbą bei interpretavimą – gausios, tačiau fortepijoninės muzikos momentiško, fragmentiško elementas, tiriamojo darbo autorės nuomone, yra nepakankamai ištirtas, ypatingai lietuvių kalba.

Tyrimo objektas. Momentiško sąvokos apibrėžtis ir raida bei ypatybės C. Debussy kūriniuose fortepijonui.

Tyrimo tikslas. Ištirti XIX a. pab. – XX a. pr. prancūzų fortepijoninės muzikos stiliaus ir estetikos ypatybes, ypatingą dėmesį skiriant muzikos momentiško analizei C. Debussy kūriniuose fortepijonui.

Tyrimo uždaviniai:

Remiantis mokslinė literatūra, siekiama išanalizuoti:

1. XIX a. pab. – XX a. pr. prancūzų fortepijoninės muzikos raidą;
2. Momentiško ir momentiškos formos formavimosi aplinkybes;
3. Momentiško sąvoką, ypatybes, charakteristikas ir jų vertę muzikoje;
4. Momentiško reiškinius konkrečių C. Debussy fortepijoninių kūrinių muzikos kalboje: preliuduose *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* ("Ką matė Vakarų vėjas"), *Ondine* ("Undinė"), *La sérénade interrompue* („Nutraukta serenada“) ir *Voiles* („Burės“).

Tyrimo metodai:

- Mokslinės literatūros analizė;
- Kūrinio struktūrinė analizė;

Literatūra ir šaltiniai. Rengiant šį tiriamąjį darbą buvo naudojamos užsienio tyrėjų ir mokslininkų J. Auner (2013), A. Hamilton (2007), J. Johnson (2017), B. Johnson (2007), J. D. Kramer (1988), M. Wheeldon (2009), S. Trezice (2003), D. Mawer (2000) knygomis, I. Arauco

(1990), J. Aleknavičiaus (2017), J. Dack (1999), C. Greenberg (1979), J. D. Kramer (1978), L. Navickaitės-Martinelli (2017), R. E. Mueller (2018), K. Stockhausen (1963), M. Wheeldon (2004), Arnold Whittall (1975) straipsniais, J. Aleknavičiaus (2019) doktorantūros darbu, taip pat informacija iš internetinių šaltinių. Visa darbo rengimui naudota literatūra pateikiama literatūros sąrašė.

Darbo struktūra. Darbą sudaro įvadas, du skyriai, išvados bei literatūros ir šaltinių sąrašas. Tiriamąjį darbą sudaro 32 puslapiai, literatūros ir šaltinių sąrašė 25 pozicijos.

1. MOMENTIŠKUMAS PRANCŪZŲ FORTEPIJONINĖJE MUZIKOJE

1.1. XIX a. pab. – XX a. pr. kultūrinis kontekstas

Vengrų kompozitorius Bela Bartok'as XX a. pradžią įvardija „moderniosios muzikos istorijos lūžio tašku“ (Auner, 2013:2). XX a. kultūriniai, politiniai, moksliniai ir technologiniai pokyčiai, kurie pamažu transformavo kasdienį žmonių gyvenimą, keitė ir meno kūrėjų išorinio bei vidinio pasaulio suvokimą. Romantinės muzikos perteklius ir kompozicinio progreso stoka to meto kompozitorius paskatino ieškoti naujo kūrybinio potencialo. Meninių idėjų paieškos tarp to laikotarpio kūrėjų, vis dėlto, tapo labiau individualizuotos nei vieningos, tarp jų nebuvo rasta konkretaus bendro susitarimo, kaip ir kuria kryptimi judėti pirmyn. Dėl šios priežasties XIX a. pab. – XX a. laikotarpis nepasižymi vieninga, vyraujančia stilistine kryptimi. Muzikos kultūra šiuo laikmečiu pasižymėjo itin gausia stilių įvairove – randame užfiksuotas tokias meno sroves ir stilius, kaip impresionizmas, simbolizmas, egzoticizmas, primityvizmas, futurizmas, ekspresionizmas, neoklasicizmas, serializmas, naujasis romantizmas, modernizmas, postmodernizmas, minimalizmas ir postminimalizmas (Auner, 2013: 2). Iki tol tokia stilistine įvairove nebuvo išsiskyręs nei vienas šimtmetis visame Vakarų muzikos istorijos laikotarpyje.

Bendrame XIX a. pabaigos – XX a. pradžios kontekste impresionizmas stipriai susijęs su kitu kultūriniu periodu, užsimezgusiu XIX a. viduryje – modernizmu. Šios meno srovės menininkai, mokslininkai ir mąstytojai turėjo bendrą tikslą – atsiriboti nuo romantizmo epochoje nusistovėjusių normų, ieškoti absoliučiai naujų išraiškos priemonių ir raiškos krypčių, kurie atspindėtų jų pakitusią pasaulėžiūrą. XX a. JAV dailės kritikas ir teoretikas Klement'as Grinberg'as modernizmo užuomazgas sieja su XIX a. viduryje Prancūzijoje kūrusiais rašytoju Charles'as Baudelaire'as ir tapytoju Édouard'u Manet. XX a. vokiečių filosofas, sociologas, psichologas, muzikologas ir kompozitorius Theodor'as W. Adorno modernizmo kategorijos pradžią taip pat sieja su Ch. Baudelaire veikla¹. Tuo tarpu modernizmo pradžia būtent muzikos srityje siejama su prancūzų kompozitoriaus, muzikos kritiko, pianisto ir dirigento C. Debussy simfoninio preliudo

¹ Clement Greenberg „Modern and Postmodern“ (1979) Internetinė prieiga: <http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html>

Prélude à l'après-midi d'un faune “Fauno popietė” (1894), pagal Stephane’as Mallarmé poemą, sukūrimu. Jis yra dažnai laikomas pirmuoju modernistiniu muzikos kūrinio.

Svarbiausiais ankstyvųjų XX a. dešimtmečių muzikos kūrėjais-modernistais yra laikomi C. Debussy², Arnold’as Schoenbergas, Igoris Stravinskis ir Edgard’as Varèse’as. Kompozitoriai, XVIII ir XIX a. muzikos komponavimo praktiką, paremtą mažoro-minoro tonacine sistema, atnaujino sąmoninga naujų raiškos krypčių paieška. A. Schoenberg’ui ir vėlesnių laikų teoretikams, tonalumo žlugimą žymėjo Richard’o Wagner’io, Richard’o Strauss’o, C. Debussy ir Gustav’o Mahler’io kūryba (Hamilton, 2007: 153-155). Nors XX a. neturi vieningo stiliaus, tačiau esminė kryptis, sąlygojusi šiuolaikinės muzikos erą bei reikšmingą perversmą muzikos istorijoje buvo impresionizmas (Auner, 2013: 2).

1.2. Esminis momentiškumo principas – nelineariškumas

Vienas iš impresionizmo laikotarpiui būdingų meninės raiškos elementų, siejamų su C. Debussy kūryba, yra momentiškumas. Tiriant muzikos momentiškumo sąvoką ir raidą, svarbu suvokti reikšmingiausius skirtumus tarp momentiškos ir nemomentiškos muzikos kalbos. Muzikos lineariškumo (iš lotynų k. *linearis* – linijinis) kvintesencinė išraiška yra tonalumo sistema, kurioje vyrauja hierarchiniai garsų ir akordų ryšiai, priklausomi nuo būdingos dermės tonikos. Vakarų muzikos istorijos kontekste, tonalumo šaknys siejamos su XV ir XVI a. gyvavusia muzika. Ši sistema buvo pilnai išvystyta apie 1600 m., o transformuotis ji pradėjo XIX a. pab. Tonalio, lineari muzika pasižymi pastoviu judėjimu: tonų judėjimu melodijoje, harmoninių sekų vedimu kadencijų ir kulminacijų link, taip pat ritiniu, metrinio, dinaminio, faktūrinio judėjimu, progresyvumu. Tonalio muzika niekada nėra statiška, vertikali, kadangi joje vyksta tikslingi muzikiniai procesai, dažnu atveju – link sprendimo į toniką – į absoliutų derinį stabilumą. Pasak kompozitoriaus ir muzikos teoretiko Jonathan’o Kramer’io, muzikos linearizmas, į tikslą orientuota muzikos kalba yra glaudžiai susijusi su socialiniu aspektu – Vakarų kultūra ir žmonių savimone, psichologija, o

² Pjero Boulez’o nuomone, XX – ojo amžiaus kūrėjams Maurice’as Ravelis nebuvo tokia reikšminga figūra, kaip kad Debussy. Jis teigia, kad Debussy buvo tam tikru atžvilgiu inovatyvesnis kompozitorius, bandęs visiškai išeiti iš formalių to meto kompozicinių rėmų, išradingesnis ir ritmikos aspektu. Bet be Ravelio indėlio, prancūzų muzikos profilis būtų absoliučiai kitoks, žymiai skurdesnis, nei yra dabar. (Mawer, 2000: psl)

nelineariškumo principui reikšmingą įtaką padarė XX a. garso įrašymo išradimai ir sparčiai tobulėjančios technologinės galimybės (Kramer, 1981: 539-541). Remdamasi šio tyrėjo mokslinė literatūra, trumpai apžvelgsiu pagrindines muzikinės laiko koncepcijos kategorijas ir jų savybes.

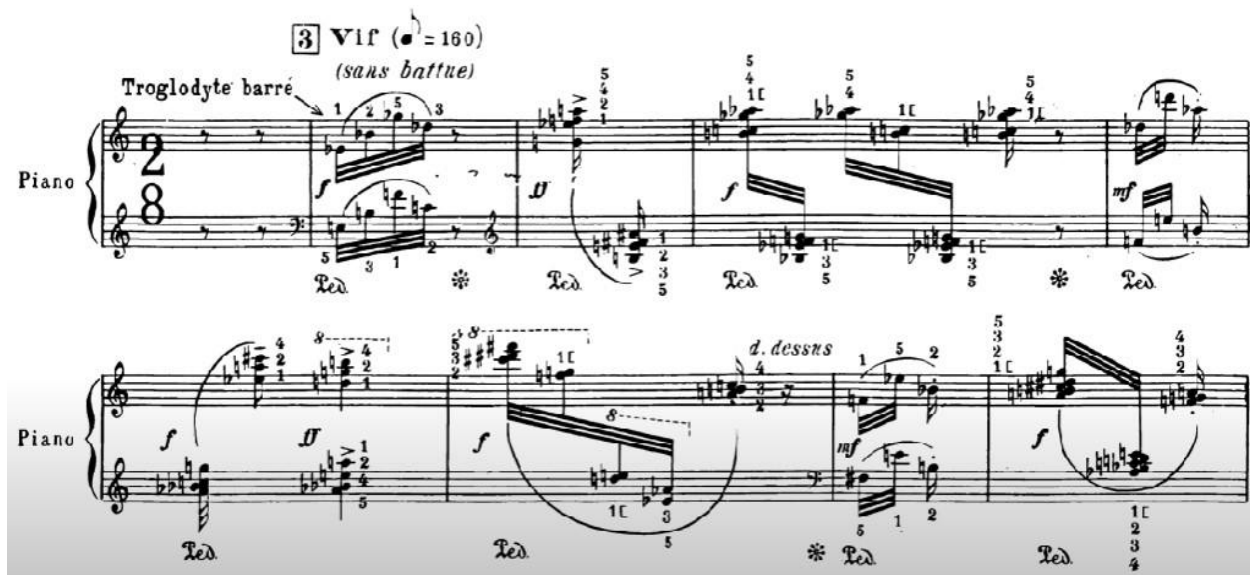
Muzika – abstrakčiausia, labiausiai su laikinumu, neapčiuopiamumu susijusi meno forma. Jos pagrindinės egzistavimo plotmės yra laikas ir erdvė. Laikas ir jame skambanti muzika turi daugybę sąlyčio taškų ir kokybinių savybių: pavyzdžiui, kaip muzika egzistuoja laike, kaip pati muzika formuoja laiko tėkmę bei kaip ir kokia laiko nuovoka yra perteikiama per muziką. Skirtingų epochų ir kompozitorių kūrinuose slypi ne tik ryškūs stiliaus, bet ir laiko nuovokos skirtumai, kurie užfiksuoja ir išreiškia individualias to laikmečio kultūrinės, estetinės vertybės (Arauco, 1990: 153). Natūralu, jog XIX a. pab. – XX a. pr. muzikinė laiko samprata ir jos savybės, palyginus su tradicinėmis, vyrausiomis klasicizmo ir romantizmo epochose, pakito – kompozicinės formos, muzikinių darinių struktūros, harmonijos ir faktūros ypatybės taip pat buvo dalinai arba visiškai transformuotos.

J. Kramer'is muzikinę laiko koncepciją skirsto į kelias pagrindines kategorijas: tikslingą lineariškumą, momentišumą ir vertikalų laiką. Šios savybės galėtų būti grupuojamos dar plačiau į linearaus ir nelinearaus laiko kategorijas. Linearus laiko pojūtis yra orientuotas į tikslingus muzikos procesus ir jų įgyvendinimą, kurio natūraliai tikisi sulaukti ir klausytojas. Linearaus laiko retorika sutelkia dėmesį į dabarties persepciją ir realybę. Lineari muzika ryškiausiai pasireiškia per tonalumu grindžiamą ištisinį muzikos vystymą, tačiau ji taip gali reikštis ir per faktūros ir dinamikos nuoseklius auginimo procesus bei išlaikomą metrinį stabilumą (Arauco, 1990: 153).



Pav. Nr.1 Lineariškumo pavyzdys - Ludwig'o van Beethoven'o sonata fortepijonui Nr. 3, op. 2, C-dur.
III d. Scherzo: *Allegro*

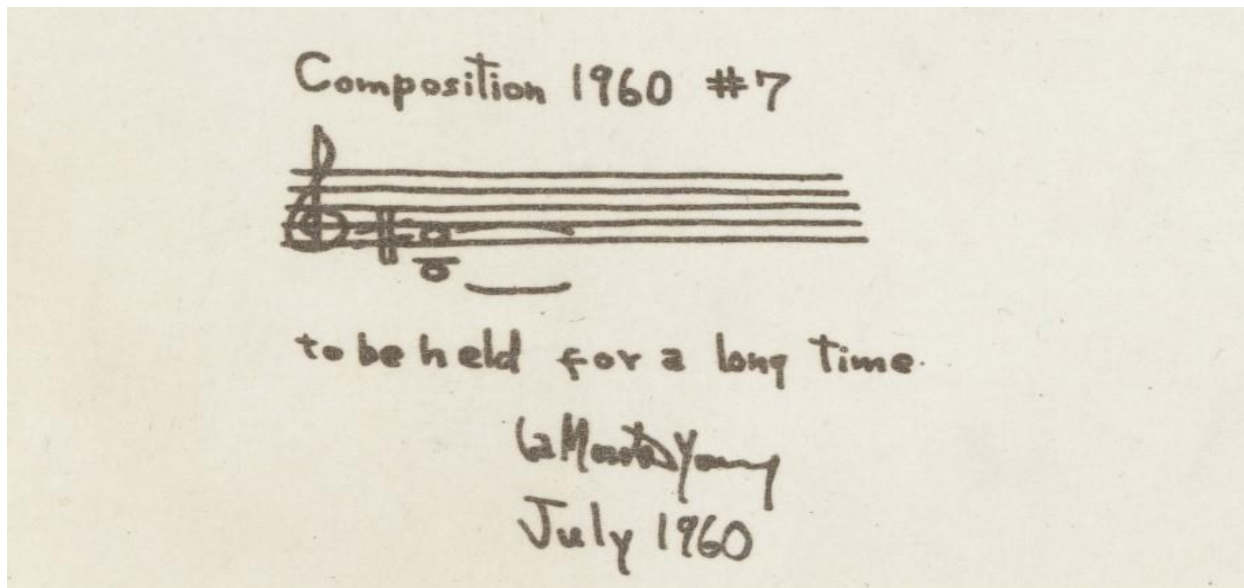
Nelinearus laikas, priešingai, yra laikomas netikslingu. Pagrindiniai nelinearaus laiko pojūčio principai yra tekstūrinio nuoseklumo išlaikymas ir trukmės proporcijos. J. Kramer'is pabrėžia, kad muzikai, kuri struktūriškai yra nelineari ir statiška, trukmės proporcijos yra labai svarbios kūrinio rišlumui, koherentiškumui pasiekti. Jis taip pat iškelia prielaidą, kad klausytojas proporcijas suvokia pasąmoningai. Nors ir, paradoksaliai, momentiška muzika dažniausiai būna sudaryta vos iš keletos atmintyje išliekančių motyvų, šitokią muzikos klausymo mechanizmą turime praktikuoti, norėdami perprasti ne tradiciškai struktūruotas, o momentišku paretas formas (Arauco, 1990: 154). Nelinearaus laiko koncepcijos kategorijai priskiriamas muzikos momentiškumas ir momentiška kūrinio forma, kuri, tyrėjo nuomone, yra paremta nelineariškumo principu ir muzikinių fragmentų pasikartojamumu bei jų nuolatumu.



Pav. Nr. 2 Nelineariškumo pavyzdys - Olivier Messiaen'o "*Dangiškojo miesto spalvos*" fortepijonui, pučiamiesiems ir mušamiesiems (1963)

Tuo tarpu pati griežčiausia nelinearios muzikos forma yra vertikali muzika – ypatingai statiška ir konceptuali. Gryno statiškumo pavyzdys – K. Stockhausen'o ir John'o Cage'o studento, kompozitoriaus La Monte Young'o kūrinys *Composition 1960, Number 7* (1960). Tai žinomiausia jo kompozicija, kurios atlikimo instrukcijose prašoma ilgai groti nurodytą grynosios kvintos intervalą. Šią kompoziciją gali atlikti bet kokios sudėties instrumentinis ansamblis ir leidžiama groti taip ilgai, kiek norima pačių atlikėjų. Ilgiausia trukmė pasižymėjo New York'o mieste įvykęs

styginių trio atlikimas 1961 m., kuris truko 45 minutes³. Vertikali muzika pasižymi išskirtine belaikiškumo būseną, kuomet tarp atskirų garsų nėra jokio tarpusavio ryšio, kiekvienas jų egzistuoja tik sau, be jokios traukos ar žmogiškųjų emocijų įsitraukimo (Arauco, 1990: 155).



Pav. Nr. 3 Gryno statiškumo pavyzdys - La Monte Young'o *Composition 1960, Number 7*(1960)

Bendrai žvelgiant į momentiško apibrėžimus muzikoje, pastebima, kad nelineariškumas yra esminis požymis, išryškinantis skirtumus tarp muzikos, rašytos iki XIX a. pab. ir vėlesnių laikų.

1.3. Karlheinz'o Stockhausen'o momentiškos formos koncepcija

Vakarų muzikos istorijos kontekste ryškiausios momentiško apibrėžimos išvelgiamos tokių kompozitorių, kaip C. Debussy, Anton'o Webern'o, E. Varèse'o, K. Stockhausen'o, I. Stravinskio ir O. Messiaen'o kompozicinėse technikose. Momentiškas iš prigimties labai artimas ir rytietiška estetikai ir kultūrai, vaizduojamiesiems menams. Japonų menui būdingas dramatiškų linijų vengimas, o individualių objektų ir momentų pabrėžimas reikšmingesnis už bendrą kūrinio struktūrą (Kramer, 1988, 201).

³ <https://20thcenturyclassical.com/young%20link.htm>

Pirmuoju muzikos kūrinio momentiška forma yra laikomas vokiečių kompozitoriaus K. Stockhausen'o *Kontakte* („Kontaktai“), atliekamu fortepijono ir perkusijos, kartu su įrašytu garso takeliu. Šis kūrinys sukurtas 1959-1960 m. ir tai yra pirmoji K. Stockhausen'o kompozicija, kurioje apjungiamą elektroninę ir gyvai atliekama muzika tradiciniais instrumentais. Momentiškos formos koncepcija pirmą kartą 1960 m. taip pat buvo išreikšta K. Stockhausen'o straipsnyje *Momentform* („Momento forma“) (Kramer, 1978: 179). Dėl šių priežasčių šio kūrėjo indėlis apibrėžiant momentiško formos sąvoką bei ją realizuojant pasitelkus naujus kompozicinius įrankius ir menines raiškos priemones – ypatingai svarbus muzikos istorijos kontekste bei šio darbo tyrime.

K. Stockhausen'as momentišką formą apibūdina kaip kompoziciją, kurioje neaptinkamos tradicinės muzikos kūrinio dramaturgijos etapai – ekspozicija, temų plėtotė, repriza ir koda. Tai kompozicijos rūšis, kuri sudaryta iš savarankiškų muzikinių darinių – momentų, kurie vertinami kaip baigtiniai, savarankiški konstruktai, turintys potencialą muzikos plotmėje egzistuoti visiškai savarankiškai. Jo momentiškos formos koncepciją sudaro trys pagrindiniai kriterijai:

1. Individualaus momento charakteristika
2. Jungtys tarp momentų ir momentų sekos principai
3. Belaikiškumo elementas (Stockhausen, 1963: 200).

Momentas K. Stockhausen'o terminologijoje identifikuojamas kaip struktūrinis vienetas, pasižymintis savita ir akivaizdžia charakteristika. Momentą jis apibūdina kaip kažką „individualaus, nepriklausomo, pajėgaus egzistuoti pačiam savaime“ (Stockhausen, 1963: 200).

Jungtys tarp atskirų momentų yra minimalūs arba tarpusavio ryšys tarp jų visiškai neįžvelgiamas, vadinasi, momentiški reiškiniai muzikos kūrinio yra tolygiai intensyvūs ir lygiaverčiai, taigi, tarp jų nėra jokios hierarchijos. Momentiškos formos nesiekia ir neruošia klausytojo tikėtis kulminacijos ir jų struktūrose nerasime tų pačių etapų, kuriuos esame įpratę rasti tradicinėse kompozicijose: įžangos, vystymo, kulminacijos, kūrinio rezoliucijos (Stockhausen, 1963: 200).

Galiausiai, K. Stockhausen'o belaikiškumo elementas šioje muzikinio laiko koncepcijoje panaikina aiškias ribas tarp kompozicijos formos etapų – pradžios, vystymo ir pabaigos: nebelineka muzikos ištisinio vystymo pojūčio, aiškaus kūrinio kulminacinio taško, tik išpildytos vienodai svarbios, savarankiškos idėjos. Momentiškos formos siekis – dezorientuoti, suklaidinti klausytoją,

panaikinant laiko, trukmės ir formos lūkesčius, suformuotus Vakarų muzikos tradicijų (Stockhausen, 1963: 200).

Momentiškumo formavimas kompozicijoje grindžiamas naratyvinės linijos vengimu. Sudedamosios momentiškos formos dalys tarpusavyje yra susiejamos nelinearaus laiko proporcijų principais [Žr. 1.2 sk.]. K. Stockhausen'as įsitikinęs, kad tikslingi ištisinio vystymo kompoziciniai procesai paprasčiausiai neatitinka tokios formos natūralios prigimties. Tokiomis ypatybėmis išsiskiriančiuose kūrinuose jokia muzikinė vystymosi kryptis negali būti iš anksto nuspėjama santykyje su dabartimi. Koncentracija į dabartį, esamajame momente skambantį garsą ar garsų junginį – viena iš esminių momentiškumo savybių, kuria grindžiamas kūrinys prisotinamas muzikinėmis vertikalėmis (Stockhausen, 1963: 198-199).

Stockhauseno momento formos definicijos apraiškas galime įžvelgti ir tam tikrose C. Debussy kompozicijose, sukurtose prieš ir per I Pasaulinį karą. Abu kompozitoriai įkūnija panašų kompozicinį siekį – atsisakyti hierarchinės ir ištisiniu vystymu paremtos muzikinės logikos, kuri dominavo XVIII ir XIX a. Tarpusavyje tiesiogiai lyginti šiuos du kompozitorius tikriausiai būtų kiek anachronistiška, tačiau, kita vertus, jungtis tarp šių kompozitorių yra gana stipri, kadangi K. Stockhausen'o muzikos formos suvokimą įtakojo būtent C. Debussy. Be to, J. Kramer'io nuomone, K. Stockhausen'as neišrado naujos muzikos formos, teisingiau būtų sakyti, jog jis racionalizavo muzikinio laiko idėjas, kurios buvo praktikuojamos jau maždaug 40 m. prieš jo teorinių darbų publikavimą (Wheeldon, 2000-2001: 183). Užfiksuoti išsamūs ir pažangūs K. Stockhauseno bandymai teoretizuoti šią tendenciją, vis dėlto, pasitarnauja kaip svarus atspirties taškas, tiriant momentiškumo reiškinius C. Debussy vėlyvuosiuose kūrinuose.

1.4. C. Debussy muzikos komponavimo ypatybės ir kūrybinis palikimas

C. Debussy kūrinių formose momentiškumo ypatybės pasireiškia vertikalizuotu laiko pojūčiu – kiekviena muzikinė atkarpa perteikiama kaip savarankiška, nepriklausoma dabartis. Taip pat atsisakoma ištisinio vystymo, vengiama tradicinio funkcinio plano ir aiškių kulminacinių taškų (Trezice, 2003: 233). Tokie muzikologai, kaip Robert'as Sherlaw'as Johnson'as, Robert'as Orledge'as ir Roy Howat'as yra atkreipę dėmesį į C. Debussy muzikos momentiškumą,

fragmentiškumą, ištisinio muzikos vystymo elemento atsisakymą kompozicijose: britų kompozitorius, pianistas ir muzikos žinovas Robert'as Sherlaw'as Johnson'as lygina šį kompozicijos principą su O. Messiaen'o „koliažo technika“ (1975: 102-03), britų muzikologas Robert'as Orledge'as apibūdina tai kaip „mozaikos konstrukciją“ (1982: 170), o škotų pianistas ir muzikologas Roy Howat'as apibrėžia tai „blokinę konstrukciją“ (1983: 236). Šie tyrėjai, žinoma, nebuvo patys pirmieji, palikę žymę ties šia tema. XX a. viduryje avantgardo kompozitoriai pasitelkė C. Debussy kompozicijas kaip įkvėpimo šaltinį savo pačių muzikiniams eksperimentams – Pierre'as Boulez'as, Herbert'as Eimert'as, Dieter'is Schnebel'is ir K. Stockhausen'as manifestavo C. Debussy kūrybos inovacijas (Wheeldon, 2004: 97).

C. Debussy kompozicinį braižą ir idėjas įtakėjo skirtingų muzikos stilių atstovai: prancūzų baroko kompozitoriai François Couperin'as ir Jean'as-Philippe'as Rameau, amžininkas Erik'as Satie, taip pat didelę įtaką darė Naujosios populiariosios muzikos žanrai ir kryptys, tokios kaip regtains bei pasaulietinė muzika, impresionistų tapybos darbai, simbolistų literatūriniai kūriniai ir užgimusi įgarsinimo technologijų ir kino filmų era.

C. Debussy momentiško užuomazgų formavimuisi didelę įtaką darė ir nuo 1880 m. Paryžiuje pradėti rengti *mardis littéraires* („Literatūriniai antradieniai“), kur burdavosi to meto menininkai, tarp jų – dailininkas Édouard'as Manet ir rašytojas, simbolinės poezijos atstovas S. Mallarmé. Kitų meno sričių idėjų pavyzdžiai kompozitorių paskatino ieškoti strategijų, perkuriančių, atnaujinančių jo muzikinę kalbą. Debussy garso, melodijos ir harmonijos reikšmės suvokimą profesorius Joseph'as Auner'is lygina su simbolizmo srovės poeto S. Mallarmé žodžio reikšmės samprata. S. Mallarmé siekė atskirti poetinį žodį nuo akivaizdžios, tiesioginės, apčiuopiamos jo reikšmės, tokiu būdu paliekant žodžio esmę gryname tyrume (Auner, 2013: 26-27). Jo sudėtingi eilėraščiai pasižymi dideliu žodiniu muzikalumu – kūriniuose jis siekė artinti poeziją ir muziką, nuotaiką kurdamas ne vien žodžių, bet ir jų sąskambių prasme. Net siūlė skaityti keturiolika soneto eilučių vienu metu, taip, kaip skaitoma simfonijos partitūra⁴. Jo žymiausias kūrinys – eklogė *L'après-midi d'un faune* („Fauno popietė“) (1876 m.), įkvėpė C. Debussy 1894 m. sukurti to paties pavadinimo simfoninį preliudą (Johnson, 2007:301).

⁴ Čepinskienė G., *Stéphane Mallarmé* Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/straipsnis/stephane-mallarme/>

Naudodamas įvairias kompozicines technikas, C. Debussy savo muzikoje siekė naujumo. Atsisakius konvencionalių metodų, visiškai pakito ir harmoninė hierarchija – akordai buvo pradėti traktuoti ne tik kaip funkcinės progresijos komponentai ar faktūros papildymas, bet kaip individualūs, pirmarūšiai garsai. Daugumoje jo kūrinių randame išplėstines akordų sekas, kurios harmoniškai statiškos. Tokiose sekose harmonija ilgą laiką išlieka nekintanti, o disonansai – neišsisprendžiantys. Kintamaisiais dėmenimis lieka ritminės figūros, subtilūs tempo svyravimai ir pedalizacija.

Vienas iš Debussy statiškos harmonijos pavyzdžių – pirmojoje fortepijoninio ciklo *Estampes* ("Estampai") pjesėse *Pagodes* ("Pagodos"), kurioje net keturiolika pirmųjų taktų išlieka toje pačioje harmonijoje. Tuo tarpu Debussy melodijos taip pat linkusios būti trumpos ir statiškos, dažniau besisukančios „aplink savo ašį“, nei kuriančios kryptingą įtampą, kuri įprastai randama tradicinėje frazės struktūroje (Auner, 2013: 28).

Estampes
I. Pagodes

Modérément animé *délicatement et presque sans nuances*

2 $\frac{9}{8}$

Pav. Nr. 4 C. Debussy trijų pjesių ciklas *Estampes* ("Estampai"): I. *Pagodes* ("Pagodos")

G. Mahler'io, C. Debussy ir daugelio kitų kompozitorių, susaistytų su modernizmu, muzikos kalboje pastebimos panašios kompozicinės tendencijos: melodijos, subyrančios į fragmentus, harmoninės sekos, virstančios izoliuotais, harmoniškai nepriklausomais akordais, tradicinės

formos “suyrančios ties siūlėmis” ir įprastos ribos tarp žanrų ir stilių tampančios vis labiau „akytomis“ – neįprastomis, kintančiomis ir nepastoviomis⁵ (Kramer, 1978: 20).

Gilinantį į įvairių mokslininkų teiginius momentiškojo tema pastebima, jog egzistuoja įvairių nuomonių ir požiūrių šia tema. Pavyzdžiui, J. Kramer'io nuomone, momentiškojo apraiškos C. Debussy kūryboje yra diskutuotinas reiškinys: jis teigia, kad momentiškojo formų sfera buvo didžiulis žingsnis muzikos istorijos kontekste, kurio C. Debussy „pilna koja“ niekada taip ir nežengė. Muzikos teoretikas tikina, kad šios srities tikroji raida buvo pradėta kompozitorių I. Stravinskio ir O. Messiaen'o (Kramer, 1978: 189). Vis dėlto, C. Debussy įtaka XX a. kompozitoriams ir svarus indėlis moderniosios muzikos raidai lieka neginčytini.

⁵ Vizualinė to analogija – austrų dailininko simbolisto Gustavo Klimto (1862 – 1918), artimo Debussy ir Mahlerio amžininko, paveikslas „*Filosofija*“ (1900). Kūrinyje, dėl to metu taip vertinto racionalumo stygiaus, netradicinių ir fragmentinių vaizdinių bei alegoriškumo, ilgą laiką meno vertintojų buvo visiškai nepripažintas ir kritikuojamas

2. MOMENTIŠKUMO REIŠKINIAI C. DEBUSSY FORTEPIJONINIŲ KŪRINIŲ MUZIKOS KALBOJE

Analizuojant momentiško reiškinį C. Debussy fortepijoninių kūrinių muzikos kalboje, svarbu suvokti, jog nepaisant autoritetinių tyrėjų pripažinimo (kurį paliudija pirmajame tiriamojo darbo skyriuje pateikta informacija), momentiškas C. Debussy muzikoje galiausiai yra traktuojamas tik kaip paviršinė ypatybė (Wheeldon, 2004:98). C. Debussy muzikos kalba XIX a. pab. – XX a. pr. dar nebuvo taip toli nutolusi nuo romantizmo epochoje vyravusių kompozicinių tradicijų, kad momentišumą galėtume vertinti kaip pagrindinę jo kūrybinio palikimo ypatybę. Kompozicijų pagrindu visgi išlieka muzikos tęstinumas ir tėkmė. Momentiško ir momentiškos formos užuomazgos C. Debussy kūryboje anaipol nėra nereikšmingos – tai svarus įnašas, kuris buvo perduotas kitų kartų kompozitoriams, muzikologams ir atlikėjams.

Šio tiriamojo darbo 1.3. poskyryje pateiktos kompozitoriaus K. Stockhausen'o tezės momentiško tema, paremtos 1960 m. jo paties parašytu straipsniu, reiškinį atskleidžia teoriniu ir estetiniu aspektais. K. Stockhausen'o teoriją muzikologas J. Kramer'is 1978-1988 m. laikotarpyje pakomentavo ir papildė savomis analitinėmis įžvalgomis. Remdamasi šia mokslinė literatūra, pateiksiu vėlyvųjų C. Debussy fortepijoninių kūrinių muzikos kalbos pavyzdžius, atitinkančius muzikos momentiško kriterijus.

Kūrinių analizei pasirinkti C. Debussy keturi preliudai - *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* ("Ką matė Vakarų vėjas"), *La sérénade interrompue* („Nutraukta serenada“), *Voiles* („Burės“) iš I-ojo *Préludes* (Preljudai) rinkinio ir *Ondine* ("Undinė") iš II-ojo preliudų rinkinio. Šių muzikos kūrinių analizėje ypatingas dėmesys bus skiriamas kompozicijų formų ir idėjų autonomiškumui bei muzikos momentiškumui perteikti pasirinktoms C. Debussy muzikos kalbos išraiškos priemonėms.

2.1. C. Debussy preliudas *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* ("Ką matė Vakarų vėjas")

Abu C. Debussy preliudų rinkiniai sukurti vėlyvuojų jo kūrybos laikotarpiu – pirmasis rinkinys sukurtas 1909-1910m., antrasis – 1912-1913m. Preljudų išdėstymas nėra paremtas

tonaciniais ryšiais, kaip kad Johann'o Sebastian'o Bacho, Sergei Rachamninov'o ar Frederic'o Chopin'o kūryboje. Visi C. Debussy preliudai – programiški, ypatingai iliustratyvūs.

Septintajam I-ojo preliudų rinkinio kūriniui *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* įtaką padarė Danijos poeto, rašytojo Hans'o Christian'o Andersen'o pasaka "Edeno sodas", kurioje aprašomi Šiaurės, Rytų, Pietų ir Vakarų vėjai. Kūrinio pradžioje pažymėta tempo nuoroda *animé et tumultueux* (iš prancūzų k. – gyvai ir audringai) nurodo gaivališką, audringą preliudo nuotaiką. Tai preliudas, pianistams keliantis techniskus iššūkius: veržlūs, sudėtingi pasažai, staigūs oktavų šuoliai, griausmingi *tremolo*, nerimastingi ritminiai motyvai primena Franz'o Liszt'o muzikinę kalbą⁶. Šio preliudo analizėje didžiausias dėmesys skiriamas kompozicijos formai.

A 1-6 t.	B 7-9 t.	C 10-14 t.	D 15-18 t.	E 19-20 t.	F 21-25 t.
G + preiktas 26-34 t.	C 35-37 t.	H 38 t.	C 39-41 t.	H + preiktas 42-46 t.	F 47-53 t.
A 54-58 t.	B 59-62 t.	I 63-68 t.	C 69-71 t.		

Lentelė Nr. 1 C. Debussy Preliudo *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* formos schema (Wheeldon, 2004:106)

Preliude pastebimi neįprastai sukomponuoti muzikinių segmentų pasikartojimai (pažymėti lentelės Nr. 1 patamsintuose langeliuose), kurie, palyginus su kitais C. Debussy preliudais – vertinami kaip labiau atsitiktiniai. Pasikartojantys A, B ir C segmentai tarsi trumpam leidžia klausytojui prisiminti tai, kas jau skambėjo anksčiau, jų tematinė medžiaga pastovesnė, tuo tarpu C, F ir H segmentai išskiria vidurinę kūrinio dalį su pristatomomis naujomis muzikinėmis idėjomis ir veržlesniu muzikiniu vystymu (Wheeldon, 2004:105).

⁶ <https://www.classicalconnect.com/music/6379>

Muzikologas J. Kramer'is, apžvelgdamas muzikinės medžiagos pasikartojimo aspektus pažymi, kad muzikinės medžiagos pasikartojimas kompozicijoje nesugriauna momentiškumo koncepto. Atvirkščiai, jei kūrinys būtų sudarytas vien iš naujų segmentų (pvz.: A-B-C-D-E-F-G-H ir t.t.) – tai virstų nuspėjama progresija. Klausytojas anksčiau ar vėliau suvoktų, jog visi sekantys kompozicijos segmentai bus paremti nauja muzikine medžiaga ir be išimties skirsis nuo ankstesniojo. Momentiškumo sąvoka anaipol nepasižymi pastovumu ar nuspėjamumu, tad, J. Kramer'io nuomone, nėra priežasties, kodėl ankstesni motyvai negalėtų kartotis momentiškoje muzikos formoje. Įdomu tai, kad K. Stockhausen'as savo momentiškumo teorijoje tai draudžia, bet momentų pasikartojimą randame jo paties kūrinuose, įskaitant ir pirmąjį momentiška forma paremtą kūrinį *Kontakte* (Kramer, 1988:207-208).

Preljudas *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* parašytas netradicine trijų dalių forma, priartėjančia prie Stockhausen'o momentų sekos principo – vieno iš pagrindinių momentiškos formos koncepcijos kriterijų. Tarp preliudo pirmosios ir vidurinės dalies beveik nėra jokios aiškos ribos. Trijų dalių forma išvelgiama tik dėl kūrinio pabaigoje antrąjį kartą sąlyginai iš eilės panaudotų A, B ir C segmentų, kuriuos galime vertinti kaip kūrinio reprizą su faktūriniais pakitimais. Neproporcingai trumpos reprizos kūrinio pabaigoje – dažnas reiškinys vėlyvuosiuose C. Debussy kūrinuose (Wheeldon, 2004:107-08). Paskutiniuose preliudo segmentuose – A, B, I, C – būtent I (63-68t.) segmentas, netikėtai įsiterpiantis į reprizą, susilpnina tradicinės formos ypatybes ir reprizos svarbą



Pav. Nr. 5 Paskutiniai preliudo *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* segmentai (62-71 t.)

dėl to lieka minimali. Šis preliudas momentiško prasmės labiau atsiskleidžia per kūrinio formos rakursus – netradicinė trijų dalių forma, pasikartojančių motyvų neįprastumu ir nepastovumu bei neproporcingai trumpa kūrinio repriza.

2.2. C. Debussy Preludas *Ondine* („Undinė“)

C. Debussy fortepijoninis preliudas *Ondine* („Undinė“) iš II-ojo preliudų rinkinio, išsaugojo pačias įspūdingiausias C. Debussy vėlyvojo kūrybos laikotarpio ypatybes, kurios maždaug po keturiasdešimties m. buvo užfiksuotos ir *Darmstadt* (Darmštato)⁷ mokyklos kompozitorių. Be išskirtinai fragmentiško C. Debussy preliudo *Ondine*, verti paminėjimo ir preliudai *Feuilles mortes* („Mirę lapai“), *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* („Ką matė Vakarų vėjas“), trijų pjesių ciklas *Estampes* („Estampai“) bei *Images* („Vaizdų“) II sąsiuvinio kompozicijos. (Wheeldon, 2004:97)

Ištraukoje iš preliudo fortepijonui *Ondine* (Pav. Nr. 6) aiškiai išvelgiamas muzikos fragmentiškumas, vertikalumas. Muzikinė medžiaga kas du taktus yra staigiai nutraukiama, pakeičiama jos faktūra, harmonija, ritmika. Dinamika išlaikoma *piano* ribose, ji nėra orientuota į dinaminį augimą. Intervalikoje – paslėpti tritonai, padidintos ir mažosios sekundos bei didžiosios septimos, suteikiančios *scintillant* (iš prancūzų k. – blizgančiai, žėrinčiai) nuoroda pažymėtiems



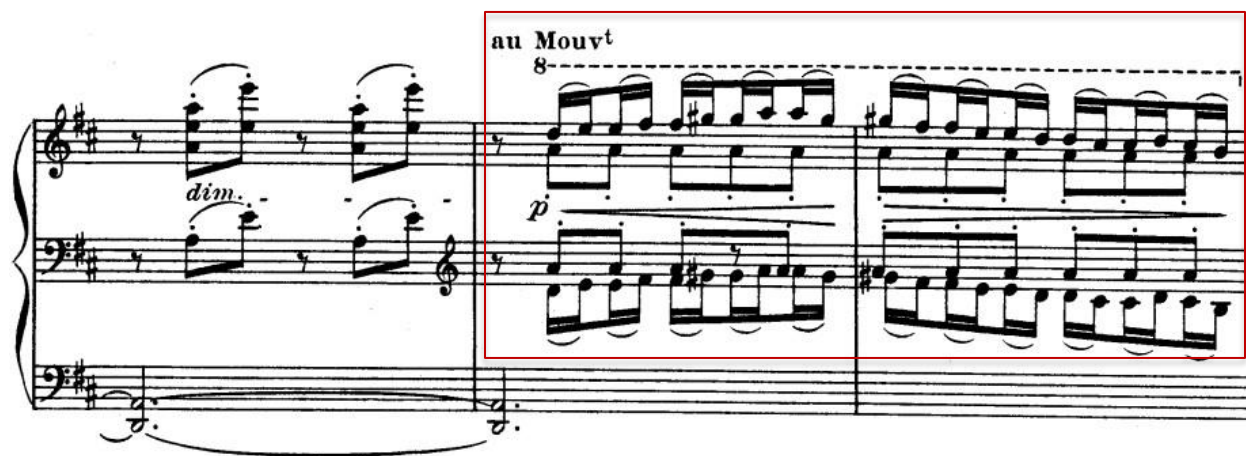
Pav. Nr. 6 C. Debussy preliudas *Ondine* 26-30 t.

⁷ Darmštato mokykla nurodo 1950-1960m. veikusių tarptautinius vasaros Naujosios muzikos kursus Darmštato mieste, Vokietijoje. Grupė kompozitorių, tarp kurių – P. Boulez'as, Bruno Maderna, Luigi Nono ir K. Stockhausen'as, priskiriami Darmštato mokyklai. Juos visus siejo bendros estetinės vertybės.

pasažams harmoninio aštrumo ir kampuotumo. Tokia disonansais prisotinta harmonija, be konsonansinio sprendimo, muzikai suteikia belaikiškumo pojūtį.

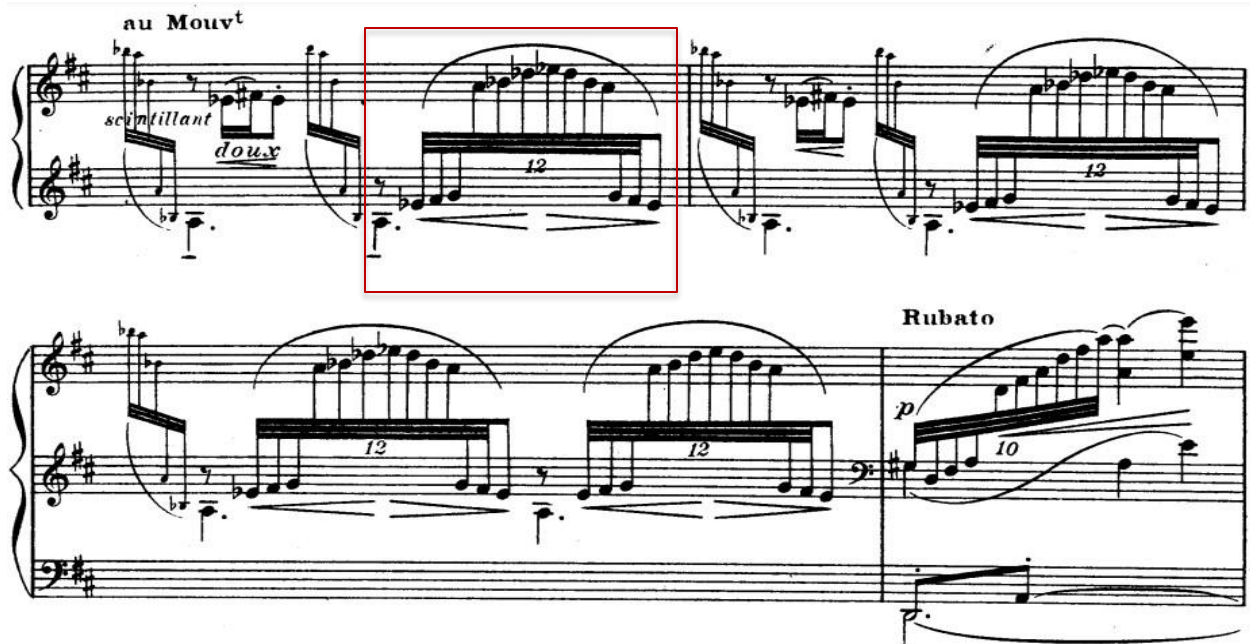
Preljudas *Ondine*, palyginus su preliudu *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, yra sudarytas iš daugiau ir rečiau pasikartojančių skirtingų savarankiškų motyvų. Iš viso jų – penkiolika, ir tik trys iš jų pakartojami kompozicijoje, tad tai aiškiai parodo, kad preliude dominuoja muzikinės medžiagos naujumas ir ryškus jos nepastovumas.

Preliode gausu harmoniškai statiškų segmentų. Harmonijos statiškumą temбриškai praturtina trečiojoje penklinėje išdėstyti individualizuoti harmoniniai sluoksniai – jų dėka faktūra tampa žymiai turtingesnė, sukuriamas erdvinio muzikinės medžiagos išdėstymo įspūdis. Tematinės melodijos (pažymėtos pavyzdžiuose) harmoniškai statiškuose segmentuose veikiau sukasi aplink savo ašį, nei juda tikslinga kryptimi (Žr. Pav. Nr. 7: 16-17 t.). M. Wheeldon nuomone, tokios šio preliudo melodijos, kartu su harmoninio sąstingio skambesiu, sudaro savarankišką, momentinę muzikinį konstruktą, kuriame dominuoja vertikalizuotas laiko pojūtis (Wheeldon, 2004:109).

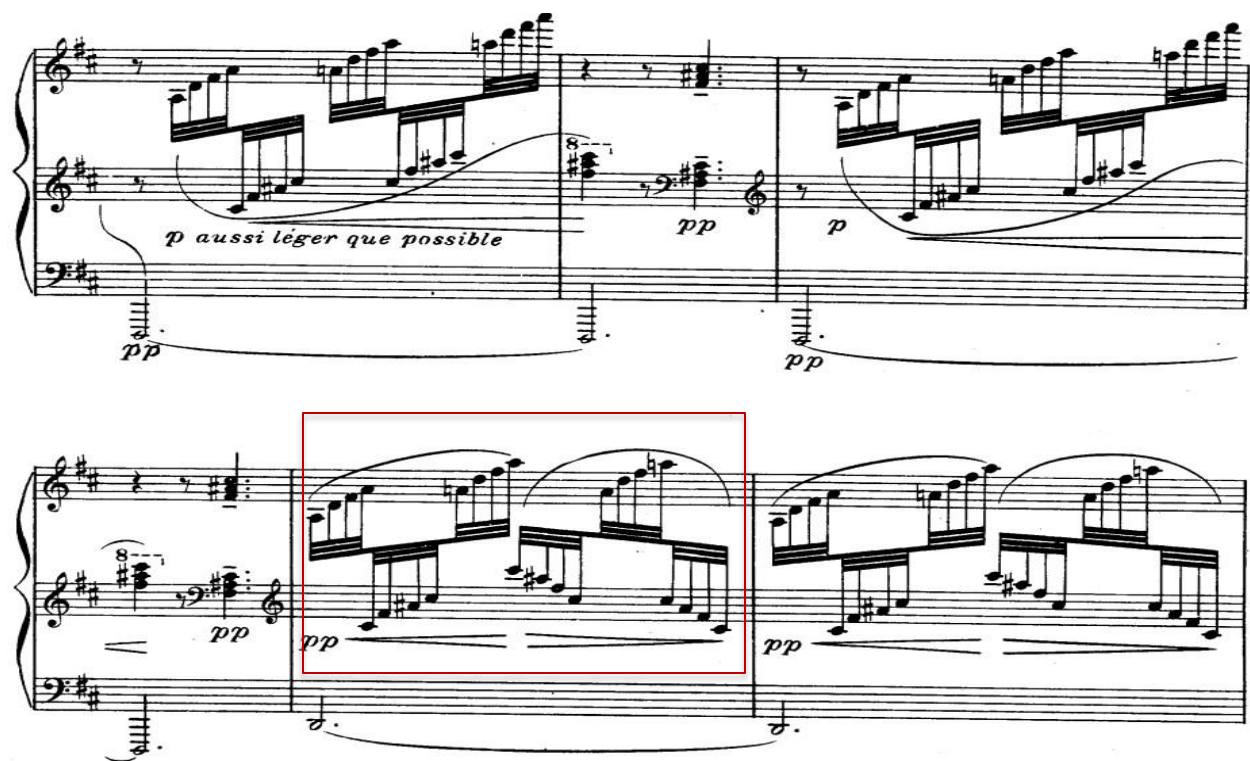


Pav. Nr. 7 C. Debussy preliudas *Ondine*: 15-17 t.

Kai kuriuose preliudo segmentuose aptinkami motyvų pakartojimai – identiški arba dalinai transformuoti, tačiau jie neatlieka reziumavimo, apibendrinimo ar tradicinės muzikinės medžiagos vystymo funkcijos. Tokie statiškų motyvų pakartojimai klausytojui palieka įspūdį, lyg muzika būtų įstrigusi laike, taip pat sukelia ir natūralią intrigą, kas įvyks toliau (Žr. Pav. Nr.8, 11-13 t. ir Pav. Nr.9 65-70 t.).



Pav. Nr. 8 C. Debussy preliudas *Ondine* (11-14 t.)

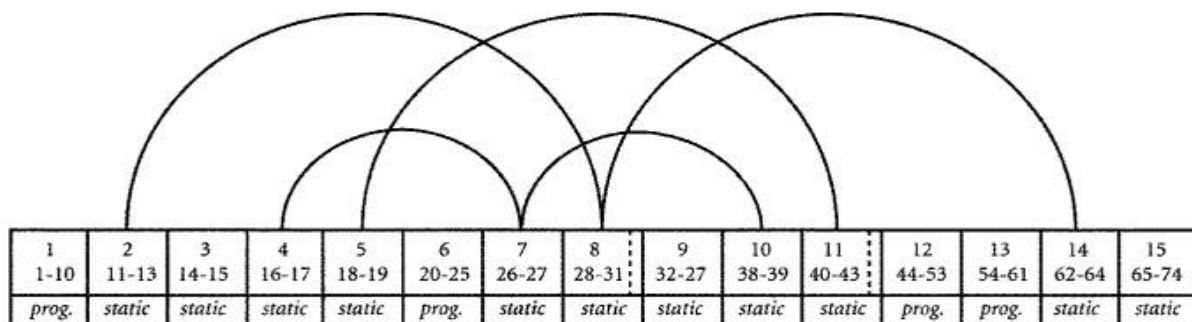


Pav. Nr. 9 C. Debussy preliudas *Ondine* (65-70 t.)

Pasikartojančių motyvų pradžios ir pabaigos taškai sutampa – jie prasideda ir baigiasi ta pačia nata. Paveikslėliuose Nr. 8 ir Nr. 9 pastebimos tos pačios kompozicinės tendencijos – 11

(pav. Nr. 8) ir 65 (pav. Nr. 9) taktų motyvai identiškai atkartojami sekančiuose 12 ir 67 taktuose ir tuomet praplečiami dar vienam pakartojimui 13 ir 69-70 taktuose. Šie pavyzdžiai taikliai atitinka muzikologo J. Kramer'io nelinearaus laiko koncepcijos principus: netikslingumą, fragmentų pasikartojamumą bei nuolatumą, tekstūrinį nuoseklumą, išlaikymą ir trukmės proporcijas (Arauco, 1990:154). Visos šios ypatybės yra įžvelgiamos C. Debussy preliude *Ondine*.

Preljudo *Ondine* schema neatitinka jokios atpažįstamos tradicinės muzikos formos, tačiau nepaisant to, motyvų pasikartojamume galime įžvelgti tam tikrą periodiškumą ir sąmoningai sudarytą tvarką (Wheeldon, 2004:111). Lentelė Nr. 2 iliustruoja penkiolika preljudo motyvų, kurie yra statiški arba progresyvūs. Virš jų pažymėtos arkos formos jungtys žymi kūrinyje įžvelgiamus pasikartojimus.



Lentelė Nr. 2 C. Debussy preljudas *Ondine*: pasikartojančių motyvų sistema (Wheeldon, 2004:111)

Preljudo motyvų kartojimai, atrodo, yra paremti tam tikra sąmoninga struktūra, didelį dėmesį skiriant trukmės proporcijoms ir subalansuotam motyvų išdėstymui. Šis preljudas ypatingai fragmentiškas, tačiau klausantis jo interpretacijų, fragmentų pasikartojimai nėra iš anksto nuspėjami.

Lentelė Nr. 2 demonstruoja ir tai, jog ne visi C. Debussy preljudo *Ondine* motyvai yra statiški ir savarankiški. *Prog.* (iš anglų k. *progressive* – besiplėtojantis, augantis) sąvoka pažymėtus motyvus harmoninė ir melodinė trauka ir muzikinė logika veda į sekantį epizodą. Progresyvūs motyvai, skirtingai nei statiški, nėra „užprogramuoti“ kartojimu, būtent todėl tik

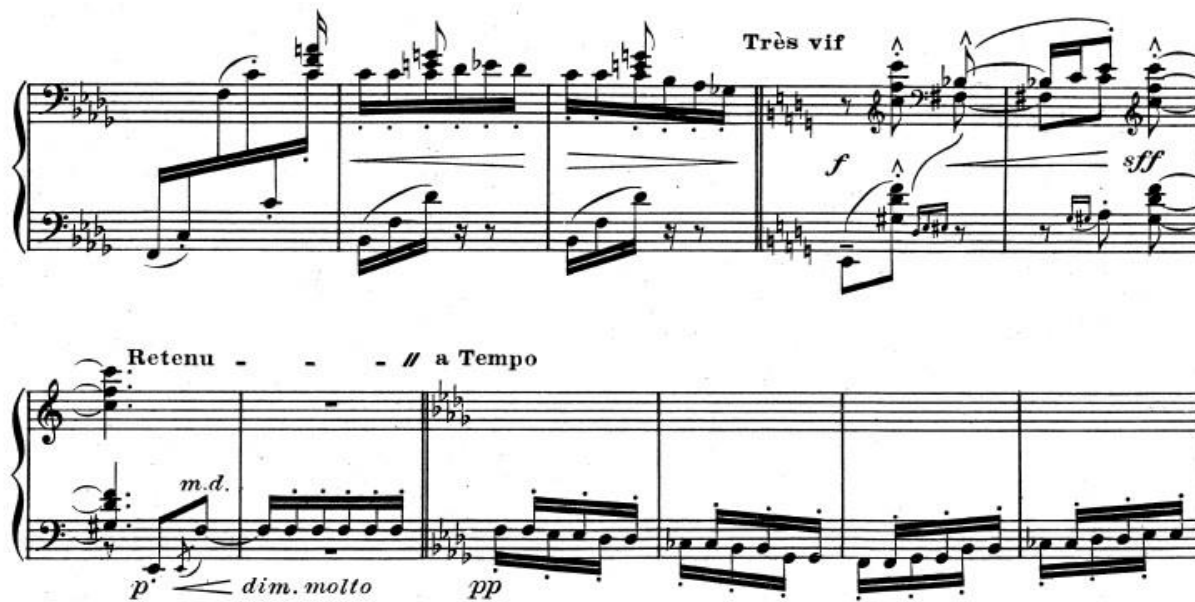
statiški motyvai šiame preliude yra perkelti ir pakartoti skirtinguose kūrinio epizoduose (Wheeldon, 2004:112).

Tokia schema, sąmoningai ar intuityviai sukurta kompozitoriaus C. Debussy, iliustruoja puikų proporcingumą ir balansą tarp naujų ir pakartotų motyvų muzikiniame audinyje. Kaip ir preliude *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, taip ir šiame, kompozitoriui pavyksta muzikinės medžiagos pasikartojamumu nesugriauti momentiškumo koncepto, anaipol, jis jį tokiu būdu tik pastiprina, išlaikydamas skoningą muzikos netikslingumą ir kaitą. Profesorė Marianne Wheeldon teigia, jog preliudo *Ondine* savarankiškos ir neplėtojamos muzikinių idėjų sekos yra labiau giminingos momentiškos formos koncepcijai, nei tradicinės (Wheeldon, 2000/2001: 182).

2.3. C. Debussy preliudas *La sérénade interrompue* („Nutraukta serenada“)

Kai kuriuose C. Debussy vėlyvuosiuose kūrinuose, kurie teoriškai nėra grynos momentiškos formos, pastebimi motyvai ar periodai, atitinkantys K. Stockhausen'o momentiškumo koncepciją. Pavyzdžiui, preliude *La sérénade interrompue* („Nutraukta serenada“) iš pirmojo preliudų rinkinio, pateikiami trys kontrastingi segmentai, kurie akivaizdžiai pertraukia nuolatinį serenadinį judėjimą (46-49, 80-84 ir 87-89 taktai) (Wheeldon, 2000-2001: 183). C. Debussy, netradicine motyvų jungtimi, sėkmingai dezorientuoja klausytoją – staiga nutraukta muzikinė vystymosi kryptis negali būti iš anksto nuspėjama (Žr. Pav. Nr. 10). Toks kompozicinis sprendimas sutelkia pilną klausytojo koncentraciją į dabartį, o tai, pagal K. Stockhausen'ą, yra viena iš esminių momentiškumo savybių.

Kartu su kiekvienu šio preliudo ištisinio muzikos vystymo nutraukimu staiga kartu pasikeičia prierašiniai tonacijos ženklai, metras, faktūra, artikuliacija ir dinamika, o iš karto po įsiterpusio netradicinio segmento, anksčiau dominavusios muzikos kalbos priemonės vėl yra grąžinamos, tad momentiškumu pasižymintys muzikiniai įsiterpimai absoliučiai nepažeidžia pagrindinės preliudo tematinės medžiagos ypatumų (Wheeldon, 2000-2001: 183).



Pav. Nr. 10 C. Debussy preliudas *La sérénade interrompue* (43-53 t.)

Preludio *La sérénade interrompue* 80-84 ir 87-89 taktuose esantys savarankiški muzikiniai įsiterpimai, analogiški fragmentui iš C. Debussy simfoninio ciklo *Images* („Paveikslai“) (Žr. Pav. Nr. 11), sukurto 1909-1912 m., šios kompozicijos kontekste įrodo savo autonomiškumą ir potencialą egzistuoti visiškai savarankiškai (Wheeldon, 2000-2001: 183).

Pav. Nr. 11 Ištrauka iš C. Debussy simfoninio ciklo *Images* („Paveikslai“)



Pav. Nr. 12 C. Debussy preliudas *La sérénade interrompue* (80-84 t.)



Pav. Nr. 13 C. Debussy preliudas *La sérénade interrompue* (87-89 t.)

Pav. Nr. 12 ir pav. Nr. 13 pavaizduotų motyvų savarankiškumą sustiprina ryškus tonacijos pasikeitimas (neparuoštas perėjimas iš f-moll į D-dur tonaciją), metro, tempo, dinamikos, faktūros ir artikuliacijos skirtumai.

Šiame C. Debussy preliude dominuojančios momentiško ypatybės yra minėtų trijų kontrastingų segmentų autonomiškumas ir staigios, klausytoją dezorientuojančios muzikinės medžiagos naudojimas kompozicijoje.

2.4. C. Debussy preliudas *Voiles* („Burės“)

C. Debussy preliudo *Voiles* („Burės“) muzikinė kalba paremta pilnų tonų ir pentatoninėmis gamomis bei chromatizmais, kurie suteikia statiškumo išpūdį. Didelę įtaką C. Debussy padarė *gamelanas* – Indonezijoje gimęs muzikinis ansamblis, kuriame girdima daug skirtingų instrumentų. Dvi pagrindinės gamelano instrumentų grupės yra gongai ir metalofonai. Gamelano terminas, manoma, yra kilęs iš javiečių kalbos žodžio *gamel*, reiškiančio veiksmažodį „suduoti“,

taip pat *gamel* gali reikšti tam tikro tipo plaktuką. Tai nurodo pagrindinį grojimo būdą – suduodant instrumentus⁸. Egzotiškų gamelano atskambių girdime ne viename C. Debussy kūrinyje.

Pav. Nr. 14 C. Debussy preliudas *Voiles* (41-48 t.)

Netradicinį šešių taktų epizodą (42-47t.), nurodytą Pav. Nr. 14, M. Wheeldon vertina kaip individualų, autonomišką momentą, atitinkantį K. Stockhausen'o momentiškumo sąvoką (Wheeldon, 2000-2001: 183-184). Šio epizodo pradžia žymi, pirmiausia, ryškų tonacijos pasikeitimą ir absoliutų perėjimą į pentatoninės gamos naudojimą. Britų muzikologas ir rašytojas Arnold'as Whittall'as pateikia išvadą, teigiančią, jog šiame epizode neižvelgiamas kompozitoriaus bandymas jungti, integruoti du pagrindinius preliudo muzikos kalbos elementus – pilnų tonų gamą ir pentatoninę gamą (Whittall, 1975:262). Kartu su individualaus momento pradžia, taip pat keičiasi ir tempas, dinamika bei faktūra. Šiame epizode aptinkamas preliudo kulminacinis taškas (44 t.), tačiau kūrinio kulminacija nėra ruošama tradiciniu ištisinio vystymo principu ar muzikinės

⁸ <http://www.etnomuzikologija.lt/pasaulio-tautu-muzika/centrines-javos-gamelano-ansamblio-muzika/>

įtampos auginimu. Epizodui būdingas netikėtas dinaminis proveržis ir labai staigus atsitraukimas, nusiramimas. Vos per du taktus, veržliais pentatoniniais pasažais išauginama ryški garsinė amplitudė nuo *piano* iki *forte*, kuri, tik pasiekusi aukščiausią savo tašką, *molto diminuendo* pagalba per pusę takto sugrįžta į *piano* ir *pianissimo* ribas. Ryškiausios momentiško apraiškos C. Debussy preliude *Voiles* yra būtent muzikinių elementų integracijos ir jungiamumo tarp savarankiškų muzikos epizodų stygius.

Išanalizavus keturis C. Debussy preliudus pastebima, jog preliuduose momentiško ypatybės atsiskleidžia skirtingais rakursais. Preliudas *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* („Ką matė Vakarų vėjas“) pasižymi netradicine formos schema, pasikartojančių motyvų nepastovumu ir neproporcingai trumpa kūrinio repriza. *Ondine* („Undinė“) pristato skoningą muzikos netikslumą, subalansuotą ir proporcingą epizodų kaitą, savarankiškas muzikinių idėjų sekas. Preliude *La sérénade interrompue* („Nutraukta serenada“) momentiškas pasireiškia autonomiškais ir savarankiškais epizodais, pertraukiančiais nuolatinį serenadinį judėjimą, o preliude *Voiles* („Burės“) – derminu pilnų-tonų gamos statiškumu, autonomišku pentatoninės gamos epizodu ir skirtingų epizodų muzikinės kalbos elementų integracijos, jungties atsisakymu.

IŠVADOS

1. XIX a. pab. – XX a. pr. laikotarpis nepasižymi vieninga, vyraujančia stilistine kryptimi, tačiau esminė kryptis, sąlygojusi reikšmingą perversmą muzikos istorijoje, buvo impresionizmas. Romantinės muzikos perteklius ir kompozicinio progreso stoka paveikė prancūzų fortepijoninės muzikos kūrėjus. Impresionizmo srovės kompozitoriai, sąmoningai ieškoję naujų muzikinės raiškos krypčių, tapo manifestacijos objektu XX a. vidurio avantgardo kompozitoriams.
2. C. Debussy momentiško formavimuisi įtaką darė:
 - Nuo 1880 m. pradėti rengti *mardis littéraires* („Literatūriniai antradieniai“), impresionistų tapybos darbai bei simbolistų literatūriniai kūriniai;
 - XIX a. pab. transformuotis pradėjusi muzikos tonalumo sistema;
 - XX a. garso įrašymo išradimai ir sparčiai tobulėjančios technologinės galimybės;
 - Rytietiškos estetikos ir kultūros, vaizduojamųjų menų pavyzdys bei egzotiška gamelano ansamblių muzika.
3. Muzikos momentiško esminės ypatybės yra:
 - Nelinearus laiko pojūtis, pasireiškiantis muzikiniu netikslingumu, tekstūrinio nuoseklumo išlaikymu ir subalansuotomis trukmės proporcijomis;
 - Muzikos fragmentų pasikartojamumas ir jų nuolatumas;
 - Belaikiškumo būseną, kuomet tarp atskirų garsų ar kompozicijos formos etapų nėra jokio tarpusavio ryšio;
 - Muzikinių darinių savarankiškumas, individualumas;
 - Naratyvinės linijos vengimas.
4. Išanalizavus keturis C. Debussy preliudus pastebima, jog preliuduose momentiško ypatybės atsiskleidžia skirtingais rakursais. Juose išvelgiamos pateiktos J. Kramer'io nelinearaus ir momentiško laiko koncepcijos bei K. Stockhausen'o momentiško ir momentiškos formos savybės.

LITERATŪROS IR ŠALTINIŲ SĄRAŠAS

1. Auner, J., „*Music in the twentieth and twenty-first centuries. Western music in context*“. A Norton History, 2013.
2. Hamilton A., „*Aesthetics & Music*“. London: Continuum, 2007.
3. Hinson M., „*Preface to Estampes by Claudes Debussy*“, Alfred Publishing Co., 1993.
4. Howat R., „*Debussy in Proportion. A musical analysis*“. Cambridge University Press, 1983.
5. Jankélévitch, V., „*Music and the Ineffable*“. Princeton University Press, 2003.
6. Johnson B., „*Translator's Note, Stéphane Mallarmé, Divagations*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2007.
7. Johnson, J., „*After Debussy: Music, Language and the Margins of Philosophy*“. Oxford University Press, 2020.
8. Kramer, J., „*Moment Form in Twentieth Century Music*“, The Musical Quarterly, 1978.
9. Kramer J., New Temporalities in Music. *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 3, The University of Chicago Press, 1981.
10. Mawer, D., „*The Cambridge companion to Ravel*“. Cambridge University Press, 2000.
11. McCarray S., Wright L. A., „*Perspectives on the Performance of French Piano Music*“, Routledge, 2016.
12. Orledge R., „*Debussy and the Theatre*“. Cambridge University Press, 1982.
13. Stockhausen, Karlheinz., Momentform: Neue Beziehungen zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment. *In his Texte zur Musik*, vol. 1. Cologne: DuMont Schauberg, 1960.
14. Trezice, S., „*The Cambridge companion to Debussy*“. Cambridge University Press, 2003.
15. Wheeldon, M., „*Interpreting Discontinuity in the Late Works of Debussy*“. *Current Musicology*, No. 77, Spring, 2004.
16. Whittall, A., Tonality and the Whole-Tone Scale in the Music of Debussy. *The Music Review*, 1975, Vol. 36, pp. 261–271.

Internetiniai šaltiniai:

1. Aleknavičius, J., Navickaitė – Martinelli, L., Koloristinė fortepijono atlikimo meno paradigma: Claude'o Debussy pjesės „Auksinės žuvelės“ interpretacijų analizė. *Ars et praxis*, 2017, t. 5, p. 76-91. Prieiga per internetą: http://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2018/04/Ars-et-praxis-5_Aleknavicius-Navickaite.pdf
2. Berryman S., *What was Innovative about Debussy's Approach to Pianism?*, 2003. Prieiga per internetą: <https://stevenberryman.com/2012/01/10/what-was-innovative-about-debussys-approach-to-pianism/>
3. Čepinskienė G., *Stéphane Mallarmé* Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/straipsnis/stephane-mallarme/>
4. Greenberg C., *Modern and Postmodern*. 1979. Prieiga per internetą: <http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html>
5. Kukulskytė-Nedzveckienė I., Centrinės Javos gamelano ansamblio muzika, 2018. Prieiga per internetą: <http://www.etnomuzikologija.lt/pasaulio-tautu-muzika/centrines-javos-gamelano-ansamblio-muzika/>
6. Porat M., *Musician's or Publisher's Notes*, 2012. Prieiga per internetą: <https://www.classicalconnect.com/music/6379>
7. <https://20thcenturyclassical.com/young%20link.htm>
8. <https://www.moma.org/collection/works/127629>
9. Tobin A., *Introduction to Debussy's Pianistic Language* Prieiga per internetą: <http://www.debussypiano.com/Introduction.html>