



LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
KOMPOZICIJOS KATEDRA

VILTĖ ŽAKEVIČIŪTĖ

**MUZIKINĖS FAKTŪROS KONSTRUKTYVUMAS XXI A.
LIETUVIŲ KOMPOZITORIŲ KŪRYBOJE**

Meno doktorantūros projektas

MUZIKA (C 001)

VILNIUS, 2024

Meno projekto vadovai:

Projekto kūrybinio darbo vadovas: prof. dr. Ričardas Kabelis

Projekto tiriamojo darbo vadovas: prof. hab. dr. Gražina Daunoravičienė

Meno projekto gynimo taryba:

Pirmininkas (-ė)

prof. (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, **muzika C 001 / teatras ir kinas C 002**,)

Nariai

doc. dr. (Lietuvos muzikos ir teatro akademija **muzika C 001 / teatras ir kinas C 002**,)

prof. habil. dr. (.....)

prof. dr. (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, **menotyra H 003**,)

prof. dr. (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, **menotyra H 003**,)

Meno doktorantūros projektas rengtas 2020–2024 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

Meno projekto kūrybinė dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, 2024 m. d.

Meno projekto teorinė dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje 2024 m. d.



LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE
FACULTY OF MUSIC
DEPARTMENT OF COMPOSITION

VILTĖ ŽAKEVIČIŪTĖ

**The Constructiveness of Musical Texture in the Creative Work of
Lithuanian Composers of the 21st Century**

Artistic Research Project

MUSIC (C 001)

VILNIUS, 2024

Supervisors of artistic research project:

Artistic supervisor: Prof. Dr. Ričardas Kabelis

Research supervisor: Prof. hab. Dr. Gražina Daunoravičienė

Defense Board of the artistic research project:

Chairman:

Prof. (Lithuanian Academy of Music and Theatre, **Music C 001 / Theatre and Film C 002,**)

Members:

Assoc. Prof. Dr. (Lithuanian Academy of Music and Theatre, **Music C 001 / Theatre and Film C 002,**)

Prof. Dr. (.....)

Prof. Dr. (Lithuanian Academy of Music and Theatre, **Humanities, Art Research H 003,**)

Prof. Dr.(Lithuanian Academy of Music and Theatre, **Humanities, Art Research H 003,**)

The artistic research project was prepared over the period of 2020 to 2024 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

The creative part of the project is defended at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, on 2024.

The theoretical part of the project is defended at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, on 2024.

Turinys

KŪRYBINĖ MENO PROJEKTO DALIS: PROGRAMA GYNIMUI	6
TEORĖ MENO PROJEKTO DALIS	7
ĮVADAS	7
1. STRUKTŪRINĖ MUZIKOS KŪRINIO FAKTŪROS SAMPRATA	12
1.1. Faktūrinės raiškos identifikavimo ir tipologizavimo problema.....	15
1.2. Faktūros komponavimo proceso kismo prielaidos ir kryptys.....	20
1.3. Muzikinės faktūros raiška ir veikimo principai.....	31
1.3.1. Vertikalūs, horizontalūs (linearūs) ir diagonalūs principai	37
2. FAKTŪROS INTENSYVUMO YPATUMAI XXI AMŽIAUS MUZIKOS KOMPOZICIJOJE 50	
2.1. Faktūros intensyvumo reiškinys ir matmenų problema	53
2.1.1. Faktūrinio tankio (<i>textural density</i>) tirščio (<i>textural thickness</i>) ir įtampos (<i>textural tension</i>) bruožai	54
2.2. Muzikinės faktūros raiškos tendencijos lietuvių autorių kūryboje	66
3. MUZIKINĖS FAKTŪROS SAMPRATA IR VALDYMO STRATEGIJOS VILTĖS ŽAKEVIČIŪTĖS KŪRYBOJE	90
3.1. Muzikinės faktūros koordinavimas komponavimo procesuose.....	92
3.2. Faktūrinio intensyvumo valdymas kompozicijos <i>mikro-</i> ir <i>makro-</i> lygmenyse bei kūrinio dramaturgija	105
3.3. Faktūros konstruktyvumo ir komunikacijos sąsajos kūryboje.....	118
IŠVADOS	141
LITERATŪROS SĄRAŠAS	145
SUMMARY / SANTRAUKA	153
PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI	168
PRIEDAI	170
Pokalbis su Egidija Medekšaitė	170
Pokalbis su Juste Janulyte	172
Pokalbis su Žibuokle Martinaityte.....	173
Pokalbis su Ryčiu Mažuliu	175
Pokalbis su Ričardu Kabeliu	177
Pokalbis su Raminta Šerkšnyte	178
Pokalbis su Andriumi Maslekovu	179
Pokalbis su Andriumi Šiuriu	181
Pokalbis su Giedre Pauliukevičiūte-Dabulskiene.....	182
Pokalbis su Raimonda Žiūkaite.....	183
Pokalbis su Agne Mažuliene	184

KŪRYBINĖ MENO PROJEKTO DALIS: PROGRAMA GYNIMUI

1. **„Sketches of The Moon“ (2024) simfoniniam orkestrui / partitūra, demo įrašas (20 min.);**
2. **„Kur gi Tu?“ (2023) vokaliniam kvintetui / partitūra, įrašas (6 min.);**
3. **„Passing By“ (2023) pučiamųjų orkestrui / partitūra, įrašas (9 min.);**
4. **„#CurrentTime“ (2021) kameriniam orkestrui / partitūra, įrašas (10 min.).**

IVADAS

Muzikinės faktūros fenomenas šiuolaikybės kontekstuose tebėra reikšmingas teorinių ir praktinių diskusijų objektas. Fenomeno konceptualumą grindžia istorinės aplinkybės: nuo viduramžių iki šių laikų muzikinės faktūros samprata kito „dėl poreikio iš naujo apibrėžti kiekvieno laikotarpio bendro muzikos skambesio struktūrinį formavimąsi“ (Kokoras: 2005). Muzikinės faktūros sampratos labilumas lemia poreikį šį fenomeną aktualizuoti, žvelgti konceptualiai. Dabarties perspektyvoje, atrodo, muzikinė faktūra praranda kismo kryptį, kaip antai nuosekliai kito iki šių dienų: viduramžiais vyravo monofoninė faktūra, renesanse faktūra kinta ko pasekmė – polifonija, pasižyminti sudėtingomis kontrapunktinėmis kompozicijomis. Baroke toliau vyraujanti polifonija praturtinama harmonijos sistemomis. Klasicisme faktūra transformuojasi į homofoninę, atsiranda faktūrų hierarchija. XIX a. faktūros suvokimo kontekstas plečiasi, nes yra veikiamas programiškumo (emocijos, jausmai, orkestrinės faktūros). XX a. faktūros kisme įvyksta esminiai pokyčiai, kai faktūra tampa kūrybiško eksperimentavimo objektu, naujų kompozicinių technikų taikymo rezultatas. Atsiranda kompleksiškos faktūrų rūšys, kurias lemia kompozitorių naujų komponavimo technikų paieškos¹. XX a. pabaigoje išskirtinos dvi pagrindinės muzikinės faktūros grupės: heterogeninės ir homogeninės (Strizich 1991). XXI a. kūrybiniuose kontekstuose muzikinė faktūra gali turėti ir vienos, ir kitos rūšies savybių, vadinasi, daugiau nei vieną apibendrinantį tipą ar potipį.

Individualizuotos komponavimo strategijos muzikos kūryboje nulemia savitą kūrybinį rezultatą, įgalina kompozitorių kurti unikalų muzikos kūrinį, turintį tik jam būdingus bruožus, kurių dėka kūrinys pripažįstamas unikaliu ir atpažįstamas bendrame daugybės kūrinių kontekste. Tačiau XXI a. kompozicijoje svaresnis vaidmuo tenka ne kompleksiskam komponavimo strategijų kūryboje plėtojimui (kas buvo itin svarbu XX a.), bet savasties ir individualios sampratos formavimui. Dėl to svarbus muzikinės faktūros konstruktyvumo klausimas. Konstruktyvumas šiame darbe atliepia komunikatyviąją muzikinės faktūros pusę ir aktualizuoja fenomeną žvelgiant kūrybiškai bei konceptualiai. Konstruktyvumas pažymi teigiamų

¹ Pierre'as Boulez'as, pavyzdžiui, muzikinės faktūros organizavimą priskiria griežtam komponavimo technikų taikymui. Savo veikale „Penser la musique aujourd'hui“ (1963) jis išsamiai pristato serialistines komponavimo technikas ir muzikos kūrinio koordinavimo procesus būtent grįstus pasirinkta komponavimo technika. Tačiau Boulez'as kūrybiškai apibūdina faktūros priklausomybę nuo komponavimo technikos tokiu palyginimu: „tašką apibrėžia dviejų tiesių sankirta, tiesę – dviejų plokštumų sankirta, plokštumą – dviejų tūrių sankirta; tūryje bus begalybė plokštumų, plokštumoje – begalybė linijų, o tiesėje – begalybė taškų“ (Boulez, 1963: 121). Tokiu palyginimu pagrindžiamas faktūros mulditimensionalumas.

rezultatų, bendradarbiavimo ir kūrybiškumo svarbą. O tai šiuolaikybės kompozicijoje kuria muzikinės faktūros ir kūrybinio lauko integralumą.

Siekiant sėkmingai tyrinėti muzikinės faktūros konstruktyvumą XXI a. lietuvių kompozitorių kūryboje ir atskleisti fenomeno conceptualumą individualios kūrybos lauke, susiduriama su **problema**: kokiais kriterijais galėtų būti conceptualizuotas, suvoktas ir paremtas muzikinės faktūros reiškinys, jo svarba bei identifikavimas XXI a. muzikos kontekstuose. Apgaulinga būtų manyti, kad muzikinės faktūros tipologijų sudarymas į šį klausimą atsakytų. Faktūros samprata XXI a. aprėpia kūrybinį lauką, kurį ir paaiškina konstruktyvumas, kaip konceptas muzikinės faktūros sąsajoms su komunikacija pagrįsti.

Tyrimo naujumas. Muzikinės faktūros klausimo apraiškų aptinkama jau XIX a., kai Hugo Riemannas savo veikale „Vereinfachte Harmonielehre“ (1887) pradėjo giliau tyrinėti struktūrinius muzikos elementus (harmoninius aspektus, akordų progresijas), kurie veda prie muzikinės faktūros tyrinėjimų. XX a., kuomet plėtėsi muzikologiniai tyrinėjimai, faktūros klausimas buvo keliamas vis dažniau, pasisakant ir kompozitoriams. Pavyzdžiui, su muzikine faktūra eksperimentavo Claude’as Debussy („La Mer“ (1903–1905), Igoris Stravinskis („The Rite of Spring“ (1913). Iš esmės faktūros klausimo aktualumas, ieškant reiškinio koncepcijos, įgauna dar didesnę reikšmę po Antrojo pasaulinio karo. Muzikinės faktūros dėka kompozitoriai galėjo eksperimentuoti ir kompozicijoje ieškoti atotrūkių nuo tradicinių harmoninių struktūrų. Avangardinių muzikos komponavimo technikų atsiradimas, pavyzdžiui, serializmas, paskatino kompozitorius manipuluoti muzikiniais elementais conceptualiau. Pavyzdžiui, Miltonas Babbitt’as, Pierre’a’s Boulezas pasitelkė sudėtingus ir conceptualius faktūros valdymo principus², kurių dėka koordinavo savo kompozicijų muzikinius parametrus. Karlheinzas Stockhausenas („Stimmung“ 1968), György Ligeti („Lux Aeterna“ (1966) muzikinę faktūrą conceptualizavo per dinamiškas faktūros transformacijas muzikiniame laike. Siejant kūrinio formą su muzikinės faktūros fenomenu, XXI a. jis tebelineka aktualus. Tyrime siekiama muzikinę faktūrą ir išgryninti šiuolaikybės kontekstuose, dėmesį telkiant į XXI a. Lietuvos kompozitorių kūrybą.

Darbe analizuojami kūrybinio proceso aspektai, muzikinės faktūros koncepto klausimai bei naujai permąstomos muzikinės faktūros konstruktyvumo reiškinys, jo realizavimo parametrai kompozicinėje struktūroje ir komunikacijos kanalais transliuojamos prasmės. Šaltinių analizę papildė pokalbiai su lietuvių kompozitoriais, kurie faktūros klausimą kelia ir sprendžia

² Boulez’o muzikinės faktūros conceptualizavimas grindžiamas manipuliavimu tembru, dinamika ir garsų išdėstymu erdvėje (kūriniai „Réponse“ 1981, „Le Marteau sans maître“, 1952–1955). Babbitt’o „Composition for Twelve Instruments“ (1948) ir „Philomel“ (1964) atskleidžia ir pagrindžia autoriaus požiūrį į muzikinę faktūrą. Sistemingai kūryboje pasitelkiant matematinius procesus ir kombinatorinius metodus, kuriama algoritmiška faktūra. Vėlgi, faktūros samprata atliepia autoriaus komponavimo strategijas.

individualiai: interviu su Ričardu Kabeliu, Ryčiu Mažuliu, Agne Mažulienė, Raimonda Žiūkaite, Žibuokle Martinaityte, Juste Janulyte, Andriumi Maslekovu, Andriumi Šiuriu, Giedre Pauliukevičiūte-Dabulskiene, Raminta Šerkšnyte, Egidija Medekšaite. Kompozitorių įžvalgomis papildyta šaltinių, kūrinių analizė bei darbo autorės faktūros valdymo strategijų individualioje kūryboje ir komponavimo proceso tyrinėjimai ne tik praplečia teorinį muzikinės faktūros koncepcijos pažinimo lauką, bet ir skatina į šį reiškinį pažvelgti iš kūrėjo perspektyvos.

Tyrimo aktualumas. Darbas aktualus Lietuvos kompozitorių muzikos tyrinėjimų lauke. Muzikinės faktūros fenomenas XXI a. šiuolaikybės kontekstuose įgauna svarbų vaidmenį. Faktūra kaip muzikos kūrinio reljefas (Martiņšo Viļumso samprata) įprasmina kompozitorių kūrybiškumą, padeda atskleisti faktūros konstruktyvumo, kaip potencialaus kūrinio komunikaciją kuriančio įrankio prasmes. Savitos muzikinės faktūros valdymo strategijos pastebimos Egidijos Medekšaitės, Justinos Repečkaitės, Justės Janulytės, Žibuoklės Martinaitytės, Ryčio Mažulio, Ričardo Kabelio ir kitų lietuvių autorių kūryboje, tačiau retai atkreipiamas dėmesys į faktūros vizualiųjų ir muzikinių parametrų sąsajų principus bei jų tarpusavio sąveikos ryšius, t. y. komunikacijos kūrimą. Darbu siekiama paskatinti muzikinės faktūros konstruktyvumo klausimo įtraukimą į muzikologijos tyrimų kontekstą, aktualiai identifikuojant faktūros atvejus Lietuvos kompozitorių kūryboje ir plečiant faktūros analizės įrankių lauką. Tyrime pristatomos ir atveriamos komponavimo strategijos yra vertingos kompozicinei praktikai. Muzikos faktūros konstruktyvumo tyrinėjimai ir fenomeno apraiškos komponavimo procesuose skatina individualių kompozicinių sprendimų paieškas bei atliepia XXI a. kontekstams, kai esminiais klausimais tebėra kompozitoriaus kūrybos savitumo ir autentiškumo paieškos.

Tyrimo objektas: muzikos faktūros konstruktyvumo samprata ir kūrybiniai aspektai bei perspektyvos XXI a. lietuvių autorių kūryboje.

Tyrimo tikslas: identifikuoti muzikinės faktūros fenomeno kismo tendencijas ir išryškinti XXI a. lietuvių kompozitorių faktūros kūrimo praktikas, jas pagrindžiant teoriniais tyrimais.

Tyrimo uždaviniai:

1. Pirstatyti muzikinės faktūros problematiką XX a. pabaigos - XXI a. pradžios muzikos kūrybos lauke ir jame apibrėžti faktūros konstruktyvumo sampratą.
2. Apžvelgti muzikinės faktūros organizavimo, veikimo ir komunikcinės raiškos principus šiuolaikybės lietuvių kompozitorių kūryboje.

3. Identifikuoti muzikinės faktūros konstruktyvumo prielaidas, dėmesį telkiant faktūros intensyvumo valdymo klausimams.
4. Remiantis komponavimo proceso bei partitūrų tyrinėjimais atskleisti muzikinės faktūros organizavimo tendencijas bei svarbą individualių komponavimo strategijų pasirinkimui.
5. Sąsaja su komunikacijos teorijomis pagrįsti muzikinės faktūros kaip reiškinių konceptualumą, padedantį koordinuoti kūrybinį procesą.
6. Pristatyti muzikinės faktūros konstruktyvumo įvairiapusiškumą (skirtingų aspektų pritaikymą) Viltės Žakevičiūtės kūryboje.

Temos išskirtinumas / šaltinių apžvalga. Muzikos faktūros konstruktyvumo tyrinėjimams darbe pasitelkti muzikologinės, komponavimo, komunikacijos teorijų bei kultūrinės aplinkos sąryšio tema parašyti darbai: Roberto Strizicho straipsnyje „Texture in post-World War II music“ (1991) iš kompozitoriaus perspektyvos pristatoma muzikinės faktūros problematika po Antrojo pasaulinio karo. Wallace'o Berry'o knygoje „Structural Functions in Music“ (1987) išsamiai aptaria muzikinės faktūros problematiką kompozicijos lauke. Problematikos aktualumą muzikinės faktūros klausimais straipsnyje „Characterizing Musical Texture“ (1989) pažymi ir Davidas Huronas. Edwardo Pearsallio knygoje „Twentieth-Century Music Theory and Practice“ (2012) atskleidžiami praktiniai muzikinės faktūros valdymo principai, aktualūs XXI a. kontekste. Stefanus Kostka knygoje „Materials and Techniques of Twentieth-Century Music“ (2006) aptaria komponavimo strategijų įvairovę. Partitūrų analizėms pasitelkti Gražinos Daunoravičienės (2008, 2016, 2022), Andriaus Maslekovo (2016, 2017), Agnės Mažulienės (2022), Johno Cage'o (1968), Mariaus Baranausko (2020), Davido Cope'o, *Martiņšo Viļumso* darbai. Muzikinės faktūros konstruktyvumo sąsajas su komunikacijos teorijomis pagrindžia Wilburas Schrammas (1954), Sarah Trenholm (1986), Jamesas A. Andersonas (1996), Pat Arneson (2007). Muzikinės faktūros ir komunikacijos teorijų sąsajas mano darbe įprasmina psichologinių aspektų tyrimai. Emocijų svarba pagrindžiama Leonardo B. Meyerio (1956), Alfo Gabrielssono (2001), Patriko N. Juslino (2003), Johno Slobodos (2010), Teuno Lucasseno (2006) knygose ir straipsniuose. Tyrimui pasitarnavo darbo autorės atlikti interviu su pasirinktais lietuvių kompozitoriais, kuriuose pateikiami individualūs ir saviti žvilgsniai į darbe aptariamo reiškinių problematiką bei originalios muzikinės faktūros valdymo strategijos kūryboje.

Darbo struktūra: įvadas, trys darbo dalys (jų skyriai bei poskyriai), išvados, literatūros sąrašas ir priedai. Pirmoje darbo dalyje „Struktūrinė muzikos kūrinio faktūros samprata“ apžvelgiami muzikinės faktūros fenomeno problema ir kontekstai. 1.1., 1.2., 1.3. poskyriuose aptariama

muzikinė faktūrinė raiška, kismas bei veikimo principai komponavimo procese. Antroje darbo dalyje „Faktūros intensyvumo ypatumai XXI a. muzikos kompozicijoje“ gilinamasi į muzikinės faktūros matmenų problemą. Aptariamas faktūros intensyvumo klausimas (2.1.), faktūrinio tankio (*textural density*) bei įtampos (*textural tension*) sąvokos ir atitinkami reiškiniai (2.1.1.). Dėmesio centre atsiduria XXI a. lietuvių autorių individuali kūryba, gilinamasi į faktūrinės raiškos svarbą komponavimo procese (2.2.). Trečioje darbo dalyje „Muzikos faktūros samprata ir valdymo strategijos Viltės Žakevičiūtės kūryboje“ pristatomas darbo autorės analitinis žvilgsnis į savo opusų muzikinę faktūrą ir jos konstruktyvumo apmąstymas (3.1., 3.1.1.). Toliau gilinamasi į darbo autorės suformuotą faktūros sampratą ir jos interpretaciją Žakevičiūtės individualioje kūryboje. Aptariami daugialypiai muzikinės faktūros organizavimo kūrybos procese klausimai. Faktūros conceptualizaciją opuso partitūroje autorė interpretuoja, kaip komunikaciją su klausytojais kuriantį fenomeną (3.2., 3.3.). Darbo rezultatai apibendrinami išvados. Darbo prieduose teikiami pokalbiai su XXI a. lietuvių kompozitoriais, kurie pagrindžia šio darbo objekto aktualumą.

1. STRUKTŪRINĖ MUZIKOS KŪRINIO FAKTŪROS SAMPRATA

Muzikinė faktūra kaip kūrinio muzikinės medžiagos išdėstymo būdas, kūrinio erdvėlaikio reljefas³. Žvalgant kūrinio faktūrą galima išsiaiškinti pagrindinius kūrinio darybos būdus, t. y. kaip kūrinys kurtas, kaip kinta bei vystosi laike. Kadangi „muzikinė faktūra yra dimensija, apibūdinanti kompozitoriaus stilių ir atspindi tos dimensijos ypatingą darybą su kiekvieno instrumento unikalumu bei jų vaidmenimi daug sluoksnių turinčioje garsų masėje“ (Guigue, Santana, 2018: 98), muzikinė faktūra yra kiekvienam kompozitoriui svarbus individualumą formuojantis veiksnys. „Galima įsivaizduoti muziką be harmonijos, bet sunku įsivaizduoti skambančią muziką, kurioje nebūtų faktūros“ (Huron, 1989: 131). Faktūroje plėtojami muzikinės medžiagos tarpusavio ryšiai kuria kompoziciją kaip artefaktą ir turi simbolinę prasmę. Faktūros sampratoje pravartu išvelgti komunikacijos svarbą, paaiškinančią esmę – muzikinės faktūros komunikacijos procesai atskleidžia individualų kompozitoriaus supratimą tiek aprioriniu meninės idėjos klausimu, tiek patyriminiu, t. y. kūrinį įgyvendinant.

Tyrinėjant muzikinę faktūrą galima pasirinkti gausias ekstramuzikines priemones. Tiktu į faktūrą pažvelgti pasitelkiant kitų menų sąvokas ar patirtis ir apibūdinti kūrybiškai. Pasitelkus vizualią patirtį faktūrą įdomu tapatinti su įvairiomis technikomis kurtais paveikslais. Pavyzdžiui, su akvarele lietu, ant drobės aliejiniais dažais tapytu paveikslu ar kaligrafiškai tušu pieštu piešiniu⁴. Muzikinė faktūra taip pat gali priminti grafines figūras ir realiai jas atvaizduoti vizualiai. Dėl muzikinės faktūros vizualumo ją galima traktuoti kaip skambantį muzikos audinį, kuriame užrašyti visi kodai, kuriais kūrinys sukurtas ir kuriais remiantis jis būtent toks unikalus. Siekiant aiškesnės reiškinių interpretacijos, muzikinės faktūros fenomenalumu nusakyti pravartu pasitelkti analogijų svarstymus. Viena jų – galimybė muzikinę faktūrą įsivaizduoti kaip audinio tekstūrą arba tapatinti faktūros reiškinį su tuo, kas juntama lytėjant⁵. Toks palyginimas, anot Goldstein'o, labiausiai tinka įprastoms daugiabalsėms (polifoninėms) faktūroms apibūdinti (Goldstein, 1974:

³ Mārtiņš Vilumso sąvoka.

⁴ Ryšys tarp muzikos ir vizualiojo meno gali būti suprastas kaip nusistovėjusi metafora, o muzikinės faktūros tyrinėjimas psichologiniais aspektais – suteikti įžvalgų paralelių. Kūrybiškai pasitelkus vizualumą ir vizualiojo meno raiškas verta atsižvelgti į muzikos faktūros sąsajas su psichologiniais aspektais. Pavyzdžiui, skirtingi tembrai muzikos kūrinys sukelia įvairias ir skirtingas emocines reakcijas. Panašiai ir spalvos vizualiųjų menuose susijusios su konkrečiomis nuotakomis. Dar XIX a. Johann Wolfgang von Goethe knygoje „Theory of Colours“ (vok. *Zur Farbenlehre*) (1810) pasiūlė spalvų teoriją, kuri pabrėžė psichologinį ir emocinį spalvų poveikį. Šiltas spalvas (pvz., raudoną ir geltoną) jis siejo su džiaugsmu ir jauduliu, o šaltos spalvos (pvz., mėlyna ir žalia) – su ramybe ir melancholija. Spalvų teoretikas Faber Birren tyrinėjo psichologinį spalvų poveikį. Savo knygoje „Spalvų psichologija ir spalvų terapija“ (*Color Psychology And Color Therapy*)(1950) jis aptarė emocinį skirtingų spalvų poveikį ir galimą jų terapinį pritaikymą. Tyrėjai (Margaret Livingston, Angela Wright, Robert Plutchik, Karen Schloss, Stephen Palmer) teigia, kad net ir pateikus vertingų įžvalgų, svarbu pripažinti, kad spalvų ir emocijų santykis yra sudėtingas ir priklauso nuo konteksto. Kultūriniai, asmeniniai ir socialiniai veiksniai gali turėti įtakos emocinei reakcijai į spalvas.

⁵ Pavyzdžiui, rankomis liečiamas muštas audinys, satinas, linas, medvilnė ir kt. Darbo autorės nuomone, tokie palyginimai pagrindžia faktūros kaip reiškinio įvairiapusiškumą.

747). Kita galimybė – muzikinės faktūros kaip komunikacijos lauko aspektas, kuriame faktūra kaip kūrinio reljefas kuria įvairių muzikinių ir nemuzikinių ryšių santykius.

„Merriam-Webster“ žodyne žodis „faktūra“ paaiškintas kaip „muzikinio garso modelis (marginys)“⁶. Muzikinės faktūros sąsaja su audiniu pastebima įžvelgus sąvokų atitikimą kaip audinio atraižos *pattern* ir muzikos medžiagos kaip atraižos *pattern* sąsają. Muzikoje faktūrą išreiškia ir pagrindžia muzikos parametrų (garso aukščių, tembrų, ritmų, dinamikos bei kt.) tarpusavio santykiai, kurių sinergijos dėka formuojamas vis kitoks muzikos audinys. Tuo tarpu tekstilės audinyje faktūra kuriama pasitelkiant skirtingų siūlų ar raštų tarpusavio santykius. Abiem atvejais faktūra kuria kūrinio – ar muzikos, ar tekstilės audinio – reljefą. Muzikinės faktūros klausimas išlieka aktualus ne tik dėl įvairių interpretacijų identifikuojant reiškinių modelį, bet ir dėl faktūros kaip muzikos kūrinio konstravimo priemonių lauko duotybės ir su tuo susijusių klausimų, padedančių į faktūrą žvelgti konceptualiau (lot. *factura* (*factūrae* [*facio*])) – apdirbimas, gaminimas, kūrinys⁷. Vadinasi, faktūra nenuginčijamai yra ir kūrybinio proceso išdava, kai faktūros kaip proceso pasekmė – kūrinio atsiradimas.

Faktūros konceptualizacijos pavyzdžių galima rasti kompozitorės Egidijos Medekšaitės komponavimo sistemos idėjoje. Ji remiasi „audinio“ idėja, kai muzika kuriama pagal tekstilės raštų struktūrą, o kiekvienas kūrinys turi vis kitokį technologinį sprendimą⁸. Muzikinės faktūros kaip audinio traktuotė įgalina kompozitorę faktūrą valdyti remiantis tekstilėje naudojamais principais, t. y. peržengiant tradicinius kompozicijos parametrus. Medekšaitė teigia, kad „<...> audinys visada bus kitoks, jame bus skirtingos spalvos arba skirtingi siūlai, medžiagos <...>. Tai turi daug įtakos muzikinei struktūrai“⁹. Dėl šios priežasties autorė muzikos kūrybos procesus lygina su tekstilės audimu.

Išskirtinis dėmesys muzikinei faktūrai kaip kūrinio struktūros valdymo priemonei ar įrankiui pastebimas jau XX amžiuje. Jo pradžioje, besivystant harmonijai ir kintant muzikos tonalumo formoms, formuojasi naujos komponavimo technikos, o taip pat ir įvairios metodikos joms analizuoti. Tačiau toks kismas neabejotinai lemia ir kitokį žvilgsnį į pagrindinius muzikos kūrinių darybos principus – harmonija, iki XX a. pradžios buvusi bene įtakingiausia kategorija organizuojant muzikinę medžiagą, palaipsniui slopsta. Kyla klausimas, jei ne harmonija, kurią telktasi valdyti faktūrą, kuo tuomet kliautis kompozitoriams norint plėtoti kūrinių struktūrą?

⁶ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/texture>; *A pattern of musical sound <...>*, žodis „pattern“ šiuo atveju pasirinktas versti kaip raštas ar marginys.

⁷ Žr.: Kazimieras Kuzavinis. *Lotynų – lietuvių kalbų žodynas*, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidykla, 1996: 319.

⁸ <https://www.lrt.lt/naujienos/kultura/12/1312462/dziugi-zinia-kompozitore-medeksaite-prestizinuose-global-music-awards-pelne-aukso-medali> [žiūrėta 2020 12 14].

⁹ Kompozitorės mintis, <https://www.lrt.lt/naujienos/kultura/12/1312462/dziugi-zinia-kompozitore-medeksaite-prestizinuose-global-musc-awards-pelne-aukso-medali> [žiūrėta 2020 12 14].

Sutinkant, kad „faktūra – atstumas tarp akorde esančių tonų arba balsų kontrapunkte yra neatsiejamas harmonijos aspektas“ (Cope, 1997: 39), muzikos teoretikas Edwardas Pearsallis teigia, kad „nesant tonacinių orientyrų, muzikinės faktūros ypatybės gali įgauti svarbesnį vaidmenį apibrėžiant formalias ribas, temas, frazes ir kitus kūrinio struktūrinius vienetus“ (Pearsall, 2012: 219). Vis tik muzikinės faktūros sąsaja su harmonija išlieka svarbi. Pasak muzikologo Stefano Kostkos, XX a. pradžioje muzikinės faktūros iškilimo prielaida radosi „<...> kai tonalumas netenka galios ir praranda įtaką formuoti muzikos formą, o muzikinė medžiaga nebeturi, tradiciškai žvelgiant, muzikinių temų“ (Kostka, 1990: 239). Būtent dėl tonalumo ir tematizmo muzikos kūrinys stoko atsiranda poreikis muzikinę medžiagą konstruoti kitais elementais, kurie veiktų taip, kaip veikė tonacijos. Vadinasi, išauga dėmesys atviresniam kūrinio muzikinės medžiagos struktūravimo principui. Dėl šios priežasties „daugelyje XX a. muzikos kūrinių formą lemiantis veiksnys yra faktūra“ (Kostka, 1990: 239). Kostka tokio poreikio neišvengiamumą apibūdina terminu *form-determining* (determinavimas arba determinantas) (Kostka, 1990: 239). Pasak jo, „faktūra yra kaip kūrinio formą lemiantis elementas ir veiksnys, nes stipriai susijusi su kitais muzikos parametrais, t. y. dinamikos, tembro ir registro (garso aukščio) parametrais“ (*ibid.*: 239). Tačiau faktūra veikia ne tik kūrinio formą, bet yra ir tiesioginis komponavimo technikų kūrinys atspindys (pavyzdžiui, minėtas Medekšaitės atvejis).

Žvelgiant iš XX a. perspektyvos į XXI a. kompoziciją, galimai vienas iš būdų valdyti kūrinį atsitraukus nuo harmoninio mąstymo kaip pagrindinio kūrinio struktūravimo principo, yra didesnis dėmesio telkiamas muzikinei faktūrai ir jos konstruktyvumui (kartu ir prekompozicijai), kur tarpsta muzikos tembro, laiko, ritmikos valdymas. Harmonijos faktorius lieka, tačiau harmonija tampa faktūros sudedamąja dalimi. Struktūruojant kūrinį faktūros pagalba pasitelkiami visi faktūroje kaip muzikos kūrinio reljefe egzistuojantys ir veikiantys gerai žinomi muzikiniai parametrai – harmonija, garsų aukščių išdėstymas laike, garsumas (dinamika) ir kt. Galima teigti, kad jau XX a. pradžioje kompozitoriaus Pauliaus Hindemitho veikale „Unterweisung im Tonsatz“ (1937) pasiūlyta harmoninė sistema ir analizės metodas, kuriuose yra išskiriami du fundamentalūs muzikinio mąstymo tipai: harmoninis (vertikalusis) ir melodinis-polifoninis (horizontalusis), turi sąsajas su muzikine faktūra ir jo raiška. Minėti du tipai yra reikšmingi ne tik harmoninėje plotmėje. Jie puikiausiai tinka nusakyti du pagrindinius ir fundamentalius muzikinės faktūros polius – *horizontalę* ir *vertikalę*. Muzikinėje faktūroje taip pat svarbu įžvelgti ir *diagonalę* kaip jungtį tarp to, kas muzikinėje faktūroje reiškiasi vertikalčiai (pavyzdžiui, harmonija) ir to, kas reiškiasi horizontalčiai (pavyzdžiui, sąlyginė melodija ir pan.). Galima daryti prielaidą, kad XXI a. muzikinės faktūros samprata iš esmės priklauso nuo garsų meno sampratos, dominuojančios harmonijos sistemos, komponavimo technikų, muzikos filosofijos, kompozitorių individualybių,

muzikos genotipų (žanrų) tradicijos¹⁰ ir kt. Muzikinė faktūra priklausys nuo esamo laiko bei tuo laiku egzistuojančių aplinkybių, kompozitoriaus pasirinkimo. Taip dar kartą įžvelgiama faktūros konstruktyvumo svarba, kai pats konstruktyvumas atliepia faktūros komunikatyvias galimybes.

Komunikacija faktūros konstruktyvumo pagalba XXI a. galimai tampa savita kompozitoriaus vertybe. Skirtingai nei XX a. antroje pusėje vyravusios eksperimentinių komponavimo technikų plėtojimas (Xenakis, Ligeti), XXI a. paprastumas nėra nuvertinamas. Šiame darbe daugiausia aptariami lietuvių autoriai, todėl kontekstui pravartu pasidairyti po geriausių Lietuvos kompozitorių kūrinių apdovanojimus. Pavyzdžiui, kompozitorius Dominykas Digimas už kūrinių kameriniam orkestrui „no sense“ (2016) buvo įvertintas premija „už subtilią konsonansinę estetiką“¹¹. Greta konsonansiškumo galima įžvelgti ir kitą tendenciją, kuri, darbo autorės nuomone, lemia XXI a. lietuvių kompozitorių muzikinę faktūrą bei kūrinių estetiką (kas, Digimo pamąstymu, įvardijama kaip „lėto kismo muzika“¹²). Pripažįstant, kad Lietuvių kompozitorių kūrybai būdinga lėtos kaitos ir konsonansiškumo pajauta, kyla klausimas, kodėl? Dabarties kompozitorių kūryba, darbo autorės nuomone, atskleidžia muzikinės faktūros konstruktyvumo conceptualumą. Conceptualumas atsispindi drąsoje nevengti konsonansiškumo, lėtos kaitos muzikoje. Muzikinės faktūros sampratos principai kinta kartu su laiku. Šiuolaikybeje svarbiausia vertybe galimai pripažįstama ne siekis atliepti praeities lūkesčius, bet savasties supratimas ir idėjų transliavimas. Dėl to konstruktyvumas čia dar kartą pagrindžiamas.

Šiame darbe bus tyrinėjama muzikinės faktūros problematika ir faktūros kaip daugialypio kompozicinio bei komunikacinio reiškinių interpretacija iš darbo autorės perspektyvos.

1.1. Faktūrinės raiškos identifikavimo ir tipologizavimo problema

Sąvokos „faktūra“ polisemija suteikia nemažai laisvės interpretacijai ir teikia peno diskusijai. Faktūros kaip komunikacijos lauko aspektas minėtas, tačiau, bandant dekonstruoti šią sąvoką pravartu žvilgtelėti iš semantikos pusės. Nepaisant didelės įvairovės, menų ir humanitarinių mokslų profesoriaus Davido Hurono išskiriamos trys dažniausiai pasitaikančios žodžio „faktūra“ reikšmės. Tai: 1) terminas, nurodantis garso lauke vienu metu vykstančių įvykių skaičių (*number*) ar kiekį (*volume*); sutampančių garsinių šaltinių tankį (*density*); 2) terminas,

¹⁰ Muzikos genotipai (žanrai) yra muzikologės Gražinos Daunoravičienės pristatyta koncepcija.

¹¹ <https://naujasis.lrytas.lt/kultura/scena/2017/11/11/news/geriausio-lietuviu-kompozitoriaus-prizai-atiteko-pacios-jauniausios-kartos-kurejui-3480975/> [žiūrėta 2020 12 12].

¹² <https://www.voxart.lt/minimalizmas-redukuota-astetika-fakturine-muzika-daug-vardu-esketiskajai-lietuviu-kurybai/> [žiūrėta 2020 12 13].

nurodantis garsų lauko elementų ar jų veikimo įvairovę (*diversity*); nurodo muzikinių pasažų tolydumą nuo vienarūšio aktyvumo (*homogeneous activity*) iki įvairiarūšio aktyvumo (*heterogeneous activity*); 3) bendrinė sąvoka, nusakanti priežastingą kūrinio garsinį aktyvumą; labai platus kūrinio kompozicinių įvykių apibendrinimas, tačiau visada reiškiantis garsinio, t. y. to, ką girdime „paviršiniame lygyje“ (*surface level*) pagrindimas (Huron, 1989). Muzikos enciklopedijoje sąvoka „faktūra“ aiškinama ir kitų muzikos kategorijų kontekste, pavyzdžiui, „muzikinės faktūros terminas taikomas nusakant muzikos struktūrą garso aspektų atžvilgiu“ (*Grove Music Online*, 2001)¹³. Muzikinė faktūra yra ir kūrinio struktūros atspindys – tai, kas fiksuota kūrinyje (garsai ir įvairūs jų raiškos aspektai) yra struktūriniai vienetai, iš kurių formuojama kūrinio faktūra kaip visuma. Jos struktūriniai vienetai subjektyviai gali būti labai įvairūs tiek kiekybine prasme (pavyzdžiui, kiek kokių muzikinių darinių yra faktūroje), tiek kokybine prasme (kokios kokybės išreiškia garsą, pavyzdžiui, garsus ar tylus, aukštas ar žemas).

Taigi, pastebima, kad muzikinė faktūra tapatinama su kiekybiniais ir kokybiniais kriterijais. Edwardas Pearsallis teigia, kad „faktūra muzikoje nurodo balsų ar atliekamų partijų skaičių kompozicijoje ir bendrą jų skambesį kartu“ (Pearsall, 2012: 219). Toks muzikinės faktūros apibrėžimas yra visiškai priimtinas ir atrodo savaime suprantamas bei universalus, tačiau kūrinyje vykstantis procesas svarbus laiko perspektyvoje. Apibrėžiant muzikinę faktūrą kompozitorius Robertas Strizichas siūlo atsižvelgti į muzikinių įvykių suvokimą „už laiko ribų“ arba „laike“, o faktūra turėtų būti vertinama kaip muzikinių struktūrų tarpusavio ryšiai tiek horizontalia, tiek vertikalia perspektyva. Muzikinis laikas svarbus struktūruojant faktūrą, nes „muzikos struktūrinių įvykių atpažinimo perspektyvoje bet kurie garsiniai pakitimai, kaip ir šių pakitimų kokybiniai niuansai, gali būti laikomi muzikinio laiko artikuliacijos požymiais“ (Višlums, 2011: 29). Todėl „tokių laiko artikuliacijos požymių esminę bazę sudaro pagrindinių garso parametrų – aukščio, ritmo (trukmės), garsumo ir tembro – diferenciacija. Iš jų formuojama faktūra, ritminiai išsluoksniavimai, dinamika, instrumentuotė bei kiti muzikos formą organizuojantys elementai“ (*ibid.*: 29). Vadinas, faktūra ne tik yra tiesiogiai priklausoma nuo muzikinio laiko, reiškiamą laike, bet gali būti ir perprasminama¹⁴. Galima daryti prielaidą, kad kūrinio faktūra neabejotinai veikia ir kūrinio formą, nes tiek formoje, tiek kūrinio faktūroje tarpusavyje koreliuoja muzikinių įvykių visuma. Laiko svarba turi ypatingą reikšmę faktūrai, nes „faktūra konstruojama iš skambančių komponentų ir yra sąlygota jų skaičiaus, kurie skamba vienu metu“ (Berry, 1976: 184). Kadangi muzika yra menas laike, o laikas iš esmės yra neatsiejamas nuo muzikos, galima teigti, kad faktūrą

¹³ <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27758> [žiūrėta 2020 12 10].

¹⁴ Jei lyginsime muzikinį fragmentą, kuris sudarytas iš trumpų verčių ir pauzių atskirtų garsų su tuo pačiu fragmentu, kai garsai gerokai ilgesni, o pauzių nebelieka – skirtumas bus akivaizdus. Bus galima girdėti dvi atskiras kokybes, dvi skirtingas muzikos faktūras.

ir jos suvokimą lemia skambančių komponentų, t. y. garsų tarpusavio ryšiai, jų tarpusavio ryšys bei santykiai apibrėžto laiko perspektyvoje. Tai pagrindžia faktūros komunikatyvumo savybes.

Visuotinėje lietuvių enciklopedijoje pateikiama tokia muzikinės faktūros apibrėžtis, kurioje išgryninta lotyniško žodžio „faktūra“ reikšmė (lot. *factura* – apdirbimas) ir akcentuojamas muzikinės medžiagos dėstymo būdas. Pagal muzikinės medžiagos dėstymo sudėtingumą, muzikos kalbos elementų kiekį faktūra gali būti vienbalsė (monodija) ir daugiabalsė (daugiabalsiškumas), vokalinė ir instrumentinė (orkestrinė, fortepijoninė). Pagal muzikos raiškos priemonių (melodijos, ritmo, harmonijos sąskambių ir kita) pobūdį, santykį ir funkcijas kūrinio formoje daugiabalsė faktūra gali būti polifoninė ir homofoninė (Ambrazas, Juodelienė, 2004). Kadangi muzikinei faktūrai svarbus faktorius yra muzikinės medžiagos dėstymo būdas, ji taip pat tipologizuojama ar



1 pav. Jonas Jukūnas. *Meditacija* (2017) vargonams. Partitūros fragmentas, 217–232 taktai.

skirstoma pagal muzikinės medžiagos dėstymo sudėtingumą. Galima iš karto nuspėti problemą – XXI a. kuriama muzika ir tokios muzikos faktūra galimai „neįtilps“ į konvencionalios sampratos rėmus. Pavyzdžiui, kompozitoriaus Jono Jukūno kūrinys vargonams „Meditation“ (2017) muzikinę faktūrą dėl aiškiai girdimų skirtingos reikšmės balsų galima būtų priskirti polifoninei, bet kartu ir homofoninei faktūrai (1 pav.).

Komplikuotai faktūrai apibūdinti kitu pavyzdžiu gali būti kompozitorės Jūros Elenos Šedytės kūrinys „Awakening“ („Pabudimas“, 2016¹⁵) saksofonų kvartetui (2 pav.). Kūrinyje naudojami įvairūs improvizaciniai momentai bei sonoristiniai efektai, imituojantys paukščių giesmes, čiulbėjimą. Iš pirmo

žvilgsnio gali pasirodyti, kad kūrinys jie rodosi labiau kaip stiprūs efektai neturintys tiesioginio ryšio su muzikinės faktūros strategavimu. Tačiau kūrinio eigoje autorė būtent jų pagalba sukuria originalų faktūros modelį, kuriame pinasi ir improvizuoti, empiriškai fragmentai, ir suorganizuota muzikinė medžiaga. Tokiu būdu išryškėja autorės domėjimasis lietuvių folkloru, girdimos aliuzijos į daugiabalses lietuvių liaudies dainas – sutartines. Kompozitoriaus Wallace Berry'o įžvalga, kad „muzikinė faktūra dažnai apibūdinama kaip įvairių tipų ar bruožų audinys“ (*ibid.*: 184) dar kartą patvirtina prielaidą, kad ir XXI a. kompozitorių muzikos kūrybos sampratai artima faktūrų miksavimo pozicija.

¹⁵ <https://soundcloud.com/juragrupe/awakening-pabudimas>



2 pav. Jūra Elena Šedytė. *Pabudimas* (2016) saksofonų kvartetui. Partitūros fragmentas, 19–29 taktai.

daugiau balsų, o jų pagalba formuojami akordai ar akordinis akompanimentas melodijai (homofoninė) (Pearsall, 2012). Net jei faktūra skirstoma į iš XXI a. perspektyvos žvelgiant elementarias kategorijas, probleminis klausimas išlieka ir yra konkretus – faktūroje vykstantys procesai bei jų reikšmė muzikos struktūrai paaiškinami ne vieningai. Todėl dar tebekyla įvairios interpretacijos, kas iš tiesų yra muzikinė faktūra ypač XXI amžiuje ir kaip ją aiškinti konceptualiai. Darbo autorė siūlo faktūros sampratą plėsti grindžiant ją konstruktyvumu ir akcentuojant ryšius bei ryšių tarpusavio santykius. Faktūrą galima apibūdinti kaip santykį tarp muzikos kompozicijoje esančių balsų, harmonijos sistemų, proceso laike, taip pat ir „garsų, kuriuos sukuria tam tikras instrumentų darinys, kokybę ar būdą, kaip garsai jungiami tarpusavyje laiko perspektyvoje“ (Lansky, 1974: 741). Dėl to sąsajos su komunikacija tampa itin svarbios, ir leidžia faktūros fenomeną konceptualizuoti. Komunikacijos požiūriu muzikinė faktūra gali būti suprantama kaip muzikinių elementų sąveika ir išdėstymas kompozicijoje, prisidedantis prie bendros kūrinio siunčiamos žinutės, perduodamos klausytojui. Muzikos teorijos ir analizės srities mokslininkai ištyrė muzikinės faktūros sampratą, svarstydami, kaip skirtingi garso sluoksniai sąveikauja, kad sukurtų prasmingą klausymosi patirtį (prasminga, autorės nuomone, yra ta patirtis, kuri sukelia grįžtamąjį ryšį)¹⁶.

Visuotinai priimti ir išgryninti muzikinės faktūros tipai nėra nekvestionuojami, todėl praėjusio, esamo ir būsimą laiko perspektyvoje tokios faktūros kategorijos nebetenka didelės reikšmės ir į šiuos tipus iš kompozitoriaus pusės žvelgiama labiau kaip į galimybę transformuoti kompozicinę medžiagą. Dėl šios priežasties išryškėja kompozicinės medžiagos ir jos

Visuotinai pripažinti trys pagrindiniai ir fundamentalūs muzikinės faktūros tipai, galima sakyti – muzikinės medžiagos dėstymo būdai – monodija, polifonija ir homofonija. Anot Pearsallio, muzikinė faktūra iš esmės yra trejopa: monodinė, kurioje yra tik viena partija ar vienas balsas. Tuomet tokia faktūra, kurioje yra keli vienas nuo kito nepriklausomai judantys ar vienas kitą imituojantys balsai (polifoninė). Taip pat faktūra, kurioje yra

¹⁶ Leonardas B. Meyeris tyrinėjo komunikacinius muzikos aspektus ir savo knygoje „Emotion and Meaning in Music“ (1956) aptaria, kaip muzikos elementai (harmonija, melodija, ritmas ir faktūra) veikia kartu. Tikslas – sukelti emocinį klausytojų atsaką. Žvelgiant iš komunikacijos perspektyvos, muzikos faktūra natūraliai tampa savitu įrankiu, kuriančiu komunikaciją (faktūra perteikiami kompozitoriaus sumanymai, emocijos ir meninės idėjos).

transformacijos sąsajos su faktūra, muzikos forma (struktūra) klausimai. Kalbant apie muzikinės medžiagos transformaciją, būtent ji įgalina kompozitorių keisti faktūrą pasitelkiant įvairius muzikinės medžiagos metamorfozei reikalingus parametrus, kurių dėka kinta muzikos intensyvumas, dramaturgija ir kiti aspektai.

XXI a. lietuvių kompozitorių kontekste konceptualų faktūros konstruktyvumą parodo Egidijos Medekšaitės kūrinys „Textile 6“ (2020). „Paprastos muzikinės struktūros, primenančios raštus, pinasi tarpusavyje taip sukurdamos keturių dimensijų erdvė“¹⁷. Nuolatinis vos pastebimas kismas nepertraukiamame kūrinio skambesio judėjime sukuria skirtingas tėkmes, o taip pat ir muzikinės faktūros kaitą. Vos pastebima muzikinės medžiagos ir melodinių segmentų transformacija čia suveikia kaip subtilus muzikinės medžiagos variavimas plėtojant muzikos struktūrą faktūros pagalba. „Faktūros transformacija pasiekama kryptingai pasitelkiant bet kurį muzikinės faktūros aspektą – tembrą, garsų ir jų aukščių kaitą, ritmą, tankumą (*density*), dinamiką, artikuliaciją, medžiagos tipą“ (Strizich, 1991: 2). Šių parametrų dėka kompozitorė įvairiai konstruoja muzikinę faktūrą. Konkrečiu „Textile 6“ atveju, faktūros transformacijai pasitelktas procesualus garsų aukščių ir ritmo kismas. Pravartu kelti hipotezę, kad XXI a. muzikinės faktūros supratimą galimai ir nulemia kūrinį sudarančių komponentų sutankinimas arba išretinimas. Žvelgiant į muzikinę faktūrą iš tankio (*density*) kaip įvairių muzikos parametrų (t. y. garsų aukščio, ritmo ir kt.) perspektyvos, labai tikėtina, kad formuojamas kitas muzikinės faktūros tipas. Apie jį rašė Berry'is: jeigu „muzikos struktūroje naudojamų garso išteklių suma <...> nulemia muzikinę faktūrą“ (Berry, 1976: 186), šių „garso išteklių“ tankumo valdymas (*density*) be abejonės yra vienas iš faktūros struktūravimo priemonių. Dėl įvairių muzikinės faktūros konstravimo galimybių šis fenomenas tampa problematišku, o problemiškas stipriau ryškėti pradeda XX a., kuomet atsiranda iki tol nematytos muzikinės faktūros struktūravimo idėjos – ieškoma naujų sprendimų¹⁸.

Monodijos pavyzdžių, kai muzikinėje faktūroje dominuoja „puošni melodija, kurią atlieka vienas atlikėjas, pritariant laisvu (retu) akompanimentu“¹⁹, aptinkama jau XVII a. pradžioje. Polifoninėje faktūroje, kai yra „dvi ar daugiau vienu metu skambančios, tačiau gana nepriklausomos viena nuo kitos melodinės linijos“²⁰, pavyzdžių gausu Johanno Sebastiano Bacho kūryboje. Heterofonija tuo tarpu „yra vienas pagrindinių principų, pagal kurį muzikoje atsiranda žodinė tradicija, o dėl to – daugialypė faktūra“ (Pärtlas, 2016: 44). Faktūros įvairovė ir tipologizavimo problema išryškėja XX a. muzikoje, kuomet kompozitoriai kūryboje vadovaujami

¹⁷ Kompozitorės pasisakymas asmeninėje paskyroje socialiniame tinkle *Facebook* (2020 04 16) [žiūrėta 2021 01 06].

¹⁸ Atsiranda sudėtingesnės muzikos faktūros, kurios nebeapsiriboja aiškinimu ar analize tinkančia analizuoti paprastesnėms muzikos faktūroms, tokioms kaip monodija, polifonija ar heterofonija.

¹⁹ <https://wmich.edu/musicgradexamprep/BaroqueTermsPDF.pdf>

²⁰ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/polyphony> [žiūrėta 2020 12 11].

eksperimentavimais, naujų raiškos būdų taikymų muzikoje (pavyzdžiui, serializmas), pasitelkiama elektronika. XXI a. lietuvių kompozitorių kūrybiniais sumanymams įgyvendinti vis dažniau pasitelkiama elektronika. Pavyzdžiui, Jūros Elenos Šedytės „Apnea“ (2016) tūbai ir gyvajai elektronikai, Andriaus Šiurio „Poulet à la broche, Cordon bleu“ (2018) akordeonui, balso įrašui, elektronikai ir vaizdo projekcijai, Monikos Sokaitės „lost in longing for lust“ (2020) smuikui, altui, fortepijonui ir elektronikai bei kt. Dėl kompozitorių pasirenkamų priemonių kūrybai, tarp kurių eksperimentai su fiksuota ir gyvąja elektronika, faktūros samprata kinta. Todėl galima teigti, kad faktūros apibrėžimo klausimas išliks svarbus, nes atsakant į jį bus įmanoma apibrėžti lietuvių kompozitorių kūrinuose tarpstančias būdingiausias muzikinės faktūros tendencijas.

Apžvelgus muzikinės faktūros identifikavimo ir tipologizavimo problemas, galima daryti išvadą, kad pagrindinių muzikinės faktūros rūšių ar porūšių atpažinimo kriterijai tebėra iš XX a. likusi kiekybinių ir kokybinių aspektų muzikos kūrinys sąveika. Kiekybiniais aspektais galima įvardyti tai, kiek skirtingų muzikos faktorių egzistuoja kūrinyje (pavyzdžiui, kiek skirtingų ar panašių melodinių linijų), o kokybiniais – *kaip* visa tai, t. y. minėti skirtingi faktoriai skleidžiasi kūrinyje (kokios išraiškos priemonės pasitelkiamos jiems įgyvendinti). Todėl patvirtinama hipotezė, kad identifikuojant muzikinę faktūrą svarbu atkreipti dėmesį į įvairių muzikos raiškos būdų pasirinkimą ir jų pritaikymą kūrinyje.

1.2. Faktūros komponavimo proceso kismo prielaidos ir kryptys

Muzikinės faktūros transformacijoje neišvengta kaitos lūžių (faktūros kismas – monodija, polifonija, homofonija ir kt., kas ženklino ir paskiras epochas). Žvelgiant istoriškai, dar svaresnė kaita muzikinėje faktūroje prasideda XX amžiuje. Problema pradeda ryškėti pokario avangardo faktūros sampratoje ir iš esmės muzikos komponavimo tradicijoje. Tokią kaitą kaip problematiką išvelgė ir išgrynino kompozitorius Robertas Strizichas. Kalbėdamas apie muzikinės faktūros pokyčius po Antrojo pasaulinio karo, jis teigia, kad įprasti tradiciniai terminai, taikomi muzikinei faktūrai apibūdinti, nėra adekvatūs naujiems faktūros bruožams aptarti (Strizich, 1991). Wallace'o Berry'o pastebėta problema identiška – muzikinės faktūros klausimas yra gana dažnas muzikologų ar teoretikų tarpe, tačiau dėl įvairių interpretacijos galimybių ir neturint konceptualesnių įžvalgų kaip apibūdinti faktūrą ir jos veikimą kūrinyje, muzikinės faktūros klausimas aktualus. Strizichas siūlo pažvelgti į pagrindinius probleminius klausimus, kurie aktualūs dabarčiai:

- 1) suformuluoti muzikinės faktūros apibrėžtį, kuri būtų pakankamai plati ir pajėgi apibūdinti naujausiems muzikinės faktūros modeliams;
- 2) detaliai išanalizuoti naujosios muzikinės faktūros tipus;
- 3) sukurti atrastiems muzikinės faktūros tipams tinkamą terminologiją;
- 4) atkreipti dėmesį į naujas faktūras bendrame muzikos komponavimo kontekste (Strizich, 1991: 15).

Strizichas šiais punktais nusakė ir apibūdina pagrindinį muzikinės faktūros neapibrėžtumo klausimą ir įžvelgia, kad diskutuoti apie faktūrą XX a. antrosios pusės kontekste stinga pripažintų terminų sistemos, nes dažniausiai diskusija tarpsta tarp šiek tiek pasenusių, neaktualių faktūros apibūdinimo modelių ir tarp empirikos, kai stinga gilesnių įžvalgų faktūros klausimu. Darbo autorės nuomone, XXI a. kontekstuose faktūros koncepciją išgryninti padeda kompozitorių deklaruojama pozicija²¹, kuri ir tampa faktūros sampratą paaiškinanti²². Iš esmės Strizicho pasiūlyti probleminiai klausimai muzikinės faktūros klausimu galimai bus aktualūs ir po šimtmečio. Tokią prielaidą galima daryti suvokus faktūros esmingumą ir sąryšį su muzikos kūriniu.

Muzikinės faktūros kaitą tyrinėti pravartu įžvelgus jau atrastus faktūros tipus ar modelius. Stefanas Kostka, išskirdamas pagrindines plėtojamas muzikinės faktūros struktūravimo idėjas, siūlo tris skirtingus jau XX a. aptinkamus tipus: puantilizmas, sluoksniavimo (*stratification*) technika ir garsų masių formavimas (Kostka, 1990: 238). Kalbant apie muzikinės faktūros kismą, Strizichas pastebi, kad tradicinės faktūros samprata pradeda kisti dar iki 1945-ųjų metų. Anksčiausiai pastebėta netradicinės faktūros daryba, kurią įmanoma įžvelgti po 1945-ųjų gali būti apibūdinama kaip atskirų polifoninių linijų judėjimas, persipynimas. Pavyzdžiui, Strizichas pasitelkia Antono Weberno viduriniojo kūrybos laikotarpio kūrinius teikdamas, kad būtent Weberno atvejis buvo savita ir labai reikšminga pradžia faktūros kaitai, nes „keliais aspektais nukrypstama nuo įprastų daugiabalsumo faktūroje modelių: 1) pasitelkia atskirtas melodines formas/pavidalus; 2) ritmo struktūros dažniausiai amorfinės (beformės); 3) vyksta nuolat besitęsiantis linijų persidengimas“ (Strizich, 1991: 16). Tokius bruožus turinčią faktūrą siūloma vadinti „paskiroji polifonija“ (*disjunct polyphony*)²³ (*ibid.*).

²¹ Apie faktūros tendencijas darbo autorė detaliau kalbės antroje šio darbo dalyje.

²² Autorių individualus kūrybinis žvilgsnis į faktūros konstruktyvumą, darbo autorės nuomone, XXI a. tampa svarbiausiu atspirties tašku suvokiant faktūros reikšmę ir prasmę šiandienos kūryboje. Pavyzdžiui, Egidijos Medekšaitės faktūros sąsajos su tekstile, Justės Janulytės „kvėpuojančios muzikos“ faktūros samprata ar superminimalistinis Ryčio Mažulio požiūris į faktūrą, darbo autorės nuomone, yra vieninteliai teisingi ir konceptualūs priėjimai, siekiant suvokti faktūros reikšmę XXI a. kūryboje.

²³ Terminas kildinamas iš viduramžių idėjos apibrėžti intervalus: disjunkciniai ir konkunciniai, pavyzdžiui. Do-mi ir do-re-mi.

Galima teigti, kad būtent šie XX a. kompozicijoje atsiradę faktūros konstravimo modeliai yra pagrindiniai, iš kurių vėliau vystysis šių tipų atmainos. Neatmetama prielaida, kad naujų muzikinės faktūros tipų atsiradimui įtakos turėjo kitos meno sritys, pavyzdžiui, dailėje įsivyravęs puantilizmas. Puantilizmo terminas, pasak Kostkos, atsirado dėl XIX a. prancūzų



3 pav. Vyckintas Baltakas. *b(ell tree)* (2007) styginių kvartetui. Partitūros fragmentas. 26–41 taktai.

dailininkų Georges'o Seurato ir Paulo Signaco taikomos tapybos technikos, kuomet norimam rezultatui pasiekti menininkai pasitelkė įvairių spalvų taškų techniką vietoje įprastesnio linijų piešimo. Muzikoje puantilistinės faktūros bruožai taip pat yra atskirti pavieniai garsai. Aktualūs platūs šuoliai, pauzės (Kostka, 1990: 238). „Paskirosios polifonijos“ (*disjunct polyphony*) ir puantilistinės faktūros modeliai panašūs. Strizichas teigia, kad nauju ir moderniu faktūros darybos struktūravimu pasižymėjo Webernas, kurio muzikoje (XX a. pr.) ir buvo pastebėtas paskirosios polifonijos faktūros konstravimo būdas. Tokios faktūros pavyzdžiu Strizichas siūlo laikyti Weberno 1925-ųjų metų kūrinių „Trys dainos op. 18“ („Drei Lieder Op. 18“) sopranui, klarnetui ir gitarai. Šis

kūrinys minimas todėl, kad jame kontrapunktinis santykis tarp klarneto ir soprano yra gana paprastas, todėl paprasta jį išvelgti, net jei tembrų skirtumas ryškus (Strizich, 1991). Kūrinys pasižymi ryškia registrų kaita. Dėl nuolatinių klarneto ir balso persidengimų, atkreipus dėmesį į registrų kaitą išvelgiama, kad ji beveik nekaiti – didžiąją laiko dalį kūrinyje tiek vokalas, tiek klarnetas skamba vienoje registro skalėje. „Būtent tai faktūroje sukuria aliuziją į voratinklį/tinklą“ (Strizich, 1991: 17). Paskirosios polifonijos pavyzdžių aptinkama Vyckinto Baltako kūryboje. Kūrinyje „b(ell tree)“ (2007) (3 pav.) styginių kvartetui kompoziciškai kuriamas garsų „tinklas“, kuriame keturi instrumentai kuria polifoninius sluoksnius, tačiau kiekvienas savarankiškai. Aukštas ir mažai kintantis garsų registras (kuriame visi keturi instrumentai ir tarpsta) niveliuoja instrumentų partijų savarankiškumą, paradoksaliai sulieja juos į vieną bendrą „voratinklį“.

Tokio sudėtingumo faktūra, pasak autoriaus, tuo metu buvo gana naujas reiškiny. Nemažoje dalyje XX a. 6-ojo dešimtmečio kūrinių, komponuotų serialia technika, galima aptikti paskirosios polifonijos faktūros modelių. Galimi to pavyzdžiai yra Pierre'o Boulezo „Sonata fortepijonui Nr. 1“ (1951), „Plaktukai be šeimininko“ (Le Marteau sans maître, 1953–55) ir Karlheinso Stockhauseno „Kontrapunktas“ (Kontra-Punkte, 1953) bei „Zeitmasse“ (1957). Boulezo „Plaktukai be šeimininko“ ir Stockhauseno „Kontrapunktas“ faktūriškai gana panašūs į minėtą Weberno pavyzdį („Trys dainos“) (*ibid.*). Kontrapunktinės faktūros yra daugiau ar mažiau



4 pav. Justina Repečkaitė. *Accupuncture* ansambliui (2014). Pirmasis partitūros puslapio fragmentas, 1–5 taktai.

tembro, todėl jų atskirtumo prigimtis ir nuolatinis persipynimas tarpusavyje susilpnina kontrapunktinį struktūros vientisumą. Todėl, užuot suvokiant aiškų kontrapunktinį santykį tarp linijų girdimas tarsi atsitiktinių 12-os tonų mišinys, kuris laisvai ir tik apytiksliai užpildo tam tikrą registro erdvę. Justinos Repečkaitės „Acupuncture“ (2014) galimas laikyti paskirosios polifonijos faktūrinio modelio pavyzdžiu – kūrinyje faktūra grindžiama garsų atakomis, o „jų tęstinumas ir judesys metaforiškai susieja šią medžiagą su akupunktūra“²⁴. Autorė, pasitelkusi Fibonacci skaičių seką kaip natūralią struktūrą, nukreipiančią medžiagą, „<...> kuri pereina nuo kolektyvinės masės tekstūros prie kiekvieno instrumento polifoninių linijų“²⁵, kuria savo garsines struktūras. Pavyzdyje (4 pav.) matomi akcentais pažymėti garsai, reiškiantys atakas. Toks principas išlieka viso kūrinio metu. Faktūros konstruktyvumas kūrinio atveju conceptualus dėl pasirinktos autorės precizikos koordinuojant muzikinių sluoksnių tarpusavio ryšius (kai akcentai yra struktūravimo priemonė, o ne atlikimo technika). Dėmesys detalėms ir asketiškam muzikinės medžiagos plėtojimui kuria aštraus ir smailo įvaizdžio kūrinio reljefą.

XX a. sutinkamas ir XXI a. tebesutinkamas modelis – faktūros susisluoksniavimo (*stratification*) (siūlomas terminas „blokų sugretinimo“ – *block juxtaposition*). Jame sugretinamos ir sujungiamos bent kelios skirtingos muzikinės faktūros viename kūrinyje. „Strata“ (sluoksnis nuo „stratification“) dažniausiai reiškia tų sluoksnių dauginimą-sluoksniavimą. „Faktūros sluosniavimo technika pastebima kūrinuose, kuriuose pagrindiniai elementai ir yra kuo skirtingesnės ir kontrastuojančios faktūros viename kūrinyje“ (Kostka, 1990: 239). Čia autorius mini faktūrinius blokus, kurie gali tarpusavyje stipriai skirtis. Pavyzdžiu galima įvardyti Viltės

atpažįstamos dėl tembrinių linijų skirtumų. Tačiau dėl nuolat kintančių ritminių verčių ir nesutampančių bei persidengiančių melodijos kontūrų sukuria painų, tembriškai sudėtingą kontrapunktinį tinklą, kuris gerokai kompleksiškesnis nei tradicinėje muzikoje, ar muzikoje iki Antrojo pasaulinio karo. Kita vertus, Stockhauseno „Zeitmasse“ ir Boulezo „Sonatoje fortepijonui Nr. 1“ melodinės linijos yra gana panašaus

²⁴ Kompozitorės mintys apie kūrinį: <http://www.justinarepeckaitė.eu/media/acupuncture/> [žiūrėta 2021 01 06].

²⁵ *Ibid.*

Žakevičiūtės „Hauzenštoko angelą“ (2018) ansambluiui, kuomet muzikinėje medžiagoje sugretinamos bent dvi ar trys skirtingos faktūros, kurios tarsi atskiri „blokeliai“ skamba kartu (5 pav.). Pavyzdyje parodomi „blokeliai“. Juos kaitaliojant tarpusavyje kuriama skirtingos muzikinės medžiagos gretinimo tendencija, kuri kūrinio eigoje visiškai pavirsta į faktūros valdymo techniką. Sisisluoksniavimo faktūra artima daugiasluoksniai faktūrai, tačiau skirtumas čia, kad sisisluoksniavimo (*stratification*) faktūros modelyje sluoksniuojasi bent kelios skirtingos faktūros. Sluoksniuotis gali nebūtinai tik akivaizdžiai besiskiriantys muzikiniai elementai. Justės Janulytės kūryboje muzikinėje faktūroje taip pat vyrauja sluoksniai (dažniausiai sluoksniuojama panaši muzikinė medžiaga). 2012-ųjų metų kūrinys balsams, mediniams pučiamiesiems ir styginiams „Debesų stebėjimas“ (*Observation of Clouds*) autorė muzikinę medžiagą valdo pasitelkdama pulsuojančią, iš įvairių sluoksnių susidarančią muzikinę faktūrą. Sluoksniavimo pobūdis šiame kūrinys yra įdomus ir todėl, kad transformacija tarp balsų čia įvyksta vos pastebimai. Dėl to kiekvienas kūrinys esantis balsas perdengia kitus balsus subtiliai ir negriaunant bendro skambėjimo lauko. Iš dalies tokio tipo ir tokios faktūros kūriniai labai panašūs į savitą „garso masių“ formavimą.

Garsų masių (*sound-mass*) terminas, pasak Kostkos, galimas apibūdinti akordui,

5 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Hauzenštoko angelas* (2018) ansambluiui. Partitūros fragmentas, 53–62 taktai.

kuriame garsų aukštis, lyginant su psichologiniu ir fiziniu garso poveikiu, nėra svarbus (pavyzdžiu galima laikyti klasterį). Bet garsų masės tipas gali reikšti ir kitais aspektais. (Kostka, 2005).

Garso masės faktūrinio modelio fenomeno pagrindinė ypatybė ta, jog klausantis kūrinio nebeaiški riba tarp konkretaus garso ir triukšmo. Post-tonacinėje

muzikoje šis reiškinys įgavo

svarbią reikšmę. Jame atsiskleidžia itin svarbus muzikinėje faktūroje pastebimas tankio, t. y. įvairių muzikinių parametų tankumo aspektas. Kitas naujas faktūros tipas, kuris taip pat pastebimas XX. a. viduryje – antroje pusėje yra kontrastingų sluoksnių sluoksniavimo faktūros tipas, kur svarbiausi faktūros komponentai ir yra muzikiniai sluoksniai (*layers*). Sluoksnį gali

sudaryti arba viena linija, arba grupė balsų. Sluoksnių pobūdis, stilius, tembras, harmonija, ritminė ar metrinė struktūra ir net išsidėstymas erdvėje – kai kurie veiksniai, kurių dėka kiekvienas atskiras sluoksnis faktūroje tampa individualesnis. Tokį faktūros modelį Kostka siūlo vadinti daugiasluoksne polifonija (*multi-layered polyphony*). Ši faktūros tipą galima vadinti ir koliažu. Charles'as Ives'as kūrė į koliažą panašias kontrastingas struktūras, kurios sukdavo daugiasluosnį kontrapunktą. Kai kurie kompozitoriaus darbai yra pakankamai skaidrios faktūros, todėl galima gerai išgirsti kontrastuojančius muzikos darinius. Strizichas siūlo atkreipti dėmesį į Ives'o „Neatsakytą klausimą“ (Unanswered Question, 1908). Jame skirtingi garsų srautai



6 pav. Elliot Carter. *Dvigubas koncertas fortepijonui ir klavesinui* (1959–1961).

įprasminami ir charakterizuojami skirtingais būdais: skiriasi harmoniškai, metro, ritmo prasme, o bendras visa ko efektas – skirtingų faktūrų, linijų sugretinimas bei jų eksponavimas vienu metu (Strizich, 1991). Sluoksniavimo technika, kuri tampa faktūros konstravimo principu, dažna pastebima įvairių kompozitorių kūryboje. Darbo autorės nuomone, XXI a. daugiasluoksniškumo principai muzikoje yra dažnai sutinkamas reiškinys. Galima sakyti, kad tai „patogus“ faktūros darybos principas, kurį pasitelkus rezultatas ne visada nuspėjamas, nes

galimi įvairūs tokio sluoksniavimo variantai. Dėl šių priežasčių

daugiasluoksniškumas arba koliažas yra conceptualus faktūros tipas. Galima daryti prielaidą, jog akivaizdžiausi būdai valdyti tokio tipo faktūrą: „1) sluoksniuoti skirtingų pradų muzikinę medžiagą; 2) sluoksniuoti tą pačią muzikinę medžiagą (kanono principas)“ (Strizich, 1991: 19). Toliau aptardamas daugiasluosnės polifonijos tipą, Strizichas mini kompozitoriaus Ellioto Carterio „Dvigubą koncertą fortepijonui ir klavesinui“ (1959–1961) (6 pav.), kur visus sluoksnius vienija bendras stilius, bet sluoksniai skiriasi savo intervalika, tembru, aktyvumu bei erdviu išsidėstymu. Sluoksniams būdingi tembriniai skirtumai ir radikalūs bei kontrastingi jų veikimo būdai, kurie būdingi ir, pavyzdžiui, kompozitoriaus Iannio Xenakio kūrybai. Skirtingi sluoksniai

apjungiami į nedalomą vienį. Pavyzdžiui, Xenakio „Atrées“ kameriniam ansambluiui (1957–1962). Šio kūrinio faktūros formavimo būdas panašus į prieš tai minėto Ives'o kūrybą.



7 pav. Žibuoklė Martinaitytė. *Šviesotamsos trilogija* (2018) fortepijonui ir styginių orkestrui, I-os dalies partitūros fragmentas, 10–18 taktai.

Daugiasluoksnės polifonijos apraiškų gausu minimalizmo estetikos 7–8-ojo dešimtmečių kūriniuose, kuomet muzikinė faktūra formuojama sluoksniais, kurie ir melodiškai, ir harmoniškai yra vienodi, bet kinta procesualiai t. y. fazėmis. „Sudėtingi ir nuolat besikeičiantys, tarsi kaleidoskopiniai faktūros linijų santykiai atsiranda tuomet, kai dėl metro ar tempo pasikeitimo kinta ir pagrindinė medžiaga (lyginant su jos pirmine versija, įvyksta metamorfozė)“ (*ibid.*) Minimalizmo muzikos estetikoje transformacija ypatingai svarbi. Žibuoklės Martinaitytės „Šviesotamsos trilogijos“ fortepijonui ir styginių orkestrui (2018) pirmoje dalyje „Tunelis“ (7 pav.) tokia transformacija ryškiai pastebima. Muzikinė faktūra čia skaidri, tačiau procesualiai kintanti ypatingai orkestro partijoje.

Dar vieną netradicinės faktūros tipą, pasak autoriaus, daugiau ar mažiau būdingą būtent XX a. vidurio muzikai, galima vadinti quasi-entropiniu (*quasi-entropic*). Jo specifika yra „išbarstytų ar izoliuotų garsų darinių pokytis per tam tikrą laiką ir tam tikrus registrus“ (Strizich, 1991: 20). Tokios struktūros pakankamai negausiai pasireiškia faktūros tankio aspektu tiek vertikalėje, tiek horizontalėje, todėl sudėtinga jas suvokti ir išgirsti kaip atskirus įvykius, veikiančius individualiai. Pasiskolindamas Weberno muzikos stilistikai apibūdinti tinkantį terminą, autorius tokį faktūros bruožą apibūdina kaip puantilistinį²⁶.

Quasi-entropinio faktūros tipo pagrindinė idėja tokia kaip ir prieš tai minėtame paskirosios polifonijos – nuolat besipinančių ir viena kitą perdengiančių kontrapunktinių linijų judėjimas (Strizih, 1991). Kadangi nuolat atskiriamos, susiskaldžiusios, temбриškai fragmentiškos linijos didžiąją laiko dalį rodosi viename bendrame registre, tampa sudėtinga suprasti garsų organizaciją. Todėl, pasak Strizicho, yra lengviau suprasti tokią tvarką kaip puantilistinę struktūrą – garsai girdimi kaip atskiri vienetai tam tikrame tembriniame kontekste bei laike. Pasak autoriaus, Weberno dėka išryškėjo visiškai naujos muzikinės faktūros modelis. Panašiai ir paskirosios polifonijos faktūroje – ji turi būti pakankamai skaidri, kad būtų įmanoma išgirsti atskiras

²⁶ Kaip rašo autorius, pagrindinis puantilizmo termino prototipas yra A. Weberno *klangfarbenmelodie*, kur Webernas nustato du principus: 1) melodinės linijos suskaidymas į mažus segmentus; 2) gretimų segmentus atlikti kontrastuojančio tembro instrumentais. Šias išvadas A. Webernas įžvelgia po jo paties atliktų J. S. Bacho aranžuotų. Lietuvių muzikoje puantilizmo yra Vytauto Barkausko Koncerte vargonams solo „Gloria urbi“, Op. 32 (1972).



8 pav. Milton Babbitt. *Composition for Twelve Instruments* (1948) partitūros fragmentas, 4 ir 5 puslapiai.

kontrapunkto linijas. Pakankamai skaidri faktūra, atliepanti šį tipą, pastebima Miltono Babbitt'o „Composition for Twelve Instruments“ (1948) (8 pav.). Tačiau, jei vyksta procesai, kurių metu, pavyzdžiui, padidėja bet kuris puantilistinės faktūros horizontalumo tankis, o paskirosios polifonijos faktūros tankis – vertikalėje, pasiekiamas kritinis momentas, kai nebeįmanoma suvokti įvykių muzikoje eigos, nebeįmanoma išgirsti atskirų linijų.

Tokio vyksmo apraiškas faktūroje Strizichas siūlo vadinti *masių* atsiradimu, kitaip tariant, atsiranda *masės* efektas. Pasak autoriaus, tai faktūros būseną kai vertikalės intensyvumo horizontalumas tampa ypatingai didelis, įvykiai tarp garsų ir patys garsai praranda individualumą visuotiniu mastu. Čia Strizichas skolinasi terminą iš Xenakio ir siūlo tokį faktūros modelį vadinti „debesų faktūra“ (*cloud texture*). Pavyzdžiui, jo „Pithopraktoje“ (1955–1956) labai dažnai vienu metu groja visi 49 atlikėjai ir visi jie atlieka individualias partijas. Dėl tokios didelės atlikėjų gausos ir daugybės įvairių partijų formuojasi debesų faktūros modelis, kai skambesys metaforiškai gali priminti debesį (Justės Janulytės atvejis ir jos „debesų“ faktūros).

Strizichas patikslina, kad tokio tipo faktūros gali būti vienalytės ir nevienalytės, ir šis požymis priklauso nuo jas sudarančių elementų. Vienarūšės masės efektams pasiekti galima pasitelkti atskirus trumpus garsus, kaip pavyzdį autorius mini Pendereckio „Pirmojo styginių kvarteto“ (1960) pradžios *pizz.* motyvą, kada visas kvartetas groja trumpus perkusinius garsus. Toks efektas taip pat gali būti sukurtas pasitelkiant nepertraukiantį ir užsitęsiantį ar užsilaikantį garsą. Tokiu pavyzdžiu Strizichas nurodo Xenakio kūrinį styginių orkestrui „Pithoprakta“ (1955–56) pastebimus *gliss.* „debesis“. Nevienalytės faktūros, Strizicho nuomone, taip pat yra masės objektai, tad „debesų faktūra“ nėra vienintelė, kuri formuojama masių pagalba. Kai kuriuose kūrinuose pastebimos tankios kontrapunktinės struktūros su daugybę gijų, kurių kiekviena daugiau ar mažiau pasižymi jungiamuoju judėjimu ir kvazi tradicinėmis lineariomis formomis. Tokį faktūros tipą autorius siūlo vadinti „tiršta polifonija“ arba tankio polifonija (*dense polyphony*) (*ibid.*).

Tankio polifonijos faktūrų apraiškų ypatingai daug lenkų kompozitoriaus Krzysztofo Pendereckio kūryboje. Pavyzdžiui, kūrinį „Šv. Luko pasija“ (1965) dominuojantys jungiamieji melodiniai modeliai styginių instrumentų grupėje tarsi skamba visi kartu, siekiant sukurti kuo tankesnę faktūrą, kurioje atskiros melodinės linijos nėra atskiriamos. Greta

pakankamai tankios muzikinės faktūros Strizichas įžvelgia dar labiau nepermatomą²⁷, tankesnę faktūros modelį, kai linijų sluoksniavimas ir „uždėjimas“ vieną ant kitos yra toks tankus, jog vertikalėje muzikos erdvė yra praktiškai pilnai užpildyta. Tokiais atvejais faktūros polifoniškumas girdimas kaip vieningai ir tankiai užpildytos muzikinės erdvės linearumo suaktyvinimas (Strizich, 1991). György Ligetis tokiai muzikinei faktūrai apibūdinti įvedė mikropolifonijos terminą (*micropolyphony*)²⁸. Mikropolifoninės faktūros apraiškų galima pastebėti XX a. pradžioje. Strizichas kaip pavyzdį siūlo Béla Bartóko „Styginių kvarteto Nr. 4“ (1928) pradžią, kurioje pusiniai ir pilni garsų klasteriai artikuliuojami juos apjungiant linijomis, kurių progresija vyksta daugiausiai mažais intervalais. Tokia klasterinių struktūrų linearumo artikuliacija yra tiesiogiai susijusi su sudėtingesniais mikropolifonijos tipais, tokiais kaip Xenakio kūryboje (*ibid.*).

Ligeti kūrinys orkestrui „Atmosphères“ yra ypatingai ryškus pavyzdys, kuriame aptinkamas mikropolifonijos struktūros: styginiai išskirstomi divisi ir 56 polifoninės gijos yra sloksniuojamos viena ant kitos. Kalbėdamas apie mikropolifonijos tipą Strizichas mini ir kitą panašaus skambesio, bet kitokios darybos modelį, kai muzikinė erdvė yra statiška, „nekintančios būsenos“ (*steady-state*), kada ilgai išlaikomi nekintantys garsai. Tokie nekintantys garsai faktūroje nutolę vienas nuo kito labai mažais intervalais, pavyzdžiui, pustonių ar ketvirtatonių. Taip sukuriamas tarsi prailginto klasterio įspūdis. Tokį modelį Strizichas siūlo vadinti aukščio juostos faktūra (*pitch-band textures*) arba kontūrą keičiančios garso juostos faktūra. Po 1945-ųjų metų muzikoje yra keli pagrindiniai tokio tipo modeliai: aukščio grupės (*pitch-band*) su statišku ambitus ir tie, kurie turi kontūrus, formą. Pendereckio kūrinio 52 styginiams „Rauda Hirošimos aukoms“ (1960) pabaigoje atsiskleidžia būtent tokios faktūros modelis. Čia Pendereckis pasitelkia kelis statiškus aukščio grupių (*pitch-band*) sluoksnius. Tuo tarpu atskiri sluoksniai sukonstruoti itin glaudžiai, garsus skiria labai maži atstumai – ketvirtatoniai. Dėl didelio tankumo tarp garsų ir jų gausos, t. y. „tirštumo“, sukuriamas triukšmo efektas.

Faktūra, prilygstanti anksčiau minėtos masių faktūros proporcijoms yra daugiasluoksniė faktūra (*multi-layered texture*). Čia „<...> daugiasluoksniškumas dėl sluoksnių skaičiaus rodosi itin tankus“ (Strizich, 1991: 21). Tokiame faktūros modelyje gali sluoksniuotis tiek atskiros muzikinės linijos, tiek skirtingų tembrų, stiliaus, metro, garsų aktyvumo ir kt. struktūros. Klausytojams, pasak Strizicho, tai sudėtingiausia faktūros modelis dėl tokio tipo specifikos – klausant sudėtinga suprasti, ar tai chaosas, ar griežta struktūra, nes sluoksniai vienas su kitu koreliuoja peržengdami žmogaus klausymosi ir suvokimo galimybes. Tokia faktūra tampa

²⁷ Strizichas muzikinės faktūros tipus siūlo skirstyti pagal „permatomumą“ (*transparent*) ir „nepermatomumą“ (*opaque*) bruožus.

²⁸ Pirmiausia G. Ligetis mikropolifonijos koncepciją įprasmino kūriniuose „Atmosphères“ (1961) orkestrui ir „Lux Aeterna“ (1966) šešiolikos balsų mišriam chorui.

komplikuota, nes joje gali būti sugretinami tarpusavyje kontrastuojantys muzikos sluoksniai. Pavyzdžiui, jau minėto Ives'o kūrinys „Central Park“ („Centrinis parkas“, 1906) išvelgiami septyni kontrastuojantys sluoksniai, kurie skamba kartu ir sukuria gana komplikuotą faktūrą. Čia „<...> garsų procesų suvokimas pasireiškia tembrų, dinamikos ir aukščių atpažinimu, kurį palydi ir partitūrinis – grafinis muzikinės faktūros įsivaizdavimas. Suprantama, kuo partitūros ar girdimos muzikos faktūra yra komplikuotesnė, tuo sunkiau prognozuojamas jos bisensorinis interpretacijos tikslumas“ (Viļums, 2011: 56). Vadinasi, kad kuo sudėtingesnė muzikinė faktūra, tuo sudėtingiau išgirsti ją sudarančius struktūrinius vienetus.

Tokią faktūrą, anot autoriaus, atliepia minimalizmo stiliaus kūriniai. Kaip pavyzdys gali būti Terry Riley'io kūrinys „In C“ (1964) – skirtingų pasikartojančių motyvų sluoksniavimas sukuria sudėtingos „masiškumo“ efektą (Strizich, 1991). Kūriniuose, kuriuose ypatingai svarbus procesualumas kaip, pavyzdžiui, Steve'o Reich'o kūrinys „Violin Phase“ (1967), tokia sluoksniavimo technika ryški dėl sluoksnių gausos ir tembrų tolygumo, vadinasi, tankumo. Atrodo, kad paminėtų faktūrų tipai yra grynai, tačiau svarstant naujumo argumentus, galima daryti prielaidą, kad kiekvienas faktūros tipas yra ne natūralus pats savaime, bet kuriamas gretinant ir sintetinant kelis bazinius valdymo būdus. O dažniausiai sutinkami valdymo būdai gali būti keturi: muzikinius sluoksnius 1) uždedant vienas ant kito; 2) perdengiant; 3) sugretinant; 4) transformuojant.

Strizicho, Kostkos, Berry'o aptartus muzikinės faktūrų tipus papildė kompozitorius Panayiotis A. Kokoras, kuris pasiūlė holofoninės faktūros terminą, šiuo terminu apibrėžiant praktiškai visus naujuosius muzikinės faktūros tipus po 1950-ųjų. Holofoninės faktūros tipą Kokoras siūlo naudoti apibrėžiant tas faktūras, kurios radosi XX a. antroje pusėje ir toliau egzistuoja nuolat kisdamos. Kitaip tariant, Kokoro sąvoka „holofoninis“ iš esmės įvardina ne tiek naujų faktūrų fenomenus, kiek pabrėžia pačių jų kitimo ypatybę. Todėl holofoninėms faktūroms galima priskirti visus iki šiol tyrime išvardytus muzikinės faktūros tipus. Net jei pagrindines faktūros tipų charakteristikas Strizichas siūlo vaizduoti iliustruojant vizualiai, galima išskirti tris dideles bendras faktūros kategorijas: sudėtingos polifonijos, puantilistinės ir masių faktūros tipus. XXI a. muzikos kompozicijose iš tiesų daugiausiai aptinkama holofoninės faktūros tipų. Tokių faktūros apraiškų, kuomet vienu metu kūrinys skamba nemažai skirtingo tipo muzikinių sluoksnių, pasitelkiama kuo įvairesni medžiagos plėtojimo būdai, kartais dėl muzikos faktūros itin didelio tankumo yra sudėtinga išvelgti bendrą kūrinio struktūravimo principą, kai rezultate girdimas bendras muzikos gaudesys. Neretai tokia muzika atrodo ir skamba eklektiškai. Galimai, XXI a. muzikos filosofijoje vyrauja persisotinimo arba „visko“²⁹ jausena, kai kompozitoriai gana

²⁹ Siūlyčiau šiam išsireiškimui atitikmenį anglų kalboje – „all in“.

laisvai traktuoja muzikinės medžiagos struktūravimą, dažnai pasirinkdami ne vieną tos medžiagos valdymo principą bei parametrus, ko rezultatas – supinta ir itin sudėtinga muzikinė faktūra. Tokia pozicija, autorės nuomone, pastebima ir jauniausiųjų Lietuvos kompozitorių – Jutos Pranulytės, Raimondos Žiūkaitės, Andriaus Šiurio – ir kitų kūryboje, todėl „visko“ nuostata gali būti priimta kaip XXI a. kompozitorių bendra nuostata, beje, atliepanti ir Kokoro pasiūlytai holofoninei faktūrai.

Apžvelgus pagrindinius Strizicho pristatytus muzikinės faktūros tipus, t. y. kompleksinės polifonijos (*complex polyphony*), puantilistinę faktūros (*pointillist texture*) ir masių faktūros (*mass texture*) tipus, galima šias faktūras grupuoti pagal jų „vertikalųjį tankį“ (*vertical density*)³⁰ bei sudedamąsias dalis (homogeniškumo ir heterogeniškumo) (Strizich, 1991). Pasak autoriaus, pagal tai verta konceptualizuoti skirtingas muzikines faktūras.

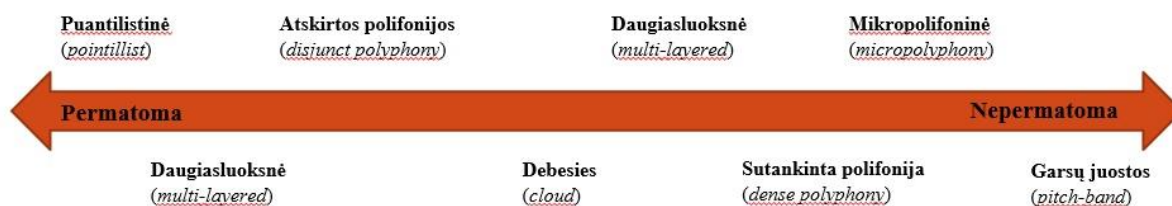
Pagrindiniai muzikos faktūros tipai pagal Strizich (1991)

Heterogeninės muzikinės faktūros tipai	Homogeninės muzikinės faktūros tipai
Puantilistinis	Puantilistinis
„Debesies“ (<i>cloud</i>)	„Debesies“
Daugiasluoksnis (<i>multi-layered</i>)	Sutankintos polifonijos (<i>dense polyphony</i>)
	Mikropolifoninis
	„Garsų juostos“ (<i>pitch-band</i>)

1 lentelė. Pagrindiniai muzikinės faktūros tipai pagal R. Strizich (sud. darbo autorė).

Galima ir kita lentelė, kurioje – faktūros tipo skaidrumo ar permatomumo aspektu.

Muzikinės faktūros tipai pagal jų permatomumą/nepermatomumą. Strizich (1991)



2 lentelė. Muzikinės faktūros tipai pagal permatomumą/nepermatomumą (sud. darbo autorė).

Šiose lentelėse pateikiami muzikinės faktūros tipai, pradėję formuotis jau XX a. pradžioje, tebėra aktualūs ir XXI a. muzikos kompozicijos kontekstuose. Nenuginčijama faktūros kaita patvirtina

³⁰ *Vertical density* – santykinis „skaidrumas“ ir „neskaidrumas“.

hipotezę, kad muzikinės faktūros kismas atspindi tam tikrus kompozitorių siekius, t. y. jų pasirinkimus, muzikos raiškos būdus, kuriais jie vadovaujasi struktūruojant savo kompozicijas. Pastebimos ir tam tikros tendencijos, kurias galima sisteminti į tris anksčiau minėtas pagrindines muzikinės faktūros tipologijos grupes (kompleksinės polifonijos (*complex polyphony*), puantilistinės faktūros (*pointillist texture*) ir masių faktūros (*mass texture*) tipai). Tačiau nepaisant to, muzikinės faktūros tipai dar tebėra kintantys. Tai patvirtina ir Kokoro pasiūlyta holofoninės faktūros samprata, kai faktūra suprantama kaip daugialypis skirtingų rūšių sugretinimas. Todėl siekio sudaryti neginčijamą XXI a. muzikinės faktūros apibrėžtį nėra. Vis tik XXI a. kompozitorių kūryboje egzistuoja faktūros tendencijos, kuriomis įmanoma disponuoti pakankamai individualiai. Dėl to verta išskirti ir paanalizuoti faktūros raiškos principus.

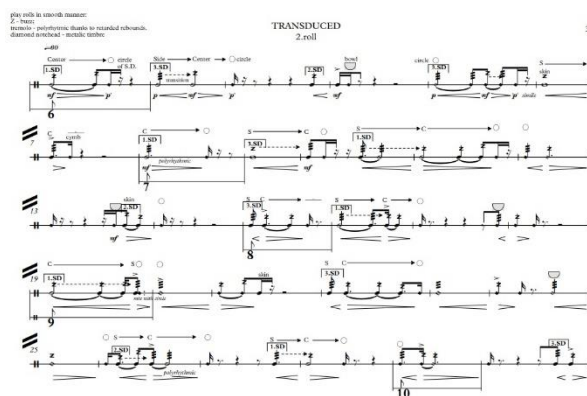
1.3. Muzikinės faktūros raiška ir veikimo principai

Muzikinėje faktūroje taikomi principai, kurie nusakytų ir apibrėžtų jos raiškos būdus, gali būti patys įvairiausi. Čia ir įdomios diskusijos tema – kaip įvertinti pagrindinius muzikinėje faktūroje dominuojančius objektus, kurie būtų absoliučiai bendri bet kokiam faktūros modeliui be kiekybinių ir kokybinių aspektų? Tokius dominuojančius objektus galima pamatyti žvalgant muzikos struktūras. Anot informatikos³¹ profesoriaus Roger B. Dannenbergo, muzikoje struktūros – tai skirtingų faktūrų sekos ir jų pakartojimai. Tokias sekas galima išnagrinėti pasitelkiant muzikos garso analizę, kuri remiasi požymių vektoriais. Jie perduoda informaciją apie muzikinę faktūrą ir tai, kas slypi garso aukščio viduje (Dannenberg, Goto, 2005). Faktūra, kaip teigia Dannenbergas, paprastai nurodo vidutinę spektrinę garso aukščio formą ir statistinius tokios formos svyravimus. Kitaip tariant, muzikinė faktūra dažniausiai atspindi skambančių instrumentų rinkinį kūrinyje. Pavyzdžiui, kai vienu metu skamba keli skirtingi instrumentų sluoksniai³². Galima teigti, kad tai, kas yra koduota garso aukščio viduje, atsispindi melodijoje ir harmonijoje. Tačiau tokie atspindžiai, pasak autoriaus, dažnai nepriklauso nuo faktūros: „muzikinė faktūra pastebima keliais būdais. Muzikinio segmento ribas galima aptikti stebint ryškius pokyčius tam tikruose lokalizuoto segmento faktūros vidurkio pokyčiuose“ (Dannenberg, 2005: 1). Anot autoriaus, sekvenciškas muzikos fragmento pakartojimas dažniausiai pažymi loginį segmentą (*logical segment*), kurį galima suprasti kaip labiau reikšmingą, nes pakartojimas leidžia daryti prielaidą, jog būtent tas segmentas yra svarbus. Pakartotos frazės muzikoje ir hierarchinės struktūros gali būti pastebimos atrandant panašias ar vienodas požymių vektorių (*feature vectors*)

³¹ Profesorių taip pat tyrinėja muzikos ir meno laukus. Atlieka tyrimus pasitelkdamas kompiuterių mokslą.

³² Gali būti įvairių variantų. Pavyzdžiui, vienu metu skambantys sluoksniai gali būti styginiai, vokalas, būgnai ir kt.

sekvencijas muzikos kūrinys. Tokie vektorių tyrimai suteikia galimybę sudaryti muzikos struktūros „santraukas“ (*summaries*) arba „muzikines miniatiūras“ (*music thumbnails*), kurios, kaip teigia Dannenbergas, atskleistų muzikos kūrinių struktūros darybą³³. Šių tyrimų lauke atsiranda galimybė pritaikyti tokį metodą ne ieškant vektorių ir matematiškai juos apskaičiuojant, o, suvokiant procesus faktūroje, pasitelkti vizualias priemones. Pavyzdžiui, sudaryti kūrinių „faktūros miniatiūras“, kurios leistų daryti prielaidą apie konkretaus kūrinio faktūros darybą bei jos raiškos principus. Iš tiesų tą dažnai pažymi ir patys kompozitoriai (prekompozicijos etape).



9 pav. Justina Repečkaitė. *Transduced* (2020) perkusijai ir elektronikai. Partitūros fragmentas, 3 puslapis.

Kadangi muzikinė faktūra aprėpia kiekybinius faktorius³⁴, ypatinga reikšmė formuojant faktūros raišką skiriama tankiui (*density*), kuris gali būti vertinamas kaip kiekybinis faktūros aspektas (kai vienu metu skamba keli konkuruojantys muzikos sluoksniai). „Taip pat išskiriamas ir tankumo laipsnio aspektas (suspaudimo laipsnis) pačiame konkrečiame garsų intervale ar sąskambyje“ (Berry, 1976: 185). Faktūrų tipai, anot Berry’o, grupuojami pagal vertikalųjį tankį³⁵ ir sudedamąsias jo dalis (homogeniškumas ar heterogeniškumas) (Strizich, 1991). Tankio aspektas yra svarbus ir ryšyje su disonansu. Pavyzdžiui, „stipriai kompresuotos faktūros santykinis intensyvumas yra disonanso išraiška lygiai taip, kaip ir tankio“ (Berry, 1976: 184). Be to, tankis (*density*) turi nepamainomą ryšį su garso spalva, lemia faktūros „spalvingumą“. Todėl du tame pačiame aukštyje skambantys garsai siauroje amplitudėje projektuos skirtingo intensyvumo laipsnius, priklausomai nuo santykinio spalvų vieningumo. Pavyzdžiui, dviem klarnetams grojant forte intensyvumas bus mažiau įžvelgiamas. Tuo tarpu, jei forte grotų skirtingų tembrų instrumentai, kada jie skiriasi skirtinga garso spalva dėl spalvų neatitikimo ir susilpninto „artumo“ muzikinėje erdvėje, intensyvumas didės. Lygiai tokiu principu dinamikos intensyvumo lygmenys padidina erdvės sutankinimo efektą. (Berry, 1976). Iliustruojančiu to pavyzdžiu galėtų būti Repečkaitės kūrinys „Transduced“ perkusijai ir elektronikai (2020) (9 pav.). Kūrinyje tankio fenomenas įžvelgiamas ryšyje tarp natūralių ir transformuotų perkusijos garsų, o taip pat tarp akustinių ir neakustinių garsų. Tankumą siejant su kiekybiškumu, vis tik „sąveikų ir tarpusavio ryšių pobūdis muzikiniame audinyje, išskyrus apskaičiuojamąjį tankį, gali būti nusakomas kaip kokybinis ir nesiskiriantis nuo grynai

³³ Tokių struktūros darybos „santraukų“ dėka būtų galima įžvelgti ir muzikos faktūros darybos principus.

³⁴ Kiekybiniai faktoriai čia – muzikinių linijų kiekis, instrumentų kiekis ir kt. Tai, ką galima pamatuoti kiekybiškai.

³⁵ Šiuo atveju tankis (*density*) čia įvardijamas kaip neskaidrumas, kaip skaidrumo kategorija.

kiekybinio faktūros aspekto“ (*ibid.*: 186). Iliustruojant šią mintį pravartu pažvelgti į anksčiau darbe paminėtą ir aptartą vienbalsumą (monodiją). Tipinėje ir dažniausiai sutinkamoje klasifikacijoje monodija yra toks faktūros tipas, kuriame aiškiai aptinkamos kiekybinės savybės. Skirtingai nei faktūros, susidedančios iš dviejų ar daugiau tarpusavyje konkuruojančių komponentų (pavyzdžiui, akordinė faktūra, polifonija), „monodijoje kokybinė komponentų sąveika³⁶ ir tankis (*density*) reiškiasi labai negausiai“ (*ibid.*: 186).

Aptariant muzikinės faktūros savybes, būtina įvertinti įvairius faktūroje esančių komponentų tarpusavio santykius ir sąveikos ryšius – santykius tarp faktūros linijose esančių veiksmų ir jų prigimties atitikimo (konflikto nebuvimas). Taip pat tarp reliatyviu intensyvumu sutampančių faktorių ir jų neatitikimo (kontrapunktas). Santykinai nepriklausomi ir tarpusavio priklausomybę turintys pokyčiai, veikiantys tarp vienu metu esančių komponentų tam tikroje muzikinėje faktūroje, bus pripažįstami vienu labiausiai lemiamų ir subtilių išraiškingos muzikos struktūros formavimo veiksmų (Berry, 1976). Todėl galima sakyti, kad faktūra neretai formuoja kūrinio struktūrą (santykio su forma klausimas). Dėl šios savo savybės dėmesys faktūrai gali būti ypatingai sureikšminamas. Pavyzdžiui, faktūros egzistavimas pripažįstamas skambant net ir vienam garsui. Tačiau, jei tuo pačiu metu skamba ir antras tam tikro aukščio garsas, faktūra transformuojasi, nes pakinta (padidėja) jos tankis (*density*).

Transformacijos ar, galima sakyti, metamorfozės aspektai bei jų kaita faktūrai yra reikšmingi dėl muzikos medžiagos valdymo galimybės. Kalbėdamas apie transformacijos svarbą, Berry'is pateikia paprastą pavyzdį – jei du garsai yra nutolę sekundos intervalu ir jie pakeičiami garsais, kurie nutolę per sekstos intervalą (viršutinis garsas kyla aukštesn kvartos intervalu, o

apatinis garsas – žemyn sekundos intervalu),

„faktūroje vykstančių įvykių eiliškumas apima ne grynai kiekybinį aspektą (tankis-kiekis), bet ir tankį-kompresiją (suspaudimą)“ (*ibid.*: 185).

Tokią išvalgą galima iliustruoti Ričardo Kabelio kūrinio „Kalno sutartinė VII“ (2015)³⁷ (10 pav.).

Jame muzikinės faktūros transformacija įprasminama tankio-kompresijos reiškiniu, kai faktūroje vyksta laipsniškas melodinių linijų tankėjimas, o taip pat didėja intervalinis tankumas (atstumai tarp intervalų maži).

Kalno trejinė
72 mišriems balsams

1. I. I. Mikšulydinė G
2. II. IV. Laidinė F
3. V. VI. Faginė E
4. VII. VIII. Dvarinė D
5. IX. X. Joninė C
6. I. II. Laidinė H
7. III. IV. Laidinė A
8. —
9. III. IV. Dvarinė D
10. I. II. Joninė C
11. IX. X. Laidinė H
12. VII. VIII. Laidinė A
13. V. VI. Mikšulydinė G
14. III. IV. Laidinė F
15. I. II. Faginė E

10 pav. Ričardas Kabelis. *Kalno trejinė* (2011) 72 mišriems balsams. Vieno lapo figūrinė partitūra.

³⁶ Originalo kalba: „in density and in the qualitative interactions of the components of musical texture“.

³⁷ 10 pav. pateikta vieno lapo partitūra. „Kalno trejinė“ – 2011 m. kūrinys, tačiau kompozitorius toliau tęsė darbus prie kūrinio jį transformuodamas. Šiame darbe minty turima kūrinio tąsa – „Kalno sutartinė VII“ (2015).

Vadinasi, intervalai, pindamiesi tarpusavyje ir vieni kitus perdengdami, „kompresuojasi“ į vientisą sukompresuotą harmoninį skambesį, kuriame tarsi „suspaustas“ visos kūrinio dalies harmoninis laukas (intervalai). Tuopat iš kūrinio pradžioje girdimo gana aukšto registro laipsniškai leidžiamasi į vidurinį ir galiausiai nusileidžiama iki žemo ar įmanomo žemiausio registro³⁸. Tačiau transformacija apima ir kitus, t. y. kokybinius faktorius, kurie muzikinėje faktūroje matomi nepriklausomai nuo kitų elementų. Todėl čia ir kitas Berry'o pavyzdys – dvi muzikinės linijos judančios paralelinėmis tercijomis sukuria vieną realų (tikrą) faktūros veiksnį sudarytą iš dviejų komponentų. Nesvarbu, ar diferencijavimas įtvirtinamas ritme, judėjimo kryptyje, ar kitaip – „faktūra iš pradžių susideda iš vieno tikro faktoriaus (*single real factor*) (dviejų skambančių komponentų) ir tampa dviejų realių veiksnių (progresuojančių diferencijavimo kryptimi) faktūra“ (Berry, 1976: 18). Progresijos, atsitraukimai ir minėtų veiksnių pasikeitimai (ar analogiški efektai) lemia muzikos struktūrą/konstrukciją (Berry, 1976). Todėl galima teigti, kad transformacija faktūroje yra būtinas reiškinys, kurio pagalba įprasminama faktūros raiška.

Muzikos raiškoje, kaip bus aptarta netrukus, svarbu ją kuriantys principai. Vienas jų – linearusis principas. Formalios nelinearios muzikinės struktūros idėja (*nonlinear musical formal structure*), kurią siūlo australų kompozitorius ir atlikėjas Lindsay Vickery, gali paaiškinti muzikos naratyvumą. Jis teigia, kad muzikinė struktūra yra laiku grįsta terpė: „muzika akimirka po akimirkos atsiskleidžia lineariai ant drobės“, tačiau „muzikinė struktūra vertinama įvykių muzikoje eiliškumu“ (Vickery, 2011: 74). Vertinant struktūrą, daroma prielaida, kad „muzikos kūrinį sudarančių garsų seka gali būti grįsta schematiškai – reprezentuojama redukuota ir supaprastinta“ (*ibid.*: 74). Galimi šio proceso rezultatai sudaro struktūrinio sudėtingumo tęstinumą, kurį riboja visiškai struktūruotas lineariškumas ir visiškai nestruktūruotas nelineariškumas (Vickery, 2011). Lineariškumas gali būti suprantamas kaip muzikos naratyvas. Negalima teigti, kad, jei muzikinėje faktūroje nebus lineariškumo, t. y. nuoseklios muzikos kaitos bei sekos, naratyvas muzikoje neįvyks. Kaip matoma iš Vickery minčių, muzikiniam pasakojimui lineariškumas ir nelineariškumas įtakos neturi.

Huronas, ieškodamas analitinio modelio faktūrai apibūdinti ir elektronines duomenų bazines³⁹, atliko tyrimą, kuriame pirmiausia tyrinėjo faktūros muzikos diskurse semantinę reikšmę⁴⁰. Vėliau buvo pasiūlytos kiekybiškai įvertinamos muzikos kūrinio savybės, kurios prisideda prie kūrinio muzikinės faktūros formavimo. Dar vėliau pasiūlyti muzikinės faktūros veiksniai buvo apjungti ir pritaikyti visiems galimiems modeliams. Kiekvienas toks išvestinis

³⁸ Kūrinys fleitoms, todėl žemiausio fleitai galimo registro. Šiuo atveju – žemiausio bosinės fleitos garso „c“.

³⁹ Tyrimo metu į kompiuterio duomenų bazę buvo sukurta daugiau nei 450 muzikos kūrinių. Tarp jų – 37 liaudies baladės, 25 keturių dalių formos himnai, 78 J. S. Bacho fugos fortepijonui ir atrinkti Kinijos, Pietų Indijos bei Pietryčių Azijos heterofoniniai kūriniai (Huron, 1989).

⁴⁰ Semantinė muzikos faktūros reikšmė pagal Huroną šiame darbe jau aptarta.

modelis buvo vertinamas pagal to modelio potenciją teisingai klasifikuoti kūrinių muzikinę faktūrą *a priori*. Paskutiniame tyrimo etape Huronas gautus modelius vertino atsižvelgiant į jų „konceptualią eleganciją“ (*conceptual elegance*): „tai yra laipsnis, kuriuo modelis įrodo konceptualų pagrindą, kuris padeda paaiškinti ar patikslinti, ką mes turime galvoje sakydami faktūrą“ (Huron, 1989: 131). Kalbėdamas apie faktūrą kuriančius veiksnius, Huronas teigia, kad priežastys, dėl kurių veikia faktūros matavimas „gali būti banaliai suvokiamos kaip sutampančios padalos muzikos partitūroje“ (*ibid.*: 132). Problema, kurią suformuluoja autorius, yra klausimas, kaip vertinti įvairybę (*diversity*) muzikinėje faktūroje (Huron, 1989). Jis išskiria keturias pagrindines tokių „muzikinių įvairybių“ (*music diversity*) sritis:

- garso aukščio įvairybė;
- ritmikos įvairybė;
- garso aukščių judėjimo (*pitch-movement*) arba kontrapunkto įvairybė;
- tembrų įvairybė.

Anot Hurono, skirtingoms įvairybėms atskleisti galima pasitelkti penkias skirtingas priemones:

- judėjimas unisonu;
- dalijimasis garso aukščiu;
- panašus garso aukščių judėjimas;
- sinchroniškumas;
- instrumentinis (tembrinis) homogeniškumas.

Anot autoriaus, šios penkios priemonės, kuriomis galima paaiškinti skirtingas muzikinės faktūros įvairybes, gali būti jungiamos kombinatoriškai, ko pasekmė – daug skirtingų „muzikos įvairybių“, kurių pagalba formuojama faktūra. Šios mintys atliepia muzikinės faktūros konstruktyvumo sampratą ir gali būti paprastai taikomos kompozicijoje. Laikantis šių „nurodymų“ galima kurti holofoninę faktūrą net neturint specifinės idėjos muzikinės faktūros valdymui. Ieškant atsakymų muzikinės faktūros raiškos klausimui, pravartu stebėti muzikoje esančių reiškinių tarpusavio sąveikas. Muzikos analizės praktikoje tokiais reiškiniais galima įvardyti „vertikalės“ ir „horizontalės“ polius. Vertikalė elementariai suprantama kaip harmoninis muzikos kūrinio laukas, o horizontalė (arba linearusis principas) – kaip melodinis laukas. Šių dviejų polių koreliacija galėtų būti suprasta ir įvertinama kaip tam tikro komponavimo braižo išraiška. „Dabarties galimybių begalybėje šiuolaikiškumas yra iššūkis“ (Harper, 2011: 5). Jei sutiktume, kad muzika yra „sudėtinga kintamųjų (*variables*)⁴¹ sistema pirmiausia susijusi su garsų gamyba

⁴¹ Harperis šią sąvoką skolinasi iš matematikos mokslų ir, norėdamas pagrįsti savo pasirinkimą, remiasi keliais žodynais. Kembridžo žodynas „kintamojo“ sąvoką aiškina taip, jog „kintamieji“ (*variables*) yra tokia savybė, kuri kinta nuo vieno objekto iki kito, arba kinta laikas nuo laiko“ (Everitt, Brian. *The Cambridge Dictionary of Statistics*, 2006). Harperis pamini ir šiek tiek specifiškesnę „kintamojo“ aiškinimą remdamasis kitu žodynu (pastebėdamas, kad

(*production*), <...> kuri priveda iki be galo kintančių išvadų“ (*ibid.*: 10), faktūroje vertikalė ir horizontalė yra reikšmingi principai, formuojantys muzikinę faktūrą. Muzikologas ir kompozitorius Adamas Harperis, teikdamas, kad muzika yra „kintamųjų sistema“ (*system of variables*) iš esmės atliepia muzikinės faktūros erdvėlaikio koncepcijai. „Kintamųjų sistemą“ Harperis vadina muzikine erdve (*musical space*), „kuri apriboja tam tikras idėjas apie muzikos formas ir priešpriešina jas begalybei kintamųjų, išreikštų beribėse dimensijose“ (*ibid.*: 10). Vadinasi, pasirinkimų begalybėje susigaudyti galimai padeda muzikos kūrinio kaip muzikos erdvėlaikio aliuzija⁴², kurioje kompozitorius turi begalybę resursų įvairiems sprendimams. Pasak autoriaus, visa muzika turėtų būti traktuojama kaip „nuolatinės informacijos kaitos procesas“ (*ibid.*: 10). Darbo autorės nuomone, Harperio mintis praplečia faktūros konstruktyvumo idėja, kadangi joje koduota komunikacijos svarba. Žvelgiant iš „begalybės“ (*infinite*) perspektyvos⁴³, „muzika, kuri akivaizdžiai pripažįstama kaip tam tikras įvykis laike, visada yra kaiti (t. y. nuolat kinta, niekada nepasikartoja, nebūna tokia pati) iki tol, kol mes patys <...> apribojam tokios kaitos suvokimą“ (*ibid.*: 10). Vadinasi, iki tol, kol nesukurama sistema, valdanti muzikos laiką. Bandant sudėlioti faktūrinės raiškos principus muzikoje, darbo autorė siūlo juos skirstyti į:

- vertikalųjį-horizantalųjį – kai vertikalusis reiškia sąryšius tarp garsų ir jų sutapimo trajektorijas tam tikru sustabdytu momentu laike; horizontalusis – reiškia muzikinių įvykių vyksmą ilgesnėje laiko perspektyvoje;
- diagonalųjį (apjungiantis pirmuosius du) – kai žvelgiama į vertikalaus ir horizontalaus principų santykį;
- muzikinio laiko – kaip muzikiniai parametrai reiškiasi laiko perspektyvoje (ypatinga ritmo reikšmė).

Kadangi, struktūruojant muzikos kūrinį faktūros pagalba pasitelkiami visi žinomi parametrai – harmonija, garsų išsidėstymas laike, jų aukščiai, garsumas (dinamika) ir kt., visus šiuos parametrus galima įvardyti „muzikos kintamaisiais“ (*musical variables*), kurių apraiškos faktūroje gali padėti įžvelgti faktūros struktūravimo principus bei iš naujo suprasti, kaip naujai galėtų būti suprantamas faktūros reikškinys muzikoje. Toliau muzikinė faktūra ir bus nagrinėjama tyrinėjant ir apžvelgiant minėtus raiškos principus bei jų įtaką faktūrai.

jis asmeniškai neišskiria kažkurio žodyno aiškinimo kaip geresnio). Jame nurodoma, kad „kintamasis“ yra „dydis ar savybė, kuri gali įgauti skirtingas vertes“ (Porkes, Roger. *Collins Dictionary of Statistics*, 2004). Sudėdamas šiuos du aiškinimus jis išveda ir savo apibendrinantį paaiškinimą sakydamas, kad „kintamasis apibūdina vieną vienintelį būdą, kaip gali skirtis kieno nors/kažko (*something*) požymiai. O toks kitimas yra išmatuojamose vertėmis“ (Harper, 2011: 17).

⁴² Apie erdvėlaikio koncepciją kalba Martins Vīlums.

⁴³ Čia minty turima Harperio knygos „*Infinite Music. Imagine the Next Millennium of Human Music– Making*“ (2011) problematika.

1.3.1. Vertikalusis, horizontalusis (linearusis) ir diagonalusis principai

Pirmiausia vertėtų aptarti vertikalųjį ir horizontalųjį principus, kadangi jie yra akivaizdžiausiai pastebimi⁴⁴. Danielis Moreira De Sousa savo meno tyrime⁴⁵ teigia, kad „įmanu išskirti pagrindines kompozicinių gestų pozicijas/objektus – horizontalią liniją (*horizontal line*) ir vertikaliuosius blokus (*vertical block*), tačiau tai yra pats „bendriausias ir akivaizdžiausias muzikinės medžiagos skirstymas, galimas tik atmetus muzikinės medžiagos pobūdžio skirtumus ir siekiant išvengti išsamesnių diskusijų“ (Moreira, 2019: 26). Iš tiesų toks muzikinės medžiagos skirstymas neturi stabilios kategorijos, nes kiekvienas kūrinys bendrąja prasme gali būti apibūdintas kaip įvairių blokų ar linijų konstravimo darinys⁴⁶. Muzikinėje faktūroje „vertikalė“ ir „horizontalė“ yra svarbi, nes konstruoja kūrinio formą, dramaturgiją, tačiau tai ganėtinai abstraktu ir problemiška. Faktūros vertikalumo ir faktūros horizontalumo kategorijų svarbą XXI a. muzikos kompozicijoje padeda suprasti prielaida, kad naujosios muzikos tyrimuose šios kategorijos leidžia analizuoti muzikos kūrinius atveriant konceptualesnes perspektyvas.

1.1. skyrelyje apžvelgus muzikinės faktūros identifikavimo ir tipologizavimo problemas, išryškėjo išvada, jog pagrindinis muzikos faktūros atpažinimo kriterijus yra kiekybinių ir kokybinių faktorių muzikos kūrinyje sąveika. Suprantama, kad kiekybiniais vienetais apibūdinama tai, kiek skirtingų muzikos faktorių egzistuoja kūrinio sąrange, o kokybiniai – tai, kaip visa tai, t. y. skirtingi faktoriai skleidžiasi kūrinyje (kokios išraiškos priemonės pasitelkiamos jiems įgyvendinti). Todėl patvirtinama hipotezė, kad identifikuojant faktūrą svarbu atkreipti dėmesį į įvairių būdų muzikos raiškai realizuoti pasirinkimą ir jų pritaikymą kūrinyje. Kai kalbama apie faktūros horizontalumo ir vertikalumo principus, kiekybė (kiek) ir kokybė (kaip) nusako kiekvieno principo darybos modelį.

Vertikalumas ar horizontalumas muzikos kūrinyje neturėtų būti suprantami kaip nekintantys ir įvairiose faktūrose vienodai pasireiškiantys principai. Svarbu suprasti kiekvieno kompozitoriaus muzikinį mąstymą, pasirinktus kūrybos metodus, kontekstą, kuriame kompozitorius egzistuoja, kūrybos estetiką ir kt. Galima teigti, kad, pavyzdžiui, minimalistinę

⁴⁴ Galima sakyti, kad šiuo atveju (arba muzikiniu atveju) vertikalumas ir horizontalumas (linearumas) niekuo nesiskiria nuo savaime esančių „linearaus“ ir „vertikalaus“ apraiškų, nes tai akivaizdu. Stebint muzikos kūrinio partitūrą, dėmesys kreipiamas į įsivaizduojamas linijas. Vertikalios jos bus vertikalios, o horizontalios – linearios. Dėl to šiuos reiškinius pastebėti yra įprasta.

⁴⁵ „Textural Design: A Compositional Theory for the Organization of Musical Texture“ (2019)

⁴⁶ Apie „blokų“ orkestrinėse partitūrose savo meno tyrime, kuriame tyrinėjama simfoninio ir gamelano orkestrų struktūriniai principai, užsimena ir Marius Baranauskas. Jis teigia, kad orkestrinio kūrinio muzikos faktūra formuojama stipriai veikiant tokiems „blokams“. Jie susidaro grupuojant orkestre esančius instrumentus, kuomet instrumentų grupė sudaro tam tikrą „bloką“. Kiekviename jų gali egzistuoti kintanti muzikos faktūros raiška.

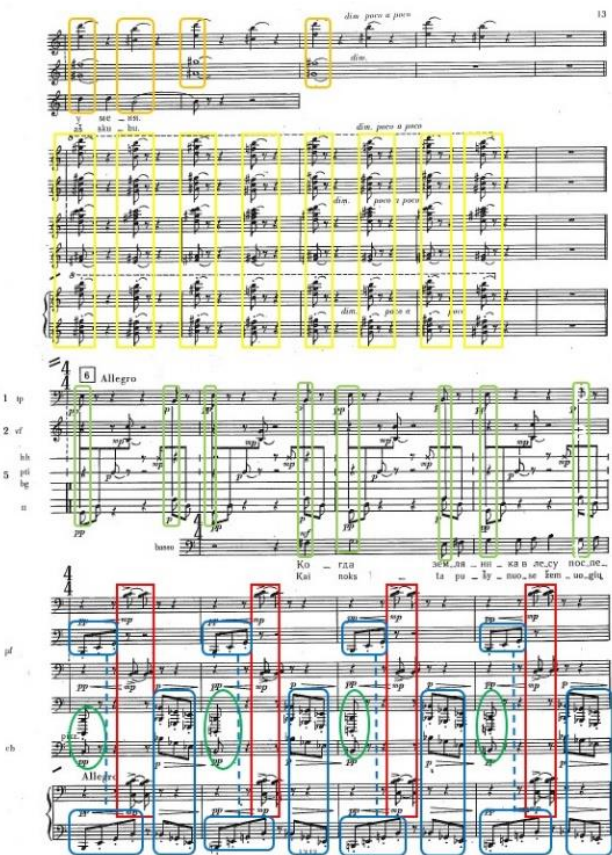
muziką rašančių kompozitorių kūryboje (Egidija Medekšaitė, Rytis Mažulis, Ričardas Kabelis ir kt.) horizontalaus ir vertikaliojo principų raiška nesutaps su šios raiškos principais, pavyzdžiui, eksperimentinę muziką kuriančių kompozitorių (Arturo Bumšteino, Vytauto V. Jurgučio, Gailės Griciūtės ir kt.) kūryboje.

Rusų muzikologas Jevgenijus Nazaikinskis monografijoje „Muzikos kompozicijos logika“ (Логика музыкальной композиции, 1982) faktūrą apibrėžė, kaip „meniniu požiūriu tikslingą trimatę garsinio audinio muzikinę-erdvinę konfigūraciją, vertikaliai, horizontaliai ir giluminiai diferencijuojančią bei suvienijančią visų komponentų visumą“⁴⁷. Trečiąją muzikos audinio koordinatę – gilumą (rus. глубина), svarbią suvokiant erdvinę muzikos efektų ir faktūros prigimtį, Nazaikinskis išplėtojo faktūros fenomeną apmąstydamas sistemoje: faktūra – sintaksė – kompozicija. Parėžiama faktūros erdvinė prigimtis ir jos laikiškumas – kompozicija. Beje, taikomai tradicinei sąvokai „faktūros piešinys“ dėl jos dvimatiškumo ir spalvinio parametro stokos Nazaikinskis priešpriešino sąvoką „konfigūracija“, kuri aiškiai asocijuoja trimatę erdvinę sistemą (Назайкинский 1982: 75). Vadinasi, vertikalumas ir horizontalumas turi būti suvokiamas dimensionaliai. Regina Busch, vertindama vertikalumo ir horizontalumo svarbą teigia, kad „visos muzikinės idėjos yra pristatomos horizontalumo ir vertikalumo aspektais, nes horizontalumas ir vertikalumas yra konceptualūs išeities taškai kaip raidos principai“ (Busch, 1986: 5). Anot Busch, santykis tarp horizontalumo ir vertikalumo muzikoje yra tapatus ryšiams tarp homofonijos ir polifonijos. Taip pat tarp harmonijos ir kontrapunkto (harmonijos teorijos ir kontrapunkto teorijos). Autorė vertikalumą ir horizontalumą galimai priskiria muzikinės erdvės konceptualizavimo ypatumams, kurie, jos teigimu, susiformavo daugiausia Arnoldo Schönbergo mokykloje. Pasak Busch, Schönbergas postuluoja muzikinę erdvę, kurioje yra dvi dimensijos – horizontali ir vertikali, ir kad dviejų ar daugiau dimensijų erdvė, kurioje reprezentuojamos muzikos idėjos, yra vienis. „Tai tarsi įstatymas (*law*), kuris labai svarbus dvylikatonei muzikai ir kurį pripažino Schönbergas savo 1941-ųjų metų paskaitoje „Dvylikos tonų komponavimas“ (*Composition with Twelve Tones*)““ (*ibid.*: 5). Minėtoje paskaitoje buvo paaiškintas ir aptartas Schönbergas kūryboje taikomas dodekafonijos principas. Toks kūrybos principas jam rodėsi kaip „vieningas muzikinio laiko ir erdvės suvokimas“ (Covach, 2007: 1). Kalbėdama apie horizontalų-homofoninį (*horizontal-homophonic*) ir vertikalų-polifoninį (*vertical-polyphonic*) reprezentavimą, Busch nurodo, kad homofoninė pateiktis susijusi su horizontalia erdvės kryptimi – vienu balsu arba keliais balsais-akordais, kuriuose tonai išdėstyti virš ar vienas po kito. O polifoninė pateiktis reikalauja vertikalų atskirų autonominių balsų dimensijų, kurių kiekvienas

⁴⁷ Cit. iš: Е. Назайкинский. *Логика музыкальной композиции*, Москва: Музыка, 1982: 73.

susideda iš natų, išdėstytų greta viena kitos, t. y. išdėstytos viena po kitos arba virš viena kitos – erdvės vertikalėje.

Darbo autorės nuomone, muzikinės faktūros raiška muzikos erdvėje negali apsieiti be dvimačio aspekto (nes faktūra susijusi ir su vizualumu, pavyzdžiui, partitūra ir pan.). Galima



11 pav. Eduardas Balsys. Oratorija *Nelieskite mėlyno gaublio* (1969) trims solistams, vaikų chorui, dviem fortepijonams, kontrabosui ir mušamųjų grupe partitūros fragmentas (13 psl.).

daryti prielaidą, kad apie muzikos erdvę (*musical space*) (geometriškai) verta mąstyti kaip apie plokštumą erdvėje. Pavyzdžiui, kad ta erdvė yra aliuzija į popieriaus lapą, ant kurio užrašytos natos, reprezentuojančios muzikos garsus. „Tada tokia dimensijos apima garsų/natų užrašymo ir perskaitymo kryptis“ (Busch, 1986: 7)⁴⁸. Erdvė muzikoje, anot Mairijus Višius, yra „aplinka, kurioje slypi informacija ir per kurią regeneruojamas garsinių procesų <...> suvokimas“ (Višius, 2011: 71). Svarbu ir tokių procesų tarpusavio ryšiai, tų ryšių logika, reikšmė, kryptingumas (Višius, 2011). Kadangi „informacijos kiekio eiliškumas aktyvuoja laiką, o kokybė (ne tik tembras, garsų aukštis, dinamika, bet ir praskambėjusios muzikos struktūros) atveria erdvės dimensiją“ (*ibid.*: 71), galima teigti, kad „laiko ir erdvės sąveikos dinamiškumas apibrėžiamas informacija inicijuotos erdvės

naratyvu laike“ (*ibid.*: 71). Sutinkant, kad muzikos erdvė ir laikas be abejonės veikia muzikinę faktūrą, pirmiausia verta pamatyti, kaip faktūroje reiškiasi vertikalumas bei horizontalumas.

Muzikinės faktūros vertikalumo ir horizontalumo požymiai ryškiausiai matomi orkestrui ar dideliame ansamblyje skirtuose kūrinuose. Tyrinėdamas simfoninio ir gamelano orkestrų struktūrinius principus bei komponavimo strategijas, Marius Baranauskas teigia, kad „orkestrinio audinio specifika lemia tai, jog vieni elementai aiškiau atsiskleidžia orkestrinės vertikalės kryptimi, <...> kiti skleidžiasi horizontalėje“ (Baranauskas, 2020: 22). Čia pat ir paaiškina, kad minėtu atveju „orkestrine vertikale“ apibūdinami elementai, kurie ryškėja skambėdami vienu metu ir kurių suvokimui laiko parametras nėra reikšmingas, o „orkestrinės

⁴⁸ Erdvės įtaka horizontalumui ir vertikalumui bus aptariama vėlesniame šio darbo poskyryje.

horizontalės“ elementai skleidžiasi laike ir kūrinio formoje, todėl juos suvokiant laiko parametras yra būtinas (Baranauskas, 2020).

Išvargti ar muzikos kūrinys dominuoja vertikalus ar horizontalumas, o taip pat, kuri raiška muzikinei faktūrai yra svarbesnė, galima išskiriant reikšmingesnius muzikinius gestus⁴⁹ kūrinys. Pavyzdžiui, vertikalus svarba faktūrai išvargiama ir Eduardo Balsio Oratorijoje „Nelieskite mėlyno gaublio“ (1969). Vertikalumas matomas pavyzdyje (11 pav.). Iš pavyzdžio matyti, kaip kompozitorius konstravo kūrinio muzikinės medžiagos faktūrą, kurioje svarbiausias principas yra vertikalus ir horizontalumo sinkretiškumas. Šiuo konkrečiu

pavyzdžiu – sutampantys akordai ir akcentuoti ritminiai sutapimai. Balsio oratorijos muzikinę faktūrą, remiantis Strizichu, galima identifikuoti kaip daugiasluoksnę faktūrą (*multi-layered texture*), nes tokiam faktūros modelyje gali sluoksniuotis tiek atskiros muzikinės linijos, tiek skirtingų tembrų, stiliaus, metro, aktyvumo ir kt. struktūros. Šiame pavyzdyje kaip tik ir matomas toks skirtingų muzikinės medžiagos elementų sluoksniavimas. Žibuoklės Martinaitės kūryboje taip pat gausu daugiasluoksnės faktūros pavyzdžių (*multi-layered texture*). Vienas jų – „Sielunmaisema“ (2019) violončelei ir styginių orkestrui. Iš pirmo žvilgsnio kūrinys dominuoja mažai kaitus horizontalumas, tačiau pažvelgus akyliau pastebima, kad reikšmingesni muzikiniai įvykiai vyksta kūrinio vertikaloje (12 pav.): smuiko ir altų partijoje iš karto pasirodo ryškesnė ritminė figūra, ji sutampa stipriojoje takto dalyje⁵⁰. Netrukus pasirodantys akcentuoti smuiko, altų, violončelės ir kontraboso garsai⁵¹, įstodami vėluojant, faktūros vertikaloje sukuria reikšmingo ritminio muzikos gesto atpažinimą⁵². Iš karto galima daryti prielaidą, kad tokio modelio faktūroje (daugiasluoksnė faktūra) reikšmingesni muzikiniai įvykiai greičiausiai vyks kūrinio vertikaloje, nes daugiasluoksnė faktūra savaime diktuoja gana tankią muzikinės medžiagos raišką. Anot

12 pav. Žibuoklė Martinaitė. *Sielunmaisema* (2019) fortepijonui ir styginių orkestrui, pirmasis partitūros puslapis.

⁴⁹ Gestas muzikoje, anot Oded Ben-Tal, yra labai plati sąvoka, kiekvieno galimai suprantama skirtingai. Remiantis R. Scrutonu, „muzikinis gestas <...> yra žaliava (melodija, harmonija, ritmas), kurios pagalba kuriama muzikinė medžiaga (Ben-Tal, 2012). Šiuo atveju muzikiniai gestai vadinami įvairūs įvykiai muzikoje, savitai sudrumsčiantys tolygią muzikos tėkmę. Tai gali būti netikėtai pasirodantys ritminiai elementai, akcentai ir kt. Tačiau norint juos išskirti, verta išvargti tokių muzikinių gestų reikšmę, t. y. kaip kūrinys jie rodosi, kada ir kokiais būdais jų reikšmė sustiprinama (pakartojimai, dinamika ir akcentai ir kt.).

⁵⁰ 1 pav. pažymėta mėlynomis rodyklėmis.

⁵¹ *Ibid.*, apvesta oranžiniu skrituliu.

⁵² *Ibid.*, pažymėta žaliomis rodyklėmis.

Strizicho, tokiam faktūros modelyje gali sluoksniuotis įvairios muzikos struktūros, kurias sudaro atskiros muzikinės linijos, skirtingų tembrų instrumentų sugretinimas, stilius, metras, muzikinės medžiagos kaitos aktyvumas ir kt. Horizontaliai besireiškiantys muzikos darybos principai (galimai skirtingi) prasilenks vienas su kitu, taip pat persidengs, tad svarbu, kas tuo metu vyksta vertikalyje. Strizichas, kalbėdamas apie faktūros raišką priduria, kad dėmesys turėtų būti kreipiamas ne tik į garsų, skambančių tuo pačiu metu kiekį nuo vienos akimirkos iki kitos, bet ir į jų ryšį horizontaliuoju aspektu. Tokiame kontekste „vertikalus“ reikštų struktūros tankį, pamatuotą bet kuriuo momentu, bet apibrėžtu laiku, tarsi išvelgiant kūrinio skerspjūvį (Strizich, 1991). Martinaitytės kūrinio šiuo atveju svarbesnis ir reikšmingesnis yra vertikalumas. Horizontalus-homofoninis faktūros reiškinys arba kitaip tariant – kūrinio stipriau išreikštas horizontalumas, gana ryškus Andriaus Maslekovo kūrinio „Atspindys“ (*Reflection*) (2018) (13 ir 14 pav.).



13 pav. Andrius Maslekovas. *Atspindys* (2018) akordeonui. Partitūros fragmento 10–12 taktai.



14 pav. Andrius Maslekovas. *Atspindys* (2018) akordeonui, partitūros fragmentas, 13–17 taktai.

Šiame Maslekovo kūrinio pavyzdyje aiškiai išvelgiama horizontalės svarba, dėmesys vertikalei nėra išreikštas. Dešinė atlikėjo ranka atliekama muzikinė medžiaga yra kur kas reikšmingesnė, joje ryški melodinė linija, tendencingas nuolydis žemyn, taip pat charakteringas, štrichais akcentuotas ritmas. Tuo tarpu sutelkiant

dėmesį į kairės rankos medžiagą – ji nekinta, lieka pastovi. Maslekovo kūrinio reiškiasi homofoninis faktūros modelis, kada yra aiški melodinė linija ir akompanimentas. Galima teigti, kad būtent tokio faktūros modelio dėka horizontalumo principas yra palankesnis. Pavyzdžiuose matomos vertikalumo ir horizontalumo apraiškos pastebimos vizualiai. Todėl vizualumas atpažįstant faktūrą yra labai svarbus. Žvelgiant plačiau ir ieškant sąsajų su faktūroje esančiu vertikalumu bei horizontalu, o taip pat ir jų vizualumu, pravartu paminėti sinestezijos (gr. synaisthēsis – vienalaikis pojūtis) reiškinį, kuris gali praplėsti faktūros suvokimą. Sinestezija, tai pojūtis, aiškinamas kaip „nevalingas dviejų ar daugiau pojūčių atsiradimas, dirginant tik vieno iš

tų pojūčių jutimo organą“ (Visuotinė lietuvių enciklopedija⁵³). Toliau aiškinama, kad „labiausiai paplitusi sinestezija yra vadinamoji spalvinė klausa: garsas sukelia ne tik klausos, bet ir spalvos pojūtį“⁵⁴. „Meriam-Webster“ žodynas aprašo kelias šio termino reikšmes. 1) Kai sinestezija yra gretutinis pojūtis (*a consomitant sensation*), ypatingai tada, kai tai yra „subjektyvus pojūtis arba pojūčio įsivaizdavimas (pavyzdžiui, spalvos), tačiau išskyrus pojūtį, kuris yra stimuliuojamas (pavyzdžiui, garsas)“⁵⁵. 2) „Būklė, pažymėta tokiu pojūčiu“⁵⁶. Įrodyta, jog sinestezijos pojūtis gali turėti įtakos suvokiant faktūrą: „muzikoje <...> garsų ir aukščių vertikalų ir horizontalų suvokimą (skirtingai nei didžioji dalis žmonių populiacijos), sinesteziją turintys žmonės apibūdina kaip lineariai diagonalią tonų organizaciją“ (Akiva-Kabiri, 2014: 17). Pianistė Svetlana Rudenko, save priskirianti sinestetams, dalydamasi savo patirtimi teigia, kad „muzikinės faktūros vizualizavimas turi įtakos garso suvokimui ir netgi laikui: frazei, dinamikai ir visai kūrinio interpretacijai“ (Rudenko, 2017: 279). Apie vizualumo įtaką užsimena ir profesorė José de Córdoba Serrano. Ji teigia, kad „laikas yra kaip parametras, tačiau faktūra visuomet pažymima dominuojančių garsų ritmo“ (Córdoba, Serrano, 2015: 331). Galima sutikti, kad faktūros suvokimui vizualumas turi įtakos iš esmės.

Kadangi muzikinė faktūra, kaip jau aptarta, gali būti vizuali, pravartu išvelgti Geštalto psichologijos teorijos svarbą tyrinėjant faktūrą. Dalia Cohen ir Shlomo Dubnov, pasitelkdami Geštalto metodo principus, siekė suprasti faktūros reikšmę. Jie teigia, kad muzikos faktūros supratimui įtakos turi „stilistinis idealas“ (*stilistic ideal*), kuris linkęs keistis ilgesnio laiko perspektyvoje. „Stilistinis idealas“ gali būti suprastas kaip „stilių formuojanti žinutė <...> vadinama įvairiais išsireiškimais, tokiais kaip idealas, ideologija ar poiesis“ (Cohen, Dubnov, 1996: 386). Kadangi „muzikinė faktūra negali egzistuoti savarankiškai“ (Levy, 1982: 403), „stilistinis idealas“ (*stilistical ideal*) kaip muzikinės faktūros apibendrinimas, išreiškiantis kokį nors specifinį muzikos kūrinio faktūros bruožą, gali būti atrandamas tuose kompozitorių darbuose, kuriuose vyrauja viena bendra kūrinio darybos tendencija. Pavyzdžiui, toks „stilistinis idealas“ pastebimas Justės Janulytės kūryboje (monochromijos principas), Ryčio Mažulio muzikoje (kanonų principas), Egidijos Medekšaitės kūrinuose (kūrinių faktūra tarsi medžiagos audinio raštų sistema).

Toliau mąstant apie faktūrą ir joje egzistuojančius raiškos principus, galima žvelgti plačiau ir faktūros sampratai taikyti tuos reiškinius bei jų apibūdinimus, kokius taiko, pavyzdžiui, dailininkai, architektai, interjero dizaineriai. Žinoma, šio darbo tikslas toks nėra, tačiau paralelė

⁵³ Prieiga internete: <https://www.vle.lt/straipsnis/sinestezija/> [žiūrėta 2021 04 28].

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Prieiga internete: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/synesthesia> [žiūrėta 2021 04 28].

⁵⁶ *Ibid.*

tarp faktūros ir, pavyzdžiui, vaizduojamojo meno yra pastebima. Atkreipti dėmesį verta į scenografo Kevino Rigdono pateiktą straipsnį „Elements and Principals of Design“ (2007), kur jis pateikia formą kuriančius reiškinius pasitelkdamas gana platų kontekstą. Muzikinės faktūros stebėjimui itin tinka straipsnio dalies „Linija, erdvė, pavidalas ir forma“ (*Line, space, shape and form*)⁵⁷ mintys. Pirmiausia didelis dėmesys skiriamas linearumui, t. y. linijai. Kalbant apie linearumą ir žvalgant Rigdono mintis jas sąlyginai pritaikant faktūros linearumo sampratai ir muzikos kontekstui, galima sakyti, kad linija turėtų būti suvokiama taip:

A. Pagal apibrėžimą:

- taško pratęsimas (kaip natos pratęsimas);
- ryšys tarp dviejų taškų (ryšys tarp dviejų natų);
- poveikis objekto kraštams.

B. Pagal būdus, kaip linija reiškiasi kūrinyje⁵⁸:

- sudaryti formą, kontūrą, apibrėžti ribas;
- sukurti įvairovę pasitelkiant kampuotas, laužytas, lenktas, storas ir plonas linijas;
- skirtingo ilgio kreivų ir tiesių linijų pagalba sukurti ritmą;
- imituoti faktūrą;
- kuriant gylį iliuziją;
- pasitelkiama išreiškiant judesiui ar judėjimui;
- dėmesį telkti linijų kryptims.

C. Linijų analizavimui pasitelkiant devynis aspektus:

- trajektorija;
- storis (thickness);
- nekintamumas (evenness);
- nenutrūkstamumas (continuity);
- kraštų aštrumas;
- kraštų kontūrai;
- nuoseklumas (consistency);
- ilgis;
- kryptis.

⁵⁷ Prieiga internete:

https://www.uh.edu/kgmca/theatre-anddance/_docs/rigdon/KEVINRIGDONElementsandPrincipalsofDesign.pdf
[žiūrėta 2021 04 30]

⁵⁸ Šiuo atveju tai yra muzikos kūrinys, tačiau originaliai Rigdonas, kalbėdamas apie kūrinį, minty turi architektūros atvejus.

Linija gali būti naudojama struktūriškai, pavyzdžiui, būti kaip dekoracija (nuoseklus smulkių natų kilimas ir nusileidimas, pagražinimai prieš ar po natos).

Taip pat galima išskirti:

D. Pagal fizinius ir psichologinius linijų sukeltus efektus:

- 1) linijų kryptingumas yra labai svarbus, nes labiausiai sutelkia dėmesį, veda būtent ta kryptimi;
 - a) vertikalios linijos yra judrios, budrios (alert), nepavaldžios gravitacijai, tvirtos, stabilios;
 - b) horizontalios linijos yra ramios, pasiduoda gravitacijai, sukuria tylą, ramybę, pasyvumą;
 - c) diagonalios linijos yra neapsisprendusios, nestabilios, aktyvios, dramatiškos, dinamiškos, ilginančios arba mažinančios horizontalias ar vertikalias formas.
 - Dažniausiai diagonaliai linijai reikalinga priešinga diagonali linija, kad būtų balansas;
 - jei susijungiančios diagonalios linijos yra nukreiptos žemyn, jos linkusios objektą paversti žaismingesniu, lengvesniu;
 - jei susijungiančios diagonalios linijos nukreiptos į viršų, jos turės priešingą poveikį ir objektas atrodys sunkesnis, niūresnis.
 - d) Horizontali ir vertikali linija kartu, sukuria pusiausvyrą.

E. Pagal sustiprinančius ir kontrastingus linijų aspektus.

F. Pagal linijų išreikštumą:

- 1) skirtinga linijų raiška gali skirtingai veikti klausytoją, jo nuotaiką klausant⁵⁹;
- 2) poveikis gali būti nulemtas skirtingų linijos raiškos būdų:
 - atkakli (assertive), kategoriška, užsispyrusi nuotaika sukuria pasitelkiant tiesias, be didelių nukrypimų, vieningas, švelnias linijas;
 - šiek tiek lenkta, besitęsianti linija sukuria jaukią nuotaiką;

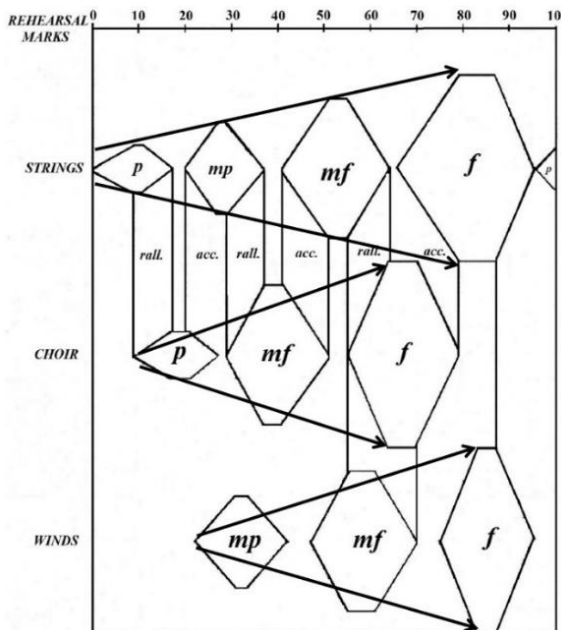
⁵⁹ Pavyzdžiui, jei didesnės sudėties kūrinys skamba melodija, kurią dubliuoja keli ar daugiau instrumentai – ji skambės stipriau, vadinasi, ji bus reikšmingesnė nei, pavyzdžiui, melodija, kuri atliekama vieno instrumento jos per daug nesureikšminant. Kitas pavyzdys galėtų būti skirtingai parašytas bet koks žodis. Pavyzdžiui, žodis „kūrinys“ parašytas įprastai ir tas pats žodis parašytas jį paryškinus, didesniu šriftu (**KŪRINYS**), kur kas reikšmingesnis atrodys antrasis variantas. Vadinasi, jei skambanti melodija, kurią sutinkame vadinti „linija“ yra pastiprinama papildomomis „linijomis“, ji tampa ryškesnė, labiau girdima ir tvirčiau išskiriama klausytojų. Melodijos stiprinimo variantų gali būti labai daug. Ne tik jos „pastorinimas“ ar ryškinimas dubliuojant, bet ir štrichų, akcentų parinkimas, dinamika ir kt.

- atsainumas ir abejingumas gali būti išprovokuotas zigzago formos linijų, akytų linijų.

3) Taip pat nuotaika gali kisti:

- tiesi linija gali kisti. Pavyzdžiui, palengva tapti iškraipyta ir kt.

Šie punktai gali būti pagalba nusakant ir nurodant faktūros polinkį į vertikalumą ar horizontalumą. Taip pat – galimai tapti išeities tašku analizuojant muzikos partitūras vizualiai, taip atrandant vis kitas būtent tam kūrinii būdingos faktūros struktūras. Aptarus Hurono „muzikos įvairybų“ (*music diversity*) sritis (garso aukščio, ritmikos, garso aukščių judėjimo, tembrų įvairybės) ir priemonės joms atskleisti (dalijimasis garso aukščiu, judėjimas unisonu, panašus garso aukščių judėjimas, sinchroniškumas, tembrinis homogeniškumas), o taip pat apžvelgus Harperio pamąstymus apie „muzikos kintamuosius“ (*musical variables*), tampa aišku, kad tiek muzikinės faktūros vertikalumas, tiek linearumas yra susieti savita linearia sistema. Tokioje sistemoje linija tampa šiuos faktūrinius modelius formuojantis veiksnys. O tam tikrais būdais jis tampa ir principu. Apie linijos svarbą kalba ir šiek tiek anksčiau minėtas Rigdonas. Vertikalusis faktūros modelis konstruojamas laikantis sąryšio tarp garsų ir jų sutapimo trajektorijų principu sustabdytame laiko momente. Tuo tarpu horizontalusis faktūros modelis konstruojamas muzikinių įvykių vyksmu ilgesnėje laiko perspektyvoje, atsižvelgiant į skirtingais principais pasireiškiančias linijas muzikinėje medžiagoje.

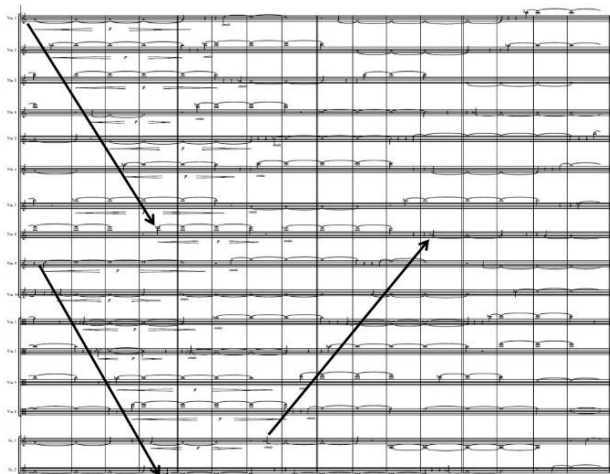


15 pav. Justė Janulytė. *Debesų stebėjimas* (2012) 16 balsų, dvigubam pučiamųjų kvintetui ir 20 styginių. Kūrinio struktūros koncepciją pristatantis partitūros puslapis.

Faktūrinė muzikos raiška – įvairia ir tai yra kiekvieno kompozitoriaus pasirinkimas. Raiškos individualumas nulemtas ne tik bendriausiai kalbant vertikalės ar horizontalės, bet ir tuo, kas yra tarp jų. Kadangi muzikinė erdvė nėra tik horizontalė ir vertikalė, bandant įsivaizduoti muzikinės erdvės kaip daugiamatės erdvės sintezę, linkstama įstrižainės (diagonalės) sąvokos link. Galima teigti, kad diagonalumo principas faktūroje sulaukia daugiau kritikos ir yra problematiškesnis nei jau aptarti vertikalumo ir horizontalumo principai. „<...> greta vertikalumo ir horizontalumo įžvelgiamas ir diagonalumą. Nesvarbu, ar kalbant apie muzikos erdvę (*musical space*) suvoksime ją kaip muzikinę

kategoriją, ar kaip filosofinę, ar ir tai, ir tai“ (Busch, 1986: 5). Pritariant autorei atrodo, kad apie muzikos erdvę kalbėti yra sudėtinga, nes sudėtinga ją įvertinti. Būtent dėl to greta paminėtų

vertikalumo ir horizontalumo kategorijų svarbu paminėti ir diagonalę, kurios paskirtis galimai yra vertikalės ir horizontalės apjungimas. Tačiau Bush priduria, kad diagonalumas neturėtų būti pverstinamas: „atrodo, kad „diagonalės nepakankamumą nujautė tie autoriai, kurie atkreipė dėmesį į ritmo aspektą“, ir kurie (galbūt populiarindami analogiją su laiko idėja kaip ketvirtąja



16 pav. Justė Janulytė. *Debesų stebėjimas* (2012) 16 balsų, dvigubam pučiamųjų kvintetui ir 20 styginių. Partitūros 4 psl., styginių partija.

dimensija) „bandė surasti sintezę „laiko“ viduje <...> ritmo srityje“ (*ibid.*: 7). Iš tiesų, diagonalumas kaip principas pastebimas gerokai sudėtingiau, ypač, jei muzikinė kūrinio medžiaga yra lėtai kintanti, arba gana schematiška⁶⁰. Diagonalumas taip pat nenurodys muzikinės medžiagos harmonijos, tačiau, kaip mini Buch, pasitelkus diagonalumą galima išvelgti su ritmika ar laiko kategorija kūrinio susijusius momentus.

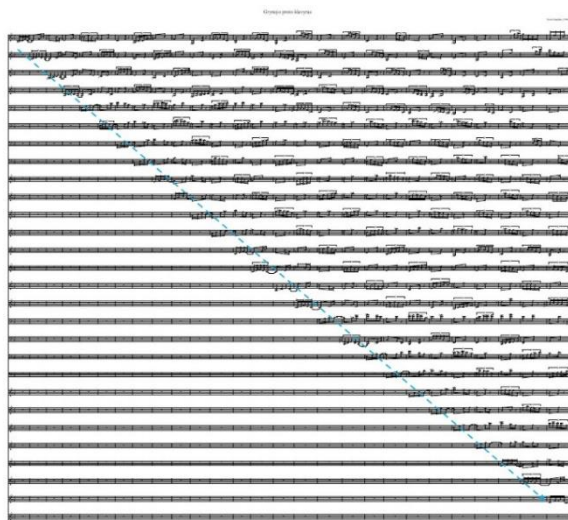
Ieškant diagonalumo pavyzdžių faktūroje, jo principas bei svarba stipriai išreikštas Justės Janulytės kūrinio „Debesų stebėjimas“ (*Observation of Clouds*) (2012) šešiolikai balsų, dviem medinių pučiamųjų kvintetams ir dvidešimčiai styginių. Kaip teigia Janulytė, muzikos struktūra kūrinio pagrįsta trijų sluoksnių kanonu. Anot autorės, styginių instrumentų ir balsų sluoksniai sudaro laiko ir tembro kontrastus, tarsi reprezentuojant „instrumentinę“ ir „žmogaus“ prigimtį. Tuo tarpu medinių instrumentų sluoksnis, kurį autorė įvardija kaip vidurinį sluoksnį, reprezentuoja „kvėpuojantį instrumentą“, kurio pagalba kuriama garsinės substancijos „termodinaminė“ transformacija. Taip apjungiami pirmi du opozicijoje esantys sluoksniai⁶¹. Kūrinyje siekiama sintezės, tad galima sakyti, kad siekiama vertikalumo ir horizontalumo sintezės diagonalės pagalba. „Debesų stebėjimas“ (*Observation of Clouds*) gali būti priskiriamas mikropolifoninei faktūrai, nes kiekvienas instrumentų grupės sluoksnis (ar grupių sluoksniai) turi savo dramaturgiją. Įsitikinti tuo galima pažvelgus į pavyzdį (15 pav.). Jame vaizduojama Janulytės kūrinio sąrangą parodanti schema. Iliustruojamas pagrindinis kūrinio struktūravimo principas. Kaip galima matyti, styginiai instrumentai, choras ir mediniai instrumentai turi skirtingus vystymosi etapus. Kiekvienas sluoksnis (styginiai, choras ir mediniai pučiamieji) yra savarankiškas, veikia kanono principu. Vadinasi, yra trys skirtingi ir savarankiški kanonai kaip trys sluoksniai. Visi jie koreliuoja tarpusavyje persidengimo principu. Dėl to

⁶⁰ Pavyzdžiui, minimalizmo estetikos kūriniai, kuriuose svarbiausią vaidmenį atlieka griežtai sukonstruotų didesnių ar mažesnių fragmentų pakartojimai fazėmis.

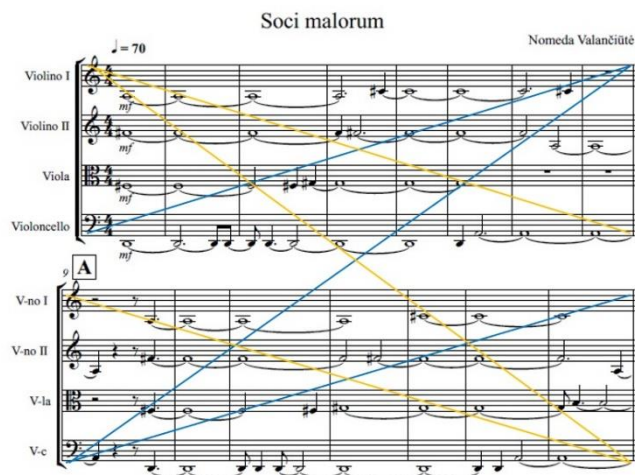
⁶¹ Iš Janulytės partitūroje esančios pristatymo apie kūrinį.

horizontalumas ir vertikalumas čia mažiau svarbūs, nes sluoksnių persidengimas ir nuolatinis muzikinės raiškos pulsavimas (kinta dinamika, garso aukščiai) plečia ir garsinę, ir dinaminę amplitudę⁶².

Diagonalumas šio kūrinio muzikinėje faktūroje atsispindi ir partitūroje. Žvelgiant į pavyzdį (16 pav.) matoma, jog kanono principas styginių instrumentų grupėje plėtojamas nuosekliai, atkartojant kūrinio schemeje koduotas figūras. Vizualiai matomos diagonalios linijos. Kaip jau galima



18 pav. Rytis Mažulis. *Grynojo proto klavyras* (1994) virtualiam fortepijonui. Pirmasis partitūros puslapis.



17 pav. Nomedos Valančiūtė. *Soci malorum* (2015) styginių kvartetui. Partitūros pirmojo puslapio fragmentas, 1–15 taktai.

pastebėti, diagonalumas šiame kūrinyje nėra tik faktūros darybos būdas, bet ir pagrindinė kūrinio

idėja. „Debesų stebėjime“ (2012) vyksta nuosekli dinaminė bei garsų aukščių kaita, turinti savo kryptis (kylančią į viršų ir besileidžiančią į apačią). Tokia kaita „piešia“ diagonalias linijas, kadangi, kaip galima matyti kūrinio schemeje ir partitūros ištraukoje, šie muzikiniai parametrai vystosi procesualiai (nuo žemiausio garso, iki aukščiausio, nuo tyliausios šio kūrinio dinamikos (*p*), iki garsiausios (*f*). Diagonalumas formuojamas instrumentų registrų dėka. Dar vienas diagonalumo faktūroje pavyzdys galėtų būti Nomedos Valančiūtės „Soci malorum“ (2015)

⁶² Kaip galima matyti pavyzdyje (5 pav.), toks plėtimasis sukuria įstrižas linijas.

⁶³ Geltonos ir mėlynos spalvų linijos žymi fragmentų diagonales. Pasirinkus bet kurią liniją, pavyzdžiui, geltonąją (brėžiančią įstrižą liniją nuo pirmo takto iki aštunto), stebint, ką tokia linija perbraukia ir su kuo susitinka, matoma, kad jos trajektorijoje pasitaiko savo trukme itin panašūs garsai. Matoma, kad pokyčiai minimalūs stebint ir kitas pavyzdyje matomas įstrižaines. Visų jų trajektorijose sutinkami vienodos vertės garsai. Net jei pasitaiko išimčių, remiantis kiekybės faktoriumi, galima daryti prielaidą, kad diagonalės principas šiuo atveju kūrinyje nėra svarbiausias.

faktūroje, kai muzikinės medžiagos kitimas nėra ryškus, svarbiu momentu muzikos medžiagoje tampa pastebima diagonali linija, kuri nukreipia žvilgsnį į kūrinio vidinę struktūrą. Čia diagonalumas atsiskleidžia kaip paslėptas faktūros ritminis judėjimas (**17 pav.**).

Kanono principas kaip diagonalumo konstravimas faktūroje pastebimas Ryčio Mažulio „Grynojo proto klavyro“ virtualiam fortepijonui (1994) partitūroje. Šio kūrinio muzikinė faktūra, pasitelkus Strizicho klasifikaciją, gali būti priskirta sutankintos polifonijos (*dense polyphony*) faktūrai. Kaip matoma pavyzdyje (**18 pav.**), vienas po kito įstojantys balsai sukuria diagonalumo įspūdį pirmiausia vizualiai. Kūrinio vidinėje struktūroje diagonalumas išlieka dėl pasirinkto kanono principo. Kaip ir Janulytės „Debesų stebėjime“ (2012), čia diagonalumas taip pat nėra tik faktūros darybos principas. Dėka kanono tai ir viso kūrinio idėjos principas. Kaip galima matyti iš pavyzdžių, diagonalumas faktūroje reiškiasi ir yra labiausiai matomas kuomet kūrinio darybos struktūra grįsta kanono principu. Tačiau diagonalumo kaip vertikalumą ir horizontalumą kūrinio faktūroje apjungiančio principo reikšmė taip pat yra nekvestionuojama. Diagonalumo dėka nelieka „muzikinės plokštumos“ (kai vertikalę ir horizontalę galima traktuoti kaip plokštumą). Diagonalumas suteikia muzikai daugiamatę dimensiją. Kuria muzikos erdvę, suteikia muzikai ir faktūrai gylio, daugiaplaniškumo. Aptarti faktūros vertikalumo, horizontalumo ir diagonalumo aspektai leidžia daryti prielaidą, kad tokie principai yra svarbūs faktūros fenomeno kompozicinei darybai. Minėti principai, kurie pripažįstami kaip muzikinę faktūrą formuojantys veiksniai, gali būti lygiaverčiais, tačiau turinčiais skirtingus pasireiškimų konstruktus. Sutinkant, kad linearumo principas svarbus ir diagonalioje faktūroje, taip pat ir horizontalios faktūros atveju, (kuriame reiškiasi linearūs kompozicinių elementų tarpusavio ryšiai ir darna, kurią sukuria nuoseklūs muzikiniai įvykiai per tam tikrą laiką, t. y. laiką), muzikinio laiko faktoriaus svarba faktūros sampratoje yra ypatinga. Suvokiant muzikinį laiką ir jį tyrinėjant, galima stebėti, kaip šie principai vystosi ir kaip keičiasi kiekybiškai. Tokios minėtų principų (linearumo, horizontalumo ir diagonalumo) perspektyvos charakterizuoja faktūros, kaip muzikinio „siužeto“ komponentų organizacinių, konstruktyvinių atributų apibrėžimą, kuris tradiciškai pripažįstamas kaip faktūros modeliai (pavyzdžiui, monofonija, polifonija, homofonija, heterofonija ir kt.). Šio darbo 1.2. skyrelyje aptarus faktūros kismą bei to prielaidas, išsiaiškinta, kad muzikinės faktūros modeliai, ypatingai nuo XX a., nėra nekaltūs kaip ir faktūros modeliuose koegzistuojantys linearumas, horizontalumas ir diagonalumas. Vis dėlto darbo autorė postuluoja įžvalgą, kad linearumo apraiškos visuose minėtuose faktūros tipuose pirmiausiai remiasi muzikinio bei nemuzikinio laiko prioritetu. Kaip teigia Vickery, laiko fenomeno potyris muzikoje yra įvairus ir dažnai nevienodas. „Vakarų muzikoje ir nevakarietiškoje muzikoje kompozitoriai tyrinėjo idėją išnaudoti šiuos santykius, kad būtų sukurtos struktūros, kurios destabilizuotų, suskaidytų ir net sustabdytų laiką“

(Vickery, 2011: 74). Jis siūlo nelinearios struktūros (*Nonlinear Structure*) definiciją, kuria galima būtų pagrįsti muzikinio kūrinio integracijos, atsitiktinumo/netikėtumo, spūdumo (*compressibility*) ir determinizmo lygius. Svarbus autoriaus pastebėjimas, kad per pastarąjį šimtmetį nelinearumo sąvoka buvo taikoma įvairioms muzikos struktūroms kūrinuose apibūdinti. Ko gero „nelineariškumas, kaip struktūrinės technikos, atsiradimas buvo logiška vis didėjančio formalių eksperimentų modernistinės epochos metu pasekmė“ (*ibid.*: 74). Anot autoriaus, paplitus nelinearumo estetikai muzikoje, diskutuojant apie XX a. pradžios kompozitorių kūrybą (pavyzdžiui, Mahlerio, Iveso, Debussy ir Stravinskio kūrybą), dažnai vartojami terminai, kurie reiškia lineariškumo suskaidymą, kaip antai, pertraukimas (*interruption*), pertvarkymas (*reordering*), atskyrimas (*disjunction*), fragmentiškumas (*fragmentation*), sugretinimas (*juxtaposition*), permutacija (*permutation*) ir sluoksniavimas (*stratification*). Galima teigti, kad „lineariškumo kaip struktūrinės technikos atsiradimas buvo logiškas ir įtakotas didėjančiomis formalių eksperimentų sudėtingumui modernizmo laikais“ (*ibid.*: 74)⁶⁴.

Mąstant apie faktūros horizontalumo, vertikalumo ir diagonalumo aspektų sąsajas su muzikiniu laiku bei tokių sąsajų išgryninimo problematiką, kyla klausimas, ar įmanoma atrasti bendrus principus, galimus įvairiems muzikos komponavimo modeliams. Kaip jau aptarta šiame darbe, faktūros diagonalumas kaip principas, lyginant su vertikalumu ar horizontalumu, yra kebliausiai interpretuojamas. Vis tik akivaizdu, kad išskyrus bendriausius, visa apimančius linearaus, vertikalaus ir diagonalaus fenomenų bruožus, galima tikslingiau pamatyti naujųjų kūrinių muzikinės faktūros konstravimo strategijas, kurios bus svarbios kalbant apie faktūros intensyvumą.

⁶⁴Tradicinės muzikinio laiko sampratos bei kompozicinės struktūros linearinio determinizmo ardymas pastebimas įvairiose XX a. kompozicijos eksperimentuose, kaip kad Johno Cage'o indeterministinių kompozicijų praktika, minimalizmo fazinėse teknikose, *drone* muzikos filosofijoje ir kt.

2. FAKTŪROS INTENSYVUMO YPATUMAI XXI AMŽIAUS MUZIKOS KOMPOZICIJOJE

Muzikinė faktūra, kaip galima pastebėti, yra multidimensionalus reiškiny. Net ir išskyrus tam tikras faktūros tipologijas, prieinama prie išvados, kad jų XXI a. akademiniame muzikos kompozicijoje – gausybė. Kyla klausimas, kaip dar konceptualiau pažvelgti į šį fenomeną. Žvilgsnis krypta link faktūros intensyvumo problemos. Šiame darbe „intensyvumas“ turėtų būti suprantamas kaip bendras būdvardis, nusakantis faktūros charakteristiką, t. y. apibūdinantis faktūros specifiką tam tikrais aspektais, apie kuriuos toliau ir bus kalbama šiame darbe. „Merriam-Webster“ žodynas *intensyvumą* aiškina kaip „kokybę ar intensyvią būseną“ (galinčią pasireikšti ypač stiprių energijos ar jausmo pojūčiu) arba kaip „kiekio dydį per tam tikrą vienetą (pavyzdžiui, krūvį, masę ar laiką)“⁶⁵. Kalbant apie muzikinės faktūros intensyvumą ir norint jį suvokti, vienas svarbiausių aspektų yra intensyvumo faktūroje įžvelgimas muzikinio laiko perspektyvoje. Huronas teigia, kad muzikinės faktūros terminas „nurodo vienalaikių įvykių, vykstančių muzikos *lauke* skaičių ir intensyvumą“⁶⁶ (Huron, 1989: 131). Vadinasi, anot Hurono, faktūros dėka galima apibūdinti garsų *lauke* vykstančių įvykių kiekį ir jų įvairovę, kai „skaičius ir įvairovė (*muzikoje egzistuoja – aut. past.*) bet kuriame <...> garsų *lauke* (įskaitant ir tylą)“ (*ibid.*: 133). *Laukas* gali būti suprantamas kaip „faktūrinė erdvė“ (*texture-space*). Hurono teigimu, faktūrinė erdvė muzikos kūrinioje pirmiausia suprantama per monofonijos, homofonijos, polifonijos ir heterofonijos kategorijas. Vadinasi, dėka pagrindinių faktūros modelių. Greta to, faktūrinė erdvė galimai nurodo žanrų skirtumus (t. y. žanrus atskiria) (*ibid.*). Vis dėl to vienas svarbiausių procesų, padedantis suprasti faktūrinės erdvės koncepciją, yra muzikos įvykių judėjimo trajektorijų nustatymas. Huronas, minėdamas trajektorijas (ar kryptis), dėmesį telkia į tam tikrą faktūrinės erdvės „įrėminimą“ (trajektorijų dėka). Tačiau galimas ir kitoks trajektorijų bei jų judėjimo kryptių supratimas. Muzikos kūrinio trajektorijos galimai ne tik padeda nubrėžti „ribas“ ir įprasinti faktūrinę erdvę (ją apriboti), o taip pat padeda suvaldyti muzikinį laiką. Nes apsibrėžtoje faktūrinėje erdvėje („įrėmintame“ trajektorijų, kurios kiekvienu atveju gali būti skirtingos, nes tai kompozitoriaus pasirinkimas) egzistuojantis muzikinis laikas nebėra begalinis. Kitaip tariant, faktūrinė erdvė tampa apibrėžta, todėl ir laikas joje įgauna konkretumą. Apie muzikinį laiką užsimenama dėl to, kad faktūrai, jos darybai ir faktūros intensyvumui ši kategorija itin svarbi.

Muzikinis laikas yra daugiaprasmiškas reiškiny, neįtelpantis į vienetinę diskusiją. Tačiau pripažįstama, kad šio reiškinio interpretavimas bei suvokimas padeda atskleisti muzikos kūrinio

⁶⁵ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/intensity>. [Žiūrėta 2021 12 12].

⁶⁶ Intensyvumas čia suprantamas kaip kiekybė išreiškiantis matas.

darybą ir galimai patį kūrinių (estetines kompozitoriaus nuostatas, komponavimo technikas, faktūros valdymo modelius) iš esmės⁶⁷. Dėl įvairiapusiškumo ir komplikotumo muzikinis laikas gali būti priskiriamas tarsi savitai filosofinei kategorijai. Šiuo darbu nesiekama muzikinio laiko ir su šiuo reiškiniu susijusios problematikos analizės. Tačiau kalbant apie faktūrą ir jos intensyvumą, be abejonės susiduriama su laiko koncepcija, be kurios muzikinės faktūros suvokimas neegzistuoja. Jau vien dėl to, kad svarbi s faktūros ir muzikinio laiko sąsaja galimai įprasmina šių reiškinių kompleksiskumą. Kaip teigia Mārtiņš Viļums, „<...> muzikinio laiko sampratos kompleksiskumą kūrinių egzistavimo atžvilgiu sąlygoja koncepcinis nesuderinamumas, siekiant sukurti vieningą laiko interpretavimo sistemą“ (Viļums, 2011: 8). Problematika interpretuojant muzikinį laiką atsiranda dėl to, kad, anot Viļums, laiko matavimo sistema (fizikinė) nėra stabili santykyje su s kūriniu (kūrinių forma, įvairių struktūrinių trukmių tęstinumu⁶⁸). Nes „<...> muzikinis laikas gali prailgėti arba sutrumpėti, išsaugodamas savo vidinę struktūrą ir išbaigtumą, kuris valdomas proporciniais santykiais“ (*ibid.*: 8). Tačiau „<...> kompozicijos formos proporcinė struktūra, kaip visumos darinys, suprantama jau „anapus“ laiko (skambėjimo laiko)“ (*ibid.*: 8), t. y. įvykus kūriniui. Vadinas, dėka tokių nesuderinamumų, kūrinių proporcinė struktūra kaip visuma tarsi įgauna „<...> papildomą erdvės dimensiją, kuri atitinkamai gali būti tapatinama su architektūriniais, geometriniais, matematiniais išmatavimais <...>“ (*ibid.*: 8–9). Susanne Langer taip pat pastebi laiko dviprasmiškumą ir išskiria dvi laiko rūšis muzikoje, kurios iš karto kelia prieštarą koreliuodamos tarpusavyje. Tai yra 1) juntamasis laikas (*felt time*) ir 2) „laikroдинis“ laikas (*clock time*). Remiantis šia mintimi galima teigti, kad muzikinis laikas yra išimtinai juntamasis laikas. Šia prasme tai yra laikas, kurį galima išgirsti (Guter, 2021). Muzikinis laikas (kaip ir nemuzikinis) galimai yra integralus, pasižymintis nedaloma visuma ir apimantis tiek kokybinius, tiek kiekybinius aspektus⁶⁹. Tokia, tarsi nedaloma visuma, yra ir faktūra, kadangi joje taip pat pastebimos kokybinės ir kiekybinės ypatybės. Nes, kaip minėta pirmoje šio darbo dalyje, pagrindinis faktūros atpažinimo kriterijus yra kiekybinių ir kokybinių aspektų muzikos kūrinyje sąveika⁷⁰. Faktūroje su kiekybe susiję faktoriai⁷¹ neretai apsprendžia ir tai, kaip jie reikšis įgavę kokybinį pavidalą⁷². Be abejo, toks kokybinis pavidalas skleidžiasi muzikinio laiko perspektyvoje.

⁶⁷ Tai patvirtina ir žymioji Ferruccio Bussoni frazė, kad „muzika yra garsų menas laike“ (1923).

⁶⁸ Kalbama apie kūrinių atlikimą ir muzikinio laiko išraišką atlikimo metu.

⁶⁹ „Kokybės“ ir „kiekybinės“ vertės muzikinio laiko perspektyvoje gali būti paaiškinamos paprastais pavyzdžiais, kai „kokybė“ reiškiasi garsų aukščiais, trukmėmis, o „kiekybė“ – jų gausa įvairiais aspektais (per tam tikrą laiko tarpą, ar apskritai visumoje). „Kiekybiškų“ ir „kokybiškų“ savybių turintys įvykiai, vienaip ar kitaip pasireiškiantys laike, sudaro laiko kontinuumą, kuris taip pat patvirtina laiko kaip integralios visumos apibūdinimą.

⁷⁰ Kiekybiniais vienetais yra tai, kiek skirtingų muzikos faktorių egzistuoja kūrinių sąraangoje (pavyzdžiui, kiek skirtingų ar panašių melodinių linijų), o kokybiniai – tai, kaip visa tai, t. y. minėti skirtingi faktoriai skleidžiasi kūrinyje (kokios išraiškos priemonės pasitelkiamos jiems įgyvendinti).

⁷¹ Šiuo atveju „faktoriai“ yra viskas, kas kuria muzikos faktūrą ir yra susiję su kiekiu. Pavyzdžiui, kiek muzikinių „sluoksnių“ faktūroje.

⁷² Kitaip tariant, kaip įvairūs muzikiniai parametrai, apimantys garsų aukščius, harmoniją, dinamiką, ritmą ir kt.,

Kadangi muzikos reikšmės suvokimui svarbūs įvairių muzikinių įvykių (garsų sekų, garsų trukmių, ritmo, metro ir kt.) procesas laike, faktūroje tokie muzikiniai įvykiai yra tarsi modeliai. Juos muzikinio laiko perspektyvoje galima pripažinti laikiniais (turinčiais pradžią ir pabaigą) arba „kūniškais“ (*embodied*) modeliais⁷³. Tokie modeliai sudaro sąlygas per faktūrą pažinti muzikinį laiką, kuris muzikos kūrinyje įprasminas judėjimu, o „judėjimas <...> vaidina nepaprastai svarbų vaidmenį kuriant estetinį įspūdį klausytojui“ (Miller, 1983: 66). Taip pat ir tam tikrą estetinę kompozitoriaus pajautą. Kaip galima matyti, faktūros ir muzikinio laiko koreliacija tam tikra prasme interpretuojama kaip judėjimo išraiška. Judėjimas faktūroje ir judėjimo intensyvumas galimai atliepia ir pačios faktūros intensyvumą. Pavyzdžiui, kompleksiškesnis muzikos įvykių kūrinys judėjimas sukurs didesnio intensyvumo įspūdį nei priešingu atveju. Toks pavyzdys reikšmingas, nes priartėjama prie judėjimo, lemiančio muzikinių įvykių kiekybiškumą (o tai susiję ir su intensyvumu – kuo daugiau įvykių įvyksta, tuo judėjimas intensyvesnis, tuo ir faktūra yra intensyvesnė). Ieškant tvirtesnių sąsajų su faktūros intensyvumu ir muzikiniu laiku, verta atkreipti dėmesį į Lewiso Rowell'o mintis. Jis išskiria kiekybiškumo prasmę laike ir teigia, kad „laikas paprastai pripažįstamas kiekybine dimensija, kurią išreiškia girdimi įvykiai“ (Rowell, 1996: 69), daugiausiai dėmesio skiriant tokiems įvykiams kaip ritmas ir metras⁷⁴. Maurice'as Merleau-Ponty, teigęs, kad tikrasis laikas neegzistuoja nei objektyviai, nei savarankiškai, atitariant Rowello mintims, matyt, šiek tiek klydo. Kiekybiškumas ir per jį suprantamas laikas įrodo, kad tam tikra prasme laikas gali būti objektyviai patiriamas ir suvokimas⁷⁵. Dėl to prielaida, kad laikas turėtų būti suprantamas per klausytojo ir muzikos formos sąveiką atliepia teiginiui, kad „muzikinį laiką sudaro muzikinėje veikloje dalyvaujantys judantys kūnai“ (Kozak, 2020: 4–5)⁷⁶. Tokiais „judančiais kūnais“ (*moving bodies*) galima pripažinti ir įvairius faktūros modelius, kadangi kūrinio formą ir kuria faktūra. Kiekybė ir įvairių muzikinių įvykių pasirodymas kūrinys turi įtakos muzikinės faktūros intensyvumo valdymui. Kūrinį suprantant kaip tam tikrą faktūrinę erdvę, turinčią individualius dėsnius ir savitą muzikinio laiko interpretaciją, toliau šioje darbo dalyje bus siekiama aptarti faktūros intensyvumo ypatumus.

reikšis kokybiškai, t. y. realiu laiku muzikoje.

⁷³ „Kūniški“ ar „įkūnyti“ (*embodied*) modeliai suprantami kaip tam tikrų reiškinių apipavidalinimai fiziniame lygmenyje. „Įkūnytais“ modeliais gali būti pripažįstamas ir judėjimas, kuris savaime apima įvairias muzikoje esančias sekas (garsų, ritmo, aukščių ir kt.). Kadangi muzikiniame laike (nenutrūkstančiame muzikiniame kontinuumo) tiek kiekybinės, tiek kokybinės vertės niveliuojasi. Šias vertes atskirti padeda jų suskirstymas modeliais, kurie, sustabdžius muzikinį laiką, tarsi įgauna kūnišką pavidalą.

⁷⁴ Nes tiek ritmas, tiek metras ryškiausiai nurodo, *kiek* ko yra ir „matuojamas“ skaičiuojant.

⁷⁵ Objektyvumas, žinoma, nebus nekvestionuojamas. Kiekvieno suvokimo atveju jis skirsis ir bus subjektyvus kitų suvokimų atžvilgiu.

⁷⁶ Anot Kozako, „muzikinis laikas apibūdina tam tikros rūšies sąveikos formą tarp muzikinių garsų ir esančio, įsikūnijančio (*embodied*) klausytojo“ (Kozak, 2019: 5).

2.1. Faktūros intensyvumo reiškinyje ir matmenų problema

Kaip galima suprasti, pats „intensyvumo“ (*intensity*) fenomenas, jau nurodo poreikį mąstyti iš *kiek, ko ir kaip* perspektyvų. Muzikoje „intensyvumas“ neretai suprantamas kaip garsumas – kuo garsesnis garsas, tuo jis intensyvesnis ir atvirkščiai⁷⁷. Tačiau galima sakyti, kad nėra ypatingai didelio skirtumo tarp, pavyzdžiui, „muzikinio garso intensyvumo“ (kurį galima nurodo dinamika, tempas, tembro ryškumas) ir „muzikinės faktūros intensyvumo“. Net jei pastarasis reiškinyje šiame darbe pagrindinis, pats intensyvumas savaime implikuoja tam tikrus „įtampos“, „stiprumo“ pokyčius kokiame nors reiškinyje (šiuo atveju – faktūroje), o taip pat tų pokyčių amplitudės svyravimus, kurie būdingi nusakyti bet koki intensyvumą⁷⁸. Kadangi svarbu suvokti muzikinio laiko svarbą, laiko perspektyvoje matomi pokyčiai faktūroje (susiję su judėjimu) ir leis atskleisti faktūros intensyvumą. Maksimaliai intensyvinant muzikinės medžiagos arba garso santaką, kiekį, srautą per apibrėžtą laiką, reguliuojama muzikinės medžiagos „įtampa“. Jos dėka formuojamas muzikinės raiškos dimensijų intensyvumas. Intensyvumas, kuris, kaip matoma, susijęs su įtampa ir muzikinių įvykių judėjimu laike (ir pačiame kūrinyje). Dėl to faktūros intensyvumas galimai lemia muzikinės tėkmės, raiškos bei krypties nenusipėjimą. O tai veikia ir klausymosi patirtis.

Galima teigti, kad šiuolaikinėje kompozicijoje psichoakustinis (muzikinės raiškos suvokimo) aspektas, lemiantis garso formavimo parametrus ir komponavimo strategijas, yra itin svarbus. Šiame darbe tiesiogiai nesiremiam psichoakustikos mokslu⁷⁹, neatliekami konkretūs psichoakustiniai tyrimai, tačiau sureikšminamas faktas, kad muzikos psichoakustika tiria garso, garsų sąskambių ir muzikos savybių jutimo reiškinius. Vadinasi ir tai, kaip girdimas kūrinys. Pasitikėjimas klausa turi didelę įtaką suprantant faktūros fenomeną, o taip pat ir faktūros intensyvumo reiškinį. Kalbant apie intensyvumą ir suprantant, kad tai yra „išmatuojama“ vertė, verta patyrinėti, kokie intensyvumo aspektai yra ryškiausiai atpažįstami ir galimi muzikos kompozicijoje. Tolimesniuose šio darbo poskyriuose bus aptarti pagrindiniai galimai muzikinės faktūros intensyvumą kuriantys matmenys:

1. Faktūrinis tankis (*textural density*);
2. Faktūrinis tirštis (*textural thickness*);

⁷⁷ Anot M. Višums, „<...> intensyvumas siejamas su augančios energijos/įtampos įkrova“ (Višums, 2011: 43).

⁷⁸ Čia norima pasakyti, kad pats „intensyvumas“ savaime yra universalus, tad atliepia įvairius reiškinius ir geba nurodyti individualias tų reiškinių išraiškas.

⁷⁹ Kadangi psichoakustika yra mokslas apie subjektyvų garso suvokimą, tiriantis psichologinę fizikinių akustikos parametrų įtaką, šiame darbe tokių tyrimų nesiimama. Tačiau dėmesys kreipiamas į „girdėjimo“, „negirdėjimo“ fenomenus, kuriuos paaiškinti galima psichoakustikos dėka.

3. Faktūrinė įtampa (*textural tension*).

Toliau bus aptariami šie faktūros matmenys.

2.1.1. Faktūrinio tankio (*textural density*) tirščio (*textural thickness*) ir įtampos (*textural tension*) bruožai

Tankis – fizikinis dydis, nurodantis masės kiekį tūrio vienetu. „Merriam-Webster“ žodynas tankį aiškina kaip 1) „arti viena kitos esančių dalių kokybė“⁸⁰, 2) „ypatybę, kurios dėka sunku ką nors įžiūrėti“⁸¹ ir kaip 3) savybę, apsunkinančią kokio nors reiškinio supratimą⁸². Kitaip

19 pav. Rytis Mažulis. *Cum essem parvulus* (2001) aštuoniems balsams. Pirmasis partitūros puslapis.

tariant, tankis suprantamas kaip įvairių muzikinių elementų (garso aukščių, ritmų ir kt.) tankumo (tankio)⁸³ kokybė arba būseną. Atsižvelgiant į šiuos tankio apibūdinimus, kurie, beje, yra fizikinio reiškinio paaiškinimas, pastebimas stebėtinai „fizikinio“ tankio panašumas su šiame darbe siūlomu „faktūrinio“

tankio apibūdinimu. Iš esmės faktūrinis tankis savo reikšme nesiskiria nuo fizikinio tankio. Muzikinėje faktūroje tankis taip pat turi tam tikras įtakas ir polinkį reikštis kaip kokybė⁸⁴, ypatybė („kurios dėka sunku kažką įžiūrėti“, vadinasi, taikomas tam tikras savitas kompozicinis sprendimas, lemiantis būtent tokią ypatybę) ir savybė (galimai apsunkinanti faktūros supratimą,

⁸⁰ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/density> [žiūrėta 2021 12 20].

⁸¹ *Ibid.*

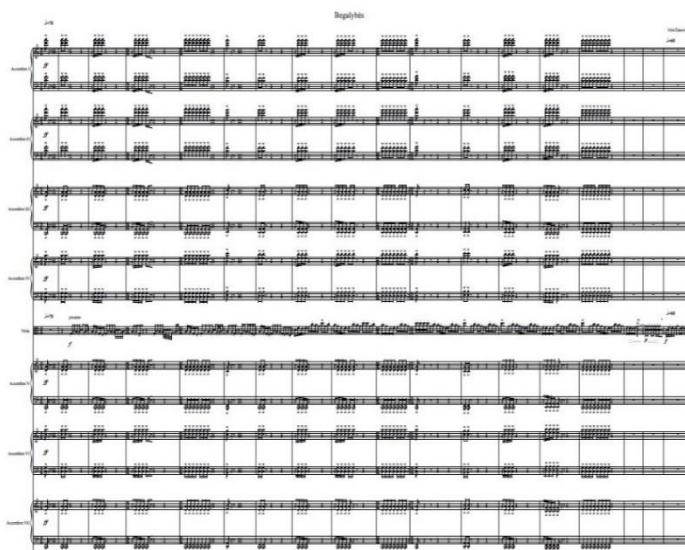
⁸² *Ibid.*

⁸³ Didelio skirtumo tarp „tankumo“ ir „tankio“ nėra, tačiau šiame darbe bus pasitelkta „tankio“ sąvoka.

⁸⁴ Kokybė itin svarbi ypatybė kalbant apie kompozicinį tankį. Būdingiausiai pasirodanti tuomet, kai dėl itin didelės kokio nors muzikos parametro raiškos (kiekybės), ta raiška transformuojasi į naują kokybę (apie tai bus kalbama vėlesniuose poskyriuose). Tačiau anot JAV vadybos teoretiko D. A. Garvino ir jo pateiktų penkių požymių į kokybę (transcendentinis, produkto kokybės, kokybės vartotojui, kokybės gamyboje ir vertės), čia svarbus transcendentinis kokybės supratimas ir aiškinimas. Transcendentiniu požyriu, kokybė yra trečia objektyvi realybė (net jei kokybės neįmanoma apibrėžti, vis tiek žinoma, kas tai yra. <https://www.vle.lt/straipsnis/kokybe-1/> [žiūrėta 2022 01 04].

arba neapsunkinanti. Nuo to priklauso, koks faktūros intensyvumas, t. y. kaip stipriai jis išreikštas). Galima teigti, kad kiekvienas šių bruožų, apibūdinančių faktūrinį tankį, nusako aiškias kryptis, kurių dėka galima valdyti faktūros intensyvumą.

Galima teigti, kad Ryčio Mažulio kūrinys mišriam chorui „Cum essem parvulus“ (2001) faktūrinis tankis reiškiasi santykiuose tarp tonų aukščių, nes atstumai tarp jų yra itin maži. Beveik negirdimas skirtumas ir tarp ritminių vienetų, o taip pat – vos pastebima mikroninė tempų kaita. Manipuliacija šiais parametrais ir yra faktūrinio tankio išraiška. Skirtingas dimensijas kūrinys išprovokuojančios garso parametrų metamorfozės leidžia daryti prielaidą, kad tankis čia ypatingai ryškus ir atpažįstamas dėl skambesio tirštumo ir dėl to vos girdimų garso metamorfozės procesų. (19 pav.) Šie procesai lemia Mažulio pasirinkto kūrybos principo. Muzikologė Gražina Daunoravičienė, analizuodama „Cum essem parvulus“ išskiria svarbiausius šio opuso darybos momentus. Vienas jų, anot Daunoravičienės, „iš menzūrinių kanonų perimtas ir smarkiai hipertrofavęsis mikropolichroniškumo principas: unisonu užgimusį skambesį tuojau ima klasterizuoti mikroskopiniai balsų tempų skirtumai <...>“ (Daunoravičienė, 2008: 52). O tų skirtumų kitimo dinamika išdėstoma ir vystoma griežtai simetriškai, anot Daunoravičienės, palindrominiu principu. Dažnai menzūrinis kanonas Mažulio kūrinuose kuriamas palindromo forma⁸⁵, tačiau, anot Daunoravičienės, būtent palindrominė forma autoriaus muzikoje „<...> integravo ir trečiąją struktūrinę dimensiją – judančio makroklasterio formą“ (ibid.: 52). „Cum essem parvulus“ muzikinė medžiaga vystoma tarsi kvėpavimo principu. Daunoravičienės teigimu, kūrinys vykstančius procesus galima apibūdinti taip: „Garsas gimsta, plečiasi, integruoja vis platesnius mikrointervalų (dešimttonių tūrius), o pasiekęs maksimumą vėl ima trauktis ir grįžta į vienintelį pradinį garsą“ (ibid.). Šie procesai

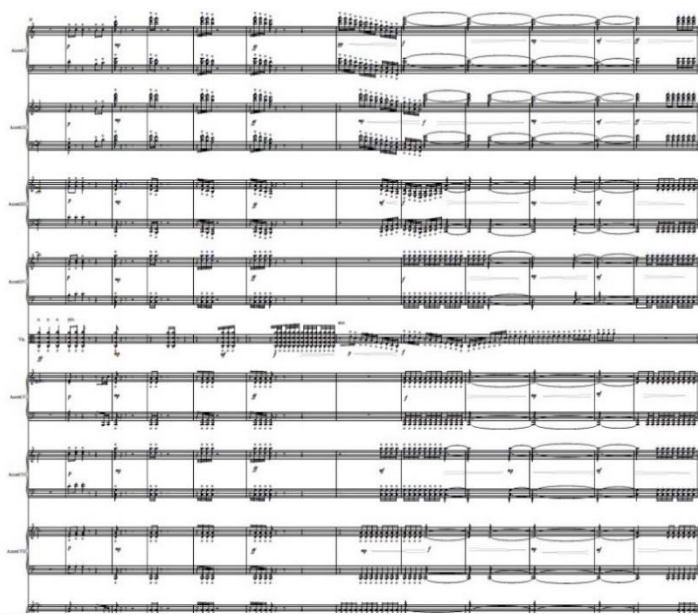


20 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Begalybės* (2018) aštuoniems akordeonams ir altui. Pirmasis partitūros puslapis

atliepia ir faktūrinio tankio fenomenui, nes faktūrinis tankis šiuo atveju įprasminamas procesualume, pasireiškiančiame faktūros valdymo strategijoje.

Viltės Žakevičiūtės kūrinys aštuoniems akordeonams ir altui „Begalybės“ (2018) galima įžvelgti faktūrinio tankio vertikalėje apraiškas (20 pav.). Jau vizualiai pastebimos ypatingai

⁸⁵ „Menzūros“, „ajapajapam“ ir kt.



21 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Begalybės* (2018) aštuoniems akordeonams ir altui.

tirštos vertikalės muzikinėje kūrinio faktūroje. Skambesio prasme taip pat – girdimi tankūs akordai. Net jei tai nėra klasteriniai akordai, klausant sunku suprasti, kokie jie. Susidaro įspūdis, kad dėl itin didelės garsų koncentracijos girdimas akordinis klasteris. Tuo tarpu horizontalėje tankis reiškiasi kitais pavidalais (yra užslėptas). Kadangi horizontalios kiekvieno instrumento linijos yra suskaidytos pauzėmis, jų raiška nėra intensyvi skambesio prasme, tačiau intensyvumas čia reiškiasi būtent dėka pasikartojančių pauzių. Sukuriamas „laukimo“ įspūdis. Rodos,

muzikinė medžiaga netrukus pavirs į *kažką kitą*, į *kitą kokybę*. Itin nedidelė kaita yra ir kiekvieno instrumento melodinės linijos akordų struktūroje (jie beveik nekinta). Taip pat ir žvelgiant į dinaminį parametą – dinamika mažai kaiti. Ritminis aspektas taip pat nekinta. Monotoniškai pasikartojančios pauzės šiuo atveju taip pat prisideda kuriant tam tikrą intensyvėjimo efektą (tarsi sukuria įspūdį, kad netrukus toks judėjimas baigsis ir muzikinė medžiaga keisis arba transformuosis į *kažką kitą*). Formuojamas lūkestis, kurio dėka laikomas dėmesys ir stiprinama komunikacija. Kitame to paties kūrinio pavyzdyje (21 pav.), tankis patiria savitą „metamorfozę“ tiek dinaminiais parametrais, tiek ritminiais, tiek garso aukščio – įžvelgiamas ritmikos vienetų sutankėjimas ir jų transformacija į ilgai besitęsianti garsą. Toks „sutankinimo efektas“ (kuris, beje, yra gana tradicinis ir dažnai pasitaikantis muzikos kompozicijoje) pasirinktas kaip atsvara, išryškinanti solisto partiją (alto partiją). Solistas šiuo atveju atlieka nepertraukiamą linearią melodiją, o likę instrumentai (8 akordeonai, kurie dalijami 4 + 4) šiuo atveju yra kaip stabilus ritminis ir kurį laiką pasikartojantis motyvas. Šiame pavyzdyje faktūrinis tankis iš pradžių matomas vertikalėje, bet vėliau ir horizontalėje. Kinta ritmas (tankėja), intervalų aukštis ir garsumas. Tokiam tankinimo efektui pasiekti pasitelkiamas tankėjantis ritmas⁸⁶. Kaip pastebima, šiame pavyzdyje susitinka du faktūrinio tankio atvejai, pasireiškiantys horizontalėje ir vertikalėje vykstančiais procesais. Šiuo atveju tankinimo procesai aiškūs, juos galima matyti partitūroje –

⁸⁶ Ritmas čia tankėja, o ne greitėja. Ritminės vertės nekinta, tačiau kinta judėjimo tvarka. Jei prieš tai ritminės figūras skyrė pauzės, dabar jos išnyksta, o nepertraukiamas judėjimas (kuris irgi tankėja), galiausiai išsisprendžia į kitą kokybę – ilgai tęsiamą garsą.



12 pav. Igor Santos. *Murmurations II* (2016) medinių pučiamųjų kvintetui.

faktūra nuosekliai „užpildoma“ tankėjančiu ritmu (pauzių nebelieka). Lygiai taip pat tankinimo procesą galima ir išgirsti⁸⁷. Kitokie principai pastebimi tam tikruose kompozitoriaus Igorio Santos kūrybos darbuose. Garso artikuliacija autoriaus kūryboje strateguojama pasitelkiant kiekvienos instrumento melodijos mikropolifoninį arba heterofoninį aspektą (22 pav.). Pavyzdžiui, faktūrinis tankis kūrinyje „Murmurations II“ (2016) medinių pučiamųjų kvintetui reiškiasi per individualių melodijų skirtingą

eksponavimą, kai vienos melodijos vystomos dėmesį telkiant į garso aukščius, o kitos – į

tembrus bei artikuliaciją (dėmesys akcentams, garso trukmei, garso išgavimo būdams). Kadangi kūrinys susitinka kelios skirtingos muzikos išraišką formuojančios priemonės (artikuliacija ir garsų aukščių manipuliacija), kūrinio faktūra intensyvinama būtent minėtų priemonių dėka. Faktūrinis tankis čia reiškiasi kaip savybė, apsunkinanti faktūros suvokimą (vyrauja gana daug muzikinių linijų, kurias klausant ne visada pavyksta suvokti), vadinasi, faktūrinio intensyvumo plotmėje tokia faktūra, dėka faktūrinio tankio, yra intensyvi. Vis tik šiame pavyzdyje faktūrinis tankis labiausiai matomas horizontalėje, nes horizontalių kūrinys daug (daug melodinių linijų) ir jos visos pasižymi medžiagos tirštumu ir įvykių bei jų pasikeitimo gausa. Tuo tarpu tankis vertikalėje gana statiškas. Melodijos retai susitinka vienoje vertikalėje, dažniau prasilenkia, taip nesukuriant skambesio įtampos ar, kitaip tariant, nesukuriamas garso intensyvumas vertikalėje. Kaip galima pastebėti, faktūrinis intensyvumas priklauso nuo faktūrinio tankio. Šiame konkrečiame pavyzdyje, dėl ne itin didelio tankio faktūros vertikalėje, nesukuriamas ir įtampa. Dėl to faktūros intensyvumas taip pat nėra stipriai išreikštas. Kaip matoma iš pavyzdžių, faktūrinis tankis reiškiasi labai įvairiai. Galima daryti prielaidą, kad XXI-ojo amžiaus muzikoje įmanoma išskirti faktūrinio tankio fenomeno svarbą, t. y. galimai atsiranda šio reiškinio interpretavimas,

⁸⁷ Atrodo, pavyzdyje gana nemažai partijų (nemažai ir instrumentų), dėl to galima girdėjimo paklaida, t. y. nebūtinai girdėsiai tai, kas užrašyta. Tačiau šiuo atveju klausia neapgauna, nes faktūroje, net ir esant daugiau nei keliems sluoksniams, koduota vieninga idėja ir vienas principas – tankėjantis judėjimas, vedantis į ilgą nenutrūkstantį garsą.

kada tankis virsta multidimensionalumo⁸⁸ fenomenu⁸⁹, o tai veikia ir faktūrą, kai tankis kuria ir valdo faktūros intensyvumą. Sutinkant, kad faktūrinis tankis nurodo muzikinėje medžiagoje vykstančių įvykių tankumą ir tų įvykių savybes (kurios gali būti įvairios), faktūroje faktūrinis tankis betarpiškai veikia ir faktūros intensyvumą. Be to, faktūrinis tankis koreliuoja ir su kitais faktūros intensyvumą kuriančiais reiškiniiais (faktūrinis tirštis, faktūrinė įtampa). Apie šiuos reiškinius bus kalbama tolimesniuose šio darbo poskyriuose.

Aptarus faktūrinio tankio reiškinį kaip vieną iš faktūros intensyvumą kuriančių veiksnių, svarbu pamąstyti ir apie tai, į ką faktūrinis tankis pavirsta ir išsisprendžia⁹⁰. Kaip šiame darbe buvo minėta anksčiau, kuo didesnis tankis, tuo sudėtingiau suvokti muzikos kūrinio faktūroje vykstančius procesus⁹¹. Prieš tai esančio poskyrio dėka, galima daryti prielaidą, kad skambant kūriniai muzikinėje faktūroje galimai įvykstanti faktūrinio tankio metamorfozė (pavyzdžiui, muzikinės medžiagos pasikeitimo greitis ar kaitos intensyvumas) gali lemti tam tikro kūrinio ir jo faktūros suvokimą, kuriam įtaką daro girdėjimo ir negirdėjimo riba. Dėl to metamorfozės reiškinys⁹² (kuris yra svarbus kalbant ir apie faktūrinį tirštį) faktūrinio tankio kontekste gali būti apibrėžtas kaip „faktūrinis ribiškumas“, kai faktūrinis tankis galimai siejamas su *riba*, *ribojimu*, *ribiniu* arba tam tikra „zona“, kurioje pakinta psichologinis tankio suvokimas⁹³. Dėl to muzikinės medžiagos (muzikinės faktūros) tankis natūraliai transformuojasi ir pavirsta kažkuo nepažintu *kitu*, tarsi nauja *kokybe*. Tai gali būti suprantama kaip naujo skambesio ir kompozicinės raiškos atsiradimas, naujo muzikos pavidalo susikūrimas, kai elementas iš vieno virsta kitu, tapdamas „kokybiniu faktoriumi“. Vadinasi, galima teigti, kad „faktūrinis tankis“ gali patirti transformaciją ir pavirsti „faktūriniu tirščiu“. Kuris gali būti suvokiamas kaip nauja *kokybė*

⁸⁸ „Multidimensionalus“ šiame kontekste suprantamas kaip daugiaaspektis, turintis sąryšį su daugiau nei keliais matmenimis.

⁸⁹ Multidimensionalumo apraiškų kompozicinio tankio perspektyvoje išvelgiama Janulytės, Mažulio, Kabelio, Medekšaitės, Repečkaitės kūryboje, kada faktūrinė raiška kūrinuose atsiskleidžia pasitelkus griežtas komponavimo strategijas. Žinoma, kad tai nėra taisyklė. Pavyzdžiui, Viļums kūryboje tokių apraiškų taip pat gausu, tačiau jo kompozicinis mąstymas grįstas „mikroartikuliacijų“ procesais (tokių procesų dėka ir pasireiškia multidimensionalumas).

⁹⁰ Svarbu ir girdėjimo faktorius, nes ne viską įmanoma išgirsti, žmogaus girdėjimas yra ribotas. Apie tai šiek tiek vėliau.

⁹¹ Pavyzdžiui, kuo skaidresnė muzikos faktūra, kuo mažiau joje tarpusavyje sąveikaujančių muzikos parametrų, tuo tankis mažesnis. Dėl to tokia muzikos faktūra bus aiškiau suvokiama klausytojo. Tačiau, jei faktūra, pavyzdžiui, mikropolifoninė, tankis bus stipriau išreikštas, tad suvokti tokią faktūrą sudėtingiau, nes žmogui atskirti atskirus faktūros sluoksnius tampa neįmanoma, girdima bendra visuma.

⁹² Metamorfozės procesai vyksta ir laike, ir erdvėje. Metamorfozei būdingas procesualumas. Net jei riba, kada muzikoje ir muzikos faktūroje įvyksta metamorfozė yra diskutuotina bei nelengvai apibrėžiama.

⁹³ Nes tankis nebepaklūsta klausos kontrolei, tarsi keičia (ar blokuoja) fizinių „dedamųjų“ suvokimo ir girdėjimo galimybę. Viskas priklauso nuo ribiškumo, t. y. nuo mūsų percepcinės ribos (percepcinės ribos nustatymas reikalauja tyrimo, tačiau šio darbo tiksluose toks tyrimas nėra suplanuotas. Percepcinę ribą galima nustatyti ne tik atlikus psichoakustinius tyrimus, bet ir pasitelkus kryptingai plėtojamas komponavimo strategijas).

(kurią galima strateguoti kaip unikalią muzikinę medžiagą). Tokios metamorfozės pastebimos minimalizmo stiliaus muzikoje⁹⁴.

Metamorfozę (kai *tankis* virsta *tirščiu*) faktūrinio tankio fenomenas gali patirti, kai jį veikia dinaminiai (garsumo), aukščio (tembro), trukmės (ritmo) parametrai (ritmo dėka metamorfozė yra ryškiausiai pastebima). Visa tai svarbu tyrinėti muzikinio laiko formavimo aspektu, t. y. išvelgti metamorfozės vyksmą laiko procesualume. Ypatingai tuomet, kai vienu metu muzikinių įvykių⁹⁵ kiekis faktūroje viršija įprastines girdėjimo ribas (kai įvykiai susilieja į vieną bendrą įvykį ir sukuria visiškai naują bei unikalią muzikinę medžiagą su nauja galimybe jos raiškos strategavimui). Kadangi pasikeitimų kiekis faktūroje galimai lemia suvokimą ir suvokimo sudėtingumą, veikiamas ir faktūros intensyvumas.

Dėl to faktūrinis tirštis, lyginant su faktūriniu tankiu, gali būti apibūdinamas kaip tam tikra ritmo išraiška, atsirandanti iš tankio faktūroje. Berry'is siūlo keturias požiūrio kryptis/prizmes ritmo reiškiniui aiškinti, kurias galima pritaikyti ir kalbant apie faktūrinio tirščio ypatybes:

Ritmas suprantamas per:

- 1) tempo prizmę;
- 2) motyvinį modelį;
- 3) elementų⁹⁶ kaitos išreikštus profilius⁹⁷;
- 4) grupavimą.

Apžvelgiant kiekvieną šių požiūrio taškų, galima geriau suprasti patį ritmo reiškinį ir faktūrinį tirštį. Taigi, atsižvelgiant į Berry'o siūlymus, pirmiausia ritmas suprantamas dėka tempo išraiškos. O pats tempas⁹⁸ turėtų būti suvokiamas dviem aspektais: kaip muzikinių įvykių gausa arba jų laipsnis⁹⁹, o taip pat pulsacijos¹⁰⁰ dažnis tam tikru lygiu. Minėtus tempo aspektus galima suvokti pagal tempo aktyvumą (*activity-tempo*, kaip tam tikrų įvykių laipsnį) ir tempo

⁹⁴ Metamorfozės procesas neretai pastebimas Mažulio, Kabelio kūryboje, kai įvyksta procesualus kismas (pasikeitimo kiekis neatitinka rezultato elementų).

⁹⁵ Muzikiniai įvykiai – viskas, kas yra muzikos faktūroje, t. y. faktūros sluoksniai ir juose egzistuojantys reiškiniai (garsų amplitudės, ritmas ir kt.).

⁹⁶ „Elementai“ šiame kontekste turėtų būti suprantami kaip sudaromoji muzikos struktūros dalis (ar dalys), pavyzdžiui, garsai.

⁹⁷ Profilis čia – tarsi muzikinis vertikalusis pjūvis.

⁹⁸ Kaip teigia Berry'is, tempas ir metras yra daugiausiai informacijos apie pokyčius muzikoje suteikiančios išraiškos priemonės.

⁹⁹ Šiame kontekste „laipsnis“ yra minimas kaip matavimo vienetas, pavyzdžiui, laipsnis, iki kurio besitęsiančio laiko tėkmė „užpildoma artikuliuotų impulsų susijusių su tyla(-omis)“ (Berry, 1976: 305).

¹⁰⁰ Pulsas – pagrindinis jaučiamas ir ne retai pasikartojantis vienetas. Pagal jį matuojamas muzikinio laiko tarpas. Perfrazuojant Berry'į, pulsas kaip laiko tarpo užpildymo „įrankis“ suvokiamas elementariai, pavyzdžiui, skaičiuojant mintyse, dirguojant arba metronomo dėka. Tuo tarpu impulsas pripažįstamas kaip savaiminis įvykis, pavyzdžiui, „ataka, dirgiklis (stimulas), ištisinė tyla (*integral silence*) ir yra susijęs su pulsacijos srautu“ (Berry, 1976: 305)

pulsaciją (*pulse-tempo*, kaip pulsacijos sekos dažnumą). Dėl to galima daryti prielaidą, kad tempas pripažįstamas kaip kokybė, apimanti ritmišką judėjimą, galimai suprantamą kaip veržlumą. Veržlumas Berry'o pripažįstamas kaip „varomoji jėga“ (*drive*) kūrinyje. Be abejo, kuo vikresnis ritmas, tuo kūrinys judresnis ir atvirkščiai. Vadinas, faktūriniam tirščiui apibūdinti vertėtų ieškoti sąsajų tarp tempo ir ritmo pulsacijos jame. Negana to, ritmas faktūrinio tirščio kontekste gali būti suprantamas kaip tam tikras motyvinis modelis¹⁰¹, kada jis „<...> yra išreiškiamas trukme ir kitomis *stipraus-silpno* kombinacijomis“ (Berry, 1976: 305). Anot Berry'o, motyviniame modelyje esančios ypatybės (kurios turi motyvinę reikšmę) padeda sėkmingai atpažinti muzikos stilių ar kūrinį¹⁰² (*ibid.*). Vis tik greta minėtų aspektų, kaip gali būti traktuojamas ritmas, pristatomi dar keli požūriai. Vienas tokių – kai ritmas suprantamas kaip tam tikrų elementų kaitos išreikšti kontūrai (*the profiles expressed in element-change*). Kai elementų (gali būti įvairių elementų, pavyzdžiui, garsų aukščių) kaita reiškiasi tiek individualiai, tiek su kitais kaitos faktoriais (nebūtinai ritmo)¹⁰³. Šiame kontekste skiriamas dėmesys ritminiame modelyje esančių pokyčių greičiui ir laipsniui (kiek jų įvyksta per tam tikrą laiką arba konkrečiame laiko momente)¹⁰⁴. Paskutinis Berry'o siūlomas modelis, pagal kurį gali būti suprantamas ritmas, yra grupavimas arba muzikinio laiko tarpo suskirstymas asociacijomis, suvokiamomis per akcentuotas ar kitaip artikuliuotas įvykių eiles (*ibid.*). Kadangi žmogaus klausa geba išskirti ir suvokus diferencijuoti įvairias garsų kokybes ir aukščius (nepriklausomai nuo jų padėties realioje erdvėje), tai, anot Mārtinš Viļums, yra „vienas svarbiausių percepinio mechanizmo elementų, padedančių kompensuoti ribotą garsų šaltinių lokalizaciją. Šio sugebėjimo dėka mes galime identifikuoti garsų aukštį vertikalios erdvinės padėties (aukštai–žemai) ašyje“ (Viļums, 2010: 264). Dėl to svarbu atkreipti dėmesį į artikuliacijos reikšmę kūrinyje. Greta artikuliacijos procesų, kur kas gilesni ir mažiau pastebimi pokyčiai gali vykti ir mikro-artikuliacijos lygmenyse. Bandant suvokti mikro-artikuliacijos procesus svarbu išskirti atspirties taškus, t. y. į ką atkreipiant dėmesį suvokiami minėti procesai. Pravartu remtis šiomis kryptimis:

- garsumas;
- aukštis;
- garsų judėjimo kryptys;
- garsų trauka arba gravitacija.

¹⁰¹ Arba, Berry'is siūlymu, ritminė „būseną“ (*mode*).

¹⁰² Šią mintį puikiai iliustruoja charakteringas valsas ritmas. Aiškiai girdint tam tikrą ritminį modelį galima lengvai atpažinti muzikos žanrą. Nuolat pasikartojantis ir monotoniškas ritmas padeda atpažinti minimalistinio stiliaus kūrinius.

¹⁰³ Pavyzdžiui, kaita garsų aukštyje, tempe, harmonijoje ir kt.

¹⁰⁴ Tokie pokyčiai (pavyzdžiui, melodijoje) gali būti įvardijami kaip *melodinis ritmas*, kuris paprastai vertinamas kaip garso aukščių kitimo greitis ir to kitimo būdas (pavyzdžiui, garso ataka be kintančio garsų aukščio) (*ibid.*)



23 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Magnolijos žiedo paslaptis* (2018) kameriniam orkestrui. 42–47 taktai.

Mikro-artikuliacijos procesai, kurie, beje, atliepia ir mikropolifonijos (arba kitaip – daugiabalsumo) kaip specifinės kūrybos strategijos ypatumus, ypatingai pastebimi György Ligeti, Krzysztofo Pendereckio, Witoldo Lutosławskio, Helmuto Lachenmanno kūrinuose¹⁰⁵. Tam tikro lygmens daugiabalsumo pavyzdžių (kurie skiriasi nuo minėtų autorių kūryboje esančių pavyzdžių) gausu ir Viltės Žakevičiūtės kūrinuose. Juose skambančios melodijos skirtinguose instrumentuose neretai turi tik joms būdingas judėjimo kryptis, tempus, ritmą (visa tai atliepia artikuliacijai). Pavyzdžiui, kūrinyje kameriniam orkestrui „Magnolijos žiedo paslaptis“ (2018), penkiolika instrumentų yra tarsi penkiolika individualių melodijų, kurios kūrinyje skamba vienu metu (23 pav.).

Visas melodijas apjungus į vieną muzikinį faktūros sluoksnį sukuriamas daugiasluoksnis mikropolifoninis audinys. Toks principas pastebimas ir kituose Žakevičiūtės kūrinuose: „Begalybės“ (2017) aštuoniems akordeonams ir altui, „Hauzenštoko angelas“ (2018) ansamblui, „Sukurk mane“ (2019) ansamblui, ir kt. Mikropolifoninio faktūros audinio intensyvumo valdymas priklauso nuo muzikinės medžiagos sudėtingumo, t. y. kiek skirtingų muzikos įvykių įvyksta vienu metu (apibrėžtu laiku). Be abejo, svarbi ir kompozitoriaus estetinė nuostata bei idėjiniai sprendimai muzikos kūrinyje. Minėtais atvejais Žakevičiūtės kūriniai negali būti prilyginami, pavyzdžiui, Ligeti muzikinei estetikai ir šio kompozitoriaus kūriniams būdingai mikropolifonijai¹⁰⁶, tačiau mikropolifonija autorės kūrinuose skleidžiasi ne garsų masės

¹⁰⁵ Galima teigti, kad XX a. viduryje muzika patiria savitą paradigmos griūtį, kada įvyksta radikalūs pokyčiai, lemti tuo metu kūrusių kompozitorių (jau minėtų György Ligeti, Krzysztofo Pendereckio ir kt.). Jų kūryboje susiformuoja unikalios komponavimo strategijos, kuriose stipriai išreikštas daugiabalsumas, o tiksliau – mikrodaugiabalsumas, kuriame neabejotinai slypi galybė neatskleistų momentų, kurie klausant ar nekreipiant į tai specialaus dėmesio lieka nepastebėti, o kartais ir neišgirsti. Dugiabalsumas tai ir savita problema, nes siekiant jį įvertinti ir pripažinti, privalu atkreipti dėmesį į ne vieną svarbų aspektą – į laiko parametras, pasirinktų komponavimo strategijų įgyvendinimą, į kūrybos idėją ir jos įgyvendinimą. Kalbant apie kompozicinę tirštį, tai yra ypač svarbu.

¹⁰⁶ Iš tiesų, mikropolifonijos terminas gali būti suvokiamas plačiau. Andrius Maslekovas teigia, kad mikropolifonijos sąvoka labiau atspindi „smulkaus plano faktūrinę darybą“ (Maslekovas, 2016: 7). Todėl jis mini suomių

formavimo principu, bet atvirkščiai – skaidrinant kiekvieno instrumento partiją¹⁰⁷. Mikropolifoniniai aspektai faktūroje gali būti priskiriami kaip tam tikri faktūrinį tirštį žymintys veiksniai. Tačiau faktūrinį tirštį šiame darbe siūloma traktuoti per ritmo aspektą ir ritmo manipuliacijas. Dėl to itin svarbus judėjimo aspektas. Faktūroje svarbu suprasti ritmą kaip tam tikrą energiją. Energiją, išsisklaidžiusią atsižvelgiant į impulsų eiliškumo sekas ir jų mastą (Berry, 1976). Energiją galima traktuoti kaip atspirtį intensyvumui (šiuo atveju – faktūriniam intensyvumui). Sutinkant, kad ritmas gali atspindėti faktūrinį tirštį faktūroje, ritmą traktuojant kaip tam tikrą judėjimo energiją faktūros intensyvumo valdyme, faktūrinis tirštis pasireikš judėjimo kitimo greičiu bei intensyvumu. Tai galimai lems ir platesnį faktūros intensyvumą. Verta paminėti, kad čia aptarti požiūriai, kaip vertinti ritmą, labiau atitaria situacijoms, kai kalbama apie gana savarankiškai egzistuojančius muzikos parametrus¹⁰⁸. Tačiau muzikos kūrinuose ritmas gali veikti ir smulkesnėse kūrinio vidinėse struktūrose (kur padeda išspręsti muzikinio judėjimo klausimą ir tampa dramaturgijos vystymo rodikliu). Kaip teigia Berry'is, pagrindinis ritmo aspektas „<...> pasireiškia pasikeitimų (melodinių, harmoninių ir kt.) greičiu ir jų ypatybėmis, sudarančias tam tikras įvykių sekas įvairiuose hierarchiniuose lygmenyse ir apimančias įvairius struktūros elementus“ (*ibid.*: 201). Tokių pasikeitimų dėka lengviau suprantamas muzikinis laikas. Pavyzdžiui, girdint harmoninį, melodinį ar kitokį įvykio pasikeitimą, yra suprantama, kad kažkuris įvykis muzikoje baigėsi ir prasidėjo kitas. Tokius ritminius pasikeitimus (juos apibendrinant) Berry'is siūlo skirstyti į grupes: „tonacinį ritmą“ (*tonal rhythm*), „melodinį ritmą“ (*melodic rhythm*), „harmoninį ritmą“ (*harmonic rhythm*) suprantant, kad tokie ritminiai pasikeitimai galimi įvairiuose hierarchiniuose lygmenyse¹⁰⁹. Tačiau lygmenis susumavus prieinama prie platesnio ir fundamentalesnio ritmo suvokimo, Berry'o pavadinto „faktūriniu ritmu“ (*textural rhythm*). Pravartu „faktūrinį ritmą“ suprasti įvairių, kituose lygmenyse esančių pokyčių kontekste. Jeigu „<...> tonaciniai, harmoniniai, melodiniai įvykiai (pasikeitimai) išreiškia savybes (pokyčio mastą) ir jų dažnumą / tempą / greitį <...>, faktūroje <...> tokie pasikeitimai gali vadintis „faktūriniu

kompozitoriaus ir muzikologo Erkki Salmenhaaras siūlomą sąvoką *Klangfarbenfeldttechnik* (vok. „garso spalvų laukų technika“). Ji, anot Maslekovo, „tarsi labiau koncentruojasi į aukštesnio hierarchinio lygmens struktūras, kurias formuoja mikropolifoninės faktūros“ (*ibid.*). Mikropolifonijos sąvoką Maslekovas nagrinėja sonorinės muzikos kontekste ir tokios muzikos komponavimo strategijose. Tačiau šiame darbe į mikropolifoniją dėmesys kreipiamas per muzikos faktūros fenomeną, t. y. kai mikropolifonija yra kaip vienas iš muzikos faktūros darybos principų.

¹⁰⁷ Minty turima tai, kad vietoj instrumentų partijų niveliavimu imamas kitokio sprendimo ir siekiama jas eksponuoti taip, kad kiekviena melodinė linija būtų realiai girdima kaip vienas iš sluoksnių garsų masėje. Kad susidarytų toks įspūdis, kompoziciškai reikia apmąstyti kompozicinio tankio aspektus, t. y. kreipti dėmesį į tai, kokie muzikiniai įvykiai, pasirodantys tam tikroje instrumentinėje partijoje, koreliuos su kitomis melodinėmis linijomis. Svarbu išlaikyti tam tikrą distanciją tarp melodinių linijų, o taip pat ir išlaikyti jų autonomiškumą.

¹⁰⁸ Tuos, kurie išvelgiami akivaizdžiausiai, pavyzdžiui, dinaminiai pokyčiai.

¹⁰⁹ Tęsiant šią mintį, Berry'is siūlo muzikoje išvelgti ir „spalvų ritmą“ (*color rhythm*) kaip „koloraciją“, kada pokyčius, jų pobūdį ir pasikartojimą ar pasiskirstymą muzikos struktūroje lemia spalviniai įvykiai. Autorius nepatikslina, kas jo manymu yra minėti „spalviniai įvykiai“, bet čia nesunkiai galima įsivaizduoti, pavyzdžiui, tembrų pokyčius. Jie gali būti nežymūs, tačiau lemti kūrinio skambesį.

ritmu“ (*textural rhythm*)“ (*ibid.*: 201). Galima kelti klausimą, ar tikrai „faktūrinis ritmas“ geba egzistuoti kaip toks, nepriklausomai nuo, pavyzdžiui, „melodinio“ ar „harmoninio“ ritmo? Ne, nes faktūra savaime yra tarsi suma įvairių, smulkesnių ir stambesnių kūrinio struktūros sluoksnių visuma. Todėl pasikeitimai smulkesniuose lygmenyse atlieps ir faktūrai, vadinasi, ir „faktūriniam ritmui“ (*textural rhythm*), kai toks ritmas nebus pats savaime unikalus ir autonomiškas. Vis tik sutinkant, kad „faktūrinio ritmo“ samprata ir jo išraiška neatsietina nuo kitų neabejotinai su faktūra susijusių muzikinių parametrų (harmonijos, melodijos ir kt.), „faktūrinio ritmo“ idėja gali būti plečiama ir suprantama faktūrinio tirščio atžvilgiu, kai skirtinguose faktūros lygmenyse skirtingai pasireiškia ir ritmas.

Galima daryti prielaidą, kad būtent „faktūrinis ritmas“ ir yra faktūrinio tirščio išdava, nes jo dėka:

- 1) nusakomas faktūrinis tankis;
- 2) suprantamas ritmas ir jo įtaka faktūrai;
- 3) per ritmą suvokiami įvairūs faktūriniai pasikeitimai (galimi tonacinėje, harmoninėje, melodinėje ir kitose plotmėse).

Natūralu šiek tiek sugrįžti prie faktūrinio tankio (kadangi „tirštis“ yra neatsiejamas nuo faktūrinio tankio). Pavyzdžiui, jei faktūroje tankis suprantamas kaip matas, nurodantis tam tikrų muzikinių veiksmų kiekybiškumą (kiekybės) faktorių, tai bus svarbus ir reikšmingas argumentas nurodant faktūrinio tirščio pokyčius (nes pasikeitimai faktūros tankyje neabejotinai yra lemiami)¹¹⁰. Greta kiekybinių pokyčių, kurie faktūroje turi svarią įtaką ir keičia faktūros struktūrą, iš esmės svarbūs ir kokybiniai pokyčiai. Tačiau jie galimai nėra tokie stiprūs savo įtaka. Vis tik reikšmingi, kai kalbama apie subtilesnius pokyčius muzikos raiškoje, „<...> subtilūs kokybiniai pokyčiai <...> išreiškia subtilų ritminį efektą“ (*ibid.*: 202). Subtilus pokytis gali būti suvokiamas kaip nežymus pasikeitimas, nekeičiantis faktūrinio tirščio, tarsi išliekant tokios pačios amplitudės faktūros tankiui. Pastebint „tankio“ ir ritmo suvokimo problematiką dar kartą išryškėja faktūrinio tirščio svarba, nes būtent jo dėka įmanoma aiškiau suvokti esmingus ritmo pokyčius faktūroje¹¹¹. Vis dėl to Berry'o siūloma „faktūrinio ritmo“ koncepcija padeda priartėti prie „visapusiškos ritmo sampratos kaip visų elementų-ritmų sąveikų derinio“, o taip pat „<...> prie įvairius kriterijus turinčių individualių tendencijų ritmo elementuose“ (*ibid.*: 202), kai ritmas kaip faktūrinis tirštis muzikos kūrinyje padeda geriau atskleisti faktūros darybos principus.

Aptarus faktūrinio tankio ir tirščio reiškinių bruožus (kada faktūrinis tankis lemia faktūros intensyvumą įvairių muzikinių elementų (garso aukščių, ritmų ir kt.) tankumo (tankio)

¹¹⁰ Pasikeitimai lemiami ypatingai tuomet, kai muzikos faktūroje keičiasi kiekybinis faktorius, pavyzdžiui, esant gana skaidriai faktūrai palaipsniui atsiranda daugiau elementų, o jų dėka faktūra tirštėja. Tuomet keičiasi ne tik muzikos faktūra, bet ir jos „ritmas“ (pasikeičia vertės, faktūra kiekybiškai intensyvėja).

¹¹¹ Tokie pokyčiai gali būti ir vizualiai pamatomi partitūroje, ir girdimi nematant.

kokybės arba būsenos santykiu, o faktūrinis tirštis reiškiasi judėjimo ir ritmo aspektais), verta atkreipti dėmesį į dar vieną faktūroje esantį reiškinį – faktūrinę įtampą (*tension*) – kuris galimai apjungia pirmus du minėtus tankio ir tirščio aspektus¹¹². Kaip jau minėta, „vienas svarbiausių muzikos klausymosi komponentų yra judesio atpažinimas kūrinio viduje“ (Miller, 1983: 66). Judesys ir judėjimas muzikoje be abejonės susijęs su ritmu. Kalbant apie faktūrą ir judėjimą joje, Milleris siūlo atkreipti dėmesį į tokio judėjimo sąlygas ir galutinį jo tikslą, kurį jis apibūdina „atvykimo taško sukūrimu“ (*point of arrival*)¹¹³. Anot Millerio, toks „atvykimo taškas“ sąlygotas klausytojo, kai jis „patiria tam tikrą įtampos laipsnį <...>, o tai yra stimuliuojama energija, įkūnyta faktūroje“ (*ibid.*: 60). Apskritai muzikoje „įtampa“ gali būti suprantama gana įvairiai. Pavyzdžiui, kalbant apie dinامينius pokyčius muzikoje, atrodo, savaime suprantama, kad įtampa augs ir bus didesnė tada, kai dinaminiai pokyčiai kils į viršų, t. y. garsės. Priešingu atveju, kai dinaminėje skalėje bus atvirkščias procesas, įtampa mažės. Tačiau sieti įtampą tik su garsumu ir dinaminiais pokyčiais nėra teisinga.

Muzikos kūrinys kaip kintantis muzikinių įvykių *laukas* gali būti pavadintas faktūrine erdve¹¹⁴, kuri nurodo funkcinį faktūros principą (*ibid.*: 249). Tokio *lauko* (faktūrinės erdvės) „forma“, anot Berry'o, yra „dvimatis laukas, nubrėžiantis „horizontalias“ ir „vertikalias“ ribas, apimančias elementų sekas, kurios sudaro muzikinį kūrinį“ (*ibid.*: 249). Tai tarsi kūrinio „rėmai“, nubrėžtos ribos, kurios tarsi apriboja ir valdo muzikos struktūrą. Mąstant apie faktūrinę erdvę (kurioje, veikiant minėtiems veiksniams kuriama faktūrinė įtampa), vertikalė, horizontalė ir diagonalė tarsi lemia dvimatį muzikinės erdvės suvokimą (apie tai jau buvo užsiminta ankstesniame poskyryje). Tačiau prasminga praplėsti dvimatės muzikinės erdvės sąvoką įtraukiant kitą dimensiją, kuri išreiškiama „hierarchiniu įvairių elementų struktūrų niveliavimu“ (*ibid.*: 249)¹¹⁵. Dėl to Berry'is siūlo mąstyti apie trečiąją muzikinės erdvės „dimensiją“ kaip esmingiausią. Ji yra tiesiogiai susijusi su muzikiniu laiku, kuriam šioje darbo dalyje skiriamas svarbus dėmesys. Trečioji dimensija, anot Berry'o, yra „tikrojo struktūros gylio (*depth*) patyrimo dimensija“ (*ibid.*: 249), o kiti muzikinio patyrimo parametrai, pavyzdžiui, intensyvumas ar tembras (intensyvumo *laukas* ar tembro *laukas*), gali būti suvokiami kaip tolimesnės dimensijos. Vadinasi, faktūrinei įtampai įtakos turi tankio ir tirščio koncentracija muzikinėje erdveje.

¹¹² Arba kitaip tariant, norint suvokti įtampos fenomeną verta suvokti tankio ir tirščio tarpusavio sąveikas. Nes būtent įvairios jų tarpusavio koreliacijos ir lemia įtampos susiformavimą.

¹¹³ Tokio „atvykimo taško“ sukūrimą galima apibūdinti ir kaip tam tikro lūkesčio išsipildymą. Anot Millerio, tokie „atvykimo taškai“ yra muzikos kūrinio formos pagrindas. Pritariant šiai minčiai galima šiuos „taškus“ prilyginti ir kūrinio dramaturgiją formuojančiais veiksniais.

¹¹⁴ Faktūrinės erdvės (*textural space*) sąvoką siūlo Berry'is.

¹¹⁵ Berry'is teigia, kad tokių struktūrų lyginimas tarpusavyje turėtų būti nuoseklus, pavyzdžiui, pradedant nuo pačių akivaizdžiausių ir detaliausių sekų, esančių pamatiniame (*foreground*) muzikos struktūros sluoksnyje iki labiausiai nutolusiame sluoksnyje (*background*) esančių. Pastarajame, anot Berry'o, išreiškiamos tik apibendrintos sekos.

Johnas Cage'as, kalbėdamas apie juostinius įrašus ir technologijas, padedančias jomis manipuliuoti, teigia, kad egzistuoja visuminė garso erdvė, kurios ribas nustato tik mūsų ausis, ir kad konkretaus garso padėtis erdvėje yra penkių determinantų rezultatas:

- 1) garso aukščio arba dažnio rezultatas;
- 2) garso amplitudės arba garsumo rezultatas;
- 3) obertonų struktūrų arba tembro rezultatas;
- 4) trukmės rezultatas;
- 5) garso morfologijos (kaip garsas prasideda, tęsiasi ir kaip išnyksta) rezultatas.

Pasikeitus bet kuriam iš šių determinantų, pasikeičia ir garso padėtis garsinėje erdvėje. Bet kuris garsas bet kuriame šios bendros garso erdvės taške gali judėti ir tapti garsu bet kuriame kitame taške (Cage, 1968). Vadinasi, anot Cage'o, bet koks garsas erdvėje gali sklandžiai pavirsti bet kuriuo kitu (keičiant to garso anksčiau minėtus determinantus). Dėl šios priežasties visi garsai erdvėje nenutrūkstamai koreliuoja tarpusavyje, o veikdami nenutrūkstamai, jie sudaro kontinuumą. Dėl to garsas erdvėje gali judėti nepertraukiamai ir nepastebimai, be jokių pavienių šuolių. Anot Harperio, determinantai gali būti suprantami kaip muzikos kintamieji¹¹⁶ (Harper, 2011). „Muzikos erdvė turi gebėti aprėpti tiek muzikinių kintamųjų, kiek kam nors gali prireikti, kad būtų sukurtas muzikinis objektas, kad ir koks sudėtingas jis būtų“ (*ibid.*: 80). Jo teigimu, būtent todėl muzikos erdvė yra daugiamatė, kurioje bet koks muzikinis atlikimas (nuo vienos instrumentu grojamos natos iki viso orkestro) gali būti reprezentuojamas kaip atspirties taškas, sudarytas naudojant konkrečią sistemą (*ibid.*). Tačiau kaip atsiranda faktūrinė įtampa? Kalbant apie faktūrinę įtampą ir suprantant, kad pati įtampa kūrinyje yra sąlygota kitų veiksnių (tankio, tirščio), svarbus ir garsų (ar muzikinės) artikuliacijos išreikštumas (apie tai jau užsiminta ankstesniame poskyryje). Artikuliacija – garsų formavimo būdas. Tai fundamentalus muzikos parametras, kuris nusako, kaip viena nata, garsas ar muzikinis įvykis skamba laike. Artikuliacija taip pat nurodo, kaip garsas pradamas (užgaunamas, braukiamas, t. y. kaip jis pradeda skambėti) ir kaip baigiasi. Artikuliacijos dėka įmanoma kontroliuoti garso skambėjimo ilgumą ir tai, kokiais grojimo būdais tas garsas atliekamas (pavyzdžiui, *staccato*, *spicato* ar kt.). Dėl to artikuliacija muzikos kūrinyje gali paveikti muzikinio veiksmo dinamiką, aukštį, tembrą ir žinoma – įtampą. Smulkesniuose kūrinio sluoksniuose atsiranda ir mikro-artikuliacijos procesai – tai procesai, vykstantys gilesniuose muzikos sluoksniuose. Jie gali reikštis įvairiais lygmenimis: garsų aukščiuose, trukmėse, ritme. Gali pasireikšti ir įvairiais variantais, pavyzdžiui, trukmė + aukštis,

¹¹⁶ Anot Harperio, šiam teiginiui pagrįsti pravartu atkreipti dėmesį, kad Cage'as naudoja specifinius techninius terminus, kurie gali kisti ir varijuoti. Vienas tokių – amplitudė.

aukštis + ritmas, ritmas + aukštis + trukmė ir kt. Pasitelkus šiuos procesus galima suvaldyti muzikinę įtampą kūrinyje.

Kaip galima pastebėti, faktūros intensyvumą lemia trys pagrindiniai tam įtakos turintys reiškiniai: faktūrinis tankis, faktūrinis tirštis ir faktūrinė įtampa. Manipuliuojant šiais reiškiniais kompozitorius valdo faktūrą ir jos intensyvumą. Galima teigti, kad faktūrinis tankis yra plačiausia ir konceptualiausia sąvoka, todėl tankis galimai apsprendžia ir kitų – faktūrinio tirščio bei įtampos – aspektų susiformavimą. Vis dėl to šie reiškiniai nėra vienos dimensijos reiškiniai. Kiekviename jų slypi papildomos dimensijos (kreipiant dėmesį į faktūros vertikalę, horizontalę, diagonalę) ir artikuliaciją (tai itin svarbu, kai kalbama apie šių reiškinų tiesioginį įgyvendinimą). Dėl to faktūrinį tankį, tirštį ir įtampą galima vadinti multidimensionaliais fenomenais veikiančiais vienas kitą ir taip formuojančiais faktūros intensyvumą. Kad būtų aišku, kaip veikia kiekvienas reiškinys, būtinas muzikos kūrinio interpretavimas pasitelkus muzikinio laiko koncepciją. O taip pat ir šių reiškinų bei jų elementų veikimą muzikos erdvės kontekste. Vadinasi, galima teigti, kad, norint į faktūrą pažvelgti iš kitos perspektyvos, faktūros kontekste verta atkreipti dėmesį į faktūros intensyvumo reiškinį kaip į vieną pagrindinių XXI a. naujosios muzikos valdymo principų kompozicijoje, aptinkama ir lietuvių autorių kūryboje. Dėl to pravartu patyrinėti individualius atvejus muzikos kompozicijoje, kurie galimai padėtų išsiaiškinti faktūros intensyvumo valdymo atvejus ir nubrėžtų gaires šio konceptualaus reiškinio suvokime.

2.2. Muzikinės faktūros raiškos tendencijos lietuvių autorių kūryboje

Muzikinės faktūros konstruktyvumo aktualizavimas šiuolaikybėje darbo autorei prasmingiausias atrodo dėmesį telkiant į lietuvių autorių muziką, nes joje pati ir tarpsta. Siekiant išsiaiškinti individualias lietuvių autorių faktūros valdymo strategijas, darbo autorė pasirinktiems kompozitoriams ir kompozitorėms parengė klausimyną apie faktūros problematiką ir jos svarbą individualiai kompozitorių mąstysenai. Taip ketinta išsiaiškinti, kaip muzikinę faktūrą valdo skirtingi autoriai ir kokias priemones taiko faktūros koordinacijai. Apklausoje (žr. prieduose) dalyvavo Justė Janulytė, Egidija Medekšaitė, Rytis Mažulis, Agnė Mažulienė, Andrius Šiurys, Raimonda Žiūkaitė, Ričardas Kabelis, Giedrė Pauliukevičiūtė-Dabulskienė, Raminta Šerkšnytė. Apklausą nustebino daugiau, nei tikėtasi. Pirmiausia sulaukta ne atsakymų į nusiųstus klausimus, bet iškelta daugiau probleminių klausimų, kurie aprėpė faktūros aktualizavimą permąstant nusistovėjusias sampratas (kas XXI a. apskritai yra muzikinė faktūra, koks faktūros apibrėžimas, kaip ji turėtų ar galėtų būti traktuojama). Tokie klausimai suponuoja, kad muzikinės faktūros reiškinys išties nėra fundamentaliai, konvencionaliai apibrėžtas, net ir gausiai kuriantiems Lietuvos kompozitoriams kyla noras kvestionuoti faktūros suvokimo specifiką. Peršasi prielaida,

kad muzikinė faktūra kompozitoriams nėra ypatingo dėmesio sulaukiantis reiškinys, tam specialiai nėra skiriamas dėmesys. Siekiant apibūdinti muzikinės faktūros reiškinį susiduriama su ne viena problema vien jau dėl to, kad faktūros fenomenas interpretuojamas labai įvairiai. Komplikuotumą lemia plati šio reiškinio problematika ir raiškos formos. Muzikos kūrinio faktūros lygmuo gali būti specifikuojamas kaip individualaus komponavimo sprendimo galimybė, kaip kūrinio ar visos kūrybos tapatybės atpažįstamumo ženklas. Tokiais pavyzdžiais gali būti Ligeti mikropolifoninės faktūros arba Janulytės „kvėpuojančios muzikos“ faktūros arba Medekšaitės faktūros, sietos su tekstilėje kuriamais raštais. Tačiau paradoksaliai susiduriama ir su opozicija tokiam požiūriui teigiant, kad faktūros fenomenas tėra pasirinktų komponavimo strategijų ir priemonių nulemtas rezultatas, kitaip tariant – rezultatyvi visų priemonių išraiška. Lietuvių kompozitorių skirtingus santykius su šiuo fenomenu tyrimo autorė išdėstys tam tikra struktūrizuota progresija. Galima daryti prielaidą, kad faktūros svarba kūrybiniame procese savaime nėra potencialiai sureikšminama. Pripažįstant faktūrą kaip komponavimo strategijos nulemtą rezultatą, žvilgsnis į šio reiškinio analizę yra svarbus, nes faktūros dėka suprantamas kūrinio sukūrimo procesas. Norint pagrįsti muzikos faktūros reikšmę ir svarbą XXI a. kompozitorių muzikoje, verta atkreipti dėmesį į individualius jos raiškos valdymo būdus, o taip pat kelti klausimą, kas lemia savitus faktūros modelius jų kuriamuose kūrinuose? Natūraliai kyla klausimas, ar faktūra apskritai yra kompozicijos dėmuo, apie kurį nuosekliai mąsto visi kompozitoriai? Kadangi šio darbo tikslas yra atskleisti lietuvių autorių požiūrį į faktūros reiškinį, ieškant atsakymų pravartu dėmesį telkti į galimai skirtingus individualių muzikos faktūrų valdymo būdus Lietuvos kompozitorių kontekste.

Galima teigti, kad kompozitoriai paprastai pasitelkia bendrą idėją ar strategiją, kuria grindžia visus savo meninius darbus, t. y. kuria turėdami aiškų komponavimo modelį, kuris galimai esti plačiame kontekste ir jungia autorių kūrybinės mintis ir nuostatas apie kūrybą. Kompozitoriaus individualumą žvalgant per pasirinktas komponavimo strategijas svarbu atkreipti dėmesį į muzikinės faktūros reiškinį kaip į dar vieną itin ryškų ir informatyvų dėmenį, padedantį suvokti kompozitorių unikalumą ir kūrybinį žvilgsnį. Šiame poskyryje bus apžvelgiama pasirinktų Lietuvos autorių pozicija muzikinės faktūros klausimu, bus bandoma išsiaiškinti, kiek muzikinės faktūros klausimas yra svarbus kūrybiniame procese.

Vienas iš darbo autorės pastebimų tendencingų požiūrių, pasireiškiančių XXI a. lietuvių kompozitorių kūryboje, kad muzikos faktūra nėra savarankiškas fenomenas: ji yra komponavimo modelių taikymo rezultatas. Egidijos Medekšaitės atvejis būtent toks. Autorei kūryboje svarbi indų ragos filosofija¹¹⁷. Kaip pati teigia: „Stengiuosi atsiriboti nuo vakarietišku

¹¹⁷ Pasak Medekšaitės, „Indų ragos filosofija sutelpa į tris pagrindinius muzikinius aspektus, kurie neturi tiesioginio ryšio su faktūra <...>. Skirtingos ragos suformuoja visus aspektus. Išrašyta indų raga atrodo kaip Viduramžių motetas su barokiniais ornamentais“ (*ibid.*).

apibrėžimų ir muziką suvokti bei kurti taip, kaip ją „apipavidalintų“ indų muzikantas¹¹⁸“ (Medekšaitė: 2022). Kompozitorė faktūros nekonceptualizuoja kaip organizuojančios kūrybos priemonės. Tačiau, tokią poziciją galima suprasti nevienprasmiskai. Viena vertus, autorė stengiasi atsiriboti nuo vakarietiško apibrėžimų, sąvokų ir jomis vengia apibūdinti savo kūrybą, kita vertus, Medekšaitės kūryboje ypatingai svarbus jos kuriamos muzikos santykis su tekstile ir raštais. Autorė teigia, kad tik pradėjus domėtis audinių raštais, pasirinktas audinys tapdavo savita struktūra muzikinei medžiagai. Tačiau toks audinys nebūtinai įprasminamas kaip pirminė struktūra muzikinei medžiagai. Kartais, atradus tam tikrą muzikinę idėją, autorė ieško atitinkamo audinio, kuris turėtų raštą artimiausią muzikinei idėjai¹¹⁹. „Kaip kompozitoriui <...> man yra svarbiau naudoti tą (*būtent konkretų raštą – aut. past.*) norint sukomponuoti kūrinį. Panaudoti formas, idėjas arba struktūras“¹²⁰. Tačiau Medekšaitėi svarbus kompozicinis mąstymas už struktūrų ribų, kada autorė iš tiesų perteikia audinio efektą muzikoje, t. y. jį sukomponuoja, ne tik perteikia schematiškai¹²¹. Anot autorės, tekstilės žavesys atsiskleidžia dėka daugybės skirtingų charakteristikų, pavyzdžiui, „<...> kaip siūlai susijungia, kokie yra tarpai tarp jų <...>. Daugybė charakteristikų, kurių realiai negali apskaičiuoti“¹²². Tačiau Medekšaitės muzikos ir tekstilės jungties idėja nėra suponuojama siekio preciziškai atvaizduoti audinio struktūrą muzikoje. Ji siekia kūrybinės laisvės ir ieško tinkamiausio sprendimo teigdama, kad rezultatas kiekvienu atveju galimas absoliučiai skirtingas. Vadinasi, kalba apie faktūrą, skirtingus raštus ir jų sprendimo variantus (analogus muzikoje) tampa modelio lygmens analogu, kuris skatina kreatyvią autorės saviraišką. Muzikos tėkmės ir darybos principų sugretinimas su tekstile yra viena ypatingiausių sąsajų, unikalumu išskiriančią Medekšaitę iš kitų Lietuvos kompozitorių.

Audinio tekstūra¹²³ ir raštai itin artimai siejasi su muzikos faktūros reiškiniu¹²⁴, nes muzikoje faktūra taip pat gali būti traktuojama kaip tam tikrų muzikinės medžiagos ornamentų sąveika ar išraiška (o taip pat ir jų visuma). Medekšaitės susidomėjimas tekstile ir joje kuriamais raštais pirmą kartą atsiskleidžia kūrinyje dviem fortepijonams „Tekstilė 1“ (2006). Kompozitorė šį kūrinį sukūrė įkvėpta Vytauto Milašiaus ir Algirdo Matukonio knygos „Audinių struktūra“ (1974). Kaip teigia autorė, iš knygos ji išsirinko „<...> raštuotą ripsą, kuris buvo paprastas,

¹¹⁸ Ypatingai autorė pabrėžia indų muzikavimo išskirtinumą, kai muziką kuria ne kompozitorius, bet atlikėjas.

¹¹⁹ Prieiga internetu: <https://www.15min.lt/vardai/naujiena/muzika/egidija-medeksaite-ir-mikas-zukauskas-pristato-klipa-tekstile-musu-kuryba-vienos-kraujo-grupes-1054-817964> [Žiūrėta 2022 05 01].

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Kaip pati sako, audinio tiesioginis atvaizdavimas muzikos kūrinyje nėra įmanomas dėl galimų paklaidų. Kita vertus, audinys, austas skirtingais siūlais, visada duos skirtingus rezultatus. Todėl, anot Medekšaitės, muzikoje rezultatas taip pat skirsis pasirenkant skirtingas priemones tiems audinio raštams atvaizduoti.

¹²² Prieiga internetu: <https://www.15min.lt/vardai/naujiena/muzika/egidija-medeksaite-ir-mikas-zukauskas-pristato-klipa-tekstile-musu-kuryba-vienos-kraujo-grupes-1054-817964> [Žiūrėta 2022 05 01].

¹²³ Nuo lotyniško žodžio *textura* – audinys.

¹²⁴ Skirtingai nei tekstūra, faktūra čia – „<...> techninių išraiškos priemonių išdėstymo ir koordinavimo būdas“ (Lietuvių žodynas). Prieiga per internetą: <https://www.lietuviuzodynas.lt/terminai/Faktura> [Žiūrėta 2022 03 01].

matematiškas, tikslus – iš jo gimė kūrinys „Tekstilė 1“¹²⁵ (Medekšaitė, 2021). „Susiskaičiavau natas ir išsirašiau“ (*ibid.*)¹²⁵. Medekšaitės kūrybiniam mąstymui įtakos turėjo jos kompozicijos profesorius. Besimokydama Ryčio Mažulio klasėje, Medekšaitė ir pati perėmė matematinį komponavimo mąstymą, kada dėmesys kreipiamas į skaičius ir jų koordinuojamą galią. Greta dėmesio griežtoms struktūroms Medekšaitės kūryboje didelė svarba tenka indų ragoms¹²⁶, nes jai „<...> artima šios muzikos koncepcija, pasaulėjauta, jos ryšys su gamta“ (Medekšaitė, 2018)¹²⁷. Kiekviena raga kaip ir garsas turi savo reikšmę, spalvą, perteikia emociją. Ragos koreliuoja ir su



24 pav. Egidija Medekšaitė. *Tekstilė 1* (2006) dviem fortepijonams. Partitūros fragmentas.

Medekšaitės kūryboje įprasminu tekstilės ir muzikos sąveika. Pavyzdžiui, kūrinio „Malakosha“ (2018)¹²⁸ ragą sudaro penki tonai. Anot autorės, „<...> tai primena audinį, kuriame juodą ir baltą kvadratėlius sieja siūlai, o išžiūrėjus galima išvelgti daug subtilybių. Komponuojant vyksta ieškojimo, išgryninimo procesai ir taip per indų harmoninius darinius – ragas – konvertuoju tekstilę į muziką“ (Medekšaitė, 2021)¹²⁹. Pats kūrybinis procesas Medekšaitėi yra tarsi raštų ieškojimas: „<...> reikia daug laiko ir kruopštumo, kol surandi sistemas, audinius ir juos tarpusavyje susieji. Pinu maketus iš siūliukų, braižau, skaičiuoju“ (*ibid.*). Pastebima, kad indų ragos kompozitorės kūryboje tampa jungtimi,

padedančia tekstilės raštus transkribuoti į muziką.

Galima daryti prielaidą, kad medžiagos audinys ir muzikos audinys tapatinamas vizualiai (24 pav.). Šiame fragmente matomi „baltų“ klavišų perstatymai, kurie tarsi vizualiai kuria faktūrą. Pavyzdyje naudojamų diatoninių garsų gama (D, E, F, G, A, H, C) varijuojama skirtingais aukščiais, išlaikant nekintantį ritmą. Pastebimos besikeičiančios keturios melodinės linijos, kurias galima tapatinti su keturiais siūlais (kaip tekstilės audinyje). Kūrinyje muzikos

¹²⁵ Prieiga internetu: <https://www.7md.lt/muzika/2021-01-29/Muzika-tekstile-netiketumai-pripazinimas> [Žiūrėta 2022 04 06].

¹²⁶ Raga yra „indų klasikinės muzikos svarbiausia sąvoka, nusakanti kūrinio melinę ir derminę struktūrą, tinkamą tam tikrai estetinei emocijai ar religiniam pamaldumui išreikšti“ (Velička, Visuotinė lietuvių enciklopedija). Prieiga internetu: <https://www.vle.lt/straipsnis/raga/> [Žiūrėta 2022 05 13].

¹²⁷ Prieiga internetu: <https://www.delfi.lt/kultura/naujienos/kompozitore-egidija-medeksaite-nera-didelio-atotrukio-tarp-logikos-ir-intuicijos-jeigu-tai-susije-su-kuryba.d?id=77309045> [Žiūrėta 2022 05 12].

¹²⁸ Originali kūrinio versija skirta mišriam ansambliui ir „intonarumori triukšmo mašinai“. Tačiau kūrinys turi skirtingas versijas vis kitoms sudėtims.

¹²⁹ Iš pokalbio su Medekšaitė. Prieiga internetu: <https://www.delfi.lt/kultura/naujienos/prestizini-apdovanojima-pelniusi-kompozitore-egidija-medeksaite-galiausiai-tai-atsitiko.d?id=86164109> [Žiūrėta 2022 04 06].

garsais tarsi audžiamas muzikinis audinys. Vis tik Medekšaitė teigia, kad muzikos kūrinys, grįstame tekstilės raštais, pačios muzikos vizualumas tiesiogiai audinio neatspindi. Bet priduria, kad „audinys (*tekstilės – aut. past.*) susideda iš dviejų sistemų“ (Medekšaitė, 2021). Medekšaitės nuomone, „<...> mes dažniausiai negalime suvokti, koks yra pynimas (*ar raštas audinyje – aut. past.*), nes jis yra paslėptas spalvų arba skirtingų siūlų. Lygiai to paties ir siekiu muzikoje, kuomet struktūra išnyksta muzikoje“ (*ibid.*). Šią autorės mintį pagrindžia ir matomas pavyzdys. Medekšaitė savo kūryboje vengia eksponavimo ir muzikines struktūras maskuoja principu, lyg tokios struktūros būtų audinio raštą formuojantys skirtingos spalvos siūlai. Teigdama, kad muzikos faktūra jai nėra specialius apmąstymus kelianti kategorija, autorė tokią poziciją argumentuoja ir galimai teigia, kad verta atkreipti dėmesį į tam tikro ribinio girdėjimo/negirdėjimo aspektą. Taip atsiranda, kaip sako pati Medekšaitė, „dvi sistemos“. Viena yra tai, ką mes matome, o kita – tai, ką girdime. Dėl to muzikoje tiesiogiai atvaizduoti audinio tekstūrą yra neįmanoma¹³⁰, nes ir pats audinys gali klaidinti (ne viską įmanoma įžiūrėti, nebūtinai suprantama, kokio, pavyzdžiui, tipo raštai ir t. t.). Tai, ką matome, nebūtinai sutaps su tuo, ką girdime (ir atvirkščiai)¹³¹.

Ekstramuzikinių ir muzikinių idėjų „vizualumą“ paliekant nuošaliau, svarbus ir kitas aspektas – tembras. Medekšaitėi tembras svarbus, ji neatsieja tembro nuo paties garso ir teigia, kad „<...> faktūrai priskirčiau tembrą, kuris yra lygiavertis komponentas norint išreikšti garsą“ (*ibid.*). Pasak Medekšaitės, garso dėka „<...> galime sukurti skirtingus garso šešėlius“ (*ibid.*). Dėl to tas pats garsas įgauna vis kitą skambesį. Vadinasi, Medekšaitė tembrą vienareikšmiškai priskiria faktūros formavimo veiksniumi. Faktūros ir tembro sąveika puikiai atsispindi Medekšaitės „Megh Malhar“¹³² (2016) styginių kvartetui. Čia svarbu išvelgti, kad indų ragas autorė traktuoja kaip tam tikras audinio ar muzikos spalvas. Kūrinyje „Megh Malhar“ naudojama „Lietaus raga“, kuri, anot autorės, grojama per sausrą. Ši raga autorei pasirodė itin trapi, todėl ji susiejo, kaip pati sako, „<...> lietu su trapiais rasos lašeliais, o šiuos – su šilko siūlais, pynimu iš kažko plono, permatomo“ (Medekšaitė, 2021)¹³³. Kaip teigia autorė, kūriniui ji rinkosi

¹³⁰ Medekšaitė tiesiogiai atvaizduoti tekstilės muzikos kūrinys nesiekia vien dėl to, kad visiškai tiksliai to padaryti, kaip pati teigia, neįmanoma dėl neišvengiamai atsirandančių paklaidų. „Technologiškai audime matome baltą ir juodą struktūrą. Bet itin svarbu, kaip šis audinys susipina, kokie tarpai tarp jų. Yra bent dešimt parametrų, kurių valdyti neišeina dėl paprasčiausio audimo proceso“ (Medekšaitė, 2021. Prieiga internetu: <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/muzika/kompozitore-kuri-uzkabina-sirdies-styga-pokalbis-su-egidija-medeksaite-284-1435298> [Žiūrėta 2022 04 05]). Tačiau, kaip pati teigia, dėl to yra pakankamai daug laisvės interpretacijai, kūrybiškam idėjų įgyvendinimui.

¹³¹ Dėl to, kad matomi dalykai dažnai nesutampa su girdimais. Šią problemą mini ir Medekšaitė.

¹³² Žodis *Megh* sanskrito kalba reiškia debesį. O „Megh Malhar“ yra klasikinė indų raga, perteikianti artėjančios perkūnijos ir lietaus efektą. Taip pat manoma, kad Megh Malhar gali prišaukti debesis sausras metu. (Iš Medekšaitės *SoundCloud* svetainės. Prieiga internetu: https://soundcloud.com/egidija_medeksaite/megh-malhar [Žiūrėta 2022 05 12]).

¹³³ Prieiga internetu: <https://www.7md.lt/muzika/2021-01-29/Muzika-tekstile-netiketumai-pripazinimas> [Žiūrėta 2022 04 06].

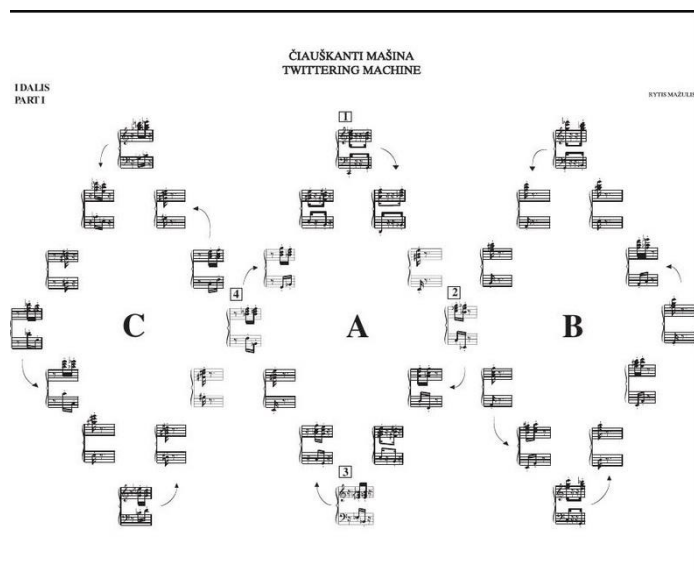
pagrindinę muzikinę idėją geriausiai atspindinčią indų ragą, kad ji „<...> būtų panaši į žaižaruojančios rasos aliuziją, kurioje kiekvienas lašelis atspindi mikroskopinį lietaus pasaulį<...>“ (Medekšaitė, 2016). Kiekvienas stygininkas atlieka įvairius trelius itin lėtu tempu, kad išlaikytų trapų garso pojūtį. „Man ši muzika yra apie lietaus lašų ir rasos susipynimą į vieną trapų ir skaidrų raštą“ (*ibid.*)¹³⁴. „Megh Malhar“ atveju tembrinė kaita nėra intensyvi kaip ir metrinė kūrinio kaita. Įdomu tai, kad siekdama skaidrumo ir tam tikro skambesio trapumo, Medekšaitė pasirenka gana tankią faktūrą, tačiau ją įgyvendina komponuodama itin subtilia atlikimo technika – įvairiais treliais. Jie grojami *sul tasto* ir *sul ponticello* technikomis. Dėl to kūrinio muzikinė medžiaga primena perregimą audinį.

Apibendrinant Medekšaitės požiūrį į muzikos faktūrą bei kūryboje vyraujančius faktūrinius sprendimus galima teigti, kad muzikinės faktūros konstruktyvumą sudaro autorei svarbūs trys komponentai: 1) muzikinė idėja; 2) indų raga; ir 3) tekstilės raštai. Įžvelgiama tam tikra hierarchija, kai svarbiausias iš trijų yra muzikinės idėjos dėmuo. Be muzikinės idėjos tekstilės raštai, anot Medekšaitės, neturi prasmės, nes turi būti pagrindas, ant kurio raštas kursis. Greta muzikinės idėjos (kaip pirmojo dėmens) ir tekstilės rašto, kuris padeda įgyvendinti muzikinę idėją, svarbi ir raga. Indų ragos Medekšaitei suteikia kūrybinės laisvės interpretuoti itin tikslias ir matematiškas tekstilės raštų schemas, padeda kurti harmonijas, kūrinio atmosferą, o taip pat tampa pamatine jungtimi audinio raštui tapti muzikos raštu. Vadinasi, pagrindinis skirtumas, kuris išskiria Medekšaitę iš kitų struktūralistų (pavyzdžiui, nuo Mažulio, Kabelio) – autorė skiria dėmesį emocijai, kūrinio atmosferai. Tokį požiūrį ji grindžia iš indų ragų atėjusios tradicijos, kai raga yra daugiau nei struktūra. Tai tam tikra filosofija, apimanti gerokai plačiau nei struktūra savaime. Nors Medekšaitė neišskiria tiesioginės muzikinės faktūros sąsajos su komunikacija, tačiau, ryšius tarp muzikinės medžiagos ir tekstilės raštų bei jų sąsajas pamini. Tad autorės muzikinės faktūros valdymo strategiją galima apibūdinti kaip trijų pakopų komunikatyvų procesą.

Muzikinės faktūros nesavarankiškumui, t. y. faktūros tiesioginei priklausomybei nuo pasirinktų komponavimo technikų pritaria ir Agnė Mažulienė. Ji teigia, kad jos kūriniuose faktūros sprendimai atsiranda ne kaip „<...> kūrybiniai pirmavaizdžiai, bet kaip muzikinės struktūros plėtojimo pasekmė“ (Mažulienė, 2022). Mažulienės kūryboje didžiausias dėmesys telkiamas figūrinei notacijai. Figūrinė notacija dėka sukuriama figūrinė partitūros Mažulienės kūryboje nėra tik idėjinis sprendimas. Pagrindine ir pirmine komponavimo strategija kompozitorė pripažįsta prekompozicinę medžiagą. Prekompozicinės medžiagos valdymo būdas ir pasirinkta strategija dažniausiai nulemia visą Mažulienės kūrinio darybos principą (nulemia komponavimo modelį). Tokia komponavimo strategija gali pasirodyti mechaniška ir ne itin lanksti, tarsi stokoja

¹³⁴ Prieiga internetu: https://soundcloud.com/egidija_medeksaite/megh-malhar [Žiūrėta 2022 05 12].

kūrybiško žvilgsnio. Ypatingai tuomet, kai galvojama apie kūrinio faktūrą ir faktūros valdymo principus. Tačiau toks įspūdis klaidinantis. Pasak Mažulienės, „Atradus kūrinio „grūdą“ (įdomiai skambantį elementą ar struktūros plėtojimo algoritmą) imu mąstyti apie jo realizaciją pasirinktiems instrumentams, skirtingų partijų santykį tarpusavyje, muzikinės informacijos kiekį per laiko vienetą, kaitos greitį, taigi, sprendžiu faktūros klausimus“ (*ibid.*). Kaip galima pastebėti, Mažulienė faktūros klausimo kūrinyje specialiai nekelia, tačiau kūrybiniame procese jis figūruoja: „Kūrybos metu faktūros klausimus sprendžiu tik jau turėdama muzikinės medžiagos pagrindus“



25 pav. Rytis Mažulis. *Čiauškanti mašina* (1986). Pirma kūrinio dalis.

(*ibid.*). Mažulienės nuomone, „faktūros klausimai <...> glaudžiausiai susiję su muzikinės medžiagos kaitos nuoseklumu“ (*ibid.*). Vis tik kompozitorė nieško individualių faktūros valdymo strategijų ir pasirenka jau esančias ir labiausiai atliepiančias jos pačios žvilgsnį į komponavimą kryptis. Pasak Mažulienės, žvelgiant plačiąja prasme, jos kūryboje „<...> dažniausiai sutinkamos polifoninės faktūros bei nuo senų laikų žinomas faktūros tirštėjimo-redukavimo principas“ (*ibid.*). Vadinasi,

ieškant individualizuoto faktūros sprendimo būdo, dėmesys krypta į tam tikras kompozitoriaus komponavimo nuostatas, t. y. kokias strategijas jis ar ji renka kūryboje. Pavyzdžiui, beveik visi Rytis Mažulio kūriniai yra kanonai, todėl, kaip pats teigia, kūrinuose „vyrauja polifoninė, kontrapunktinė, ar imitacinė faktūra“ (Mažulis, 2022). Tačiau, lyginant įvairių Mažulio kūrybos laikotarpių kūrinius, atrandama ir kitokių faktūros modelių. Pavyzdžiui, „Čiauškanti mašina“ (1986) keturiems klavišiniams instrumentams I-oje dalyje panaudota akordinė faktūra, anot Mažulio, „<...> pagrįsta ritminio komplementariškumo principu (kas šešioliktą naujas akordas atsiranda kito instrumento partijoje)“ (*ibid.*). Tai lemia ir faktūros plėtoją, kadangi kūrinio metu vyksta akordų apsikeitimo ir vienas kito papildymo procesai (25 pav.). Tai lemia ir faktūros plėtoją. Kitame autoriaus kūrinyje, „Mėbijaus lapo kanone“ (1987) smuikui ir fortepijonui, iš pradžių atrodo, kad tiesioginio ryšio su kanono principu nėra. Taip yra dėl to, kad muzikinė „medžiaga išvedama iš vienos melodijos (*ex una voce* – Glareanus, XVI a.), tačiau pasirinkti neįprastai dideli laiko atstumai tarp vedančio ir imituojančio balso“ (*ibid.*), o pradeda visi balsai kartu.

Pasak Mažulio, „Mėbijaus lapo kanonas“ užduodavo tam tikrą mįslę klausytojams, nes kanoną išgirsti nėra taip paprasta. Įsiklausęs į klausytojų pastebėjimus Mažulis patyrinėjo, kaip pats sako, keletą kūrinio vertikalės fragmentų iš įvairių kūrinio vietų. Buvo pastebėta, kad kūrinyje egzistuoja tam tikra kontrapunktinė faktūra, „kuri <...> sudaroma kitaip – dažnai net kontrastinės polifonijos principu“ (*ibid.*). Vadinasi, „Mėbijaus lapo kanonui“ (26 pav.) būdinga išties originali kontrastinės polifonijos muzikos faktūra. Mažulio kūryboje aptinkama ir heterofoninė arba, kaip teigia Mažulis, „mikroheterofoninė“ faktūra. Toks faktūros modelis aptinkamas kūrinyje „Talita cumi“ (1998). „Mikroheterofoniją“ Mažulis mini dėl to, kad „<...> melodinė medžiaga (tiek balsuose, tiek sintetizatoriuje) sukomponuota griežtai skaičiuojant mikrotonines struktūras (panaudojami labai maži 3,333 cento intervalai)“ (*ibid.*), tačiau, kaip teigia Mažulis, vertikalus išdėstymas ir visuminė laiko konstrukcija yra išsprendžiama laisvai, pasikliaujant neapibrėžtumo ir atsitiktinumo principais. Toks komponavimo procesas, gali priminti „<...> folklorinio tipo heterofoniją, kur nuolat skamba begalė tos pačios melodijos mikrovariantų“ (*ibid.*). Mažulis faktūrą formuoja



26 pav. Rytis Mažulis. *Mėbijaus lapo kanonas* (1987) smuikui ir fortepijonui. 24–31 taktai.

pasirinkdamas griežtą kūrybos modelį. Pasak Helgos de la Motte, „Kūrinio muzikinė medžiaga grindžiama trimis eilėmis-serijomis, kurių kiekviena sudaroma iš 30 nesikartojančių garsų bei jiems priskiriamų ritminių verčių“¹³⁵. Trijuose pustoniuose (f–fis, gis–a ir h–c) sutelpantis garsynas sudalijamas į Mažulio minėtus 3,333... centų dydžio mikrointervalus (mažiausias klausa skiriamas garso aukščio padalas)¹³⁶. Vėliau kūrinio medžiagoje vyksta permutacija. „Permutuojant šią 30 (29) mikrointervalų eilę-seriją į vis kitas kombinacijas, sukuriamas lėtai kintantis, tačiau įvairiomis spalvomis žėrintis garsų srautas“¹³⁷. Kūriniui reikalingas kompiuteris dėl atlikimo tikslumo, viską atliekantis grynai matematiškai teisingai, be paklaidų. „Kiekvienam

¹³⁵ Prieiga internetu: <https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kuriniu-paieska/1990/> [Žiūrėta 2022 04 07].

¹³⁶ Verta paminėti, kad šis skaičiavimas nėra visiškai teisingas. Kaip aiškina Gražina Daunoravičienė, kai pustonio 100 cnt. dalijame iš 30, gauname 3,333. Bet, kadangi bet kurį intervalą būtinai sudaro du tonai, suskaidžius 100 cnt. gauname ne 30, bet 29 mikrointervalus. Taigi ir tokių mikrointervalų dydis centais iš tiesų yra ne 3,333, bet apie 3,45 cnt. Žr.: Gražina Daunoravičienė. *Lietuvių muzikos modernistinės tapatybės žvalgymas*, Vilnius: LMTA, 2016, p. 332, 389.

¹³⁷ Prieiga internetu: <https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kuriniu-paieska/1990/> [Žiūrėta 2022 04 07].

eilėraščio teksto skiemeniui priskiriant po vieną garsą, vėl gaunamas skaičius 30, ženklinantis teksto dalis ir skiemenų grupes“¹³⁸. Greta kontrastinės polifonijos ir mikroheterofoninės muzikos faktūrų tipų, Mažulis savo kūryboje išskiria ir dar vieną – viršdaugiabalsę arba hiperdaugiabalsę faktūrą, anot jo, „būdingą kai kuriems kompiuteriniams kūriniams: „Grynojo proto klavyras“ (1994) – 48 partijos (balsai), arba „Hanon virtualis“ (2000) – 55 balsai“ (*ibid.*). Tokią hiperdaugiabalsę faktūrą galima vadinti itin konceptualia ir utopine, realybei bei įprastam gyvam atlikimui keliančią iššūkius. Dėl to tam tikros techninės galimybės išprovokavo autorių sukurti dar vieną faktūros modelį, kuris vėliau pritaikomas individualiai kūrybai. Mažulio kūryboje, kaip pats teigia, pastaraisiais metais pamėgtas „vienos natos muzikos“ modelis. Toks modelis dažnai pastebimas kūriniuose vokaliniais ansambliams. „Vienos natos muzikos“ modelis plėtojamas kūriniuose „Autoportretas“ (2018) keturiems lygiems balsams, „Nedum capillos“ (2018) šešiams lygiems balsams. Šiuose kūriniuose „<...> polifoninis balsų judėjimas su mikrintervalais bei politempais „suspaudžiamas“ labai siauroje erdvėje, lyg iš tiesų yra vienos natos arba labai mažo intervalo apimtyje“ (*ibid.*). Mažulis tokio tipo faktūrą siūlo vadinti *mikromonodijos* faktūra (tarsi perfrazuojant Ligeti).

Mažulio kūrybiniame procese muzikinė faktūra kaip reiškinys yra svarbus, nes nulemtas pasirinktos komponavimo strategijos. Kaip pats teigia, „<...> faktūros fenomenas man yra reikšminga kompozicinė problema“ (*ibid.*), tačiau pripažįsta, kad sudėtinga teigti, jog faktūros klausimas visada apgalvojamas. Dėl to galima daryti prielaidą, kad Mažulio kūryboje tai yra pasirinkto komponavimo metodo ir principo išdava. Komponavimo modelio pasirinkimas nulemia ir muzikinę faktūrą, kai ji nėra grynai struktūrinis sprendimas. Kaip teigia Mažulis, „<...> faktūra turi svarbų vaidmenį pateikiamos muzikinės medžiagos percepcijai: ar klausysimės muzikos su konvencine homofonija, ar puantilistiškai išmėtytų garsų – matyt, suvoksime skirtingai“ (*ibid.*). Apibendrinant Mažulio požiūrį į muzikinę faktūrą išvelgiama, kad autorius, pirmenybę teikdamas struktūrinei komponavimo idėjai (atranda tam tikras griežtas sąlygas turinčias metodikas¹³⁹), faktūrą kuria visiškai pasitikėdamas prekompozicine medžiaga. Kitaip tariant, Mažuliui svarbu griežtai laikytis pasirinktų struktūrų, o jų dėka faktūra kuriama savaime, tarsi išauginant ją iš pirminės prekompozicinės medžiagos. Dėl to faktūra Mažulio atveju yra griežtai nulemta, pastebimas faktūros determinizmas, nulemiantis ir kūrinio formą (pagal Kostką, *form-determining* (determinavimas arba determinantas) (Kostka, 1990: 239)). Kostkos mintį, kad „faktūra kaip kūrinio formą lemiantis elementas ir veiksnys yra todėl, kad stipriai susijusi su kitais muzikos parametrais, t. y. dinamikos, tembro ir registro (garso aukščio) parametrais“ (*ibid.*: 239) galima

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Dažniausiai tai yra kanono principas.

plėsti ir teigti, kad pirmiausia forma (dėl pasirinktų komponavimo technikų) tam tikrais atvejais nulemiama būtent faktūros. Mažulio atvejis toks ir yra, grįstas strateginiu komponavimu.

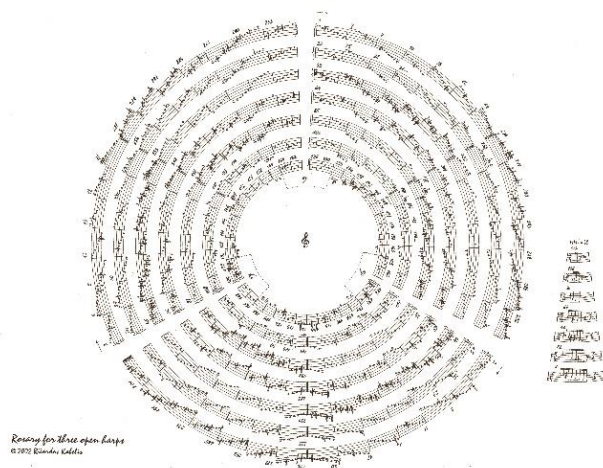
Mažulio kūrybinis mąstymas artimas Ričardo Kabelio, tačiau šių autorių požiūriai į muzikinę faktūrą skiriasi. Faktūros klausimą Kabelis priima gana skeptiškai. Jis nelinkęs sureikšminti faktūros teikdamas, kad šis reiškinys kūryboje skleidžiasi natūraliai. Kabelis neatsieja faktūros nuo girdėjimo, nes nėra prasminga diskutuoti apie faktūrą kaip individualų ir savarankišką reiškinį. Jis teigia, kad „kompozicinis siekinys vienaip ar kitaip plėtoti ar organizuoti faktūrą atsietai nuo girdimų garso pavidalų, mano akimis, nederėtų muzikos, užgimstančios kuriančiojo klausoje, prigimčiai“ (Kabelis, 2022). Tačiau Kabelio mintys neturėtų būti priimtose kategoriškai. Pripažįstant, kad faktūra kuriasi kaip pasirinkto komponavimo modelio išdava, ji savaime neatsiejama nuo viso kūrybinio proceso, nuo gryno komponavimo. Galimai Kabelio mintyse glūdi tam tikri paties autoriaus prieštaravimai. „Faktūras, <...> ar figūras laikyčiau garsų kompozicinio plėtojimo išdava ir rezultatu“ (*ibid.*). Iš to galima daryti prielaidą, kad Kabelis specialiai apie muzikos faktūrą ir jos valdymą kūryboje negalvoja, bet faktūra savaime kuriasi dėl pasirinktų komponavimo priemonių ir strategijų. Kai kurie kompozitoriaus kūriniai („Rožinis“ (2000), „Opus Novum“ (1999), „Dėl Grožio“ (1996) turi integralias struktūras, kurios, kaip pats teigia, „plėtos pasišiūrint į sudarytą grafinę figūrą“ (*ibid.*). Vis dėlto „pirminiai šių figūrų impulsai kilo iš konkrečių garsinių pavidalų“ (*ibid.*). Mąstydamas apie faktūrą, Kabelis įžvelgia dar vieną problemą:

„Atskirai reikėtų aptarti skaitmeniniais instrumentais įgarsinamų priešinių ar geometrinių figūrų (net jei jose yra natų) generavimo, nedalyvaujant klausos šaltiniui, aspektą, kuris tėra daugiau ar mažiau vykęs eksperimentas, todėl nelaikytinas muzikos komponavimu. Integralaus komponavimo atvejais struktūrinės santalkos paieškose glūdinama vizuali (faktūrinė, tekstūrinė, figūrinė) raiška gali ne tik pakoreguoti kompozicinį sprendimą, bet ir suteikti jam sklandumo“ (*ibid.*).

Kabelis neatsieja faktūros nuo girdėjimo. Kabelio mintys atitaria Hurono požiūriui, kuris faktūros klausimui skyrė ypatingą dėmesį. Išskirdamas faktūros reikšmes, Huronas teigia, kad viena jų – „<...> bendrinė sąvoka, nusakanti priežastingą kūrinio garsinį aktyvumą; labai platus kūrinio kompozicinių įvykių apibendrinimas, tačiau visada reiškiantis garsinio, t. y. to, ką girdime „paviršiniame lygyje“ (*surface level*) pagrindimas“ (Huron, 1989: 131)¹⁴⁰. Kabeliui svarbus

¹⁴⁰ Tačiau Hurono požiūriu tai tik trečioji galima faktūros reikšmė. Prieš tai Huronas išskiria kitas dvi, jo manymu svarbesnes. Kai faktūra nurodo: 1) garso lauke vienu metu vykstančių įvykių skaičių (*number*) ar kiekį (*volume*); sutampančių garsinių šaltinių tankį (*density*); 2) nurodo garsų lauko elementų ar jų veiklos įvairovę (*diversity*), nurodo muzikinių pasažų kontinuumą nuo vienuarūšio aktyvumo (*homogeneous activity*) iki įvairiarūšio aktyvumo (*heterogeneous activity*) (Huron, 1989: 131).

garsinis kūrinio potyris. Teiginys, kad faktūra yra „<...> garsų kompozicinio plėtojimo išdava“ ir rezultatas (*ibid.*), neprieštarauja faktūros sampratai bei darybos principams. Muzikos faktūra Kabelio atveju (kaip ir Mažulio, Mažulienės, Medekšaitės¹⁴¹) yra nulemta pasirinkto komponavimo modelio, kai komponuojama atsispiriant nuo prekompozicinės medžiagos, tikslios būsimos kūrinio struktūros. Kabelio faktūriniai sprendimai kyla iš konkrečių garsinių pavidalų. Tačiau partitūrose tokie pavidalai nugula fenomenaliai, sukuriant individualų faktūrinį piešinį (27 pav.).



27 pav. Ričardas Kabelis. *Rožinis* (2000) trims atviroms arfoms.

Skirtingai nei Medekšaitės, Mažulio, Kabelio ar Mažulienės kūryboje, kai faktūra išties yra nulemta pasirinktų komponavimo priemonių, Žibuoklė Martinaitytė skiria ypatingą dėmesį pačiai faktūrai. Martinaitytės atvejis atitaria antram darbo autorės įžvelgiamam požiūriui, būdingam kai kuriems lietuvių kompozitoriams, kai faktūra pripažįstama kaip vienas esminių kūrinio struktūravimo principų.

Anot Martinaitytės, faktūra yra autonomiška. Kalbėdama apie savo kūrybos ypatumus, sako, kad „Faktūra yra vienas esminių <...> struktūravimo principų“ (Martinaitytė, 2022). Apie muzikos faktūrą kompozitorė mąsto dar prieš pradėdant kurti, nes, anot Martinaitytės, „Muzikos faktūroje mažųjų gestų visuma gali komunikuoti kažkokią didesnę idėją. Kaip gamtoje, kur grožis atskleidžiamas per fraktalines formas, jų pasikartojimą įvairiais masteliais“ (*ibid.*).

„Parametrų hierarchijoje faktūrą iškeliau į pirmą planą, suteikiu pirmaeilę svarbą šiam dažnai antraeiliam elementui. Struktūruodama kūrinį, apgalvoju faktūros gradacijas, jų kismą ir netgi tų pokyčio tempą. Kartais nusipaišau faktūros žemėlapius su pažymėtais tankio ir skaidrumo lygmenimis. Mano muzikoje svarbus medžiagos sluoksniavimas, jos daugialypiškumas, kuris būtent ir atsiskleidžia per faktūrą. Kartais muzikinės medžiagos pagrindu tampa dinaminių bangų sluoksniavimas įvairiose instrumentų grupėse. Tam tikra prasme faktūrinė visuma man yra kaip impresionistinis paveikslas, kuriame virpa ir mirga

¹⁴¹ Tačiau Medekšaitė čia paminėta tik iš dalies. Jos faktūros samprata talpesnė, ji skiria dėmesį ir komunikacijai, jausmams (indų ragos).

daugybė individualių mikro-judesių ir tik jų visuma, kuri matoma iš atstumo, iš perspektyvos, turi prasminį svorį“ (*ibid.*).

Martinaitytė išskiria tris faktūros struktūravimo principus, kuriais remiasi savo kūryboje:

- sluoksniavimas;
- mikroskopinis melodinio elemento skaidymas;
- faktūros tankis ir skaidrumas.

Sluoksniavimo technika (arba, pagal Strizich, *layering*, *multi-layering*) muzikos faktūroje yra gana dažnai sutinkama. Tokio tipo muzikos faktūroje gana nesudėtinga išvelgti faktūros sluoksnius. Juos nurodyti galima kiekybiškai. Martinaitytės kūryboje sluoksnių kiekį taip pat nusako tai, kiek ir ko skamba kūrinyje. Dažniausiai autorė faktūrą organizuoja sluoksniais, o sluoksnių kiekį „<...> nustato kūrinio instrumentuotė ir individualių balsų skaičius“ (*ibid.*). Kad

28 pav. Žibuoklė Martinaitytė. *Chant des Voyelles* (2018) mišriam chorui, 44–58 taktai.

faktūroje sluoksniai turėtų autonomiškumą, Martinaitytė siekia sukurti tam tikrą sluoksniavimo metodą:

„<...>, kur tam tikri garso parametrai <...> reprezentuojami specifiniame sluoksnyje. Pavyzdžiui, ažūriniai sluoksniai iš <...> itin mėgiamų natūralių flažoletų tremolo (pas styginius instrumentus), sudarantys tam tikrą „obertoninį mirgėjimą“ klojami ant stabilaus harmoninio pagrindo – g. 5 ar g. 8 intervalų bosiniuose registruose. Tokiu būdu netgi iš pažiūros statiškas harmoninis darinys gali būti suvokiamas kaip dinamiškas. Pati muzika gali išlikti visiškai tokia pati, tuo tarpu ją formuojančių mikro-judesių mirgėjimo pavidalai kinta, keliauja per instrumentus ir taip sukuria nepalaujamo judėjimo iliuziją“

(*ibid.*). Galimai sluoksniavimo technika Martinaitytės kuriamoje muzikos faktūroje pastebima dažniausiai. Kūrinyje mišriam chorui „Chant des Voyelles“ (2018)¹⁴² (28 pav.) faktūra taip pat grįsta persidengiančiais tęsiamų garsų sluoksniais. Faktūroje beveik nėra

¹⁴² Kūrinio pavadinimas lietuviškai skamba „Balsių užkalbėjimas“. Kūrinyje naudojamos balsės ir įvairios jų samplaikos.

pauzių, vyrauja nepertraukiama tėkmė, sukuriamas tarsi nesibaigiančio garsų kontinuumo įspūdis. Tokia įspūdžiui sustiprinti greta kūrinio atlikimo tempo pridedamas priedas „Tokiai ir švelniai. Legato“ (*Fluidly and tenderly. Legato*).

Martinaitytės muzikoje svarbus subtiliai iliustratyvus muzikos mirgėjimo efektas. Jo dėka kompozitorės kuriama muzikinio audinio faktūra yra plastiška, tarsi primena nuolatinį vandens tyvuliavimą („Chant des Voyelles“ faktūra taip pat atliepia tokiai kompozitorės estetikai, kadangi vienas kitą perdengiantys sluoksniai sukuria savitą faktūros mirgėjimą). Tokią kompozitorės nuostatą pagrindžia kitas Martinaitytės minimas faktūros valdymo būdas – mikroskopinis melodinio elemento skaidymas. Toks principas, anot Martinaitytės, leidžia jai į atskirus garsus suskaidyti melodinių elementų fragmentus, juos padalinant instrumentams, esantiems skirtinguose faktūros sluoksniuose. Dėl to sluoksniavimo būdas ir mikroskopinis melodinio elemento skaidymas yra nuosekliai susiję, nes „<...> melodinio elemento išskaidymas dažnai vyksta viename iš faktūrinių sluoksnių arba tarp sluoksnių principu“ (*ibid.*). Pasak Martinaitytės, toks principas panašus į „<...> „Klangfarbe Melodie“, tik čia instrumentai gali būti ir to paties tembro“ (*ibid.*).

Greta sluoksniavimo kaip faktūros valdymo būdo ir smulkių melodinių elementų skaidymo, Martinaitytė dėmesį teikia ir faktūros tankiui bei skaidrumui. Kaip pati teigia, vienas iš kūrinio formą apsprendžiančių principų „<...> yra faktūros tankio ir skaidrumo pokyčių struktūravimas“ (*ibid.*). Minėdama, kad „<...> faktūros tankis ir skaidrumas – kaip gradacijų skalės priešingi poliai“ (*ibid.*), Martinaitytė kalba ir apie kūrinio dramaturgijos kreivę: „Per tankio ir

29 pav. Žibuoklė Martinaitytė. *Attention! High Tension!* (2001) tūbai ir fortepijonui. 7–11 taktai.

skaidrumo santykį kuriama savita vidinė dramaturgija“ (*ibid.*). Kūrinyje tūbai ir fortepijonui „Attention! High Tension!“ (2001) tokia autorės pozicija yra aiškiai pastebima (29 pav.). Kūrinio idėją sufleruoja pats kūrinio pavadinimas „Attention! High Tension!“. Kūrinyje Martinaitytė tarsi eksperimentuoja su tūbos ir fortepijono registras, įtampą kurdama dinaminiais sprendimais, ritmo

sutankinimu ir retinimu. Vadinasi, kad kūrinio faktūra formuojama kuriamo pirmaplanio ir antraplanio vaidmenų dėka, kai į pirmą planą išsiveržia arba fortepijonas, arba tūba. „Attention!

High Tension!“ įdomus savo faktūros plėtojama ir dramaturgija. Vyksta tarsi dviejų instrumentų pokalbis, kuriame netrūksta įtampos: fortepijono partija varijuoja itin plačia diapazono amplitude, atliepia tūbos partiją, kurioje vyrauja gana lakoniška, tačiau iššūkių reikalaujanti muzikinė medžiaga. Martinaitytės dėmesys faktūrai reiškiasi siekiu kurti faktūrinius sluoksnius. Dėmesys kreipiamas į kiekvieno instrumento individualizuotą muzikinę (melodinę, ritminę) medžiagą. Taip pat svarbus ir faktūros tapatinimas su kūrinio dramaturgija – pasitelkiama skaidrumo/tirštumo skalė taip formuojant kūrinio dramaturgiją. Kitas svarbus aspektas valdant kūrinio faktūrą – faktūrinė įtampa (aptarta ankstesniame skyriuje).

Janulytė savo kūryboje faktūrą taip pat sureiškina ir teigia, kad jos kuriama muzika „<...> ir yra visų pirma faktūra, tarsi kokia duotybė, ateinanti iš instrumentų sudėties“ (Janulytė, 2022). Vadinasi, Janulytės muzikoje faktūros valdymas grįstas konkrečiais atvejais, padiktuotais instrumentuotės, tad ir „<...> faktūros vaidmuo yra tiesiogiai susijęs su instrumentuote“ (*ibid.*). Galima teigti, kad kompozitorė pasirenka vienaplanę faktūros valdymo strategiją ir jos laikosi viso kūrinio metu. Pavyzdžiui, kūrinyje „Unanime“ aštuonioms trimitams (2020), muzikos faktūra nekinta nuo pat pradžios iki pabaigos (**30 pav.**). Kūrinyje cikliškai kinta harmonija, plečiasi registras, intensyvėja ir slopsta dinamika, bet „<...> faktūra išlieka visą laiką ta pati, nes viską

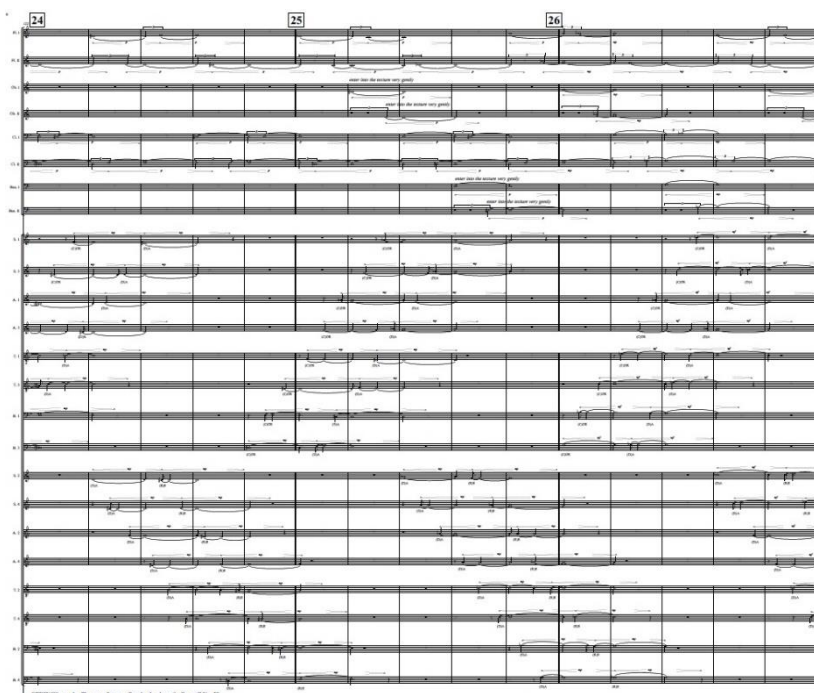


30 pav. Justė Janulytė. *Unanime* (2020) aštuonioms bosinėms fleitoms. Partitūros fragmentas.

groja visi 8 trimitai“ (*ibid.*). Pavyzdyje matomi aštuoni trimitai kuria besisluoksniuojančios faktūros įspūdį, sluoksnius paryškinant kiekvieno instrumento tęsiamų garsų diapazonų kaita. Panašūs faktūros modeliai aptinkami ir prieš tai aptartos Martinaitytės darbuose. Didesnės instrumentų sudėties kūkiniuose (orkestriniuose ar kūkiniuose orkestrui su choru), faktūra, anot Janulytės, „<...>

tirštėja kartu su dinaminio augimu ir skaidrėja su atoslūgiais“ (*ibid.*)¹⁴³. Pavyzdžiui, kūrinyje orkestrui, mišriam chorui ir vargonams „Recordare“ (2021) (**31 pav.**), pastebimas gana klasikinis

¹⁴³ Toks faktūros valdymo modelis nėra unikalus ar naujas. Tokių faktūros valdymo apraiškų galima aptikti XVIII a. pabaigoje ir XIX a., klestint romantizmo epochai. Ypatingai tokie faktūros principai ryškūs simfoninėje kūryboje.



31 pav. Justė Janulytė. *Recordare* (2020) chorui, orkestrui ir vargonams. Medinių pučiamųjų ir balsų „bangos“ partitūros fragmente.

kad „Recordare“ yra mikropolifoninis kūrinys, šį teiginį grindžia kūrinio faktūros konstravimu. Kūrinio anotacijoje pabrėžiama, kad mikropolifonija konstruojama dėka trijų skirtingų tembrų grupių (mediniai pučiamieji, balsai ir styginiai). Kiekvienas toks „sluoksnis“ plėtojamas individualiai, tarsi „gyvena atskirose erdvėse ir laiko dimensijose kaip pavieniai organizmai“¹⁴⁴. Didelis dėmesys skiriamas šių skirtingų sluoksnių „kvėpavimui“. Būtent tankėjančios pulsacijos dėka Janulytė valdo muzikos faktūrą: pulsuojantys garsai susilieja į didėjančio intensyvumo bangas (kurios sąveikauja su kitomis bangomis), bangų ilgis ir stiprumas didėja, „palaipsniui plečiasi dinaminė kūrinio skalė“¹⁴⁵. Faktūros tirštinimo metodą Janulytė taiko ir kūrinuose styginiams instrumentams (pavyzdžiui, „Apnea“ (2021), „Naktų ilgėjimas“ (2009)). „Apnea“ atveju įdomu tai, jog viso kūrinio metu skamba visi styginių grupės instrumentai. Tarsi nebelieka vietos faktūros tirštinimui. Tačiau Janulytė, greta cikliškos kaitos harmonijoje ir registruose (registrą plečiant), faktūrai tirštinti pasitelkia skirtingas styginių instrumentų technikas. Tiek „Apnea“, tiek „Naktų ilgėjimo“ atvejais, styginių instrumentų technikos kinta nuo flažoletinių trelių ir tęsiamų natų palaipsniui pereina prie dvigubų natų *tremolo*. Galima teigti, kad tokia štrichų kaita yra interpretuojama ne tik kaip artikuliacijos pasikeitimas, bet ir kaip faktūros pasikeitimą lemiantis veiksnys.

faktūros valdymo modelis, grįstas faktūros tirštinimu. Kūrinio pradžioje skamba tik styginiai (*pianissimo* dinamikoje). Vėliau – choras ir fleitos su klarnetais, o kartu su dinaminio ir registrinio *crescendo* prisijungia kiti mediniai pučiamieji. Grindžiant kūrinio faktūrą tokia logika ir siekiant nuoseklaus faktūros intensyvėjimo, toliau, natūraliai tirštinant faktūrą, suskamba variniai pučiamieji. Dar vėliau – vargonai. Janulytė, teikdama,

¹⁴⁴ Iš Janulytės „Recordare“ partitūros anotacijos, esančios partitūroje.

¹⁴⁵ *Ibid.*

Daroma prielaida, kad Janulytės kūryboje muzikos faktūra vis tik neatsiejama nuo kūrybinio proceso. Faktūra inspiruota tam tikros instrumentų sudėties ir bendros kūrinio idėjos. Čia svarbus ir kūrinio formos klausimas. Peršasi išvada, kad Janulytės kūryboje vyraujantis visokeriopo intensyvėjimo modelis savaime nulemia tam tikrus strateginius sprendimus, lemiančius ir muzikos faktūrą. Dažniausiai kūrinuose pastebimos instrumentų grupėmis formuojamos „bangos“, kurių skirtingi intensyvumai ir dinaminės skalės amplitudės svyravimai (bei plėtiniai), dėka mikropolifonijos, sukuria itin tankaus muzikinio audinio įspūdį. Dėl to daroma prielaida, kad vienas pagrindinių Janulytės kuriamos faktūros požymių yra vienaplaniškumas. Kiekviename kūrinyje jis gali reikštis individualizuotai, dėka pasirinktos komponavimo strategijos. Tačiau vienas reikšmingiausių faktorių, leidžiančių identifikuoti Janulytės faktūros modelį, yra persislenkančių *crescendo* – *diminuendo* laukas arba kitaip – „kvėpavimas“. Janulytei svarbu sąskambių suliejimo reiškinys, kuriant „kvėpuojantį“, tarsi gyvą muzikinį audinį. Janulytės kuriamos faktūros unikalumą verta apibrėžti taip: lėtos kaitos „kvėpuojanti“ garsų masių transformacija, kuri dažniausiai nėra ekspresyvi. Dažniausiai faktūroje vyrauja ekspocizinis pradas, nėra aiškiai pastebimos transformacijos. Janulytė tarsi stiklo meistrė iš turimo kiekio medžiagos „išpučia“ kūrinio formą, kurios faktūroje vyksta smulkūs procesai, neperžengiant formos ribų, tarsi vyksmas vyktų uždarame muzikiniame kūne.

Ramintą Šerkšnytę darbo autorė siūlo priskirti prie tų kompozitorių, kurie muzikos faktūrą ir jos kompozicines galimybes apmąsto dar prieš pradedant kūrinį (kaip ir Martinaitytė, Janulytė). Ji teigia, kad kūryboje turi specifinį savo faktūros organizavimo modelį: „Mano pagrindinis komponavimo principas – dviejų elementų sugretinimas ir jungtis. O savo komponavimo sistemą aš vadinu „mažoro-minoro jungtis“, kur „mažoriškumas“ ir „minoriškumas“ suprantamas plačiausia šio žodžio prasme“ (Šerkšnytė, 2022). Beje, panašiai galima vadinti Janulytės harmoninės sistemos raišką kai kuriuose kūrinuose, kad ir opuse „Ar tai buvo gulbė?“ vargonams ir orkestrui (2019). Tačiau Šerkšnytės minima „mažoro-minoro jungtis“ faktūroje įgauna kitą reikšmę, ji įprasminama kaip „lengvos“ faktūros (arba, anot Šerkšnytės, šviesios faktūros) ir „sunkios“ (arba tamsios) faktūrų priešprieša, o jungtyje – „savotiškas jų abiejų lydinys“ (*ibid.*). Kaip pavyzdį Šerkšnytė nurodo faktūros vertikalės ir horizontalės sugretinimą, ieškodama jų jungties. Arba kitaip tariant – polifoninės ir homofoninės faktūrų jungčių. Kalbėdama apie muzikos faktūrą ir jos svarbą, Šerkšnytė ypatingą dėmesį telkia ne tik faktūros klausimui, bet ir kūrinio idėjai, pagrindiniam komponavimo principui, „<...> kuris vienodai taikomas visuose keturiuose svarbiausiuose kūrinio komponavimo parametruose“ (*ibid.*). Pasak Šerkšnytės, tokie parametrai yra:

1. Harmonija (garsai, sąskambiai).

2. Ritmas (trukmės).
3. Faktūra (dinamika).
4. Tembras (spalva).

Šie kompozitorės paminėti kūrinio komponavimo parametrai įgalina kelti hipotezę, kad XXI a. muzikos faktūros supratimą galimai ir nulemia kūrinį sudarančių komponentų gausa (sutankinimas arba išretinimas). Žvelgiant į muzikos faktūrą iš tankio (*density*) kaip įvairių muzikos parametrų (t. y. garsų aukščio, ritmo ir kt.) perspektyvos, labai tikėtina, kad Šerkšnytė formuoja muzikos faktūros tipą, kuris aptartas pirmoje šio darbo dalyje. Kaip teigia Berry'is, „muzikos struktūroje naudojamų garso išteklių suma <...> nulemia muzikinę faktūrą“ (Berry, 1976: 186), šių „garso išteklių“ tankumas arba tankis (*density*) be abejonės yra vienas iš muzikos faktūros struktūravimo priemonių, priimtinas ir Šerkšnytės kūrybai. Autorės faktūros sampratą galima apibūdinti kaip tam tikrą garso parametrų (aukščio, trukmės, spalvų, garso intensyvumo) kanono modeliavimą, pasitelkiant pačios išvardintais punktais (sąskambiai, trukmės, dinamika,



32 pav. Raminta Šerkšnytė. *Rytų elegija* (2002) styginių kvartetui. I-os dalies partitūros fragmentas.

spalva). Šerkšnytės pozicija faktūros klausimu atitaria darbo autorės pasiūlytam ir pirmoje darbo dalyje aptartiems faktūrinės raiškos klasifikavimo principams, t. y. į:

- *vertikalųjį-horizontalųjį* – kai *vertikalusis* reiškia sąryšius tarp garsų ir jų sutapimo trajektorijas tam tikru sustabdytu momentu laike; *horizontalusis* – reiškia muzikinių įvykių vyksmą ilgesnėje laiko perspektyvoje;
- *diagonalųjį* (apjungiantis pirmuosius du) – kai žvelgiama į vertikalaus ir horizontalaus principų santykį;
- *muzikinio laiko* – kaip muzikiniai parametrai reiškiasi laiko perspektyvoje (ypatinga ritmo reikšmė).

2010 m. kompozitorės simfoniniame kūrinyje „Ugnys“ faktūriniai sprendimai grįsti muzikine idėja, kuri apima ne tik struktūrinius komponavimo aspektus, bet krypta link literatūriškumo bei poetiškumo: „<...> siekiau atskleisti įvairius ugnies „veidus“, nuo tolimų artėjančios negandos nuojautų iki prisikaupusios energijos sproginų, parodyti spalvų ir formų gausybę, atsirandančią iš kaitimo, degimo ir lydymosi procesų“¹⁴⁶. Dėl to kompozicija yra pagrįsta „nuolatinio kelių pradinių motyvų harmoniniu, ritminiu, faktūriniu, tembriniu varijavimu ir plėtojimu“¹⁴⁷. Šerkšnytės „Rytų elegija“ styginių kvartetui (2002) taip pat turi faktūrinio panašumo su minėtu kūriniu „Ugnys“. „Rytų

¹⁴⁶ Prieiga internetu: <https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kuriniu-paieska/14047/> [Žiūrėta 2022 05 20].

¹⁴⁷ *Ibid.*

elegijos“ pirmoje dalyje „Vėjas rūke“ (32 pav.), autorė kuria mistinę atmosferą. Pasitelkdama ekspresyvias styginių instrumentų atlikimo technikas (*glissando* ir *tremolo* dvigubomis natomis, gausu neapibrėžtų aukščių), Šerkšnytė kuria homogenišką faktūrą – visi keturi instrumentai sąveikauja tarpusavyje tarsi vienas bendras instrumentas. Kvarteto partitūros pavyzdys iliustruoja Šerkšnytės faktūros sampratą. Autorei svarbus faktūros vertikalės ir horizontalės sugretinimas bei jungtys, apjungiančios šiuos du faktūrinius polius. Arba kitaip tariant – polifoninės ir homofoninės faktūrų jungties paieška. Kaip matoma pavyzdyje, 1-jų, 2-jų smuikų ir violončelės partijos kuria tam tikrą polifoninį audinį. Tuo tarpu altas minėtų instrumentų linearias judėjimo trajektorijas apjungia statišku stovinčių garsų dėka. Kvarteto faktūra išlieka panašios kaitos viso kūrinio metu. Juntama ekspresija atitaria Šerkšnytės idėjai, kad kūryboje svarbus ir emocinis pradas, kuriantis kūrinio dramaturgiją¹⁴⁸. Faktūroje įtampa, o kartu ir dramaturgija plėtojama pasitelkus dinامينius pasikeitimus, kurie paspalvinami akcentais.

Giedrei Pauliukevičiūtei-Dabulskienei svarbus kūrinio emocinis pradas. Kūriniuose faktūros organizavimą ji sieja su „dramaturginiu kūrinio planu bei idėjos išpildymu“ (Pauliukevičiūtė-Dabulskienė, 2022). Tačiau specifinio modelio, kuris suteiktų galimybę valdyti muzikinę faktūrą, kompozitorė teigia neturinti: „kaskart ieškau vis naujo atspirties taško bei savito sprendimo. Dažnai atsiremiu į kontrasto principus, juos iškeliau faktūros pagalba *makro* ir *mikro* lygmenyse“ (*ibid.*). Vis tik faktūra autorei pakankamai svarbus elementas, nes „kartais ir jos modelis padiktuoja kitų muzikos kalbos elementų organizavimą, leidžia išryškinti harmonijos sluoksnius, kaitą“ (*ibid.*). Kompozitorė individualiai faktūrą modeliuoja atskiruose žanruose bei skirtingų instrumentinių sudėčių kūriniuose: „<...> Faktūros elementus dažnai derinu su tembriniais žingsniais“ (*ibid.*). Toks požiūris artimas ir Šerkšnytei, kai tembras faktūroje įprasminamas kaip faktūros intensyvumo ir kūrinio dramaturgijos plėtojimo veiksnys. Dėl to autorę galima priskirti prie tų autorių, kuriems faktūra suprantama kaip komunikacijos galimybė.

Minėti kūrėjai ir kūrėjos atstovauja akademinės šiuolaikinės muzikos barus. Akademinės muzikos kompozicijoje faktūros apraiškas įvardyti pavyksta žvalgant kūrinių partitūras bei suprantant pasirinktus komponavimo metodus. Tačiau tarpdisciplininėje kūryboje, kai greta akademinės muzikos ir jai būdingų partitūrų atsiranda eksperimentiniai garsiniai ieškojimai, efektai, faktūra įgauna kur kas konceptualesnę prasmę. Elektroninės, akademinės akustinės, taikomosios muzikos kūrėjas Andrius Šiurys teigia, kad muzikinės faktūros reiškinys ir jo svarba kinta priklausomai nuo to, kokią muziką jis kuria. Didelį dėmesį telkdamas į klausytojo

¹⁴⁸ Kalbėdama apie kūrinį „Ugnys“, kuriame autorė pasiskolina kelis L. V. Beethoveno V-osios simfonijos motyvus, ji sureikšmina emociją kaip atspirtį muzikinei idėjai: „<...> neapleido mintys apie lemtingas Beethoveno gyvenimo aplinkybes jam rašant V simfoniją, stiprėjantį kurtumą, kurios paskatino rašyti dramatišką, vis didėjančios vidinės įtampos muziką“ (*ibid.*).

emocinę būseną, klausymo patirtį, kaip pats sako, kylančius vaizdinius, faktūros klausimas kompozitoriui nėra ypatingai svarbus. „Instrumentinėje muzikoje sąmoningai faktūros neorganizuojau. Mano kūrybos procese tai labiau intuityvus reiškinys“ (Šiurys, 2022). Tačiau, „<...> elektroakustinėje kūryboje nusistovėjo keletas faktūros modelių, tai savotiški faktūriniai prototipai, kurie padeda greitai užrašyti muzikinę mintį“ (*ibid.*). Jis pritaria minčiai, kad muzikos faktūra yra „<...> išdava muzikos kalbos <...>“ (*ibid.*), rezultatas, nulemtas pasirinktų komponavimo principų. Šiurio kūryboje didesnis dėmesys skiriamas, kaip pats sako, *mikro* ir *makro* artikuliacijai. Dėka dėmesio, nukreipto į tai, kaip garsas yra artikuliuojamas, faktūra plėtojasi savaime. Tokiame platesniame muzikiniame kontekste faktūros fenomeno akademinės sampratos ir apibrėžties galimai nelieka. Tačiau pats Šiurys, kalbėdamas apie savo elektroakustinius darbus, išskiria tam tikras komponavimo tendencijas, kurios veikia ir kūrinio faktūrą. Tai:

1. Žemo diapazono disonanso kuriamos samplaikos – elektroninis bosas ir instrumentinis bosas (nebūtinai samplaikos, bet tembrų suliejimas, kai elektronika ir instrumentas groja šalia). Pavyzdžiui, kūrinys kontrabosui ir elektronikai „Snūduro gyslos“¹⁴⁹ (2021).
2. Akustinės žemo diapazono samplaikos¹⁵⁰.
3. Instrumentai, improvizuodami imituoja apibrėžtą balsą (vyrauja teksto-garso modeliai). Pavyzdžiui, kūrinys „Maldos iš Nojaus arkos“ smuikui, violončelei ir įrašui (2019)¹⁵¹.
4. Elektronika imituoja instrumentą. Pavyzdžiui, kūrinys „Misunderstandings“ fortepijonui ir įrašui (2015)¹⁵².

Kaip galima pastebėti, Šiurys, mąstydamas apie faktūrą, neatmeta klausytojo patirčių (klausytojo patirtį sureikšmina ir jau aptartas Kabelio požiūris). Dėl to Šiurys pabrėžia, kad jam svarbus klausytojas, jo emocinė būsena. Panašiai mano ir Andrius Maslekovas. Jo nuomone, faktūra komponuojant kūrinį yra itin svarbi ir teigia, kad dažniausiai kūrinio medžiagą jis ir pradeda įsivaizduoti būtent nuo faktūros. „Idėjos faktūros atsiradimui gali būti keleriopos, jos gali kilti iš instrumentų sudėties, programinės kūrinio idėjos, specifinių techninių aplinkybių (planuojamos atlikimo vietos, specifinės akustikos ir kt.). Pavyzdžiui, faktūra gali perteikti teptuko prisilietimo prie drobės garsą, fizinį judesį, atspindžio žaižaravimą ir t. t.“ (Maslekovas, 2022). Maslekovo mintys siejasi su Šiurio mintimis, nes abu autoriai faktūrą mato ir kaip tam tikrą muzikos komunikavimo priemonę. Anot Maslekovo:

¹⁴⁹ Nuoroda paklausti: <https://www.youtube.com/watch?v=NEWwXcNGI3k&t=165s> [Žiūrėta 2022 04 05].

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Nuoroda paklausti: <https://youtu.be/7TfbJrkM9qo?t=197> [Žiūrėta 2022 04 05].

¹⁵² Nuoroda paklausti: https://youtu.be/MjezPg_7Xz4 [Žiūrėta 2022 04 05].

„Faktūriniai elementai išplaukia iš instrumentų specifikos, jų techninių galimybių, išplėstinių technikų, jų suderinamumo su programine idėja ir atlikimo pobūdžiu, vieta. Tarkim, jei kūrinys bus atliekamas lauke, tai tam tikri faktūriniai sprendimai, kurie idealiai skambėtų bažnyčioje, paprasčiausiai liks neišgirsti. Jei kūrinys yra skirtas atlikti atlikėjams išsidėsčiusiems po visą koncertinę erdvę (aplink klausytojus), tai yra tam tikri psichoakustiniai faktūros komunikacijos dėsniai, kurie yra palankūs arba nepalankūs tokiam atlikėjų išsidėstymui, o tai be abejojimo paveikia ir komunikaciją su klausytoju. Jei kūrinys yra skirtas atlikti filharmonijoje, tai jo faktūra turi atitikti tam tikrus estetinius kriterijus, kurie skiriasi nuo tų, kurie yra taikomi eksperimentinės muzikos scenose, net jei instrumentai ir faktūriniai elementai iš esmės nesiskiria. Čia vėlgi yra komunikacijos su klausytoju aspektas“ (*ibid.*).



33 pav. Andrius Maslekovas. *Žiemos kaligrafijos* (2016) mišriam chorui ir simfoniniam orkestrui. Partitūros fragmentas.

Maslekovui svarbu faktūrą valdyti susidarant tam tikras faktūros plėtojimo gaires: „<...> Atėjus į galvą kažkokiai pirminei faktūros idėjai, aš ją mintyse „perfiltruoju“ per visus šiuos filtrus ir padedu po metaforiniu „mikroskopu“, per kurį žiūrėdamas stengiuosi išskirti kiekvieną ryškesnį faktūrinį elementą ir iš kiekvieno jų suformuoti bent po kelis naujus faktūrinius pavidalus“ (*ibid.*). Tokie strateguoti faktūriniai dariniai, anot Maslekovo, padeda formuoti bendrą kūrinio dramaturgiją. Pastaraisiais metais autoriaus kūryboje yra daug kontrastų, tačiau, kaip pats teigia, tai nėra klasikinės muzikos formose aptinkami kontrastai (kai kontrastuoja, pavyzdžiui, dvi temos ar padalos). „<...> dažniausiai visa faktūra yra pilna mikrokontrastų, kurie yra išskleidžiami atskirose kūrinio padalose. Taigi,

kontrastuojančios padalos yra ne kelių skirtingų medžiagų santykis, bet vienos mikrokontrastinės faktūros „skrodimas“ ir atskirų elementų potencijų plėtotė“ (*ibid.*). Vadinasi, Maslekovo kūryboje gana ryškus subtilus efemerškumas ir precizika detalėms. Pastebimi trapūs faktūros paspalvinimai skirtingais instrumentais, neretai kūrinuose siekiama skaidrumo, liejant garsus, tarsi tapant akvarele. Autoriaus kūrinys mišriam chorui ir simfoniniam orkestrui „Žiemos kaligrafijos“ (2016) taip pat galima išvelgti efemerškumo (ypatingai ten, kur dar neįstojęs choras)

(33 pav.). Pavyzdyje matoma, kad orkestruotė itin subtili. Faktūra skaidri, didelis dėmesys detalėms. Perkusinių instrumentų grupėje sutelkti trumpi ritminiai piešiniai spalvina ilgiau tęsiamų garsų skambesį styginių ir pučiamųjų instrumentų grupėse. Tokiu principu kūrinys sukuriami tam tikri skirtingi (skirtingų spalvų/tembrų) garsiniai „apskritimai“.

Dauguma šiame darbe paminėtų kompozitorių, mąstydami apie muzikos faktūrą, išskiria jos svarbą kūrinio dramaturgijai. Pati dramaturgija natūraliai kreipia dėmesį link minčių apie kūrinio komunikaciją su klausytoju, kadangi neatmetami ir emociniai klausytojų išgyvenimai, kūrinio poveikis klausančiam. Faktūrą natūraliai gretinant su dramaturgija, kūrinio plėtojimu šiek tiek už jo ribų (tarsi atsisakant komponavimo modelio, tam tikrų rėmų, įreminančių kūrinį), žvelgiama į kūrinį kaip į gyvą organizmą, komunikuojantį tiek su klausytoju, tiek su atlikėju, kai komunikaciją valdo autorius (į pagalbą pasitelkus faktūrą).

Kūrinio komunikacijai įtakos galimai turi kompozitoriaus gebėjimas kurti ir išlaikyti įtampą kūrinys. Įtampa pasitarnauja ir komunikacijos kūrimui. Įtampos valdymas gali būti lygiavertis dėmuo faktūriniam intensyvumui. Darbo autorė pažymi, kad muzikos faktūros intensyvumą lemia trys pagrindiniai tam įtakos turintys reiškiniai: faktūrinis tankis, faktūrinis tirštis ir faktūrinė įtampa. Manipuliuojant šiais reiškiniais kompozitorius valdo muzikos faktūrą ir jos intensyvumą. Intensyvumas galimai siejasi su kūrinio komunikacijos lygiu. Pravartu sugrįžti prie anksčiau šiame darbe pristatytų sąvokų (tankio, tirščio, įtampos). Pripažįstant, kad faktūrinis tankis yra plačiausia ir konceptualiausia sąvoka, jis galimai apsprendžia ir kitų – faktūrinio tirščio bei įtampos – aspektų susiformavimą. Šie reiškiniai nėra vienos dimensijos. Kiekviename jų slypi papildomos dimensijos (kreipiant dėmesį į faktūros vertikalę, horizontalę, diagonalę) ir artikuliacija (tai itin svarbu, kai kalbama apie šių reiškinių tiesioginį įgyvendinimą). Dėl to faktūrinį tankį, tirštį ir įtampą galima vadinti multidimensionaliais principais, veikiančiais vienas kitą ir taip formuojančiais muzikinės faktūros intensyvumą. Šio konceptualaus reiškinio suvokimui gali pasitarnauti kūrinio komunikacijos, t. y. kūrinio dramaturginio plėtojimo strategijų supratimas. Kai faktūros intensyvumas gali būti prilyginamas komunikacijos procesams.

Pastebima, kad muzikos faktūra gali būti suvokiama kaip tam tikra komunikavimo sistema, suteikianti galimybę muzikos kūrinui iš tiesų įvykti¹⁵³. Komunikacija vyksta jau pačioje faktūroje – muzikinėje kūrinio sąrangoje komunikuoją skirtingi muzikiniai parametrai (tembras, garsai) ir pavidalai (ritmai, trukmės kt.). Iš to suprantama, kad faktūroje vykstančių procesų valdymo strategija tam tikra prasme lemia faktūros komunikaciją, t. y. tai, kaip faktūroje komunikuos muzikiniai procesai (vėliau šiuos procesus suvoks ir klausytojas). Dėl to galima daryti

¹⁵³ „Įvykęs“ kūrinys autorės nuomone yra tada, kai jis atliekamas ir sulaukia grįžtamojo ryšio. Natūraliausiai grįžtamasis ryšys sukuriamas muzikos kūrinui komunikuojant su klausytoju.

prielaidą, kad muzikos kūrinio kūrybinis procesas neišvengiamai siejasi su kompozitoriaus pasirinkta muzikinės medžiagos valdymo strategija, dėl to ir su faktūros valdymo principais. Anot Medekšaitės, „<...> kompozitoriui yra pati svarbiausia užduotis suvaldyti ne tik garsą, bet ir sugebėti atskleisti garso vidinį pasaulį“ (*ibid.*). Kaip pati sako, tokiam uždaviniui pasiekti reikalingas žvilgsnis į faktūrą bei tembrą. Taip pat galima daryti prielaidą, kad būtent faktūra ir tembras turi įtaką faktūros supratimui, padeda kūriniui geriau komunikuoti su klausytoju, atlikėju. Vadinasi, Medekšaitės kūrybiniame procese faktūra ir tembras tampa reikšmingomis strateginėmis priemonėmis.

Muzikos kompozicijos faktūros konstruktyvumą verta pripažinti kaip vieną svarbiausių muzikos komunikacijos veiksnių dėl to, kad šis fenomenas yra tarsi apibendrinantis kūrybinio proceso rezultatas. Vadinasi, faktūra tampa ir savitu raktu į kūrinio suvokimą. Pasak Mažulienės, „faktūra <...> didžiąja dalimi nulemia, ar muzikinė struktūra „veiks““ (Mažulienė, 2022). Dėl to faktūros valdymas atveria plačias galimybes valdyti kūrinio komunikaciją. Pritariant Mažulienės minčiai, kad „<...> faktūra lemia kūrinio klausymo būdą“ (*ibid.*), verta paminėti, kad kompozitoriaus sąmoningai pasirinkta faktūros valdymo kryptis tarsi savaime nulemia ir pačios kūrinio idėjos suvokimą ir tai, ką autorius ar autorė nori tam tikru kūriniu išreikšti. Dėl to susiduriama su itin subtiliais faktūros valdymo sprendimais, kurie gali būti specialiai išprovokuoti, dirbtinai sukurti, arba įvyksta komponavimo eigoje. Faktūros kaip veiksnio muzikos kūrinio komunikacijai diskusiją pratęsia Kabelis, keldamas klausimą:

„Klausimas matyt – ar ir kaip komunikuoja kūrinio sąrangos elementai? Konceptualia prasme – muzikinio laiko ir erdvės sprendimuose – matyt taip, bet tai pernelyg abstraktu, nelengva pagrįsti, analizės tampa interpretacinio (ne atskleidžiančio) pobūdžio. Komponavimo priemonių plotmėje jau aiškiau, medžiagos komunikavimas vyksta tarsi savaime, todėl tereikėtų išgryninti ir pagrįsti komunikavimo strategijas. Galima sakyti, tai komponavimo principų plėtojimas ir pratęsimas?“ (*ibid.*).

Šerkšnytė mano, kad „<...> faktūra komunikuoja lygiai taip pat kaip ir kiti muzikiniai parametrai: harmonija, ritmas, tembras. Visuma svarbiausia, o ne atskiri elementai“ (Šerkšnytė, 2022). Tuo tarpu Pauliukevičiūtė-Dabulskienė teigia, kad „<...> faktūra gali būti vienas iš esminių elementų sustiprinančiu kontaktą, efektą bei labiausiai tiksliai atspindėti sumanymą“ (Pauliukevičiūtė-Dabulskienė, 2022). Įdomus Raimondos Žiūkaitės požiūris. Ji teigia, kad „<...> turbūt viskas, ką sukūrei, jau yra komunikacija“ (Žiūkaitė, 2022). Žiūkaitės kūrybinis kelias pastaruoju metu krypsta link dėmesio triukšmui. Anksčiau kūrusi grynai struktūrinius kūrinius, pasiruošdama prekompozicijos medžiagą ir nuosekliai laikydamasi susikurtos ir pasirinktos komponavimo

strategijos komunikacijai skyrė mažiau dėmesio¹⁵⁴. Tačiau vėliau Žiūkaitės požiūris kito. Pokytį žymi autorės noras sustiprinti kūrinį komunikaciją su klausytoju (iš čia kyla noras kurti performansus, pačiai juos atlikti, kurti betarpišką ryšį su klausytoju/žiūrovu). Taip pat atsirado gerokai daugiau intuityvaus prado kūryboje. Ji teigia, kad neturi specifinio faktūros valdymo modelio, tačiau ją kuria intuityviai: „<...> kartais tai būna linearaus plėtojimo išdava, kada atskirų linijų plėtojimas persidengia, užsikloja vienas ant kito tuo sukuriant atsitiktinę vertikale. Kitu atveju nusprendžiu kūrinio dramaturgijos aspektu, kokio tirštumo turėtų būt muzika būtent tuo momentu“ (*ibid.*). Kalbėdama apie akustinius kūrinius ji teigia, kad „<...> mano pastarųjų metų muzikinė kalba tai kūriniai pasirinkti garsai iš viso instrumento galimybių katalogo (dažniausiai išgaunami išplėstinėmis technikomis norint pabėgti nuo istorinių instrumentų konotacijų ir aiškos harmonijos – jaučiu trauką triukšmams. Tuomet svarbu ir ritmas, jo intensyvumas“ (*ibid.*). Taigi, anot Žiūkaitės, iš šių dviejų dėmenų susiformuoja faktūra. Vadinasi, Žiūkaitės kūryboje faktūra yra tarsi atsitiktinė bet ir neatsitiktinė, nes ją diktuoja kūrinio dramaturgija, kuri padeda kurti santykį su klausytoju – kuria komunikaciją. Galima daryti prielaidą, kad kūrinio komunikaciniai procesai galimai lemti tam tikrų faktūrinių sprendimų, sąlygotų kūrinio dramaturgijos. Siekiant suprasti komunikacijos, muzikos faktūros, kūrinio dramaturgijos sąveikas verta visa tai svarstyti intensyvumo aspektu. Intensyvumas čia galimas ir kaip faktūroje vykstantis procesas, ir kaip komunikacijos bei dramaturgijos sąveikos ryšiai.

Apžvelgus pasirinktų kompozitorių požiūrį į muzikos faktūrą aiškėja tam tikros lietuvių autorių pozicijos šiuo klausimu. Jas galima suskirstyti į tris grupes, kai:

- 1) faktūra nėra autonomiškas reiškiny. Tai – pasirinktų komponavimo strategijų rezultatas (priklauso nuo pasirinktų komponavimo modelių ir kt.);
- 2) faktūra – pakankamai autonomiškas reiškiny, apie kurį verta galvoti dar prieš pradedant kūrinį (faktūros valdymas priklauso nuo kompozitoriaus muzikinės idėjos);
- 3) faktūros reiškiny padeda sukurti komunikaciją su klausytoju, t. y. faktūros dėka valdoma kūrinio dramaturgija, kuriamas emocinis santykis su klausytoju ir pan.

Lentelėje atlikta pasirinktų lietuvių kompozitorių požiūrių į faktūros fenomeną sistematika, aiškinantis muzikinės faktūros svarbą jų individualioje kūryboje:

¹⁵⁴ Žiūkaitė baigė R. Kabelio klasę, tad ir kūryboje (ypač ankstyvų studijų kūriniuose) jaučiama Kabelio įtaka: dėmesys struktūroms, prekompozicijai, siekiama tam tikro purizmo.

Muzikos faktūra nėra savarankiškas fenomenas: ji yra komponavimo modelių taikymo rezultatas	Faktūra – vienas esminių kūrinio struktūravimo principų	Faktūra kaip komunikacijos galimybė
Agnė Mažulienė	Žibuoklė Martinaitytė	Andrius Maslekovas
Egidija Medekšaitė	Justė Janulytė	Andrius Šiurys
Rytis Mažulis	Raminta Šerkšnytė	Giedrė Pauliukevičiūtė-Dabulskienė
Ričardas Kabelis		Raimonda Žiūkaitė

3 lentelė. Apklausoje dalyvavusių lietuvių kompozitorių požiūrių į faktūros fenomeną sistematika (sud. darbo autorė).

Šiame poskyryje išryškėję lietuvių autorių požiūriai į muzikos faktūrą leidžia teigti, kad faktūra suvokiama labai skirtingai ir vis kitaip sureikšminama kiekvienu individualiu atveju. Kelta hipotezė, kad faktūra yra pasirinktų komponavimo priemonių išdava (kūrybinis rezultatas) pagrindžiama požiūriu, kad muzikos faktūra nėra savarankiškas reiškinys, nes ji formuojama pasirinktų komponavimo strategijų dėka. Tačiau toks požiūris neprieštarauja minčiai, kad faktūrą galima suvokti kaip vieną esminių kūrinio struktūravimo principų, kada apie faktūrą mąstoma dar prieš pradėdant komponuoti, vadinasi, dar prieš atrandant tam tikrą individualų priėjimą prie kūrinio. Tokiu atveju faktūra jau yra nulemta autoriaus apsisprendimu, t. y. turi mintys apie faktūrą turi įtakos autoriaus komponavimo strategijų pasirinkimui. Faktūros konstruktyvumą pagrindžia trečiasis požiūris – į muzikos faktūrą žvelgiama kaip į svarbų komunikaciją kuriantį reiškinį. Faktūra kaip komunikacijos galimybė atveria platesnį kontekstą mąstant apie šio reiškinio potencialų poveikį kompozitorių mąstymui ir kūrybiškumui. Darbo autorės nuomone, minėtos trys faktūros supratimo tendencijos patvirtina hipotezę, kad šis reiškinys muzikos kompozicijoje yra svarbus kūrėjų autentiškumą ir kūrybiškumą atskleidžiantis veiksnys. Faktūra – tai daugialypis procesas, apimantis platų kontekstą: autoriaus individualų muzikos supratimą, pasirinktų strategijų įgyvendinimo planą. Faktūros kaip proceso išdava – muzikos kūrinio komunikacijos aspektai, t. y. kaip kūrinyje skleidžiasi autoriaus kūrybiškumas. Faktūra suteikia galimybę valdyti kūrinio formą, o jos valdymo strategijas galima prilyginti autoriaus gebėjimui megzti kontaktą su atlikėjais, klausytojais. Taip pat įprasmina kūrėją meniniame kūrybos lauke kaip unikalų ir autentišką.

3. MUZIKINĖS FAKTŪROS SAMPRATA IR VALDYMO STRATEGIJOS VILTĖS ŽAKEVIČIŪTĖS KŪRYBOJE

Pristačius XXI a. lietuvių kompozitorių požiūrius į muzikinę faktūrą pagrįsta prielaida, kad faktūra yra multidimensionalus fenomenas. Šiuolaikybėje daugiadimensinė kompozicinė raiška kaip tik ir kuria kompozitoriaus originalumą ir tampa kūrybos individualumo pridėtine verte. Kurdamas muziką kompozitorius ieško savasties gluminančių galimybių begalybėje. Iškyla klausimas, kaip kurti šiandien. Kas dar gali būti nauja ir įdomu, kai aplinkui sklandančios pačios netikėčiausios idėjos ne visiems yra priimtinos, o taip pat, ką daryti nuosaikesniems kompozitoriams, nesiekiantiems provokacijų ir kuriančių ne eksperimentinę muziką. Tenka ieškoti saugių išeičių, kurias išrasti padėtų žvilgsnis į anksčiau pastebėtus muzikos kūryboje egzistuojančius fenomenus.

Faktūros svarba muzikos kompozicijoje nekvestionuojama, nes muzikos kūrinys jau yra faktūra savaime. Galima analizuoti kūrinius ir ieškoti faktūros valdymo principų, galima kūrinio tiesiog klausytis ir specialiai vengti konkrečių įžvalgų ieškant faktūros modelių. XXI a. muzikos konceptualumo išraišką, mano nuomone, greta kitų galima vertinti ir pagrįsti muzikos faktūros reiškiniu. Konceptualumas argumentais gali būti grindžiamas atsižvelgiant į faktūros, kaip reiškinio daugialypiškumą ir daugiaprasmių interpretavimą. Faktūra tiesiogiai priklauso nuo daugybės veiksnių, kurie buvo gvildenami pirmajame darbo skyriuje, o kaip reiškinys ar modusas tarpsta plačiuose muzikos komponavimo kontekstuose. Faktūrai kurtis įtakos turėjo ir turi kompozitoriaus pasaulėjauta, pasaulėžiūra. O taip pat pasiryžimas kūryboje remtis konkrečiomis komponavimo strategijomis¹⁵⁵. Faktūros reikšmę garsų mene iškelia faktai, kad šiame fenomene tiesiogiai realizuojamos autorinės garsų meno sampratos, komponavimo strategijos (dominuojančios harmonijos sistemos, pasirinktas komponavimo modelis)¹⁵⁶. Kompozitorių kūrybiškumas ir asmenybių meninis individualumas plečia faktūros suvokimo ribas muzikos filosofijos kontekstuose, muzikos genotipų¹⁵⁷ (žanrų) tradicijose ir pan.

Faktūros kaip kūrinio visumos atspindžio idėja – tai daugialypis procesas, apimantis itin platų kontekstą: autoriaus individualų muzikos supratimą, pasirinktų strategijų įgyvendinimo

¹⁵⁵ Pavyzdžiui, R. Mažulis, pasirinkęs kanono techniką ir griežtai struktūruodamas savo kompozicijas taip išreiškia savo individualų žvilgsnį į kūrybą. O tai lemia ir unikalų muzikos faktūros kūrimą. Abstraktesniu pavyzdžiu galima laikyti serealio techniką kuriančius kompozitorius, kai griežtas muzikinės medžiagos valdymas atliepia autorių suvokimą apie muziką. Nulemia ne tik kūryboje taikomus metodus, bet kartu tampa ir autoriaus deklaracija platesniais klausimais.

¹⁵⁶ Pavyzdžiui, Janulytės, Medekšaitės, Mažulio, Kabelio kūryba.

¹⁵⁷ Muzikos genotipo sąvoką siūlo Gražina Daunoravičienė plačiau apie tai kalbanti savo knygoje „Muzikos genotipo teorinis modelis“ (2022) ir „Lietuvių muzikos kultūros raida (1970–2020) genotipo požiūriu: nuo deformacijos iki naujų formų“ (2022).

planą. Mano nuomone, faktūros kaip proceso išdava – muzikos kūrinio komunikacijos aspektai, t. y. kaip kūrinys skleidžiasi autoriaus kūrybiškumas. To dėka sukuriamą galimybę valdyti kūrinio formą, o faktūros valdymo strategijas galima prilyginti autoriaus gebėjimui megzti kontaktą (ryšį) su atlikėjais, klausytojais, atsižvelgiant į tam tikro laiko padiktuotas sąlygas ir jas veikiančias aplinkybes¹⁵⁸. Faktūros kaip fiksuoto proceso rezultato suvokimas, mano nuomone, priartina kompozitorių prie tiesioginio (betarpiškesnio) šio reiškinio veikimo į kompozitorių bei į patį kūrybinį procesą.

Muzikos kūrinį prilyginu „gyvam“, kvėpuojančiam organizmui¹⁵⁹. Kūrinio palyginimas su gyvu organizmu yra natūralus¹⁶⁰. Kadangi muzikos kūrinio faktūroje vykstantys procesai atitinka gyvo organizmo (*Musical Organisms*) egzistavimo sąlygas – svarbus procesas ir kaita¹⁶¹. Mano nuomone, gyvas organizmas kūrinys ir apskritai kūrybiniame procese suvokiamas kūrybiškai, iš meninės perspektyvos:

1. Kūriniui svarbus egzistavimas (preegzistencija) tam tikroje terpėje (kompozitoriaus galvoje, vėliau įgaunant fizinį pavidalą).
2. Kūrinys per faktūrą patiria transformacijas, vadinasi, kaita yra neatsiejama kūrybinio proceso dalis, suteikianti kūriniui galimybę judėti.
3. Kaip gyvas organizmas sąveikauja su aplinka, kuri padeda jam atsinaujinti, taip ir kūrinys sąveikauja su terpe (aplinka), turi savireguliacijos sistemą, kurią sukurti įmanoma faktūros dėka.

Muzikinės faktūros konstruktyvumą pagrindžia faktūros samprata, kai faktūra – multidimensionalios medžiagos specifinės sąrangos ir plėtojimo per apibrėžtą muzikinį laiką išraišką. Tačiau verta apibrėžti matyti plačiau. „Konstruktyvumas“, mano nuomone, pagrindžia

¹⁵⁸ Aplinkybės, sąlygos ir šių reiškinų tarpusavio santykiai, darbo autorės nuomone, turėtų būti suprantami platesniame kontekste, nutolstant nuo pirminio darbe analizuojamo faktūros reiškinio. Tačiau faktūra kaip kūrinio „kūnas“ negali egzistuoti atsietai nuo aplinkybių. Kūrinys visada sąlygotas vienokių ar kitokių aplinkybių.

¹⁵⁹ Pavyzdžiui, J. Janulytės kūryboje neretai įžvelgiamas toks palyginamas, kuris atkeliauja iš autorės pasirinkto faktūros valdymo modelio (muzikinių sluoksnių tankinimas ir retinimas).

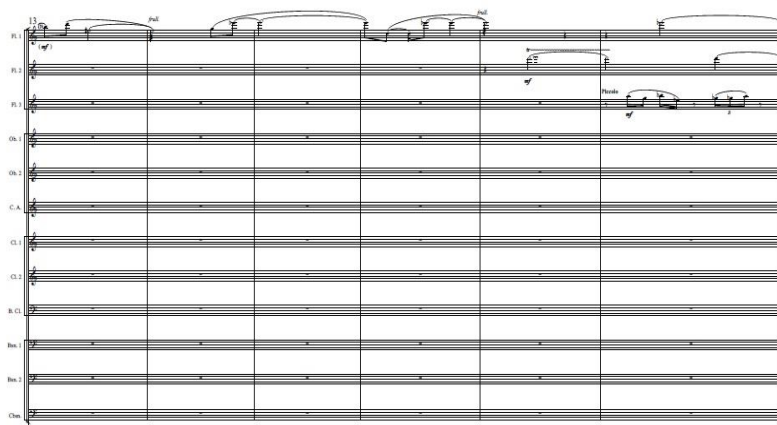
¹⁶⁰ Heinrichas Schenkeris į muzikos kūrinį žvelgė kaip į gyvą organizmą. Teigė, kad kūrinys viskas yra tarpusavyje susiję, viskas remiasi hierarchija, išauga iš pirminio branduolio *Ursatz*. Schenkerio darbuose (pavyzdžiui, „Der Tonwille“ (1921–1924) muzikos tonai yra savarankiški ir traktuojami kaip biologinės gyvos būtybės. Muzikos kūrinį Rudolphas Réti irgi suvokė kaip vieningą, gyvą organizmą. Viskas kūrinys (mažiausi motyvai, iš jų susidarantis tematizmas, tonacinis planas, kompozicinė sąranga ir kt.) paklūsta tam tikram dėsniui. Réti išskiria smulkias temines struktūras – pirmines ląsteles (*prime cells*). Jų dėka muzikos kūrinys suvokiamas kaip gyvas organizmas. Pirminė ląstelė (*prime cell*) suvokiama kaip skirtingų kūrinio temų griaučiai (skeletas). Ji lemia moduliacijų, figūracijų, jungčių pobūdį, bet pirmiausia sudaro visos architektūros pagrindą.

¹⁶¹ Biologijos moksle organizmas apibūdinamas kaip savarankiškai egzistuojanti ir gyvuojanti sistema (*living system*), turinti savireguliacijos sistemą, kuriai poveikį gali turėti įvairūs aplinkos veiksniai. Kitaip tariant, gyvas organizmas gali sąveikauti su aplinka, padedančia jam atsinaujinti. Prieiga internetu: <https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Organism> [Žiūrėta 2022 11 20].

faktūros kaip komunikatyvaus proceso esmę. Toliau šiame darbe bus kalbama apie individualias komponavimo strategijas kompozicijoje.

3.1. Muzikinės faktūros koordinavimas komponavimo procesuose

Kompozitoriai gana laisvai traktuoja muzikinės medžiagos struktūravimą, dažnai pasirinkdami ne vieną tos medžiagos valdymo principą bei parametrus, ko rezultatas – supinta ir



34 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Šokis tekančios saulės slėnyje* (2020) simfoniniam orkestrui. Partitūros fragmentas.

itin sudėtinga muzikinė faktūra.

Pirmoje darbo dalyje. (1. 1. Poskyryje) minimos Hurono išskiriamos kryptys¹⁶², kurios gali tapti gairėmis praktinėje kūryboje. Verta atkreipti dėmesį į faktūrą organizuojančių harmonijos tonų judėjimo kryptį

(*pitch-movement*) (judėjimo) bei tembrų kaitą. Anot Hurono,

skirtingoms įvairybėms atskleisti galima pasitelkti šešias skirtingas priemones: dalijimasis tono pozicija (aukščiau); judėjimas unisonu; panašus tonų judėjimas; sutampantis ir kartu prasidėjęs (sinchroniškas) judėjimas; instrumentinis (tembrinis) homogeniškumas. Muzikos faktūroje koduotą muzikinį vyksmą ir jį kuriančių priemonių gausą (bei įvairovę) galima valdyti ir strateguoti kuriant vis kitus muzikos faktūros pavidalus¹⁶³. Faktūroje vyrauja hierarchiniai ryšiai ne tik tarp muzikinę medžiagą formuojančių garsinių darinių, bet ir tarp sudėtingumą, konceptualumą ar faktūros kompleksiskumą lemiančių veiksnių. Mano komponavimo praktikoje faktūros fenomenas apmąstomas kaip judėjimas



35 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Šokis tekančios saulės slėnyje* (2020) simfoniniam orkestrui. Partitūros fragmentas.

¹⁶² 1) kai faktūra nurodo garso lauke vienu metu vykstančių įvykių skaičių (*number*) ar kiekį (*volume*) (nurodo sutampančių garsinių šaltinių tankį (*density*); 2) nurodo garsų lauko elementų ar jų veiklos įvairovę (*diversity*); nurodo muzikinių pasažų kontinuumą nuo vienuarūšio aktyvumo (*homogeneous activity*) iki įvairiarūšio aktyvumo (*heterogeneous activity*); 3) nusako priežastingą kūrinio garsinį aktyvumą; t. y. to, ką girdime „paviršiniame lygyje“ (*surface level*). (Huron, 1989: 131)

¹⁶³ Pasitelkus įvairius principus, minėtos priemonės gali būti jungiamos tarpusavyje ir kūrybiškai įprasminamos kuriant muzikos faktūrą.



36 pav. Viltė Žakevičiūtė. Šokis tekančios saulės slėnyje (2020) simfoniniam orkestrui. Partitūros fragmentas.

kūrinyje, turintis chronologinius rėmus (laiką)¹⁶⁴. Kitaip tariant, faktūra – tai procesas, kuris įgalina kūrinio plėtotę laike. Mano nuomone, toks procesas yra dviejų lygmenų – audialus ir vizualus. Pirmasis leidžiama muzikos kūrinio judėjimą išgirsti, antrasis – vizualiai pamatyti partitūroje. Šį teiginį galima pagrįsti ne vienu mano stambesnės apimties kūriniu. Pavyzdžiui, kūrinys „Šokis tekančios saulės slėnyje“ simfoniniam orkestrui (2020), faktūra palaipsniui tirštinama. Pradžioje suskambanti muzikinė linija fleitų partijoje (34 pav.) palaipsniui apipinama kitų instrumentų dubliavimais (35 pav.).

Klausantis pradžioje aiškiai girdima pagrindinė melodinė linija. Dėl laipsniško faktūros tirštinimo pridedant vis daugiau melodinių linijų (taip papildant pagrindinę liniją), tampa sudėtinga išlaikyti dėmesį klausant pagrindinės melodinės linijos. Pačiame tirščiausiam (kūrinio pradžios) faktūros fragmente (36 pav.) klausa tampa sudėtinga sekti pagrindinę melodinę liniją – ji tampa nebe pagrindine, bet sudedamąja bendro faktūrinio skambesio dalimi. Įvyksta pagrindinės melodinės linijos metamorfozė – ji nebetenka įtakos. Tokia transformacija yra aiškiausiai pastebima vizualiai, tačiau ir audialiai suvokiama, kad klausa nebeįmanoma atsekti pagrindinės melodijos. Galima kelti klausimą, ar apskritai siekiama klausa išgirsti pagrindinę melodiją. Šioje situacijoje tampa nebesvarbu, kuris muzikinė medžiagoje esantis darinys yra pagrindinis. Palaipsniui tirštinant faktūrą svarbu tampa ne atskiri motyvai, bet bendras skambesys¹⁶⁵. Muzikos kūriniui skambant šie du lygmenys faktūroje specialiai nėra išskiriami ar vertinamai nepriklausomai vienas nuo kito. Mano nuomone, jie apskritai nėra dalomi. Tačiau, siekiant kūrinio analizės, faktūros vizualumas ar audialus patyrimas gali suteikti skirtybes, viena kitą papildančios

¹⁶⁴ Norima pasakyti, kad judėjimas nėra beribis. Judėjimas vyksta tiek, kiek leidžia muzikos kūrinio trukmė.

¹⁶⁵ Toks tam tikrų kompozicijos elementų „tirštinimo“, „kreščendavimo“ principas yra labai paplitęs XX a. pabaigoje. Anot Gražinos Daunoravičienės, Valentina Cholopova šiai tendencijai pasiūlė „kreščenduojančios formos“ sąvoką. Lietuvoje pirmasis šį principą deklaravo Mikalojus Konstantinas Čiurlionis savo simfoninėje poemoje „Jūra“. Verta pripažinti, kad toks komponavimo modelis, leidžiantis pasiekti gana akivaizdų efektą klausytojui, jau tapo tam tikru šablonu ne tik lietuvių kompozitorių kūryboje.

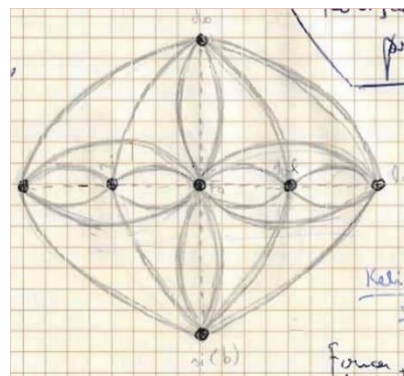
informacija. Kūrinyje kameriniam orkestrui „Magnolijos žiedo paslaptis“ (2018) partitūros



37 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Magnolijos žiedo paslaptis* (2018) kameriniam orkestrui. Partitūros fragmentas.

vizualumas ypatingai svarbus buvo prekompozicinėje komponavimo stadijoje. Kūrinyje grįstas vizualiniu sprendimu, suvokiamu partitūrą matant vizualiai (37 pav.).

Prekompozicijoje pasitelkiau pavyzdyje matomą vizualizaciją, kurią pati vadina mandala. Šis piešinys svarbus, nes apsprendė ne tik kūrinio struktūrą (piešinys pasitarnavo kaip kontūras, nulemiantis kūrinio harmoninį lauką, 38 pav.), bet ir turėjo įtakos kūrinio pavadinimui¹⁶⁶. Šiuo atveju faktūros formavimui prekompozicijoje naudota vizualizacija tiesioginės įtakos neturėjo. Tačiau negalima paneigti fakto, kad kūrinio harmoninis laukas savaime neformavo faktūros. Neatmetama mintis, jog harmoninis sprendimas, kurį (dėka pasirinktos vizualizacijos) lėmė mano pasirinkimas, galimai turėjo įtakos faktūros formavimui.



38 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Magnolijos žiedo paslaptis* (2018) kameriniam orkestrui. Prekompozicijoje panaudotos figūros atvaizdas.

Net jei tai nebuvo sąmoningas sprendimas. Tai dar kartą patvirtina mintį, kad faktūroje kaip veidrodyje atsispindi visi kompozitoriaus ar kompozitorės priimami kūrybiški (ir ne tik) sprendimai – faktūra yra visa ko atspindys. Audialiai ši vizualizacija nėra ypatingai sureikšminama. Vizualiai (žvalgant partitūrą) jos reikšmė svaresnė. Kūrinyje siekta atkartoti „žiedo“¹⁶⁷ formas, kurios atkuriamos tiek dinaminiais sprendimais, tiek melodinių linijų sluoksniavimu (tankinimu). Pavyzdžiuose 39 pav. ir 40 pav. matomas vienas tokių „žiedų“. Kitas „žiedas“ vaizduojamas 31 pav. ir

¹⁶⁶ Piešinys primena magnolijos žiedą.

¹⁶⁷ Minty turima gėlės žiedo formą. Ją „mandaloje“ galima pastebėti atkreipiant dėmesį į figūroje esančius puslankius. Žiedai šiuo atveju gali būti įvairaus dydžio.

41 pav. Faktūra yra talpi dimensija – tarsi matmuo¹⁶⁸. Tokią mintį pagrindžia ankstesnėse darbo dalyse išsakyta mintis, kad šiam fenomenui reikštis svarbūs joje esančių muzikinių sluoksnių kiekybės ir kokybės santykiai. Dažnai problema, su kuria susiduriu mąstydamas faktūros matmenų klausimu, kyla dėl subjektyvumo suvokiant, kada stengiamasi suprasti, kada skamba daug skirtingų elementų, o kada daug vienodų. Gana subjektyvu spręsti, kada faktūroje reprezentuojamas muzikinės medžiagos elementų judėjimas patiria metamorfozę, kada įvykta pasikeitimas, kada sukuriamas naujas skambesio pavidalas. Faktūros gretinimas su dimensija grindžiamas tuo, kad dimensija „<...> matuojama trukme (*length*), pločiu (*width*) ir storiumi (*thickness*)“¹⁶⁹.



39 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Magnolijos žiedo paslaptis* (2018) kameriniam orkestrui. Partitūros fragmentas.



40 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Magnolijos žiedo paslaptis* (2018) kameriniam orkestrui. Partitūros fragmentas.

Dimensija – erdvės ypatybė, kaip *kažko* (pavyzdžiui, muzikinę medžiagą sudarančių detalių) „<...> pratęsimas tam tikra kryptimi“¹⁷⁰. Faktūrai kaip kūrinio dimensijai pamatuoti taip pat labai reikšmingas kryptis, kuriai atliepia laiko (trukmės) aspektas. Faktūroje veikia kompozitoriaus pasirinktų struktūrinių vienetų (jie gali būti labai įvairūs, nuo vieno garso darinių, iki ištisų melodinių linijų) procesai¹⁷¹ laike (jų tarpusavio santykiai, judėjimas laike). Faktūrą galima gretinti su uždaru kūrinio apykaitos ratu (galinčiu būti tiek atviru, tiek

¹⁶⁸ „Dimeñsija (lot. *dimensio* – matmuo), bet kurio fizikinio dydžio sąryšio su pasirinktosios vienetų sistemos pagrindiniais dydžiais išraiška“ (<https://www.vle.lt/straipsnis/dimensija-1/>) [Žiūrėta 2022 10 10].

¹⁶⁹ Prieiga internetu: <https://www.dictionary.com/browse/dimension> [Žiūrėta 2022 10 10].

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Procesai skirsis faktūros mikro ir makro lygmenyse.

uždaru)¹⁷², kadangi faktūroje ypatingai svarbu muzikinėje medžiagoje veikiančių elementų tarpusavio santykiai bei hierarchiniai jų ryšiai. Faktūra (ryšyje su kiekybės ir kokybės išraiškomis) pasižymi multidimensionalumu ir suvokiama kaip medžiagos kiekio išskleidimu per tam tikrą laiką procesais. Dėl to faktūroje galimai koduotas tam tikras saugiklis, neleidžiantis faktūrai tapti prognozuojamai. Kitaip tariant, faktūra įgauna neprognozuojamumą, o tai gali tapti efektyvia priemone kuriant naujas kūrinio formas, ar net naujus komponavimo principus. Nenuspėjamumo faktorius gali reikštis įvairiuose faktūros lygmenyse – tiek vertikalėje, tiek horizontalėje bei diagonalėje. Dažnai atvejais klausant kūrinio ir žinant jo autorių (jeigu

klausytojas turi patirties), galima nuspėti, ko tikėtis. Šiuo atveju nenuspėjamumas mažai tikėtinas¹⁷³. Net jei faktūroje nutiks netikėtų sprendimų, pavyzdžiui, vyravusi kokio nors vieno plano faktūra staiga transformuosis į prieš tai buvusios priešingybę, toks pasikeitimas galimai bus suprastas kaip prieš tai buvusios faktūros paįvairinimas, o ne naujos faktūros sukūrimas. Nenuspėjamumu kompozitorius (-ė) gali manipuluoti, t. y. įvairiais būdais spręsti faktūros valdymo klausimą. O tai atlieps ir tam tikro kompozitoriaus (-ės) muzikos kūrybos stilių. Leonardas Bunce Meyeris, dėmesį telkdamas į stilių muzikoje ir jų įvairovę (į tai žvelgė kaip į psichologinius procesus, įsitvirtinusius kaip klausytojo suvokimo, nuostatų bei reakcijų įpročius), teigė, kad klausytojai išmoka suprasti stilių¹⁷⁴ kaip tikimybių sistemą, turinčias tam tikras muzikos gramatikos ir sintaksės taisykles. Ši mintis tinka ir kalbant apie faktūrą muzikos



41 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Magnolijos žiedo paslaptis* (2018) kameriniam orkestrui. Partitūros fragmentas.

¹⁷² Atviras apykaitos ratas traktuojamas kaip komunikacijos kūrimas, kai skambantis kūrinys neišvengia išorinio faktoriaus, t. y. jis imamas vertinti ir suprasti (pavyzdžiui, atlikėjui atliekant kūrinį klausytojas jį suvokia). Tuo tarpu uždaras apykaitos ratas yra kūrinio sąranga – tai, kaip kūrinys kurtas priimant sukūrimo faktą, t. y. nesiekiant spekuliuoti kūrinio vertinimu. Uždarame kūrinio apykaitos rate veikia kūrybinė strategija, konkretus kompozicinis modelis (gali būti įvairus, priklauso nuo kompozitoriaus pasirinkimo). Tuo tarpu atviraime apykaitos rate plečiasi kūrinio egzistavimas, jis suvokiamas pasitelkus išorinius faktorius, kurie ne retais atvejais gali nebūtinai atliepti uždaro apykaitos rato principus (kaip minėta anksčiau šiame skyriuje, kompozicinėje praktikoje daugelis dalykų muzikos faktūroje nėra išgirstama, dėl to pasikliaujama vizualiai įžvelgiamais pastebėjimais).

¹⁷³ Nauji lūkesčiai nepasiteisina, nes sunku juos programuoti. Tikimasi sulaukti to, kas numanoma, tačiau lūkestis patirti naują potyrį tokiais atvejais nesukuriamas.

¹⁷⁴ Kompozitoriaus kūrybos stilių ir atspindi muzikos faktūrą. Dėl to Meyerio pastebėjimai čia tinka.

kūrinyje¹⁷⁵. Ypatingai tais atvejais, kada kalbama apie tam tikrų kompozitorių kūrybą¹⁷⁶. Anot Meyerio, išmokstant tam tikrus kaip pats teigia „tikimybių sistemos“ niuansus, susiformuoja klausytojo lūkesčiai (*expectations*). Muzika kelia asociacijas, susijusias su idėjų, jausmų ir fizinių objektų pasauliu (Meyer, 1956). Lūkesčiai absoliučiai galimi ir kalbant apie muzikos faktūros suvokimą klausant. Dėl to, mąstant apie kūrinio faktūrą, svarbu suprasti, kokio rezultato kūrinis bus norima pasiekti. Dramaturgijos aspektas itin svarbus kūryboje¹⁷⁷. Priklausomai nuo kūrinio idėjos¹⁷⁸ dramaturgiją puikiai įmanoma valdyti faktūros pagalba.

Faktūra neišsivaizduojama be kaitos. Jai būdinga metamorfozė. Metamorfozė faktūros kontekste gali būti suprantama kaip muzikos elementų kiekio procesualus virsmas į kitą kokybę. Pavyzdžiui, naujo skambesio fenomeno atsiradimas, naujo muzikinės struktūros pavidalo susikūrimas, kai elementas iš vieno virsta kitu arba kitokiu. Įvyksta perceptualus kismas. Metamorfozė faktūroje gali būti vienalytė (kai vienodi ar panašūs pavidalai¹⁷⁹ keičiasi vienodai) arba nevienalytė (kai kaita reiškiasi apimant nepanašius pavidalus). Metamorfozės procesai vyksta ir laike, ir erdvėje.

Galima išskirti dvi faktūros dimensijas:

1. Paviršinis (girdimasis).

Esant tirštai kūrinio faktūrai neįmanoma visko išgirsti aiškiai suvokiant. Atsiranda paklaida, kuri galimai nulemia supaprastintą faktūros supratimą, t. y. tokiu atveju faktūros vertinimas nėra adekvatus.

2. Giluminis (vizualusis).

Giliau nagrinėjant muzikos kūrinio sandarą neišvengiama vizualumo, t. y. atliekant partitūrų analizę išvelgiami smulkesni faktūros sluoksniai, kurie ausimis nėra girdimi.

Pirmasis atvejis atliepia pirmąjį įspūdį klausant kūrinio. Įvyksta supažindinimas su muzikine medžiaga, su skambančia faktūra. Tačiau verta kelti klausimą, kuri iš šių dviejų dimensijų yra svarbesnė. Mąstant iš kompozicinės perspektyvos (iš kūrinio darybos pusės), svaresnis man yra

¹⁷⁵ „Gramatika“ ir „sintaksė“ faktūros atžvilgiu ir yra visi muzikos kūrinio egzistuojantys elementai: garsai, jų dariniai, motyvai, melodinės ar ritminės linijos, pauzės ir kt. Viskas kuria ir organizuoja faktūras.

¹⁷⁶ Kai kompozitoriai laikosi savo komponavimo sistemos ir dėl to jų kūrinuose faktūra kinta retai – išlieka pamatiniai principai. Pavyzdžiui, Janulytės „debesų“ faktūros, Medekšaitės kuriami raštai muzikos medžiagos pagalba, Mažulio ir Kabelio racionalių sprendimų grįsta komponavimo sistema, kuri kiekviename kūrinio apsprendžia faktūros logikas, Martinaitytės faktūros sluoksniavimo modelis, kuris, anot darbo autorės, pastebimas kaip taisyklė Martinaitytės kūryboje.

¹⁷⁷ Apie dramaturgiją mąstyti verta ne tik kuriant mažiau eksperimentinius kūrinius. Darbo autorės nuomone, dramaturgija padeda atskleisti kūrinio potencialą, nes taip mezgamas kontaktas su klausytoju. Visai nesvarbu, ar kūrinyje daugiau eksperimentinio pobūdžio, ar nuosaikesnis. Autorės įsitikinimu, be dramaturgijos (kurią kurti padeda faktūros manipuliacija) kūrinys netenka potencialo.

¹⁷⁸ Arba kokių tikslų kūrinys kuriamas – konkrečiam atlikėjui, orkestrui, festivalio užsakymu ir kt.

¹⁷⁹ Pavidalai suprantami kaip tam tikri muzikos faktūrą sudarantys elementai.

antrasis, giluminis (vizualusis) suvokimas, nes vizualiai matant partitūras atsiskleidžia kūrinio darybos principai. Žvalgant faktūras vizualiai ir tyrinėjant smulkiuosius muzikinės medžiagos darinius, verta atkreipti dėmesį į dar vieną svarbią kategoriją – paterną. Tokias struktūras veikia tam tikros muzikinės medžiagos ypatybės, turinčios apčiuopiamus, t. y. fiziškai nusakomus (dažniausiai kiekybinius) bruožus¹⁸⁰. Siūlau jas skirstyti į:

- judėjimą lemiančias paternus¹⁸¹ (turinčias ritminių bruožų, pavyzdžiui, garsų trukmės, pauzės¹⁸², bei judėjimo kryptys, pokyčių gradacija (laipsniškas, ar nelaipsniškas perėjimas iš vieno struktūrų į kitas ir pan.));
- struktūrų dydį, komplikuotumą (stambus ar smulkus struktūrinis vienetas, jo santykis su kitais faktūros dariniais. Svarbus ir struktūrinio vieneto sudėtingumo aspektas);
- skirtingumą/panašumą (kiek struktūros faktūroje panašios ir giminingos).

Savo kūryboje faktūrą koordinuoju apjungdama aukščiau išvardytomis muzikinės medžiagos ypatybėmis, kurios dažniausiai siejasi tarpusavyje. Sąsajas grindžiu muzikinės faktūros konstruktyvumu, kada svarbūs minėtų paternų tarpusavio ryšiai. Didesnės apimties kūrinuose (didesnės sudėties kūrinuose) susiduriama su dar viena faktūros saistoma problema. Riba, kada muzikoje įvyksta muzikinės medžiagos metamorfozė yra sunkiai apibrėžiama. Bet galima teigti, kad egzistuoja ne riba, o pasikeitimo zona. Metamorfozė faktūros fenomenas patiria veikiant dinaminiais (garsumo), aukščio (tembro), trukmės (ir ritmo) parametrams. Kai faktūros parametre įvyksta daug įvykių, jie audialiai ir vizualiai partitūroje susilieja į vieną. Pasikeitimų kiekis ir greitis turi įtakos šių procesų suvokimui.

Faktūros fenomeną galima sieti su ribiškumu. Sudėtinga nustatyti, kur yra riba, kada girdint ir bandant suvokti faktūrą ji iš tiesų suvokiama (suvokimas kontroliuojamas), o kada to padaryti nėra įmanoma. Daroma prielaida, kad viskas priklauso nuo ribiškumo, t. y. nuo mūsų percepcinės ribos. Kompozitoriaus ir klausytojo percepcinės ribos gali pasitarnauti kaip komponavimo strategija. Norint konkrečiau išskleisti ribotumo negalimybę, t. y. suvokiamos ribos negalimybę, pavyzdžiui norėčiau paminėti kompozitoriaus Olivier Messiaeno kūrinį „Chronochromie“ (1960). Šeštoje dalyje girdima 18 skirtingų melodinių linijų, atliekamų styginiais instrumentais (imituojant skirtingų paukščių giesmes). Balsai (melodinės linijos) gali būti suvokiami ir kaip vienas bendras skambesys (kaip bendra tiršta faktūra, kada sunku atskirti

¹⁸⁰ Tokių ypatybių bruožai gali būti patys įvairiausi. Tačiau jų įvairumas suteikia daugiau laisvės interpretacijai ir kūrybiškesniam žvilgsniui į muzikos faktūrą.

¹⁸¹ Struktūrų judėjimas turi psichologinį poveikį. Pavyzdžiui, kuo struktūrų judėjimas muzikinėje medžiagoje tankesnis, tuo didesnės koncentracijos ir dėmesio reikalauja klausant. Struktūros faktūroje gali būti plėtojamose taip kuriant dramaturgiją.

¹⁸² Pauzės taip pat gali turėti ypatingos reikšmės kūrinio faktūrai. Tokiu atveju pauzės gali suveikti kaip tuščios ir neužpildytos kūrinio erdvės įprasminimas. Kitaip tariant, pauzės įprasmina tuščią erdvę kūrinyje.

balsus), ir kaip atskirų 18-os balsų kanonas¹⁸³. Tokios faktūros suvokimas priklauso nuo kiekvienam sąlyginai individualaus percepcinio suvokimo, kada pasirenkama, kuris variantas bus girdimas¹⁸⁴. Todėl galima teigti, kad svarbų vaidmenį faktūros suvokimui turi ribiškumas. Mano individualaus faktūros suvokimo ribiškumas komponavimo procese reiškia balanso tarp muzikinių (melodinių, ritminių) sluoksnių paieškas. Todėl savo opusuose laikausi kiekybės principo – dėmesys telkiamas į adityvų medžiagos tankinimą arba retinimą¹⁸⁵.

Muzikos komponavimo procese visada egzistuoja viršmuzikiniai parametrai, kurie savitai lemia girdėjimą ir specifinį tam tikros muzikos suvokimą, net jei to klausantysis negeba suvokti¹⁸⁶. Bet svarbu suvokti percepcijos ribas – tai, kaip suvokiamas skambesys, tam tikras signalas, kokiais principais vadovaujantis įmanu suvokti tai, kas girdima ir ar įmanoma girdėjimą susisteminti nusakant suvokimo ribas. Suvokimo ribos (ribiškumas) sietinas su faktūros tankumo ypatybe¹⁸⁷. Pavyzdžiui, klausant Pendereckio kūrybos¹⁸⁸, dažnu atveju instrumentų įstojimai kūrinuose yra aiškiai girdimi, nes girdimos skambesio atakos. Tačiau išgirdus atakas ir suvokus, kad įstoja vis kiti instrumentai, bendrai girdimas rezultatas yra visai kitoks – pavyzdžiui, iš aiškiai girdimų pavienių garsų, atsiradusių vienas po kito, girdimas bendras tirštas akordinis klasteris. Vadinasi, vyksta virsmo procesas ir girdima visai nauja skambesio kokybė. Šiuo pavyzdžiu galima iliustruoti sąmonės nukreipimą į objektą kaip intencionalumą. Skirtingi elementai, kurie susijungia tarpusavyje, sukuria dar vieną pavidalą, nei yra jie patys, sukuria naują fenomeną¹⁸⁹. Mano kūrinysje aštuoniems smuikams „Pabėgimas iš avilio“ (2023) pasitelkiamas akcentais grįstas komponavimo principas, kai kiekvienas instrumentas turi savo individualią muzikinę medžiagą ir jos plėtojimo logiką. Akcentai padeda paryškinti garsų atakas, įprasminti kiekvienos melodinės linijos individualumą, o taip pat sukuria ritminį piešinį¹⁹⁰. Tokiu principu sukuriamas netolydaus skambesio efektas, kuris šiuo atveju ir yra pagrindinis faktūros valdymo kriterijus¹⁹¹.

¹⁸³ Mikropolifonijos aspektas nėra naujas savaime, kadangi šis fenomenas pirmiausia siejamas su vengrų kompozitoriaus György Ligeti kūryba. Tačiau šiomis dienomis pastebima kūrinų, kada daugiabalsumas yra ne itin ryškus ir ne visuomet girdimas, bet svarbus komponavimo aspektas. Mikrodaugiabalsumas lemia skambesio kokybę ir tampa komponavimo strategija. Originalumą ir naujumą jau esamam ir supstam fenomenui suteikia žvilgsnis į šių parametrų mikro lygmenį.

¹⁸⁴ Čia pastebimas paradoksas – abu variantai yra lygiaverčiai, nors praktiškai skirtingi.

¹⁸⁵ Toks principas Viltės nuomone yra vienas dažniausių ir įprasčiausių būdų siekti faktūros tankinimo išpūdžio.

¹⁸⁶ Pavyzdžiui, klausant bet kokio kūrinio neįmanoma nusakyti, ar jis įkvėptas, inspiruotas nemuzikinio aspekto.

¹⁸⁷ Iš tiesų keblu nusakyti ir nustatyti, kur yra riba, kada klausantysis praranda suvokimo kontrolę ir nebesuvokia faktūros kompleksiskumo, kai dėka itin tirštos faktūros prarandama suvokimo kontrolė.

¹⁸⁸ Tinka žvalgyti daugelį sonoristinių kūrinių. Šiuo atveju minty turimas kūrinys – „Rauda Hirošimos aukoms“ styginiams (1960).

¹⁸⁹ Šiuo atveju puikiai tinka vienas pagrindinių Gestalto psichologijos principų.

¹⁹⁰ Skirtingu laiku ir nereguliariai (likusių instrumentų atžvilgiu) atsirandantys akcentai padeda sukurti mirgančios faktūros išpūdį. Mano nuomone, toks metodas sukuria papildomą audialų patyrimą – girdima nauja kokybė. Nepaisant to, kad kiekvienas instrumentas turi savo akcentų logiką, individualiai valdomą muzikinę medžiagą, visi sluoksniai (aštuoni instrumentai) skambėdami kartu traktuojami kaip vienas daugiasluoksnis įvykis.

¹⁹¹ Pavyzdžiui, Janulytė savo kūryboje vengia garsų atakų iš principo, nes kompozitorei svarbu tolydus ir vieningas

Kadangi muzikos faktūra – tai multidimensionalios medžiagos specifinės sąrangos ir plėtojimo per apibrėžtą muzikinį laiką išraiška, faktūros multidimensionalumo sampratą iššifruoja jos komponentų struktūra, kuri aprėpia garso, ritmo ar tembro reiškinių santalką bei srautus konkrečiame laike. Šia prasme faktūra – visuomet daugiadimensinis reiškinys. Faktūra savaime kreipia į morfologinį jos pradą – faktūroje pavyksta išskirti muzikinėje medžiagoje integruotus pavidalus, juos grupuoti, tikslingai generuoti taip valdant opuso faktūros kaitą. Mano kūryboje muzikinė faktūra suvokiama šiais aspektais:

- 1) kaip morfologinis visumos (kūrinio) aspektas¹⁹²;
- 2) kaip daugiadimensinių kompozicijos parametrų visuma;
- 3) kaip kompozicinės medžiagos elementų artikuliacijos realizacija.

Mano kūryboje vyrauja tirštos faktūros ir tokių faktūrų estetika. Jos reiškiasi bendru požymiu – vienu metu kūrinyje koegzistuoja skirtingi elementai, skamba nemažai skirtingo tipo muzikinių sluoksnių, pasitelkiama kuo įvairesni medžiagos plėtojimo būdai, kartais dėl muzikos faktūros itin didelio tankumo yra sudėtinga išvelgti ir išgirsti bendrą kūrinio struktūravimo principą, kai rezultate girdima tiršta ir daugiasluoksnė garsų masė.

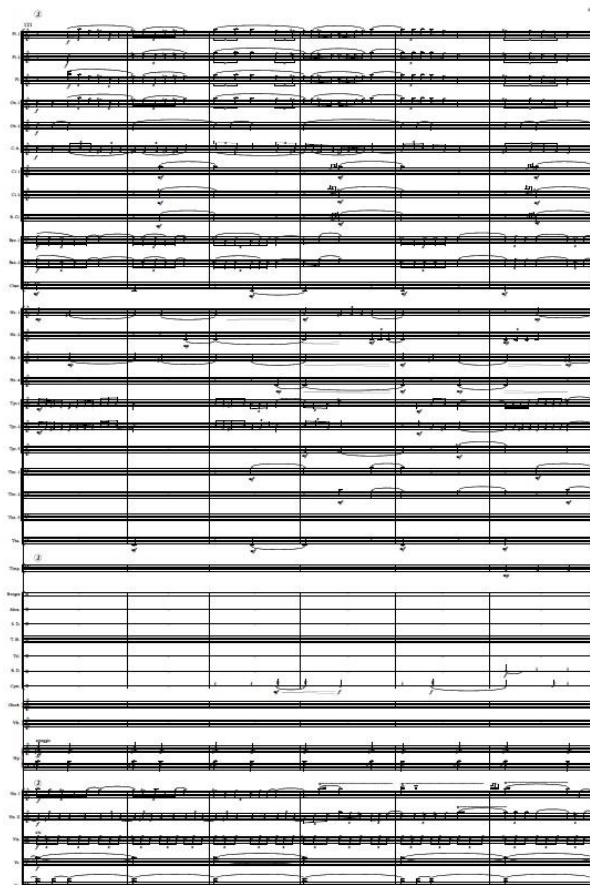
Mano nuomone, neretai XXI a. muzikos faktūra, kurioje vyrauja ypatingai daug skirtingos informacijos kiekio, palieka eklektiškumo įspūdį. Tačiau tokia faktūra atliepia šios dienos kontekstus. Kompozitoriai, kurdami šiuolaikybės muziką, galimai atsižvelgia į perteklinės informacijos valdymo perspektyvas. Negalima teigti, kad eklektiškumo įspūdis turėtų būti priimtas kaip tam tikra estetinė kategorija, kadangi toks įspūdis galimai atsiranda natūraliai, specialiai to nesiekiant¹⁹³. Pavyzdžiui, mano kūrinio „Šokis tekančios saulės slėnyje“ (2020) simfoniniam orkestrui piešinyje faktūrinio tirštumo apraiškų gausu. Kartais nėra paprasta atsekti, ar egzistuoja tam tikri baziniai ir kertiniai faktūros formavimo principai, kadangi didžioji kūrinio dalis pasižymi gana saikinga faktūros kaita (**42 pav.**).

skambesys. Janulytės faktūros valdymo logikoje gausybėje muzikinių sluoksnių svarbesnis yra jų dinaminis aspektas.

¹⁹² Terminas „morfologinis“ pasirinktas dėl aiškiai išvelgiamos sąsajos su kūrinio ir komponavimu. Kai nagrinėjama muzikinių elementų kūrinio struktūra, jų logika, elementų sąveika tarpusavyje, forma ir sandara. Visa tai sudaro visumą, atsiskleidžiančią faktūroje. Dėl to „morfologija“ čia ir traktuojama kaip kūrinio visuma, įvietinant ją komponavimo proceso dėka.

¹⁹³ Muzikos kūrinys atliepia ne tik autoriaus (-ės) praktinius pasirinkimus komponuojant, bet ir vidines, dažnai empiriškai nuspėjamas pajautas. Pavyzdžiui, autorės kūriniai, kurti apie 2020-uosius metus pasižymi tirštesnėmis faktūromis. Tai gali būti sietina su neramumais pasaulyje, aplinkoje, kurioje autorius tarpsta ir kuria. Kūrybinis procesas neatriboja autoriaus (-ės) nuo realaus gyvenimo, nuo patyrimų. Darbo autorės atveju tokie išoriniai veiksniai paties kūrybinio proceso neveikia taip, kaip galėtų paveikti sąmoningai priimtas ir apspręstas sprendimas (aiškiai žinant, kokią įtaką jis turės komponuojant). Tačiau neatmetama ir tai, kad tam tikri sprendimai kūryboje (vėliau atspindėsiantys faktūroje) priimami pasąmoningai. Kai autorių (-ė) veikia išoriniai veiksniai.

Vis tik egzistuoja tam tikra faktūros plėtojimo logika, matoma žvalgant partitūras.



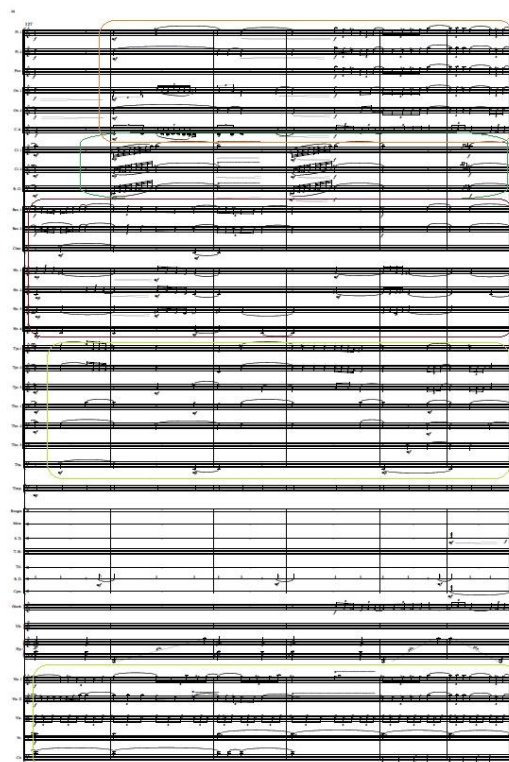
42 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Šokis tekančios saulės slėnyje* (2020) simfoniniam orkestrui. Partitūros fragmentas.

medžiagoje sąveikavimą tarpusavyje. Būtent tokios sąveikos dėka kuriamas faktūros kompleksiskumas. Galima teigti, kad egzistuoja pagrindiniai (pamatiniai) faktūros kompleksiskumo valdymo būdai, būdingi ne tik mano kūryboje. Kūrinio muzikinės faktūros valdymas prekompozicijoje bei komponavimo procese gali būti matuojamas šiais kriterijais:

1. Nuoseklus ir apibrėžtas (gali būti dėsningas, turintis griežtą tvarką, pavyzdžiui, 12-tonės serinės garsų aukščių sąrangos panaudojimas muzikinėje medžiagoje). Tokiu atveju apsibrėžiamos ribos, kurios sąlygoja tam tikrą

Minėtame kūrinyje¹⁹⁴ faktūros plėtojimo logika grįsta segmentais, t. y. kada instrumentų grupės (gali būti tiek tos pačios šeimos instrumentai, tiek skirtingų šeimų instrumentų deriniai) turi sau būdingą logiką. Taip sudaromi faktūros sluoksniai. Mano kūryboje tokių segmentinių sluoksnių (tirštesnėse kūrinio vietose) dažniausiai būna trys arba keturi. Kūrinio „Šokio tekančios saulės slėnyje“ simfoniniam orkestrui pavyzdyje matoma 5 segmentų sluoksniai (43 pav.).

Muzikos faktūra atitaria skirtingų muzikinių elementų kūrinyje kompleksiskumui, atskleidžia, skirtingų elementų muzikinėje



43 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Šokis tekančios saulės slėnyje* (2020) simfoniniam orkestrui. Partitūros fragmentas.

¹⁹⁴ Ir kituose didesnės sudėties kūrinuose, pavyzdžiui, „Begalybės“ aštuoniems akordeonams (2018), „Magnolijos žiedo paslaptis“ kameriniam orkestrui (2018), „Koncerte klarnetui ir kameriniam orkestrui“ (2022), „#CurrentTime“ kameriniam orkestrui (2021).

skambesio vienovę ir darnumą. Nuoseklumo kriterijus padeda sukurti nuoseklumo įspūdį kaip tam tikrą estetinę kategoriją.

2. Apibrėžtas balsų skaičius (kuris gali kisti). Melodinių linijų ir balsų skaičiaus panaudojimas kūrinyje kuria muzikos kompleksiskumo įspūdį. Siekiant muzikos faktūros vienovės bei ieškant muzikinės medžiagos plėtojimo galimybių, balsų skaičius yra svarbus, jų valdymo logika.
3. Konkretus ir apibrėžtas instrumentuotės kriterijus taip pat svarbus. Instrumentuotės dėka galima pajvairinti faktūros piešinį – derinant skirtingus (ar vienodus) tembrus, atrandami originalūs harmoniniai, akustiniai sprendimai.
4. Pasikartojantys melodiniai (ritminiai ir kt.) elementai. Šis kriterijus gali padėti suvaldyti faktūrą kūrinyje. Pasikartojimai įprastai suteikia aiškumo ir padeda sukurti aiškesnį faktūros reljefą.
5. Muzikos elementų varijavimo kriterijus papildo ketvirtą punktą. Šiuo kriterijumi vadovaujantis kuriama faktūros dramaturgija¹⁹⁵.
6. Konceptuali faktūros modeliavimo idėja, kuri remiasi istoriniais arba atpažįstamais modeliais, tokiais kaip choralinė (protestantiškoji) faktūra, imitacinė, kanono faktūra, akompanuojamos homofonijos (*a la aria*), *scherzo*, puantilistinė faktūra ir kt. Taip faktūros priemonėmis, kurias gali sustiprinti kiti muzikos kalbos elementai, galima kurti intertekstinių asociacijų tinklą, kuris svarbus muzikos komunikacijoje.

Paradoksaliai keliu klausimą, ar apskritai vertinga ieškoti šios dienos muzikos faktūros tipologijų, kadangi kategorijų galima daug, o muzika, kaip savo 1907-ųjų metų manifeste deklaravo Ferruccio Busoni „Muzika gimė laisva“. Laisvas amžius suteikia neribotas galimybes kompozitoriams reikštis, kurti. Mano nuomone, kuriant individualius faktūros sprendimus ir susiduriant su faktūros valdymo problema, verta atkreipti dėmesį į:

- 1) instrumentuotę;
- 2) harmoninį kūrinio lauką (atkreipiant dėmesį į harmonijos tankumą, kompleksiskumą);
- 3) komponavimo strategiją (kiek griežtas ir tikslus pasirinktas komponavimo modelis).

Šie punktai kaip galimi probleminiai faktūros sprendimo ir valdymo būdai nėra nauji ar unikalūs savaime. Tačiau kiekvieno kompozitoriaus mąstysenoje ir praktiškai įgyvendinamuose

¹⁹⁵ Ypatingą dėmesį darbo autorės nuomone reikėtų kreipti į paskutinius du punktus (pasikartojimo ir varijavimo kriterijus).

kūrybiniuose sprendimuose įgauna ypatingą reikšmę. Šiame darbe jau minėti kompozitoriai (Mažulis, Kabelis, Janulytė, Medekšaitė, Martinaitytė ir kt.) individualiai sprendžia tokias problemas. Kiekvienas kuria savas faktūras, pasitiki individualiais kūrybiniais sprendimais, kurie daro tiesioginę įtaką muzikos faktūrai ir jų kūrinių individualumui. Vadinasi, ypatingus skirtumus ir individualumą, kuris per faktūrą atskleidžia kompozitorių siekius, sąlygoja skirtingas panašių dalykų matymas. Boulezas, Berio, Xenakis ir, pavyzdžiui, Reichas ar Glassas niekaip negali būti lyginami tarpusavyje faktūros kontekste – šie ir ne tik šie kompozitoriai savaip sprendė faktūros klausimus, kūrė savo originalias mintis ir estetiką kūryboje. Mano kūrybai charakteringi muzikinės faktūros konstruktyvumą nurodantys tipai:

1. *Daugiasluoksnė faktūra*¹⁹⁶. Toks tipas padeda kurti kompleksiškesnę faktūrą, kada neapsiribojama skaidriu muzikinės medžiagos eksponavimu ar plėtojimu. Muzikinės minties plėtojimui daugiasluoksnė faktūra ypač dėkinga – dėka melodinių linijų¹⁹⁷ ir skirtingų muzikinės medžiagos sluoksnių faktūros valdymas tampa tiesiogiai nuo to priklausomas¹⁹⁸. Pavyzdžiui, kūrinys „Šokis tekančios saulės slėnyje“ (2020) simfoniniam orkestrui, kuris šioje darbo dalyje jau minėtas, daugiasluoksnės faktūros modelis yra dominuojantis. Tam įtakos turėjo tai, kad kūrinys kurtas simfoniniam orkestrui, vadinasi, komponuojant turima daug resursų (instrumentų, jų darinių, sugretinimų). Mano kūryboje faktūros valdymo sprendimus apskritai neretai koreguoja instrumentų sudėtis. Šio kūrinio atveju buvo siekta faktūros intensyvumo ir sluoksnių vienovės – kūrinys vos keletą vietų, kuriose apsiribojama skaidria faktūra, t. y. negrojama *tutti*. Taip pat siekta tembrinės niveliacijos – dažnai tas pačias melodijas atlieka skirtingo tembro instrumentai. To dėka praplečiamas audialus kūrinio patyrimas, o tai, mano nuomone, kūriniai suteikia įdomesnės skambesio kokybės. Daugiasluoksnė faktūra kaip vyraujanti pastebima ir kituose kūrinuose: „Magnolijos žiedo paslaptis“ kameriniam orkestrui (2018)¹⁹⁹, „Begalybės“ aštuoniems akordeonams (2017)²⁰⁰, „#CurrentTime“ kameriniam orkestrui (2022)²⁰¹, „Koncerte klarnetui ir kameriniam orkestrui“ (2022)²⁰² ir kituose kūrinuose.

¹⁹⁶ Šis tipas išsamiai aptartas pirmame ir antrame skyriuose.

¹⁹⁷ Čia turime mintį ne tik tradiciškai suprantamas melodines linijas. Tai gali būti ir reikšmingi ritminiai dariniai ir pan.

¹⁹⁸ Faktūros daugiasluoksniškumas pasireiškia ne tik akustinėje muzikoje. Dažnai akustinė derinama su elektronine ir atvirkščiai. Tai galima pripažinti kaip ypač ryškia tendencija, pasireiškiančia XXI a. kompozitorių kūryboje bei šio darbo autorės kūryboje.

¹⁹⁹ „Magnolijos žiedo paslaptis“ buvo aptartas ankstesniuose šio poskyrio puslapiuose. Faktūros valdymo principas – savarankiškų melodinių linijų sluoksniavimas.

²⁰⁰ Kūrinyje laikomasi strategijos, kada visi aštuoni akordeonai savo partijas atlieka vertikalėje. Kitaip tariant, svarbesnis ir įdomesnis reiškiny faktūroje – kūrinio vertikalė. Visi aštuoni instrumentai kūrinys sukuria vieningą piešinį, dažniausiai grodami sinchroniškai. Skambesio tirštumą kuriant nevengiant akordų.

²⁰¹ Kūrinys pasižymi vyraujančiu *tutti* grojimu. Siekta skambesio vienovės. Dėl to kūrinys turi panašumų su kūriniais „Begalybės“.

²⁰² Čia klarnetas turi aiškią solisto poziciją. Jis – nepriklausomas ir individualią faktūrą turintis instrumentas. Kūrinyje atliekantis tarsi adatos ir siūlo vaidmenį – tirštame kamerinio orkestro faktūros piešinyje ado savo faktūrą, taip

2. *Minimalistinė faktūra*. Ši – atvirkščias reiškinys pirmajam. Minimalistinėje faktūroje dėmesys telkiamas paprastumo išraiškai. Atsisakoma sluoksnių, nevengiama pakartojimų tiek ritminėje, tiek harmoninėje plotmėse. Stengiamasi išlaikyti skaidrią faktūrą jos neperkraunant. Tokiam faktūros modeliui (ar valdymo strategijai) instrumentų kiekis įtakos neturi. „Minimalistinė“ šiuo atveju nesuponuoja dėmesį kreipti į minimalizmo muzikoje stilių. Tokiais pavyzdžiais mano kūryboje yra kūrinys keturiems lygiems balsams ir keturiems smuikams „Giesmė laukiniam medžiui“ (2017). Kūrinyje tiek balsai, tiek smuikų partijos yra itin paprastos darybos, nevengiama ritminių figūrų (ir melodijų) rotacijų – tai, kas skamba vokalo linijose, veidrodžio ar retrogrado principu atsikartoja smuikų partijose. Siekiama sinchroniškumo. Minimalistinė faktūra ryški choriniuose kūriniuose. Ryškiausi to pavyzdžiai – kūriniai mišriam chorui „Čiupironas“ (2016), „Barkarolė“ (2019), „Miško burtai“ (2022). Kūriniuose mišriam chorui vyrauja aiški ir gana kvadratiška faktūra²⁰³. Atsisakoma įmantrumų, polifoninių melodinių vingių, dėmesys telkiamas estetikai, kurią galima pavadinti itin konkrečia, aiškia. Tokia faktūra yra homogeniška, išlaikanti vienovę. Šių kūrinių atveju choras traktuojamas kaip vienas nedalomas organizmas. Priešingai nei daugiasluoksniėje faktūroje, šioje sluoksniai kinta mažai. Prioritetas ne sluoksnių gausume ir jų valdyme (ko rezultatas ir būtų faktūros plastiškumas), bet jų aiškume, nebijant statiško skambesio. Tokiu atveju itin svarbi tampa harmonija, mažai kintantis ritmas. Kūriniai mišriam chorui gana asketiški.

3. *Miksuota faktūra*. Šis tipas mano opusuose pasitaiko gana dažnai ir sujungia pirmus du minėtus tipus. Miksuota faktūra kaip muzikinės minties ir medžiagos valdymo strategija padeda kurti kūrinio dramaturgiją. Manipuliuojant adityviai (pridedant ar atimant muzikinių sluoksnių kūrinyje, jų atsisakant ir kt.), kinta ir atitinkamai plėtojasi faktūra. Šio tipo dėka įmanoma suvokti faktūros kompleksiško lygį. Ryškesniais šio tipo pavyzdžiais yra ankstesnieji mano opusai – „Die ewige Widerkehr des Gleichen“ fortepijonui (2014), „Trys nuotaikos belaukiant stebuklo“ obojui, smuikui ir fortepijonui (2014), styginių kvartetas „06:23“ (2015), „Vienišos nakties klajūnai“ pikolo fleitai, fleitai, obojui ir dviem klarnetams (2015) ir kt. Miksuota faktūra šiuose kūriniuose pasireiškia solistų ir svarbesnių melodinių linijų (ar darinių), ritminių figūrų išgryninimu juos sureikšminant. Šiuose kūriniuose nevengta išskirti kokio nors instrumento ar instrumentų dominavimo. Lygiai taip pat ir muzikinėje medžiagoje (faktūroje) – ji kinta. Miksuota faktūra dažnai pasitelkiama kai kūrinyje yra daugiau nei viena dalis. Taip kuriami kontrastai faktūroje.

sukuriant dviejų dimensijų efektą.

²⁰³ „Kvadratiškumas“ šiuo atveju reiškia aiškias metrines struktūras (2/4, 4/4 ir pan.).

Minėti trys tipai nėra vieninteliai aptinkami mano kūryboje, tačiau ryškiausiai matomi. Tolimesniuose šios darbo dalies poskyriuose bus atliekama detalesnė mano kūrinių analizė ir paaiškinama faktūros valdymo strategija dviem lygmenimis: mikro (žvelgiant iš kūrinio struktūrinės pusės, kreipiant dėmesį į detales, prekompoziciją, dėmesį telkiant vizualiam partitūros žvalgymui ir analizei) ir makro (dėmesį telkiant į audialų kūrinio patyrimą, keliant ribiškumo problemą ir faktūros valdymo procesų potencialą kurti kūrinio dramaturgiją). Apie dramaturgiją muzikos faktūroje kalbėti svarbu. Faktūroje koduoti muzikinės medžiagos plėtojimo būdai turi įtakos suvaldant dramaturgiją. Tolimesniame šio darbo poskyryje apie tai bus kalbama keliais – *mikro* ir *makro* – lygmenimis. Šie lygmenys atlieps kelias kūrinio dimensijas. *Mikro* lygmuo atpažįstamas žvalgant kūrinio muzikinės medžiagos darybą „iš vidaus“. Čia svarbu suprasti komponavimo procesus ir technikas, kodėl vieni ar kiti pasirinkimai kuriant konkretų kūrinį pasitelkiami. Tuo tarpu *makro* lygmuo suprantamas kaip viską sumuojantis lygmuo. Makro lygmeny dėmesys skiriamas dramaturgijai, kaip *mikro* lygmeny veikiantys smulkieji muzikiniai elementai vystosi ir atsiskleidžia bendrame kūrinio kontekste.

3. 2. Faktūrinio intensyvumo valdymas kompozicijos *mikro-* ir *makro-* lygmenyse bei kūrinio dramaturgija

Konkreto opuso muzikinę faktūrą kuriantys procesai²⁰⁴ vykdomi keliais etapais, tai:

- 1) **prekompozicijos**²⁰⁵ etapas (apima *mikro* lygmenį). Muzikos kūrinys galimai patiria daugiau nei kelias savo gimimo (arba *pre* egzistavimo) būsenas. Pati pirmoji – empirinė būsena, kai kūrinys egzistuoja kompozitoriaus mintyse, bet neturi „fizinio“ pavidalo (t. y. konkretaus natografinio sprendimo fiksuoto partitūroje). Antroji – empirinės kūrinio būsenos susisteminimas. Kūrinys pradeda įgauti aiškius kontūrus, atsiranda konkretesni būsimo kūrinio eskizai, svarbą įgauna kompozitoriaus pasižymėti niuansai, netrukus virsiantys tam tikra muzikinės medžiagos užrašymo sistema. Pradedamos užrašyti natos, konkretizuojamos idėjos, piešiami grafiniai vaizdai (padedantys dar geriau suvokti būsimą

²⁰⁴ Muzikos kūrybos proceso teoriją aprašė Jurgita Valčikaitė-Šidlauskienė. Straipsnyje „Komponavimo procesas: analitinių strategijų teorijos ir kombinacinės perspektyvos klasifikacijoje“ (2022). Ji mini sociologo ir psichologo Grahamo Wallaso modelį, kuris tapo atskaitos tašku mąstant apie kūrybinį procesą ir jo etapus (nors Wallaso modelis tiesioginės įtakos kūrybiniam procesui neturi, gali būti kaip inspiracija). 1926 m. pasirodžiusioje knygoje „The Art of Thought“, Wallasas pristatė vieną pirmųjų kūrybinio mąstymo procesų modelių ir kūrybos procesą suskirstė į 5 etapus: 1) preparacija (ruošiamasi spręsti problemas, prekompozicinis etapas); 2) inkubacija („problemos sprendimas pereina į pasąmonę“ (Valčikaitė-Šidlauskienė: 2022)); 3) Supratimas; 4) Iliuminacija (*nušvitimas*); 5) Verifikacija (idėja plėtojama prieš tai ją patikrinus).

²⁰⁵ Prekompozicija (lot. *pre* – prieš; *compositio* – sudėstymas, subūrimas) – kūrybinių minčių įveiksinimas konkrečios meno srities materijoje ir idėjų transformavimo į muzikos medžiagą strategija. (J. Valčikaitė-Šidlauskienė, „Lietuvos muzikologija“, t. 23, 2022).

kūrinį, idėją). Trečioji – kūrinys įgauna „fizinį“ pavidalą, atsiranda partitūra, kurioje fiksuojama visa tai, ką vėliau *skaitys* atlikėjas. Iškyla svarbus klausimas, nulemsiantis tolimesnį naujo kūrinio būvį – ar kūrinys tikrai bus atliktas, ar taip ir liks savo „fiziniame“ pavidale, tačiau neįprasminamas? Mano nuomone, muzikos kūrinys, net ir turėdamas „kūną“, bet neatliktas dūlantis stalčiuje, nėra „gimęs“. Dėl to paprasčiausiai neegzistuoja. Kūrinys įprasminamas ir „gimsta“ tik tada, kai yra atliktas (idealiausiai ir toliau atliekamas). Šiame etape apsvaistomos būsimo kūrinio plėtotės stadijos dar iki pradedant kurti (dėmesys kreipiamas į pasiruošimą kūrybiniam procesui, kuris kiekvienu atveju yra skirtingas ir turi vis kitą reikšmę kompozitoriaus individualių pasirinkimų lauke, t. y. gali būti ypatingai sureikšminamas arba ne)²⁰⁶;

- 2) **kūrinio įgyvendinimo etapas** (apima *makro* lygmenį). Šiam etapui įtakos turi pirmasis, tačiau, įgyvendinant kūrinį, susiduriama su platesniais kontekstais ir kylančiomis problemomis. Kūrinys gyvuoja įvairiais savo ontiniais būviais: ne tik užrašytas, bet ir skambantis (t. y. atliekamas). Pastarajame etape svarbus audialus (girdėjimo) kūrinio patyrimas (toks patyris nėra ypatingai svarbus pirmame etape). Šiame etape svarbus konstruktyvumo aspektas, kurį sieju su komunikatyvumu.

Mano kūryboje abu atvejai koreliuoja tarpusavyje ir yra reikšmingi kūrinio faktūros kūrimui bei plėtojimui. Minėti du lygmenys atveda prie rezultato, kuris įprasmina kūrinio dramaturgiją²⁰⁷, t. y. apjungia šiuos lygmenis ir kuria komunikavimą su potencialiais klausytojais. Faktūros dėmuo lemiamas prekompozicijos ir kūrinio įgyvendinimo etapais, kurių rezultatą fokusuoju kaip pirmo ir antro etapų *dramaturgijos kaip komunikacijos* sampratą. Dramaturgijai muzikos faktūra reikšminga, nes padeda sukurti komunikacinius ryšius tarp sukurto (atliekamo) kūrinio bei atlikėjo ir klausytojo. Žinia, patys komunikaciniai ryšiai garsų meno kanalais gali būti labai įvairūs. Nepaisant įvairovės jie veda į vieną tikslą – plėtoti tam tikrą komunikacijos ryšių tinklą, kurio branduolys ir yra muzikos kūrinys, o aplink branduolį sukasi jį tveriantys smulkesni garsinių darinių sluoksniai, apimantys muzikos faktūros formavimo procesus. *Mikro* lygmenyje (prekompozicijos etapas) dėmesį telkiu ne tik į mažus ir smulkius (*mikro*) sprendimus, tačiau mąstau ir apie visumą kaip rezultatą, o tai apima ir mąstymą apie kūrinio komunikavimą²⁰⁸.

²⁰⁶ Pavyzdžiui, Ričardo Kabelio, Ryčio Mažulio kūryboje prekompozicija jau yra itin svarbus kūrinio atsiradimo etapas. Šiuo atveju prekompozicijoje apibrėžti pasirinkimų modeliai yra tolygiai gryninami kūrybiniame procese, veikia ne tik kaip gairės kūriniui kurti. Tuo tarpu Viltės Žakevičiūtės kūryboje prekompozicija nėra griežtai apibrėžtas etapas, tačiau visada egzistuoja kaip pasiruošimo ir pasirinkimų užfiksavimo sąlyga, t. y. prekompozicija kūrybinio proceso metu neįpareigoja laikytis griežtos strategijos, tačiau padeda kaip navigacija kūrybiniame procese.

²⁰⁷ Gr. *dramaturgia* – dramos kūrimas, statymas. Dramaturgija yra dramos kompozicijos ir pagrindinių dramos elementų vaizdavimo scenoje studija. Pirmą kartą šis terminas pasirodo Gottholdo Ephraimo Lessingo to paties pavadinimo veikale „Hamburgo dramaturgija“ (*Hamburg Dramaturgy*) (1767–1769). Žakevičiūtė teigia, kad dramaturgija muzikos kūrinyje suprantama kaip kūrinio komunikavimo visuma.

²⁰⁸ Įdomi problema ta, jog kompozitoriaus lūkestis komunikacijos klausimu nėra vienareikšmis. Komunikacija

Prekompozicijos etapas, kaip minėta, mano kūryboje nėra griežtai determinuotas. Kūrybiniame procese pirmasis *mikro* lygmuo pasižymi vizualumu. Daugelis idėjinių sprendimų fiksuojami vizualiai, t. y. natografiškai ar grafiškai (įvairiai fiksuojant tam tikrus man svarbius kūrybinio proceso niuansus). Vadinasi, jau čia sprendžiamas faktūros koncepcijos klausimas. Mąstoma, kaip vizualiai faktūroje (manifestuojančios notacijos lygmenimi) kūrinys bus atliepta meninė mintis, idėja, kokie sprendimai bus priimti visa tai realizuojant²⁰⁹.

Kalbant apie kūrinio *makro* lygmenį, kuriame galimai vadovaujamasi audialiu patyrimu, tolimesniame komponavimo etape man įdomu ir svarbu atkreipti dėmesį į garso gožimo efektą (*sound masking*)²¹⁰. Jį interpretuoju pripažindama pamatinę šio reiškinių prasmę, kai gožimo efektas suprantamas kaip unikalus reiškinys, ypatingai svarbus kalbant apie įvairias ne tik muzikoje²¹¹ pasitaikančias situacijas, pavyzdžiui, nepageidaujamų garsų (triukšmų ir kt.) maskavimas²¹². Ieškodama sąsajų tarp gožimo efekto ir jo alternatyvų muzikos kūrinio atžvilgiu, pastebiu, kad šio efekto ypatybė ne visiškai panaikina tam tikro garso ar apskritai triukšmo egzistavimą, bet sumažina (dažniausiai nepageidaujamo) garso sklaidimo spindulį (pavyzdžiui, gožimo efektu galima koreguoti, kiek aiškiai ir stipriai norėsis girdėti kito žmogaus pokalbį)²¹³ ir taip atliepia muzikos faktūros ypatybes, nes faktūroje taip pat galima koreguoti tai, kiek ir ko norima girdėti.

Kai mąstoma apie triukšmą aplinkoje ir architektūroje, dažniausiai kalbama apie jo prevenciją ar panaikinimą: sumontuojamos triukšmą sugeriančios akustinės plokštės, atskiriamos patalpos, kad būtų išvengta triukšmo pertekliaus ir t. t. Panašūs sprendimai muzikinėje faktūroje galimi siekiant tam tikro girdimo (audialaus) rezultato. Gožimo efekto valdymo būdu galima garso lygį padidinti, sustiprinti „pridedant“ garsą, o ne jį silpninant, „atimant“ (kadangi visiška tylą kartais gali būti tokia pat nemaloni, kaip didžiulis triukšmas). Vadinasi, platesniame kontekste gožimas yra kaip garso maskavimas – tai aplinkos garso įvedimas į erdvę, siekiant užmaskuoti žalingą aplinkos triukšmą. Muzikinės faktūros atveju garso maskavimas taip pat vyksta manipuliuojant girdėjimą lemiančiais ir koreguojančiais sprendimais. Mano kūryboje garso maskavimas muzikos faktūroje išprovokuoja papildomus audialius potyrius klausant, nors teoriškai ir praktiškai suvokti, kas kinta faktūroje, yra sudėtinga. Pavyzdžiui, kūrinys dvylikai

suveikia per kūrinio atlikimą. Dėl to atlikimo rezultatas lemia kūrinio komunikacijos sėkmę.

²⁰⁹ Šiame darbe jau minėtas kūrinys kameriniam orkestrui „Magnolijos žiedo paslaptis“ ir yra vienas prekompozicinio etapo Žakevičiūtės kūryboje pavyzdžių.

²¹⁰ Tokį vertimą siūlo Rytis Ambrazevičius.

²¹¹ Galima teigti, kad gožimo efekto reiškinys itin svarbus praktiniais tikslais, svarbiais kasdienėje žmogaus veikloje. Šio reiškinio svarba ir prasmė išryškėja mąstant apie tam tikrus architektūros sprendimus biuruose ar kituose žmogaus veiklai svarbiuose pastatuose, erdvėse ir kt.

²¹² Dėl garso gožimo efekto pastate atrodo tyliau, nes padidėja aplinkos triukšmo lygis ir kalbos triukšmas tampa mažiau suprantamas, todėl mažiau blaško dėmesį.

²¹³ Prieiga internetu: <https://cambridgesound.com/learn/sound-masking-101/> [Žiūrėta 2023 03 01].

In C pasilieku

Vilnis Žakevičiūtė

$\text{♩} = 100$

Tuba in F

Tuba in F

Tuba in F

5

rit.

A tempo

$\text{♩} = 96$

Tuba

Tuba

Tuba

8

Tuba

Tuba

Tuba

11

rit.

A tempo

$\text{♩} = 80$

Tuba

Tuba

Tuba

14

Tuba

Tuba

Tuba

44 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Pasilieku* (2022) 12-ai tūbų. Partitūros pirmasis puslapis.

grupuojamos po keturias. Tokia „suspausta“ ir redukuota partitūra leidžia geriau pamatyti faktūroje vykstančius procesus, lengviau suvokiamus vizualiai. Kūrinio įdomumas ir savitas paradoksas tai, jog natografiškai užrašyta kompozicinė idėja nėra sudėtinga, tačiau skambesys itin kompleksiškas. Vizualiai žvelgiant pastebimi nedideli natų verčių pasislinkimai. Jų dėka kuriamas netikslus kanonas. Čia siekiu audialaus „chaoso“, nors praktiškai natografija tiksliai, paprasta, griežtai fiksuota (be atsitiktinumų). Klausantis tikslumas išnyksta ir identifikuoti faktūros idėją beveik neįmanoma. Lygiai taip neįmanoma suvokti, kad tūbos grupuojamos po keturias. „Pasilieku“ atveju faktūros intensyvinimo efektas pasiekiamas minimaliomis priemonėmis – pradedama keturių tūbų akordiniu homogenišku

tūbų „Pasilieku“ (2022), garso gožimo (arba maskavimo) idėja atsiskleidžia tūbų atliekamų ir skambančių garsų susiliejimo principu. Kūrinio sumanymui įgyvendinti reikalinga specifinės akustinės erdvės. Pageidautina, kad erdvė akustikos kokybės požiūriu būtų palanki garso aidėjimui (idealiausiai tinkanti erdvė – bažnyčia). Tačiau kūrinio realizacijai gali pasitarnauti ir specialiai konstruojama vadinamoji *sumanioji* akustinė erdvė, tokiu atveju tūbas įgarsinant, atliekant kūrinį pasitelkus elektroniką. Kūrinyje faktūrinis sprendimas pasižymi akordine, gana statiška ir sunkiai pastebimu kintančiu judėjimu. Tokio faktūros modelio laikomasi viso kūrinio metu (44 pav).

Pavyzdyje (45 pav.) matomas gana netipinis partitūros dvylikai instrumentų užrašymo būdas – tūbos

4

47

rit.

A tempo

$\text{♩} = 44$

Tuba

Tuba

Tuba

50

Tuba

Tuba

Tuba

53

rit.

A tempo

$\text{♩} = 38$

Tuba

Tuba

Tuba

56

Tuba

Tuba

Tuba

59

rit.

A tempo

$\text{♩} = 32$

Tuba

Tuba

Tuba

45 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Pasilieku* (2022) 12-ai tūbų. Partitūros fragmentas, p. 4.

Paliekant avilį

Vilts Zakevičiūtė

46 pav. Viltė Zakevičiūtė. *Paliekant avilį* (2022) aštuoniems smuikams. Partitūros pirmasis puslapis.

judėjimu vėliau jį intensyvinant kitais tūbų sluoksniais. O harmoninė visuma intensyvinama pridėdant dar dvi tūbų grupes (dvi grupės po keturias tūbas). Įstojančios tūbų grupės pradeda gožti pirmąją grupę, taip audialiai sukuriama garso maskavimo išpūdis. Jį stiprina pasirinkta kūrinio atlikimo erdvė – bažnyčia ir joje ypatingai palankios sąlygos aidui. Aidas šiuo atveju pasitelkiamas kaip idėjinis kompozicinis elementas, tačiau praktiškai komponavimo etapuose įtakos neturi. Aidas savaime padeda pastiprinti gožimo (garso maskavimo) idėjos įgyvendinimą. Ilgainiui klausantis tampa nebeįmanoma atskirti tūbų grupių, nebeatsekamas ir statiškas ritmas (garsai susilieja). Jis suardomas ne kvadratiškai įstojančių kitų tūbų grupių.

Skambesio prasme harmonija kūrinyje tirštėja, žemi dažniai dar labiau maskuoja konkrečius ausiai suvokiamus garsus. Taip pat kinta faktūros vertikalė, horizontalė ir diagonalė. Tokia kaita lemia skambesio intensyvėjimą. Aido dėka pokyčiai praktiškai sunkiai suvokiami, bet teoriškai egzistuojanti muzikinės medžiagos kaita neleidžia išivyrauti statiškumui kūrinyje parodoma faktūrinės vertikalės, horizontalės ir diagonalės kaita)²¹⁴.

Vos pastebimais pokyčiais valdomas faktūrinis intensyvumas *mikro* ir *makro* lygmenyse. Kitas pavyzdys – kūrinys aštuoniems smuikams „Paliekant avilį“ (2022). Šiame kūrinyje faktūrinis intensyvumas valdomas panašiai kaip ir minėtame „Pasilieku“. Pasirinkta vienos rūšies instrumentų grupė, vadinasi, teoriškai ir praktiškai atsiranda aštuoni skirtingi ir savarankiški balsai, turintys potencialą per daug supanašėti. Tačiau tai ir yra viena centrinių kūrinio idėjų – maskuoti skambesį, atsisakyti skirtingų tembrų ir dėmesį telkti į vos girdimus audialius pasikeitimus, kuriuos suvokti jau nėra paprasta dėl tembrų vienodumo. Kūrinio „Paliekant avilį“ pradžia skambesiu atliepia deklaruojamą meninę idėją – primena bičių avilį (46 pav.). Kaip matoma pavyzdyje, natografija ir šiame kūrinyje nėra sudėtinga, metras aiškus, griežtas, nekaitus. Ilgainiui faktūra kūrinyje keičiasi intensyvėdama. Intensyvinama ritmo kaitos

²¹⁴ Raudonais kvadratiniais pažymėta vertikalės kaita, geltonais – horizontalės, o mėlynais – diagonalės kaita. Tokiu principu galima analizuoti visą kūrinį. Pauzės faktūroje suveikia kaip skaidrumo elementas. Skaidrumas tiek užrašyme vizualiai, tiek skambesio prasme (audialiai). Abiem atvejais kuriamas faktūrinis intensyvumas, manipuluojama tirštumu.

būdu: tankinant ritmą sukuriamas judėjimo įspūdis. Kaip matoma pavyzdyje (47 pav.), kiekvieno smuiko muzikinės medžiagos linija turi aiškią ir nekaičią užduotį. Kiekvienas smuikas atlieka gana mechanišką partiją. Tačiau skambėdami kartu, visi aštuoni smuikai sukuria mirguliuojančio skambesio įspūdį. Šiam efektui pasiekti pasitelkiami akcentai, kurių dėka itin reguliarus ritmas visumoje išsiskirpa ir pagyvina statišką skambesį.



47 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Paliekant avilį* (2022) aštuoniems smuikams partitūros fragmentas, p. 3.

instrumentas kaip individas maskuojamas kito instrumento. Tokiu procesualiu principu įgyvendinamas gožimo efektas. Mano teigimu, akivaizdu, kad pasirinkus vienodus instrumentų tembrus ir atitinkamą kūrinio atlikimo erdvę, galima natūraliai pasiekti garso maskavimo efektą. Tokiu atveju jis tampa kompozicine strategija ir prasmingas tuomet, kai faktūra nėra skaidri. Kaip pastebima, apskritai gožimo efekto reiškinį verta interpretuoti kūrybiškiau ir pažvelgti iš platesnės perspektyvos. Interpretuojant mano individualios kūrybos atvejį, gožimo efektas kuriamoje muzikoje atliepia pirminį jo principą ir veikia tarsi aliuzija – situacija, kada muzikinėje medžiagoje veikiantys instrumentiniai sluoksniai gožia vienas kitą, taip prarandama hierarchija (kai kažkuris muzikinis sluoksnis yra svarbesnis). Toks principas savaime provokuoja mano kūryboje svarbią garsinės dinamikos reikšmę. Kuo tyliau skamba muzikinė medžiaga, kuo ji skaidresnė, tuo paprasčiau skirti joje esančius muzikinius sluoksnius²¹⁵ ir pan. Tačiau dinaminiai aspektai svarbūs

Kalbant apie partitūros faktūrinę vertikalę, horizontalę ir diagonalę, faktūros formavimo principas išlieka panašus kaip ir prieš tai aptartame kūrinyje. Šiose plotmėse vykstantys procesai vos pastebimi, tačiau egzistuoja dėka minimalių pasikeitimų. Patys savaime jie didelės įtakos skambesiui neturi, tačiau visumoje pasikeitimas girdimas, tik nėra paprasta suvokti, kuris instrumentas šiuo klausimu reikšmingesnis. Siekiu atkreipti dėmesį į bendrą kūrinio faktūrinį skambesį, visus faktūros valdyje dalyvaujančius komponentus traktuojau kaip bendrą procesą kuriančius, kuriame pasimeta (maskuojama) tam tikra hierarchija, galinti tapti maskavimo dekonstrukcija (tarp instrumentų, tarp melodinių linijų ir pan.). Audialiai šio kūrinio atveju didelės svarbos tokie niuansai neturi. Kiekvienas

²¹⁵ Sluoksniai gali būti įvairūs: instrumentų melodinės linijos, instrumentų grupių sluoksniai ir kt.

ne tik dėl garsumo ar tylos raiškos, dinamika veikia ir suvokimo, dėmesio nukreipimo aspektais, t. y. dalyvauja kuriant faktūrą, valdant faktūros intensyvumą ir taip organizuojant kūrinio dramaturgiją. Kada dramaturgija suvokiama kaip komunikacijai pavaldi strategija²¹⁶.

Pirmame kūrybos etape (prekompozicijoje) pasitikiu įprastomis, konvencionaliomis žmogaus klausos ypatybėmis (klausydamas muzikos, žmogus linkęs atskirti paprastas melodijas, kai faktūroje vyrauja elementari ir nesudėtinga homofoninė sankloda bei melodinė kaita). Tačiau kūryboje svarbus faktūros tankumo efektas, kuris traktuojamas kaip gožimo efektas, galintis pasireikšti tada, kai faktūra tiršta, kai muzikinių įvykių gausu ir jie skirtingi, bet skamba vienu metu. Dėl to mano opusų faktūra gana intensyvi, vyrauja daugiasluoksniškumas, tembrų sugretinimai. Faktūros intensyvumui įtakos turi ne tik skirtingi instrumentų tembrai. Mano kūryboje dažnu atveju kūriniai skirti vienos rūšies instrumentams²¹⁷. Idėjiškai panašiai gožimo kaip maskavimo efektą pastebiu ir kitų kompozitorių kūryboje. Tokį maskavimo efektą galima išskirti Mažulio kūryboje, kai, pavyzdžiui, faktūrose vyksta laipsniškas vienos faktūros pakeitimo kita procesas (pavyzdžiui, vieną kanono sluoksnį keičia kitas)²¹⁸. Panašūs principai pastebimi ir Janulytės kūryboje²¹⁹. Galima daryti prielaidą, kad faktūroje gožimo efektas ryškus tų autorių kūryboje, kurie dėmesį telkia faktūros tirštinimui ir apskritai kuria gana tirštos faktūros muziką, ko gausu ir mano kūryboje.

Žvelgiant kiekybiškai, tirštumas pasireiškia muzikinių linijų (horizontalių, vertikalinių ir šiuos abu jungiančių diagonalinių) tarpusavio sąveika. Mąstant konceptualiau, galima teigti, kad šioje situacijoje svarbus girdos slenkstis²²⁰. Kitaip tariant, žmogaus gebėjimas girdėti ir suvokti

²¹⁶ Dramaturgijos muzikoje svarbą nagrinėjo amerikiečių kompozitorius ir muzikos teoretikas Jonathanas Krameris teigęs, kad kompozitoriai manipuliuoja muzikinio veiksmo struktūromis laike, taip kurdami įtampas dramaturgijoje. Gilinimasi į laiko klausimus ir dramaturgiją muzikoje jis pagrindė savo knygoje „The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies“ (1988). Muzikologas ir muzikos kritikas Richardas Taruskinas muzikos dramaturgijos neatsieja nuo jos atlikimo. Richardas Steinitzas knygoje „Györgi Ligeti: Music of the Imagination“ (2003), aptariant G. Ligeti kūrybą ir kalbėdamas apie dramaturgiją, dėmesį telkia į teatrinis elementus muzikoje. Atlikėjo ir muzikos prodiuserio Simono Emmersono knygoje „Living Electronic Music“ (2007) aptariami elektroakustinės ir kompiuterinės muzikos dramaturgijos ir naratyviniai aspektai taip kuriant komunikacinius ryšius tarp kompozitoriaus, atlikėjo ir klausytojo.

²¹⁷ Tokia tendencija pastebima ir ankstesniuose Viltės kūrybiniuose darbuose. Ryškiausi jų – „Giesmė laukiniam medžiui“ keturiems balsams, keturiems smuikams ir taurelėms (2017), „Dylanti pilnatis“ keturiems akordeonams (2015), „Truktir“ keturiems saksofonams (2015), „Begalybės“ aštuoniems akordeonams (2018).

²¹⁸ Agnė Mažulienė savo meno doktorantūros projekte „Figūrinės muzikos kompozicijos samprata ir kūrybiniai aspektai“ (2022) mini „linearaus adityvumo technikos“ principus (Mažulienė, 2022: 86), būdingus ir Mažulio kūrybai. Pavyzdžiui, Mažulio kūrinio dviem fortepijonams, marimbai ir vibrafonui „Puja“ (2004) struktūrą sudaro kintantys procesai (prie esamų muzikinių elementų adityviai ir nuosekliai prijungiami vis kiti). Taip pat naudojami politempai, padedantys sukurti nuolatinės kaitos įspūdį.

²¹⁹ Lėta kaita ir kaitos procesai faktūroje būdingi visai Janulytės kūrybai. „<...> skrupulingai apgalvotose kompozicijose, palaipsniui mutuoja įvairioms diatoninėms ir kitoms iš tonų bei pustonių sudarytoms dermėms ir sluoksniuojantis faktūroms, muzika nuolat patiria lėtą, tylų ir dėl to sunkiai apčiuopiamą virsmą, o patį transformacijos procesą dažniausiai suvoki tik jam pasibaigus.“ (Iš Veronikos Janatjevės pokalbio su Juste Janulyte. „Lietuvos muzikos link“ Nr. 11“. Prieiga internetu: <https://www.mic.lt/lt/diskursai/lietuvos-muzikos-link/nr-11-2005-spalis-2006-kovas/juste-janulyte-vanduo-ant-balto-popieriaus-lapo/> [Žiūrėta 2023 05 30].

²²⁰ Tai yra „<...> mažiausia garso stiprio (garsinio slėgio) vertė, atitinkanti žmogaus (gyvūno) klausos garso pojūčio

tai, kas girdima. Akcentuojant faktūros kaip komunikacijos svarbą ir siekiant, kad klausytojas suvoktų muzikos kūrinys įdiegtus procesus, jie turi būti kuo paprastesni ir dėl to lengvai akceptuojami. Žinia, paprastumo principas kaip konceptas nėra įprastas dabarties muzikoje. Vis tik norint, kad klausytojas suvoktų muziką ir ji būtų priimtina, verta atsižvelgti į minėtą faktą, kad žmogus linkęs priimti tokią informaciją, kuri yra paprasta ir aiškiai suvokiama, t. y. nėra komplikauta, nes „<...> melodijos konstravimas ir suvokimas grindžiamas tam tikrais kognityviniais principais“ (Ambrazevičius, 2017: 42). Reikšminga jų dalis sutampa su geštalto principais²²¹.

Kaip ir daugelis kognityvinės psichologijos reiškinių, geštalto principai pirmiausiai buvo suformuluoti regai. Detaliau apie tai aprašoma ir Ryčio Ambrazevičiaus knygoje „Muzikinio aukščio ir laiko psichologija“ (2017). Šioje knygoje Ambrazevičius aiškina pagrindinį geštalto principą – *prägnanz* (vok.). Tai yra „<...> dėsnis, kuris skelbia, kad mes lengviau suvokiame kuo paprastesnę, tvarkingesnę ir prasmingesnę vaizdinę informaciją“ (*ibid.*)²²². Toks principas būdingas ir muzikos suvokimui. Mano kūrybos atveju daroma prielaida, kad net ir paprastesnės natografijos muzika, specialiai nesiekianti dažnai efektingo komplikotumo, gana kebli klausytis. Keblumas galimai ir kyla iš faktūros intensyvumo ir elementaraus žmogaus negebėjimo priimti daug informacijos (šiuo atveju garsinės) vienu metu. Garso maskavimas faktūriniais sluoksniais, kuriuose veikia vertikalės, horizontalės ir diagonalės, gali būti traktuojamas kaip estetinė vertybė mano individualioje kūryboje. Todėl teigiu, kad muzikos faktūroje gožimo reiškinys galimai reiškiasi faktūros tankumo/tirštumo aspektais, kuomet iškyla įdomi faktūros fenomene imanentiškai slypinti girdėjimo/negirdėjimo problema. Galima daryti prielaidą, kad gožimo efekto muzikos faktūroje išraiška priklauso nuo muzikos faktūros sudėtingumo, fiksuoto ne tik poskyrio

atsiradimą. Skirtingų individų girdos slenkstis nevienodas: priklauso nuo nervų sistemos, amžiaus, t. p. garso savybių, pvz., jo trukmės, spektro. Manoma, žmogaus ausis junta garso sukeliamą $(2-3) \cdot 10^{-5}$ Pa slėgį ir yra jautriausia vidutinių girdimų dažnių diapazono (700–6000 Hz) garsams. Taria, kad girdos slenkstį atitinka 1 kHz dažnio garso stipris, lygus 10^{-12} W/m² (tai atitinka $2 \cdot 10^{-5}$ Pa = 20 μPa slėgį)“ (Visuotinė lietuvių enciklopedija). Prieiga internetu: <https://www.vle.lt/straipsnis/girdos-slenkstis/> [Žiūrėta 2023 06 01].

²²¹ Ne tik melodijos konstravimo būdas turėtų būti aiškus, bet apskritai visos muzikinės medžiagos kūrinys plėtojimas.

²²² Pavyzdžiui, nors Schöenbergas komponavimo technika sudėtinga, savo raštuose (kuriais mokė kompozicijos) jis teigė, kad ir XX a. muzikoje svarbu siekti muzikinės raiškos aiškumo ir paprastumo. Jis tikėjo, kad pagrindinė kūrinio struktūra ir muzikos organizavimo būdas turi būti suprantami klausytojui, net jei muzikinė medžiaga tampa komplikauta ir kompozicijoje vykstantys procesai sudėtingi. Schöenbergas siekė rasti pusiausvyrą tarp intelektualinio technikos griežtumo ir emocinio muzikos poveikio.



48 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Koncertas klarnetui ir kameriniam orkestrui* (2022). Partitūros fragmentas, p. 6.

muzikinės medžiagos *aiškumas*, *paprastumas* ir *grynumas* suprantami tiesiogiai. „Koncerte klarnetui ir kameriniam orkestrui“ (2022) įprasminamos visos minėtos keturios strategijos. Pirmiausia, kūrinyje iš tiesų dėmesys telkiamas į muzikinės medžiagos kokybes – aiškumą,

pradžioje minėtame pirmajame kūrybos etape (prekompozicijoje, *mikro* lygmeny), bet ir plačiau – veikia atspindint kūrinio visumą, *makro* lygmenį. Valdydama faktūros intensyvumą individualioje kūryboje, vadovaujosi tokiomis bendromis strategijomis:

- 1) pabrėžtinai muzikinės medžiagos aiškumas, paprastumas ir grynumas (kaip strategija kūrybai)²²³;
- 2) faktūrinės „švaros“ paisymas²²⁴;
- 3) *mikro* ir *makro* lygmenų tarpusavio koreliacija siekiant bendros faktūrinės idėjos atskleidimo;
- 4) estetinė vienovė ir individualaus žvilgsnio į pačios kūrybinės mintis, idėjas paisymas²²⁵.

Strategija, kurią įvardyju kaip pirmąją, yra pati bendriausia, taikoma visai mano kūrybai. Mano muzikoje taikomų prioritetų būdvardžiai –

²²³ Vengiama itin kompleksiškos natografijos, kūrinuose vyrauja fiksuotas metras, retai pasitaiko sudėtiniai metrai. Atlikėjų partijos taip pat nėra ypatingai sudėtingos, atsisakoma konvencionalių grojimo technikų, siekiama estetiškos vienovės. Autorė iš principo pasirenka elementaresnes muzikines ir atlikimo priemones, kreipia dėmesį į akustinį ir gryną instrumentų garsą.

²²⁴ Šiuo atveju Viltė praktiškai nepalieka vietos atlikėjų interpretacijai, kadangi kiekvienas atlikėjas žvilgsnis į kūrinį ir tiesioginis prisilietimas prie kūrinio savo atlikimo interpretacija jos manymu iš esmės keičia kūrinio meninę idėją. Kūryboje ji siekia determinuoti muzikinę medžiagą, nėra paliekama aiškos erdvės atlikėjų interpretacijai, muzikinė medžiaga fiksuota. Be abejo, idėja gali būti kuriama kartu su atlikėju ar atlikėjais, tačiau Viltės kūryboje tokie atvejai itin reti ir yra išimtys. Apie kompozicinę „švarą“ gana griežtai yra pasisakęs Osvaldas Balakauskas teigdamas, kad „kūrinį reikia įsivaizduoti kaip valstybę, turinčią savas taisykles, kurias prieš rašydamas susikuri: tam tikrą logiką, įvykių dėsningumą ir pan.“ (Iš G. Daunoravičienės pokalbio su Juste Janulyte 2008 m. kovo 17 d., Daunoravičienė, „Lietuvių muzikos modernistinės tapatybės žvalgymas“, 2016, p. 566). Pasak Janulytės, O. Balakausko supratimu kompozicinė „švara“ buvo suprantama kaip sistemiskumas kuriant, nesivaikymas eksperimentavimo, eklektikos atsisakymas ir aiškus žinojimas, ko kompozicijoje siekiama.

²²⁵ Atsisakymas perteklinių ir autorei nenatūralių komponavimo strategijų muzikoje kūrimo. Vengiama dirbtinai siekti iš aplinkos primesto „aukštesnio“ meninio rezultato. Siekiama drąsos kūryboje kliautis asmenine nuostata ir neatsisakyti savo individualaus matymo ir žvilgsnio į kūrybą iš esmės bei patį kūrybinį procesą, kuris vėliau išauga į tam tikrą individualios kūrybos rezultatą.



49 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Koncertas klarnetui ir kameriniam orkestrui* (2022). Partitūros fragmentas, p. 9.

paprastumą ir grynumą. Koncertas skirtas solistui ir kameriniam orkestrui, tad solistas ir atlieka soluojančio instrumento paskirtį, yra sureikšminamas kaip svarbesnis idėjiškai, hierarchijos prasme atliepia koncerto tradicijai (homofoniškai), t. y. turi didesnę atsvarą, dominavimą, lyginant su jam pritariančiu kameriniu orkestru. Toks faktūros sprendimas vaizduojamas pavyzdyje (48 pav.) (aiškiai išvelgiama solo instrumento partija ir orkestro akompanimentas). Kaip galima matyti iš pavyzdžio, opuso natografija nėra kompleksiška, taip pat nėra sudėtinga metrinė kaita, harmoninė kalba. Atkreipiant dėmesį į faktūrinės „švaros“ aspektą kaip strategiją, šiame koncerte ji pasireiškia faktūrine vienove. Styginiai instrumentai gana minimaliais resursais palaiko akompanuojančio „instrumento“ modelį. Skambesio prasme stengiamasi išlaikyti kiek

įmanoma lygesnę ir homogeniškesnę muzikinę medžiagą plėtotę. Pavyzdyje (49 pav.) matomas šiek tiek vizualiai pasikeitęs faktūrinis piešinys (pasikeitęs akompanuojančio orkestro ritminis piešinys, solistas tebelieka svarbesnis), tačiau išlaikyta fiksuota faktūrinė vienovė. Mano kūryboje aiškos ir nekomplikuotos muzikinės faktūros filosofija įprasmina kompozicijos aiškumo ir paprastumo siekį. Tokia pozicija kūryboje veikia kaip tam tikra estetinė nuostata, kai dėmesys telkiamas į paprastumą²²⁶.

Siekiant bendros faktūrinės idėjos, *mikro* ir *makro* lygmenų koreliacija kiekvieną kartą yra individuali ir būdinga tuo metu kuriamam kūrinui. Koncerto klarnetui atveju, *mikro* lygmuo kaip prekompozicinio etapo laukas buvo organizuojamas atsižvelgiant į klarneto ir orkestro dialogą. *Mikro* lygmenyje (pirmame kūrybinio proceso etape) klarnetas traktuotas kaip savarankiškas solistas, plėtojantis savo muzikinę medžiagą. Pirmame etape klarnetas atibojamas nuo orkestro. Faktūros požiūriu instrumento partija lankstesnė ir charakteringesnė už homogenišką vieno plano orkestro muzikinę medžiagą. Solisto partija gana melodinga (lyginant

²²⁶ Aiškos muzikinės faktūros pozicija kaip tam tikra pasirinkta estetinės vienovės filosofija nebūtinai reiškia paprastumą ar nuspėjamumą šiuolaikybės muzikoje. Pagrindinis dėmesys, Žakevičiūtės nuomone, skiriamas paprastai muzikinei medžiagai, aiškiai suprantamai. Tačiau klausymosi patyrimui paprasta muzikinė medžiaga leidžia manipuluoti muzikos faktūros sluoksniais. Paprastomis priemonėmis siekiant kompleksiškesnio rezultato.

su statišku orkestro skambesiu). Čia taip pat išskiriamas svarbus aspektas mano kūryboje – kūrinio komunikacija su potencialiu recipientu²²⁷. Kompoziciniame faktūros parametro valdyme tai svarbu. Koncerto atveju klarnetas – solistas ir turi tiesioginę įtaką kūrinio komunikavimo procesams, nes atlieka pagrindinio komunikavimą kuriančiojo vaidmenį. Muzika iškomunikuojama itin kompleksiška informacinė kūrinio sąranga ar forma (perteikiamas kūrinio meninis turinys, jo esatis)²²⁸. Kartu kuriama ir kūrinio dramaturgija. Mano nuomone, šiuolaikinės muzikos kontekstuose dramaturgija yra įgavusi svarbų vaidmenį kalbant apie muzikos komunikaciją. Dramaturgija sustiprina kompozicijos išraiškingumą, jos dėka ir yra kuriama muzikos komunikacija. Dramaturgija instrumentinėje muzikoje²²⁹ gali būti suprasta kaip muzikinis pasakojimas, padedantis sukurti pasakojimo ar teminės raidos pojūtį. Šiandienos muzikoje dramaturgija gali atliepti kompozitoriaus koduotą simboliką ir prasmę kūrinyje. Tam tikri muzikiniai motyvai ar gestai gali vaizduoti abstrakčias idėjas ir pan. Dėl šiuolaikinėje muzikoje gana dažno kompleksiško klausytojas įsitraukia į simbolinę kūrinio interpretaciją. Simboliniai elementai gali sukelti emocines reakcijas ir pakviesti klausytoją aktyviai dalyvauti muzikos komunikacijos procese. Vadinas, komunikacija kūrinyje galimai vyksta per dramaturgiją ir tampa neverbalia bendravimo forma. Integruojant dramaturgiją į šiuolaikinę instrumentinę muziką, kompozitoriai ir atlikėjai galėtų siekti sukurti savitą daugiasluoksnę bendravimo patirtį. Dramaturgijos dėka komunikacija grindžiama kompozitoriaus, atlikėjo ir klausytojo komunikavimu tarpusavyje, sukuriant tamprų tarpusavio ryšį. Tokio dinaminio bendravimo dėka muzika tampa priemone išreikšti ir perteikti kompozicines idėjas, pasitelkus emocijas be verbalinės kalbos poreikio.

Kūrinio *dramaturgiją* suprantu kaip muzikos faktūros priemonėmis kuriamą komunikavimo lauką. Kitaip tariant, dramaturgija aprėpia kūrinio kismo procesą ir įvairius jo valdymo būdus. muzikos dramaturgija, mano nuomone, paaiškina muzikinės medžiagos elementų tarpusavio sąveikas ir santykį (nes santykiai ir tarpusavio ryšiai kuria komunikaciją). Garsų menas pajėgus auditorijai fiziškai (atliekant) iškomunikuoti emocijas, menines idėjas, pasitelkus 4 fundamentalias priemones (melodiją, harmoniją, ritmą ir dinamiką). Bendradarbiaudami su

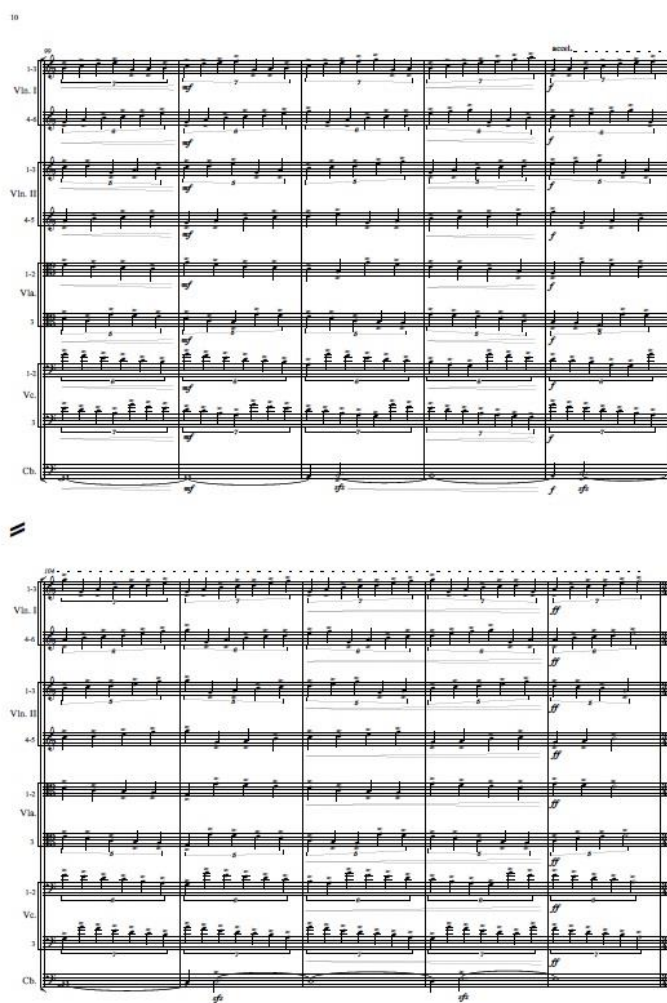
²²⁷ Muzika apskritai suteikia priemones, kurių dėka žmonės geba komunikuoti, t. y., dalintis emocijomis, tam tikromis intencijomis, prasmėmis. Muzika gali daryti įtaką žmogaus elgesiui, iššaukti „galingus fiziologinius <...> padarinius, gali kurti galias ir nesuprantamas emocijas“ (Miell, Macdonald, Hargreaves, 2005: 1). Pasitelkus muziką kaip priemonę, profesionalūs kompozitoriai ir atlikėjai gali „<...> generuoti be galo subtilius ekspresyvumo pokyčius“²²⁷ (*ibid.*). Pokyčiai gali būti labai vairūs ir kūrybiški.

²²⁸ Yra graži analogija tarp solisto-herojaus ankstyvojoje operoje ir solisto-instrumentalistų koncerte. Teigiama kad tik tada, kai bevardis choristas XVII a. pradžioje užlipo į operos sceną, apsivilko ištaigingus rūbus ir tapo solistu-herojumi, taip pamažu iš instrumentų ansamblio (pvz., Anglijoje konsortų, Italijoje – *concerto grosso*) išsiskyrė solistai-instrumentalistai ir tapo herojais kitų instrumentų (orkestro) skambesio lauke. Tai baroko muzikos istorijos realija.

²²⁹ Ir ne tik, tačiau kalbama apie instrumentinę muziką.

atlikėjais, kompozitoriai gali koduoti bei perduoti tam tikrą informaciją (nuotaikas arba žinutes) ir išreikšti sudėtingas koncepcijas, mesdami iššūkį tradicinėms ribų sampratoms. Ir telkti dėmesį į tai, kas kūrėjui svarbu bei būtina. „Būtinumas yra savarankiška sąvoka. Jos struktūra skiriasi nuo logikos, moralės ar prasmės. Sąvokos funkcija visiškai priklauso nuo vaidmens, kurį ji atlieka. Kas ne vaidina vaidmens, neturėtų egzistuoti. Tai, ko reikalauja būtinybė, turi egzistuoti. Štai, ką suprantate kaip dramaturgiją“ (Haruki Murakami)²³⁰.

Mano muzikoje nėra specialiai „laužomos“ nusistovėjusios tradicinės muzikos



50 pav. Viltė Žakevičiūtė. #CurrentTime (2022) kameriniam orkestrui. Partitūros fragmentas, p. 10.

normos, dramaturgiją apmąstau kaip reikšmingą komponavimo ir struktūrizavimo meno faktą, padedantį artikuliuoti prasmingą muzikinį naratyvą, jį patirti recipientui. Šiuolaikybės muzikoje dramaturgija apima bendrą muzikinio „spektaklio“ ar kūrinio komponavimo lauką, koncepciją ir viso to įgyvendinimo priemones. Neretai šiame lauke atsižvelgiama į muzikos, vaizdo, tam tikros galimos choreografijos sąveiką, siekiant sustiprinti meninį poveikį²³¹. Dramaturgija veikia ir kaip meninės idėjos konceptualizavimas. Mano muzikoje to pavyzdys galėtų būti kūrinys kameriniam orkestrui „#CurrentTime“ (2022). Muzika apima pagrindinės meninės idėjos, temos ar norimos papasakoti istorijos konceptualizavimą, tampa kompozicijos

ir atlikimo pagrindu. Meninės idėjos konceptualizavimo procesas galimai padeda suderinti muziką su norima „dramaturgine sistema“. „#CurrentTime“ atveju jau pačiame ištariamo pavadinimo skambesyje siekta aliuzijos į dabartį²³² ir į pasaulį sukrėtusios pandemijos keltus jausmus.

²³⁰ “Necessity is an independent concept. It has a different structure from logic, morals, or meaning. Its function lies entirely in the role it plays. What doesn't play a role shouldn't exist. What necessity requires does need to exist. That's what you call dramaturgy.” (Haruki Murakami, “Kafka on the Shore“, 2002).

²³¹ Gali būti ir kitų, vadinkim, teatrinių elementų sąveika.

²³² Minty turima kūrinio sukūrimo metai.

Pavadinimas koduoja tam tikrą emocinį krūvį (sukuriama dingstis užmegzti emocinį ryšį su klausytoju). Emocijai pastiprinti kūrinio anotacijoje įrašytas ir paskyrimas (dedikacija): „prisimenant tuos, kurių nebėra tarp mūsų“ (*remembering those we have lost*). „#CurrentTime“ buvo atliktas²³³ po dar vieno sukrečiančio įvykio – karo Ukrainoje pradžios. Visa tai tėra „išorinė“ idėjos konceptualizacija. „Vidinė“ turėtų pripažinti, kas vyksta partitūros faktūroje. Kūrinyje kaip struktūrinė metaidėja dominuoja veidrodžio (atspindžio, (inversijos) principas. Muzikinė medžiaga faktūriškai vieninga, siekta faktūros tirštumo ir didesnės įtampos skambesyje (**50 pav.**). Opuso dramaturgijoje kuriama tam tikra pasakojimo struktūra, kurios dėka plėtojamas įtampos, jos rezoliucijos ir emocinio poveikio laukas²³⁴. Emocinio pojūčio kūrimas svarbus siekiant savitai „įtraukti“ auditoriją į muzikos kūrinio vyksmą klausantis. Dramaturgija muzikoje sukuria patirtį, kuri iššaukia klausytojų dėmesį ir taip kuria komunikaciją. Komunikacijai kurti pasitelkiami faktūros valdymo procesai, galintys pasirodyti lakoniškais, per paprastais. Lakoniškumas ir paprastumas prideda aiškumo. Aiškumas man svarbus komunikacijos kūrimo tikslas. Mąstydami apie muzikos komunikaciją ir dramaturginę sistemą, kompozitoriai (ar apskritai menininkai) geba provokuoti kūrinio idėją grindžiančias mintis, sukelti emocijas ir užmegzti stiprų ryšį su publika. Mano nuomone, norint suprasti muzikos komunikacijos ir dramaturgijos procesų svarbą šiuolaikybės muzikoje, reikia holistinio požiūrio, kuriame atsižvelgiama į meninės idėjos konceptualizavimą, muzikinio pasakojimo struktūrą. Visa tai padeda megzti komunikacinį ryšį su klausytojų auditorija. Mano nuomone, šiuolaikinės muzikos dramaturgija gali būti suprantama kaip tam tikro naratyvo atpažinimas nepamirštant interpretuoti tai, kas atpažįstama kaip pasakojimo elementai kūrinyje. Pagrindiniai aspektai, kalbant apie muzikos dramaturgiją, gali būti suskirstomi į tam tikrus etapus, kurie padeda kompozitoriui kurti muzikos kūrinio dramaturgiją. Ypatingai svarbu suvokti bendrą kompozicijos struktūrą, kuri gali būti suprantama ir kaip muzikos kūrinio forma²³⁵, apspręsta autoriaus. Šiuo atveju aiškėja, kaip sureikšmintai kompozitorius turėtų spręsti klausimus apie formoje telkiamus ir dėmesį formuojamus lygmenis.

²³³ Kūrinį atliko Švento Kristoforo kamerinis orkestras (dir. Modestas Barkauskas), festivalio „Druskomanija“ metu, LMTA Didžiojoje, 2022 05 14 d.

²³⁴ Tam pastiprinti galima pasitelkti teatrališkumo elementus (scenos dizaino sprendimai, apšvietimas, kostiumai, choreografija ir kt.). Šie elementai sustiprina vizualius ir juslinius aspektus, suteikia muzikinei komunikacijai gylio ir rezonanso iš klausytojų. Tokių elementų integracija be abejo turi derėti su bendra menine koncepcija.

²³⁵ Pavyzdžiui, gana dažnai Lietuvos naujojoje muzikoje sutinkama „kalno“ forma kūriniuose (J. Janulytės, Ž. Martinaitytės, D. Digimo kūryboje).

Šiuolaikybės muzikoje „pasakojimo arka“ (*Narrative Arc*) – kinta²³⁶. Pasakojimo struktūra tampa nebe tokia preciziška ir svarbi pačiam pasakojimui²³⁷, tarsi atsisakoma tradicinės dramaturgijos schemos (tipinės) įžangos, plėtojimo (dėstymo), kulminacijos ir pan. Pamatiniai pasakojimo lygmenys lieka, bet galimai interpretuojami laisviau, specialiai nesiekiant laikytis įprastos pasakojimo formos. Savitas naratyvo ribas praplečia kryptingas muzikinių įvykių



51 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Šokis tekančios saulės slėnyje* (2020) simfoniniam orkestrui, partitūros fragmentas (25–30 taktai).

progresas laike, t. y. suvokiama, kaip keičiasi muzikos faktūra, koks pokyčių intensyvumas, dinamika. Visa tai suprantu kaip „pasakojimo arką“ formuojančius veiksnius, kurie padeda kurti ir plėtoti muzikos kūrinio dramaturgiją. Suvokus bendrą kompozicijos struktūrą ir apsibrėžus, kokia idėja gelbės kuriant kūrinio komunikaciją su klausytoju, įprasta sureikšminti pasikartojančius muzikinius motyvus ar skambesius fragmentus kūrinyje. Kas kartą juos pakartojant dėmesys telkiamas tokių

pakartojimų raidai ir transformacijai, dažnai besitęsiančiai viso kūrinio metu. Toks būdas man padeda plėtoti dramaturgiją kūrinyje (51 pav.).

3.3. Faktūros konstruktyvumo ir komunikacijos sąsajos kūryboje

„Muzika yra pagrindinis komunikacijos *kanalas*“ (Miell, Macdonald, Hargreaves, 2005: 1) ir suteikia priemones, kurių dėka žmonės geba komunikuoti, t. y. dalintis emocijomis, tam tikromis intencijomis, prasmėmis. Muzika gali daryti įtaką žmogaus elgesiui, iššaukti „galingus fiziologinius <...> padarinius, gali kurti galias ir nesuprantamas emocijas“ (*ibid.*).

²³⁶ Sąvoka „pasakojimo arka“ yra dažnai sutinkama literatūrinėje analizėje. Galima teigti, kad ši sąvoka nurodo bendrą istoriškai susiformavusią pasakojimo struktūrą ir eigą, šimtmečius buvusią ir tebesančią pagrindiniu pasakojimo elementu. Aristotelis savo veikale „Poetika“ (1450b–1451a) aptarė pasakojimo struktūros idėją. Analizuodamas graikų tragedijas, jis išdėstė dramatiško siužeto elementus (pradžią, dėstymą ir pabaigą), taip pat pagrindinio veikėjo (protagonisto), susiduriančio su konfliktu ir išgyvenančio priimamą sprendimą, sampratą. Nors Aristotelis konkrečiai nenurodė „pasakojimo arkos“ termino, jo idėjos galimai padėjo atsirasti prielaidoms, sukūrusiom pagrindą suprasti pasakojimo struktūrą.

²³⁷ Kalbama šios dienos akademinės (ir ne tik) muzikos kontekste.

Negana to, pasitelkus muziką kaip priemonę, profesionalūs kompozitoriai ir atlikėjai gali „<...> generuoti be galo subtilius ekspresyvumo pokyčius“²³⁸ (*ibid.*), pavyzdžiui, itin kompleksiską informacinę kūrinio sąrangą ar formą (perteikti kūrinio turinį). Muzika yra svarbi ne tik tam, kad būtų kuriama paties kūrėjo, muzika kuriama žmonėms, kad ji būtų klausoma. Komunikacinės muzikos savybės gali būti „<...> gyvybiškai svarbios. Ypatingai tiems žmonėms, kurių ypatingi poreikiai apsunkina jų bendravimą su kitais žmonėmis“ (*ibid.*). Anot knygos „Muzikos komunikacija“ (*Musical Communication*) autorių, daugumai muzikinės komunikacijos modelių įtakos turėjo informacijos perdavimo (*information transmission*) komunikacijos modelis, kurį 1949 m. suformulavo ir pagrindė Claude’as Shannon’as ir Warren’as Weaver’is²³⁹. Šis modelis pirmiausia centruoja komunikatorių (*communicator*), kuris, naudodamasis ryšių kanalu (*channel*), perduoda informaciją gavėjui (*receiver*). Siuntėjas, kanalas ir gavėjas gali reikštis įvairiomis formomis, bet, „<...> svarbiausia šio modelio charakteristika ta, jog informacija keliauja viena kryptimi – iš siuntėjo gavėjui ir ne atvirkščiai“ (*ibid.*: 4). Ianas Cross’as, Annabel J. Cohen ir Patrikas N. Juslin’as išsako tam tikras problemas, susijusias su šio modeliu pritaikomumu muzikai. Jie teigia, kad nemaža dalis muzikinės komunikacijos yra gerokai interaktyvesnė ir kūrybiškesnė, nei siūloma idėja, kad tam tikra informacija perduodama iš vieno asmens kitam (pavyzdžiui, atlikėjas perduoda informaciją klausytojui ir pan.). Remiantis tokiu požiūriu išryškėtų savitas galios santykis, kuriame atlikėjas yra aktyvesnis, t. y. atlieka aktyvų vaidmenį, o klausytojas tuomet lieka visiškai pasyvus atlikėjo informacijos priėmėjas (gavėjas). Tačiau muzikos komunikacijoje visa tai nepasiteisina, nes klausytojas taip pat gali būti aktyvus ir atlikti aktyvų vaidmenį, pavyzdžiui, gaunamą informaciją formuojant ir interpretuojant tam tikromis prasmėmis ir sukurdamas savitą perduodamos informacijos turinio supratimą. Cross’as, Cohen ir Juslin’as neskyrė dėmesio muzikos faktūrai, tačiau jų mintis galimai praplėstų faktūros kaip muzikos kūrinio komunikacijos valdymo priemonės supratimas.

Muzikos kūryba supažindina kūrėją su problemomis, kylančiomis tiesiogiai ne tik iš kūrybos kaip reiškinių, bet ir iš aplinkų, kuriose pats tarpsta. Komponavimo procesui įtakos turi veiksniai, kuriuos autorius specialiai dažnai ir neapmąsto. Atsigręžiu į asmenines patirtis, kurios pamatuojamos empiriškai. Atmesti individualias pajautas ir patirčių būsenas nėra pravartu, bet pagrįsti tai teoriškai – praktiškai neįmanoma. Dėl to lieku atvira darbe aptariamų problemų interpretacijai.

²³⁸ Apie ekspresyvumo svarbą kalba ir Šerkšnytė. Jos kuriamos muzikos faktūros išties išsiskiria ekspresyvumu, yra emocinio prado. Autorė linkusi drąsiai „žaisti“ garsų spalvomis, tembrais, taip kuriant ekspresyvų muzikos audinį (šiam darbe jau minėti kūriniai „Ugnys“ ir „Rytų elegija“, kuriuose tokia autorės pozicija aiškiai matoma ir girdima).

²³⁹ Šis modelis dar vadinamas „Shannon’o – Weaver’io modeliu“ (*Schannon-Weaver model*).

Savirefleksijos pagalba aptariu savo komponavimo procesą bei strategijas, atliepiančias mano individualioms kūrybinėms nuostatoms, o taip pat ir komponavimo sampratai iš esmės. Mano kompozicijos pasižymi lakoniškumu ir savitu paprastumu. Partitūros kuriamos pasikliaujant savita muzikos pajauta, tarsi specialiai atsisakoma perteklinės informacijos natografijoje²⁴⁰. Mano kuriama muzika nekaprizinga ir pirmiausia artima pačios įtikėtomis nuostatoms kūryboje. Vienas centrinių mano meno filosofijos klausimų yra individualios kūrybos komunikacijos klausimas, kurį apmąstau ir sprendžiu savo muzikoje. Klausimas, kaip kūrinys komunikuoja su klausytojais, priverčia susimąstyti, kas kūryboje yra svarbiausia. Mano nuomone, svarbiausia yra dinamiškas skambesio procesas, į save įtraukiantis tiek kompozitorių, tiek klausytoją (ir kontekstus, tai, kas tarp jų).

Geriau suvokti bendravimo per kūrybą procesus padeda žvilgsnis į komunikacijos teorijas. Norminį termino „komunikacija“ apibrėžimą rasti sunku: jis priklauso nuo požiūrio taško, yra daugiareikšmis, taip pat priklauso nuo tyrimo krypties. Tačiau apibendrinus, galima sakyti, kad komunikacija – keitimosi informacija procesas (Grebliauskienė, Večkienė 2004: 25). Civilizacijos komunikaciją galima gilinti ir apibrėžti kaip „prasmių kūrimą tarp dviejų ar daugiau žmonių, o komunikaciją apskritai – kaip pranešimų kūrimą ir keitimąsi jais“ (Juciutė 2008: 175). Komunikacijos klasifikacijų taip pat yra daug, ir nė viena jų nėra viską apimanti ir apibendrinanti. Tačiau komunikacijos teorijos padeda suprasti, kaip veikia komunikacija iš esmės: kaip kuriami tarpusavio komunikavimo ryšiai, kaip konstruojamos žinutės, kaip jos sklinda bei sąveikauja informacijos perdavimo procesuose, koks to rezultatas, kaip respondentai reaguoja ir interpretuoja pranešimus. Šio darbo tikslas nebuvo ir nėra išsamiai aptarti ir pristatyti daugybę skirtingų komunikacijos teorijų (tyrinėjamai problematikai tinkamiausias aptarsiu šiame skyriuje), tačiau, mano nuomone, muzikinė faktūra kaip procesas ir tam tikrų įvykių sistema gali būti konceptualizuojama suprantant faktūros potencialą kurti komunikaciją. M. Heideggeris teigė, kad „<...> meno kūrinys <...> yra komunikacijos su kitais žmonėmis vieta, jų individualaus pasaulio raiškos arena. Nuotaikos yra žmogaus buvimo būdai, dažnai nulemiantys netgi vienokį ar kitokį veikimą pasaulyje, jos nėra tik mūsų mąstymo, darymo ar apskritai veikimo pasekmės, o greičiau tam tikra terpė, iš kurios visi šie užsiėmimai kyla“ (Heidegger: 1967: 134–140). Muzikos komunikacijos sampratos gilinimo ir patrauklesnio suvokimo tikslu, manyčiau, svarbūs yra:

1. **Transakcinis modelis** (*Transactional Model*), 1948 m. pasiūlytas amerikiečių komunikacijos teoretiko Deano C. Baenlundo (vėliau, 1970 m., papildytas Franko E. X. Dance'o). Toks modelis pabrėžia komunikacijos vienašališkumą,

²⁴⁰ Natografija paprasta ir suprantama, nekomplikuota, vengiama išplėstinių atlikimo technikų, mikrointervalų.

kai siuntėjas ir gavėjas laikomi nuolat koduojančiais ir dekoduojančiais pranešimus ar žinutes. Vadinasi, komunikavimas yra dinamiškas procesas, kurio metu vaidmenimis keičiasi tiek siuntėjas, tiek gavėjas. Šiame modelyje pristatoma interpretaciją formuojančių patirties laukų (*field of experience*) samprata²⁴¹.

2. **Kognityvinė komunikacijos teorija** (*Cognitive Theory of Communication*).

Teorija tiria, kaip individai kuria prasmes iš tam tikrų žinučių, dekoduodami simbolius ir priskiria subjektyvias reikšmes remdamiesi savo individualiais pažinimo procesais (atmintimi, suvokimu ir kategorizavimu). Kognityvinė komunikacijos teorija tradiciškai siejama su George'o A. Millerio, Eugene'o Galanterio ir Karlo H. Pribramo darbais²⁴².

3. **Pasakojimo paradigmos** (*Narrative Paradigm*) teorija teigia, kad žmonės iš prigimties yra pasakotojai, todėl komunikacija asociatyviai grindžiama pasakojimu (*storytelling*). Pabrėžiama racionalumo pasakojime svarba priimant sprendimus, formuojant tam tikrus įsitikinimus. Nes nuoseklios ir įtikinamos istorijos formuoja tikrovės supratimą²⁴³.

Per komunikacijos teorijas atsigręžiant į muzikos aktualijų plotmę ir kūrybą, kaip garsų meno poziciją, faktūros klausimas įgauna svarią prasmę. Komunikaciją, kurią mano kompozicijose kuria faktūros, yra lakoniška dėl pasirinktų muzikos išraiškos priemonių. Kaip minėta anksčiau, sąmoningai atsisakau, mano manymu, perteklinio dėmesio išplėstinėms atlikimo technikoms, komplikuotam ritmui ir pan. Kaip žinutės siuntėja savo muzikoje siekiu, kad informacijos gavėjas (pirmiausia atlikėjas, o paskui ir klausytojas) pirmiausia sulauktų „neapdirbtos“ informacijos, kurią vėliau gali interpretuoti²⁴⁴. „Neapdirbta“ ar „neapdorota“ informacija faktūroje vadinu

²⁴¹ „Patirties lauko“ sąvoka siejama būtent su komunikacijos teorijomis pranešimų kodavimo ir dekodavimo kontekste. Sąvoka yra svarbi komunikacijos teoretiko Haroldo Lasswello pasiūlyto komunikacijos modelio dalis.

²⁴² Autorių moksliniame pranešime „Plans and the Structure of Behavior“, publikuotame 1960 m., išdėstytos mintys tapo pagrindu kognityvinei komunikacijos teorijai. Charlesas E. Osgoodas ir Wilburas Schrammas pripažinti kaip įtakingi mokslininkai, tyrinėję komunikacijos procesus ir įvairiais būdais prisidėję prie šios srities. Nors jie įprastai nėra siejami su kognityvine komunikacijos teorija, jie reikšmingai prisidėjo prie kitų komunikacijos teorijų ir modelių.

²⁴³ Pasakojimo paradigmos komunikacijos teoriją sukūrė Walteris Fisheris. Teorija pristatyta 1984 m., Fisherio knygoje „Pasakojimas kaip žmogaus bendravimo paradigma“ (Narration as a Human Communication Paradigm). Knygoje jis pasiūlė alternatyvų požiūrį į komunikacijos supratimą, pagrįstą pasakojimo ar naratyvo koncepcija. Teigta, kad žmonės iš esmės yra istorijas pasakojančios būtybės o sprendimus priima ir formuoja savo nuomonę būtent jiems pateiktų istorijų pasakojimų nuoseklumu. Teoriją galima laikyti kontraversiška, nes ja metamas iššūkis tradiciniam komunikacijos supratimui, pabrėžiant pasakojimo racionalumo svarbą, o ne formalią logiką, kaip įtikinimo priemonę.

²⁴⁴ Čia mintyje turiu anglų kalbos žodį „raw“ ir jo prasmę „neapdorotas“, „neapdirbtas“.

paprastą ir aiškų muzikinės medžiagos pateikimą, užrašymo būdą. Iš kūrybinės patirties teigiu, kad tokią sąlyginai „paprastesnę“ muziką atlikti dažnu atveju rizikingiau nei, pavyzdžiui, netradicinio užrašymo kūrinį, ar natografiškai ir kitais aspektais itin komplikuoatą kompoziciją²⁴⁵.

Kognityvinė komunikacijos teorija, kurią sukūrė Charles'as E. Osgoodas ir Wilburas Schrammas (1950 m.), yra komunikacijos srities teorinė sistema, orientuota į kognityvinius procesus, susijusius su komunikacijos procesais. Ši teorija atsirado XX amžiaus viduryje ir žymėjo nukrypimą nuo ankstesnių komunikacijos modelių, kuriais bendravimas (komunikavimas) aiškinamas kaip vienpusis informacijos srautas nuo siuntėjo (*sender*) iki gavėjo (*receiver*). Komunikacijos sampratą, žvelgiant iš kompozitoriaus pozicijos, verta išplėsti ir matyti kaip emocijų tinklą, turinį kryptingumą. Elzė Sigutė Mikalonytė, tyrinėjusi emocijų metaforinę egzemplifikaciją gryojoje muzikoje, teigia, kad „muzikos emocinio išraiškingumo galimybės remiasi muzikos panašumu į emocijas patiriančio asmens balso bei kūno judesius ir dėl šio panašumo įvyksta atpažinimas“ (Mikalonytė, 2019: 119). Jamesas O. Young'as oponuoja, kad klausytojas nebūtinai sąmoningai supranta panašumą, atpažinimas įvyksta automatiškai (Young, 2014: 12). Tačiau atlikti tyrimai rodo, kad emocijos kalbančiojo balse (kalbant tik apie balso dažnius, o nekreipiant dėmesio į tai, kokios prasmės išreiškiamos žodžiais) ir muzikoje atpažįstamos panašiu tikslumu (Juslin, Laukka 2003: 786). Emocijos, kurios yra intersubjektyviai atpažįstamos muzikoje, taip pat gali būti išreikštos balso ir kūno judesiais (Juslin, 2013). Mikalonytės teigimu, kaip „aukštas“ ir „žemas“ balso tonas išreiškia kalbėtojo emociją nepriklausomai nuo to, ar jo „aukštumas“ ir „žemumas“ yra metaforiškai vartojami žodžiai, taip ir iš „greito“ ar „lėto“ kalbėjimo tempo patiriame kalbėtojo emocinę būseną negalvodami, kokia prasme šis garsas yra „greitas“ ar „lėtas“. Vadinasi, klausant svarbu pagava ir vaizduotė²⁴⁶. Minėti fenomenai yra integralūs faktūros tipų dėmenys (pavyzdžiui, garsų „aukštumas“, „žemumas“, garsumas ir pan.).

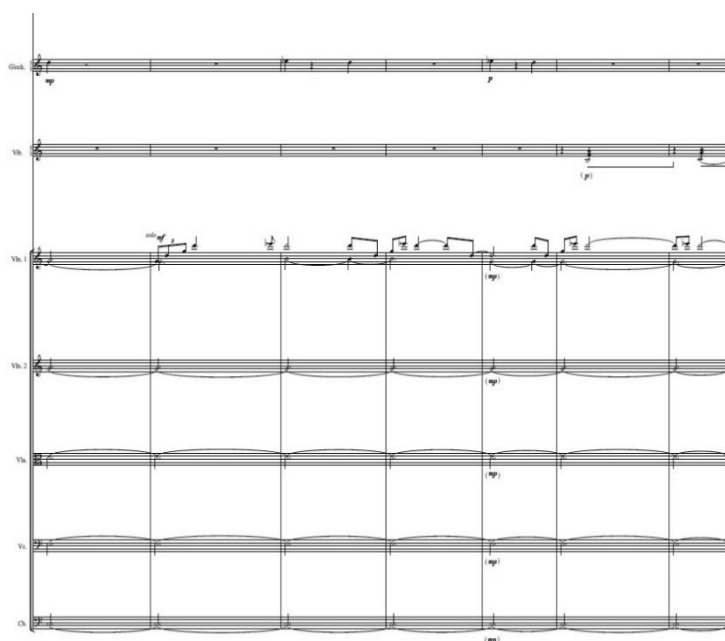
Emocijų supratimą bei dekodavimą šiuolaikybės muzikos kontekste lemia subjektyvi ir asmeniška patirtis. Skirtingi žmonės savaime linkę interpretuoti muziką ir su ja tapatintis unikaliais būdais. Instrumentinėje šių dienų muzikoje emocijos gali turėti svarbios įtakos muzikos faktūrai. Kadangi muzikos faktūra yra multidimensionalios medžiagos specifinės

²⁴⁵ Mano manymu, didesnio ir stipresnio, specialiai į performatyvumą nukreipto kūrinio atlikimas turi daugiau skirtingų opcijų. Dėl to yra „saugesnis“ atlikti ir įvairesnei interpretacijai parankesnis.

²⁴⁶ Emocijas muzikoje Mikalonytė siūlo suprasti atsakymų ieškant personos teorijoje. Ši teorija teigia, kad muzika nepajėgi savaime išreikšti emocijų, nes ji nėra subjektas, galintis jas patirti, bet šią muzikos funkciją užtikrina klausytojo vaizduotės veikla: „<...> klausydami muzikos patiriame ją kaip emociškai išraiškingą, nes įsivaizduojame jas patiriantį veikėją“ (Levinson 2006: 86). Tad „personos teorijos šalininkai prie panašumo teorijos mechanizmo prideda papildomą vaizduotės elementą“ (Mikalonytė, 2019: 120). Anot Mikalonytės, panašumo teorija pateikia pakankamą paaiškinimą, kaip muzika gali būti patiriama kaip emociškai išraiškinga ir be tokios vaizduotės veiklos. Atlikėjo individualumą ir „personos“ problematiką savo darbuose tyrinėja Lina Navickaitė-Martinelli, meno doktorantė Neringa Valuntonytė.

sąrangos ir plėtojimo per apibrėžtą muzikinį laiką išraiška, vadinasi, ji išreiškia ir kartu nurodo, kaip skirtingi muzikiniai elementai (melodiniai dariniai, harmonijos ir ritmai) sąveikauja tarpusavyje sukuriant bendrą kūrinio visumą ir tokios visumos pojūtį. Būtent pojūtis svarbus kalbant apie emocijų reikšmę. Čia norisi atkreipti dėmesį į emocinę kompozitoriaus savijautą kuriant kūrinį. Mano nuomone, gana įprasti metodai gali efektingai veikti formuojant kūrinio dramaturgiją, o patys jos pokyčiai yra tampriai susiję su muzikos faktūra ir jos plėtote. Pavyzdžiui, emociją muzikos kūrinyje galima valdyti faktūros tankio svyravimo instrumentais. Kuo intensyvesnė emocija, tuo intensyvesnė gali būti ir muzikos faktūra (apskritai ji turėtų būti komplikuočiau). Kuo faktūra skaidresnė, tuo mažiau įtampos. Emocinis kūrinio laukas šiuo atveju taip pat ramesnis (tai galima įrodyti kone akustikos fizikos pagalba, pavyzdžiui, sonogramomis).

Skirtinga dinaminio intensyvumo išraiška gali formuoti kompleksinę faktūrą ir sukurti atitinkamą emocinį poveikį (kuo tylesnė dinamika, tuo ramesnė faktūra). Net jei faktūra nebus itin paprasta (vis tiek susidarys iš keliolikos sluoksnių), neintensyvi dinamika suveiks kaip tam tikros „emocinės ramybės“ užtikrinimas. Priešingai suveiks intensyvi dinamika – sukurs agresijos pojūtį, iššauks stipresnes ir nerimastingesnes emocijas. Iš kompozicinės perspektyvos



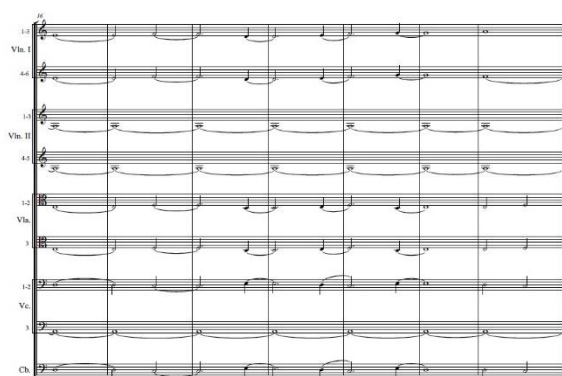
52 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Šokis tekančios saulės slėnyje* (2020) simfoniniam orkestrui. Partitūros fragmentas, pabaigos solo smuiko motyvas (254–260 taktai).

žvelgiant, tampa svarbus ir instrumentų pasirinkimas, jų įtaka emociniam recipientų poveikiui. Tuo tikslu savo kūryboje neretai pasitelkiu solo instrumentus, siekdama sureikšminti emociją. Pavyzdžiui, simfonijoje „Šokis tekančios saulės slėnyje“ (2020) įkomponavau ne vieną solo instrumento pasirodymą, taip sudarydama gana intensyvią muzikos faktūros piešinį. Ypatingai reikšmingas nedidelis smuiko *solo* partijos motyvas kūrinio pabaigoje, primindamas pradžios melodinį motyvą, skambėjusį fleitų partijoje

(52 pav.). Smuiko motyvu modeliauju nostalgijos emociją. Solo melodija atliepia pradžios motyvą, skambėjusį fleitos partijoje. Pabaigoje smuikas, kuris mano asmenine nuomone puikiai įprasmina jautriausias emocijas, tarsi palydi tolstantį simfoninio orkestro akordą. Aukštame

smuiko registre atliekama melodija to ir siekia – jautraus apibendrinimo, dėmesio sutelkimo, atsisveikinant su klausytojais padedant daugtaškį, o ne tašką.

Mano kūryboje komunikacijos samprata muzikoje tarp kitų kompozicinių fenomenų taip pat realizuojama sąmoningame faktūros valdyme. Atskleidžiant kūrinio meninę idėją faktūros pagrindu, kreipiamas dėmesys į įsivaizduojamą emocinį išgyvenimą, susiformuojantį kūrybinio proceso metu. Pritardama Stefano Koelscho tvirtinimui, kad „<...> muzika gali sukelti išskirtinai stiprias emocijas ir patikimai paveikti <...> nuotaiką“ (Koelsch, 2010)²⁴⁷, ieškant priežasčių, kada



52 pav. Viltė Žakevičiūtė. #CurrentTime (2021) kameriniam orkestrui. Statiškas muzikos faktūros tipas. (16–22) taktai.

muzika iššaukia klausytojų emocinį susijaudinimą ir kelia emocinį atsaką, pastebiu, kad tam didelės įtakos turi netikėti muzikinių elementų intensyvumo ir tempo pokyčiai, kurie turi įtakos formuojant įtampą (*tension*) ir išsipildymo lūkestį (*anticipation*)²⁴⁸. Įrodyta, kad muzikos klausantį žmogų kūrinyje vykstantys minėti pokyčiai veikia ir iššaukia emocinę reakciją²⁴⁹. Vadinasi, reaguodamas į muzikoje vykstančius pasikeitimus, klausytojas kartu patiria ir tam tikras su pokyčiais kūrinyje

susijusias emocijas. Įvairių kompozicinių elementų pasikeitimai koduojami taip pat faktūroje, o pokytį įprastai palydi naujo muzikinio motyvo atsiradimas, instrumento pakeitimas (naujo tembro suskambėjimas ir pan.), dinaminiai pokyčiai. Visa tai veikia faktūroje. „<...> pagrindinių muzikinių bruožų pokyčiai yra pagrindinis klausytojų emocinių reakcijų veiksnys“²⁵⁰. Tai dar kartą įrodo, kad pasikeitimai muzikos kūrinyje išprovokuoja emocinį atsaką klausytojams. Taip kuriamas komunikacinis ryšys su klausytoju, kuris mano kūrybos atveju yra svarbus. Ši pozicija paaiškina mano kūriniams būdingą muzikinės medžiagos kaitą. Pavyzdžiui, stambesnės formos kūrinuose kaip „Magnolijos žiedo paslaptis“ kameriniam orkestrui (2019), „Šokis tekančios saulės slėnyje“ (2020) simfoniniam orkestrui, „#CurrentTime“ kameriniam orkestrui (2021), „Sketches of the Moon“ (2024) simfoniniam orkestrui ir kituose, muzikinė medžiaga pristatoma ją eksponuojant, o vėliau subtiliai plėtojant, kai plėtotė natūraliai nuveda prie kitos parodomosios medžiagos. Komponavimo strategijas modelioju siekdama kurti stipresnę komunikaciją. Kaita

²⁴⁷ Prieiga per internetą :[https://www.cell.com/trends/cognitive-sciences/fulltext/S1364-6613\(10\)00003-3?_returnURL=https%3A%2F%2Flinkinghub.elsevier.com%2Fretrieve%2Fpii%2FS1364661310000033%3Fshowa%3Dtrue](https://www.cell.com/trends/cognitive-sciences/fulltext/S1364-6613(10)00003-3?_returnURL=https%3A%2F%2Flinkinghub.elsevier.com%2Fretrieve%2Fpii%2FS1364661310000033%3Fshowa%3Dtrue) [Žiūrėta 2023 03 01].

²⁴⁸ *Ibid.* Apie šį fenomeną savo laiku rašė Bunce Meyeris.

²⁴⁹ Emocinį atsaką į muziką taip pat gali paveikti asmeninė patirtis, kultūrinė aplinka ir kontekstas. Pavyzdžiui, klausytojai gali susieti tam tikras dainas ar žanrus su konkrečiais prisiminimais, įvykiais ar kultūrinėmis asociacijomis, kurios gali sustiprinti arba formuoti jų emocines reakcijas.

²⁵⁰ *Ibid.*



53 pav. Viltė Žakevičiūtė. #CurrentTime (2021) kameriniam orkestrui. Judrusis muzikos faktūros tipas (49–51 taktai).

kaitoje“. Ketvirtinių poliritmiškas judėjimas kiekviename instrumentų balse sukuria aktyvumo įspūdį, tačiau iš principo aktyvumas faktūroje nėra didelis. Kūrinio eigoje siekiu šiuos faktūros tipus maišyti ir taip vystyti komunikaciją.

Emily Daws straipsnyje „The Effects of Tempo, Texture, and Instrument on Felt Emotions“ (2019)²⁵¹ aprašo muzikos iššaukiamų emocijų tyrinėjimus. Atlikti tyrimai įrodė greitesnės muzikos poveikio įtaką sukeliant stipresnį emocinį atsaką (Gomez, Danuser, 2007). Kuo įvairesnė muzikinė medžiaga, tuo sukeliamos džiugesnės emocijos (Webster, Weir, 2005), o skirtingi muzikos instrumentai galimai siejami su skirtingomis emocijomis (Lucassen, 2006). Muzikos faktūros pokyčių įtaką klausytojų emocijų kaitai gali pagrįsti tyrimas, kurį pristato Daws. Tirtas tempo, faktūros ir instrumento poveikis jaučiamoms emocijoms. Trisdešimt vienas dalyvis užpildė klausimyną, paremtą Ženevos emocine muzikos skale (*The Geneva Emotional Music Scale*)²⁵² (Zentner, 2008) ir įvertino klausytojų emocinę reakciją į penkias muzikos kūrinų fragmentų versijas. Dėmesys buvo kreipiamas į tempo pasikeitimus, faktūrą ir instrumentus. Atsižvelgiant į tai, kas paminėta tyrime, Daws kėlė hipotezę, kad greitesnis muzikos tempas sukelia teigiamas emocijas, o lėtesnis tempas atvirkščiai – neigiamas. Ji taip pat prognozavo, kad daugiau muzikinių sluoksnių faktūroje sukels stipresnį klausytojų emocinį atsaką, o skirtingų

minėtuose kūrinuose pastebima faktūroje. Pavyzdžiui, „#CurrentTime“ (2021) atveju kūrinys yra du pagrindiniai faktūros tipai. Pirmasis – statiškas tipas (52 pav.). Toks faktūros tipas nekinta arba kinta labai nedaug. Vyrauja statiškas ritmas, harmonija. Antrasis – judrus (53 pav.). Šiame tipe faktūra plastiškesnė, vyrauja aktyvi kaita, ji daugiasluoksniškesnė.

Išskiriu ir trečiąjį papildomą tipą – sinkretiškas tipas (54 pav.). Pavyzdžiu iliustruojau „nekaitą



54 pav. Viltė Žakevičiūtė. #CurrentTime (2021) kameriniam orkestrui. Sinkretiškas muzikos faktūros tipas (99–103 taktai).

²⁵¹ Prieiga per internetą: <https://musicsciencedurham.files.wordpress.com/2019/11/daws.pdf> [Žiūrėta 2023 03 01].

²⁵² Ženevos emocinės muzikos skalė (GEMS) – tai įrankis, sukurtas vertinti emocijas, kylančias kaip atsaką į muziką. Tokį įrankį sukūrė psichologijos (ypač emocijų ir muzikos psichologijos) tyrinėtojai Klausas R. Schereris ir Marcellis R. Zentneris. GEMS skirtas išmatuoti emocinį muzikos poveikį įvairiais aspektais.

instrumentų pasikeitimai išprovokuos didesnes emocijas. Hipotezės patvirtino tik iš dalies. Priešingai nei prognozuota, lėtesnės muzikos fragmentai sukėlė daugiau teigiamų emocijų, kurios buvo ramesnės, keliančios mažiau susijaudinimo. Kaip ir tikėtasi, tankesnės/tirštesnės muzikos faktūros kūriniai (jų fragmentai) klausytojams iššaukė didžiausią emocinį atsaką. Šio tyrimo dėka patvirtino prielaidą, kad tempo, faktūros ir instrumentų skirtumai iš tiesų turi įtakos klausytojo emocinei patirčiai. Čia galima papildyti harmoninės sistemos sąlygotumu, pavyzdžiui, greitai, virtuosiškai ir ornamentuoti mažorinių tonacijų kūriniai, turinys šokių (sicilianos, valso, menueto ir pan.) ritminės formules, neabejotinai kels pozityvesnes emocijas, nei minorinių dermių chromatizuota lėta muzika. Muzikos komunikacijos kanalo pranešimams istoriškai reikšmingi būtų ir dominuojantys afektai, retorinės figūros ir daug kitų faktorių.

Savo komponavimo praktikos įžvalgų pagrindu manau, kad muzikos komunikacijos sėkmė priklauso nuo muzikos faktūroje vykstančių pokyčių gausos, intensyvumo, o taip pat dėl juntamų emocijų. Kuo emocijos įvairesnės ir ryškesnės, tuo kūrinys priimtinesnis klausytojams. Apie tai kalba ir moksliniai tyrimai. Patrickas Gomezas ir Brigitte Danuser (2007) įrodė, kad greitesnis muzikinis tempas sukelia didesnę fiziškai juntamą susijaudinimo lygį, o lėtesnis – žemesnį. Kalbant apie faktūros poveikį (kuri čia suvokiama kaip paprastesnės melodijos arba „tirštesnės“ faktūros) ir apie emocines reakcijas į muziką, Johnas A. Sloboda (1991) nustatė, kad staigūs faktūros pokyčiai turi įtakos klausytojams, t. y. klausytojai į tokius pokyčius reaguoja fiziškai. Dauguma tyrimų parodė, kad skaidresnės faktūros su paprastomis harmoninėmis linijomis buvo siejamos su teigiama emocija, o tirštesnės ir sudėtingesnės faktūros susijusios su neigiamomis emocijomis (Gabrielsson, Lindström, 2010)²⁵³.

DŠiuolaikybės muzikos komunikaciją kompozitoriui svarbu suprasti individualiai, t. y. kiekvienas autorius galimai turės savo požiūrį į šį reiškinį. Mano nuomone, komunikacija muzikos garsais bei tyla reiškinys atlieka itin svarbų vaidmenį kuriant, atlikėjams atliekant, o klausytojams patiriant muzikos kūrinį. Šis fenomenas įprasmina ir transliuoja menines idėjas. Įvairiais būdais jas išreiškiant, muzikantai, kompozitoriai ir publika komunikuoja (bendrauja, kalbasi) tarpusavyje emocijomis ir prasmėmis, ne verbaliai, bet klausydami muzikos.

²⁵³ Tačiau trūksta prieinamų tyrimų faktūros atžvilgiu. Taip pat buvo atliktas tyrimas, kurio metu nustatyta, kad skirtingi muzikos instrumentai taip pat gali turėti įtakos išreikštoms emocijoms (Lucassen, 2006). Pavyzdžiui, marimbą klausytojai vertino kaip džiaugsmą sukeliantį instrumentą, o violončelę pripažinta kaip liūdnas emocijas sukeliantis instrumentas. Daws tyrime ištyrė įvairių instrumentų poveikį į emocinį atsaką, pasitelkus įvairių instrumentų įrašus. Ji kelia hipotezę, kad tankesnė muzikos faktūra sukelia didesnę emocinį atsaką klausančiam nei Lucasseno pastebėtas skirtingų instrumentų gebėjimas išprovokuoti emocines reakcijas. Kadangi skirtingi muzikos instrumentai iššaukia skirtingas emocijas, galima daryti prielaidą, kad kelių skirtingų instrumentų derinys gali sukelti dar didesnę ir jau bendrą emocinį atsaką.

Komunikacija yra svarbiausia mūsų kultūros egzistavimui – be jos bet kokia kultūra turėtų žūti (Fiske:1998). Komunikacijos apraiškas mano kūryboje galima apibrėžti svarbiausių aspektų visuma, kuri veiksminga mano komponavimo procese. Dar prieš pradedant komponuoti mėtau apie tris pagrindinius dalykus, kurie, mano nuomone, itin reikšmingi kuriant kokybišką, veiksmingą bendravimo procesą. Tai:

1. Meninės vizijos (ar kitaip – idėjos) svarba.
2. Pasirinktų kompozicinių priemonių koordinacija (dramaturgijos kūrimas, muzikinės faktūros specifinių lygmenų valdymas), meninės vizijos (idėjos) įgyvendinimas (atlikimo interpretacija).
3. Kompozitoriaus ir atlikėjų bendradarbiavimas.

Efektingam komunikacijos muzikoje rezultatui pasiekti pasitelkiu meninės idėjos kaip principinės atramos ar atspirties taško prasmes. Meninė idėja iš esmės priklauso nuo kompozitoriaus nuostatų ir konkretaus siekio koki kūrinį ir kokią žinutę autorius nori perduoti klausytojui. Mano kūrybos atveju, meninė idėja yra analogiška vizijai, kurią suprantu kaip platesnį požiūrį išreiškiančią sąvoką. Išgryninus viziją būsimam kūrinui, toliau mėtau apie galimą jos įgyvendinimą. Kūrybinis procesas toliau plėtojasi iš idėjinio lygmens keliaujant prie praktinio – pradedama mėstyti apie atlikimą, atlikėjus. Siekiant mano sukurtos vizijos įgyvendinimo atlikimo metu, svarbus ir trečiasis komponentas – kompozitoriaus ir atlikėjo (atlikėjų) bendradarbiavimas. Toks trijų pakopų komunikacijos valdymo mano kūryboje modelis išryškėjo dar kiek anksčiau. Pavyzdys – kūrinys „Mintys“ (2019–2020) smuikui ir violončelei. Kūrinio pavadinimas, mano matymu, taikliai nukreipia mintį į tarsi opozicinius kontrastus – apibrėžtumą ir neapibrėžtumą. Mintys gali būti konkrečios, tačiau interpretuojamos kiekvieno skirtingai. Dėka pavadinimo, kuris atsirado pirmosios pakopos (meninės vizijos) kontekste, antroje pakopoje buvo sklandu mėstyti apie neapibrėžtesnę, t. y. atlikėjų interpretacijai dėkingą natografiją. Trečioji pakopa – komunikavimas su atlikėjais – tapo kertine įgyvendinant kūrinį. Atlikėjai interpretavo kūrinį jiems priimtina pajauta, tačiau atliepė ir mano kaip autorės sumanymui. Rezultatas – interpretacijai palankus kūrinys, turintis neapibrėžtumo, tačiau apibrėžta idėja – kūrinio siekiama komunikacija, pasireiškianti svarbia interpretacijos galimybe ir nenuspėjamo aspektu. Šiuos tris punktus kaip pakopas aš apjungiu į visumą ir įvardiju bendru komunikacijos proceso mano kūryboje aspektu. Minėti punktai yra gana bendri ir prasmingi tuomet, kai sukuriama sąlyga jiems realizuotis. Kaip minėta, mano kūryboje svarbus jausmų ir emocijų klausimas. Dėl to kūrybiniame procese

neatsisakau asmeninių intencijų – bandau įsivaizduoti ir programuoti, kokias emocijas ar jausmus sukels kūrinys. Komunikacijos neatsieju su jos keliamais ar iššaukiamais jausmais²⁵⁴.

Komunikacija – tai procesas, „<...> kurio metu tarp individų vykstančios sąveikos metu yra keičiamasi informacija naudojant bendrai priimtinas ženklų ir elgesio sistemas“ (Stonkienė: 2012)²⁵⁵. Komunikaciją įprasmina reakcija į siunčiamą signalą²⁵⁶. Kaip minėta, pagrindiniai kognityvinės komunikacijos teorijos komponentai ir sąvokos apima kodavimo (*encoding*) bei dekodavimo (*decoding*) procesus. Kodavimas reiškia siuntėjo veiksmą, perkeltą mintis ir idėjas į formą (žinutę), kuri gali būti perduota gavėjui. Tuo tarpu dekodavimas suvokiamas kaip gavėjo pranešimo ar žinutės perskaitymas, interpretacija ir supratimas. Greta kodavimo ir dekodavimo kognityvinės komunikacijos teorijoje svarbus simbolių²⁵⁷ kaitos procesas. Komunikacijos teorijoje simboliai (pavyzdžiui, žodžiai, vaizdai, gestai ir kt.) pasitelkiami reikšmei reprezentuoti ir perteikti. Šie simboliai nėra savaime prasmingi, bet įgyja prasmę kai yra bendrai suprantami ir interpretuojami tiek siuntėjo, tiek gavėjo. Muzikos faktūros komunikacinę funkciją projektuojau pasitelkdama simbolius, kiekvieną kartą skirtingai interpretuodama ir apibrėždama kūrybinio proceso metu. Simboliai mano kuriamoje muzikos faktūroje pirmiausia yra natų užrašymas, kurį vienodai interpretuoju tiek aš kaip informacijos siuntėja, tiek atlikėjas kaip informacijos gavėjas. Tai anksčiau minėtų pakopų pirmieji punktai. Trečioje pakopoje informacija siunčiama dar toliau – klausytojams, kurie simbolių (užrašytų natų) nemato ir nežino. Jų interpretacija toliau plečia komunikacijos lauką. Kūrinio styginių orkestrui „#CurrentTime“ (2022) atveju telkiau ties paprastais ir konkrečiais faktūros modeliais, kuriuose kodavau norimą žinutę. Kūrinyje reikšmingi ir pagrindiniai faktūros modeliai yra šie:

- 1) muzikinių pasąžų dinaminis kryptingumas – kai kylančios melodijos simbolizuoja kylančią įtampą, garsėjančią dinamiką. Dažniais atvejais stiprinant instrumentų melodines

²⁵⁴ Žmonių garsinė komunikacija egzistuoja visose žinomose žmonių bendruomenėse (Nettl 1983: 24). Muzika žmonėms turi svarbią reikšmę, nes atlieka daugybę funkcijų: išreiškia ir sukelia emocijas „<...> perduoda informaciją, tradicijas, taip pat atlieka apsisaugojimo, maginę, apotropinę ir kitas funkcijas (Čepaitė 2017: 179), Anot Tomos Čepaitės, remiantis tiek senaisiais tikėjimais ir praktikomis, tiek šiuolaikiniais mokslo tyrimais, galima teigti, kad muzika gali pakeisti žmonių būsenas, o įvairios muzikinės savybės – kelti stiprias emocines asociacijas, pavyzdžiui, unisonas, antifona klausytojui asocijuojasi su harmonija ir tvarka (Dissanayake 2006: 10).

²⁵⁵ Marija Stonkienė [ir kt.], „Mokslo komunikacija visuomenei (mokslo populiarinimas)“, in: Mokslo komunikacija: E. kursas, [interaktyvus], Vilnius: Vilniaus universiteto virtuali mokymosi aplinka, 2012. Citata iš Simonos Budraitytės magistrantūros tiriamojo darbo „Poveikio ir komunikacijos skatinimas žaidimizacijos bei motyvacijos priemonėmis grafiniame dizaine“ (2015). Prieiga per internetą: <file:///C:/Users/Vilte/Downloads/8627393-2.pdf> [Žiūrėta 2023 12 29].

²⁵⁶ Pagal dabartinį lietuvių kalbos žodyną reakcija suprantama ir apibūdinama kaip reagavimas į dirgiklius, jaudinimą, atoveikis arba perėjimas prie būklės priešingos buvusiai Žr.: Reakcija. *Dabartinis lietuvių kalbos žodynas*. Lietuvių kalbos institutas. Prieiga per internetą: <http://www.lkz.lt/?zodis=reakcija&id=23031790000> [Žiūrėta 2023 12 29].

²⁵⁷ Simbolis yra viskas, kas daroma ar sakoma, kad ką nors apibūdintų. Pats kažką apibūdinantis simbolis gali turėti daugybę reikšmių.

linijas kitais instrumentais, tirštinant faktūrą. Arba melodinių linijų kryptingas nusileidimas, simbolizuojantis įtampos atoslūgį, dinaminį kitimą;

- 2) bendras *tutti* skambesys, mano pasirinkimu simbolizuojantis aiškesnį, tikslesnį ir konkretesnį minties raiškos būdą – kai unisonu, kuris gali būti ritminis ir melodinis, skamba visas orkestras, muzikinė mintis atrodo reikšmingiau deklaruojama. Tokiu principu faktūroje, kurią kuriu kūrinyje, nestinga sinchroniškumo, kartais atsisakoma polifonizavimo, visi instrumentai skamba tarsi vienas;
- 3) ritminiai ir dinaminiai kontrastai – kontrastai man svarbūs kaip priemonė sukelti ryškesnes emocijas;
- 4) daugiau nei keli faktūriniai piešiniai kūrinyje. Šis punktas praplečia trečiąjį. Manychiau, faktūriniai kontrastai, kai atsiranda faktūrinis piešinys, tarsi nesisiejantis su ankstesniu, „atrakina“ ir atgaivina sąmonę, priverčia pamiršti tai, kas skambėjo prieš tai, ir suteikia naujos papildomos informacijos apie siunčiamą žinutę. Tokį šiek tiek eklektišką komponavimo modelį renkuosi sąmoningai, kadangi kūryboje lieku ištikima savo kūrybinėms nuostatoms. Įvairovė ir didesnė kaita man yra priimtina, kaip kūryboje vyraujantis principas. Tokį modelį atskleidžiu didesnėje dalyje stambesnės formos kūrinį. Mano nuomone, taip išlaikoma pasakojimo tąsa.

Charles'as Osgoodas ir Wilburas Schrammas siūlo tris pranešimų prasmės lygius – referencinis lygis (*Referential Level*): tai denotacinė arba aiški pranešimo (žinutės) reikšmė, parodanti objektyvų arba faktinį pranešimo (žinutės) turinį. Simptomatinis lygis (*Symptomatic Level*) – susijęs su psichologiniais arba emociniais bendravimo aspektais. Jis apima pranešimo iššauktus jausmus, emocijas. Ir pagaliau teminis lygis (*Thematic Level*), sutelkiantis dėmesį į pagrindinius objektus, vertybes ir principus, orientuotus į pranešimą. Komunikacijos sudedamąsias dalis universaliai apibrėžė vienas pirmųjų komunikacijos kryptčių tyrėjų Claude'as Elwoodas Shannonas. Tradicinio komunikacijos modelio proceso pagrindinės sudedamosios dalys yra 6: pranešimo siuntėjas, siųstuvas, trikdžiai-triukšmas, imtuvas, gavėjas, grįžtamasis ryšys (Shannon: 1948). Adaptuojant kognityvinės komunikacijos teorijos principus garsų meno lauke, pabrėžtina, kad kompozitorių ir publikos bendravime grįžtamasis ryšys yra ypatingai svarbus, nes nurodo informaciją, kurią siuntėjas (angl. *sender*) siunčia gavėjui (angl. *recipient*) ir atgal siunčiamoje žinutėje interpretuoja kaip gautą informaciją pastarasis suprato. Tokia grįžtamojo ryšio kilpa (*feedback loop*) leidžia koreguoti ir paaiškinti komunikacijos procesą²⁵⁸. Kalbant apie

²⁵⁸ Kontekstas apima fizinius, socialinius, kultūrinius ir psichologinius veiksnius, turinčius įtakos pranešimų

komunikacijos teorijas iš esmės, daugelį situacijų komunikacijoje galima įvertinti kaip kelių komunikacijos rūšių sąveikų modelį. Komponuodama aš pirmiausia mąstau apie vienpusį komunikacijos modelį kaip tinkamiausią pradedant kūrybinį darbą. Vienpusis komunikacijos modelis gana konkretus ir aiškus: siuntėjas (kompozitorius) užkoduoja norimas persiųsti kūrybines idėjas (mano atveju dar ir emocijas, jausmus, kas man kaip autorei yra svarbu) atitinkamu pranešimu (muzikos kūrinio), tam tikru kanalu (kūrinio atlikimu) perduoda pranešimą gavėjui (galimai klausytojui), kuris informaciją dekoduoja. Vienpusiame komunikacijos modelyje taip pat egzistuoja vadinamasis „triukšmas“²⁵⁹ – gavėjo aplinkoje esantys veiksniai, apsunkinantys informacijos dekodavimą ir atitraukiantys dėmesį bet kuriuo komunikacijos metu. Prognozuodama savo kūrinio recepcijos „triukšmą“, jį apmąstau dviem požiūriais – iš asmeninės perspektyvos ir įsivaizduodama informacijos gavėjo (klausytojo) situacijas. Pirmuoju atveju įžvalgos man suteikia kaičios meninės idėjos įgyvendinimo ir interpretacijos pagrįstumą. Kiekvieną kartą galima idėjos realizavimo paklaida, nes idėją interpretuoti galima įvairiai. Antruoju atveju „triukšmas“ visada pagrįs specifinius kiekvieno klausytojo idėjos interpretavimo niuansus, kuriuos lems skirtingos patirtys, nusiteikimai ir pan.

Komunikacija gali būti vienpusė arba dvipusė. <...> Vienpusė komunikacija būna tada, kai nesama grįžtamojo ryšio – ji dažniausiai nėra efektyvi“ (Čepaitė 2017: 185). Pritariu minčiai, kad komunikacijos efektyvumas atsiranda tada, kai yra grįžtamasis ryšys. Pirmiausia svarbu suprasti, kokio rezultato tikimasi, nes kiekvienas kūrybinis procesas skirtingas, turi skirtingus lūkesčius, kurie, mano nuomone, dažniausiai yra neadekvatūs²⁶⁰. Kai kompozitorius kaip siuntėjas muzikos kūrinio kaip priemone pasiunčia žinutę (kūrinių), šis susiduria su „trikdžiais“, tam tikru „triukšmu“. Po trikdžių žinutė gali pakisti. Žinutei (kūriniui su koduota informacija) pasiekus gavėją (klausytoją) kitas žingsnis – grįžtamasis ryšys. Kadangi komunikacijos efektyvumas priklauso nuo grįžtamojo ryšio, man svarbu jo sulaukti ir sulaukus suprasti, kodėl jis būtent toks. Kad komunikacija būtų sklandi ir efektyvi, svarbu išvengti trikdžių. „<...> Keletas trikdžių priežasčių – neaiški informacija, jos perteklius, netinkamas laikas arba priemonė. Po to (*informacijos gavėjų – aut. past.*) amžiaus ir padėties skirtumas, specializacija, motyvacijos trūkumas, fizinis barjeras, skirtingas suvokimas, kompetencijų sritys, interesai,

kodavimui ir iššifravimui. Ta pati žinutė skirtinguose kontekstuose gali turėti skirtingas reikšmes. Dėl to kontekstas pripažįstamas kaip kognityvinės komunikacijos teorijos pamatas.

²⁵⁹ Komunikacijos teorijoje triukšmas sutrikdo informacijos perdavimą, o muzikoje jis reiškia nepageidaujamus garsus ar trikdžius, trukdančius norimai garso patyrimui.

²⁶⁰ „Neadekvatumą“ autorė aiškina skirtingoms siuntėjo ir gavėjo interpretacijoms. Kompozitoriaus kaip informacijos siuntėjas mintyje turi lūkesčius būsimam kūrybiniam rezultatui, bet garantuoti, kad gavėjas suvoks siunčiamą informaciją lygiai taip pat – neparanku. Pirmiausia dėl to, kad informaciją interpretuodamas gavėjas rezultatui suteikia neįkainojamos vertės, apie kurią pats kūrėjas nebūtinai pagalvos. Dėl to mano kūryboje dažniausiai nesiekia perduoti konkrečių žinučių, bet palieka laisvės informacijai interpretuoti.

poreikiai, emocinė būklė, patirtis, socialinės nuostatos, semantiniai barjerai ir neverbaliniai trikdžiai“ (Budraitytė 2015: 11). Komunikacijos praktika teigia, kad siekiant sumažinti trikdžius, reikia parinkti tinkamas priemones ir kanalus, kuriais siunčiama muzikos kūrinio žinutė būtų paveiki, t. y. nesunkiai iššifruojama, vienareikšmiškai suprantama, telkianti dėmesį ir pan. Tad kurdamas pirmiausia atsižvelgiu į kontekstą, kuriame kūrinys skambės. Taip susidėliojau prioritetus komunikacijos klausimui, t. y. apmąstau, koks kūrinys turėtų būti, kad komunikacija įvyktų ir kūrinys būtų sklandžiai priimtas.

Komponuodama nesu linkusi pataikauti klausytojui ar atlikėjui. Vis tik esu tvirtos nuomonės, kad kompozitorius, sėkmingai ir kūrybingai įgyvendinęs pirminę kūrinio meninę idėją, grįžtamąjį ryšį sukurs. Kūrinį „Vienas-du-trys-keturi- KARTOJAM“ dviem klavesinams (2023) kūriau „Druskomanijos“ festivaliui. Kūrinio idėja pasitelkiau dar kartą prisimindama 1985-aisiais suorganizuoto festivalio „Jauna muzika“ ištakas bei tuo metu Lietuvoje kuriamo minimalizmo svarbą. Apie šį kūrinį kompozitorius Lukas Butkus rašo: „<...> Vienas iš koncerto klausytojų favoritų, V. Žakevičiūtės kūrinys iškėlė atlikimo iššūkių, tačiau per ne-super-komplikuotos muzikinės medžiagos pasirinkimą kompozitorė sukūrė skaidrų ramybės procesą, kuriame, lyginant su kai kuriais vyresniosios kartos minimalistų kūriniais, nebuvo pasigesta jautraus žvilgsnio į skambesio rezultatą“²⁶¹. Savo opuse „Passing By“ varinių pučiamųjų orkestrui (2023) tyrinėčiau klausytojo gebėjimą išlikti atspariu provokacijai. Butkaus recenzijoje rašoma: „<...> („Passing by“ – aut. past.) Laiko, besivejančio gyvenimą, *rêverie*. Nuo pirmojo įstojimo fleitų atliekami motyvai skamba tarytum prisiminimų gelmėse pasimetusi bevardė melodija, kurią niūniuotum sugrįžęs į senus (nebe) namus. Ilgainiui plėtojama ir perorkestruojama ji įgauna tamsesnių spalvų; harmonijos kuriama įtampa kinta atitinkamai. Žavus kūrinys, o kompozitorės drąsa savo rašomoje muzikoje išlikti autentiška sau pelno mano pagarbą“ (Butkus, 2023)²⁶². Toliau Lukas Butkus ir patvirtina ir dekoduoja tai, ko siekiau kūrinio: „Vienintelis klausimas, kilęs klausantis, susijęs su pačia orkestruote: „Passing by“ išlaiko pastovią kvazipolifoninę faktūrą, ją tirštinant susilieja muzikinio audinio spalvos į kartais keistai disonuojančius segmentus. Percepciškai klausytojas gali sutelkti dėmesį į ribotą kiekį įvykių. Tais momentais, kai visos detalės patampa lygiavertiškai svarbios, nukenčia visuma, prarasdama savo esmiškumą“²⁶³. Recenzija patvirtina, kad grįžtamasis ryšys įvyko ir kūrinys savo „misiją“ įvykdė.

Pasak XX a. komunikacijos teorijų analitikų (Erving Goffman, John Dewey, Claude Shannon, Warren Weaver), komunikacijos sėkmei įtakos turi:

²⁶¹ URL: <https://muzikosantena.lt/2023/07/03/lukas-butkus-is-druskomanijos-dienorasciu-vilnius/>

²⁶² Prieiga per internetą: <https://muzikosantena.lt/2023/07/03/lukas-butkus-is-druskomanijos-dienorasciu-vilnius/> [Žiūrėta 2023 12 29].

²⁶³ *Ibid.*

- **bendra patirtis** (*Shared Experience*): efektyvus bendravimas priklauso nuo siuntėjo ir gavėjo bendros patirties arba bendrų pagrindų (svarbus tapatus siuntėjo ir gavėjo supratimas);
- **triukšmas** (*Noise*): triukšmas reiškia bet kokius ryšio proceso trikdžius arba iškraipymus, kurie gali trukdyti tiksliai koduoti arba iššifruoti pranešimus. Triukšmas gali būti fizinis (foninis triukšmas ir kt.), semantinis (kalbos barjeras ir kt.) arba psichologinis (pavyzdžiui, blaškantis ir kt.);
- **patirties laukas** (*Field of Experience*): kiekvienas žmogus, dalyvaujantis komunikavimo procese, įneša unikalią savo asmeninę patirtį. Šis laukas apima individualiai suvokiamas vertybes, ankstesnę patirtį, kuri formuoja interpretacijas.

2

56 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Kur gi Tu?* (2023) vokaliniam kvintetui partitūros fragmentas (16–25 taktai).

Mano nuomone, kompozitoriams svarbu atsižvelgti į pažinimo procesus ir bendras reikšmes, kurios yra veiksmingo bendravimo pagrindas, tolstant nuo supaprastintų linijinių modelių. Komunikacijos kanalų „triukšmas“ mano kūryboje suprantamas kaip faktūroje esantis daugiasluoksniškumas, kuris, net jei muzikinė medžiaga sluoksniuose yra lakoniška ir paprasta, vis tiek sukelia trikdį paprastos informacijos suvokimui. Kūrinyje vokaliniam kvintetui „Kur gi Tu?“ (2023) pasirenku įsimenamą melodinį motyvą, vėliau pavirstantį į melodinę liniją (56 pav.). Paprastas motyvas koduoja pagrindinę kūrinio informaciją – kreipiamasi į menamą subjektą, kuris, autorės pasirinkimu,

įprasminamas tercijos ir kvartos intervaluose (pavyzdyje pažymėta apskritimais). Šis motyvas kūrinyje plėtojamas visuose penkiuose vokalinėse partijose vėliau kiek kisdamas.

Motyvo kismą prilyginu komunikacijos plėtotei ir palaikymui. Pavyzdyje (57 pav.) matoma, kaip motyvas kinta, bet išlaiko pirminę struktūrą. Keičiasi ritminis motyvo piešinys, o su ritmo pasikeitimu (sutankinimu) keičiasi ir faktūra. Ji taip pat tankėja, atsiranda daugiau faktūrinio „triukšmo“. Pavyzdyje matoma, kaip kinta pirminis motyvas. Pagrindinė kaita vyksta ritminiame lygmenyje, o harmoninis lygmuo lieka toks pat. Ritminė kaita (motyvo sudėtingėjimas) kiekviename balse tampa strategija kuriant faktūros kaitą. Kiekvienas savarankiškai horizontaliai kintantis balsas kuria komunikaciją santykiyje su kitais likusiais balsais ir tokiu principu kuriamas dialogas.

Komunikacijos teorijoms apskritai būdingi ir joms artimi dialogo teorijos principai. Martinas Buberis, tyrinėdamas dialoginį

57 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Kur gi Tu?* (2023) vokaliniam kvintetui partitūros fragmentas (26–30 taktai).

komunikavimą ir analizuodamas asmens pozicijas bendruomenėje, dialogui suteikia ypatingą – kūrybinį statusą: „Dialogas nėra joks dvasinės prabangos ar dvasinio pasimėgavimo dalykas, tai kūrimo, kūrinio dalykas“ (Buber 2001: 93). Taip jis patvirtina dialogo ar komunikacijų teorijų tinkamumą aiškinantis kūrybinių grupių darbo procesą (Bitinaitė-Širvinskienė: 2015). Dialogo koncepcija artima ir mano supratimui. Kūrinyje „Kur gi Tu?“ dialogo kūrimas tarp balsų tampa pagrindine komunikacijos strategija. Kūrinio dramaturgija pagrįsta nuosekliu dialogo tarp balsų plėtojimu. Nuoseklus vystymas įprasminamas balsų „sutarimu“, kuomet faktūra iš polifoniškos tampa homofoniška – visi penki balsai sutampa ritmiškai, nuolatinis judėjimas sustoja (58 pav.).

58 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Kur gi Tu?* (2023) vokaliniam kvintetui partitūros fragmentas (76–84 taktai).

Dialogo kūrimas svarbus ir kitame autorės kūrinyje „Vienas, du, trys, keturi – kartojam“ dviem klavesinams (2023) (59 pav.). Kūrinio idėja ir siekinys – ieškoti dialogo tarp pačios autorės kaip kūrėjos ir tarp atlikėjų bei jų interpretacijos. Kūrinio konceptualumas šiuo atveju neprisideda prie tikslesnės komunikacijos su klausytojais, bet yra nukreiptas į santykio su atlikėjais kūrimą. Kūrinyje apsiribojama minimaliomis priemonėmis – faktūra kuriama nepertraukiamo ir nekintančio ritmo bei fiksuotos elektronikos pagalba. Jų santykyje ilgainiui atsiranda papildomos faktūrinės linijos, girdimos audialiai. Vizualiai partitūra lakoniška, jos faktūra struktūruota, kuriama griežto šešioliktinių ritmo judėjimu. Atlikėjams kūrinys kelia iššūkių, nes reikalauja didelės koncentracijos ir tarpusavio susikalbėjimo. Komunikacija ir dialogas apskritai

1

viens-du-trys-keturi---KAR
TO
JAM

*nerocipinis vaizdinis preparatas
prieš vartojimą pasitarkite su...*

Vilė Žakevičiūtė

59 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Vienas, du, trys, keturi – kartojam* (2023) klavesinams ir elektronikai, pirmasis partitūros puslapis.

suvokiami kaip dviejų ar kelių žmonių tarpusavio supratimo ieškojimas, bendravimo forma, o muzikos kūrybos procese komunikacija vertinga, nes padeda skirtingų sričių menininkams keistis nuomonėmis, patirtimi, išsiaiškinti tikslus ir idėjas. Mano nuomone, kognityvinės komunikacijos teorijos palyginimas su muzikos kūrinio faktūra atveria galimybę įžvelgti iki šiol nenagrinėtas sąsajas, galinčias turėti įtakos ne tik kūrybiniam procesui. Bendrų vardiklių tarp kognityvinės komunikacijos teorijos ir muzikos faktūros autorė siūlo ieškoti palyginimo principu.

Mano kūryboje gausu faktūrinių sluoksnių, beje, kaip ir kitų šiame darbe minimų XXI a. autorių (Martinaitytės, Janulytės, Kabelio ir kt.) kūryboje²⁶⁴. Su komunikacijos teorija kognityviniu aspektu faktūra sietina prasmų (pranešimų, žinučių) kūrimu bei interpretavimu. Abu minėti kūriniai („Kur gi Tu?“ ir „Vienas, du, trys, keturi – kartojam“) pagrindžia prasmų kūrimą per faktūrą. Kadangi faktūroje esantys muzikiniai sluoksniai gali būti interpretuojami kaip kognityvinėje komunikacijos teorijoje interpretuojamos žinutės (gali turėti skirtingas prasmes dėl įvairių interpretavimo galimybių), lyginant su teorija atsiranda skirtingi interpretavimo lygmenys:

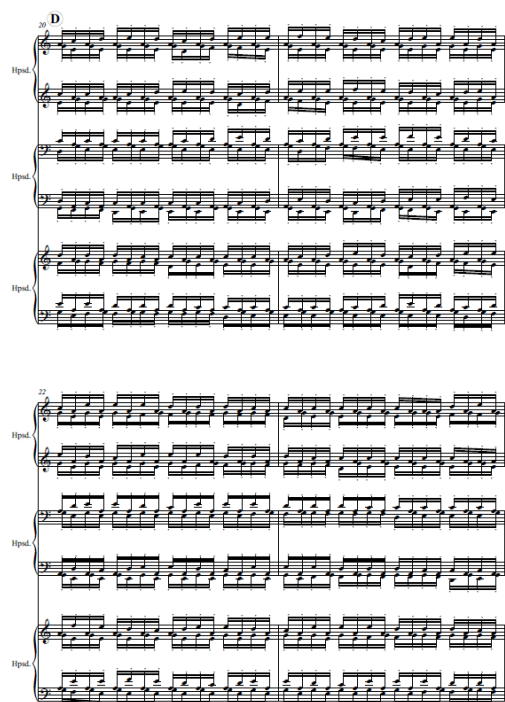
²⁶⁴ Šią mintį patvirtina antroje darbo dalyje aprašyta autorės atlikta apklausa su pasirinktais lietuvių kompozitoriais.

1. Referencinis – aiški pranešimo (žinutės) reikšmė, parodo objektyvų arba faktinį pranešimo (žinutės) turinį.
2. Simptomatinis – susijęs su psichologiniais arba emociniais bendravimo aspektais. Apima pranešimo iššauktus jausmus, emocijas.
3. Tematinis – sutelkia dėmesį į pagrindinius objektus, vertybes (pranešimų) ir principus, orientuotus į pranešimą.

Vadinasi, egzistuoja ne vienas prasmės lygis, turintis įtaką faktūros sampratai bei klausytojų praktikai „perskaitant“ partitūros faktūroje koduotas žinutes. Mano nuomone, minėti lygmenys interpretuojant muzikos kūrinį veikia paraleliai. Konkrečiu „Kur gi Tu?“ kūrinio atveju, referencinis lygmuo pagrindžiamas kūrinio pavadinimu ir žinute, kurios kodas – melodinis motyvas skambesiu ir garsažodžiu „au“ primenantis kreipimąsi į žinutės gavėją. Tokia žinutė aiškiai parodo jos turinį. Simptomatinis lygmuo grindžiamas psichologiniais ir emociniais bendravimo aspektais, o konkrečiu kūrinio atveju – pamatinio motyvo pakartojimu visuose penkiuose balsuose. Mano lūkestis buvo pakartojimais sustiprinti motyvo svarbą, kad klausantysis priimtų žinutę kaip svarbią ir nusakančią pagrindinę kūrinio mintį. Tematinis lygmuo interpretuojant prilyginamas pagrindiniams objektams, kurie kūrinyje išreikšti muzikiniu pradžios motyvu. Šiuo atveju, motyvas – tai kodas su žinute, kurią turi perskaityti žinutės gavėjas. Faktūroje šie lygmenys veikia taip pat – per tarpusavio santykius.

Muzikinėje faktūroje kiekvienas garso sluoksnis (įskaitant melodiją, harmoniją, ritmą, kas ir sudaro muzikos faktūrą) prisideda prie bendro muzikinės kompozicijos turtingumo ir sudėtingumo. Kognityvinė komunikacijos teorija paremta simboliais (pvz., žodžiais, gestais), perteikiančiais prasmę. Manychiau, lygiai taip pat ir muzikos faktūros aktyvūs simboliai (garsai, jų deriniai, intonacijos, ritmas ir kt.) bei jų interpretavimas sukuria skirtingas faktūros siunčiamas žinutes, tačiau jų interpretacija priklauso ir nuo klausytojo patirčių. Mano nuomone, kontekstas gali stipriai paveikti klausytojo interpretacijas. Pripažįstant, kad bendra informacijos siuntėjo (kompozitoriaus) ir gavėjo (klausytojo) patirtis nulemia geresnį tarpusavio komunikavimą, kompozitoriui pravartu apie tai galvoti ir kurti suprantant, kad kuo daugiau bendros patirties tarp paties ir tarp atlikėjų, tuo geresnis rezultatas pasieks klausytoją ir žinutė bus tinkamai perskaityta. Kognityvinėje komunikacijos teorijoje triukšmo kaip trikdžio reikšmė komunikacijos procesui (kai trukdoma tiksliai dekoduoti gaunamus pranešimus) muzikos faktūros atveju gali būti prilyginama aplinkos veiksniams kaip trikdžiais dekoduoti muzikos kūrinio siunčiamas žinutes.

„Triukšmas“ gali būti ir specialiai įgyvendintas sumanymas faktūrai praturtinti ir poveikio ekspresijai sustiprinti.



60 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Vienas, du trys, keturi – kartojam* (2023) klavesinams ir elektronikai. Tiršta faktūra, grįsta mikroposlinkiais. Partitūros fragmentas.

„Vienas, du trys, keturi – kartojam“ atveju „triukšmui“ galima prilyginti komponavimo strategijos dėka sukuriamiems miniatiūriniais poslinkiams skambesyje (60 pav.). Klausant kūrinio su elektronika girdimi griežtos faktūros išsiderinimai. Griežtų ir nekintančių faktūros sluoksnių judėjimą kanono principu praturtina fiksuota elektronika. Aiški ir griežta faktūros formulė išsiderina. Kognityvinės komunikacijos teorijos įžvalgų interpretavimas muzikos faktūros problematikos kontekste įrodo, kad muzikos kūryba kaip komunikavimo forma apima keblius kodavimo, dekodavimo, informacijos interpretavimo procesus, kurie veikiami bendrų kontekstų ir bendros patirties. Pagrindiniai komunikacijos ir meninės raiškos principai tiek

kūryboje, tiek komunikacijos teorijose yra bendri.

Siejant pasakojimo paradigmos teoriją su muzikos faktūros kūrimu ir ieškant jų palyginimų, įdomu atkreipti dėmesį į pasakojimo ir prasmės sąsajas abiem atvejais. Interpretuojant Walterio Fisherio pasakojimo paradigmos teoriją, teigiančią, kad žmonės iš principo yra pasakotojai ir pasaulį suvokia per pasakojimo kūrimą, istorijas, o gaunamą informaciją vertina pagal pasakojimo nuoseklumą, muzikos kūryboje man svarbu kurti naratyvą – pasakojimą būtent faktūros pagalba. Svarbūs pasakojimo sklandumą lemiantys veiksniai – faktūros sluoksniai, melodinės linijos, ritminiai dariniai. Visuma, kuri ir kuria muzikos faktūrą. Kūrinyje „Passing By“ pučiamųjų orkestrui (2023) komponavimo strategija pasirinktas skirtingų (keliasluoksnių) faktūrinių sluoksnių eksponavimas ir jų tarpusavio sąveika.



61 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Passing by* (2023) pučiamųjų orkestrui partitūros fragmentas (29–42 taktai). Pirmasis faktūros tipas.

Fisherio teorijoje svarbu pasakojimo nuoseklumas, nes tai lemia pasakojimo sugestiją ir koduotos žinios perskaitymą. Loginis mąstymas kuriant muzikos faktūrą taip pat padeda gerinti



62 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Passing by* (2023) pučiamųjų orkestrui. Partitūros fragmentas, antrasis faktūros tipas.

pavadinimą. Pavadinimas kaip kodas siunčia žinutę dar prieš pradėdant klausyti kūrinio. Bet mano kūryboje pavadinimai nebūtinai tokie svarūs. Ankstesnių kūrinių atveju vengdavau tiesioginių asociacijų ir ryšio kūrinio su pavadinimu²⁶⁵. Anot Fisherio, itin svarbu pasakojimo vertybinis atitikimas informaciją vertinančiojo atžvilgiu. Muzikos faktūros atveju svarbu, kad kūrinys nesikirstų su klausytojų kultūrine aplinka, emocine patirtimi. Žinoma, nesuderančių taškų gali būti, bet tada pasakojimas bus nenuoseklus.

Pasirinkti du skirtingi faktūrų tipai (61 pav. ir 62 pav.). Siekiant sukurti pasakojimo formą, kurioje būtų pradžia, pasakojimo plėtojimas ir pabaiga.

Kūrinio eigoje abu tipai susilieja į vieną (63 pav.).

komunikaciją su klausytoju, t. y. projektuoti kaip kūrinys rezonuoja klausytojui. Svarbu ir kultūrinė aplinka. Pavyzdžiui, darau prielaidą, kad lietuvių mentalitetas interpretuojant

šiuolaikinę muziką pirmiausia išryškės jau perskaičius kūrinio

²⁶⁵ Yra kūrinių, kurie pavadinti tarsi beprasmiais pavadinimais, pavyzdžiui, kūrinys keturiems saksofonams „Truktir“ (2016), kūrinys pučiamųjų ansamblui „Ežys vienišius ieško pačios“ (2016) ir pan.



63 pav. Viltė Žakevičiūtė. *Passing By* (2023) pučiamųjų orkestrui. Faktūrų sintezė (pirmasis ir antrasis faktūrų tipai).

Pagal pasakojimo paradigmos teoriją, individai žinutes interpretuoja remdamiesi savo pasakojimais ir asmenine patirtimi – kuriama prasmė iš istorijų, kurios dera su jų asmeniniais išgyvenimais, sampratomis. Klausydami muziką (kad ir kokia faktūra bebūtų) ir ją interpretuodami savo individualiomis patirtimis,

klausytojai susikurs skirtingas to paties opuso interpretacijas (nes remiasi asmeniniais potyriais). Dėl to muzikos kūrinys gali sukelti skirtingas emocijas ar mintis skirtingiems klausytojams. Pasakojimo paradigmos teorija man artima ir dėl to, kad teorijoje skiriamas dėmesys emocijoms – pasakojimo naratyvas gali sukelti emocinius atsakus, įtraukia klausytojus emociniu lygmeniu. Muzika, dėka naratyvo, geba pažadinti klausytojų emocijas ir taip sukelti stipresnį atsaką į siunčiamą žinutę. Apibendrinant pasakojimo paradigmos teorijos ir muzikos faktūros sąsajas galima pasakyti, kad tiek teorija, tiek muzikos kūrimas ir faktūros valdymo strategijos apima pasakojimų ar istorijų kūrimą bei interpretavimą. Abu procesai (teorijos veikimo ir praktinis kūrybinis darbas) dalijasi darnos, emocinio poveikio ir auditorijos įtraukimo elementais.

Transakcinį komunikacijos modelį su muzikos komponavimu ir muzikine faktūra sieja teorijos ir kūrybinio proceso interaktyvumas bei dinamiškumas. Transakcinis modelis, sukurtas Franko Barnlundo, bendravimą vertina kaip interaktyvų procesą, kai siuntėjas ir gavėjas vienu metu siunčia ir gauna pranešimus. Muzikos kūryba gali būti interaktyvus procesas, ypač bendradarbiaujant. Pavyzdžiui, gaudamas grįžtamąjį ryšį iš atlikėjų, kompozitorius gali tobulinti kompoziciją. Atlikėjų interpretacinės įžvalgos tokius „mainus“ daro itin dinamiškais. Mano asmeninė įžvalga šiuo klausimu (grįžtamojo ryšio iš atlikėjų) vienareikšmė. Kaip kompozitorė nepaprastai vertinu atlikėjų pastebėjimus ir siūlymus atlikimo klausimais. Pavyzdžiui, kūrinio vokaliniam kvintetui „Kur gi Tu?“ (2023) viena iš svarbesnių meninės idėjos įgyvendinimo priemonių ir buvo dėmesys atlikėjų interpretacijos raiškai. Repeticijų metu atlikėjų prašiau pasidalinti mintimis apie kūrinį. Penki atlikėjai pasisakė, ką kūrinys jiems reiškia, apie ką pasakoja ir ar pasakoja. Interpretacijos sutapo. Režiumuodami mintis bendrai sutarėme, kaip kūrinys galėtų ir turėtų skambėti. Beje, atlikėjai neklausė, ką aš kaip kompozitorė manau apie kūrinį (dažnesniais atvejais atlikėjai teiraujasi, kokia yra kūrinio mintis, kokie kompozitoriaus pasiūlymai ir pan.). Darau prielaidą, kad klausimų nekilo būtent dėl atviros komunikacijos su atlikėjais, nebijant

nukrypti nuo meninės idėjos įgyvendinimo, kuri pirmiausia gimsta autoriaus galvoje. Kompozitorius turi savo sumanymą, atlikėjas – interpretaciją.

Transakciniame modelyje ypatinga reikšmė teikiama kontekstui, kuriame vyksta komunikacija. Šiame modelyje prasmės kuriamos bendrai, nes prasmę ir emocinį poveikį kuria ne tik informacijos siuntėjas (kompozitorius ir atlikėjas), bet ir gavėjas (klausytojas). Komunikacija suprantama ne kaip baigtį turintis procesas, o kaip dinamiškas procesas, kuris nėra simetriškas²⁶⁶. Muzikos kaip įrankio principinis ryšys su komunikacija, mano nuomone, yra vienas pagrindinių aspektų, padedančių muzikos fenomeną vertinti ir iš individualios autoriaus (kompozitoriaus) perspektyvos. Haroldo D. Lasswello komunikacijos modelyje keliama klausimai (kas perduoda pranešimą? Ką būtent perduoda? Kaip pranešimas perduodamas ir koku efektyvumu jis perduodamas?) svarbūs ir mano asmeninėje kūryboje. Į daugelį jų jau atsakiau tyrimo metu. Apibendrinant dar kartą noriu pabrėžti, kad man itin svarbi tampa adresato reakcija į siuntėjo informaciją. Dėl to komunikacijos prasmės įžvelgiu dinamiškame apsikeitimo procese.

Užmezgu atvirą dialogą, kad suprasčiau jų interpretacijas, o taip pat skatinu abipusį supratimą. Vienas svarbiausių principų, mano manymu, yra bendrauti taip, kad komunikacija būtų aiški ir betarpiška, kad atlikėjai suvoktų numatytus, komunikuojančius kompozicijos reikšmių niuansus. Komponuodama panašiai mąstau ir apie santykį su auditorija (atsižvelgiu į klausytojų galimas patirtis). Siekiu faktūros pusiausvyros, kuri palaikytų susidomėjimą. Apgalvotai manipuluojant muzikos faktūra, galima stimuliuoti konkrečius atsakymus ir sustiprinti muzikos komunikacinę galią. Strateginis faktūros panaudojimas muzikoje yra galinga komunikacijos procesų valdymo priemonė. Nepriklausomai nuo to, ar perteikiu idėjas atlikėjams, ar siekiu bendrauti su klausytojais, dėmesingas požiūris į faktūrą yra ne tik kūrinio partitūros ženklų profesionalus prasmingas organizavimas, bet gali žymiai padidinti muzikinės komunikacijos efektyvumą.

Trečioji darbo dalis atskleidžia muzikinės faktūros įvairiapusiškumą, sudėtingumą interpretuojant reiškinių komponavimo procese. Dinamiška kūrybos ir išorinių poveikių sąveika iškyla kaip pagrindinė tema, pabrėžianti sudėtingą muzikinio kūrybiškumo prigimtį. Mano nuomone, empiriniai matavimai ir savirefleksija suteikia vertingų įrankių, atskleidžiančių niuansuotus kūrybinio proceso aspektus. Pripažindama individualių pojūčių bei teorinių pagrindimų ribotumą, darbe skatinu atvirai interpretuoti nagrinėjamas problemas. Diskusija apie komunikacijos teorijas dar labiau praturtina muzikos kūrybos supratimą. Transakcinis modelis pabrėžia dinamiškus bendravimo mainus tarp kūrėjo ir auditorijos, kognityvinė teorija gilina

²⁶⁶ Realybėje komunikacija nėra simetriška, nes informacijos siuntėjas ir gavėjas nebūtinai komunuos tolygiai, skirsis jų žinios, skirtingai suvokiama simboliais išreikšta prasmė. Visa tai turi įtakos komunikacijos proceso simetriškumui.

pažinimo procesus prasmės kūrimo srityje, o pasakojimo paradigma pabrėžia muzikiniams potyriams būdingą pasakojimo prigimtį. Šios teorijos siūlo conceptualius pagrindus, kurie gilina supratimą apie tai, kaip muzika užkoduoja ryšio kūrimą ir dinamiškai sąveikauja žinutėmis per interpretacijas į kūrybinį rezultatą. Man svarbi kognityvinė komunikacijos teorija, (praturtinta panašumo teorija), gilinasi į sudėtingą emocijų sąveiką muzikoje. Emocijų, įtrauktų į žodinę ir muzikinę komunikaciją, atpažinimas pabrėžia šio pažinimo modelio dinamiškumą. Vaizduotė pasirodo kaip esminis elementas, pabrėžiantis platų emocinio rezonanso potencialą sudėtingame pažinimo procesų tinkle.

Mano nuomone, muzikos sukeltos emocijos, suformuotos subjektyvių išgyvenimų, vaidina ypatingą vaidmenį muzikos faktūrai. Faktūros pokyčiai yra susiję su emocine muzikos evoliucija, pasitelkiant dinamiką ir instrumentų pasirinkimą (tembrinę kaitą) kaip stiprią priemonę emociniam poveikiui formuoti. Kūryboje emocijų tyrinėjimais tikslingai neužsiimu, tačiau muzikoje pabrėžiu emocinių reakcijų subjektyvumą ir telkiu dėmesį į sudėtingą kompozicijos pasirinkimų, faktūros ir emocinių pajautų sąveiką. Kontrastai muzikinėje medžiagoje yra galinga priemonė, padedanti valdyti kūrinio emocinį įvaizdį. Staigūs faktūros pokyčiai sustiprina emocinį poveikį, atkartoja Heideggerio sampratą, kad menas yra atskirų pasaulių bendravimo ir išraiškos vieta. Kompozicijos procesas apima kruopštų faktūros valdymą, suderintą su Koelscho įžvalga apie gilų muzikos gebėjimą sukelti stiprias emocijas. Holistinis muzikos kaip dinamiško ir komunikacinio proceso supratimas, viliuosi, pakvies kontempliuoti įvairiausius ryšius, formuojančius muzikinę patirtį.

IŠVADOS

Apibendrinus sukauptas istorines ir teorines žinias apie muzikinės faktūros raidą XX a. pabaigoje – XXI a. pradžioje profesionaliojoje europietiškos tradicijos kompozicijoje, darbo autorė tyrimo centre fokusavo šiuolaikybės lietuvių autorių kūrybą. Žvelgdama iš kompozitoriaus perspektyvos, Viltė Žakevičiūtė tyrime gvildeno faktūros fenomeno organizavimo ir individualizavimo kūrybiniame procese problemą. Šiame kontekste taip pat buvo gilinamasi į muzikos faktūros valdymo klausimus kitų dabarties lietuvių kompozitorių kūryboje. Darbo autorė suformavo ir eksponavo konceptualesnę muzikos faktūros sampratą. Muzikinę faktūrą ji apibrėžia, kaip *multidimensionalios medžiagos specifinės sąrangos ir plėtojimo per apibrėžtą muzikinį laiką išraišką*. Muzikinės faktūros fenomeno aktualumas šiuolaikybės profesionalioje garsų kūryboje neginčijamas: atradus faktūros koncepto sąsajas su komunikacijos teorijomis, atveriamos kūrybinės perspektyvos muzikos kompozicijos lauke.

Tyrimo metu padarytos tokios išvados:

1. XXI a. muzikos kompozicijoje muzikinė faktūra yra kūrybinį individualumą atskleidžiantis reiškinys, atspindintis kompozitoriaus originalų mąstymą, kūrybos procesą, formavimo strategijas bei estetiką. Nors pagrindiniai ir konceptualūs naujosios muzikos muzikinės faktūros tipai susiformuoja XX a. (heterogeninės faktūros ir homogeninės faktūros tipai), XXI a. kontekstuose faktūros tipologizavimo klausimas labilus interpretavimui. Tyrimo metu remiantis kompozitorių bei tyrėjų (Strizich (1991), Berry (1987), Kostka (2006), Pearsall (2012), Huron (1989) darbais, buvo susisteminti naujieji muzikos faktūrų tipai – heterogeninės muzikinės faktūros tipai (pauzistinės, debesies (*cloud*), daugiasluoksnės faktūros tipai) ir homogeninės muzikinės faktūros tipai (sutankintos polifonijos, mikropolifonijos, garsų juostos (*pitch-band*)). Akivaizdu, kad muzikinės faktūros kaip kūrinio erdvėlaikio reljefo²⁶⁷ problematika vis labiau tampa mokslinių tyrimų problema, o paties fenomeno konceptualumą pagrindžia muzikinės faktūros konstruktyvumo samprata. Faktūroje plėtojami muzikinės medžiagos tarpusavio ryšiai kuria konkrečią kompoziciją kaip savitą artefaktą ir turi simbolinę prasmę. Muzikinės faktūros konstruktyvumas atliepia opuso komunikacijos faktūros pagrindu esmę: ryšiai tarp faktūroje vykstančių procesų (įvairių muzikinių parametrų tarpusavio sąveikos) pagrindžia komunikacijos prielaidą ir suteikia galimybę faktūrą interpretuoti konceptualiai. Žvelgiant iš XX a. perspektyvos į XXI a. kompoziciją, faktūros pagrindu ryškėja efektyvus būdas individualizuoti kūrinį, kuris papildo ir išplečia harmoninio mąstymo, kaip pagrindinio garsų meno kūrinio struktūravimo

²⁶⁷ Autorystė Mārtiņšo Viļumso.

principo galimybes. Skiriamas didesnis dėmesys muzikinės faktūros fenomenui ir jo konstruktyvumo potencialams, tarpstančiomis muzikinių parametrų valdymo bazėje. Faktūra yra svarbi ne tik partitūros muzikinio audinio reljefo bei erdvėlaikio formavimui, bet ir kaip kūrinio komunikacijos lauko aspektas. Pastarasis komunikacijos kanalais kuria įvairių muzikinių ir ekstramuzikinių sąryšių santykius.

2. Pagrindiniai muzikinės faktūros raišką valdantys principai susiję su kūrinio reljefo formavimu ir erdvėlaikiu skirstytini į tris: vertikalųjį, horizontalųjį ir diagonalųjį. Vertikalusis principas apibrėžia sąryšius tarp garsų tam tikru erdvėlaikio momentu, o horizontalusis apima muzikinių įvykių vyksmą ilgesnėje erdvėlaikio perspektyvoje. Diagonalųjį principą sudaro vertikalusis ir horizontalusis principai (diagonalumas pagrindžia muzikinės faktūros daugiamačiškumą), o muzikinio laiko principas integruoja ritmo fenomenų reikšmę. Transformatyvus muzikinės faktūros pradas (kas slypi ir konstruktyvumo reikšmėje) pagrindžia dar vieną muzikinės faktūros įtampų valdymo kūrybos procese aspektą. Ričardo Kabelio kūrinys „Kalno sutartinė VII“ (2015) iliustruoja erdvėlaikio reljefo transformacijas, kurios susijusios su melodijų tankėjimu ir intervalų koncentracija. Muzikinės faktūros komunikacijos mechanizmai reiškiasi jos „tankio“ bei „tirščio“ linearumo ir nelinearumo priešpriešos modeliavimo principais, taip kuriamas „kalbantis“ faktūros naratyvas. Pavyzdžiui, Eduardo Balsio oratorijoje „Nelieskite mėlyno gaublio“ (1969) ryškiai pasireiškia vertikalumas, kuris atsiskleidžia harmoninių akordų ir ritminių figūrų sinkretiškume. Žibuoklės Martinaitytės kūrinys „Sielunmaisema“ (2019) svarbiausia erdvėlaikio reljefo formavimo konstanta yra vertikalumas kaip principas, kuris ryškiai atsiskleidžia melodinėse linijose ir akcentuotuose garsuose. Andriaus Maslekovo kūrinys „Atspindys“ (2018) tuo tarpu pabrėžia horizontalumą, kurį atspindi ryškios melodinės linijos ir akompanimento komunikatyvūs ryšiai (muzikinė medžiaga kaitaliojasi vaidmenimis, svarba).

3. Muzikinės faktūros intensyvumas valdomas garsumu bei kitais kompoziciniais elementais (dinamika, tempas, tembro ryškumas). Muzikinės medžiagos skambesio intensyvumas reguliuojamas per įtampą, formuojančią muzikinės raiškos dimensijas. Išskiriami trys pagrindiniai intensyvumo matmenys, koordinuojantys muzikinės faktūros intensyvumą: faktūrinis tankis (*texturel density*), tirštis (*textural thickness*) ir įtampa (*textural tention*). Faktūrinio tankio transformacija į faktūrinį tirštį yra viena iš faktūros intensyvumą ir kartu komunikuojančią potencialą formuojančių veiksnių. Ši metamorfozė suteikia galimybes naujiems garsų meno opusų pavidalams ir svarbiai prisideda prie konkretaus kūrinio muzikinės medžiagos ir prie jo erdvėlaikio reljefo unikalumo. Pabrėžiama, kad faktūrinis tirštis yra strateguojamas kaip unikali

muzikinė medžiagos požymis, išreiškiamas per skambesio judėjimo greitį bei intensyvumą, išplečiant muzikos faktūros kompleksiskumą.

4. Muzikinės faktūros komponentų koordinavimas kūrybinėje praktikoje įprasminamas kompozitorių individualiais sprendimais. Šiame darbe atliktos kūrinių analizės atskleidžia, kad vienas ryškiausiai pastebimų ir galimai vienas svariausių muzikinės faktūros bruožų XXI a. lietuvių kompozitorių kūryboje yra kūrinių erdvėlaikio reljefo daugiasluoksniškumas. Daugiasluoksniškumas konceptualizuojamas į mikropolifonijos faktūras, vienaplanes masių tipo faktūras, koceptualiai valdant faktūros tankumą, siekiant intensyvumo. Neatsitiktinai XXI a. lietuvių kompozitorių opusuose įsigali vadinamosios kreščenduojančios (crescendo) formos prioritetas, o jos organizacijoje itin reikšmingas faktūros elementų kryptingo valdymo (tankinimo) faktorius. XXI a. lietuvių kompozitoriai į muzikinę faktūrą interpretuoja integraliai. Kaip liudija jų giluminiai interviu, diferencijuotini trys tendencingi muzikinės faktūros svarbą individualioje kūryboje pagrindžiantys požiūriai: 1. Kūrinio faktūra nėra savarankiškas fenomenas, o tiesiogiai komponavimo strategijų nulemtas rezultatas, atliepantis pasirinktiems komponavimo modeliams (Rytis Mažulis, Agnė Mažulienė, Ričardas Kabelis, Egidija Medekšaitė); 2. Faktūros modeliavimas – vienas esminių kūrinio struktūravimo principų, tad toks požiūris oponuoja pirmajam požiūriui. Kūrinio faktūra suprantama kaip autonomiškas reikšmingas partitūros fizionomijos, erdvėlaikio reljefo bei meninės komunikacijos segmentas. Jokoncepcija turėtų būti svarstoma kūrinio prekompozicijos (vok. *Vorformung*) etape (Justė Janulytė, Žibuoklė Martinaitytė, Raminta Šerkšnytė ir kt.); 3. Muzikinė faktūra sietina su komunikacijos kūrimu, faktūros valdymą tapatinant su kūrinio dramaturgija, emocijų (afektų) svarba (Andrius Maslekovas, Giedrė Pauliukevičiūtė-Dabulskienė, Žibuoklė Martinaitytė). Todėl kūrinio faktūra pripažįstama kaip svarbi komunikacijos priemonė kūriniuose, daranti įtaką klausytojų emocinei patirčiai ir pačiam muzikos komponavimo procesui. Darbo autorės muzikinės faktūros konstruktyvumo sampratai šie požiūriai atitaria. Vadinasi, XXI a. lietuvių autorių požiūris į faktūrą yra kaip į konstruktyvų multidimensionalų reiškinį, kuriantį komunikaciją.

5. Muzikinę faktūrą su socialiniuose moksluose gvildenamomis komunikacijos teorijomis (Warren Weaver (1949), Harold D. Lasswell (1948), Stuart Hall (1997), Dean Barnlund (1970)) sieja faktūros struktūroje integruotų elementų išdėstymas, jų koordinavimas siekiant perteikti prasmę ir sukelti grįžtamąją reakciją (sulaukti klausytojų atsako). Kognityvinė komunikacijos teorija, kurios pagrindiniai aspektai siejami su emocinėmis reakcijomis į muziką ir jos faktūrą, atveria konceptualesnį muzikinės faktūros suvokimą. Emocijų įtaka kuriant muzikinės faktūros valdymo strategijas pastebima siekiant sėkmingos kūrinio dramaturgijos kūrimo. Skirtingi

muzikinės faktūros valdymo objektai (muzikinės medžiagos kontrastai, dinamika, sluoksnių gausa) gali reikšmingai sustiprinti opuso holistinės visumos komunikatyviąją sugestiją. Emily Daws (2019) tyrimai parodo, kad tempas, faktūra ir instrumentų pasirinkimas taip pat gali turėti didelę įtaką klausytojų emociniam atsakui. Greitesnis tempo ir tankesnė faktūra ne tik fiziologiškai veiksmingesni, bet ir gali sukelti psichologiškai stipresnes emocines reakcijas, tačiau tai gali kisti priklausomai nuo klausytojo asmeninių patirčių. Kognityvinės komunikacijos teorijoje pateikiami skirtingi informacijos interpretavimo lygmenys (referencinis, simptomatinis ir tematinis) kurie padeda atskleisti ir muzikinės faktūros sąvokos turinį ir emocinio poveikio prognozę.

6. Darbo autorės kūryboje muzikinės faktūros konstruktyvumas pabrėžiamas faktūros intensyvumo valdymo bei komunikacijos procesų konceptualizavimo būdu. Viltės Žakevičiūtės kūriniai „Pasilieku“ (2023) ir „Paliekant avilį“ (2023) įprasmina faktūros intensyvumo valdymą bei garso maskavimo efektą. Pastarąjį reiškini kaip strategiją darbo autorė grindžia komunikacijos teorijų konteksto „triukšmo fenomenu“. Faktūros konstruktyvumas autorės opusuose interpretuojamas kaip multidimensinis procesas. Išgryninami svarbiausi muzikos faktūros konstruktyvumo aspektai: siekdama suprantamumo ir priimtimumo, savo opusuose kompozitorė kalba aiškia, nekomplikuota ir lakoniška muzikos kalba. Meninės idėjas siedama su kognityvinės komunikacijos teorija, kompozitorė transliuoja suprantamai formuluojamas garsų meno žinutes klausytojui. Kaip siekta įrodyti šio tiriamojo darbo skyriuose ir poskyriuose, faktūros fenomeną Žakevičiūtė priskiria prie aktyvių kūrinio komunikacinę atmosferą kuriančių veiksnių. Komunikacija kompozicijoje yra kompozitoriaus ir klausytojų dialogas, kuriame naudojami simboliai ir faktūros sluoksniai, siekiant perduoti emocijas, mintis ir idėjas. Mano kūrinuose „Passing By“ pučiamųjų orkestrui (2023), „Kur gi Tu?“ vokaliniam kvintetui (2023) ryšys tarp meninės vizijos ir atlikimo bei klausymo patirties konceptualus ir itin svarbus.

Apibendrinant šio darbo indėlį į meno tyrimų kontekstą, muzikinės faktūros konceptualizavimo reiškini suprantant kaip *multidimensionalios medžiagos specifinės sąrangos ir plėtojimo per apibrėžtą muzikinį laiką išraišką*, plečiasi ir muzikinės faktūros sampratos horizontas. Kaip minėta, muzikinės faktūros fenomenas muzikos kompozicijoje tampa vis labiau aktualus ir pagrindžia vieną svarbiausių XXI a. kūrybos individualizavimo bei komunikavimo stiprinimo galimybių. Darbo rezultatai inspiruoja tolesnius muzikinės faktūros konstruktyvumo teorinių ir praktinių aspektų tyrinėjimus, plečiant reiškinio konceptualizavimo priemones, gylį bei analizės metodų lauką. Žvelgiant iš kompozitoriaus perspektyvos, muzikinės faktūros konstruktyvumas skatina tyrėjus ir kompozitorius atkreipti dėmesį platesnes ir potencialias fenomene glūdinčių sąsajų su komunikacijos teorijomis jungtis. Kompozitoriaus darbe tai atveria savitą mąstymo lauką ir pagrindžia fenomeno svarbą individualiai kūrybai.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

1. Akiva-Kabiri, Lilach; Linkovski, Omer; Gertner, Limor; Henik, Avishai (2014). Musical space synesthesia: automatic, explicit and conceptual connections between musical stimuli and space, in: *Consciousness and Cognition*, nr. 28, p. 17–29.
2. Ambrazas, Algirdas Jonas; Juodelienė, Aldona (2004). *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Prieiga internete: <https://www.vle.lt/straipsnis/faktura-1/> [žiūrėta 2020 11 29]
3. Ambrazevičius, Rytis (2017). *Muzikinio aukščio ir laiko psichologija*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
4. Anderson, James A. (1996). *Communication Theory: Epistemological Foundations*. New York, London: The Guilford Press.
5. Anderson, James A. (1996). *Communication Theory: Epistemological Foundations*. New York, London: The Guilford Press.
6. Arneson, Pat (2007). Philosophy of Communication: Entering the Conversation, in: *Perspectives on Philosophy of Communication*, ed. Arneson, Pat. West Lafayette: Purdue University Press, p. 1–20.
7. Baranauskas, Marius (2020). *Simfoninio ir Gamelano orkestrų struktūriniai principai ir komponavimo strategijos*. Meno doktorantūros tiriamasis darbas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
8. Barnlund, Dean (1970). A Transactional Model of Communication, in: *Foundations of communication theory*, K. K. Sereno and C. D. Mortensen (eds.), New York: Harper, p. 83–102.
9. Belkin, Alan (2008). *A Practical Guide to Musical Composition*. Prieiga per internetą: <https://alanbelkinmusic.com/bk/F.pdf> (žiūrėta 2020-01-15) [Žiūrėta 2023 01 13].
10. Ben-Tal, Oded (2012). Characterising Musical Gestures, in: *Musicae Scientiae*. Nr. 16. UK: European Society for the Cognitive Sciences of Music, p. 247–261. Prieiga internete: https://www.researchgate.net/publication/258173317_Characterising_musical_gestures [žiūrėta 2021 05 13]
11. Berry, Wallace (1987). *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications.
12. Bitinaitė-Širvinskienė, Raimonda (2015). Kūrybos komunikacija teatre: dailininko atvejis (1920–1940), in: *Informacijos mokslai*, 72. Vilnius: Vilniaus universiteto Komunikacijos fakulteto Kūrybinių medijų institutas, p. 21–32.
13. Boulez, Pierre (1963). *Penser la musique aujourd'hui*. Gallimard. Prieiga internetu: <https://dokumen.tips/documents/boulez-pierre-penser-la-musique-aujourduipdf.html?page=1> [Žiūrėta 2024 01 28].

14. Buber, Martin (2001). Dialogo principas. T. 2: Dialogas. Klausimas pavieniui. Tarpžmogiškumo pradai. Iš vokiečių k. vertė ir įvadą parašė Tomas Sodeika. Vilnius: Katalikų pasaulis, p. 37, 93.
15. Bučinskaitė, Jogintė (2015). Audiovizualinės komunikacijos įtaka vizualiųjų menų vartojimui. Magistro darbas. Vilnius: Vilniaus dailės akademija.
16. Budraitytė, Simona (2012). Poveikio ir komunikacijos skatinimas žaidimizacijos bei komunikacijos priemonėmis grafiniame dizaine. Magistrantūros tiriamasis darbas. Prieiga internete: <file:///C:/Users/Vilte/Downloads/8627393-2.pdf> [žiūrėta 2023 12 29]
17. Burska, P. Olena; Cherkashyna, V. Olesia, Hrinchenko D. Tetiana; Mazur, V. Irina; Vereshchahina-Biliavska Y. Olena (2023). Semantic aspects of musical language, in: *Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes*, VOL XVI (32), p. 139–151. Prieiga internete: https://www.researchgate.net/publication/376075655_Semantic_aspects_of_musical_language [Žiūrėta 2024 01 10].
18. Bush, Regina (1986). On the Horizontal and Vertical Presentation of Musical Ideas and on Musical Space, I, in: *Tempo*. Nr. 154. Cambridge University Press, p. 2–10. Prieiga internete: <https://www.jstor.org/stable/946351> [žiūrėta 2021 05 15]
19. Bush, Regina (1985). On the Horizontal and Vertical Presentation of Musical Ideas and on Musical Space, II, in: *Tempo*. Nr. 156. Cambridge University Press, p. 7–15. Prieiga internete: <https://www.jstor.org/stable/945844> [žiūrėta 2021 05 05]
20. Butkus, Lukas (2023). Iš Druskomanijos dienoraščių: Vilnius. Recenzija. Prieiga internetu: <https://muzikosantena.lt/2023/07/03/lukas-butkus-is-druskomanijos-dienorasciu-vilnius/> [Žiūrėta 2023 12 12].
21. Cage, John (1968). *Silence: Lectures and Writings*. New York, London: Marion Boyars.
22. Cook, Nicolas (2000). *Music: A Very Short Introduction*. UK: Oxford University Press.
23. Cohen, Dalia; Dubnov, Shlomo (1997). Gestalt Phenomena in Musical Texture, in: *Music, Gestalt and Computing*, red. Marc Leman. Springer-Verlag, Berlin, Heidelberg, p. 386–405. Prieiga internete: https://www.researchgate.net/publication/221477585_Gestalt_Phenomena_in_Musical_Texture [žiūrėta 2021 05 16]
24. Cook, Nicholas; Anthony, Pople (2004). *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. United Kingdom: Cambridge University Press.
25. Cope, David (1997). *Techniques of the Contemporary Composer*. Schirmer Books. Prieiga internete: <https://hortusmentis.files.wordpress.com/2018/03/david-cope-techniques-of-the-contemporary-composer.pdf> [žiūrėta 2021 04 30]
26. Córdoba, Serrano; Maria, Jose (2015). Percentage of population who have possible synesthesia colour/voice/texture in Spanish-speaking countries, in: *V International Conference: Synesthesia:*

- Science and Art*. Spain: Alcala la Real de Jaen, p. 279–285. Prieiga internete: https://www.researchgate.net/publication/316467511_MusicalSpace_Synaesthesia_Visualisation_of_Musical_Texture [žiūrėta 2021 05 16]
27. Covach, John (2007). Schoenberg and the Aesthetics of Musical Time and Space (Conference Proceeding). Prieiga internete: https://www.academia.edu/30352169/Schoenberg_and_the_Aesthetics_of_Musical_Time_and_Space_2007
28. Čepaitė, Toma (2017). Gyvųjų ir mirusiųjų komunikacija lietuvių dainuojamojoje tradicijoje: raudų tyrimas, in: *Lietuvos muzikologija*, t. 18. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, p. 178–192.
29. Dannenberg, Roger B; Goto, Masataka (2008). Music Structure Analysis from Acoustic Signals, in: *Handbook of Signal Processing in Acoustics*. New York: Springer, p. 305–331. Prieiga internete: https://www.researchgate.net/publication/225860996_Music_Structure_Analysis_from_Acoustic_Signals [žiūrėta 2021 05 17]
30. Daunoravičienė, Gražina (2008). „Cum essem parvulus“: nuo Orlando di Lasso iki Ryčio Mažulio. Pamatinių kompozicinių idėjų kaita, in: *Lietuvos muzikologija*, Nr. 9, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Vilnius. p. 42–69. Prieiga internetu: <http://etalpykla.lituanistikadb.lt/fedora/objects/LT-LDB-0001:J.04~2008~1367162631500/datastreams/DS.002.0.01.ARTIC/content> [Žiūrėta 2022 01 03].
31. Daunoravičienė, Gražina (2022). Muzikos genotipo teorinis modelis (I ir II tomai). Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
32. Daunoravičienė, Gražina (2016). Lietuvių muzikos modernistinės tapatybės žvalgymas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
33. Daws, Emily (2019). The Effects of Tempo, Texture, and Instrument on Felt Emotions, in: *DURMS, Volume 2*. Durham University. Prieiga internetu: <https://musicsciencedurham.files.wordpress.com/2019/11/daws.pdf> [Žiūrėta 2023 05 25].
34. DeLone, Richard, P. (1971). *Music Patterns and Style*. Philippines: Addison-Wesley Publishing Company.
35. Deuze, Mark (2007). Corvengence Culture in the Creative Industries, in: *International Journal of Cultural Studies*, no. 2, p. 243–263.
36. Didier, Guigue; Santana, Charles De Paiva (2018). The structural function of musical texture: Towards a computer-assisted analysis of orchestration (Conference Proceeding). France: Amiens. Prieiga internete: https://www.researchgate.net/publication/327847480_The_structural_function_of_musical_texture_Towards_a_computer-assisted_analysis_of_orchestration [žiūrėta 2021 05 16]
37. Dissanayake, Ellen (2006). Ritual and Ritualization: Musical Means of Conveying and Shaping Emotion in Humans and Other Animals, in: *Music and Manipulation: On the Social Uses*

and Social Control of Music, Steven Brown and Ulrich Voglsten (eds.), Oxford and New York: Berghahn Books, p. 31–56.

38. Friske, John (1998). *Ivadas į komunikacijos studijas*. Vilnius: ALK/Baltos lankos, p. 15–18. Prieiga internete: <https://issuu.com/pauliuskriktaponis/docs/john.fiske.-ivadas.i.komunikacijos>

39. Gabrielsson, Alf (2001). Emotion perceived and emotion felt: Same or different?, in: *Musicae scientiae*, 5, 123–147.

40. Gabrielsson, Alf; Lindström, Erik (2010). The role of structure in the musical expression of emotions, in: *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*. Sud. P. N. Juslin ir J. A. Sloboda. Oxford University Press, p. 367–400.

41. Goldstein, Malcolm (1974). Sound Texture, in: *Dictionary of 20th century music*, red. Vinton, J. London: Thames and Hudson, p. 747–753.

42. Gomez, Patrick; Danuser, Brigitta (2007). Relationships between musical structure and psychophysiological measures of emotion, in: *Emotion*, 7 (2), 377–387.

43. Griffin, Em (1991). *A First Look at Communication Theory*. New York: McGraw – Hill.

44. Gudonienė, Vilija (1998). *Ivadas į masinės komunikacijos teoriją*, Vilnius.

45. Guter, Eran; Guter, Inbal (2021). Susanne Langer on Music and Time, in: *Estetika: The European Journal of Aesthetics*, LVIII/XIV, No.1. Helsinki: Helsinki University Press, p. 35–56. Prieiga internetu: <https://pdfs.semanticscholar.org/bf33/c6ec06b3e0d93e59b85867723c28ef3bf1b5.pdf?ga=2.61647724.1100869150.1642336597-940656776.1642336597> [Žiūrėta 2021 12 30].

46. Grove Music Online (2001). Prieiga internete: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027758?rskey=xOGqVK> [žiūrėta 2020 11 26]

47. Hagan, Kerry (2008). Textural Composition and its Space (Conference Proceeding). Ireland: University of Limerick. Prieiga internete: https://ulir.ul.ie/bitstream/handle/10344/3511/Hagan_fullpaper.pdf?sequence=1 [žiūrėta 2021 05 13]

48. Harper, Adam (2011). *Infinite Music. Imagining the Next Millennium of Human Music-making*. Winchester: Zero Books.

49. Helm, Everett (1970). *Composer Performer Public*. Florence: Leo S. Olschki.

50. Heidegger, Martin (1967). *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

51. Huron, David (1989). Characterizing Musical Texture (Conference Proceeding). USA, Ohio State University: ICMC. Prieiga internete: https://www.researchgate.net/publication/298815999_Characterizing_Musical_Textures [žiūrėta 2021 04 25]

52. Young, O. James (2014). *Critique of Pure Music*. Oxford: Oxford University Press.

53. Young, Julian (2001). *Heidegger's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
54. Janatjeva, Veronika (2005–2006). Justė Janulytė: vanduo ant popieriaus lapo, in *Lietuvos muzikos link Nr. 11*.
55. Juslin N. Patrik; Sloboda A. John (2001). *Music and Emotion: Theory and research*. New York: Oxford University Press.
56. Juslin, N. Patrik; Laukka, Petri (2003). Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code?, in: *Psychological Bulletin*, 129(5): 770–814. Prieiga internetu: <https://doi.org/10.1037/0033-2909.129.5.770>
57. Juslin, N. Patrik; Sloboda, John (eds.) (2010). *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford: Oxford University Press.
58. Kostka, Stefan (2006). *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music. Third Edition*. Austin: Pearson Prentice Hall. Prieiga internete: <https://www.yumpu.com/en/document/read/16093302/twentieth-synapse-music> [žiūrėta 2020 11 30].
59. Kivy, P. (2011) *New Essays on Musical Understanding*. New York: Oxford University Press, Inc.
60. Kozak, Mariusz (2020). *Enacting Musical Time: The Bodily Experience of New Music*. New York: Oxford University Press.
61. Koelsch, Stefan (2010). Towards a neural basis of music-evoked emotions, in: *Volume 14, Issue 3*, 131–137. Prieiga internete: [https://www.cell.com/trends/cognitive-sciences/fulltext/S13646613\(10\)000033?returnURL=https%3A%2F%2Flinkinghub.elsevier.com%2Fretrieve%2Fpii%2FS1364661310000033%3Fshowall%3Dtrue](https://www.cell.com/trends/cognitive-sciences/fulltext/S13646613(10)000033?returnURL=https%3A%2F%2Flinkinghub.elsevier.com%2Fretrieve%2Fpii%2FS1364661310000033%3Fshowall%3Dtrue) [žiūrėta 2023 05 25].
62. Kokoras, Panayiotis, A. (2005). Towards A Holophonic Musical Texture. Prieiga internetu: <https://quod.lib.umich.edu/i/icmc/bbp2372.2005.188/1> [žiūrėta 2022 04 05].
63. Kramer, D. Jonathan (1981). New Temporalities in Music, in: *Critical Inquiry*, T. 7, nr. 3. The University of Chicago Press, p. 539–556. Prieiga internete: <http://www.jstor.com/stabl/1343117> [žiūrėta 2021 05 11].
64. Kroeber, Alfred Louis; Kluckhohn, Clyde (1952). *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. New York: Vintage Books.
65. Langer, Susanne, K. (1953). *Feeling and Form*, London: Routledge and Kegan Paul.
66. Langer, Susanne, K. (1951). *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason. Rite and Art*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
67. Lansky, Paul (1974). Texture, in: *Dictionary of Twentieth-Century Music*, red. John Vinton. London. p. 747–753.

68. Levinson, Jerrold (2006). *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.
69. Levy, M. Janet (1982). Texture as a sign in class and early romantic music, in: *Journal of the American Musicological Society (Jams)*, nr. 35, 482–531.
70. Lucassen, Teun (2006). Emotions of Musical Instruments, in *4th Twente Student Conference on IT*.
71. Maslekovas, Andrius (2016). *Struktūriniai ir ikistruktūriniai sonorinės muzikos komponavimo aspektai*. Disertacija. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
72. Maslekovas, Andrius (2017). Skambesio kokybės artikuliacija sonorinių struktūrų daryboje, in: *Lietuvos muzikologija*, t. 18. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, p. 96–111.
73. Mažulienė, Agnė (2022). Figūrinės muzikos kompozicijos samprata ir kūrybiniai aspektai. Meno doktorantūros projektas, Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
74. Meyer, Leonard B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
75. Miell, Dorothy; Macdonald, Raymond; Hargreaves J. David (2005). *Musical Communication*. New York: Oxford University Press.
76. Miller, D. Samuel (1983). Motion in Musical Texture and Aesthetic Impact, in: *The Journal of Aesthetic Education*. T. 17, nr. 1. University of Illinois Press, p. 59–67. Prieiga internete: <https://www.jstor.org/stable/3332224> [žiūrėta 2021 05 13]
77. Mikalonytė, Sigutė, Elzė (2019). Emocijų metaforinė egzemplifikacija gryojoje muzikoje, in: *Problemos*, vol. 95, Vilnius University Press: 117–129. Prieiga internetu: <https://www.journals.vu.lt/problemos/article/view/12742/11450> [žiūrėta 2023 05 25].
78. Moreira, Daniel (2019). Textural Design: A compositional theory for the organization of musical texture. Rio de Janeiro: PhD thesis, School of Music, Federal University of Rio de Janeiro. Prieiga internete: https://www.academia.edu/43377418/TEXTURAL_DESIGN_A_Compositional_Theory_for_the_Organization_of_Musical_Texture_Thesis_Ph_D_in_Music_2019 [žiūrėta 2020 11 28]
79. Nettl, Bruno (1983). *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*, University of Illinois Press, 1983.
80. Pärtlas, Žanna (2016). Theoretical Approaches to Heterophony, in: *Res Musica*, 8, p. 44–72. Tallin. Prieiga internete: https://resmusica.ee/wp-content/uploads/2017/04/rm8_2016_44-72_P%C3%A4rtlas.pdf [žiūrėta 2020 04 30]
81. Pearsall, Edward (2012). *Twentieth-Century Music Theory and Practice*. New York: Routledge.
82. Pukelytė, Ina (2013). Komunikaciniai veiksmai kultūros ir kūrybinių industrijų kontekste, in: *Meno istorija ir kritika*, nr. 9, p. 126–134.

83. Rigdon, Kevin (2007). Elements and Principles of Design. Prieiga internete: <https://www.uh.edu/kgmca/theatreanddance/docs/rigdon/KEVINRIGDONElementsandPrincipalsofDesign.pdf> [žiūrėta 2021 05 16]
84. Rimkus, Edvardas (2012). Meno kūrinys – žmogaus pasaulio išraiška ir komunikacijos vieta: M. Heideggerio pozicija, in: *Santalka: Filosofija, Komunikacija*. Vilniaus Gedimino technikos universitetas, p. 40–49. Prieiga internete: https://www.researchgate.net/profile/EdvardasRimkus/publication/269973831_Meno_kuriny-_zmogaus_pasaulio_israiska_ir_komunikacijos_vieta_M_Heideggerio_pozicija/links/566a6e4108ae62b05f02a8e1/Meno-kuriny-zmogaus-pasaulio-israiska-ir-komunikacijos-vieta-M-Heideggerio-pozicija.pdf
85. Rowell, Lewis (1996). The Study of Time in Music: A Quarter-Century Perspective. *Madison. Indiana Theory Review* 17 (2), p. 63–92.
86. Rudenko, Svetlana (2017). Musical–Space Synaesthesia: Visualisation of Musical Texture, in: *Multisensory research*, red. Ernst Marc, Harris R. Laurence. Brill, p. 279–285. Prieiga internete: https://www.researchgate.net/publication/316467511_MusicalSpace_Synaesthesia_Visualisation_of_Musical_Texture [žiūrėta 2021 05 16]
87. Schramm, Wilbur (1954). Procedures and Effects of Mass Communication, in: *Mass Media and Education*, Chicago: University of Chicago press.
88. Snyder, Bob (2001). *Music and Memory. The introduction*. Bradford Book.
89. Strizich, Robert (1991). Texture in post-World War II music, in: *A journal of compositional and theoretical research in music*. T. 5, nr. 2. JAV. Prieiga internete: <http://www.ex-tempore.org/strizich91/strizich.htm> [žiūrėta 2020 11 28]
90. Sloboda, John, A. (1991). Music structure and emotional response: Some empirical findings. *Physiology of Music* 19: 110–120.
91. Sloboda, John, A.; Juslin, Patrick, N. (eds.) (2010). *Music and Emotion: Theory and Research*, Oxford: Oxford University Press.
92. Stonkienė, Marija. [ir kt.], „Mokslo komunikacija visuomenei (mokslo populiarinimas)“, in: *Mokslo komunikacija: E. kursas, [interaktyvus]*, Vilnius: Vilniaus universiteto virtuali mokymosi aplinka, 2012.
93. Trenholm, Sarah (1986). *Human Communication Theory*, New Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs.
94. Vickery, Lindsay (2011). The Evaluation of Nonlinear Musical Structures (Conference Proceeding). Edith Cowan University.
95. Viļums, Mārtiņš (2011). Kompoziciniai muzikinio erdvėlaikio artikuliacijos principai (garso parametrų suerdvinimo aspektai XX a. II pusės–XXI a. pradžios muzikoje). Menotyros disertacija. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.

96. Viļums, Mārtiņš (2010). Muzikos erdvēs kompozicinės artikuliacijos aspektai, in: *Menotyra*. 2010. Nr. 3. Prieiga internete: <http://mokslozurnalai.lmaleidykla.lt/publ/1392-1002/2010/3/263-281.pdf>
97. Webster, Gregory D.; Weir, Catherine G. (2005). Emotional Responses to Music: Interactive Effects of Mode, Texture, and Tempo, in: *Motivation and Emotion* 29 (1).
98. Xenakis, Iannis. (1992) *Formalized Music – Thought and Mathematics in Composition* Hillsdale: Pendragon Press.
99. Zentner, Marcel; Grandjean, Didier; Scherer, Klaus R. (2008). Emotions evoked by the sound of music: Characterization, classification, and measurement, in: *Emotion*, 8, 494–521.
100. Назайкинский, Евгений Владимирович (1982). *Логика музыкальной композиции*, Москва: Музыка.

Internetinės prieigos:

<https://cambridgesound.com/learn/sound-masking-101/> [Žiūrėta 2023 06 01].

<https://www.vle.lt/straipsnis/girdos-slenkstis/> [Žiūrėta 2023 06 01].

<https://www.youtube.com/watch?v=VONqcmaKamo&t=539s> [Žiūrėta 2023 05 28].

<https://www.vle.lt/straipsnis/limbine-sistema/> [Žiūrėta 2023 05 28].

<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2017.02044/full> [Žiūrėta 2023 05 21].

SUMMARY / SANTRAUKA

Viltė Žakevičiūtė. Artistic doctorate research paper

The Constructiveness of Musical Texture in the Creative Work of Lithuanian Composers of the 21st Century

ABSTRACT

INTRODUCTION

Muzikinės faktūros fenomenas šiuolaikybės kontekstuose tebėra reikšmingas teorinių ir praktinių diskusijų objektas. Fenomeno conceptualumą grindžia istorinės aplinkybės: nuo viduramžių iki šių laikų muzikinės faktūros samprata kito „dėl poreikio iš naujo apibrėžti kiekvieno laikotarpio bendro muzikos skambesio struktūrinį formavimąsi“ (Kokoras: 2005). Muzikinės faktūros sampratos labilumas lemia poreikį šį fenomeną aktualizuoti, žvelgti konceptualiai. Dabarties perspektyvoje, atrodo, muzikinė faktūra praranda kismo kryptį, kaip antai nuosekliai kito iki šių dienų: viduramžiais vyravo monofoninė faktūra, renesanse faktūra kinta ko pasekmė – polifonija, pasižyminti sudėtingomis kontrapunktinėmis kompozicijomis. Baroke toliau vyraujanti polifonija praturtinama harmonijos sistemomis. Klasicizme faktūra transformuojasi į homofoninę, atsiranda faktūrų hierarchija. XIX a. faktūros suvokimo kontekstas plečiasi, nes yra veikiamas programiškumo (emocijos, jausmai, orkestrinės faktūros). XX a. faktūros kisme įvyksta esminiai pokyčiai, kai faktūra tampa kūrybiško eksperimentavimo objektu, naujų kompozicinių technikų taikymo rezultatas. Atsiranda kompleksiškos faktūrų rūšys, kurias lemia kompozitorių naujų komponavimo technikų paieškos²⁶⁸. XX a. pabaigoje išskirtinos dvi pagrindinės muzikinės faktūros grupės: heterogeninės ir homogeninės (Strizich 1991). XXI a. kūrybiniuose kontekstuose muzikinė faktūra gali turėti ir vienos, ir kitos rūšies savybių, vadinasi, daugiau nei vieną apibendrinantį tipą ar potipį.

Individualizuotos komponavimo strategijos muzikos kūryboje nulemia savitą kūrybinį rezultatą, įgalina kompozitorių kurti unikalų muzikos kūrinį, turintį tik jam būdingus

²⁶⁸ Pierre'as Boulez'as, pavyzdžiui, muzikinės faktūros organizavimą priskiria griežtam komponavimo technikų taikymui. Savo veikale „Penser la musique aujourd'hui“ (1963) jis išsamiai pristato serialistines komponavimo technikas ir muzikos kūrinio koordinavimo procesus būtent grįstus pasirinkta komponavimo technika. Tačiau Boulez'as kūrybiškai apibūdina faktūros priklausomybę nuo komponavimo technikos tokiu palyginimu: „tašką apibrėžia dviejų tiesių sankirta, tiesę – dviejų plokštumų sankirta, plokštumą – dviejų tūrių sankirta; tūryje bus begalybė plokštumų, plokštumoje – begalybė linijų, o tiesėje – begalybė taškų“ (Boulez, 1963: 121). Tokiu palyginimu pagrindžiamas faktūros mulditimensionalumas.

bruožus, kurių dėka kūrinys pripažįstamas unikaliu ir atpažįstamas bendrame daugybės kūrinių kontekste. Tačiau XXI a. kompozicijoje svaresnis vaidmuo tenka ne kompleksiskam komponavimo strategijų kūryboje plėtojimui (kas buvo itin svarbu XX a.), bet savasties ir individualios sampratos formavimui. Dėl to svarbus muzikinės faktūros konstruktyvumo klausimas. Konstruktyvumas šiame darbe atliepia komunikatyviąją muzikinės faktūros pusę ir aktualizuoja fenomeną žvelgiant kūrybiškai bei konceptualiai. Konstruktyvumas pažymi teigiamų rezultatų, bendradarbiavimo ir kūrybiškumo svarbą. O tai šiuolaikybės kompozicijoje kuria muzikinės faktūros ir kūrybinio lauko integralumą.

Siekiant sėkmingai tyrinėti muzikinės faktūros konstruktyvumą XXI a. lietuvių kompozitorių kūryboje ir atskleisti fenomeno konceptualumą individualios kūrybos lauke, susiduriama su **problema**: kokiais kriterijais galėtų būti konceptualizuotas, suvoktas ir paremtas muzikinės faktūros reiškiny, jo svarba bei identifikavimas XXI a. muzikos kontekstuose. Apgaulinga būtų manyti, kad muzikinės faktūros tipologijų sudarymas į šį klausimą atsakytų. Faktūros samprata XXI a. aprėpia kūrybinį lauką, kurį ir paaiškina konstruktyvumas, kaip konceptas muzikinės faktūros sąsajoms su komunikacija pagrįsti.

Tyrimo naujumas. Muzikinės faktūros klausimo apraiškų aptinkama jau XIX a., kai Hugo Riemannas savo veikale „Vereinfachte Harmonielehre“ (1887) pradėjo giliau tyrinėti struktūrinius muzikos elementus (harmoninius aspektus, akordų progresijas), kurie veda prie muzikinės faktūros tyrinėjimų. XX a., kuomet plėtėsi muzikologiniai tyrinėjimai, faktūros klausimas buvo keliamas vis dažniau, pasisakant ir kompozitoriams. Pavyzdžiui, su muzikine faktūra eksperimentavo Claude’as Debussy („La Mer“ (1903–1905), Igoris Stravinskis („The Rite of Spring“ (1913)). Iš esmės faktūros klausimo aktualumas, ieškant reiškinio koncepcijos, įgauna dar didesnę reikšmę po Antrojo pasaulinio karo. Muzikinės faktūros dėka kompozitoriai galėjo eksperimentuoti ir kompozicijoje ieškoti atotrūkių nuo tradicinių harmoninių struktūrų. Avangardinių muzikos komponavimo technikų atsiradimas, pavyzdžiui, serializmas, paskatino kompozitorius manipuluoti muzikiniais elementais konceptualiau. Pavyzdžiui, Miltonas Babbitt’as, Pierre’a’s Boulezas pasitelkė sudėtingus ir konceptualius faktūros valdymo principus²⁶⁹, kurių dėka koordinavo savo kompozicijų muzikinius parametrus. Karlheinzas Stockhausenas („Stimmung“ 1968), György Ligeti („Lux Aeterna“ (1966) muzikinę faktūrą konceptualizavo per dinamiškas faktūros transformacijas muzikiniame laike. Siejant kūrinio

²⁶⁹ Boulez’o muzikinės faktūros konceptualizavimas grindžiamas manipuliavimą tembru, dinamika ir garsų išdėstymu erdvėje (kūriniai „Réponse“ 1981, „Le Marteau sans maître“, 1952–1955). Babbitt’o „Composition for Twelve Instruments“ (1948) ir „Philomel“ (1964) atskleidžia ir pagrindžia autoriaus požiūrį į muzikinę faktūrą. Sistemingai kūryboje pasitelkiant matematinius procesus ir kombinatorinius metodus, kuriama algoritmiška faktūra. Vėlgi, faktūros samprata atliepia autoriaus komponavimo strategijas.

formą su muzikinės faktūros fenomenu, XXI a. jis tebėlieka aktualus. Tyrime siekiama muzikinę faktūrą ir išgryninti šiuolaikybės kontekstuose, dėmesį telkiant į XXI a. Lietuvos kompozitorių kūrybą.

Darbe analizuojami kūrybinio proceso aspektai, muzikinės faktūros koncepto klausimai bei naujai permąstomos muzikinės faktūros konstruktyvumo reiškinys, jo realizavimo parametrai kompozicinėje struktūroje ir komunikacijos kanalais transliuojamos prasmės. Šaltinių analizę papildė pokalbiai su lietuvių kompozitoriais, kurie faktūros klausimą kelia ir sprendžia individualiai: interviu su Ričardu Kabeliu, Ryčiu Mažuliu, Agne Mažulienė, Raimonda Žiūkaite, Žibuokle Martinaityte, Juste Janulyte, Andriumi Maslekovu, Andriumi Šiuriu, Giedre Pauliukevičiūte-Dabulskiene, Raminta Šerkšnyte, Egidija Medekšaitė. Kompozitorių įžvalgomis papildyta šaltinių, kūrinių analizė bei darbo autorės faktūros valdymo strategijų individualioje kūryboje ir komponavimo proceso tyrinėjimai ne tik praplečia teorinį muzikinės faktūros koncepcijos pažinimo lauką, bet ir skatina į šį reiškinį pažvelgti iš kūrėjo perspektyvos.

Tyrimo aktualumas. Darbas aktualus Lietuvos kompozitorių muzikos tyrinėjimų lauke. Muzikinės faktūros fenomenas XXI a. šiuolaikybės kontekstuose įgauna svarbų vaidmenį. Faktūra kaip muzikos kūrinio reljefas (Martiņšo Viļumso samprata) įprasmina kompozitorių kūrybiškumą, padeda atskleisti faktūros konstruktyvumo, kaip potencialaus kūrinio komunikaciją kuriančio įrankio prasmes. Savitos muzikinės faktūros valdymo strategijos pastebimos Egidijos Medekšaitės, Justinos Repečkaitės, Justės Janulytės, Žibuoklės Martinaitytės, Ryčio Mažulio, Ričardo Kabelio ir kitų lietuvių autorių kūryboje, tačiau retai atkreipiamas dėmesys į faktūros vizualiųjų ir muzikinių parametrų sąsajų principus bei jų tarpusavio sąveikos ryšius, t. y. komunikacijos kūrimą. Darbu siekiama paskatinti muzikinės faktūros konstruktyvumo klausimo įtraukimą į muzikologijos tyrimų kontekstą, aktualiai identifikuojant faktūros atvejus Lietuvos kompozitorių kūryboje ir plečiant faktūros analizės įrankių lauką. Tyrime pristatomos ir atveriamos komponavimo strategijos yra vertingos kompozicinei praktikai. Muzikos faktūros konstruktyvumo tyrinėjimai ir fenomeno apraiškos komponavimo procesuose skatina individualių kompozicinių sprendimų paieškas bei atliepia XXI a. kontekstams, kai esminiais klausimais tebėra kompozitoriaus kūrybos savitumo ir autentiškumo paieškos.

Tyrimo objektas: muzikos faktūros konstruktyvumo samprata ir kūrybiniai aspektai bei perspektyvos XXI a. lietuvių autorių kūryboje.

Tyrimo tikslas: identifikuoti muzikinės faktūros fenomeno kismo tendencijas ir išryškinti XXI a. lietuvių kompozitorių faktūros kūrimo praktikas, jas pagrindžiant teoriniais tyrimais.

Tyrimo uždaviniai:

7. Pristatyti muzikinės faktūros problematiką XX a. pabaigos - XXI a. pradžios muzikos kūrybos lauke ir jame apibrėžti faktūros konstruktyvumo sampratą.
8. Apžvelgti muzikinės faktūros organizavimo, veikimo ir komunikacinės raiškos principus šiuolaikybės lietuvių kompozitorių kūryboje.
9. Identifikuoti muzikinės faktūros konstruktyvumo prielaidas, dėmesį telkiant faktūros intensyvumo valdymo klausimams.
10. Remiantis komponavimo proceso bei partitūrų tyrinėjimais atskleisti muzikinės faktūros organizavimo tendencijas bei svarbą individualių komponavimo strategijų pasirinkimui.
11. Sąsaja su komunikacijos teorijomis pagrįsti muzikinės faktūros kaip reiškinio konceptualumą, padedantį koordinuoti kūrybinį procesą.
12. Pristatyti muzikinės faktūros konstruktyvumo įvairiapusiškumą (skirtingų aspektų pritaikymą) Viltės Žakevičiūtės kūryboje.

Temos išskirtinumas / šaltinių apžvalga. Muzikos faktūros konstruktyvumo tyrinėjimams darbe pasitelkti muzikologinės, komponavimo, komunikacijos teorijų bei kultūrinės aplinkos sąryšio tema parašyti darbai: Roberto Strizicho straipsnyje „Texture in post-World War II music“ (1991) iš kompozitoriaus perspektyvos pristatoma muzikinės faktūros problematika po Antrojo pasaulinio karo. Wallace'o Berry'o knygoje „Structural Functions in Music“ (1987) išsamiai aptaria muzikinės faktūros problematiką kompozicijos lauke. Problematikos aktualumą muzikinės faktūros klausimais straipsnyje „Characterizing Musical Texture“ (1989) pažymi ir Davidas Huronas. Edwardo Pearsallio knygoje „Twentieth-Century Music Theory and Practice“ (2012) atskleidžiami praktiniai muzikinės faktūros valdymo principai, aktualūs XXI a. kontekste. Stefanus Kostka knygoje „Materials and Techniques of Twentieth-Century Music“ (2006) aptaria komponavimo strategijų įvairovę. Partitūrų analizėms pasitelkti Gražinos Daunoravičienės (2008, 2016, 2022), Andriaus Maslekovo (2016, 2017), Agnės Mažulienės (2022), Johno Cage'o (1968), Mariaus Baranausko (2020), Davido Cope'o, *Martiņšo Viļumso* darbai. Muzikinės faktūros konstruktyvumo sąsajas su komunikacijos teorijomis pagrindžia Wilburas Schrammas (1954), Sarah Trenholm (1986), Jamesas A. Andersonas (1996), Pat Arneson (2007). Muzikinės faktūros ir komunikacijos teorijų sąsajas mano darbe įprasmina psichologinių aspektų tyrimai. Emocijų svarba pagrindžiama Leonardo B. Meyerio (1956), Alfo Gabrielssono (2001), Patriko N. Juslino

(2003), Johno Slobodos (2010), Teuno Lucasseno (2006) knygose ir straipsniuose. Tyrimui pasitarnavo darbo autorės atlikti interviu su pasirinktais lietuvių kompozitoriais, kuriuose pateikiami individualūs ir saviti žvilgsniai į darbe aptariamo reiškinių problematiką bei originalios muzikinės faktūros valdymo strategijos kūryboje.

Darbo struktūra: įvadas, trys darbo dalys (jų skyriai bei poskyriai), išvados, literatūros sąrašas ir priedai. Pirmoje darbo dalyje „Struktūrinė muzikos kūrinio faktūros samprata“ apžvelgiami muzikinės faktūros fenomeno problema ir kontekstai. 1.1., 1.2., 1.3. poskyriuose aptariama muzikinė faktūrinė raiška, kismas bei veikimo principai komponavimo procese. Antroje darbo dalyje „Faktūros intensyvumo ypatumai XXI a. muzikos kompozicijoje“ gilinamasi į muzikinės faktūros matmenų problemą. Aptariamas faktūros intensyvumo klausimas (2.1.), faktūrinio tankio (*textural density*) bei įtampos (*textural tension*) sąvokos ir atitinkami reiškiniai (2.1.1.). Dėmesio centre atsiduria XXI a. lietuvių autorių individuali kūryba, gilinamasi į faktūrinės raiškos svarbą komponavimo procese (2.2.). Trečioje darbo dalyje „Muzikos faktūros samprata ir valdymo strategijos Viltės Žakevičiūtės kūryboje“ pristatomas darbo autorės analitinis žvilgsnis į savo opusų muzikinę faktūrą ir jos konstruktyvumo apmąstymas (3.1., 3.1.1.). Toliau gilinamasi į darbo autorės suformuotą faktūros sampratą ir jos interpretaciją Žakevičiūtės individualioje kūryboje. Aptariami daugialypiai muzikinės faktūros organizavimo kūrybos procese klausimai. Faktūros konceptualizaciją opuso partitūroje autorė interpretuoja, kaip komunikaciją su klausytojais kuriantį fenomeną (3.2., 3.3.). Darbo rezultatai apibendrinami išvadose. Darbo prieduose teikiami pokalbiai su XXI a. lietuvių kompozitoriais, kurie pagrindžia šio darbo objekto aktualumą.

1. STRUKTŪRINĖ MUZIKOS KŪRINIO FAKTŪROS SAMPRATA

Muzikinė faktūra kaip kūrinio muzikinės medžiagos išdėstymo būdas, kūrinio erdvėlaikio reljefas²⁷⁰. Žvalgant kūrinio faktūrą galima išsiaiškinti pagrindinius kūrinio darybos būdus, t. y. kaip kūrinys kurtas, kaip kinta bei vystosi laike. Kadangi „muzikinė faktūra yra dimensija, apibūdinanti kompozitoriaus stilių ir atspindi tos dimensijos ypatingą darybą su kiekvieno instrumento unikalumu bei jų vaidmenimi daug sluoksnių turinčioje garsų masėje“ (Guigue, Santana, 2018: 98), muzikinė faktūra yra kiekvienam kompozitoriui svarbus individualumą formuojantis veiksnys.

1.1. Faktūrinės raiškos identifikavimo ir tipologizavimo problema

Sąvokos „faktūra“ polisemija suteikia nemažai laisvės interpretacijai ir teikia peno diskusijai. Faktūros kaip komunikacijos lauko aspektas minėtas, tačiau, bandant dekonstruoti šią sąvoką pravartu žvilgtelėti iš semantikos pusės. Nepaisant didelės įvairovės, menų ir humanitarinių mokslų profesoriaus Davido Hurono išskiriamos trys dažniausiai pasitaikančios žodžio „faktūra“ reikšmės. Tai: 1) terminas, nurodantis garso lauke vienu metu vykstančių įvykių skaičių (*number*) ar kiekį (*volume*); sutampančių garsinių šaltinių tankį (*density*); 2) terminas, nurodantis garsų lauko elementų ar jų veikimo įvairovę (*diversity*); nurodo muzikinių pasažų tolydumą nuo vienarūšio aktyvumo (*homogeneous activity*) iki įvairiarūšio aktyvumo (*heterogeneous activity*); 3) bendrinė sąvoka, nusakanti priežastingą kūrinio garsinį aktyvumą; labai platus kūrinio kompozicinių įvykių apibendrinimas, tačiau visada reiškiantis garsinio, t. y. to, ką girdime „paviršiniame lygyje“ (*surface level*) pagrindimas (Huron, 1989). pastebima, kad muzikinė faktūra tapatinama su kiekybiniais ir kokybiniais kriterijais. Edwardas Pearsallis teigia, kad „faktūra muzikoje nurodo balsų ar atliekamų partijų skaičių kompozicijoje ir bendrą jų skambesį kartu“ (Pearsall, 2012: 219). Galima daryti prielaidą, kad kūrinio faktūra neabejotinai veikia ir kūrinio formą, nes tiek formoje, tiek kūrinio faktūroje tarpusavyje koreliuoja muzikinių įvykių visuma. Laiko svarba turi ypatingą reikšmę faktūrai, nes „faktūra konstruojama iš skambančių komponentų ir yra sąlygota jų skaičiaus, kurie skamba vienu metu“ (Berry, 1976: 184). Kadangi muzikinei faktūrai svarbus faktorius yra muzikinės medžiagos dėstymo būdas, ji taip pat tipologizuojama ar skirstoma pagal muzikinės medžiagos dėstymo sudėtingumą. Galima iš karto nuspėti problemą – XXI a. kuriama muzika ir tokios muzikos faktūra galimai „neįtiks“ į

²⁷⁰ Mārtiņšo Viļumso sąvoka.

konvencionalios sampratos rėmus. Apžvelgus muzikinės faktūros identifikavimo ir tipologizavimo problemas, galima daryti išvadą, kad pagrindinių muzikinės faktūros rūšių ar porūšių atpažinimo kriterijai tebėra iš XX a. likusi kiekybinių ir kokybinių aspektų muzikos kūrinyje sąveika. Kiekybiniais aspektais galima įvardyti tai, *kiek* skirtingų muzikos faktorių egzistuoja kūrinio sąraangoje (pavyzdžiui, kiek skirtingų ar panašių melodinių linijų), o kokybiniais – *kaip* visa tai, t. y. minėti skirtingi faktoriai skleidžiasi kūrinyje (kokios išraiškos priemonės pasitelkiamos jiems įgyvendinti). Todėl patvirtinama hipotezė, kad identifikuojant muzikinę faktūrą svarbu atkreipti dėmesį į įvairių muzikos raiškos būdų pasirinkimą ir jų pritaikymą kūrinyje.

1.2. Faktūros komponavimo proceso kismo prielaidos ir kryptys

Muzikinės faktūros transformacijoje neišvengta kaitos lūžių (faktūros kismas – monodija, polifonija, homofonija ir kt., kas ženklino ir paskiras epochas). Žvelgiant istoriškai, dar svaresnė kaita muzikinėje faktūroje prasideda XX amžiuje. Stefanas Kostka, išskirdamas pagrindines plėtojamas muzikinės faktūros struktūravimo idėjas, siūlo tris skirtingus jau XX a. aptinkamus tipus: puantilizmas, sluoksniavimo (*stratification*) technika ir garsų masių formavimas (Kostka, 1990: 238). Faktūros tipai, pradėję formuotis jau XX a. pradžioje, tebėra aktualūs ir XXI a. muzikos kompozicijos kontekstuose. Nenuginčijama faktūros kaita patvirtina hipotezę, kad muzikinės faktūros kismas atspindi tam tikrus kompozitorių siekius, t. y. jų pasirinkimus, muzikos raiškos būdus, kuriais jie vadovaujasi struktūruojant savo kompozicijas. Pastebimos ir tam tikros tendencijos, kurias galima sisteminti į tris anksčiau minėtas pagrindines muzikinės faktūros tipologijos grupes (kompleksinės polifonijos (*complex polyphony*), puantilistinės faktūros (*pointillist texture*) ir masių faktūros (*mass texture*) tipai). Tačiau nepaisant to, muzikinės faktūros tipai dar tebėra kintantys. Tai patvirtina ir Kokoro pasiūlyta holofoninės faktūros samprata, kai faktūra suprantama kaip daugialypis skirtingų rūšių sugretinimas. Todėl siekio sudaryti neginčijamą XXI a. muzikinės faktūros apibrėžtį nėra. Vis tik XXI a. kompozitorių kūryboje egzistuoja faktūros tendencijos, kuriomis įmanoma disponuoti pakankamai individualiai.

1.3. Muzikinės faktūros raiška ir veikimo principai

Muzikinėje faktūroje taikomi principai, kurie nusakytų ir apibrėžtų jos raiškos būdus, gali būti patys įvairiausi. Aptariant muzikinės faktūros savybes, būtina įvertinti įvairius faktūroje esančių komponentų tarpusavio santykius ir sąveikos ryšius – santykius tarp faktūros linijose esančių veiksmų ir jų prigimties atitikimo (konflikto nebuvimas). Transformacijos ar, galima sakyti,

metamorfozės aspektai bei jų kaita faktūrai yra reikšmingi dėl muzikos medžiagos valdymo galimybės. Bandant sudėlioti faktūrinės raiškos principus muzikoje, darbo autorė siūlo juos skirstyti į:

- vertikalųjį-horizontalųjį – kai vertikalusis reiškia sąryšius tarp garsų ir jų sutapimo trajektorijas tam tikru sustabdytu momentu laike; horizontalusis – reiškia muzikinių įvykių vyksmą ilgesnėje laiko perspektyvoje;
- diagonalųjį (apjungiantis pirmuosius du) – kai žvelgiama į vertikalaus ir horizontalaus principų santykį;
- muzikinio laiko – kaip muzikiniai parametrai reiškiasi laiko perspektyvoje (ypatinga ritmo reikšmė).

Kadangi, struktūruojant muzikos kūrinį faktūros pagalba pasitelkiami visi žinomi parametrai – harmonija, garsų išsidėstymas laike, jų aukščiai, garsumas (dinamika) ir kt., visus šiuos parametrus galima įvardyti „muzikos kintamaisiais“ (*musical variables*), kurių apraiškos faktūroje gali padėti įžvelgti faktūros struktūravimo principus bei iš naujo suprasti, kaip naujai galėtų būti suprantamas faktūros reiškinyms muzikoje.

1.3.1. Vertikalusis, horizontalusis (linearusis) ir diagonalusis principai

Mąstant apie faktūros horizontalumo, vertikalumo ir diagonalumo aspektų sąsajas su muzikiniu laiku bei tokių sąsajų išgryninimo problematiką, kyla klausimas, ar įmanoma atrasti bendrus principus, galimus įvairiems muzikos komponavimo modeliams. Kaip jau aptarta šiame darbe, faktūros diagonalumas kaip principas, lyginant su vertikalumu ar horizontalumu, yra kebliausiai interpretuojamas. Vis tik akivaizdu, kad išskyrus bendriausius, visa apimančius linearaus, vertikalaus ir diagonalaus fenomenų bruožus, galima tikslingiau pamatyti naujųjų kūrinių muzikinės faktūros konstravimo strategijas, kurios bus svarbios kalbant apie faktūros intensyvumą.

2. FAKTŪROS INTENSYVUMO YPATUMAI XXI AMŽIAUS MUZIKOS KOMPOZICIJOJE

2.1. Faktūros intensyvumo reiškinyms ir matmenų problema

Kaip galima suprasti, pats „intensyvumo“ (*intensity*) fenomenas, jau nurodo poreikį mąstyti iš *kiek, ko ir kaip* perspektyvų. Muzikoje „intensyvumas“ neretai suprantamas kaip garsumas – kuo

garsesnis garsas, tuo jis intensyvesnis ir atvirkščiai²⁷¹. Tačiau galima sakyti, kad nėra ypatingai didelio skirtumo tarp, pavyzdžiui, „muzikinio garso intensyvumo“ (kurį galima nurodo dinamika, tempas, tembro ryškumas) ir „muzikinės faktūros intensyvumo“. pagrindiniai galimai muzikinės faktūros intensyvumą kuriantys matmenys:

4. Faktūrinis tankis (*textural density*);
5. Faktūrinis tirštis (*textural thickness*);
6. Faktūrinė įtampa (*textural tension*).

Toliau bus aptariami šie faktūros matmenys.

2.1.1. Faktūrinio tankio (*textural density*) tirščio (*textural thickness*) ir įtampos (*textural tension*) bruožai

Faktūros intensyvumą lemia trys pagrindiniai tam įtakos turintys reiškiniai: faktūrinis tankis, faktūrinis tirštis ir faktūrinė įtampa. Manipuliuojant šiais reiškiniais kompozitorius valdo faktūrą ir jos intensyvumą. Galima teigti, kad faktūrinis tankis yra plačiausia ir konceptualiausia sąvoka, todėl tankis galima apsprendžia ir kitų – faktūrinio tirščio bei įtampos – aspektų susiformavimą. Vis dėl to šie reiškiniai nėra vienos dimensijos reiškiniai. Kiekviename jų slypi papildomos dimensijos (kreipiant dėmesį į faktūros vertikalę, horizontalę, diagonalę) ir artikuliaciją (tai itin svarbu, kai kalbama apie šių reiškinių tiesioginį įgyvendinimą). Dėl to faktūrinį tankį, tirštį ir įtampą galima vadinti multidimensionaliais fenomenais veikiančiais vienas kitą ir taip formuojančiais faktūros intensyvumą. Kad būtų aišku, kaip veikia kiekvienas reiškinys, būtinas muzikos kūrinio interpretavimas pasitelkus muzikinio laiko koncepciją. O taip pat ir šių reiškinių bei jų elementų veikimą muzikos erdvės kontekste. Vadinasi, galima teigti, kad, norint į faktūrą pažvelgti iš kitos perspektyvos, faktūros kontekste verta atkreipti dėmesį į faktūros intensyvumo reiškinį kaip į vieną pagrindinių XXI a. naujosios muzikos valdymo principų kompozicijoje, aptinkama ir lietuvių autorių kūryboje. Dėl to pravartu patyrinėti individualius atvejus muzikos kompozicijoje, kurie galima padėtų išsiaiškinti faktūros intensyvumo valdymo atvejus ir nubrėžtų gaires šio konceptualaus reiškinio suvokime.

2.2. Muzikinės faktūros raiškos tendencijos lietuvių autorių kūryboje

Muzikinės faktūros konstruktyvumo aktualizavimas šiuolaikybėje darbo autorei prasmingiausias atrodo dėmesį telkiant į lietuvių autorių muziką, nes joje pati ir tarpsta. Apžvelgus pasirinktų

²⁷¹ Anot M. Viļums, „<...> intensyvumas siejamas su augančios energijos/įtampos įkrova“ (Viļums, 2011: 43).

kompozitorių požiūrį į muzikos faktūrą aiškėja tam tikros lietuvių autorių pozicijos šiuo klausimu. Jas galima suskirstyti į tris grupes, kai:

- 4) faktūra nėra autonomiškas reiškiny. Tai – pasirinktų komponavimo strategijų rezultatas (priklauso nuo pasirinktų komponavimo modelių ir kt.);
- 5) faktūra – pakankamai autonomiškas reiškiny, apie kurį verta galvoti dar prieš pradedant kūrinių (faktūros valdymas priklauso nuo kompozitoriaus muzikinės idėjos);
- 6) faktūros reiškiny padeda sukurti komunikaciją su klausytoju, t. y. faktūros dėka valdoma kūrinio dramaturgija, kuriamas emocinis santykis su klausytoju ir pan.

Išryškėję lietuvių autorių požiūriai į muzikos faktūrą leidžia teigti, kad faktūra suvokiama labai skirtingai ir vis kitaip sureikšminama kiekvienu individualiu atveju. Kelta hipotezė, kad faktūra yra pasirinktų komponavimo priemonių išdava (kūrybinis rezultatas) pagrindžiama požiūriu, kad muzikos faktūra nėra savarankiškas reiškiny, nes ji formuojama pasirinktų komponavimo strategijų dėka. Tačiau toks požiūris neprieštarauja minčiai, kad faktūrą galima suvokti kaip vieną esminių kūrinio struktūravimo principų, kada apie faktūrą mąstoma dar prieš pradedant komponuoti, vadinasi, dar prieš atrandant tam tikrą individualų priėjimą prie kūrinio. Tokiu atveju faktūra jau yra nulemta autoriaus apsisprendimu, t. y. turi mintys apie faktūrą turi įtakos autoriaus komponavimo strategijų pasirinkimui. Faktūros konstruktyvumą pagrindžia trečiasis požiūris – į muzikos faktūrą žvelgiama kaip į svarbų komunikaciją kuriantį reiškiny. Faktūra kaip komunikacijos galimybė atveria platesnį kontekstą mąstant apie šio reiškinio potencialų poveikį kompozitorių mąstymui ir kūrybiškumui. Darbo autorės nuomone, minėtos trys faktūros supratimo tendencijos patvirtina hipotezę, kad šis reiškiny muzikos kompozicijoje yra svarbus kūrėjų autentiškumą ir kūrybiškumą atskleidžiantis veiksnys. Faktūra – tai daugialypis procesas, apimantis platų kontekstą: autoriaus individualų muzikos supratimą, pasirinktų strategijų įgyvendinimo planą. Faktūros kaip proceso išdava – muzikos kūrinio komunikacijos aspektai, t. y. kaip kūrinyje skleidžiasi autoriaus kūrybiškumas. Faktūra suteikia galimybę valdyti kūrinio formą, o jos valdymo strategijas galima prilyginti autoriaus gebėjimui megzti kontaktą su atlikėjais, klausytojais. Taip pat įprasmina kūrėją meniniame kūrybos lauke kaip unikalų ir autentišką.

3. MUZIKINĖS FAKTŪROS SAMPRATA IR VALDYMO STRATEGIJOS VILTĖS ŽAKEVIČIŪTĖS KŪRYBOJE

3.1. Muzikinės faktūros koordinavimas komponavimo procesuose

Pristačius XXI a. lietuvių kompozitorių požiūrius į muzikinę faktūrą pagrįsta prielaida, kad faktūra yra multidimensionalus fenomenas. Šiuolaikybėje daugiadimensinė kompozicinė raiška kaip tik

ir kuria kompozitoriaus originalumą ir tampa kūrybos individualumo pridėtine verte. Galima išskirti dvi faktūros dimensijas:

1. Paviršinis (girdimasis). Esant tirštai kūrinio faktūrai neįmanoma visko išgirsti aiškiai suvokiant. Atsiranda paklaida, kuri galimai nulemia supaprastintą faktūros supratimą, t. y. tokiu atveju faktūros vertinimas nėra adekvatus.

2. Giluminis (vizualusis). Giliau nagrinėjant muzikos kūrinio sandarą neišvengiama vizualumo, t. y. atliekant partitūrų analizę įžvelgiami smulkesni faktūros sluoksniai, kurie ausimis nėra girdimi. Kadangi muzikos faktūra – tai multidimensionalios medžiagos specifinės sąrangos ir plėtojimo per apibrėžtą muzikinį laiką išraiška, faktūros multidimensionalumo sampratą iššifruoja jos komponentų struktūra, kuri aprėpia garso, ritmo ar tembro reiškinių santaką bei srautus konkrečiame laike. Šia prasme faktūra – visuomet daugiadimensinis reiškinys. Faktūra savaime kreipia į morfologinį jos pradą – faktūroje pavyksta išskirti muzikinėje medžiagoje integruotus pavidalus, juos grupuoti, tikslingai generuoti taip valdant opuso faktūros kaitą. Mano kūryboje muzikinė faktūra suvokiama šiais aspektais:

4) kaip morfologinis visumos (kūrinio) aspektas²⁷²;

5) kaip daugiadimensinių kompozicijos parametrų visuma;

6) kaip kompozicinės medžiagos elementų artikuliacijos realizacija.

Mano kūryboje vyrauja tirštos faktūros ir tokių faktūrų estetika. Jos reiškiasi bendru požymiu – vienu metu kūrinyje koegzistuoja skirtingi elementai, skamba nemažai skirtingo tipo muzikinių sluoksnių, pasitelkiama kuo įvairesni medžiagos plėtojimo būdai, kartais dėl muzikos faktūros itin didelio tankumo yra sudėtinga įžvelgti ir išgirsti bendrą kūrinio struktūravimo principą, kai rezultate girdima tiršta ir daugiasluoksnė garsų masė. Mano kūrybai charakteringi muzikinės faktūros konstruktyvumą nurodantys tipai:

1. *Daugiasluoksnė faktūra*²⁷³. Toks tipas padeda kurti kompleksiškesnę faktūrą, kada neapsiribojama skaidriu muzikinės medžiagos eksponavimu ar plėtojimu. Muzikinės minties plėtojimui daugiasluoksnė faktūra ypač dėkinga – dėka melodinių linijų²⁷⁴ ir skirtingų muzikinės medžiagos sluoksnių faktūros valdymas tampa tiesiogiai nuo to priklausomas²⁷⁵.

²⁷² Terminas „morfologinis“ pasirinktas dėl aiškiai įžvelgiamos sąsajos su kūrinio ir komponavimu. Kai nagrinėjama muzikinių elementų kūrinio struktūra, jų logika, elementų sąveika tarpusavyje, forma ir sandara. Visa tai sudaro visumą, atsiskleidžiančią faktūroje. Dėl to „morfologija“ čia ir traktuojama kaip kūrinio visuma, įvietinant ją komponavimo proceso dėka.

²⁷³ Šis tipas išsamiai aptartas pirmame ir antrame skyriuose.

²⁷⁴ Čia turime mintyti ne tik tradiciškai suprantamas melodines linijas. Tai gali būti ir reikšmingi ritminiai dariniai ir pan.

²⁷⁵ Faktūros daugiasluoksniškumas pasireiškia ne tik akustinėje muzikoje. Dažnai akustinė derinama su elektronine ir atvirkščiai. Tai galima pripažinti kaip ypač ryškia tendencija, pasireiškiančią XXI a. kompozitorių kūryboje bei šio darbo autorės kūryboje.

2. *Minimalistinė faktūra*. Ši – atvirkščias reiškinyss pirmajam. Minimalistinėje faktūroje dėmesys telkiamas paprastumo išraiškai. Atsisakoma sluoksnių, nevengiama pakartojimų tiek ritminėje, tiek harmoninėje plotmėse. Stengiamasi išlaikyti skaidrią faktūrą jos neperkraunant. Tokiam faktūros modeliui (ar valdymo strategijai) instrumentų kiekis įtakos neturi. „Minimalistinė“ šiuo atveju nesuponuoja dėmesį kreipti į minimalizmo muzikoje stilių.

3. *Miksuota faktūra*. Šis tipas mano opusuose pasitaiko gana dažnai ir sujungia pirmus du minėtus tipus. Miksuota faktūra kaip muzikinės minties ir medžiagos valdymo strategija padeda kurti kūrinio dramaturgiją. Manipuliuojant adityviai (pridedant ar atimant muzikinių sluoksnių kūrinys, jų atsisakant ir kt.), kinta ir atitinkamai plėtojasi faktūra. Šio tipo dėka įmanoma suvokti faktūros kompleksiskumo lygį.

3.2. Faktūrinio intensyvumo valdymas kompozicijos *mikro-* ir *makro-* lygmenyse bei kūrinio dramaturgija

Konkreto opuso muzikinę faktūrą kuriantys procesai²⁷⁶ vykdomi keliais etapais, tai:

1. prekompozicijos²⁷⁷ etapas (apima *mikro* lygmenį). Muzikos kūrinys galimai patiria daugiau nei kelias savo gimimo (arba *pre* egzistavimo) būsenas. Pati pirmoji – empirinė būsena, kai kūrinys egzistuoja kompozitoriaus mintyse, bet neturi „fizinio“ pavidalo (t. y. konkreto natografinio sprendimo fiksuoto partitūroje). Antroji – empirinės kūrinio būsenos susistemimas. Kūrinys pradeda įgauti aiškius kontūrus, atsiranda konkretesni būsimos kūrinio eskizai, svarbą įgauna kompozitoriaus pasižymėti niuansai, netrukus virsiantys tam tikra muzikinės medžiagos užrašymo sistema. Pradedamos užrašyti natos, konkretizuojamos idėjos, piešiami grafiniai vaizdai (padedantys dar geriau suvokti būsimą kūrinį, idėją). Trečioji – kūrinys įgauna „fizinį“ pavidalą, atsiranda partitūra, kurioje fiksuojama visa tai, ką vėliau *skaitys* atlikėjas. Iškyla svarbus klausimas, nulemsiantis tolimesnį naujo kūrinio būvį – ar kūrinys tikrai bus atliktas, ar taip ir liks savo „fiziniame“ pavidale, tačiau neįprasminamas? Mano nuomone, muzikos kūrinys, net ir turėdamas „kūną“, bet neatliktas dūlantis stalčiuje, nėra „gimęs“. Dėl to paprasčiausiai

²⁷⁶ Muzikos kūrybos proceso teoriją aprašė Jurgita Valčikaitė-Šidlauskienė. Straipsnyje „Komponavimo procesas: analitinių strategijų teorijos ir kombinacinės perspektyvos klasifikacijoje“ (2022). Ji mini sociologo ir psichologo Grahamo Wallaso modelį, kuris tapo atskaitos tašku mąstant apie kūrybinį procesą ir jo etapus (nors Wallaso modelis tiesioginės įtakos kūrybiniam procesui neturi, gali būti kaip inspiracija). 1926 m. pasirodžiusioje knygoje „The Art of Thought“, Wallasas pristatė vieną pirmųjų kūrybinio mąstymo procesų modelių ir kūrybos procesą suskirstė į 5 etapus: 1) preparacija (ruošiamasi spręsti problemas, prekompozicinis etapas); 2) inkubacija („problemos sprendimas pereina į pasąmonę“ (Valčikaitė-Šidlauskienė: 2022)); 3) Supratimas; 4) Iliuminacija (*nušvitimas*); 5) Verifikacija (idėja plėtojama prieš tai ją patikrinus).

²⁷⁷ Prekompozicija (lot. *pre* – prieš; *compositio* – sudėstymas, subūrimas) – kūrybinių minčių įveiksimas konkrečios meno srities materijoje ir idėjų transformavimas į muzikos medžiagą strategija. (J. Valčikaitė-Šidlauskienė, „Lietuvos muzikologija“, t. 23, 2022).

neegzistuoja. Kūrinys įprasminamas ir „gimsta“ tik tada, kai yra atliktas (idealiausiai ir toliau atliekamas). Šiame etape apsvaustomos būsimo kūrinio plėtotės stadijos dar iki pradedant kurti (dėmesys kreipiamas į pasiruošimą kūrybiniam procesui, kuris kiekvienu atveju yra skirtingas ir turi vis kitą reikšmę kompozitoriaus individualių pasirinkimų lauke, t. y. gali būti ypatingai sureikšminamas arba ne)²⁷⁸;

2. kūrinio įgyvendinimo etapas (apima *makro* lygmenį). Šiam etapui įtakos turi pirmasis, tačiau, įgyvendinant kūrinį, susiduriama su platesniais kontekstais ir kylančiomis problemomis. Kūrinys gyvuoja įvairiais savo ontiniais būviais: ne tik užrašytas, bet ir skambantis (t. y. atliekamas). Pastarajame etape svarbus audialus (girdėjimo) kūrinio patyrimas (toks potyris nėra ypatingai svarbus pirmame etape). Šiame etape svarbus konstruktyvumo aspektas, kurį sieju su komunikatyvumu.

Mano kūryboje abu atvejai koreliuoja tarpusavyje ir yra reikšmingi kūrinio faktūros kūrimui bei plėtojimui. Minėti du lygmenys atveda prie rezultato, kuris įprasmina kūrinio dramaturgiją²⁷⁹, t. y. apjungia šiuos lygmenis ir kuria komunikavimą su potencialiais klausytojais. Faktūros dėmuo lemiamas prekompozicijos ir kūrinio įgyvendinimo etapais, kurių rezultatą fokusuoju kaip pirmo ir antro etapų *dramaturgijos kaip komunikacijos* sampratą. Dramaturgijai muzikos faktūra reikšminga, nes padeda sukurti komunikacinius ryšius tarp sukurto (atliekamo) kūrinio bei atlikėjo ir klausytojo.

Kūrinio *dramaturgiją* suprantu kaip muzikos faktūros priemonėmis kuriamą komunikavimo lauką. Kitaip tariant, dramaturgija aprėpia kūrinio kismo procesą ir įvairius jo valdymo būdus. muzikos dramaturgija, mano nuomone, paaiškina muzikinės medžiagos elementų tarpusavio sąveikas ir santykį (nes santykiai ir tarpusavio ryšiai kuria komunikaciją). Garsų menas pajėgus auditorijai fiziškai (atliekant) iškomunikuoti emocijas, menines idėjas, pasitelkus 4 fundamentalias priemones (melodiją, harmoniją, ritmą ir dinamiką).

²⁷⁸ Pavyzdžiui, Ričardo Kabelio, Ryčio Mažulio kūryboje prekompozicija jau yra itin svarbus kūrinio atsiradimo etapas. Šiuo atveju prekompozicijoje apibrėžti pasirinkimų modeliai yra tolygiai gryninami kūrybiniame procese, veikia ne tik kaip gairės kūriniui kurti. Tuo tarpu Viltės Žakevičiūtės kūryboje prekompozicija nėra griežtai apibrėžtas etapas, tačiau visada egzistuoja kaip pasiruošimo ir pasirinkimų užfiksavimo sąlyga, t. y. prekompozicija kūrybinio proceso metu neįpareigoja laikytis griežtos strategijos, tačiau padeda kaip navigacija kūrybiniame procese.

²⁷⁹ Gr. *dramaturgia* – dramos kūrimas, statymas. Dramaturgija yra dramos kompozicijos ir pagrindinių dramos elementų vaizdavimo scenoje studija. Pirmą kartą šis terminas pasirodo Gottholdo Ephraimo Lessingo to paties pavadinimo veikale „Hamburgo dramaturgija“ (*Hamburg Dramaturgy*) (1767–1769). Žakevičiūtė teigia, kad dramaturgija muzikos kūrinyje suprantama kaip kūrinio komunikavimo visuma.

3.3. Faktūros konstruktyvumo ir komunikacijos sąsajos kūryboje

Savirefleksijos pagalba aptariu savo komponavimo procesą bei strategijas, atliepiančias mano individualioms kūrybinėms nuostatoms, o taip pat ir komponavimo sampratą iš esmės. Mano kompozicijos pasižymi lakoniškumu ir savitu paprastumu. Partitūros kuriamos pasikliaujant savita muzikos pajauta, tarsi specialiai atsisakoma perteklinės informacijos natografijoje²⁸⁰. Mano kuriama muzika nekaprizinga ir pirmiausia artima pačios įtikėtomis nuostatoms kūryboje. Vienas centrinių mano meno filosofijos klausimų yra individualios kūrybos komunikacijos klausimas, kurį apmąstau ir sprendžiu savo muzikoje. Klausimas, kaip kūrinys komunikuoja su klausytojais, priverčia susimąstyti, kas kūryboje yra svarbiausia. Mano nuomone, svarbiausia yra dinamiškas skambesio procesas, į save įtraukiantis tiek kompozitorių, tiek klausytoją (ir kontekstus, tai, kas tarp jų). Muzikos komunikacijos sampratos gilinimo ir patrauklesnio suvokimo tikslu, manyčiau, svarbūs yra: **Transakcinis modelis** (*Transactional Model*), 1948 m. pasiūlytas amerikiečių komunikacijos teoretiko Deano C. Baenlundo (vėliau, 1970 m., papildytas Franko E. X. Dance'o). Toks modelis pabrėžia komunikacijos vienašališkumą, kai siuntėjas ir gavėjas laikomi nuolat koduojančiais ir dekoduojančiais pranešimus ar žinutes. Vadinasi, komunikavimas yra dinamiškas procesas, kurio metu vaidmenimis keičiasi tiek siuntėjas, tiek gavėjas. Šiame modelyje pristatoma interpretaciją formuojančių patirties laukų (*field of experience*) samprata²⁸¹. **Kognityvinė komunikacijos teorija** (*Cognitive Theory of Communication*). Teorija tiria, kaip individai kuria prasmes iš tam tikrų žinučių, dekoduodami simbolius ir priskiria subjektyvias reikšmes remdamiesi savo individualiais pažinimo procesais (atmintimi, suvokimu ir kategorizavimu). Kognityvinė komunikacijos teorija tradiciškai siejama su George'o A. Millerio, Eugene'o Galanterio ir Karlo H. Pribramo darbais²⁸². **Pasakojimo paradigmos** (*Narrative Paradigm*) teorija teigia, kad žmonės iš prigimties yra pasakotojai, todėl komunikacija asociatyviai grindžiama pasakojimu (*storytelling*). Pabrėžiama racionalumo pasakojime svarba priimančiam sprendimui, formuojant tam tikrus įsitikinimus. Nes nuoseklios ir įtikinamos istorijos formuoja tikrovės supratimą²⁸³.

²⁸⁰ Natografija paprasta ir suprantama, nekomplikuota, vengiama išplėstinių atlikimo technikų, mikrointervalų.

²⁸¹ „Patirties lauko“ sąvoka siejama būtent su komunikacijos teorijomis pranešimų kodavimų ir dekodavimų kontekste. Sąvoka yra svarbi komunikacijos teoretiko Haroldo Lasswello pasiūlyto komunikacijos modelio dalis.

²⁸² Autorių moksliniame pranešime „Plans and the Structure of Behavior“, publikuotame 1960 m., išdėstytos mintys tapo pagrindu kognityvinei komunikacijos teorijai. Charlesas E. Osgoodas ir Wilburas Schrammas pripažinti kaip įtakingi mokslininkai, tyrinėję komunikacijos procesus ir įvairiais būdais prisidėję prie šios srities. Nors jie įprastai nėra siejami su kognityvine komunikacijos teorija, jie reikšmingai prisidėjo prie kitų komunikacijos teorijų ir modelių.

²⁸³ Pasakojimo paradigmos komunikacijos teoriją sukūrė Walteris Fisheris. Teorija pristatyta 1984 m., Fisherio knygoje „Pasakojimas kaip žmogaus bendravimo paradigma“ (*Narration as a Human Communication Paradigm*). Knygoje jis pasiūlė alternatyvų požiūrį į komunikacijos supratimą, pagrįstą pasakojimo ar naratyvo koncepcija.

Per komunikacijos teorijas atsigręžiant į muzikos aktualijų plotmę ir kūrybą, kaip garsų meno poziciją, faktūros klausimas įgauna svarią prasmę. Komunikaciją, kurią mano kompozicijose kuria faktūros, yra lakoniška dėl pasirinktų muzikos išraiškos priemonių. Trečioji darbo dalis atskleidžia muzikinės faktūros įvairiapusiškumą, sudėtingumą interpretuojant reiškinį komponavimo procese. Dinamiška kūrybos ir išorinių poveikių sąveika iškyla kaip pagrindinė tema, pabrėžianti sudėtingą muzikinio kūrybiškumo prigimtį. Mano nuomone, empiriniai matavimai ir savirefleksija suteikia vertingų įrankių, atskleidžiančių niuansuotus kūrybinio proceso aspektus. Pripažindama individualių pojūčių bei teorinių pagrindimų ribotumą, darbe skatinu atvirai interpretuoti nagrinėjamas problemas. Diskusija apie komunikacijos teorijas dar labiau praturtina muzikos kūrybos supratimą. Transakcinis modelis pabrėžia dinamiškus bendravimo mainus tarp kūrėjo ir auditorijos, kognityvinė teorija gilinasi į pažinimo procesus prasmės kūrimo srityje, o pasakojimo paradigma pabrėžia muzikiniams potyriams būdingą pasakojimo prigimtį. Šios teorijos siūlo konceptualius pagrindus, kurie gilina supratimą apie tai, kaip muzika užkoduoja ryšio kūrimą ir dinamiškai sąveikauja žinutėmis per interpretacijas į kūrybinį rezultatą. Man svarbi kognityvinė komunikacijos teorija, (praturtinta panašumo teorija), gilinasi į sudėtingą emocijų sąveiką muzikoje. Emocijų, įtrauktų į žodinę ir muzikinę komunikaciją, atpažinimas pabrėžia šio pažinimo modelio dinamiškumą. Vaizduotė pasirodo kaip esminis elementas, pabrėžiantis platų emocinio rezonanso potencialą sudėtingame pažinimo procesų tinkle.

Teigta, kad žmonės iš esmės yra istorijas pasakojančios būtybės o sprendimus priima ir formuoja savo nuomonę būtent jiems pateiktų istorijų pasakojimų nuoseklumu. Teoriją galima laikyti kontraversiška, nes ja metamas iššūkis tradiciniam komunikacijos supratimui, pabrėžiant pasakojimo racionalumo svarbą, o ne formalią logiką, kaip įtikinimo priemonę.

PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI

Publikacijos tiriamojo darbo tema / Publications on the subjects of the artistic research project:

Žakevičiūtė, V., Daunoravičienė, G. (2022). „Muzikos faktūros tipologizavimo XX a. antros pusės–XXI a. kompozicijoje ypatumai“ [“Typology of musical texture in composition from the second half of the 20th century to the 21st century”], *Ars et Praxis*, X. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, p. 13–27. (ISSN 2351-4744).

Mokslo ir meno tyrimų konferencijose skaityti pranešimai tiriamojo darbo tema / Conference reports on the subject of the artistic research project:

„Muzikos faktūros raiškos tendencijos XXI a. lietuvių kompozitorių kūryboje: faktūros savarankiškumas, priklausomybė nuo komponavimo strategijų bei komunikacijos aspektai“. 22-oji tarptautinė muzikos teorijos konferencija „Muzikos komponavimo principai: komunikacijos aspektai“, Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2022 m. lapkričio 16 d. / “The tendencies of musical texture resolutions in 21st-century Lithuanian composer’s works: independence of musical texture, reliance on compositional strategies, and aspects of communication”. The 22nd International Music Theory Conference “Principles of Music Composing: Aspects of Communication”, Vilnius, Lithuanian Academy of Music and Theatre, November 16th, 2022.

„Muzikos faktūros reiškiniai XXI a. kompozicijoje: ribos, paribiai, perspektyvos“. Respublikinė muzikos, meno mokyklų, muzikos gimnazijų mokytojų konferencija „Muzika kultūros, mokslo, švietimo, žmogaus raidos procesuose“, Kaunas, Juozo Naujalio muzikos gimnazija, 2022 m. spalio 8 d. / “The phenomena of musical texture in 21st-century composition: boundaries, intersections, perspectives”. Republic Music, Arts Schools, Music Gymnasium Teachers’ Conference “Music in the processes of culture, science, education, and human development”. Kaunas Juozas Naujalis Music Gymnasium, October 8th, 2022.

„Pasirinkimo laisvė muzikos kūryboje kaip impulsas kūrybiškumui“. 21-oji tarptautinė muzikos teorijos konferencija „Muzikos komponavimo principai: kūrybiškumo fenomenas“, Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2021 m. lapkričio 18 d. / “Freedom of Choice In Music Composition As The Impulse for Creativity”. The 21st International Music Theory Conference

“Principles of Music Composing: Phenomenon of Creativity”, Vilnius, Lithuanian Academy of Music and Theatre, November 18th, 2021.

„Muzikos kintamųjų“ signifikacijos reikšmės kaip „būsenos estetikos“ modelis: muzikos faktūros problema“. Tarptautinė muzikologų konferencija „Muzikos signifikacijų tipologijos: retrospektyva ir perspektyva“, Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2021 m. spalio 22 d. / “Signification of *Musical Variables* as a pattern of “*state of being* aesthetics”: the problem of musical texture”. International Conference “Typologies of Music Signification: Retrospective and Perspective”. Vilnius, Lithuanian Academy of Music and Theatre, October 22, 2021.

Pokalbis su Egidija Medekšaite

2022–04

Kaip Jūs savo kūryboje organizuojate faktūrą? Ar turite specifinį metodą, tam tikrą modelį?

Negalvoju apie faktūrą kaip apie organizacinę priemonę arba vizualinį aspektą. Atrodytų kontraversiškai, kuomet kompozitorė remiasi muzika tekstilės raštais, bet muzikos vizualumas neatspindi tiesiogiai audinio. Be abejo, yra įmanoma tą padaryti tiesiogiai, bet tada viskas praranda savo muzikinę prasmę. Yra daug pavyzdžių kuomet muzikoje galima tiesiogiai surasti skirtingų medijų išraišką muzikoje. Iš kitos pusės, audinys susideda iš dviejų sistemų. Dažniausiai, mes negalime tiesiogiai suvokti koks yra pynimas, nes jis yra paslėptas spalvų, arba skirtingų siūlų. Lygiai to paties ir siekiu muzikoje, kuomet struktūra išnyksta muzikoje. Stengiuosi atsiriboti nuo vakarietiško apibrėžimų ir muziką suvokti bei kurti kaip ją „apipavidalintų“ Indų muzikantas. Indų muziką kuria ne kompozitoriai, bet atlikėjai. Kaip bebūtų keista visa Indų ragos filosofija sutelpa į tris pagrindinius muzikinius aspektus, kurie neturi tiesioginio ryšio su faktūra.. Skirtingos ragos suformuoja visus aspektus. Išrašytą indų raga atrodo kaip Viduramžių motetas su barokiniais ornamentais.

Ar Jums kūryboje faktūros klausimas yra svarbus ir reikšmingas, ar tai labiau išdava muzikos kalbos? Kitaip tariant, ar, kurdama muziką, specialiai mąstote apie faktūrą? Jei taip, kodėl? O jei ne, tuomet, kodėl?

Faktūrai priskirčiau tembrą, kuris yra lygiavertis komponentas norint išreikšti garsą. Jo dėka mes galime sukurti skirtingus garso šešėlius. Tas pats garsas, bet skamba kiekvieną kartą skirtingai.

Ar pritartumėte, kad muzikos faktūra gali būti traktuojama kaip tam tikrų (konkrečių) sprendimų muzikinėje medžiagoje komunikacija (su klausytoju, su pačiu savimi ir kt.)?

Be abejo, manau kompozitoriui yra pati svarbiausia užduotis suvaldyti ne tik garsą, bet ir sugebėti atskleisti garso vidinį pasaulį pasitelkiant faktūrą, ar tembrą.

2022–04

- 1. Kaip Jūs savo kūryboje organizuojate faktūrą? Ar turite specifinį metodą, tam tikrą modelį?**
- 2. Ar Jums kūryboje faktūros klausimas yra svarbus ir reikšmingas, ar tai labiau išdava muzikos kalbos? Kitaip tariant, ar, kurdama muziką, specialiai mąstote apie faktūrą? Jei taip, kodėl? O jei ne, tuomet, kodėl?**
- 3. Ar pritartumėte, kad muzikos faktūra gali būti traktuojama kaip tam tikrų (konkrečių) sprendimų muzikinėje medžiagoje komunikacija (su klausytoju, su pačiu savimi ir kt.)?**

Toks jausmas, kad mano muzika ir yra visų pirma faktūra, tarsi kokia duotybė, ateinanti iš instrumentų sudėties, kuriai rašau kiekvienu konkrečiu atveju. Tad faktūros vaidmuo yra tiesiogiai susijęs su instrumentuote. Vienuose kūriniuose faktūra nekinta nuo pradžios iki pabaigos, pvz. kūrinyje „Unanime“ 8 trimitams, kur cikliškai kinta harmonija, plečiasi registras, intensyvėja ir slopsta dinamika, bet faktūra išlieka visą laiką ta pati, nes visą laiką groja visi 8 trimitai. Orkestriniuose kūriniuose ar kūriniuose orkestrui ir chorui faktūra tirštėja kartu su dinaminio augimu ir skaidrėja su atoslūgiais - pvz. kūrinyje „Recordare“ (2021) chorui, orkestrui ir vargonams pradžioje/pianissimo skamba tik styginiai, choras ir fleitos su klarnetais, o kartu su dinaminio ir registrinio crescendo prisijungia kiti mediniai pučiamieji, tada variniai ir galiausiai vargonai, taip stiprinant garsą. Na, žodžiu, labai klasikinis modelis. Dar galėčiau duoti kūrinių vien styginiams kaip "Naktų ilgėjimas" (2009) ir „Apnea“ (2021) pavyzdžius. Pvz. „Apnėjoje“ visą laiką groja visi styginiai - vėlgi cikliškai kinta harmonija, plečiasi registras, o faktūra tarsi tirštėja keičiant styginių technikas - nuo flažoletinių trelių ir tęsiamų natų palaipsniui pereinant prie dvigubų natų tremolo. (labai panašiai vyksta ir Naktų ilgėjime). Taigi, tą galima būtų traktuoti kaip artikuliacijos pasikeitimą, bet tuo pačiu ir kaip faktūros. Čia jau kaip suinterpretuosite.

2022–04

Kaip Jūs savo kūryboje organizuojate faktūrą? Ar turite specifinį metodą, tam tikrą modelį?

Faktūros struktūravimo būdai:

Sluoksniai

Dažniausiai faktūrą organizuoju sluoksniais. Jų kiekį nustato kūrinio instrumentuotė ir individualių balsų skaičius. Turiu sau įprastą sluoksniavimo metodą, kur tam tikri garso parametrai būna reprezentuojami specifiniame sluoksnyje. Pavyzdžiui, azūriniai sluoksniai iš mano itin mėgiamų natūralių flažoletų tremolo (pas styginius instrumentus), sudarantys tam tikrą „obertoninį mirgėjimą“ klojami ant stabilaus harmoninio pagrindo - g. 5 ar g. 8 intervalų bosiniuose registruose. Tokiu būdu netgi iš pažiūros statiškas harmoninis darinys gali būti suvokiamas kaip dinamiškas. Pati muzika gali išlikti visiškai tokia pati, tuo tarpu ją formuojančių mikro-judesių mirgėjimo pavidalai kinta, keliauja per instrumentus ir taip sukuria nepaliaujamo judėjimo iliuziją.

Mikroskopinis melodinio elemento skaidymas.

Melodinių elementų fragmentai suskaidomi į atskirus garsus ir padalinami instrumentams skirtinguose sluoksniuose. Panašus principas kaip „klangfarbe melodie“, tik čia instrumentai gali būti ir to paties tembro. Melodinio elemento išskaidymas dažnai vyksta viename iš faktūrinių sluoksnių arba tarpsluoksniu principu..

Faktūros tankis ir skaidrumas

Vienas iš formos principų yra faktūros tankio ir skaidrumo pokyčių struktūravimas. Per tankio ir skaidrumo santykį kuriama savita vidinė dramaturgija. Faktūros tankis ir skaidrumas - kaip gradacijų skalės priešingi poliai.

Ar Jums kūryboje faktūros klausimas yra svarbus ir reikšmingas, ar tai labiau išdava muzikos kalbos? Kitaip tariant, ar, kurdama muziką, specialiai mąstote apie faktūrą? Jei taip, kodėl? O jei ne, tuomet, kodėl?

Faktūra yra vienas esminių mano muzikos struktūravimo principų. Parametrų hierarchijoje faktūrą iškeliau į pirmą planą, suteikiu pirmaeilę svarbą šiam dažnai antraeiliam elementui. Struktūruodama kūrinį, apgalvoju faktūros gradacijas, jų kismą ir netgi tų pokyčio tempą. Kartais nusipaišau faktūros žemėlapius su pažymėtais tankio ir skaidrumo lygmenimis. Mano muzikoje svarbus medžiagos sluoksniavimas, jos daugialypiškumas, kuris būtent ir atsiskleidžia per faktūrą. Kartais muzikinės medžiagos pagrindu tampa dinaminių bangų sluoksniavimas įvairiose instrumentų grupėse.

Tam tikra prasme faktūrinė visuma man yra kaip impresionistinis paveikslas, kuriame virpa ir mirga daugybė individualių mikro-judesių ir tik jų visuma, kuri matoma iš atstumo, iš perspektyvos, turi prasminį svorį.

Ar pritartumėte, kad muzikos faktūra gali būti traktuojama kaip tam tikrų (konkrečių) sprendimų muzikinėje medžiagoje komunikacija (su klausytoju, su pačiu savimi ir kt.)?

Taip, pritarčiau. Muzikos faktūroje mažųjų gestų visuma gali komunikuoti kažkokią didesnę idėją. Kaip gamtoje, kur grožis atskleidžiamas per fraktalines formas, jų pasikartojimą įvairiais masteliais.

2022–04

Kaip Jūs savo kūryboje organizuojate faktūrą? Ar turite specifinį metodą, tam tikrą modelį?

Beveik visi mano kūriniai yra kanonai, todėl vyrauja polifoninė, kontrapunktinė, ar imitacinė faktūra (kaip bepavadinsi...). Tačiau, pasigilinus ir prisiminus atskirus įvairių laikotarpių kūrinius, galima atrasti skirtumų.

Pirmiausia pagalvojau apie savo jaunystės darbus. Ten, pavyzdžiui, „Čiauškančios mašinos“ 1-oje dalyje panaudota akordinė faktūra, pagrįsta ritminio komplementariškumo principu (kas šešioliktinę naujas akordas atsiranda kito instrumento partijoje).

„Mėbijaus lapo kanonas“ (1987) yra kanonas ta prasme, kad medžiaga išvedama iš vienos melodijos (*ex una voce* – Glareanus, XVI a.), tačiau pasirinkti neįprastai dideli laiko atstumai tarp vedančio ir imituojančio balso, o pradeda visi kartu. Dažnai klausytojai klausdavo: „O kur gi kanonas, juk jo nesigirdi?“ Tokiu būdu, paanalizavus keletą vertikalės fragmentų iš įvairių kūrinio vietų, rastume kontrapunktinę faktūrą, kuri tačiau sudaroma kitaip – dažnai net kontrastinės polifonijos principu.

Heterofoninė, arba „mikroheterofoninė“ faktūra būdinga „Talita cumi“ (1998), kur melodinė medžiaga (tiek balsuose, tiek sintezatoriuje) sukomponuota griežtai skaičiuojant mikrotonines struktūras (panaudojami labai maži 3,333 cento intervalai), tačiau vertikalus išdėstymas ir visuminė laiko konstrukcija yra išsprendžiama laisvai, pasikliaujant neapibrėžtumo ir atsitiktinum principais. Rezultatas man pačiam primena folklorinio tipo heterofoniją, kur nuolat skamba begalė tos pačios melodijos mikrovariantų...

Paminėsiu dar viršdaugiabalsę, arba hiperdaugiabalsę faktūrą, būdingą kai kuriems kompiuteriniams kūriniams: „Grynojo proto klavyras“ (1994) – 48 partijos (balsai), arba „Hanon virtualis“ (2000) – 55 balsai.

Pastaraisiais metais pamėgau „vienos natos muzikos“ modelius, ypač kūriniuose vokaliniais ansambliams: „Autoportretas“, „Nedum capillos“ (abu 2018). Čia polifoninis balsų judėjimas su mikrointervalais bei politempais „suspaudžiamas“ labai siauroje erdvėje, lyg iš tiesų vienos natos arba labai mažo intervalo apimtyje. Galbūt tokio tipo faktūrą galėtume pavadinti *mikromonodija* (perfrazuojant Ligeti)?

Ar Jums kūryboje faktūros klausimas yra svarbus ir reikšmingas, ar tai labiau išdava muzikos kalbos? Kitaip tariant, ar, kurdama muziką, specialiai mąstote apie faktūrą? Jei taip, kodėl? O jei ne, tuomet, kodėl?

Iš to įvairių kūrinių pavardinimo galėtume spręsti, jog faktūros fenomenas man yra reikšminga kompozicinė problema. Tačiau sunku pasakyti, kiek atvejų ji yra autonomiška, su savo struktūriniu sprendimu, o kiek yra rezultatas kitų parametrų sąrangos.

Ar pritartumėte, kad muzikos faktūra gali būti traktuojama kaip tam tikrų (konkrečių) sprendimų muzikinėje medžiagoje komunikacija (su klausytoju, su pačiu savimi ir kt.)?

Nesu tikras, ar teisingai supratau šį klausimą, bet sutikčiau su tuo, jog faktūra turi svarbų vaidmenį pateikiamos muzikinės medžiagos percepcijai: ar klausysimės muzikos su konvencine homofonija, ar puantilistiškai išmėtytų garsų – matyt, suvoksime skirtingai...

2022–04

Kaip Jūs savo kūryboje organizuojate faktūrą? Ar turite specifinį metodą, tam tikrą modelį?

Kompozicinis siekinys vienaip ar kitaip plėtoti ar organizuoti faktūrą atsietai nuo girdimų garso pavidalų, mano akimis nederėtų muzikos, užgimstančios kuriančiojo klausoje, prigimčiai. Atskirai reikėtų aptarti skaitmeniniais instrumentais įgarsinamų priešinių ar geometrinių figūrų (net jei jose yra natų) generavimo, nedalyvaujant klausos šaltiniui, aspektą, kuris tėra daugiau ar mažiau vykęs eksperimentas, todėl nelaikytinas muzikos komponavimu. Integralaus komponavimo atvejais struktūrinės santalkos paieškose glūdinama vizuali (faktūrinė, tekstūrinė, figūrinė) raiška gali ne tik pakoreguoti kompozicinį sprendimą, bet ir suteikti jam sklandumo.

Ar Jums kūryboje faktūros klausimas yra svarbus ir reikšmingas, ar tai labiau išdava muzikos kalbos? Kitaip tariant, ar, kurdama muziką, specialiai mąstote apie faktūrą? Jei taip, kodėl? O jei ne, tuomet, kodėl?

Faktūras, tekstūras ar figūras laikičiau garsų kompozicinio plėtojimo išdava ir rezultatu. Specialiai apie tai matyt nemąstau, tačiau kai kurių mano kūrinių (Rosary, Opus Novum, Dėl Grožio) integralios struktūros plėtotos pasižiūrint į sudarytą grafinę figūrą. Vis dėlto pirminiai šių figūrų impulsai kilo iš konkrečių garsinių pavidalų.

Ar pritartumėte, kad muzikos faktūra gali būti traktuojama kaip tam tikrų (konkrečių) sprendimų muzikinėje medžiagoje komunikacija (su klausytoju, su pačiu savimi ir kt.)?

Klausimas matyt - ar ir kaip komunikuoja kūrinio sąrangos elementai? Konceptualia prasme - muzikinio laiko ir erdvės sprendimuose - matyt taip, bet tai pernelyg abstraktu, nelengva pagrįsti, analizės tampa interpretacinio (ne atskleidžiančio) pobūdžio. Komponavimo priemonių plotmėje jau aiškiau, medžiagos komunikavimas vyksta tarsi savaime, todėl tereikėtų išgryninti ir pagrįsti komunikavimo strategijas. Galima sakyti, tai komponavimo principų plėtojimas ir pratęsimas?

2022–04

Kaip Jūs savo kūryboje organizuojate faktūrą? Ar turite specifinį metodą, tam tikrą modelį?

Taip, turiu savo specifinį faktūros organizavimo modelį. Mano pagrindinis komponavimo principas -dviejų elementų sugretinimas ir jungtis. O savo komponavimo sistemą aš vadinu „mažoro -minorų jungtis“, kur „mažoriškumas“ ir „minoriškumas“ suprantamas plačiausia šio žodžio prasme. Kaip atspindi ši „mažoro- minorų jungtis“ faktūroje? Pvz, tai būtų: „lengvos“ („šviesi“) ir „sunkios“ („tamsi“) faktūros priešprieša, o jungtyje -savotiškas jų abiejų lydinys; pvz: vertikalios ir horizontalios sugretinimas ir jungtis; polifoninės ir homofoninės faktūros pateikimas ir jungtis.

Ar Jums kūryboje faktūros klausimas yra svarbus ir reikšmingas, ar tai labiau išdava muzikos kalbos? Kitaip tariant, ar, kurdama muziką, specialiai mąstote apie faktūrą? Jei taip, kodėl? O jei ne, tuomet, kodėl?

Svarbiausia yra kūrinio idėja ir pagrindinis komponavimo principas, kuris vienodai taikomas visuose keturiuose svarbiausiuose kūrinio komponavimo parametruose:

1. harmonija (garsai, sąskambiai)
2. ritmas (trukmės)
3. faktūra (dinamika)
4. tembras (spalva)

Ar pritartumėte, kad muzikos faktūra gali būti traktuojama kaip tam tikrų (konkrečių) sprendimų muzikinėje medžiagoje komunikacija (su klausytoju, su pačiu savimi ir kt.)?

Manau, kad faktūra komunikuoja lygiai taip pat kaip ir kiti muzikiniai parametrai: harmonija, ritmas, tembras. Visuma svarbiausia, o ne atskiri elementai.

2022–04

- 1. Kaip Jūs savo kūryboje organizuojate faktūrą? Ar turite specifinį metodą, tam tikrą modelį?**
- 2. Ar Jums kūryboje faktūros klausimas yra svarbus ir reikšmingas, ar tai labiau išdava muzikos kalbos? Kitaip tariant, ar, kurdama muziką, specialiai mąstote apie faktūrą? Jei taip, kodėl? O jei ne, tuomet, kodėl?**
- 3. Ar pritartumėte, kad muzikos faktūra gali būti traktuojama kaip tam tikrų (konkrečių) sprendimų muzikinėje medžiagoje komunikacija (su klausytoju, su pačiu savimi ir kt.)?**

Dažniausiai savo kūrinio medžiagą pradedu įsivaizduoti būtent nuo faktūros. Idėjos faktūros atsiradimui gali būti keleriopos, jos gali kilti iš instrumentų sudėties, programinės kūrinio idėjos, specifinių techninių aplinkybių (planuojamos atlikimo vietos, specifinės akustikos ir kt.). Pavyzdžiui, faktūra gali perteikti teptuko prisilietimo prie drobės garsą, fizinį judesį, atspindžio žaižaravimą ir t.t.

Faktūriniai elementai išplaukia iš instrumentų specifikos, jų techninių galimybių, išplėstinių technikų, jų suderinamumo su programine idėja ir atlikimo pobūdžiu, vieta. Tarkim, jei kūrinys bus atliekamas lauke, tai tam tikri faktūriniai sprendimai, kurie idealiai skambėtų bažnyčioje, paprasčiausiai liks neišgirsti. Jei kūrinys yra skirtas atlikti atlikėjams išsidėsčiusiems po visą koncertinę erdvę (aplink klausytojus), tai yra tam tikri psichoakustiniai faktūros komunikacijos dėsniai, kurie yra palankūs arba nepalankūs tokiam atlikėjų išsidėstymui, o tai be abejo paveikia ir komunikaciją su klausytoju. Jei kūrinys yra skirtas atlikti filharmonijoje, tai jo faktūra turi atitikti tam tikrus estetinius kriterijus, kurie skiriasi nuo tų, kurie yra taikomi eksperimentinės muzikos scenose, net jei instrumentai ir faktūriniai elementai iš esmės nesiskiria. Čia vėlgi yra komunikacijos su klausytoju aspektas...

Taigi, atėjus į galvą kažkokiai pirminei faktūros idėjai, aš ją mintyse „perfiltruoju“ per visus šiuos filtrus ir padedu po metaforiniu „mikroskopu“, per kurį žiūrėdamas stengiuosi išskirti kiekvieną ryškesnį faktūrinį elementą ir iš kiekvieno jų suformuoti bent po kelis naujus faktūrinius pavidalus, taip sudėlioti tam tikras faktūrų vystymo gaires.. Tada iš visų šių darinių suformuoju bendrą kūrinio dramaturgiją. Pastaraisiais metais mano kūrinuose yra labai daug kontrastų, bet tai nėra

tokie kontrastai, kaip klasikinėse formose, kuriose kontrastuoja dvi temos, ar kelios kūrinio padalos. Čia dažniausiai visa faktūra yra pilna mikrokontrastų, kurie yra išskleidžiami atskirose kūrinio padalose. Taigi, kontrastuojančios padalos yra ne kelių skirtingų medžiagų santykis, bet vienos mikrokontrastinės faktūros „skrodimas“ ir atskirų elementų potencijų plėtotė...

2022–04

Kaip Jūs savo kūryboje organizuojate faktūrą? Ar turite specifinį metodą, tam tikrą modelį?

Instrumentinėje muzikoje sąmoningai faktūros neorganizuojau. Mano kūrybos procese tai labiau intuityvus reiškinys. Vis tik mano elektroakustinėje kūryboje nusistovėjo keletas faktūros modelių, tai savotiški faktūriniai prototipai, kurie padeda greitai užrašyti muzikinę mintį. Jei įdomu, pranešk, pabandysiu detalizuoti²⁸⁴.

Ar Jums kūryboje faktūros klausimas yra svarbus ir reikšmingas, ar tai labiau išdava muzikos kalbos? Kitaip tariant, ar, kurdama muziką, specialiai mąstote apie faktūrą? Jei taip, kodėl? O jei ne, tuomet, kodėl?

Tai išdava muzikos kalbos, be abejonės. Specialiai apie faktūrą nemąstau. Ji yra rezultatas, o ne priemonė. Aš mąstau apie klaustytojo emocinę būseną, patirtį, kylančius vaizdinius. Specialiai mąstyti apie faktūrą nematau prasmės. Daugiau mąstau apie mikro ir makro artikuliaciją.

Ar pritartumėte, kad muzikos faktūra gali būti traktuojama kaip tam tikrų (konkrečių) sprendimų muzikinėje medžiagoje komunikacija (su klausytoju, su pačiu savimi ir kt.)?

Manau, kad gali. Nežinau, ar iki galo teisingai supratau klausimą. Jei klausi, ar faktūra, kaip muzikinių sprendimų visuma, gali būti objekto (kūrinio) ir subjekto (klaustytojo) bendra kalba (komunikacija), tai, matyt, gali, tik čia jau reikia konkretaus kūrinio ir klaustytojo, nes, žiūrint hipotetiškai, ne iki galo aiški tokia išvada.

²⁸⁴1) žemo diapazono disonanso kuriamos samplaikos - elektroninis bosas ir instrumentinis bosas ir net nebūtinai samplaikos, bet tiesiog tembrų suliejimas, kai elektronika ir instrumentas groja šalia; 2) akustinės žemo diapazono samplaikos; 3) instrumentai improvizuodami imituoja apibrėžtą balsą; 4) elektronika imituoja instrumentą.

2022–04

Kaip Jūs savo kūryboje organizuojate faktūrą? Ar turite specifinį metodą, tam tikrą modelį?

Dažniausiai savo kūrinuose faktūros organizavimą sieju su dramaturginiu kūrinio planu bei idėjos išpildymu. Specifinio modelio neturiu. kaskart ieškau vis naujo atspirties taško bei savito sprendimo. Dažnai atsiremiu į kontrasto principus, juos iškeliau faktūros pagalba makro ir mikro lygmenyse.

Ar Jums kūryboje faktūros klausimas yra svarbus ir reikšmingas, ar tai labiau išdava muzikos kalbos? Kitaip tariant, ar, kurdama muziką, specialiai mąstote apie faktūrą? Jei taip, kodėl? O jei ne, tuomet, kodėl?

Gal ne visada pirmoje vietoje, tačiau faktūra man pakankamai svarbus elementas, kartais ir jos modelis padiktuoja kitų muzikos kalbos elementų organizavimą, leidžia išryškinti harmonijos sluoksnius, kaitą. Ne vienodai faktūrą modeliuoju atskiruose žanruose bei skirtingų instrumentinių sudėčių kūrinuose. Faktūros elementus dažnai derinu su tembriniais žingsniais.

Ar pritartumėte, kad muzikos faktūra gali būti traktuojama kaip tam tikrų (konkrečių) sprendimų muzikinėje medžiagoje komunikacija (su klausytoju, su pačiu savimi ir kt.)?

Žinoma, faktūra gali būti vienas iš esminių elementų sustiprinančiu kontaktą, efektą bei labiausiai tiksliai atspindėti sumanymą.

2022–04

Kaip Jūs savo kūryboje organizuojate faktūrą? Ar turite specifinį metodą, tam tikrą modelį?

Neturiu metodo, pastaruoju metu organizuoju gan intuityviai, kartais tai būna linearaus plėtojimo išdava, kada atskirų linijų plėtojimas persidengia, užsikloja viens ant kito tuo sukuriant atsitiktinę vertikale. Kitu atveju nusprendžiu kūrinio dramaturgijos aspektu, kokio tirštumo turėtų būt muzika būtent tuo momentu. Ir šiaip jei jau turime keletą sluoksnių vienu metu, logiškai susiformuoja priešakinis ir giluminis planas (tai gali lemti ir instrumentų tembrai, dinamika, pvz pučiamųjų melodija ir styginių fonas).

Ar Jums kūryboje faktūros klausimas yra svarbus ir reikšmingas, ar tai labiau išdava muzikos kalbos? Kitaip tariant, ar, kurdama muziką, specialiai mąstote apie faktūrą? Jei taip, kodėl? O jei ne, tuomet, kodėl?

Vėlgi, nesu tikra ar mūsų "muzikinės kalbos" idėjos sutampa, mano pastarųjų metų muzikinė kalba tai kūriniai atsirinkti garsai iš viso instrumento galimybių katalogo (dažniausiai išgaunami išplėstinėmis technikomis norint pabėgti nuo istorinių instrumentų konotacijų ir aiškos harmonijos - jaučiu trauką triukšmams :) Tuomet svarbu ir ritmas, jo intensyvumas. Taigi iš šių dviejų dėmenų susiformuoja faktūra. Tad mano atsakymas būtų ir taip ir ne. Faktūra yra tarsi atsitiktinė bet ir neatsitiktinė, nes ją diktuoja kūrinio dramaturgija

Ar pritartumėte, kad muzikos faktūra gali būti traktuojama kaip tam tikrų (konkrečių) sprendimų muzikinėje medžiagoje komunikacija (su klausytoju, su pačiu savimi ir kt.)?

Nežinau, turbūt viskas ką sukūrei jau yra komunikacija.

2022–04

Kaip Jūs savo kūryboje organizuojate faktūrą? Ar turite specifinį metodą, tam tikrą modelį?

Dažniausiai faktūros sprendimai mano kūrinuose atsiranda ne kaip kūrybiniai pirmavaizdžiai, bet kaip muzikinės struktūros plėtojimo pasekmė. Atradus kūrinio „grūdą“ (įdomiai skambantį elementą ar struktūros plėtojimo algoritmą) imu mąstyti apie jo realizaciją pasirinktiems instrumentams, skirtingų partijų santykį tarpusavyje, muzikinės informacijos kiekį per laiko vienetą, kaitos greitį, taigi, sprendžiu faktūros klausimus. Žvelgiant plačiąja prasme, mano kūryboje dažniausiai sutinkamos polifoninės faktūros bei nuo senų laikų žinomas faktūros tirštėjimo-redukavimo principas.

Ar Jums kūryboje faktūros klausimas yra svarbus ir reikšmingas, ar tai labiau išdava muzikos kalbos? Kitaip tariant, ar, kurdama muziką, specialiai mąstote apie faktūrą? Jei taip, kodėl? O jei ne, tuomet, kodėl?

Į šį klausimą padėtų atsakyti pastebėjimas, kad turiu nemažai neparašytų kūrinių schemų, apibendrinančių būsimos kompozicijos faktūrinį planą. Regis, liktų tik užpildyti jas tinkama muzikine medžiaga, bet toks kūrybos modelis man nėra suveikęs (galiausiai prieinu akligatvį ir faktūra taip ir lieka juodraščiuose). Taigi, kūrybos metu faktūros klausimus sprendžiu tik jau turėdama muzikinės medžiagos pagrindus. Faktūros klausimai man glaudžiausiai susiję su muzikinės medžiagos kaitos nuoseklumu.

Ar pritartumėte, kad muzikos faktūra gali būti traktuojama kaip tam tikrų (konkrečių) sprendimų muzikinėje medžiagoje komunikacija (su klausytoju, su pačiu savimi ir kt.)?

Taip, manau, kad faktūra yra svarbus kūrinio kaip galutinio skambančio rezultato ir kaip kompozicinės struktūros suvokimo veiksnys. Manau svarbu ir tai, kad faktūra lemia kūrinio klausymo būdą, elementarus pavyzdys: jei siekiama, kad tam tikra ritminė ar melodinė figūra išsiskirtų iš konteksto, jos nepaskandinsime tarp kitų intensyvių balsų, ir priešingai, siekiant „knibždėlyno“ rezultato vengiama aiškiai išsiskiriančių linijų. Be abejo, faktūra kelia ir daugybę subtilesnių klausimų, ji apima ir kognityvinę sferą (kiek muzikinės informacijos vienu metu protas

spėja apdoroti, kokius pokyčius ar dėsningumus fiksuoja ir kt.) Faktūra, manau, didžiąja dalimi nulemia, ar muzikinė struktūra „veiks“ saugiu atstumu tiek nuo primityvumo, tiek nuo chaoso, tad ji neabejotinai vienas pagrindinių muzikos komunikacijos veiksnių.

