

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
STYGINIŲ INSTRUMENTŲ KATEDRA



Vytenis Šležas

Klasicistinių žanrų atgimimas XX amžiaus kontraboso repertuare:

Nino Rota „Divertimento Concertante“ kontrabosui ir orkestrui

Studijų programa: muzikos atlikimas (kontrabosas)

Magistro rašto darbas

Darbo autorius:

Vytenis Šležas

Darbo vadovas:

Doc. dr. Eglė Šeduikytė-Korienė

VILNIUS, 2020

LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE

FACULTY OF MUSIC

DEPARTMENT OF STRING INSTRUMENTS



Vytenis Šležas

**Revival of Classicist Genres in the 20th Century Double Bass Repertoire:
Nino Rota "Divertimento Concertante" for Double Bass and Orchestra**

Study Program: Music Performance (Double bass)

Master Thesis

Thesis author:

Vytenis Šležas

Thesis supervisor:

Doc. dr. Eglė Šeduikytė-Korienė

VILNIUS, 2020

**BAIGIAMOJO DARBO
SAŽININGUMO DEKLARACIJA**

2020 m. gegužės mėn. 21 d.

Patvirtinu, kad mano baigiamasis darbas (tema) „Klasicistinių žanrų atgimimas XX amžiaus kontraboso repertuare: Nino Rota „Divertimento Concertante“ kontrabosui ir orkestrui“ yra parengtas savarankiškai.

1. Šiame darbe pateikta medžiaga nėra plagijuota, tyrimų duomenys yra autentiški ir nesuklastoti.
2. Tiesiogiai ar netiesiogiai panaudotos kitų šaltinių ir/ar autorių citatos ir/ar kita medžiaga pažymėta literatūros nuorodose arba įvardinta kitais būdais.
3. Kitų asmenų indėlio į parengtą baigiamąjį darbą nėra.
4. Jokių įstatymų nenumatytų piniginių sumų už šį darbą niekam nesu mokėjęs (-usi).
5. Su pasekmėmis, nustačius plagijavimo ar duomenų klastojimo atvejus, esu susipažinęs(-usi) ir joms neprieštarauju.



(Parašas)

VYTENIS ŠLEŽAS

(Vardas, pavardė)

SANTRAUKA

Kontraboso solinis repertuaras pradėjo gausėti tik klasicizmo epochos pabaigoje, o didesnio dėmesio sulaukė XX a. neoklasikų darbuose. Atsižvelgiant į tai, tiriamajame darbe „Klasicistinių žanrų atgimimas XX amžiaus kontraboso repertuare: Nino Rota „Divertimento Concertante“ kontrabosui ir orkestrui“ apžvelgiami pagrindiniai klasicizmo epochos instrumentiniai žanrai. Dėmesys skiriamas koncerto žanrui bei jo raiškai neoklasikų kūryboje, išsamiau aptariamos italų kūrėjo N. Rota „Divertimento Concertante“ kontrabosui ir orkestrui sukūrimo aplinkybės ir kūrinio specifika.

SUMMARY

Double bass solo repertoire began to increase only at the end of the Classicist era, and received more attention in the 20th century in neoclassical works. In this context, the master thesis “ Revival of Classicist Genres in the 20th Century Double Bass Repertoire: Nino Rota "Divertimento Concertante" for Double Bass and Orchestra” reviews the main instrumental genres of the Classicist era. Attention is paid to the Concert genre and its expression in neoclassical works, the circumstances of the creation of the Italian composer N. Rota's Divertimento Concertante for double bass and orchestra and the specifics of the work are discussed in more detail.

TURINYS

IVADAS.....	7
1. KLASICIZMO EPOCHOS ŽANRŲ KANONAI	9
1.1. Klasicizmo epochos etaloninio žanro elementai	9
1.2. Klasicizmo epochos instrumentiniai žanrai	11
2. NEOKLASICISTINĖS NUOSTATOS.....	16
2.1. Žanro samprata XX amžiuje	16
2.2. Neoklasicizmas. Senujų nuostatų atgimimas	17
3. NINO ROTA „DIVERTIMENTO CONCERTANTE“	22
KONTRABOSUI IR ORKESTRUI APŽVALGA.....	22
3.1. N. Rota biografija ir kūrybos palikimas	22
3.2. N. Rota „Divertimento Concertante“ kontrabosui ir orkestrui ypatybės	24
3.3. Techniniai iššūkiai atlikėjui N. Rota „Divertimente Concertante“	27
IŠVADOS.....	32
LITERATŪRA	34

IVADAS

Temos aktualumas. Pasaulinis kontraboso solinis repertuaras iki klasicizmo epochos nebuvo itin gausiai pildomas. Tai sąlygojo instrumento specifika – ne tik kaita, tobulėjimas (kaip ir daugelio kitų instrumentų), tačiau ir atlikimo ypatybės, mat instrumentas yra didelis, sunkus, techniškai groti ne itin patogus.

Natūralu, kad ir nesant atlikėjų virtuozų, ir kompozitoriai šiam instrumentui daug dėmesio neskyrė. Prisiminkime ir tą faktą, kad klasicistinio (dvigubo) orkestro partitūroje kontrabosui partijos net ir nėra. Tad naivu būtų tikėtis gausaus repertuaro palikimo šiam instrumentui.

Situacija visgi pakito, kai klasicizmo epochoje kompozitoriai, patys puikiai valdę šį instrumentą (to meto kontekste) pradėjo kurti solinius virtuosinius kūrinius kontrabosui. Vėlesnių epochų, ypač XX a. estetinė nuostata išskirti tai, kas anksčiau buvo ignoruojama, labai pravertė kontrabosui pastebėti.

Kadangi nuo baroko epochos vienas svarbiausių žanrų atlikėjui-virtuozui yra koncertas, tai solinio repertuaro gausinimui itin pasitarnavo neoklasicizmo nuostatos ir tendencijos. Atgimstantys senieji žanrai (koncertas, pasakalija, čakona ir kiti) modernios muzikos kalbos kontekste itin svariai pagausino kontraboso repertuarą.

Visgi jei repertuaro ir padaugėjo, tai dėmesio šiam nėra skiriama labai daug. Kūriniai yra mažai nagrinėjami. Tai galima pagrįsti tuo, kad kasmet kontrabosininkų nėra ruošama daug, mažai kas domisi šia specialybe. Kita vertus, šiuolaikiniai kūriniai, nors ir susilaukia muzikos tyrėjų dėmesio, visgi nėra taip nuosekliai nagrinėjami kaip ankstesnių epochų muzikiniai opusai. Tai ir lemia šio darbo aktualumą.

Darbo tikslas – apžvelgti klasicistinių žanrų atgimimą neoklasicistiniame kontekste išsamiau nagrinėjant Nino Rota kūrinį „Divertimento Concertante“ kontrabosui ir orkestrui.

Šiam darbo tikslui įgyvendinti buvo iškelti šie **tyrimo uždaviniai**:

1. išskirti pagrindinius klasicizmo epochos instrumentinius žanrus ir jų ypatybes;
2. aptarti instrumentinių žanrų (koncerto) atgimimo neoklasikų kūryboje;
3. išnagrinėti N. Rota kūrinio „Divertimento Concertante“ („Koncertinis divertismentas“) atlikėjiškas ir žanrines ypatybes.

Tyrimo tikslui ir uždaviniams įgyvendinti buvo pasirinkti šie **darbo metodai**: analitinis-aprašomasis (mokslinės literatūros analizė, sisteminimas), struktūrinis/analitinis (konkreto kūrinio analizė).

Literatūros apžvalga. Tyrimui atlikti remtasi įvairia literatūra – lietuvių autorių darbais (ypač A. J. Ambrazo, 2010) naudotasi sisteminant medžiagą apie klasicizmo epochos instrumentinės muzikos žanrus. Užsienio literatūra – įvairiais moksliniais ir enciklopediniais straipsniais remtasi analizuojant neoklasicizmo stiliui būdingą muzikos kalbą, estetines nuostatas. Nagrinėjant konkretų kūrinį – N. Rota „Divertimento Concertante“ ypač pravertė A. Ritterio studija (2010), kurioje nagrinėjama kompozitoriaus ir atlikėjo bendradarbiavimo pėdsakai.

1. KLASICIZMO EPOCHOS ŽANRŲ KANONAI

1.1. Klasizmo epochos etaloninio žanro elementai

Klasizmo epocha įprastai įvardijamas laikotarpis nuo XVIII a. antrosios pusės iki XIX a. pradžios (apie 1730/1750¹–1820²). Šios epochos kūrėjai įsivaizdavo, jog galima sukurti tobulą, visiems įtinkantį ir patinkantį meno kūrinį, tad to siekė atrasti tokią muzikos kalbos elementų sąveiką, kuri atitiktų tobulo kūrinio stilių. Visuotinėje lietuvių enciklopedijoje apie to laikmečio literatūrą teigiama, jog „iškelę protą ir logišką tvarką aukščiau vaizduotės bei jausmų, klasizmo estetikos atstovai sukūrė universalias meno kūrinio normas, kurios lėmė jo tematiką, sandarą, stilių“ (Krasnovas A., prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/Straipsnis/klasizmo-literatura-124583>). Tačiau minėtina, jog šie siekiai tinka ne tik literatūros, bet ir kitų menų atstovams.

Nepaisant to, kad klasizmas muzikoje sutapo su sudėtingu politiniu laikotarpiu – tai ir Prancūzijos revoliucija, ir Napoleono karai – sutartinai teigiama, jog klasizmo epochos stilius ir bruožai ryškiausiai reiškesi Vienos mokyklos atstovų – J. Haydno, W. A. Mozarto ir L. van Beethoveno³ – kūryboje. Anot J. Klimo ir V. Landsbergio, „šie kompozitoriai tobulai sujungė racionalistinės klasizmo estetikos nulemtą kompozicijos aiškumą, grožio ir tiesos, emocinių ir intelektinių pradų pusiausvyrą su Šviečiamojo amžiaus idėjų demokratiškumu, įtvirtino simfonizmą, kaip dialektinės mąstysenos principą, suformavo daug instrumentinės muzikos žanrų (sonatą, simfoniją, instrumentinį koncertą), simfoninio orkestro sudėtį.“ (Klimas J., Landsbergis V., prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/Straipsnis/klasizmas-muzikoje-124586>). Būtent šie žanrai ir tapo pavyzdiniais, atskleidžiantys tiek kompozitoriaus, tiek atlikėjo gebėjimus audijuoti, valdyti muzikinę medžiagą, disponuoti muzikos kalbos elementais.

Paminėtina tai, jog tuo metu nebuvo tokios didelės takoskyros tarp kompozitoriaus ir atlikėjo lyginant su ankstesnėmis epochomis. Tai lėmė ir kai kurių muzikinių reiškinių sulėtėjusią raidą: „artikuliaciniai ženklai baroko muzikos notacijoje, t. y. muzikos epochoje, kurioje būtent artikuliacija buvo svarbiausias muzikinės prasmės elementas, buvo labai negausūs. <...> muzikantai puikiai žinojo to meto muzikinės kalbos artikuliacijos taisykles, tad daugelio tų ženklų nė nereikėjo žymėti natose“ (Katkus D., 2015, p. 43).

A. J. Ambrazas teigia, jog:

¹ Klasizmo pradžia siejama su vieno ryškiausio baroko epochos kūrėjo J. S. Bacho (1685–1750) mirtimi.

² Atkreiptinas dėmesys į tai, kad paskutinis Vienos klasikas L. van Beethovenas (1770–1827) ir vienas pirmųjų romantizmo epochos kūrėjų F. Schubertas (1797–1827) iš esmės gyveno tuo pačiu metu, tačiau skyrė skirtingo stiliaus muziką.

³ Britų enciklopedijoje šiai grupei priskiriamas ir F. Schubertas.

„klasicizmo muzikoje vyrauja paprastumas ir aiškumas, racionalus, loginis pradai, polinkis į darnias ir simetriškas formas. Kita vertus, muzika dabar darosi labai dinamiška, joje sustiprėja emocinė įtampa (ypač L. van Beethoveno kūryboje). Šie priešingi pradai – emocinis ir konstruktyvusis – vienas kitą atsvėrė ir lėmė tobulą, iš tiesų klasišką kūrinių darnumą.“
(Ambrazas A. J., 2010, p. 135).

Taigi, matome, jog vienas klasicizmo epochos bendrinis žanrų bruožas – simetrija, dalių tolygumas, lengvai suvokiamas klausa ir racionaliai paaiškinamas. Klasicizmo epochos kūriniuose, o kartu ir žanruose, neliko vietos improvizacijai, pretenduojančiai sugriauti tobulą simetriją. Būtent prie jos kūrimo prisidėjo ir sumažėjęs polifonijos vaidmuo bei įsitvirtinusi homofoninė faktūra, tonacinė sistema ir funkcinė harmonija.

A. J. Ambrazo teigimu, klasicizmo epochos muzikoje „maksimaliai panaudojama garsų ir akordų centralizacija apie pagrindinės tonacijos toniką. <...> tenkinamasi mažesniu akordų kiekiu (kartais ištisos temos pagrįstos tik I ir V laipsnių akordais), užtat išryškinama harmoninių funkcijų dinamika ir konstrukcinės galimybės.“ (Ambrazas A. J., 2010, p. 135).

Kaip priešprieša sudėtingai ir painiai polifonijai iškilo homofoninė faktūra, kurios esmė – aiškiai girdima ir suvokiama melodija, kuriai dažnai pritariama Alberti bosais (laužytais *arpeggio*), taip ne tik išryškinant melodiją, bet ir sustiprinant funkcinės harmonijos vaidmenį. Pati melodija taip pat pakito – ji struktūruota, simetrinė (dažniausiai vienodos sakinių trukmės). Anot R. T. Danielio, melodija tapo tonaciškesnė, kontrastinga išplėtotoms baroko epochos melodijoms (Daniel R. T., prieiga per internetą: <https://www.britannica.com/art/Western-music/Advent-of-electronic-composition>).

Sustiprėjęs akcentinis metras sąlygojo ritmo pokyčius. Anot A. J. Ambrazo, „takto stipriosios dalys pabrėžiamos ir ritmiškai (stambių verčių garsais), ir harmoniškai (naujais akordais). Tuo stipresne išraiška pasižymi reguliarių akcentinių metrų pažeidžiančios sinkopės“ (Ambrazas A. J., 2010, p. 135). Jau baroko epochos pramoginėje muzikoje svarbiomis tapusios stipriosios takto dalys klasicizmo epochoje tampa ne vien ritmo, bet ir formos (o kartu ir žanro) konstruotojomis. „Akcentinio metro įtaka pasireiškia ir už paprastojo takto ribų, jo vaidmuo labai didelis cementuojant muzikos formą (sunkiųjų ir lengvųjų taktų kaita, sintaksinės struktūros kvadratiškumas, proporcingi darinių santykiai)“ (Ambrazas A. J., 2010, p. 135).

Šių elementų – melodijos, harmonijos, ritmo, faktūros, dinamikos – sąveika kompozitoriai siekė sukurti tobulą žanrą, idealiai skambantį muzikos kūrinių, kuris ne tik suteiktų malonumą klausytojui, bet ir leistų atlikėjui pademonstruoti savo virtuosinius gebėjimus. Šių elementų dėka kuriamos savotiškos muzikinės klišės, kurios „turi būti įtraukiamos į komunikacines meno kūrinio struktūras, nes remiasi pastovių, nekintančių figūrų pakartojimu, susijusiu su tam tikromis

prasmėmis, taigi ir jų atpažinimo galimybe. Be klišių apskritai negalėtų vykti jokia prasminga meno komunikacija“ (Katkus D., 2015, p. 48).

Klasicizmo epochos muzikos kalbos elementai sąlygojo ir atlikėjų meną. Jei prieš tai dominavusioje baroko epochoje atlikėjai pabrėždavo disonansus (ypač dominantės keturgarsius), tai klasicizmo epochos kūriniuose pabrėžiamas disonansų sprendimas į konsonansus, taip paryškinant darnų, paprastą skambesį. Atliekant klasicizmo epochos kūrinius svarbu laikytis motorinio ritmo, pabrėžiant stipriąsias takto dalis, šitaip paryškinant Švietimo epochai būtiną tvarką.

Tie patys kriterijai atsiliepi ir kuriant bendrą interpretacinį kūrinio planą atliekant muzikinį opusą. Atsižvelgiant į kūrinio formą, sudaroma pagrindinė (centrinė) kūrinio kulminacija, taip paryškinant kūrinio formos simetriją. Jei kūrinys parašytas sonatos forma, atlikėjas privalėjo interpretacijos pagalba atskirti ir klausytojui raiškiai pateikti kontrastuojančias pagrindinę ir šalutinę temas.

Funkcinės harmonijos dėka, dėl ryškinamų pagrindinių laipsnių kvintakordų kūriniuose, atlikėjams teko lavinti savo smulkiąją techniką – tai sąlygojo kūriniuose dažnai naudojami Alberti bosai ir vis greitėjantys tempai. Negana to, kadencijose (solistų soliniuose epizoduose) dažnai sutinkami akordų įvairūs pavidalai smulkiomis ritminėmis vertėmis, taip ne tik išryškinant dermę, bet ir suteikiant galimybes atlikėjui pademonstruoti savo virtuosinius gebėjimus.

1.2. Klasicizmo epochos instrumentiniai žanrai

Klasicizmo epocha žanrų prasme ypatinga tuo, kad joje susiformuoja griežti žanrų kanonai, nulemiantys ne tik kūrinio struktūrą, bet ir muzikos kalbos elementus (instrumentuotę, ritmą, melodijos registrą ir pan.). Žanras, jau pats savaime esantis savotišku reikalavimų rinkiniu, suvokiamas kaip muzikos kūrinio rūšis arba tipas. Anot G. Daunoravičienės, „muzikoje žanras tipologizuoja profesionaliosios, populiariosios muzikos, džiazo, muzikos folkloro ir kitos muzikinės kūrybos praktiką“ (Daunoravičienė G., prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/Straipsnis/zanras-110649>).

Žanrai – muzikos kūrinių rūšys ar tipai egzistavo visada, tačiau, anot D. Katkaus, „klasicizmo muzikoje atsirado ir naujų žanrinių skirtumų. Iki tol pati natūraliausia žanrinė skirtis ėjo tarp bažnytinės ir pasaulietinės muzikos, o XVIII a. buvo įbrėžtas naujas brūkšnis tarp viešosios ir intymiosios, t. y. orkestrinės ir kamerinės, muzikos“ (Katkus D., 2013, p. 277).

Vienas ryškiausių klasicizmo epochos žanrų – instrumentinė **sonata**. Kelių dalių ciklinis kūrinys klasicizmo epochoje atsirado kaip ankstesnės – baroko – epochos palikimas. Tiesa, ten jis buvo sutinkamas *bažnytinės sonatos*, *concerto grosso* ir *itališkos* uvertiūros pavidalais (Daniel R. T., prieiga per internetą: <https://www.britannica.com/art/Western-music/Advent-of-electronic->

[composition](#)). Klasicizmo epochos atstovų kūryboje šie žanrai transformavosi iki kanoninio sonatos žanro – ciklinio trijų dalių kūrinio, kurio pirmoji turi būti parašyta sonatos forma; antroji – lėto tempo, kontrastinga kraštinėms dalims; trečioji energinga, greito tempo. (Tiesa, šio žanro klasicistinių pavyzdžių galime rasti ir neatitinkančių epochos taisyklių – pvz., pati pirmoji L. van Beethoveno Sonata fortepijonui *f-moll*, kurią sudaro keturios dalys.) Sonatą A. J. Ambrazas apibūdina kaip ciklinį instrumentinį kūrinį, kuris „parašytas nedaugeliui atlikėjų ir skirtas atlikti nedidelėje koncertinėje salėje“ (Ambrazas A. J., 2010, p. 379).

Sonatos, kaip jau ir minėta ankstesniame poskyryje, viena iš atlikėjui suteikiamų galimybių – atskleisti gebėjimus atlikti skirtingas savo charakteriu pagrindinę ir šalutinę temas, mat nepaisant ryškaus tonacijos (pagrindinės ir šalutinės temų tonacinis santykis tonika ir dominantė), tempo (išlaikomas tas pats), faktūros (išlaikoma homofonija) kontrasto nebuvimo, atlikėjas privalo interpretacijos metu atskleisti šių temų skirtingus pradus. Būtent dėl šios priežasties iki šiandien akademinės muzikos atlikėjai konkursų metu atlieka sonatos forma parašytus muzikinius opusus.

Lentelė Nr. 1. Sonatos formos principai

Ekspozicija				Temų perdirbimas	Repriza			
Pagrindinė partija	Jungiamoji partija	Šalutinė partija	Baigiamoji partija	Darbas skaidant pagrindinę ir šalutinę partijas į segmentus	Pagrindinė partija	Jungiamoji partija	Šalutinė partija	Baigiamoji partija
T	T-D	D	D	Tonacinis nepastovumas, vengiama T ir D funkcijų	T	T	T(S)	T

Minėtina, jog sonatos žanro pirmosios dalies struktūra – sonatos forma – tapo ir kitų žanrų – simfonijos, kvarteto, koncerto, koncertinės uvertiūros, vėliau – simfoninės poemos – pagrindu. Ir nors daugelis autorių teigia, jog kone svarbiausias muzikos kalbos elementas sonatos formoje yra tematizmas – pagrindinės ir šalutinės temų/partijų kontrastuojanti dramaturgija, V. Česnulevičiūtė teigia, jog „lygiareikšmiai svarbus ir specifinis šios formos bruožas – tonaciniai santykiai. Klasicizmo muzikos kompozicijos kanonas ir praktika sonatos formos sampratoje pirmenybę teikė kaip tik tonaciniams, o ne teminiams santykiams ir juos traktavo kaip antstatą virš intencionaliai suformuoto tonacinio strateginio plano“ (Česnulevičiūtė V., 2011, p. 47).

Kaip ir sonatą, taip ir **koncertą** sudaro 3 dalys, kuriamos tempo kontrasto principu. Tačiau skirtingai nei kiti klasicizmo epochos žanrai, koncertas patyrė mažiausiai pakitimų lyginant su ankstesnės epochos žanro pavyzdžiais – išlaikyta trijų dalių struktūra ir varžymosi tarp solisto ir orkestro nuostata. Tiesa, W. A. Mozartas savo koncertais instrumentui ir orkestrui įtvirtino ir papildomus reikalavimus – tonacinį planą (antroji dalis turėtų skambėti paraleline tonacija), instrumentuotę (pirmąją dalį pradėti turėtų orkestras, antrąją – solistas, trečiąją – drauge).

Koncerto – varžybų, rungtynių – žanras ypač svarbus atlikėjams, mat pati žanro prigimtis – sudaryti sąlygas atsiskleisti atlikėjui. Nenuostabu, jog šis žanras susiformavo baroko epochoje, kai stiprėjo instrumentinės muzikos vaidmuo, atsirado pirmieji atlikėjai virtuozai (A. Vivaldi, J. S. Bachas ir kiti). Klasicizmo epochos kūrėjai į šį žanrą įnešė formos naujovių, pritaikė savo laikmečio muzikos kalbos elementų sąveiką. Atlikėjams svarbiausia permaina – kadencijos svarba. Būtent šioje padalioje dar ilgą laiką atlikėjai galėjo demonstruoti ne vien savo techniką, bet ir improvizacinius gebėjimus, mat kompozitoriai retai kada tiksliai užrašydavo kadencijas. Atlikėjai patys jas kurdavo, improvizuodavo, pateikdami klausytojai tai, ką gali sugeba geriausiai. Kadencijos svarbą pabrėžia jos vieta klasicizmo epochos kūrinyje – po reprizos, prieš kodą, apibendrinančią visą pirmąją dalį.

Lentelė Nr. 2. Sonatos formos padalos koncerto žanro pavyzdžiuose.

Dviguba ekspozicija		Temų perdirbimas	Repriza	Kadencija	Coda
I ekspozicija, atlieka orkestras	II ekspozicija, atlieka solistas ir orkestras				

Kontrasto svarba pastebima ir kitame itin svarbiame klasicizmo epochos cikliniame žanre – **simfonijoje**. Šiuo žanro pavadinimu dažniausiai vadinami cikliniai kūriniai, skirti atlikti orkestrui ir gana didelei publikai. Anot A. J. Ambrazo, simfonijoje „įkūnijamos ypač svarbios, visuomeniškai reikšmingos idėjos“ (Ambrazas A. J., 379). Simfoniją, skirtingai nei sonatą, sudaro ne trys, o keturios dalys, tad simfonija yra didesnės apimties žanras, kuriame daugiau dėmesio skiriama ir darbui su tematizmu. Anot A. L. Ringerio, tarp lėtosios ir finalinės dalies buvo įterptas iš šokių siuitos pasiskolintas nedidelės apimties šokis Menuetas, siekiant sukurti sklandžią grandį tarp dalių (Ringer A. L., prieiga per internetą: <https://www.britannica.com/art/musical-composition/The-20th-century>). Klasicistinėje simfonijoje stebimas ne tik struktūros kriterijų susiformavimas, bet ir Manheimo mokyklos (dvigubo) orkestro įtvirtinimas⁴.

Simfonijos atlikimas – iššūkis tiek orkestrui, tiek dirigentui, tiek kiekvienam orkestro nariui individualiai. Individualiai stambaus kūrinio atlikimas iš kiekvieno atlikėjo reikalauja ištvermės, pirmuose pultuose sėdinčių atlikėjų – ir didesnio techninio pasiruošimo. Negana to, kiekvienas orkestro narys turi jausti savo dinaminę amplitudę, kuri labai svarbi, siekiant perteikti vieningą kūrinio interpretaciją klausytojui.

Anot A. J. Ambrazo, „lengvesnio turinio ir paprastesnės formos sonatinio ciklo kūriniai yra vadinami šių žanrų pavadinimų mažybinėmis lytimis: *sonatina*, *simfonijetė* <...>, *concertino*“

⁴ Tai – „Manheimo miesto orkestras, kurio savita grojimo maniera turėjo lemiamos reikšmės visai Europos muzikinei kultūrai, simfoninio žanro formavimuisi. Jo meno tradicijas tiesiogiai perėmė ir plėtojo J. Haydnas ir W. A. Mozartas“ (Katkus D., 2013, p. 260).

(Ambrazas A. J., 2010, p. 380). Simfoninės lengvosios muzikos klasicizmo epochos žanrai taip yra divertismentai, noktiurnai ir kiti.

Artimiausias simfonijai kamerinės muzikos žanras – **kvartetas**. Kaip teigiama, šio žanro pradininku laikomas pirmasis Vienos klasikas Josephas Haydnas, kuris formos ar atlikimo naujoves pirmiausia pritaikydavo būtent kvartetuose, vėliau pasitvirtinusius mėginimus perkeldavo ir į simfonijos žanro pavyzdžius. Kaip ir simfoniją, kvartetą sudaro keturios dalys, ciklo konstravimo logika ta pati kaip ir simfonijos.

Kvartetas, kaip ir simfonija, reikalauja atlikėjų ištvermės. Negana to, atliekant šio žanro pavyzdžius, kvartetai nariai negali „pasislėpti“ už kito, atliekančio tą pačią partiją, tad kiekvieno atlikėjo indėlis kūrinio interpretacijai tampa labai svarbus.

Instrumentinės kamerinės muzikos klasicizmo epochos chrestomatinių žanrų sąrašą papildo ir klasicistinis **rondo** – forma, kurios pagrindinis bruožas – temos pasikartojimas. Ir nors žanro ištakos siekia baroko epochą, Vienos klasikų kūryboje rondo įgijo naujus bruožus tiek muzikos turinio, tiek raiškos aspektais – atsisakoma vien tik žaismingo charakterio, keičiasi tempas (atsirado lėto tempo muzikinių opusų). Kaip pastebi A. J. Ambrazas, klasicistiniame rondo įgijus penkių dalių struktūrą (penkiadalį rondo sudaro trys refrenai ir du epizodai), „padidėjo dalių apimtis, reikšmė ir tarpusavio kontrastingumas“ (Ambrazas A. J., 2010, p. 269).

Lentelė Nr. 3. Klasicistinio (penkiadalio) rondo schema.

Teminis planas	R	E ₁	R ₍₁₎	E ₂	R _(1 ar 2)
Tonacinis planas	T	D	T	S	T

Dar vienas svarbus klasicizmo epochos instrumentinės muzikos žanras – **variacijos**. Šis žanras, kaip ir anksčiau minėti, atsirado dar baroko epochos metu, tačiau kitu pavidalu. Baroko epochos variacijos – tai variacijos nekintančiam bosui, įvardijamos šokių pavadinimais, pvz., pasakalija, čakona. Klasicizmo epochos variacijos – tai ornamentinės (figūracinės) variacijos. Šis variacijų tipas užbaigtą pavidalą įgijo klasicizmo epochos metu, todėl be anksčiau minėtų pavadinimų kartais sutinkamas ir klasicistinių variacijų pavadinimas.

Klasicistinės variacijos, lyginant su ankstesnių epochų šio žanro pavyzdžiais, pasižymi ilgesnės trukmės tema, kuri dažniausiai būdavo rašoma paprastąja 2 arba 3 dalių forma. Tema, anot A. J. Ambrazo, „paprasta, dažniausiai diatoniška, lengvai įsimenama,. Akompanimentas kuklus, nepolifonizuotas, kad nenustelbtų melodijos“ (Ambrazas A. J., 2010, p. 236). Varijuojant neįmantri melodija išlaikoma, keičiant muzikos kalbos elementus (smulkinant akompanimentą, keičiant melodijos registrą, dinamiką, vienoje iš variacijų pakeičiant dermę). Visa tai iš atlikėjo reikalauja ne tik ištvermės, bet atlikėjiškos fantazijos, įvairesnio garso išgavimo ir pan.

Klasicizmo epochos metu susiformavo griežti stilistiniai reikalavimai – simetrijos, formos grakštumo ir lengvumo siekis įtvirtino savitą melodikos plėtotę, klausia lengvai suvokiamą homofoninę faktūrą, funkcinę harmoniją drauge su aiškiomis kadencijomis.

Drauge su muzikos kalbos elementais kito ir žanrai, kurie, nors ir atėję iš ankstesnės epochos, klasicizmo kūrėjų buvo traktuojami naujai, įtvirtinant naujus stilistinius reikalavimus. Ilgainiui klasicizmo epochos žanrai tapo pavyzdiniai, chrestomatiniai. Ir nors romantizmo epochos atstovai, laisvindamiesi iš griežtų harmonijos dogmų, pakeitė ir žanrų traktuotę, XX a. ir šiuolaikinės muzikos kūrėjai atsigręžia į klasicizmo epochos tendencijas.

2. NEOKLASICISTINĖS NUOSTATOS

2.1. Žanro samprata XX amžiuje

XX a. muzikinė stiliстика tapo iššūkiu kūrėjams, įvairių meno šakų atstovams. Viena vertus modernioji estetika siekė paneigti viską, kas buvo įtvirtinta iki tol, nebekurti taip pat, kita vertus, meno kūriniai visada paklūsta konkretiems dėsniams. Taip nutiko ir su muzikos kūrėjais bei atlikėjais – romantizmo epochos metu praskydusios harmonijos, formos ir tematizmo normos tapo visai neaktualios XX a. atstovų akyse, tačiau vietoj jų buvo kuriamos naujos sistemos (pvz., dodekafonija, serializmas), pareikalavusios naujų grojimo įgūdžių, naujo muzikos klausymosi ir analizavimo gebėjimų.

Ne išimtis ir pakitusi žanro samprata XX a. atstovų pasaulėžiūroje. Būtent modernios pažiūros, anot E. Drotto (2013), ir atvedė prie žanro – kaip taksonominės schemos – peržiūros ir reorganizacijos. Nors C. Dawesas (2006) savo tiriamajame darbe teigia, jog tiek XVIII-XIX amžiais, tiek XX a. muzikoje išlieka žanrų klasifikacija tiek pagal formą (pvz., sonata), tiek pagal instrumentus, kuriems skirta atlikti (pvz., kamerinė, orkestrinė), visgi paties žanro ribos nyksta, apribojimai tampa nebe tokie aktualūs. O turint omeny, jog, pasak J. Samsono, žanro samprata grindžiama tuo, kas buvo kartojama ir tuo, kas bus kartojama (Samson J., 2001). Taigi, akivaizdu, jog iš esmės žanro suvokimas turėjo pakisti.

Po romantizmo sekę impresionizmas (Prancūzijoje) ir ekspresionizmas (Vokietijoje) pateikė savitą požiūrį į žanrą. Ekspresionistai pasidavė akimirkos žavesiui, tarsi sustabdė laiką ir formą, kūrė miniatūras, nepaklūstančias ankstesnių formų taisyklėms, tuo tarpu ekspresionistai pasidavė konstruktyvios muzikos pobūdžiui. Visa tai lėmė ir naują požiūrį į žanrą. Kaip jau minėta, XX a. kūrėjai siekė radikaliai atnaujinti muzikos kalbą, kurti vis naujai, visgi, kaip pastebi A. J. Ambrazas, „šiuolaikinėje muzikoje tebekultivuojama daug formų, išsikristalizavusių klasicizmo ir dar ankstesnėse epochose, – pradedant periodu ir baigiant sonatiniu ciklu“ (Ambrazas A., 2010, p. 143). Visgi reikėtų paminėti, jog kompozitoriai, kurdami tarsi aiškių žanrų rėmuose, nesilaikė kitų muzikos kalbos elementų bruožų (harmonijos ar tematizmo) normų.

XX a. muzikos kūrėjai iš esmės keitė žanrinę klasifikaciją perkeldami instrumentinės muzikos savybes vokaliniais kūriniais ir atvirkščiai, taip pareikalaudami specialių profesinių gebėjimų iš atlikėjų, pvz., balsu imituoti instrumentų grojimą (L. Berio Sekvencija ar džiaz muzika). Nyko žanrų ribos, kai žanras nebeusako bazinių kūrinio kontūrų, tad ir įvardinti tiksliai paties žanro nebeliko prasmės. Kaip pavyzdį galima pateikti lietuvių kompozatoriaus O. Balakausko kūrinį Simfoniją-koncertą „Kalnų sonata“. Negana to, žanro įvardijimas kartais atrodė toks beprasmiškas arba tiesiog

neįmanomas, kad kūrėjai net nesivargino ieškoti savo kuriamai muzikai artimiausio žanro, nurodydami žanrinę priklausomybę žodžiu „muzika“.

XX a. antros pusės – XXI a. pradžios kūriniai apskritai peržengia muzikos kūrinio sampratą. Pradėti kurti kūriniai, kuriuose nėra nė vieno muzikinio garso (pvz., J. Cage'o „4.33“, „Vandens muzika“ ir kt.), įsigali performansai ir nauji muzikos opusai, peržengiantys žanro kaip sisteminančio, katalogizuojančio darinio ribas.

Anot E. Dotto (2013), įvykusi žanro rekonceptualizacija iš esmės atnaujino žanro paskirtį. Žanras, iki tol suvoktas kaip eilė esminių kriterijų, ir pasitarnavęs klasifikacijai ar grupavimui, neteko savo prasmės. Nebeteko prasmės ir tęstinumo klausimas – nėra svarbu, ar tradicijos perimamos, tęsiamos. Žanras tapo savotišku socialiniu ir institucionalių kriterijumi. Žanro įsivaizdavimas atskleidė kūrėjų interesų, išsilavinimo, identifikacijos, estetinės ideologijos, galų gale net socialinės pozicijos skirtumus.

2.2. Neoklasicizmas. Senujų nuostatų atgimimas

XX a. kompozitoriai, kartais sąlygoti aplinkinių (pvz., socrealizmo dogmų), kūrė ir klasicizmo bei ankstesnių epochų žanrų pavyzdžius. Šios krypties kūrėjai vadinami neoklasikais arba naujaisiais klasikais. A. Whittallas teigia (2001), jog neoklasikais vadintini XX a. tarpukario kompozitoriai, kurie kūrė aiškios formos, aiškaus tematizmo kūriniais, ignoruodami formos vientisumą bei stagnaciją, link kurių muziką nuvedė vėlyvojo romantizmo atstovai. Negana to, neoklasikai siekė, kad muzika būtų emociškai neutrali, taip eliminuodami bet kokias sąsajas su prieš tai buvusia romantizmo epocha arba XX a. pradžioje drąstiško meno pavyzdžius pateikusių ekspresionizmu. Taip susiformavo neoklasicizmui priskiriama naujojo objektyvumo sąvoka. Dėl šios priežasties neoklasicizmas dažnai įvardijamas kaip estetinė nuostata, o ne kūrybinė srovė.

Skirtingai nei galima būtų pagalvoti pagal srovės pavadinimą, „neoklasicizmas muzikoje plėtojo daugiausia baroko tradicijas. Kai kurių šalių (dažniausiai Rusijos) muzikologai reikšmingai neoklasicizmo stiliaus atmainai apibūdinti vartoja dar ir neobaroko terminą.“ (Klimas J., 2019, prieiga per internetą: vle.lt/Straipsnis/neoklasicizmas-muzikoje-124680). Minėtina tai, jog kompozitoriai, gręždamiesi į ankstesnes epochas (renesansą, baroką, klasicizmą), perimtas šių muzikos kalbos elementus ir jų sąveikas (pvz., dermes, ritmiką, harmoniją, faktūros tipus ir pan.) derino su modernia, šiuolaikine muzikos kalba, pvz., taikyti naudoti įvairūs instrumentai, didesnis nei dvigubas orkestras, nefunkcinė harmonija. Kaip teigiama Visuotinėje lietuvių enciklopedijoje, „sektiniais laikyta L. van Beethoveno ir W. A. Mozarto simfonizmas, A. Vivaldi koncertinis stilius, klavyrinė D. Scarlatti ir J.-Ph. Rameau kūryba, Nyderlandų mokyklos ir J. S. Bacho polifoniškumas,

G. P. da Palestrinos chorinis stilius“ (Klimas J., 2019, prieiga per internetą: vle.lt/Straipsnis/neoklasicizmas-muzikoje-124680).

Minėtina tai, kad neoklasicizmo priežasčių galima įžvelgti ne vien siekyje grįžti į tai, kas ramu, racionali, galantiška – tai paaiškintina I pasaulinio karo baisybių, emocinių sukrėtimų nuovargiu. Kompozitorius, atlikėjęs grįžti prie mažesnių sudėčių paskatino ir susiklosčiusi nepalanki ekonominė situacija. Taip muzikoje iškilo estetinė kone ekonominė nuostata padaryti/parodyti/atlikti „daugiau su mažiau“.

Neoklasicistinei pajautai pasidavė įvairių šalių kūrėjai. Vienas ryškiausių neoklasicizmo pavyzdžių – tai rusų kompozatoriaus Sergejaus Prokofjevo Pirmoji simfonija, sukurta 1917-ais metais. Šią simfoniją kompozitorius dedikavo J. Haydnui ir sakėsi ją kūręs taip, kaip simfoniją sukurtų pirmasis Vienos klasikas, jei gyventų XX a. Pirmojoje simfonijoje S. Prokofjevas panaudojo ne tik dvigubą orkestrą, pritaikė simfonijos žanro struktūrą, bet ir pritaikė lakoniškumo principą tiek trukmės, tiek muzikos kalbos elementų atžvilgiais.

Kitas labai ryškų įspaudą neoklasicistinių opusų lobyne palikęs kūrėjas – taip pat rusų kompozitorius Igoris Stravinskis. Tiesa, neoklasicizmui jis pasidavė jau gyvendamas Prancūzijoje, kur, sakoma, buvo įkvėptas Eriko Satie muzikos. Be kitų neoklasicistinių kūrinių, I. Stravinskis sukūrė ir vadinamąją graikinę liniją – kūrė stambios formos kūrinius antikinės Graikijos siužetais (pvz., opera-oratorija „Oidipas Karalius“, baletai „Apolo“ ir „Orfėjas“).

Vienas ryškiausių neoklasicizmo atstovų Vokietijoje buvo Paulas Hindemithas, kurio muzikoje gausu polifonijos, imitacinės polifonijos, derinamos su barokui nebūdinga chromatine sistema. Vienas ne formos, bet emocinės raiškos neoklasicistinių pavyzdžių P. Hindemitho kūryboje yra „Pacific 231“, kuriame kompozitorius siekė perteikti traukinio lokomotyvo darbą, atsiribodamas nuo emocijų, asociacijų ir pan.

Ispanijoje taip pat netrūko neoklasicizmo pavyzdžių. Vieną tokių pateikė Manuelis de Falla, 1926 metais sukūręs Koncertą klavesinui, fleitai, obojui, klarnetui, smuikui ir violončelei. Jau vien klavesino įtraukimas leidžia įžvelgti baroko epochos įtaką. Tačiau kūrinyje galima rasti inkorporuotų ir ankstesnių epochų pavyzdžių fragmentų. Apie neoklasicistinę kryptį leidžia kalbėti ir ganėtinai asketiška muzikos raiška, derinama su modernia muzikos kalba.

Italijoje tarp neoklasikų minėtinas Alfredas Casella, kuris gyvenęs ir mokėsis Prancūzijoje (Paryžiuje), grįžęs į Italiją joje mokydamas ir organizuodamas koncertus diegė neoklasicistines pažiūras. Jo dėka italų publika susipažino su I. Stravinskio, S. Prokofjevo, A. Schönbergo kūriniais. A. Casella taip pat publikai pristatė ir nemažai savo kūrybos pavyzdžių, įskaitant „Skarlatianą“, kurioje naudojo italų kompozatoriaus D. Scarlatti klavyrinių sonatų fragmentus.

Galiausiai neoklasicizmo nuostatos paplito ir Amerikoje, kur savo kūrybos principus diegė tiek mokiniams, tiek klausytojams jau minėti I. Stravinskis, A. Schönbergas, garsios modernios kompozicijos pedagogės Nadios Boulanger mokiniai.

2.3. Neoklasicistinė koncepcija: koncertas kontrabosui

Kontraboso solinis repertuaras nepasižymi didele laiko perspektyva. Dėl savo techninių galimybių, šis instrumentas nebuvo kompozitorių traktuojamas kaip solinis instrumentas. Tai geriausiai atspindi apžvelgiant koncerto žanro pavyzdžius kontrabosui. Vienas pirmųjų originaliai sukurtų (ne aranžuotų) koncertų kontrabosui priskiriamas klasicizmo epochos kūrėjams ir puikiems kontraboso meistrams Domenikui Dragonetti⁵ (1763–1846) ir Johannesui Mathhiasui Spergeriui (1750–1812). Būtent tai, kad minėti muzikantai buvo puikūs šio instrumento virtuozei, įgalino juos imtis repertuaro kontrabosui spragos užpildymo. Negana to, šie kompozitoriai savo kūrinuose stengėsi atskleisti griežimo kontrabosu technines galimybes, įtvirtinti pačią techniką.

XX a. kūrėjai, kaip jau minėta, siekė iškelti tai, kas anksčiau dėl įvairių priežasčių nesulaukdavo daug kompozitorių dėmesio. Tad ir kontrabosas sulaukė dėmesio, kompozitoriai ieškojo savų neigiamų savybių sprendimo būdų. Pvz., neoklasicistiniuose koncertuose temos skamba gana aukštame kontrabosui registre, taip siekiant „iškelti“ jas iš orkestro audinio, kontrabosui griežiant žemame registre nenaudojamas orkestro *tutti* ir pan. Daugėjant atlikėjų-virtuozų kontrabosininkų, daugėjo ir solinio repertuaro jiems, taip pat ir koncerto žanro pavyzdžių.

Lentelė Nr. 4 XX–XXI a. koncerto žanro pavyzdžiai kontrabosui⁶.

Kompozitorius	Gyvenimo metai	Šalis	Kūriniai
Georgijus Konusas	1862–1933	Rusija	Koncertas kontrabosui ir orkestrui h-moll
Pere Valls i Duran	1869–1935	Ispanija	Didysis koncertas kontrabosui ir orkestrui obligato
Édouard Nanny	1872–1942	Prancūzija	Koncertas kontrabosui ir orkestrui e-moll
Sergejus Kusevitckis	1874–1951	Rusija	Koncertas kontrabosui ir orkestrui fis-moll
Gordon Percival Septimus Jacob	1895–1984	Anglija	Koncertas kontrabosui
Stefan Boleslaw Poradowski	1902–1967	Lenkija	Koncertas kontrabosui ir orkestrui

⁵ Beje, minėtina, jog D. Dragonetti buvo L. van Beethoveno draugas. Šia menininkų draugyste paaiškintina gana sudėtingas kontraboso rečitatyvas L. van Beethoveno Devintojoje simfonijoje.

⁶ Sąrašas pateiktas pagal kompozitorių gimimo datą.

Virgilio Mortari	1902–1993	Italija	Koncertas Franco Petracchi kontrabosui ir orkestrui
Tadeusz Zygfryd Kassern	1904–1957	Lenkija (žydas)	Koncertas kontrabosui solo (op. 12)
Nikos Skalkottas	1904–1949	Graikija	Koncertas kontrabosui ir orkestrui
Eduard Tubin	1905–1982	Estija	Koncertas kontrabosui ir orkestrui
Nino Rota	1911–1979	Italija	Koncertinis diversismentas kontrabosui ir orkestrui
Jean René Désiré Françaix	1912–1997	Prancūzija	Koncertas kontrabosui ir orkestrui
Anatolijus Bogatyriovas	1913–2003	Baltarusija	Koncertas kontrabosui ir orkestrui
Serge Jean Mathieu Lancen	1922–2005	Prancūzija	Koncertas kontrabosui ir styginiams
Fernand Fontaine	1924–2005	Kanada	Koncertas kontrabosui ir orkestrui As-dur
Hans Werner Henze	1926–2012	Vokietija	Koncertas kontrabosui ir orkestrui
Juliusz Łuciuk	g. 1927	Lenkija	Koncertas kontrabosui ir orkestrui
Aldemaro Romero	1928–2007	Venesuela	Koncertas kontrabosui
Einojuhani Rautavaara	1928–2016	Suomija	Koncertas kontrabosui ir orkestrui „Angel of Dusk“
Peter Maxwell Davies	1934–2016	Anglija	Strathclyde Concerto No. 7 kontrabosui ir orkestrui
Gennady Lyashenko	g. 1938	Ukraina	Koncertas kontrabosui ir kameriniam orkestrui
Robin Greville Holloway	g. 1943	Anglija	Koncertas kontrabosui ir mažam orkestrui
Raymond Luedeke	g. 1944	Kanada	Koncertas kontrabosui ir orkestrui
Kalevi Aho	g. 1949	Suomija	Koncertas kontrabosui ir orkestrui
Behzad Ranjbaran	g. 1955	Iranas	Koncertas kontrabosui ir orkestrui
Rolf Martinsson	g. 1956	Švedija	Koncertas kontrabosui
Mauricio Annunziata	g. 1971	Argentina	Koncertas kontrabosui ir orkestrui Nr. 1 „Argentina“ Koncertas kontrabosui ir orkestrui Nr. 2 „Afroargentina“ Koncertas kontrabosui ir orkestrui Nr. 3 „Porteño“
Fredrik Karl Kristian Högberg	g. 1971	Švedija	Koncertas kontrabosui ir styginiams „Hitting the First Base“
Arda Ardaşes Agoşyan	g. 1977	Turkija	Koncertas kontrabosui ir chorui a cappella „Romeo ir Džiuljeta“
Edward Kravchuk	g. 1994	Ukraina	Koncertas kontrabosui, mušamiesiems, fortepijonui ir styginiams
Thomas Goss		Naujoji Zelandija	Koncertas kontrabosui ir orkestrui e-moll

Kaip matyti iš lentelės Nr. 4, XX–XXI a. kompozitoriai neignoruoja kontraboso kaip solinio instrumento, kurdami jam vieno ryškiausio klasicizmo epochos žanro – koncerto – pavyzdžius. Šis žanras, kaip jau minėta yra itin patrauklus atlikėjams, siekiantiems atskleisti savo virtuoziškumą, technikos įsisavinimą, taip parodant savo profesionalumą.

3. NINO ROTA „DIVERTIMENTO CONCERTANTE“ KONTRABOSUI IR ORKESTRUI APŽVALGA

3.1. N. Rota biografija ir kūrybos palikimas

Nino Rota (tikrasis vardas Nino Rinaldi) – italų kompozitorius, gyvenęs ir kūręs XX a. (gimė 1911 m. Milane, mirė 1979 m. Romoje). Nepaisant to, kad polinkis į muziką pasireiškė labai anksti – dar paauglys būdamas, N. Rota sukūrė pirmąją oratoriją (1923) ir lyrinę operą (1926), jis yra žinomas kaip populiariosios, tiksliau – filmų muzikos takelių kūrėjas. Tiesa, polinkiui kurti filmų muziką kompozitorius pasidavė po studijų Filadelfijos Curtis institute.



Paveikslas Nr. 1. Nino Rota (prieiga per internetą: <https://www.grammy.com/grammys/artists/nino-rota>)

Nino Rota gimė muzikantų šeimoje, tad nenuostabu, jog jo muzikinis kelias prasidėjo labai anksti. Dar būdamas vaikas, N. Rota su šeima persikėlė į Romą, kur sėkmingai įstojo ir studijavo Šv. Cecelijos konservatorijoje. Studijas baigė vadovaujamas Alfredo Casella'os (1883–1947). Tuo metu būsimas kūrėjas pasižymėjo kaip ypatingai gabus tiek kaip kompozitorius, tiek kaip orkestro dirigentas. Minima, jog jo pirmoji oratorija „L'infanzia di San Giovanni Battista“ buvo atlikta Milane ir Paryžiuje. N. Rota studijavo ir Milano konservatorijoje, kur jo studijoms vadovavo vienas geriausių dirigentų A. Toscanini.

1930–1932 metais N. Rota gyveno Jungtinėse Amerikos Valstijose, kur Filadelfijos Curtis muzikos institute studijavo kompoziciją (Rosario Scalero klasėje) ir orkestro meną (Fritz Reinerio klasėje). Po šių studijų grįžęs į Italiją, kompozitorius studijavo Milano universitete, kur įgijo literatūros laipsnį. Po šių studijų būsimas kompozitorius pradėjo savo pedagoginę veiklą.

Tačiau vien muzikos kūrėjo ir pedagogo veikla N. Rota neapsiribojo, 1950–1979 metais jis vadovavo Bario konservatorijos Muzikos licėjui. Tais pačiais metais kompozitorius pradėjo savo ilgai trukusį bendradarbiavimą su režisieriumi Federico Fellini. Ši bendra veikla buvo labai vaisinga – buvo sukurti tokie filmai kaip „Kelias“ (1954), „Saldus gyvenimas“ (1960), 8¹/₂ (1963) ir „Amakordas“ (1973). N. Rota taip pat bendradarbiavo su Franciu Fordu Coppola, šiam kuriant apie „Krikštátėvio“ dalis – 1972-ais ir 1974-ais metais. Tiesa, kompozitorius bendradarbiavo ir su kitais kino meno atstovais, kino filmo garso takelius N. Rota kūrė Renato Castellani, Luchino Visconti, Franco Zeffirelli, Mario Monicelli, Kingo Vidoro, René Clément, Edwardo Dmytriho and Eduardo de Filippo filmams. Iš viso N. Rota garso takelį sukūrė net 157-iems filmams. Minėtina, jog kompozitorius bendradarbiavo ir su teatro režisieriais tokiais kaip Visconti, Zeffirelli and de Filippo.



Pav. Nr. 2. N. Rota melodijų filmui „Krikštátėvis“ plokštelės viršelis

(prieiga per internetą: <https://www.discogs.com/Nino-Rota-Love-Theme-From-The-Godfather-The-Godfather-Waltz-Main-Title/release/2605285>)

Visgi reikėtų paminėti, kad ir akademinės muzikos baruose kompozitorius dirbo sėkmingai. Neapsiribodamas ankstyvaisiais kūriniais, N. Rota toliau kūrė operas („Ariodante“ 1942, „Torquemada“ 1943, „Il cappello di paglia di Firenze“ 1955, „I due timidi“ 1950, „La notte di un neurastenico“ 1959, „Lo scoiattolo in gamba“ 1959, „Aladino e la lampada magica“ 1968, „La visita meravigliosa“ 1970, „Napoli milionaria“ 1977), iš viso sukūrė 10 operų. Operos – ne vienintelis sceninis žanras kompozitoriaus palikime, jis taip sukūrė nemažai baletų („La rappresentazione di Adamo ed Eva“ 1957, „La Strada“ 1965), „Aci e Galatea“ 1971, „Le Molière Imaginaire“ 1976,

„Amor di poeta“ 1978), iš viso scenai sukūrė 23 kūrinius. Taip pat minėtini ir kiti stambesni kompozitoriaus muzikiniai opusai – tai 3 simfonijos, 10 koncertų (3 koncertai fortepijonui ir orkestrui), kamerinės ir chorinės muzikos pavyzdžiai.

3.2. N. Rota „Divertimento Concertante“ kontrabosui ir orkestrui ypatybės

N. Rota „Divertimento Concertante“ idėja gimė dėka kompozitoriaus darbo Bario konservatorijoje, kur šiam vadovaujant nuo 1967-jų metų dirbo puikus kontrabosininkas, pedagogas, dirigentas bei kompozitorius Franco Petracchi. Būtent šis atlikėjas kreipėsi į N. Rota prašydamas sukurti kūrinį kontrabosui ir fortepijonui (dabar egzistuoja 2 šio kūrinio redakcijos – kontrabosui ir fortepijonui bei kontrabosui ir orkestrui). Minėtina ir tai, kad kompozitorius gyvai stebėjo atlikėjo vedamas pamokas, ir, nors pats negriežė kontrabosą, šio instrumento specifiką išmanė.

„Divertimento Concertante“ (1967–1971⁷) yra puikus XX a. muzikos pavyzdys žanrine prasme, nes savyje apima tiek simfonijos, tiek koncerto bruožus. Kūrinį, kaip ir simfoniją, sudaro 4 dalys, tuo tarpu solisto (šiuo atveju kontraboso) ir orkestro varžybos sukuria koncerto žanro aliuziją.

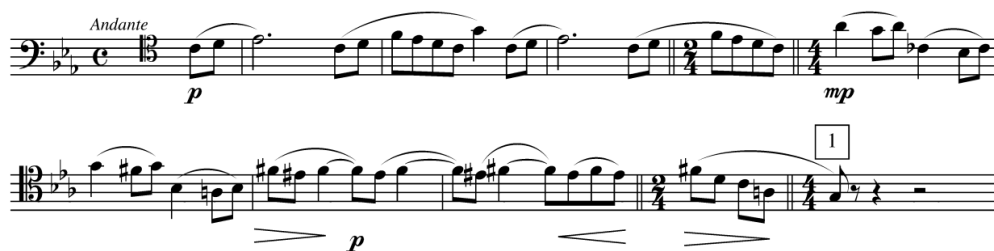
Kaip jau minėta, „Divertimento Concertante“ sudaro 4 dalys:

1. *Allegro maestoso*,
2. *Alla marcia, allegramente*,
3. *Aria, andante*,
4. *Finale, allegro marcato*.

Minėtina, jog kūrinio dalys buvo rašomos kita seka, nei galiausiai nusistovėjo kūrinyje. Pirmiausia buvo sukurta dabar antroji dalis Maršas. Vėliau atlikėjas Petracchi teigė, kad šią dalį duodavęs studentams vietoje pratimų, kurie suteikdavo šiems mažiau muzikavimo džiaugsmo nei Maršas (Liuizzi V., prieiga per internetą: <http://liuzzivito.blogspot.com/2015/02/nino-rota-divertimento-concertante-for.html>).

1968 m. metais buvo sukurta dabar trečioji kūrinio dalis Arija, kuri savo muzikos charakteriu artima operiniam *bel canto* stiliui. Italų muzikos kritikų vienu geriausių 7-o dešimtmečio kūrinių įvardijama Arija buvo kurta filmui „Daktaras Živago“. Arijos tema turėjo būti vienu pagrindiniu filmo pagrindinį veikėją daktarą Živago lydinčiu motyvu, tačiau vėliau tema buvo pritaikyta kontrabosui. Petracchi prisimena, jog Rota siūlęs atlikėjui, interpretuojančiam šį kūrinį galvoti apie lėtą maršą, lydintį Rusijos tremtinius, traukiančius naktį per Sibiro platybes, lėtai, vienas po kito krentančius (Liuizzi V., prieiga per internetą: <http://liuzzivito.blogspot.com/2015/02/nino-rota-divertimento-concertante-for.html>).

⁷ Publikuotas šis kūrinys buvo 1973 metais.



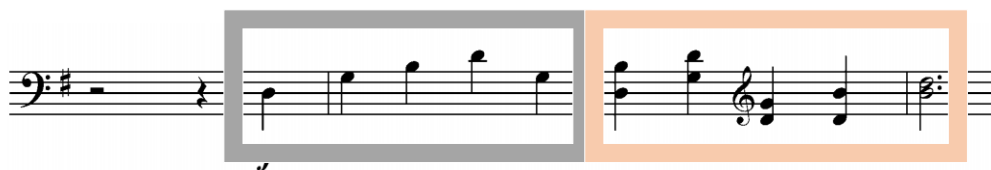
Pav. Nr. 3. III dalies *Aria* pradžia
(prieiga per internetą: https://kupdf.net/download/nino-rota-divertimento-concertante_58aceeb76454a7ef1ab1e8ef_pdf)

Po metų buvo sukurtas Finalas, kurio pirmasis pavadinimas buvo „Galopas“ (Finalu jis pervadintas tik jau publikuojant visą 4 dalių ciklą 1973-aisiais). Galiausiai buvo sukurta ir dabar pirmoji kūrinio dalis *Allegro maestoso*.

Visas ciklas suponuoja įdėmesnį žvilgsnį į ciklą kaip į simfoniją – išlaikoma keturių dalių struktūra, kraštinės dalys (pirmoji ir ketvirtoji) parašytos *Allegro* tempu. Tačiau toliau kompozitorius nesilaiko simfonijos žanro reikalavimų: lėtoji kontrastingoji dalis ne antroji, o trečioji. Tuo tarpu antroji dalis – Maršas, kuri simfonijoje turėtų būti lėta yra artimesnė klasicistinės simfonijos trečiajai daliai.

Kaip jau minėta, šiame kūrinyje galima įžvelgti ir koncerto žanro bruožų, kadangi matome tarpusavyje konkuruojančius solistą ir orkestrą. Negana to, kompozitorius puikiai išnaudojo tiek vieno, tiek kito technines ir melodines galimybes.

Koncertą primena ir kūrinio naratyvas – pirmąją dalį pradeda orkestras (atlieka introdukciją, ne dvigubą ekspoziciją kaip būtų klasicizmo epochoje). Netrukus įstoja solistas, kurio partijoje, kaip matyti kitame poskyryje, yra Petracchi pamėgtų pratimų technikai lavinti elementai (šiuo atveju arpedžio ir dvigubos natos).



Pav. Nr. 4. I dalies *Allegro* pradžia
(prieiga per internetą: https://kupdf.net/download/nino-rota-divertimento-concertante_58aceeb76454a7ef1ab1e8ef_pdf)

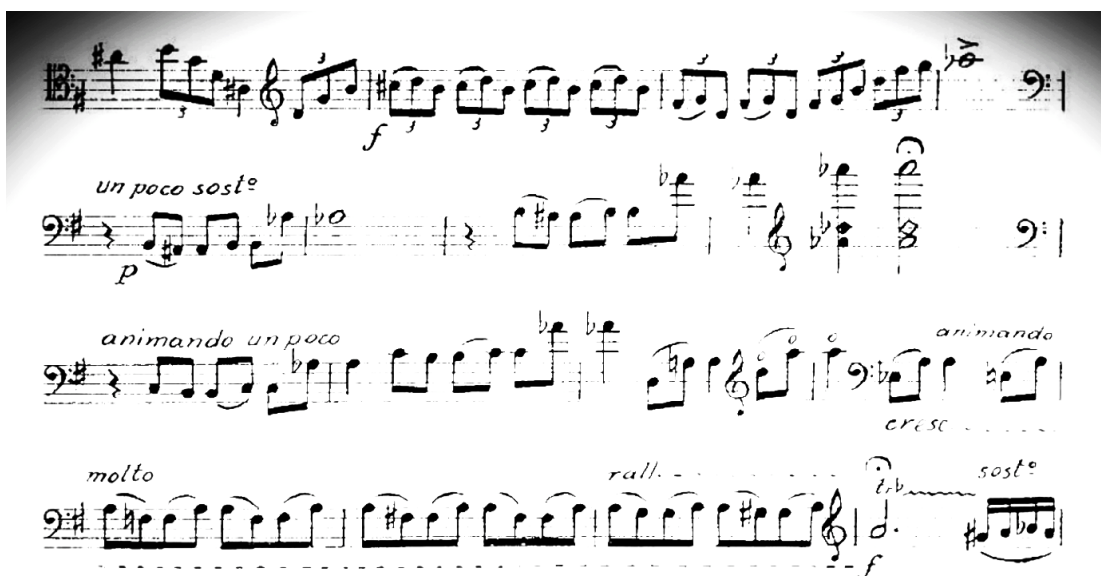
Pirmoji dalis, nors ir rapsodinio tipo – dalyje skamba 3 skirtingo charakterio temos – visgi primena stambios formą, kuri būdinga koncerto žanro pirmajai daliai – sonatos formai. Tai lemia pirmosios temos pasikartojimas skirtingomis tonacijomis: dalies pradžioje ši tema skamba G-dur tonacija (žr. prieš tai pateiktą pav.), kūrinio pabaigoje – B-dur.



Pav. Nr. 5. I dalis *Allegro*. Pirmosios temos sugrįžimas kita tonacija
(prieiga per internetą: https://kupdf.net/download/nino-rota-divertimento-concertante_58aceeb76454a7ef1ab1e8ef_pdf)

Koncerto žanrą primena ir šiam žanrui būdingos padalos – kadencijos – pritaikymas kūrinio pabaigoje. Kadencija įterpta po pirmosios temos sugrįžimo (žr. pav. prieš tai), po jos skamba padala, grindžiama antrosios temos motyvais (*coda*). Kadencijoje kompozitorius pritaiko įvairias grojimo technikas, įvairius virtuosinius pasąžus – tai ir chromatiniai vingiai, arpedžio, flažoletai, itin platus diapazonas.





Pav. Nr. 6. I dalis *Allegro*. Kadencijos fragmentai
(prieiga per internetą: https://kupdf.net/download/nino-rota-divertimento-concertante_58aceeb76454a7ef1ab1e8ef_pdf)

Gal tai, kad kompozitorius visas kūrinio dalis kūrė atskirai, sąlygojo kiekvienos dalies išskirtinumą, savitą charakterį ir stilių. Tačiau visos dalys pasižymi itin puikiu kontraboso galimybių pritaikymu – tai ir viso registro atskleidimas, ir technikos demonstravimas.

Anot V. Liuzzi (prieiga per internetą: <http://liuzzivito.blogspot.com/2015/02/nino-rot-divertimento-concertante-for.html>), šiame kūrinyje N. Rota atsiskleidžia ir kaip puikus orkestro žinovas, kadangi kūrinio orkestruotė itin spalvinga, gausi įvairių orkestro faktūrų, dramatinė, aistringa tačiau neužgožianti solisto – kontraboso.

Visos šios savybės lėmė, kad šis ciklinis kūrinys dabar įvardijamas Italijos modernios akademinės muzikos chrestomatiniu opusu.

3.3. Techniniai iššūkiai atlikėjui N. Rota „Divertimente Concertante“

Kaip pastebi A. Ritteris, N. Rota kūrinys „Divertimente Concertante“ („Koncertinis divertismentas“) yra puikus kompozitoriaus ir atlikėjo bendradarbiavimo pavyzdys tiek menine, tiek technine prasme. Šiame kūrinyje puikiai susilieja kompozitoriaus muzikinė fantazija ir techninis atlikėjo pasiruošimas, instrumento valdymas. Tad nenuostabu, jog šalia ypatingos erdvės muzikinei interpretacijai, šiame kūrinyje pastebimas ir ypatingas dėmesys technikos lavinimui, virtuoziškumui.

Pirmoji ciklo dalis *Allegro maestoso* yra ilgiausia ir dramatiškiausia, tačiau tuo pačiu gana lyrinė ir pasižymi rapsodijos charakteriu – joje skamba 3 pagrindinės temos. Neoklasicizmo įspūdį sukuria artima nuotaika kitų N. Rota amžininkų muzikos pavyzdžiams – tai ir D. Šostakovičius, ir S. Prokofjevas ir kiti.

Sekdamas Petracchi techniniais pratimais, kompozitorius šioje dalyje panaudoja besikeičiančius harmoninius intervalus (kvarta, kvinta, seksta).



Pav. Nr. 6. I dalis *Allegro*. Harmoniniai intervalai

(prieiga per internetą: https://kupdf.net/download/nino-rot-divertimento-concertante_58aceeb76454a7ef1ab1e8ef_pdf)

Pirmoje dalyje galime įžvelgti ir daugiau fragmentų, artimų pratimams.

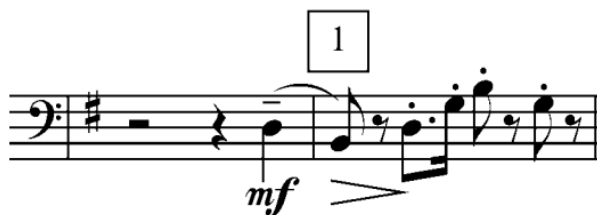




Pav. Nr. 7. I dalis *Allegro*. Techniniai epizodai

(prieiga per internetą: https://kupdf.net/download/nino-rota-divertimento-concertante_58aceeb76454a7ef1ab1e8ef_pdf)

Antrojoje ciklo dalyje „Maršas“ kompozitorius naudoja daug pasažų, gamų, arpedžio ir chromatizmų, tikėdamasis iš atlikėjų puikios technikos ir ekspresyvumo. Būtent arpedžio, kaip technikos pagrindo, reikalavo kontrabosininkas Pertracchi iš savo mokinių. Jais ir grindė antrosios dalies „Maršo“ pagrindinį tematizmą kompozitorius N. Rota, pateikdamas tiek paprasčiau atliekamų, tiek techniškai sudėtingesnių.



Pav. Nr. 8. II dalis „Maršas“. Arpedžio (ritmizuotas, platesnio diapazono, laužytas)

(prieiga per internetą: https://kupdf.net/download/nino-rota-divertimento-concertante_58aceeb76454a7ef1ab1e8ef_pdf)

Antroje dalyje „Maršas“ atlikėjas turi pademonstruoti ir savo technines galimybes atlikdamas įvairius pasažus. Pvz., gamas greitu tempu ir nepatogia pozicija, chromatizmą gausius pasažus.





Pav. Nr. 9. II dalis „Maršas“. Gamos

(prieiga per internetą: https://kupdf.net/download/nino-rota-divertimento-concertante_58aceeb76454a7ef1able8ef_pdf)

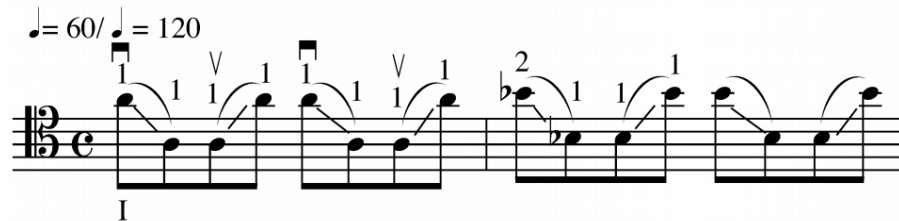




Pav. Nr. 10. II dalis „Maršas“. Chromatiniai pasažai

(prieiga per internetą: https://kupdf.net/download/nino-rota-divertimento-concertante_58aceeb76454a7ef1able8ef_pdf)

Trečioji dalis „Arija“ yra lėčiausia ciklo dalis, kurioje atlikėjas atskleidžia savo lyrinius gabumus ir sonorines instrumento galimybes – išnaudojami visi kontraboso registrai, arpedžio *pizzicato* ir kitos techninės ypatybės. Jau pačioje dalies pradžioje atlikėjas privalo išlaikyti tembro ir dinamikos vieningumą pasažuose, tuo pačiu labai daug dėmesio tenka skirti ir intonacijos tikslumui keičiant poziciją griežiant tą pačią stygą.



Pav. Nr. 11. III dalis „Arija“

(prieiga per internetą: https://kupdf.net/download/nino-rota-divertimento-concertante_58aceeb76454a7ef1ab1e8ef_pdf)

Paskutinioji dalis – Finalas yra tikras iššūkis atlikėjui savo techniškumu ir virtuoziškumu ne tik dėl gana greito tempo. Čia ypatingo dėmesio reikalauja ne vien intonacija ar štrichai, bet ir ritmas ar greita tonacinė kaita



Pav. Nr. 12. IV dalis „Finalas“ (arpedžio tonacijomis G-dur ir B-dur)

(prieiga per internetą: https://kupdf.net/download/nino-rota-divertimento-concertante_58aceeb76454a7ef1ab1e8ef_pdf)

Minėtina, kad muzikinio opuso muzika labai ryški, spalvinga, nuotaikinga. Kompozitorius šiame akademiname kūrinyje pritaikė tai, kas būdinga kino filmų garso takeliui, tad kūrinys greitai buvo pamėgtas klausytojų. Negana to, jame apstu neoklasicizmui būdingo subtilaus, vietomis

kandaus, sarkastiško humoro, žaismingumo, kantilenos, rimties. Negana to, jis labai naudingas solistui, kuris ruošdamasis atlikti šį kūrinį, lavina savo grojimo techniką įvairiais lygiais – arpedžio, intervalai, flažoletai, chromatizmai ir pan. Visa tai lėmė neabejotiną N. Rota „Divertimento Concertante“ sėkmę.

IŠVADOS

1. Instrumentinės muzikos žanrai, išryškėję baroko epochoje, kai pradėta klausytis instrumentinės muzikos be jokio praktinio pritaikymo, savo kanoninius pavidalus įgijo klasicizmo epochoje ir tapo pavyzdiniais, norminiais. Iki mūsų dienų šie žanrai sutinkami įvairiuose atlikėjams skirtuose konkursuose, jie nuolat skamba profesionalių akademinės muzikos atstovų koncertų metu. Tai yra: sonata, koncertas, rondo, variacijos. Ne soliniai, tačiau taip pat labai svarbūs klasicizmo epochos žanrai, kuriuos mėgo ir vėlesnių epochų atstovai yra kvartetas ir simfonija.

Klasicizmo epochos nuostatą viską pagrįsti protu, kurti racionaliai, neigę romantikai šių žanrų neatmetė, bet juos gerokai reformavo. Kaip pavyzdį galima pateikti F. Schuberto Nebaigtąją simfoniją (Nr. 8), kurią sudaro vos dvi dalys, H. Berliozi penkių dalių „Fantastinę simfoniją“, žinomą, kaip vieną puikiausių programinės muzikos pavyzdžių, F. Liszto vienadaliai Koncertai fortepijonui ir orkestrui, kuriuose visgi galima įžvelgti 4 dalių (simfonijos) struktūrą.

2. Natūralu, jog XX a. groteskiškoje aplinkoje, makabriškoje kūryboje pavargę kūrėjai nutarė atsiriboti nuo itin emocionalios ir hiperbolizuotos muzikinės raiškos. Taip susiformavo neoklasicizmo estetinės nuostatos – kurti santūriai, be ypatingo emocionalumo, siekiant atsiriboti nuo romantizmo ar ekspresionizmo tendencijų. Negana to, kad muzikiniai opusai neoklasikų kūryboje skamba emociškai neutraliai, šie, siekdami sugrąžinti racionalumą, atsigręžė į senąsias formas bei žanrus.

Tiesa, skirtingai nei galima būtų spėti iš pavadinimo, daugiausia dėmesio sulaukė baroko epochos žanrai. Visgi klasicizmo epochos instrumentiniai žanrai – sonata, simfonija, kvartetas ir koncertas – taip pat susilaukė ypatingo kūrėjų dėmesio. Kurdami XX a., kompozitoriai mėgino pritaikyti senosioms formoms naujas raiškos priemones. Be muzikos kalbos elementų – melodikos, ritmo, harmonijos – čia paminėtinas ir tembras, kompozitoriai daugiau dėmesio skyrė ir iki tol nepaslankiu ir techniškai neitin pajėgiu instrumentu laikytam kontrabosui. Neoklasikinėmis tendencijomis sekdami XX–XXI a. kompozitoriai ypač gausiai papildė ir vis dar tebebildo kontraboso repertuarą koncerto žanro pavyzdžiais.

3. Vienas tokių XX a. kūrėjų – Nino Rota, kurio septintuoju-aštuntuoju dešimtmečiais kurtas 4 dalių muzikinis opusas „Divertimento Concertante“ sėkmingai įsitvirtino kontrabosininkų repertuare. Tai lėmė kelios šio kūrinio savybės:

- Muzika yra labai spalvinga, kontrastinga, kinematografiškai vaizdinga;
- Bendradarbiaudamas su puikiu kontrabosininku ir pedagogu F. Petracchi itin sėkmingai išnaudojo kontraboso instrumentines galimybes;

- pritaikęs pedagogo naudojamus technikai lavinti skirtus pratimus, kompozitorius padidino kūrinio sėkmę tarp atlikėjų;
- puikiai išmanydamas orkestro galimybes, N. Rota itin sėkmingai išryškino kontraboso stipriąsias savybes ir eliminavo silpnybes (pvz., dinamika, registrai ir pan.).

LITERATŪRA

1. Ambrazas Algirdas Jonas. *Harmonija*. In: Visuotinė lietuvių enciklopedija, [žiūrėta 2019 12 06]. Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/Straipsnis/harmonija-102125>.
2. Ambrazas Algirdas Jonas. *Muzikos kūrinų analizės pagrindai*. 2010. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
3. Česnulevičiūtė Vita. *Sonatos formos antologijos Vytauto Bložės ir Juditos Vaičiūnaitės eilėraščiuose*. In: Lietuvos muzikologija. T. 11, 2011. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija. P. 47-60.
4. Daniel Ralph Thomas. *The Classical Period*. In: Encyclopedia Britannica, [žiūrėta 2019 12 09]. Prieiga per internetą: <https://www.britannica.com/art/Western-music/The-Classical-period>.
5. Daunoravičienė Gražina. *Postmodernistinė meno kategorijų būtis: muzikos žanro procesai, aplinkos ir trajektorijos*. In: Lietuvos muzikologija. T. 14, 2013. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija. P. 75–102.
6. Daunoravičienė Gražina. *Žanras muzikoje*. In: Visuotinė lietuvių enciklopedija, [žiūrėta 2019 12 06]. Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/Straipsnis/zanras-110649>.
7. Dawes Christopher. *IMPLODING MUSICAL GENRE Locating a Modern phenomenon in Postmodern thought*. 2006. Ontario: McMaster University.
8. Drott Eric. *The End(s) of Genre*. In: Journal of Music Theory. 2013, Vol. 57, No. 1 (Spring 2013), [žiūrėta 2020 02 06]. P. 1–45. Prieiga per internetą: https://www-jstor-org.ezproxy.lmta.lt/stable/43305043?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=music&searchText=genre&searchText=20&searchText=century&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dmusic%2Bgenre%2B20%2Bcentury&ab_segments=0%2Fbasic_SYC-5144%2Fcontrol&refreqid=search%3Aa92c3914f10d07085213596935c531eb&seq=1#metadata_info_tab_contents
9. Gaidamavičiūtė Rūta. *Muzikos įvykiai ir įvykiai muzikoje*. 2008. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
10. Honour Hugh. *Neo-Classicism*. In: The Art Bulletin. 1970, [žiūrėta 2020 02 03]. Vol. 52, No. 2 (Jun., 1970). p. 216–218. Prieiga per internetą: https://www-jstor-org.ezproxy.lmta.lt/stable/3048718?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=neo-classicism&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dneo-classicism&ab_segments=0%2Fbasic_SYC-

- [5144%2Fcontrol&refreqid=search%3A029dbdfea8fe9ad81a44a2d8f0dc9357&seq=1#metad
ata_info_tab_contents](#)
11. Katkus Donatas. *Muzikavimo stilius ir klišės*. In: Apie muzikos būtį. 2015. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija. P. 41–52.
 12. Katkus Donatas. Muzikos atlikimas. Istorija. Teorija. Stiliai. Interpretacijos. 2013. Vilnius: Tyto alba.
 13. Klimas Jonas, Landsbergis Vytautas. *Klasicizmas muzikoje*. In: Visuotinė lietuvių enciklopedija, [žiūrėta 2019 12 06]. Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/Straipsnis/klasicizmas-muzikoje-124586>.
 14. Klimas Jonas. *Neoklasicizmas*. In: Visuotinė lietuvių enciklopedija. 2019, [žiūrėta 2020 03 02]. Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/Straipsnis/neoklasicizmas-muzikoje-124680>
 15. Krasnovas Aleksandras. *Klasicizmas*. In: Visuotinė lietuvių enciklopedija, [žiūrėta 2019 12 06]. Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/Straipsnis/klasicizmo-literatura-124583>.
 16. Kuiper Kathleen. *Classicism and Neoclassicism*. In: Encyclopedia Britanica, [žiūrėta 2019 12 09]. Prieiga per internetą: <https://www.britannica.com/art/Neoclassicism>.
 17. Lessem Alan. *Schoenberg, Stravinsky, and Neo-Classicism: The Issues Reexamined*. In: The Musical Quarterly. 1982, [žiūrėta 2020 03 02]. Vol. 68, No. 4 (Oct., 1982). P. 527–542. Prieiga per internetą: [https://www-jstor-org.ezproxy.lmta.lt/stable/742156?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=neo-classicism&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dneo-classicism&ab_segments=0%2Fbasic_SYC-5144%2Fcontrol&refreqid=search%3A029dbdfea8fe9ad81a44a2d8f0dc9357&seq=1#metad
ata_info_tab_contents](https://www-jstor-org.ezproxy.lmta.lt/stable/742156?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=neo-classicism&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dneo-classicism&ab_segments=0%2Fbasic_SYC-5144%2Fcontrol&refreqid=search%3A029dbdfea8fe9ad81a44a2d8f0dc9357&seq=1#metad
ata_info_tab_contents)
 18. Liuzzi Vito. Nino Rota „Divertimento Concertante“ for double bass and orchestra. [Žiūrėta 2020 04 01]. Prieiga per internetą: <http://liuzzivito.blogspot.com/2015/02/nino-rota-divertimento-concertante-for.html>
 19. Mockutė-Alekniienė Vitalija. *Muzikos formos: paprastosios ir sudėtinės*. 2017. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
 20. Montecchi Giordani. Nino Rota. In: Oxford Music Online: Grove Music Online. 2013, [žiūrėta 2020 04 01]. Prieiga per internetą: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-3000000214?rskey=1b22k7>

21. Morgan Robert P. *Twentieth-Century Music*. 1991. New York, London: W. W. Norton & Company.
22. Morre Allan F. Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre. In: *Music & Letters*. 2001, [žiūrėta 2020 02 08]. Vol. 82, No. 3 (Aug., 2001). P. 432–442. Prieiga per internetą: https://www-jstor-org.ezproxy.lmta.lt/stable/3526163?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=music&searchText=genre&searchText=20&searchText=century&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dmusic%2Bgenre%2B20%2Bcentury&ab_segments=0%2Fbasic_SY_C-5144%2Fcontrol&refreqid=search%3Aa92c3914f10d07085213596935c531eb&seq=1#meta_data_info_tab_contents
23. Nino Rota Catalogue. [žiūrėta 2019 09 29]. Prieiga per internetą: <http://www.ninorota.com/>.
24. Nino Rota. In: Famous Composers. [žiūrėta 2019 09 29]. Prieiga per internetą: <https://www.famouscomposers.net/nino-rota>.
25. Nino Rota. *Italian Composer*. In: Encyclopedia Britannica, [žiūrėta 2019 09 29]. Prieiga per internetą: <https://www.britannica.com/biography/Nino-Rota>
26. Ringer Alexander L. *Musical Composition*. In: Encyclopaedia Britannica, [žiūrėta 2019 12 08]. Prieiga per internetą: <https://www.britannica.com/art/musical-composition/The-20th-century>.
27. Ritter Alexandre. Franco Petracchi and the Divertimento Concertante per Contrabbasso e Orchestra by Nino Rota: a Successful Collaboration between Composer and Performer. 2010, [žiūrėta 2020 04 01]. Prieiga per internetą: <http://www.alexandreritter.com/articles>
28. Ritter Alexandre. *Franco Petracchi and the Divertimento Concertante per Contrabbasso e Orchestra by Nino Rota: a Successful Collaboration between Composer and Performer*, 2010, [žiūrėta 2019 09 29]. Prieiga per internetą: https://getd.libs.uga.edu/pdfs/ritter_alexandre_201005_dma.pdf.
29. Samson Jim. *Genre*. In: Oxford Music Online: Grove Music Online. 2001, [žiūrėta 2019 10 06]. Prieiga per internetą: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040599?rkey=Eo782H>
30. Walters John L. *Godfather of Italian music*. In: The Guardian, 2000. [žiūrėta 2019 10 06]. Prieiga per internetą: https://www.theguardian.com/friday_review/story/0,,349989,00.html
31. Whittall Arnold. *Neo-classicism*. In: Oxford Music Online: Grove Music Online. 2001, [žiūrėta 2020 02 03]. Prieiga per internetą: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040599?rkey=Eo782H>

com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019723?rskey=p2wmSt

32. Теория и практика современной композиции. Ред. Ценова. В. С. 2005. Москва: Музыка.