



LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
KOMPOZICIJOS KATEDRA

MARIUS BARANAUSKAS

**SIMFONINIO IR GAMELANO ORKESTRŲ STRUKTŪRINIAI
PRINCIPAI IR KOMPONAVIMO STRATEGIJOS**

Meno doktorantūros projektas

MUZIKA (C 001)

VILNIUS, 2020

Meno projekto vadovai (ir konsultantai):

Projekto kūrybinio darbo vadovas: doc. dr. MĀRTIŅŠ VIĻUMS

Projekto tiriamojo darbo vadovas: prof. dr. RIMANTAS JANELIAUSKAS

Konsultantas: doc. dr. MĀRTIŅŠ VIĻUMS

Meno projekto gynimo taryba:

Pirmininkas

prof. dr. RIČARDAS KABELIS (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika C 001)

Nariai:

prof. VACLOVAS AUGUSTINAS (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika C 001)

prof. MINDAUGAS URBAITIS (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika C 001)

prof. dr. RIMA POVILIONIENĖ (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, menotyra H 003, muzikologija)

prof. dr. MARTIN BOIKO (Jazepo Vytuolio Latvijos muzikos akademija, menotyra, muzikologija)

Recenzentai:

Kūrybinio darbo: prof. RYTIS MAŽULIS (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika C 001)

Tiriamojo darbo: prof. dr. ANTANAS KUČINSKAS (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, menotyra H 003, muzikologija)

Meno doktorantūros projektas rengtas 2016–2019 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

Meno projektas ginamas Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, 2020 m. birželio 29 d.



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

MARIUS BARANAUSKAS

**STRUCTURAL PRINCIPLES AND COMPOSING STRATEGIES
OF SYMPHONY AND GAMELAN ORCHESTRAS**

Artistic Research Project
MUSIC (C 001)

VILNIUS, 2020

Supervisors (and Consultants) of Artistic Research Project:

Artistic supervisor: Assoc. Prof. Dr. MĀRTIŅŠ VIĻUMS

Research supervisor: Prof. Dr. RIMANTAS JANELIAUSKAS

Consultant: Assoc. Prof. Dr. MĀRTIŅŠ VIĻUMS

Defense Board of the artistic research project:

Chairman:

Prof. Dr. RIČARDAS KABELIS (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music C 001)

Members:

Prof. VACLOVAS AUGUSTINAS (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music C 001)

Prof. MINDAUGAS URBAITIS (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music C 001)

Prof. Dr. RIMA POVILIONIENĖ (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Art Research H 003, Musicology)

Prof. Dr. MARTIN BOIKO (Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, Art Research, Musicology)

Reviewers:

Artistic Reviewer: Prof. RYTIS MAŽULIS (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music C 001)

Research Reviewer: Prof. Dr. ANTANAS KUČINSKAS (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Art Research H 003, Musicology)

The artistic research project was prepared over the period of 2016 to 2019 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

The project is defended at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, on 29 June 2020.

Turinys

Ivadas	7
1. ORKESTRO STRUKTŪRINIAI ELEMENTAI. STRUKTŪRINĖS ANALIZĖS ĮRANKIAI IR METODOLOGIJA	13
1.1. Orkestro sąvoka, sandara ir galimybė sistemškai analizuoti	13
1.2. Orkestro struktūros elementai kitų autorių darbuose	17
1.3. Orkestro struktūrinių elementų visuma	22
1.3.1. Bazinis struktūrinis elementas	23
1.3.2. Orkestrinės vertikalės struktūriniai elementai	26
1.3.3. Orkestrinės horizontalės struktūriniai elementai	29
1.3.4. Tarpgrupinė elementų sąveika	33
1.3.5. Analizės metodikos gairės	37
2. STRUKTŪRINIŲ ELEMENTŲ SKLAIDA SIMFONINIAME ORKESTRE	39
2.1. Orkestras, kaip individualių <i>solo</i> instrumentų visuma	41
2.1.1. Struktūrinio vieneto charakteristika.....	41
2.1.2. Vertikalės ir horizontalės elementų sklaida	46
2.2. Orkestras, kaip instrumentinių blokų derinys	52
2.2.1. Struktūrinio vieneto charakteristika.....	52
2.2.2. Vertikalės ir horizontalės elementų sklaida	54
2.3. Orkestras, kaip kintančio tembro garso masė	61
2.3.1. Struktūrinio vieneto charakteristika.....	61
2.3.2. Vertikalės ir horizontalės elementų sklaida	64
2.4. Orkestras, kaip priemonė garso spalvinimui	73
2.4.1. Struktūrinio vieneto charakteristika.....	73
2.4.2. Vertikalės ir horizontalės elementų sklaida	74
2.5. Orkestras, kaip garso spektro sklaida	83
2.5.1. Struktūrinio vieneto charakteristika.....	83
2.5.2. Vertikalės ir horizontalės elementų sklaida	84
2.6. Simfoninio orkestro struktūrinių principų ir komponavimo strategijų visuma	91

3. STRUKTŪRINIŲ ELEMENTŲ SKLAIDA GAMELANO ORKESTRE	94
3.1. Gamelano struktūrinių principų kultūrinės ištakos bei kontekstai	95
3.1.1. Gamelano kultūrinė terpė ir pasaulėžiūros ypatumai	95
3.1.2. Muzikos suvokimo ir funkcionavimo specifika	101
3.2. Gamelano muzikinių koncepcijų visuma ir jų įtaka orkestro struktūros formavimui	108
3.3. Gamelano orkestro struktūriniai elementai. Orkestro formavimo principai	115
3.3.1. Struktūrinis vienetas, kaip kompozicijos visumos modelis	115
3.3.2. Vertikalės ir horizontalės elementų sklaida	117
3.3.3. Gamelano struktūrinių principų ir komponavimo strategijų visuma	126
4. SIMFONINIO IR GAMELANO ORKESTRŲ SĄVEIKOS IR SINTEZĖS GALIMYBĖS	128
4.1. Simfoninio ir gamelano orkestrų kultūriniai sąlyčio taškai ir skirtumai. Tarpusavio sąveikos potencialas	129
4.2. Kai kurie sąveikos pavyzdžiai ir plotmės vakarietiškoje kūrybinėje praktikoje	137
4.3. Orkestro struktūros komponavimas Mariaus Baranausko kūrinyje <i>Alrediph</i> . Skirtingų orkestro struktūrinių principų sąveikos įgyvendinimas	142
4.3.1. Kūrybiniai ir struktūriniai išeities taškai	142
4.3.2. Struktūrinio vieneto komponavimas	145
4.3.3. Orkestrinės vertikalės komponavimas	148
4.3.4. Orkestrinės horizontalės komponavimas	152
4.3.5. Orkestro struktūros kompozicinė visuma	155
Išvados	157
Literatūros sąrašas	161
Summary of the Artistic Research Paper.....	167
Publikacijos ir konferencijose skaityti pranešimai	187

Ivadas

Orkestras yra daugialypis ir labai įvairus reiškinys. Jis nuolatos kinta laike, atsiskleisdamas įvairiais muzikos stiliais, įgaudamas skirtingus pavidalus istorinių epochų kaitoje, įgarsindamas vis kitokius muzikinius principus. Be to, orkestras atsiveria įvairiais lygmenimis, pradedant konkrečios kultūros pasaulėžiūroje dominuojančiu bendru požiūriu į orkestrą bei patį muzikos komponavimą ir baigiant techniniais aspektais, tokiais, kaip instrumentų ir tembrų naudojimo logika ar praktiniai orkestruotės principai. Kultūriškai ir geografiškai šalia mums gerai pažįstamo Europoje susiformavusio simfoninio orkestro, pasaulyje egzistuoja kitos skirtingos orkestrinės kultūros, kuriose taip pat randame savitus principus ir visai kitokią skambesio kokybę. Šiame kontekste šiuolaikinis kompozitorius susiduria su labai didele įvairove, ir, tuo pačiu, atsivėrusiomis skambesio praturtinimo bei atnaujinimo galimybėmis. Tačiau, žvelgiant į orkestro reiškinį kyla neatsakyti klausimai ir ryškėja tam tikri neapibrėžtumai į kuriuos šiame darbe siekiama bent iš dalies atsakyti.

Tiek analizuojant orkestrinę muziką, tiek ją kuriant iškyla bendras klausimas: kokie elementai sudaro orkestrą ir kaip jie tarpusavyje sąveikauja? Kompozitoriui, siekiančiam kurti naujus orkestrinės muzikos modelius ir suprasti jau esančius, svarbu žinoti iš kokių elementų galima lipdyti šiuos naujus modelius. Pasigendama sistemingo ir bent kiek universalesnio orkestro struktūros apibūdinimo. Tampa svarbu išsiaiškinti orkestrinės muzikos sudėtinius elementus, surasti ir apibendrinti orkestro struktūrinius principus, jų plačią įvairovę ir galimai juos sufokusuoti į komponavimo praktiką, atrandant komponavimo strategijas, kuriomis gali vadovautis ir kurti kompozitoriai. Simfoninio orkestro atveju randame gana nedaug sisteminių ir visuminių orkestro principų analizių. Tuo tarpu neeuropinių kultūrų atveju tokių apibendrinančių analizių apskritai beveik nėra, apsiribojama tik esamų muzikinių sistemų pristatymu bei jų iliustravimu muzikos fragmentų pavyzdžiais.

Viena aplinkybių, paskatinusi imtis šios temos ir yra ką tik minėta mokslinės literatūros šia tema stoka. Nepaisant to, kad daug ir įvairios literatūros parašyta apie simfoninio orkestro instrumentus (Adler 2016; Berlioz 1991; Piston 1978; Rimski-Korsakov 1964 ir kt.), istorinį vystymąsi (Carse 1985; Zaslav 1988 ir kt.), atskirų kompozitorių orkestruotės principus (Spiller 2009; Гурков 1987; Цытович 1983, 1987 ir kt.), technikos elementus (Kennan 2002; McKay 2004; Sevsay 2013; Rimski-Korsakov 1964 ir kt.) bei kitus aspektus, visi darbai nagrinėja vieną arba kelis aspektus, nepateikdami apibendrinančio simfoninio orkestro principų vaizdo. Taip pat, nemažai tyrinėtojų pristato ir nagrinėja atskirų neeuropinių kultūrų orkestrų muziką, instrumentus, teorines sistemas, istoriją bei kitus aspektus (Basset 1995; Kunst 1973; Sorrell 1990, 1992; Алябьева 2009 ir kt.). Tačiau

literatūros, pateikiančios sisteminančią, lyginančią skirtingų kultūrų orkestrinių tradicijų analizę, be to, išryškinančią toms kultūroms būdingus orkestrinės muzikos principus, stokojama.

Siekiant, kad šiame tyrime žvilgsnis į orkestrą būtų pilnavertiškas ir mažiau europocentristinis, atkreipiamas dėmesys į pasaulinį kultūrinį orkestrų kontekstą. Tokiu būdu mūsų europinėje kultūroje susiformavęs simfoninis orkestras yra dalinai patalpinamas į platesnę kitų kultūrų orkestrinio muzikavimo tradicijų terpę. Tai atveria galimybę surasti tikslesnę europinio orkestro vietą pasaulio muzikinėje panoramoje, praplėsti orkestrinio muzikavimo supratimą, išsiaiškinant skirtingus įvairių kultūrų orkestrinio mąstymo būdus. Tokiu būdu gali ne tik atsirasti pilnavertis supratimas apie orkestro reiškinių, bet ir atsiskleisti komponavimo praktikai aktualūs nauji ir originalūs požiūriai. Žvelgdami į pasaulinį orkestrinių tradicijų vaizdą, galėtume išskirti keletą itin ryškių, geografiškai plačiai paplitusių ir istorijos eigoje pagrindusių savo meninę, kultūrinę ir civilizacinę reikšmę pasaulio kultūrų orkestrų: įvairūs archajiniai orkestrai, Indonezijos gamelanas, Japonijos gagaku, Europos simfoninis ir kt. Šie orkestrai yra susiformavę visiškai skirtingose kultūrinėse terpėse ir todėl galimai atskleidžia skirtingus orkestrinio mąstymo ir orkestro sudarymo principus. Mums, kaip europinės kultūros atstovams, svarbu ir tai, kad tiek gamelano, tiek ir kitos muzikos tradicijos vienaip ar kitaip skverbiasi į europinį orkestrinį mąstymą, domina kompozitorius kaip galimybė išsilaisvinti iš tradicinio simfoninio orkestro rėmų. Šiam tyrimui pasirinkti du ryškiausi ir šiais laikais bene labiausiai aktualūs, bei iš esmės skirtingi orkestrai: simfoninis ir gamelano.

Gamelano orkestras yra labiausiai žinomas, kaip Indonezijos kultūros palikimas. Nors ryškiausios jo apraiškos randamos Indonezijoje, Bali ir Javos salose, ši orkestrinė tradicija paplitusi gerokai plačiau ir aprėpia ne tik dalį Okeanijos, bet ir kai kuriuos Pietryčių Azijos regionus. Be to, vien Bali saloje galime rasti daug jo tipų su skirtinga instrumentų sudėtimi bei skirtinga socialine paskirtimi. Nepaisant tiek skirtingų atmainų, visas jas vienija bendra gamelano orkestro tradicija ir bendros šaknys, tuo pačiu bendri orkestrinio mąstymo ir jo struktūravimo principai, komponavimo strategijos, bei kiti elementai, kuriuos ir siekiama išsiaiškinti ir apibrėžti šiame darbe. Tuo tarpu bene labiausiai paplitęs mūsų laikais yra europinio modelio orkestras. Ryškiausia ir reikšmingiausia jo išraiška, - simfoninis orkestras. Tačiau, be to, galime rasti daugybę kitos sudėties orkestrų: kamerinis orkestras, vienerių instrumentų orkestrai (styginių, pučiamųjų, mušamųjų), džiazas orkestras ir kiti. Kokie skirtingi ir įvairūs beatrodytų europiniai orkestrai, kiek įvairių įtakų iš kitų kultūrų būtų besisėmę kompozitoriai, juos galimai vienija tie patys muzikinio mąstymo principai, susiformavę per daugelį profesionaliosios europinės muzikos vystymosi šimtmečių. Tuo pačiu

tikėtina, jog susiformavo ir būdingi orkestro struktūros modeliai, komponavimo bei orkestruotės būdai, orkestrų muzikinės realizacijos strategijos. Visa tai būtina nagrinėti bent iš dalies atsižvelgiant į bendrą pasaulinį orkestrinio reiškinio kontekstą.

Simfoninio ir gamelano orkestrų detalesnė analizė, lyginimas bei tarpusavio sąveikų paieška gali atskleisti pakankamai išsamų ir įvairiapusį orkestrų struktūrinių principų vaizdą, bei pasitarnauti komponavimo praktikoje, ieškant sąveikos ir sintezės galimybių. Tuo labiau, kad prieinamoje literatūroje aptinkame labai mažai šių dviejų orkestrų lyginamųjų tyrimų. Ypač trūksta bendrų sąlyčio taškų paieškų ir kūrybinių vizijų dėl sąveikos ir sintezės įvairiais lygmenimis galimybių. Žvelgiant į šiuos orkestrus kyla klausimas, dėl gal būt egzistuojančių bendrų elementų, bendro modelio, galinčio apibūdinti skirtingų kultūrų orkestrus ir juose figūruoti. Darbo autoriaus asmeninis kūrybinis interesas taip pat paskatino ieškoti šių bendrų elementų, kaip galimybės atrasti naujų muzikinių struktūrų ir naujo orkestro skambesio erdves.

Pasirenkant darbe nagrinėtinus orkestrus ir jų tipus teko susidurti su orkestro atpažinimo kriterijų problema. Kas apibrėžia orkestrą kaip tokį? Koks instrumentų darinys gali būti vadinamas orkestru, o koks ne? Įvairių autorių darbuose dažniausiai tenka susidurti su kiekybiniu kriterijumi. Dažnai, pačia bendriausia prasme, orkestras suprantamas kaip didelė grupė kartu muzikuojančių atlikėjų. Regis kiekybinis kriterijus iš pirmo žvilgsnio yra vienas akivaizdesnių, gana ryškiai atskiriantis kamerinį ir orkestrinį muzikavimą. Didelis kartu muzikuojančių atlikėjų skaičius yra pakankamai reikšminga sąlyga apibūdinanti orkestrinį muzikavimą. Remiantis juo mes galime skirstyti orkestrus pagal jų apimtį (didelis, kamerinis orkestrai) palaipsniui prieidami iki kamerinio ansamblio ir *solo* muzikavimo. Tačiau čia glūdi ir problema, prie kurios bent dalinai teks prisiliesti šio darbo eigoje. Kiek šis kriterijus bebūtų akivaizdus europinės kultūros muzikoje, kitose kultūrose jis tampa gana miglotas. Panašu, kad kai kurių kultūrų muzikoje ribos tarp orkestrinio ir kamerinio muzikavimo yra mažiau ryškios, todėl tikėtina, kad šalia kiekybinio kriterijaus egzistuoja tam tikri orkestro struktūros specifiniai bruožai, determinuojantys ir papildantys orkestro sąvoką.

Kadangi orkestras yra labai platus reiškinys, tiek laike besikeičiančių epochų prasme, tiek geografinio paplitimo skirtumais, šiame darbe daugiausia apsiribojama orkestro, kaip specifinės universalios struktūros nešėjo koncepcija. Istorinis aspektas, kuris yra ypač įvairus europinio orkestro atveju, šiame darbe nenagrinėjamas ir paminimas tik dėl bendro konteksto. Todėl į darbą įtrauktų orkestro tipų atranka pagrįsta vidinės jų struktūros skirtingumu, reikšmingais specifiniais bruožais bei aktualumu komponavimo praktikai. Darbe nagrinėjami XX – XXI a. simfoniniai kūriniai, tuo tarpu kitų laikotarpių muzika minima tik dėl konteksto.

Gamelano orkestras daugiausia nagrinėjamas Javos gamelano pavyzdžiu, kitų regionų orkestro atmainos aptariamos konteksto išplėtimo tikslais.

Darbo tikslas. Šiuo darbu siekiama atskleisti pagrindinius orkestro, kaip visuminės struktūros principus bei būdingas orkestrinės muzikos komponavimo strategijas. Išryškinant dviejų skirtingų pasaulio muzikos kultūrų – europinio simfoninio orkestro bei Indonezijos gamelano – struktūrinius principus siekiama išsiaiškinti jų tarpusavio sąveikos galimybes. Tokiu būdu norima atrasti galimus skirtingų kultūrų orkestrinio mąstymo sąlyčio taškus, pritaikymo kompozicinėje praktikoje variantus, patikslinti orkestro kriterijus.

Šio **tyrimo objektas** – simfoninio ir gamelano orkestrų struktūriniai principai bei orkestrinės muzikos komponavimo strategijos.

Tyrimo eigai keliama šie pagrindiniai **uždaviniai**:

- Apžvelgti ir apibendrinti esamus autorių darbus apie orkestro sandarą ir struktūros elementus;
- Suformuluoti orkestro struktūros elementų visuminį modelį, kuris tarnautų kaip orkestro analizės įrankis bei komponavimo metodas;
- Išryškinti pagrindinius simfoninio orkestro struktūros principus ir muzikos komponavimo strategijas, nustatyti ryškiausius tipus ir potipius;
- Išryškinti pagrindinius gamelano orkestro struktūros principus ir muzikos komponavimo strategijas, bei juos formavusį kultūrinį-muzikinį kontekstą;
- Atskleisti darbe nagrinėjamų orkestrinių kultūrų sąveikos galimybes, ryškiausius sąveikos modelius bei lygmenis;
- Atskleisti simfoninio ir gamelano orkestrų kompozicinės sąveikos galimybes savo paties kūryboje;
- Patikslinti orkestro sąvoką ir su ja susijusius terminus bei kriterijus.

Iškeltiems uždaviniams pasiekti naudojama metodika kuri įtraukia platų spektrą **tyrimo metodų**: aprašomąjį, sisteminimo, lyginamąjį, analitinį, o taip pat diferencijavimo ir tipologizavimo metodus.

Darbe keliama **hipotezė**, kad egzistuoja universali orkestro struktūros sistema, kurios pagrindu galima apibūdinti skirtingų kultūrų bei skirtingų tipų orkestrus. Todėl, nepaisant europinio ir gamelano orkestrų skirtingumo, šiuo struktūriniu pagrindu būtų galima rezultatyvi jų tarpusavio sąveika komponavimo aspektu.

Tyrimo šaltiniai. Tiriamojo darbo objektas bei siekis pasirinktais aspektais išnagrinėti orkestro reiškinių nulėmė platų mokslinės literatūros spektrą. Ją sąlyginai galima sugrupuoti į keturias grupes.

Pirmajai grupei priskirtini darbai įvairiais aspektais nagrinėjantys simfoninį orkestrą: istoriniu ir kultūriniu aspektais (Broder 1960; Carse 1985; Ramnarine 2017; Spitzer 2001; Zaslaw 1988; Витачек 1979; Благодатов 1969), skirtingus orkestro stilius, komponavimo technikas bei atskirų kompozitorių orkestruotės specifiką (Anderson 2000; Bernard 1987; Gilmore 1998; Iverson 2009; Janeliauskas 2001; Michel 1995; Rose 1996; Sevsay 2013; Surianu 2000; Viļums 2014; Гурков 1987; Цытович 1983 ir kt.), orkestruotės meną ir technines subtilybes (Adler 2016; Berlioz 1991; Gieseler 1984; Forsyth 1949; Gevaert 1863, 1885; Kennan, Grantham 2002; McKay 2004; Piston 1978; Rimsky-Korsakov 1964; Sevsay 2005, 2013; Зряковский 1976 ir kt.).

Antrąją grupę sudaro literatūra nagrinėjanti gamelano ir kitų neeuropinių kultūrų orkestrus (Basset 1995; Kartomi 2001; Kunst 1973; Lindsay 1992; Malm 1977; Picken 1969; Sorrell 1990, 1992; Spiller 2008; Sumarsam 1999; Tenzer 2000; Алпатова 1986; Алябьева 1994, 1998 ir kt.).

Trečiajai grupei priskirtini darbai aptariantys neeuropinių kultūrų įtaką šiuolaikiniam simfoniniam orkestrui (Bauer 2008; Becker 1972; Cohen 2017; Corbett 2000; McDermott 1986; Ramnarine 2017; Sorrell 1992; Spiller 2008; Денисов 1982; Екимовский 1987; Мелик-Пашаева 1987 ir kt.).

Paskutinei grupei priskirtini specialiujų enciklopedijų straipsniai kurių teikiama informacija buvo naudinga formuojant gvildenamų temų bendrąją sampratą: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* – 2nd edition, (ed. S. Sadie, J. Tyrrel) 2001; *Muzikos enciklopedija*. (Red. J. Antanavičius) Vilnius: LMTA, 2007; *Encyclopedie de la musique* (red. F. Michel) Paris, 1961; *New Oxford History of Music: Ancient and oriental music*, Oxford University Press, 1957; *The Garland Encyclopedia of World Music*, New York, London, 2002.

Suformuota **darbo struktūra** yra paranki darbo tikslo bei keliamų uždavinių nuosekliam įgyvendinimui. Ją sudaro įvadas, keturi pagrindiniai skyriai, išvados ir literatūros sąrašas. Pirmajame skyriuje apibūrinami pagrindiniai orkestro struktūriniai elementai, sudaromas visuminis orkestro struktūros modelis ir suformuojamas analizės metodas. Antrajame skyriuje nagrinėjama struktūrinių elementų sklaida simfoninėje muzikoje, išskiriami ryškiausi orkestro tipai ir struktūriniai komponavimo principai. Trečiajame skyriuje analizuojama struktūrinių elementų sklaida gamelano orkestre, formuluojami pagrindiniai struktūriniai principai. Ketvirtajame skyriuje atskleidžiamos tyrinėjamų orkestrų sąveikos

galimybės, darbo autoriaus kūrinio analizės pavyzdžiu pademonstruojamas kompozicinis struktūrinis elementų sąveikos aspektas.

Darbe įvairiais aspektais analizuojami šie XX–XXI a. orkestriniai kūriniai: O. Messiaen *Reveil des oiseaux* (1953), *Chronochromie* (1960); I. Stravinski *Le sacre du printemps* (1913); W. Lutoslawski *Simfonija Nr.2* (1967), *Livre pour orchestre* (1968); A. Schoenberg *Fünf Orchesterstücke* op. 16, III d. *Farben*, IV d. *Peripetie* (1909); K. Penderecki *De natura sonoris I* (1966); G. Ligeti *Atmospheres* (1961), *Lontano* (1967); I. Xenakis *Ata* (1987); J. Janulytė *Was there a Swan* (2019); G. Scelsi *Quattro pezzi su una nota sola* (1959); M. Viļums *Tvyjoraan* (2012); G. Grisey *Modulations* (1978); T. Murail *Desintegrations* (1982–83); H. Radulescu *The Quest* (1996).

Analizuojami šie Indonezijos gamelano muzikos kūriniai: Gamelan Bawa (*Sekar Chondra wilasita*); Gamelan Ladrang Wilujeng (*lik*).

Taip pat pateikiama išsami darbo autoriaus orkestrinio kūrinio *Alrediph* (2020) analizė.

Darbe pateiktas 41 pavyzdys, 9 lentelės ir 22 schemos.

1. ORKESTRO STRUKTŪRINIAI ELEMENTAI. STRUKTŪRINĖS ANALIZĖS ĮRANKIAI IR METODOLOGIJA

1.1. Orkestro sąvoka, sandara ir galimybė sistemškai analizuoti

Pradėti kalbą apie orkestro sandarą reikėtų nuo pačios orkestro sąvokos, kurioje potencialiai galėtų slypėti ir atsakymas apie jo vidinę struktūrą. Kas yra orkestras ir kaip jis apibrėžiamas? O gal būt, kaip jis turėtų būti apibrėžiamas, žvelgiant iš XXI a. perspektyvų? Šis iš pirmo žvilgsnio paprastas klausimas, atveria tuo daugiau neaiškumų, kuo labiau į jį pradedame gilintis.

Daugelyje muzikos enciklopedijų¹ bendrąja prasme, orkestras apibrėžiamas, keliomis pagrindinėmis charakteristikomis. Pirmiausia, tai didelės apimties instrumentalistų grupė (kiekybinis faktorius), be to, instrumentai savo partiją dažnai atlieka grupėmis, o ne po vieną (jungimo faktorius), dalyvauja skirtingos prigimties instrumentai (tembrinė diferenciacija). Atkreipiamas dėmesys ir į specialaus koordinavimo poreikį, - dirigento funkciją². Taip pat pastebimas ir orkestro sąvokos kitimas europinės muzikos istorijos eigoje. Pavyzdžiui N. Zaslav apibendrinamas daugelio autorių pastebėjimus pateikia tokius orkestro sąvokos kaitos etapus (Zaslav 1988: 484):

1. Originali reikšmė: vieta senovės Graikų ir Romėnų teatruose, kur pasirodydavo šokėjai ir aktoriai.
2. XVI a. prancūzų humanistų vartojimas: Romėnų teatro dalis, rezervuota senatoriams.
3. Naudojamas nuo XVII a. pradžios ir vėliau: vieta teatre arba koncertų salėje, arba (labai retai) bažnyčioje, skirta instrumentalistams – tai, ką mes dabar teatruose vadiname „orkestro duobe“.
4. Nuo XVII a. pradžios ir vėliau: instrumentalistų grupė, kuri užima vietą, prieš tai buvusiam apibrėžime vadinamą „orkestru“.

¹ Remiamasi informacija pateikta: *Muzikos enciklopedija*. T. 3, (Red. J. Antanavičius, Vilnius: LMTA, Muzikos ir enciklopedijų leidybos institutas, 2007); *Encyclopedie de la musique*. T. 3, (red. F. Michel, Paris: Fasquelle, 1961); *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (ed. S. Sadie, J. Tyrrel. London: Macmillan Reference, New York: Groves Dictionaries, 2001).

² Pavyzdžiui lietuviškoje „Muzikos enciklopedijoje“ randame tokį bendrąjį orkestro apibūdinimą: „Organizuotas muzikos atlikėjų instrumentininkų kolektyvas. Paprastai groja vadovaujamas dirigento. [...] Skirtingai nuo kamerinės muzikos kolektyvų, orkestre instr. partiją gali atlikti ne vienas, o keletas muzikantų (vad. dubliavimas)“ (Urnėžius 2007: 145).

5. Nuo XVIII a. pabaigos ir vėliau: instrumentinės grupės dydis ir pobūdis.³

Toliau tas pats autorius plačiau išskleisdamas paskutinįjį (5) punktą išskiria pagrindines sudedamąsias dalis kurios būtinos, kad tam tikrą muzikinį darinį galėtume pavadinti orkestru (Zaslaw 1988: 484-485):

- a) orkestro pagrindą sudaro styginiai stykiniai smuiko šeimos instrumentai;
- b) styginiai instrumentai organizuojami atskiromis grupėmis, kurių viduje atlikėjai parastai atlieka tas pačias natas unisonu; atskiros styginių grupės turi nevienodą kiekį instrumentų, smuikų bus daugiau, nei žemesnių instrumentų;
- c) instrumentų sudėtis ir grupavimas pakankamai stabilus tam tikrą laiko tarpą, tam tikroje vietoje ir repertuaro ribose, pastebimas instrumentinės sudėties standartizavimas;
- d) 8' boso linija dažnai, bet ne visada dubliuojama 16' registru;
- e) dažnai, bet ne visada naudojami styginiai *continuo* instrumentai
- f) orkestrinė disciplina, griežtas ir aiškus atlikėjų tarpusavio koordinavimasis; dirigento funkcija;
- g) paprastai fiksuotas identitetas ir struktūra; orkestras kaip organizacija.

Matome, jog tokios charakteristikos gana specifiškai apibūdina tam tikro riboto laikotarpio simfoninį orkestrą (šiuo atveju XVII–XVIII a.), tačiau nepakankamai pateikia bendresnių apibūdinimų, galinčių aprėpti platesnius laikotarpius, jau nekalbant apie platesnį kultūrinį spektrą.

Vienų pirmųjų orkestruotės traktatų autorius F. A. Gevaertas orkestrą apibrėžia, kaip struktūrą, kurioje realizuojamas instrumentinis daugiabalsumas, panašiai kaip choras yra skirtas vokalinio daugiabalsumo įgyvendinimui (Gevaert 1863). Teigdamas, jog kiekvieną kartą, kai turime didelio kiekio instrumentų susitikimą, turime ir orkestrą, jis vėl pirmiausia akcentuoja kiekybinį faktorių. Jis taip pat atkreipia dėmesį į instrumentų grupavimą bei tembrinę diferenciaciją pastebėdamas, kad specifiškiau orkestru dažniausiai vadiname dviejų pagrindinių instrumentų šeimų susitikimą (styginių ir pučiamųjų), o taip pat dažnai ir antraeilės mušamųjų grupės. Panašų, bet kiek savitai apibrėžtą bendriausios orkestro sąvokos variantą pateikia N. Broderis, teigdamas, kad orkestras yra bet koks instrumentinis ansamblis

³ Naująjį žodžio „orkestras“ prasmę, apibūdinančią ne vietą, bet atlikėjų visumą pirmą kartą panaudojo J.-J. Rousseau savo „Muzikiniame žodyne“ („Dictionnaire de musique“, Paris, 1768).

iš dešimties ir daugiau atlikėjų, arba bet koks instrumentinis ansamblis, kuriame yra daugiau nei vienas atlikėjas vienai partijai⁴ (Broder 1960).

H. Berliozo *Didžiajame traktate apie šiuolaikinę instrumentuotę ir orkestruotę*⁵ orkestras apibūdinamas kaip „didelis instrumentas, galintis vienu metu arba pakaitomis groti daug skirtingų tonų; jis pasižymi švelnia arba milžiniška skambesio jėga, priklausomai nuo proporcingo visų arba tik dalies esamų šiuolaikinio orkestro resursų naudojimo, bei daugiau ar mažiau palankaus šių resursų pritaikymo skirtingo pobūdžio akustinėms aplinkybėms“ (Berlioz 1991: 406). Berliozo požiūryje šalia kiekybinio faktoriaus, taip pat išryškėja orkestro apibūdinimui būtinas priemonių daugiaplaniškumas, kuris atsiskleidžia išraiškos galimybių ir muzikinių resursų gausa, tembrine ir dinamine orkestro įvairove ir pan. Kaip svarbūs orkestro visumos elementai akcentuojami dirigento funkcija bei akustinė aplinka, kurioje orkestras skamba. Įdomu tai, kad akustinės aplinkos faktorius traktuojamas, kaip neatsiejamas nors ir ne pats svarbiausias orkestro, kaip vieningo instrumento elementas.

N. Zriakovskis, kalbėdamas apie XX a. vidurio orkestrą teigia, kad orkestru vadinamas tam tikras muzikos instrumentų rinkinys ir muzikantų kolektyvas. Svarbiausias orkestro bruožas yra jo organiškumas, atsirandantis dėl gilių vidinių ryšių tarp instrumentų ir jų tembrų tarpusavio sąveikos (Зряковский 1976). Jis pabrėžia, kad simfoninio orkestro vidinis organizavimas pirmiausia atsiskleidžia vieno tipo instrumentų jungime į instrumentines grupes (grupavimas pagal tembrą ir konstrukciją), o taip pat instrumentų jungime pagal atliekamas funkcijas orkestro faktūroje (funkcinis jungimas)⁶.

T. K. Ramnarine atkreipia dėmesį į orkestro sąvokos socio-kultūrinį aspektą, pastebėdama, jog simfoninis orkestras, kaip visuminis darinys yra glaudžiai susietas su viešų koncertų išpopuliarėjimu, naujomis muzikantų mokymo sistemomis konservatorijose, instrumentų sandaros kaita ir pan. Žvelgdama iš XXI a. pozicijų ji pastebi, kad įvairūs ansambliai pavadinti orkestrais, o taip pat ir įvairios atlikimo aplinkos (nuo koncertų salės iki filmų studijų, šventyklų, pramoninių miesto erdvių ir t.t.) išplečia mūsų suvokimą apie tai, kokio pobūdžio muzikos kolektyvas gali būti vadinamas orkestru. Šiuolaikinių technologijų

⁴ Autorius taip pat pastebi, jog šis apibrėžimas yra grubus ir nepakankamai logiškai išplėtotas, tačiau nepaisant to, jis veikia. „Nors, pavyzdžiui, apibrėžimas teoriškai leidžia orkestrą, kuriame būtų du-keturi atlikėjai kiekvienoje partijoje, grojantys dviejų partijų kūrinių, - realaus tokio orkestro pavyzdžio neteko matyti per visus šios srities tyrinėjimo metus“ (Broder 1960:174).

⁵ Pirmą kartą H. Berliozo knyga *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* išleista 1844 m. Atnaujintas leidimas su R. Strausso komentarais pasirodė 1905 m.

⁶ Autorius teigia: „Simfoninių kūrinių atlikimo procese vienoks ar kitoks instrumentų jungimas yra organiškai susijęs su muzikos charakteriu [...]. Čia orkestrinio kūrinio skambesio ryšys su partitūriniu užrašymu yra tiesioginis ir betarpiškas. Jis atsiskleidžia instrumentų jungime pagal jų atliekamas orkestrines funkcijas: melodinę, harmoninę, ritminę, bosinio balso ir pan.“ (Зряковский 1976: 6).

pritaikymas atveria kelią ir tokioms sąvokoms, kaip virtualus orkestras, kompiuterių ar sintezatorių orkestras ir pan. (Ramnarine 2017).

Akivaizdu, jog žvelgdami į XX–XXI a. muziką orkestro sąvoką turėtume praplėsti, koreguoti ir detalizuoti. Be to, į tyrimo akiratį įtraukus kitų kultūrų, šiuo atveju – gamelano orkestrą, sąvoka dar labiau prasiplečia ir kai kurie iš aukščiau minėtų kriterijų nebetinka⁷. Taigi, panašu, kad atsakymo į minėtus klausimus reikia ieškoti detalesnėje orkestro, kaip savitos struktūros nešėjo analizėje.

Siekiant suvokti orkestrą, kaip bendrakultūrinį reiškinių ir rasti adekvačius sąlyčio taškus tarp skirtingų orkestrų, nutolusių tiek laike (pvz. simfoninio orkestro istoriniai tipai), tiek geografiškai ir kultūriškai (skirtingų kultūrų orkestrai: europinis - gamelano) iškyla kai kurie probleminiai klausimai, o tuo pačiu ir uždaviniai:

- a) orkestro apibrėžtys – orkestro sąvokų ir kriterijų nepakankamas apibrėžtumas;
- b) sąvokos kontekstualumas – orkestras skirtingai suvokiamas priklausomai nuo istorinės epochos, kultūros, kurioje tarpsta bei kitų sąlygų;
- c) orkestro tipologinė problematika; dėl abiejų anksčiau minėtų punktų, bei kitų aspektų sudėtinga rasti bendrą vardiklį tarp skirtingo tipo orkestrų.

Tačiau, galime numanyti, kad žvelgdami į orkestrą struktūriškai, išryškindami pagrindinius jo sandaros elementus, sudedamąsias dalis, šią laikmečių ir skirtingų kultūrų prarają galime užpildyti ir rasti tam tikrus sąlyčio bei sąveikos taškus. Vidinė orkestro, kaip reiškinių sandara ir jos supratimas mums gali įduoti į rankas tą raktą, kuriuo atrakintume kiekvieną orkestrinį stilių ar tipą, o, be to, galimai atsakytume į klausimą kur prasideda ir baigiasi orkestras ir kur yra jo sąvokos ribos.

Taigi, tam, kad būtų įmanoma sistemiškai analizuoti orkestrą kaip struktūrą, išskirti skirtingus tipus ir gal būt kurti naujus, reikalinga išsiaiškinti kokios yra sudedamosios jo dalys, t.y. kokie svarbiausi struktūriniai elementai sudaro orkestrą. Viena vertus, tai būtina, norint suformuoti tinkamą analizės ir tipologizavimo įrankį, kita vertus, tai būtų raktas į orkestro sąvokos patikslinimą, bei galimybę konstruoti savitas naujas orkestro struktūras. Orkestro sudedamųjų dalių – struktūrinių elementų – išryškinimas, bei jų sisteminių ryšių atradimas, taip pat aktualus komponavimo praktikos aspektu, kaip galima priemonė naujoms orkestrinės muzikos komponavimo strategijoms kurti.

⁷ Kaip pastebi daugelis gamelano tyrinėtojų šiame orkestre įprastas kiekybinis faktorius nevaidina lemiamo vaidmens. Gamelanas gali būti sudarytas tiek iš keleto atlikėjų/instrumentų, tiek iš pakankamai didelės jų grupės. Pavyzdžiui W. P. Malmas, apibendrindamas gamelano instrumentinių sudėčių įvairovę teigia, kad orkestro „apimtis gali varijuoti nuo keleto instrumentų iki daugiau nei 75“ (Malm 1977:34). Taigi, skirtumas tarp orkestrinio ir ansamblinio muzikavimo nėra ryškus, o gal net apskritai neegzistuoja.

1.2. Orkestro struktūros elementai kitų autorių darbuose

Daugelis autorių, vienais ar kitais aspektais nagrinėję orkestro reiškinių (ar tai būtų simfoninis, ar neeuropinių kultūrų orkestrai) tik iš dalies aptaria orkestro, bei orkestrinės muzikos sudėtinius elementus. Vis dėl to, daugelyje darbų galime matyti vieno ar kito autoriaus požiūrį į orkestrą bei tokiu būdu išskirti tam tikrus orkestro bruožus, kurie konkrečiam autoriui atrodo svarbūs ir esminiai, taip suformuodami tam tikrą visuminį požiūrį į orkestrą, kaip struktūrą.

Skirtingi autoriai, rašę apie orkestrą ir analizavę orkestrines partitūras, pastebi skirtingų orkestro struktūrinių elementų reikšmę. Pradėdami nuo klasikinių darbų negalime nepaminėti N. Rimski-Korsakovo. Jis analizuodamas orkestrinius kūrinius labiausiai pabrėžia šių orkestro elementų svarbą (Rimski-Korsakov 1964)⁸:

- a) muzikos instrumentų jungimas į orkestrines grupes;
- b) tembrinis atsinaujinimas kūrinio eigoje;
- c) faktūrinių sluoksnių sudarymas ir jų pobūdis (solo linija, fonas, orkestrinis pedalas, *crescendo*, *tutti*, balansas tarp faktūrinių sluoksnių bei atskirų instrumentų ir kt.);
- d) orkestrinė dramaturgija.

A. Carse analizuodamas įvairių epochų orkestrinius stilius, labiausiai akcentuoja orkestro instrumentus, jų panaudojimo skirtumus bei evoliuciją⁹. Orkestro raida daugiausia pristatoma per muzikos instrumentų (taip pat ir orkestrinių grupių) panaudojimo prizmę. Jis teigia, jog artimai ir neatskiriama susieti su orkestro kaita yra šie pagrindiniai faktoriai: „muzikinės kompozicijos meno ir technikos progresas bei muzikos instrumentų konstrukcijos patobulinimai; abu šie faktoriai tuo pačiu yra susiję su instrumentinės technikos augimu“ (Carse 1985)¹⁰.

Panašiai ir H. Raynor (1978) aptardamas skirtingų orkestro stilių istorinį pjūvį akcentuoja orkestro instrumentinę sandarą, instrumentų rūšis, naujų konstrukcinių

⁸ Pirmasis N. Rimski-Korsakovo knygos *Orkestruotės pagrindai (Основы оркестровки)* leidimas pasirodė 1922 m.

⁹ Pirmą kartą A. Carse knyga *The History of Orchestration* buvo išleista 1925 m.

¹⁰ Remdamasis minėtais kriterijais autorius išskiria tokius simfoninio orkestro evoliucijos etapus: pradinis periodas (XVII a.); Perselio – Scarlati orkestras; Bacho ir Hendelio periodas; pereinamasis periodas (Gliukas); Haydno ir Mozarto periodas; Bethoveno – Schuberto – Weberio – Rossini orkestrai (XIX a. I ketv.); Meierberio – Berlioza – Mendelsono – Glinkos orkestrai (XIX a. II ketv.); Vagnerio periodas; Bramso ir Čaikovskio periodas; Strausso – Debussy – Elgaro orkestrai (Carse 2012).

patobulinimų atsiradimą, o taip pat orkestro apimtį (atlikėjų kiekį) bei kai kuriuos grupavimo elementus ir jų atliekamas funkcijas muzikinėje medžiagoje.

Tuo tarpu E. Sevsay analizuodamas XX a. orkestrinę muziką akcentuoja šiuos orkestrinės muzikos elementus (Sevsay 2005: 607-609):

- a) naudojami instrumentai,
- b) instrumentų registrai,
- c) orkestriniai registrai,
- d) dinamika,
- e) artikuliacija,
- f) grojimo technikos.

Kalbėdamas apie XX a. muziką jis mini galimybes neįprastai ir kūrybiškai derinti minėtus elementus ir tokiu būdu sukurti naujus skambesius, o gal būt ir orkestro panaudojimo būdus, o taip pat atskleisti jau esančius¹¹. Tokiu būdu autorius pabrėžia ne tik šių elementų svarbą orkestrinėje partitūroje ir galutiniame skambesio rezultate, bet ir jų potencialą kuriant naujas komponavimo strategijas.

Kai kurias orkestro sandaros gaires randame ir S. Adlerio darbuose (Adler 2002, 2016). Jis atkreipia dėmesį į tokius aspektus:

- a) orkestro tembrinė-instrumentinė struktūra (atskirų instrumentų panaudojimas, techninių galimybių pritaikymas);
- b) grupavimas instrumentinėmis-orkestrinėmis grupėmis (orkestro grupių tinkamas tarpusavio derinimas, jungimas);
- c) faktūros sluoksniavimas pagal atliekamas funkcijas arba instrumentų tembrus.

Įdomų ir gana originalų požiūrį į orkestrą pateikia G. F. McKay (2004). Autorius visus orkestro sudedamuosius elementus grupuoja į dvi grupes, kurių kiekviena atskleidžia tam tikrą orkestro formavimo principą. Pirmoji grupė įvardinama, kaip „skaidrumo principai“. Autoriaus teigimu: „skaidrumas (aiškumas) orkestre kyla iš aiškiai apibrėžto garsų ir struktūrų organizavimo, naudojant tam tikro tipo kontrolės priemones“ (McKay 2004; 106). Šios grupės sudedamosiomis dalimis, autoriaus teigimu - tam tikrais orkestro kontrolės tipais, tampa orkestrinių grupių formavimas, skirtingų faktūrų sudarymas, tembrinis ryškumas,

¹¹ „Mes galėtume įsivaizduoti kūrinį, kuriame tembriniai kontrastai yra pasiekiami skirtingų dinaminių verčių pagalba: kai vieni instrumentai groja *decrescendo*, kiti *crescendo*, dar kiti išlaiko tolygią dinamiką <...>. Taip pat būtų įmanoma sugalvoti kompoziciją, kurioje tembriniam kontrastui pasiekti yra naudojama vien tik skirtingų registrų kaita, tuo tarpu, kai kiti elementai lieka nekintami.“ (Sevsay 2005; 607).

instrumentų (ir instrumentinių grupių) garsumo balansas, dinamika ir pan. Antroji grupė autoriaus pavadinta „tembrinio patrauklumo principai“. Jos apibrėžtyje atsiduria tokie elementai, kaip instrumentų judėjimo būdai faktūroje, tembrų suliejimas ir atskyrimas, registrai, instrumentinių grupių tarpusavio santykiai ir pan. Autorius teigia, jog „Dalis tembro žavesio kyla iš jo sąsajų su judėjimo ir struktūros tipais. [...] Nagrinėdami šių trijų pagrindinių šaltinių (judėjimo, kontrasto ir registro) susijungimą į tembrinį fenomeną, galime pastebėti, kad kai kurie naudojimo būdai nuolatos kartojasi. Šis dažnas pasikartojimas nurodo į fundamentalius tembrinio patrauklumo kūrimo procesus“ (McKay 2004: 197-198). Apibendrinimui galima būtų pastebėti, kad pirmoji grupė labiau atskleidžia orkestrinės vertikalės elementus, tuo tarpu antroji – orkestrinės horizontalės, orkestro sklaidos laike aspektą. Šis priėjimas, nors labiau orientuotas į praktinę orkestruotę, nei į orkestrinių partitūrų analizę, atskleidžia savotiškai sisteminių ir gana išsamų orkestrinių priemonių vaizdą.

Galima pastebėti, kad kiekvienas minėtų autorių savaip žvelgė į orkestro reiškinį, išryškindamas sau arba jo aptariamo laikmečio muzikai svarbius bet gana siaurai aprėpiančius aspektus. Žiūrint iš šių dienų perspektyvos, stokojama sistemingo ir įvairiapusio požiūrio į orkestro struktūrą bei orkestruotės reiškinį. N. Rimski-Korsakovas puikiai apibūdina savo laikotarpio orkestro specifiką ir naudoja būtent jai atskleisti tinkamus struktūros aspektus, kurie yra gana išsamūs ir įvairiapusiai. Tačiau juos pateikia kaip vienintelius teisingus, tokiu būdu pristatydamas tik vieną orkestro tipą iš daugelio galimų. Žinoma, autorius kitų tikslų ir neturėjo, tačiau tam, kad galima būtų įvertinti orkestro tipų kaitą, kuri ypač ryški XX amžiuje, būtinas požiūrio į orkestro reiškinį reikšmingas išplėtimas. E. Sevsay daugiausia koncentruojasi į techninį instrumentinį orkestruotės aspektą, kiek mažiau atskleisdamas principinius orkestro sandaros, orkestrinio mąstymo būdo klausimus. Panašiai ir S. Adleris apsiriboja svarbiais, bet tik pačiais elementariausiais techniniais orkestruotės elementais, kurie daugeliu aspektų sutampa su Rimski-Korsakovo pateiktaisiais. N. Carse'as orkestre taip pat labiausiai išryškina instrumentinės sandaros aspektą, tačiau, akcentuodamas jų kaitą ir tam tikrą evoliuciją, priartėja prie bendresnių orkestro sandaros principų. Tuo tarpu G. F. McKay savitai susistemina orkestro elementus, atskleidžia kai kuriuos jų tarpusavio sąryšius, tam tikrą visuminį vaizdą. Ir nors daugelis jo aptariamų elementų atskirai aprašomi ir anksčiau minėtų autorių darbuose, tačiau ten stokojama sistemingo jų pateikimo.

Tam, kad būtų galima įvertinti orkestro sudedamųjų dalių universalumą ir atrasti bendriausius orkestro struktūros elementus, o taip pat praplėsti orkestro struktūros suvokimo ribas, privalome atsižvelgti ir į kitų kultūrų (šiuo atveju gamelano) orkestrinės sampratas. Autorių nagrinėjusių gamelano orkestrą darbuose taip pat galime aptikti tam tikras gaires,

apibūdinančias svarbiausias šio orkestro sudedamąsias dalis, bei požiūrio į orkestro reiškinį specifiką.

Vienas fundamentaliausių Javos gamelano tyrinėtojų J. Kunstas savo darbuose išryškina šiuos aspektus (Kunst 1973):

- a) instrumentinė orkestro sudėtis (dydis, instrumentų kiekis);
- b) instrumentų jungimosi į grupes principai, funkcija pagrįstos grupės;
- c) kitų muzikos parametrų (dermės, standartinės formos ir kt.) įtaka orkestro struktūrai.

H. Spilleris smulkiau kalbėdamas apie Javos gamelano muzikos bruožą sudaryti funkcinis sluoksnius, pastebi, kad kiekvieną iš sluoksnių groja atskira instrumentų grupė. Tokiu būdu pagal atliekamą funkciją orkestro instrumentinė struktūra skyla į tokias grupes: kolotominiai formos rėmai, bazinė melodija, detalizuota melodija ir ritminis palaikymas (Spiller 2008). Panašius aspektus pabrėžia ir tokie autoriai, kaip N. Sorrell (1990, 1992), L. Picken (1990) ir kt.

Tuo tarpu A. Alpatova atkreipia dėmesį, jog gamelano orkestre „pastebimas polinkis į erdvinį, o ne laikinį muzikinio teksto organizavimą, jo vertikalės ir horizontalės papildymą patvirtina daugiabalsių instrumentų (litofonų, ksilofonų) egzistavimas ir siekimas tos pačios šeimos instrumentus sujungti į ansamblius, o vėlesniam periode (IX–XV a.) formuoti išvystytus daugiafunkcinius orkestrus, turinčius savyje jau skirtingo tipo instrumentus” (Alpatova 1986: 82)¹². Autorės teigimu visus skirtingus gamelano orkestrus vienija ansamblinio grojimo principas, atsiskleidžiantis sudėtingoje instrumentinių partijų hierarchijos sistemoje.

Apskritai, daugelis gamelano tyrinėtojų išryškina, tiek savitą instrumentinę sudėtį (mušamųjų idiofonų koloritas), tiek orkestro grupių funkcinio pasiskirstymo svarbą, tiek visų muzikos parametrų sinkretiškumą ir neatskiriamą tarpusavio sąryšį. Šalia to, žvelgiant dar plačiau, pastebima orkestro funkcinės paskirties bei jo geografinio regiono neatsiejama įtaka orkestro struktūriniais elementams.

Tiek europinio simfoninio orkestro, tiek ir gamelano orkestro tyrinėjimuose atskleidžiami orkestro sandaros aspektai daugeliu atveju sutampa arba turi pakankamai

¹² Autorė aprašo gamelano orkestro instrumentų funkcijas, paties orkestro plitimą istorijos eigoje, jo įtaką ansamblinei kultūrai. Lygindama Indonezijos gamelaną su vėlesnėmis jos atmainomis pasirodžiusiomis Azijos kontinente autorė pastebi, jog bendra yra tai, kad jų pagrindą sudaro idiofonai (gongai, ksilofonai), tačiau kontinentiniai orkestrai į savo sudėtį dar įtraukė kitų grupių instrumentus, - būgnus, obojaus tipo pučiamuosius. Visus juos vienija ansamblinio grojimo principas, turintis sudėtingą instrumentinių partijų hierarchiją (Alpatova, 1986: 82).

panašumų. Todėl galėtume manyti, jog orkestrui, kaip reiškiniui atsiskleidžiančiam tiek skirtinguose laikmečiuose, tiek skirtingose muzikinėse kultūrose įmanoma pritaikyti tam tikrus bendrus požiūrio taškus ir tokiu būdu atskleisti savitus struktūrinius elementus, kurie vienais aspektais gali būti labai panašūs, tuo tarpu, kitais be galo skirtingi.

Apibendrinant aptartų autorių pastebėjimus orkestro struktūrinių elementų atžvilgiu galima būtų išryškinti šiuos svarbiausius ir aktualiausius tolesnei darbo eigai:

- a) muzikos instrumentų jungimasis į orkestrines grupes;
- b) įvairių faktūrinių sluoksnių susidarymas;
- c) tembrinis atsinaujinimas kūrinio eigoje, tembrinė dramaturgija;
- d) instrumentų, orkestrinių ir instrumentinių registų, dinamikos ir kitų muzikos parametrų kitimas laike, bei įtaka orkestro skambesiui ir vidinei sandarai;
- e) elementų grupavimas į dvi didesnes grupes, sąlyginai atspindinčias muzikos vertikalų ir horizontalų pjūvį.

1.3. Orkestro struktūrinių elementų visuma

Tam, kad būtų įmanoma nagrinėti orkestrą, kaip struktūrą, reikalingas jo struktūrinių elementų įvairiapusis vaizdas, aprėpiantis visus svarbiausius orkestro aspektus. Atskiri elementai taip pat turėtų būti sistemaiškai susieti į vieną visumą. Remiantis aukščiau aptartų autorių įžvalgomis orkestro struktūros klausimu, galime susidaryti įvairų, tačiau kiek fragmentuotą vaizdą. Todėl, siekiant gilesnio, platesnio ir sistemingesnio atskirų elementų bei visumos apibūdinimo, būtini reikšmingi papildymai. Žemiau suformuluoti orkestro struktūriniai elementai, tikėtina, atskleidžia orkestrą įvairiais lygmenimis, išaiškina orkestro reiškinio pagrindines sudedamąsias dalis, bei gali tarnauti kaip analizės aspektai nagrinėjant orkestrinius kūrinius.

Orkestrinio audinio specifika lemia tai, jog vieni elementai aiškiau atsiskleidžia orkestrinės vertikalės kryptimi, kai tuo tarpu kiti skleidžiasi horizontalėje¹³. Šį bruožą akcentuoja ir nemaža dalis autorių, nagrinėjusių orkestro reiškinį¹⁴. Todėl, formuojant visuminį struktūrinių elementų vaizdą, jie yra skirstomi į šias dvi pagrindines grupes:

- a) orkestrinės vertikalės elementai;
- b) orkestrinės horizontalės elementai.

Tam, kad visus elementus būtų galima sujungti į sistemingą visumą, reikalingas vienas išeities taškas, pirminis – bazinis struktūrinis elementas, kuriame slypėtų pagrindinės muzikinės charakteristikos, orkestro formavimo logikos užuomazgos ir kuris galėtų tarnauti, kaip statybinė ląstelė visiems likusiems elementams susidaryti ir skleisti orkestriniame audinyje. Todėl ypatingą reikšmę šioje elementų sistemoje įgauna bazinio struktūrinio elemento – *struktūrinio vieneto* - įvedimas ir charakterizavimas. Be šio elemento orkestro struktūros pilnavertis suvokimas ir apibūdinimas būtų sunkiai įmanomas. *Struktūrinio vieneto* sąvoka tampa pagrindu visų likusių elementų formavimui, todėl jis negali būti priskirtas nė vienai iš dviejų minėtų grupių, tačiau figūruoja kaip tam tikras išeities taškas abiems šioms grupėms skleisti orkestriniame audinyje.

¹³ *Orkestrinės vertikalės* terminu šiuo atveju apibūdinami elementai, kurie išryškėja skambėdami vienu metu ir kurių suvokimui laiko parametras nėra reikšmingas; jie taip pat yra nesunkiai atpažįstami orkestrinės partitūros vertikaliame pjūvyje. *Orkestrinės horizontalės* elementai, tuo tarpu, yra išskleisti laike ir kūrinio formoje, jų identifikavimui ir suvokimui būtinas laiko parametras; jie atsiskleidžia partitūros horizontaliame pjūvyje.

¹⁴ Maslekovas 2014, McKay 2004, Алпатова 1986, Зряковский 1976 ir kt.

1.3.1. Bazinis struktūrinis elementas

Siekiant charakterizuoti orkestro struktūrą, kaip darnią skirtingų elementų sistemą, pradžioje būtina išryškinti pagrindinę šios sistemos sudedamąją dalį – **orkestro struktūrinį vienetą**. Tai yra pats svarbiausias bazinis struktūrinis elementas iš kurio formuojamas visas orkestras. Naudodami skirtingus struktūrinius vienetus, gauname visiškai skirtingą tiek orkestro struktūros, tiek skambesio rezultatą. Jis tarnauja kaip statybinė detalė, kurios pagrindu statomas visas orkestro statinys. Apibūdindami struktūrinį vienetą, atskleidžiame esminius tiek konkretaus kūrinio, tiek ir konkretaus orkestro tipo skambesio ir organizavimo išeities taškus, esminį kompozitoriaus požiūrį į skambesį, muzikos procesus ir, be abejo, patį orkestrą. Struktūriniais vienetais, priklausomai nuo orkestro tipo, gali tapti atskiras instrumentas, orkestrinė grupė, atskiras tembras, instrumentinis blokas, tembrinė masė, garso spektras ir kt., iš kurių pasitelkiant tam tikras taisykles ir principus toliau formuojama orkestro visuma.

Orkestro struktūrinio vieneto identifikavimui ir išskyrimui svarbiausi yra šie **kriterijai**:

- a) nedalomumas (vientisas darinys arba elementas, funkcionuoja kaip nedalomas vienetas; jo skaidymas į smulkesnius elementus arba yra neįmanomas, arba prieštarauja kūrinio logikai);
- b) stabilumas (darinys arba elementas išlaiko visas savo pagrindines charakteristikas kūrinio eigoje, tiek orkestrinėje vertikalėje, tiek ir horizontalėje);
- c) dominavimas (darinys arba elementas akivaizdžiai dominuoja orkestrinėje partitūroje);
- d) polinkis skleistis orkestrinėje vertikalėje ir horizontalėje (darinys arba elementas tampa pagrindu formuojant orkestro vertikalę ir horizontalę).

Taigi, jeigu orkestrinis darinys orkestro struktūroje funkcionuoja kaip vientisas, nedalomas elementas, stabiliai išlaiko savo esmines charakteristikas kūrinio eigoje, dominuoja lyginant su galimais kito pobūdžio dariniais ir skleidžiasi bei formuoja tiek orkestrinę vertikalę, tiek horizontalę, galime manyti, kad toks darinys atitinka visus būtinus struktūrinio vieneto kriterijus.

Struktūrinis vienetas, priklausomai nuo orkestro tipo, gali turėti skirtingas **charakteristikas** pagal savo vidinę sandarą bei funkcionavimą orkestriniame audinyje. Jas galima būtų suskirstyti į tris pagrindines charakteristikų grupes.

Pirmoji grupė apibūdina polinkį į vertikalumą arba horizontalumą. Struktūrinis vienetas gali turėti polinkį skleistis labiau orkestrinėje vertikalėje nei horizontalėje (arba

atvirkščiai), tokiu būdu suformuodamas orkestrinius procesus, kurie tampa labiau vertikalūs arba horizontalūs. Šis apibūdinimas savyje talpina visą skalę padėčių nuo kraštutinai vertikalios iki visiškai horizontalios sklaidos, įskaitant ir įvairius tarpinius variantus.

Antroji grupė charakterizuoja struktūrinio vieneto apimtį. Struktūrinis vienetas, kaip orkestro statybinė ląstelė gali būti apibūdinamas pagal savo apimtį (dydį), t.y. kaip tam tikro dydžio (vertikalėje) ir trukmės (horizontalėje) elementas. Šiuo aspektu išskiriamos dvi pagrindinės charakteristikos:

- a) *mikro struktūrinis vienetas* – sąlyginai nedidelis darinys, kurį multiplikuojant suformuojama orkestro struktūra ir konkretaus kūrinio visuma t.y. struktūrinis vienetas yra daug kartų mažesnis už visą kūrinį ir skleidžiamas dauginimo, kartojimo principu;
- b) *makro struktūrinis vienetas* – vientisas darinys, aprėpiantis visą kūrinio apimtį arba stambią jo formos dalį ir skleidžiamas skaidymo būdu; t.y. struktūrinis vienetas būdamas viso kūrinio (arba stambios dalies) apimties yra skaidomas į smulkesnes padalas.

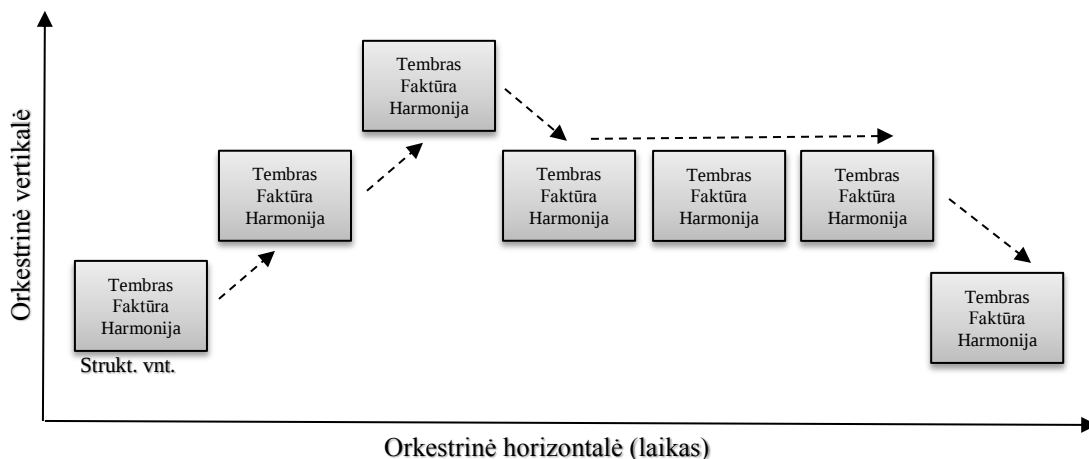
Jeigu *mikro* struktūrinio vieneto logikoje iš smulkių detalių formuojama visuma, tai *makro* atveju viena didelė detalė skaidoma į smulkesnes dalis. Taip pat, potencialiai galimi ir tam tikri tarpiniai variantai.

Trečioji grupė apibūdina charakteringus muzikinius parametrus ir jų kiekį. Pagal tai skiriamai monoparametriniai arba poliparametriniai struktūriniai vienetai. Jei struktūrinio vieneto vidinėje sandaroje dominuoja vienas muzikinis parametras (pvz. tembras), jis apibūdinamas kaip monoparametrinis. Jeigu lygiavertiškai figūruoja keletas muzikinių parametrų (pvz. tembras, faktūra ir harmonija) sudarydami vientisą visumą, toks vienetas apibūdinamas, kaip poliparametrinis. Be to, čia svarbus ne tik elementų kiekio apibūdinimas, bet ir konkrečių dominuojančių muzikos parametrų įvardinimas, todėl net ir monoparametriniai struktūriniai vienetai gali tarpusavyje ženkliai skirtis, jeigu yra pagrįsti skirtingais muzikiniais parametrais (pvz. vienas eksploatuoja tembro parametą, kai tuo tarpu kitas – garso aukščio parametą).

Toliau pateikiamos dvi hipotetinės schemos. Jose matome kokių būdu skirtingų charakteristikų struktūriniai vienetai gali skleisti orkestriniame audinyje. Schemoje Nr. 1 pavaizduotas *mikro* poliparametrinis struktūrinis vienetas su polinkiu į horizontalią sklaidą¹⁵.

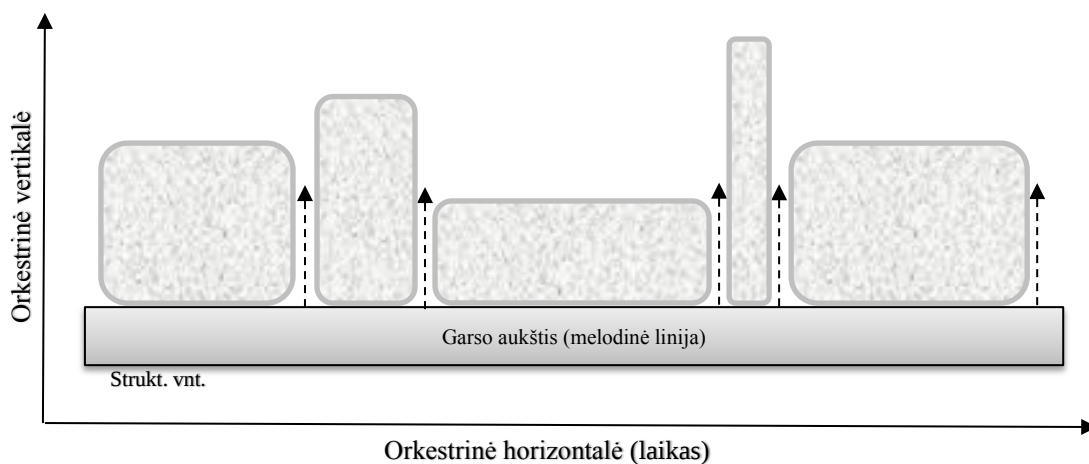
¹⁵ Konkretūs muzikiniai skirtingų struktūrinių vienetų sklaidos būdai ir partitūrų pavyzdžiai pateikiami kituose darbo skyriuose. Tuo tarpu šiame skyriuje apsiribojama schematiniais potencialių sklaidos variantų pademonstravimais.

Schema Nr. 1 Mikro poliparametrinis struktūrinis vienetas su polinkiu į horizontalią sklaidą



Šis struktūrinis vienetas yra charakterizuojamas trimis lygiavertiškai dominuojančiais muzikiniais parametrais: tembru, faktūra ir harmonija, todėl įvardinamas, kaip poliparametrinis. Taip pat, jis skleidžiamas daugiausia horizontalėje multiplikavimo, kartojimo būdu, todėl pats elementas yra sąlyginai mažos apimtys lyginant su visuma ir įvardinamas kaip mikro struktūrinis vienetas.

Schema Nr. 2 Makro monoparametrinis struktūrinis vienetas su polinkiu į vertikalią sklaidą



Schemoje Nr. 2 matome makro monoparametrinį struktūrinį vienetą su polinkiu į vertikalią sklaidą. Šis vienetas eksploatuoja tik vieną muzikinį parametą – garso aukštį, taigi yra monoparametrinis. Be to, jis aprėpia visa kūrinio laiko trukmę, o skleidžiamas yra orkestrinėje vertikalėje, dalinant jį į smulkesnius segmentus. Schemoje matome galimus skirtingus sklaidos variantus skirtinguose struktūrinio vieneto segmentuose: vertikalės užpildymo laipsnio kitimas (schemoje – figūrų aukštis) ir laiko užpildymo laipsnio skirtumai (schemoje – figūrų plotis).

1.3.2. Orkestrinės vertikalės struktūriniai elementai

Tam tikri orkestro struktūriniai elementai atsiskleidžia orkestrinėje vertikalėje, o taip pat ją ir formuoja. Be to, svarbu paminėti, kad ką tik aptartas struktūrinis vienetas besiskleisdamas vertikalėje nulemia svarbias jos charakteristikas.

Svarbiausi orkestrinės vertikalės struktūriniai elementai yra trys:

- a) orkestrinės grupės, jų susidarymo principas ir tų grupių pobūdis;
- b) orkestrinių grupių tarpusavio sąveika;
- c) orkestrinės faktūros sluoksniai.

Visiems šiems elementams suvokti laiko parametras nėra reikšmingas, todėl jie akivaizdžiausiai funkcionuoja vertikalėje ir yra priskirtini orkestrinės vertikalės elementų grupei. Toliau bus smulkiau aptariamas kiekvienas šių elementų.

Vienas kertinių orkestro bruožų, kurį pastebi bene visi jį tyrinėję autoriai, yra instrumentų polinkis jungtis į grupes. **Orkestrinių grupių susidarymo principas ir susidariusių grupių pobūdis** yra pirmasis ir pamatinis orkestrinės vertikalės formavimo elementas. Jis turi tiesioginį ryšį su struktūrinio vieneto funkcionavimu vertikalėje. Kitaip tariant, specifinis struktūrinis vienetas, besiskleisdamas orkestro vertikalėje nulemia grupių susidarymo logiką ir jų charakteristiką.

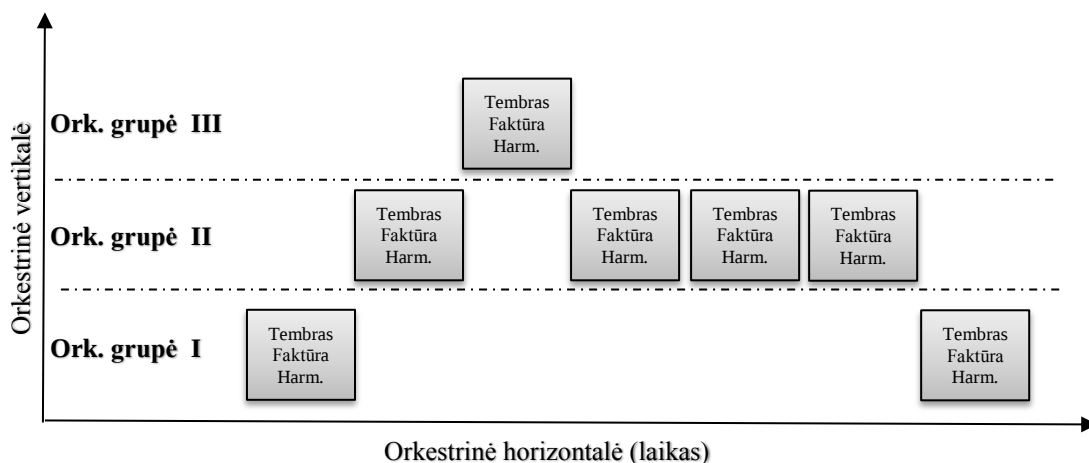
Orkestro vertikalės struktūrai ypatingą reikšmę turi tai, kokiais principais remiantis formuojasi instrumentų grupės ir, kai kuriais atvejais, ar apskritai jos formuojasi. Orkestro instrumentai ne tik jungiasi į grupes, bet priklausomai nuo to, kokiais principais vadovaujantis tai vyksta, gali sudaryti kokybiškai skirtingas grupes, turinčias skirtingą skambesį, atliekančias skirtingas funkcijas ir suteikiančias bendram orkestro skambėjimui skirtingą koloritą. Instrumentų jungimasis tam tikrais principais tarsi sugrupuoja visą orkestro instrumentinę sudėtį į savitą struktūrą, sluoksnius, kurie gali funkcionuoti daugiau ar mažiau autonomiškai¹⁶.

Vieną iš galimų struktūrinio vieneto skleidimosi orkestrinėse grupėse pavyzdžių galime matyti schemeje Nr. 3. Čia pavaizduotas ankstesniame skyrelyje aptartas mikro poliparametrinis struktūrinis vienetas su polinkiu į horizontalią sklaidą. Šalia dominuojančios horizontalios sklaidos, jis taip pat neišvengiamai skleidžiasi ir orkestrinėje vertikalėje, nulemdamas orkestrinių grupių susiformavimą. Kadangi šis struktūrinis vienetas

¹⁶ Kaip pavyzdį galima prisiminti, jog vienas labiausiai įprastų klasikinio simfoninio orkestro grupavimo atvejų, tai jungimas pagal konstrukcijos ir tembro panašumus (styginiai instrumentai, mediniai pučiamieji, mušamieji ir t.t.). Tačiau gali egzistuoti ir daug kitų grupavimo principų: pagal instrumentų funkcijas, pagal registrus, tembro poreikius ir kt., kas lemia skirtingą orkestro vidinę instrumentinę struktūrą.

charakterizuojamas tembro, faktūros ir harmonijos parametrų visuma, orkestro grupių susidarymą nulems būtent šie muzikiniai parametrai. Taigi, šiuo atveju suformuojamos trys skirtingos orkestrinės grupės, kurių kiekviena yra charakterizuojama tembro, faktūros ir harmonijos parametrais. Kiekviena iš šių grupių turės skirtingas šios parametrų visumos charakteristikas. Tokiu būdu jas galime atskirti vieną nuo kitos, kaip skirtingo skambesio, bet tuo pačiu principu susiformavusias orkestrines grupes.

Schema Nr. 3 Mikro poliparametrinio struktūrinio vieneto sklaida (orkestrinių grupių susidarymas)



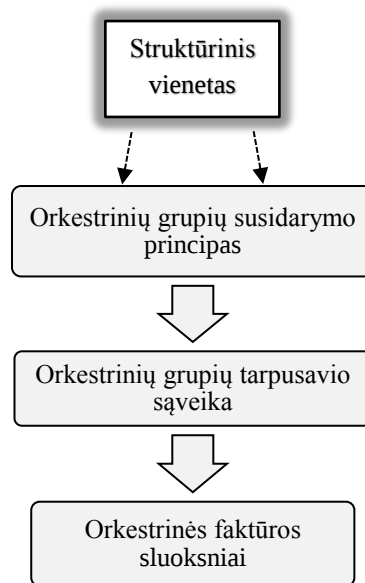
Orkestrinių grupių (arba atskirų instrumentų) tarpusavio sąveika. Orkestro struktūroje susiformavusios instrumentų grupės (arba, jei grupės nesusiformuoja, - tada atskiri instrumentai) neišvengiamai sąveikauja tarpusavyje. Šią sąveiką galima apibūdinti skirtingais aspektais, priklausomai nuo to, kuris ar kurie iš aspektų labiau atsiskleidžia konkrečaus tipo orkestre. Grupės gali būti vienodai reikšmingos, arba turėti tam tikrą hierarchiją, sąveikauti kontrasto, persidengimo, suliejimo ir pan. būdais, o taip pat nesąveikauti visai. Apibūdinamas gali būti ne tik sąveikos pobūdis, bet ir sąveikos lygis (nuo labai glaudžios sąveikos iki visiško nesąveikavimo) ir sparta (nuo lėtai vykstančio sąveikos iki labai greitos). Visais atvejais orkestrinių grupių tarpusavio sąveika yra vienas iš būtinų orkestro elementų, o jos charakterizavimas gali atskleisti svarbius ir specifinius orkestro struktūros bruožus.

Orkestrinės faktūros sluoksniai. Daugeliu atvejų orkestrinė faktūra linkusi grupuotis į tam tikrus faktūrinius sluoksnius. Šis sluoksniavimasis yra svarbus orkestrinio audinio elementas. Jis gali būti charakterizuojamas įvairiais aspektais:

- sandaros aspektu – sluoksnių susidarymo principai;
- kiekybiniu aspektu – sluoksnių kiekis;
- hierarchiniu aspektu – sluoksnių reikšmingumas vienas kito atžvilgiu;
- sąveikos aspektu – procesai vykstantys tarp skirtingų sluoksnių; ir kt.

Priklausomai nuo konkretaus orkestro tipo, vieni aspektai gali atsiskleisti labiau nei kiti. Kai kuriais atvejais akivaizdžių faktūros sluoksnių nebūvimas, taip pat tampa svarbiu orkestro struktūros specifikos apibūdinimu. Be to, orkestrinės faktūros sluoksniavimosi reiškinių nereikėtų painioti su instrumentų grupavimosi į orkestrines grupes reiškiniu. Pirmasis yra susijęs su įvairiais muzikos parametrais, konkrečia muzikine išraiška kūrinyje ir partitūroje, su instrumentų atliekama specifine funkcija konkrečiame kūrinyje, tuo tarpu, antrasis atspindi žymiai abstraktesnį ir fundamentalesnį orkestro instrumentinės sandaros lygmenį. Abu šie elementai, be abejo yra glaudžiai susiję ir antrasis dažnai vienaip ar kitaip nulemia pirmojo charakteristikas. Tačiau, verta atkreipti dėmesį, kad faktūros sluoksniai nebūtinai ir ne visada sutampa su orkestrinėmis grupėmis. Taigi, detalesnis žvilgsnis į orkestro sluoksnių susiformavimo, funkcionavimo ir sąveikos principus, gali atskleisti daug svarbios informacijos apie orkestre vykstančius procesus.

Schema Nr. 4 Orkestrinės vertikalės struktūriniai elementai



Visų aptartų orkestrinės vertikalės elementų sisteminį vaizdą matome schemoje nr. 4. Orkestro struktūrinis vienetas, besiskleisdamas vertikalėje nulemia pagrindinio bazinio vertikalės elemento susidarymą (orkestrinės grupės). Orkestrinės grupės savo ruožtu toliau skleidžiasi sąveikaudamos tarpusavyje (grupių tarpusavio sąveikos elementas) ir paskutiniame, trečiajame etape suformuodamos skirtingus faktūrinius sluoksnius. Tokiu būdu gauname nuoseklų orkestro vertikalės susiformavimo vaizdą, vykstantį trimis pagrindiniais etapais.

1.3.3. Orkestrinės horizontalės struktūriniai elementai

Dalis struktūrinių elementų funkcionuoja orkestrinėje horizontalėje. Juos galime suvokti tik išskleistus laike ir patalpintus muzikinės formos rėmuose. Struktūrinio vieneto sklaida orkestrinėje horizontalėje pagrindžia šių elementų specifiką, vidinę sandarą ir tam tikrą plėtojimo logiką.

Svarbiausi orkestrinės horizontalės struktūriniai elementai yra trys:

- a) orkestrinė dramaturgija;
- b) tembrinio stabilumo faktoriai;
- c) dominuojantys muzikiniai parametrai.

Toliau atskirai aptariamas kiekvienas šių elementų.

Pirmasis ir vienas esminių orkestrinės horizontalės bruožų yra jos kitimas laike, įvardinamas kaip **orkestrinė dramaturgija**. Ji apibūdina orkestro struktūrinių parametų kaitą muzikinėje formoje. Tai yra orkestro išsiskleidimo laike parametras, kuris turi artimą sąlyti su muzikine kompozicija ir jos logika. Vis dėl to, tai yra labai svarbus orkestro struktūros elementas, aprėpiantis daugelį kitų elementų ir kontroliuojantis jų kaitą ir funkcionavimą muzikos formoje. Skirtingų tipų orkestruose orkestrinės dramaturgijos pobūdis, principai ir taisyklės gali būti labai skirtingi.

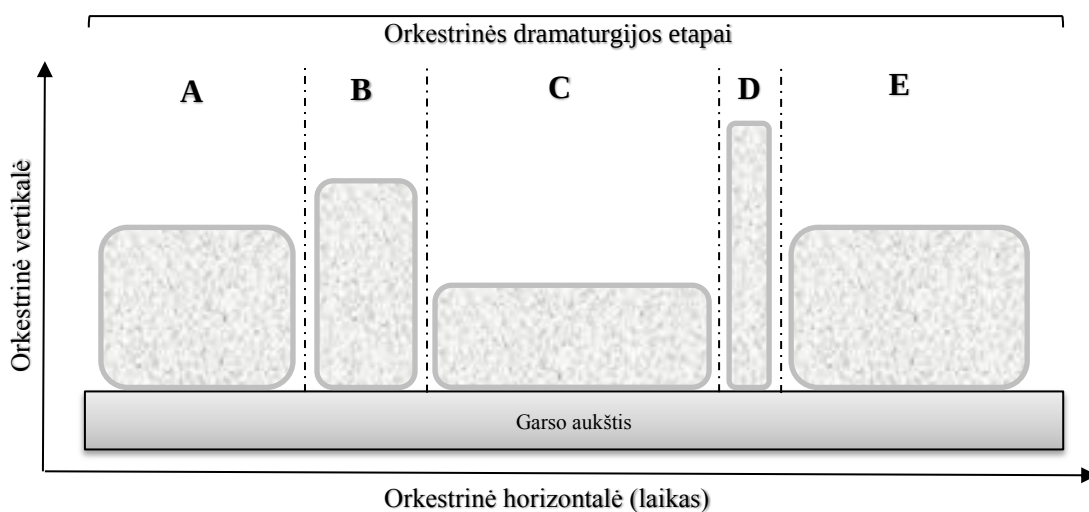
Orkestrinė dramaturgija apibūdinama šiais pagrindiniais aspektais:

- a) kaitos intensyvumas (nuo statiškos iki labai intensyvios);
- b) kaitos reguliarumas (nuo reguliarios kūrinio padalų kaitos iki labai skirtingų laiko apimčių ir nereguliaraus santykio kaitos);
- c) kaitoje dalyvaujančių elementų charakteristika (atskiri faktūros sluoksniai, orkestrinės grupės, tembrai ir kt.);
- d) vykstančiais procesais (kontrastas, laipsniškas perėjimas, sluoksniavimas ir kt.).

Svarbu paminėti struktūrinio vieneto svarbą orkestrinės dramaturgijos formavimo procesui. Struktūrinis vienetas besiskleisdamas orkestro horizontalėje nulemia atskirų dramaturginių padalų susidarymo logiką ir jų charakteristiką. Priklausomai nuo besiskleidžiančio struktūrinio vieneto pobūdžio, galime gauti gana skirtingus orkestro dramaturginės kaitos rezultatus. Vieną galimų variantų matome schemeje Nr. 5. Čia pavaizduotas anksčiau aptartas *makro* monoparametrinis struktūrinis vienetas su polinkiu į vertikalią sklaidą. Šalia dominuojančios vertikalios sklaidos, akivaizdžiai matome, jog pats makro struktūrinis vienetas skirtingose laiko atkarpose vertikalizuojasi skirtingai, tokiu būdu jis yra padalinamas į keletą skirtingos trukmės laiko segmentų (šiuo atveju penkis: A, B, C, D,

E), kurie ir sudaro atskirus orkestrinės dramaturgijos etapus. Galime pastebėti, jog garso aukščio parametru pagrįstas struktūrinis vienetas kiekvienoje iš penkių atkarpų skleidžiasi vertikalyje kiek skirtingai, užpildydamas mažesnę arba didesnę orkestrinės vertikalės kiekį (segmento aukštis), o taip pat išsitiesdamas skirtingose laiko apimtyse (segmento plotis). Taigi, šios penkios vertikalios struktūros, turėdamos skirtingas charakteristikas, horizontalėje suformuoja orkestrinės dramaturgijos parametą.

Schema Nr. 5 Makro monoparametrinio struktūrinio vieneto sklaida (orkestrinės dramaturgijos formavimasis)



Orkestrinė dramaturgija labiausiai susijusi su orkestro kitimu laike. Tuo tarpu, bet kuri struktūra privalo turėti ne tik kintančius, bet ir stabilius elementus. Priešingu atveju struktūra, kaip visuma negalėtų stabiliai funkcionuoti ir subyrėtų į pavienius darinius. Todėl, orkestro struktūroje yra labai svarbus stabilių elementų, aplink kuriuos grupuotųsi visi kintantys elementai, buvimas. Taigi, antrasis orkestrinės horizontalės struktūrinis elementas yra **tembrinis stabilumas ir jį užtikrinantys faktoriai**. Tembrinio stabilumo aspektas išryškėja tik išskleistas laike. Jo beveik neįmanoma suvokti izoliuotai analizuojant orkestrinę vertikale, todėl šis elementas priskirtinas horizontalės grupei.

Stabilūs elementai gali būti apibūdinami skirtingais aspektais:

- a) stabilumo lygis (nuo mažo iki didelio stabilumo; stabilumo lygis labiausiai priklauso nuo to kiek dažnai ir kiek pakitę elementai pasirodo partitūroje; kuo elementas mažiau kinta ir varijuoja, kuo jis dažniau skamba, tuo yra stabilesnis);

- b) stabilių elementų pobūdis (elemento tembras, instrumentas, registras, faktūros pobūdis ir pan.),
- c) stabilių elementų kiekis (nuo vieno iki keleto; kuo elementas stabilesnis, tuo mažesnio kiekio skirtingų elementų reikia struktūros stabilizavimui),
- d) elementų paskirstymas laike (tai tiesiogiai susiję su orkestrinės dramaturgijos logika).

Tembrinį stabilumą užtikrinantys faktoriai gali būti įvairūs, priklausomai nuo orkestro tipo. Dažniausiai tai, dominuojančio tembro išryškinimas, *tutti* faktūros, kaip apibendrinto, sujungto orkestrinio tembro pasikartojimai ir kt. Stabilumas gali būti užtikrinamas periodišku tam tikro tembrinio elemento, faktūrinio sluoksnio, faktūrinio piešinio pasikartojimu.

Didelę reikšmę orkestro tembrinės struktūros stabilizavimui turi **dominuojantis tembras**. Tam tikras dominavimas, kai vienas arba keli tembrai naudojami daugiau, nei kiti, yra vienas iš būdingų orkestro bruožų. Dominuoti gali solo tembras (instrumentas arba specifinis jo grojimo būdas), instrumentų grupė, specifinio vientiso tembro faktūrinis sluoksnis ir pan.

Tembrinį dominavimą galima apibūdinti keliais aspektais:

- a) dominavimo buvimas arba nebuvimas;
- b) dominavimo laipsnis (nuo nežymaus dominavimo iki akivaizdaus ir absoliutaus dominavimo);
- c) dominuojančių tembrų kiekis (nuo vieno iki keleto);
- d) dominuojančių tembrų pobūdis (grynas, maišytas tembras ir pan.).

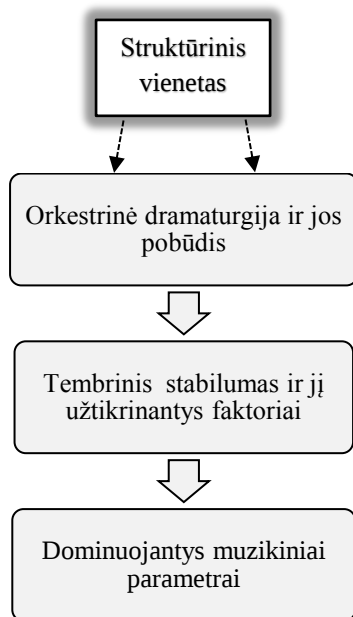
Be to, galima būtų išskirti ir visų minėtų dominavimo aspektų kitimą laike ir to kitimo pobūdį, tokiu būdu vėl dalinai priartėjant prie orkestrinės dramaturgijos sąvokos. Išsiaiškindami kokie tembrai dominuoja konkretaus tipo orkestre, koku būdu dominavimas pasiekiamas ir kaip jis funkcionuoja, o taip pat apibrėždami kitus tembrinio stabilumo faktorius ir jų funkcionavimo pobūdį, galime atskleisti svarbius tembrinio organizavimo principus, kurie sudaro vieną svarbiausių orkestro struktūros aspektų.

Trečiuoju horizontalės struktūriniu elementu tampa **dominuojantis muzikinis parametras** arba kelių dominuojančių parametų visuma. Skirtingo tipo orkestruose, besiremiančiuose skirtingais struktūriniais principais, išryškėja tam tikri skirtingi dominuojantys muzikos kalbos parametrai. Tokie bendrieji muzikiniai parametrai, kaip harmonija, garso aukštis, melodinė linija, ritmas, tembras ir pan. įgauna skirtingą reikšmingumą, priklausomai nuo orkestro panaudojimo būdo. Be abejo, akivaizdi abipusė sąveika, t.y. dominuojantys muzikos kalbos parametrai tiesiogiai daro įtaką orkestro

struktūros pobūdžiui ir daugeliui prieš tai aptartų struktūros elementų. Čia svarbu pabrėžti tiesioginį sąryšį su struktūrinį vienetą charakterizuojančiais muzikiniais parametrais, kurie būdami struktūrinio vieneto sudedamąja dalimi, pastarajam besiskleidžiant tampa viso orkestro charakteringais muzikiniais parametrais. Tokiu būdu, jeigu struktūrinis vienetas savyje eksploatuoja, pavyzdžiui, ritmo ir tembro parametrus, labiausiai tikėtina, jog jie bus būdingi taip pat ir visai orkestro struktūrai.

Nesunku įsivaizduoti, kad orkestras, kuriame daugiausia eksploatuojamas garso aukščio parametras turės skirtingas skambesio savybes, nei tas, kuriame dominuoja tembro arba ritmo parametrai. Todėl dominuojantis muzikos kalbos parametras (arba keleto jų derinys) tampa svarbiu orkestro struktūrą formuojančiu elementu, o jo įvardinimas atskleidžia kai kurias šios struktūros susiformavimo sąlygas, savotišką bendros muzikinės kalbos pobūdžio nulemtą terpę.

Schema Nr. 6 Orkestrinės horizontalės struktūriniai elementai



Visų aptartų orkestrinės horizontalės elementų sisteminį vaizdą matome schemeje Nr.6. Orkestro struktūrinis vienetas, besiskleisdamas horizontalėje nulemia pirmojo horizontalės elemento susidarymą (orkestrinė dramaturgija). Orkestrinė dramaturgija skleidžiasi toliau ir yra stabilizuojama tembrinio stabilumo faktoriais. Trečiajame etape išryškinami dominuojantys bendrieji muzikinės kalbos parametrai. Tokiu būdu gauname įvairiapusį trijų lygių orkestrinės horizontalės elementų vaizdą.

1.3.4. Tarpgrupinė elementų sąveika

Orkestro struktūriniai elementai sudarydami dvi pagrindines grupes (vertikalės ir horizontalės) sąveikauja ne vien tik grupės viduje. Kadangi šie elementai orkestrinio audinio visumoje yra glaudžiai tarpusavyje susiję, vienos grupės elementai neišvengiamai veikia kitos grupės elementų specifiką. Tarpgrupinė elementų sąveika ir atskirų skirtingoms grupėms priklausančių elementų tarpusavio įtaka gali skirtis priklausomai nuo orkestro tipo bei visuminio struktūros principo, kurio pagrindu sudaromas orkestras. Čia aptarsime bendriausius ir akivaizdžiausius **tarpgrupinės sąveikos** ryšius. Jie, tikėtina, daugiau ar mažiau figūruoja bet kurio tipo orkestrinėje struktūroje. Ryškiausi jų yra du.

Pirma, horizontalės grupėje esantis *dominuojančio muzikos parametro* elementas yra susijęs su orkestro vertikalėje esančiu *grupių susidarymo principu*; ir atvirkščiai – principas, kuriuo remiantis grupuojami orkestro instrumentai gali lemti vieno ar kito muzikos parametro išryškinimą. Šiuo atveju akivaizdus abipusis ryšys. Galime įsivaizduoti, jog tai, koks (kokie) muzikos kalbos parametras dominuoja, iš dalies lemia orkestro grupių susidarymo logiką, ypač turint omeny, kad pagrindiniai dominuojantys muzikos parametrai jau būna užkoduoti *struktūrinio vieneto* vidinėje sandaroje, kai tuo tarpu šis vienetas besiskleisdamas vertikalėje ir nulemdamas grupių susiformavimą su savimi atsineša ir informaciją apie naudotinus muzikos parametrus. Taigi, pavyzdžiui, dominuojant ritmo parametrui, orkestrinės grupės formuotųsi pagal ritmo poreikius, galimybes skirtingai jį išreikšti tam tinkamais muzikos instrumentais, kai tuo tarpu esant garso aukščio dominavimui, instrumentų grupės susidarys pagal jų galimybes skirtingom garsinėm charakteristikom atlikti konkretaus aukščio garsus. Žvelgiant iš kitos pusės, susiformavusios orkestrinės grupės neišvengiamai naudoja ir ryškina muzikos parametrus, kurių dominavimas atsiskleidžia kūrinio eigoje, t.y. horizontalėje.

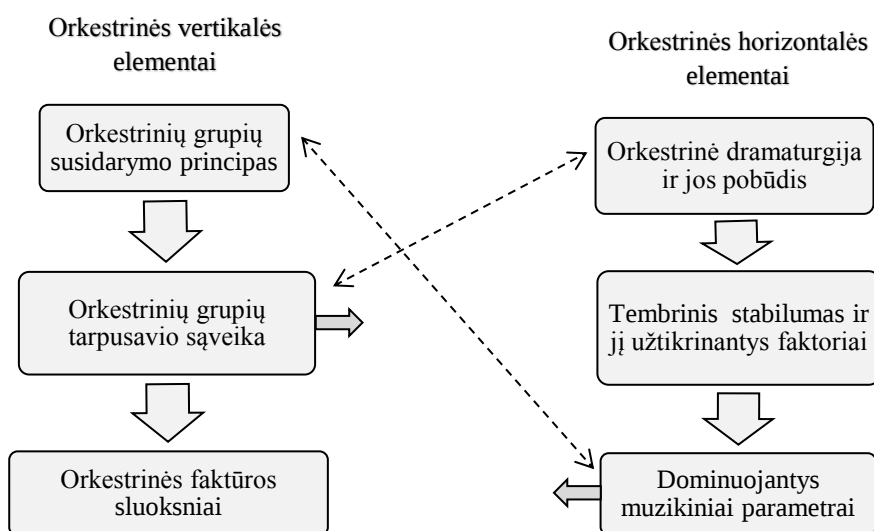
Antra, *orkestrinės dramaturgijos priemonės* yra tiesiogiai susijusios su *orkestrinių grupių tarpusavio sąveika*, nes šios sąveikos pobūdis gali tapti vienu iš dramaturgijos aspektų. Taip pat dramaturgijos bendroji logika gali turėti įtakos tam, koku būdu sąveikauja atskiros orkestrinės grupės. Nors orkestrinė dramaturgija, kaip bazinis horizontalės elementas savyje talpina daugelį kitų tiek vertikalės, tiek ir horizontalės elementų, jos funkcionavimas atsiskleidžia laiko procesuose, kaip tam tikra elementų kintamumo ir jų sąveikos logika, todėl pastarosios ryšys su orkestro grupių tarpusavio sąveikos elementu yra akivaizdžiausias.

Verta atkreipti dėmesį į tai, jog kai kurie elementai, būdami vienoje elementų grupėje, turi dalį kitos grupės savybių. Tai galime įvardinti kaip **tarpgrupinį poslinkį**.

Orkestrinės horizontalės grupėje esantis *dominuojančių muzikos parametrų* elementas gali turėti ir tam tikrų vertikalės bruožų. Šį elementą akivaizdžiausiai atpažįstame laiko procesuose. Taip pat ir pačiam dominavimo faktui pastebėti reikalinga tam tikra laiko atkarpa, o tai reiškia sklaidą horizontalėje. Tačiau, galimi atvejai, kai tam tikrų muzikos parametrų dominavimą galime nuspėti matydami vien tik orkestro vertikalės pjūvį. Tai ypač pasakytina apie orkestro struktūros tipus turinčius makro struktūrinį vienetą. Kadangi tokio pobūdžio struktūrinis vienetas aprėpia visą orkestrinio kūrinio visumą ir yra pakartotas tik vieną kartą, labiausiai tikėtina, kad jis skleisis tais pačiais parametrais visuose laiko masteliuose ir bus pastebimas taip pat ir vertikaliame orkestro pjūvyje. Kita vertus, kai kurie muzikos parametrai turi tam tikrą polinkį vertikalizuotis ir gali dalinai atsiskleisti jau orkestro vertikalės sandaroje. Tai ypač pastebima garso aukščio, harmonijos bei, iš dalies, tembro parametrų dominavimo atvejais. Todėl horizontalės grupėje esantį *dominuojančių muzikos parametrų* elementą galime įvardinti, kaip šiek tiek pasislinkusį link orkestrinės vertikalės grupės elementų, t.y. turintį tarpgrupinį poslinkį.

Panašiai ir orkestrinėje vertikalėje besiskleidžiantis *grupių tarpusavio sąveikos* elementas turi kai kurių horizontalumo savybių. Kaip jau buvo minėta aptariant pastarojo ryšį su orkestro dramaturgija, kai kurie orkestro grupių sąveikos procesai ryškiau atsiskleidžia išplėtus šį elementą horizontalėje. Todėl jo poslinkis link orkestro vertikalės elementų grupės yra pakankamai ryškus.

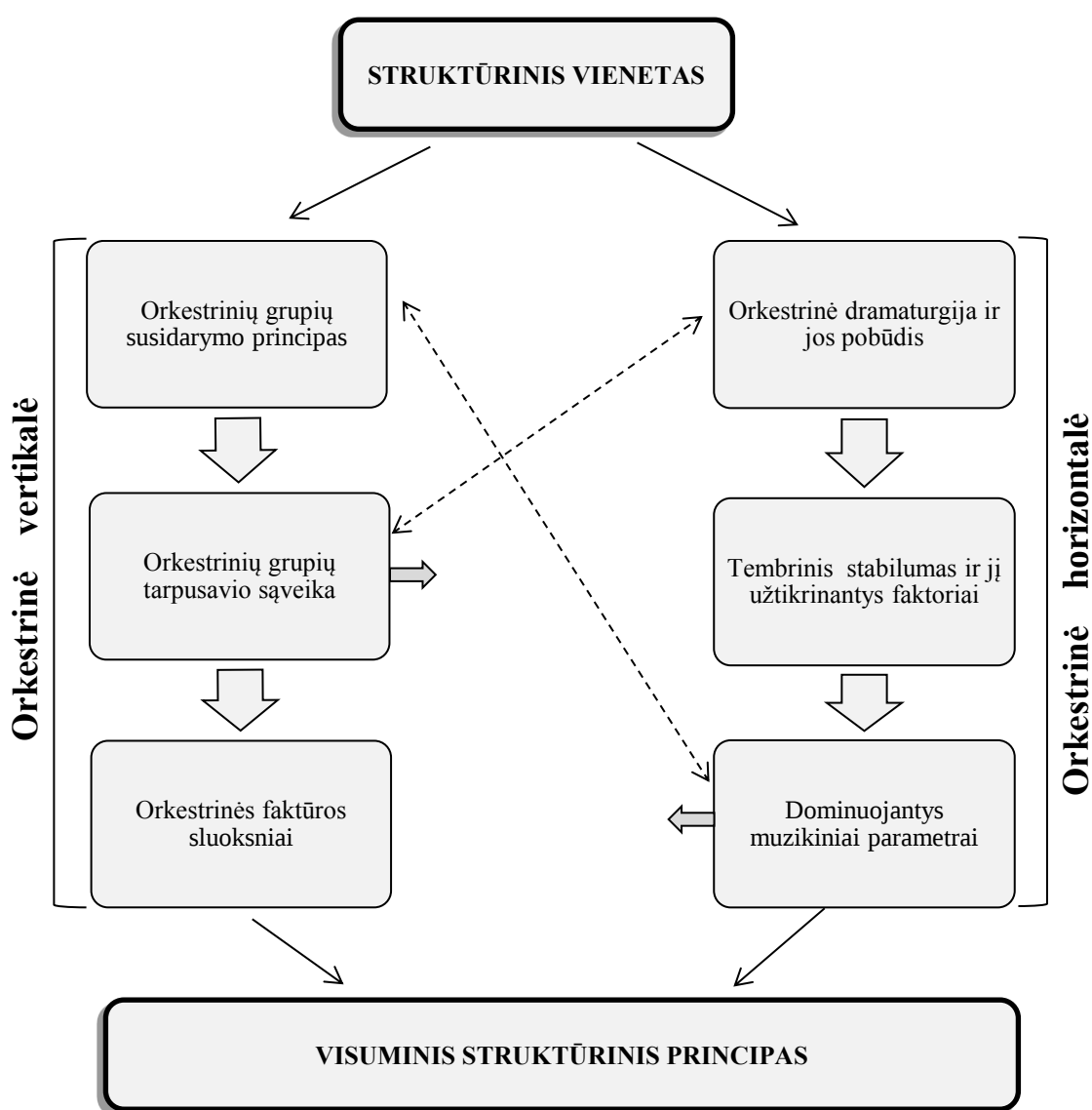
Schema Nr. 7 Struktūrinių elementų tarpgrupinė sąveika ir tarpgrupiniai poslinkiai



Aptartus tarpgrupinius ryšius ir poslinkius galime matyti scheme Nr. 7. (Tarpgrupinės sąveikos kryptys pažymėtos įstriža punktyrine linija, poslinkių kryptys – trumpa horizontalia rodykle).

Visi aptarti orkestro struktūriniai elementai atskleidžia orkestrą skirtingais lygmenimis ir tikėtina, jog gali būti randami bei analizuojami įvairių tipų ir kultūrų orkestruose. Be to, jie susieti glaudžiais tarpusavio ryšiais, daro poveikį vienas kitam, ir kartais nepastebimai vienas į kitą pereina. Kadangi orkestras, kaip struktūrinė visuma yra vientisas ir sunkiai dalomas organizmas, šiuos aukščiau aptartus elementus būtina susieti į vieną visumą, atskleidžiant svarbiausius jų tarpusavio sąveikos ir sąryšio momentus.

Schema Nr. 8 Orkestro struktūrinių elementų visuma



Schemoje nr. 8 matome sisteminę ką tik aptartų elementų ir jų tarpusavio ryšių vaizdą. Pagrindinis bazinis elementas yra orkestro *struktūrinis vienetas*, kurio pagrindu formuojami visi likusieji. Toliau pastebime, jog elementai grupuojasi į dvi sąlygines grupes: orkestrinės vertikalės elementai (orkestrinių grupių susidarymo principas, orkestrinių grupių tarpusavio sąveika, orkestrinės faktūros sluoksniai) ir orkestrinės horizontalės elementai (orkestrinės dramaturgijos priemonės, tembrinio stabilumo faktoriai, dominuojantys muzikos parametrai). Svarbu atkreipti dėmesį ir į ryšius tarp skirtingose grupėse esančių elementų bei jų tarpgrupinius poslinkius (pažymėta įstrižine punktyrine linija ir trumpom horizontaliom rodyklėm). Šių elementų visuma atspindi orkestro vidinę sandarą, jo struktūrą ir turi būti apibendrinama į visuminį struktūrinį principą (įvardinimas schemos apačioje).

Galime numanyti, jog skirtingo tipo orkestruose vieni iš schemoje pavaizduotų ryšių bus ryškesni, kiti mažiau ryškūs arba net visai nepastebimi. Taip pat ir atskiri struktūriniai elementai gali įgauti skirtingą svarbą, kai vieni jų turi didesnę reikšmę nei kiti. Todėl šią apibendrintą schemą kiekvienu konkrečiu atveju gali tekti dalinai modifikuoti, koreguojant tarpusavio ryšių žymėjimą ir išryškinant skirtingą elementų reikšmingumo faktorių.

Taip pat, svarbu paminėti, kad ši elementų sistema potencialiai turi galimybę funkcionuoti kaip komponavimo įrankis arba metodas, leidžiantis sistemingai ir iš pačių pagrindų kurti naujus orkestro modelius bei formuoti naujas muzikos komponavimo strategijas ir tuo pačiu išgauti naują skambesio rezultatą.

1.3.5. Analizės metodikos gairės

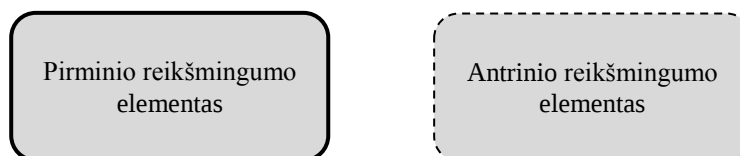
Skirtingos pristatytų struktūrinių elementų kombinacijos ir jų charakteristikos suponuoja pagrindą susiformuoti skirtingoms orkestro komponavimo strategijoms bei atskiriems orkestrų tipams, pagrįstiems skirtingais struktūriniais principais. Čia verta paminėti keletą svarbių momentų.

Kadangi pagrindinis elementas ir svarbiausias išeities taškas struktūros formavimui yra *orkestro struktūrinis vienetas*, orkestro tipai gali būti įvardinti, kaip iš esmės skirtingi, tik esant skirtingam struktūriniam vienetai. Struktūriniam vienetai sutampant, bet besiskiriant kitiems elementams, galime kalbėti tik apie to paties tipo potipius. Šia nuostata remiamasi darbe, pirmiausia stengiantis atskleisti iš esmės skirtingus tipus, t. y. skirtingų struktūrinių vienetų turėtojus.

Skirtingų tipų orkestruose atskiri struktūriniai elementai gali įgyti nevienodą svarbą, todėl atkreiptinas dėmesys į vienų elementų dominavimą prieš kitus ir galimą vertikalės arba horizontalės grupės persvarą. Šiame darbe elementai apibūdinami dviem sąlyginiais reikšmingumo laipsniais:

- a) pirminio reikšmingumo elementai (dominuojantys struktūros formavime ir aktyviai eksploatuojami; schemose apibraukti ištisine linija),
- b) antrinio reikšmingumo elementai (turintys mažą reikšmę struktūros formavimui, minimaliai eksploatuojami; schemose apibraukti punktyrine linija). (Pvz. 1)

Pvz. 1 Elemento reikšmingumo laipsnio žymėjimas



Kadangi visi elementai tarpusavyje glaudžiai susiję, svarbu apibūdinti jų tarpusavio ryšius arba tų ryšių nebuvimą. Labiausiai atkreiptinas dėmesys į tarpgrupinius elementų ryšius, kurie priklausomai nuo struktūros tipo gali būti skirtingi.

Visi minėti procesai drauge su kiekvieno iš elementų specifine charakteristika ir funkcionavimo būdu sudaro orkestro struktūrinių principų ir komponavimo strategijų visumą. Ši visuma gali būti įvardinta, kaip atskiras savarankiškas struktūrinis tipas.

Tikėtina, kad aptarta orkestro struktūrinių elementų visuma gali rezultatyviai tarnauti kaip bet kurio orkestrinio kūrinio analizės įrankis¹⁷, padedantis išryškinti skirtingus orkestro tipus ir charakterizuoti jų vidinę sandarą. Kiekvienas iš aptartų elementų atspindi atskirą analizės aspektą.

Analizės metodika susideda iš šių pagrindinių etapų:

1. Orkestro struktūrinio vieneto identifikavimas ir charakterizavimas.
2. Orkestrinės vertikalės elementų nuoseklus išryškinimas ir charakterizavimas.
3. Orkestrinės horizontalės elementų nuoseklus išryškinimas ir charakterizavimas.
4. Atskirų elementų reikšmingumo laipsnio apibūdinimas.
5. Svarbiausių tarpusavio ryšių tarp elementų ir jų grupių išryškinimas (svarbesni ryšiai pažymimi punktyrine linija scheme).
6. Visuminio struktūrinio principo apibūdinimas.

Kiekvienu konkrečiu atveju išvardintų etapų seka gali truputį keistis, jų reikšmingumas arba aktualumas taip pat gali būti nevienodas.

¹⁷ Analizė šiame darbe pirmiausia svarbi skirtingų kūrybinių sprendimų identifikavimui ir charakterizavimui, kurie padėtų kompozitoriui suprasti orkestro kompozicinio struktūravimo galimybes.

2. STRUKTŪRINIŲ ELEMENTŲ SKLAIDA SIMFONINIAME ORKESTRE

Struktūriniai elementai gali skleistis, sudarydami įvairias kombinacijas, įgaudami skirtingas charakteristikas ir tokiu būdu išryškindami skirtingus orkestro struktūrinius principus, kurių pagrindu, susidaro atskiri orkestrų struktūriniai tipai. Šio skyriaus tikslas yra atskleisti ryškiausius simfoninio orkestro tipus ir juos grindžiančius struktūrinius principus.

Simfoninis orkestras, kaip reiškinys istorijos eigoje nuolatos kito, atskleidždamas vis kitokius sandaros ypatumus. Svarbu paminėti, kad šio skyriaus apimtyje nesiekama aprėpti visos istoriškai ir stilistiškai įvairios europinio simfoninio orkestro muzikos, todėl bus apsiribojama tik XX–XXI a. laikotarpiu. Istorinio aspekto ir istorinių sąsajų nagrinėjimas neįeina į šio skyriaus tikslus, todėl didžiausias dėmesys skiriamas struktūriniam aspektui – skirtingų struktūrinių principų išryškinimui.

Ribų nustatymui svarbūs šie kriterijai:

- a) pasirenkamas modernaus orkestro laikotarpis, kadangi jame atsiskleidžia daug radikaliai naujų, ankstesniuose laikotarpiuose neegzistavusių struktūrinių principų; tiek požiūrių į orkestrą naujumas, tiek jų įvairovė leidžia plačiau atskleisti simfoninio orkestro potencialą;
- b) pasirinktas laikotarpis suteikia didžiausią galimybę lyginti bei rasti sąlyčio taškus su kitų kultūrų orkestrais (šiuo atveju darbu aktualiu gamelano orkestru), dėl neeuropinių kultūrų tiesioginių ir įvairialypių įtakų šio periodo orkestrinės muzikos autoriams;
- c) šio periodo orkestriniai principai aktualūs pačiam darbo autoriui, siekiant įtraukti ir savo muzikos analizes, bei atrasti naujus kūrybinius kelius orkestro struktūros formavimui.

Šiame skyriuje siekiama išryškinti tik labiausiai besiskiriančius, o taip pat gryniausius orkestro tipus. Struktūrinių elementų aspektu tai yra tie orkestro tipai, kurių pagrindinė sudedamoji dalis – *struktūrinis* vienetas – yra skirtingi. Todėl, bet kokie galimi tarpiniai ar pereinamieji tipai čia nėra įtraukti. Taip pat nėra pretenduojama į visų įmanomų šio periodo orkestro tipų atskleidimą, todėl pateikiami tie, kurie:

- a) darbo autoriui atrodo aktualiausi;
- b) atskleidžia kiek įmanoma skirtingus principus, nedubliuojančius vienas kito;

- c) yra pagrindę savo reikšmę muzikos istorijos eigoje, atspindintys tam tikrą reikšmingą komponavimo stilistiką, techniką ir pan.

Remiantis minėtomis gairėmis suformuluoti penki struktūriniai tipai, kurie ir bus išsamiau nagrinėjami:

1. Orkestras, kaip individualių *solo* instrumentų visuma.
2. Orkestras, kaip atskirų instrumentinių blokų derinys.
3. Orkestras, kaip kintančio tembro garso masė.
4. Orkestras, kaip priemonė garso spalvinimui.
5. Orkestras, kaip garso spektro sklaida.

Šie tipai nagrinėjami remiantis anksčiau aptarta struktūrinių elementų sistema ir analizės metodika. Orkestro tipų eilės tvarka sudaryta atsižvelgiant į jų tarpusavio giminingumo aspektą, siekiant išryškinti nuoseklų struktūrinio vieneto ir jo sklaidos principų kismą skirtingų tipų orkestruose.

2.1. Orkestras, kaip individualių *solo* instrumentų visuma

Šio tipo orkestras funkcionuoja kaip didelė *solo* instrumentų grupė. Orkestras nėra traktuojamas, kaip vienetas pats savaime, o greičiau kaip didelio kiekio solistų individualaus grojimo vienu metu antrinis rezultatas. Todėl neaptinkame daugelio klasikinei orkestruotei būdingų elementų¹⁸. Įprastas instrumentų grupes (styginiai, mediniai pučiamieji ir kt.) pakeičia individualūs instrumentai ir įvairios jų kombinacijos. Nėra ir įprastų skirtingas funkcijas atliekančių ir skirtingo reikšmingumo faktūrinių sluoksnių (melodinis, foninis, pedalinis ir kt.). Šiuo atveju, kad ir kiek būtų faktūrinių sluoksnių, jie yra vienodo reikšmingumo ir atlieka dažniausiai tą pačią faktūrinę funkciją. Iliustruoti šiam orkestro tipui pasitelkiami fragmentai iš O. Messiaeno kūrinių *Reveil des oiseaux* (1953), *Chronochromie* (1960), bei vieno pirmųjų šio principo pavyzdžių – I. Stravinskio baleto *Le sacre du printemps* (1913) įžangos.

2.1.1. Struktūrinio vieneto charakteristika

Tokio tipo orkestro struktūros pagrindinis statybinis vienetas yra *solo* instrumentas, o rezultatas, - savarankiškų, tarpusavyje nesinchronizuotų ir mažai arba beveik nesąveikaujančių solistų vienalaikis skambesys. Taigi, struktūrinį vienetą įkūnija solo instrumentas, jo individuali melodinė linija ir tembras. Svarbiausias ir pagrindinis charakterizuojantis parametras yra melodinė linija. Tembras, tuo tarpu, dalyvauja kaip pagalbinė priemonė ir labiau atsiskleidžia struktūrinio vieneto horizontalios ir vertikalios sklaidos procese.

Pagrindiniai pavidalai, kuriuos gali įgauti šio tipo struktūrinis vienetas yra keturi:

1. Grynieji solistai.
2. Išplėsti gryniesiems solistai.
3. Hibridiniai solistai.
4. Skirtingos solinės linijos vieno instrumento partijoje.

Toliau aptarsime kiekvieną iš šių keturių variantų.

¹⁸ Plačiau apie klasikinės orkestruotės ir paties orkestro bruožus rašė tokie autoriai kaip C. Carse (1985), N. Rimsky-Korsakov (1964), N. Zaslav (1988) ir kiti.

Grynieji solistai. Melodinė linija atliekama vieno instrumento, galime aiškiai atpažinti jo tembrą. Pavyzdyje Nr. 2 pateikiamas fragmentas su keturiais skirtingais gryniaisiais solistais: smuiku *solo*, *picc.* klarnetu, *picc.* fleita ir čelesta¹⁹.

Pvz. 2 O. Messiaen *Reveil des oiseaux*

The image shows a musical score for 'Reveil des oiseaux' by Olivier Messiaen. It features four solo instruments: Piccolo Flute (Pte Fl.), Piccolo Clarinet (Pte Clar.), Piano solo (P-no solo), and Celesta. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Piccolo Flute (Alouette lulu), Piccolo Clarinet (Bouscarle), Piano solo (Chouette chevêche), and Celesta (1st Merle noir). The second system continues the Piccolo Flute and Piccolo Clarinet parts. Various musical notations like 'Un peu vif', 'Modéré', and 'cresc.' are present.

Išplėsti grynieji solistai. Melodinę liniją atlieka keletas vienaarūšių *solo* instrumentų unisonu (kartais nežymiai išskleisti harmoniškai į vertikalų intervalą arba akordą). Svarbu pabrėžti būtent vienaarūšio tembro instrumentų dalyvavimą, dėl ko girdime gryną instrumento tembrą (panašiai, kaip grynųjų solistų atveju), tačiau sustiprintą dinaminio pajėgumo prasme ir galimai šiek tiek praplėstą tembriškai ir harmoniškai. Toks darinys iš dalies primena orkestrinės grupės užuomazgą. Tačiau, kaip grupė jis funkcionuoja tik fragmentiškai ir

¹⁹ Orkestro, suformuoto iš tarpusavyje mažai sinchronizuotų solistų idėją pagrindžia ir pats kūrinio *Reveil des oiseaux* sumanymas. Autoriaus teigimu šis orkestras, tai lyg miške čiułbančių paukščių pulkas. Kiekvienas faktūrinis sluoksnis, tam tikra melodinė linija, tai paties O. Messiaeno išrašytos natomis konkrečių paukščių giesmės. Kiekvienos linijos pradžioje jis taip pat užrašo paukščio pavadinimą. „Šią partitūrą sudaro vien tik tai paukščių giesmės. Visos jos buvo išgirstos miške ir yra absoliučiai autentiškos. Atlikėjai turi atkartoti paukščių atakas ir tembrus kiek įmanoma tiksliau” (partitūros įžanga O. Messiaen *Reveil des oiseaux*, Maskva, 1981).

tiksčiau gali būti apibrėžiamas kaip sustiprintas ir išplėstas solo tembras o ne skirtingų instrumentų orkestrinė grupė. Pavyzdyje Nr. 3 matome penkis sinchroniškai skambančius tokio tipo struktūrinius vienetus:

1. Fleitų tembrinė charakteristika (3 fl. + picc. fl.)
2. Klarinetų tembrinė charakteristika (2 cl. + picc. cl. + glock.)
3. Medinių toninių mušamųjų tembrinė charakteristika (marimba + ksilof.)
4. Metalinių toninių mušamųjų tembrinė charakteristika (varpai + gongai)
5. Styginių tembrinė charakteristika (vn. I + vn. II + vle. + susp. cmb.)

Verta atkreipti dėmesį į tai, jog antroje ir penktoje solo linijose šalia vienaarūšių instrumentų dalyvauja ir po vieną skirtingo tipo instrumentą: varpeliai (glock.) prie klarinetų ir lėkštės (cmb.) prie styginių. Toks tembrinis išplėtimas nesumažina pagrindinio vienaarūšio tembro girdimumo (šiuo atveju klarinetų ir styginių instrumentų), o jį šiek tiek praplečia ir papildo, vienu atveju paryškindamas aukštą registrą (varpeliai prie klarinetų), kitu – papildydamas ir susiliedamas tembriškai (lėkštės prie styginių trelių).

Pvz. 3 O. Messiaen *Chronochromie*

The image shows a musical score for O. Messiaen's *Chronochromie*. The score is divided into five groups of instruments, each enclosed in a bracket and numbered 1 to 5. Group 1 includes 1st Fl., 3 Fl., and Piccolo Fl. Group 2 includes 1st Clar., 2nd Clar., Glockenspiel, and Merle Japonais. Group 3 includes Xylophone, Marimba, and Hototogouchisseu. Group 4 includes Cloches and 3 Gong. Group 5 includes 1st Violins, 2nd Violins, and Alti. The score is marked 'Moderé (♩ = 120)' and '2/8'. The page number 127 is visible at the bottom left.

Hibridiniai solistai. Melodinė linija atliekama grupės sudubliuotų instrumentų; girdime maišytą kelių instrumentų tembrą. Svarbu pabrėžti, jog kartu grojantys instrumentai yra nevienarūšiai (skirtingai, nei prieš tai aptartu atveju) ir rezultate negalime girdėti gryno instrumento tembro, tačiau girdime maišytą keleto skirtingų instrumentų hibridinį tembrą. Taip pat ir harmoninis išplėtimas į akordą yra platesnis ir ryškesnis nei *išplėstų grynųjų solistų* atveju. Toks sinchroniškas instrumentų dubliavimas iš dalies primena orkestrinės grupės ar faktūrinio sluoksnio apraiškas. Tačiau svarbu pabrėžti, kad funkcionuoja šis daugialypis darinys išskirtinai kaip *solo* melodinė linija, pateikia vientisą tembrą, suklijuotą iš keleto kartu grojančių instrumentų ir išskleistą harmoniškai (Pvz. 4)²⁰.

Pvz. 4 O. Messiaen *Reveil des oiseaux*

Solinės linijos fortepijono partijoje. Messiaeno kūrinyje *Reveil des oiseaux* fortepijonas naudojamas kaip savotiškas orkestras savyje, jo instrumentinėje partijoje atsiduria įvairios melodinės linijos, kurios po to gali skambėti kitų solo instrumentų partijose. Taigi, fortepijonas šiuo atveju atlieka ne tiek solinio instrumento funkciją (skirtingai negu visi kiti orkestro instrumentai), kiek terpės, kurioje gali gyvuoti daug atskirų solinių linijų vaidmenį. Taigi, jeigu trečiame punkte aptarti hibridiniai solistai savyje turi daugiau nei vieną instrumentą – tembrą, tačiau figūruoja, kaip vienas struktūrinis vienetas, tai šiuo atveju viename fortepijono tembre gyvena daug skirtingų solinių sluoksnių (Pvz. 5). Pavyzdyje matome fortepijono partiją su keturiais skirtingai išreikštais struktūriniais vienetais – *solo* melodinėmis linijomis.

²⁰ Ši teiginį dar labiau pagrindžia tai, jog Messiaenas tokiam dariniui priskiria konkretaus paukščio giesmę. Kitais žodžiais tariant, traktuoja jį kaip atskirą paukštį, lygiai taip pat, kaip visus grynuosius solistus. Partitūroje konkrečių paukščių nuorodos aiškiai pažymėtos paties autoriaus.

Pvz. 5 O. Messiaen *Reveil des oiseaux*

The image shows a page of a musical score for 'Reveil des oiseaux' by Olivier Messiaen. It consists of four systems of piano solo parts, each enclosed in a box. The first system is for 'Troglodyte' (marked 'Presque vif' and '♩ = 132'), featuring a melody starting with a piano (*p*) dynamic and moving to mezzo-forte (*mf*). The second system is for 'Chardonneret' (marked 'Modéré' and '♩ = 92'), starting with pianissimo (*pp*) and moving to mezzo-forte (*mf*). The third system is for 'Étourneau-sansonnet' (marked 'Modéré' and '♩ = 92'), featuring a melody starting with piano (*p*) and moving to forte (*f*), with a note indicating it is 'comme des castagnettes'. The fourth system is for 'Pouillot Bonelli' (marked 'Presque vif' and '♩ = 132'), starting with pianissimo (*pp*) and moving to mezzo-forte (*mf*), with a note indicating it is 'très doux, comme une musique de feuillages'. Each system includes a piano solo part and a piano part. The score is written in G major and 4/4 time.

Visus skirtingus pavidalus, kuriuos gali įgauti struktūrinis vienetas, vienija jo, kaip atskiros solisto (gryno ar išplėtoto) funkcionavimas. Jis atspindi mažą struktūrinį elementą, kurį multiplikuojant statoma visa orkestrinė struktūra. Jis charakterizuojamas vienu pagrindiniu muzikiniu parametru – *melodine linija*. Taip pat, šis struktūrinis vienetas turi akivaizdžias orkestrinės horizontalės charakteristikas. Tokio pobūdžio darinį charakterizuoja kaip mikro monoparametrinį struktūrinį vienetą su polinkiu į horizontalią sklaidą.

2.1.2 Vertikalės ir horizontalės elementų sklaida

Šio orkestro tipo **vertikalė** yra mažai išplėtotą ir funkcionuoja daugiau kaip šalutinis vienu metu skambančių instrumentų rezultatas. Akivaizdesnės orkestrinės grupės nesuformuojamos, struktūriniai vienetai vertikalėje egzistuoja savarankiškai, tarpusavyje nesąveikaudami. Iš dalies, tam tikro grupavimosi užuomazgas aptinkame *išplėstų grynųjų solistų* bei *hibridinių solistų* atveju, tačiau, kaip jau buvo minėta, jie funkcionuoja daugiau kaip solistai, bet ne kaip pilnavertė orkestrinė grupė.

Struktūriniai orkestro vienetai sudaro įvairaus tankumo (priklausomai nuo to kiek solistų skamba vienu metu) mažai sinchronizuotas vertikalias **faktūras**. Pavyzdyje Nr. 6 matome *tutti* faktūros epizodą, vieną iš kulminacinių kūrinio etapų, atskirų struktūrinių vienetų maksimalią sancaupą. Kaip rezultata, gauname gausybę nepriklausomų vienu metu skambančių sluoksnių. Šioje faktūroje dalyvauja *grynieji solistai* ir *išplėsti grynieji solistai* (pažymėta pavyzdyje), iš viso devyniolika savarankiškų ir visiškai lygiaverčių faktūrinių sluoksnių.

The musical score for page 41 of O. Messiaen's *Reveil des oiseaux* features a complex orchestration. The left side of the score is bracketed and labeled 'Išplėsti grynėji solistai' (Expanded soloists), encompassing parts for Flute (Fl.), Oboe (Hrb.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Cl. basso), Horns (Bons), Trumpet (Trp.), Chinese Bells (Blocs chin.), Whistle (Whl.), Celesta, Xylophone (Xylo.), and Timbales (Timbres). The right side is bracketed and labeled 'Grynėji solistai' (Soloists), including Piano solo (P. solo), Violins (1st and 2nd), Violas, Cellos (C. B.), and Double Basses (B.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *ppp*.

Beveik visais atvejais faktūriniai sluoksniai, kad ir kiek jų bebūtų, atlieka tą pačią melodinę funkciją ir yra lygiaverčiai. Tačiau, kai kuriais atvejais galime pastebėti tam tikras foninio sluoksnio užuomazgas, kurios tarsi padalina orkestro vertikalę į du stambius sluoksnius, kurių vienas (melodinis) yra svarbesnis ir daugialypis savyje, o kitas (foninis, pedalinis) yra mažai girdimas ir vienalytis. Tačiau, tokio pobūdžio vertikalės sluoksniavimas priskiriant skirtingas funkcijas skirtingiems faktūriniams sluoksniams yra retas ir akustiškai mažai girdimas. Vieną tokių atvejų matome pavyzdyje Nr. 7. Čia atskirtas dominuojantis ir daugialypis solistų sluoksnis, bei nedidelis vienalytis foninis sluoksnis (8 cb. + 2 vc.), kuris šiame kontekste yra beveik negirdimas.

Pvz. 7 I. Stravinski *Le sacre du printemps* (įžanga)

The musical score is presented in a two-staff format. The left side lists the instruments, and the right side shows the musical notation. The instruments are grouped into two layers:

- solistų sluoksnis (soloist layer):** This layer includes the Piccolo, Flute, Flute in G, Oboe, Clarinet in G, Clarinet in Bb, Bassoon, Bassoon in G, and Trumpet in D. These instruments are shown with complex melodic and rhythmic lines.
- foninis sluoksnis (background layer):** This layer includes the Violin solo, Violin divisi, 2 Violins soli, and 5 Cellos. These instruments provide a harmonic and rhythmic foundation for the soloist layer.

Orkestrinės horizontalės elementai šio tipo orkestre įgauna įvairesnius pavidalus ir yra žymiai labiau kontroliuojami bei koordinuojami, lyginant su ką tik aptartais vertikalės elementais. Todėl galime teigti, kad horizontalūs elementai yra dominuojantys ir orkestrinis vienetas skleidžiasi horizontalėje žymiai labiau nei vertikalėje.

Orkestrinę dramaturgiją formuoja svyravimai tarp labai skaidrios faktūros epizodų, kuriuose aiškiai girdime pavienius solistus ir jų skirtingus tembrus, bei tankesnės faktūros epizodų, vietomis pasiekiančių *tutti*, kuriuose girdime bendrą kartu grojančių solistų skambesį, savotišką suminį apibendrinantį tembro ir faktūros darinį. Be to, skaidresnės faktūros epizoduose, kuriuose galime aiškiai išskirti grynųjų solistų tembrus, akivaizdūs du momentai. Pirmas, pastebimas naujų, iki tol neskambėjusių instrumentų įstojimas – tembrinis atsinaujinimas. Antras, girdimas vis tų pačių, jau girdėtų grynųjų solistų periodišką sugrįžimą, – tam tikras tembrinis pasikartojimas, repriziškumas. Ir, nors tembrinis atsinaujinimas ir repriziškumas netampa pirmaplane ryškia priemone, tačiau iš dalies tarnauja tembrinės dramaturgijos poreikiams. Pavyzdyje Nr. 8 matome vieną iš orkestrinės dramaturgijos formavimo atvejų. Čia struktūriniai vienetai, šiuo atveju gryniesiems solistai, įstodami vienas po kito laipsniškai augina savarankiškų sluoksnių kiekį. Pastebimas judėjimas nuo keleto atskirai girdimų grynųjų solistų iki bendros daugiasluoksnės masės, kurioje sunkiai galime išskirti pavienius instrumentus.

Pvz. 8 O. Messiaen *Chronochromie*

The image displays a musical score for O. Messiaen's *Chronochromie*. The score is written for a large orchestra and a vocal ensemble. The tempo is marked 'Modéré (♩ = 112)'. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into two systems. The first system includes parts for 1st Violin 1, 1st Violin 2, 1st Violin 3, 1st Violin 4, 1st Violin 5, 1st Violin 6, 2nd Violin 1, 2nd Violin 2, 2nd Violin 3, 2nd Violin 4, 2nd Violin 5, 2nd Violin 6, 1st Alto, Alto 2, Alto 3, Alto 4, 1st Viola, and Viola 2. The second system includes parts for 1st Violin 1, 1st Violin 2, 1st Violin 3, 1st Violin 4, 1st Violin 5, 1st Violin 6, 2nd Violin 1, 2nd Violin 2, 2nd Violin 3, 2nd Violin 4, 2nd Violin 5, 2nd Violin 6, 1st Alto, Alto 2, Alto 3, Alto 4, 1st Viola, and Viola 2. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The vocal parts are labeled with names such as '1st Marie', '2nd Marie', '3rd Marie', '4th Marie', 'Brunet jeune', '1st Chardonneret', 'Pouillot vilos', '2nd Chardonneret', 'Fauvette grisette', 'Fauvette babillard', '1st Pigeon', '2nd Pigeon', '3rd Pigeon', '4th Pigeon', '5th Pigeon', '6th Pigeon', '7th Pigeon', '8th Pigeon', '9th Pigeon', '10th Pigeon', '11th Pigeon', '12th Pigeon', '13th Pigeon', '14th Pigeon', '15th Pigeon', '16th Pigeon', '17th Pigeon', '18th Pigeon', '19th Pigeon', '20th Pigeon', '21st Pigeon', '22nd Pigeon', '23rd Pigeon', '24th Pigeon', '25th Pigeon', '26th Pigeon', '27th Pigeon', '28th Pigeon', '29th Pigeon', '30th Pigeon', '31st Pigeon', '32nd Pigeon', '33rd Pigeon', '34th Pigeon', '35th Pigeon', '36th Pigeon', '37th Pigeon', '38th Pigeon', '39th Pigeon', '40th Pigeon', '41st Pigeon', '42nd Pigeon', '43rd Pigeon', '44th Pigeon', '45th Pigeon', '46th Pigeon', '47th Pigeon', '48th Pigeon', '49th Pigeon', '50th Pigeon', '51st Pigeon', '52nd Pigeon', '53rd Pigeon', '54th Pigeon', '55th Pigeon', '56th Pigeon', '57th Pigeon', '58th Pigeon', '59th Pigeon', '60th Pigeon', '61st Pigeon', '62nd Pigeon', '63rd Pigeon', '64th Pigeon', '65th Pigeon', '66th Pigeon', '67th Pigeon', '68th Pigeon', '69th Pigeon', '70th Pigeon', '71st Pigeon', '72nd Pigeon', '73rd Pigeon', '74th Pigeon', '75th Pigeon', '76th Pigeon', '77th Pigeon', '78th Pigeon', '79th Pigeon', '80th Pigeon', '81st Pigeon', '82nd Pigeon', '83rd Pigeon', '84th Pigeon', '85th Pigeon', '86th Pigeon', '87th Pigeon', '88th Pigeon', '89th Pigeon', '90th Pigeon', '91st Pigeon', '92nd Pigeon', '93rd Pigeon', '94th Pigeon', '95th Pigeon', '96th Pigeon', '97th Pigeon', '98th Pigeon', '99th Pigeon', '100th Pigeon'. The score is a complex arrangement of musical parts, showing the interplay between the orchestra and the vocal ensemble.

Stabilizuojančio elemento vaidmuo šio tipo orkestre tampa itin svarbus, nes, kaip jau buvo minėta, orkestras, kaip vientisa visuma su pagrindiniais savo faktūros ir instrumentinės struktūros elementais čia praktiškai neegzistuoja. Todėl, svarbia kompozitoriaus užduotimi

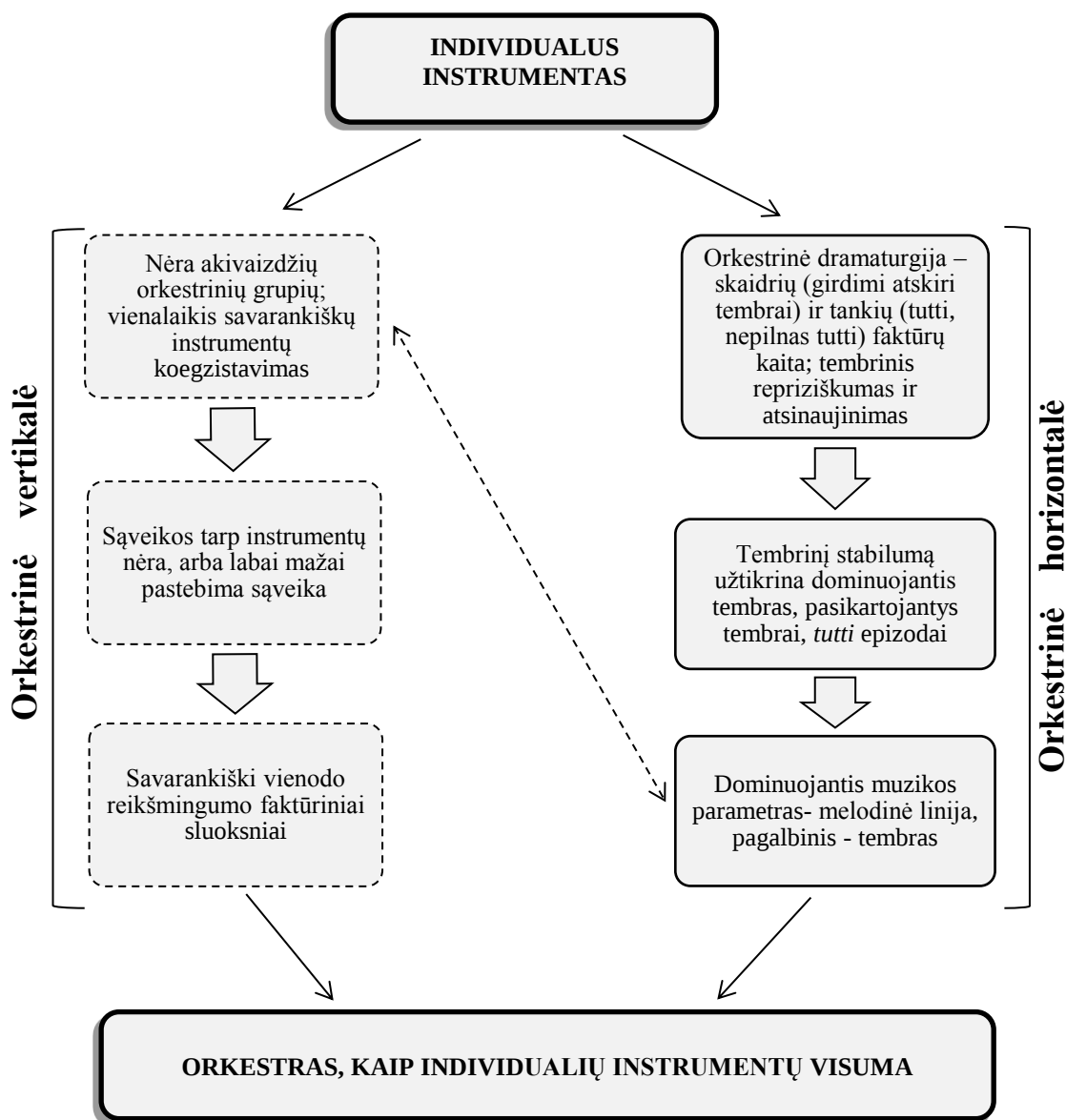
tampa tinkamai stabilizuoti, suburti ir kontroliuoti individualių, mažai sąveikaujančių tarpusavyje instrumentų (tembrų) būrį. **Tembrinį stabilumą** užtikrina keletas faktorių (reikšmingumo seka):

- a) ryškus dominuojantis tembras;
- b) antriniai dominuojantys tembrai, pasirodantys ne taip ryškiai ir ne taip dažnai, tačiau nesunkiai identifikuojami (beveik visi grynietiški solistai);
- c) periodiškai susitelkiančios *tutti* faktūros (suminis viso orkestro skambesys).

Svarbu paminėti, kad dominuojančio tembro vaidmuo tokio tipo orkestro struktūros stabilizavimui gali būti labai reikšmingas. Pavyzdžiui, Messiaeno kūrinys *Reveil des oiseaux* labai svarbią stabilizuojančią funkciją atlieka fortepijono tembras, kuris šiame kūrinyje yra akivaizdžiai dominuojantis ir figūruoja tarsi ašis apjungianti visų kitų individualių tembrų įvairovę. Svarbu paminėti, kad fortepijonas čia atsiskleidžia dvejopai: tiek kaip orkestras savyje (tai jau buvo aptarta šiame skyrelyje, pvz. 5), tiek kaip atskiras pavienis solistas – solo tembras – paties orkestro struktūroje. Taigi, kai kuriuose epizoduose jis funkcionuoja tarsi *mikro* orkestras, pats sudarytas iš minėtų struktūrinių vienetų, kituose gi, jis pats tampa vienu iš orkestro struktūrinių vienetų – vienu iš daugelio lygiaverčių orkestre skambančių solistų. Tai dar labiau pagrindžia jo, kaip ryškaus dominuojančio tembro funkciją.

Atsižvelgiant į tai, kad struktūrinį vienetą sudaro solo instrumentas, nenuostabu, jog **dominuojantis muzikinis parametras** šio tipo orkestre yra melodinė linija. Visas orkestras yra daugybės beveik nesąveikaujančių melodinių linijų vienalaikis skambesys, o susidarančios vertikalės nėra griežtai kontroliuojamos ir numatomos. Tembras gali būti išskirtas kaip antrasis, mažiau reikšmingas dominuojantis muzikos parametras. Jis ypač atsiskleidžia orkestrinės dramaturgijos formavime, kur tembrinis kitimas bei atsinaujinimas, o taip pat ir tembrinis repriziškumas tampa svarbiais elementais.

Schema Nr. 9 Orkestro struktūrinių elementų visuma



Visuminį šio orkestro tipo struktūros vaizdą galime matyti scheme Nr. 9. Pastebima tai, kad visi orkestrinės vertikalės struktūriniai elementai (orkestrinių grupių susidarymas, grupių tarpusavio sąveika ir faktūrinių sluoksnių susidarymas) yra mažiau reikšmingi. Jie tiesiogiai priklauso nuo horizontalės elementų ir beveik nėra atskirai koordinuojami, taigi akivaizdi horizontalės dominantė orkestro struktūroje. Vertinant tarpgrupinius elementų ryšius, ryškiai pastebima sąveika tarp dominuojančio muzikos parametro (melodinė linija) ir orkestro grupių susidarymo logikos (pavieniai solistai). Visuminis šio orkestro tipo struktūrinis principas: *orkestras, kaip individualių instrumentų visuma*.

2.2. Orkestras, kaip atskirų instrumentinių blokų derinys

Šio struktūrinio tipo orkestro visuma yra tarsi sukarpoma į mažesnius darinius (ansamblius, instrumentų grupes, blokus). Kiekvienas toks instrumentinis blokas funkcionuoja, kaip atskiras orkestro struktūros elementas. Tokiu būdu orkestras suvokiamas ne kaip visuma (*tutti*), kuri smulkinama į mažesnius elementus (instrumentų grupė, atskiras instrumentas ir pan.), o kaip daugiau ar mažiau individualių instrumentinių blokų lipdinys, jų sąveikos rezultatas. Iliustruoti tokios struktūros orkestrui pasitelkiami šių partitūrų fragmentai: W. Lutoslawski *Simfonija Nr.2* (1967), *Livre pour orchestre* (1968), A. Schoenberg *Fünf Orchesterstücke op. 16, IVd. Peripetie* (1909), o taip pat I. Stravinskio baleto *Le sacre du printemps* (1913) ištraukos.

2.2.1. Struktūrinio vieneto charakteristika

Instrumentinis blokas tampa pagrindiniu ir savarankišku **struktūriniu vienetu**.

Atskiras instrumentinis blokas apibūdinamas šiais trimis pagrindiniais parametrais:

- suminis tembras (bloką sudarančių instrumentų visuminis tembras),
- specifinė faktūra, kuri gali būtų įvairaus intensyvumo, bet būtinai apjungianti bloke dalyvaujančius instrumentus į vieną faktūrinį sluoksnį,
- tam tikro intensyvumo harmonija.

Struktūrinis vienetas instrumentinio bloko pavidalu gali būti išreikštas keletu skirtingų būdų:

- a) vienaarūšių toninių instrumentų blokas;
- b) mišrių toninių instrumentų blokas;
- c) perkusinių instrumentų arba triukšminių grojimo būdų blokas.

Pirmuoju atveju randame aiškiai identifikuojamą tembrą (trimitai, violončelės ir pan.). Svarbus yra apjungiantis instrumentus faktūrinis piešinys ir aiškiai apibrėžiama harmonija. Tokie blokai puikiai tinka tembro eksponavimo ir kontrasto sudarymo situacijose (Pvz. 9). Pavyzdyje matome du kontrastingus vienaarūšių instrumentų blokus sudarytus: 1) styginių instrumentų, 2) varinių pučiamųjų instrumentų pagrindu.

Pvz. 9 W. Lutoslawski *Livre pour orchestre*, I d.

cfg. $\frac{3}{4}$ (♩ = 160)

1.

2.

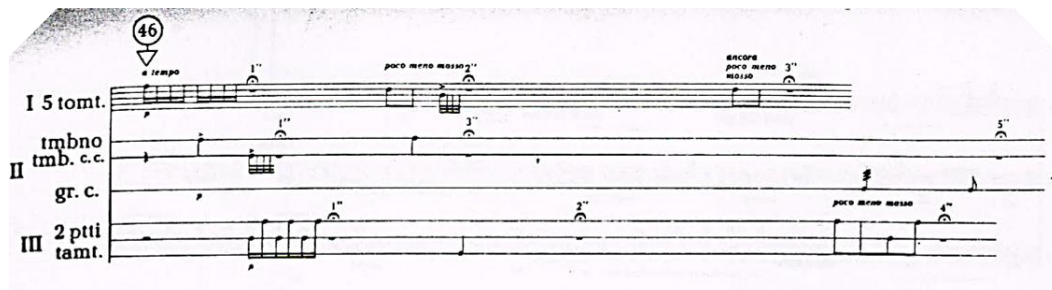
Antruoju atveju bloką sudaro skirtingos prigimties instrumentai. Taip pat svarbus yra sujungiantis instrumentus faktūrinis piešinys ir aiškiai apibrėžiama harmonija. Tokie mišraus tembro blokai naudojami arba kaip gryno tembro plėtotė, variantas vėlesnėje kūrinio plėtojimo eigoje arba pereinamosiose, tarpinėse situacijose, kur siekiama mažesnio kontrasto; taip pat siekiant išgauti ypatingą, netikėtą tembro skambesį (Pvz. 10).

Pvz. 10 W. Lutoslawski *Simfonija Nr. 2*, I d.

Trečiuoju atveju bloką sudaro tik perkusiniai netoniniai garsai (mušamieji instrumentai ir / arba toniniai instrumentai grojantys triukšminiais garso išgavimo būdais), o tai reiškia, kad harmonijos parametras yra eliminuojamas iš tokio bloko charakteristikos.

Išryškėja maksimalus kontrastas gretinant su pirmaisiais dviem toninio pobūdžio blokais (Pvz. 11).

Pvz. 11 W. Lutoslawski *Simfonija Nr. 2*, I d.



Toks struktūrinis vienetas sudaro sąlyginai mažą orkestro visumos dalį, kurią multiplikuojant lipdoma orkestro visuma. Jį charakterizuoja trys pagrindiniai ir lygiaverčiai muzikiniai parametrai: tembras, harmonija ir faktūra. Taip pat, šiam vienetui būdinga labiau horizontali, nei vertikali sklaida. Taigi, tokio tipo struktūrinis vienetas gali būti įvardintas kaip *mikro poliparametrinis su polinkiu į horizontalią sklaidą*.

2.2.2. Vertikalės ir horizontalės elementų sklaida

Svarbu pastebėti, kad šio tipo orkestre struktūrinis vienetas – instrumentinis blokas, tuo pačiu tampa ir **orkestrine grupe**, o daugeliu atveju taip pat ir **faktūriniu sluoksniu**. Taigi, šie orkestrinės vertikalės elementai dalinai susijungia į vieną. Instrumentai grupuojami atskirais blokais, kuriuos vienija bendra tembrinė, faktūrinė ir harmoninė charakteristika. Jie gali sutapti su įprastomis orkestrinėmis grupėmis (ypač siekiant didesnio kontrasto), bet gali ir nesutapti, kai sujungiami visiškai skirtingos prigimties instrumentai.

Kalbant apie atskirų blokų **tarpusavio sąveiką** pirmiausia reikia pastebėti, jog pati sąveika vyksta (skirtingai nei prieš tai aptarto tipo orkestre) ir ji figūruoja, kaip reikšmingas orkestrinio audinio formavimo elementas. Instrumentinių blokų sąveika įgyvendinama įvairiais būdais: persidengimas, susiliejimas, staigus kontrastas, nuoseklus perėjimas, ir pan. Visais atvejais sąveikos galutinis tikslas yra stambesni orkestrinės vertikalės dariniai (galų gale pasiekiantys *tutti*), išgaunami lipdant ir jungiant atskirus instrumentinius blokus. Taigi, orkestro faktūros sluoksnių sąveika varijuoja skirtingai derinant instrumentinius blokus: vienas sluoksnis – keletas sluoksnių – daugiasluoksnis *tutti* – homogeniškas *tutti*.

Pavyzdyje Nr. 12 matome keturis atskirus instrumentinius blokus, kurie šiuo atveju sąveikauja kontrasto principu:

1. Styginių instrumentų tembras (vn. I, vn. II, vle., vc.)
2. Varinių pučiamųjų tembras (tr., crn., trb.)
3. Mišrus mušamųjų tembras (5 tom-tom, gong, tam-tam, 2 piatti sosp.)
4. Mišrus žemos tesitūros instrumentų tembras (cfg., tuba, fn., cb.)

Pvz. 12 W. Lutoslawski *Livre pour orchestre*, I d.

Kiekvienas blokas turi savo unikalų tembrinį skambesį, o taip pat ir faktūrinį piešinį bei harmoninę charakteristiką. Be to, pirmieji trys šiuo atveju sutampa su įprastomis orkestro grupėmis, t.y. sudaryti iš vienuose instrumentų (1.styginiai, 2.variniai pučiamieji, 3.mušamieji), kas užtikrina maksimalų kontrastą, tuo tarpu ketvirtas blokas sudarytas iš trijų skirtingos prigimties tembrų, kuriuos vienija labai žema tesitūra. Toks blokų su labai skirtingomis tembrinėmis charakteristikomis eksponavimas būdingas pradiniam kūrinio etapui, siekiant atsietai pademonstruoti skirtingus pavidalus įgavusį struktūrinį vienetą.

Orkestrinė dramaturgija šios struktūros orkestre formuojama įvairiai kombinuojant minėtus instrumentinius blokus. Viena vertus, siekiama dalinio tembrinio atsinaujinimo, kita vertus blokų architektūra kinta nuo visai diskretiško ir atskiros blokų demonstravimo, per įvairius jų jungimo būdus (persidengimas, laipsniškas perėjimas, kelių sluoksnių demonstravimas vienu metu) iki pilno orkestro (*tutti*). Tokiu būdu, kaip pagrindinis orkestrinio tembro kaitos tikslas, dažniausiai pasiekiamą *tutti* faktūra reprezentuojanti visų prieš tai eksploatuotų instrumentinių blokų sintezę.

Suprantama, kad *tutti*, kaip dažniausiai pasiekiamas rezultatas, taip pat atlieka ir reikšmingą orkestro struktūrai **stabilizuojančią funkciją**. Lutoslawskio kūrinys *Livre pour orchestre* akivaizdus ir kitas stabilizuojantis faktorius – repriziniai tembrai. Pirmos trys dalys skleidžiamos iš styginių grupės, kuri dalių pradžiose funkcionuoja savarankiškai, kaip savotiškas styginių orkestras. Finalas skleidžiamas iš periodiškai pasikartojančios aleatorinės intermedijų medžiagos – antrojo stabilaus tembrinio-faktūrinio darinio.

Pagal vertikalės ir horizontalės elementų formavimą išskirtini du šio orkestro tipo potipiai.

Pirmojo potipio orkestro visuma formuojama iš didesnio kiekio (nuo trijų ir daugiau) instrumentinių blokų, kurių charakteristikos gali atspindėti jau aptartus tris pagrindinius struktūrinio vieneto pavidalus. Tokius atvejus randame minėtuose Lutoslawskio kūrinuose, o vieną ankstyvųjų šio potipio užuomazgų matome A. Schoenbergo kūrinio *Fünf Orchesterstücke op.16*, ketvirtoje dalyje *Peripetie*. Pavyzdyje Nr. 13 pateikta pastarojo kūrinio pradžia, kur akivaizdžiai atsiskiria net šeši instrumentiniai blokai (visame kūrinys jų yra dar daugiau). Kiekvienas jų turi savitą tembrinę charakteristiką – instrumentinę sudėtį, o taip pat savitą faktūrinį piešinį bei harmoninį nuspalvinimą. Blokai pateikti atskirtai, kontrasto principu. Šių darinių sąveika ilgainiui suformuoja daugiasluoksnį orkestro *tutti* (antrasis pavyzdžio puslapis), kuriame galime matyti septynis atskirus blokus skambančius vienu metu ir sudarančius skirtingus bet tarpusavyje lygiaverčius faktūrinius sluoksnius. Šio kūrinio orkestrinė dramaturgija turi tokius etapus: atskirų blokų eksponavimas – blokų sąveika I (blokai sluoksniuojami išsaugant jų ribas) – blokų sąveika II (blokai ardomi, mažėja skirtingų blokų tarpusavio atskirtis) – *tutti* (sulipdoma į daugiasluoksnę orkestrinę vertikalę).

Pvz. 13 A. Schoenberg *Fünf Orchesterstücke* op.16, IVd. *Peripetie*.

Sehr rasch. J

Kleine Flöte.
3 große Flöten.
I. II.
3 Oboen.
III.
Englisch Horn.
Klarinette in D.
I. II.
3 Klarinetten in B.
III.
Baßklarinette in B.
I. II.
3 Fagotte.
III.
Kontrafagott.
I. II.
III. IV.
6 Hörner in F.
V. VI.
I. II.
3 Trompeten in B.
III.
I. II.
4 Posaunen.
III. IV.
Baßtuba.
Xylophon.
Becken.
Tamburin.
große Trommel.

Sehr rasch. J

I.
Violinen.
II.
Viola.
Violoncello.
Kontrabaß.

1. 2. 3. 4. 5. 6.



5.

Kl. Fl. I.
III.
Oboe Fl.
III.
Oboe II.
Kl. in D.
Kl. in B.
I. II. III.
Baßkl. in B.
III.
Fag.
III.
Hr. in F.
III.
Hr. in B.
III.
Vcl. II.
I.
Tromp. in B.
III.
III.
Pos.
III. IV.
Baßkl.
I.
Viol.
II.
Viola.
Viollo.
Kb.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Antrojo potipio orkestro struktūra dalinama griežtai tik į du instrumentinius blokus. Tokios struktūros orkestro pavyzdžius galime rasti I. Stravinskio balete *Le sacre du printemps*. Šalia jau minėtų bendrų instrumentinio bloko charakteristikų čia reikšmę įgauna keletas papildomų faktorių. Orkestro visumą sudaro du struktūriniai vienetai (blokai), turintys skirtingą ir nesidubliuojančią instrumentinę sudėtį²¹. Be to, vienas jų paprastai charakterizuojamas labiau vertikaliais dariniais (akordai), kai tuo tarpu kitas – horizontaliais (melodinės linijos). Šių dviejų darinių sąveikoje labai svarbus tampa kintančių laiko proporcijų elementas, - kiekvienas iš blokų yra trumpinamas arba ilginamas, tokiu būdu suformuojant nereguliarią ir sunkiai nuspėjamą blokų kaitą laike. Galutiniame sąveikos rezultate pasiekiamas abiejų blokų vienalaikis skambesys orkestriniame *tutti*. Pavyzdyje matome (pvz. 14) aiškiai suformuotus du blokus, kurie temбриškai nėra gryni, tačiau turi skirtingas dominuojančias instrumentų grupes: 1 blokas – dominuoja styginių tembras, 2 blokas – dominuoja medinių pučiamųjų tembras. Be to, pirmasis turi vertikalaus pobūdžio faktūrą, kai tuo tarpu antrasis – horizontalaus. Joks instrumentas dalyvaujantis viename bloke nedalyvauja kitame, t.y. instrumentinės sudėties visiškai nesidubliuoja. Pirmasis blokas epizodo pradžioje pasirodydamas du kartus yra kintančios apimties laike (1a. ilgesnis nei 1b.). Toks kintantis nereguliarumas dar labiau išryškinamas tolesniame blokų plėtojime. Dramaturginės kaitos rezultate pasiekiamas pilnas orkestro *tutti* (antrasis pavyzdžio puslapis), sujungiantis abu minėtus darinius. Ryškiausiai yra matomi šie orkestrinės dramaturgijos etapai: dviejų blokų eksponavimas – nereguliari blokų kaita išlaikant aiškias kiekvieno charakteristikas – susijungimas *tutti* faktūroje.

Apibendrinami galime teigti, kad šis orkestro tipas atsiskleidžia dviem kokybiškai skirtingais potipiais, kurie yra sudaryti iš tų pačių struktūrinių vienetų (orkestrinių blokų), tačiau skirtingai juos išskleidžia orkestrinėje vertikalėje ir horizontalėje. Pirmajam potipiui būdinga **daugianarė blokų sistema**, antrajam – **dvinarė blokų sistema**.

²¹ R. Janeliauskas tyrinėdamas Stravinskio harmonines struktūras, jų formavimo logiką įvardina *tercinės binarikos* sąvoka. Dvi tercijos, arba didesni terciniai dariniai – trigarsiai, septakordai, sugretinami sekundos intervalu. Tokiu būdu pasiekama tam tikra harmoninė trintis. Svarbu ir tai, kad šie dariniai nekartoja vienas kito garsų, yra sudaryti papildomumo principu (Janeliauskas 2001: 16). Panaši logika pastebima ir Stravinskio orkestro struktūros formavime.

Pvz. 14 I. Stravinski *Le sacre du printemps*

Ob.
Cl. picc. (Es)
Cl. (B)
Cl. b.
Fag.
C-bag.
Cor.
Gr. c.
V-ni I div. in 4
V-ni II
V-le div.
V-c. div.
C-b.

48 Sostenuto e pesante $\text{♩} = 80$
49 Sostenuto e pesante $\text{♩} = 80$

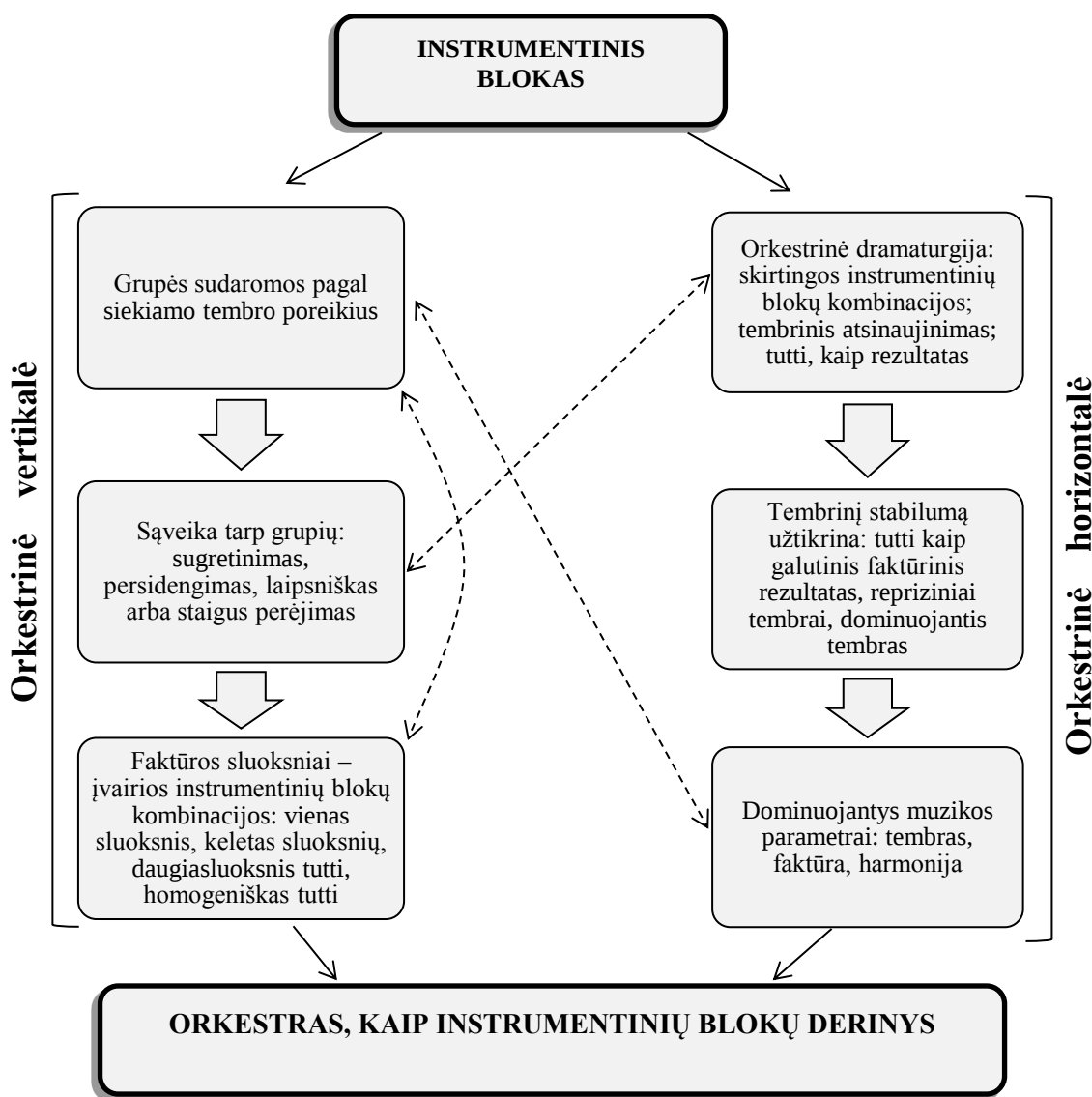
1a. 1b.



Picc.
Fl.
Fl. c. a. (C)
Ob.
C. ingl.
Cl. picc. (Es)
Cl. (B)
Cl. b.
Fag.
C-bag.
Cor.
Tr-b. picc. (D)
Tr-b. (C)
Tr-ni
Tuba
Timp. gr.
Gr. c.
T.l.
Archi

50 51

Schema Nr. 10 Orkestro struktūrinių elementų visuma



Schemoje matome apibendrintą šio tipo orkestro struktūros elementų vaizdą (schema Nr. 10). Galime pastebėti, jog visi elementai yra vienodai reikšmingi, nėra nė vieno, kurį galima būtų išskirti kaip antraeilį. Be to, struktūrinis vienetas (instrumentinis blokas) tuo pačiu tiesiogiai tampa ir orkestrine grupe ir faktūriniu sluoksniu, papildomai sujungdamas šiuos elementus į vieną vienetą (schemoje pažymėta papildoma punktyrine rodykle). Ryškus *orkestrinės dramaturgijos* ir *sąveikos tarp orkestrinių grupių* abipusis ryšys; t. y. skirtingi grupių sąveikos būdai ir kryptys tampa vienu iš svarbiausių orkestrinės dramaturgijos elementų. Taip pat, pastebime *dominuojančių muzikos parametrų* ir *orkestrinių grupių susidarymo* elementų abipusę įtaką, - dominuojantys parametrai (tembras, faktūra, harmonija) charakterizuoja grupę kaip vienetą ir lemia jos vientisumą, tuo tarpu orkestrinės grupės eksploatuodamos minėti muzikiniai parametrai juos įtvirtina kaip esminius ir dominuojančius. Visuminis šio orkestro tipo struktūrinis principas: *orkestras, kaip instrumentinių blokų derinys*.

2.3. Orkestras, kaip kintančio tembro garso masė

Šio tipo orkestre struktūrinių elementų visuma sufokusuota į pagrindinį tikslą – sulieti, užmaskuoti ir sujungti individualius tembrus, instrumentus bei instrumentines grupes taip, kad būtų išgaunama vientisa garso masė, kurioje nė vienas iš komponentų nebūtų girdimas atskirai, bet sudarytų vientisą garsinę visumą. Tokio tipo orkestrui iliustruoti pasitelkiami šie partitūrų pavyzdžiai: K. Penderecki *De natura sonoris I* (1966), G. Ligeti *Atmospheres* (1961), *Lontano* (1967), I. Xenakis *Ata* (1987), J. Janulytė *Was there a Swan* (2019).

2.3.1. Struktūrinio vieneto charakteristika

Orkestro **struktūrinis vienetas** yra garso masė²². Pagrindinės šio struktūrinio vieneto charakteristikos yra:

- skirtingų instrumentų vientisas tembrinis darinys (tembrų mišinys),
- skirtingo intensyvumo harmonija (akordas, klasteris),
- skirtingo tankumo ir intensyvumo mikropolifoninės faktūros,
- orkestrinis registras²³ ir dinamika, kaip pagalbiniai tembriniai elementai.

Būtent šių charakteristikų visuma ir suformuoja savito tembro garso masę – struktūrinį orkestro vienetą.

Jis gali atsiskleisti keliais skirtingais pavidalais:

- a) gryniais toniniais tembrais pagrįstas darinys;
- b) maišytais toniniais tembrais pagrįstas darinys;
- c) perkusiniaisiais netoniniais tembrais pagrįstas darinys.

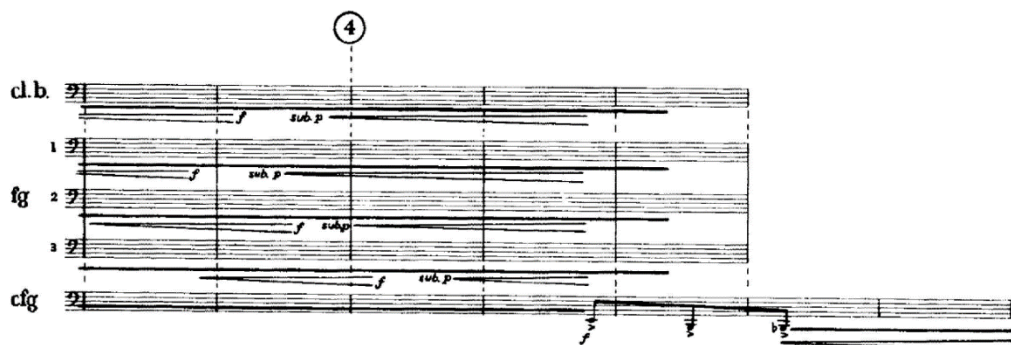
Pirmuoju atveju garsinė masė suformuojama iš vienaarūšių instrumentų, atliekančių konkretaus aukščio garsus. Šiuo atveju lengviau identifikuojamas instrumentų tembras (smuikai, fleitos, kontrabosai ir pan.). Gretinant kelis gryno tembro darinius atsiveria daugiau galimybių kontrastams ir tembriniam skirtingumui išgauti. Čia taip pat yra svarbūs šie

²² Smulkiau garso masės reiškinį G. Ligeti ir kitų sonoristinės krypties kompozitorių kūryboje nagrinėja J. J. Iverson (2009), J. W. Bernard (1987), P. Michel (1995), A. Maslekovas (2017) ir kt.

²³ *Orkestrinio registro* terminą plačiai naudoja E. Sevsay. Jis taip apibūdina skirtumą tarp orkestrinio ir instrumentinio registro: “orkestrinis registras naudojamas apibūdinti skirtingus orkestrinės tesitūros lygius (pvz., sopraninis registras, baritoninis registras, altinis-tenorinis registras ir pan.)”, tuo tarpu “instrumentinis registras griežtai nurodo tik į instrumentą ir apibrėžia skirtingas jo diapazono dalis (pvz. žemas fleitos registras, aukštas trimito registras ir pan.)” (Sevsay 2005: 10, 12).

faktoriai: tanki (dažniausiai klasterinė) harmonija, siekiant neišryškinti konkretaus tono ir harmoniškai sulieti instrumentus, bei daugiau ar mažiau intensyvi mikrofaktūra. Pavyzdžiuose (Pvz. 15a, 15b) matome tokio tipo darinius. Abu yra sudaryti iš vienaarūšio tembro instrumentų, - pirmasis iš žemos tesitūros medinių pučiamųjų, antrajame dalyvauja visa styginių grupė. Akivaizdžius skirtumus matome faktūriniame intensyvume. Jeigu pirmajame faktūra statiška, dominuoja tęsiami garsai, tai antrajame faktūros intensyvumas maksimalus dėl nuolatinio judėjimo bei skirtinguose instrumentuose nesutampančių ritminių verčių (ketvirtinės vertės dalinimas 5:6:7:8). Be to, skiriasi ir registro charakteristikos, - pirmasis skamba išskirtinai žemame registre, tuo tarpu antrasis aprėpia platų daugiau nei penkių oktavų diapazoną. Tokiu būdu matome kokius skirtingus pavidalus su skirtingomis charakteristikomis gali įgauti to paties tipo struktūrinis vienetas.

Pvz. 15a K. Penderecki *De natura sonoris I*



Pvz. 15b I. Xenakis *Ata*, 4-6 t.



Antruoju atveju garsinė masė suformuojama skirtingos prigimties instrumentų pagrindu, juos suliejant panašiomis priemonėmis, kaip ir pirmu atveju. Skiriasi tik tai, kad esant maišytam tembrui dažniausiai sunkiau išgaunami kontrastai ir šiek tiek suniveliuojamas tembrinis skirtingumas tarp atskirų darinių, todėl tokio pobūdžio garsinė masė dažniau naudojama pereinamuosiuose, moduluojančiuose epizoduose (Pvz. 16). Pavyzdyje matome, jog garso masėje dalyvauja įvairios tembrinės prigimties instrumentai. Juos vienija bendras

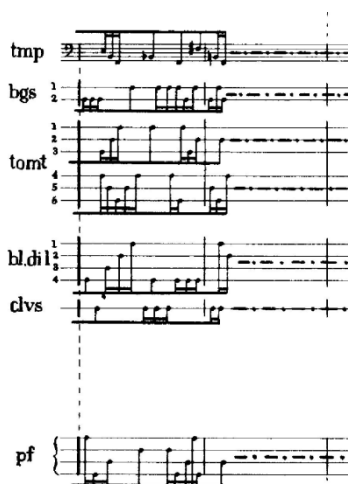
faktūrinis piešinys, ta pati harmonija ir orkestrinis registras. Tokio pobūdžio garso masės retai kada eksponuojamos, kaip atskiras darinys, o žymiai dažniau dalyvauja transformavimo procesuose. Šiame pavyzdyje taip pat galime pastebėti nuoseklų kitimą pabaigoje paliekant tik aukšto registro instrumentus.

Pvz. 16 G. Ligeti *Atmospheres*, 34-37 t.

The image shows a page of a musical score for G. Ligeti's 'Atmospheres', measures 34-37. The score is written for a large orchestra, with parts for woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoon), brass (Trumpets, Trombones, Tuba), and strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses). The notation is dense and complex, featuring many dynamic markings such as 'cresc.', 'dim.', 'ppp', 'f', and 'morendo'. The score is divided into measures 34, 35, and 36, with measure 37 partially visible. The overall texture is highly layered and atmospheric, typical of Ligeti's style.

Trečiuoju atveju naudojami perkusiniai instrumentai arba neperkusinių instrumentų įvairūs triukšminiai grojimo būdai (Pvz. 17). Pagrindinis skirtumas atsiskleidžia ilgusių garso trukmių bei konkrečių garso aukščių nebuvime, dėl ko atkrenta harmonijos bei iš dalies faktūrinio intensyvumo faktoriai. Toks darinys gali būti efektingai gretinamas su pirmais dviem toniniu pagrindu sudarytais dariniais, siekiant išgauti ryškesnį tembrinį kontrastą.

Pvz. 17 K. Penderecki *De natura sonoris I*



Šio orkestro tipo struktūrinis vienetas lygiavertiškai skleidžiasi tiek vertikalyje, tiek horizontalėje (smulkiau aptariama poskyryje 2.3.2.), todėl vienos kaž kurios elementų grupės dominavimą įžvelgti būtų sudėtinga. Šis vienetas atspindi mažą orkestro visumos struktūrinę detalę, todėl gali būti įvardintas kaip *mikro* struktūrinis vienetas. Jis charakterizuojamas trimis pagrindiniais muzikiniais parametrais (tembras, faktūra, harmonija), bei dviem papildomais (registras, dinamika), todėl akivaizdžiai atsiskleidžia kaip poliparametrinis darinys. Taigi, struktūrinis vienetas apibrėžtinai, kaip *mikro poliparametrinis su polinkiu į vertikalų ir horizontalų sklaidą*.

2.3.2. Vertikalės ir horizontalės elementų sklaida

Instrumentai orkestre **grupuojami** pagal tai, kokio visuminio tembro yra siekiama, todėl galimi labai įvairūs instrumentų deriniai, bei įvairūs grojimo būdai, keičiantys instrumento tembrą. Orkestro vertikalyje daugeliu atveju suformuojamas vienas masyvus faktūrinis sluoksnis, kuris savo ruožtu sudaromas iš daugybės mikro-sluoksnių.

Suformuotos garsinės masės tarpusavyje **sąveikauja** dvejopai: laipsniškai besitransformuojamos viena į kitą arba sugretinamos kontrasto būdu (išgaunamas staigus tembrinis lūžis). Pavyzdyje Nr. 18 matome orkestro garsinės masės laipsnišką transformaciją. Tembras šiuo atveju kryptingai kinta (po truputį nusiima crn., tr., trb., vn. I, vn. II ir lieka tik žemesni styginiai instrumentai), intensyvėja mikrosluoksnių ritmas. Taip pat laipsniškai kinta grojimo būdas (po truputį atsiranda *tremolo* grojimas) ir dinamika (nuo *crescendo* link *forte*). Nepaisant to, jog skamba skirtingos tembrinės prigimtys instrumentai (styginiai ir variniai

pučiamieji) jie sujungiami bendrais faktoriais (harmonija, registras, faktūrinis piešinys) ir sudaro vieną besitransformuojantį faktūrinį sluoksnį.

Pvz. 18 G.Ligeti *Lontano*, 100-103 t.

The image shows a page of a musical score for G. Ligeti's 'Lontano' (100-103 measures). The score is written for a large orchestra, including woodwinds, strings, and brass. The notation is complex, with many notes and dynamic markings. A box with the letter 'S' is visible in the top right corner of the score.

Kai kuriais atvejais keletas garso masių gali sudaryti kontrastą vertikaleje ir iš dalies formuoti atskirus faktūrinius sluoksnius (Pvz. 19). Pavyzdyje matome, kad trys struktūriniai vienetai yra temбриškai nuspalvinti skirtingų grupių instrumentų tembrais. Pirmasis – mediniai pučiamieji, antrasis – variniai pučiamieji, trečiasis – styginiai. Visi kiti parametrai sutampa, - tiek faktūrinis piešinys, tiek ir harmonija, registrai ar dinamika. Taigi, šiuo atveju turime tris

faktūrinius sluoksnius, tačiau jie skiriasi tik vieninteliu muzikiniu parametru – tembru, kai tuo tarpu visi kiti parametrai, o ir pati muzikinė medžiaga, sutampa²⁴.

Pvz. 19 I. Xenakis *Ata*, 16-18 t.

Svyravimas tarp laipsniškos ir staigos kaitos, o taip pat nuolatinis tembrinis atsinaujinimas sudaro pagrindą **orkestrinės dramaturgijos** formavimui. Šioje kaitoje dalyvauja visi muzikiniai parametrai, apibūdinantys struktūrinį vienetą (tembras, harmonija, mikro-faktūra), bei pagalbiniai, tokie kaip dinamika ir orkestriniai registrai. Pagal tai, kokie parametrai transformuojami, o kurie lieka stabilūs, keičiasi ir dramaturgijos pobūdis. Nors, dažniausiai kaita išgaunama pagrindinių parametų pagalba, galimi atvejai, kai dramaturgijai pasitelkiami beveik vien tik pagalbiniai parametrai. Pavyzdyje Nr. 20 matome garso masę, kurios kitimą labiausiai charakterizuoja dinamikos (nuoseklūs *crescendo* ir *diminuendo*) bei

²⁴ Tokio pobūdžio dariniai šiek tiek primena ankstesniame skyriuje aptarus instrumentinius blokus, pirmiausia savo griežtomis ribomis (staigi pradžia ir pabaiga), ryškiais tembriniais skirtumais tarp skirtingų darinių bei staigiais sugretinimais. Tačiau, nepaisant to, svarbu akcentuoti pagrindinius skirtumus. Instrumentinio bloko charakteristikai būdingi skaidresni harmoniniai dariniai, kai dažniausiai girdime tam tikrą akordą, o kartais ir atskirus bloko balsus, kai tuo tarpu garso masių charakteristikoje harmoniją galime charakterizuoti, kaip tankesnę arba skaidresnę klasterį – atskiri tonai negirdimi, jie suliejami į bendrą triukšminę masę, harmonija iš dalies virsta tembru. Taip pat ir kiti muzikiniai parametrai (tokie kaip atskirų instrumentų mikro-faktūros, ritminiai dariniai) instrumentinio bloko atveju girdimi labiau atsietai nei garso masės atveju. Taigi, muzikinių parametų suliejimas instrumentiniame bloke yra mažesnis nei garso masėje, kurioje visi minėti parametrai maksimaliai sulydomi ir tam tikra prasme paverčiami bendra garso masės spalva, savotišku kompleksiniu poliparametriniu tembru.

orkestrinio registro (laipsniškas registrų plėtimas ir siaurinimas) parametrai. Tuo tarpu tembrinė, harmoninė ir faktūrinė kaita lieka antrame plane²⁵. Taigi, bendrai šnekant, aktyviau ir pasyviau naudojamų bei transformuojamų parametrų santykis nulemia orkestrinės dramaturgijos pobūdį ir bendrą garso masės skambesio koloritą.

Pvz. 20 J. Janulytė *Was there a Swan*, 29-35 t.

²⁵ Tokio pobūdžio orkestras eksploatuodamas vertikalius harmoninius darinius ir jų tembrinius variantus, šiek tiek primena ketvirtojo tipo antrojo potipio orkestrą (skyrius 2.4.). Tačiau, šiuo atveju tiek akordai, tiek ir klasteriai naudojami kaip garso masės skirtingi pavidalai (skaidresnis - tankesnis), o ne kaip medžiaga tembriniam spalvinimui atlikti, taigi orkestras konstruojamas iš garso masės struktūrinių vienetų.

Dažnai pastebimos ir **dominuojančio tembro** užuomazgos, kurios pavyzdžiui G. Ligeti orkestriniuose kūrinuose (*Atmospheres*, *Lontano*) matomos, kaip periodišką sugrįžimą prie styginių instrumentų skambesio, nors kartais ir kiek pakitusiais grojimo būdais. Svarbu pastebėti, kad apskritai dominuojantis tembras šio tipo orkestre nėra ryškus, o kartais gali būti ir visai nepastebimas. **Tembrinį stabilumą** šalia dominuojančio tembro palaiko ir periodiškai atsirandantys *tutti* epizodai, parodantys apibendrintą viso orkestro tembrą, o taip pat kai kurių tembrinių darinių ir faktūrinių piešinių periodiški pasikartojimai.

Kaip galime spręsti iš struktūrinio vieneto charakteristikos, pagrindinis **dominuojantis muzikos parametras** yra tembras. Šiek tiek mažiau reikšmingais galime įvardinti mikro-faktūrinį piešinį ir tankią harmoninę struktūrą. Kaip antraeilus, bet taip pat vaidinančius savo svarbą vaidmenį, turime paminėti dinamiką bei orkestrinius registrus.

Pagal orkestro struktūrinių vienetų sklaidą vertikalėje ir horizontalėje identifikuojami du kokybiškai skirtingi potipiai.

Pirmojo potipio orkestras struktūruojamas kaip vientisa garso masė. Šiuo atveju struktūrinis vienetas suformuoja vieną masyvų faktūrinį sluoksnį, kuris orkestro horizontalėje yra įvairiai transformuojamas. Taip pasiekiamas maksimalus visų anksčiau aptartų dominuojančių muzikinių parametru susiliejimas į bendrą garsinį darinį. Šio darinio tikslas orkestrinės dramaturgijos aspektu yra pateikti kuo įvairesnius tembrinės transformacijos variantus, naudojant jau minėtas dramaturgijos priemones. Pavyzdyje Nr. 21 galime matyti laipsniškai kintančią garsinę masę, kuri nepaisant gausybės mikro sluoksnių suformuoja vieną masyvų besitransformuojantį faktūrinį – tembrinį darinį.

[illegible]

● *Yes* I have experienced better *Tarbiyah* success!
 Yes, no change at how when moving from one place to another.

Antrojo potipio orkestro struktūra formuojama iš keleto skirtingo tembro griežtai atskirtų garso masių. Tokiu atveju turime keletą skirtingų faktūrinių sluoksnių, kurie orkestro horizontalėje gretinami ir kombinuojami. Šiuo atveju orkestrinės dramaturgijos kryptis veda link orkestrinio *tutti*, kuris pasiekiamas kaip atskirų struktūrinių vienetų (garso masių) sujungimo rezultatas. Pavyzdyje Nr. 22 matome, kaip orkestro *tutti* suskaidomas į trijų skirtingų charakteristikų garso mases, kurios sudaro tris faktūros sluoksnius; jos epizodo eigoje (antras pavyzdžio puslapis) po truputį jungiamos kol pasiekia bendrą *tutti* faktūrą. Čia svarbu pastebėti keletą momentų. Pirma, *tutti* faktūrinis darinys yra vientisas, homogeniškas, jame negalime aiškiai išskirti minėtų trijų faktūrinių sluoksnių. Tokiu būdu pasiekama vientisa nesluoksniuota garso masė. Antra, minėtos trijų rūšių garso masės atsiskiria tik dėl tembrinės charakteristikos (jose dominuoja skirtingų grupių instrumentai: 1. mediniai pučiamieji, 2. variniai pučiamieji, 3. styginiai), visi kiti muzikiniai parametrai, kaip ir bendra muzikinė medžiaga, sutampa. Dėl šios priežasties jos tik iš dalies gali būti įvardinamos atskirais faktūriniais sluoksniais, o tuo pačiu lygiagrečiai gali būti charakterizuojamos kaip tos pačios garsinės masės tembrinio transformavimo variantai²⁶. Nors šio potipio orkestre akivaizdus skaidymo ir atskyrimo procesas, tačiau abu ką tik aptarti momentai taip pat patvirtina polinkį į parametrų jungimą ir sulydymą, kas apskritai charakteringa visam šiam struktūriniam tipui.

Apibendrindami galime teigti, kad šis orkestro tipas atsiskleidžia dviem kokybiškai skirtingais potipiais, kurie yra sudaryti iš tų pačių struktūrinių vienetų (garso masių), tačiau skirtingai juos išskleidžia orkestrinėje vertikalėje ir horizontalėje. Pirmajam potypiui būdinga **vientisos garso masės** sistema, antrajam – **suskaidytos garso masės** sistema. Pirmojoje galime matyti nežymią horizontalių parametrų dominantę, tuo tarpu antrojoje – vertikalių.

²⁶ Šie momentai visai nebūdingi instrumentinių blokų atveju, taigi tarnauja, kaip dar keli argumentai jų atskirumui nuo garso masių.

Pvz. 22 I. Xenakis *Ata*, 22-27 t.

(♩ = 60) $\text{♩} = 72$

22

Fl

fb

Cl

fg

C

TP

TB

VII

VA

VC

CB

(Cordes II)

25

Fl

Hb

Cl

fg

C

TP

TB

VII

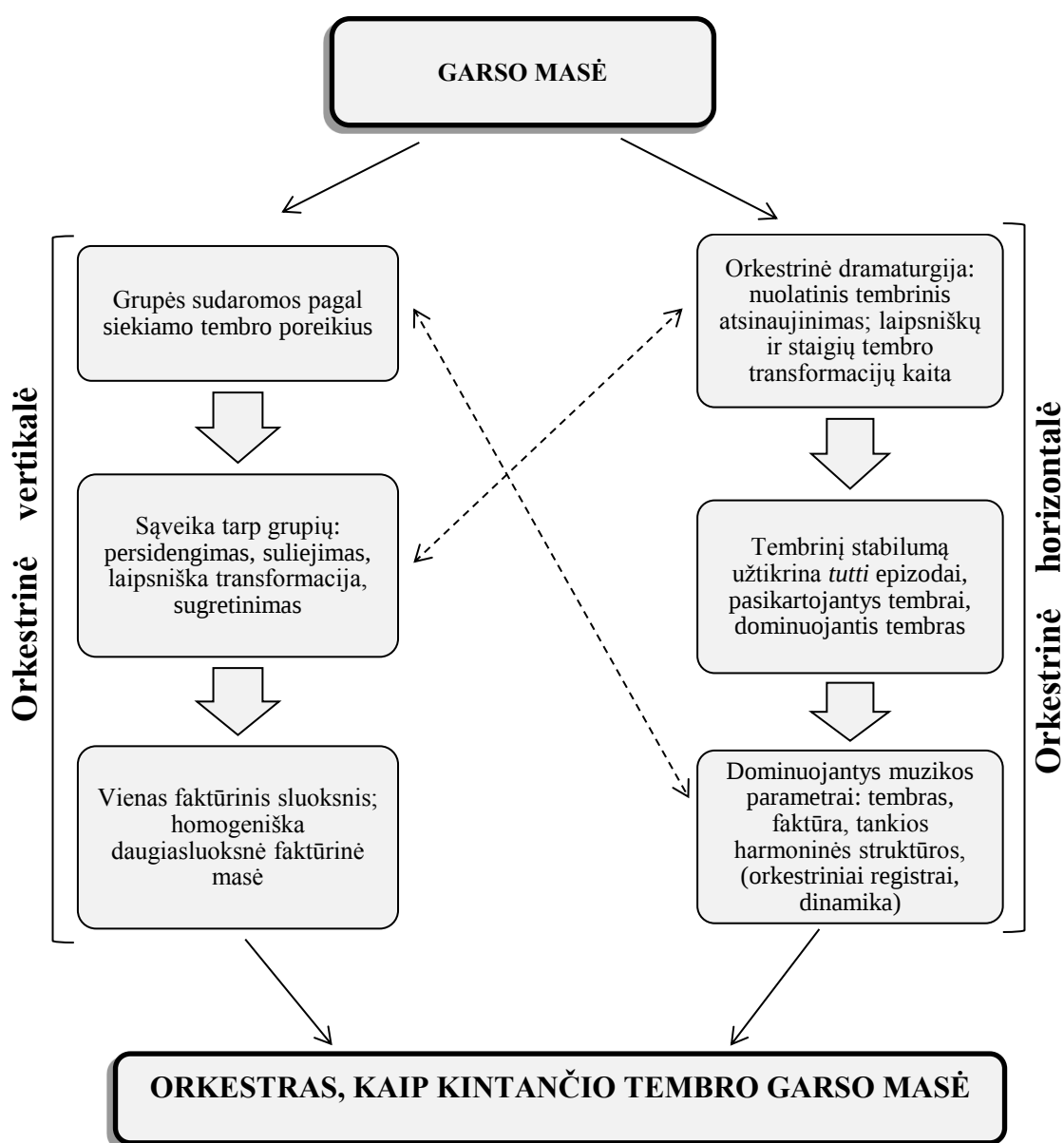
VA

VC

CB

(H)

Schema Nr. 11 Orkestro struktūrinių elementų visuma



Apibendrintą orkestro struktūros vaizdą matome scheme Nr. 11. Galima pastebėti, jog visos sudedamosios dalys – struktūriniai elementai, turi savo vaidmenį ir yra reikšmingi. Struktūrinis vienetas daugiau ar mažiau vienodai skleidžiasi tiek vertikaliais, tiek ir horizontaliais elementais. Be to, pastebimos abipusės sąsajos tarp *dominuojančių muzikos parametrų* ir *orkestrinių grupių sudarymo logikos*, bei tarp *orkestrinės dramaturgijos pobūdžio* ir *sąveikos tarp orkestrinių grupių*. Visuminis šio orkestro tipo struktūrinis principas: *orkestras, kaip kintančio tembro garso masė*.

2.4. Orkestras, kaip priemonė garso spalvinimui

Šio struktūrinio tipo orkestre kiekvienas muzikos instrumentas traktuojamas kaip savitas, atskiras ir lygiavertis orkestro visumos tembras, kurio pagalba spalvinamas garsas (konkretus tonas – garso aukštis) ir pasiekiamos laipsniškos tembro transformacijos. Kitaip tariant, visi atskiri orkestro instrumentų tembrai sudaro savotišką spalvų paletę, kurios pagalba vykdomas atskirų tonu arba akordų spalvinimas. Įdomu tai, kad šiuo atveju tampa nesvarbi subalansuota orkestro sudėtis ar garsumo balansas tarp atskirų instrumentinių grupių, o taip pat ir orkestro apimtis ar jo instrumentarijus. Kiekvieną instrumentą traktuojant kaip individualų tembrinės paletės elementą, orkestro visumą galima formuoti iš bet kokios rūšies ir bet kokio kiekio šių elementų. Tokios struktūros orkestrui iliustruoti pasitelkiami G. Scelsi kūrinio *Quattro pezzi su una nota sola* (1959) fragmentai, taip pat A. Schoenberg *Fünf Orchesterstücke op.16, III d. Farben* (1909) ir M. Viļums *Tvyjoraan* (2012).

2.4.1. Struktūrinio vieneto charakteristika

Orkestro struktūriniu vienetu šiuo atveju tampa **atskiras tembras**. Dažniausiai jis būna susietas su konkrečiu muzikos instrumentu arba konkrečiu garso išgavimo būdu. Iš šių atskirų tembrų lipdomi įvairūs deriniai, mišiniai, daromi laipsniški ir staigūs perėjimai. Tokiu būdu pasiekiamas įvairus, kintantis tono nuspalvinimas.

Svarbiausias šį struktūrinį vienetą charakterizuojantis muzikinis parametras yra tembras. Jis gali atsiskleisti dviem pavidalais:

- a) kaip atskiro instrumento individualus tembras (Pvz. 23 a, b);
- b) kaip tam tikros instrumentų kombinacijos suminis tembras (Pvz. 25).

Tiek pirmuoju, tiek antruoju atveju atskiras tembras funkcionuoja kaip savarankiškas vienetas. Pirmuoju atveju, tai grynas vieno instrumento tembras (arba keleto to paties tembro instrumentų derinys), antruoju – mišrus skirtingų instrumentų tembras, funkcionuojantis kaip vientisas nedalomas tembrinis darinys.

Šalia pagrindinio parametro paminėtini ir šalutiniai parametrai, kurie taip pat tarnauja garso spalvinimo funkcijai:

- a) faktūra – naudojamos įvairios mikro-faktūros spalvinamo garso išjudinimui; nuo tęsiamo statiško garso iki intensyviai judančio;

- b) harmonija – nežymūs garso aukščio pokyčiai, unisono išsiplėtimas mikro intervalais arba akordo garsų laipsniškas kitimas dažniausiai pustonio (arba mažesnės apimties) slinktimis;
- c) dinamika – įvairaus dinaminio intensyvumo naudojimas;
- d) registrai – to paties garso spalvinimas skirtinguose orkestriniuose registruose, taip pat naudojant ir skirtingus vieno instrumento registrus.

Svarbu paminėti, kad visi ką tik išvardinti pagalbiniai parametrai pajungti išskirtinai garso spalvinimo funkcijai, taigi tokie muzikos kalbos elementai, kurie įprastai figūruoja kaip reikšmingi ir savarankiški (harmonija, faktūra, kartais ir melodinių linijų fragmentai) čia pasitelkiami pagalbinei tembro transformavimo funkcijai. Garso išjudinimas mikro-faktūromis keičia to garso tembro suvokimą. Harmonijos kitimas arba plėtimas taip pat traktuotini kaip tembro keitimo elementai, o ne atskiros harmoninės sistemos dalis. Dinamikos ir registrų pasikeitimai irgi transformuoja patį instrumentų tembrą, kas veda link skirtingų garso nuspalvinimo charakteristikų.

Toks struktūrinis vienetas turi vieną aiškiai dominuojantį muzikinį parametą, todėl apibrėžtinai kaip monoparametrinis. Tuo tarpu visi minėti pagalbiniai parametrai akivaizdžiau atsiskleidžia šio struktūrinio vieneto sklaidos procese ir labiau traktuotini kaip orkestro vertikalės ir horizontalės sklaidos dalis. Šis vienetas turi visus *mikro* struktūrinio vieneto bruožus, nes orkestro struktūros visumą formuoja multiplikavimo būdu. Sklaidos kryptys šiuo atveju nukreiptos tiek horizontalia, tiek vertikalia linkme, tačiau priklausomai nuo struktūros potipio (bus aptarta poskyryje 2.4.2.) gali išryškėti kurios nors vienos šių krypčių dominavimas. Apibendrintai šio tipo struktūrinį vienetą galima charakterizuoti kaip *mikro monoparametrinį su polinkiu į horizontalią ir vertikalią sklaidą*.

2.4.2. Vertikalės ir horizontalės sklaida

Struktūrinio vieneto sklaida vertikalėje suformuoja tam tikro tembro vienalytį darinį, kuris sąlyginai galėtų būti apibūdintas kaip **orkestrinė grupė**. Muzikos instrumentai ir visas orkestras grupuojamas pagal tono spalvinimo poreikius, todėl susidaro labai įvairios, laipsniškai kintančios ir nestabilios instrumentų grupės, kurioms būdingas maksimalus tembrinis, harmoninis ir faktūrinis susiliejimas. Kitaip tariant, instrumentai suburiami aplink spalvinamą harmoninį darinį (unisoną arba akordą). Tokiu būdu atliekamas spalvinimas ir pasiekiamas nuoseklus tembrinis kitimas. Šiame procese **sąveika tarp orkestrinių grupių** mažai pastebima, o kartais ir neįmanoma, nes dažniausiai vienu metu skamba viena orkestrinė

grupė, kuri yra laipsniškai transformuojama. Nesant kontrastingų orkestrinių grupių ir jų sugretinimų, sąveikos elementas lieka mažai išreikštas. Šiuo aspektu galime atkreipti dėmesį, jog sąveika akivaizdesnė tarp atskirų instrumentų – tembrų, atspindinčių atskirą struktūrinį vienetą. Čia yra svarbūs šie aspektai:

- individualių tembrų suliejimas, laipsniškas perėjimas ir kiti suvienijantys deriniai;
- individualių tembrų atskirimas, - skirtinguose instrumentuose šiek tiek besiskiriantys faktūriniai piešiniai, atskiriantys kiekvieną jų į individualų mikro sluoksnį;
- garso transformavimo galimybės naudojant skirtingas instrumentų grojimo technikas ir garso išgavimo būdus; taip pasiekiamas laipsniškas tembro kitimas vieno instrumento ribose.

Orkestrinės faktūros susiformavimas dažniausiai atliepia orkestro grupių formavimosi logiką. Šie du elementai yra glaudžiai susiję, o dažnu atveju ir visiškai sutampa. Dominuojant vienai kintančiai orkestrinei grupei susiformuoja vienasluoksni orkestrinė faktūra. Tačiau, kadangi bendrame faktūriniame piešinyje paprastai dalyvauja ne vienas, bet keletas struktūrinių vienetų (instrumentų tembrų), turinčių šiek tiek skirtingas ne tik tembrines, bet ir faktūrines, dinamines bei garso aukščio charakteristikas, susiformuoja keletas vidinių mikro sluoksnių.

Horizontalėje struktūrinių vienetų kaita suformuoja **orkestrinę dramaturgiją** grindžiamą tembrų transformavimo procesais. Dramaturgijos formavime taip pat aktyviai dalyvauja minėti šalutiniai muzikiniai parametrai.

Svarbiausi yra šie dramaturgijos momentai:

- kintantis garso spalvinimas,
- tembrinis atsinaujinimas,
- garso bangavimas šalutiniais muzikos parametrais: dinamika, harmonija, faktūra, registrais.

Svarbu pastebėti, kad dramaturgijos eigoje paprastai vengiama staigių kontrastų arba labai skirtingų tembrų sugretinimų, taigi dominuoja laipsniško transformavimo procesai, bet ne kontrastinio gretinimo. Nuolatinė kaita stabilizuojama keliais **tembrinio stabilumo faktoriais**. Dažniausiai galime aptikti daugiau ar mažiau ryškų dominuojantį tembrą arba tembrų grupę. Taip pat svarbus ir stabilios harmonijos arba beveik nekintančių garso aukščių – kurie ir yra spalvinami – pagalbinis stabilizuojantis vaidmuo.

Dominuojantys muzikiniai parametrai didžiaja dalimi atliepia struktūrinio vieneto charakteristikas. Pagrindinis yra tembro parametras. Taip pat svarbūs papildomi parametrai: harmonija, faktūra, dinamika, registrai. Tačiau čia derėtų išskirti dar vieną labai svarbų parametą – garso aukštį, kuris nefigūruoja, kaip reikšminga struktūrinio vieneto charakteristika, bet yra labai svarbus ir girdimas bendroje muzikinėje medžiagoje, pirmiausia dėl to, kad tai ir yra pagrindinis ir būtinas parametras, kuris spalvinamas pasitelkiant jau minėtą tembro parametą. Taigi, bendrai pastebimi du lygiavertiškai dominuojantys muzikos parametrai: tembras ir garso aukštis.

Pagal struktūrinio vieneto sklaidos pobūdį galima išskirti du šio orkestro tipo potipius.

Pirmojo potipio orkestre spalvinamas vienas tonas (unisonas), o procese labiau dominuoja horizontalės elementai. Dažniausiai pastebima vieno faktūrinio sluoksnio dinamika plėtimosi link (po kurio dažnai seka susitraukimas): unisonas plečiamas į mikrotoninius, sekundinius, kartais ir dar platesnės intervalikos sąskambius, ritmika intensyvinama nuo stovinčio garso iki aktyvios ritminės pulsacijos, garsėja dinamikos laipsnis, didėja instrumentų sudėtis, tembras darosi kompleksiškas, – nuo vieno instrumento iki homogeniškai susiliejusios grupės.

Pavyzdyje (pvz. 23a) matome vieno garso *As* spalvinimą minėtomis orkestro priemonėmis. Galime išskirti tris tembrus, kurie atspindi tris čia dalyvaujančius struktūrinius vienetus:

1. Valtornų tembras. Jis susideda iš keturių šiek tiek skirtingas faktūrinės ir garso aukščio charakteristikas turinčių instrumentų, todėl savyje iš dalies turi keturis atskirus mikro-faktūros sluoksnius. Į vieną visumą juos jungia bendras tembras.
2. Saksofono tembras. Vienas atskiras instrumentas.
3. Trimitų tembras. Panašiai, kaip ir valtornų atveju jis skyla į tris pasluoksnius.

Spalvinamojo garso *As* tembras laipsniškai transformuojamas po truputį kintant instrumentų sudėčiai (crn. – sax. – tr.). Taip pat plečiamas harmoninis laukas (unisonas – m.2 – d.2), laipsniškai intensyvinamas ritmas (nuo ilgų verčių iki greito *tremolo*), stipriai intensyvėja dinamika (nuo *ppp* iki *f*). Tokiu būdu konkretus garsas ir poreikis parodyti įvairius jo spalvinius variantus suformuoja savitą orkestro panaudojimo būdą, savotiškai sutelkia visas orkestrines priemones minėtam tikslui pasiekti. Kitais žodžiais tariant, vienas tonas ir poreikis jį nuspalvinti savitai struktūruoja visą orkestrą.

Pvz. 23a G. Scelsi *Quattro pezzi su una nota sola*, III d., 21-23 t.

Handwritten musical score for three staves: CORNI, SAX-C., and TR. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like ppp, pp, mf, and f. There are also performance instructions like 'senza sord.' and 'sord.'. The score is divided into three measures, each with a bracketed number 1, 2, or 3.

Pvz. 23b G. Scelsi *Quattro pezzi su una nota sola*, IV d., 33-34 t.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, numbered 1 through 9a. The score includes parts for various instruments: Fl. insol., OB., C-INGL., I., CLAR. II., CL. B., FAG., I., II., CORNI, III., IV., SAX. C., I., TR. PB., II, III., TRB. B., TUBA, SEGA, TIMP., BONG, THUMBO, I., II., VLE, II., VC., and I. CB. The score is written on multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'mp'. There are also handwritten annotations such as 'arco', 'pontic.', and 'con l'arco'. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are large numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, and 9a indicating different sections or measures.

Pirmojo potipio orkestre dominuoja pirmojo pavidalo struktūrinis vienetas – atskiro instrumento arba kelių vienodų instrumentų individualus tembras.

[illegible]

78

ir grojimo būdai. Toks svyravimas tarp tono ir jo išsilydymo sonorinėje masėje atveria papildomą dimensiją tembrinio spalvinimo procesui²⁷. Taip pat atkreiptinas dėmesys, kad šiuo atveju spalvinamas gali būti tiek vienas tonas (unisono arba išskleisto unisono – siaurų intervalinių darinių – pavidalu), tiek ir platesnės apimties vientisas harmoninis darinys – akordas. Todėl toks orkestras, nors labiausiai priskirtinas pirmajam potipiui, akivaizdžiai turi ir antrojo potipio bruožų, taigi užima savotišką tarpinę poziciją²⁸.

Antrojo potipio orkestre spalvinamas tam tikras harmoninis darinys (akordas), o plėtotės eigoje labiau dominuoja vertikalūs struktūriniai elementai. Čia figūruoja antrasis struktūrinio vieneto pavidalas – skirtingų tembrinių charakteristikų instrumentų suminis tembras, kuris funkcionuoja kaip vientisas nedalomas tembrinis darinys.

Pavyzdžio Nr. 25 pirmajame segmente matome du mišraus tembro struktūrinius vienetus spalvinančius tą patį akordą²⁹:

1. Tembrinė sudėtis: fl. + cl. + fg. + vle.
2. Tembrinė sudėtis: cor. angl. + crn. + tr. + vle.

Svarbu atkreipti dėmesį į kai kuriuos šiems tembriniams dariniams charakteringus momentus:

- Besikeičiantys tembriniai dariniai nėra kontrastingi, jie savo sudėtyje turi kai kuriuos bendro tembro instrumentus; nepaisant to, jog yra staigiai sugretinami, jie nepateikia kontrasto, o įgyvendina laipsniško tembro transformavimo procesą.
- Tembriniai dariniai formuojami vertikaliais pavidalais (spalvinami atskiri vertikalūs akordai), tačiau tembrinė kaita atsiskleidžia horizontalėje.

²⁷ Toks sonorinių darinių ir savotiškų nedidelių garso masių susidarymas primena trečiojo tipo orkestrą (skyrius 2.3.). Tačiau šiuo atveju garso masė netampa struktūriniu orkestro vienetu ir pats orkestras iš garso masių neformuojamas. Orkestro struktūra pagrįsta tono spalvinimo principu, kai tuo tarpu sonoriniai dariniai tik dar labiau praplečia spalvinimo paletę ir galimybes.

²⁸ Pats autorius šio kūrinio komponavimo principą įvardina *sonokolorizmo* terminu. Jo teigimu: „Tembro artikuliacijos savybių išryškinimas ir sustiprinimas laikomas svarbiausia sonokoloristinės realizacijos dimensija. Išskiriami du pagrindiniai tembrinės artikuliacijos kompoziciniai sprendimai: 1) tembras naudojamas siekiant diferencijuoti tono spalvą, ryškumą (pvz., tamsus [*sul tasto*] ar šviesus [*sul ponticello*]); 2) tembro savybės artikuliuojamos tono–triukšmo gradacijos skalėje“ (Višums 2014: 109).

²⁹ Tokia skirtingų „tembrų melodija“ A. Schoenbergo įvardinama kaip *klangfarbenmelodie*. Jis teigia, kad „muzikiniame garse atpažįstame tris charakteristikas: aukštį, spalvą (tembrą) ir garumą. Iki šiol jis buvo matuojamas tikrai viena iš trijų dimensijų, kuriose jis funkcionuoja, tuo ką mes vadiname garso aukščiu“ (Schoenberg 1978: 421). Jis teigia, kad jei yra įmanoma sukurti sekas sudarytas iš garso aukščių, - vienos muzikinio garso charakteristikos, lygiai taip pat įmanoma sukurti sekas iš garso spalvų (tembrų), - kaip kitos lygiavertės muzikinio garso charakteristikos. Tokios „tembrų melodijos“ idėją pirmą kartą Schoenbergas įgyvendino kūrinio *Fünf Orchesterstücke op.16* trečioje dalyje *Farben*, tuo pačiu suformuodamas savito pobūdžio orkestro struktūrą.

Pvz. 25 A. Schoenberg *Fünf Orchesterstücke* op.16, IIIId. Farben

2 kleine Flöten.		Mäßige Viertel.
2 große Flöten.		
3 Oboen.		
Englisch Horn.		
I. II in B.		
3 Klarinetten.		
III in D.		
Baßklarinete in B.		
I. II.		
3 Fagotte.		
III.		
Kontrafagott.		
I. II.		II. mit Dämpfer
4 Hörner in F.		
III. IV.		
I. II.		II. mit Dämpfer
3 Trompeten in B.		
III.		
I.		Mäßige Viertel.
Violinen.		
II.		
Viola.		Solo ohne Dämpfer
Violoncell.		
Kontrabaß.		Solo ohne Dämpfer
		1. 2. 1. 2.

Fl. I, II. I. II.

Gr. Fl. I, II.

I. Ob.

III.

Engl. H.

B. I in B.

Cl. I.

III in D.

B. II in B.

I. II.

Fag.

III.

Krag.

I. II.

Hr. in F.

III, IV.

I. II.

Trp. in B.

III.

Viol. I.

Viol. II.

Viola.

Vclli.

Eb.

8.

[illegible]

- Tembrinio darinio vidinėje struktūroje instrumentai ir jų registrai parinkti taip, kad kuo labiau susijungtų į vientisą visumą (išlygintas dinaminis pajėgumas, patogūs, dažniausiai viduriniai kiekvieno instrumento registrai, parinkti artimo tembro instrumentai)³⁰.
- Tembriniai dariniai suformuoja savotiškas orkestrines grupes, t.y. sugrupuoja orkestrą. Šios grupės nėra stabilios ir gali keistis su kiekvienu po to skambančiu dariniu. Be to, kaip jau buvo minėta, jos nėra kontrastingos ir dėl to gali būti traktuojamos kaip vienos grupės skirtingi tembriniai variantai.

Tokio pobūdžio orkestras besiskleisdamas horizontalėje (dramaturgijos elementas) pereina mažiausiai tris etapus (Pvz. 25 trys segmentai):

1. Riboto skaičiaus tembrinių darinių eksponavimas. Pavyzdyje matome nuolat kartojamus darinius 1 ir 2.
2. Išsines tembrinę plėtotę. Kiekvienas naujas darinys turi šiek tiek skirtingą instrumentų sudėtį ir iš to sekančias skirtingas tembrines charakteristikas. Pavyzdyje matome nuolat nežymiai kintantį tembrinį nuspalvinimą šešiais skirtingais variantais 3 - 8.
3. Nuoseklaus tembro kitimo rezultate pasiekiamas susilieėjimas³¹ (9) – vientisas orkestrinis *tutti* darinys, savotiškas suminis suvienijantis tembras³².

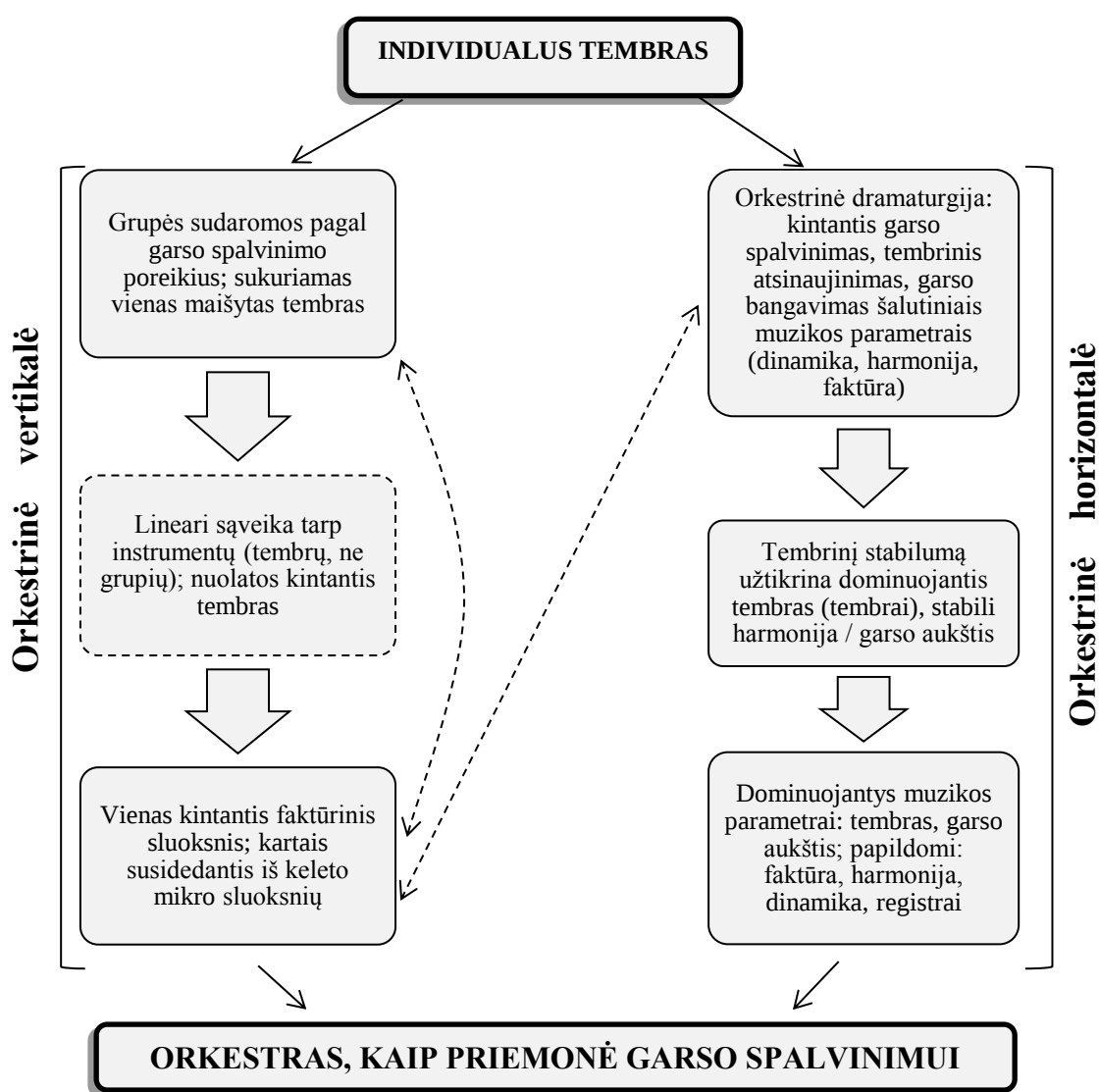
Apibendrinami galime teigti, kad šis orkestro tipas atsiskleidžia dviem kokybiškai skirtingais potipiais, kurie yra sudaryti iš tų pačių struktūrinių vienetų (tembrų), tačiau skirtingai juos išskleidžia orkestrinėje vertikalėje ir horizontalėje. Pirmajam potypiui būdinga **grynais tembrais spalvinamo vieno garso** sistema, antrajam – **mišriais tembrais spalvinamo akordo** sistema. Pirmuoju atveju galime matyti horizontalių parametų dominantę, tuo tarpu antruoju – vertikalių.

³⁰ Tokie vertikalios akordo orkestravimo bruožai taip pat yra būdingi spektriniam orkestro tipui, kuris aptariamas skyriuje 2.5.

³¹ Šis darinys daugeliu savo bruožų panašus į praeitame skyriuje aptartą garso masę, ypač mikro-faktūromis, sulietu tembru, neapčiuopiama artima klasterinei harmonijai, judėjimo kryptingumu. Tačiau, čia jis figūruoja kaip akordų spalvinimo proceso galutinis, suminis, kulminacinis rezultatas, bet ne kaip struktūrinis vienetas iš kurio būtų statoma orkestro visuma.

³² Kai kurie tyrinėtojai pastebi *Klangfarbenmelodie* ryšį su sonoristinei muzikai būdingomis garso masėmis, pastarąsias traktuodami, kaip savotišką „tembrinės melodijos“ koncepcijos plėtotę (Bernard 1987, Iverson 2009). Tačiau, žvelgiant per šiame darbe suformuotą orkestro struktūrinių elementų sistemos prizmę, šie du atvejai, nors istoriškai ir susiję, turi skirtingus struktūrinius vienetus bei orkestro formavimo principus, todėl įvardinami skirtingais struktūriniais tipais.

Schema Nr. 12 Orkestro struktūrinių elementų visuma



Schemaje Nr. 12 pavaizduotas visuminis šios struktūros orkestro elementų vaizdas. Atkreiptinas dėmesys į tai, kad visi struktūriniai elementai vaidina svarbų vaidmenį ir tik vienintelis *orkestro grupių tarpusavio santykis* lieka mažiau reikšmingas. Taip yra dėl faktūros specifikos, kai dažniausiai susiformuoja tik vienas faktūrinis sluoksnis. Kita vertus, lineari sąveika tarp atskirų instrumentų formuoja tam tikrą santykį tarp mikro sluoksnių (dažnai sutampančių su atskirais tembrais) ir tuo pačiu palaiko abipusę ryšį su orkestro dramaturgijos formavimo logika. Atkreiptinas dėmesys ir į tai, kad susiformavusios orkestro grupės (arba grupė) daugeliu atveju sutampa su faktūros sluoksniais (arba sluoksniu). Visuminis šio orkestro tipo struktūrinis principas gali būti įvardintas taip: *orkestras, kaip priemonė garso spalvinimui*.

2.5. Orkestras, kaip garso spektro sklaida

Šio struktūrinio tipo orkestre instrumentai grupuojami pagal garso spektro poreikius ir jo struktūrą. Kitaip tariant, orkestras naudojamas konkretaus garso spektro orkestravimui ir atskleidimui įvairiais orkestriniais parametrais. Šiuo struktūros principu pagrįstos spektrinės muzikos kompozitorių partitūros. Skyriuje remiamasi šių partitūrų pavyzdžiais: G. Grisey *Modulations* (1978), T. Murail *Desintegrations* (1982-83) ir H. Radulescu *The Quest* (1996).

2.5.1. Struktūrinio vieneto charakteristika

Orkestro struktūriniu vienetu šiuo atveju tampa pats **spektras** ir jo suformuoti vientisi harmoniniai-tembriniai dariniai. Garso spektras, kuris šiuo atveju skleidžiamas muzikiniais parametrais ir tampa muzikinės medžiagos pagrindu, savitai struktūroja ir patį orkestrą, tokiu būdu suformuodamas ir bazinius struktūrinius darinius. Kadangi spektras yra išskirtinai vertikali struktūra (spektro garsai skamba vienu metu bet kurią laiko akimirką), jis formuoja vertikalaus (su kai kuriomis išimtimis) pobūdžio muzikinės struktūros ir visų pirma virsta harmonija – spektriniais akordais. Todėl šis struktūrinis vienetas yra charakterizuojamas vienu pagrindiniu parametru – harmonija. Antrasis, papildomas parametras yra tembras. Jis kyla ne iš spektro struktūros (dėl to nepriskirtinas prie pagrindinių parametru), tačiau atsiranda orkestravimo procese, t.y. orkestro struktūrai besiskleidžiant vertikalyje (skaidantis į instrumentines grupes) ir horizontalėje (orkestrinės dramaturgijos procesuose). Struktūrinis vienetas – spektrinis harmoninis darinys, nuspalvintas tam tikru tembru – figūroja, kaip atskira struktūrinė detalė. Iš šių detalių įvairių spektrinių procesų pagalba formuojama orkestro visuma. Atsižvelgiant į visa, kas buvo paminėta, tokį struktūrinį vienetą charakterizuojame, kaip *mikro monoparametrinį su dominuojančia vertikalia sklaida*.

Šis struktūrinis vienetas gali įgauti keletą skirtingų pavidalų. Ryškiausi jų yra trys:

1. Vertikalus statiškas pavidalas. Spektras arba jo fragmentas įgauna harmoninės vertikalės pavidalą (akordas) (Pvz. 26, 28b).
2. Vertikalus lineariai suskaidytas pavidalas. Spektras arba jo fragmentas pavirsta mikro-faktūriniais sluoksniais, – atskiri vertikalčiai išdėstyto spektro garsai skirtingai išjudinami faktūros ir ritmo pagalba (Pvz. 27).
3. Melodizuotas pavidalas. Spektras pavirsta melodija. Atskiri spektro garsai išdėstomi melodiškai, tuo tarpu vertikalyje spektro nebelieka. Pati melodinė linija sudaro struktūrinį vienetą (Pvz. 28a).

Galime pastebėti, kad nepaisant to, jog spektras savo prigimtimi yra vertikalus darinys, formuojant struktūrinius vienetus jis gali įgauti tam tikrą kiekį horizontalės charakteristikų. Aptartuose trijuose pavidaluose matome horizontalumo įtakos kismą – nuo pirmojo visiškai vertikalaus iki trečiojo visiškai horizontalaus.

2.5.2. Vertikalės ir horizontalės sklaida

Orkestrinėje **faktūroje** šie dariniai gali sąveikauti labai skirtingai, pradedant vieno spektro (arba jo fragmento) eksponavimu sudarant vieną vientisą sluoksnį ir baigiant daugiasluoksniu keleto grupių derinimu³³. Svarbu pabrėžti, kad pati orkestruotė, orkestro instrumentų bei grupių naudojimas šiuo atveju paklūsta su spektru atliekamų procedūrų (kombinacijų, transformacijų, persidengimų, moduliacijų ir kt.) logikai.

Pagrindiniai vertikalės bruožai, charakterizuojantys šį struktūros principą yra:

- Išlygintos instrumentų dinaminės charakteristikos (dinaminis pajėgumas suvienodinamas naudojant surdinas variniams pučiamiesiems, parenkant tinkamus instrumentų registrus, grojimo būdus ir kitomis priemonėmis).
- Suvienodinta skirtingų instrumentų tembrinė charakteristika (tik vertikalėje).
- Instrumentinės grupės formuojamos pagal orkestruojamo garso spektro sluoksnius ir harmoninį pavidalą, o ne pagal instrumentų tipus.

Stabilumą tokio tipo orkestre taip pat užtikrina spektro padiktuota stabili harmoninė struktūra ir ankščiau minėta vertikalės (akordo) orkestravimo logika (išlygintas dinaminis pajėgumas, suvienodinti tembrai akorde). Nors kartais galime pastebėti ir tam tikrus dominuojančius tembrus, instrumentų derinius, jų stabilizuojantis vaidmuo šiuo atveju yra antraplaniškas.

Orkestrinė dramaturgija, tuo tarpu, formuojama ne vien spektrinių procedūrų kaitos pagalba (ji labiausiai atsiskleidžia kūrinio harmoniniame plane), bet ir kiek įprastesnėmis priemonėmis, tokiomis, kaip tembrinis atsinaujinimas, laipsniškas tembrų transformavimas ir kt. Svarbu pastebėti, kad dažnai sutinkama kaita tarp harmoninio ir inharmoninio spektrų, kuri orkestruotėje pavirsta į kaitą tarp harmoninių toninių instrumentų ir triukšminių perkusinių

³³ Apie taikomus spektro transformavimo procesus kūriniuose nemažai rašė patys kompozitoriai, o taip pat, tokie autoriai kaip J. Fineberg (2000: 81-113), F. Rose (1996: 6-39), J. Anderson (2000; 7-22) ir kt. Spektrinių procesų detalesnis aptarimas neįeina į šio darbo tikslus.

instrumentų (arba triukšminių grojimo būdų toniniais instrumentais), įskaitant įvairius tarpinius variantus, laipsniškus perėjimus arba staigius sugretinimus.

Panagrinėsime keletą skirtingų pavyzdžių.

Pavyzdyje Nr. 26 matome orkestriškai išskleistą spektrą, kuris šiuo atveju suformuoja dvi kontrastingas orkestrines grupes: a) visi styginiai instrumentai + *cow bells*, b) visi mediniai pučiamieji + variniai pučiamieji (*con sord.*) + varpai. Grupės suformuotos tokiu būdu, kad visi akorde esantys garsai turėtų kiek įmanoma panašų dinaminį pajėgumą ir panašų tembrą. Tokiu būdu pasiekiamas tiek temбриškai, tiek dinamiškai lygus akordo skambesys, geriausiai atskleidžiantis orkestruojamo spektro savybes. Be to, naudojant visai skirtingos prigimties instrumentus, pasiekiamas ryškus kontrastas tarp dviejų grupių. Šio epizodo eigoje dvi minėtos grupės moduliuoja iš vienos į kitą, po truputį apsisiekdamos instrumentais bei akordo garsais. Tokiu būdu moduliuojant spektrui, moduliuoja ir orkestrinės grupės, išgaunamas laipsniško kitimo orkestrinės dramaturgijos procesas.

Kitas pavyzdys (Pvz. 27) demonstruoja vertikalaus lineariai suskaidyto struktūrinio vieneto muzikinę išraišką. Čia matome, kad skirtingai nei pirmajame pavyzdyje, spektrinė vertikalė nėra statiška, ji yra išjudinama ritmo ir faktūrinių piešinių pagalba. Pastebimi trys skirtingo faktūrinio intensyvumo sluoksniai (nuo intensyviausio pirmojo iki statiškausio trečiojo), kurie savo ruožtu sudaryti iš šiek tiek besiskiriančių mikro sluoksnių. Nepaisant savo kompleksiskumo, šis nemažas darinys gali būti traktuojamas, kaip vienas išskleistas struktūrinis vienetas. Vertikalėje jis įgauna keleto faktūrinių sluoksnių su vidiniais mikro sluoksniais pavidalą, o horizontalėje – nuolatinę faktūrinio intensyvumo kaitą. Tačiau, svarbu pastebėti, kad orkestrinių grupių aspektu spektro struktūra, o taip pat ir susiliejančios faktūros sluoksniai, sujungia visą grojančių instrumentų masę į vieną vienetą – savotišką judantį spektrinį akordą, taigi, šiuo atveju ir į vieną orkestrinę grupę.

Pvz. 26 G. Grisey *Modulations*, 30-40 t.

The musical score is for a large orchestra and includes various woodwinds, brass, strings, and percussion. The score is divided into two main sections, labeled '1.' and '2.', which are repeated. The notation is complex, featuring many notes, rests, and dynamic markings. The woodwinds (Fl., Ob., Cl., Fg., Tr., Cr., Trbn., Tb.) and brass (Tb.) parts are prominent. The strings (Vni, Vlc, Vc., Ch.) and percussion (Perc. 2) parts provide a rhythmic foundation. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

Section 1: This section is marked with a '1.' and is characterized by a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. It includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The woodwinds and brass parts are active, with many notes and rests. The strings and percussion provide a rhythmic foundation.

Section 2: This section is marked with a '2.' and is characterized by a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. It includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The woodwinds and brass parts are active, with many notes and rests. The strings and percussion provide a rhythmic foundation.

Kiek mažiau įprastus šio tipo orkestrui atvejus matome kitame pavyzdyje (Pvz. 28a, 28b). Čia iš dalies galime išvelgti kitų orkestro tipų įtakas, tačiau svarbu tai, jog tokiuose atvejuose atsiskleidžia šio orkestro tipo struktūros galimybės.

Pavyzdyje 28a spektras yra iškleistas melodiškai, t.y. įgavęs melodinės linijos pavidalą³⁴. Tai reiškia, kad garso spektro įprastu vertikaliu pavidalu čia praktiškai neaptinkame³⁵. Aptariamame fragmente figūruoja penkios kontrapunktiškai derinamos melodinės linijos. Kiekviena jų gali būti įvardinta kaip atskiras struktūrinis vienetas, taigi minimas fragmentas susiformuoja iš penkių struktūrinių vienetų³⁶. Svarbu tai, kad kiekvienas iš penkių melodijos pavidalų skiriasi savo tembrine charakteristika (jas atlieka skirtingi

³⁴ Šio kūrinio antrosios dalies struktūros sudarytos iš garso F# spektro. Iš jo Radulescu sudaro akordus save generuojančių (*self-generating*) funkcijų pagalba, pvz. obertonai 4+7 sugeneruoja 11, arba 5+16 duoda 21 (Gilmore 1998).

³⁵ Vertikalų spektro fragmentą girdime tik tais atvejais, kai vienu metu skamba keli melodiniai sluoksniai; tai tampa tarsi šalutiniu kontrapunktinio melodijų išdėstymo efektu.

³⁶ Šis bruožas šiek tiek primena pirmojo tipo orkestro linearinio išdėstymo logiką. Šiuo atveju atskirų melodinių linijų vertikali tarpusavio sąveika ir koordinavimas yra akivaizdesni (pirmuoju atveju jų iš viso nėra); šalia kitų parametrų visas šias linijas sieja bendra garso spektro struktūra.

instrumentų deriniai), tuo tarpu likę muzikiniai parametrai didesnio kontrasto nesudaro. Tokiu būdu orkestras padalinamas į penkias skirtingo tembro, bet tą pačią funkciją atliekančias instrumentų grupes. Pavyzdyje 28b randame iš pirmo žvilgsnio pakankamai įprastai išdėstytus vertikalius spektrinius-harmoninius darinius. Visa orkestro visuma yra suskaldyta į stabilius, nuolatos besikartojančius blokus³⁷ (šiuo atveju tris), kurie turi skirtingas tembrines charakteristikas, tačiau atlieka visiškai tą pačią medžiagą. Tai reiškia, kad nepaisant to, jog pats blokas sudarytas pagal spektrinę logiką (spektras išskleistas vertikalėje), jų kaita vadovaujasi ne spektrinėmis procedūromis, o paties muzikinio darinio pertembravimo, perspalvinimo logika. Šie trys blokai suformuoja tris orkestrines grupes. Tačiau jie turi būti traktuojami kaip vieno struktūrinio vieneto trys tembriniai variantai, bet ne kaip trys atskiri struktūriniai vienetai. Šiuo atveju vienas struktūrinis vienetas skleidžiasi horizontalėje ir yra pertembruojamas atskirais instrumentiniais blokais.

³⁷ Toks orkestro skaldymas instrumentiniais blokais artimas antrojo tipo orkestro struktūrai, tačiau šiuo atveju skiriasi patį bloką sudarantys muzikiniai parametrai.

Pvz. 28a H. Radulescu *The Quest*, IId. 223-228 t.

Violin I, Violin II, Viola, Cello, Piano

Measures 223-228

4.

3.

5.

Pvz. 28b H. Radulescu *The Quest*, IVd. 67-72 t.

Violin I, Violin II, Viola, Cello, Piano

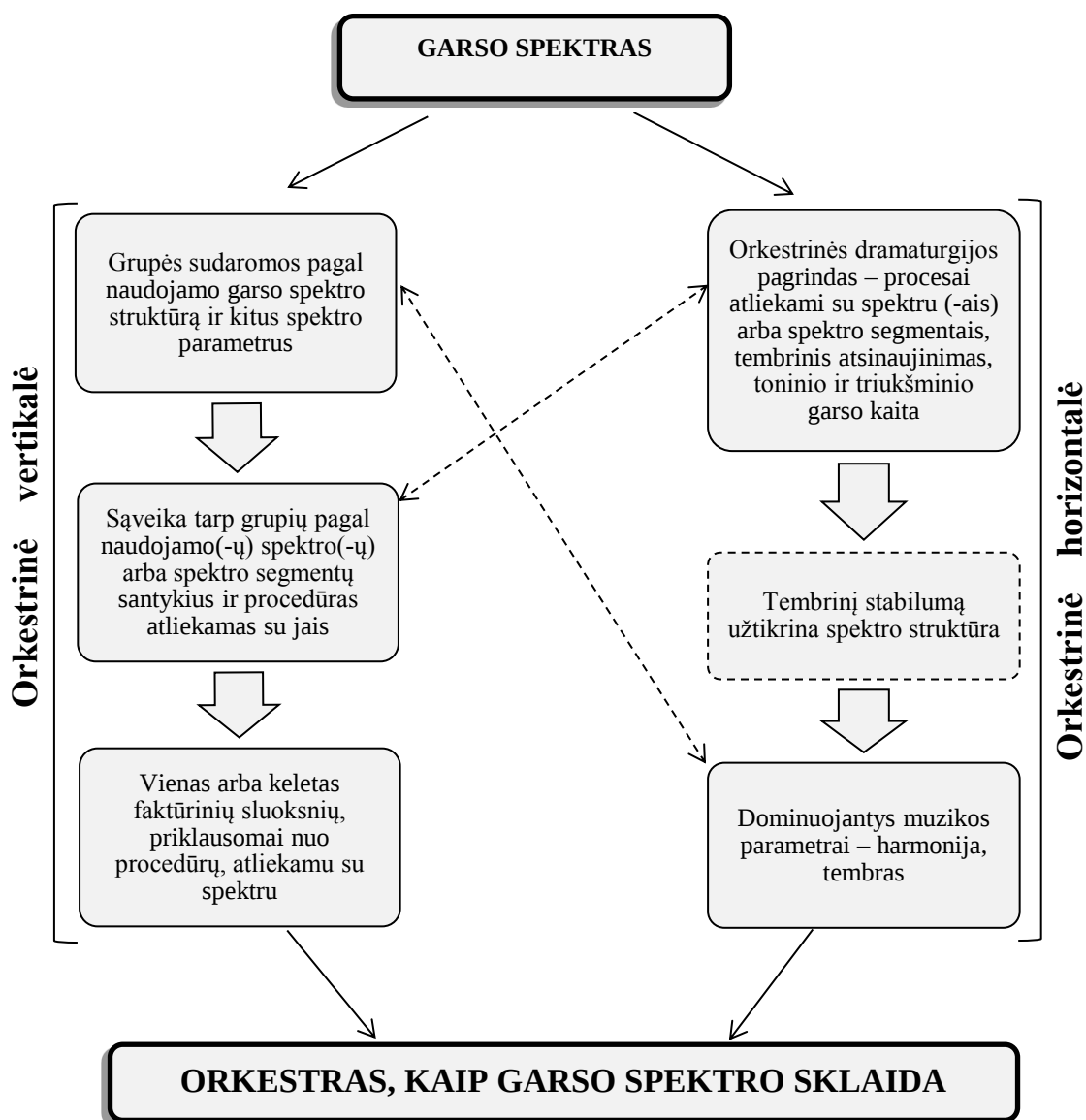
Measures 67-72

1.

2.

3.

Schema Nr. 13 Orkestro struktūrinių elementų visuma



Schemoje Nr. 13 pavaizduotas visuminis struktūrinių elementų vaizdas ir tarpusavio ryšiai. Pastebimas *dominuojančio tembro* ir *tembrinio stabilumo* elementų mažesnis reikšmingumas. Ryškiai atsiskleidžia ryšiai tarp *orkestrinės dramaturgijos* ir *orkestrinių grupių sąveikos* elementų bei *dominuojančių muzikos parametrų* ir *orkestrinių grupių* sudarymo logikos. Visuminis šio orkestro tipo struktūrinis principas gali būti įvardintas taip: *orkestras, kaip garso spektro sklaida*.

2.6. Simfoninio orkestro struktūrinių principų ir komponavimo strategijų visuma

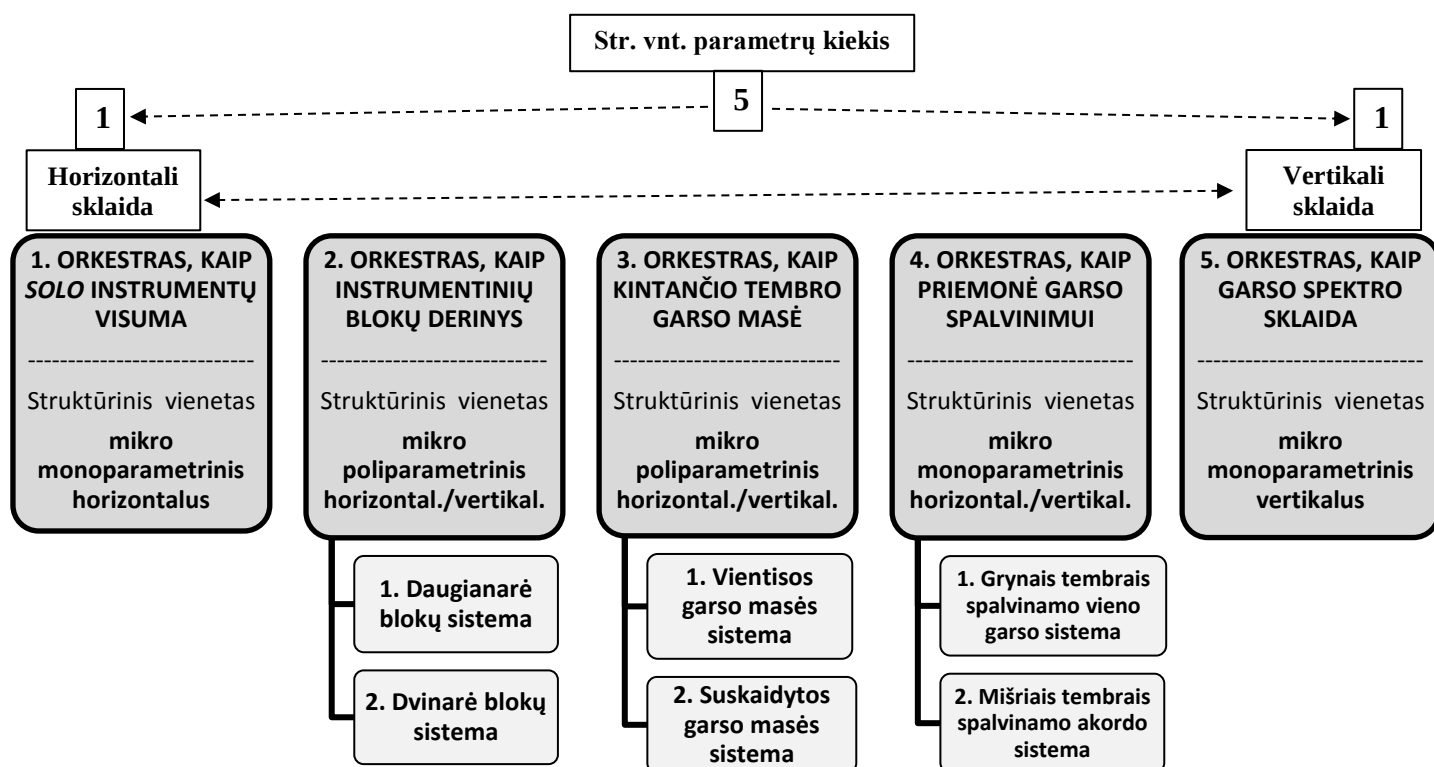
Išnagrinėję skirtingus būdus, kuriais gali funkcionuoti orkestro struktūriniai elementai, galime pastebėti kai kuriuos apibendrinančius momentus. Suformuluoti penki skirtingi orkestro struktūriniai principai, kurių pagrindu apibrėžti penki struktūriniai tipai, o tuo pačiu ir penkios skirtingos orkestro komponavimo strategijos.

Išryškėjo penki struktūriniai vienetai:

1. Solo instrumentas
2. Instrumentinis blokas
3. Garso masė
4. Individualus tembras
5. Garso spektras

Kiekviename iš tipų jie buvo skirtingi, kas dar kartą pagrindžia teiginį, jog struktūrinis vienetas sudaro prielaidą atskiro orkestro tipo susiformavimui. Be to, visi penki struktūriniai tipai sudaro sisteminę visumą, kuri pavaizduota schemeje Nr. 14.

Schema Nr. 14 Simfoninio orkestro struktūrinių tipų sisteminė visuma



Matome, kad visų tipų struktūriniai vienetai turi *mikro* charakteristiką, tačiau kitos jų charakteristikos skiriasi. Pagal parametrų kiekį centrinis trečiasis orkestro tipas turi maksimalų jų skaičių, tuo tarpu einant nuo centro link kraštų (link pirmojo ir penktojo tipų) parametrų skaičius nuosekliai mažėja kol pasiekia kraštinius monoparametrinius struktūrinius vienetus. Taip pat atkreiptinas dėmesys į nuoseklų perėjimą nuo horizontalios iki vertikalios sklaidos. Pirmasis struktūrinis tipas turi aiškią horizontalės dominantę. Antrajame, trečiajame ir ketvirtajame tipuose po truputį stiprėja vertikalios sklaidos procesas kol pasiekiamas penktasis vertikalus struktūrinis tipas. Antro, trečio ir ketvirto tipų mišriuose (vertikalios ir horizontalios sklaidos deriniai) orkestruose išryškėjo po du kokybiškai skirtingus potipius. Visa tai atskleidžia šių struktūrinių tipų visumą, kaip bendrą orkestro struktūros sudarymo sistemą.

Lentelė Nr. 1 Simfoninio orkestro struktūrinių tipų charakteringi bruožai

Orkestro tipas Struktūrinis Elementas		I Orkestras, kaip individualių <i>solo</i> instrumentų visuma	II Orkestras, kaip atskirų instrumentinių blokų derinys	III Orkestras, kaip kintančio tembro garso masė	IV Orkestras, kaip priemonė garso spalvinimui	V Orkestras, kaip garso spektro sklaida
STRUKTŪRINIS VIENETAS		Solistas	Instrumentinis blokas	Garso masė	Individualus tembras	Garso spektras
ORKESTRINĖ VERTIKALĖ	ORKESTRO GRUPIŲ SUSIDARYMAS	Nėra akivaizdžių grupių; viena laikis koegzistavimas	Grupuojama pagal garso spalvos poreikius	Grupuojama pagal tembro poreikius	Grupuojama pagal garso spalvos poreikius. Sukuriamas vientisas daugialypis tembras	Grupuojama pagal naudojamo spektro ar jo dalies poreikius
	ORKESTRO GRUPIŲ SANTYKIS	Sąveikos nėra, arba mažai pastebima sąveika	Kontrastas, persidengimas, laipsniškas arba staigus sugretinimas	Suliejimas, laipsniška transformacija	Linijinis persidengimas, nuolatos kintantis tembras	Pagal santykį tarp spektrų ir/arba jo dalių
	FAKTŪROS SLUOKSNIAI	Individualūs vienodo reikšmingumo sluoksniai	Instrumentinių blokų kombinacijos: vienas sluoksnis, keletas sluoksnių, daugiasluoksnis arba homogeniškas <i>tutti</i>	Vienas sluoksnis, homogeniška tembrinė masė	Vienas sluoksnis, susidedantis iš kelių mikrosluoksnių	Vienas arba keli sluoksniai, formuojami pagal procedūras atliekamas su spektru
ORKESTRINĖ HORIZONTALĖ	ORKESTRINĖ DRAMATURGIJA	Svyravimas tarp skaidrių faktūrų (girdimi keli solo instrumentai) ir tankių (<i>tutti</i> arba nepilnas <i>tutti</i>)	Skirtingos instrumentinių blokų kombinacijos, tembrinis atsinaujinimas, <i>tutti</i> kaip rezultatas.	Svyravimas tarp nuoseklaus ir staigaus tembro kitimo, reguliarus tembrinis atsinaujinimas	Skirtingai nuspalvinamas tonas, tembrinis atsinaujinimas stabilizuojamas dominuojančio tembro	Spektro procesai, tembrinis atsinaujinimas, toninių ir sonorinių sąsambių kaita
	TEMBRINIS STABILUMAS	Dominuojantis tembras (-ai), <i>tutti</i> epizodai	<i>Tutti</i> kaip galutinis rezultatas, dominuojantis tembras	Dominuojantis tembras (dažniausiai styginiai), <i>tutti</i> epizodai	Dominuojantis tembras	Garso spektro struktūra
	DOMINUOJANTYS MUZIKOS PARAMETRAI	Melodinė linija, (tembras)	Tembras, faktūra, harmonija.	Tembras, faktūra, tankios harmoninės struktūros (orkestriniai registrai, dinamika)	Garso aukštis, (tembras)	Harmonija, (tembras)

Charakteringi visų penkių simfoninio orkestro tipų bruožai apibendrinti lentelėje Nr.1. Kiekvienas tipas turi ryškias savitas charakteristikas. Šalia to, kad struktūrinis vienetas kiekvienu atveju yra kitoks, procesai, atliekami su konkrečiu vienetu didele dalimi taip pat skiriasi. Paaikškėjo, kad labiausiai besiskiriantys struktūros elementai tarp atskirų orkestro tipų yra šie: orkestrinių grupių susidarymo principai, faktūriniai sluoksniai, bei dominuojantis muzikos parametras. Tuo tarpu kituose elementuose randame daugiau tarpusavio panašumų ir sąlyčio taškų, kas taip pat byloja apie bendras istorines ištakas ir panašų bei dalinai savitą to palikimo realizavimą konkreto orkestro tipo rėmuose.

3. STRUKTŪRINIŲ ELEMENTŲ SKLAIDA GAMELANO ORKESTRE

Neeuropinės kultūros orkestro integravimas į orkestro struktūrinių principų visumą turi daug potencialių galimybių atskleisti naujus struktūros modelius, komponavimo strategijas, o taip pat ir galimus tarpusavio sąveikos būdus. Todėl, tai yra labai svarbus žingsnis link išsamesnio orkestro reiškinių suvokimo. Tačiau, čia slypi ir tam tikrų pavojų bei galimų iššūkių. Ketinant analizuoti gamelano orkestrą kyla klausimas ar analizės priemonės ir įrankiai, kurie puikiai tarnavo simfoninio orkestro principų analizei, gali tikti ir kitos kultūros orkestrui. Tuo labiau, nežinia ar gamelanas gali būti atskirai analizuojamas, kaip orkestras, atsiejant jį nuo visos kultūrinės visumos. Juo labiau, kad pati analizė, kaip tokia yra vakarietiškos pasaulėjautos reiškinys. Ne paslaptis, kad gamelano orkestras subrendo ir gyvuoja visai kitokioje kultūrinėje terpėje, kurioje iš esmės skiriasi pats mąstymo būdas. Svarbu atsižvelgti ir į tai, kad daugeliui skaitytojų gamelano orkestras, jo sąvokos ir muzikinės koncepcijos yra sąlyginai mažai pažįstamos. Jeigu kalbėdami apie simfoninį orkestrą, kai kuriuos dalykus galime traktuoti, kaip žinomus ir savaime suprantamus, tai gamelano atžvilgiu tokiu dalykų praktiškai nėra.

Kad minėti iššūkiai būtų kuo rezultatyviau įveikti, gamelano nagrinėjimas bus atliekamas trimis etapais. Pirmiausia, kadangi niekaip negalime atskirti šio orkestro nuo jo kultūrinės terpės, atskirai bus aptariamos svarbiausios kultūrinės sąlygos, pasaulėžiūros dalykai, muzikinio mąstymo ypatumai, muzikos funkcionavimo kontekstai ir kiti esminiai bendri bruožai, ypač tie, kurie akivaizdžiai skiriasi nuo europinės pasaulėžiūros. Antra, sistemiškai aptariamos pagrindinės muzikos koncepcijos, tam kad būtų lengviau suvokti gamelano muzikos (o taip pat ir orkestro) sandarą, taisykles, ir, kas labai svarbu, pagrindines sąvokas ir terminus. Paskutiniame etape pateikiama detali struktūrinių elementų analizė, remiantis kontekstais, aptartais pirmuose dviejuose skyriuose. Analizei pasirinktas Javos gamelano orkestras, tačiau konteksto išplėtimo tikslais aptariami ir kai kurie kiti gamelano regionai.

3.1. Gamelano struktūrinių principų kultūrinės ištakos bei kontekstai

3.1.1. Gamelano kultūrinė terpė ir pasaulėžiūros ypatumai

Gamelano orkestras paprastai siejamas su Indonezijos kultūra, o dar tiksliau su Javos ir Bali salomis, kur ši tradicija labiausiai istoriškai ir kultūriškai išsiplėtojo. Tačiau, šis orkestrinis reiškiny s geografiškai aprėpia kur kas didesnį arealą. Gamelano orkestrinė tradicija vienu ar kitu pavidalu paplitusi didelėje Okeanijos dalyje, bei kai kuriuose Pietryčių Azijos regionuose. Be to, kiekvienas regionas turi gausią įvairovę skirtingų orkestro atmainų, atliekančių skirtingą funkciją, turinčių skirtingą instrumentinę sudėtį³⁸.

Nepaisant visos šios įvairovės, bei pakankamai plataus geografinio paplitimo, visus šiuos orkestrus galime įvardinti, kaip vieną orkestrinę gamelano šeimą, turinčią tuos pačius mąstymo, bei struktūros formavimo principus. Pagrindiniai gamelano tradiciją atstovaujantys orkestrai, bei regionai, kuriuose jie paplitę apibendrinti lentelėje Nr. 2 (Malm 1977, Picken 1969).

Lentelė Nr. 2 Pagrindiniai gamelano tradiciją atstovaujantys orkestrai pagal regionus

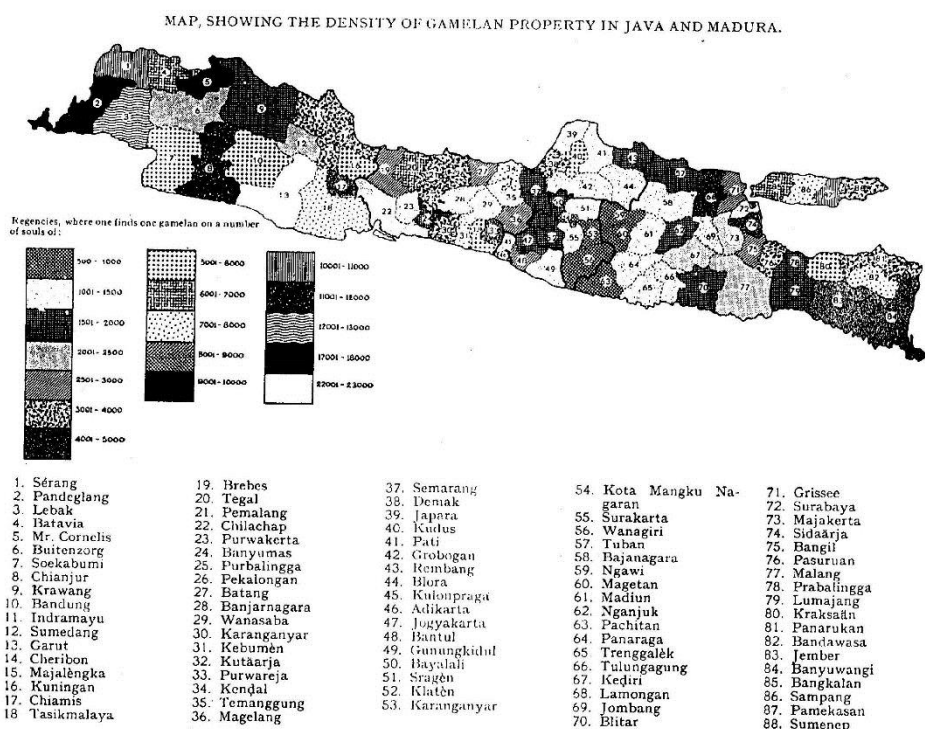
Regionas	Orkestras
Indonezija (Java, Mandura, Bali, Lombok salos)	Gamelan
Tailandas, Kambodža, Laosas	Pi phat; Mahori
Birma	Saing waing ah-pwe
Malaizija	Gamelan, Gendang keling
Filipinai	Kulintang

Šis plačiai persmelkęs daugelio tautų kultūrą orkestrinis reiškiny s neabejotinai labiausiai buvo išplėtotas ir įgavo subtiliausias formas Indonezijoje, o ypač Javos ir Bali salose. Todėl būtent Javos ir Bali gamelanas mus domina labiausiai, kaip ryškiausias šio

³⁸ W.P.Malmas aprašo nemažai gamelano tipo orkestrų, gyvuojančių už Indonezijos ribų. Tarp jų Tailando *pi phat* mušamųjų orkestras, paprastai turintis 6-14 atlikėjų. Vienas ryškesnių skirtumų nuo gamelano yra tas, kad čia naudojamas obojaus tipo pučiamasis instrumentas. Autorius pabrėžia, kad ratu išdėstytų gongų rinkiniai (jie naudojami ir *pi phat* orkestre) yra būdingi daugeliui Pietryčių Azijos mušamųjų orkestrų. Birmoje paplitęs *saing waing ah-pwe* mušamųjų orkestras, kurio pagrindą sudaro ne tik didelis gongų komplektas, bet ir suderintų būgnų rinkinys (21 instrumentas). Autorius mini ir Malaizijos *gendang keling* ir *nobat* mušamųjų ansamblius, kuriuose ryškesnė Islamo kultūros įtaka ir su tuo susijęs sudėties kameriškėjimas. *Mahori* orkestras randamas Tailande, Laose, Kambodžoje, Birmoje. Jis yra panašus į minėtą *pi phat* orkestrą. Jo specifiką lemia tai, kad jame dalyvauja dar ir styginiai instrumentai (Malm 1977).

geografiškai plataus ir kultūriškai įvairaus orkestrinio reiškinių rezultatas. Pavyzdyje Nr. 29 (Kunst 1973: app.58c) matome J. Kunsto sudarytą žemėlapi, iliustruojantį gamelano orkestrų gausą ir pasiskirstymą Javos ir Manduros salose. Kai kuriuose regionuose orkestrų gausa siekia 1 orkestrą 500 gyventojų, o turint omeny, jog šie regionai yra vieni tankiausiai apgyvendintų pasaulyje, galime suprasti šio orkestrinio reiškinių kultūrinę svarbą. Be to, vien tose pačiose salose randame gausybę orkestro atmainų.

Pvz. 29 Gamelano orkestrų tankumas Javos ir Manduros salose (Kunst 1973: app.58c)



Daugelis tyrinėtojų pabrėžia ryškią takoskyrą tarp Javos ir Bali gamelano stilių, tačiau žvelgiant įdėmiau ši vaizdą galima dar labiau detalizuoti. J. Lindsay išskiria keturis ryškiausius stilius, susijusius su skirtingais geografiniais regionais. Tai Centrinės Javos, Bali, Sunda (vakarų Javos) ir maišytas stiliai (Lindsay 1992: 2).

Detaliau pažvelgę į paties žodžio *gamelan* etimologiją ir vartojimo būdus galime pastebėti kai kuriuos svarbius momentus³⁹. Žodis *gamelan* kilęs iš senovinių šaknų *gambel* (Bali saloje) ir *gamel* (Java saloje). *Gambel* visų pirma reiškia groti muzikaliai, be to daugelis Indonezijos kalbų vartoja *gambel* įvardinti garso išgavimą smūgiuojant arba tiesiog grojant muzikos instrumentu, - gongu ar būgnu. Senosiose kalbose, tokiose kaip Kavi (Bali) ir Kuno

³⁹ Žodžio *gamelan* etimologiją savo darbuose aptaria Sorrell (1990), Sumarsam (1999), Kartomi (2001) ir kt.

(Java) šis žodis taip pat reiškia laikyti / naudoti; kaip muzikantas laiko / naudoja instrumentą ar darbininkas įrankį. Tačiau moderniose Indonezijos kalbose žodis *gamel* nebenaudojamas ir oficialiai reiškia tiesiog „Indonezijos orkestrą“. Priesaga „-an“ iš veiksmažodžio šį žodį paverčia daiktavardžiu, kuris vartojamas apibūdinti specifinį Indonezijos muzikos stilių. Įdomu tai, kad senovėje šis žodis reiškė įvairių rūšių muziką, tiek savą, tiek ir atėjusią iš šalies. Čia galime apčiuopti pirmąjį svarbų gamelano orkestro formavimosi faktorių, - tai atvirumas aplinkinėms kultūroms, laisvas įtakų absorbavimas. Kultūrinį atvirumą gali pagrįsti dar ir toks pavyzdys: žodžiai *gamelan* ir *merdanga* yra sinonimai Kavi kalboje, tuo tarpu terminas *merdanga* yra tiesiogiai atėjęs iš Pietų Indijos, kur šiuo vardu buvo vadinamas tam tikros rūšies būgnas. Tokiu būdu Indonezijos kultūros tūkstančius metų absorbavo įvairius meno, muzikos, kultūrinius, religinius elementus iš šalies, tuo pačiu neprarasdama savo savitumo ir suformuodama tai, ką dabar mes vadiname gamelano orkestru⁴⁰ (Sorrell 1990; Kartomi 2001: 78).

Šią sąveiką galima pailiustruoti žvelgiant į gamelano muzikos teorinės bazės ištakas. Pavyzdžiui, manoma, kad dermių sistemos turi keletą ištakų, kurių vienos siejamos su Kinija, kitos su Indija, trečios su pačiomis Indonezijos salomis. Kinijos įtaka ryškiausiai matoma dermių struktūrose. Pavyzdžiui *slendro* derminės struktūros ir kai kurių Kinijos dermių intervalinė forma yra labai panaši. Dar viena Kinijos įtaka, nors ir ne tokia akivaizdi, atsiskleidžia per kinišką instrumentą *huang chong*, kuris yra naudojamas kaip tam tikras kamertonas instrumentų derinimui. Tai bambukinis vamzdelis, kurio vienas galas užkimštas. Juo išgaunamas standartinis garso aukštis ir jo obertonai. *Huang chong* tonas, 366 hz, kelių centų skirtumu atitinka vieną iš tonų *slendro* gamelane; tai dažniausiai trečias dermės garsas Javoje ir antras – Bali. Nors šis atitikimas nėra griežta taisyklė ir kai kurie šių dienų orkestrai jau neturi garsų netoli 366 hz, visgi tai iliustruoja tam tikrą Kinijos įtaką orkestro formavimuisi. Pažvelgę į tai, kaip derminės struktūros yra naudojamos galime atrasti ryškią Indijos įtaką. Modusų sistemose vadinamose *patet* (Java) ir *saih* (Bali) atsispindi Indijos *raga* sistema. Tiek Indijos, tiek Indonezijos modusai nėra garsų rinkinys, prasidedantis nuo tam tikro tono, kaip europinėje muzikoje. Gamelane tai greičiau skirtingi derminės struktūros naudojimo ir interpretavimo būdai, garsų visuma, kuri pasibaigia tam tikru tonu, prie kurio prieinama vadovaujantis tam tikromis taisyklėmis (Basset 1995: 32, 78).

Turėdami omeny, kad žodis *gamelan* senovėje buvo vartojamas bene visai aplinkui skambančiai muzikai apibūdinti, galime manyti, jog visa ši muzika vadovavosi vienu

⁴⁰ Tai ką mes šiais laikais girdime gamelano muzikoje yra daugelio skirtingų tautų įtakų visuma, iki tobulo išsikristalizavusi atskirose Indonezijos salose. Pavyzdžiui, dermių sistema savo šaknis randa Kinijoje, bronziniai instrumentai – Pietryčių Azijoje, būgnai ir modusų praktika atėję iš Indijos, styginiai iš Vidurio Rytų (Sorrell 1990; Kartomi 2001: 78).

giluminiu mąstymo principu, nepaisant skirtingų jo materializavimo formų. Taigi, žodis *gamelan* greičiau apibūdina ne konkrečius išorinius skambesio bruožus, o patį mąstymo principą, suformavusį visą įvairialypę gamelano orkestrinę šeimą.

Tam tikrą gamelano formavimosi specifiką, be abejonės, sąlygojo ir geografinis faktorius. Tai, kad Indoneziją sudaro daugybė mažų salų iš vienos pusės sąlygojo dalinį geografinį izoliuotumą, dėl kurio mes ir regime tiek skirtingų gamelano orkestro formų ir pavidalų. Be to, tai padėjo akumuliuoti ir integruoti kai kurias įtakas iš šalies neprarandant savito kultūrinio veido. Iš kitos pusės, tai skatino ryšius, visų pirma prekybinius, tarp atskirų regionų. Pavyzdžiui, gamelano orkestro, kokį mes jį žinome dabar, istorinės užuomazgos taip pat siejamos su prekybiniais ryšiais⁴¹ (Gold 2001: 297). Javos ir Bali salos yra vienos seniausiai ir ištisai istorijos eigoje buvusių apgyvendintų pasaulio teritorijų. Nepamirštant jų iš dalies izoliuotos geografinės padėties galime manyti, kad jų kultūrinės šaknys tiesiogiai driekiasi nuo pat akmens amžiaus. Tačiau apie I a. veikiant įtakoms iš Azijos žemyno čia, manoma, įsivyravo bronzos-metalo era, kas ir davė pradžią gamelano orkestro augimui. Pasak daugelio tyrinėtojų (Kunst 1973, Sorrell 1990 ir kt.) gamelano orkestro gimtinė yra Rytų Javos regionas. Kunsto nuomone visi pirminiai gamelano moderniu supratimu elementai buvo sujungti ir išvystyti Majapahit induistinės imperijos klestėjimo periodu (X–XIV a.). Bronziniai gongai, derinami su Indijos ir Pietryčių Azijos įtakomis, taip pat vietinė Javos kultūra ir instrumentai susijungė Rytinėje Javoje. Kunstas taip rašo apie orkestro instrumentinę sudėtį: „Keliuose paskutiniuose rytų Javos induistinio periodo amžiuose sudedamosios gamelano, kokį žinome šiandien, dalys praktiškai jau egzistavo. Iš tiesų yra tik vienas svarbus instrumentas, apie kurį nėra tiesioginių įrodymų, jog jis būtų egzistavęs induistinės Javos laikotarpyje, - tai rebab“ (Kunst 1973: 113). Svarbu tai, kad Majapahit imperijos įtaka buvo stipri ir siekė net Indoneziją, Pietų Filipinus, įsiskverbė gilyn į Pietryčių Azijos žemyną. Todėl galime manyti, kad Indonezijos gamelanas formuodamasis ne tik sugėrė daug įtakų iš kitų kultūrų, bet vėliau pats skleidė savo kultūrinę įtaką.

Apibendrinami minėtus kultūrinius ryšius, geografines sąlygas, gamelano gimimo aplinkybes, visame gamelano šeimos orkestrų formavimosi procese akivaizdžiai randame dvipusio ryšio ir dvipusės įtakos principą. Tai yra svarbus gamelano atsiradimą lėmęs faktorius. Indonezijos salos, o ypač Java, ilgus amžius akumuliojo išorines įtakas iš aplinkinių salų bei Pietryčių Azijos regionų tuo pačiu saugodamos bei praturtindamos ir savo kultūrą. Tokiu būdu susiformavęs gamelano orkestras vėliau, Majapahit imperijos metais,

⁴¹ Manoma, kad periodu nuo IV a. pr. m. e. iki I a. bronziniai timpanų tipo būgnai *nekara* iš Dongson kultūros pietų Kinijoje, paplito į teritorijas, kuriose dabar yra Vietnamas (Tonkin, Annam) ir yra laikomi gamelano pirmtaku (Gold 2001: 297).

skleidė savo įtaką toms pačioms Okeanijos ir Pietryčių Azijos šalims. Šis dvipusės įtakos principas, kuriame Javos sala atliko savotišką akumuliuojančio centro vaidmenį buvo vienas esminių gamelano orkestrinės šeimos susiformavime.

Svarbius gamelano orkestrinės kultūros bruožus atrandame analizuodami ir žmonių, pačių tos kultūros nešėjų, **pasaulėžiūros ypatumus**. Tyrinėtoja A. Aliabjeva Indonezijos žmonių pasaulėžiūroje išskiria misticizmą, bei su tuo susijusį transo būsenos siekimą, animizmą, protėvių kultą. Taigi, šiuo atveju galime ypač pabrėžti transinio veiksmo bei ritualo reikšmę, kurie veda prie sinkretinio, nediferencijuoto mąstymo. Autorė pastebi, kad visų ritualo dalyvių įėjimas į transą galimas tik tada, kai aprėpiamos visos funkcijos, veikiančios visus žmogaus sąmonės bei pasąmonės lygmenis; taigi, pagrindinė transo funkcija – pareikalavimas visų funkcijų iš karto (Алябьева 1994: 10). Be to, analizuodama Indonezijos mitologiją autorė išryškina dvilypę visuomenės organizaciją, kuri remiasi binariniais priešpastatymais visuose visuomenės veiklos lygmenyse. Šie Aliabjevės pastebėjimai atveda prie labai reikšmingų gamelano kultūrai principų: sinkretinės mąstysenos bei mitinio pasaulio suvokimo, kuriuose atsiskleidžia binarinių priešybių principas⁴².

Daugybę pastarojo apraiškų mes galime pamatyti žvelgdami į patį gamelano orkestrą. Pirmiausia, tai faktas, kad nuo pat gamelano atsiradimo pradžios egzistavo du stiliai – tylus ir garsus. J. Lindsay teigia, kad pirmasis „savo sudėtyje turėdavo švelnius metalofonus, ksilofonus ir fleitą (*gender, gambang, suling*), buvo daugiausia naudojamas uždaroje patalpose ir buvo laikomas moterišku orkestru“. Tuo tarpu antrasis „naudodavo didelius ir garsiai skambančius instrumentus: būgnus, lėkštes, įvairių rūšių gongus, obojus; juo buvo grojama lauke, atvirose erdvėse pritariant procesijoms, transo ritualams“ (Lindsay 1992: 8). Tai buvo vyriškas orkestras. Šis vyriškojo ir moteriškojo prado atskyrimas kiek transformavosi istorijos eigoje. Apie XVI a. jie pradėjo jungtis į vieną orkestrą. Kunstas rašo: „Vyriško ir moteriško orkestrų „vedybos“, aš manau, turėjo negrįžtamai įvykti ne anksčiau kaip induistinio Javos periodo pabaigoje“ (Kunst 1973: 114). Tačiau iki pat mūsų dienų gamelano muzikoje išliko tas skirtumas, kuriuo remiantis mes apytiksliai dar galėtume įvardinti „garsųjį“ ir „tylųjį“ stilius, dvilypę tendenciją, matyt gyvavusią nuo pat gamelano užuomazgų atsiradimo ir ypač ryškiai matomą induistinėje epochoje.

⁴² Binarikos sąvoką išsamiai savo darbuose nagrinėja R. Janeliauskas. Jis pastebi, kad etimologinė šio žodžio reikšmė yra dvilypis, dvinaris, susidedantis iš dviejų dalių, paremtas tų dalių (narių) gretinimu, lyginimu, priešprieša. Kalbant apie muziką, tai apsiribotų dviejų skambesio lyčių poliarumu. „Binariką galima apibrėžti, kaip funkcinį ir struktūrinį sinkretinių skambesio lyčių poliarumą bei komplementarumą“ (Janeliauskas 2001: 8). Autorius teigia, kad „binarika yra komponavimo bendrybė, nulemta tipinio kūrėjo santykio su skambesiu, būdingu archajinio periodo muzikai. [...] Binarinio komponavimo būdo archajiškumą netiesiogiai patvirtina mitinio pasaulėvaizdžio analogai: poliariųjų pradų trintis (ugnies binarika) ir tokių pradų išstūmimas (medžio binarika)“ (Janeliauskas 2001: 19).

Mitinis dvilypis mąstymas taip pat atspindi dviejų derinimo sistemų bei derminių struktūrų egzistavimą. *Slendro* ir *pelog* derinės struktūros manoma formavosi kartu su gamelano orkestru ir visą laiką egzistavo kaip dvi poliarios derinimo ir derinių sudarymo formos. Be to, pavyzdžiui Bali saloje jos siejamos su tam tikromis skirtingomis ritualinėmis prasmėmis. Pavyzdžiui, gamelano orkestrai *gong kebyar* ir *balaganjur* derinami *pelog* derinimu, kuris siejamas su žmogiškosiomis ir demonų sritimis. Tuo tarpu *slendro* derinimas senuosiuose orkestruose *gender wayang* ir *gamelan angklung* laikomas bendravimo su dvasių pasauliu būdu ir naudojamas įvairiuose ritualuose. Šios dvi derinimo struktūros ilgą laiką buvo atskirtos viena nuo kitos, turėdamos savo skirtingus naudojimo kontekstus ir funkcijas. Tačiau maždaug apie XIX a. vidurį atskiri *slendro* ir *pelog* orkestrai centrinėje Javoje buvo pradėti jungti į vieną dvilypį orkestrą, kurio viena pusė buvo derinama *slendro*, kita *pelog* sistemomis, kas dar labiau išryškino šių dviejų struktūrų priešpriešą, dabar jau vieno orkestro struktūros lygmenyje (Lindsay 1992).

Turėdami omeny minėtus Indonezijos žmonių pasaulėžiūros momentus galime matyti, kad visuomenė, kurioje vystėsi gamelano orkestras, rėmėsi tradicijos saugojimo ir puoselėjimo tendencijomis. Tą patvirtina ir ritualo reikšmingumas bei protėvių kultas. Be to, tuo pačiu galime įsitikinti ir žvelgdami į istorinę gamelano evoliuciją. Čia trumpai paminėsiu svarbiausius gamelano vystymosi istorinius momentus⁴³:

- V–X a. Induizmo ir budizmo įtaka. Vieni ankstyviausių gamelano orkestro instrumentų atvaizdų *Borobudur* budistų šventyklos akmens raižiniuose centrinėje Javoje (apie 800 m.)
- X–XV a. *Majapahit* imperija Javoje. Visų pirminių gamelano orkestro elementų susijungimas. Įtaka skleidžiama į Indoneziją, pietų Filipinus, Pietryčių Azijos žemyną.
- Apie XIV a. Islamo atėjimas į Javos salą. Javos ir Bali religinis atsiskyrimas. Bali išlaikė induizmą, tuo tarpu Java priėmė naują Islamo kultūrą. Todėl Bali iki pat šių dienų išlaikė archajiškiausius gamelano elementus, instrumentus, muzikavimo praktiką, kurie yra labai glaudžiai susiję su *Majapahit* imperijos palikimu. Javoje susikūrė nauja islamiška *Mataram* imperija, kuri pakeitė tiek muziką, tiek instrumentinę sudėtį. Jei Bali mes vis dar randame ankstyvus vienaarūšius bronzos, geležies ar bambuko ansamblius, tai centrinėje Javoje visa ši instrumentuotė buvo suderinta viename orkestre. Nors dermės ir net melodijos galėjo nekisti, muzikinės sistemos slypinčios už jų buvo pakoreguotos ir suformavo *patet* modusų sistemą. Taip pat pasikeitė ir gamelano grojimo

⁴³ Remiamasi informacija, pateikta šiuose šaltiniuose: Lindsay 1992; Sorrell 1990; Kunst 1973.

kontekstai ir orkestro funkcijos. Jei anksčiau gamelanas daugiausia buvo grojamas atvirose šventyklose religinių apeigų metu tam, kad sukeltų transą ir iškvieštų protėvių dvasias, tai islamiškoje *Mataram* imperijoje religiniai garbinimai buvo perkelti į karaliaus dvarus. Kūrinių formos buvo labiau išstętos, sulėtintos, prisitaikant prie naujos akustikos ir suteikiant dvaro muzikai svarumo.

- Apie XVI a. prasidėjo aktyvus europiečių (pradžioje portugalų, po to olandų) brovimasis į salas.
- XX a. Gyvenimo tempo greitėjimas, globalizacijos procesas, ryškesnės Europos kultūros įtakos. Ryškus XX a. Produktas, tai Bali *gamelan kebyar* stilius su ryškiais kontrastais, praplėstu instrumentų diapazonu, virtuoziškumu.

Nors gamelano orkestras pergyveno keletą svarbių istorinių lūžių, galime manyti, kad pats orkestras iki pat šių dienų išliko savo esme nedaug tepakitęs. Tą pagrindžia ir tradicinis gamelano kultūros požiūris į muzikos komponavimą. Komponavimas gamelano kultūroje suvokiamas kaip visuotinių taisyklių ir tradicijos interpretavimas ir niekada kaip individuali komponuojančio asmens saviraiška. Be to, kiekvienas muzikantas taip pat turi teisę improvizuoti ar keisti muzikos elementus tam tikruose rėmuose, t.y. ribotai interpretuoti tradiciją (Lindsay 1992: 2).

Čia galime prieiti prie vieno svarbiausių kultūros suvokimo momentų – tradicijos ir novacijos santykio. Akivaizdžiai matome, kad gamelano orkestras susiformavo, vystėsi ir gyvuoja kultūrinėje terpėje, kuri grindžia savo egzistavimą tradicijų saugojimu ir tęsimu. Šios kanoninės kultūros vienas pagrindinių principų gali būti įvardintas kaip kartojamumas, pasižymintis tuo, kad kiekvienas vėlesnis reiškinytis kartoja prieš tai buvusį, jį nežymiai varijuodamas ir remdamasis nekintančiomis tradicijos normomis.

3.1.2. Muzikos suvokimo ir funkcionavimo specifika

Kaip jau buvo pastebėta, Indonezijos žmonių gyvenime ypatingą vietą užima transinis veiksmas bei ritualas, kuris tiesiogiai susijęs su nediferencijuota sinkretine mąstysena. Aliabjeva pastebi, kad bet kokiame rituale dalyvauja visos išraiškos formos, atskirai jų neišskiriant ir net izoliuotai nesuvokiant. Kalba, gestai, mimika, pantomima, choreografija, dainavimas, muzika, spalva, kvapas ir kt., - visa tai susijungia viename ritualiniame transo procese (Алябьева 1994: 8). Galime manyti, kad muzika, kaip tokia, nebuvo suvokiama (o tuo labiau atliekama) savarankiškai, bet dalyvaudavo kaip neatsiejama tam tikrų ritualų, ceremonijų bei kasdieninio žmonių gyvenimo dalis. Prieš detaliau gilinantis

į gamelano **orkestro funkciją** ir jo atlikimo kontekstus, svarbu paminėti jo sinkretinį egzistavimą visuomenės gyvenime ir tai, kad gamelano orkestras savo ankstyvosiose formose, ko gero, nebuvo traktuojamas kaip savarankiškas muzikinis vienetas, toks, koku mes jį įvardiname šiais laikais.

Kaip pastebi gamelano tyrinėtojai, istorijos eigoje gamelano funkcija laipsniškai kito, atsirasdavo vis naujų atlikimo kontekstų, kai tuo tarpu senieji po truputį užsimiršdavo ar tapdavo nebe tokie reikšmingi. Dėl akivaizdumo verta pažymėti svarbiausius Bali gamelano orkestrus ir jų funkcijas istorinėje plotmėje bei juos suklasifikuoti.

Lentelėje Nr. 3 matome gamelano orkestrus suskirstytus į keturias istorines kategorijas: prieš-induistiniai, senieji, vidurinieji ir naujieji orkestrai (Gold 2001: 297-303). Vienas pagrindinių bruožų, atskiriančių šių periodų orkestrus, šalia kiekvienam jų specifinės instrumentinės sudėties, yra jų atliekama funkcija. Seniausieji ir senieji orkestrai laikomi ypatingai šventais ir siejami su šventaisiais ritualais, vidurinieji orkestrai yra gerbtini, daugiau skirti dvarų ceremonijoms, tuo tarpu naujieji labiausiai atspindi sekuliariąją kultūrą, prieinamumą bet kokiai publikai. Be to, yra nerašyta taisyklė, kad kuo senesnis orkestras, tuo šventesniu jis yra laikomas ir tuo mažiau gali būti keičiamas ar varijuojamas jo atliekamas repertuaras bei jo funkcija.

Lentelė Nr. 3 Gamelano orkestrai ir jų funkcija pagal istorinius laikotarpius

Istorinė kategorija	Orkestrai	Funkcija
Seniausieji prieš-induistiniai orkestrai	Gong beri	Akompanuoja šiais laikais labai retą <i>baris cina</i> transo ritualą
Senieji orkestrai	Gamelan gambang (pelog)	<i>Pitrayadnya</i> ir <i>dewayadnya</i> ritualai
	Gamelan caruk (pelog)	<i>Pitrayadnya</i> ir <i>dewayadnya</i> ritualai (dažnai tarnauja kaip supaprastinta <i>gamelan gambang</i> forma)
	Gamelan salunding (pelog)	Grojamasis religinių ceremonijų metu ir laikomas Dievų buveine
	Gamelan luang (pelog)	<i>Pitrayadnya</i> ir <i>dewayadnya</i> ritualai
	Gender wayang (slendro)	Grojamasis <i>wayang kulit</i> šešėlių lėlių teatre, kuris užima centrinę vietą ritualiniam ir sekuliariam Bali gyvenime. Akompanuoja šokių dramas: <i>parwa</i> (Mahabharata istorijos) ir <i>wayang wong</i> (Ramayana istorijos). Dalyvauja kai kuriuose ritualuose.
	Gamelan angklung (slendro)	Kremavimo ritualai, šventyklų ir namų ceremonijos
Vidurinieji orkestrai	Gamelan gambuh (pelog)	Akompanuoja <i>gambuh</i> šokių dramą.

	Gamelan semar pagulingan (pelog)	Šalia kilmingųjų miegamojo grodavo mylėjimosi metu
	Gamelan palemongan (pelog)	Akompanuoja labai populiarią šokių dramos formą <i>legong</i>
	Gamelan bebarongan (pelog)	Akompanuoja labai populiarią šokių dramos formą <i>barong</i>
	Gamelan calonarang (pelog)	Akompanuoja labai populiarią šokių dramos formą <i>calonarang</i>
	Gamelan gong gede (pelog)	Grojamas šventyklose bei senosiose dvarų ceremonijose
Naujieji orkestrai	Gamelan gaguntangan (slendro, pelog)	Akompanuoja <i>arja</i> šokių dramą (dar žinoma kaip Bali operą)
	Gamelan paarjaan (slendro, pelog)	Akompanuoja <i>arja</i> šokių dramą (dar žinoma kaip Bali operą)
	Gamelan gong kebyar (pelog)	Dažniausia akompanuoja šokiams, tačiau funkcija ir atlikimo kontekstai gali būti labai įvairūs
	Gamelan balaganjur (pelog)	Groja procesijose (dažniausiai kremavimo) iš vienos šventyklos į kitą
	Gamelan pajogedan (pelog)	Akompanuoja vieną iš naujų šokio formų, šokamu vyro ir moters ir pagrįstų <i>legong</i> šokio judesiais
	Gamelan jegog (pelog)	Funkcija gali būti įvairi. Dažnai keletas orkestriukų groja tarpusavio varžytuvėse

Matome, kad ritualai ir ceremonijos, atliekamos šventyklose bei dvaruose sudaro pagrindinius orkestro skambėjimo kontekstus. Čia galime paminėti *pancayadnya* – penkias Bali religinių ceremonijų kategorijas, kurios aprėpia praktiškai visą šios salos žmonių būtį ir kuriose neišvengiamai dalyvauja gamelano orkestras. Tai gyvųjų pagerbimas (*manusayadnya*, perėjimo ritualai, pvz. vestuvės), ritualai susiję su mirusiais (*pitrayadnya*, pvz. kremavimas), dievų garbinimas (*dewayadnya*, pvz. šventyklų ceremonijos), išminčių ceremonijos (*resiyadnya*) ir ritualai susiję su demonais (*bhutayadnya*) (Gold 2001: 290). Taip pat akivaizdu, kad be vyraujančios ritualinės paskirties, kuri išliko svarbi visose istorinėse kategorijose, istorijos eigoje atsiranda naujų taikomųjų funkcijų, kaip akompanavimas įvairioms šokių dramoms (ypač viduriniojo periodo orkestruose) bei skirtingos sekuliarios ir pramoginės funkcijos (naujuosiuose orkestruose). Dažnai skirtingų paskirčių ceremonijos ir ritualai persipindavo, vykdavo vienu metu, todėl būdavo normalu, jei keletas gamelanų grodavo tuo pačiu metu, dalyvaudami skirtinguose kontekstuose. Pavyzdžiui vienam akompanuojant šventą ritualinį šokį (*rejang*) kiti grodavo šokių dramose, šešėliniame lėlių teatre ir pan.

N.Sorrell gamelano orkestrą pagal funkcijas klasifikuoja į keturias grupes (Sorrell 1990: 21):

- 1) *gendhing klenengan* – artimas koncertinės, klausomosios muzikos sąvokai;
- 2) *gendhing beksan* – akompanavimas šokiui;
- 3) *gendhing wayangan* – akompanavimas *wayangan* lėlių teatro pjesėms;
- 4) *gendhing pakurmatan* – naudojimas ceremonijose; čia vartojamos griežtai nustatytos dermės ir instrumentuotė.

Remiantis dar vienu klasifikavimo variantu išskiriamos šios trys kategorijos (Gold 2001: 290)⁴⁴:

- 1) *wali* (šventoji veikla), kur orkestras integruotas į šventus ritualus, atliekamus šventyklose arba uždaruose kiemuose ir skirtas klausyti dievams;
- 2) *babali* (ceremonijų veikla) dažniausiai atliekama atvirose dvaro ar šventyklos kiemuose ir skirta žmonių bei dievų klausymui; ši veikla nėra betarpiškai integruota į ceremoniją, bet yra paraleli ceremonijai;
- 3) *balih-balihan* (sekuliarioji veikla), kuri atliekama už šventyklos ribų ir skirta žmonių pramogai.

Nors ribos tarp šių kategorijų kartais tampa neryškios, tokia klasifikacija gana tiesiogiai atitinka gamelano funkcijų kitimo istorijos eigoje vaizdą. Taigi galime daryti išvadą, kad šiais laikais mes randame visą orkestro funkcijų istorinės evoliucijos pjūvį. Be to, galime pastebėti, kad nepaisant visų pasikeitimų ir savotiško kelio nuo religinių ritualų, dvaro ceremonijų iki sekuliariosios kultūros, šio istorinio pjūvio neabejotiną branduolį ir išeities tašką sudaro ritualinė orkestro paskirtis. Be to, galime atkreipti dėmesį ir į tai, kad vienas reikšmingiausių gero gamelano skambėjimo kriterijų yra panardinti jį girdintį žmogų į snūduriuojančią būseną (Sorrell 1990: 23), kas taip pat tiesiogiai byloja apie ritualinę orkestro paskirtį. Galime teigti, kad gamelano orkestro esminė funkcija nuo jo užgimimo iki pat šių dienų yra ritualinė funkcija, o jo paskirtis visada buvo ir išliko taikomoji ir vienu ar kitu būdu integruota į įvairias kasdieninio visuomenės gyvenimo sferas.

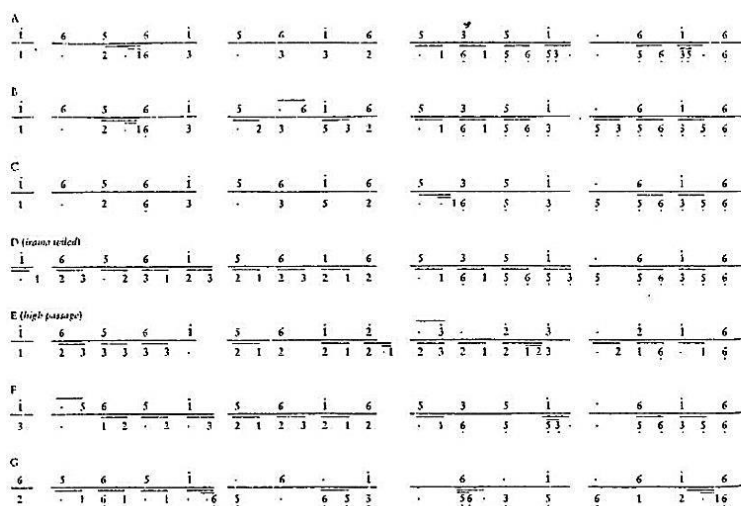
Toks geografiškai platus, istoriškai gilus ir be galo įvairus reiškinyss kaip gamelanas neišvengiamai turi tam tikrus esminius **muzikos perdavimo principus**, užtikrinusius palikimo išsaugojimą iš kartos į kartą.

⁴⁴ 1971 m. Indonezijoje menininkų ir religijos specialistų komitetas bei vyriausybė pasiūlė šią gamelano žanrų ir funkcijų klasifikavimo sistemą, tam, kad būtų išsaugotas gamelano palikimas su visu savo istoriniu repertuaru ir orkestro funkcijomis.

Tyrinėtojas J. Kunstas nagrinėdamas Javos gamelaną teigia, kad „iš visko sprendžiant, iki XIX a. vidurio Javoje neegzistavo jokia notacijos sistema” (Kunst 1973: 346). Jis pateikia keletą naujesnių notacijos sistemų, kurios vienaip ar kitaip susijusios su Europos kultūros įtaka. Vienas seniausių tokių pavyzdžių yra *Jogya kraton* notacija⁴⁵. Jos esminis tikslas buvo surinkti ir kažkaip užfiksuoti esantį gamelano repertuarą, kad istorijos eigoje jis nebūtų prarastas. Šis notacijos būdas fiksuoja melodinį branduolį, kuris sudaro kiekvieno gamelano kūrinio ašį, be to suteikia informacijos apie instrumentus, tempą, registrą ir variacijų grojamų aplink pagrindinę temą pobūdį. Nors šis notavimo būdas yra pakankamai artimas gamelano muzikos struktūrai ir pačiai muzikinei mąstysenai, jo paskirtis labiau nukreipta į palikimo išsaugojimą negu į atlikimo praktiką. Panašu, kad vienas iš veiksnių sąlygojusių *Jogya kraton* notacijos atsiradimą buvo kitų kultūrų, o visų pirma europinės, brovimasis bei įtaka, sukėlusį poreikį užfiksuoti ir išsaugoti istorinį kultūrinį palikimą.

Viena populiariausių šiais laikais „skaitmenų notacija”, sukurta XIX a. pabaigoje, yra jau akivaizdus europinės mąstysenos produktas (pvz. 30) (Brinner 2001: 318). Joje tonai žymimi skirtingais skaitmenimis bei įvairiais papildomais ženklais. Savo fiksavimo tikslumu ji yra artimesnė europiniam notacijos supratimui, kas nėra nuostabu, žinant, jog ji ne tik buvo sukurta europiečių, bet ilgą laiką tik jų pačių ir naudojama.

Pvz. 30 Gamelano skaitmenų notacija (Brinner 2001: 318)



Taigi, visi notacijos būdai gamelano kultūroje atsirado jau XIX amžiuje ir buvo sąlygoti europinės kultūros įtakų. Lindsay teigia, kad „Notacija nevaidino jokio vaidmens mokymosi procese ir iš tiesų bet kokia Javos gamelano notacijos sistema buvo išvystyta ne anksčiau kaip XIX a. pabaigoje. Tai nebuvo sistema naudojama atlikimui, bet gamelano repertuaro išsaugojimui rašytiniu pavidalu, ypač rūmų bibliotekose” (Lindsay 1992: 42).

⁴⁵ Notacija sukurta apie XIX a. vidurį ir pavadinta sultono Jogya vardu.

Prisimindami anksčiau padarytą išvadą apie Indonezijos kultūrai būdingą nekartojamumo principą ir tradicijos puoselėjimo tendencijas, galime suprasti, kad poreikis rašytiniu pavidalu tiksliai fiksuoti skambančią muziką vargu ar galėjo išsivystyti. Todėl nenuostabu, jog notacija nebuvo naudojama nei atlikimo praktikai, nei mokymuisi.

Svarbiausią vaidmenį mokymosi procese atlieka dalyvavimas orkestro grojime, klausymas, imitavimas. Todėl tikra gamelano muzikos patirtis perimama tik tada, kai grojantysis jaučia santykį tarp savo ir kitų atlikėjų partijų. Mokymasis groti gamelano instrumentais didžiąją dalimi yra socialinis veiksmas, tuo labiau, kad daugelis atlikėjų neturi savo nuosavų instrumentų, o groja tik susirinkus visam orkestrui. „Sėdėjimas orkestre arba šalia jo atlikimo metu yra plačiai praktikuojamas nuo pat ankstyvos vaikystės. [...] Yra įprasta mokytis iš senesnių giminaičių, kurie gali pademonstruoti arba pataisyti, bet retai kada moko sistemiškai” (Brinner 2001: 313). Iš viso to galime spręsti, jog gamelano išskaidymas mokymosi procese (atskiromis instrumentų partijomis ir grupėmis, formos dalimis) yra nepraktikuojamas ir tolimas šios kultūros muzikavimo supratimui lygiai kaip ir atskiras sistemiškas mokymas. Gamelano orkestras suvokiamas kaip nedaloma visuma. Šis mitinės mąstysenos suformuotas sinkretiškumo principas sąlygoja tai, kad esminis patirties perdavimo būdas gamelano orkestre yra pagrįstas betarpišku dalyvavimu atlikimo procese.

Verta atkreipti dėmesį, kad pavyzdžiui Bali salos gamelano muzikoje nuo senovės vis dėl to egzistavo tam tikra notacijos forma. „Didžioji dalis Bali muzikos yra perduodama žodiniu būdu. Notacija retai naudojama perdavimo procese ir niekada nenaudojama atlikime. Tačiau notacijos sistemos versijos, žinomos *grantangan* vardu, yra naudojamos ilgų kompozicijų skeletiniams tonams užfiksuoti“ (Gold 2001: 291).

Pvz. 31 Bali gamelanopellog *garantangan* notacija (Gold 2001: 291)

each piece	1	2	3	4	5	6	7
Gamelan Gambang	ding ↘	dong ageng (low) ⌒	dang ageng (low) —	deng ?	dung Y	dang alit (high) 3	dong alit (high) O
KOKAR notasi ding dong Gambuli	nding ?	ndong ⌒	ndeng ?	ndung (pameru) S	ndung Y	ndang ↘	ndaing (pameru) P
notasi KOKAR selisir	nding ?	ndong ⌒	ndeng ?		ndung Y	ndang ↘	
tembung (Gambuli)	dung	dang	—	dung	deng	deng	—

Yra keletas šios sistemos variantų (pvz. 31). Seniausioji jų, naudota *gamelan gambang* ir kituose šventuosiuose orkestruose kilusi iš šventos vokalinės muzikos notacijos, kurioje poezijos skiemenys verčiami į muzikinius tonus. Šioje sistemoje konkrečius tonus atitinkantys tam tikri ženklai bei skiemenys taip pat yra naudojami ir mokymosi procese. Suprantama, kad ši notacija tiksliai nefiksuoja skambančios muzikos visumos, o pažymi tik kai kuriuos

svarbiausius elementus. Šiuo aspektu galime rasti analogijų su jau minėta ir žymiai vėlesne *Jogya kraton* notacijos sistema, kuri, nors ir yra detalesnė ir tikslesnė, bet fiksuoja tik esminius gamelano muzikos struktūros elementus. Jei *Jogya kraton* sistema, o tuo labiau „skaitmenų notacija“, buvo dirbtinai sukurtos ir dėl savo pretenzijų į tikslesnį muzikinio momento fiksavimą tolsta nuo gamelano tradicijos ištakų, tai *grantangan* muzikos fiksavimo būdas yra organiškai išsivystęs istorijos eigoje. Šis pakankamai lokalus ir plačiau gamelano orkestro areale nepaplitęs muzikos fiksavimo pavyzdys, vargu ar galėtų būti įvardintas kaip „notacija“ šiuolaikiniu vakarietišku supratimu. Kadangi fiksuojami buvo tik tam tikri esminiai elementai ir labai daug paliekama „tarp eilučių“, be to, sistema niekada nebuvo naudojama atlikimo procese, galime teigti, jog šis reiškinyss yra žodiniu būdu perduodamos tradicijos dalis.

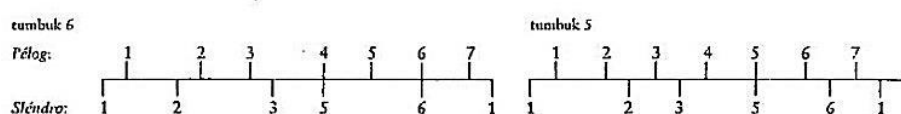
Apibendrindami galime daryti išvadą, jog gamelano tradicijai būdingas žodinis muzikos perdavimo būdas, sąlygojantis ir tai, kad tikslios notacijos faktas šiai kultūrai yra iš esmės svetimas. Ši teiginį papildo ir savotiško muzikos fiksavimo būdo egzistavimas Bali saloje, kurį galėtume pavadinti grafiniu kai kurių žodinės tradicijos elementų užrašymu. Gamelano kultūros nešėjų pasaulėžiūrai būdingas kartojamumo principas, bylojantis apie tai, jog kūrinys suprantamas kaip varijuotas tradicijos kartojimas, o ne unikalaus momento fiksavimas, tiesiogiai sąlygoja giežtos notacijos nebuvimą ir iš to sekantį žodinį muzikos perdavimo būdą.

3.2. Gamelano muzikinių koncepcijų visuma ir jų įtaka orkestro struktūros formavimui

Gamelano tradicija istorijos eigoje išvystė sudėtingą, labai savitą ir unikalią muzikos teorijos sistemą. Šios labai plačios temos nagrinėjimui galėtų būti paskirtas atskiras darbas, todėl čia bus pristatytos tik esminės teorinės gamelano koncepcijos (Javos gamelano pavyzdžiu), sudarančios visos teorinės sistemos ašį ir padėsiančios lengviau suvokti gamelano, kaip orkestrinio reiškinių struktūros principus.

Vienas fundamentaliausių gamelano išeities taškų slypi ***lara*** sąvokoje. Tai instrumentų derinimo ir derinių sudarymo sistemų visuma, susidedanti iš dviejų pagrindinių derinimo sistemų: *slendro* (penkių garsų) ir *pelog* (septynių garsų). Nuo pat gamelano ištakų gyvuojančios sistemos sudaro binarinę porą, kur kiekvienas iš narių turi savo skirtingą funkcinę paskirtį, siejamas su skirtingais kontekstais ir suvokiamas kaip vienas kito priešybė: vyriškas – moteriškas, žemiškas – dangiškas pradai. Jei *pelog* daugiau siejamas su žemiškąja sfera, tai *slendro* labiau simbolizuoja dieviškąjį pradą. Be to, XIX amžiuje šios dvi sistemos susijungė viename orkestre ir šiais laikais daugelis Javos gamelano orkestrų yra dvilypiai. Tam kad būtų užtikrintas šių dviejų derinimo sistemų sklandus tarpusavio perėjimas, jos būtinai turi bendrą garsą, vadinamą *tumbuk*. N.Sorrell rašo: „Nuostabus standartizacijos vengimo pavyzdys yra tai, kad ne visi gamelanai turi vienodą *tumbuk* garsą” (Sorrell 1990: 57). Pavyzdyje 32a (Brinner 2001: 314) matome keletą galimų santykių tarp *slendro* ir *pelog* orkestro pusių, naudojant skirtingus bendrus tonus.

Pvz. 32a keletas galimų santykių tarp *slendro* ir *pelog* orkestro pusių (Brinner 2001: 314)



Toliau pavyzdyje 32b skirtingų orkestro pusių santykį galime matyti dažnių, išreikštų hercais, pavidalu, kur pabraukti dažniai atitinka bendrą *tumbuk* garsą (Brinner 2001: 314). Čia pateikti trijų skirtingų gamelano orkestrų pavyzdžiai. Akivaizdu, kad visuose derinimų porose egzistuoja vienas, kartais du bendri garsai, užtikrindami derinimo sistemų susijungimą. Tuo tarpu kiti, nesutapdami, sudaro priešpriešą. Prisiminę būdingą šios kultūros pasaulėžiūrai mitinį pasaulio suvokimą, galime spręsti, kad *lara* koncepcijos esmė taip pat remiasi binarinių priešybių principu. Tai tiesiogiai atsispindi ir pačioje gamelano muzikos struktūroje bei orkestro dvilypiaame derinime.

Pvz. 32b Trys *pelog* ir *slendro* dvilypio derinimo poros (Brinner 2001: 314)

	A: tumbuk 2		B: tumbuk 5		C: tumbuk 6	
Pitch	S	P	S	P	S	P
7		507		513		523
6	476	462	493	464	472	474
5	414	433	429	430	413	443
4		397		406		412
3	359	338	372	338	358	351
2	311	311	322	317	312	323
1	274	293	281	292	273	298

Tunings from Surjodiningrat et al 1972, pp. 51 and 53.

S = *slendro* P = *pelog*

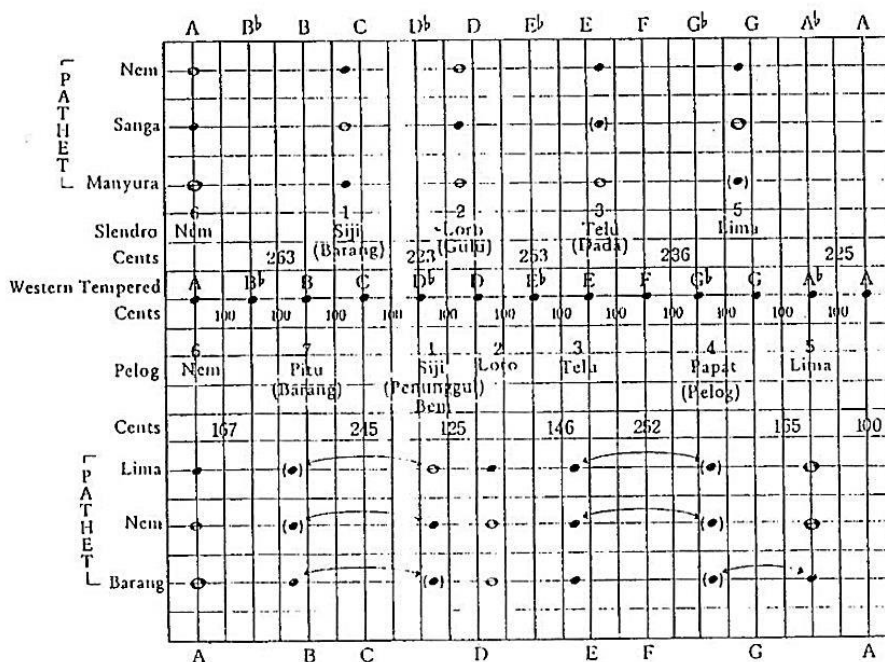
A = Gamelan Landung, Universitas Gajah Mada

B = Gamelan Manisrengga and Gamelan Kadukmanis, Kraton Surakarta

C = Gamelan Rarasarum and Gamelan Rumingraras, Paku Alaman, Yogyakarta

Minėtos derinimo sistemos, tarnaudamos kaip garsinė medžiaga, savo konkrečių pavidalą įgauna suorganizuotos į skirtingus *pathet*, kurie iš dalies galėtų atitikti dermės sąvoką. *Pathet* skiriami į dvi grupes po tris. *Slendro* sistema turi *pathet nem*, *pathet sanga*, *pathet manyura*, tuo tarpu *pelog* – *pathet lima*, *pathet nem*, *pathet barang*. Jų visuma galime matyti W. P. Malmo sudarytoje lentelėje (Pvz. 33), kur derinimo sistemos ir joms būdingos dermės taip pat lyginamos ir su europiniu temperuotu derinimu (Malm 1977: 46). *Pathet* sistemoje taip pat matome binarinį organizavimo būdą, ateinantį iš *lara* koncepcijos dvilypumo.

Pvz. 33 Gamelano derinimo sistemos ir joms būdingos dermės *pathet* (Malm 1977: 46)



Trečioji muzikos teorijos sąvoka **balungan**,⁴⁶ šalia *lara* sąvokos, yra viena reikšmingiausių ir fundamentaliausių gamelano muzikoje. Ji atstovauja trečiajam, dar detalesniam garso aukščio organizavimo lygmeniui, dermės (*pathet*), pagrįstos viena iš dviejų derinimo sistemų (*lara*) įkūnijimui konkrečiame kūrinyje. *Balungan* reiškia melodinį branduolį, kuris yra kiekvieno kūrinio skeletas, išeities taškas⁴⁷. Sorrell pastebi, kad: „Jis tarnauja kaip centrinė melodinė gija, kuri apsprendžia visų instrumentų partijas ir patyrę muzikantai žinos kaip priderinti savo partijas prie *balungan* informacijos. Dėl to tai yra viskas, kas turi būti išsaugota, ir notacija užrašytos gamelano kūrinų kolekcijos fiksuoja tik *balungan* bei dar kelias nuorodas apie formą ir akcentuaciją” (Sorrell 1990: 62). *Balungan* kūrinyje yra skaidomas į grupes (*gatra*), kurių kiekviena susideda iš keturių smūgių, o reikšmingiausias atraminis yra paskutinis ketvirtasis smūgis.

Balungan koncepcija realizuojama kūrinio formoje *gatra* grupių pagalba ir tai organiškai perveda nuo pirmųjų trijų sąvokų (*pathet*, *lara*, *balungan*), apibūdinusių garso aukščio sistemą, prie kitų trijų, kalbančių apie formos ir laiko organizavimo principus.

Irama koncepcija apibūdina tempo santykius tarp atskirų orkestro grupių. B. Drummondas šią sąvoką apibrėžia taip: „koncepcija, apibūdinanti melodinį tempą ir tankumo santykį tarp detalizuotų partijų pulso bei pagrindinės melodijos ir *gong* struktūros smūgių” (Drummond, p. 5). Paprasčiau šnekant, *irama* yra tempo santykis tarp instrumento *peking* ir melodinio branduolio *balungan*. Šis santykis gali būti išreikštas penkiais tankumo lygmenimis (lentelė Nr. 4) (Sorrell 1990: 66).

Lentelė Nr. 4 *Irama* tempo santykiai (Sorrell 1990: 66)

Irama	<i>Peking</i> garsų skaičius per 1 <i>balungan</i> garsą
Lancar	1
Tanggung	2
Dados	4
Wiled	8
Rangkep	16

⁴⁶ *Balungan*, pažodžiui galėtų būti išversta kaip „kaulai” arba „skeletas” (Sorrell 1990).

⁴⁷ M. Tenzeris atkreipia dėmesį, kad *balungan* muzikinė koncepcija būdinga ne tik Javos gamelanui, bet ir kitų Indonezijos salų gamelano muzikos struktūrai, taigi yra universalus gamelano muzikos elementas. Bali gamelane jis vadinamas *pokok* (Tenzer 2000).

Formos apibūdinimui naudojama dar viena sąvoka – **bentuk**, kuri iš esmės reiškia melodinio branduolio *balungan* organizavimą į didesnes padalas ir išbaigtus kūrinis. Egzistuoja nemažai skirtingų, tačiau standartinių formų (*bentuk*), kurios gali pagrįsti daugelį kūrinių ir juose skirtingai apibūdina melodinės linijos tipą, frazių struktūrą, pamatinę kolotominę struktūrą, dažnai ir nuotaikos pobūdį. Mažesnės formos turi pavadinimus, o labiausiai paplitusios yra šios: *lancaran*, *ketawang*, *ladrang*, *ayak-ayakan*, *srepegan* ir *sampak*. Aiškumo dėlei pažvelkime į vieną jų detaliau. *Sampak* yra pati tirščiausia forma. Jos pulsas yra palaikomas instrumentu *kenong*, kartu su melodiniais instrumentais *saron* ir *slenthem*, kurie groja vienas kitą komplementariai papildančias partijas. Drummondo sudarytoje schemeje Nr. 15 galime matyti šios formos struktūrą.

Schema Nr. 15 *Sampak* muzikinės formos struktūra (Drummond, p. 10)

	+ P + P + P + P				+ P + P + P + P				+ P + P + P + G			
	NN NN NN NN				NN NN NN NN				NN NN NN NN			
<i>Saron:</i>	2	2	2	2	3	3	3	3	1	1	1	1
<i>Slenthem:</i>	3	3	3	3	5	5	5	5	2	2	2	2

[Ženkilai reiškiantys instrumentus: **G** – Gong, **N** – Kenong, **P** – Kempul, + - Kenthuk]

Detaliau nesigilindami į formos niuansus galime padaryti keletą svarbių pastebėjimų. Kūrinio formos struktūra yra *kolotominė*. Šis Kūno sugalvotas terminas apibūdina laiko dalinimą pagal specifinių instrumentų specialią įstojimo tvarką ir vietą, kas tarnauja orientyru kitų instrumentų partijoms. Be to, formai būdingas cikliškumas. Šį faktą ypač pabrėžia Lindsay, teigdama, kad ciklinė muzikos struktūra yra viena svarbiausių koncepcijų siekiant suprasti Javos gamelano muzikos sandarą (Lindsay 1992: 47). Visa tai galėjome matyti ir B. Drummondo sudarytoje *sampak* formos schemeje.

Dar viena gamelano sąvoka ***padhang-ulihan***⁴⁸ yra taikoma daugeliui gyvenimo sričių: šokiui, pokalbiui, elgesiui ir t.t. Muzikoje ši sąvoka apibūdina gamelano kūrinių frazių struktūrą. „*Balungan* (melodinis branduolys) yra organizuotas taip, kad jo *padhang-ulihan* struktūra laikosi *pathet* taisyklių ir nulemia *bentuk* (formą) (Sorrell 1990: 73)“. Matome, kad čia išryškėja skirtingų struktūros lygmenų glaudus priežastinis ryšys. Jei *bentuk* apibūdina visos kūrinio formos struktūros tipą, tai *padhang-ulihan* nustato smulkesnių šios formos dalių struktūrą, organizuodamas laike melodinį kūrinio branduolį *balungan*.

⁴⁸ *Padhang-ulihan* pažodžiui galėtų būti išversta maždaug taip: „įvykęs prieš – įvykęs po“ (Sorrell 1990: 73).

Kita čia aptariama teorinė koncepcija iš vienos pusės susijusi su muzikos teorija, iš kitos jau su atlikimo praktika. Trumpai tariant, sąvoka **garap** apibūdina būdą, kuriuo muzikantai susikuria savo partijas remdamiesi melodiniu branduoliu (*balungan*). Sorrell pastebi, kad „Suprasti šitą žodį, tai reiškia suprasti kaip Javos muzikantai traktuoja muziką ir užtikrina jos besitęsiantį gyvybingumą ir kūrybiškumą“ (Sorrell 1990: 75). Taigi, *garap* gali būti suprastas kaip savotiška improvizacija, remiantis tam tikromis taisyklėmis. Šis procesas reikalauja sugebėjimo analizuoti muziką atlikimo metu. Čia galime pastebėti svarbų momentą. *Garap* sąvoka mums byloja apie teorijos ir praktikos organišką ir neatsiejamą ryšį gamelano orkestre. Galime manyti, jog sinkretiniame gamelano kultūros mąstyme muzikos teorija ir atlikimo praktika negali būti atskirtos ir savarankiškai traktuojamos. Paskutinė paminėtina sąvoka siejasi išskirtinai su atlikimo praktika. Tai būdinga gamelano orkestrui grojimo technika **kotekan**, kurioje dvi vienuose instrumentų grupės savotišku hoketo principu komplementariai papildo viena kitą, tokiu būdu išgaudamos ypatingai grieto tempo melodijas, kurios nebūtų sugrojamoms vienam atlikėjui.

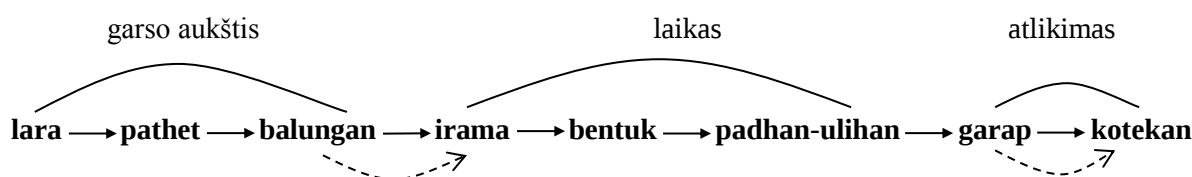
Apibendrinimui galime pastebėti keletą svarbių momentų, kuriuos atskleidė trumpas žvilgsnis į pagrindines gamelano teorines koncepcijas.

Visų pirma, galime teigti, kad yra keli fundamentalūs gamelano muzikos teorijos atspirties taškai:

- 1) Egzistuoja dvi derinimo sistemos (*slendro* ir *pelog*), susijungiančios sąvokoje *lara* ir suformuotos binarinių priešybių principu, būdingu gamelano kultūrai. *Lara* koncepcija tampa išeities tašku visai gamelano garso aukščių sistemai.
- 2) Pagrindinis gamelano kūrinio struktūrinis skeletas yra *balungan* (melodinis branduolys), kuriame slypinčios informacijos ir egzistuojančių taisyklių pagalba pastatomas gamelano kūrinys, gimsta visų orkestro instrumentų partijos. Jo tolimesnio struktūravimo laike pagrindu sudaromi gamelano muzikos formos principai.
- 3) Gamelano kūrinio formai (*bentuk*) būdinga kolotominė struktūra ir cikliškumas, kas iš dalies lemia orkestro instrumentinę struktūrą (ji bus aptarta poskyryje 3.3.2).

Taip pat svarbu pastebėti, kad visos aptartos teorinės sąvokos sudaro labai organišką ir susietą priežastiniais ryšiais visumą. Ją iliustruoja schema Nr. 16.

Schema Nr. 16 Gamelano muzikinių koncepcijų tarpusavio ryšių visuminis vaizdas



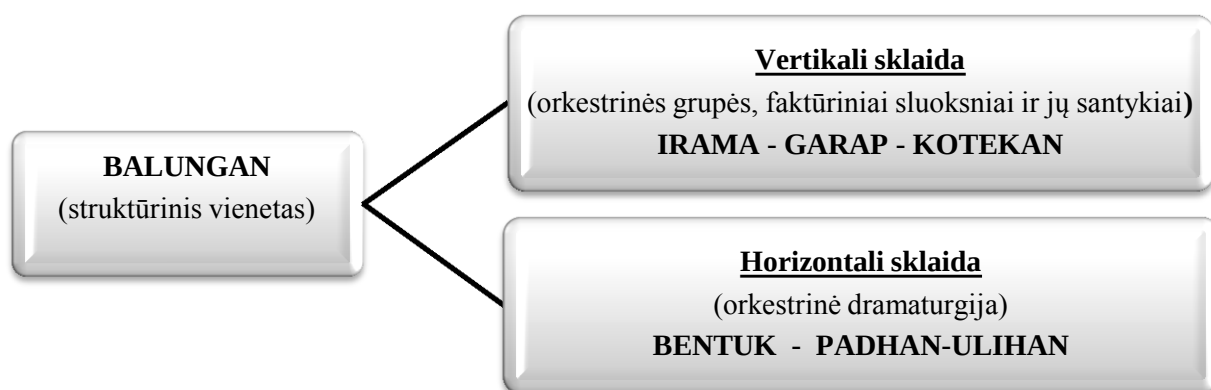
Aptartą teorinę gamelano bazę galime sujungti į vieną grandinę, kurioje kiekvienas narys susijęs su prieš tai buvusiu. Matomos trys grupės: garso aukščio koncepcijos (*lara*, *pathet* ir *balungan*), laiko dalinimo arba formos koncepcijos (*irama*, *bentuk* ir *padhan-ulihan*), bei atlikimo praktikos koncepcijos – *garap*, *kotekan*. Čia matome, jog *balungan* koncepcija užima jungiamąją grandį, išvedančią į muzikinio laiko sferą, o *garap* sąvoka išveda į muzikos atlikimo praktikos sritį. Šis skirtingų teorijų ir muzikavimo praktikos sinkretinis ryšys dar kartą byloja apie sinkretinį mitinį mąstymą, būdingą šiai kultūrai. Ryški ir teorinių sistemų standartizavimo tendencija. Daugelyje aptartų koncepcijų pateikiami standartiniai modeliai ir taisyklės, kurios praktiškai nekito istorijos eigoje (pavyzdžiui kūrinio formos *bentuk*, turinčios savo standartines struktūras). Tuo tarpu šių taisyklių ribose galima pakankamai nemaža interpretacijos laisvė. Ko gero, būtent svarbiausių taisyklių standartizavimo dėka gamelano kultūrai nebuvo reikalinga notacija ir visame istoriniame kelyje buvo išsaugotas esminis orkestro branduolys. Čia reikėtų dar kartą prisiminti šiai kultūrai būdingą kartojamumo principą, tradicijų tęsimo tendencijas, kurios iš esmės ir lėmė pagrindinių orkestro teorinių koncepcijų standartizavimo faktą.

Nors aptartosios muzikinės koncepcijos nėra tiksliai orientuotos į orkestrinio reiškinių apibūdinimą, o aprėpia bene visas gamelano muzikos komponavimo ir funkcionavimo pakopas, galime pastebėti šių sąvokų didesnę arba mažesnę koreliavimą su darbe suformuluotais orkestro struktūriniais elementais. Pirmiausia, svarbu atkreipti dėmesį, kad šioje teorinių koncepcijų visumoje slypi orkestrinės vertikalės ir horizontalės sklaidos kryptys: garso aukščio grupė daugiau skleidžiasi vertikalia kryptimi, kai tuo tarpu laiko dalinimo grupė pagrindžia horizontalią gamelano sklaidą. Pirmosios dvi sąvokos (*lara*, *pathet*) apibūdina garso aukščių sistemą ir ryškesnės įtakos orkestro struktūrai nedaro⁴⁹. Tuo tarpu *irama* koncepcija, apibūdinanti tempo santykius tarp atskirų orkestro grupių, tiesiogiai siejasi su orkestrinių grupių bei faktūrinių sluoksnių elementais, o labiausiai atskleidžia sąveikos tarp orkestrinių grupių pobūdį. Tam tikrą savitumą galima įžvelgti tame, kad *irama*

⁴⁹ Vis dėlto, tam tikrą įtaką orkestro struktūrai galime įžvelgti situacijose, kai egzistuoja dvilypis derinimas, - pusė orkestro derinama *pelog*, kita pusė *slendro* sistema.

apibūdina sąveiką tik ritminio santykio tarp grupių aspektu ir turi šiek tiek daugiau horizontalės charakteristikų, nei visi trys minėti orkestrinės vertikalės struktūriniai elementai, su kuriais ji siejasi (orkestrinių grupių susidarymas, santykis tarp grupių, faktūriniai sluoksniai). Nepaisant to, koreliacija akivaizdi. Orkestrinės dramaturgijos elementai atsiskleidžia sąvokose *bentuk* (stambiosios dalys) ir *padhan-ulihan* (smulkiosios dalys). Tuo tarpu, atlikimo sąvokos *garap* ir *kotekan* atskleidžia dar smulkesnį orkestro grupių organizavimo pobūdį ir instrumentinių partijų tarpusavio santykį. Svarbiausia yra tai, kad visos minėtos sąvokos išskyrus pirmąsias dvi (*lara*, *pathet*) funkcionuoja vienu ar kitu parametru išskleisdamos melodinį gamelano kompozicijos branduolį *balungan*. Dėl to galime matyti, kad būtent *balungan* yra visos šios muzikos sistemų visumos pagrindas ir išeities taškas, visos gamelano kompozicijos ašis. Todėl ši sąvoka galėtų atitikti orkestro struktūrinio vieneto kriterijus.

Schema Nr. 17 Gamelano muzikos koncepcijų santykis pagal koreliaciją su orkestro struktūrinių elementų sistema



Schemoje nr. 17 pavaizduotas gamelano muzikos koncepcijų santykis pagal tai, kaip jos koreliuoja su šiame darbe suformuluota orkestro struktūrinių elementų sistema. Vertikali *balungan* sklaida grindžiama *irama*, *garap* ir *kotekan* koncepcijomis (išdėstyta darinių smulkėjimo tvarka), horizontalia sklaidą atspindi *bentuk* ir *padhan-ulihan* koncepcijos (laiko padalų smulkėjimo tvarka). Verta atkreipti dėmesį, kad gamelano muzikinių koncepcijų atveju atskirtis tarp vertikalios ir horizontalios sklaidos nėra tokia ryški ir vienareikšmė. Jos daugiau ar mažiau aprėpia abi sklaidos kryptis, tačiau tam tikras vienos iš krypčių dominavimas vis dėl to yra pastebimas.

3.3. Gamelano orkestro struktūriniai elementai. Orkestro formavimo principai

Teorinių gamelano koncepcijų visuminis vaizdas ir jų koreliacijos su darbe suformuluotais orkestro struktūriniais elementais atskleidimas atveria galimybę tiksliau, kryptingiau ir nenutolstant orkestro prigimties pažvelgti į struktūrinių elementų funkcionavimą gamelano orkestre.

3.3.1. Struktūrinis vienetas, kaip kompozicijos visumos modelis

Gamelano kultūroje ir pasaulėžiūroje išryškėjusi sinkretinė mąstysena, visų muzikavimo sričių susijungimas į nedalomą visumą, o taip pat muzikinių koncepcijų funkcionavimo specifika gamelano kompozicijoje byloja apie tai, kad struktūrinis vienetas turėtų atspindėti kompozicijos visumos modelį. **Struktūriniu orkestro vienetu** galėtume įvardinti *balungan* – orkestro melodinį branduolį iš kurio skleidžiasi visa gamelano kompozicija⁵⁰. Jis atitinka visus struktūrinio vieneto kriterijus:

- a) yra vientisas darinys ir funkcionuoja, kaip nedalomas vienetas;
- b) išlaiko visas savo pagrindines charakteristikas kūrinio eigoje, yra stabilus;
- c) akivaizdžiai dominuoja muzikinėje struktūroje kaip pagrindinis elementas;
- d) tampa pagrindu orkestrinės vertikalės ir horizontalės formavimui.

Čia matome esminį skirtumą nuo europinio orkestro tipų, kuriuose struktūrinį vienetą sudaro smulkesnis elementas, toliau įvairiais būdais ir principais multiplikuojamas (iš detalės statoma visuma). Gamelano atveju matomas visumą aprėpiantis struktūrinis vienetas, kuriame jau slypi visa kompozicija. Orkestro konstravimo procese jis yra skaidomas tiek vertikalėje (sluoksniuojamas instrumentų grupių ir faktūros sluoksnių pagalba), tiek horizontalėje (įgauna muzikinę formą). Kadangi gamelano struktūrinis vienetas aprėpia kūrinio visumą ir joje yra smulkinamas atskirais segmentais, jis turi visas *makro* vienetui būdingas charakteristikas.

Šio struktūrinio vieneto pagrindinė sudedamoji dalis yra vienas muzikinis parametras – konkrečių tonų garsai formuojantys melodinę liniją. Tokiu atveju jį galime įvardinti, kaip monoparametrinį elementą, turintį vienintelę melodinę charakteristiką.

⁵⁰ N. Sorrell atkreipia dėmesį, kad šiuolaikinėje gamelano notacijoje užfiksuojamas tik *balungan* ir jo kolotominis palaikymas, ko pilnai pakanka visai kompozicijai išskleisti (Sorrell 1990: 107). Tai dar kartą pagrindžia *balungan*, kaip esminio kūrinio visumos modelio, bei išeities taško visai kūrinio kompozicijos sklaidai funkcionavimą.

Struktūrinio vieneto sklaida ryškiau pastebima orkestrinės vertikalės nei horizontalės kryptimi (smulkiau aptariama poskyryje 3.3.2.), taigi apčiuopiamas polinkis į vertikalią sklaidą.

Apibendrinimui galime pastebėti, kad *balungan* struktūrinis vienetas yra charakterizuojamas kaip *makro monoparametrinis su polinkiu į vertikalią sklaidą*. Toks struktūrinis vienetas yra koncentruotas gamelano kompozicijos visumos modelis.

Vienas *balungan* atvejų matomas pavyzdyje Nr. 34. Čia atskirai užfiksuotas gamelano kūrinio *Ladrang Wilujeng* melodinis branduolys (Sorrell 1990: 80).

Pvz. 34 Gamelano kūrinio *Ladrang Wilujeng* melodinis branduolys *balungan*



Ši melodinė seka koncentruotu pavidalu žymi visą kūrinį nuo pradžios iki pabaigos. Ją atlieka atskira *balungan* instrumentų grupė. Jos tolesnio plėtojimo vertikalėje rezultate suformuojamos kitos orkestrinės grupės. Tuo pačiu, besiskleisdama horizontalėje ji sudaro atskiras formas padalas, tokiu būdu pagrįsdama orkestro dramaturginės kaitos ir muzikinės formos susidarymą.

Svarbu pastebėti, kad bet kurios, sudėties, regiono ar funkcinės paskirties gamelano orkestrai turi daugiau ar mažiau panašią ankstesniame skyriuje aptartą muzikinių koncepcijų bazę, taigi vadovaujasi ta pačia *balungan* melodinio branduolio sklaidos idėja. Dėl to galime manyti, kad, nepaisant gausybės gamelano orkestro porūšių ir pavidalų, jų visų struktūra pagrįsta to paties pobūdžio struktūriniu vienetu. Kadangi skirtingų orkestro struktūrinių tipų apibrėžimui būtinas iš esmės skirtingų struktūrinių vienetų egzistavimas, šiuo atveju galime teigti, kad susidaro tik vienas visam gamelanui būdingas orkestro struktūros tipas su galimais gana gausiais potipiais⁵¹. Pabrėžtina ir tai, kad atskirų gamelano potipių išryškėjimas būtų sudėtingas dėl orkestro pavidalų milžiniškos gausos, užimtų pernelyg daug vietos ir neduotų apčiuopiamos naudos darbe iškeltiems tikslams pasiekti, todėl tai neįėjo į šio skyriaus tikslus. Tuo tarpu minėto struktūrinio vieneto bendros sklaidos tendencijos yra smulkiau atskleidžiamos tolesniuose darbo poskyriuose.

⁵¹ Potipių potencialiam išskyrimui galimi įvairūs kriterijai: struktūrinis (sklaidos vertikalėje ir horizontalėje skirtumai, skirtingas melodinio branduolio segmentavimas Bali, Javos ir kituose regionuose); instrumentinis (dideli instrumentinių sudėčių skirtumai ir iš to kylantys orkestro sandaros ypatumai); funkcinis (orkestro funkcinės paskirties skirtumai, iš jų kylantys sandaros ypatumai); geografinis (atskirų regionų orkestro naudojimo specifika).

3.3.2. Vertikalės ir horizontalės elementų sklaida

Orkestre dalyvaujantys instrumentai **grupuojami** ne tiek pagal tembrines charakteristikas, kiek pagal savo atliekamą muzikinę funkciją, todėl visas orkestras sluoksniuojamas į aiškias standartines grupes. Šių **grupių tarpusavio santykis** gali būti įvardinamas, kaip funkcinis papildomumas, kai kiekviena iš grupių atlikdama savo stabilią ir nekintančią funkciją susijungia į bendrą visuminį orkestrinį audinį. Kūrinio eigoje šios grupės viena kitai nedaro akivaizdesnės įtakos, ir nekeičia viena kitos funkcionavimo pobūdžio. Taigi, minėta sąveika nustatoma nuo pat kūrinio pradžios ir išlieka stabili kūrinio eigoje. Apskritai, tembrinis orkestro organizavimas turi daug specifinių bruožų, aiškiai besiskiriančių nuo europinio suvokimo. Juos toliau trumpai aptarsime.

Įdomius gamelano orkestro instrumentinio organizavimo išeities momentus matome pažvelgę į tai, kaip suvokiamas pats orkestras ir jo instrumentai šioje kultūroje⁵².

Daugelis senųjų orkestrų laikomi šventais ir pavyzdžiui Bali *gamelan salunding* yra toks šventas, kad žmonėms neleidžiama matyti jo instrumentų išskyrus specialių ceremonijų progas. Taip pat gerai žinomas visuotinai paplitęs ypač pagarbus ir netgi nuolankus požiūris į muzikos instrumentus⁵³.

Gamelano orkestro instrumentinei struktūrai reikšmingą vaidmenį vaidina jau minėtas visai šio regiono kultūrai būdingas pasaulio, kaip binarinių priešybių suvokimas. Galime prisiminti, jog šiuolaikinis gamelano orkestras dažnai yra dvilypis, - pusė jo suderinta *slendro* derme, kita pusė *pelog*. Dar ryškesnį dvilypumą matome tame, kad daugelis instrumentų grupių taip pat yra dvilypės, dalis instrumentų derinama šiek tiek aukščiau (vyriški instrumentai), kita dalis truputėli žemiau (moteriški instrumentai). Tokiu būdu pasiekiamas

⁵² Kokia bebūtų gamelano orkestro istorija, svarbu tai, kad jis yra laikomas dieviškos kilmės. Sakoma, kad pirmasis gongas buvo naudojamas kaip signalinė sistema tarp dievų. Plačiai paplitusi Javos saloje legenda byloja, kad pradžių pradžioje dievui Sang Hyang Guru, valdžiusiam Javą ir gyvenusiam Maendra kalno viršūnėje buvo reikalingas signalas, kuriuo jis galėtų sukviesti kartu visus dievus. Jis pagamino gongą ir suderino jį tam tikru tonu. Kai gongu skelbiami skirtingi pranešimai tapo sudėtingesni, jis pagamino antrą gongą, suderintą kitu tonu. Laikui bėgant jis pagamino ir trečiąjį, kad dar paprasčiau būtų perduoti skirtingus signalus, ir šie trys gongai, suderinti trimis skirtingais tonais sudarė pirmąjį gamelano rinkinį *Lokanata* arba *Lokananta* – „Pasaulio Valdovas“. Sakoma, kad pirmasis gamelanas *Lokananta* turėjo dar keturių tipų mušamuosius instrumentus: ranka mušama būgną, *ketuk*, *kenong* ir *kemanak* (Lindsay 1992:4-6).

⁵³ „Niekas negali žengti per juos, o prieš grojant ansambliui būna atliekami specialūs smilkymo ritualai (Kartomi 2001: 498)“. Gamelano orkestro specifikai būdinga ir tai, kad jis yra stacionarus orkestras, laikomas konkrečioje vietoje, o instrumentai niekada nėra transportuojami. N.Sorrell rašo: „Gamelanas yra rinkinys, laikomas tam tikroje vietoje. Atlikėjai ateina lygiai kaip ir išeina tuščiomis rankomis. Jie turbūt liks anonimiški, tuo tarpu kai instrumentų rinkinys paprastai turės vardą – asmenybę, kuri yra būdinga tik jam ir padeda apibūdinti visą muzikinį įvykį (Sorrell 1990: 19)“. Taigi, orkestras suvokiamas ne kaip atlikėjų – individualybių grupė. Čia atlikėjai lieka daugiau ar mažiau anonimiški, o individualizuojamas pats orkestras ir jo instrumentai.

nešvaraus, vibruojančio unisono efektas ir atskiriamos vyriškų bei moteriškų instrumentų funkcijos⁵⁴.

Vienas reikšmingiausių orkestro instrumentinės sandaros momentų yra instrumentų grupių išskyrimas pagal jų atliekamą funkciją. Sorrell kalbėdamas apie Javos gamelaną teigia: „Svarbu pabrėžti, jog instrumentinės funkcijos Javos gamelane turi tendenciją būti fiksuotos“ (Sorrell 1990: 79). Taigi, reikšmingas gamelano orkestro skiriamasis bruožas yra instrumentų funkcijų nekintamumas. Be to, regimas glaudus funkcinų grupių ryšys su atliekamos muzikos struktūra. Konkretus instrumentas ir jų grupė dažniausiai atlieka tą pačią funkciją nepriklausomai nuo kūrinio, o funkcijų pobūdį didele dalimi lemia gamelano muzikinės koncepcijos (jos buvo aptartos skyriuje 3.2.).

Įvairūs tyrinėtojai truputį skirtingai išskiria instrumentų funkcines grupes. Sorrell skiria tris pagrindines grupes, remdamasis tuo, kokį vaidmenį jos atlieka kūrinio struktūroje (Sorrell 1990):

- a) instrumentai grojantys *balungan*,
- b) pabrėžiantys kolotominę struktūrą,
- c) atliekantys melodinio detalizavimo funkciją.

H.Susilo taip pat nurodo šias tris grupes, dar atskirai išskirdamas būgnų ritminę grupę (Susilo, p. 1). Tuo tarpu Sumarsam pateikia tokį klasifikacijos būdą (Sumarsam 1988: 6):

1. Instrumentai ir vokalistai atliekantys melodiją:
 - a) instrumentai ir vokalistai pateikiantys detalizuotas melodijas,
 - b) instrumentai grojantys melodinę abstrakciją (*balungan*),
 - c) instrumentai melodiškai tarpininkaujantys tarp grupių a ir b.
2. Instrumentai reguliuojantys muzikinį laiką.
3. Instrumentai pabrėžiantys muzikinę struktūrą.

Kaip matome visos minėtos funkcinų instrumentų grupių klasifikacijos skiriasi tik savo detalėmis ir kiek skirtingai išskiriamais pogrupiais. Tuo tarpu esminiai momentai, besiremiantys gamelano muzikos struktūros specifika yra tie patys. Taigi, pagrindinius gamelano orkestro instrumentus, pasiremdami tyrinėtojų duomenimis, galėtume priskirti trims

⁵⁴ W. P. Malmas rašo: „Bali *gender* arba *gansa* (pastarasis yra Javos *saron* atitikmuo) yra konstruojami poromis arba po keturis kiekvienos oktavos dydžiui. Nors visi komplekto instrumentai yra toje pačioje dermėje, pusė yra „moteriški“ instrumentai, kurie suderinti truputį žemiau nei jų „vyriški“ kompanionai (Malm 1977: 48)“. Ši tendencija nemažiau ryški ir Javos bei Maduros gamelanuose. Ji ypač būdinga gongų ir būgnų grupėms. Orkestrai paprastai turi „vieną *kenthuk bine* (didelis gongas), vieną *kenthuk lake* (mažas gongas), vieną *kendhang bine* (dvipusis būgnas), vieną *kendhang lake* (Crawford 2001: 331)“. Čia *bine* reiškia „moteriškas“, *lake* – „vyriškas“.

svarbiausioms funkcinėms grupėms: melodinei, kolotominei ir ritminei. Visa tai matome lentelėje Nr. 5.

Lentelė Nr. 5 Gamelano orkestro instrumentų grupės pagal atliekamą funkciją

Melodinė funkcija	Melodinis branduolys (balungan)	<i>Saron, demung, peking, slentem</i>
	Detalizuota melodija	<i>Bonang, gambang, gender, siter, rebab, suling, žmogaus balsas</i>
Kolotominė funkcija		<i>Gong ageng, kempul, kempyang, kenong, ketuk</i>
Ritminė funkcija		<i>Bedug, kendang</i>

Visos trys grupės atlieka iš esmės skirtingas funkcijas. Melodinę funkciją atliekantys instrumentai groja kūrinio branduolį *balungan* bei melodiškai jį detalizuoja ir papuošia. Kolotominės funkcijos grupė pabrėžia esmines formos struktūrines padalas. Ritminė grupė iš esmės atlieka girdimo dirigento funkciją.

Akivaizdu, jog pagrindinis orkestro koordinavimąsi užtikrinantis faktorius yra girdimo dirigento buvimas (ritminė funkcinė grupė). Be to, dalinę reikšmę turi ir kolotominė instrumentų grupė, bei griežta kūrinių struktūra. Nereiktų pamiršti ir būdingos gamelano orkestrui grojimo technikos *kotekan*, kurioje dvi vienasrūšių instrumentų partijos (čia vėl matome poliarias instrumentų poras) savotišku hoketo principu komplementariai papildo viena kitą, tokiu būdu išgaudamos ypatingai greito tempo melodijas, kurios nebūtų sugrojamos vienam atlikėjui. Taigi, gamelano orkestro atlikėjai remiasi akustiniu tarpusavio koordinavimusi.

Pavyzdyje Nr. 35 (Kunst 1973: 484-485)⁵⁵ matome instrumentų funkcinio pasiskirstymo atvejį. Dėl instrumentų funkcijų nekintamumo orkestro **faktūriniai sluoksniai** iš esmės sutampa su instrumentų grupėmis. Grupių funkcinis pasiskirstymas sąlygoja faktūros išsisluoksniavimą pagal funkcijas. Faktūra sluoksniuojama hierarchiškai, nuo svarbiausių sluoksnių iki paviršinių, dekoratyvinių, mažiau svarbių, sluoksniai išlaiko savo stabilias funkcijas. Matomi keturi nekintantys sluoksniai: ritminis, kolotominis, *balungan*, detalizuotas *balungan*. Pastarasis sluoksnis dar skyla į dvi grupes, kurių pirmoji sudaryta iš toninių mušamųjų instrumentų, antroji, - iš pučiamųjų. Be to, pastebimas ritminis bei derminis papildomumas, kuris labiausiai atsiskleidžia atskiros grupės viduje, kai grupė yra dalinama į

⁵⁵ Kūrinių 1923 m. užrašė Javos muzikantai M. Ng. Lebda pradongga ir M. P. Jatiswara.

dvi tembriškai identiškas, tačiau ritmiškai ir harmoniškai prasilenkiančias dalis. Vis dėl to, nors faktūriniai sluoksniai iš esmės sutampa su instrumentų grupėmis, galime pastebėti, kad kiekvieno tokio sluoksnio viduje susiformuoja papildomi mikro sluoksniai, - tam tikras faktūrinis sluoksniavimas vienos instrumentų funkcinės grupės viduje. Pavyzdžiui *balungan* orkestro grupė savyje turi du šiek tiek besiskiriančius sluoksnius, o detalizuoto *balungan* grupė apskritai skyla į mažiausiai penkis skirtingos faktūros, taip pat ir tembro sluoksnius. Tai nubrėžia tam tikrą, nors ir nežymią takoskyrą, tarp orkestrinių grupių ir faktūrinių sluoksnių funkcionavimo.

Pvz. 35 Gamelan Bawa (Sekar Chondra wilasita)

The image displays two staves of musical notation for a Gamelan Bawa ensemble. The left staff is labeled 'Detailizotas balungan' and the right staff is labeled 'Balungan gr.'. Both staves show the same musical score, but the left staff is more detailed, with individual parts for each instrument group. The instruments listed on the left are: Suling, Singèn, Rebab, Gendér panerus, Gendér barung, Gambang kayu, Bonang panerus, Bonang barung, Saron panerus, Saron barung, Demung, Slenjem, Kempyang Ketuk, Kenong Kempul, Gong ageng, and Ketipang Kendang geodjing. The right staff lists the same instruments but in a more condensed format. The music is written in a 4/4 time signature and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

Dominuojantis tembras ir tembrinis stabilumas. Akivaizdu jog bendrame gamelano tembriniame kolorite dominuoja metaliniai toniniai mušamieji instrumentai (idiofonai)⁵⁶. Visus pagrindinius Javos gamelano instrumentus matome lentelėje Nr. 6.

⁵⁶ Visų pirma pažvelgę į anksčiau pateiktą legendą matome, kad pirmajame mitiniame gamelane buvo vien tik mušamieji instrumentai, o pradžių pradžia siejama su toniniais idiofonais, o tiksliau – gongais. Daugelis tyrinėtojų gamelano užuomazgas sieja su vyrausiu aukšto lygio metalo apdirbimu ir konkrečiau su bronziniais timpanų tipo instrumentais, atkeliavusiais iš Pietryčių Azijos žemyno. “Trečio ir antro šimtmečių pr. m. e. Dogsono kultūros bronziniai timpanai, randami Sumatroje, Javoje, Bali ir kitose Pietryčių Azijos dalyse leidžia manyti, kad šiuo periodu buvo pasiektas aukštas metalo apdirbimo meistriškumas ir kad bronzos bei kitų metalų instrumentai šiame regione yra labai seni” (Kartomi 2001: 497).

Lentelė Nr. 6 Gamelano orkestro instrumentai pagal konstrukciją ir tembrą

Mušamieji	Gongai	Vertikalūs: <i>gong ageng, gong suwukan (siyem), kempul</i> ; Horizontalūs: <i>kenong, kentuk, kempyang</i> ; Gongai-varpai (<i>bonang</i>): <i>barung, panerus</i>
	Metalofonai	<i>Saron: demung, barung, panerus (peking), slenthem</i> ; <i>Gender: barung, panerus</i>
	Ksilofonai	<i>Gambang</i>
	Būgnai	<i>Kendang gending, kendang ketipung, kendang batangan (ciblon)</i>
Styginiai		<i>Siter (citra), rebab (smuikas)</i>
Pučiamieji		<i>Suling (išilginė fleita)</i>
Balsas		<i>Pesinden (moteriškas balsas), gerong (choras)</i>

Susidarantis vaizdas akivaizdžiai byloja apie mušamųjų instrumentų vienareikšmį dominavimą gamelano orkestre. Čia ypač išsiskiria gongų ir metalofonų grupės (toniniai idiofonai)⁵⁷.

Iš visko sprendžiant akivaizdu, jog gamelano orkestro instrumentinės sudėties užuomazgos slypi metaliniuose toniniuose instrumentuose. Taip pat ir orkestro instrumentinės struktūros branduolį sudaro mušamieji instrumentai, tarp kurių vyrauja toniniai idiofonai: metalofonai ir gongai.

Nepaisant mušamųjų instrumentų dominavimo bendrame orkestro skambesyje, pačioje orkestro vidinėje struktūroje sunkiai galime pastebėti tembrą ar tembrus, kurie dominuotu kitų tuo metu skambančių tembrų atžvilgiu. Kai kuriais atvejais galima dalinai išskirti žmogaus balsą (jei jis dalyvauja orkestro sudėtyje) ar vieną kitą pučiamąjį instrumentą, kurie funkciniu aspektu atlieką *balungan* detalizavimo funkciją, t.y. ko gero mažiausiai reikšmingą, tačiau akustiškai šie tembrai gerai išsiskiria iš bendro konteksto. Apibendrinant prieš tai pasakytas mintis, panašu, jog tembrinis dominavimas gamelano orkestro struktūroje nėra reikšmingas.

⁵⁷ Tyrinėtojas N. Sorrell pateikia kiek kitokios instrumentų klasifikacijos idėją, kuri, ko gero, yra artimesnė gamelano kultūros instrumentų suvokimui. Jis siūlo skirstyti instrumentus į dvi grupes – tuos, kurie yra laikomi atlikėjo ir tuos, kurie nėra laikomi. Tokiu atveju laikomi instrumentai tarnauja kaip savotiškas žmogaus kūno pratęsimas, o nelaikomi yra nesiejami su žmogaus individualybe ir turi šventą atspalvį. Jis rašo: “Gamelanas iš tiesų yra beveik visai neliečiamas. Kontaktui tarnauja lazdelės ir tik kai kuriems instrumentams naudojamos rankos, dažniausiai antrinei prigesinimo funkcijai. [...] Panašu, kad visais atvejais ypatingas dėmesys skiriamas pagarbiu atlikėjo atribojimui nuo instrumento ir tarnavimui, tarsi objektui su šventais ar mistiniais ryšiais arba protėvių dvasioms” (Sorrell 1990: 20). Žvelgiant pagal šią klasifikaciją, gamelano orkestro branduolį sudaro žmogaus nelaikomi ir neliečiami instrumentai, tie, kurie netiesiogiai simbolizuoja dieviškumą ir taip pat išryškina mitinį požiūrį į orkestrą ir instrumentus.

Tuo pačiu ir tembrinis stabilumas, kuris labiau sietinas su aktyvią tembrinę kaitą laike patiriančiais procesais, šiuo atveju nėra labai svarbus, nes visa orkestro struktūra laike ir taip yra labai stabili ir mažai kintanti. Taigi, nuolatos girdime šiek tiek besikeičiantį viso orkestro skambesį, tam tikra prasme *tutti*, kuris ir užtikrina stabilumą.

Dominuojantis muzikos parametras, darantis didžiausią įtaką orkestro struktūros formavimui yra melodinė linija, o plačiau įvardinant – orkestrinė horizontalė. Tai galime pastebėti tiek iš orkestro struktūrinio vieneto, kuris pateikiamas melodinio koncentrato pavidalu, tiek iš jį detalizuojančių partijų linearumo, tiek ir iš atlikimo praktikos specifikos, pagal kurią tikslus vertikalus instrumentų partijų sutapimas nebūtinai. Būtent horizontalus mąstymas dominuoja šiame orkestre ir taro įtaką orkestro grupių tarpusavio sąveikos pobūdžiui.

Orkestrinės dramaturgijos klausimas, lygiai kaip ir tembrinio stabilumo aspektas, šiuo atveju nėra ypatingai reikšmingas. Kaip jau buvo minėta, tiek tembrinis stabilumas, tiek ir orkestrinė dramaturgija labiausiai įprasminama esant pakankamai aktyviam orkestro skambesio kitimui laike. Kadangi gamelano orkestras išlaiko skambesio stabilumą, šie parametrai tampa antriniais. Tačiau, nepaisant to, į juos atsižvelgti būtina. Juk vis dėl to, kad ir kiek stabili būtų gamelano struktūra, tam tikras kitimas laike egzistuoja ir turi savo specifinius principus. Pagrindiniai bruožai apibūdinantis orkestro kitimą laike, o tuo pačiu ir tam tikrą orkestrinę dramaturgiją yra du.

Pirmasis, tai laiko skaičiavimo periodinė ritmika – kolotominė struktūra – periodinis laiką matuojančių ir formos padalas atskiriančių instrumentų įstojimas. Pavyzdyje⁵⁸ Nr. 36 (Sorrell 1990: 107-112) matome kaip kolotominių instrumentų smūgiai dalina kūrinio laiką į tam tikros apimties padalus. Pateikto fragmento ribas žymi didžiausio gongo (*gong ageng*) smūgiai pačioje pradžioje ir pačioje pabaigoje⁵⁹.

⁵⁸ N. Sorrell atkreipia dėmesį, kad ši partitūra neturėtų būti suvokiama vakarietiška prasme, kaip galutinai užfiksuotas kūrinys, bet labiau, kaip vienas iš galimų šio kūrinio atlikimo variantų. Lygiai, kaip du skirtingi gamelanai nėra suderinti vienodai ir kiekvienas išlaiko savo unikalų skambesį, taip ir skirtingi to paties kūrinio atlikimai negali būti vienodi ir užfiksuoti griežta notacija (Sorrell 1990: 107).

⁵⁹ Šio fragmento melodinį branduolį *balungan* matėme pavyzdyje Nr. 34

Pvz. 36 Gamelan *Ladrang Wilujeng* (antroji dalis lik)

♩ = c. 42

Rebab

Gender Panerus

Gender Barung

Gambang

Bonang Panerus

Bonang Barung

Sindhen

Gerges

Peking

Saron Barung

Demung

Sindhen

Kemplang

Ketuk

Kemplang

Kempul

Gong Ageng

Kendhang II

Rebab

Gender Panerus

Gender Barung

Gambang

Bonang Panerus

Bonang Barung

Sindhen

Gerges

Peking

Saron Barung

Demung

Sindhen

Kemplang

Ketuk

Kemplang

Kempul

Gong Ageng

Kendhang II

Rebab

Gender Panerus

Gender Barung

Gambang

Bonang Panerus

Bonang Barung

Sindhen

Gerges

Peking

Saron Barung

Demung

Sindhen

Kemplang

Ketuk

Kemplang

Kempul

Gong Ageng

Kendhang II

Rebab

Gender Panerus

Gender Barung

Gambang

Bonang Panerus

Bonang Barung

Sindhen

Gerges

Peking

Saron Barung

Demung

Sindhen

Kemplang

Ketuk

Kemplang

Kempul

Gong Ageng

Kendhang II

Suwah

Rebab

Gender Panerus

Gender Barung

Gambang

Bonang Paeretus

Bonang Barung

Sindhen

Geroegan

Peking

Saras Barung
Drumung
Slenthem

Kempyang
Ketuk
Kening

Knapul

Gong Ageng

Kendang II

Suwuk

Rebab

Gender Panerus

Gender Barung

Gambang

Bonang Panerus

Bonang Barung

Sindhen

Geroeng

Peking

Saron Barung

Demung

Slentem

Kempyang

Krubak

Keronag

Kempul

Gong Ageng

Kendhang II

Suwuk

no - ra pra - sa ja.
a - tring ka - tar - ka.

Be to, visa ši dalis dalinama į keturias smulkesnes padalas, kurios struktūriškai yra visiškai vienodos apimties (8 kolotominių instrumentų smūgiai) ir beveik analogiškos struktūros, - kolotominių instrumentų pasirodymo tvarka beveik nesikeičia. Šias padalas žymi gongo *kenong* smūgiai. Tuo tarpu *kempul* šią struktūrą dalina dar per pusę (4 kolotominių smūgių trukmė), o *kempyang* ir *kentuk* pateikia smulkiausią laiko dalinimą. Tai akivaizdžiau matome schemeje Nr. 18.

Schema Nr. 18 *Ladrang Wilujeng (lik)* kolotominė struktūra

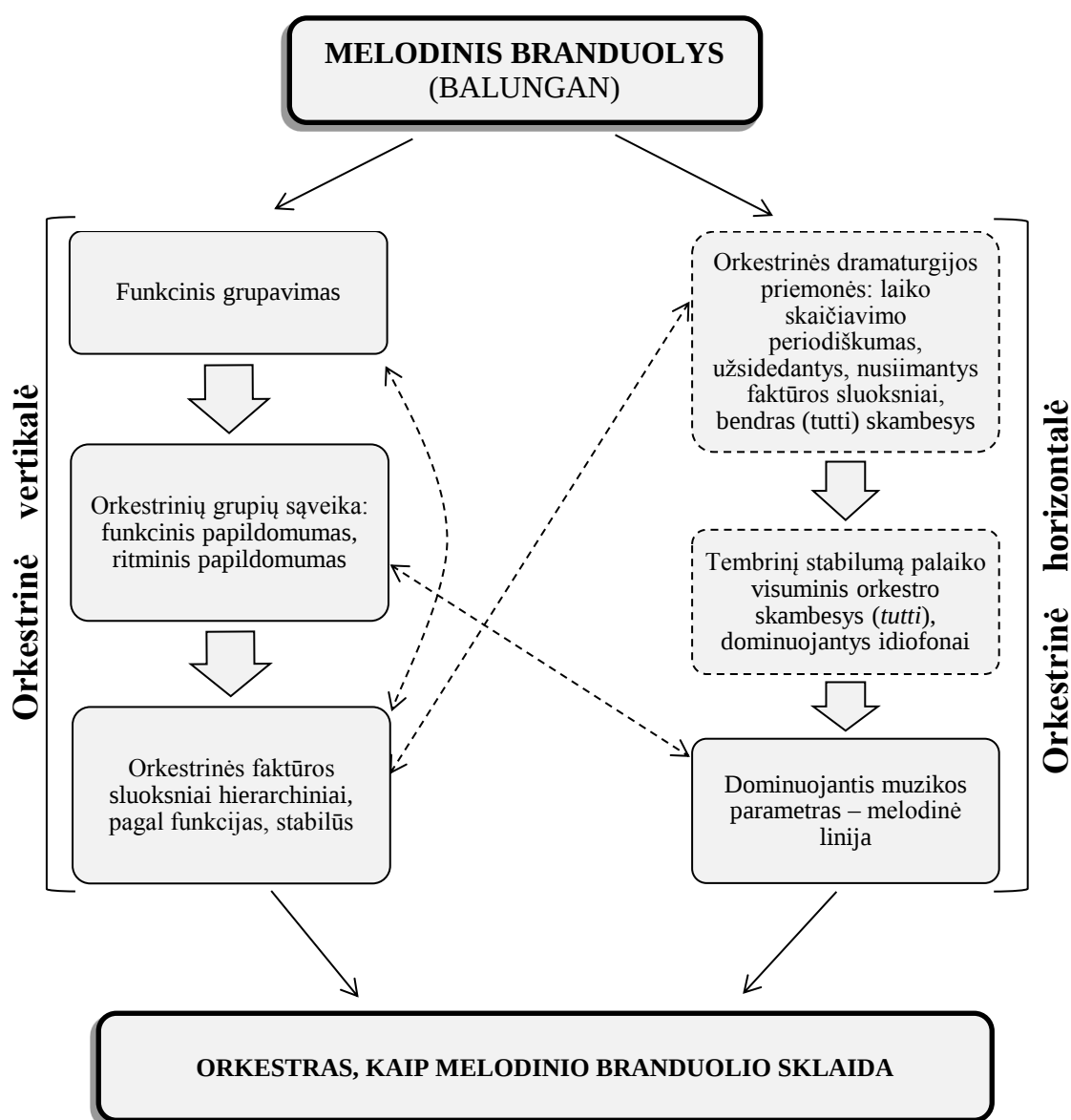
	1	2	3	4	
	1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8	
 Kempyang:	+	+	+	+	
 Kentuk:	+		+		
 Kempul:			+		
 Kenong:	+	+	+	+	+
 Gong ageng:	+				+

Antrasis bruožas atskleidžiantis tam tikrą orkestrinę dramaturgiją, tai užsidedantys ir nusiimantys faktūros sluoksniai arba atskiri instrumentai. Nors ir atlikdami stabilias faktūrines funkcijas, instrumentai ir jų grupės periodiškai nustoja groti – turi pauzes, po to vėl įstoja; taip sukelia tiek faktūrinė, tembrinė, tiek ir registrų kaita. Akivaizdesnė kaita pastebima tarp stambesnių formos padalų, kai, tuo tarpu, atskiros padalos viduje dažniausiai matome nekintamą instrumentų sluoksnių kiekį bei stabilią faktūrą. Jei dar kartą pažvelgtume į aptartus pavyzdžius (pvz. 35 ir 36), pastebėtume, kad šių fragmentų ribose kaita yra minimali, groja visas orkestras, tačiau pasikečiant epizodams, kai kurie faktūriniai sluoksniai nuimami (pvz. 35 nuo 150 takto). Taigi, toks stabilių faktūrinių sluoksnių nuėmimo ir uždėjimo principas aktyviną orkestrinės dramaturgijos procesą ir įgyvendina tam tikrą tembrinę kaitą. Verta pastebėti ir tai, jog šiuo principu įgyvendinamas tembrinės kaitos procesas gamelano orkestre netampa reikšminga ir sąmoningai kuriama dramaturgine priemone (skirtingai nei simfoniniame orkestre). Jis pasireiškia, kaip šalutinis specifinės muzikos struktūros ir atlikėjų partijų įstojimo logikos sukeltas efektas. Dėl to galime teigti, kad tiek orkestrinės dramaturgijos, tiek tembrinio stabilumo struktūriniai elementai gamelano orkestre yra antraeiliai.

3.3.3. Gamelano struktūrinių principų ir komponavimo strategijų visuma

Apibendrinimui visko, kas buvo pasakyta apie gamelano orkestro struktūrinius principus, galime suformuoti šią visuminę schemą (schema nr. 19).

Schema Nr. 19 Gamelano struktūrinių elementų visuma



Kaip ir buvo manyta, gamelano orkestrą galime apibrėžti, kaip vieną struktūrinį tipą, skirtingai, nei europinės kultūros simfoninį orkestrą, kuris dėl savo nuolatinės kaitos skleidžiasi į daug skirtingų tipų. Figūruojant tam pačiam struktūriniam vienetui (*balungan*), galime potencialiai numanyti tik apie tam tikrų porūšių, potipių, o ne atskirų tipų buvimą, tačiau jų išryškinimas neįėjo į šio skyriaus tikslus.

Svarbu pastebėti, jog pats struktūrinis vienetas gamelano orkestre atspindi ne statybinę ląstelę, kurios pagrindu būtų statoma orkestrinė struktūra, o visumos modelį, kuris skaidomas dalinamas, skleidžiamas. Tai iš esmės priešinga simfoninio orkestro struktūriniais vienetais, kurie atspindi mažą bet esminę statybinę detalę. Jeigu simfoninio orkestro tipuose einama nuo detalės prie visumos, tai gamelane, atvirkščiai, - nuo visumos prie detalių.

Struktūroje pastebime, kad tam tikri elementai vaidina didesnę reikšmę (grupių susidarymo principas, grupių tarpusavio sąveikos pobūdis, faktūros sluoksniai, dominuojantys muzikos parametrai), tuo tarpu kiti tampa ne tiek reikšmingi (dominuojantis tembras, tembrinis stabilumas, orkestrinė dramaturgija). Matome, jog vyrauja orkestrinės vertikalės elementai, kai tuo tarpu horizontalės elementų svarba atrodo mažesnė. Iš pirmo žvilgsnio tai gali atrodyti paradoksalu, turint galvoje, jog dominuojantis muzikinis parametras yra melodinė linija. Tačiau nepaisant to, kad gamelano muzikavimo pobūdis pagrįstas lineariniu mąstymu, dėl akivaizdesnės kaitos laike nebuvimo, orkestras gali būti detaliau charakterizuojamas vertikalės parametrais, kurie savo ruožtu yra horizontalaus mąstymo ir horizontalių sluoksnių rezultatas.

Taip pat pastebime, kad šiek tiek skirtingai, nei simfoninio orkestro struktūriniuose tipuose, gamelano struktūroje orkestrinės dramaturgijos elementas išlaiko abipusį ryšį su orkestrinės faktūros sluoksnių specifika, o dominuojantis muzikos parametras siejamas su orkestrinių grupių sąveikos pobūdžiu. Be to, orkestrinė grupė daugeliu atveju sutampa su faktūriniu sluoksniu, tokiu būdu šie vertikalės elementai turi tendenciją susijungti į vieną vienetą (schemoje pažymėta papildoma punktyrine rodykle).

Visuminis gamelano orkestro struktūrinis principas: *orkestras, kaip melodinio branduolio sklaida*.

Galų gale svarbu pastebėti, kad šiame darbe naudojamas struktūrinės analizės įrankis pagrindė savo efektyvumą. Jis gali būti rezultatyviai naudojamas ne tik simfoninio orkestro, bet ir gamelano analizei.

4. GAMELANO IR SIMFONINIO ORKESTRŲ SĄVEIKOS IR SINTEZĖS GALIMYBĖS

Skirtingose kultūrose susiformavusių orkestrų sąveikos galimybė visada kelia daugybę klausimų ir abejonių. Ar gali iš esmės skirtingais principais pagrįsti orkestrai efektyviai sąveikauti? Ir jeigu taip, tai kokių būdų ir kokiais parametrais? Kokie rezultatai iš to galėtų gautis? Nepaisant daugelio klausimų, vakarų kompozitorių kūrybinėje praktikoje šią sąveiką, arba tiksliau, didesnę arba mažesnę kitų kultūrų įtaką, tikrai pastebime. Čia galėtume prisiminti tokius kompozitorius, kaip Claude Debussy, Olivier Messiaenas, Lou Harrisonas ir nemažai kitų, kurie vienaip ar kitaip integravo tam tikrus gamelano skambesio aspektus į savo muziką, nekalbant apie daugybę kitų XX a. kompozitorių ir net ištisų kompozicinių mokyklų ar stilių, gavusių įtaką iš kitų neeuropinių kultūrų muzikos (archajinių tautų, Japonijos gagaku orkestro ir kt.).

Pirmieji trys šio darbo skyriai atskleidė svarbius aspektus ir prielaidas europinio simfoninio ir gamelano orkestrų sąveikai. Darbe apibrėžti struktūriniai orkestro elementai, nors ir skirtingai, bet kaip visuma abiejuose orkestruose funkcionuoja. Abu orkestrai gali būti apibūdinti remiantis ta pačia struktūrinių elementų sistema, kas automatiškai iškelia prielaidą dėl jų sąveikos struktūriniame lygmenyje potencialios galimybės. Šios sąveikos būdų atskleidimas ir galimų rezultatų sisteminimas ir yra pagrindinis šio skyriaus tikslas.

Tam, kad tikslas būtų pasiektas nuosekliai ir būtų atskleistos įvairiapusės sąveikos potencijos, išskiriami šie trys etapai:

- a) abiejų orkestrų kultūrinių sąlygų ir pasaulėžiūros ypatumų lyginimas, bendrųjų sąlyčio taškų išryškinimas;
- b) kai kurių ryškiausių sąveikos pavyzdžių vakarietiškoje kūrybinėje praktikoje aptarimas;
- c) darbo autoriaus simfoninio kūrinio analizė, kaip vienas sąveikos pavyzdžių.

4.1. Simfoninio ir gamelano orkestrų kultūriniai sąlyčio taškai ir skirtumai. Tarpusavio sąveikos potencialas

Nagrinėdami gamelano orkestrą kultūriniu aspektu išskyrėme keletą principų, lėmusių specifinį orkestro evoliucijos ir formavimosi kelią. Esminiai jų, tai kartojamumo, binarinių priešybių bei sinkretiškumo principai. Šiuo aspektu žvelgdami į Europinės kultūros orkestrą matome kiek skirtingą vaizdą.

Pirmiausia galime prisiminti, jog gamelano orkestro istorinio vystymosi kelias, nors ir turėjo keletą esminių posūkių, daugiausiai susijusių su politinės ir religinės situacijos kaita, skirtingomis įtakomis iš šalies, vis dėl to išliko nuoseklus, o pats orkestras mažai tepakito per visus savo gyvavimo šimtmečius. Jis išlaikė savo tradicijos branduolį, kas mums byloja apie kanoninę kultūrą ir jai būdingą kartojamumo principą. Tuo tarpu europinio orkestro istorinis pjūvis atskleidžia visai kitokius dėsningumus.

Tradicijos ir novacijos santykis europinėje ir gamelano orkestro kultūrose yra iš esmės skirtingas. Jei gamelano orkestras vystėsi tradicijos saugojimu, amžinų, nekintančių taisyklių kartojimu besiremiančioje kanoninėje kultūroje, kurios esminį bruožą apibrėžėme kaip kartojamumą, tai europinis orkestras remiasi atvirkštiniu pastovaus atsinaujinimo, revoliucijų, nesikartojimo principu. Todėl Europoje matome individualizuotą kultūrą, o vienas ryškiausių ją grindžiančių principų gali būti įvardintas kaip nekartojamumo principas. Gamelano orkestre akivaizdus istorinis nekintamumas iš kurio seka tai, kad egzistuoja amžinos ir fiksuotos taisyklės, kai tuo tarpu pats kūrinys yra laisvas ir griežtai nefiksuotas. Europos kultūroje matome atvirkštinį vaizdą, kai taisyklės nuolat keičiamos, išrandamos naujos, o kūrinys yra griežtai fiksuota struktūra.

Čia mes prieiname prie dar vieno svarbaus momento – **požiūrio į muzikos kūrinį**. Žinodami, jog europinės kultūros kūrinys yra griežtai užfiksuotas notacijos būdu, atspindi įamžintą nepakartojamą momentą, savyje sudaro uždarą ir išbaigtą dinaminę sistemą (pvz. kilimas link kulminacijos ir atoslūgis, moduliacijos į tolimesnes tonacijas ir grįžimas į toniką), galime teigti, jog kūrinys Europos kultūroje yra uždara struktūra. Jis suvokiamas kaip daiktas, išbaigtas savyje ir skirtas viešai demonstruoti. Dėl to čia nepageidautina per didelė interpretavimo laisvė, reikalaujama tikslaus ir meistriško atlikimo. Skirtingai, gamelano orkestro kultūroje regime polinkį į kūrinio atvirumą, kuris kaip individualus objektas nėra reikšmingas (reikšmingas čia tradicinių normų tęstinumas), nėra griežtai fiksuojamas, leidžiama ribotos improvizacijos laisvė. Jei europietiška kompozicija demonstruojama kaip užbaigto kūrybinio proceso rezultatas, tai gamelano orkestro muzikoje kūrybinis procesas niekada nėra užbaigtas. Jis tam tikruose duotuose rėmuose vyksta kiekvieno atlikimo metu,

todėl tas pats kūrinys kiekvieną kartą gali skambėti truputį skirtingai. Apibendrinus galime teigti, kad Europos kultūrai būdingas kūrybinio proceso ir paties kūrinio uždarumas, o gamelano kultūroje ryški atvirkštinė tendencija, - kūrybinio proceso bei kūrinio atvirumas⁶⁰.

Skirtingas abiejų kultūrų komponavimo suvokimas išveda prie keleto esminių kultūros pasaulėžiūros momentų.

Jei gamelano kultūrinei terpei yra būdingas sinkretinis mąstymas, tai europinėje kultūroje matome ryškų atskirų gyvenimo sričių, o muzikoje atskirų parametrų diferencijavimą. Individas kaip toks atskiriamas (individualizacija) ir sureikšminamas kaip asmenybė, muzikos kūrinys atsiejamas nuo kasdieninio gyvenimo, nuo kitų menų ir demonstruojamas kaip izoliuotas objektas. Be to, pačioje muzikoje garso aukščio, ritmo, tembro, formos ir kt. parametrai suvokiami atskirtai, partitūroje žymimi skirtingais ženklais, komponavimo sistemose susiejami su skirtingomis taisyklėmis, muzikos analizės darbuose tyrinėjami kaip iš dalies ar visai savarankiškos sritys. Todėl akivaizdu, kad Europos kultūrai būdingas diskretinis mąstymo būdas.

Dar vienas svarbus šių kultūrų pasaulio suvokimo momentas, tiesiogiai atsispindi orkestrų muzikoje ir struktūroje. Gamelano kultūroje jis įvardinamas binarinių priešybių principu. Šiam principui būdingas dviejų alternatyviu pradų supriešinimas, - vyriškas/moteriškas, dangiškas/žemiškas. Kaip jau buvo aptarta, tai atsispindi daugelyje ne tik kultūrinių, bet ir muzikinių momentų: dvilypio derinimo *pelog-slendro* orkestro egzistavimas, instrumentų derinimas poromis (vyriški/moteriški instrumentai), orkestrų skirstymas į tylūs (moteriškus) bei garsius (vyriškus) ir t.t. Europinėje kultūroje matome koncentravimąsi ne į du, bet į vieną pagrindinį centrą. Pirmiausia, tai artima Krikščionybės religijos esmei (akcentuojamas vieno Dievo būvimas), kuri davė pagrindus europinės kultūros formavimuisi. Tą matome ir pačioje muzikoje, pavyzdžiui, tonacinėje sistemoje, kuri remiasi į vieną pagrindinį garsą – toniką, kūrinio formos logikoje, - einama į vieną centrinį kulminacinį tašką ir pan. Taigi, europiniam pasaulio suvokimui būdingas monocentristinis struktūrų sudarymo principas.

Svarbu pažvelgti ir į tai, kas lėmė orkestro susiformavimo esminius bruožus kultūroje. Kitais žodžiais tariant, kur slypi **orkestro kultūrinės ištakos**? Pagrindinis faktorius, išlaikantis gamelano orkestro stabilumą, o taip pat lėmęs jo susiformavimo specifiką yra mitas ir jo reglamentuotos tradicijos. Prisiminkime mitą apie pirmąjį gamelano orkestrą, taip pat

⁶⁰ Iš to seka ir skirtingas požiūris į kūrinio autorių. Jei Europoje kūrinys yra individualios raiškos produktas, kompozitoriai yra didžiai gerbiami, o jų vardai prisimenami šimtmečiais, tai gamelano muzikoje komponavimas tėra visuotinės tradicijos interpretavimas, todėl čia svarbu ir išlieka ne tai, kas individualu, o tai, kas visuotina. Šiuo aspektu vėl matome du priešingus požiūrius, - europinio komponavimo polinkį į individualizaciją ir gamelano polinkį į visuotinumą.

instrumentų ir paties orkestro mitologizuotą traktavimą, bei kitus ankstesniuose skyriuose paminėtus momentus. Panašu, kad Europos orkestro formavimosi ištakos slypi kiek kituose faktoriuose. Šio orkestro vystymuisi reikšmingą vaidmenį vaidino technologinio tobulėjimo idėja⁶¹. Jei šiuo aspektu prisimintume gamelano orkestrą, tai jo instrumentai iš esmės išliko mažai pakitę istorijos eigoje. Taip pat ir orkestrų sudėtys laiko bėgyje išliko stabilios. Be to, didelė dalis europinių muzikos instrumentų yra daugiau ar mažiau mechaniniai, t.y. turi savyje įdiegtus tam tikrus mechanizmus (fortepijono plaktukų sistema, valtornos ventilių sistema ir pan.), kai tuo tarpu gamelano orkestre nematome nė vieno mechaninio instrumento. Panašu, kad skirtingai, nei Europos orkestrui, gamelano formavimuisi technologinis tobulėjimas nebuvo reikšmingas.

Tobulėjimo tendenciją matome ir kituose Europos kultūros aspektuose, tokiuose kaip vis labiau detalizuojamas ir tobulinamas muzikinis raštas, nuolat evoliucionuojančios muzikos sistemos ir pan. Ji taip pat atsispindi ir paties kūrinio dramaturgijoje, tikslingame ėjime į kulminaciją, medžiagos plėtojime. Technologinio tobulėjimo tendencija atskleidžia specifinį europinės kultūros laiko tėkmės supratimą, kuris remiasi plėtojimo logika. Tuo tarpu gamelano orkestre neaptinkame Europos orkestrui būdingų nuolatinių pasikeitimų. Tiek egzistuojantis tradicijų kanonas, tiek ir pats muzikos kūrinys yra daugiau ar mažiau statiški, pateikiantys būseną, bet ne tikslingai besiplėtojančią judėjimą. Todėl gamelano orkestro kultūrinei terpei artimesnis laiko, kaip būsenos suvokimas.

Apibendrinami galime teigti, kad europinio orkestro viena pagrindinių varomųjų jėgų istorijos eigoje buvo ir tebėra technologinė evoliucija, kuri tiesiogiai siejasi su plėtojamąja laiko samprata. Tuo tarpu gamelano orkestras remiasi mitine ištaka, t.y. mito reglamentuotu kanonu. Jis vadovaujasi laiko, kaip būsenos suvokimu.

Gamelano orkestre matome palaipsniui kintančią, tačiau savo esmės nekeičiančią **orkestro funkcinę paskirtį**. Šis orkestras funkciniu atžvilgiu perėjo keletą etapų, nuo išskirtinai šventos ir ritualinės paskirties, per dvarų kultūrą iki dalinio sekuliarizavimosi. Tačiau savo esme nuo pat susiformavimo iki šių dienų jis išlaikė ritualinę-taikomąją funkciją, sinkretiškai susietą su kasdieniniu gyvenimu. Europos orkestras šiuo aspektu vėlgi pateikia iš esmės kitokį vaizdą. Jis susiformavo kaip koncertinės funkcijos orkestras. Trumpai panagrinėkime kokie **esminiai faktoriai** lėmė tokį skirtingų funkcijų susiformavimą ir kokie jų funkcijų esminiai bruožai.

⁶¹ Muzikos instrumentai istorijos bėgyje buvo nuolatos tobulinami, keičiami, išrandami nauji. Vienas patobulinimo pavyzdžių galėtų būti chromatinės valtornos išradimas, kuris lėmė ir jos panaudojimą muzikoje pradedant XIX a. Pavyzdžiui, pažvelgus į J.Haydno (natūralios valtornos) ir R.Strausso (chromatinės valtornos) valtornų traktavimą, matome reikšmingą technologinio progreso įtaką. Strausso orkestre valtornos vaidina nepalyginamai reikšmingesnį vaidmenį, atlieka žymiai sudėtingesnes partijas, aprėpia platesnį diapazoną nei Haydno.

Ne paslaptis, jog orkestro funkcinės paskirties dėsninumus lemia kultūrinė paradigma ir joje susiformavę mąstymo modeliai, o taip pat orkestro vieta kultūriniame gyvenime. Galime manyti, kad dėl europinei kultūrai būdingo diskretinio mąstymo, joje orkestras matomas kaip savarankiškas muzikinis vienetas, todėl yra normalu, jog jo muzikinė funkcija suvokiama kaip savarankiška, o pats orkestras yra atribojamas nuo kitų tuo metu vykstančių funkcijų (atskiriamos atlikimo ir klausymo funkcijos) bei atskiriamas erdviškai (patalpinamas ant scenos ar panašios atskirtos erdvės)⁶². Būdingas orkestro, kaip išbaigto savyje daikto traktavimas, todėl nenuostabu, jog jis yra viešai ir atskirtai demonstruojamas, siekiant tam tikro išskirtinio poveikio klausytojams. Daiktiškumas būdingas taip pat ir kūrinio suvokimui, o kūrinio struktūrinis uždarumas lemia tai, kad jo turi būti klausomasi įdėmiai, nes kiekviena detalė yra reikšminga, atspindi užfiksuotą nepakartojamą momentą.

Europai būdingą erdvės diskretiškumą, orkestro atribotą ir daiktišką traktavimą iliustruoja paties žodžio „orkestras“ etimologija. Senovės Graikijoje ir Romoje šiuo žodžiu buvo apibūdinama apatinė amfiteatro aikštelė. Ši antikinė žodžio prasmė, apibūdinanti muzikantų būvimo vietą išliko iki XVIII a. vidurio. Taigi, pirminis orkestro sąvokos panaudojimas buvo susijęs su specialia atribota erdve, o nuo XVIII a. vidurio ši sąvoka buvo pradėta sieti su pačiu objektu, t.y. atlikėjais ir jų sudaromos instrumentinės grupės identitetu (Spitzer, Zaslav 2001).

Gamelano orkestro kultūroje matome situaciją, kurioje orkestras betarpiškai dalyvauja ritualuose, nėra suvokiamas kaip savarankiška muzikinė struktūra. Be to, nėra taip griežtai atskiriamos dalyvaujančiųjų rituale funkcijos. Tai, be abejo, sąlygota šiai kultūrai būdingo sinkretinio pasaulio suvokimo ir iš to sekančio mitinio paties orkestro traktavimo. Pirminę vietą čia užima mito reglamentuotas ritualas, jo dalį sudaro gamelano orkestras, o pats orkestras yra šventas, kaip ir kiti ritualo atributai. Nenuostabu, jog orkestras ir jo atliekama muzika negali būti daiktiškai suvokti, atribotai demonstruojami, atskirti nuo bendro ritualinio konteksto. Kūrinio struktūros atvirumas nereikalauja skirti atskiros dėmesio klausymuisi. Jis turi prisidėti prie bendros ritualą kuriančios atmosferos ir remtis visuotinai žinomais kanonais. Todėl savarankiško klausytojo funkcija čia apskritai negali egzistuoti.

Galime išskirti tokius esminius faktorius lėmusius koncertinę europinio orkestro funkciją:

- a) diskretinis mąstymas,
- b) daiktiškas orkestro traktavimas,

⁶² Apskritai, čia erdvė suvokiama diskretiškai, padalinama į tam tikrus savarankiškus ir atribotus plotus, skirtingus atlikėjams ir klausytojams (publikos vieta, scena, užkulisiai ir t.t.).

- c) kūrinio kaip uždaros struktūros, tiksliai fiksuotos ir darančios tam tikrą unikalų poveikį klausytojams, suvokimas.

Tuo tarpu gamelano orkestre taip pat matome tris pagrindinius faktorius, kurie apsprendė ritualinę funkciją:

- a) sinkretinis mąstymas,
- b) mitinis orkestro suvokimas,
- c) kūrinio struktūrinis atvirumas.

Orkestro funkcinės paskirties specifika tiesiogiai lemia ir jo **atlikimo kontekstus**. Todėl matome, kad gamelano orkestro pagrindinis skambėjimo kontekstas yra ritualas, ceremonija, o europinio – koncertas.

Iš esmės skirtingi yra ir **tikslai**, kurių siekiama koncertiniame Europos bei ritualiniame gamelano orkestruose. Tam, kad būtų įgyvendinta koncertinė funkcija, siekiama pademonstruoti muzikos kūrinį, kaip užfiksuotą ir išbaigtą daiktą. Kadangi jis turi būti įdėmiai klausomas, jo demonstravimas atliekamas specifinėje tam skirtoje erdvėje (dažniausiai koncertų salėje). Koncertinei funkcijai visada būtinas nukreiptumas į klausytoją, siekis jį emociškai sujaudinti ir pateikti tam tikrą išskirtinį, unikalų, tik tam kūriniiui būdingą efektą. Ritualinio gamelano orkestro tikslas kiek kitoks. Jis pateikia būseną, kuri yra atvira, statiškai išsitiesusi laike, iš anksto numanoma ir tarnauja bendrai ritualo būsenai sukurti. Jei koncertinės funkcijos orkestro poveikis turi būti išskirtinis, iš anksto dažnai neprognozuojamas ir kiekvieną kartą vis kitoks, tai ritualinio orkestro santykį su jį girdinčiais žmonėmis griežtai reglamentuoja mitas. Santykis yra visada iš anksto aiškus, kiekvieną kartą toks pat ir apibrėžtas griežtų vyraujančio kanono taisyklių.

Pagrindinis europinio koncertinės funkcijos orkestro bruožas yra poveikio tikslingumas (nukreiptumas į klausytojus), kuriuo siekiamas nepasikartojantis išskirtinis efektas. Tuo tarpu gamelano orkestrui būdingas nekintantis, kanono iš anksto reglamentuotas poveikis.

Įdomu pastebėti, kad nepaisant to, jog gamelano ir europinis orkestrai savo funkcijomis ir jų realizavimu yra kardinaliai priešingi, vis dėl to įmanoma apčiuopti tam tikrus jų **sąlyčio taškus**. Savotišką rituališkumą galime rasti kai kuriuose europinio orkestro koncertinės situacijos momentuose. Čia mes aptinkame mitiniam ritualui būdingų, tradicijos iš anksto reglamentuotų elgesio taisyklių, kurios nekinta ir yra iš anksto numanos (aplodismentai po kūrinio atlikimo, privalomas dėmesys ir tylą klausant kūrinį, atlikėjų bei dirigento nusilenkimas ir t.t.). Be to, tiek gamelano, tiek ir europinio orkestro vienas iš

atlikimo kontekstų yra taikomas, pavyzdžiui akompanavimas dramos bei šokių spektakliams⁶³. Tačiau, nors orkestro skambėjimo kontekstai čia ir panašūs, pačios dramos kartu su jose grojama muzika atlieka skirtingą funkciją ir suvokiamos skirtingai, kas vėl mus sugrąžina prie ką tik aptartų koncertinės ir ritualinės funkcijų skirtumų.

Tiek gamelano, tiek ir Europos orkestro muzika turi istoriškai gilius ir patikimus **muzikos perdavimo būdus**, kurie atspindi kultūroje vyraujančią požiūrį į muzikos kūrinį bei užtikrina palikimo išsaugojimą, perdavimą iš kartos į kartą. Abiejuose orkestruose šie būdai yra skirtingi, kaip skirtingas ir turinys, kurį siekiama perduoti ar užfiksuoti.

Gamelano orkestrui būdingas žodinis muzikos perdavimo būdas, kuris remiasi į nekintamas tradicines taisykles, bei iš esmės perduoda tik skirtingus tradicijos interpretavimo variantus⁶⁴. Akivaizdus ir muzikos parametrų sinkretiškumas, todėl muzikos fiksavimas, skirtingai žymint atskirus parametrus (garso aukštį, trukmę, tembrą ir kt.), kaip europinėje notacijoje, arba mokymasis atsietai nuo atlikimo praktikos tobulinant tam tikrus muzikinius epizodus ar atskiros instrumento partiją yra svetimi gamelano muzikos supratimui. Akivaizdu, jog sinkretinį mąstymą idealiai atliepia būtent žodinis muzikos perdavimas.

Kokią vaizdą šiais aspektais galime pamatyti europinės kultūros orkestre? Žinodami, jog Europoje orkestro funkcija nukreipta į klausytoją, o kūrinys suvokiamas kaip užfiksuotas išskirtinis momentas galime spręsti, jog tam, kad įvyktų pageidaujamas individualus meninis efektas reikalingas tikslus visų muzikos parametrų determinavimas, o t.y. tiksli rašytinė notacija. Todėl europinei tradicijai būdingas rašytinis muzikos perdavimas. Čia, priešingai nei gamelano orkestre, akivaizdus muzikos parametrų diskretiškas suvokimas⁶⁵.

Europinio orkestro notacija istorijos eigoje praėjo kryptingą evoliucijos kelią⁶⁶. Galime pastebėti, kad ji vystėsi griežtėjančio determinavimo kryptimi⁶⁷.

⁶³ Čia galime prisiminti Bali *gamelan gambuh* orkestrą, akompanuojantį *gambuh* šokių dramai, arba *gender wayang*, kuris groja *wayang kulit* šešėlių lėlių teatre, o taip pat Europos baletą bei operą.

⁶⁴ Šiam perdavimo būdai realizuoti praktikoje būtinas betarpiškas dalyvavimas kūrinio atlikimo procese, o atskiras, atribotas mokymas čia nevaicina didelės reikšmės.

⁶⁵ Tam, kad muzika būtų užfiksuota rašytiniu pavidalu, nereikalaujančiu tiesioginio kontakto su patirtį perduodančiais subjektais, būtina atskirti muzikos parametrus ir juos pažymėti skirtingais ženklais. Taigi, panašu, jog būtent diskretinis mąstymo būdas idealiai atspindi rašytinės notacijos egzistavimą.

⁶⁶ Pavyzdžiui Baroko epochos partitūrose gali būti žymimi ne visi muzikos parametrai. Čia dažnai nerasime dinamikos, artikuliacijos ženklų, kartais tempo nuorodų ir pan. Be to, paplitusi *basso continuo* praktika, pagal kurią užrašoma tik bosinė nata ir skaitmenys, žymintys harmonines vertikales. Tam tikros atlikimo laisvės dar randame ir klasicizmo notacijoje, kur, pavyzdžiui, instrumentinių koncertų solisto kadencija būdavo neužrašoma, o laisvai improvizuojama paties atlikėjo. Dar labiau detalizuojant notaciją ir determinuojant visus kūrinio parametrus romantizmo epochoje solisto kadencijos jau buvo fiksuojamos natomis, o pažvelgę į XX a. partitūras išvysime siekį be galo detaliai ir griežtai užrašyti visus muzikos parametrus bei atlikimo niuansus.

⁶⁷ Teisybės dėlei reikėtų nepamiršti, jog XX a. antroje pusėje atsirado polinkis individualizuoti notaciją, kurti naujus užrašymo būdus, todėl kaip viena iš tendencijų išryškėjo ir aleatorinio pobūdžio notacija, tam tikrus muzikos parametrus nedetalizuojanti, o fiksuojanti tik apytiksliai.

Skirtingi gamelano ir europinio orkestro muzikos perdavimo būdai atliepia ir skirtingus **muzikos mokymosi bei atlikimo procesus**. Reikšmingas gamelano muzikos mokymuisi betarpiškas dalyvavimas atlikimo praktikoje Europos orkestre neatlieka lemiamos funkcijos, nors ir turi savo reikšmę. Čia svarbiausią vaidmenį vaidina detalus notacijos pažinimas. Mokymasis iš esmės vyksta notacijos pagalba, sureikšminamas sugebėjimas perskaityti ir techniškai atlikti užrašytus notacijos ženklus.

Kalbant apie koncertinę praktiką, europinio orkestro atlikėjai dažniausiai groja naudodamiesi natomis, iš jų reikalaujama ypatingo atlikimo tikslumo, nes kiekvienas atliekamas kūrinys europiniu supratimu yra išbaigtas, nepakartojamas ir individualus. Svarbu ir tai, kad koncertinėje praktikoje partitūra yra suskaidoma į atskiras instrumentų partijas ir orkestro atlikėjas paprastai mato tik savo instrumento partijos natas, kas dar kartą pabrėžia europiniam orkestrui būdingą muzikos parametrų diskretiškumą. Tuo tarpu gamelano orkestro atlikėjai visada groja mintinai, tikslus atlikimas čia nėra reikalaujamas, visada egzistuoja tam tikra erdvė improvizacijai.

Galime apibendrintai teigti, jog abiejų orkestrų muzikos perdavimo būdai yra iš esmės skirtingi, tačiau neabejotinai efektyviai funkcionuojantys. Gamelano muzikos išlikimą bei perdavimą iš kartos į kartą užtikrina tradicija, nekintančių normų visuma, tuo tarpu Europos orkestre stabilų muzikos išlikimą užtikrina notacija.

Galime pastebėti, kad šios dvi skirtingos muzikos perdavimo sistemos vis dėl to turi tam tikrą **bendrą bruožą**. Nors europinė notacijos sistema siekia kuo tiksliau užfiksuoti visus muzikos parametrus, matome, kad daugelyje atvejų tam tikra informacija lieka „tarp eilučių“ ir perduodama tradiciniu žodiniu būdu. Tai visų pirma liečia muzikos interpretacijos, artikuliacijos, frazuotės, kartais instrumentuotės ir kitas sritis⁶⁸.

Tuo tarpu gamelano muzikoje, kaip tam tikras lokalus reiškinys egzistuoja Bali *grantangan* notacijos būdas, fiksuojantis ilgų kompozicijų melodinį branduolį. Nors ši notacija nėra naudojama atlikimo praktikoje ir nepretenduoja į tikslų visų parametrų fiksavimą, o pažymi tik tam tikrus esminius momentus perduodamus žodiniu būdu, joje galime įžvelgti rašytinio muzikos perdavimo užuomazgą.

⁶⁸ Kaip jau buvo minėta, istoriniame europinio orkestro pjūvyje randame nemažai tokio reiškinio pavyzdžių. Akivaizdi žodinio informacijos perdavimo reikšmė Baroko epochoje, kur notacija nežymėdavo tais laikais „savaiame suprantamų“ dalykų, tam tikrų improvizacinių momentų randame ir vėlesnėse epochose, pavyzdžiui klasikinio koncerto solisto kadencijose. Istorijos eigoje griežtėjanti notacija tik XIX a. pab. - XX a. partitūrose maksimaliai apribojo interpretacijos ir dalinės improvizacijos laisvę, bei žodinio perdavimo reikšmę.

Apibendrinimui pateikiame aptartų aspektų lyginamąjį vaizdą.

Kultūriniu, pasaulėžiūros ir orkestro suvokimo aspektu išryškėjo šie svarbiausi momentai:

Gamelano orkestras	Europinis orkestras
Kanoninė kultūra	Individualizuota kultūra
Kartojamumas	Nekartojamumas
Binarinių priešybių principas	Monocentrizmo principas
Sinkretinė mąstysena	Diskretiška mąstysena
Visuotinumumas	Individualizacija
Kūrinio atvirumas	Kūrinio uždarumas
Mitinė orkestro ištaka	Technologinė orkestro ištaka
Būsena	Plėtojimas

Pagrindiniai abiejų orkestrų bruožai funkcinio bei muzikos perdavimo sistemų aspektu:

Gamelano orkestras	Europinis orkestras
Ritualinė-taikomoji funkcija	Koncertinė funkcija
Iš anksto reglamentuotas poveikis (Nesiekiamas išskirtinis efektas)	Poveikio tikslingumas, išskirtinumas (Siekiamas išskirtinis efektas)
Žodinis muzikos perdavimas	Rašytinis muzikos perdavimas
Išlikimą užtikrina tradicija	Išlikimą užtikrina notacija
Muzikos parametrų sinkretiškumas	Muzikos parametrų diskretiškumas

Galime matyti, kad daugeliu aptartų aspektų gamelano ir simfoninis orkestrai skiriasi. Dar daugiau, - juos galėtume įvardinti, kaip tam tikras priešingybės. Pagrįsti skirtingomis kultūrinėmis ir pasaulėžiūros nuostatomis, o taip pat skirtingu muzikos suvokimu ir jos funkcionavimo būdais šie orkestrai ne tik atskleidžia priešingus orkestrinio mąstymo ir orkestro formavimo būdus, bet ir puikiai papildo vienas kitą, visumoje suformuodami žymiai platesnį ir pilnavertiškesnį orkestrinio reiškinių vaizdą. Tuo pačiu kyla klausimas apie galimus jų sąlyčio taškus. Ar tokios skirtingos kultūrinės kilmės dariniai gali turėti rezultatyvią sąveiką ir kokia ji galėtų būti? Atsakymas, be abejo, slypi šių orkestrų vidinėje struktūroje, kuri abiem atvejais susideda iš tų pačių, nors ir skirtingai funkcionuojančių, struktūrinių elementų.

4.2. Kai kurie sąveikos pavyzdžiai ir plotmės vakarietiškoje kūrybinėje praktikoje

Nepaisant gamelano ir simfoninio orkestro skirtingumo, akivaizdu jog yra galima tam tikra jų sąveika bei įtaka vienas kitam. Nuo XX a. pradžios ši abipusė įtaka tapo vis labiau pastebima. Ne vien tik europinės kultūros kompozitoriai (C. Debussy, O. Messiaenas, P. Bulezas, G. Ligeti, L. Harrisonas ir kt.) praturtino savo muziką gamelano muzikos elementais ir koncepcijomis, bet ir pats gamelano orkestras neišvengiamai gavo įtaką iš vakarietiškos kultūros. Šiuo skyriumi nesiekama aprėpti visą labai įvairų sąveikos variantų spektrą. Priešingai, siekiama atkreipti dėmesį į kai kurias ryškesnes vakarų muzikos tendencijas, kurių suvokimas padėtų surasti tinkamus ir gal būt naujus sąveikos kelius šiuolaikinėje komponavimo praktikoje.

Europinės muzikos santykiai su kultūriškai svetimą muziką ir jos integravimas gali būti matomi skirtingais bei gana įvairiais rakursais. Kas veikė šį procesą ir kokiomis paskatomis jis rėmėsi? J. Corbett (2000) pabrėžia eksperimento svarbą ir eksperimentinės muzikos, kaip tokios suklestėjimo reiškinį. Įvairūs svetimų kultūrų integravimo bandymai tam tikru aspektu gali būti suvokiami kaip savotiškas siekis eksperimentuoti padarinys⁶⁹. Eksperimentas, kaip reiškinys ir tam tikras siekinys yra puiki terpė pasitelkti kitų kultūrų elementus ir žiūrėti, kas iš viso to gausis. Be jokios abejonės, svarbiausia yra tai, kad bet kuriuo atveju gausis kažkas naujo ir iki šiol negirdėto.

Besiremdami Corbett pastebėjimais, galėtume atskirti mažiausiai dvi eksperimentinės muzikos kryptis.

Pirmoji atsiskleidžia tada, kai eksperimentuojama pasitelkiant įprastus muzikinius parametrus, tokius, kaip tonai, dinamika, harmonija, forma ir tembras. Rezultatas labiau girdimas išoriniame skambesyje, dažniausiai galime atskirti įvairių kultūrų elementus, aiškiai identifikuoti jų panaudojimo faktą ar net būdus ir priemones⁷⁰.

Antroji kryptis atsiskleidžia ne tiek skambesio paviršiuje, kiek pačiame mąstymo pobūdyje: naudojamuose procesuose, kūrybiniuose metoduose, procedūrose ir netgi

⁶⁹ Šiuo atveju pravartu prisiminti pačią eksperimentinio metodo idėją. Eksperimento rezultatas visada yra iki galo neaiškus. Hipotezė niekada negali garantuoti konkrečių rezultatų, bet turi palaukti iki jų atsiradimo. Tada eksperimento rezultatai padeda įrodyti arba paneigti hipotezę (arba, kai kuriais atvejais, išryškėjus eksperimento trūkumams, pertvarkyti eksperimentą). Tačiau bet koku atveju rezultatai yra inertiški, atviri tolesniam plėtojimui ir tyrinėjimui ir potencialiai griaunantys laukiamas pasekmes.

⁷⁰ Corbett pateikia gamelano išorinio skambesio pakartojimo vakarietiškais instrumentais pavyzdį C. McPhee kūrinyje fortepijonui *Tabuh-tabuhan*, kuriame kompozitorius praplėtė „įtakos“ sąvoką „atsidurdamas rizikingai arti tikro Bali gamelano skambesio, kas iškelia etinį jo autorystės klausimą“ (Corbett 2000: 173).

kontekstuose. Tuo tarpu išorinis skambesys gali nė kiek nepriminti muzikinių kultūrų iš kurių pasitelkiami šie procesai skambesio.

Pirmasis atvejis pasireiškia labai įvairiais pavidalais. Kaip pavyzdį galime pasitelkti keletą N. Sorrell pastebėjimų, tyrinėjant europietiškos muzikos ir Indonezijos gamelano sąveikas (Sorrell 1992). Pavyzdžiui, aptardamas O. Messiaeno muziką, jis atkreipia dėmesį į didelės toninių metalinių mušamųjų grupės tembro svarbą, kaip tam tikro gamelano orkestro simbolio arba įsikūnijimo europietiškojo simfoninio orkestro viduje (*Turangalila* simfonija), o taip pat tam tikrų gamelaniškų polifoninių metodų panaudojimą, kai melodija kartojama kartu su kitais ostinatiniais sluoksniais sudarytais daugiausia tos pačios melodijos augmentacijos arba diminucijos būdu. Tuo tarpu B. Briteno balete *Pagodų princas* aptinkama dar kitokia Bali gamelano integracija į simfoninį orkestrą. Jis stengiasi tiksliai imituoti šios muzikos ir paties gamelano orkestro skambesį, naudodamas tik įprastus europietiškus orkestro instrumentus. Jis ne tik naudoja originalią kitos kultūros muzikinę medžiagą, bet ir orkestruoja ją taip meistriškai, kad beveik galime patikėti girdintys Indonezijos Bali gamelaną.

Įdomius antrojo atvejo pavyzdžius aptinkame J. Cage'o kūrybiniuose bandymuose. Cage'as labai nuodugniai tyrinėjo naujas muzikos, kaip proceso galimybes, tuo pačiu pasitelkdamas tam tikras idėjas iš rytų. Cage'o konceptualus požiūris neprasideda nuo bandymo importuoti svetimą idėją į savo kūrinį arba įskiepyti egzotinį elementą; jis taip pat nesiremia jokia nevakarietiška sistema ar garsynu; tai neliečia išorės, nesiekiamo nevakarietiško skambesio. Vietoje to Cage'as kuria sąlygas, kuriose tam tikri įvykiai galėtų įvykti, koncepciją, kuri gali būti apytikriai paremta, pavyzdžiui tam tikru azijietišku šaltiniu (Corbett 2000: 171). Tokiu būdu garsinis rezultatas turi mažai ką bendro, o gal ir visiškai nieko, kas išoriškai sietųsi su ištakose naudota neeuropine sistema, mąstymo būdu ar idėja. Cage'as daugeliu atveju netgi specialiai vengė bet kokių išorinių ženklų, galinčių priminti tam tikrų kultūrų stilistiką ar stereotipinį skambesį.

Bendrai šnekanč, eksperimentinė medžiaga turi sugebėti elgtis hipotezėje nenumatytu būdu. Taigi eksperimentas gali tapti puikiu pagrindu tyrinėjimams ir atradimams, gera galimybe susidurti su nauju, nenumatytu ir nepažįstamu. Visai greta eksperimentavimo idėjos mes galime aptikti požiūrius ir priėjimus besigrupuojančius aplink tyrinėjimų ir atradimų idėją. Eksperimentatorius taip pat tampa ir savotišku naujų žemių kartografu ar naujų vandenų atradėju, savotišku muzikiniu „Magelanu“. Šiuo požiūriu kompozitorius matomas, kaip tyrinėtojas, ieškantis neatrastų žemių.

Kompozitorius L. Harrisonas šiuo atžvilgiu yra išsakęs tokią mintį: „Kaip ir Henry Cowellas, aš matau būtinybę gerai žinoti bent vieną muzikinę tradiciją šalia tos, kurioje esi

gimęs. Šis antrasis pažinimas turi būti lygiavertis. Šalia Haydno muzikos turėtų būti studijuojama analogiška rūmų muzika: pavyzdžiui Javos *gadon* tradicija arba kiniečių, japonų, korėjiečių dvaro ar kamerinė muzika" (Harrison 1992: 255).

Vakarų kultūra susiliedama su kitomis jai svetimomis arba mažiau pažintomis muzikinėmis kultūromis gali įgauti labai įvairių tarpusavio sąveikos pavidalų, pradedant paprastu kitų kultūrų elementų integravimu arba mėgdžiojimu, svetimų instrumentų naudojimu arba jų skambesio imitavimu vakarietiškais instrumentais ir prieinant iki konceptualių santykių, naudojant pasiskolintus procesus, mastymo kryptis ir kūrybines strategijas. Taigi, kaip šis santykis gali realizuotis? Vienpusės įtakos, lygiavertės sąveikos, o gal tik paviršutiniško mėgdžiojimo pavidalais?

Tiek Cage'o susidomėjimas mušamųjų muzika, tiek Cowello fortepijoninių technikų plėtojimas kilo iš susižavėjimo įvairių Azijos, Indonezijos, Afrikos tautų naujais tembrais ir faktūromis. Kai kurie ankstyvi Cage'o kūriniai akivaizdžiai parodo bandymus paversti fortepijoną savotišku vieno žmogaus gamelanu. Tačiau toliau šių dviejų kompozitorių požiūriai išsiskiria ir atspindi du skirtingus santykio su kitomis kultūromis polius. Cowellas tęsė nepažintų kultūrų muzikos tyrinėjimus ieškodamas egzotiškų skambesio elementų, tuo tarpu Cage'as ėmė naudoti nevakarietišką muziką ir filosofiją, kaip galimybę atitolti nuo vakarų muzikos esminių elementų (susidomėjimo harmonija, struktūra, muzikos kryptingumu), tokiu būdu bandydamas iš esmės keisti savo mąstymo būdą ir santyki su muzika bei garsu. Corbett Cage'o propaguojamą kryptį įvardina kaip „konceptualųjį orientalizmą“, kai nebandoma imituoti išorinio skambesio, nepasitelkiamos neeuropinės muzikinės sistemos, o kuriama nauja koncepcija laisvai remiantis neeuropietiškais šaltiniais. Cowell'o požiūrį jis įvardina, kaip „šiuolaikinį kinietišumą“, pabrėždamas daiktiškumą, egzotinių elementų, kaip tam tikrų rytietišκών mažmožių dekoratyvinį naudojimą. „Šiuo atveju būtent egzotiniai nevakarietiškos muzikos garsai, faktūros, instrumentai, balsai ir formos yra pasisavinami naudojimui naujosios muzikos kontekste“ (Corbett 2000: 172). Autoriaus teigimu abi šios kryptys tapo ypatingai gyvybingomis po antro pasaulinio karo ir daugelis nevakarietišκών elementų naudojimo atvejų gali būti priskirti vienai iš šių stovyklų.

Tačiau, toliau plėtojant mintį būtų galima pastebėti, jog šalia H. Cowello, J. Cage'o, taip pat H. Partcho, kurie stimuliuojami nevakarietišκών impulsų išgavo konceptualiai arba garsiškai originalius rezultatus, yra grupė kompozitorių (tokių kaip C. McPhee, L. Harrisonas, A. Hovhanessas) siekusių tiesiogiai imituoti tam tikrų kultūrų skambesį, naudojant vakarietišķus instrumentus (pavyzdžiui McPhee kūrinys fortepijonui *Tabuh-tabuhan*, tiesiogiai imituojantis gamelano muziką) arba originalius tos kultūros instrumentus (daugelis

L. Harrisono kūrinį jo paties sukurtą amerikietiško gamelano orkestrui). Tokiu būdu pateikiama savotiška, pritaikyta vakarietiška kultūrai, originalo imitacija.

Įdomu, jog randame atvejų, kai konceptualus ir dekoratyvus neeuropietišų elementų panaudojimas sujungiamas į vieną visumą. Tokiu būdu muzikinis rezultatas, tiek išorinio skambesio prasme, tiek struktūriškai, tiek ir konceptualiai yra daugiau ar mažiau pagrįstas šiais elementais. Pavyzdžiu galėtų tarnauti kai kurių minimalistų muzika. Jie „pritaikė garsus ir idėjas iš svetimų šaltinių, leisdami jiems priminti klasikinę indų muziką (dronų ir modalizmo atveju) arba Vakarų Afrikos muziką (ciklišų polimetrų atveju), tuo pačiu naudodami tų tradicijų garsus ir sistemas, kaip įrankius kvestionuoti ir sutrikdyti įprastą vakarų muzikos realybę“ (Corbett 2000: 173).

Tuo tarpu, pavyzdžiui, S. Reichas iškėlė įtakų absorbavimo problemą. Ką kompozitoriui daryti su savo žiniomis apie kitų kultūrų muziką? Jis yra išsakęs siekį, jog muzika neskambėtų taip, kaip tyrinėjamos kultūros muzika, nurodydamas, kad kompozitorius turi studijuoti kitos kultūros muziką ir leisti jai daryti įtaką kompozitoriaus mąstymui, vietoj siekio imituoti tos kultūros muzikinį skambesį. „Tai suformuoja įdomią situaciją, kai nevakarietiška įtaka gyvuoja mąstyme, bet ne skambesyje“ (Reich 1974). Kūrinyje *Drumming* kompozitorius susilaikė nuo pirminės idėjos parašyti kūrinį afrikietiškiems būgnams, nenorėdamas pernelyg tiesmukai imituoti jo tyrinėtą Afrikos genties muzikos ir siekdamas laisviau įgyvendinti įgytą patirtį šios kultūros terpėje. Nepaisant to, galime pastebėti, jog tiek šiame, tiek kai kuriuose kituose Reicho kūrinuose kultūrų įtakas girdime tiek išoriniame, tiek ir gilesniuose struktūriniuose ar bendro muzikos suvokimo lygmenyse.

Tuo tarpu kitokią priėjimą matome amerikiečių kompozitoriaus L. Harrisono kūryboje. Jis kurdamas taip vadinamam amerikietiškam gamelanui, naudojo tikrus Javos gamelano instrumentus ir netgi muzikinius procesus, tačiau tai darė instrumentams ir pačiam orkestrui pritaikydamas vakarietišką daiktišką požiūrį. Taigi, nors skambesio pavidalų prasme jo muzika labai artima tikrajam gamelano skambesiui, tačiau mąstysena instrumentų ir paties orkestro atžvilgiu išlikusi išskirtinai vakarietiška, lygiai kaip ir atlikimo kontekstai – koncertas vietoj ritualo.

Akivaizdu, kad sąveika tarp skirtingų kultūrų, o taip pat ir skirtingose kultūrose gimusių orkestrų gali vykti labai įvairiais lygmenimis, įvairiose konceptualiose estetinėse plotmėse ir įgauti be galo skirtingus pavidalus. Tačiau, ko gero, daugeliu atvejų išlaikomas vienos iš kultūrų dominavimas, tik dalinai integruojant kitos principus.

Apibendrinimui galime išskirti šiuos akivaizdžiausius ir komponavimo praktikai aktualiausius sąveikos lygmenis:

1. Išorinio skambesio mėgdžiojimas. Tai labiausiai paviršinis lygmuo, kuris gali pasireikšti tam tikruose kūrinio fragmentuose (dalinis naudojimas) arba visame muzikos kūrinyje (visuminis naudojimas). Šiuo atveju bandoma pamėgdžioti tam tikrus išorinius kito orkestro skambesio bruožus (pvz. simfoniniam orkestre išryškinami instrumentai, savo tembru primenantys gamelano instrumentų skambesį, fragmentiškai panaudojamos gamelaną primenančios intonacijos, ritmai ir pan.).
2. Kitos kultūros orkestro instrumentų integravimas. Tokiu atveju šalia standartinių orkestro instrumentų naudojami kitos kultūros orkestro instrumentai, tarsi sukuriant orkestrą orkestre (pavyzdžiui simfoniniame orkestre naudojami gamelano gongų komplektai ir pan.).
3. Kitos kultūros orkestro muzikinių koncepcijų ir struktūrinių principų taikymas. Jis gali būti:
 - a) fragmentinis - aprėpia tik vieną muzikinį parametą (ritmas, forma ir pan.) arba pasireiškia tik tam tikrose kūrinio atkarpose;
 - b) visuminis - pagrindžia viso kūrinio struktūrą arba aprėpia didžiąją dalį muzikos kalbos elementų.

Paskutinysis sąveikos būdas yra potencialiai giliausias ir labiausiai integruotas. Jis įtraukia ne tik išorinio skambesio atkartojimą (savo skambesiu tokie kūriniai gali net ir nepriminti kitos kultūros orkestro akustinio skambėjimo), bet skverbiasi giliau į patį muzikos suvokimą, muzikos parametų formavimo logiką ir galų gale patį komponavimo procesą. Šio lygmens sąveika gali būti labai įvairi, priklausomai nuo to, kokie muzikos parametrai integruojami, kurie orkestro struktūros principai iš kitos kultūros taikomi ir kiek plačiai bei giliai jie naudojami.

4.3. Orkestro struktūros komponavimas Mariaus Baranausko kūrinysje

Alrediph. Skirtingų orkestro struktūrinių principų sąveikos

įgyvendinimas.

Kūrinys sukurtas siekiant sistemiskai sujungti simfoninio orkestro ir gamelano bruožus, įgyvendinti šių skirtingose kultūrose susiformavusių orkestrų sąveiką struktūros lygmenyje. Todėl, šis kūrybinis darbas ir jo analizė atskleidžia savitą komponavimo strategiją, pagrįstą kai kurių šiame darbe aptartų modelių sujungimu ir originaliu išplėtojimu.

Kūrinio instrumentinė sudėtis: tamtamas *solo* ir standartinis trigubas simfoninis orkestras.

4.3.1. Kūrybiniai ir struktūriniai išeities taškai

Siekiant skirtingų tipų, o ypač skirtingų kultūrų orkestrų principų sujungimo, būtinas konceptualus priėjimas ir sąlyčio taškų paieškos tais aspektais ir lygmenimis, kurie privestų prie tinkamo rezultato. Kaip galėjome įsitikinti, skirtingų kultūrų orkestrų sąveikos pavyzdžių būta gana nemažai ir akivaizdu jog jų sąveika tam tikrais aspektais yra įmanoma ir duoda įdomių rezultatų. Nepaisant labai didelių, o kartais ir esminių skirtumų simfoninio ir gamelano orkestrų nešėjų kultūrose, pačių orkestrų funkcionavimo situacijose ir daugelyje kitų aspektų, šiame darbe nagrinėjamas orkestro struktūrinės sandaros pjūvis yra viena tų bendrybių, kuri galimai yra būdinga bet kokios kultūros ir sandaros orkestrui ir kurios dėka įmanoma susieti sunkiai susiejamus dalykus pačiame konceptualiausiame ir, tam tikra prasme, fundamentaliausiame vidinės sandaros lygmenyje. Taigi, šiuo atveju dviejų skirtingų kultūrų orkestrų sintezei pasirinktas orkestro struktūros lygmuo, t.y. jungimas struktūrinių elementų lygmenyje.

Trumpai prisimenant visus tris aukščiau paminėtus sąveikos lygmenis, galima būtų pastebėti kelis svarbius momentus, atskleidžiančius gamelano ir simfoninio orkestro santykį šiame kūrinysje. Pirma, kai kurie išorinio gamelano orkestro skambesio imitavimo bruožai figūruoja ir šiame kūrinysje. Kūrinio instrumentinė sudėtis (tamtamas *solo* ir simfoninis orkestras) neišvengiamai suponuoja tam tikrus panašumus. Pirmiausia, tai solinio instrumento tamtamo tembras, kai kuriais atvejais, priklausomai nuo panaudotų grojimo būdų, primenantis gamelano gongų skambesį. Taip pat ir gongų rinkinio naudojimas orkestro mušamųjų instrumentų sudėtyje. Šie elementai iš dalies siejasi su pirmaisiais dviem paviršiniais sąveikos lygmenimis, - išorinio kitos kultūros orkestro skambesio atkartojimu ir kitos kultūros instrumentų integravimu. Tačiau, šiuo atveju, jie yra neesminiai ir nesudaro pagrindo

skirtingų tipų orkestrų sąveikai. Svarbu pabrėžti, kad kūrinio autoriaus tikslas yra suformuoti savotišką hibridinį darinį, kuriame skirtingų orkestrų elementai būtų kuo labiau integruoti vienas į kitą ir nebūtų tik vienas kito išoriniai papuošimai arba prieskoniai. Todėl šioje sąveikoje labiausiai koncentruojamasi į trečiąją, - struktūrinę lygmenį.

Suformuluotos kelios esminės orkestro **struktūros nuostatos**, tapusios pagrindu visai kūrinio kompozicijai.

Kaip sąveikos pagrindinis principas yra atskiriami *mikro* ir *makro* struktūros lygmenys. *Makro* lygmuo aprėpia viso kūrinio struktūrą, formą, dramaturgiją ir visus elementus atsiskleidžiančius pilnoje kūrinio visumoje. Jis įkūnija girdimą ir klausia suvokiamą įprastą kūrinio elementų pavidalą. *Mikro* lygmens elementai išryškėja mažuose kūrinio kompoziciniuose dariniuose: formos fragmentų vidinėje sandaroje, mikro-faktūrose ir kt. Šis lygmuo sunkiau apčiuopiamas klausia ir slypi įvairių struktūrų smulkaus lygmens sandaroje. Tokiu būdu vienu metu gali egzistuoti dviejų skirtingų tipų orkestro charakteristikos. Kai vienos yra *makro* lygmenyje, kitos skleidžiasi *mikro* lygmenyje. Šis principas įgyvendinamas tokiais pagrindiniais momentais:

1. *Mikro* ir *makro* orkestrai. Visa kūrinio instrumentinė sudėtis suskirstoma į du sąlyginius orkestrus. Tai standartinės sudėties simfoninis orkestras su visa savo vidine elementų struktūra (įvardinamas kaip *makro* orkestras) bei solo instrumentas tamtamas, kuris atsiskleidžia dideliu kiekiu skirtingų tembrų (Lentelė Nr. 9) ir įkūnija savotišką orkestrą savyje (*mikro* orkestrą), turintį daugelį orkestro struktūrai būdingų elementų.
2. *Mikro* ir *makro* struktūrinis vienetas. Struktūrinis vienetas formuojamas dviem lygmenimis. Gamelano charakteristika formuoja *makro* lygmenį, kai tuo tarpu simfoninio orkestro charakteristikos formuoja *mikro* struktūrinio vieneto lygmenį.
3. *Mikro* ir *makro* struktūriniai elementai. Visa struktūrinių elementų visuma atsiskleidžia dvilypėje sistemoje. Gamelano elementai labiausiai figūruoja *mikro* lygmenyje, kai tuo tarpu simfoninio orkestro elementai didžiąja dalimi skleidžiasi *makro* lygmenyje.

Mikro ir *makro* lygmenys pirmiausia funkcionuoja kaip būdas atskirti skirtingų tipų orkestrų struktūrinius elementus, o tuo pačiu juos sujungti vienoje sistemoje, tačiau skirtinguose lygmenyse. Kai gamelano elementai funkcionuoja *makro* lygmenyje, simfoninio orkestro elementai atsiduria *mikro* lygmenyje ir atvirkščiai, kai *mikro* lygmuo formuojamas gamelano elementais, *makro* – simfoniniais (Lentelė Nr. 7).

Lentelė Nr. 7 *Mikro* ir *makro* lygmenų pasiskirstymas

	Orkestras	Struktūrinis vienetas	Struktūriniai elementai
Makro lygmuo	Simfoninis orkestras	gamelano	Simfoninio
Mikro lygmuo	Tamtamas (gamelanas)	simfoninio	Gamelano

Tokiu būdu atsiskleidžia ir binarinio papildomumo principas, natūraliai išplaukiantis iš *mikro* – *makro* santykio ir, kaip galėjom įsitikinti, būdingas gamelano orkestro kultūrai. Jis įgyvendinamas dvilypiais, vienas kitą papildančiais elementais: dviejų sąlyginių orkestrų egzistavimas (tamtamas / simfoninis orkestras), dvilypis struktūrinis vienetas, dvilypiai vertikalės ir horizontalės struktūriniai elementai.

Šios struktūrinės nuostatos tampa pagrindu visos hibridinės, dvilypės orkestro struktūros kūrimui ir sudaro sąlygas naujos kokybės sąveikai ir naujo skambesio atsiradimui.

4.3.2. Struktūrinio vieneto komponavimas

Kaip paaiškėjo iš ankstesnių šio darbo skyrių, struktūrinis vienetas gali turėti *mikro* arba *makro* charakteristiką. Jeigu simfoninio orkestro tipų struktūriniai vienetai charakterizuojami kaip *mikro*, tai gamelano struktūrinis vienetas, priešingai, įgauna *makro* pavidalą. Šiame kūrinyje du pavidalai sujungiami į vieną. Tokiu būdu sudaromas dvilypis hibridinis *mikro-makro* struktūrinis vienetas.

Kūrinio **makro struktūrinis vienetas** sudarytas gamelano *balungan* principu. Tačiau, yra ir esminių skirtumų. Jeigu gamelano atveju struktūrinį vienetą sudaro melodinis branduolys, kurio pagrindinė charakteristika yra garso aukščių seka, tai šiuo atveju melodinis branduolys pakeičiamas tembriniu branduoliu, t.y. tembrų seka. Tokiu būdu transformuojamas *balungan* principas garso aukščio parametą pakeičiant tembro parametru⁷¹. Šis struktūrinis vienetas apima kūrinio visumą, jame iš karto slypi tam tikra tembrų seka, kuri ir sudaro kurinio visumos struktūras ir atspindi kūrinio formos padalą. Schemoje Nr. 20 matome šio struktūrinio vieneto visumos modelį. Jis sudarytas iš dešimties elementų, - dešimties makro tembrų⁷² sekos. Galime pastebėti, kad kai kurie elementai kartojasi, taigi iš viso čia dalyvauja septyni skirtingi makro tembrai. Pasikartojantys elementai suformuoja sąlygas tembriniam stabilumui palaikyti, panašiai kaip melodijoje pasikartojantys tonai. Šiuo atveju išskirtini trijų skirtingų stabilumo laipsnių tembrai (pagal pasikartojimų dažnumą ir kuo tolygesnį pasklidimą kūrinio visumos struktūroje):

- a) didžiausias stabilumo laipsnis – tembras 2a, 2b, 2c; pasikartoja tris kartus ir yra plačiai išdėstytas tembrų sekos visumoje;
- b) vidutinis stabilumo laipsnis – tembras 1a, 1b; pasikartoja du kartus, o išdėstymas sekos visumoje yra gana siauras, įrėmina tik apytiksliai pirmą visumos trečdalį;
- c) mažiausias stabilumo laipsnis – tembrai 3, 4, 5, 6, 7; pasikartoja po vieną kartą.

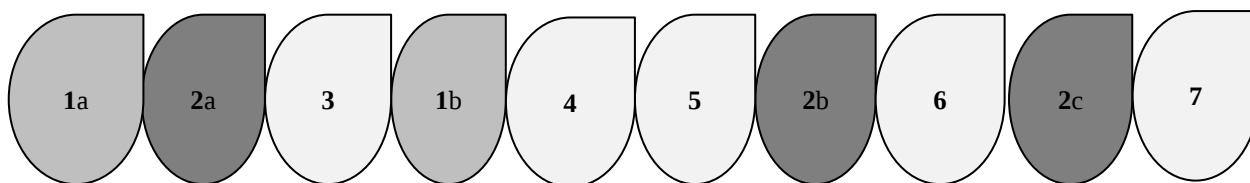
Šio struktūrinio vieneto sklaidos orkestro vertikalėje ir horizontalėje procese stabilūs tembrai suformuoja pagrindą struktūros stabilumui palaikyti, kai tuo tarpu mažiausio stabilumo tembrai pagrindžia tembrinio atsinaujinimo procesą. Taigi, skirtingų stabilumo

⁷¹ Toks aiškiai toninės melodijos pakeitimas tembrų seka šiek tiek primena *Klangfarbenmelodie* principą, tik šiuo atveju perkelta į makro struktūrinį lygmenį.

⁷² *Makro tembru* šiuo atveju įvardinamas vienas atskiras makro struktūrinio vieneto segmentas. Jis kūrinio kompozicijoje paprastai įgauna formos padalą arba dalies pavidalą, todėl atspindi didesnio lygmens ir didesnės laiko apimties tembrą.

laipsnių įtraukimas formuojant makro struktūrinį vienetą yra labai svarbus ir sudaro sąlygas subalansuotai visumos struktūrai pasiekti.

Schema Nr. 20 Makro struktūrinio vieneto tembrų seka



Kiekvienas iš dešimties tembrinių segmentų, sudarančių makro struktūrinį vienetą turi savo individualią vidinę sandarą ir charakteristikas. Ši vidinė sandara kiekvieno tembro atveju įgauna šiek tiek skirtingas savybes. Taigi, pavieniai makro tembrai yra formuojami iš atskirų **mikro struktūrinių vienetų**, bei apibūdinami *mikro* struktūrinio vieneto charakteristikomis. Tokiu būdu iš *makro* lygmens pereiname į *mikro* lygmenį. *Mikro* struktūrinis vienetas šiame kūrinyje suformuotas kaip vienalytis tembro ir harmonijos darinys.

Pvz. 37 Mikro struktūrinis vienetas

Iš tokių darinių yra sudaromas kiekvienas *makro* tembras – atskiras *makro* struktūrinio vieneto segmentas. Pagrindinės šio *mikro* darinio charakteristikos yra tokios:

- tembriškai susiliejančių instrumentų grupė (charakteringas tembras);
- vienas charakteringas harmoninis darinys (intervalas arba akordas);
- faktūra ir orkestrinis registras, kaip pagalbiniai faktoriai.

Vieną tokių darinių matome pavyzdyje Nr. 37. Jis formuoja 1a ir 1b makro tembrą.

Toliau išvardinami *mikro* struktūrinių vienetų suformuoti jau minėti skirtingi *makro* tembrai (Lentelė Nr. 8). Kitaip sakant, tai yra skirtingi pavidalai, kuriuos suformuoja *mikro* struktūrinis vienetas *makro* struktūrinio vieneto formuojamoje visumoje.

Lentelė Nr. 8 *Makro* tembrų charakteristikos

Makro tembras	Tembrinė sudėtis	Harmoninė sudėtis
1a, 1b	Styginių <i>col legno</i> , medinių netoninių perkusinių instrumentų atakos, Tamtamo smūgiai kieta lazdele	Tonų nebuvimas, triukšminiai garsai, fragmentiškai pasirodantis unisonas
2a, 2b, 2c	Styginių <i>arco, legato</i> Toniniai perkusiniai, Tęsimi valtornų garsai. Tamtamo smūgiai vidutinio kietumo lazdele, braukymas paviršiumi, <i>superball</i>	Dominuojanti akordo struktūra: trit. + gr. 4
3	Styginių <i>legato, sul tasto, sul pontocelo</i> Tamtamo <i>arco</i>	Dominuojanti akordo struktūra: d.2 + m.2
4	Styginių <i>tremolo</i> , varinių pučiamųjų <i>frull.</i> Toniniai mušamieji Tamtamo smūgiai standartine lazdele skirtingose instrumento zonose	Dominuojanti akordo struktūra: gr. 5 ir d. 3 projekcija
5	Styginių <i>col legno tratto</i> , flažoletai, aukšti metaliniai perkusiniai Tamtamo smūgiai ir braukymas metaline lazdele	Tonų nebuvimas, triukšminiai garsai, fragmentiškai pasirodantis unisonas
6	Pučiamųjų oro pūtimas, styginių <i>air sound</i> , Tamtamo <i>arco</i> , braukymas šluotele	Tonų nebuvimas, triukšminiai garsai
7	Medinių pučiamųjų <i>ord.</i> tęsimi garsai, toniniai mušamieji, Tamtamo braukymas metaline lazdele	Unisonas, besiplečiantis iki d.2

Taip pat svarbu atkreipti dėmesį į aptartų struktūrinių vienetų sklaidos orkestro horizontalėje ir vertikalėje kryptis. Čia įgyvendinamas jau minėtas lygmenų persipynimas, kuriame *mikro* struktūrinis vienetas toliau skleidžiasi į *makro* struktūrinius elementus, kai tuo tarpu *makro* struktūrinis vienetas į *mikro* elementus.

Apibendrinant visą, kas buvo pasakyta, *makro* struktūrinį vienetą galima būtų įvardinti, kaip *monoparametrinį* (dominuoja tembro parametras) su polinkiu į *horizontalią sklaidą*, tuo tarpu *mikro* struktūrinis vienetas turi *poliparametrines charakteristikas* (dominuoja tembras, harmonija, faktūra) su polinkiu į *vertikalią ir horizontalią sklaidą*.

4.3.3. Orkestrinės vertikalės komponavimas

Kadangi yra naudojamas dvilypis struktūrinis vienetas, orkestrinė vertikalė skleidžiama taip pat dviem kokybiškai besiskiriančiais lygmenimis, - stambiojo plano (*makro*) ir smulkiojo plano (*mikro*).

Orkestrinės grupės formuojamos pirmiausia pagal tembrinę logiką, sudarydamos vientisus tembrinius-harmoninius darinius. Tai būdinga abiejų lygmenų orkestrinėms grupėms, nes abu juos charakterizuojantis parametras – tembras – sutampa. Smulkiojo lygmens grupių formavimui svarbų vienijantį vaidmenį papildomai atlieka harmonijos parametras, o šalutinį – bendras faktūrinis piešinys. Tokiu būdu susidaro monotembrinės orkestrinės grupės sujungtos bendro harmoninio sąskambio ir faktūrinio piešinio pagalba.

Stambiausiame plane orkestro instrumentai, o tuo pačiu ir tembrai grupuojami į dvi *makro* grupes:

- a) simfoninio orkestro, kaip visumos grupė;
- b) tamtamo grupė.

Toliau, kiekviena iš jų skaidoma į smulkesnio plano grupes. Simfoninio orkestro instrumentai suformuoja septynias tembrines grupes pagal jau aptartą *makro* struktūrinio vieneto sandarą (Lentelė Nr. 8). Būdamos struktūrinio vieneto tembriniais segmentais, jos tuo pačiu suformuoja ir orkestro instrumentines grupes, sujungtas pagal siekiamo tembro poreikius. Tuo tarpu tamtamo grupė taip pat skaidoma į eilę skirtingų smulkesnio lygmens tembrinių grupių pagal garso išgavimo būdą. Jos savotiškai įkūnija atskiras orkestrines grupes vieno instrumento viduje. Lentelėje Nr. 9 matome kūrinysje naudojamų tamtamo garso išgavimo būdų suvestinę ir keletą atskirų tembrinių grupių, kurias jie suformuoja.

Lentelė Nr. 9 Tamtamo tembrinės grupės

Tembrinė grupė	Tamtamo garso išgavimo būdas
1. Aukšto registro perkusinės atakos	Smūgis metaline lazdele per instrumento kraštinę arba vidurinę dalį.
2. Žemo registro perkusinės atakos	Smūgis minkšta lazdele per instrumento centrinę dalį.
3. Aukšto registro tęsimi garsai (kontroliuojama garso tąsa)	Braukimas instrumento paviršiumi metaline lazdele arba šluotelėmis. <i>Arco</i> grojimo būdas.
4. Žemo registro tęsimi garsai (kontroliuojama garso tąsa)	Braukimas instrumento paviršiumi <i>superball</i> lazdele
5. Apibendrintas visų tembrinių grupių skambesys (<i>tutti</i>)	Smūgis standartine lazdele į tamtamo standartinę zoną

Makro lygmens dviejų **grupių sąveikoje** (tamtamų / simfoninis orkestras) dominuoja tembrų perėmimo, tembrinio pratęsimo, plėtojimo principas. Kitaip sakant, viena grupė tarsi pratęsia ir temбриškai papildo kitą nesukeldama kontrasto. Faktūrinių piešinių ir tembro pobūdis dažniausiai sutampa. Tokią tendenciją padiktuoja *makro* struktūrinio vieneto formuojami jau minėti *makro* tembrų epizodai, reikalaujantys vienos dominuojančios muzikinės charakteristikos viso epizodo eigoje. Tembrinio sujungimo atvejį matome pavyzdyje Nr. 38 (styginių instrumentų ir tamtamo tembrai maksimaliai suvienodinti specialių grojimo būdų pagalba).

Pvz. 38 *Makro* orkestrinių grupių tembrinis sujungimas

The musical score for Example 38 illustrates the timbral integration of macro orchestral groups. It features multiple staves for various instruments: T-T (Timpani), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vcl. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The score includes various performance instructions such as *pp* (pianissimo), *air sound*, *col legno*, *ord.* (ordinario), *m.s.p.* (mezzo-soprano), *div.* (divisi), *pizz.* (pizzicato), and *arco* (arco). The notation shows complex rhythmic patterns and dynamic markings across the different instrument groups, emphasizing the integration of their timbres.

Antrasis grupių sąveikos modelis naudojamas kiek rečiau, tačiau reikšmingai papildo *makro* grupių sąveikos įvairovę, o tuo pačiu ir kūrinio kompozicinį įtaigumą. Jeigu pirmajame modelyje dominavo grupių jungimas, tai šiame modelyje atsiskleidžia atskyrimas. Atsiskiria vienu metu skambančių grupių tembrai ir, kas dar svarbiau, pradeda nesutapti naudojami muzikos kalbos parametrai. Šis efektas pasiekiamas įvedant harmonijos parametą, kurio tamtamas, dėl savo netoninės instrumento specifikos negali atlikti. Tokiu būdu harmonijos parametras pradeda dominuoti tik simfoninio orkestro *makro* grupės rėmuose. Vieną atskyrimo atvejų matome pavyzdyje Nr. 39. Styginių instrumentų partijose ne tik atsiranda harmonijos parametras, kuris yra neįmanomas tamtamui, tačiau nesutampa ir tembro bei, iš dalies, faktūros parametrai.

Pvz. 39 Makro orkestrinių grupių tembrinis atskyrimas

The musical score is written for a large orchestra. It includes staves for T.T. (Timpani), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The notation is complex, featuring various musical symbols such as gliss. (glissando), s.p. (sforzando), ord. (ordine), and ff (fortissimo). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The overall structure suggests a detailed orchestration of a single melodic line across different instruments.

Toks svyravimas tarp dviejų lygiaverčių grupių sujungimo ir atskyrimo tampa reikšmingu kūrinio kompozicinio sprendimo varikliu.

Mikro lygmenyje dažniausiai vienu metu sudaroma viena masyvi poliparametrinė grupė (tembras + harmonija + faktūra). Apie tam tikrą kaitą galime kalbėti tik tuomet, kai grupės išskleidžiamos laiko parametre – horizontalėje. Keičiantis atskiriems epizodams atitinkamai pagal tembro poreikius persigrupuoja ir instrumentai, tokiu būdu suformuodami vis kitas grupes (jas galėjome matyti lentelėse Nr. 8 ir Nr. 9)

Faktūros sluoksnių aspektu, pirmiausia reikia pastebėti, jog *makro* lygmenyje sluoksniai tiesiogiai sutampa su ką tik aptartomis orkestrinėmis grupėmis. Tuo tarpu, *mikro* lygmenyje minėtos orkestrinės grupės gali būti sluoksniuojamos tam tikrais smulkesniais faktūriniais dariniais.

Visų pirma atkreiptinas dėmesys į šiuos bendrus visuminės faktūros bruožus:

- Dažniausiai sudaromas vienas monolitinis faktūrinis sluoksnis.
- Tokio sluoksnio pagrindinis judesys yra apimties vertikalėje kitimas – diapazono išsiplėtimas ir susitraukimas.
- Keli monolitiniai sluoksniai gali persidengti pereinamuosiuose epizoduose, trumpam sudarydami dvislukšniškumo iliuziją.

Toliau svarbu pastebėti, kad minėti vienalyčiai faktūriniai dariniai sudaromi iš atskirų mikro sluoksnių, panašiai, kaip garso masės atveju. Šiems mikro sluoksniams koordinuoti

pasitelkiama gamelanui būdinga orkestro grupavimo logika. Šiam tikslui naudojami tokie gamelano techniniai elementai:

- a) *kotekan* instrumentinių partijų papildančio grupavimo poromis būdas, kai vienos muzikinės linijos medžiaga atskirais segmentais padalinama dviem instrumentams;
- b) funkcinis instrumentų grupavimas; instrumentai suskirstomi grupėmis pagal atliekamos muzikinės medžiagos funkciją visuminėje faktūroje; priskirta funkcija epizodo apimtyje nekinta.

Pvz. 40 Gamelano technikų integravimas orkestrinėje faktūroje

The musical score illustrates the integration of gamelan techniques into an orchestral texture. It features a variety of instruments, including suspended and chambered gongs, triangles, double drums, crotales, gamelan gongs, maracas, harp, tam-tam, violins, violas, and violas. The score is organized into four main sections, each with specific musical characteristics:

- Section 1:** Features a rhythmic pattern in the Crot. and Gng. parts, marked with '3' and '3'.
- Section 2a:** Features a melodic line in the Mar. part, marked with 'arco' and '2a'.
- Section 2b:** Features a melodic line in the Vln. I and Vln. II parts, marked with '2b' and '2a'.
- Section 3:** Features a complex rhythmic pattern in the Vc. and Vc. parts, marked with 'ord.', '7', '6', '5', 'm.s.p.', and 'pp'.

Minėtų gamelano technikų adaptuotą naudojimą matome pavyzdyje Nr. 40. Čia vienu metu skamba keturi faktūriniai sluoksniai, kiekvienas su savo atskira ir nekintančia funkcija. Antrasis sluoksnis, savo ruožtu, sudarytas *kotekan* papildančio ritminio grupavimo principu (2a + 2b). Šis principas iš dalies matomas ir pirmo bei trečio sluoksnių santykyje.

4.3.4. Orkestrinės horizontalės komponavimas

Makro struktūrinis vienetas skleidžiamas horizontalėje suformuoja stambias dramaturgines padalas, kiekvienas *makro* tembras virsta kompozicijos formos padala bei atskiru *makro* dramaturgijos elementu. Tuo tarpu *mikro* struktūrinio vieneto sklaida formuoja smulkesnio plano orkestrinę dramaturgiją kiekvienos iš *makro* tembro padalų vidinėje struktūroje.

Pagrindiniai orkestrinės dramaturgijos veiksniai - varikliai yra šie:

- Santykio tarp dviejų *makro* orkestrų (tamamas / simfoninis orkestras) kaita.
- Santykio tarp susiformuojančių orkestrinių grupių kaita.
- *Makro* tembrų seka (*makro* struktūrinio vieneto sklaida),
- *Mikro* darinių kaita (*mikro* struktūrinio vieneto sklaida).
- Laiką dalinančių *kolotominių* smūgių įterpimas, laiko proporcijos tarp atskirų smūgių.

Šalia akivaizdžiai reikšmingų stambiojo ir smulkiojo plano dramaturginių padalų, reikia atkreipti dėmesį į dar vieną svarbų elementą, - atskirą dramaturginį sluoksnį sudarančius periodiškai pasikartojančius laiką dalinančius smūgius. Gamelanui būdingos *kolotominės* struktūros⁷³ elementai čia integruojami į kūrinio visumą. Remiantis šia koncepcija, kūrinys yra suskaidomas į cikliška pasikartojančius formos segmentus, kuriuos atskiria lengvai atpažįstamas tembrinis darinys – tamamas smūgiuojamas per centrinę instrumento dalį ir simfoninis orkestras pratęsiantis tamtamo tembrą (Pvz. 41). Šie *kolotominiai* smūgiai savo ruožtu yra išplėtojami laike iki neilgų bet atskirų charakteringų orkestrinių epizodų, kurie, viena vertus, turi savo vidinės mikro dramaturgijos elementus, kita vertus jų periodinis pasikartojimas suformuoja atskirą *kolotominį* dramaturgijos sluoksnį, kuriame šie smūgiai kiekvieną kartą pasikartoja šiek tiek pakitusiu pavidalu, skirtinga trukme ir skirtingomis laiko atkarpomis nutolę vienas nuo kito.

⁷³ Kaip jau buvo aptarta ankstesniuose skyriuose J. Kunsto suformuluota sąvoka *kolotominė struktūra* apibūdina vieną svarbiausių gamelano orkestro horizontalės bruožų. Remiantis šia sąvoka laikas yra dalinamas pagal specifinių instrumentų specialią įstojimo tvarką ir vietą, kas tarnauja orientyru kitų instrumentų partijoms; tokiu būdu formai būdingas cikliškumas (Kunst 1973). Gamelano orkestre šie smūgiai yra ritmiškai reguliarūs ir dalina kūrinį į vienodos apimties padalas, tuo tarpu *Alrediph* kūrinio atveju smūgiai pasirodo nereguliariai.

Pvz. 41 Kolotominis smūgis ir jo išsiskleidimas

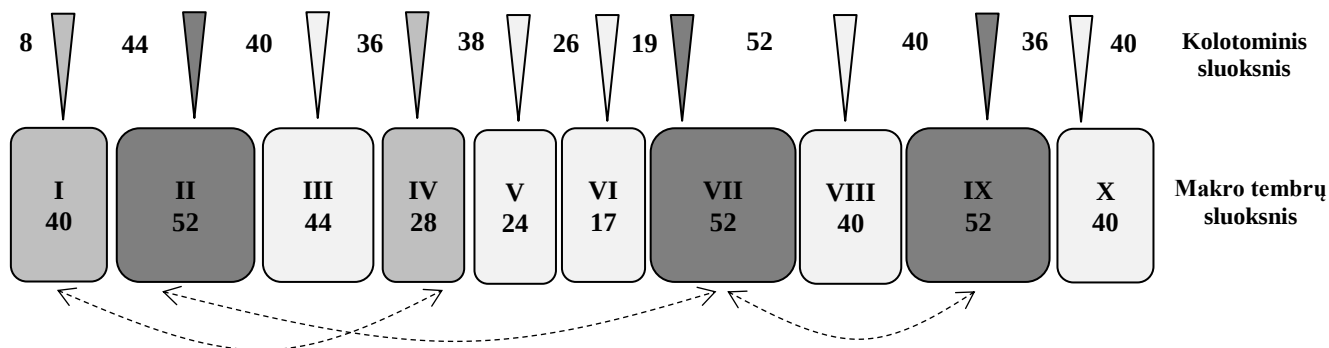
This is a page from a musical score, likely for a symphony. The page is numbered 25 at the top left. The score is written for a large ensemble of instruments, including Flutes (Fl. I, II), Oboes (Ob. I, II, III), Clarinets (Cl. I, II, B. Cl.), Bassoons (Bsn. I, II, III), Horns (Hn. I, II, III, IV), Trumpets (Tpt. I, II, III), Trombones (Tbn. I, II), Percussion (3 Susp. cmb., Ch. cmb., T. t., B. D., Crot., Gng.), Violins (Vin. I, II), Violas (Via.), Cellos (Vc.), and Double Basses (Cb.). The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, and *mp*. There are also performance instructions like "To Picc.", "frull.", "arco", "pizz.", and "sul D". A circled "mp" marking is visible in the lower section of the score.

Schemoje Nr. 21 matome kūrinio *makro* dramaturgijos visuminį vaizdą.

Suformuoti du pagrindiniai sluoksniai:

1. Makro tembrų sluoksnis išsiskleidęs iš jau aptarto makro struktūrinio vieneto. Jis suformuoja dešimt formos padalų bei septynis skirtingus makro tembrus. Pasikartojantys tembrai sujungti rodyklėmis. Jie suformuoja tam tikrą tembrinio stabilumo grandinę aplink kurią vykdomas vis naujų tembrinių padalų įvedimas. Skaičiais pažymėta kiekvienos dalies trukmė (1 = ketvirtinė natos vertė). Kaip matome, tik antrasis tembras išlaiko maksimalų stabilumą. Jis ne tik pasikartoja tris kartus ir apglėbia plačią kūrinio visumos dalį, bet dar ir nekeičia savo trukmės (52 ketvirtinės).
2. *Kolotominis* sluoksnis įterpia po vieną smūgį kiekvienoje iš dešimties formos padalų. Smūgiai įvedami nereguliariai (skaičiais nurodytas laiko atstumas tarp smūgių, 1 = ketvirtinė), tokiu būdu suformuojamas nenuspėjamas laiko dalinimo proporcijų piešinys.

Schema Nr. 21 Kūrinio *makro* dramaturgijos visuma



Tokia dramaturginių elementų sistema užtikrina kompozicijos balansą orkestrinės horizontalės aspektu. Svarbus dėmesys skiriamas epizodų ir smūgių laiko proporcijoms bei stabilumo ir kintamumo faktorių subalansavimui. Tuo pačiu abu aptarti dramaturgijos sluoksniai įkūnija naujai performuotas gamelano orkestro koncepcijas.

Tembrinį stabilumą užtikrinantys faktoriai iš dalies matomi aptartoje schemoje Nr. 21. Pagal reikšmingumą juos galime apibendrinti taip (nuo svarbiausio iki mažiau svarbaus):

- a) tamtamo grupės vienijantis tembras (*makro* orkestras);

- b) pasikartojantys *kolotominiai* smūgiai;
- c) pasikartojantys *makro* tembrai (dviejų stabilumo lygių, stabiliausias - 2abc, mažiau stabilus – 1ab.) (žr. schemą Nr. 20).

Dominuojantys muzikos parametrai didžiąja dalimi atitinka struktūrinį vienetą charakterizuojančius parametrus. *Makro* lygmenyje ryškus tembro parametras, *mikro* lygmenyje dominuoja tembro, harmonijos ir faktūros parametrai. Svarbu atkreipti dėmesį į melodijos parametą, kurio nebuvo struktūrinio vieneto charakteristikoje, tačiau jis ryškiai girdimas tam tikruose kūrinio epizoduose. Jis tampa svarbia jungiamąja grandimi tarp dviejų lygmenų, nes atsiskleidžia abiejuose iš jų. Pavyzdžiui, *makro* tembruose 1a ir 1b (schema Nr. 20) charakteringi melodijos fragmentai tampa svarbia šių konkrečių padalų atpažįstamumo dalimi.

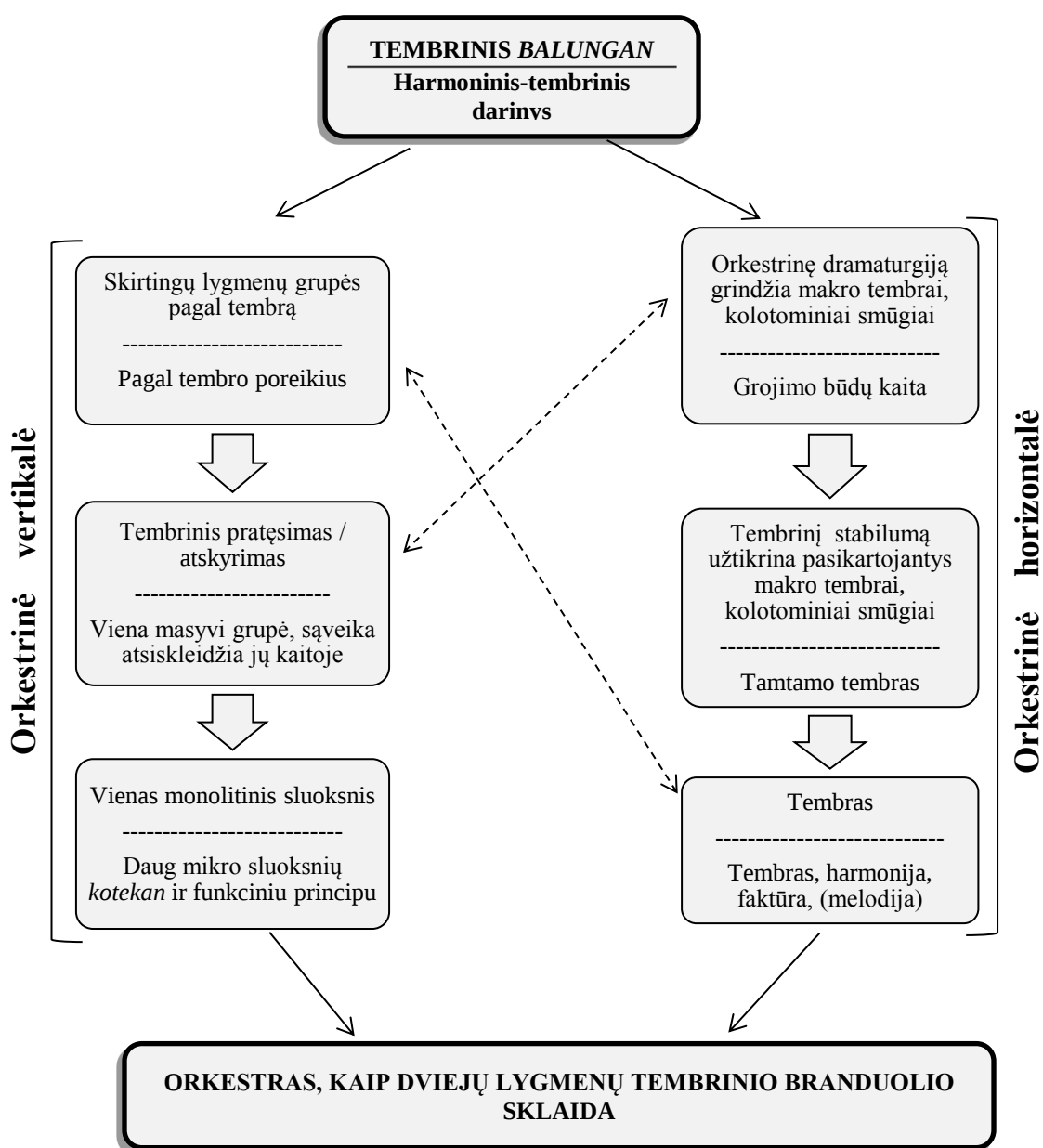
4.3.5. Orkestro struktūros kompozicinė visuma

Apibendrinami kūrinio kompozicinę visumą matome pilnavertę hibridinę struktūrą, kurioje lygiavertiškai figūruoja gamelano orkestro principai persipindami su simfoninio orkestro principais. Jų darnų koegzistavimą padeda užtikrinti dviejų lygmenų – *mikro* ir *makro* – struktūros sukūrimas. Pilną orkestro struktūros sisteminį vaizdą matome schemeje Nr. 22. Sistema pagrįsta dviejų struktūrinių vienetų santykiu ir jų sklaida dviejuose skirtingo mastelio lygmenyse vertikalėje ir horizontalėje. Tokiu būdu visų struktūrinių elementų apibūdinimai tampa dvilypiai. Viršutinėje dalyje pažymėta *makro* lygmens charakteristika, apatinėje – *mikro* lygmens.

Šioje sistemoje visi struktūriniai elementai dalyvauja, kaip lygiaverčiai, nė vienas jų nėra išskirtas, kaip mažiau reikšmingas. Tarpgrupinėje elementų sąveikoje atkreiptinas dėmesys į *orkestrinių grupių susidarymo* ir *dominuojančių muzikos parametrų* ryšį, bei *orkestrinės dramaturgijos* ir *grupių tarpusavio sąveikos* abipusę koreliaciją. Šie ryšiai pastebimi tiek *mikro*, tiek *makro* lygmenyse.

Visuminis struktūrinis principas: *orkestras, kaip dviejų lygmenų tembrinio branduolio sklaida.*

Schema Nr. 22 Visuminis sisteminis *Alrediph* struktūrinių elementų vaizdas



Pabaigai norėtusi pastebėti bei pasidžiaugti, kad šiame darbe suformuota orkestro struktūrinių elementų sistema ne tik yra pajėgi atskleisti jau parašytų kūrinių orkestro formavimo principus, tačiau veikia ir kaip komponavimo sistema, kurios pagalba galima kurti naujais principais arba skirtingų jau egzistuojančių principų sąveika pagrįstus orkestrus, tokiu būdu pasiekiant orkestrinio skambesio atsinaujinimą. Ši sistema davė akivaizdžių kūrybinių rezultatų ir patvirtino savo svarbą orkestrinės muzikos komponavimui.

Išvados

1. Ištyrus literatūrą bei orkestrinės muzikos pavyzdžius buvo nustatyti sisteminiai atskirų orkestro elementų ryšiai ir suformuotas orkestro struktūrinių elementų visumos modelis. Juo remdamiesi galime teigti, kad **nepaisant orkestrinės muzikos ir požiūrių į ją įvairovės yra galima universali orkestro struktūros elementų sistema**. Šios sistemos branduolį sudaro struktūrinio vieneto elementas, kurio pagrindu vyksta kitų elementų sklaida orkestrinės vertikalės ir horizontalės kryptimis. Orkestrui apibūdinti reikalingi šie struktūriniai elementai:

- a) struktūrinis vienetas;
- b) orkestrinės vertikalės elementų grupė: orkestrinių grupių susidarymo principas; orkestrinių grupių tarpusavio sąveika; orkestrinės faktūros sluoksniai;
- c) orkestrinės horizontalės elementų grupė: orkestrinės dramaturgijos pobūdis; tembrinio stabilumo faktoriai; dominuojantys muzikiniai parametrai.

Išsamesniam apibūdinimui bei sistemos elementų tikslesniam subalansavimui apibrėžti šie papildomi faktoriai: tarpgrupinė elementų sąveika, tarpgrupinis poslinkis bei elemento reikšmingumo lygis. Visi darbe apibrėžti orkestro struktūriniai elementai atskleidžia orkestrą skirtingais lygmenimis ir tikėtina, jog gali būti randami bei analizuojami bet kurio tipo orkestre. Remiantis šiuo modeliu suformuota orkestrinių kūrinių analizės metodika bei komponavimo įrankis. Darbe sudarytas orkestro struktūrinių elementų visumos modelis pagrindė savo efektyvumą, kaip analizės bei komponavimo įrankis. Jis gali būti rezultatyviai naudojamas ne tik simfoninio orkestro, bet ir kitų kultūrų, šiuo atveju – gamelano, analizei.

2. **Orkestro struktūrinių elementų visuminio modelio pagrindą sudaro struktūrinio vieneto elementas**. Struktūrinis vienetas pasireiškia *mikro* arba *makro* pavidalais, kurie neretai turi skirtingą kiekį charakteringų muzikinių parametrų. Šiuo pagrindu identifikuojamas *monoparametrinis* arba *poliparametrinis* struktūrinio vieneto pavidalas, o taip pat nustatoma specifinė struktūrinio vieneto skambesio kokybė ir jo tipai. Skirtingi struktūriniai vienetai tampa pagrindu formuoti skirtingiems orkestro tipams. Darbo eigoje apibrėžti šie struktūriniai vienetai:

- a) simfoninio orkestro: individualus instrumentas, instrumentinis blokas, garso masė, individualus tembras, garso spektras;
- b) gamelano orkestro: melodinis branduolys *balungan*.

Struktūrinio vieneto sklaida orkestrinėje horizontalėje ir vertikalėje nulemia visus kitus struktūrinius elementus. Tyrimas atskleidė, jog struktūrinis vienetas iš esmės skirtingai funkcionuoja simfoniniame ir gamelano orkestruose. Gamelane tai yra visumos *makro* modelis, kuris skaidomas ir dalinamas. Simfoniniame orkestre tai yra esminė *mikro* statybinė detalė, iš kurios statoma visa orkestro visuma.

3. **Simfoninio orkestro** kūrinų struktūrinė analizė parodė, jog orkestro **struktūra rezultatyviai atsiskleidžia taikant šiame darbe suformuotą orkestro struktūrinių elementų sistemą**. Analizės procese išryškėjo penki tarpusavyje sistemiškai susiję struktūriniai principai, kurių pagrindu suformuluoti penki struktūriniai tipai bei jų potipiai:

1. Orkestras, kaip solo instrumentų visuma;
2. Orkestras, kaip instrumentinių blokų derinys (atsiskleidžia dviem kokybiškai skirtingais potipiais: daugianarė blokų sistema; dvinarė blokų sistema);
3. Orkestras, kaip kintančio tembro garso masė (atsiskleidžia dviem kokybiškai skirtingais potipiais: vientisos garso masės sistema; suskaidytos garso masės sistema);
4. Orkestras, kaip priemonė garso spalvinimui (atsiskleidžia dviem kokybiškai skirtingais potipiais: gryniais tembrais spalvinamo vieno garso sistema; mišriais tembrais spalvinamo akordo sistema);
5. Orkestras, kaip garso spektro sklaida.

Penki struktūriniai tipai sudaro sisteminę visumą, kuri yra apibūdinama šiomis charakteristikomis: muzikos parametrų charakterizuojančių struktūrinį vienetą kiekiu (nuo 1 iki 5) bei horizontalios ir vertikalios sklaidos santykiu (horizontali – mišri - vertikali).

Išryškėjo penki skirtingi *mikro* struktūriniai vienetai: solo instrumentas, instrumentinis blokas, garso masė, individualus tembras, garso spektras.

Kiekviename orkestro tipų struktūriniai vienetai skiriasi, kas pagrindžia teiginį, jog **struktūrinis vienetas sudaro prielaidą atskiroms orkestro tipo susiformavimui**. Tuo tarpu to paties struktūrinio vieneto skirtinga sklaidos specifika lemia atskirų potipių atsiradimą. Visų penkių tipų simfoninio orkestro struktūriniai vienetai turi *mikro* charakteristiką, tačiau kitos jų charakteristikos skiriasi. Pagal muzikos parametrų kiekį centrinis trečiasis orkestro tipas turi maksimalų jų skaičių, tuo tarpu einant nuo centro link kraštų (link pirmojo ir penktojo tipų) parametrų skaičius nuosekliai mažėja, kol pasiekia kraštinius monoparametrinius struktūrinius vienetus. Pirmasis struktūrinis tipas turi aiškią horizontalės dominantę. Antrajame, trečiajame ir ketvirtajame tipuose po truputį stiprėja vertikalios sklaidos procesas kol pasiekiamas penktasis vertikalus struktūrinis tipas. Visa

tai atskleidžia šią struktūrinių tipų visumą, kaip bendrą orkestro struktūros sudarymo sistemą.

4. Gamelano orkestro kultūrinės terpės apžvalga ir egzistuojančių muzikos teorijos koncepcijų analizė atskleidė šiuos specifinius bruožus, lėmusius savitą orkestro reiškimo ir jo struktūros suvokimą: kanoninė kultūra, kartojamumas, mitinis pasaulėvaizdis, binarinių priešybių principas, sinkretinė mąstysena, kūrinio kompozicinis atvirumas, mitinė orkestro ištaka, būsenos muzikinė dramaturgija, ritualinė-taikomoji orkestro funkcija, iš anksto reglamentuotas muzikos poveikis. Europinio (simfoninio) orkestro kultūrinio suvokimo aspektu atskleisti šie bruožai: individualizuota kultūra, nekartojamumas, monocentrizmo principas, diskretiška mąstysena, kūrinio uždarumas, technologinė orkestro ištaka, plėtojimo muzikinė dramaturgija, koncertinė orkestro funkcija, muzikos poveikio išskirtinumas.

Darbo eigoje išaiškėjo, kad **nepaisant to, jog simfoninis ir gamelano orkestrai iš esmės yra pagrįsti skirtingais mąstymo ir formavimo principais, bendrus sąlyčio taškus randame orkestrų struktūriniame lygmenyje.**

Galime teigti, kad **gamelano orkestro struktūra rezultatyviai atsiskleidžia taikant šiame darbe suformuotą orkestro struktūrinių elementų sistemą.** Visi šios sistemos elementai daugiau ar mažiau aktyviai funkcionuoja gamelano muzikoje. Išryškintas vienas gamelano struktūrinis vienetas *balungan*, turintis *makro* charakteristiką, taip pat esantis *monoparametrinis* su polinkiu į vertikalią sklaidą. Jo pagrindu apibrėžiamas vienas viską aprėpiantis struktūrinis tipas, kuris potencialiai gali skaidytis į didelį kiekį skirtingų potipių. Gamelano orkestre randamas visuotinis struktūrinis principas, funkcionuojantis ir kaip muzikos komponavimo strategija – *orkestras, kaip melodinio branduolio sklaida*. Struktūroje dominuoja orkestrinės vertikalės elementai.

5. **Simfoninio ir gamelano orkestrų sąveika yra galima ir rezultatyvi.** Darbe išryškinti trys galimi ir dažniausiai pasitaikantys sąveikos lygmenys:
 - a) išorinio skambesio mėgdžiojimas,
 - b) kitos kultūros orkestro instrumentų integravimas,
 - c) kitos kultūros orkestro koncepcijų ir struktūrinių principų taikymas, kuris gali būti fragmentinis arba visuminis.

Tyrimas atskleidė, jog efektyviausiai ir giliausiai sąveika įgyvendinama orkestro struktūrinių elementų lygmenyje. Simfoninio ir gamelano orkestrų, bei jų sąveikos analizė įrodė, kad **suformuota orkestro struktūrinių elementų sistema yra pajėgi apibūdinti**

skirtingų kultūrų bei skirtingų tipų orkestrus ir tapti pagrindu jų sąveikai. Nepaisant orkestrų skirtingumo, šiuo struktūriniu pagrindu yra galima rezultatyvi tarpusavio sąveika komponavimo aspektu.

6. Darbo autoriaus kompozicinis rezultatas ir kūrinio analizė atskleidė, jog **orkestro struktūrinių elementų sistema efektyviai veikia, kaip komponavimo priemonė.** Jos pagalba įmanoma pasiekti skirtingų orkestro kultūrų ir tipų sąveiką bei kurti kokybiškai naujos struktūros ir naujo skambesio orkestrus. Kaip parodė tyrimas, vienas efektyvių būdų skirtingų orkestro tipų sąveikai įgyvendinti yra autoriaus sukurta hibridinė dviejų lygmenų orkestro struktūrinių elementų sistema, kiekvieną elementą patalpinanti į du skirtingo mastelio – *mikro* ir *makro* - lygmenis.
7. **Orkestro sąvoka gali būti papildyta darbe suformuluotos orkestro struktūrinių elementų visumos aspektu.** Tikėtina, kad bet kurio tipo orkestras savyje turi minėtą struktūrą ir sudėtinius jos elementus. Šių vidinių elementų buvimas determinuoja orkestrą kaip visuminį darinį ir padeda tiksliau apibrėžti, kur prasideda ir baigiasi orkestro sąvokos ribos.
8. Darbas galėtų pasitarnauti išsamesniam orkestro reiškinių pažinimui, sisteminimui ir tipologizavimui, orkestrinių partitūrų visuminės ir sisteminės analizės procesui, skirtingų kultūrų orkestrų sąveikos ir bendrų sąlyčio taškų atradimui. Taip pat, akivaizdi šio darbo reikšmė kompozitoriams, ieškantiems orkestro skambesio atnaujinimo galimybių, skirtingų orkestro tipų sąveikos plotmių, siekiantiems atrasti naujus orkestro tipus, naujus struktūrinius orkestrinės muzikos modelius bei komponavimo strategijas. Tolesnėje perspektyvoje tyrimas galėtų būti išplėstas integruojant daugiau neeuropinės kultūros orkestrų (Japonijos gagaku, įvairūs archajiniai orkestrai ir kt.), išplečiant simfoninio orkestro istorinę perspektyvą (įtraukiant XVIII-XIX a. ir dar ankstesnę orkestrinę muziką), bei pateikiant daugiau naujai sukurtų komponavimo strategijų paremtų darbe suformuotu orkestrinių elementų visuminiu modeliu ir šiuo pagrindu sukomponuotų naujos muzikos pavyzdžių.

Literatūros sąrašas

1. Adler S. *Study of Orchestration*. New York: W. W. Norton & Company, 2016.
2. Ambrazevičius R. Laikas muzikos psichologijoje: nuo „sensorinio momento“ iki formos. *Lietuvos muzikologija XI*. Vilnius: LMTA, 2010, p. 102-112.
3. Anderson J. A Provisional History of Spectral Music. In: *Contemporary Music Review*, Vol. 19, Part 2, 2000, p. 7-22.
4. Baranauskas M. Orchestras in the World Music Cultures. Methodological Analytical Possibilities of Comparison. In: *Principles of Music Composing: Aspects of Hystorical Dispersion*. vol. 4, Vilnius, LMTA, 2004, p. 33-40 .
5. Baranauskas M. Principles of Structural Organization of Gamelan Orchestra as an Alternative to Orchestra in European Culture. In: *Principles of Music Composing: Orchestra as a Phenomenon*. vol. 9. Vilnius LMTA, 2009, p. 34-47.
6. Baranauskas M. Structural Principles of Orchestration in the Second Half of the 20th Century. In: *Principles of Music Composing: Second Half of the 20th – the Beginning of the 21st Centuries*. vol. 16. Vilnius LMTA, 2016, p. 33-42.
7. Bar-Yosef A. Musical Time Organization and Space Concept: A Model of Cross-Cultural Analogy. In: *Ethnomusicology* Vol. 45, No. 3 (Autumn, 2001), University of Illinois Press, p. 423-442.
8. Basset C. *Musiques de Bali a Java*. Paris: Actes sud, 1995.
9. Bauer A. The Other of the Exotic: Balinese Music as Grammatical Paradigm in Ligeti's Galamb Borong. In: *Music Analysis*, Vol. 27, No. 2/3, Oxford, 2008, p. 337-372.
10. Beaudet J.-M. *Souffles d'Amazonie. Les orchestres tule des Wayapi*. Nanterre: Société d'Ethnologie, 1997.
11. Becker J. Western Influence in Gamelan Music. In: *Asian Music*, Vol. 3, No. 1, p. 3-9. Texas: University of Texas Press, 1972.
12. Berlioz H. Strauss R. *Treatise on Instrumentation*. New York: Dover Publications, 1991.
13. Bernard J. W. Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and His Solution. In: *Music Analysis*, Vol. 6, No. 3. 1987, p. 207-236.
14. Brant H. *Textures and Timbres: An Orchestrator's Handbook*. New York: Carl Fischer Music, 2009.
15. Brinner B. Indonesia: Central Java. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, J. Tyrrel. London: Macmillan Reference, New York: Groves Dictionaries, T.12, 2001.
16. Broder N. The Beginnings of the Orchestra. In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 13, No. 1/3, University of California Press, 1960, p. 174-180.
17. Carse A. *The History of Orchestration*. New York: Dover Publications, 1985.
18. Cipollone E. Orchestrating Nature. In: *Principles of Music Composing: Orchestra as a Phenomenon*. Vol.9. Vilnius: LMTA, 2009, p. 25-31.

19. Coerne L.A. *The Evolution of Modern Orchestration*. New York: Leopold Classic Library, 2016.
20. Cohen M. I. Gamelanesque Effects: Musical Impressions of Java and Bali in Interwar America. In: *Global Perspectives on Orchestras: Collective Creativity and Social Agency*, ed. Tina K. Ramnarine, New York: Oxford University Press, 2017, p. 156-171.
21. Corbett J. Experimental Oriental: New Music and Other Others. In: *Western Music and Its Others*, ed. G. Born, D. Hesmondhalgh, University of California Press, 2000, p. 163-186.
22. Cowell H. *New Musical Resources*. New York, Alfred A. Knopf, London, 1930.
23. Crawford M. Indonesia: East Java. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, J. Tyrrel. London: Macmillan Reference, New York: Groves Dictionaries, T.12, 2001.
24. Drummond B. *Javanese Gamelan Terminology*. Prieiga per internetą: <http://www.gamelanbvg.com/gendhing/gamelanGlossary.pdf> [žiūrėta 2018.09.22].
25. Fineberg J. Guide to the Basic Concepts and Techniques of Spectral Music. In: *Contemporary Music Review*, vol. 19, Part 2, 2000, p. 81-113.
26. Forsyth C. *Orchestration*. New York: Dover Publications, 1982.
27. Gevaert F.A. *Traité général d'instrumentation*. Paris: J. B. Katto, 1863.
28. Gevaert F.A. *Nouveau traité d'instrumentation*. Paris: J. B. Katto, 1885.
29. Gieseler W. *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Wien: Edition Moeck, 1984.
30. Gilmore B. *The Quest by Bob Gilmore. Liner notes for CPO CD of The Quest: Concerto for piano and large orchestra Opus 90 by Horatiu Radulescu*. 1998. Prieiga per internetą: <https://www.horatiuradulescu.com/writings/liner-notres/12-the-quest-bg> [žiūrėta 2019.05.30].
31. Gold L. Indonesia: Bali. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, J. Tyrrel. London: Macmillan Reference, New York: Groves Dictionaries, T.12, 2001.
32. Harnish D. Bali. In: *The Garland Encyclopedia of World Music*, ed. T. E. Miller, S. Williams. New York, London: Garland Publishing, T. 4, 1998, p. 729-761.
33. Harrison L. Cloverleaf: A Little Narrative with Several 'Off-Ramps'. In: *Companion to Contemporary Musical Thought*, vol. 1, ed. J. Paynter, T. Howell, R. Orton, P. Seymour, London: Routledge, 1992, p. 255.
34. Hastanto S. *The concept of pathet in Central Javanese gamelan music*. Doktoro disertacija, 1985, Durham University, Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/1214/> [žiūrėta 2019.05.22].
35. Iverson J. J. *Historical Memory and György Ligeti's Sound-Mass Music 1958-1968*. Doktoro disertacija, The University of Texas at Austin, 2009.
36. Janeliauskas R. Binarika, kaip komponavimo bendrybė. *Lietuvos muzikologija II*. Vilnius: LMTA, 2001, p. 6-21.
37. Janeliauskas R. Komponavimo principų sistematikos pradmenys. *Muzikos komponavimo principai. Teorija ir praktika*. T. 1, Vilnius: LMTA, 2001, p. 139-170.

38. Janeliauskas R. Monarika, kaip komponavimo bendrybė. *Lietuvos muzikologija III*. Vilnius: LMTA, 2002, p. 73-105.
39. Kartomi M. J. Gamelan. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. ed. S. Sadie, J. Tyrrel. London: Macmillan Reference, New York: Groves Dictionaries, T.9, 2001.
40. Kennan K., Grantham D. *The Technique of Orchestration*. New Jersey: Pearson, Prentice-Hall, 2002.
41. Kunst J. *Music in Java. Its History, Its Theory, and Its Technique*. Vol. 1, 2. The Hague: Martinus Nijhoff, 1973.
42. Lindsay J. *Javanese Gamelan. Traditional Orchestra of Indonesia*. New York: Oxford University Press, 1992.
43. Lunn B. Sound Plasma. In: *Principles of Music Composing: Sonorism*. vol. 14, Vilnius: LMTA, 2014, p. 50-53.
44. Malm W.P. *Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia*. New Jersey: Prentice-Hall, 1977.
45. Maslekovas A. Vertical and Horizontal Sonoric Structures as Constructional Elements of Sonoristic Music. In: *Principles of Music Composing: Sonorism*. vol. 14, Vilnius: LMTA, 2014, p. 30-49.
46. Maslekovas A. Skambesio kokybės artikuliacija sonorinių struktūrų daryboje. *Lietuvos muzikologija XVIII*, Vilnius: LMTA, 2017, p. 96-111.
47. Mathews P. *Orchestration: An anthology of writings*. New York: Routledge, 2006.
48. McDermott V. Gamelans and New Music. In: *The Musical Quarterly*, Vol. 72, No.1, Oxford 1986, p. 16-27.
49. McKay G. F. *Creative orchestration*. Brainbridge Island, USA: GFM Publishing, 2004.
50. Michel P. *Gyorgi Ligeti*. Minerve, 1995.
51. Miller L. E., Lieberman F. Lou Harrison and the American Gamelan. In: *American Music*, Vol. 17, No. 2, Illinois, 1999, p. 146-178.
52. Navard G. Composing Open Forms for Orchestra. From Morton Feldman's Intersection #1 (1951) to Henry Pousseur's Les Fouilles de Jeruzona (1995). In: *Principles of Music Composing: Orchestra as a Phenomenon*. Vol. 9, Vilnius, 2009, p. 160-166.
53. Picken L. The Music of Far Eastern Asia. In: *The New Oxford History of Music*. T.1. *Ancient and Oriental Music*, London: Oxford University Press, 1969.
54. Piston W. *Orchestration*. London: Orion Publishing 1979.
55. Radulescu H. *Sound Plasma – Music for the Future Sign, My High D Opus ∞*. Edition Modern, 1975.
56. Ramnarine T. K. Global Perspectives on Orchestras. Introduction. In: *Global Perspectives on Orchestras: Collective Creativity and Social Agency*, ed. T. K. Ramnarine, New York: Oxford University Press, 2017, p. 1-21.
57. Raynor H. *The Orchestra*. London: Scribner, 1978.

58. Reich S. Postscript to a Brief Study of Balinese and African Music. In: *Writings about Music*. New York University Press, 1974.
59. Rimski-Korsakov N. *Principles of orchestration*. New York: Dover Publications, 1964.
60. Rose F. Introduction to the Pitch Organisation of French Spectral Music. In: *Perspectives of New Music*. Vol. 34, No. 2, 1996, p. 6-39.
61. Sevsay E. *Handbuch der Instrumentationspraxis*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 2005.
62. Sevsay E. The Factors Defining the Orchestral Colour and Timbre. In: *Principles of Music Composing: Orchestra as a Phenomenon*. Vol 9, Vilnius: LMTA, 2009, p. 8-15.
63. Sevsay E. *The Cambridge Guide to Orchestration*. Cambridge UK: Cambridge University Press, 2013.
64. Schneider M. Primitive Music. In: *The New Oxford History of Music*. T.1. *Ancient and Oriental Music*, London: Oxford University Press, 1969, p. 1-82.
65. Schoenberg A. *Theory of Harmony*. London: Faber & Faber, 1978.
66. Sorrell N. *A Guide to the Gamelan*. London, Boston: Faber & Faber, 1990.
67. Sorrell N. Occident or Accident? In: *The Musical Times*, Vol. 133, No. 1788, 1992, p. 66-68.
68. Spiller H. *Focus: Gamelan Music of Indonesia*. New York, London: Routledge, 2008.
69. Spiller H. Lou Harrison's Music for Western Instruments and Gamelan: Even More Western than it Sounds. In: *Asian Music*, Vol. 40, No. 1. University of Texas Press, 2009, p. 31-52.
70. Spitzer J. Metaphors of the Orchestra – The Orchestra as a Metaphor. In: *The Musical Quarterly*, Vol. 80, No. 2, *Orchestra Issue*, Oxford University Press, 1996, p. 234-264.
71. Spitzer J. Zaslav N. Orchestra. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, J. Tyrrel. London: Macmillan Reference, New York: Groves Dictionaries, 2001.
72. Surianu H. Romanian Spectral Music or Another Expression Freed. In: *Contemporary Music Review*, Vol. 19, Part 2, 2000, p. 23-32.
73. Susilo H. *Toward an Appreciation of Javanese Gamelan*. Prieiga per internetą: <http://www.gamelan.org/library/writings/susiloessay.html> [žiūrėta 2018.10.11].
74. Sumarsam *Introduction to Javanese Gamelan*. Middletown, 1999. Prieiga per internetą: http://sumarsam.web.wesleyan.edu/intro_gamelan.html [žiūrėta 2017.02.20].
75. Sutton R. A., Williams S. Java. In: *The Garland Encyclopedia of World Music*, ed. T. E. Miller, S. Williams. New York, London: Garland Publishing, T. 4, 1998.
76. Tenzer M. *Gamelan Gong Kebyar: The Art of Twentieth-century Balinese Music*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2000.
77. Urniežius R. Orkestras. *Muzikos enciklopedija*. Red. J. Antanavičius, Vilnius: LMTA, Muzikos ir enciklopedijų leidybos institutas, T. 3, 2007.
78. Viļums M. Kompoziciniai garsumo ir tembro erdvėlaikio kinezės atpažinimo aspektai. *Lietuvos muzikologija XI*. Vilnius: LMTA, 2010, p. 87-101.

79. Viļums M. Energy and Condition as Forms of Musical Timespace Articulation in Giacinto Scelsi's String Quartet No. 4. In: *Principles of Music Composing: the Phenomenon of Rhythm*. vol. 13, Vilnius: LMTA, 2013, p. 58-69.
80. Viļums M. Sono-colority as Multi-Dimensional Texture Articulation Principles in Mārtiņš Viļums' "Tvyjōraan" for Chamber Orchestra. In: *Principles of Music Composing: Sonorism*. vol. 14, Vilnius: LMTA, 2014, p. 101-109.
81. Wallaschek R. *Primitive Music: An Inquiry into the Origin and Development of Music, Songs, Instruments, Dances and Pantomimes of Savage Races*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
82. Zaslav N. When is an Orchestra not an Orchestra? In: *Early Music*, Vol. 16, No. 4, Oxford University Press, 1988, p. 483-495.
83. Алпатова А. Историческая эволюция инструментального музицирования в Юго-Восточной Азии и место в нем ансамбля малого состава. *Музыкальные традиции стран Азии и Африки*. Москва: Московская консерватория, 1986, p. 92-98.
84. Алябьева А. Г. Индонезийский гамелан: принципы организации звуковысотного пространства (ладоинтонационный и временной аспект). *Вестник Адыгейского государственного университета*, № 1 (41), 2009, psl. 182-185.
85. Алябьева А. Г. О традиционных оркестрах Явы и Бали. *Периферия в культуре: Материалы межд. конф. (апрель 1993)*, Новосибирск, 1994, p. 119-128.
86. Алябьева А. Г. О специфике мировоззрения носителей традиционной индонезийской культуры. *Культура Дальнего Востока и стран АТР: Восток – Запад (Материалы научной конференции)*, Вып.5, Владивосток, 1998, p. 94-96.
87. Берлиоз Г. *Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке*. Москва: Музыка, 1972.
88. Благодатов Г. *История симфонического оркестра*. Ленинград: Музыка, 1969.
89. Василенко С. Н. *Инструментровка для симфонического оркестра*, Т. 1, 2, Москва: МУЗГИЗ, 1952, 1959.
90. Витачек Ф. Е. *Очерки по искусству оркестровки XIX века*. Москва: Музыка, 1979.
91. Гурков В. Оркестровые принципы и ладовое мышление И.Стравинского. *Оркестровые стили в русской музыке*, (сост. В. И. Цытович), Ленинград: Музыка, 1987, p. 82-94.
92. Денисов Э. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. Москва: Советский композитор, 1986.
93. Денисов Э. *Ударные инструменты в современном оркестре*. Москва: Советский композитор, 1982.
94. Дмитриев Г. *О драматургической выразительности оркестрового письма*. Москва: Советский композитор, 1981.

95. Еременко К. *О перспективах развития симфонического оркестра*. Киев: Муз. Україна, 1974.
96. Екимовский В. Вперед, к нотации без музыки! *Ars notandi. Нотация в меняющемся мире: Сб. ст.*, Москва: Московская консерватория, 1997, р. 113-120.
97. Екимовский В. *Оливье Мессиян*. Москва: Советский композитор, 1987.
98. Зряковский Н. Н. *Общий курс инструментоведения*. Москва: Музыка, 1976.
99. Карс А. *История оркестровки*. Москва: Музыка, 1990.
100. Клебанов Д. *Искусство инструментовки*. Киев: Музична Україна, 1972.
101. Когоутек Ц. *Техника композиции в музыке XX века*. Москва: Музыка, 1976.
102. Кудряшов Ю. В. Инструментальная практика «чистых тембров». *Из истории инструментальной музыкальной культуры*. Ленинград: ЛГИТМиК, 1988, р. 138-149.
103. Мессиян О. *Техника моего музыкального языка*. Москва: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1995.
104. Мелик-Пашаева К. Л. *Творчество О. Мессияна*. Москва: Музыка, 1987.
105. Пистон У. *Оркестровка*. Москва: Советский композитор, 1990.
106. Римский-Корсаков Н. А. *Основы оркестровки*. Ленинград: МУЗГИЗ, 1946.
107. Рогаль-Левицкий Д. *Современный оркестр*. Москва: МУЗГИЗ, 1953.
108. Холопов Ю. К проблеме гармонической нотации. *Ars notandi. Нотация в меняющемся мире: Сб. ст.*, Москва: Московская консерватория, 1997, р. 87-95.
109. Цытович В. Фонизм оркестровой вертикали Дебюсси. *Дебюсси и музыка XX века. Сб. ст.*, Ленинград: Музыка, 1983, р. 64-90.
110. Чулаки М. *Инструменты симфонического оркестра*. Москва: Музыка, 1983.

SUMMARY OF THE ARTISTIC RESEARCH PAPER

Introduction

Orchestra is a multifaceted and very diverse phenomenon. Its ever-changing nature reveals itself through different musical styles, acquiring new forms in each historical epoch, and giving sound to new musical principles. Furthermore, orchestra reveals itself in different ways, starting from the general attitude and musical compositions displayed by a particular culture, and ending with various technical aspects, such as the logic behind using instruments and timbres or practical principles of orchestration. Along with the European symphony orchestra, which we are well familiar with, there are other orchestral cultures in the world with their unique principles and completely different quality of sound. In this global context, a contemporary composer is faced with a vast diversity that gives rise to opportunities for renewing and enriching the sound. However, the orchestra phenomenon also holds many unanswered questions and uncertainties, some of which are investigated in this artistic research project.

The process of analysing and composing orchestral music raises a common question: what elements does the orchestra consist of and how do these elements interact with one another? If the composer aims to create new models of orchestral music, as well as understanding the existing ones, it is important to know what elements to use to build these new models. We lack a systemic and universal description of the orchestra's structure. It is important to determine the constituting elements of orchestral music as well as discover and articulate orchestra's structural principles, including their diversity, and, by identifying composing strategies which can be used by composers, structure these principles into a composing practice. In the case of symphony orchestra, there is not much systemic and all-encompassing academic analysis of orchestral principles. Meanwhile, when it comes to the non-European cultures, such analysis is almost completely non-existent, limited to presenting readily available music systems and illustrated by the examples of musical fragments.

This lack of academic literature is one of the reasons that prompted the choice of the present research topic. Despite there being a lot of varied literature on the instruments of symphony orchestra (Adler 2016; Berlioz 1991; Piston 1978; Rimski-Korsakov 1964 *et al*), its historical development (Carse 1985; Zaslaw 1988 *et al*), orchestration principles of specific composers (Bernard 1987; Gilmore 1998; Michel 1995; Rose 1996 *et al*), elements of technique (Kennan 2002; McKay 2004; Sevsay 2013; Rimski-Korsakov 1964 *et al*) and other topics, they all analyse only one or a few aspects, without providing a summarising view of

the principles of symphony orchestra. Similarly, many researchers present and investigate orchestral music of different non-European cultures, their instruments, theoretical systems, history and other aspects (Basset 1995; Kunst 1973; Sorrell 1990, 1992; Алябьева 2009 *et al*). However, there is a lack of research literature that provides a systematic, comparative analysis of orchestral traditions of different cultures, bringing to light the principles of orchestral music characteristic to those cultures.

In order to provide a less Eurocentric and more wholesome view of orchestra, this research project pays special attention to its global cultural context. The symphony orchestra that has developed in our European culture is placed into a wider cultural sphere of other orchestral music traditions. This opens up a panorama of world music, more clearly showing European orchestra's place within it, and creates an opportunity to develop an understanding of orchestral music-making by ascertaining different ways of orchestral thinking characteristic to various cultures. Such approach not only gives rise to a fully-fledged understanding of the orchestra phenomenon, but also reveals new, relevant views to the compositional practice. A wider look at the traditions of world orchestras allows one to distinguish a few specific orchestras that, due to their wide geographical spread and historically proven artistic and cultural value, are particularly notable, such as various archaic orchestras, Indonesian gamelan, Japanese Gagaku, European symphony and others. These orchestras have formed in completely distinct cultural environments and therefore can reveal different principles of orchestral thinking and formation. For us, as representatives of European culture, it is important that world musical traditions, like gamelan and others, weave themselves into European orchestral thinking, providing the composer with an opportunity to break out from the limits of traditional symphony orchestra. This research project looks at two, currently most notable and relevant, as well as being completely different, types of orchestra: symphony and gamelan.

A more detailed comparative analysis of, and a search for interconnections between, symphony and gamelan orchestras could reveal a comprehensive and multifaceted view of orchestra's structural principles and the practice of composition, especially when looking for opportunities of interplay and synthesis. The current research literature does not offer many comparative studies of these two orchestras, especially when it comes to establishing shared meeting points and opportunities for creative visions, arising from different levels of interplay and synthesis. By looking at these two orchestras, and taking into account their pre-existent shared elements, one can begin to pose a question if we can construct a shared model that encompasses orchestras from different cultures and is capable of describing them. The

creative interests of the author of the present thesis, namely seeking new musical structures and orchestral sounds, also played an important role in the search for such shared elements.

In the process of selecting orchestras and their types to be analysed in this research paper, there was an issue with the criteria of orchestral identification. How can we define ‘orchestra’? What instrument formation constitutes the orchestra? Most authors provide a quantitative criterion, where, in the most basic sense, orchestra is seen as a large group of musicians playing together. However, this also raises a problem tackled by this research project. Despite being rather obvious in the music of European culture, this criterion becomes ambiguous when applied to other cultures. It seems that in the music of some cultures the boundary between orchestral and chamber music is less defined, suggesting that, together with the quantitative criterion there exist certain other features of orchestral structure that further determine and complement the notion of orchestra.

Changing historical epochs and disparities in the geographical spread rendered orchestra a very extensive phenomenon. As a result, the present thesis, in order to narrow the conceptual framework, sees orchestra as a carrier of a specific universal structure. The historical aspect, which is especially varied in case of European orchestra, is mentioned, but not analysed extensively. Instead, the choice of orchestral types is based on the differences of internal orchestral structure, notable specific characteristics and relevance to the practice of composition. The thesis focuses on symphonic works of the twentieth and twenty-first centuries, while the music from other periods is only used where necessary. The discussion on the gamelan orchestra is mainly based on the example of Javanese gamelan and orchestral strands from other regions are only included as a reference to the broader context.

The aim of the research. This research paper aims to reveal the main principles of orchestra as a comprehensive structure and the inherent strategies of orchestral music composition. By highlighting structural principles of the two different music cultures – European symphony orchestra and Indonesian gamelan – the thesis seeks to discover possible interplay between them. This will lead towards establishing shared meeting points between the orchestral thinking of the two different cultures, adapting compositional practices and specifying the orchestral criteria.

The **research object** is structural principles and composing strategies of symphony and gamelan orchestras.

The research puts forward the following **tasks**:

- to review and summarise the existent literature on the constitution and structural elements of the orchestra;

- to formulate a comprehensive model of the orchestral structural elements that can be used as both an analytic tool of orchestra and a method of composition;
- to highlight the main structural principles of symphonic orchestra and strategies of music composition, determining most notable types and subtypes;
- to highlight the main structural principles of gamelan orchestra and strategies of music composition, including the cultural-musical context that shaped them;
- to determine the interplay opportunities between the two orchestras discussed in this thesis, providing the most notable interplay levels and models;
- to determine the opportunities of compositional interplay between symphony and gamelan orchestras in the creative work of the author of the present artistic research paper;
- to specify the notion of orchestra and its criteria.

In order to accomplish the aforementioned tasks, this thesis employs a methodology consistent of a wide spectrum of **research methods**, including: descriptive, comparative, analytical as well as the methods of differentiation and typology.

The **hypothesis** of this research project states that there is a universal system of orchestral structure and orchestras of different types and cultures can be defined according to this system. As a result, despite the difference between European and gamelan orchestras, this structural basis makes an effective compositional interplay between them possible.

Literature review. The research object as well as different aspects of the analysis of the orchestra phenomenon determined a wide spectrum of academic literature which can be divided into four groups.

The literature of the first group looks at different aspects of the symphony orchestra: historical and cultural aspects (Broder 1960; Carse 1985; Ramnarine 2017; Spitzer 2001; Zaslaw 1988; Витачек 1979; Благодартов 1969, *et al*), orchestration style and composing techniques of different composers (Anderson 2000; Bernard 1987; Gilmore 1998; Iverson 2009; Janeliauskas 2001; Michel 1995; Rose 1996; Sevsay 2013; Surianu 2000; Viļums 2014; Гурков 1987; Цытович 1983, *et al*), and the art of orchestration, including its technical subtleties (Adler 2016; Berlioz 1991; Gieseler 1984; Forsyth 1949; Gevaert 1863, 1885; Kennan, Grantham 2002; McKay 2004; Piston 1978; Rimsky-Korsakov 1964; Sevsay 2005, 2013; Зряковский 1976, *et al*).

The second group consists of literature analysing gamelan and other non-European orchestras (Basset 1995; Kartomi 2001; Kunst 1973; Lindsay 1992; Malm 1977; Picken 1969; Sorrell 1990, 1992; Spiller 2008; Sumarsam 1999; Tenzer 2000; Алпатова 1986; Алябьева 1994, 1998, *et al*).

The literature of the third group discusses the impact of non-European cultures on the contemporary symphony orchestra (Bauer 2008; Becker 1972; Cohen 2017; Corbett 2000; McDermott 1986; Ramnarine 2017; Sorrell 1992; Spiller 2008; Денисов 1982; Екимовский 1987; Мелик-Пашаева 1987, *et al*).

The final group consists of articles from specialist encyclopaedias that were useful when formulating the conceptual framework of the themes discussed: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* – 2nd edition, (ed. S. Sadie, J. Tyrrel) 2001; *Muzikos enciklopedija*. (ed. J. Antanavičius) Vilnius: LMTA, 2007; *Encyclopedie de la musique* (ed. F. Michel) Paris, 1961; *New Oxford History of Music: Ancient and oriental music*, Oxford University Press, 1957; *The Garland Encyclopedia of World Music*, New York, London, 2002.

The **structure of the thesis** allows to consistently achieve the research aim and tasks. It is made up of introduction, four main chapters, conclusions and bibliography. The first chapter delineates the main structural elements of orchestra, creates a comprehensive model of orchestral structure and formulates the method of analysis. The second chapter analyses the dissemination of structural elements in symphonic music and distinguishes the most notable types of orchestra and structural principles of composition. The third chapter analyses the dissemination of structural elements in gamelan orchestra and formulates the main structural principles. The fourth chapter reveals the interplay possibilities between the chosen orchestras and, using the author's creative work as an example, demonstrates the compositional aspect of the interplay between structural elements.

1. THE STRUCTURAL ELEMENTS OF ORCHESTRA.

TOOLS AND METHODOLOGY OF THE STRUCTURAL ANALYSIS

1.1. The Notion of Orchestra, Its Structure and Possibilities for a Systematic Analysis

Most authors discussed in this thesis (Broder 1960, Ramnarine 2017, Spitzer 2002, Zaslaw 1988, *et al*) use the characteristics of orchestra that are closely related to the symphony orchestra of a specific period (17–18th century) and do not provide sufficient general definitions to cover a wider historical perspective or cultural spectrum. When looking at the orchestral music starting from the twentieth century, the notion of orchestra requires to be reviewed, elaborated and specified. Moreover, because this research also deals with gamelan, the notion of orchestra has to be widened even further, making most of the criteria used by previous authors unviable. It seems that, in order to answer the questions posed by

this thesis, one requires to undertake a detailed analysis of the orchestra and its distinctive structure.

1.2. Structural Elements of Orchestra as Discussed by Other Authors

All authors discussed in the present research paper have their independent view of the orchestra phenomenon, either emphasising the aspects they are interested in or focusing on the music of their time. Nikolai Rimsky-Korsakov defines the orchestra characteristics of his period and, in order to understand it, uses rather versatile analytical aspects. However, due to the one-sided nature of this analysis, he only deals with one type of orchestra. Ertuğrul Sevsay mainly focuses on technical and instrumental aspects of orchestration, without including the orchestra's principle structure or the question of orchestral thinking. Similarly, Samuel Adler's research is limited to important, yet mostly elementary, technical elements of orchestration that often coincide with those provided by Rimsky-Korsakov. In his study of orchestra, Adam Carse emphasises the aspect of instrumental structure, focusing on its change and evolution, and thus beginning to discuss the more general principles of orchestra's structure. Meanwhile, George Frederick McKay systematises the elements of orchestra, thus revealing some of their interconnections and a view of the overall structure. However, while many elements discussed can be already found in the work of aforementioned authors, their definitions continue to lack a systematic approach. When it comes to the research of gamelan (Picken 1990, Sorrell 1990, Алпатова 1986 *et al*), the authors discuss the specific instrumental structure (idiophone percussion), the importance of functional distribution of orchestral groups as well as the syncretism of musical parameters.

1.3. A Comprehensive View of the Structural Elements of Orchestra

In the process of putting together a comprehensive view of the structural elements of orchestra, these elements are divided into two main groups: orchestral vertical and orchestral horizontal. In this system of elements, a special meaning is afforded to the introduction and characterisation of a *basic structural element*. This element becomes the basis for the formation of all other elements and, as a result, it cannot be assigned to either of the aforementioned groups, but rather plays a role of a starting point, allowing the two groups to disseminate across the orchestral fabric.

1.3.1 Basic Structural Element

The basic structural element – *structural unit* – helps to form the entire orchestra. If the orchestral formation functions as a uniform and indivisible element that firmly maintains its core characteristics in the course of the work, dominates other possible formations, and forms and disseminates both the orchestral vertical and horizontal, such formation meets all

the necessary criteria of the structural unit. Depending on the orchestral type, structural units hold different characteristics which can be divided into three main groups. The first group defines the tendency towards the vertical or the horizontal, the second group characterises the scope – *micro* or *macro* – of the structural unit, while the third group defines the characteristic musical parameters and their quantity, divided into mono-parametric and poly-parametric structural units.

1.3.2. Structural Elements of the Orchestral Vertical

While disseminating across the orchestral vertical, the structural unit determines its key characteristics. There are three major structural elements of the orchestral vertical:

- a) formation principle and nature of orchestral groups;
- b) interaction between the orchestral groups;
- c) layers of orchestral texture.

While disseminating across the orchestral vertical, the structural unit determines the formation of the first vertical element (orchestral group). On their own accord, the orchestral groups continue the process of dissemination and interaction (the element of group interaction), forming different textural layers in the third and final phase. This results in a coherent view of the formation of orchestral vertical which happens in three main phases.

1.3.3. Structural Elements of the Orchestral Horizontal

The dissemination of the structural unit across the orchestral horizontal constitutes the characteristics, inner structure and developmental logic of these parameters. There are three major structural elements of the orchestral horizontal:

- a) orchestral dramaturgy;
- b) factors of timbre stability;
- c) dominant musical parameters.

While disseminating across the orchestral horizontal, the structural unit determines the formation of the first horizontal element (orchestral dramaturgy). On its own accord, the orchestral dramaturgy continues to unfold and is stabilised by the factors of timbre stability. The third phase highlights common dominant parameters of the musical language. This results in a multifaceted, three-level view of the orchestral horizontal elements.

1.3.4. Intergroup Interaction between the Elements

Due to close interactions between different elements within the orchestral fabric, the elements of one group inevitably influence those of another group. There are two most notable cases of intergroup interaction. Firstly, the *dominant musical parameter* element of the horizontal group is connected to the *group formation principle* of the orchestral vertical.

Secondly, the *orchestral dramaturgy tools* are directly linked to the *orchestral group interaction* because the nature of this interaction can become an aspect of dramaturgy.

Certain elements, while belonging to one group, have some properties of a different group, which is identified as an intergroup shift. The element of *dominant musical parameter* of the orchestral horizontal group can also have some properties of the vertical. The *group interaction* element, while disseminating across the orchestral vertical, may have some horizontal properties.

2. THE DISSEMINATION OF STRUCTURAL ELEMENTS IN SYMPHONY ORCHESTRA

2.1. Orchestra as a Formation of Individual *Solo* Instruments

This type of orchestra functions like a large group of *solo* instruments – the result of soloists playing together simultaneously.

2.1.1. The Characteristics of Structural Unit

A *solo* instrument, with its individual melodic line and timbre, embodies a structural unit. This structural unit represents a small structural element, the multiplication of which constitutes the entire orchestral structure. It can be characterised by the main musical parameter of a melodic line and has clear characteristics of the orchestral horizontal.

Such a formation can be characterised as a micro, mono-parametric structural unit with a tendency towards horizontal dissemination.

2.1.2. The Dissemination of Vertical and Horizontal Elements

All three structural elements of the orchestral vertical are less important than the horizontal. They depend directly on the horizontal elements and are rarely coordinated separately. Here, the orchestral groups are not formed and the vertical's structural units exist independently, without interrelating with one another, forming various, barely synchronised textures. In almost all cases, textural layers are equivalent and have the same (melodic) function. The orchestral dramaturgy is formed through fluctuations between the episodes of very clear textures (when we can hear individual soloists), episodes of more dense texture (at times reaching *tutti*), repetitions of dominating timbres and the introduction of new timbres. The stability is ensured through the primary dominating timbre; secondary dominating timbres; and periodically appearing *tutti* textures. The melodic line is the main dominating musical parameter, while timbre is the secondary one. The overall structural principle of this orchestral type is *orchestra as a formation of individual instruments*.

2.2. Orchestra as a Formation of Separate Instrumental Blocks

The orchestra of this structural type is divided into smaller blocks, such as ensembles and instrumental groups, that function as separate structural elements of the orchestra.

2.2.1. The Characteristics of Structural Unit

An instrumental block becomes the main, independent structural unit. This structural unit forms a relatively small part of the overall orchestra. The multiplication of these parts constitutes the orchestra itself. The instrumental block is characterised by three equivalent musical parameters – timbre, harmony and texture – and features a more horizontal, rather than vertical, dissemination. This type of structural unit is micro poly-parametric, with a tendency towards horizontal dissemination.

2.2.2. The Dissemination of Vertical and Horizontal Elements

The structural unit of instrumental block becomes not only an orchestral group, but often also a layer of texture. Instruments are grouped into separate blocks, united by shared characteristics of timbre, texture and harmony. The interplay between instrumental blocks happens in various ways, such as: overlapping, merging, sudden contrast, gradual transition and similar. In all these cases, the interplay leads to larger formations of the orchestral vertical (that reach *tutti*).

The orchestral dramaturgy works towards a partial renewal of timbre, while the architecture of blocks varies from a completely discrete demonstration of blocks through various combinations, to a complete orchestra. The main goal of the change in orchestral timbre, the often-reached texture of *tutti*, represents the synthesis of all previously exploited instrumental blocks.

This type of orchestra holds two, qualitatively different, subtypes. The first subtype is characterised by a polynomial system of blocks, while the second – by a binary system of blocks. The overall structural principle of this orchestral type is *orchestra as a formation of instrumental blocks*.

2.3. Orchestra as a Sound Mass of Changing Timbre

All structural orchestral elements work towards the main goal – to merge individual timbres and instruments, so as to achieve a continuous mass of sound.

2.3.1. The Characteristics of Structural Unit

The structural unit of this orchestra is a sound mass. This unit equally disseminates across the vertical and the horizontal, reflecting a small detail of the overall orchestral structure. It is characterised by three main musical parameters: timbre, texture and harmony;

and two additional ones – register and dynamics. This structural unit is micro poly-parametric, with a tendency towards vertical and horizontal dissemination.

2.3.2. The Dissemination of Vertical and Horizontal Elements

Instruments in the orchestra are grouped according to the overall timbre required. Often one massive textural layer, made out of micro-layers, is formed in the orchestral vertical. The resulting sound masses interact either by gradually crossing into one another, or by being juxtaposed. The foundation of orchestral dramaturgy is rendered through fluctuations in sudden and gradual change as well as the continuous renewal of timbre. The most dominant musical parameter is timbre; the less important – micro-texture and dense harmony structure; and the secondary – dynamics and orchestral registers.

This type of orchestra holds two qualitatively different subtypes. The first one has a continuous system of sound mass, the second one – a fractured system of sound mass. The first one is slightly more dominated by the horizontal parameters, while the second one – by the vertical ones. The overall structural principle of this orchestral type is *orchestra as a sound mass of changing timbre*.

2.4. Orchestra as Means to Achieve Sound Colouring

In the orchestra of this structural type, the music instrument is viewed as a separate and equivalent orchestral timbre that provides sound (pitch) with a colouring. Because every instrument is understood as an individual element of the timbre palette, the orchestra can be formed from any type and any quantity of such elements.

2.4.1. The Characteristics of Structural Unit

An individual timbre becomes the orchestra's structural unit which is often linked to a specific musical instrument. One achieves a changing tonal colouring by modelling various formations from individual timbres, and making gradual and sudden transitions.

This structural unit has one clearly dominating musical parameter (timbre) and, as a result, is defined as a mono-parametric. The direction of dissemination is both, horizontal and vertical. To sum up, the structural unit of this type is micro mono-parametric with a tendency towards vertical and horizontal dissemination.

2.4.2. The Dissemination of Vertical and Horizontal Elements

Vertical dissemination of the structural unit builds a homogenous formation of a particular timbre, which could be defined as an orchestral group. The interplay between orchestral groups is rare, at times even impossible, because often only one orchestral group is playing at a time. Gradual transformation processes dominate the orchestral dramaturgy.

These processes are stabilised by a few factors of timbre stability, such as: dominant timbre or timbre group, stable harmony and barely changing pitches.

This type of orchestra has two qualitatively different subtypes. The first subtype is characterised by a single sound system coloured with pure timbres, the second one – by a chord system coloured with mixed timbres. Horizontal parameters dominate in the first case, while the second is dominated by the vertical parameters. The overall structural principle of this orchestral type is *orchestra as means to achieve sound colouring*.

2.5. Orchestra as a Dissemination of Sound Spectrum

In the case of orchestra of this structural type, instruments are grouped according to the requirements and structure of sound spectrum.

2.5.1. The Characteristics of Structural Unit

The sound spectrum, with its continuous harmony-timbre formations, becomes the orchestral structural unit. This structural unit is characterised by the main parameter – harmony, and the additional one – timbre. The structural unit of this orchestral type is characterised as *micro mono-parametric with a dominating vertical dissemination*.

2.5.2. The Dissemination of Vertical and Horizontal Elements

The main vertical features of this structural principle are the levelled dynamic characteristics of instruments, equalised timbre characteristics of different instruments and formation of instrumental groups according to the spectrum's layers and harmony. Here, a stable harmonic structure dictated by the spectrum and a vertical logic of orchestration (levelled dynamic capacity; equalised timbres) ensure the stability. The orchestral dramaturgy is formed by changing spectrum procedures and timbre renewal. Often, there is a shift between harmonic and inharmonic spectra that, in case of orchestration, becomes a shift between pitched and unpitched instruments. The overall structural principle of this orchestral type is *orchestra as a dissemination of sound spectrum*.

2.6. Structural Principles and Compositional Strategies of Symphony Orchestra

All the aforementioned types of structural units possess a *micro* characteristic; however, their other characteristics differ. The central third orchestral type has a maximum number of musical parameters, but, when moving from the centre towards the edges (the first and fifth types), the number of parameters decreases, until one reaches the mono-parametric structural units. It is important to note a consistent transition from the horizontal to the vertical dissemination. The first structural type is clearly dominated by the horizontal. The vertical dissemination process increases in the second, third and fourth types, until one

reaches the fifth vertical structural type. Two qualitatively different subtypes are found in the mixed dissemination orchestras of the second, third and fourth types. This analysis shows that these five structural types form an integral system of orchestral structure formation.

3. THE DISSEMINATION OF STRUCTURAL ELEMENTS IN GAMELAN ORCHESTRA

3.1. Cultural Roots and Contexts of Gamelan's Structural Principles

3.1.1. The Cultural Environment and Worldview of Gamelan

Openness to neighbouring cultures and free absorption of influences is an important factor to the formation of gamelan orchestra. This led to significant cultural principles of gamelan, namely, syncretic thinking and mythical worldview, both of which carry the principle of binary opposition. Gamelan orchestra has formed, developed and continues to thrive in the culture, the existence of which is based on the preservation and continuation of traditions. One of the main principles of this canonic culture is repetition.

3.1.2. Characteristics of Musical Understanding and Functioning

In the case of gamelan orchestra, from its inception until today, ritual has been gamelan's essential function, while its purpose is applied and clearly integrated into various everyday spheres of the community life. Gamelan orchestra is seen as an indivisible whole. This syncretic principle, arising from mythical thinking, determines the core way of transmitting the musical experience, based on direct performance participation. Oral music transmission is also characteristic to the tradition of gamelan, mainly due to accurate notation being alien to this culture.

3.2. Musical Concepts of Gamelan and Their Influence on Its Structural Formation

The theoretical basis of gamelan forms a chain where each link is related to the previous one. There are three conceptual groups: sound pitch (*lara, pathet, balungan*), temporal division or form (*irama, bentuk, padhan-ulihan*) and performance practice (*garap, kotekan*). The dissemination of the vertical and horizontal are found within these theoretical concepts: the group of sound pitch mainly disseminates in the vertical direction, while the group of temporal division substantiates the horizontal dissemination of gamelan. There is also a clear tendency towards the standardisation of its theoretical system. Many aforementioned concepts hold historically unchanged standard rules and models. It is

precisely due to this standardisation in gamelan culture, that notation is not required and the historical core of its orchestra has remained unchanged.

3.3. Structural Elements of Gamelan Orchestra. Orchestral Formation Principles

3.3.1. Structural Unit as a Model of Overall Composition

Balungan, the structural-melodic core of the orchestra, could be seen as a structural unit. In comparison to the structure of symphony orchestra, in case of gamelan, we see a comprehensive structural unit which, in the process of composition, is divided both in the vertical (is layered with the help of instrumental groups and textures) and in the horizontal (acquires a musical form). Such structural unit has the characteristics of *macro* unit and is seen through one main musical parameter – melodic line. The dissemination of this structural unit happens largely in the vertical direction, rather than the horizontal. The structural unit of *balungan* is characterised as macro mono-parametric with a tendency towards the vertical dissemination.

3.3.2. The Dissemination of Vertical and Horizontal Elements

The instruments of this orchestra are grouped according to their musical function and, as a result, the entire orchestra can be layered into standard, unchanging groups. The relationship between these groups is seen as a functional complementarity. The interplay between groups is determined from the beginning and is maintained throughout the work. The functional distribution of instrumental groups determines the stratification of texture depending on its function. The texture is layered in a hierarchical way, starting from the most important layers and ending with the surface, decorative ones. The overall timbre of gamelan is dominated by metal pitched percussion instruments that ensure timbral stability. The temporal dissemination of the orchestral structure is also very stable and almost unchanging. The dominant musical parameter is the melodic line. Due to gamelan orchestra maintaining its sounding stability, the elements of orchestral dramaturgy and timbral stabilisation are less important.

3.3.3. Structural Principles and Composing Strategies of Gamelan

The gamelan orchestra can be defined as a single structural type. Only certain subtypes can be expected, because the orchestra is dominated by the same structural unit (*balungan*). In gamelan orchestra, the structural unit is related to the overall macro model. Its structure is dominated by the elements of orchestral vertical. The main principle of this structure is *orchestra as a dissemination of melodic core*.

4. OPPORTUNITIES FOR INTERPLAY AND SYNTHESIS BETWEEN SYMPHONY AND GAMELAN ORCHESTRAS

4.1. Cultural Similarities, Differences and Potential Interaction between Symphony and Gamelan Orchestras

In European and gamelan orchestra cultures, the relationship between tradition and innovation is fundamentally different. Contrary to gamelan, European culture is individualised, with uniqueness seen as one of its foundational principles. The two orchestras also differ according to their functional application. The following factors determined the concert function in European orchestra: discrete thinking, approaching orchestra as a tool and viewing creative work as a closed structure that can be accurately captured. Meanwhile, we can note three main factors that shaped the ritual function in gamelan orchestra: syncretic thinking, mythical understanding of the orchestra and structural openness of the creative work.

4.2. Some Interplay Examples in the Western Creative Practice

Three levels of interplay are pointed out. The first one, the imitation of external sound, highlights instruments, intonations and rhythms that resemble the sound of another culture. The second level integrates the orchestral instruments of another culture, as if creating an orchestra within an orchestra. The third level is related to the use of orchestral musical concepts and structural principles of another culture, which can be fragmental (taking into account only one musical parameter or only certain sections of the work) or total (the whole structure and the main part of musical language elements are based on another culture). This latter level is potentially the deepest and most integral, delving into the core of musical understanding, formation logic of musical parameters and compositional process.

4.3. Composing the Orchestral Structure of *Alrediph* by Marius Baranauskas. Finding an Interplay between Different Structural Principles of the Orchestra

4.3.1. Cultural and Structural Starting Points

The main principle of interplay reveals itself in a separation between the structural *micro* and *macro* levels. *Macro* level covers the entire form of the work as well as all of its elements. The elements of *micro* level are highlighted in small compositional formations of the work, such as the internal structure of fragments, micro-textures and similar. This way, two orchestral characteristics of different type can exist simultaneously. The following points make this principle possible:

- Micro and macro orchestras. A standard symphony orchestra (macro orchestra) and a solo instrument of *tam-tam* (micro orchestra).
- Micro and macro structural units.
- Micro and macro structural elements.

4.3.2. Composing the Structural Unit

The *macro* structural unit of this work is based on the gamelan principle of *balungan*. However, in case of gamelan, this structural unit is made out of the melodic core – a sequence of pitches – while in this case the melodic core is substituted with a timbral core, *i.e.* a sequence of timbres. This structural unit encompasses the entire work, straight away holding a particular timbral sequence, which unfolds via the sections of the work. On their own accord, individual macro timbres are composed out of separate *micro* structural units that are characterised as homogeneous formations of timbre and harmony.

4.3.3. Composing the Orchestral Vertical

The orchestral vertical is disseminated with the help of two qualitatively different levels: the large scale (*macro*) and the small scale (*micro*). The orchestral groups of both levels are formed according to the timbral logic, constituting continuous timbral-harmony formations. In order to form the groups at the *micro* level, the harmony parameter performs an important, additional, combining role, while a secondary role is performed by the overall, connecting texture. At the *macro* level, the layers of texture directly coincide with the orchestral groups. Meanwhile, the aforementioned orchestral groups at the micro level can be layered into smaller textural formations. Homogeneous textural formations are created out of separate micro-layers, similarly to the sound mass. The grouping principle, characteristic to gamelan orchestra, is used in order to coordinate these micro-layers.

4.3.4. Composing the Orchestral Horizontal

As it is disseminated in the horizontal, the macro structural unit forms large dramaturgical sections. Every macro timbre becomes a section of the work's form as well as a separate element of the macro dramaturgy. Meanwhile, the dissemination of micro structural unit forms the orchestral dramaturgy of the smaller scale within the inner structure of every macro timbral section. These are the main dramaturgical factors:

- changing relationship between the two (macro and micro) orchestras;
- changing relationship between orchestral groups;
- sequence of macro timbres;
- changing nature of micro formations;
- inclusion of *colotomic* beats for temporal division.

The timbral stability is ensured through the unifying timbre of tam-tam group, repetitive *colotomic* beats and repetitive macro timbres.

4.3.5. The Overall Compositional Structure of the Orchestra

The overall composition of the piece under discussion constitutes a hybrid structure, combining the principles of gamelan and symphony orchestras. Their harmonious co-existence is achieved by creating a two-level – micro and macro – structure. The definitions of all structural elements of the orchestra are twofold, carrying separate characteristics of micro and macro levels.

CONCLUSIONS

1. With the help of selected literature and analysis of orchestral music examples, this research established systematic connections between separate elements of orchestra. As a result, we are able to state that, **despite the variety of orchestral music and attitudes towards it, a universal system of orchestral structural elements is possible**. The core of this system is the element of structural unit which gives rise to the dissemination of other elements in the orchestral vertical or horizontal direction.

The following elements are required to define orchestra:

- a) a structural unit;
- b) the group elements of orchestral vertical: formation principle of orchestral groups; interrelation between orchestral groups; and layers of orchestral texture;
- c) the group elements of orchestral horizontal: orchestral dramaturgy; factors of timbre stability; and dominating musical parameters.

The following additional factors are provided, in order to achieve a more comprehensive definition and to balance out the elements of the system: intergroup interrelation between elements, intergroup shift and a level of significance of the element. The structural elements discussed in this thesis reveal different orchestral levels; these elements are likely to exist in any type of orchestra and can be used for their analysis. A methodology of orchestral works and a composing tool have been created based on this model. The model of orchestral structural elements formulated in this thesis has proven its effectiveness as an analytic and composing tool. It can be successfully used to not only analyse symphony orchestra, but also those of other cultures, in the case of this artistic research paper – gamelan.

2. **The foundation of orchestral structural element system is the element of *structural unit*.** The structural unit manifests in the form of *micro* or *macro*, both of which often have a different number of musical parameters. This allows for an identification of *mono-parametric* or *poly-parametric* structural units as well as their specific sound quality and types. Different structural units give rise to different orchestral types. The present research paper emphasises the following structural units:
- a) those of symphony orchestra: individual instrument, instrumental block, sound mass, individual timbre and sound spectrum;
 - b) those of gamelan orchestra: the melodic core (*balungan*).

The dissemination of structural unit in the orchestral horizontal and vertical determine all other structural elements. This research has uncovered that the structural unit of symphony orchestra functions fundamentally differently from that of gamelan orchestra. In the case of gamelan, the structural unit is an overall *macro* model that can be broken down and divided. While in symphony orchestra, the structural unit is an essential *micro* construction detail, from which the entire orchestra is put together.

3. A structural analysis of the works for **symphony orchestra** demonstrated that **the system of structural elements provided in this thesis effectively reveals the orchestral structure**. The analysis highlighted five systemically interrelated structural principles, on the basis of which the thesis suggests the following five structural types and their subtypes:
- 1) orchestra as a formation of solo instruments;
 - 2) orchestra as a formation of instrumental blocks (which has two qualitatively different subtypes: polynomial block system and binary block system);
 - 3) orchestra as a sound mass of changing timbre (which has two qualitatively different subtypes: continuous system of sound mass and fractured system of sound mass);
 - 4) orchestra as means to achieve sound colouring (which has two qualitatively different subtypes: the single sound system coloured with pure timbres and the chord system coloured with mixed timbres);
 - 5) orchestra as a dissemination of sound spectrum.

These five structural types constitute a system which is defined by the following characteristics: the different number (from 1 to 5) of structural unit parameters; and the

relationship between the horizontal and vertical dissemination (horizontal – mixed – vertical).

This research finds five different *micro* structural units: solo instrument, instrumental block, sound mass, individual timbre and sound spectrum.

Structural units differ in every type of orchestra, which supports the argument that **the structural unit creates a premise for the formation of different orchestral types**. Similarly, a different dissemination of structural unit determines the emergence of different subtypes. All five structural units of symphony orchestra have the *micro* characteristic; however, their other characteristics differ. When looking at the number of musical parameters, the central third orchestral type has a maximum number of parameters. Meanwhile, when moving from the centre towards the fringes (towards the first and fifth types), the number of parameters gradually decreases, until it reaches the further-most mono-parametric structural units. The first structural type is clearly dominated by the horizontal. The vertical process of dissemination gradually increases in the second, third and fourth types, until it reaches the fifth vertical structural type. This shows that these structural types can be seen as the overall formation system of orchestral structure.

4. The discussion of gamelan, its cultural environment and the analysis of the existent musical theories and concepts revealed the following features that determined a distinctive understanding of this orchestra and its structure: canonical culture, repetition, mythical worldview, binary principle, syncretic thinking, compositional openness of the work, mythical origin of the orchestra, static musical dramaturgy, ritualistic-applied orchestra function and a priori regulated impact of the music. The cultural analysis of the European (symphony) orchestra revealed the following features: individualistic culture, uniqueness, monocentric principle, discrete thinking, closed nature of the composition, technological origin of the orchestra, developmental musical dramaturgy, concert function of the orchestra and unique musical impact.

The present thesis demonstrates that, **despite being grounded in fundamentally different thinking and formation principles, shared points of contact between the symphony and gamelan orchestras can be found at their structural level**.

The structure of gamelan orchestra is successfully revealed when applying the orchestral system of structural elements, formulated in this research paper. All elements of this system, to a larger or lesser extent, actively function in the music of gamelan. The thesis emphasises one gamelan structural unit, the *balungan*, which has a

macro characteristic and is *mono-parametric*, with a tendency towards the vertical dissemination. The *balungan* structural unit helps define one, all-encompassing, structural type, which can potentially be split into a large number of different subtypes. A general structural principle of gamelan orchestra, that also functions as a strategy for composing music, is *orchestra as a dissemination of melodic core*. The structure is dominated by the elements of orchestral vertical.

5. **The interplay between symphony and gamelan orchestras is likely to be effective.**

This thesis highlights three potential and most often encountered levels of such interplay:

- a) imitating the external sound,
- b) integrating orchestral instruments of the other culture,
- c) fragmental or comprehensive use of the concepts and structural principles of the other culture.

The research revealed that the deepest and most effective interplay happens at the level of structural elements. The analysis of the interplay between symphony and gamelan orchestras proved that **the orchestral system of structural elements formulated in this thesis is capable to define different types of orchestras from different cultures and become a foundation for their interplay**. Despite the differences between orchestras, the use of this structural foundation leads to an effective interplay from the compositional aspect.

6. The musical work of the author of the present thesis, as well as its analysis, has demonstrated that **the orchestral system of structural elements effectively works as a compositional tool**. By employing this system, one can achieve an interplay between different orchestral types and cultures, and establish orchestras of new sound and new qualitative structure. The research showed that one of the most effective ways to achieve an interplay between different type of orchestras is to use the hybrid, two-level orchestral system of structural elements created by the author. This system places each element into two levels of a different scale – *micro* and *macro*.

7. **The aspect of orchestral structural elements formulated in this thesis complements the notion of orchestra**. It is likely that the orchestra of any type contains the aforementioned structure and its constituent elements. The existence of these inner

elements determines the orchestra as a comprehensive formation and allows to better define the limits of its notion.

8. This research can be applied to further the understanding of the orchestra phenomenon, its systematisation and typology, the overall and systemic analysis of orchestral scores, interplay between orchestras of different cultures and discovering shared meeting points. Moreover, this thesis is undoubtedly useful to composers who seek to renew their orchestral sound and discover new orchestral types and interplay opportunities between them, new structural models of orchestral music as well as new compositional strategies. The present artistic research project can be developed further by integrating other orchestras of non-European origin (Japanese Gagaku, various archaic orchestras), widening the historical perspective of symphony orchestra (by looking at the orchestral music prior and including the eighteenth and nineteenth centuries) as well as providing further, newly developed, strategies of composition, based on the comprehensive model of orchestral elements formulated in this thesis, and the new examples of music composed accordingly.

MOKSLO IR MENO TYRIMŲ KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI
TIRIAMOJO DARBO TEMA / CONFERENCE PRESENTATIONS ON THE SUBJECT OF
THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT

1. *Principles of Structural Organization of Gamelan Orchestra as an Alternative to Orchestra in European Culture*. Konferencija „Muzikos komponavimo principai: orkestras, kaip fenomenas“ [Principles of Music Composing: Orchestra as a Phenomenon]. Vilnius, LKS, 2009.
2. *Melody and Linearity in the works of M. Baranauskas*. Konferencija „Muzikos komponavimo principai: melodijos fenomenas“ [Principles of Music Composing: Phenomenon of Melody]. Vilnius, LKS, 2015.
3. *Structural Principles of Orchestration in the Second Half of the 20th Century*. Konferencija „Muzikos komponavimo principai: XX a. antroji pusė – XXI a. pradžia“ [Principles of Music Composing: the Second Half of the 20th – the Beginning of the 21st Centuries]. Vilnius, LMTA, 2016.
4. *Structural Elements of Contemporary Orchestra*. Konferencija „Muzikos komponavimo principai: orkestras šiuolaikiniuose kontekstuose“ [Principles of Music Composing: Orchestra in Contemporary Contexts]. Vilnius, LMTA, 2019.

PUBLIKACIJOS TIRIAMOJO DARBO TEMA / PUBLICATIONS ON THE
SUBJECT OF THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT

1. Orchestras in the World Music Cultures. Methodological Analytical Possibilities of Comparison. In: *Principles of Music Composing: Aspects of Hystorical Dispersion*. vol. 4, Vilnius, LMTA, 2004, p. 33-40 .
2. Principles of Structural Organization of Gamelan Orchestra as an Alternative to Orchestra in European Culture. In: *Principles of Music Composing: Orchestra as a Phenomenon*. vol. 9. Vilnius, LMTA, 2009, p. 34-47.
3. Structural Principles of Orchestration in the Second Half of the 20th Century. In: *Principles of Music Composing: the Second Half of the 20th – the Beginning of the 21st Centuries*. vol. 16. Vilnius, LMTA, 2016, p. 33-42.