

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA  
MUZIKOS FAKULTETAS  
KAMERINIO ANSAMBLIO KATEDRA

Studijų programa: kamerinis ansamblis, fleita

Magistro darbas

**Tōru Takemitsu kūriniai fleitai: instrumento naudojimo  
ir estetikos aspektai**

**Darbo autorius: Gintarė Pėstininkaitė**

**Darbo vadovas: doc. dr. Ramūnas Motiekaitis**

Vilnius

2021

## Turinys

|                                                                       |    |
|-----------------------------------------------------------------------|----|
| IVADAS.....                                                           | 4  |
| 1. TŌRU TAKEMITSU kūrybos laikotarpiai ir esteti-<br>nė pozicija..... | 6  |
| 1.1. Takemitsu kūrybos laikotarpiai.....                              | 6  |
| 1.2. Takemitsu esteti-<br>nė pozicija .....                           | 9  |
| 1.3. Japoniški erdvės ir laiko modeliai.....                          | 12 |
| 2. TŌRU TAKEMITSU MUZIKA FLEITAI.....                                 | 16 |
| 2.1. Melodinės tendencijos kūrinuose fleitai.....                     | 16 |
| 2.2. Kūriniai <i>shakuhachi</i> .....                                 | 17 |
| 2.3. Kūriniai fleitai solo.....                                       | 19 |
| 2.4. Kameriniai kūriniai su fleita.....                               | 21 |
| IŠVADOS.....                                                          | 23 |
| LITERATŪROS SĄRAŠAS.....                                              | 25 |
| PRIEDAI.....                                                          | 27 |

## LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

### SAŽININGUMO DEKLARACIJA DĖL TIRIAMOJO RAŠTO DARBO

2021 m. gegužės 10 d.

Patvirtinu, kad mano tiriamasis rašto darbas (tema) „**Tōru Takemitsu  
kūriniai fleitai: instrumento naudojimo ir estetikos aspektai**” yra  
parengtas savarankiškai.

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

---

(Parašas)

---

(Vardas, pavardė)

## IVADAS

Tōru Takemitsu (1930-1996) paliko gilų pėdsaką pasaulio muzikos istorijoje. Jis buvo kompozitorius ir eseistas, unikaliu būdu sintetavęs Vakarų ir Japonijos estetiką bei garso idealus. Šio, daugiausia savamokslio, kompozitoriaus muzikoje pasireiškia Vakarų klasikinės ir džiazų ir tradicinės japonų muzikos elementai. Tačiau ne eklektiškai, o apvienyti jo filosofinių idėjų.

Lyginant su kitais instrumentais, Takemitsu yra parašęs daugybę kūrinių fleitai solo ir neįprastos sudėties ansambliams su fleita. Susidaro įspūdis, jog fleita buvo vienas jo mėgstamiausių instrumentų, kuriai patikimi svarbūs muzikiniai vaidmenys. Tuo jis artimas tikriausiai svarbiausiam savo muzikos ir estetikos įkvėpėjų – Claude Debussy.

**Darbo aktualumas:** Apie Takemitsu muziką yra parašyta keletas knygų ir daugybė straipsnių. P. Burt savo *The Music of Tōru Takemitsu* plačiai apžvelgia autoriaus kūrybos laikotarpius, muzikines įtakas, technikas bei garsines struktūras. R. Motiekaitis, savo *Poetics of the Nameless Middle: Japan and the West in Philosophy and Music of the XX-th Century*, pasitelkdamas semiotiką, filosofiją ir muzikos analizę, mėgina apibrėžti Takemitsu estetinius pasirinkimus ir jo vietą XX amžiaus pasaulio muzikos kontekste. Šio darbo autorė, būdama profesionali fleitininkė ir Tōru Takemitsu muzikos mėgėja, tikisi, pasitelkdama minėtus tyrimus, specifiškiau atskleisti kūrinių fleitai pobūdį ir fleitos panaudojimo būdus. Kaip minėta, susidaro įspūdis, jog Takemitsu mėgiamas instrumentas ypatingai nuosekliai atliepė jo estetinius idealus. Todėl iškyla pagrindinė **darbo problema:** ištyrinėti, kaip kompozitoriaus Tōru Takemitsu estetika ir pasaulėžiūra atsispindi muzikoje fleitai ir kuo ši muzika ypatinga XX amžiaus fleitos repertuaro kontekste.

Pradinė problema, su kuria susiduria bet koks kitos kultūros muzikos tyrimas yra suprasti estetines nuostatas, vyraujančias toje kultūroje. Todėl iškyla **pagrindinis tyrimo tikslas** – atskleisti fleitos naudojimo ypatumus Takemitsu kūrybos ir estetikos visumoje, bei sekantys **tyrimo uždaviniai:**

1. Atskleisti svarbiausius Takemitsu estetikos aspektus.
2. Atskleisti, kaip muzika fleitai atliepia Takemitsu garso idealus.
3. Ištirti, kokius netradicinius elementus savo kompozicijose fleitai naudoja Takemitsu.
4. Apibrėžti fleitos panaudojimo pagrindinius bruožus, lyginant su kitais instrumentais Takemitsu kūrybos kontekste.
5. Nustatyti kuo Takemitsu muzika fleitai yra ypatinga XX a. fleitos muzikos kontekste.

**Dominuojantis tyrimo metodas** – tekstinių šaltinių ir muzikos kūrinių analizė;

**Darbo struktūra ir apimtis:** darbą sudaro įvadas, 2 dalys, išvados, literatūros sąrašas ir 3 priedai. Bendra apimtis – 27 puslapiai. Darbe pateikta vaizdinė medžiaga: 3 paveikslai. Panaudota 20 literatūros šaltinių.

## 1. TŌRU TAKEMITSU kūrybos laikotarpiai ir estetiinė pozicija

### 1.1. Takemitsu kūrybos laikotarpiai

Peter Burt savo knygoje *Music of Tōru Takemitsu (2001)* kompozitoriaus muziką numanomai skirsto į tris etapus ir nors šis periodizavimas yra gana schematiškas, vis dėl to, bent jau bendrais bruožais, yra palaikomas ir kitų šio kompozitoriaus tyrinėtojų. Iš „antrojo“ į „trečiąjį“ periodą stilius pasikeitė drastiškai. Pavyzdžiui Burt šį perėjimą apibūdina kaip šuolį „nuo avangardo“ 1950 metų iki „konservatyvaus“ stiliaus prasidėjusio maždaug 1970 metais.

Jau 1948 m. Tōru Takemitsu pradėjo tyrinėti elektroakustinę muziką. Po trejų metų, 1951 m. jis tapo anti-akademinės *Jikken Kōbō* „eksperimentinės dirbtuvės“ įkūrėju. Tai buvo meninė grupė, įkurta multidisciplininiam bendradarbiavimui, įgyvendinanti mišrios terpės projektus, kuri siekė išvengti japonų meninės tradicijos. Tuo metu avangardo kompozitoriaus muzika pradėjo traukti tarptautinį dėmesį.

Takemitsu pirmojo dešimtmečio 1950-1960 metų kūriniai savo forma atspindi vakarų kompozicinės tradicijos įtakas, kurios giliausiai paveikė kompozitorių, po karo gana izoliuotoje Japonijoje ir P. Burt tai apibūdina kaip „žvilgsnį į vakarietišką veidrodį“. Kaip rašo kompozitorius, „Grįžtant prie tų dienų, karo pabaigoje, kai išgirdau tą prancūzišką šansoną tuo metu, kai visi Vakarų kultūros pavyzdžiai buvo uždrausti mūsų gyvenime, ši patirtis man išlaisvino milžinišką energiją. Energija manyje tikrai sprogo, ir įdomu, kad tuo metu mano dėmesio objektas buvo ne japonų muzika, o Vakarų (Takemitsu 1992: 44).

Anksti jis įvardijo Claude Debussy kaip vieną mėgstamiausių kompozitorių, vėliau Takemitsu susipažino su Olivier Messiaen muzika. Šių kompozitorių įtaka jaučiama jau vienuose pirmųjų Takemitsu kūrinių.

*Requiem for Strings* parašytą 1957 m. po 2 metų išgirdo Igor Stravinsky, kuriam kūrinys begalo patiko, nuo tada ir kritikai Japonijoje staiga ėmė atkreipti dėmesį į tai, ką darė Takemitsu. Dabar laikomu vienu žinomiausių kompozitoriaus repertuaro kūrinių *Requiem for Strings*, kurio pirmasis pavadinimas *Meditacija*, Takemitsu parašė sunkios ligos patalę ir kaip

memorialą paskyrė savo mentoriui Fumio Hayasaka, apraudoti jo netektį. Tačiau vėliau Takemitsu užsiminė apie antro galimo dedikavimo buvimą. Kadangi tuo metu kompozitorius sunkiai sirgo ir nežinojo, kada mirs, norėjo parašyti kūrinį sau. Kompozitorius manė, jog turėtų sau parašyti mišias ir anksčiau buvusią *Meditaciją* paverstė *Requiem*; ir tai buvo stimulus, kuris jam suteikė tai, ko jam anksčiau trūko – ryžto ir įvaizdžio aiškumo, reikalingo norint pradėti autentiškai kurti. Kad ir kokios įkvėpimo aplinkybės, melancholiška nuotaika ir niūrus tonas jau buvo tapęs Takemitsu stiliaus skiriamuoju ženklu. Šis nuotaikos sunkumas atsispindi pasirinkus labai lėtą tempą. Tikruoju tempu tampa submetronominiai 33 smūgiai per minutę. Tokiu greičiu tikrai sunku suvokti kokią nors aukštesnio lygio metrinę organizaciją. Takemitsu remiasi mįslinga angliška fraze *one by one rhythm*, kalbėdamas apie kūrinio konstrukciją. Burt pažymėjo, kad dažnas ritmo dalijimas į labai lėtas trioles, taip pat kenkia bet kokiam pulsavimo jausmui, sukeldamas „garsų sustabdymo jausmą paviršiaus lygmenyje“. Šiuo ir kitu daugelio kūrinių atvejų pagrindinis noras ir yra sugriauti bet kokio taisyklingo pulso ir metrinio grupavimo sampratą (Burt 2001: 58).

Apie 1960 metus Takemitsu susipažino su eksperimentiniais John Cage darbais. Nuo to laiko John Cage idėjos darė įtaką kompozitoriui. Šis ryšys nenuostabus: didžioji dalis J. Cage'o darbų šaltinis yra japonų Zen budizmas, ir iš tikrųjų amerikiečių kompozitoriaus įtaka iš esmės buvo atsakinga ir už paties Takemitsu gana pavėluotą įsitraukimą į jo paties kultūrą. Ir nors kompozitorius stengėsi išvengti „japoniškumo“ ir japoniškų savybių, iš esmės per kontaktą su John Cage jis atpažino savo tradicijos vertę.

Pirmiausia J. Cage'as Takemitsu paskatino naudoti neapibrėžtas atlikimo metodikas, aleatoriką, „musique concrete“ ir grafinį partitūrų žymėjimą, kurį jis panaudojo kūrinio fleitai, gitarai ir liutnei *Ring* (1961) partitūroje. O kadangi J. Cage buvo susižavėjęs Rytų kultūromis, praktikavo *Zen*, jis galiausiai paskatino Takemitsu pasinaudoti galimybe į kompozicijas įtraukti elementus iš japonų tradicinės muzikos. Tuo pačiu Takemitsu pritaikė dodekafoninio konstruktyvizmo ir serializmo elementus, kurie išliko svarbūs iki paskutiniųjų kūrinių (Motiekaitis 2011:73).

Kaip ir daugeliui kitų šios kartos kompozitorių, trumpas Takemitsu flirtas su elektronika nepažydo į viso gyvenimo santykius. Nepaisant to, ekskursija į šią sritį buvo labai svarbi jo būsimai plėtrai, leidžianti jam tiesiogiai dirbti su neapdorotais natūralaus garso tembrais be instrumentų tarpininkavimo ir jų žymėjimo (Burt:71). Muzika kinui, kurios yra parašęs daugiausiai, atskleidžia gana skirtingus Takemitsu kūrybinės asmenybės aspektus, palyginti su daugeliu jo koncertinės muzikos. Kino muzika suteikė Takemitsu galimybę laisvai eksperimentuoti su tembrais, notacijomis ir stilistika, kurie vėliau rado kelią patekti ir į jo koncertinius darbus.

Dar vienas įspūdis apie Rytų muziką Takemitsu buvo neįprastai stiprus kai 1961 m. jis dalyvavo *Bunraku* (Japonijos lėlių teatro) spektaklyje. Lėlių spektaklio muzika vadinama *gidayu*, o pagrindinis joje naudojamas instrumentas didesnė tradicinės japonų tristygės liutnios tipo instrumento, *shamisen* versija. Vėliau Takemitsu pareiškė jog *shamisen* 'o sukurtas garso pasaulis buvo ne mažiau įspūdingas nei Vakarų orkestro pasaulis su šimtu skirtingų instrumentų. Pasak kompozitoriaus, tai buvo dar turtingiau (Takemitsu 1989: 198-204).

Galbūt, susimąsčiau, ar ne todėl, kad aš taip giliai studijavau vakarietišką muziką, vėliau leidausi taip sujaudintas *Bunraku* muzika, kurią girdėjau. Jei niekada nebūčiau priklausęs vakarietiškai muzikai, žinau, kad mano japoniškos muzikos vertinimas būtų buvęs labai kitoks. Manau, kad tai nepaprastai svarbus momentas. Nuo to laiko aš skyriau daug energijos, kiek įmanoma, japonų muzikos tradicijoms studijuoti, ypatingą dėmesį skirdamas japoniškos ir vakarietiškos muzikos skirtumams. Su dideliu kruopštumu bandžiau išryškinti japoniškos muzikos jautrumą, kuris visada buvo manyje (Takemitsu 1995: 92).

1967 m. Takemitsu iš Leonard'o Bernstein'o gavo užsakymą sukurti naują kūrinį Niujorko filharmonijos 100-mečiui, Vakarų orkestrui, grojančiam kartu su *biwa* ir *shakuhachi*. Jis buvo pavadintas *November Steps*. Bandymas sujungti kartu japoniškus instrumentus su Vakarų orkestru, kompozitoriui atrodė siaubingai sunki užduotis ir jis daug kartų pakeliui jautė norą pasiduoti.

Išbandyti ir sumaišyti dvi kardinaliai skirtingas muzikos formas atrodė beveik neįmanoma; aš pats labai stipriai abejoju, kad galiu įvykdyti užduotį. Galų gale, manau, kad mums pavyko sėkmingai sujungti abu, bet man tai buvo siaubingas išbandymas. Tačiau, kad ir kaip buvo

sunku, manau, kad bandyti buvo labai verta, nes tai kažkaip išlaisvino muziką nuo tam tikro sąstingio ir atnešė į muziką kai ką aiškiai naujo ir kitokio (Takemitsu 1995: 69).

Vėliau Takemitsu savo darbuose ėmė nagrinėti neapibrėžtumo aspektus ir *ma*. Taip pat Cage'o, ir bendrai, Zen budizmo idėjos apie pasaulį ir muziką padėjo Takemitsu atpažinti ir suprasti savo paties tradicijos vertę. Dėl Cage'o įtakos pasikeitė Takemitsu „pirmojo laikotarpio“ muzikinė kalba – jis pradėjo naudoti tradicinius japonų instrumentus, pats ėmėsi groti biwa ir „muzikoje atrado gamtą“. Nuo 60-ųjų Takemitsu dominuojanti intencija buvo suderinti japonų estetinių paradigmų aspektus su moderniausia muzika. P. Burt savo knygoje tai apibūdina kaip „žvilgsnį į rytų veidrodį“.

Aštuntajame dešimtmetyje Takemitsu pamažu nosisuko nuo tankių chromatinių grupių ir garso masės faktūrų link labiau tonalinių harmonijų ir tembrinės diferenciacijos (Burt:175). Burt šiam laikotarpiui apibūdinti sugalvojo terminą „tonalumo jūra“. Tada Takemitsu pradėjo reikšti savo muzikinio pasakojimo idėjas metaforiškai, kaip antai *Dream/Window*, ar sodo ir žmogaus, einančio per jį, santykį. Vienas iš žymiausių to laikotarpio Takemitsu kūrinių yra *A Flock Descends into the Pentagonal Garden* (1977), kuriame sujungiama improvizacinė japoniško sodo koncepcija ir numerologija.

Šiame paskutiniame kūrybos laikotarpyje Takemitsu kūryba tapo vis labiau tonalinė, naudojamos aišrios melodinės linijos, o orkestro faktūros nėra tokios tankios – jos pradėjo smarkiai priminti C. Debussy partitūras, kurias jis studijavo būdamas jaunas. Panašumai ypač akivaizdūs Takemitsu orkestro kūriniuose, todėl P. Burt kompozitoriaus kūrybos 1970-uosius vadina „Debussy“ laikotarpiu. Vėlesniajai Takemitsu kūrybai būdinga dar ir tai, kad melodijų ar harmonijos segmentų citatos naudojamos daugelyje kūrinių. Taip pat cituojami kompozitoriai, tokie kaip Berg'as ar Bach'as. Nepaisant kompozicijos technikų įvairovės, pasakojamosiose muzikos struktūrose galime rasti daug panašumų tarp ankstyvųjų ir vėlesnių kūrinių, ir greičiausiai tai sąlygota estetinio jautrumo kuris išliko nepakitęs visa gyvenimą (Burt 2001:190-215, Motiekaitis 2011:74).

## **1.2. Takemitsu estetinė pozicija**

Kartais Tōru Takemitsu savo muzikoje mėgina apjungti Rytų ir Vakarų kultūras paradoksaliu būdu – jas radikalai supriešindamas. Kaip rašo kompozitorius, „Instinktyviai nesistengčiau paprastai išspręsti prieštaravimų nei tarp Japonijos ir Vakarų, nei tų, kurie yra manyje. Iš tikrųjų norėčiau pagilinti daugelį prieštaravimų ir padaryti juos ryškesnius” (Takemitsu, 1995:12).

Nors jo muzika įkūnija stiprią logiką, joje gausu paslapties ir neaiškumų. Takemitsu kuria muzikinę išraišką, kuri gali būti griežta ir beasmenė, tačiau giliai atspindinti žmogaus dvasią. Kadangi Takemitsu yra bekompromisus išlaikydamas savo tvirtą asmenybės tapatybę tiek kaip japonas, tiek kaip šiuolaikinis Vakarų kompozitorius, jo muzika niekada nėra paprastas Rytų ir Vakarų kompromisas. Tradicines japonų estetines vertybes atspindi Takemitsu jautrumas tembriniams ir tekstūriniams santykiams, tradicinių japoniškų instrumentų naudojimas ir erdvinis instrumentų išdėstymas.

Nors palyginti nedaug Takemitsu koncertinių kūrinių įtraukia tradicinius japonų instrumentus, tradicinės japonų estetinės vertybės ir mąstymo būdai ir toliau reiškiasi jo kūriniuose, sumanytuose pagal Vakarų instrumentines idiomias. Tai pasiekama solo fleitos kūriniuose, akcentuojant erdvines muzikos savybes, reikšmę priskiriamą tylos trukmėms, ir jautrumą absoliučiam izoliuotų akimirkų ir atskirų garso įvykių grožiui (Koozin, 22). Takemitsu (1995:102) yra sakęs, „tuštumą paversti gyva tyla – tai gyventi garsų begalybėje. Garsas ir tyla yra lygūs“.

Muzika dažnai apibūdinama kaip laiko menas, tačiau Takemitsu turi ir architektoninę muzikos ir garso sampratą. Rašydamas apie savo kompozicijas ir filmų muziką, gausiai pateikia erdvinių aprašymų. Jis rašo, kad vakarietiška muzika pabrėžia horizontalumą, tuo tarpu japonų muzikoje didžiausias dėmesys skiriamas vertikalumui. Pavyzdžiui, *shakuhachi*, japonų fleitos garsas, anot Takemitsu (1995:62), „kyla vertikaliai“, kadangi garsas turi erdvinį tembro tankį – jis sutelkia dabarties momentui.

Tradicinėje japonų muzikoje padidėjęs jautrumas akimirkos grožiui ir individualiam garso įvykiui atspindi japonų požiūryje į tembrą. Garso suvokime, nors ir atsižvelgiant į jo stiprumą, trukmę ir aukštį, labiausiai įtakojanti garso ypatybė, kuri visus šiuos veiksnius apima kaip visumą, yra

tembras. Savo straipsnyje *My Perception of Time in Traditional Japanese Music*, Takemitsu tembrą apibūdina kaip „judėjimo garso viduje suvokimą“. Jis tembrą laiko dinamišku laiko elementu, kuris „atsiranda tuo metu, kai klausomasi garso (poslinkių) permainų“. Takemitsu aptaria tradicinės japonų teatro muzikos pavyzdžius, kai instrumentai vienu metu vadovaujami skirtingomis laiko schemomis, leidžia teigti, kad tokios nenutrūkstamos sekos muzikiniai įvykiai yra įsišakniję stipriame japonų imlume tembriniams niuansams. Takemitsu mano, jog muzikiniam pasitenkinimui gali užtekti ir vienos natos. Japonų jautrumas atskirų muzikinių įvykių tembriniam grožiui yra susijęs su bendru estetiniu pojūčiu, kuris gali įžvelgti tam tikro meno kūrinio skirtingų elementų vienybę (Takemitsu 1987:10).

Per savo gyvenimą jis sukūrė stilių, kuris yra stulbinamai sinkretiškas ir stipriai išraiškingas. Takemitsu muzika laisvai ir plačiai remiasi ankstesnio pusšimtmečio įvairių avangardinių judėjimų sukurtomis technikomis. Tačiau, kaip jis teigia, „Man nepatinka tokie apibendrinimai kaip „Vakarų“ ar „Rytų“, nes net ir tokiu paprasčiausiai sukonstruotu instrumentu kaip fleita galima išgirsti subtilių kultūrinio pobūdžio skirtumų skirtingose geografinėse vietovėse“ (Takemitsu 1989:205-214). Vis tik, organišką, improvizacinį muzikavimo pobūdį jis sieja su Japonija: „Galime pastebėti, jog japonai teikia pirmenybę artimai gamtai meninei išraiškai, o vakarietis brangina dirbtinę išraišką, kuri nėra gamtos dalis“ (Takemitsu 1995:27).

Takemitsu sugrupavo daugelį savo instrumentinių kūrinių į temines serijas. Daugelis temų atsirado iš literatūros ir gamtos. Be dažnai pasitaikančių idėjų apie gamtą, Takemitsu dažnai naudoja *dream* sąvoką. Dar viena svarbi idėja, kurią Takemitsu sujungia su *dream*, yra skaičius. *Dream* reiškia neapibrėžtą žodį, įkvėpimo šaltinį, tuo tarpu skaičius – apibrėžtą pasaulį, praktinį metodą, kūrinyje naudojamus garsų konglomeratus, kurie suteikia kūriniai vienybę. Vienas geriausių pavyzdžių, kuriame šie du kontrastuojantys pradai – sapnas ir skaičius pasireiškia, yra jau *minėtas A Flock Descends Into The Pentagonal Garden*. Kaip pabrėžia Takemitsu:

tai ko nedarau aš [...] yra paprastas japonų tradicijos pritaikymas Vakarų formai. Tai, ką mes stengiamės padaryti, yra labai giliai ir labai atidžiai išstudijuoti tradicinės muzikos esmę, tyrinėti nežinomus pasaulius ir atkurti arba iš naujo paaiškinti naujomis, moderniomis

formomis tai, ko išmokome iš savo tradicijų. Mūsų muzikos esmėje, manau, yra dalykų, kurie galbūt labai skiriasi nuo vakarietiškos muzikos - laiko, erdvės pojūtis, jautrumas spalvoms ir tonui (Takemitsu 1987:9-12).

Dėl japonų pagarbos gamtos grožiui tradicinėje japonų kultūroje gamtos garsai ir muzikiniai garsai nėra griežtai atskiriami. Takemitsu, panašu, muzikinį garsą, interpretuoja kaip gamtos elementą su kuriuo reikia elgtis pagarbiai. Vienas svarbiausių japonų pasaulėžiūros bruožų yra pagarba gamtai kaip kažkam šventam, grynam ir pilnam savaime. Tokią estetiką atspindi ir Takemitsu požiūris į muzikinį toną, kuriame gilinamasi į tonų kokybę ir ji atlieka svarbiausią vaidmenį formuojant kūrinio laiką:

Mano muzikinė forma yra tiesioginis ir natūralus rezultatas, kurį patys primeta garsai, ir niekas negali iš anksto nuspręsti išeities taško. Aš jokių būdu nesistengiu išreikšti savęs šiais garsais, bet, reaguodamas su jais, kūrinys iškyla pats” (Takemitsu, cituojamas Koozin 1990: 34-44). Mano muzikinė forma yra tiesioginis ir natūralus rezultatas, kurį patys primeta garsai, ir niekas negali iš anksto nuspręsti atspirties taško. Aš jokių būdu nesistengiu išreikšti savęs šiais garsais, bet, reaguodamas su jais, kūrinys gimsta pats (Toru Takemitsu, cituojamas Toru Takemitsu: Miniatur II, Japanese Deutsche Grammophon, MG 2411),

### **1.3. Japoniški erdvės ir laiko modeliai**

Kaip teigia kompozitorius, “Pats svarbiausias dalykas Japonijos muzikoje yra erdvė, ne garsas. Stipri įtampa. Erdvė: *ma*. Aš manau *ma* yra laikas-erdvė su įtampomis. Ne „poilsis“” (Takemitsu 2002: 229). *Ma* yra kasdieninis japonų kalbos žodis, reiškiantis tuščią erdvę ir laiką, arba tarpą. *Ma*, kaip estetinė sąvoka, yra erdvės ir laiko suvokimo būdas, kurio šaknys yra giliai Japonijos praeityje ir kuri vis dar atsispindi pagrindinėse Japonų meno koncepcijose. Abu jie galėtų būti apytiksliai apibrėžti kaip „judesio intervalas“. Estetinė prasme *ma* reiškia erdvės ir laiko intervalus, kurie prasmingais tampa tik tada kai yra apsupti įvykiais ar objektais.

*Ma* šiuo estetiniu jausmu ir prasme iš esmės skiriasi nuo įprastos vakarietiškos koncepcijos apie nuoseklias ir tikslingai sutvarkytą erdvę ir laiką. Šios sampratos paplitimą japonų kultūroje patvirtina *ma* pavyzdžiai, kurių gausu daugelyje japonų meno ir kasdienio gyvenimo sričių. Pavyzdžiui

tradicinis japonų dailininkas paveiksle piešia tik dalį drobės, palikdamas tuščią erdvę, kad žiūrovas ją užpildytų prasme. *Nō* dramos mušamieji yra dramatiškos tylos naudojimo meistrai, įtraukiantys žiūrovus į spektaklį. Analogiška technika pastebima poetinėje *haiku* formoje, kuri, manoma, labiau bendrauja per tai, ką palieka, o ne per tai, ką aiškiai pasako. Japonijų namuose paprastai *ma* jaučiama tuščioje nišoje, vadinamoje *tokonoma*, kuri, kaip manoma, sutraukia šeimą panašiai kaip amerikiečių namų židiny. Nenuostabu, kad atsižvelgiant į visa tai, *ma* atsispindi ir japonų muzikoje. Ir nors Takemitsu augo ir kūrė Tokijuje, kurią jau buvo stipriai paveikusi Vakarų idėjos ir kompozicijos stiliai, vis dėl to, jo estetiškas požiūris į erdvę ir laiką, jo muzikoje dažnai atsirandančiomis garsų aranžuotėmis, turi daugiau bendro su Zen šventyklos *Ryoanji* sodo uolomis, nei su tikslingomis Vakarų muzikos formomis. Takemitsu garsai įgauna prasmę tik klausytojo veiksmo dėka, tarpuose kurie paliekami tarp garsų sklidimo.

Pasak Rochberg (2005) pirmasis *ma* apibrėžimas yra *ma* kaip tuščias laiko tarpas tarp dviejų ar daugiau dalykų, kviečiantis judesį, kontempliaciją ar kitą žmogaus veiklos formą jam įprasminti. Šis *ma* apibrėžimas teigia, kad jis yra pats pagrindinis iš visų, nes jis labiausiai panašus į senovės japonų religinių ritualų žodžio kilmę. Senovės japonai pažymėjo tuščią erdvę, kuri, manoma, kvietė nusileisti jų *kami* (dvasios, reiškiniai ar „šventos jėgos“ gerbiami šintoizmo religijoje). Analogijas galima rasti ir Takemitsu muzikoje, kur naudojami neįprasti erdviniai sprendimai, tam, kad klausytojas išgirstų tuščias erdves tarp garsų, o tuo pačiu ir patį unikalų garso įvykį. Tokį muzikos suvokimą, galima tikriausiai būtų prilyginti įsižiūrėjimui *Ryoanji* sode į akmenų ar uolų subtilias faktūras, kurios apsuptos neutralios ir lygios smėlio erdvės.

Šios pirmosios *ma* reikšmės pavyzdį galima rasti Takemitsu kūrinyje *Distance* (1972), skirtame obojininkui Heinz'ui Holliger'ui ir parašytam obojui ir *shō* (tradiciniam japoniškam *Gagaku* orkestro instrumentui.) *Shō* *Gagaku* sukuria nuolatinį harmoninį foną pirmojo plano melodiniams judesiams. Dinamiškas *shō* gestas su būdingomis nuolatinėmis *crescendo* ir *diminuendo* bangomis yra glaudžiai susijęs su pagrindiniais Takemitsu laikinumo aspektais (Motiekaitis 2011: 80). Instrukcijose atlikėjams Takemitsu prašo obojininką stovėti arti žiūrovų, o *shō* groja už obojaus ir kuo toliau,

scenos gale. Šio muzikos erdvinio sprendimo tikslą geriausiai galima suprasti palyginus jį su tipiškesniu Vakarų kompozitorių vietos panaudojimo būdu. Nors kompozitorius dažnai gali pastatyti instrumentus įvairiose scenos ar koncertų salės vietose, kad garsas klausytojams susiliėtų skirtingais kampais, Takemitsu patvirtino, kad jo tikslas *Distance* buvo įtraukti klausytoją į muziką kitaip, nustatant erdvinį išdėstymą, kuris verčia klausytoją sukurti aktyvią erdvę *ma* tarp dviejų instrumentų. Taigi klausytojas atsiduria tokioje padėtyje, kur jis turi aktyviai dalyvauti kuriant šią virtualią erdvę, kurioje vyksta garsiniai įvykiai, susiję su dviem instrumentais.

Antrasis apibrėžimas yra *ma* kaip intervalas arba kaip tiltas tarp atskirų pasaulių. Japonijos ir Vakarų garsų pasaulius skiriantis atstumo intervalas, laukiantis klausytojo; toks pats yra ir intervalas tarp gamtos ir žmogaus pasaulių. Originalaus japoniško žodžio tilto (*hashi*) reikšmė buvo ne tiek tiltas fizine prasme, kiek *ma* jungimas tarp dviejų pasaulių. Štai kaip architektas Arata Isozaki paaiškina žodžių *hashi* ir *ma* santykį: „Kraštas“ buvo suvokiamas kaip vieno pasaulio kraštas, reiškiantis kito pasaulio egzistavimą anapus jo. Viskas, kas kirtu, užpildė, sujungė ar projektavo į tarpinę *ma* tarp dviejų kraštų, buvo vadinama *hashi*” (Rochberg 1963:105).

Trečioji žodžio *ma* reikšmė mums primena, kad muzikos kūrinio „tylos pasaulis“ reikalauja aktyvaus klausytojo dalyvavimo. *Ma* gali būti tuščias laukimo momentas tarp dviejų įvykių arba natūrali pauzė arba intervalas tarp dviejų ar daugiau reiškinių, vykstančių nuolatos” (Rochberg 1963:107). Takemitsu tikisi, kad tiek kompozitoriai, tiek atlikėjai leis garsams būti savimi, natūraliai vystytis, neužkraunami jokių asmeninių išraiškos tikslų. Išardžius išraiškos spąstus, muzikiniai garsai tampa tarsi japoniško sodo uolos, nieko nesakančios klausytojui, tačiau kviečiančios per tuščias jų apibrėžtas erdves, klausytojo veiksmams, užpildyti juos prasme, ar tiesiog įsižiūrėjimu. *Ma* leidžia kompozitoriui kurti neapibrėžiant garsų prasmės, t.y. nepajungiant jų pasakojimo ar vaizdavimo procesui. Kita vertus, *ma* gali būti vertinama ir kaip alternatyva atsitiktinėms procedūroms (chance procedures), kurias kai kurie kompozitoriai taiko „norėdami pašalinti save iš garsų, kuriuos jie sukūrė (Rochberg 2005:108, Cage 1961:10).

Naudodamas *ma*, kompozitorius sugeba paskirstyti garsus laike ir erdvėje taip, kad juos supa tuštuma, kuri kviečia, o ne perteikia jų prasmės

interpretacijas. Garsai girdimi visame savo potenciale, išryškinti tylos. Būtent toks priėjimas prie garso lemia Takemitsu muzikos unikalią tapatybę.

## 2. TŌRU TAKEMITSU MUZIKA FLEITAI

### 2.1. Melodinės tendencijai kūriniuose fleitai

Fleita, labiau nei bet kuris kitas instrumentas, pastarąjį šimtmetį, išgyveno permainas. Ilgą laiką instrumentu buvo grojama daugmaž vienu garso idealu – gražus, rezonuojantis ir dainuojantis garsas su nuolatiniu *vibrato*. Pradedant nuo 1950-ųjų pabaigos, kompozitoriai kartu su patyrusiais fleitininkais pradėjo tyrinėti daugybę naujų garsų, pradedant *key clicks*, *multiphonics* ir *air tones*, šiai plėtrai įtakos turėjo fleitos kitose kultūrose, ypač japonų *shakuhachi* ir *nohkan* (*Nō* teatro šoninė fleita). Padidėjus fleitos techninėms galimybėms prasidėjo novatoriški eksperimentai. Kaip minėta, Takemitsu ypač dažnai naudojo vakarietišką fleitą savo darbuose, kadangi, tikėtina, tai buvo parankus instrumentas išreikšti jo kultūros ir garso idealus. Anot kompozitoriaus:

Muzikos instrumentai gali būti laikomi žmogaus pratęsimu ar išplėtimu. Arba jie gali būti vertinami kaip įrankiai, sukurti padėti išreikšti emocijas ne tik kalboje. Taip žiūrint, muzikos instrumentai neabejotinai atspindi tam tikros visuomenės kultūrą - jos papročius, skonį ir dvasią, kurią puoselėja visuomenė. Be to, instrumentams didelę įtaką turėjo turėti fizinės žmonių sąlygos. Tokia įtaka rodo labai laipsniškus, sunkiai nustatomus įvairius, per ilgą laikotarpį įvykusius pokyčius, kuriuos sunku aptarti naudojant vieną pavyzdį” (Takemitsu 1995:15).

Vienas iškart atpažįstamų Takemitsu muzikos aspektų yra jo dinamika ir artikuliacija. Takemitsu muzikiniams gestams būdingas atsiradimas iš tylos ir atsitraukimas į ją. Šiame procese gana intensyvūs *crescendo* paprastai iš karto neutralizuojami laipsnišku arba subito *pianissimo*. Toks dinamiškas gestas nuolat naudojamas visuose Takemitsu kūrybos laikotarpiuose ir jis atspindi jo muzikos formos ir laiko procesus (Burt 2001: 29, Motiekaitis 2011:82).

Du ar daugiau fokusus turinčios (polifokusuotos) harmoninės struktūros atspindi Takemitsu melodijose. Melodiniai motyvai dažniausiai konstruojami sugretinant dviejų tonų gamų segmentus, taip apimant visus 12 garsų. Skirtingi viso tono skalių segmentai dažnai atskiriami registrais, todėl labiau pabrėžiamas fragmentiškumas ir bipoliškumas. Takemitsu vėlesniais metais išreiškė „iš daugelio gijų sudėtingai nuaustos kartu melodijos” būtinybę.

Harmoninis bipoliškumas ir melodinės „gijos“ ypač pasireiškia kūriniuose fleitai, tokiuose kaip *Itinerant* ar *And Then I Knew Twas Wind* (Narazaki: 77, Motiekaitis 2011:82). Fragmentacija ir motto-motyvai atsirandantys ir keletą kartų pasikartojantys kūrinyje, būdingi Takemitsu melodinėms ir harmoninėms struktūroms. Takemitsu melodinėms struktūroms taip pat būdingos išcentrinės tendencijos, kai vienas daugiafokusuotos melodijos tonas yra nuolat pabrėžiamas ilgiau jį palaikant.

## 2.2. Kūriniai *shakuhachi*

Po *Requiem for strings* sulaukysiu tarptautinio pripažinimo, sekė kūrinys japonų tradiciniams instrumentams *biwa* ir *shakuhachi* solo su tradiciniu vakarų simfoniniu orkestru *November Steps*. Rašydamas šiems instrumentams ir orkestrui Takemitsu atrado dar vieną elementą, kuris tapo aktualus kompozitoriaus solo fleitos rašymui: jis pradėjo akcentuoti įvairių orkestro instrumentų garso išnykimo formas. Laipsniškas garso išnykimas į *ma* yra pagrindinis kiekvieno solo fleitos kūrinio elementas. Takemitsu muzika iš atlikėjo reikalauja atsidavimo pateikti laisvus, nevaržomus garsus. Tai viena iš priežasčių, kodėl Takemitsu susidomėjo rašyti tradiciniams japoniškiems instrumentams. „Japoniški instrumentai, pavyzdžiui, *biwa* ir *shakuhachi*, kuria garsus, kurie yra labai ryškūs ir artimi žmogui. Tą akimirką, kai išgirstu vieną iš šių garsų, prieš save matau visą pasaulį: man tai – muzika; kita vertus, Europos instrumentų skambesys jau yra labai abstraktus (pašalintas iš gamtos) (Takemitsu 1993:3-4).

*Shakuhachi* garso savybės galima pritaikyti daugelyje žanrų, nes ji gali būti suskirstyta į tris oktavas ir groja pentatonine skale. Kadangi *shakuhachi* neturi klapanų mechanizmo, o tiesiog skylutes, uždengiamas pirštais, nepilnai uždengus skylutę (arba tiesiog keičiant atstumą nuo piršto iki skylutės), galima išgauti įvairaus aukščio garso intervalus. Tai leidžia atlikėjui groti mikro tono aukščio pakeitimus, išgauti įvairias garso spalvas ir pridėti *glissando* prie pagrindinių natų. Taip pat į *shakuhachi* yra integruota japonų *ma* estetinė idėja, reiškianti tuštumą, reikalingus tarpus muzikoje, kurie leidžia garsui kvėpuoti:

[*shakuhachi*, *biwa*] instrumentų garsai atliekami spontaniškai. Jie tarsi rezonuoja per atlikėją, vėliau susilieja su gamta [...] Jų kūrimo metu teorinis mąstymas yra sunaikinamas; tarp šio sudėtingo garso - tokio stipraus, kad jis gali stovėti atskirai - ir prieš jį esančios intensyvios

tylos taško, vadinamo *ma*, yra tęstinumas, kuris paneigia analizę. Kaip *Nō* muzikoje, taip ir ši *ma* bei garsas neegzistuoja kaip techniškai apibrėžtas santykis. Būtent čia garsas ir tylą susiduria vienas su kitu, balansuodami vienas kitą santykiuose, viršijančius bet kokią objektyvų matavimą. Dabar galime pamatyti, kaip *shakuhachi* meistras, siekdamas pasirodyje atkurti vėjo garsą sudžiūvusioje bambuko giraitėje, atskleidžia japonų garso idealą: garsas savo didžiausiu išraiškingumu, nuolat tobulinamas, priartėja prie to vėjiško nieko bambuko giraitėje (Takemitsu 1993:89).

Tokiomis mintimis Takemitsu atskleidžia savo garso idealą, kurį bando perteikti ir per vakarietišku išstobulintą ir preciziškai sukonstruotą fleitą. Kadangi skersinė fleita sukonstruota groti pustoniais, taip pat ją galima varijuoti garso aukščiu tam pritaikytomis atviromis klapanų skylutėmis, alternatyviais dengimais, ką žinodamas, Takemitsu kūrinuose puikiai pritaiko to pat garso glissando, žemyn ir aukštyn, dažniausiai frazių gale, ar tiesiog atskiriems pavieniams garsams, taip sureikšmindamas ir priverčiantis įsiklausyti į vieną garsą.

Ir nors rašyti tradiciniams japonų instrumentams Takemitsu nusprendė tik nuo 30-mečio, kompozitoriaus sukurta muzika iš karto buvo priimta. Vėliau savo raštuose *Confronting Silence* (1995) jis atskleidė, jog rašyti japoniškiems instrumentams paskatino atlikėjai.

1966 m. jis parašė kūrinį *Eclipse* skirtą *shakuhachi* ir *biwa*. Kūrinys suskirstytas į kelis muzikinius epizodus. Tarp jų tvyro ilgas tylėjimas, kuriame gali būti skaitoma *Rabindranath Tagore* poezija. Išgirdęs šio kūrinio įrašą, Leonard'as Bernstein'as paprašė Takemitsu parašyti *November Steps* (1967), kuris atnešė pasaulinį pripažinimą.

Po 5 metų, 1973 m. Takemitsu parašė dar vieną kūrinį *Autumn* – tai pačiai sudėčiai. Šiuo kūrinio kompozitorius norėjo užbaigti tai, ko nepadarė ankstesnėje kompozicijoje: kur kas labiau integruoti japonų tradicinius instrumentus į orkestro skambėjimą, kai tuo tarpu *November Steps* šie instrumentai skamba labiau kaip du skirtingi ansambliai, tik su keletu akimirkų kontakto.

Apie *shakuhachi* muziką dažnai sakoma *Ichion Jōbutsu* – „vienu garsu tampama Buda“; *shakuhachi* tradicija kilo Zen Budizmo praktikos, kaip

meditacija susitelkiant į garsus. Panašu, jog analogiškas intencijas siekia perteikti ir Takemitsu.

### 2.3. Kūriniai fleitai solo

Nuo 1960-ųjų Takemitsu eksperimentavo su skirtingais kompozicijos stiliais. Per šį laikotarpį Takemitsu buvo be galo susidomėjęs Europos eksperimentine technika. *Jikken Kōbō* Takemitsu paveikė kurti *musique concrete* kompozicijas ir naudoti serializmo kompozicinius metodus. Draugaudamas su John'u Cage'u, jis susidomėjo grafinėmis partitūromis ir neapibrėžtumo elementais.

Vienas pirmųjų Takemitsu kūrinių fleitai solo *Voice* sukurtas 1971 m. Jis yra įtakotas japonų tradiciniame japonų *Nō* teatre naudojamos fleitos *nohkan*. Ši pjesė parašyta ir dedikuota vienam garsiausių XX a. pabaigos šveicarų fleitinkui Aurèle Nicolet, pagal jo užsakymą. Takemitsu kūrinį parašė per vieną dieną. Atlikimas paprastai trunka apie 6 minutes.

Kūrinys prasideda klausimu: *qui va là?*, kurį fleitininkui reikia užduoti prancūzų kalba, tuo pat metu grojant didesnio nei 2 oktavų intervalus. Kaip pats autorius nurodo specialioje instrukcijoje: „Kalbėkite į instrumentą su lūpomis beveik uždengdami fleitos galvos skylę (*mouthpiece*)”. Kadangi takto brūkšnių kūrinyje nėra, tik numanomų frazių pabaigos, nurodytos pauzėmis pagal jų ilgumą, atlikėjui paliekama didelė interpretacinė laisvė. Pirmosios frazės laiko nuoroda 4-5 sekundės, kas suteikia numanomą kūrinio alsavimą bei tempą. Natų ilgiai nėra tiksliai apibrėžti.

Šis kūrinys iš visų Takemitsu fleitai parašytų kūrinių išsiskiria tuo, kad jame panaudota ypač daug išplėstinių fleitos technikų. Akcentuojamos atakos be liežuvio ir be griežtos ritmikos, yra siejamos su *shakuhachi* grojimo stiliais. Greitai ir dramatiškai pakylantys ir nusileidžiantys *hollow tones* garsai dažnai naudojami su plačiu, išeinančiu is garso aukščio vibrato. Tai naudojama ir kartu su *multiphonics* ar *flutter tonguing*, su chromatiniais *glissando* ir treliais, siekiant sukelti panašumų su *shakuhachi*. Pagal *shakuhachi* tradiciją daug dėmesio skiriama garso aukščio paaukštinimui ar nužeminimui (*note bending*), o ne stabiliems aukščiams, nes muzika nėra paremta harmonine sistema. *Shakuhachi* fleita turi penkias skyles, kurios sukuria penkis tonus,

tačiau kiti tonai yra prieinami pusiau uždengiant skylutes ir auksčio keitimu lūpomis ir oro srove.

Kūrinyje apstu specialiųjų garso efektų, tokių kaip alternatyvios pirštuotės pagalba sukuriamas tembras, panašus į *shakuhachi*, bei ketvirtatoniai ar mikrotonai. Naudojami stiprūs akcentai be liežuvio kurie skamba panašiai kaip *nohkan* fleita, kuriai būdingi stiprūs kvėpavimo akcentai sumaišyti su garsu). Naudojama ir *pizzicato* artikuliacija, tuo pat metu pridėdant balsą, kuris gali niūniuoti, šaukti ar dainuoti, švilpti arba kalbėti normaliai, kas priklauso nuo atlikėjo interpretacijos. Autorius nurodo 3 grojimo-kalbėjimo būdus: 1) kalbant į instrumentą beveik visiškai uždengiant *embouchure* skylę; 2) kalbant lūpos neturi uždengti *embouchure* skylės. 3) su balsu; nuo įgarsinto priebalsio palaipsniui pereinant į bebalsį garsą. Bandant atkartoti japoniškas fleitas nurodoma naudoti *breathy tones*, klavišų spaudimo garsus, kurie sukuriama tiesiog pirštais, taip keičiant garso aukštį mikrotonais ir spalvą, arba be garso, išskyrus pirštų kaukštelėjimo į klavišus. *Multiphonics* ir tembriniai treliai nurodomi pagal Bruno Bartolozzi *New Sounds for Woodwinds* žymėjimą. Tuo metu tai buvo naujausias darbas, išleistas 1967 m. Tokiu būdu kompozitorius siekė organiškos atlikėjo su instrumento jungties. Kūrinys parašytas taip, kad leidžia muziką pateikti kaip muzikinių gestų seką, o ne griežtas ritmines idėjas. Takemitsu visame kūrinyje remiasi japonų *nohkan* ir *shakuhachi* technikomis, tačiau reikalauja, kad šios technikos būtų įgyvendintos naudojant vakarietišką fleitą. *Nō* teatre naudojama fleitai būdingi galingi pirmųjų garsų akcentai. *Nō* fleita groja laisvu ritmu, kartu su giedamu tekstu. Fleitos melodija neturi konkretaus skambesio ryšio su giedojimo melodija, nors jų melodiniuose kontūruose yra tam tikrų panašumų. Daugelyje *Nō* teatro segmentų fleita improvizuoja pagal nustatytus modelius. Panašūs principai veikia ir *Voice*. Japonija ir Vakarai susitinka ir tekste naudojamame kūrinio įžangoje: tai eiles iš Shūzō Takiguchi knygos *Handmade Proverbs to Joan Miró* pateiktos prancūzų ir anglų kalbomis.

*Qui va là? Qui que tu sois, parle, transparence!*

*WHO GOES THERE? SPEAK, TRANSPARENCE, WHOEVER YOU ARE!*

Kitame kūrinyje fleitai solo, *Itinerant* (1989), kaip ir *Voice* naudojamos nemetrinės pauzės. Ilgos ar trumpos pauzės žymimos specialiais fermatų

ženklais. *Itinerant* kompozitorius ypač daug dėmesio skiria *ma*. Šiame kūrinyje motto-motyvai sudaryti naudojant visus 12 garsų išdėstant juos labai plačiai.

Paskutinio XX a. dešimtmečio laikotarpio Takemitsu muzikos, pavadintos „tonalumo jūra“, kūrinyje fleitai solo *Air* (1995) jau yra atsisakyta daugelio ankstesnių avangardinių konvencijų, ir naudojama aiški melodinė linija. Vyrauja muzikinės figūros, kurios prasideda pradiniu akcentu ir palaipsniui išnyksta. Rašydamas orkestrui netruko pastebėti, jog geriausiai iš instrumentų tokią figūrą galima išgauti fleita. Kai muzikiniai gestai baigiasi, klausytojai girdi iškylančią tylą, kaip tarpus (*ma*) tarp įvykių. Šia prasme garso įvykis įtraukia tylą į kūrinį kaip aktyvų, o ne į pasyvų elementą. Ilgus, nykstančius Takemitsu fleitos tonus galima įsivaizduoti kaip tiltus, sujungiančius du pasaulius. Laukimo akimirka, kol garsas taps tylą, jau yra persmelkta *ma*. Kitaip nei pasyvus poilsis daugumoje Vakarų muzikos, kuris paprastai prieštarauja muzikiniams veiksams, pauzės Takemitsu muzikoje yra tai kas svarbiausia.

#### 2.4. Kameriniai kūriniai su fleita

Takemitsu naudojo fleitą ir daugybėje savo kamerinių kūrinių. Vienas ankstyvųjų, *Masque 2* fleitoms egzistuoja laike, kurio neįmanoma užfiksuoti vadinamąja vakarietiška ritmo koncepcija. *Masque* – tai Takemitsu serialistinių eksperimentų pavyzdys, kuomet jis buvo susižavėjęs Weberno ir Bergo kūryba. Iš jų buvo perimtas susidomėjimas dodekafoninėmis priemonėmis, ką „patvirtina daugybė akį traukiančių jo partitūrų „palindrominių“ (vienodai skaitomų iš abiejų galų) ar veidrodinių vaizdų ištraukų, kurios primena abu šiuos Vienos meistrus” (Burt 2001:68).

Takemitsu programos užrašuose šis darbas aiškiai siejamas su kaukėmis, kurią nešioja *Nō* aktoriai vaidinantys moteris. Kita vertus, tai siejama ir su laiko proceso sampratomis. Anot Burto (2001:62), kūrinys „egzistuoja tame vidiniame laiko pasaulyje, kurio neįmanoma suvokti vadinamosiomis „vakarietiškoms“ metro idėjomis, ir, kaip ir *Requiem for strings*, jis muzikantų turi būti grojamas „vienas po kito” ritmu. Gali būti, kad šis darbas- Takemitsu ankstyvas bandymas imituoti tikrąją japonų instrumentinę praktiką: sauja greitų pasažinių garsų užbaigiami trumpu ketvirtatonio *glissando*. Greta tokių

tradicinių rytietišku elementų, vis dėl to, aptinkamas dabartyje naudojamas metodas, kuris neabejotinai yra XX a. ir iš tiesų yra vakarietiškas“.

## IŠVADOS

Takemitsu per intensyvią kompozitoriaus karjerą aprėpė savo kūryboje įvairiausias XX a. muzikos tendencijas. Vienas svarbiausių jo klausimų buvo Japonijos ir Vakarų estetinių idealų susitikimas muzikoje. Kaip matome iš jo svarstymų estetinėmis temomis, jis mėgina japoniskus garso, muzikinio laiko ir erdvės modelius realizuoti savo kūrinuose; tačiau jie pritaikyti Vakarų instrumentams ir instrumentinėms sudėtims, kadangi globaliame pasaulyje tai tampa dominuojančia profesionalios muzikos terpe. Vis tik, tiek instrumentai, tiek jų sudėtis tampa paženklinanti Takemitsu interpretuojamu japoniškumu.

Ne kartą Takemitsu pasitelkia japonišką fleitą *shakuhachi*, kaip geriausią savo ir Japonijos estetinių idealų įkūnijimą muzikoje. Darbe mėginome atskleisti, kokie šios estetikos ir specifiškiau – *shakuhachi* muzikos aspektai pasireiškė ir Takemitsu muzikoje fleitai. Galima pastebėti, jog:

1. Kūriniuose fleitai, neretai naudojami *shakuhachi* (ar *nohkan*) artimi garso išgavimo būdai – *breathy tones*, *bamboo tones*, *wind tones*, *whistle tones*, *hollow tones*.
2. Takemitsu muzika fleitai, XX a. kontekste unikali ir išskirtinė savo specifine melodika, kurioje ypač išryškintas atotrūkis tarp naudojamo garsyno sudedamųjų dalių (tai darbe vadinome poli-fokusu ar bi-fokusu); fleitos registrai atitolinti vienas nuo kito; neretai melodija grįsta dideliais šuoliais, per kuriuos atskleidžiami nutolinti garsyno sudedamieji komponentai. Per šį registrinį atstumą realizuojama *ma* erdvė.
3. Lygiai taip pat *ma* estetika atskleidžiama muzikos laiko modeliavimo: muzika vystoma ne ištisai, tačiau greičiau intensyviais šuoriais, kurie išsisemia, nutyla ir organiškai atlikėjo išlaikomas pauzės. Jos Takemitsu muzikoje, yra ypač svarbios.
4. Takemitsu muzika fleitai, atspindi jo kūrybos periodų estetines orientacijas – nuo avangardinių eksperimentų iki „tonalumo jūros“. Kita vertus, esminiai estetiški principai, pasireiškę pirmą kartą ryškiai kūriniuose kaip *Requiem for Strings*, išlieka nepakitę.

5. Muzikos fleitai erdvės ir laiko modeliavimo būdai, atspindi Takemitsu muzikos principus (tokius kaip harmoninis ir melodinis poli-fokusas, motto-motyvai, muzikinis įvykis ir jo išsisėmimas į *ma*) pasireikiančius ir didesnės sudėties kūrinuose.

Rašydama šį darbą, turėjau puikią progą įsigilinti ir perprasti šio unikalaus kompozitoriaus muziką fleitai. Susipažinus su jo muzikos kontekstu, galima tikėtis ir gilesnės jo kūrinių interpretacijos. Šis darbas galėtų būti plėtojamas dar konkrečiau analizuojant Takemitsu partitūras fleitai ar kamerinės muzikos pavyzdžius.

## LITERATŪROS SĄRAŠAS

1. Arkoudis, E. V. *Contemporary Music Notation for the Flute: A Unified Guide to Notational Symbols for Composers and Performers*, West Virginia University, 2019.
2. Artaud, P.-Y. Dale, C. *Aspects of the flute in the twentieth century*. Contemporary Music Review, Vol. 8, No. 2, Routledge (1993:131–216).
3. Burt, P. *The Music of Tōru Takemitsu*. Cambridge University Press, 2001.
4. Chenette, J. *The Concept of Ma and The Music Of Takemitsu*. Grinnell College, IA, 1985.
5. Frost, B. M. *Theatrical Elements in Toru Takemitsu's Voice and Karlheinz Stockhausen's Zungenspitzentanz*, University of Northern Colorado, 2016.
6. Hutchinson, M. *Dreams, Gardens, Mirrors: Layers of Narrative in Takemitsu's Quotation of Dream*, Contemporary Music Review, Vol. 33, No. 4, (2014:428–446).
7. Jang, S. H. *Interpretation of extended techniques in unaccompanied flute works by East-Asian composers: Isang Yun, Toru Takemitsu, and Kazuo Fukushima*, University of Cincinnati, 2010.
8. Koozin, T. *Toru Takemitsu and the Unity of Opposites*, College Music Symposium, Vol. 30, No. 1, (1990: 34-44).
9. Motiekaitis, R. *Poetics of the Nameless Middle: Japan and the West in Philosophy and Music of the XX-th Century*, International Semiotics Institute, 2011.
10. Ordonana, J. A. Laucirica, A. *Structural Segmentation of Toru Takemitsu's Piece, Itinerant, by Advanced Level Music Graduate Students*, Universidad Pública de Navarra, 2017.
11. Rilling, F. L. *Absence, silence, and the shades of Takemitsu's Ma in Venice*, *Journal of Architecture and Related Arts*, (2019: 80-94).
12. Robinson, E. A. *Voice, Itinerant, and Air: a performance and analytical guide to the solo flute works of Toru Takemitsu*, Indiana, Ball State University Muncie, 2011.
13. Roch. R. *Enter the Musical Garden: Traditional Japanese garden aesthetics in Tōru Takemitsu's compositions*, 2020.

14. Rochberg, G. *The Aesthetics of Survival: A Composer's View of Twentieth-Century Music* 2005, *The Concepts of Musical Time and Space*, (1963: 68-84, 85-87, 89-90, 105,107-8), The University Of Michigan Press.
15. Takemitsu T. *My perception of time in traditional Japanese music*. Contemporary Music Review, Vol. 1, No. 2, (1987: 9-13).
16. Takemitsu T. Sumi A. Roger R. *Mirrors*. Perspectives of New Music, Vol. 30, No. 1, (1992: 36-80).
17. Takemitsu, T. *Confronting Silence: Selected writings by Tōru Takemitsu*, Fallen Leaf Press, 1995.
18. Takemitsu, T. *Contemporary Music in Japan*, Perspectives of New Music, Vol. 27, No. 2, (1989:198-204).
19. Takemitsu, T. Cronin, T. Tann, H. *Afterword*. Perspectives of New Music, Vol. 27, No. 2 (1989: 205-214).
20. Takemitsu, T. *One Sound*. Contemporary Music Review, Vol. 8, No. 2 (1993:3-4).

PRIEDAI

Pavyzdys 1.

雲井獅子  
一朝新所待戲曲

Pavyzdys 2.



© 1984 Wayne Eastep.