

Algirdo Jono Ambrazo *Opus magnum*: Juozo Gruodžio kompozitorių mokyklos geneologinis medis

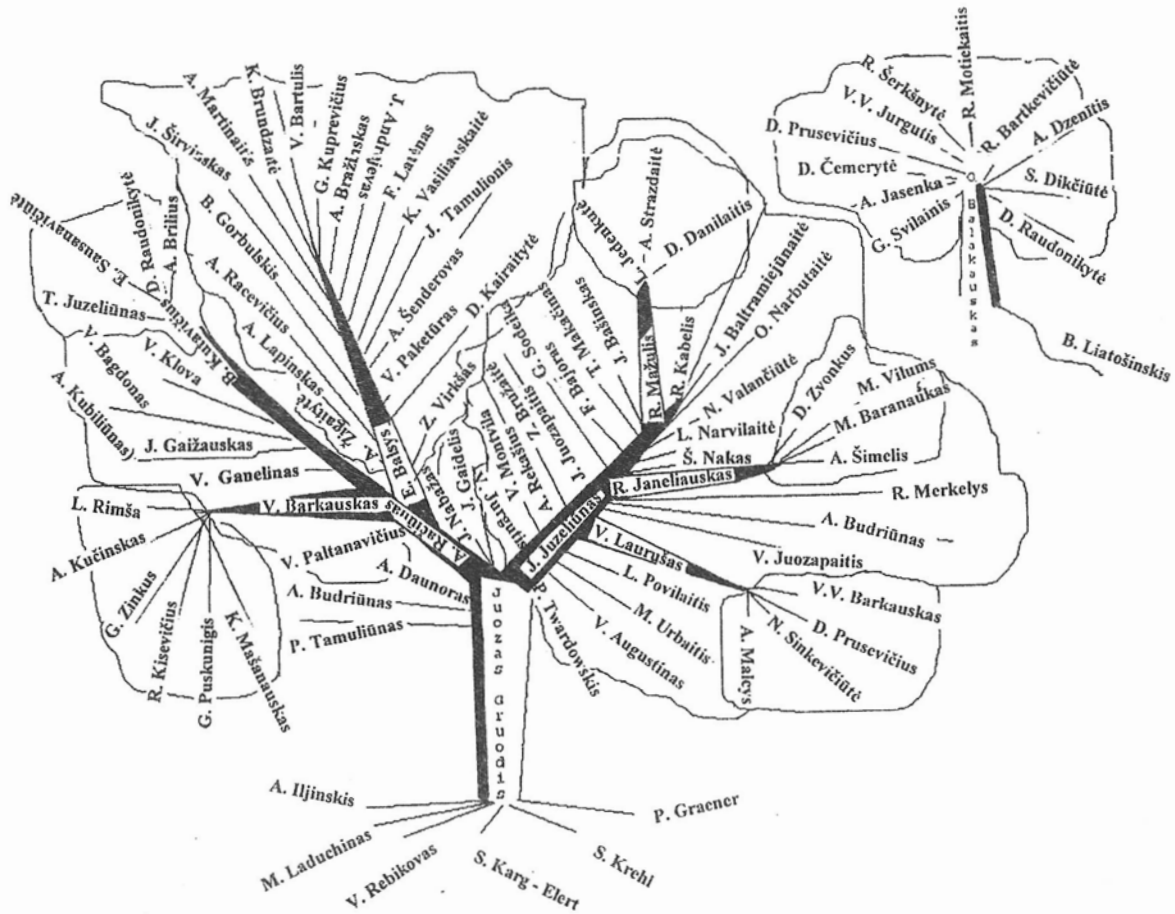
Algirdo Ambrazo *Opus magnum* laikytini jo disertaciniai darbai: vadinamoji mokslų kandidato disertacija «Juozo Gruodžio muzikos palikimo klausimai»¹ apginta Leningrado N. Rimskio-Korsakovo vardo konservatorijoje 1969 m. (504 p.), 2 dalių, 13 skyrių su priedais ir habilitacinis darbas «Juozas Gruodis ir lietuvių kompozitorių mokyklos formavimasis»², apgintas Maskvoje 1991 metais. Šis darbas sutilpo į 3 knygas (627 p. ir 280 natų pavyzdžiai). Pagrindinį tekstą sudaro 4 skyriai ir 21 poskyriai su komentarais, papildymais bei natų pavyzdžiais. Kadangi antroje disertacijoje pirmosios pagrindu analitiškai išryškintas ir iš teorinių bei muzikinių fragmentų sudėliojamas vientisas lietuvių kompozitorių mokyklos paveikslas, šiame pranešime aš remsiuosi antrąja disertacija ir jos teiginių pagrindu bandysiu pakomentuoti A. Ambrazo sukurtą Juozo Gruodžio kompozitorių mokyklos modelį. Ruošdamasis savo misijai – teorinei nacionalinės lietuvių kompozitorių mokyklos geneologinio medžio rekonstrukcijai, Algirdas Ambrazas pirmiausiai išplėtojo dviejų, sakytume, „raktinių“ kategorijų teorijas. Pirmiausia **nacionalinio stiliaus** teoriją, kurioje pabrėžia išorinį nacionalinio stiliaus modernizavimą kompensuojančias stabilias ypatybes – vientisą stilistinę sistemą. Profesorius teigia, „Nacionalinis stilius savo brandžiame būvyje yra tam tikra nacionaliniu požiūriu charakteringų elementų ir jų santykių sistema, kuri yra atvira ir besivystanti”³. Nacionalinio stiliaus struktūroje **stabiliais, invariantiniais** lygmenimis įvardijamos tam tikrai nacijai būdingos psichinės, dvasinės bei nacionalinio folkloro ypatybės; tuo tarpu **kintančiais**, besivystančiais lygmenimis vadinama nacionalinė profesionaliosios kūrybos tradicija, kitų nacijų kultūrų patirties įsisavinimas bei individualūs kompozitorių stiliai. Teigiama, kad atskiro kompozitoriaus nacionalinis stilius įvairuoja individualiomis ypatybėmis bei atskirais požiūriais ir priklausomai nuo talento, estetinių nuostatų ir pasiekto kompozicinės technikos lygio gali būti tradiconalistinis arba novatoriškas, konservatyvus arba šiuolaikiškas.

A. Ambrazas apibrėžia ir kitą fundamentalią ir dažnai empyriškai vartojamą „**nacionalinės mokyklos**”, arba „**kompozitorių mokyklos**”, sąvoką. Pastebėdamas, kad šioje sąvokoje persikryžiuoja du lygmenys – menininko atstovaujamos nacionalinės kultūros ypatumai ir estetiški jo kūrybos kryptingumas, A. Ambrazas išskiria vadinamąsias „**pedagogines mokyklas**”, tai yra kompozitorių mokyklas, kurios remiasi bendraisiais mokyklos komponentais (yra programa, mokytojas, mokiniai, fiksuojama konkreti vieta, laikas ir tradicija). Greta „pedagoginių” mokyklų kuriamos ir „laisvosios” (O. Tuisk sąvoka) menininkų ir bendraminčių savanoriškos draugijos – kompozitorių mokyklos. Taigi, nusakęs pagrindines kategorijas, A. Ambrazas išdėlioja ir apibrėžia muzikos **nacionalumo kategorijų** hierarchiją, nurodydamas tokius lygmenis ir ypatybių subordinacijas: **nacionalinis savitumas**, **nacionalinis stilius** (atskirų nacionalinių požymių sistema), **nacionalinė kompozitorių mokykla** – kompozitorių profesionalų kūryba, kuriai būdingas susiformavęs nacionalinis stilius, **nacionalinė muzika** – liaudies ir profesionalią kūrybą aprėpianti kategorija; **nacionalinė kultūra** – aukščiausia integruojanti kategorija, aprėpianti kūrybą, atlikimą, muzikinio gyvenimo formas, muzikinį ugdymą ir pan.⁴

Teigiama, kad Juozo Gruodžio kūrybinė ir pedagoginė veikla kaip tik sudarė „pedagginės” nacionalinės kompozitorių mokyklos sistemą, t.y. buvo jos visi komponentai. Toliau remdamasi Algirdo Ambrazo habilitacinio darbo teiginiais, pakomentuosiu Juozo Gruodžio kompozitorių mokyklos geneologinio medžio ypatybes. Ta proga nupiešiau kiek schematizuotą lietuvių kompozitorių mokyklos medį. (pav. Nr. 1)

Lietuvių kompozitorių mokyklos **dirva**. Jos struktūra apima gilius istorinius klodus, praktiškai visą LDK dvarų teatrų kultūrą, Vilniaus universiteto muzikavimo tradiciją ir pan. Tačiau pagrindinę vietą užima lietuvių muzikinis folkloras ir jo užrašytosios formos, kurias paskatino XIX a. pradžioje kilusi susidomėjimo folkloru banga – rinkiniai, pirmieji tyrinėjimai (Ch. Bartch, S. Stanevičius, broliai A. ir J. Juškos), pirmosios liaudies dainų harmonizuotės ar chorinės išdailos. Pirmuoju kompozitoriumi profesionalu, kurio brandžiuose kūriniuose pasireiškia nacionalinis stilius, A. Ambrazas vadina M. K. Čiurlionį.

Schema Nr.1



Lietuvių kompozitorių mokyklos **kamieniu** neabejotinai tapęs tarpukario metų modernizmo atstovas bei nacionalinio stiliaus kūrėjas Juozas Gruodis (1884–1948). Lyginant lietuviškojo medžio kamieną su latvių ir estų kompozitorių mokyklomis ir jų „kamienais“, išryškėtų akivaizdūs kamieno šaknų skirtumai: pirmiausia tai, kad šiek tiek anksčiau „pasodintų“ latvių bei estų nacionalinių mokyklų genealoginių medžių kamienai – nacionalinių kompozitorių mokyklų įkūrėjai ir pagrindinės figūros (skirtingai nuo J. Gruodžio) buvo Sankt Peterburgo konservatorijos auklėtiniai. Latvijos konservatorijos įkūrėjas ir rektorius Jāzeps Vītols (1863–1948) baigė N. Rimskio- Korsakovo klasę, netgi dėstė Peterburgo konservatorijoje ir tenai tapo profesoriumi (1886–1918), o įkūręs Latvijos konservatoriją su tarpais rektoriavo apie 25 metus (1919–1944). Pats daugiausiai rašęs chorinius kūrinius, mokiniams (mokė S. Prokofjevą, N. Miaskovskį, S. Vainiūną ir kt.) Vītolas diegė profesionalizmo, stipriai suręstos formos pagrindus. Ir nors nebuvo konservatyvus, tačiau, A. Ambrazo pastebėjimu, Vītolas negeneravo naujoviškų idėjų. Jo požiūris į folklorą nesiskyrė nuo XIX a. rusų kompozitorių ir Beliajevo ratelio atstovų, ir tai šiek tiek nulėmė latvių muzikos raidą (tematikos, naudojamų priemonių požiūriu). Tallino mokyklą įsteigė Artūras Kappas (1878–1952), taip pat A. Rimskio-Korsakovo mokinys (nuostatomis artimas Vītolo kūrybai, nuo 1925 m. profesorius). Tuo tarpu Tartu kompozitorių mokyklos pagrindėjas – dar vieno Peterburgo konservatorijos absolvento Heino Ellerio (1887–1970) (mokėsi pas V. P. Kalafati) estetiškos nuostatos net ir stiliaus ypatumai (racionalumas, instrumentalizmas, harmonijos reikšmė) artimi J. Gruodžiui. Taigi Heino Elleris laikomas estų nacionalinio stiliaus instrumentinėje muzikoje sukūrėju. Dviejų kamienų poveikis estų muzikoje, Ambrazo teigimu, šiek tiek jaučiamas iki šiol.

Pažvelkime, kas buvo J. Gruodžio mokytojai – lietuvių kompozitorių mokyklos medžio šaknys?

- Vokiečių kilmės pianistas **A. Geschmannas**, pas kurį J. Gruodis ėmė privačias pamokas 1905–1908 m. dirbdamas vargonininku Elgavoje (Latvijoje).

- 1914 m. nuvykęs į Maskvą, Maskvos konservatorijos rektoriaus M. Ipolitovo - Ivanovo patariamasis vienerius metus J. Gruodis privačiai mokėsi kontrapunkto pas prof. **Aleksandrą Iljinskį** (1859–1920) ir harmonijos pas S. Tanejevo mokinį prof. **Nikolajų Laduchiną** (1860–1918). Beje, 1915 m. J. Gruodis įstojo į Maskvos konservatorijos muzikos teorijos specialybę.
- Dėl ligos 1916 m. išvykęs į Jaltą, J. Gruodis ėmė privačias kompozicijos pamokas pas **Vladimirą Rebikovą** (1866–1920), kurio kūrybinės aspiracijos kiek priminė E. Satie.
- 1920 m. J. Gruodis grįžo į Lietuvą ir gavęs Lietuvos švietimo ministerijos stipendiją mokslui užsienyje išvažiavo į Leipzigo konservatoriją (ten mokėsi J. Bendorius, K. V. Banaitis, J. Čiurlionytė, B. Dvarionas, skmuikininkas V. Motiekaitis, G. Matulaitytė, S. Šimkus). J. Gruodžio pedagogai: Riemanno teorijos prisilaukęs J. Brahmsio muzikos epigonas **Stephanas Krehlis** (1864–1924), kuris dėstė harmoniją, kontrapunktą, fugą, muzikos formos mokslą, po metų – **Paulis Graeneris** (1872–1944) – 9 operų autorius, vokiškojo neoromantizmo ir nacionalinės muzikos idėjos skeleidėjas.

Paulio Graenerio klasėje Leipzigo konservatorijoje J. Gruodis mokėsi 3 metus. Būtent čia buvo sukurta ir atlikta Sonata smuikui ir fortepijonui, gerai įvertinta paties P. Graenerio ir sulaukusi pasisekimo koncerte Leipzige. Taip pat sukurtos Variacijos B-dur su VI variacija *A la Chopin*, Antroji sonata fortepionui f-moll. Pabandyta kurti ir simfoninė muzika – simfoninis paveikslas „Ruduo“, „Simfoninis prologas“ (neužbaigtos simfonijos I dalis, pirmąkart atlikta 1925 m.). J. Gruodis patyrė didžiulę Sigfrido Karg-Elerto (1877–1933) harmonijos kurso ir jo poliaristinės harmonijos teorijos įtaką. Kaip tik Leipzige įvyko akivaizdus stilistinis lūžis jo kūryboje: randasi terciniai mediantiniai ir bendraterciškumo principu grindžiami akordų santykiai, tanki, beveik kiekvienam melodijos garsui skiriama nauja harmonija. Ankstyvesnė chromatizuota neoromantinė harmonija keičiama chromatine tonacija, partitūrose atsiranda ryškių koloristinių „dėmių“. Pastebimi ir netradiciniai Gruodžio akordų junginiai, netercinė jų struktūra (kvartiniai – kvintiniai, sekundiniai – netgi pirmaisiais mokslo metais!). Kaip teigia A. Ambrazas, J. Gruodžio profesiniame parengime susikryžiavo du kompensuojantys principai – rusiškos mokyklos dėmesys kompozicijos horizontalei, melodikai ir Leipzigo mokyklos dėmesys harmoninei vertikalei, akordams, jų junginiams ir harmonijos įvairovei. Taigi J. Gruodžio profesinio muzikinio išsilavinimo bei inspiracijų formulė, A. Ambrazo teigimu, būtų: **linearizmas + koloristinė harmonija + nacionalinės muzikos kūrimo idėja** (t. y. nacionalinio folkloro jungtis su sudėtingomis moderniomis profesionaliosios muzikos kompozicinėmis formomis – idėja, puoselėta jo kompozicijos profesoriaus Paulio Graenerio).

Juozo Gruodžio kompozitorių mokyklos medžio kamienas

1924 m. baigęs Leipzigo konservatoriją „mit ausgezeichnetem Erfolge“ ir išlaikęs baigiamąjį egzaminą (Solistenprüfung) J. Gruodis grįžo į Lietuvą užsidegęs kurti lietuvių nacionalinę muziką, kuriai būtų naudojamos šiuolaikiškos kompozicinės priemonės. 1922 07 27 laiške J. Bieliūnui J. Gruodis rašė apie savo programinę nuostatą, beje, su tam tikra tragiška nuojauta: „Aš iš tikrųjų norėčiau kurti lietuvišką muziką, kurios pagrinde glūdi lietuvių liaudies daina ir nors truputį ją prilyginti europinei. Pasauliui vėliau tarsiu savo žodį, jei suspėsiu. Gali būti, kad ir originaliau išsireikšiu. Tada jau aš nesimokysiu iš liaudies, o pats panorėsiu tapti mokytoju“⁵.

1927 m. iš pareigų pasitraukus Juozui Naujaliui, J. Gruodis priėmė Švietimo pasiūlymą tapti Kauno valstybinės muzikos mokyklos direktoriumi (tuo metu tradicinių muzikos specialybių čia mokėsi 254 mokiniai). Iš karto 1927 m. jis atidarė **kompozicijos skyrių**, kurio modelį perėmė iš Latvijos konservatorijos, o ši savo ruožtu – iš Peterburgo konservatorijos. Pats J. Gruodis dėstė visas teorines disciplinas – nuo spec. harmonijos iki instrumentuotės ir „laisvosios kūrybos“. Naujasis direktorius 1927–1928 m. m. parengia įstatymo projektą, kaip mokyklą paversti konservatorija, nors šis procesas užsitęsė dar apie 6 metus – iki 1933 metų. Čia dirbo Jurgis Karnavičius (1884–1941), Kazimieras Viktoras Banaitis (1896–1963), Vytautas Bacevičius (1905–1970). 1936 m. J. Gruodis tapo profesoriumi. Kelios publikacijos ir pasakytos kalbos („Muzika ir „modernizmas“ joje“, „Šiuolaikinės muzikos reikalai“, „Kaip lietuvių tauta turi ugdyti savo muziką“, Muzika turi eiti iš liaudies liaudžiai“)⁶, mokinių teiginiai, jo paties kūryba rodo, kad komponavimo pedagogikoje J. Gruodžiui buvo svarbūs šie principai:

- Didelis dėmesys buvo skiriamas **formaliajam** komponavimo aspektui, „kompozicinio amato” išmanymui.
- Progresas muzikoje suprantamas kaip **formaliųjų principų evoliucija**. Šiuolaikinių priemonių naudojimas J. Gruodžiui buvo esminis meno progreso rodiklis.
- **Modernią** muziką J. Gruodis suprato kaip „iki šiuolaikinių išraiškos priemonių pasikėlusią muziką”⁷. Modernumą tapatino su sąvokomis „šiuolaikiška”, „novatoriška”.
- Nematė jokios prieštaros tarp sąvokų „nacionalinė muzika” ir „moderni muzika”.
- „Naudodamasis modernistinėmis priemonėmis aš stengiuosi būti nacionalinis kompozitorius”⁸ (J. Gruodis).
- Pasak jo, **ne konservatyvumas, bet novatoriškumas** užtikrina klasikinių tradicijų tąsą.
- Tik geras **muzikos praeities** žinojimas gali duoti kūrybinį derlių.
- Naujosios muzikinės priemonės turi logiškai išsirutulioti iš **anksčiau naudotų priemonių visumos**.
- „Neduok Dieve menininkui **nusileisti iki minios lygio**, bet jis turi sugebėti **auklėti tą minią**, kuriai spausdina savo kūrinį” (J. Gruodis)⁹.
- Profesionalios lietuvių muzika nors pirmajame savo etape turi remtis liaudies muzikos turtais, kuri yra bet kurios nacionalinės muzikos pagrindas.
- Lietuvių profesinės muzikos tautinis savitumas užtikrinamas ne tik citatų panaudojimu, bet ir **mąstysenos (mentalinio) lygmens giminyse**. Nacionalinį savitumą lemia ne mechaniškas liaudies kūrybos elementų perkėlimas į profesionaliąją kūrybą, bet tautos psichologijos, jos pasaulėvokos įsisavinimas.
- Negalima harmonizuoti liaudies melodijų remiantis tik funkcinė harmonija, būtina kurti nacionalinę tradiciją „**visomis muzikoje žinomomis technologinėmis priemonėmis**” (J. Gruodis).
- Pirmasis sistemiškai pradėjęs naudoti **sutartines**, J. Gruodis išvelgė, kad jų struktūra **artimesnė šiuolaikinei**, o ne klasikinei muzikai.
- Kurdamas „**lietuvišką harmoniją**”, savo kūryboje J. Gruodis naudojo netercinės struktūros akordus, chromatines tonacijas, specifines dermines struktūras.
- „Aš iš tikrųjų norėčiau **lietuvių muziką**, kurios pagrinde glūdi lietuvių liaudies daina, nors truputį **prilyginti europinei muzikai**”¹⁰ (J. Gruodis).

Taigi, J. Gruodžio kūrybinė nuostata ir jo susikurta lietuvių nacionalinės muzikos vizija buvo „nacionalinio modernizmo” modelis – nuostata į turiningumą, tikrąjį profesionalizmą, novatorišką dvasią ir lietuvių muzikos nacionalinį savitumą, t. y. siekiama organiško folkloro elementų ir profesionaliosios muzikos priemonių lydminio, pasak A. Ambrazo, naujoviško „kompozitoriško folklorizmo”. „Būtina giliau pažinti folklorą” – dažna J. Gruodžio frazė jo mokiniams.

Juozo Gruodžio kompozitorių mokyklos šakos

Dvi svarbiausios šakos – **Antano Račiūno** (1905–1984) ir **Juliaus Juzeliūno** (1916–2001) kompozicijos klasės ir jų mokinių kūryba. A. Račiūno nacionalinis stilius, A. Ambrazo teigimu, nebuvo toks ryškus ir įvairialypis kaip jo mokytojo J. Gruodžio, – taigi turintis kiek mažiau potencialių tolesnei sklaidai. Tai – silpniau evoliucionuojantis ir gana stabilus stilius, kuris rėmėsi tipiškais muzikos dramaturgijos sprendimais, įpastais folkloro traktavimo metodais. Tai, be abejo, priklausė nuo A. Račiūno kūrybinės individualybės, nors būtent jis gavo bene pilniausią J. Gruodžio mokyklos „dozę” – per beveik 6 metus J. Gruodis jam dėstė pagrindines teorines disciplinas – komponavimo teoriją, harmoniją, kūrybą. Jo 50-ties metų kūryba (4 operos, 9 simfonijos) atstovavo tipinėms muzikos kalbos priemonėms, formavimo metodams; A. Račiūno dramaturginiai modeliai mažai kito, vyravo lyrizmas, neoromantinės muzikos stilistika, polinkis į programizmą. Naratyvios muzikos formos buvo sudaromos iš netikėtų kontrastų, papildomo tematizmo, todėl kūryboje ryškūs baladiškumo, rapsodiškumo, dramaturginės mozaikos bruožai. Nuo J. Gruodžio kompozicinių nuostatų A. Račiūnas skyrėsi mažiau išrankiu požiūriu į folklorinę medžiagą, išžėstu jos plėtojimu. Skirtingas buvo ir jo santykis su sutartinėmis, kitokie harmoniniai, faktūriniai principai. Apie A. Račiūno pedagoginius principus

kol kas mažai žinoma, pažymimas jo tolerantiškumas, demokratiškumas, ne itin didelis reiklumas, vadinamasis „filosofiškas“ požiūris į kompozicijos dėstymą. Toks A. Račiūno kompozitorių mokyklos liberalizmas, beje, ne visuomet džiugino jo studentus. Kaip teigia Ona Narbutienė, mokydamasis konservatorijoje Eduardas Balsys (1919–1984) palaikė ryšius su kūrybinėse atostogose esančiu J. Gruodžiu, be to, pasak amžininkų, E. Balsys nuolat jautė kartėlį, kad studijuoja kompoziciją ne pas J. Gruodį, bet pas A. Račiūną. Kitas A. Račiūno mokinys Vytautas Barkauskas savo anketose iš viso ne kartą vengė užrašyti mokytojo pavardę. Kiek dėmesio gruodiškojo nacionalinio ypatumo ir nacionalinio stiliaus siekiamis savo kompozicijos užsiėmimuose skyręs A. Račiūnas – šiuo metu sunku vienaprasmiškai atsakyti, tačiau neabejotina, kad mokytojo profesinis liberalizmas ir „plačios fantazijos žmogaus, jautraus, nuoširdaus bei tiesaus draugo“ (E. Balsys)¹¹ santykis su studentais savaip skatino jo mokinius ieškoti individualių kūrybos kelių nacionaliniam identitetui išreikšti.

Antroji šaka – **Juliaus Juzeliūno** kompozitorių mokykla. Tai buvo paskutinis J. Gruodžio mokinys, kuris Kauno konservatoriją baigė J. Gruodžio mirties metais – 1948-aisiais. Beje, yra daugiau sutapimų: kaip ir mokytojas, J. Juzeliūnas gana vėlai atėjo į muzikos meną, ir būtent jis, A. Ambrazo teigimu, turėtų būti laikomas mentaliniu J. Gruodžio palikuoniu, nes praktiškai visą savo kūrybinį kelią siejo su optimaliausios folkloro elementų ir profesionaliosios muzikos priemonių sintezės paieškomis. Kokybiškai naują „kompozitoriško folklorizmo“ etapą, kartu nacionalinio stiliaus muzikinių konstrukcijų „šuoį“ J. Juzeliūno kūryboje užtikrino ne tik J. Gruodžio įdiegtas „nacionalinės muzikos“ kūrimo siekis, ne vien mokslinė jo veikla, bet ir B. Bartoko folklorizmo metodo bei modelio studija. Neterciniai akordai, A. Ambrazo nuomone, radosi dar dirbant prie Antrosios simfonijos, kai J. Juzeliūnas susidūrė su sutartinių medžiaga (III d.). Dar stipresniu impulsu J. Juzeliūnui tapo jo darbas su Kongo melodijomis kuriant „Afrikietiškus eskizus“ (1991), kada įsitikino, kad autentiškos liaudies melodijos netinka tonaliai harmonijai. V d. Kongo melodijos tritonis čia persmelkė vertikalius darinius ir akordų santykius. Taigi J. Juzeliūnas perėmė J. Gruodžio kūrybinių principų esmę bei „dvasią“, įsitikinęs, kad lietuvių liaudies muzika geriau dera su netradicinėmis priemonėmis, o archajiškos sutartinės – su šiuolaikinės muzikos priemonėmis. Neempirinis santykio su folkloru pobūdis, išraiškos ir konstruktyvių galimybių studijos padėjo J. Juzeliūnui sukurti evoliucionuojančią individualią sistemą ir modernų nacionalinį stilių bei įgyvendinti J. Gruodžio siekiamybę – maksimalią liaudies melodikos integraciją į vertikalę ir į visą audinį. A. Ambrazas pastebi esmines J. Juzeliūno harmoninės sistemos ypatybes – tai, kad J. Juzeliūno netercinės struktūros akordas integruoja du lietuvių liaudies melodikos tipus – sutartinių (2, 3, trit.) ir dzūkų melodijų (d.2, gr.4); be to, akordas aprėpia visus diatoninius intervalus arba jų apvertimus. Jo sistemos evoliucionavimą rodo kitas etapas – 12 tonų garsaeilio pagrindimas folklorinių modelių trichordinėmis ląstelėmis ir vėlesnis operavimas J. Juzeliūno vadinamomis „modusų“ struktūromis („Lygumų giesmės“).

Didžiulė ir labai įtakinga J. Juzeliūno kompozitorių mokykla taip pat remiasi naujųjų kompozicinių technikų integracija, tačiau gruodiškasis folklorizmo principas, nepaisant J. Juzeliūno nuolatinio rūpesčio ir savo paties pavyzdžio, laipsniškai silpsta. Vyrauja konstruktyviųjų muzikos aspektų ir kompozicinės technikos profesionalizmo siekis. „Aš neturiu jokios metodikos“,¹² – sakė J. Juzeliūnas, paklaustas, kaip dirba su mokiniais. „Jokia mokykla aš nesivadovauju ir neturiu tokios mokyklos“,¹³ – tvirtino dar kartą J. Juzeliūnas, pasidomėjęs, kokia mokykla vadovaujasi dėstydamas. Tačiau kalbėdamas apie tai, ką mokytojas privalo duoti savo mokiniui, J. Juzeliūnas teigė: „Kompozicinės technikos principus mokykla privalo duoti, ir ne gatavus nacionalumo ar technikos modelius, blokelių ar paketų. Mokykla turi puoselėti mąstymo būdą, skatinti kiekvieną individualybę mąstyti“¹⁴. Jo darbo pobūdį klasėje liudija daugybė mokinių pastebėjimų: „Konkrečiose situacijose jis nepadėdavo, nieko neužrašė ir nenutrynė“ (R. Mažulis)¹⁵, niekada neakcentavo autoritetų, taip pat kas darė gerai ar blogai. Studento atsineštoje medžiagoje J. Juzeliūnas „ieškodavo „žuvytės“, to racionalaus grūdo, kuris padėtų organizuoti visus kūrinio elementus, taptų jo ašimi.“ (G. Sodeika). Kaip teigia mokiniai, profesorius sugebėdavo pats pirmasis studento atsineštoje medžiagoje ją – „žuvytę“ arba „spirgiuką“ – išvelgti, ištraukti „iš vandens“ Kitaip tariant, J. Juzeliūnas mokė susikurti savo principą ir savo metodą, o jį turėdamas jaunas kompozitorius jau žinos, ką veikti toliau. „Spirgiuke“, mažoje ląstelėje, buvo siekiama sutelkti visų būsimų prasmingų kūrinio parmetrų užuomazgą, nekalbant apie konkrečią kūrinio formą, nes gerai paruošta medžiaga, atrastas principas formą tarsi savaime įteisina. „Esu oponentas, padedantis jiems klaidžioti“¹⁶ – tvirtino J. Juzeliūnas ir šiltai „folkloriškai“ pasveikindavo į savo klasę atėjusius „klajūnus“. („Sveika

lakštungele, – tardavo atėjusiai studentei; gėrėdavosi ir savo „gėlynėliu“, „kvietkeliais“ – būsimomis kompozitorėmis O. Narbutaite, J. Baltramiejūnaite, N. Valančiūte, V. Striuapaite-Beinariene).

J. Juzeliūno ir E. Balsio mokyklų santykis – gana delikatus klausimas. Abiejų mokyklų studentai teigia, jog jautė tam tikrą šių „mokyklų“ atskirumą, gal net slaptą konkurenciją. Tačiau pats J. Juzeliūnas visuomet sakydavo „Mes su Balsiu“. Taigi **Eduardo Balsio** kūryboje stebimas tikras simfonisto užmojis, įspūdingi kontrastai, meistriškas orkestro ir dramaturgijos valdymas, taip pat konstruktyvus srendimas tveriant visumą, ugingų monologų proveržiai, retoriška aistra ir emocionalus dramtizmas. J. Gruodžio mokykos priesakas – folkloras + naujos išraiškos priemonės – E. Balsio kūryboje reiškėsi intuityvesnėmis formomis. A. Ambrazas išskiria šiuos kūrybos etapus: nuo mažoro-minoro sistemos, per išplėstinę tonaciją iki dodekafonijos – taigi nuo romantizmo iki ekspresionizmo. Neabejotina, kad E. Balsio talentas buvo labai ryškus. Išgirdęs I smuiko koncertą, Balys Dvarionas lygino jį su Brahms'o koncertu, o išgirdęs II smuiko koncertą, Antanas Venckus kone sušukęs: „Bet tai beveik jau Stravinskis“. E. Balsio asmeninę „kompozitoriško folklorizmo“ patirtį galima įvardyti kaip folkloro pritaikymą dodekafonijai. Pavyzdžiui, folkloriškiausiam kūrinijje „Nelieskime mėlyno gaublio“ beveik visas tematizmas susijęs su liaudies daina – nuo citatos iki intonacinės giminystės. Serijos „nacionalumo“ problemą E. Balsys sprendė rinkdamasis diatonišką skambesį užtikrinančią serijos intervalų struktūrą. Aksiologinio pobūdžio, intuityvi ir gana sėkminga folkloro ir naujųjų technikų integracija E. Balsio muzikoje, A. Ambrazo teigimu, rėmėsi ne tiek konstruktyviomis folkloro ypatybėmis, kiek emocionaliai suvokiama išraiškos visuma, todėl E. Balsiui visada buvo priimtinas citavimas bei melodijos „perintonavimas“ su „žanrinėmis mutacijomis“ (V. Moskalenkos sąvoka), t. y. pirminio vaizdinio charakterio ir žanrinių bruožų keitimas. A. Ambrazas pastebi, kad J. Gruodis, J. Juzeliūnas, A. Račiūnas folklorą traktavo kaip kaimo kultūros simbolį, artimą gamtai, patriarchalinei, nekonfliktiškai gyvenimo sanklodai. Tuo tarpu E. Balsys, kaip šiuolaikinio miesto kultūros žmogus, folklorą jungia su aštriais ritmais ir orkestro spalvomis, net populiariaja pokario muzika¹⁷. Bet kaip ir kiti „gruodžiukai“, E. Balsys tebepuoselėjo konfliktinę dramaturgiją, folklorinę medžiagą jungė su europiniais plėtojimo principais ir formavimu, todėl daugelis kitų folklorinės medžiagos potencialų liko neatskleistos – tai padarys mokiniai.

Ieškodama mokinių pasisakymų apie E. Balsio darbo su savo studentais metodus ir palygindama su J. Juzeliūno mokinių atsiliepimais, radau kur kas bendresnes frazes. Čia galbūt suveikė E. Balsio uždavimas, tam tikra vidinė distancija. G. Sodeika, mokėsis tiek pas J. Juzeliūną, tiek ir pas E. Balsį, abu profesorius palygina taip: „Juzeliūnas galbūt buvo šiek tiek emocionalesnis ir labiau jaudinosi dėl savo studentų. Balsys buvo labai užsidaręs, ir jei studentas nė kiek nerodė iniciatyvos, profesorius nesistengė jos žadinti. Su profesoriumi Balsiu ginčytis neteko, tiesiog neapsiversdavo liežuvis“¹⁸. V. Bartulis tvirtina, kad „profesoriaus pedagogika rėmėsi visiška laisve ir tėviška pagalba bet kuriuo paros metu. Su mumis jis nenagrinėjo savo kūrinių, nesidalijo savo sėkmėmis ir nesėkmėmis, bet domėjosi mūsų buitimi ir problemomis“¹⁹. E. Balsys neretai pabrėždavo, kad norėdamas turėti savo nuomonę, turi daug žinoti. Pats buvo eruditas, kaligrafiškai perrašęs ištisus partitūrų fragmentus. Tačiau Vytauto Laurušo teigimu, E. Balsys „skaudžiai ir aštriai reaguodavo į jaunosios kartos eksperimentus, net ir savitus atradimus. Jam nuoširdžiai atrodė, kad jie eina klystkeliais, ir negalėjo su tuo susitaikyti“²⁰. Sprendžiant iš mokinių kūrybinio braižo, akivaizdu, kad E. Balsys daug mažiau dėmesio skyrė savos komponavimo sistemos susikūrimui, pasikliovė impulsyvesniu komponavimu, kaip apibūdina Algirdas Martinaitis, sava kompozicine technika „rašant iš rankos“. Kitaip tariant, E. Balsio mokykloje kiek mažiau dėmesio buvo skiriama kompozicinio amato dalykams ir labiau pasikliaujama įgimtu talentu, kurio stokojant kūrybinė karjera tampa ne tokia sėkminga.

Profesoriaus A. Ambrazo *opus magnum* iš esmės daugiabalsis: greta nacionalinės kompozitorių mokyklos problemų jis sprendžia nacionalinės muzikos etapų ženklinimo ir periodizacijos klausimus, taikliai ir esmingai apibūdina atskirų kompozitorių kūrybą – pradedant M. K. Čiurlioniu, jau minėta J. Gruodžio, A. Račiūno, J. Juzeliūno, S. Vaniūno, V. Montvilos, V. Barkausko, B. Kutavičiaus, F. Bajoro, M. Urbaičio karta ir daugybe kitų. Pastebėjau, kad daugelis A. Ambrazo teiginių ar apibūdinimų tapo tezėmis įvairių žanrų lietuvių muzikologų darbuose. Pratešdama lietuvių kompozitorių mokyklos temą, išdėstysiu svarbiausius Algirdo Ambrazo minimus vadinamojo „kompozitorių folklorizmo“ etapus²¹:

I – J. Gruodžio tradicijos tęsa supaprastinant jo stiliaus bruožus (A. Račiūnas, B. Dvarionas).

II – J. Gruodžio nacionalinės muzikos tradicijos plėtotė įtraukiant naujas priemones, folklorinius elementus integruojant į įvairius muzikinio audinio parametrus (J. Juzeliūnas, E. Balsys).

III etapas – J. Gruodžio principų perprasminimas – folkloras jau ne statybinė medžiaga, bet dvasinis impulsas, simbolis, kultūros ženklas (B. Kutavičius, F. Bajoras).

Kokios lietuviško kompozitorių mokyklos medžio tendencijos? Koks tautiškumo muzikoje sprendimo būdų ir paties J. Gruodžio priesako likimas?

Manychiau, kad žvelgdami į J. Gruodžio kompozitorių mokyklos genealoginį medį ir ypač į naujausius jo šakų ūglius – jaunųjų kompozitorių kūrybą, galime teigti, kad gruodiškasis „nacionalinės muzikos“ kūrimo priesakas glūdi mentaliniame bei dvasiniame lietuviškosios muzikos lygmenyje; „Juzeliūno“ šakos mokinių ir mokinių mokinių kūryboje stipriai hipertrofuojasi Gruodžio ir Juzeliūno mokyklos formalią, konstruktyvioji pusė, ji atitinka šiuolaikinio hiperindividualizmo menė padėtį. J. Juzeliūno mokinių požiūris į muzikos liaudiškumą (netgi F. Bajoro – tautiškai gryniausio kompozitoriaus, kuris teigia nustojęs rašyti, kad būtų „lietuviška“) tampa artimesnis Jeronimo Kačinsko ar A. Rekašiaus, O. Balakausko požiūriui.

Jeronimas Kačinskas (gim. 1907), dar iki karo kurdamas ekspresionistinę muziką ir naudodamas sudėtingą atonalią teminę medžiagą, kūryba siekė išreikšti savo individualumą be jokių kitų išorinių veiksnių ar komponentų. Griežtai atsiskęš liaudies muzikos elementų, J. Kačinskas 1938 m. straipsnyje „Lietuvių kompozitorių kūrybos žymės“ teigė, kad jie tik trukdo išreikšti nacionalinį pradą: „menininko apribojimas tariamai bendromis nacionalinės muzikos taisyklėmis atimtų iš jo kūrybinį individualumo faktorių. Tam turi būti vidinės paskatos, o ne mechaniškas išorinių lietuvių muzikos požymių taikymas“²². Pasak jo: „būtų netikslinga save apriboti lietuvių liaudies dainų principais, nes pagal struktūrą lietuvių dainos mažai skiriasi nuo slavų tautų dainų, t.y. liaudies daina – pernelyg silpna bazė lietuviškai muzikai sukurti“²³. J. Kačinskas protegavo kūrybinius principus, susiformavusius jo paties sąmonėje, nors pats vertino J. Gruodžio kūrybą, netgi rodė ją Aloisui Hábai.

Ir iš tiesų etninės ar nacionalinės muzikos kūrimas universalijų dominavimo bei globalizacijos fone šiandien kartais atrodo visai senamadiškas dalykas. Šiandien technologinės ideologijos bei savojo meno tikėjimai suburia kompozitorius ne pagal nacionalinį pažymį. Sakysime, spektralistų šalininkų gretose yra suomė (Kaija Saariaho), rumunas (Horatiu Radulescu) ir prancūzas (Philippe Hurel), o fraktalinis politempų fenomenas suburia Meksikos (Conlon Nancarrow), Danijos (Per Nørgård) ir Lietuvos (Rytis Mažulis) kompozitorius. Kaip teigia šiandien Lietuvoje madingas Richardas Taruskinas, priešpriešos „nacionalinis – kosmopolitinis“, „progresyvus – konservatyvus“ yra senamadiškos binarinės struktūros. Teisus buvo J. Gruodis, sakydamas, kad sąlytis su folkloru yra būtinas bent jau pirmame nacionalinės mokyklos plėtotės etape. Tačiau, kita vertus, akivaizdu ir tai, kad jau nuo XIX a. pabaigos „liaudies“, „liaudiško“ (*Volk-, folk-*) sąvokos laipsniškai virsta „nacijos“ sąvokos sinonimais, ir lietuviškas folkloras išlieka universaliu „lietuviškumo“ ar net Lietuvos ženklu ir postmodernizmo sąlygomis. Pasaulio erdvėje nūnai nemandingas „nacionalinės muzikos“ komponavimo siekis Lietuvoje paliudija kultūrinio identiteto išsaugojimo svarbą. Taigi J. Gruodžio idėja, tiksliau – nacionalinės muzikos ženklinimas, gali būti aktyvi dabartinės kompozicinės praktikos dalis. Tai atskleidė ir svariais savo *Opus magnum* įrodymais patvirtino lietuvių teorinės muzikologijos pagrindėjas, mūsų teorinės muzikologijos genealoginio medžio „kamienas“ ir svarbiausioji figūra – profesorius Algirdas Jonas Ambrazas.

Nuorodos

- ¹ Žr. A. Ambrazas, *Вопросы музыкального наследия Юозаса Груодиса*, дис. ... кандидата искусствоведения, Ленинград, 1969; автореферат дисс. кандидата искусствоведения. Ленинград, 1969.
- ² Žr. A. Ambrazas, *Юозас Груодис и формирование литовской композиторской школы*, дисс. ... доктора искусствоведения, Вильнюс, 1989; автореферат дисс. доктора искусствоведения, Вильнюс, 1989.
- ³ Ten pat, p. 37.
- ⁴ Ten pat, p. 43–45.
- ⁵ Žr.: Laiškas J. Bieliūnui, 1922 07 27, J. Gruodis, *Straipsniai, laiškai, užrašai, Amžininkų prisiminimai*, sudarė ir paaiškinimus parašė A. Ambrazas, Vilnius: Vaga, 1965, p. 61
- ⁶ 1924–1925 m. parašytas straipsnis „Muzika ir „modernizmas“ joje“ buvo užrašytas jo dienoraščio sąsiuvinyje „Mano mintys“, publikuotas tik 1965 m., žr.: ten pat, p. 157–169. Paskaita „Šiuolaikinės muzikos reikalai“ buvo perskaityta 1928 02 16 Kauno muzikos mokykloje, ten pat, p. 176–189. „Kaip lietuvių tauta turi ugdyti savo muziką“ – brandžiausias J. Gruodžio straipsnis, išdėstantis jo kūrybinę programą, žr.: J. Gruodis, *Kaip lietuvių tauta turi ugdyti savo muziką*, Naujoji Romuva 1933, Nr. 1, p. 25–27; J. Gruodis, *Straipsniai, laiškai, užrašai...*, p. 216–224. J. Gruodžio mirties dieną „Tiesoje“ (1948 04 16) buvo atspausdintas paskutinis viešas jo pasisakymas „Muzika turi eiti iš liaudies liaudžiai“.
- ⁷ Žr. J. Gruodis, *Straipsniai, laiškai, užrašai...* p. 216.
- ⁸ Ten pat, p. 41.
- ⁹ Ten pat, p. 221.
- ¹⁰ Laiškas J. Bieliūnui, 1922 07 27, ten pat, p. 61.
- ¹¹ Cit. pagal: Eduardas Balsys, *Sudarymas, parengimas, tekstai* O. Narbutienės, Vilnius: Baltos lankos, 1999, p. 44.
- ¹² Cit. pagal : Julius Juzeliūnas apie save, jauno žmogaus savarankiškumą ir muzikos prasmę, pokalbis su Dalia Kairaityte, Kauno diena, 1996 04 09. Perspausdintas: „Julius Juzeliūnas. Straipsniai. Kalbos. Pokalbiai. Amžininkų atsiminimai, sud. A. Ambrazas, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2002, p. 328.
- ¹³ Cit. pagal: Juliaus Juzeliūno pokalbis su lietuvių kompozitoriais ir muzikologais, parengė G. Daunoravičienė, Šiaurės Atėnai, 1996 06 22. Julius Juzeliūnas. *Straipsniai. Kalbos. Pokalbiai...*, p. 344
- ¹⁴ Cit. pagal: Ten pat p. 343
- ¹⁵ Cit. pagal: Ten pat, p. 347
- ¹⁶ Julius Juzeliūnas apie save, jauno žmogaus savarankiškumą ir muzikos prasmę, ten pat.
- ¹⁷ Žr.: A. Ambrazas, *Юозас Груодис и формирование литовской композиторской школы*, p. 255–256
- ¹⁸ Cit. pagal: Juliaus Juzeliūno pokalbis su lietuvių kompozitoriais ir muzikologais, ten pat; Julius Juzeliūnas. *Straipsniai. Kalbos. Pokalbiai. Amžininkų atsiminimai. ...*, p. 328, p. 353.
- ¹⁹ E. Balsys, *Sudarymas, parengimas...*, p. 395.
- ²⁰ Ten pat, p. 393–394.
- ²¹ Žr.: A. Ambrazas, *Юозас Груодис и формирование литовской композиторской школы*, дисс. ... доктора искусствоведения, Вильнюс, 1989 p. 195–284.
- ²² J. Kačinskas, *Lietuvių kompozitorių kūrybos žymės, Muzikos barai*, 1938, Nr. 3, p. 55–58.
- ²³ Ten pat; A. Ambrazas, *Юозас Груодис и формирование литовской композиторской школы*, дисс. ... доктора искусствоведения, Вильнюс, 1989, Книга II, Приложение, p. 127.

**Algirdas Jonas Ambrazas' *Opus magnum*:
a Geneological Tree of the J. Gruodis School of Composers**

Summary

Algirdas Ambrazas' *Opus magnum* "Juozas Gruodis and the Formation of the School of Lithuanian Composers" for doctors habilitatus degree was presented in Moscow in 1991 (3 books; 627p. + 280 examples of notes). This study explores theoretical contexts of the formation of the national school of composers, describes the creation of the most influential composers and constructs from theoretic / musical fragments an integral picture of the Lithuanian school of composers initiated by J. Gruodis. The investigation is focused on two correlated theoretical conceptions – national style and school of composers. In his theory on national style A. Ambrazas distinguishes a stable peculiarity, compensating for the outer modernization of style – a united stylistic system. A mature national style is defined as "in a national respect, a system of certain characteristic elements and their correlations". The expanding structure of the national style consists of its stable and mobile levels: invariant peculiarities are represented by psychic, spiritual and national folklore features characteristic of a specific nation. In Ambrazas' opinion, the following phenomena can be attributed to the changing, developing levels of the system: a national tradition of professional work; the assimilation of other nation's cultural experience; the composer's individual styles. The composer's national style varies in separate aspects (depending on the talent, aesthetic principles, the reached level of composing technique), thus, it can be traditionalistic or innovatory, conservative or contemporary.

In his theses A. Ambrazas also defines the conception "national school" or "school of composers". It reflects the peculiarities of national culture and an aesthetic orientation of the composer's work. Alongside "pedagogical" schools of composers and their components (program, teacher, students, locality, time, tradition), A. Ambrazas also mentions "free" schools (O. Tuisk's conception) – voluntary societies of like-minded artists. He also elucidates and comments on the subordinations of categories absorbing a national phenomenon: a national specificity, national style (a system of individual national features), a national school of composers (professional composer's work with its mature national style); the category of national music embracing folk and professional work; the national culture – the highest integrating category enveloping the work, performance, the form of musical life, musical training, etc.

On the basis of Algirdas Ambrazas' *Opus magnum*, the report concerns itself with the structure of the geneological tree "planted" by Juozas Gruodis in the Lithuanian school of composers, the peculiarities of its development, unfolding the major components of compositional folklorism, manifestations, traditions, stages: the "soil" of the Lithuanian school of composers. In its structure A. Ambrazas singles out Lithuanian musical folklore, the movement of its collection and investigation in the early 19th century (Ch. Bartsch, S. Stanevičius, the brothers Juška), the prettified choral repertory and its functioning in new works. M. K. Čiurlionis' music is referred to as professional work representing a national style.

The "stem" of the Lithuanian "pedagogical" school of composers – Juozas Gruodis' creative individuality, a natural fusion of folklore elements and the media of professional music, innovatory composer-type folklorism. The dispersion of Gruodis' creative principles is disclosed by his outlook on the pithiness of music, genuine professionalism, innovatory spirit and the national specificity of Lithuanian music. The supply of the model of "national modernism" or modern national "formalism" for the future of Lithuania.

The "branches" of the J. Gruodis school of composers. The manifoldness of folklore elements and a systematic relationship with the system of media of the expression of professional music, representing a national style of A. Račiūnas work. On the other hand, less vivid and less evolutionizing Račiūnas' national style, manipulating through usual methods of folklore interpretation, possessing weaker potentials of the further dispersion. J. Juzeliūnas' works expanding the essence and "spirit" of J. Gruodis' creative principles – the system of constructive folklore studies, the evolutionizing individual style and the collation with folklore. The incentives of "Bartók-type" and "Gruodis-type" models of folklore which determined the expansion of J. Juzeliūnas' national style – the integral concord of folklore and professional tradition of composing as well as maximal integration of folk melodic peculiarities into a harmonic polyphonic texture.

Axiologic intuitive "folklorism" of E. Balsys' work, the integration of new techniques, emotional semantic codes of folk melody. Melodies – as expressive peculiarities of the functioning of the whole in his work, the methods of citation and the "reintoning" of melody, the phenomenon of "genre mutations" (V. Moskalenko's conception). Alike other followers of J. Gruodis, as A. Ambrazas put it, Balsys fostered conflicting dramaturgy, European principles of expansion, therefore, the potentials of the folk material formation remained not fully unfolded.

The “sprouts” of the J. Gruodis school of composers – the works of A. Račiūnas’, J. Juzeliūnas’ and E. Balsys’ students and the innovations of a national style. The constructive and semantic interpretation of folk melodies in B. Kutavičius’ work – a discrete structural manner of the functioning of sound pitches and rhythm models, and their rational / or improvisational interpretation. Minimalist repetitive techniques, conceptual intersections of cyclic period in the formation of monodic songs in Dzūkija (southeast Lithuania) and the pitches of sutartinės (polyphonic songs) in Aukštaitija (east Lithuania) in Kutavičius’ music. F. Bajoras’ two-direction folklorism – the reintoning and “integrating” reintoning of folk melodies – the charging of original thematism and texture layers with the intonations of folk songs. The influence of Kutavičius’ work phenomenon on other generations (M. Urbaitis, A. Martinaitis, V. Bartulis, O. Narbutaitė, Z. Vikšras).

The topicality of theoretical ideas and their problematic contexts in A. Ambrazas’ Opus magnum.

Algirdo Jono Ambrazo *Opus magnum*: Juozo Gruodžio kompozitorių mokyklos genealoginis medis

Santrauka

Algirdo Ambrazo *Opus magnum* – tai habilitacinis darbas “Juozas Gruodis ir lietuvių kompozitorių mokyklos formavimasis“, apgintas Maskvoje 1991 metais (3 knygos; 627 psl. + 280 natų pavyzdžių). Ši studija išgvildena nacionalinės kompozitorių mokyklos tapimo teorinius kontekstus, apibūdina įtakingiausių kompozitorių kūrybą ir iš teorinių/muzikinių fragmentų sudėlioja vientisą J. Gruodžio inicijuotos lietuvių kompozitorių mokyklos paveikslą. Darbe nuodugniai tyrinėjamos dvi koreliuojamos teorinės sąvokos – **nacionalinis stilius** bei **kompozitorių mokykla**. Nacionalinio stiliaus teorijoje A. Ambrazas išskiria išorinį stiliaus modernizavimą kompensuojančią stabilią ypatybę – vieningą stilistinę sistemą. Brandus nacionalinis stilius apibrėžiamas kaip “nacionaliniu požiūriu tam tikrų charakteringų elementų ir jų santykių sistema“. Besiplėtojančią nacionalinio stiliaus struktūrą sudaro jos stabilūs ir mobilūs lygmenys: invariantines ypatybes reprezentuoja konkrečiai nacijai būdingos psichinės, dvasinės savybės ir nacionalinio folkloro ypatybės. Kintančiais, besivystančiais sistemos lygmenimis Ambrazo teigimu vadintini: nacionalinė profesionaliosios kūrybos tradicija; kitų nacijų kultūrų patirties įsisavinimas; individualūs kompozitorių stiliai. Kompozitoriaus nacionalinis stilius įvairuoja atskirais požiūriais (priklausomai nuo talento, estetinių nuostatų, pasiekto kompozicinės technikos lygio), taigi jis gali būti tradicionalistinis arba novatoriškas, konservatyvus arba šiuolaikinis.

A. Ambrazo disertacijoje apibrėžiama ir “nacionalinės mokyklos” arba “kompozitorių mokyklos” sąvoka, kuri reflektuoja nacionalinės kultūros ypatumus ir estetinį kompozitoriaus kūrybos kryptingumą. Greta “pedagoginių” kompozitorių mokyklų ir jų komponentų (programa, mokytojas, mokiniai, vieta, laikas, tradicija) A. Ambrazas mini ir “laisvasias” mokyklas (O. Tuisk sąvoka) – bendraminčių menininkų savanoriškas draugijas. Išdėstomos ir komentuojamos muzikos nacionalumo fenomeną absorbuojančių kategorijų subordinacijos: nacionalinis savitumas, nacionalinis stilius (atskirų nacionalinių požymių sistema), nacionalinė kompozitorių mokykla (kompozitorių profesionalų kūryba, kuriai būdinga susiformavęs nacionalinis stilius); liaudies ir profesionalią kūrybą aprėpianti nacionalinės muzikos kategorija; nacionalinė kultūra – aukščiausia integruojanti kategorija, aprėpianti kūrybą, atlikimą, muzikinio gyvenimo formas, muzikinį ugdymą ir pan.

Remiantis Algirdo Ambrazo *Opus magnum* teiginiais, pranešime kalbama apie Juozo Gruodžio “pasodinto” lietuvių kompozitorių mokyklos genealoginio medžio struktūrą, raidos ypatybės, atskleidžiant svarbiausius kompozicinio folklorizmo dėmenis, apraiškas, tradicijas ir etapus:

Lietuvių kompozitorių mokyklos “**dirva**”. Jos struktūroje A. Ambrazas išskiria lietuvių muzikinį folklorą, 19 a. pradžioje prasidėjusį jo rinkimo ir tyrinėjimo sąjudį (Ch. Bartschas, S. Stanevičius, broliai Juškos), chorinio repertuaro išdailas bei funkcionavimą naujuose kūriniuose. Nacionalinį stilių reprezentuojančia profesionalia kūryba įvardinama M.K. Čiurlionio muzika.

Lietuvių “pedagoginės” kompozitorių mokyklos “**kamienas**” – Juozo Gruodžio kūrybinė individualybė, organiškas folkloro elementų ir profesionalios muzikos priemonių lydinys, novatoriškas kompozitoriškas folklorizmas. Gruodžio kūrybinių principų sklaidą atskleidžia jo nuostata į muzikos turiningumą, tikrąjį profesionalizmą, novatorišką dvasią ir lietuvių muzikos nacionalinį savitumą. “Nacionalinio modernizmo” arba modernaus nacionalinio “formalizmo” modelio pasiūla Lietuvos ateičiai.

J. Gruodžio kompozitorių mokyklos “**šakos**”. A. Račiūno kūrybos nacionalinių stilių reprezentuojantis folklorinių elementų daugialypiškumas bei sisteminiai santykiai su profesionalios muzikos išraiškos priemonių sistema. Kita vertus,

mažiau ryškus ir silpniau evoliucionuojantis Račiūno nacionalinis stilius, manipuliuojantis įprastais folkloro traktavimo metodais, turintis silpnesnes tolesnės sklaidos potencijas. J. Gruodžio kūrybinių principų esmę bei "dvasią" plėtojanti J. Juzeliūno kūryba – konstruktyvių folkloro studijų, evoliucionuojančio individualaus stiliaus bei santykio su folkloru sistema. "Bartokiško" ir "gruodiškojo" folklorizmo modelių paskatos, nulėmę J. Juzeliūno nacionalinio stiliaus plėtotę – integralią folkloro ir profesionalios komponavimo tradicijų santarvę bei maksimalią liaudies melodikos ypatybių integraciją į harmoninį daugiabalsumo audinį.

Aksiologinis intuityvusis E. Baisio kūrybos « folkloriškumas », naujųjų technikų integracija, emocionalūs liaudies melodijos semantiniai kodai. Melodijos – kaip išraiškingos visumos funkcionavimo ypatybės jo kūryboje, citavimo bei melodijos "perintonavimo" metodai, "žanrinės mutacijos" (V. Moskalenkos sąvoka) fenomenas. Kaip ir kiti "gruodžiukai", A. Ambrazo teigimu, Balsys puoselėjo konfliktinę dramaturgiją, europinius plėtojimo principus, todėl liaudiškos medžiagos formavimo potencijos liko iki galo neatskleistos.

J. Gruodžio kompozitorių mokykos "ūgliai" – A. Račiūno, J. Juzeliūno ir E. Baisio mokinių kūryba ir nacionalinio stiliaus novacijos. Konstruktyvusis ir semantinis liaudies melodijų traktavimas B. Kutavičiaus kūryboje – diskretiškas struktūralistinis garso aukščių ir ritmo modelių funkcionavimo pobūdis bei racionalus/arba improvizacinis jų traktavimas. Minimalizmo repetityvinės technikos, džiukų monodinių dainų formavimo bei aukštaičių sutartinių ciklinio laiko koncepcinės sankirtos Kutavičiaus muzikoje. Dvikryptis F. Bajoro folklorizmas. – liaudies melodijų perintonavimas ir "integruojantis perintonavimas" – originalaus tematizmo ir faktūros sluoksnių prisodrinimas liaudies dainų intonacijomis. Kutavičiaus kūrybos fenomeno veiksmingumas kitoms kartoms (M. Urbaitis, A. Martinaitis, V. Bartulis, O. Narbutaitė, Z. Virkšas).

A. Ambrazo *Opus magnum* teorinių idėjų aktualumas ir jų probleminiai kontekstai.