

Metodologija muzikai pažinti. Algirdo Ambrazo indėlis į muzikos teorijos dėstymo metodologiją

Peržengę kalendorinį laiko slenkstį, vos spėjame sekti dažnai apsišaukėliško avangardo pučiamų burbulų ir burbuliukų gyvenimą. Jie pakyla, mus stebindami – ką džiugindami, ką erzindami, ir čia pat susprogsta. Ieškodami patvaresnių vertybių, kryptame į „naująjį paprastumą“. Gerai, jei šių dienų technologinės paslaugos, tapusios muzikos kūrybinio metodo dalimi, nesunaikina to, ko ieškome ir ką dar pajėgūs suvokti. Kintant vertybių sistemai, tikriname savo pozicijų tvirtumą – ne taip lengva suderinti esamybę su deramybe. Bet pagaliau vis tiek palaikome prof. Vytauto Landsbergio optimizmą, tikinčio, kad „[...] tų tikrų – netikrų vakarietišku avangardų bangos, tarytum tik nuputojančios ir dingstančios, [...] palieka ant istorijos kranto keletą racionalių grūdelių.“¹ Svarbiausia, kad tuos grūdelius išmokytų pastebėti pasirinkusieji profesionalaus muziko kelią.

Sistemiškai tyrinėjęs fundamentaliausias muzikos teorijos problemas, kartu reaguodamas į mažiausius muzikinio mąstymo pokyčius, keičiančius jos kalbos struktūrą, LMTA profesorius Algirdas Ambrazas sukūrė muzikos teorijos dėstymo metodologiją. Pagrindęs ją **istoriškumo** ir **kompleksiškumo** principais, savo – pedagogo – misiją apibrėžė labai paprastai: „[...] studentus parengti gilesniam praeities ir dabarties muzikos teorijos idėjų supratimui“ (Iš muzikos teorinių sistemų kurso anotacijos).

Žvelgdamas iš šiuolaikinių muzikos teorijos sampratos pozicijų, A. Ambrazas ypatingą dėmesį sutelkė į vieną iškiliausių Europos teorinės minties viršūnių – funkcinės harmonijos teoriją. Kapitalinio „Harmonijos“ veikalo autorius J. Cholopovas teigė, jog ji vienintelė paaikškina nuostabųjį XVIII–XIX a. europinės tonacijos fenomeną, jog moksle apie muziką ji tiek pat reikšminga, kiek pačioje muzikoje Mozarto ar Beethoveno kūryba.² Tad šis teroretikas ypač aukštai vertino A. Ambrazo knygą „Funkcinės teorijos klasikai“ (1981), išsamiai nušviečiančią šią teoriją „įvairiomis idėjomis ir traktuotėmis.“³

Ne tik darbuose, skirtuose harmonijos teorijos evoliucijai, bet ir daugelyje kitų muzikologinių žanrų, kur tik gali reikštis teorinė mintis, A. Ambrazas propagavo idėjas, padedančias „[...] betarpiškai pajusti daugelio šiuolaikinių muzikos reiškinių formavimosi procesą, suprasti jo vidines paskatas.“⁴

Šiandien būtų sunku pervertinti prof. A. Ambrazo indėlį į muzikos teorijos dėstymo metodologiją. 1968 m. pakviestas dėstyti į Lietuvos konservatoriją ir 1987 m. tapęs katedros vedėju, šio darbo ėmėsi labai atsakingai, nesikratydamas užgriuvusių problemų naštos. Pagrindinis profesoriaus rūpestis – kaip parengti gerą teoretiką ir kaip funkcionaliau taikyti muzikos teorijos dalykus studentui-atlikėjui; kaip pasiekti, kad šie dalykai, tradiciškai būdami ne visada patrauklūs, interpretacinėje veikloje ugdytų intelektualios bei jausminės sąmonės vientisumą.

1964 m. prie konservatorijos Muzikos teorijos katedros įsteigus Muzikos teorijos laboratoriją, autorių kolektyvas (B. Ambraziejus, J. Antanavičius, A. Venckus ir A. Ambrazas (kartu ir mokslinis redaktorius)) 1965–1967 metais parengė „Muzikos kūrinių analizės pagrindų“ vadovėlį. Tai buvo ta pradžia, kai mokslininko suformuotos metodologinės nuostatos ir platyn, ir gilyn skleidėsi tolimesnėje jo teoretinėje veikloje. Muzikos kūrinių analizė A. Ambrazui, be abejo, atrodė viena palankiausių disciplinų, padedančių kuo teisingiau atskleisti kūrinio esmę. Tačiau tam reikėjo ne tik gerai pažinti Europos muzikos kūrybos ir analizės mokslo raidą, bet ir susivokti naujai gimstančių ir kintančių muzikos reiškinių gausoje. Konservatorijos baigimo diplomai, kurioje visos 24 disciplinos buvo įvertintos aukščiausiu balu, – tai tik pirmas žingsnelis jo kruopščių analitinių studijų kelyje.

Nors muzikos kūrinių analizė kaip atskira muzikos teorijos šaka kūrinių struktūrai nagrinėti (vok. musikalische Formenlehre) susiformavo tik XIX šimtmetyje, A. Ambrazas analizės metodų formavimosi pradmenų ieškojo studijuodamas ir daug anksčiau parašytus J. A. Scheibės, J. Matthesono, H. Ch. Kocho, D. G. Türko veikalus. Pro jo akis nepraslydo A. Reichos ir J. B. Logier veikalai, kuriuose pirmą kartą jau konkrečiai plačiau aptartą muzikos formos problema. Natūralu, kad mokslininko dėmesį patraukė A. B. Marxas, savo veikalais (taip pat pirmą kartą) pademonstravęs grynai metodologinio pobūdžio koncepciją, pagrįstą struktūriniu principu, bei susistemines homofonines formas.

Statiškoji, pavadinta „nebylija“, forma-konstrukcija, forma-schema., be abejo, svarbi kūrinio analizės pusė. Ją A. Ambrazas išstudijavo H. Riemanno bei jo teiginius plėtojusią, tobulinusių ir oponavusių H. Leichenritto, S. Krehlio, E. Prouto, V. d'Indy, J. Reiso, S. Tanejevo, G. Katuaro darbuose. Tačiau mokslininkas ypač aktualizavo dinaminę kūrinio tapsmo pusę, atskleidė E. Kurtho ir B. Asafjevo darbuose: pirmojo – sąlygojamą melodijos judėjimo ir harmoninių santykių, antrojo – siejamą su emociniu tonusu, pavadintu labai plačiai traktuojama intonacija.

Dialektinio dėsnio veiksnumą formoje pagrindė V. Bobrovskio darbai, kuriuose į formą žvelgiama kaip į daugiaplanę lygių sistemą. Šioje sistemoje A. Ambrazas išskyrė formos funkcijų bei jų kintamumo aspektą.

Savaime aišku, kad sovietmečiu palankiausia dirva kuriant metodologiją buvo rusiški vadovėliai. A. Ambrazas iki šiol tebėra nepralenkiamas jų žinovas ir ekspertas. I. Sposobino, S. Skrebkovo, J. Tiulino kolektyvinis ir kiti iškiliausių Rusijos teoretikų vadovėliai buvo prieinamiausia darbinė literatūra savam vadovėliui. Kaupti patirtį padėjo ir pradėtas leisti periodinis mokslinių straipsnių rinkinys „Muzikinės formos klausimai“. Ypatingą reikšmę A. Ambrazas teikė V. Cukermano ir L. Mazelio veikalams. Kaip vieną svarbiausių bruožų juose išskyrė *kompleksinį* analizės pobūdį. Remiantis tokiu metodu, į kūrinio formą imta žiūrėti kaip į visų jos komponentų sąveikas ir plėtotę. Šis metodas, minėtų autorių sukurtas ir išbulvintas dar 1930 m., pakeitė tradicinius, vadintus muzikos formų kursais, kuriuose kūrinio forma buvo spraudžiama į vieną kurią schemą.

Nuodugnios požiūrių į analizės plėtrą ir raidą studijos, be to, ir paties mokslininko, interpretatoriaus pianisto įžvalgos suformavo nuostatą žvelgti į kūrinį *istoriniame* kontekste. Istorikumo principas tapo svarbiausias ne tik analizėje, bet ir kiekvienoje A. Ambrazo mokslinių interesų srityje. Šiai nuostatai tvirtėti padėjo Vakarų teoretikų pažiūros, nušviečiančios muzikos formavimo pokyčius atskiruose istorijos tarpsniuose. Vokiečių teoretikų H. Erpfo, H. Degeno, šveicaro G. Nestlerio vardai buvo neįprastai nauji rusiškosios teorinės rašytijos kontekste, kaip ir pati analizė, orientuota į istorinį muzikos formų dėsningumą vyksmą.

Prioritetinis istorikumo principas nulėmė ir vadovėlio sandarą, kurioje siekta tipologinį metodą sieti su chronologiniu. Apie principo svarbą primena ir emociškai pakylėtas J. Juzeliūno balsas: „[...] autorių kolektyvas, vadovaujamas m. k. doc. Ambrazo, visomis išgalėmis stengėsi, kad muzikos kūrinų analizė būtų gyvas kiekvienos epochos kūrybinio proceso atspindys“⁵ Tai citata iš įvadinio vadovėlio straipsnio, kuriame istorikumo principą siekiama projektuoti ir platesnėje erdvėje. Profesorius J. Juzeliūnas apžvelgia pasaulio muzikos kultūrų geografiją, skatindamas į muzikos kūrinį skverbtis esmingiau, įminti hermetiškai egzistavusių kultūrų panašumo mįslę. (Vėliau tokius imanentinius muzikos formavimosi procesus A. Ambrazas aktualizuos būsimajame muzikos teorinių sistemų kurse). Ši visuotinė idėja rado atgarsį vadovėlio tikslams pritaikytu masteliu. Greta Vakarų Europos kūrybos aptariami lietuvių bei moderniosios XX a. muzikos klausimai.

Besinaudojantys vadovėliu pastebėjo ir įvertino sėkmingai įdiegto metodo privalumus. Ne tik stilistinių epochų, bet ir kiekvienos formos raida nuo pat jos ištakų, pagaliau jos teorijos raida skatina matyti kūrinį ne tik schemą, bet istorijos ženklą ir problemą. Ne vieną tokią kylančią problemą A. Ambrazas sieja su XIX a. muzikos teorijoje įdiegtu požiūriu į klasicizmo stiliaus homofoninės muzikos bruožus kaip į objektyvią muzikos mąstymo normą.

Požiūrių skirtumai aptariami tokiose pamatinėse temose, kaip periodas ar sonatos forma; atskira problema iškyla istoriškai laisvėjančių formų traktuotė, – nuomonės skiriasi nustatant jų kompozicinius tipus bei juos sisteminant. Oponuodami kai kurioms jų, vadovėlio autoriai suranda įtikinamų argumentų. Antra vertus, aukštai vertinamos teorijos, padedančios „[...] atskleisti esminius dėsningumus, formuojančius individualią muzikos kūrinio struktūrą“⁶

Istorikumas įsiskverbęs ir į sąvokų bei terminų sritį: nurodomi jų kūrėjai ir skirtinga traktuotė atskirais muzikos istorijos tarpsniais, taip pat paaiškinami jų vartosenos niuansai skirtingose kalbose.

Pažymėdama mokslinį darbo pobūdį, pirmoji vadovėlio recenzentė R. Mikėnaitė atkreipė dėmesį ir į tiesioginę veikalo paskirtį – jo praktinį taikymą. Atsižvelgdama į nepaprastai didelį vadovėlio informatyvumą (ir teorine, ir istorine prasme), ji numato galimybę lanksčiai taikyti tipologinį ir stilistinį metodus, pasirenkant išieitį tašku bet kurį jų⁷.

Profesoriui A. Ambrazui už šią mokslinio pobūdžio studiją, peržengusią pedagoginės paskirties leidinio rėmus, 1979 m. buvo paskirta Lietuvos valstybinė premija.

Dar rengdamas vadovėlių profesorius A. Ambrazas brandino idėją įdiegti istoriškumo ir kompleksiško principus ir į teorinių disciplinų dėstymą. Tokios pertvarkos principus pedagogas išdėstė 1971 m. V Pabaltijo muzikologų konferencijoje. Vėliau, 1973 m., jos nuostatas paskelbė žurnale „Советская музыка“ No 1 atspausdintame straipsnyje „Priartinti teoriją prie praktikos“. Vienu ydingiausių tradicinės mokymo sistemos momentų teko pripažinti muzikos teorijos reikalingumą tarsi sau pačiai. Ypač akivaizdžiai tai atsispindėjo harmonijos disciplinoje, grindžiamoje klasicizmo ir romantizmo mažoro-minoro funkcinės sistemos dėsniumais. Prie šios harmonijos tipinių modelių pratinus jau muzikos mokykloje, susiformavo požiūris į juos kaip į universalias, visiems laikams galiojančias taisykles, kaip į vienintelę teisingą muzikinio mąstymo logiką. Tad studentas turėjo perprasti, pasak profesoriaus, kažkokį „abstraktų, sąlyginį stilių.“ Ignoruojant istoriškai susiformavusių stilių dėsniumus, disciplinos buvo išdėstytos, neatsižvelgus į objektų istorinę seką: I–III semestre buvo dėstoma harmonija, IV–VII – analizė, o polifonija pradėdama tik V (–VII). Profesoriaus nuomone, problema nebus išspręsta vien tik sukeitus disciplinas vietomis. Esmingiausias konkrečios stilistinės epochos bruožas tebutų galima atskleisti žvelgiant į kūrinį kaip į susijusių elementų visumą – visais jo raiškos aspektais. Todėl profesorius pasiūlė sujungti polifonijos, harmonijos ir analizės dalykus į vieną discipliną. Juolab kad toks kompleksinis, istoriškumo principu paremtas kursas jau buvo išbandytas ne vienoje aukštojoje mokykloje. Buvusioje VDR jau buvo prigijusi tradicija dėstyti teorines disciplinas epochomis (jei ne sistemiškai, tai bent orientuojantis į tai); Leipzigo universitete – jungiant polifoniją ir harmoniją; Vengrijoje ir Maskvos Gnesinų pedagoginiame muzikos institute dar plačiau – jungiant teorines ir istorijos disciplinas; kompleksinis „monokursas“ buvo sukurtas ir sėkmingai funkcionavo Maskvos konservatorijoje. Keisti dėstymo nuostatas skatino ir naujais užsienio šalių vadovėliai. (Tarp jų prancūzų teoretiko A. Dommel-Diény mokymo sistema, išdėstyta knygų cikle bendru pavadinimu „L’harmonie vivante“ („Gyvoji harmonija“, Neuchâtel, 1958–1963.)

Muzikologinių disciplinų pertvarka buvo pradėta 1981 m. Naujoji disciplina buvo pavadinta muzikos kalba. Svarbiausiu kriterijumi periodizuojant muzikos istoriją, profesorius laikė garsų aukščio santykių tvarkos principą, susijusį su formavimo pobūdžiu. Juo remiantis programoje buvo išskirti trys periodai: **modalusis**, pagrįstas bažnytinėmis dermėmis, melodiniu funkcionalumu, **tonalusis**, pagrįstas mažoro-minoro dermėmis ir centro reikšmingumu, ir **šiuolaikinis** – XIX a. pab. – XX a. – nevienalytė tonacinė organizacija, įtraukiant į jos struktūrą visus 12 chromatinio garsaeilio garsų.

Nusistovėjus kurso programai, tuometinės katedros vedėjos G. Daunoravičienės iniciatyva buvo pradėtas rengti muzikos kalbos studijų vadovas. Prof. A. Ambrazas parengė tris skyrius apie baroko muzikos formas. Pateikiant bendruosius šio stiliaus formų sudarymo principus, tikslingiausia tegalėjo būti istorinė muzikos pokyčių traktuotė. Jų bendrąją esmę – savarankiškų muzikos formų dėsniumų radimąsi – A. Ambrazas išskėlė kaip epochinės reikšmės įvykį. Formavimo procesą labiausiai veikė tonaciniai-harmoniniai bei ritminiai ir teminiai veiksniai.

Greta esminių formos pokyčių atkreipiamas dėmesys į monoteminį formavimo būdą, jungiantį baroką su ankstesniais laikais. Estetinė baroko nuostata, paremta cikliško samprata, pateikiama istorinėje perspektyvoje, t. y. lyginama su klasicistinio judesio kryptingumu. Tokių orientuojančių laiko gairių kontekste preciziškiausiai aptariami baroko formų tipai, atsižvelgiama į jų genetines ištakas.

Ypač svarbi pati formų klasifikavimo raida, kai platesniame istoriniame kontekste išskiriami kiti prioritetai, tikslinami kriterijai nustatant kiekvienos formos vietą sistemoje. (Taip atsirado išplėtoti skyriai apie riturnelines ir vienadales formas, kurių nebuvo nei pirmajame vadovėlyje, nei 1980 m. Leningrado kvalifikacijos kėlimo fakultete perskaitytoje paskaitoje.)

Pateikdamas formų sisteminimo skirtybes, A. Ambrazas nurodo tinkamesnes, prigijusias ar prigysiančias dėstymo praktikoje. Nurodomi skirtingi ir atskirų formų traktavimo atvejai. Atkreipiamas dėmesys į sąlyginį arba dvejetainį kai kurių terminų vartojimą; pateikiami autoriai terminai. Nurodomos ir tokios formos atmainos, kurioms dar tebeieškoma funkcionalesnio pavadinimo (pvz., A. Ambrazas vieną tokių įvardija paprastąja vientisine, skliausteliuose patikslindamas – ištinio plėtojimo).

Teorinių disciplinų kaip tiesioginio studijų objekto dėstymo reformos, savaime suprantama, labiausiai reikėjo studijuojantiems muzikologijai. Be harmonijos, polifonijos, analizės, kurios buvo išdėstytos ir koordinuotos pagal stilistines epochas (kartu jas bandant derinti ir su muzikos istorijos dėstymu), profesorius

sukūrė ir pats ėmė dėstyti specialiuosius teorinius kursus – žymiausias praeities muzikos teorijos sistemas ir šiuolaikines muzikos teorijas.

Tokia reforma reikalavo ir atitinkamos teorinės bazės. Pirminiai šaltiniai ir apskritai užsienio kalbomis parašyti veikalai buvo sunkiai prieinami. Tad A. Ambrazas ir čia buvo pionierius. Siekdamas palengvinti muzikos teorinių sistemų ir specialiosios harmonijos studijas parengė trijų mokymo priemonių seriją: „Nuo Carlino iki Rymano“ (1980 m.), „Funkcinės teorijos klasikai“ (1981 m.) ir „XX amžiaus harmonijos teorija“ (1986 m.). A. Ambrazas neapsiribojo chronologine harmonijos teorijų seka. Jo metodologijoje kiekvienos epochos teorija pateikiama ne kaip išgryninto stiliaus schematinis modelis, o kaip istorinių permainų išugdyta nauja, kitokia, samprata. Kiekvienu atveju ji pateikiama ne tik teoriniame, bet ir estetiniame kontekste. Pvz., pirmojoje knygoje, aptariant bendrą Renesanso muzikos teorijos būklę ir atskirus jos aspektus (kontrapunkto teorijos susiformavimą, poslinkius dermės teorijoje, chromatikos ir su ja susijusio muzikinio derinimo klausimus), nurodoma, kad muzika buvo laikoma matematikos mokslo dalimi, o harmonija suprantama kaip materialumo ir idealumo pusiausvyra. Baroke atidžiai žvelgiama į ieškančio prieštaringojo J.-Ph. Rameau tyrinėjimus harmonijos srityje, kai tonacinė sistema pakeičiama modaline. Jo monistinė teorija nušviečiama kaip Švietimo epochos mechaninio materializmo atspindys, kiekvieną reikšninį aiškinant fizine-matematine prigimtimi. Kartu atskleidžiamas ir muzikos teorijos dvilypumas, racionalistinių ir sensualistinių bruožų susipynimas susikūrus afektų teorijai. Šioje epochoje išskiriama ir generalboso (skaitmeninio boso) sistemos reikšmė harmoninės vertikalės struktūroms. Iškeliama temperacijos privalumai įtvirtinant tonacinę sistemą (pvz., J. F. Kirnbergerio metodas, laisvojo polifonijos stiliaus melodijų pynėse žvelgiantis akordo prioritetą ir sudarantis prielaidas kurti harmonijos teorijai)⁸.

Klasicizmo harmonijos formuojanti ir romantizmo spalvinė funkcija nepakankamai atsispindėjo šių epochų muzikos teorijos raidos dviejose kryptyse – teorinėje-spekuliatyvinėje ir praktinėje-akademinėje. Pastaroji, struktūriškai ir izoliuotai nagrinėjanti harmonijos reikškinis, profesoriaus vertinama kaip nesugebėjusi atskleisti jų esmės. Tuo tarpu abstraktus pobūdžio pirmoji – kaip mažiau pritaikoma mokymo reikmėms.

Kaip tradicinė mokykla buvo adaptuota ir toliau plėtojama Rusijoje, profesorius aptaria išskirdamas du skirtingų dėstytojų vadovėlius: P. Čaikovskio, teikiančių pirmenybę balsavadi – melodiniam pradui, ir N. Rimskio-Korsakovo – funkcinėi logikai.

Nepaisant atskirų epochų istoriškai sąlygojamo ribotumo, knygoje brėžiama ryškėjanti harmonijos mokslo linija – nuo Zarlino, davusio pagrindą Riemanno dualistinei teorijai, per Rameau, padėjusio pagrindus funkcinės harmonijos teorijai, nulėmusiai jos raidą. Antrojoje knygoje nušviečiamos funkcinės harmonijos koncepcijos – minėtoji dualistinė ir poliaristinė, A. Ambrazo vertinama kaip nuosekliausia ir gryniausia funkcinės mokyklos apraška. Profesorius pabrėžia ypatingą pastarosios, S. Karg-Elerto, teorijos reikšmę išplėtotos (chromatinės) tonacijos struktūros analizei. Trečiojoje knygoje išskiriamos trys harmonijos teorijos sistemos (R. Louiso ir L. Thuillès, A. Schönbergo bei H. Erpfo) atsižvelgus į jų mokymus vienijančią istoriškumo principą ir racionalią skirtingų praeities idėjų plėtotę. XX a. tonacijai tapus problemine kategorija, didelis dėmesys skiriamas jos dėsningumų aiškinimui.

Funkcinės bei moderniosios harmonijos idėjų sklaidą A. Ambrazas nušvietė ir lietuviškojoje muzikologijoje bei muzikos kūryboje. S. Karg-Elerto harmoninių idėjų stilistinius pėdsakus jis išvelgė J. Gruodžio, J. Banaičio, S. Šimkaus, B. Dvariono, o A. Hábos ketvirtatonių muzikos metodą – J. Kačinsko kūryboje. A. Ambrazas nudorė, kad Prahos konservatorijos profesoriaus O. Šino funkcinę sistemą išplėtojusią Riemanno teoriją, perėmė Lietuvos muzikos teoretikai Z. Aleksandravičius ir A. Daunoras.

Negalima nepaminti ir to milžiniško darbo, kuris buvo nuveiktas rengiant trilogiją: gausybės veikalų studijų, antologinės medžiagos atrankos, įvadinųjų pastabų apie svarbiausius aptariamąsias teorijos bruožus, išsamių tekstų komentarų, nuorodų į sąsajas su rusiškaisiais veikalais. Šiuo metu teorinių sistemų programa papildyta naujomis teorijomis ir metodais: R. Réti – pantonalumo, A. Milkos – funkcionalumo, Forte'o – seto. Be to, numatyta įtraukti Ballifo metatonalumo teoriją, lietuviškąsias O. Balakausko dvylikagarsės tonacinės struktūros (dodekatonikos) ir R. Janeliausko komponavimo principų teorijas.

Dauguma A. Ambrazo darbų buvo kaip pagrindas gilinantiems žinias doktorantūroje ar meno aspirantūroje. Reikšmingu studijų objektu tapo muzikos kūrinių analizavimo teorijos ir metodai. Šio kurso

programoje atskleidžiamas probleminis jo pobūdis, sąlygojamas kintančio istorijos žvilgsnio ir metodų įvairovės. Pradėjęs kursą afektų ir muzikos retorikos teorijomis ir jų taikymu baroko muzikos kūrinių analizei, jį baigia šiuolaikinės struktūralistinės analizės koncepcijomis (A. Forte'o seto teorija). Tarp ryškiausių analizės teorijų ir koncepcijų – H. Riemanno ir H. Erpfo; tarp atstovaujančių metodo prioritetui – V. Bobrovskio funkcinė, V. Cukermano ir L. Mazelio kompleksinė, H. Schenkerio redukcinė, G. Conuso metrotektoninė. Neapsiribojant koncepcijų plėtra, nurodomi ir jų skirtumai: tai Schönbergo ir Tiulino bei Riemanno ir Mazelio požiūrių priešprieša sintaksinės struktūros atžvilgiu; M. Kretzschmaro hermeneutikos metodo ir E. Hansliko koncepcijos skirtumai (pirmu atveju muzikos esmė atskleidžiama remiantis psichikos, pojūčių pirmenybe, antruoju – imanentiškai susiklosčiusia kūrinio struktūra).

Daug dėmesio skiriama stiliaus teorijai, kuri pati yra A. Ambrazo mokslinių interesų sritis. Didelis profesoriaus indėlis kuriant nacionalinio stiliaus teoriją ir tautinės mokyklos sampratą. Ypatingi, A. Ambrazo nuomone, G. Adlerio nuopelnai, ne tik pirmą kartą pagrindusio stiliaus sąvoką, bet ir laikiusio jį centrine muzikos istorijos kategorija. Ištikimas savo išankstinei metodologinei nuostatai A. Ambrazas akcentuoja G. Adlerio deklaruojamą stiliaus esmę kaip kūrinio konstruktyvių ypatybių visumą. Kartu profesorius atkreipia dėmesį ir į priešingas adleriškajam formalių kriterijų taikymui A. Scheringo ir rusų muzikologų J. Tiulino, E. Nazaikinskio, V. Meduševskio koncepcijas, paremtas ne tekstu, o kontekstu. Šiuolaikinę stiliaus sampratą, pagrįstą struktūrinės lingvistikos, informatikos, semiotikos duomenimis, sieja su su L. Meyerio, J. Nattiezo tyrinėjimais.

Siekdamas istorinės tiesos, profesorius visapusiškai studijuoja ne tik teorijų radimosi aplinkybes, bet ir jų gyvavimo galimybes. Atsižvelgiant į tai, nušviečiama sovietinėje erdvėje dirbtinai sukelta netolygi muzikos teorijos raida. Tarp tokių pavyzdžių nurodomos G. Conuso ir B. Javorskio teorijos, negalėjusios plisti dėl ideologinių valdančiųjų sluoksnių trikdžių. Primenama, kaip sunkiai skynėsi kelią į studijų programas Vakarų muzikos teorijos (pvz., O. Šino ar H. Schenkerio); pagaliau, kaip teko ir tiesiogiai nukentėti: Paryžiuje studijavęs J. Nabažas buvo apkaltintas kosmopolitizmu, nes naudojosi užsienio metodine literatūra.

Norint adekvačiau ir išsamiau nušviesti profesoriaus mokslinių interesų platumą, taip pat ir netiesiogiai su jo metodologija besisiejančius atliktus darbus, reikėtų specialios studijos. A. Ambrazas – iki šiol mūsų neaplenktas muzikos teorijos tyrinėtojas – atvėrė mums istorinę daugiabalsumo raidos ir su ja susijusių dėsningumų panoramą. Toks visaapimantis žvilgsnis, jungiantis ir vidinius muzikos formavimosi principus, ir stilistiškai susiklosčiusias normas, ir tipologinį aspektą, ir dinaminę kūrinio traktuotę, ne tik reikšmingas metodologinis muzikos kūrinių analizės pagrindas. Tai ir prielaida tolesnei muzikos teorijos plėtotei, kurios turinį profesorius išreiškė kaip muzikos prigimties, struktūros ir funkcionalumo tyrinėjimą.

Iš esmės kintant muzikos kalbai, kuriantis naujiems tyrimo metodams, juolab perkeliama dėmesio centras į garso fenomeną, į patį garsą kaip vertybę, ir pats analizės žanras tampa vis labiau probleminis, istoriškai kintantis. Dar prieš pora dešimtmečių J. Cholopovas kėlė klausimus: kas yra analizė, koks jos santykis su analizuojamu dalyku, kokiais metodais galima pasiekti analizės tikslus⁹. Sukūrus audityvinės analizės modelį, atsirado ir dilema: muzikos analizė – ausimis ar akimis?¹⁰ Pagaliau F. Delalande iškėlė ir tokį klausimą, ar muzikos analizė – eksperimentinė disciplina?¹¹ (Įžvalgiai numatydamas kilbiančias problemas, A. Ambrazas dar savo pirmajame vadovėlyje įvertino pakitusią šiuolaikinio pasaulio muzikos situaciją. Jis teigė, jog „[...] vienas iš aktualiausių šiandieninės muzikos teorijos uždavinių yra apibendrinti sudėtingus procesus ir nuolat kintančius dar nenusistovėjusius reiškinius, būdingus šiuolaikinei muzikai“¹². Siekdamas padėti studentams **toliau** (išryškinta – *I.M.*) gilintis į muzikos kūrinių analizės studijas, profesorius A. Ambrazas savo dešimtimi knygų, daugiau kaip 150 mokslo publikacijų ir straipsnių įvairių šalių leidiniuose, pusšimtyje konferencijų Pabltijyje ir už jo ribų, parodė, kaip tą reikėtų daryti.

Nuorodos

- ¹ V. Landsbergis, *Konceptualizmas muzikoje?*, Geresnės muzikos troškimas, 1990, p. 309.
- ² Ю. Холопов. Гармония. Теоретический курс. М., 1988, p. 4.
- ³ Ten pat, p. 256.
- ⁴ A. Ambrazas, *XX amžiaus harmonijos teorija*, 1986, p. 4.
- ⁵ *Muzikos kūrinių analizės pagrindai, V.*, 1977, p. 17
- ⁶ *Ibid.*, p. 471.
- ⁷ R. Mikėnaitė, *Muzikos teorijos veikalas*, Kultūros barai, 1978, Nr. 4, p. 64.
- ⁸ Į A. Ambrazo siūlomą dėstyimo reformą atkreipė dėmesį M. Etingeris, keldamas klausimą apie modalinės harmonijos sampratos taikymo ribas (M. Этингер, *Раннеклассическая гармония*, Москва, 1979, с. 36).
- ⁹ К проблеме музыкального анализа, *Проблемы музыкальной науки*, т. 6, Москва, 1985.
- ¹⁰ S. Yizhak, *Analyse musicale: par l'oeil ou par l'oreille?*, *Analyse musicale*, No 1, Paris, 1985.
- ¹¹ Ten pat, No 3, 1991, p. 11–20)
- ¹² *Muzikos kūrinių analizės pagrindai, V.*, 1977, p. 38.

Contribution of Algirdas Ambrazas into Methodology of Teaching Music Theory

Summary

The principal of historicity – the basic methodological principle of the teaching of music theory employed by A. Ambrazas. It serves as the basis for the activities of the professor as a the basis for the activities of the professor as a pedagogue and scientist in the process of training a professional musicologist and developing an integrity of intellectual and sensitive consciousness obligatory to possess by a performer. A. Ambrazas conceptually purposeful and disciplined methodology was consistently implanted into the spheres that need the greatest attention in the Department of Music Theory at the Lithuanian Academy of Music.

When in 1968 he was invited to teach at the Lithuanian State Conservatory, he began to fundamentally solve the issues from the very first days concerning the work of the department. Today, there is every reason to state that the activities of specialists- musicologists that matured for several decades are inseparable from A. Ambrazas' pioneering mission.

A. Ambrazas is a pioneer in more than one field of methodology. Taking into consideration that the analysis of musical works is a particularly favourable sphere for the formation of a fair as possible theoretical view point on the unfolding of the essence of a musical work, he published the textbook "Basics of the Analysis of Musical Works" (1977). Today, his textbook has not lost its status as a permanent aid in the studies of analysis.

In the textbook the capacity of the historicity principle unfolds itself in several aspects. The author reviews the path of the analysis of musical works, i. e. the path of the formation of independent science, together – methodological differences in the process of its formation as well as historically undergoing changes of the treatment of perceptions. The structure of the textbook shows associations of a typological method with that of chronological. The textbook thoroughly explored in a historical context stimulates to see not only a mere scheme but also the sign of history and problem. In 1979, A. Ambrazas was awarded the Lithuanian State Prize for this scientific work, which has overstepped the bounds of the publication for a purely pedagogical purpose.

The methodological principles presented in the textbook were enriched in the further activities of the scientist. Another innovatory step – a fundamental restructure of theoretical subjects through the principles of historicity and complexity. It was not only historical logic that the old order of presentation contradicted. Taking into account the spontaneous meaning of each stylistic epoch, the problem was posed by the outlook on the Classicism epoch norms of musical idiom as a logic of musical thinking which should be universally applied. The mentioned outlook was adapted in the theory of the analysis of music as early as the 19th century. Observing the principal that the salient features of a specific stylistic epoch can be disclosed only looking upon the work as the wholeness of related elements in all the aspects of expression, the professor proposed to unite the subjects of polyphony, harmony and analysis into one discipline. The new course had three large periods – preclassical, Classicism-Romanticism and the present-day. The discipline proper was named by way of musical idiom. The realization of the reform started in 1981.

When the course programme settled into shape, a group of musicologists began to prepare a textbook of musical idiom at the initiative of the head of the Department G. Daunoravičienė. A. Ambrazas wrote three chapters about the forms of Baroque music. A general essence of Baroque changes connected with tonal-harmonic, thematic, rhythmical factors is interpreted as an event of epochal significance. The forms are elucidated in the light of genetic origin. In the development and expansion of theoretical outlooks, the professor also distinguishes the evolution of the classification of forms. When perfecting the criteria of the system suitability for practice, he shows his respect not only for the values of the epoch but also for the contribution of their perfections to the science of music. A. Ambrazas, carrying out a theoretical practice reform for musicologists, created a cycle of theoretical courses, theoretical systems of music, the theories on contemporary music, paying a particular attention to the history and theory of a sonata form. A series of works on the history of musicology prepared by the professor – "From Zarlino to Riemann" (1980), "The Classics of Functional Theory" (1981) and "The 20th century Theory of Harmony" (1986) was a great contribution to the sphere of the creation and strengthening of a theoretical basis for these disciplines. The object of this work – a theory of harmony, disclosing its development from the embryos of J. Zarlino's counterpointal theory to the German systems of musical theories significant in the formation of the present-day perception of harmony. A. Ambrazas' texts and his commentaries – a priceless aid which makes possible to gain a deeper insight into the problems concerning the thinking of epochal music.

Book I concerns itself with the formation and development of the harmony theory up to the end of the 20th century. Book II explores the emergence of functional theory and its two basic conceptions of its evolution – dualistic and polar. A. Ambrazas has accentuated a particular importance of the latter – S. Karg-Elert's theory for the analysis of the expanded (chromatic) structure of tonality. Book III deals with the three singled out systems of harmony theory (those of R. Louis – L. Thuille, A. Schönberg, H. Erpf), taking into consideration the historicity principle and the rational expansion of different ideas of the past, which bring their ideas into unity. Due to the fact that the 20th century tonality became a problematic category, the professor is greatly attentive to the elucidation of its regularity.

On the basis of this trilogy, A. Ambrazas has prepared a programme for those who study for their doctorate or a degree in art. The programme apart from the thoroughly studied, known theoretical systems, the analyses of musical works and the course on its methods also includes some basic West European theories less known in Lithuania. A great attention is paid to the theory on musical style. It is meaningfully complemented with the musical theory on national style worked out by the professor.

Other musicological works are closely associated with A. Ambrazas' teaching methodology – those by the author of books and articles, an expert and editor of scientific works including his collaboration in international activities concerning the dissemination of scientific achievements.

A. Ambrazas – one of the most intellectual figures on the scene of Lithuanian musicologists, whose voice was heard and is highly appreciated beyond the bounds of our country.

Metodologija muzikai pažinti. Algirdo Ambrazo indėlis į muzikos teorijos dėstymo metodologiją

Santrauka

Istoriškumo principas – pagrindinė A. Ambrazo muzikos teorijos dėstymo metodologinė nuostata. Jo paremta visa profesoriaus – kaip pedagogo ir mokslininko veikla, rengiant profesionalų muzikologą ir ugdant atlikėjui būtiną intelektualios bei jausminės sąmonės vientisumą. Konceptualiai tikslinga ir disciplinuota A. Ambrazo metodologija buvo nuosekliai diegiama į labiausiai reikalaujančias dėmesio Lietuvos muzikos akademijos Muzikos teorijos katedros sritis.

1968 m. pakviestas dėstytoju į Lietuvos valstybinę konservatoriją, nuo pat pirmųjų dienų ėmė fundamentaliai spręsti katedros darbo problemas. Šiandien pagrįstai galima teigti, kad kelis dešimtmečius brandintų muzikologijos specialistų veikla neatsiejama nuo A. Ambrazo įvykdytos pionieriškos misijos.

A. Ambrazas – ne vienos metodologijos srities pionierius. Atsižvelgdamas į tai, kad muzikos kūrinių analizė ypatingai palanki sritis formuoti kuo teisingesnį teorinį požiūrį muzikos kūrinio esmei atskleisti, parengė *Muzikos kūrinių analizės pagrindų* vadovėlį (1977). Šis vadovėlis ir šiandien yra nuolatinis analizės studijų pagalbininkas.

Istoriškumo principo veiksniumas vadovėlyje atsiskleidžia keliais aspektais. Apžvelgiamas muzikos kūrinių analizės – kaip savarankiško mokslo formavimosi kelias, kartu – metodiniai skirtumai jam formuojantis ir istoriškai kintančios sąvokų traktuotės. Vadovėlio sąraangoje tipologinis metodas siejamas su chronologiniu. Istoriniame kontekste kompleksiskai analizuojamas kūrinys skatina matyti jame ne vien schemą, bet ir istorijos ženklą ir problemą. Už šią mokslinio pobūdžio studiją, peržengusią grynai pedagoginės paskirties leidinio rėmus, 1979 m. A. Ambrazui paskirta Lietuvos valstybinė premija.

Vadovėlio metodologinės nuostatos skleidėsi tolimesnėje mokslininko veikloje. Kitas novatoriškas žingsnis – fundamentali *teorinių disciplinų pertvarka* istoriškumo ir kompleksiskumo principais. Senoji jų išdėstymo tvarka prieštaravo ne tik istorinei logikai. Atsižvelgus į kiekvienos stilistinės epochos savaimingą reikšmę, problemą kėlė dar XIX a. muzikos analizės teorijoje įdiegta pažiūra į klasicizmo epochos muzikos kalbos normas kaip į universaliai taikytiną muzikos mąstymo logiką. Laikydamasis nuostatos, kad esmingiausias konkrečios stilistinės epochos bruožus tebtūt galima atskleisti, žvelgiant į kūrinį kaip į susijusių elementų visumą – visais raiškos aspektais, profesorius pasiūlė sujungti polifonijos, harmonijos ir analizės dalykus į vieną discipliną. Naujajame kurse buvo išskirti trys stambūs periodai – ikiklasikinis, klasicizmo-romantizmo ir šiuolaikinis. Pati disciplina pavadinta muzikos kalba. Reforma pradėta vykdyti 1981 m.

Nusistojus kurso programai, katedros vedėjos G. Daunoravičienės iniciatyva buvo pradėtas rengti muzikos kalbos vadovėlis. A. Ambrazas parengė tris skyrius apie *Baroko muzikos formas*. Bendroji Baroko pokyčių esmė, susijusi su tonaciniais-harmoniniais, teminiais, ritminiais veiksniais, iškeliami kaip epochinės reikšmės įvykis. Formos nušviečiamos

atsižvelgiant į jų genetines ištakas. Teorinių pažiūrų raidoje ir plėtotėje išskiriama ir formų klasifikavimo raida. Tobulindamas sistemos tinkamumo praktikai kriterijus, profesorius išlaiko pagarbą ne tik epochos vertybėms, bet ir jų puoselėtojų indėliui į muzikos mokslą.

Vykdant muzikologų teorinio lavinimo reformą, paremtą istoriškumo ir kompleksiško principais, A. Ambrazas sukūrė *teorinių kursų ciklą* – muzikos teorines sistemas, šiuolaikines muzikos teorijas, ypatingą dėmesį skirdamas sonatos formos istorijai ir teorijai. Kuriant ir stiprinant teorinį šių disciplinų pagrindą, reikšmingu indėliu tapo profesoriaus parengta *muzikologijos istorijos darbų serija* – „Nuo Carlino iki Rymano“ (1980), „Funkcinės teorijos klasikai“ (1981) ir „XX amžiaus harmonijos teorija“ (1986). Šio darbo objektas – harmonijos teorija, nušviečianti jos raidą nuo užuomazgų G. Zarlino kontrapunkto teorijoje iki vokiškųjų muzikos teorijos sistemų, reikšmingų formuojant šiuolaikinę harmonijos sampratą. Autorinių tekstų antologija ir paties A. Ambrazo komentarai – neįkainuojama pagalba, gilinantis į epochos muzikos mąstymo problematiką.

I knygoje nušviečiamas harmonijos teorijos susiformavimas ir raida iki XIX a. pabaigos, II-je – funkcinės teorijos atsiradimas ir dvi reikšmingos jos raidos koncepcijos – dualistinė ir poliarištinė. A. Ambrazas pabrėžė ypatingą pastarosios – S. Karg-Elerto teorijos reikšmę išplėtotos (chromatinės) tonacijos struktūros analizei. III knygoje išskiriamos trys harmonijos teorijos sistemos (R. Louiso-L. Thuille, A. Schönbergo, H. Erpfo), atsižvelgus į jų mokymus vienijantį istoriškumo principą ir racionalią skirtingų praeities idėjų plėtotę. XX a. tonacijai tapus problemine kategorija, didelis dėmesys skiriamas jos dėsningumų aiškinimui.

Šios trilogijos pagrindu A. Ambrazas parengė programą gilinantiems žinias doktorantūroje ir meno aspirantūroje. Programą sudaro ne tik giliai išgvildentos jau žinomos teorinės sistemos bei muzikos kūrinių analizės ir jos metodų kursas, bet ir reikšmingiausios mažiau žinomos Lietuvoje Vakarų valstybių teorijos. Daug dėmesio programoje skiriama muzikos stiliaus teorijai. Ją prasmingai papildė ir paties profesoriaus sukurta nacionalinio muzikos stiliaus teorija.

Su A. Ambrazo dėstyto metodologija siejasi ir kiti muzikologijos srities darbai – knygų ir straipsnių autoriaus, mokslo darbų eksperto ir redaktoriaus, taip pat bendradarbiavimas tarptautinėje mokslo pasiekimų sklaidos veikloje.

A. Ambrazas – vienas intelektualiausių balsų Lietuvos muzikologų pasaulyje – išgirstas ir aukštai vertinamas ir už mūsų šalies ribų.