

Rimantas Janeliauskas
(Vilnius, Lietuva)

Komponavimo principų sistematikos pradmenys

Anotacija

Komponavimo principų sistematikos pradmenys formuoja savarankišką muzikos mokslo objektą. Esminis šio mokslo teiginys – komponavimo principas yra istoriškai apibrėžtas ir fenomenologiškai determinuotas kūrėjo santykis su skambesiu. Tokia samprata leidžia pagrįsti metasisteminius ir metatechninius komponavimo tipus, išryškinti jų istorinę sinchroniką ir diachroniką. Racionalaus ir intuityvaus momento sąsajoje yra išsprendžiama sisteminimo kriterijų atranka ir suklasifikuojami komponavimo principai. Pagrindinė tyrimo išvada: komponavimo principas, tapęs autonomišku ir sisteminimui pasiekiamu objektu, efektyviai plečia įvairias muzikos teorijos ir istorijos sritis, neprarandant vienijančio pagrindo.

Annotation

The rudiments of the systematics of composing principles form an independent object of the music science. Its principal assertion – a composing principal composer's is the historically defined and phenomenologically determined relationship with sounding. Such conception makes possible to base metasystematic and metatechnical composing types as well as to bring out their historical synchrony and diachrony. The connection between the rational and intuitive moments serves for the solution of the selection of systematization criteria and the classification of composing principles. The major conclusion of the study: the composing principle, with the acquisition of an autonomous character and accessible for systematization, expands effectively various spheres of music theory and history without losing the basis uniting them.

Аннотация

Попытка систематизирования принципов компонирования приводит к формированию самостоятельного научного объекта. Основное положение этой системы – исторически очерченная и феноменологически детерминированная связь между творцом и звучанием. Такое положение позволяет обосновать метосистемные и метотехнические типы компонирования, выявить их историческую синхронику и диахронику. Посредством взаимосвязи рационального и интуитивного моментов устанавливаются критерии отбора и классификации принципов компонирования. Основной вывод исследования: принцип компонирования, став автономным и доступным систематизированию объектом, эффективно расширяет различные области теории и истории музыки, не теряя при этом объединяющей основы.

Tyrimo objektas. Visų pirma, – ne medžiaginis, o energetinis – komponavimas (komponavimo principo teorinė ir istorinė samprata). Antra, – skambesio objektai, materializavę komponavimo principus – kompozicijos (istoriniai – geografiniai kompozicijų tipai).

Straipsnio tikslas. Nustatyti komponavimo principų sisteminimo kriterijus. Suklasifikuoti iškiliausius muzikos komponavimo reiškinius, neribojant laikinės ir geografinės dimensijos.

Tyrimo metodika. Hipotezė, analizė, lyginimas, apibendrinimas. Sisteminimo metodologija grindžiama fundamentaliųjų komponavimo tipų sąsajomis (metatechninis argumentas metasisteminei funkcijai).

Reikšminiai žodžiai	Key Words	Ключевые термины
Komponavimo principas, (meta)sistema	Composing principle, (meta)system	Принцип, (мета)система компонирования
Binarinis (-ė) principas, (meta)sistema	Binary principle, (meta)system	Бинарный (-ая) принцип, (мета)система
Monarinis (-ė) principas, (meta)sistema	Monary principle, (meta)system	Монарный (-ая) принцип, (мета)система
Binarinis (-ė) kontinuumas, trintis, išstūmimas (sistema)	Binary continuum, friction, ousting (system)	Бинарный (-ое, -ая) континуум, трение, вытеснение (система)
Monarinis (-ė) variantiškumas, sintezavimas, papildomumas (sistema)	Monary variation, synthetization, complementation (system)	Монарное (-ая) вариантность, синтезирование, дополнительность (система)
Funkcinė binarinė trintis (sistema)	Functional binary friction (system)	Функциональное бинарное трение (система)
Bichordų, trichordų, tetrachordų išstūmimas (sistema)	Bichord, trichord, tetrachord ousting (system)	Вытеснение (система) бихордов, трихордов, тетрахордов
Reperkusinis, perfektinis, tercizomelinis variantiškumas (sistema)	Repercussive, perfective, thirdisomelia variation (system)	Реперкусная, перфектная, терцизомельная вариантность
Funkcinis, struktūrinis sintezavimas (sistema)	Functional, structural synthesesation (system)	Функциональное, структурное синтезирование (система)
Komponavimo (meta)technika	Composing (meta)technique	(Мета)техника(-и) компонирования
Akustinio intensyvumo, inversiškumo, giminingumo, rezonansiškumo (meta)technika (-os)	Acoustic intensity, inversion, kinship, resonance (meta)technique (-s)	(Мета)техника акустической интенсивности, инверсивности, родства, резонирования
Binarinio rotavimo, apsupimo, sutapimo, atoaidžio technika	Binary rotation, encirclement, coincidence, echoing technique	Техника бинарной ротации, окружения, совпадения, эхообразности

Vienpusio, atgręžtojo, stelbiančiojo, atliepiančiojo išstūmimo technika	One-sided, turned, drowned, resounding ousting technique	Техника однородного, обращённого, заслонённого, отзывающегося вытеснения
Modalinės iškrovos, perintonavimo, subordinavimo, linearizavimo technika	Modal discharge, retoning, subordination, linearization technique	Техника модального разряжения, переинтонирования, субординирования, линейаризирования
Tonacinio laipsniavimo, perharmonizavimo, moduliavimo, heterosekvencijavimo technika	Key gradation, reharmonization, modulation, heterosequentialization technique	Техника тонального градирования, перегармонизирования, модулирования, гетеросеквенцирования
Grupių ir sonorų, stabiliojo ir momentinio, serialinio ir aleatorinio, koliažinio ir spektrinio papildomumo technikos	Group and sonoric, stable and momentary, serial and aleatoric, collage and spectral complementary techniques	Техника дополнительности групп и соноров, стабильности и моментности, сериальности и алеаторности, коллажности и спектральности
Komponavimo epocha, fazė	Composing epoch, (phase)	Эпоха (фаза) компонирования
Sutartinės, binarinės melikos, modalinė, tonacinė, papildomumo epocha	Sutartinės, binary melic, modal, key, complementary epoch	Эпоха сугаргинес, бинарной мелики, модальная, тональная, дополнительности
Bi-, tri-, tetrachordų, reperkusinė, perfektinė, tercizomelinė komponavimo fazės	Composing phases of bi-, tri-, tetrachords. Repercussive, perfective, third isomelia composing phases	Фаза компонирования би-, три-, тетракордов. Реперкусная, перфектная, терцизомельная фаза компонирования
Kompozicijos tipas	Composing type	Композиционный тип
Išcentrinantis, įcentrinantis tipas	Centrifugal, centripetal type	Центробежный, центростремлённый тип
Sutartinės, binarinio ornamento, modalinis-ostinatinis, tonacinis-sonatinis tipas	Sutartinės, binary ornament, modal-ostinatic, key-sonata types	Тип сугаргинес, бинарного орнамента, модальный-остинантный, тональный-сонатный
Papildantys genotipai	Complementary genotypes	Генотип дополнительности

Įvadas

Šio darbo paskata – lietuvių nacionalinės kompozitorių mokyklos ugdymas. Per dvidešimt metų Lietuvos muzikos akademijos kompozicijos katedroje dėstant specialiąsias teorines, kūrybos disciplinas, vadovaujant magistrantų bei doktorantų moksliniams darbams, pamažu brendo mintis apie fundamentaliuosius komponavimo tipus, apibendrintai vadinamus komponavimo principais.

Esminė atlikto tyrimo hipotezė – komponavimo principo fundamentalumą lemia tam tikras ypatingas kompozitoriaus santykis su skambesio medžiaga. Šios hipotezės akiratyje – visuotinai žinomi ir kiti svarbūs muzikos komponavimo objektai, neaplenkiant nei žiliausios archaikos, nei nūdienos. Be to, kuriant sistematiką nesiribojama vien Europos žemynu. Šis sunkiai aprėpiamas komponavimo reiškinių masyvas yra sisteminamas, taikant specialų metodą, paremtą fundamentaliųjų komponavimo tipų sankirta (komponavimo sistema ir komponavimo technika).

Sukurta komponavimo principų sistematika iš esmės yra bendroji komponavimo reiškinio pažinimo ir jo perėmimo metodologija. Šios metodologijos dėka konstruojamas specifinis komponavimo istorijos vaizdas (binarika ir monarika, metatechninis kvadratas). Ji skina kelius naujiems komponavimo stilių analizės metodams, muzikinės klausos tipų testavimui, kūrybinio proceso prognostikai. Pagaliau sistematika leidžia maksimaliai priartėti prie to, kas yra vadinama muzikos idėja.

Dėl savo lakoniškos dėstymo formos skaitytojo dėmesiui pateiktas tyrimas tegali būti vadinamas komponavimo principų sistematikos pradmenimis.

Pagrindiniai teiginiai išdėstomi šia tvarka:

- I. Komponavimo principo sąvoka.
- II. Teoriniai komponavimo principų sistematikos kriterijai.
- III. Komponavimo principas kaip istorinė kategorija.
- IV. Komponavimo principų tipologija.

I. Komponavimo principo sąvoka

Nors komponavimo principo sąvoka dar nėra visiškai ir esmingai apibrėžta, kai kurie jos bruožai fragmentiškai atsispindi įvairiuose šaltiniuose. Tai senieji muzikos traktatai (Aristoxeni: 8, Boetius: 16, Guidonis Aretini: 43, Zarlino: 127)¹; naujųjų amžių muzikos teorijos darbai apie harmoniją (Rameau: 96), kontrapunktą (Fux: 38), generalbosą (Marpurg: 72), formą (Marx: 74), instrumentuotę (Prout: 94); kompozicijos vadovai, aprėpiantys įvairias muzikos teorijos disciplinas (Lobe: 68, Riemann: 98, 99, Schenker: 105); XX a. komponavimo technikų studijos (Kohoutek: 153, Schäffer: 104, Dallin: 24, Cope: 19, Gieseler: 39, Treibmann: 120, Cholopov: 198); muzikinės kalbos tyrinėjimai (Hába: 45, Persichetti: 89, Searle: 110, Marquis: 73, Hanson: 47, Rulffs: 101, Šnitké: 215-217, Cholopova: 201); autorinės teorinės komponavimo sistemos (Hindemith: 50, Schönberg: 109, Messiaen: 78, Schillinger: 106, Cowell: 20, Stockhausen: 113, Boulez: 15, Xenakis: 126);² darbai apie akustinę derinimą, muzikos atlikimą, žanrus, stilius, estetiką, filosofiją, psichologiją, istoriją, sociologiją ir pan.³ Ligišioliniai muzikos teorijos darbai neapartinėjo komponavimo principo kaip savarankiškos kategorijos, neformulavo jos specifinės sampratos.

Apibrėžiant komponavimo principo sąvoką, reikėtų pradėti nuo kompozitoriaus santykio su skambesiu, nes komponavimo pradžia visada susijusi su tam tikra vidine kūrėjo nuostata arba požiūriu į akustinę medžiagą. Šis santykis lemia skambesio tvarkos formavimo būdą, kurį ir vadiname komponavimo principu.

Kompozitoriaus santykis su skambesiu visada yra dvilypis, t.y. turi racionalųjį ir intuityvųjį pradus⁴. Racionalioji santykio apraiška – tai loginis skambesio medžiagos artikuliavimas bei jos atpažinimas. Intuityvųjį santykio aspektą atskleidžia emocinis skambesio išgyvenimas ir vertinimas.

Kadangi kompozitoriaus santykis su skambesiu yra dvilypis, tai ir jį atspindinti komponavimo tvarka taip pat dvilypė. Komponavimo tvarka gali būti suvokta ir kaip loginė skambesio konstrukcija, ir kaip tam tikra emocinė skambesio paveika. Toks komponavimo tvarkos dvilypumas apibūdinamas dviem terminais – komponavimo sistema ir komponavimo technika.

Pirmasis terminas – komponavimo sistema – nusako racionaliąją kompozitoriaus formuojamą skambesio tvarką. Taikant loginį mąstymą ir jo metodus, atpažįstamas bei suvokiamas skambesio paviršius, t.y. jo sandara. Tad komponavimo sistema iš esmės nusako: a) loginę komponavimo operaciją ir b) komponavimo operaciją atspindintį skambesio reljefą.

Antrasis terminas – *komponavimo technika* – apibūdina *intuityvioji komponavimo tvarka*. Veikiant klausos intuicijai išgirstamos akustinių universalijų gėlmės ir realizuojama emocinė skambesio paveika. Šią paveiką nulemia būtent komponavimo technika.

Taigi komponavimo principo sąvoka išsiskleidžia šia susikertančių dvilypių terminų grandine:

- 1) racionalusis ir intuityvusis kompozitoriaus santykis su skambesiu;
- 2) racionalus-loginis ir intuityvus-emocinis komponavimo tvarkos pobūdžiai;
- 3) skambesio reljefas ir skambesio gėlmė;
- 4) komponavimo sistema ir komponavimo technika.

Komponavimo principas leidžia paaiškinti, kodėl kūrinys yra, kaip jis plėtojasi, kaip jis susijęs su mąstymu, pasaulėvaizdžiu bei intuicija, ir kokia yra to kūrinio komponavimo tvarka. Baigtinėje kūrybos proceso fazėje komponavimo principas virsta duotimi – muzikos kūrinium. Taigi komponavimo principo apibrėžtis įprasmina ir kompozicijos terminą – kaip racionalaus ir intuityvaus santykio su skambesiu rezultatą.

II. Teoriniai komponavimo principų sistematikos kriterijai

Kai kurie teoriniai komponavimo principų sistematikos kriterijai aptinkami muzikos teorinėje literatūroje. Daugiausia jie atsispindi klasifikuojant atskirus muzikinės kalbos bei kompozicijos elementus, pavyzdžiui, dermiją, harmoniją, tembrą, ritmą, polifoniją, formą, melodiką, faktūrą ir pan. Šių elementų klasifikavimo kriterijai būna patys įvairiausi. Antai dermės tipų įvairovė pagrindžiama garsinių skaitmeninių santykių progresija (Cholopov: 194), akordai klasifikuojami atsižvelgiant į harmoninę jėgą bei įtampą (Hindemith: 50, Křenek: 64) arba intervalinę sandarą (Persichetti: 89, Gulianickaja: 143), faktūra sisteminama pagal erdviškumo kriterijų (Skrebkova-Filatova: 177), ritmo tipo kriterijumi laikomas metras (Cholopova: 201), forma tipizuojama pagal komponavimo techniką, išdėstymo stabilumą bei proceso uždaramą (Kiuregian: 159) ir pan.

Kriterijų margumynas, kuris neretai pasireiškia klasifikuojant netgi vieną muzikos kalbos elementą, siūlo ieškoti racionalesnių sistematikos metodų. Bet kuri muzikos reiškinių klasifikacija, regis, turėtų prasidėti nuo esmingiausio, t.y. nuo komponavimo principo tipo apibūdinimo. O tai įmanoma atlikti susisteminius komponavimo principus.

Teoriniai komponavimo principų sistematikos kriterijai, panašiai kaip ir santykis su skambesiu, yra dvilypiai. Viena, pažymėtini racionalūs-sisteminiai, antra, išraiškos-technologiniai kriterijai.

1. Racionalūs-sisteminiai kriterijai

Pagal racionalųjį-sisteminį požymį galima skirti du alternatyvius komponavimo principų tipus – binarinį ir monarinį. Binariniai komponavimo principai atspindi skaidomąjį kompozitoriaus santykį su skambesiu, o monariniai – telkiamąjį. Skaidomasis santykis su skambesiu transformuojasi į binarinio tipo komponavimo sistemas, pasižyminčias skambesio lyčių poliarinimu. Esmingiausi šių lyčių bruožai – tai poliarios paritetinės funkcijos, struktūrinis jų komplementarumas bei inversiškumas, sekundinio intervalo reikšmė, sudarant binarinį branduolį, ir skambesio sinkretizmas (1 – 16 pvz.). Telkiamąjį santykį atskleidžia monarinio tipo komponavimo sistemos, kurioms būdinga unisoninių sutapimų plėtotė. Būdingiausi šios plėtotės bruožai – tai vientisas struktūrinis bei funkcinis skambesio prioritetas (tenoras, tonika), skirtingų aukščių vienafunkciškumas, konsonanso reikšmė, formuojant monarinį branduolį, ir diferencijavęsis skambesys (17 – 44 pvz.).

Komponavimo sistemų alternatyvumas (monarika, binarika) yra kokybinis komponavimo principų sisteminimo kriterijus.

Kiekybiniais principų tipizavimo kriterijais galėtų būti komponavimo *sistemų sinkretiškumo ir diferencijuotumo laipsnis*. Pirmasis jų niuansuoja binarines komponavimo sistemas, o antrasis – monarines. Pagal šį laipsniškumą skiriamos trys binarinės ir trys monarinės komponavimo sistemos.

Binarinės sistemos pasižymi kaskart mažėjančiu sinkretizmu $/A_1, B_1, C_1/$:

A_1 *Binarinio kontinuumo* sistemai būdinga tai, kad lyčių poliarumai reiškiasi kaip galimybė. Skambesio reljefas tirštas, sekundinis.

B_1 *Binarinės trinties* sistema išsiskiria tuo, kad lytys poliarinamos simultaniškai, o jų intervalinis reljefas gali sudaryti du potipius:

- a) sekundinį,
- b) terciųjų bichordų (1 – 4 pvz.).

C_1 Binarinio išstūmimo sistemos išskirtinis bruožas – lytys poliarinamos nuosekliai (sukcesyviai). Lyčių intervalinis reljefas gali turėti tris skaidrėjančio skambesio potipius:

- a) bichordų (5–8 pvz.),
- b) trichordų (9–12 pvz.),
- c) tetrachordų (13–16 pvz.).

Monarinėms sistemoms būdinga stiprėjanti skambesio elementų diferenciacija. Šių elementų telkimo logika tampa kaskart sudėtingesnė $/D_1, E_1, F_1/$:

D_1 Monarinio variantiškumo sistema išsiskiria tuo, kad skambesys telkiamas varijuojant unisoninius sutapimus. Vyraujantys intervaliniai tokių sutapimų reljefai gali sudaryti šiuos modalinius-diatoninius potipius:

- a) unisono-oktavos (17–20 pvz.),
- b) kvintos-kvartos (21–24 pvz.),
- c) kvartos-tercijos (25–28 pvz.).

E_1 Monarinio sintezavimo sistemos išskirtinė savybė – unisoniniai sutapimai sukuriama sintezuojant natūralius ir temperuotus akustinius santykius. Intervaliniai sintezuojamų sutapimų reljefai gali sudaryti potipius:

- a) didžiosios ir mažosios tercijos (29–33 pvz.),
- b) sekundos (34–38 pvz.).

F_1 Monarinio papildomumo sistemos esminiu požymiu laikytina tai, kad skambesys telkiamas naudojant ribines skambesio medžiagos funkcijas (racionalūs ir iracionalūs akustiniai santykiai). Sutapimų logika valdo dalinius skambesio parametrus – garsumą, aukštį, ritmą, tembrą. Skambesio reljefas maksimaliai sudėtingas (39–46 pvz.).

Šitaip niuansuojamos binarinės ir monarinės sistemos sudaro du fundamentalius sistemų tipus – binarinę ir monarinę metasistemas. Binarinei metasistemai priklauso pirmiau išvardytos A_1 , B_1 ir C_1 sistemos (su potipiais), o monarinei – D_1 , E_1 , ir F_1 . Abi metasistemas atsispindi viena kitoje atvirkštinės simetrijos būdu.

2. Išraiškos-technologiniai kriterijai

Atsižvelgiant į išraiškos-technologinius požymius skiriasi komponavimo principų technika. Komponavimo technikos esmė atsiskleidžia analizuojant jos poveikį komponavimo sistemai. Šis poveikis gali būti diametraliai skirtingas – stiprinantis arba silpninantis. Stiprinantis poveikis stimuliuoja binarinių sistemų poliarumus, o monarinėms sistemoms padeda išryškinti skambesio prioritetus. Kitą sykį komponavimo technika gali susilpninti ir binarinių lyčių prieštarą, ir monarinių prioritetų išsiskyrimą. Pagal šiuos požymius skiriami du fundamentalūs technikos tipai – stiprioji metatechnika ir silpnoji metatechnika.

Komponavimo technikos ir komponavimo sistemos sąveika yra panaši į funkcijos ir argumento santykį. Komponavimo sistema sukuria prielaidą (atlieka funkciją) – emocionaliai išgyventi substancionalių, gelminių skambesio fenomenus. Šiuos fenomenus atveria klausos intuicija, o realizuoja komponavimo technika. Tad komponavimo technika dėl klausos intuicijų atveriamų gelminių, pastoviųjų skambesio savybių visada išlieka sistemos argumentu. Be to, pastoviosios komponavimo technikos savybės yra privalomos kiekvieno tipo komponavimo sistemai kaip nelygstama jos gyvybingumo, muzikalumo prielaida.

Technikos ir komponavimo sistemų sankirtos ypatumus daugeliu atžvilgių atspindi klausos intuicijos tipologija, kurios suvokimą gali palengvinti kai kurios istorinių muzikos stilių įžvalgos. Pavyzdžiui, naujausių amžių muzikos stiliai, grindžiami tonacine komponavimo sistema (barokas, rokogas, klasicizmas, romantizmas), išryškina įvairius tercinės harmonijos traktavimo bei suvokimo aspektus. Šie skirtumai iš dalies atspindi skirtingą klausos intuiciją, išreiškiančią *intuityvųjį kompozitoriaus santykį su skambesiu*.

Tad intuityvųjį santykį su skambesiu gali apibendrinti šie klausos intuicijos tipai:

i) *Lyginamoji klausos intuicija*, orientuota į idealų (etaloninį) skambesį, lygindama jį su kitomis kokybėmis, sulauipsniuoja skambesio intensyvumą ("skonio klausa"). Ši intuicija būdinga rokoko stiliaus kompozitoriams, ypatingą reikšmę teikusiems harmonijų kokybiniam intensyvumui (disonavimui, chromatizmui).

ii) *Adaptuojanti klausos intuicija*, išgyvenanti skambesį savaime, pagal kontekstą suteikia jam naują prasmę ir šitaip atveria skambesio inversijų gelmę ("spalvos klausa"). Ši intuicija būdinga

romantinio stiliaus kompozitoriams, kuriuos ypač domino derminės mažoro ir minoro inversijos.

iii) *Analizuojanti klausos intuicija* abstrahuojasi ir tolsta nuo konkretaus skambesio, atrasdama jo schemą, centrą, giminingumą ("priežastinė klausia"). Ši intuicija būdinga klasikinio stiliaus kompozitoriams, išskirtinį dėmesį teikusiems pagrindiniam tonui ir tonacijų giminingumui.

iv) *Pertvarkomoji klausos intuicija* skambesį suvokia kaip priemonę, atitinkamai permodeliuodama natūrinių akustinių santykių sanklodą, rezonansą ("praktinė klausia"). Ši intuicija būdinga baroko stiliaus kompozitoriams, daug dėmesio skyrusiems akordinės vertikalės vientisumui, rezonansiškumui (generalbosas), taip pat jos polifonizavimui.

Šiuos klausos intuicijos tipus galima vadinti pamatiniais, genotipiniais. Jie visada atgyja nepriklausomai nuo kintančių išorinių aplinkybių (istorinių, geografinių ir pan.). Keturi klausos intuicijos tipai savaip atitaria 4 pasaulio elementus mitologijoje, 4 sąmonės modusus filosofijoje, 4 sprendimo būdus logikoje, 4 temperamentus psichologijoje, 4 sąveikas fizikoje bei genetikoje, 4 komponavimo metatechnikas muzikos istorijoje⁵.

Galima pastebėti diametraliai priešingą keturių klausos intuicijos tipų pobūdį. Pirmieji du tipai leidžia suvokti skambesį simultaniškai. Kiti du – diferencijuoja skambesį į elementus ir tonus. Toks klausos intuicijos tipų priešingumas tampa pirminiu motyvu skirti dvi esmingiausias metatechnikos tipų poras, besiskiriančias stiprinančiu (intensyvumas, inversiškumas) ir silpninančiu (giminingumas, rezonansiškumas) poveikiu komponavimo sistemai.

Taigi skiriami du fundamentalūs komponavimo technikos tipai – tai *stiprioji metatechnika ir silpnoji*. Orientuojantis į klausos intuicijos ypatybes ir jos atveriamus skambesio gelmės aspektus, stiprioji ir silpnoji metatechnika skyla į *keturis potipius*:

- I. Akustinio intensyvumo;
- II. Akustinio inversiškumo;
- III. Akustinio giminingumo;
- IV. Akustinio rezonansiškumo.

Stipriosios metatechnikos potipiams, kaip pastebėjome, atstovauja akustinis intensyvumas ir akustinis inversiškumas, silpnosios – akustinis giminingumas ir akustinis rezonansiškumas.

I. Akustinio intensyvumo sudėtingėjantys santykiai daro įtaką psichologiniam augančios įtampos išgyvenimui, kurį atveria *lyginamoji klausos intuicija*. Kai taikoma binarinė sistema, kokybiniai skambesio skirtumai skatina ryškesnę lyčių poliarizaciją (1, 5, 9, 13 pvz.). Taikant monarinę sistemą, intensyvumo skirtumai padeda įtvirtinti skambesio prioritetus (17, 21, 25, 29, 34, 39, 40 pvz.).

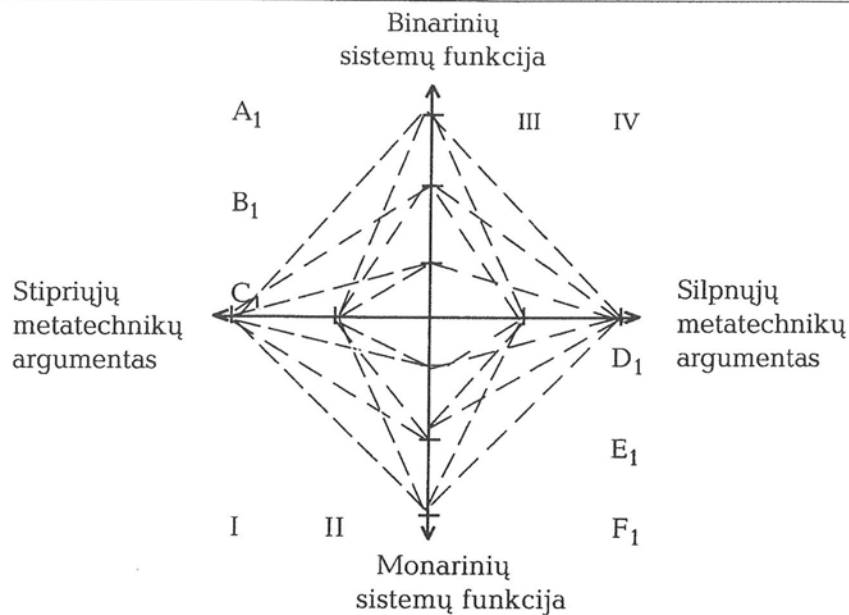
II. Akustinį inversiškumą reiškiantys dideli ir maži intervalai nulemia kylančias ir krentančias eigas, mažoriškumo ir minoriškumo atspalvius, kuriuos atveria *adaptuojanti klausos intuicija*. Pagal binarinę sistemą akustinis inversiškumas praplečia skambesio lyčių poliarumus (2, 6, 10, 14 pvz.). Pagal monarinę sistemą jis išryškina skambesio ašis – tenorą, toniką (18, 22, 26, 30, 31, 35, 36, 41, 42 pvz.).

III. Akustinį giminingumą atspindi naujų bei giminingų skambesio elementų proporcinis bangavimas. Jis sukelia traukos centro pojūtį, kurį atveria *analitinė klausos intuicija*. Kai taikoma binarinė sistema, pasikartojančių skambesio elementų daugėjimas tarp lyčių silpnina jų poliarumą (3, 7, 11, 15 pvz.). Taikant monarinę sistemą giminingų elementų gausa ir neadekvatus naujų elementų įvedimas trikdo traukos plėtotę. Centralizuotumo pojūtį sustiprina tolimas giminingumas (19, 23, 27, 32, 37, 43, 44 pvz.).

IV. Akustinis rezonansiškumas pasižymi nenutrūkstamais, proporciniais junginiais, kurie sukelia vienumo, monolitiškumo pojūtį. Jį atveria *pertvarkomoji klausos intuicija*. Panaudojant elementų atoaidį, atliepą, imitaciją ir kitus rezonavimo fenomenus, silpninamas binarinių sistemų skambesio lyčių poliarumas (4, 8, 12, 16 pvz.). Savo ruožtu menkai diferencijuotos skambesio struktūros neleidžia iškilni monarinių sistemų prioritetams. Prioritetų ryškumui sustiprinti yra būtini diskretiški, kontrastiški, proporcingumus įveikiantys faktoriai (20, 24, 28, 33, 38, 45, 46 pvz.).

Tokiu būdu metatechnikos tipai nepriklausomai nuo binarinio arba monarinio komponavimo sistemos pobūdžio atsiskleidžia diametraliai priešingais bruožais. Vienos jų stiprina ir skambesio lyčių poliarumą, ir prioritetų įtvirtinimą (I ir II). Kitos veikia priešingai, t.y. silpnina ir lyčių poliarumą, ir prioritetų iškilumą (III ir IV). Taigi metatechninis argumentas diametraliai skirtingai veikia alternatyvias komponavimo sistemų funkcijas. Metatechninio argumento ir metasisteminės funkcijos sankirtą galima apibendrinti schema (I Schema).

I Schema



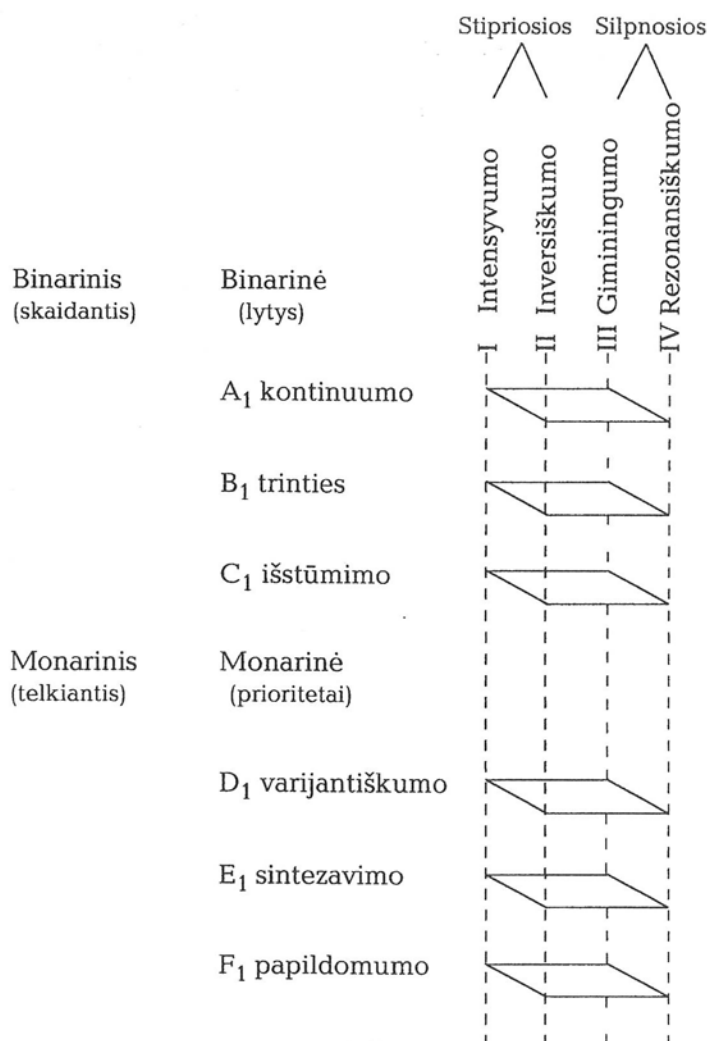
Dvilypiai komponavimo principų sistematikos kriterijai, kylantys iš racionalaus ir intuityvaus santykio su skambesiu sankirtos, taip pat komponavimo metasistemų alternatyvumo ir metatechnikos tipų diametralumo leidžia išryškinti pirminius teorinės komponavimo principų sistematikos bruožus:

II Schema

Principai
(santykis su skambesiu)

Metasistemos
(racionalusis santykis)

Metatechnikos
(intuityvusis santykis)



III. Komponavimo principas, kaip istorinė kategorija

Istoriniai komponavimo principų sistematikos kriterijai iš dalies atspindi atskirose muzikos istorijos koncepcijose. Atsižvelgiant į istorinio muzikos proceso suvokimą, iškeliami tai viena, tai kita muzikos komponavimo pusė bei faktorius. Antai, traktuojant muzikos istoriją kaip autonomizacijos procesą (Forkel: 36, Droysen: 28), akcentuojama muzikos parametrų emancipacija nuo žodžio, ritualo ir pan. Kitais atvejais išryškina melodinio-vokalinio prado evoliucija į akordinių-instrumentinių (Wolf, Petersen: 124). Interpretuojant ją kaip tipologinių stilių ciklišumą (Danckert: 25), ypač pabrėžiama tobula linijų ir akordikos pusiausvyra. Suvokiant istoriją kaip organinės ir mechaninės muzikos genotipų susipriešinimą (Bekker: 12), sureikšminami fiziologiniai ir fizikiniai horizontalumo ir vertikalumo aspektai. Taip pat gali būti sureikšminami stilius ir forma (Halm: 46). Istorinis procesas interpretuojamas ir kaip vienovė, nulemta pitagorinio (matematinio-instrumentinio-teorinio) tono (Eggebrecht: 30) arba muzikinės medžiagos kategorijos (Nowak: 84). Istorinis vyksmas prilyginamas muzikos kūrinio komponavimo logikai, iškeliant formos darinių dvejiškumo faktorių (Mersman: 77). Įžvelgiamos stilių epochų ir muzikinio ritmo analogijos (Gurlitt: 44). Prilyginus muzikos istorijos objektą muzikos sąvokai (Dahlhaus: 22), į pirmąją vietą iškeliami muzikos sąmonė.

Jau iš šios trumpuotės apžvalgos⁶ tampa aišku, kad pradėdant nagrinėti istorinius komponavimo principų sistematikos kriterijus reikėtų apibrėžti pačią muzikos istorijos sampratą, nes istorija be galo plačiai ir prieštarinčiai interpretuojama. Tai kelia du vienas kitą izomorfiškai atspindinčius tikslus:

- 1) muzikos istoriją pagrįsti komponavimo principais;
- 2) susisteminti komponavimo principus, remiantis istoriškumo kriterijais.

Muzikos istorija, galima sakyti, prasideda nuo subjekto (kompozitoriaus) santykio su skambesiu. Pirma, tas santykis yra racionalus, nes jį nulemia visuotinai tuo metu įsigalėjęs mąstymo būdas, pasaulėvaizdis. Antra, jis gali būti iracionalus, o jo priežastys slypėti genotipinėse muzikinės klausos konstantose. Iš šio dvilypio santykio atsiranda *kintanti ir stabili muzikos istorijos dimensijos*. Kintančioji dimensija gali būti vadinama istorine sinchronika (bent jau todėl, kad istorinių pasaulėvaizdžių kaita sutampa su komponavimo principų evoliucija). Stabilią dimensiją atitiktų istorinė diachronika su jai būdingu komponavimo technikos tipų prasiskverbimu, nepaisančiu laikmečio dvasios.

Sinchroniką siejant su diachronika, komponavimo principas tampa centrine muzikos istorijos kategorija, kuri, be to, išgrynina ir **komponavimo epochos** determinantes.

1. **Sinchroniškai** gretinant **pasaulėvaizdį** ir **komponavimo principą**, laikmečio mąstysena turi lemiantį vaidmenį (kaip mąstoma, taip ir kuriama). Pasaulėvaizdis savo ruožtu yra veikiamas kitų determinančių, pavyzdžiui, socialinių, geografinių ir t.t. (plačiau žr. Barg: 131). Pasaulėvaizdis išreiškia tipinį žmogaus santykį su pasauliu ir pasižymi laikmečio nulemta mąstymo logika. Jame paprastai koduojama universaliausia loginė operacija, kuri orientuoja mąstymo procesus, veikia gyvensenos tvarką ir net užtikrina žmogaus išlikimą. Komponavimo principas kaip tik ir absorbuoja universaliąją laikmečio logiką.

Europos istorijoje yra žinomi du iškilūs mąstymo tipai – pagoniškas ir krikščioniškas. Pirmajam būdingas mitinis pasaulėvaizdis, atspindintis dvipolį pasaulį (Gimbutienė: 40; taip pat: 81). Ši mąstysena nulemia binarines komponavimo operacijas bei principus. Mitinis pasaulėvaizdis evoliucionuoja nuo visiško subjekto ir objekto susiliejimo, ugnies ir saulės mitų iki pasaulio medžio ir kosmoso įvaizdžių. Atitinkamai išryškėja trys archajiniai komponavimo principai: *binarinio kontinuumo* ("čia ir dabar"), *binarinės trinties* (ugnis, išgaunama trinties būdu), ir *binarinio išstūmimo* (ciklinė priešingų jėgų tarpusavio sąveika).

Krikščioniškoji mąstysena akcentuoja vienio idėją (Plotinas, plačiau žr. 5, p. 329–336), kurią atliepia monariniai komponavimo principai. Ši mąstysena, evoliucionuodama iki mūsų dienų, modifikuoja vienio idėją nuo paprasto Dievo vaizdo kartojimo, komentavimo bei simbolinių įžvalgų pasaulio struktūrose (Augustinas, plačiau žr. 5, p. 343–348) iki dialektikos (Hegelis, plačiau žr. 5, p. 446–456) bei moderniosios fizikos atradimų conceptualizavimo (Bohr: 134). Atitinkamai išryškėja trys monariniai komponavimo principai: *monarinis variantiškumas* (vienio idėjos įtvirtinimas), *monarinis sintezavimas* (sintezė – centrinė dialektikos kategorija) ir *monarinis papildomumas* (vienovė, atskleidžiama ribinėmis medžiagos funkcijomis).

Komponavimo principas, nulemtas vyraujančio epochos pasaulėvaizdžio, tampa pirminiu architektoniniu muzikos istorijos elementu. Jis apibrėžia istorines muzikos epochos ribas. Tai reiškia,

kad muzikos epocha prasideda ir tęsiasi tol, kol veikia atitinkamas komponavimo principas. Pasikeitus komponavimo principui, atsiranda nauja muzikos epocha su kitu sisteminių ryšių pagrindu. Kita vertus, istorinė komponavimo principų slinktis, išryškindama architektoninį muzikos istorijos karkasą, natūraliai tampa specializuotu istorijos objektu – komponavimo principų istorija. Jis yra specifiškiausias, autonomiškiausias ir kartu esmingiausias muzikos istorijos padalinys. Istorinės sinchronikos determinantę komponavimo epochai galima apibendrinti taip (III Schema):

III Schema

<u>Pasaulėvaizdis:</u>	<u>Komponavimo principas:</u>	<u>Komponavimo epocha:</u>
Binarinio kontinuumo	Binarinio kontinuumo	Binarinio kontinuumo
Mitinis ugnies	Binarinės trinties	Sutartinės
Mitinis medžio	Binarinio išstūmimo	Binarinės melikos
Teocentristinis	Monarinio varijantiškumo	Modalinė
Dialektinis	Monarinio sintezavimo	Tonalinė
Papildomumo	Monarinio papildomumo	Monarinio papildomumo

Komponavimo epochų istorinę slinktį detalizuoja evoliuciniai skambesio reljefo pokyčiai. Kiekvienai epochai būdingas savitas iškiliausių intervalų (garsinių santykių) reljefas. Pasitaiko, kad tokie reljefai vienos epochos ribose pakinta du ar net tris kartus. Šie pokyčiai išryškina *komponavimo epochų fazes* (IV Schema):

IV Schema

<u>Komponavimo epochos:</u>	<u>Jų fazės:</u>	<u>Skambesio reljefas:</u>
Binarinio kontinuumo		6:7 ir kt.
Sutartinės	funkcinė, bichordų	6:7 ir kt. 5:6, 4:5
Binarinės melikos	bichordų, trichordų, tetrachordų	5:6, 4:5 5:6, 4:5, 3:4 3:4, 2:3, 1:2
Modalinė	reperkusinė, perfektinė, tercizomelinė	1:2, 2:3, 3:4 1:2, 2:3, 3:4 3:4, 4:5, 5:6
Tonalinė:	funkcinė, struktūrinė	4:5, 5:6 6:7 ir kt.
Monarinio papildomumo		6:7 ir kt.

2. Be pasaulėvaizdžio ir principo sinchronikos, komponavimo epochą lemia *technikos tipų diachronika*. Šios determinantės motyvas – keturi komponavimo technikos tipai. Kiekvienoje komponavimo epochoje sistemiškai atrandamas ketvertas technikos tipų, kurių kiekvienas realizuoja genotipinę gelminio skambesio savybę. Nėra nė vienos epochos ir netgi iškili jos fazės, kurioje nepasireikštų šis nuostabus ketvertas, nelyginant privalomosios konstantos epochoms užgimti ir išsiskleisti (panašiai kaip gyvybė, sąmonė, žiedas). Iš to galima daryti prielaidą, kad komponavimo

epocha todėl ir egzistuoja, kad ji išsiskleidė ne trimis, ne penkiais, o būtent keturiais technikos tipais.

Genotipinės technikos tipų evoliucinės slinkties logika atskiros epochos ribose visuomet individuali. Tačiau ne tai svarbiausia. Diachroninei determinantei svarbesni patys komponavimo technikos tipai bei jų komplektiškumas. Tad komponavimo technikos tipų ketvertas yra kiekybiškai ir kokybiškai apibrėžtas fenomenas, determinuojantis komponavimo epochą istorinės diachronikos atžvilgiu. Schemoje parodyti visų komponavimo epochų bei atskirų jų fazių technikos tipai (1–4; V Schema). Pirmojo iš ketveto technikos tipų (1.) yra akustinio intensyvumo metatechnikos nariai; antrojo (2.) – akustinio inversiškumo; trečiojo (3.) – akustinio giminingumo; ketvirtojo (4.) – akustinio rezonansiškumo. Taigi metatechnikos tipų ketvertas (Schema II), be minėtų psichologinių, fenomeninių, gamtamokslinių ir kitų pagrindų (bei paralelių), taip pat turi ir istorinį-kompozicinį argumentą. Reziumuojant galima pasakyti, kad *ir muzikos istorijos architektoninę tvarką nulemia pasaulėvaizdžio ir komponavimo principų istorinė sinchronika ir technikos tipų ketveto diachronika*.

Sinchronikos ir diachronikos determinantės yra svarbios ne tik apibrėžiant komponavimo epochą, bet taip pat ir klasifikuojant **kompozicijų tipus**. Minėtos determinantės yra universalios, todėl natūralu, kad jos veikia ir didįjį architektoninį planą (komponavimo epocha), ir mažąjį (kompozicija). Kaip žinia, kompozicijos terminas yra nevienareikšmis ir vartojamas pažymint įvairius dalykus: formos architektoniką (Asafjev: 128), muzikinės kultūros tipą (Nazaikinskij: 167), kūrybinio proceso psichologiją (Tarakanov: 187), kūrybos dialektiką (Sokolov: 180), akustinio proceso interpretaciją (Kagel: 60), kompozitoriaus sukurtą muziką, mokymo discipliną ir pan. Tad šį terminą tenka patikslinti.

Regis, kompozicija yra tam tikra skambesio tvarka, o šios tvarkos sąlyga yra komponavimo principas – būtent jis ir leidžia universaliai išvėlgti muzikos kūrinio bei kompozicijos galimybę bet kuriame laikmetyje. Apibrėžiant kompoziciją, ne taip svarbu, ar ji yra autorinė, ar anoniminė, improvizuojama ar fiksuojama. *Komponavimo principo materializavimo rezultatas visuomet yra kompozicija*. Be komponavimo rezultatų būtų neįmanoma nei suvokti, nei iširti pačių principų.

Siejant kompozicijos sampratą su komponavimo prigimtimi bei jos determinantėmis, akivaizdūs tampa terminų *muzikos kūrinys* ar *muzikos forma* vartojimo tikslingumas. *Kompozicijos* termino vartojimas yra logiškas, kai į kūrinį žvelgiama komponavimo principų aspektais. Kai apie kompoziciją kalbama plačiau ir, be komponavimo dalykų, aprėpiami ir kiti – semantikos, žanro, stiliaus, sukūrimo aplinkybių ir t.t., – tuomet tinkamesnis vartoti muzikos kūrinio terminas. Muzikos forma – ekvivalentiška skambesio tvarkos struktūrai. Būtent ji yra skambesio struktūros sudarymas, sutvarkymas, suformavimas. Tačiau tradiciškai muzikos formos sąvoka, telkdama procesualiuosius ir architektoninius skambesio tvarkos momentus, menkai absorbuoja komponavimo technikos fenomenus⁷.

Iškiliausi muzikos komponavimo principai nulemia atitinkamus istorinius kompozicijų tipus. Tokie tipai apibendrintai atspindi mobiliųjų ir stabiliųjų santykių su skambesiu ypatybes. Tai tam tikri išsikristalizavę komponavimo modeliai, schemas. *Mobilūs santykiai su skambesiu* nulemia du generalinius kompozicijų tipus – išcentrinantį ir įcentrinantį. *Išcentrinantis kompozicijos tipas* sudaromas poliarinant skambesio lytis. Jam būdinga *atviroji binarinė forma*⁸. *Įcentrinantis kompozicijos tipas* – koncentruojant skambesį apie tam tikrus prioritetus. Jų pagrindu materializuojama *uždaroji monarinė forma*. Priklausomai nuo komponavimo principo rūšies abu generaliniai kompoziciniai tipai gali būti detalizuojami (I–VI; VI Schema). Be to, visi šie kompozicijų tipai gali turėti potipius (a,b,c) bei vieną iš keturių metatechninių požymių (VII Schema):

VI Schema

Komponavimo principas:

Binarinis

- A kontinuumo
- B trinties
- C išstūmimo

Monarinis

- D varijavimo
- E sintezavimo
- F papildomumo

Kompozicijos tipas:

Išcentrinantis

- I binarinės potencijos
- II binarinės progresijos
- III binarinio ornamento

Įcentrinantis

- IV modalinis ostinatinis
- V tonacinis sonatinis
- VI papildančio genotipo

V Schema

Skambesio reljefas:	(...)	67	4,5,3,4 2,3,1,2	1:1,1:2 2,3,3,4 4,5,5,6	67	(...)	
Komponavimo era:	B i n a r i n ė						M o n a r i n ė
Komponavimo epocha:	Kontinuumas	Sutartinės	Binarinės melikos	Modalinė	Tonalinė	Papildomumas	
Komponavimo fazė:	1	1	2	3	1	2	3
	Funkcinė	Tercbichordų	Bichordų	Reperkusinė	Funkcinė	Struktūrinė	
		Tercbichordų	Trichordų	Perfektinė			
			Tetrachordų	Tercizomelinė			
Istorinis laikmetis:	Žemoji Aukštoji Preantika Romanika Naujieji a. iki XX XX a. II pusė						XX a. I pusė
	archaika archaika Preantika Gotika						
	(Paleolitas) (Neolitas) Antika Renesansas						
Komponavimo principas:	Kontinuumas	Trintis	Išstūmimas	Varijantiškumas	Sintezavimas	Papildomumas	
Komponavimo technikos:	1. (intensyvumo potencija)	rotavimas	pasikartojantis	iškrovimas	laipsniavimas	grupių ir sonorų	
	2. (inversiškumo potencija)	apsupimas	atgręžtasis	perintonavimas	perharmonizavimas	stabilus ir momentinis	
	3. (giminingumo potencija)	sutapimas	nustelbtasis	subordinavimas	moduliavimas	serialinis ir aleatorinis	
	4. (rezonansiškumo potencija)	atoaidis	apverstasis	linearizavimas	hetero-sekvencijavimas	spektro ir koliažo	

VII Schema

Išcentrinantis

I binarinės potencijos

II binarinės progresijos:

a) funkcinis

b) bichordų

III binarinio ornamento:

a) bichordų

b) trichordų

c) tetrachordų

Išcentrinantis

IV modalinis ostinatinis

a) reperkusinis

b) perfektnis

c) tercizomelinis

V tonacinis sonatinis:

a) funkcinis

b) struktūrinis

VI papildančio genotipo

-
1. intensyvumo
 2. inversiškumo
 3. giminingumo
 4. rezonansiškumo

Apibendrinant galima teigti, kad ir muzikos epochų, ir kompozicijų tipų determinantės iš esmės yra vienos prigimties, kylančios iš racionalaus ir intuityvaus kompozitoriaus santykio su skambesiu. Kompozicijų tipai yra nulemiami mobilaus istorinio ir stabilaus genotipinio santykio su skambesiu. Savo ruožtu komponavimo epochų determinantės yra istorinė komponavimo principų sinchronika ir komponavimo technikos tipų diachronika. Taigi, pirma, – mobiliųjų, sinchroninių santykių determinantės, antra, – stabilųjų, diachroninių. Vadinasi, muzikos istorijos architektonika ir muzikos kūrinio kompozicinis tipas atsispindi vienas kitame bendrųjų determinančių atžvilgiu. Šitaip galima suvokti visumos (muzikos istorija) ir detalės (kompozicija) organiką.

IV. Komponavimo principų tipologija

Pirmiau išdėstyti teoriniai ir istoriniai komponavimo kriterijai pagrindžia išsamią komponavimo principų tipologiją (VIII Schema).

Savo ruožtu preliminariai susiejus atskirus muzikinės kalbos bei kompozicijos elementus su komponavimo principu, atsiveria galimybė juos tinkamai klasifikuoti (IX Schema):

IX Schema

Komponavimo principas:Komponavimo elementai:

B. Trinties

dermė akordika faktūra ritmas forma

C. Išstūmimo

dermė akordika faktūra ritmas forma

D. Varijantiškumo

dermė akordika faktūra ritmas forma

E. Sintezavimo

dermė akordika faktūra ritmas forma

F. Papildomumo

dermė akordika faktūra ritmas forma

Kaip minėta, BINARINIUS komponavimo principus lemia skaidomasis muzikos kūrėjo santykis su skambesiu. Šis santykis verbalizuojamas binarine skambesio lyčių metasistema. Jos esmingiausi bruožai – funkcinis poliariųjų lyčių paritetas bei skambesio struktūrų sinkretika.

<i>Principas (A...F)</i>		<i>VIII Schema</i>	
<i>Sistema (A1...F1)</i>		<i>Technika</i>	
Binarinis			
A. Kontinuumo	A1. Kontinuumo (Kontinuumo epocha)	1. intensyvumas 2. inversiškumas 3. giminingumas 4. rezonansiškumas	
B. Trinties	B1. Trinties – a) funkcinis (-ė): (Sutartinės epocha)	1. rotavimas 2. apsupimas 3. sutapimas 4. atoaidis	
	b) bichordų:	1. rotavimas 2. apsupimas 3. sutapimas 4. atoaidis	(1 pvz.) (2 pvz.) (3 pvz.) (4 pvz.)
C. Išstūmimo	C1. Išstūmimo – a) bichordų: (Binarinės melikos epocha)	1. vienpusis 2. atgręžtasis 3. nustelbtasis 4. atliepiantysis	(5 pvz.) (6 pvz.) (7 pvz.) (8 pvz.)
	b) trichordų:	1. vienpusis 2. atgręžtasis 3. nustelbtasis 4. atliepiantysis	(9 pvz.) (10 pvz.) (11 pvz.) (12 pvz.)
	c) tetrachordų:	1. vienpusis 2. atgręžtasis 3. nustelbtasis 4. atliepiantysis	(13 pvz.) (14 pvz.) (15 pvz.) (16 pvz.)
Monarinis			
D. Variantiškumo	D1. Variantiškumo – a) reperkusinis (-ė) (Modalumo epocha)	1. iškrovimas 2. perintonavimas 3. subordinavimas 4. linearizavimas	(17 pvz.) (18 pvz.) (19 pvz.) (20 pvz.)
	b) perfektinis (-ė)	1. iškrovimas 2. perintonavimas 3. subordinavimas 4. linearizavimas	(21 pvz.) (22 pvz.) (23 pvz.) (24 pvz.)
	c) tercizomelinis (-ė)	1. iškrovimas 2. perintonavimas 3. subordinavimas 4. linearizavimas	(25 pvz.) (26 pvz.) (27 pvz.) (28 pvz.)
E. Sintezavimo	E1. Sintezavimo – a) funkcinis (-ė) (Tonalumo epocha)	1. laipsniavimas 2. perharmonizavimas 3. moduliavimas 4. heterosekvencijavimas	(29 pvz.) (30, 31 pvz.) (32 pvz.) (33 pvz.)
	b) struktūrinis (-ė)	1. laipsniavimas 2. perharmonizavimas 3. moduliavimas 4. heterosekvencijavimas	(34 pvz.) (35, 36 pvz.) (37 pvz.) (38 pvz.)
F. Papildomumo	F1. Papildomumo (Papildomumo epocha)	1. grupių ir sonorų 2. stabilioji ir momentinė 3. serialumo ir aleatoriškumo 4. spektro ir koliažo	(39, 40 pvz.) (41, 42 pvz.) (43, 44 pvz.) (45, 46 pvz.)

Metatechnikos diametralika dvejopai veikia binarinę metasistemą. Stiprioji metatechnika skatina skambesio lyčių poliarizaciją: akustinio intensyvumo skirtumai poliarina lytis tarpusavyje ir vienija jas iš vidaus; akustinis inversiškumas praplečia lytis ir jų supoliarinimo galimybes. Silpnoji metatechnika iš dalies neutralizuoja skambesio lyčių poliarizaciją; akustinis giminingumas bendraisiais elementais suartina skambesio lytis; akustinis rezonansiškumas proporcingai švelnina skambesio lyčių diskretiškumą.

Binarinė komponavimo era (tūkstantmečiai prieš Kristų) pasižymi komponavimo principų sklaida, kuriai būdingas pamažu slūgstantis sinkretizmo laipsnis. Skambesio lyčių kontinuumą (A) keičia jų trintis (B), o šią – nuoseklus (sukcesyvus) išstūmimas (C). Atitinkamai sklaidosi skambesio bisonoriškumas, ryškėja bichordinės, trichordinės ir tetrachordinės skambesio lytys.

A. Binarinio kontinuumo principas. Iš esmės – tai komponavimo principo potenciala, susijusi su archajiškiausiu sąmonės būviu bei sinkretiškiausiu skambesiu. Hipotetiškai galima sakyti, kad čia tik mezgasi būsimosios binarinės operacijos, difuziškai organizuojasi skambesio lytys bei technikos tipų fragmentai. Ši, manytume, prekomponavimo epocha pradeda visų būsimųjų komponavimo principų evoliuciją.

B. Binarinės trinties principas paremtas komponavimo operacija, kurią nulemia skaidomasis trinties santykis su skambesiu, sinchroniškai sutampantis su mitiniu ugnies pasaulėvaizdžiu. Simultaniškai poliarinant skambesio lytis, komponavimo sistema įgyja skambesio trinties išraišką. Lemiamos įtakos šiam išpūdžiui turi harmoninės sekundos intervalas, kuris pagal liaudies ištarbę yra kapotinis, skudučiuojantis, trintinis.

Binarinės trinties principą atliepanti sutartinės epocha pasižymi dviem evoliucinėmis fazėmis – funkcinė ir bichordų, bei atitinkamais minėto principo potipiais.

a) Funkcinė binarinė trintis realizuojama menkai skaidomo kontinualaus skambesio erdvėje. Iš dalies tai patvirtina lietuviškųjų sutartinių arealų aptinkamų sekundos bei tercijos intervalinių variantų gausa. Šiuos variantus suglaudus atitinkamu būdu, išryškėja galimos pirminio sonorinio skambesio lytys. Joks bisonorinės struktūros skambesio parametras nėra ryškiau diferencijavęsis, išskyrus pačių lyčių funkcijas. Taikant bisonorinę funkcinę komponavimo sistemą, galima numanyti tikimybinio technikos tipų sklaidos proceso pradžia. Šios sklaidos kryptis galima sąlygiškai įvardyti metatechninėmis savybėmis – tai intensyvumas, inversiškumas, giminingumas bei rezonansiškumas.

b) Bichordų binarinės trinties fazėje pirminiai bisonorai redukuojasi į žinomas lietuviškąsias sutartines, kurių skambesio archetipų randama įvairių pasaulio regionų etninėje muzikoje⁹. Esmingiausias sutartinių komponavimo sistemos bruožas yra sekundinė tercinių bichordų trintis. Ji pasireiškia sinkretiniu būdu drauge su ritmine-akcentine, žodinio ištarimo, instrumentinio atlikimo ir kitomis skambesio pusėmis. Skambesio trintis plėtojama ir išauginama iki "ugnies-ekstazės" keliais ostinatinio ritualinio vyksmo lygmenimis: sekundinė tercinių bichordų trintis (2×2)¹; trintis pratęsiama antifonine kaita (2×2)²; keičiamas tekstas (2×2)³ ir pan.; pagaliau "ugnis-ekstazė" (2×2)ⁿ. Šitaip išryškėja išcentrinanti binarinės progresijos kompozicija.

Binarinės trinties sistema pasižymi šiais *technikos tipais*: 1) rotavimo, 2) apsupimo, 3) sutapimo ir 4) atoaidžio.

1. Bichordų rotavimo technika (1 pvz.) atveria vienlaikių bichordų intensyvumą, kai remiamasi binarine sistema, pagrįsta poliarių ritmų bei tercijų rotacijomis (1a, b pvz.). Sekundinės-tercinės intensyvumų kokybės (1-3-5 ir 2-4), sinkretiškai suaugusios su ritmu (I, II, III), stiprina lyčių trintį (+/-). Ketvirto balso rotacijos paryškina formos progresiją (1c pvz., $\gg \sum \sum$).

2. Bichordų apsupimo technika (2 pvz.) atskleidžia vienlaikių bichordų inversiškumą, jeigu naudojama binarinė sistema, pasižyminti ritminiais bei tercinių apsupimais (2a, b pvz.). Sekundiniai-terciniai inversiškumai (1-3-5 ir 2-4), sinkretiškai susiję su jambiniais (III, V) ir chorėjiniais ritmo inversiškumais (I, II, IV), išplečia lyčių trintį (+/-). Pedalinių ir pauzėmis artikuliuojamų balsų struktūromis palaikoma poliarumo įtampa bei formos progresija.

3. Bichordų sutapimo technika (3 pvz.), panaudojant binarinę sistemą, praturtintą unisoniniais bei homoritminiais sutapimais (3a, b, c pvz.) iškelia vienlaikių bichordų giminingumą. Unisoniniai (garsas g) ir homoritminiai sutapimai (I, II, IV, VI) silpnina lyčių poliarumą bei trintį. Kompozicinis binarinių elementų (+ -) išsidėstymas praturtinamas loginiais indukciniais ryšiais (3c pvz.: VI).

4. Bichordų atoaidžio technika (4 pvz.), remiantis binarine sistema, praturtinta bendrabalsiais

elementais (4a, b pvz.), išryškina vienlaikių bichordų rezonansiškumą. Kvadratiškai sumodeliuoto binarinio branduolio ($\begin{smallmatrix} \uparrow \\ \downarrow \end{smallmatrix}$), perbalsavimas bendru balsu (II) susilpnina antfoninių lyčių poliarumą. Kompozicijos struktūrai tampa reikšmingi bichordų tesitūriniai (branduolio variantas) bei kaitos dažnio (I ir II fazė) kontrastai, atsveriantys silpninantį rezonansiškumo poveikį sistemai.

C. Binarinio išstūmimo (ištrynimo) principas paremtas komponavimo operacija, atitinkančia skaidomąjį išstūmimo santykį su skambesiu, sinchroniškai sutampantį su mitiniu medžio pasaulėvaizdžiu. Nuosekliai (sukcesyviai) poliarinant skambesio lytis, komponavimo sistema įgyja skambesio išstūmimo išraišką. Lemiamą įtaką šiam išpūdžiui daro melinės sekundos intervalas, kurio garsai tarsi spyruokliuoja, atšoka vienas nuo kito, ištrina, išstumia vienas kitą.

Išstūmimo principą atliepanti binarinės melikos epocha pasižymi trimis evoliucinėmis fazėmis: a) bichordų, b) trichordų ir c) tetrachordų bei atitinkamais minėto principo potipiais.

a) Bichordų melika pasižymi sekundinių-tercinių lyčių išstūmimu. Tai būdinga lietuviškajai monodijai, susijusiai su sutartinėmis. Binarinių monodijos archetipų randama įvairiuose geografiškai nutolusiuose pasaulio regionuose¹⁰. Archajiškiausių monodijų audinys yra grindžiamas nenutrūkstama sinkretinių tercinių lyčių poliarinimo logika. Monodija prasideda aukštesniojo arba žemesniojo sekundinio garso išstūmimu (binarinis branduolys) ir toliau koegzistencialiai poliarina skambesio lytis. Be intervalų (sekundos ir tercijos), komplementariai poliarinama akcentuacija (metrinė, figūrinė), ritmo formulės (jambas, chorėjas), melinė linija (kylantys ir krentantys susikirtimai) ir kita. Šių procesų pabaigoje išryškėja sinkretinės binarinės tonikos tipai (aukštoji ir žemoji) ir išcentrinanti binarinio ornamento kompozicija.

Bichordų išstūmimo sistemai būdingi šie *technikos tipai*: 1) vienpusis, 2) atgręžtasis, 3) stelbiantysis, 4) atliepiantysis bichordų išstūmimas.

1. Vienpusis bichordų išstūmimas (5 pvz.) išryškina melinių bichordų intensyvumą, kai taikoma binarinė sistema, pagrįsta variantiškai pasikartojančiais tercinių tonų išstūmimais (5a pvz.). Sekundiniai išstūmimai (1–4), sinkretiškai susiję su ritmo-akcentinėmis sankirtomis (figūrinis akcentas – f, metrinis – m), yra nuolatos iškraunami intensyvumą atpalaiduojančių tercinių žingsnių. Kompozicinį ornamentą sudaro slūgstanti binarinių tonikų progresija (c-g, c-e, a-e), kuri, be to, paryškina jambinės (J) ir chorėjinės (Ch) lyčių sankirtos.

2. Atgręžtasis bichordų išstūmimas (6 pvz.) išryškina melinių bichordų inversiškumą, jeigu remiamasi binarine sistema, pagrįsta sekundinių išstūmimų, tercinės intervalikos bei jambinės (J) ir chorėjinės (Ch) ritmikais atgrėžimais (6a pvz.). Šuolinis binarinio branduolio organizavimas (b-es-d) atgrėžia tercijų (b-d ir es-c-a) bei išstūmimo kryptis (–/+/-). Poliarumą stiprinimas sinkretiškai susijęs su metrinėmis ir figūrinėmis akcentų (m/f/m) sankirtomis. Branduolio (b-es-d) inversijos iš dalies atsispindi kompoziciniame binarinių tonikų ornamente (6b pvz.: g-c-b, t.y., –/+/-).

3. Stelbiantysis bichordų išstūmimas (7 pvz.) išryškina melinių bichordų gimingumą pagal binarinę sistemą, pagrįstą ritminiu-akcentiniu vienos iš bichordinių lyčių stelbimu (7a pvz.: –|+). Foninė lytis (+) pamažu sąlygiškai išskyla į ritminį reljefą (I: 1-2-3). Šią fazę (I) variantiškai keičia kita (II: 2a, 3a). Susilpnintą išstūmimo išpūdį iš dalies kompensuoja kompozicinė ritmo priešara (I:J ir II:Ch).

4. Atliepiantysis bichordų išstūmimas (8 pvz.) išryškina melinių bichordų rezonansiškumą, kai naudojama binarinė sistema su bendratonikiniais elementais (8a pvz.). Susiejus bichordų išstūmimus bendra aukštąja tonika arba žemąja, (T_a-T_a ir T_z-T_z) susilpninamas lyčių poliarumas (+|-). Kompozicinei struktūrai tampa reikšmingas poliarus taktinių motyvų išdėstymas frazių pradžiose ir pabaigose, iš dalies atsveriantis neutralizuojantį rezonansiškumo poveikį sistemai (8b pvz.; Ch/J).

b) Trichordų melika pasižymi tercinių-kvartinių lyčių išstūmimu. Palyginti su bichordų lytimis, trichordai atveria platesnį intervalinių galimybių spektrą. Šalia sekundos ir tercijos čia nuolat įpinama kvarta. Trichordų melinę binariką lengva pastebėti pentatoninio pobūdžio struktūrose, kurių archetipai yra išplitę įvairiausių pasaulio regionuose ir ypač būdingi Kinijos bei jai artimų kraštų muzikai¹¹. Pentatoninei melikai būdinga lyčių poliarinimo logika trichordus jungiant bendru garsu arba atskiriant juos didžiąja sekunda. Sujungtosios ir atskirtosios trichordų sistemos, išstumdamos vienos kitas, sudaro pentatoninės binarikos pagrindą. Kiekvieną trichordų lytį sutelkia sava tonika, o tonikos savo ruožtu poliarizuojasi aukščių padėtimis bei intervalais. Šių tonikų judėjimas išryškina pentatoninei melikai būdingus binarinius ornamentus.

Kaip ir bichordų, trichordų išstūmimo sistemai būdingi šie *technikos tipai*: 1) vienpusis, 2)

atgręžtasis, 3) stelbiantysis, 4) atliepiantysis trichordų išstūmimas.

1. Vienpusis trichordų išstūmimas (9 pvz.) išryškina pentatoninės melikos intensyvumą pagal binarinę sistemą, grindžiamą trichordinių išstūmimų variantiniais pasikartojimais (9a, b pvz.). Intensyvią sekundinio išstūmimo reljefui (I:f/g) kontrastuoja tercijų-kvartų intonacijos (II, III). Ritmiškai intensyvinant apatinę lytį (1, 2, 3), viršutinė išplėtojama intonaciškai per du sujungtus trichordus (g-a-c-d-f). Kompozicinį ornamentą lemia laipsniškas aukštosios binarinės tonikos ir žemosios (g/f) pasikeitimas: I frazė T_a ; II frazė T_a ir T_z ; III frazė T_z , palydima simetrinio trichordinių intonacijų išdėstymo (I-II-III-II-I).

2. Atgręžtasis trichordų išstūmimas (10 pvz.) išryškina pentatoninės melikos inversiškumą pagal binarinę sistemą, pagrįstą trichordinių išstūmimų bei intonacijų atgręžimais (10a, b pvz.). Binarinio branduolio atgręžimas (-/+/-) yra palydimas įvairialypių trichordinių intonacijų atgręžimų (Ia, b, II a, b, c, IIIa, b) ir baigiamas tonikų bei pentatonikų analogiškais išstūmimais (A/B/B₁/B/A). Tad pentatoninis binarikos ornamentas pasižymi koncentriškumo bruožais.

3. Stelbiantysis trichordų išstūmimas (11 pvz.) išryškina pentatoninės melikos giminingumą, kai naudojama binarinė sistema, paremta ritminiu bei akustiniu vienos iš lyčių stelbimu (11a pvz.: -+). Foniniam trichordui (+) laipsniškai kylant į reljefą, pats išstūmimo efektas tampa labai sąlygiškas. Binariniam ornamentui tai suteikia slaptą heterofono bruožą.

4. Atliepiantysis trichordų išstūmimas (12 pvz.) išryškina pentatoninės melikos rezonansiškumą, jeigu taikoma binarinė sistema su bendratonikiniais elementais (12a, b pvz.). Sujungtų trichordų pentatonika (-) pasižymi tonikų perstatymais per kvartą (d-g, g-c), o sekunda atskirtų trichordų pentatonika (+) – per terciją (d-a, f-c). Bendrosios poliarių lyčių (+ -) tonikos (T_a , T_z) švelnina išstūmimo pojūtį. Taigi kompozicinis ornamentas išsiskleidžia dviplane atliepiančių binarinių tonikų struktūra (12b pvz.).

c) **Tetrachordų** melikos principo atspindys aptinkamas senovės graikų tobulojoje sistemoje. Tokios jos sąvokos, kaip sujungtoji ir atskirtoji sistema (binarinės lytys), mesa ir paramesa (binarinės tonikos), estotos (vienafunkciniai tonai), oktavos (binariniai *ambitus*), harmonijos (lyčių rotacijos), piknonai ir apiknonai (garsaeilių poliarumai), yra ypač svarbios aiškinant tetrachordinių lyčių išstūmimus¹².

Antikinei melopėjai, kiek kitaip nei bichordų ir trichordų melikai, būdinga tai, kad išryškėja intervalų komplementarumas. Siekiant nekartoti išstumiamų tetrachordinių tonų, kai kurie jų apskritai praleidžiami (ypač *lichanós*).

Tetrachordų išstūmimai neatsiejami nuo mesos ir paramesos perstatymų. Neretai vien pagal šių tonų (tonikų) judėjimą galima spręsti apie išstūmimus bei visumos kompoziciją, t.y. binarinį ornamentą. Tetrachordų išstūmimo sistema, būdinga antikinei melopėjai, pagrįsta tais pačiais jau minėtais bichordų ir trichordų *technikos tipais*: 1) vienpusio, 2) atgręžtojo, 3) stelbiančiojo ir 4) atliepiančiojo tetrachordų išstūmimo.

1. Vienpusis tetrachordų išstūmimas (13 pvz.) išryškina melinį intensyvumą pagal binarinę pasikartojančių sujungtų ir atskirtų tetrachordų sistemą (13a pvz.). Per kvartą ir kvintą nutolusios binarinės tonikos (paramesa |d| ir mesa |a| arba |g|) sudaro intervalinį kontrastą sekundiniam išstūmimo intensyvumui (a/g). Šiais intervalais reiškiamos sujungtoji (SS) ir atskirtoji (AS) tetrachordų lytys. Be to, sekundinius išstūmimus, susijusius su frazių (I – IV) pabaigomis, paryškina meliniai kvintos bei kvartos šuoliai (1 – 4). Binarinių tonikų ornamentas pasižymi tetrachordinių harmonijų rotacijomis (13b pvz.: dorinė, fryginė, lydinė).

2. Atgręžtasis tetrachordų išstūmimas (14 pvz.) išryškina melinį inversiškumą, kai remiamasi binarine sistema, pagrįsta įvairialypiu sujungtųjų ir atskirtųjų tetrachordų atgręžimu (14a pvz.). Išstūmimo poliarumus stimuliuoja lyčių atgręžimas (AS-SS-AS), harmonijų perstatymai (dorinė-lydinė). Stabilių sistemų fazėje (I – II) reljefiškiau išreikštos binarinės tonikos, stabilijų harmonijų fazėje (IV) – tetrachordai. Tad reljefas ir fonas simetriškai apsieičia. Binarinis ornamentas pasižymi koncentriškumo bruožais.

3. Stelbiantysis tetrachordų išstūmimas (15 pvz.) atskleidžia melinį giminingumą pagal binarinę sistemą, paremtą sekundiniais tonikų perstatymais (15 a pvz.). Ritmiškai ir intonaciškai pabrėžtos binarinės tonikos išryškina tetrachordų harmonijas (fryginė, dorinė, lydinė). Sekundiniai binarinės tonikos perstatymai (AS:I, II, III, V) yra giminingi lyčių išstūmimui (AS:III/SS:IV), todėl išstūmimo efektas susilpnėja. Išstūmimo neutralizavimas binariniam kompozicijos ornamentui suteikia slaptą

heterofono bruožų.

4. Atliepiantysis tetrachordų išstūmimas (16 pvz.) išryškina melinį rezonansiškumą pagal binarinę sistemą su bendratetrachordiniais ir bendratesitūriniais elementais (16a pvz.). Tetrachordų lytys [I: 1) +, 2) +, 3) + ir II: 1) -, 2) -, 3) -] pasižymi atliepo struktūra: tetrachordai – bendri-poliarūs-bendri ($\begin{matrix} \uparrow & \uparrow & \uparrow \\ \downarrow & \downarrow & \downarrow \end{matrix}$) ir jų atliepas – poliarūs-bendri-poliarūs ($\begin{matrix} \uparrow & \downarrow & \uparrow \\ \downarrow & \downarrow & \downarrow \end{matrix}$). Bendrieji tetrachordai [1) +, 2) -, 3) +] sudaro slaptąją tetrachordinių sutapimų liniją, kuri proporcingai švelnina binarinį poliarumą. Rezonavimo centru tampa chromatinis tetrachordas [2) -]. Jis poliarus padalų atžvilgiu (I, II) ir bendras padalos viduje (II). Rezonavimą stiprina tesitūrinis oktavų atliepas (16b pvz.). Vidurinę meson tesitūrą (binarinės tonikos nutolusios per oktavą) atliepia kraštinės *hypo* ir *hyper* oktavų tesitūros (tonikos apatinėse arba viršutinėse estotose). Rezonavimą taip pat stiprina garsų išretinimas (I) ir sutirštinimas (II). Taigi binarinis kompozicinis ornamentas reiškiamas dviplane tetrachordinių sutapimų ir išstūmimų struktūra.

MONARINIAI komponavimo principai nulemti telkiančiojo kompozitoriaus santykio su skambesiu. Šį santykį verbalizuoja monarinė skambesio prioritetų metasistema. Monarinės metasistemos esminiai bruožai – telkianti unisono funkcija ir diferencijuotos skambesio struktūros (čia unisonas – funkcionaliai sutampantys įvairūs tonų aukščiai)¹³.

Metatechnikos diametralika dvejopai veikia monarinę metasistemą. Stiprioji metatechnika stimuliuoja funkcinį unisoninio tapatumo efektą: akustinių intensyvumų kontrastai įtvirtina unisoną (kadencinė iškrova); akustinis inversiškumas modifikuoja unisono funkciją (derminis perharmonizavimas). Silpnoji metatechnika iš dalies neutralizuoja unisoninio telkimo funkciją. Siekiant palaikyti skambesio telkimo įtampą, vartojamos mažiau giminingos akustinės struktūros (tolimos moduliacijos). Slopinantį akustinio rezonansiškumo poveikį atsveria skambesio kontrasto didinimas (homofonija – polifonija).

Monarinė komponavimo era (po Kristaus) pasižymi komponavimo principų sklaida, kuriai būdinga didėjanti komponavimo priemonių ir būdų diferenciacija. Ir komponavimo operacijos, ir skambesys tampa vis sudėtingesni. Struktūrinį unisono funkcijos variantiškumą (D) keičia jos sintezavimas (E), o ši – funkcinis ribinio skambesio papildomumas (F).

D. Monarinio variantiškumo principas. Tai komponavimo operacija, paremta variantiniu santykiu su skambesiu ir atspindinti mąstysena, kuriai būdingas pirmavaizdžio (Dievo idėjos) komentavimas (viduramžiai, renesansas). Principo esmę sudaro unisoninių sutapimų variantiškumas, kuris gali apimti ištisą diatoninių intervalų spektrą. Toks variantiškumas realizuojamas taikant *modalinio komponavimo sistemą*. Labiausiai išsidėmėtinas modalinės unisono plėtros bruožas yra tritoninio intervalo vengimas (*tritonus diabolus*). Tritonis suvokiamas kaip diatoninę vienovę eliminuojantis intervalas. Iš dalies tai reiškia, kad pats diatonizmas yra nuosekli tritonio vengimo pasekmė, o kartu ir optimali skambesio erdvė atsiskleisti minėtam principui. Monarinis variantiškumas apima ne vien į tenorą orientuojamą funkcinį tonų sutapimą, bet iš dalies paliečia ir kitus skambesio parametrus, kaip antai:

- tenorinės-menzūrinės-ritminės duoties laikinį variantiškumą;
- tenorinės-balsinės duoties faktūrinį variantiškumą (laisvieji balsai);
- tenorinės-žodinio teksto duoties komentavimą ir pan.

Monarinis variantiškumo principas materializuoja modaline ostinatine kompozicija.

Variantiškumo principu atsiskleidžianti modalumo epocha pasižymi trimis evoliucinėmis fazėmis:

a) reperkusine, b) perfektine bei c) tercizomeline, ir atitinkamais minėto principo potipiais.

a) Reperkusiniu variantiškumu galima vadinti tenoro (taip pat dominantės, tubos, reperkusos) rečitaciją, išpuoselėtą *canticum romanum* giedojimo¹⁴. Tenoro rečitacija yra variantinis unisono tapatumas horizontalinėje dimensijoje. Šis variantiškumas pastebimas trimis atžvilgiais:

- 1) morfologiniu – silabinis tenoras papuošiamas melizmomis;
- 2) sintaksiniu – tenorinė frazė papildoma pradžia (*initio*) ir pabaiga (*finalis*);
- 3) semantiniu – tenorinė rečitacija modeliuojama į autentinį arba plagalinį toną.

Reperkusinio variantiškumo modelis pakartojamas trimis augmentuojančiais lygmenimis (X Schema):

X Schema

I. *Verbum – Toni*

1. *Silaba – Melisma*
2. *Initio – Finalis*
3. *Authentus – Plagalis*

II. *Missae – Officiū*

1. *Psalmus – Antiphona*
2. *Lectio – Responsorium*
3. *Oratio – Hymnus*

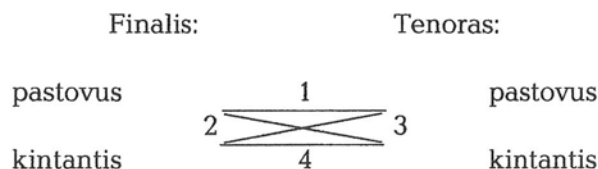
III. *De Tempore – De Sanctis*

1. *Adventus – Quadragesimas*
2. *Nativitatis – Paschale*
3. *Tempus per annum I –
Tempus per annum II*

Kaip galima pastebėti, šiam variantiškumui būdinga simbolinių skaičių architektonika – 1 (Vienatinis), 2 (Dangus ir Žemė), 3 (Šv. Trejybė), kuria yra pagrindžiamas *canticum romanum* statinys.

Reperkusinis variantiškumas unisoninę funkciją išskleidžia slaptosiomis tenoro ir *finalis* linijomis. Tenoras rečituoja tekstą, o tenorą artikuliuojanti šalutinė finalių linija tampa slaptuoju laisvuju balsu.

Pagal tenoro bei finalio kitimo požymį skirtingi keturi reperkusinio variantiškumo modeliai. Šiuos modelius atspindi schema:



Ši schema yra pirminis kriterijus atskiriant keturis reperkusinio variantiškumo *technikos tipus*: 1) reperkusinės iškrovos, 2) reperkusinio perintonavimo, 3) reperkusinio subordinavimo ir 4) reperkusinio linearizavimo.

1. Reperkusinės iškrovos technika (17 pvz.) atskleidžia melizminį intensyvumą, kai naudojama reperkusinio variantiškumo sistema su nekintamu tenoro ir *finalis* santykiu (17a pvz.). Tenoras, plėsdamas melizmas (3, 4–7 // 5–8 // 12 // 6–14 garsų), akumuliuoja intensyvumą, kuris iškraunamas žemyn į *finalis* slenkančia melizma ir ryškėjančia tonų silabika (*eleison*). Iškrovos kulminacija tenka paskutinei padalai (III⁹). Ją paryškina ir plačiausias *ambitus*. Melizminio intensyvumo iškrovos išryškina tenorą ir formuoja modalinės reperkusinės kompozicijos kadencinį planą.

2. Reperkusinio perintonavimo technika (18 pvz.) atskleidžia reperkusinį inversiškumą pagal variantiškumo sistemą su kintančiu tenoru ir stabiliu *finalis* (18a pvz.). Slaptoji tenoro linija, perkirdama ir apsupdama burdoninį *finalis* (čia aiškiai nepakanka tradicinių tenoro kvalifikacijų), juda primos, tercijos, kvintos intervalais aukštyn (I: g-h-d), o tada variantiškai žemyn (II: g-e-d). Paskutinė frazė (III) sutelkia abi *finalis* perintonuojančias fazes. Monarinis prioritetas, įsitvirtindamas kaip koncentrinė horizontalinių variantinių unisoninių sutapimų ašis, suteikia atitinkamų bruožų ir modalinei reperkusinei kompozicijai.

3. Reperkusinio subordinavimo technika (19 pvz.) atskleidžia reperkusinį giminingumą, jeigu remiamasi variantiškumo sistema su stabiliu tenoru ir kintančiu *finalis* (19a pvz.). Nuo tenoro atitolę *finalis* (2-1-5-3-4-6) sudaro skirtingą tesitūrinio pobūdžio garsų giminingumą. Pažymėtinas subordinavimo modelis – siauras-platus-vidutinis intervalas (*finalis*: h-e-g [I–II]; h-(f)e-a [II–IV]; h-d-e [IV–V]), kuris išryškina tesitūrinių santykių funkcinį kintamumą. Šiam kintamumui išryškėti padeda tenorinis ritmas: reperkusa frazės viduryje (II, IV, *in excelsis* II) arba pradžioje (I, III, V). Vienodas tenorinis ritmas suteikia naują prasmę tesitūriniam giminingumui. Naujų *finalis* gausa pagilina funkcinę modalinės reperkusinės kompozicijos diferenciaciją, sustiprina tenorinį prioritetą.

4. Reperkusinio linearizavimo technika (20 pvz.) atskleidžia reperkusinį rezonansiškumą, kai pasitelkiama variantiškumo sistema su kintančiu tenoro ir *finalis* santykiu (20a pvz.). Slaptosios linijos, varijuodamos intervalą tarp tenoro ir finalio, proporcionuoja monofoną vienalytiškumo atžvilgiu. Kuo platesnis intervalas, tuo mažesnis vienalytiškumas. Išsiskiriančios slaptosios linijos įveikia monotoniškus rezonansiškumo poveikį ir išryškindamos tenorinį prioritetą modalinei kompozicijai suteikia reperkusinės heterofonijos bruožų.

b) Perfektinis variantiškumas pasižymi atitinkamu tenoro kartojimu skirtingais balsais tobulai konsonuojančiais primos, oktavos, kvintos bei kvartos intervalais¹⁵. Šis variantiškumas būdingiausias gotikiniam daugiabalsumui. Perfektinė tenoro plėtotė – tai variantinis unisono tapatumas vertikalinėje dimensijoje. Vertikalojo variantiškumo modelis, keisdamasis su horizontaliuoju, gali sudaryti *responsorinę kompoziciją*. Tokioje kompozicijoje atrandami pusiausviri slaptojo ir realaus daugiabalsumo santykiai. Monofoninis *responsum* slaptosiomis linijomis išskleidžia unisono spektrą, o daugiabalsis *versum* potencialiai telkia vertikalinių spektrą į tenorą. Perfektinis variantiškumas unisono funkciją atlieka realiomis tenoro ir laisvųjų balsų struktūromis.

Pagal tam tikras tenorinės perfektinės vertikalės ypatybes skiriami keturi *perfektinio variantiškumo modeliai*:

- 1) tenorinių perfektnių vertikalių silabika praturtinama imperfektnių sąskambių melizmomis;
- 2) tenorinės kvintinės bei kvartinės parafonijos sistemingas tarpusavio apsikeitimas;
- 3) tenorinės perfektinės vertikalės ir jos variantų funkcinis diferencijavimas (kadencijos *clos* ir *ouvert*);

- 4) tenorinės perfektinės vertikalės izoritminė išraiška.

Šios ypatybės tampa pirminiu kriterijumi atskiriant keturis perfektinio variantiškumo *technikos tipus*: 1) perfektinės iškrovos, 2) perfektinio perintonavimo, 3) perfektinio subordinavimo ir 4) perfektinio linearizavimo.

1. Perfektinės iškrovos technika (21 pvz.) išryškina perfektnį intensyvumą pagal monarinę sistemą, pagrįstą melizminėmis tenorinės parafonijos jungtimis (21a pvz. (1 – 5)). Tris variantinius tenoro segmentus (a_1 , a_2 , a_3) atliepia trys perfektinės iškrovos grandys, pasižyminčios kaskart augančia imperfektnių vertikalių įtampa bei iškrovos gilumu. Įtampą stimuliuoja intervalikos tirštumas, aukštėjanti tesitūra, tankėjanti modusų ritmika. Vertikalių intensyvumo kokybė artikuliuoja tenorą bei formuoja modalinės perfektinės kompozicijos kadencinį planą (21b pvz.).

2. Perfektinio perintonavimo technika (22 pvz.) atveria perfektnį inversiškumą pagal monarinę sistemą, pagrįstą tenorinės kvintinės ir kvartinės parafonijos apsikeitimu (22a pvz.). Kvintinės parafono fazės (I, III, V, VII, IX) atliepia vertikalinės dimensijos autentinių toną, o kvartinės fazės (II, IV, VI, VIII, X) – plagalinių. Kvintiniai elementai dominuoja palyginti su kvartiniais (36:26), todėl dėsningai išryškėja autentinis visumos tonas. Intervalų perintonavimą palydi jambinis (J) ir chorėjinis (Ch) perritmizavimas. Modalinei perfektoinei kompozicijai, be to, reikšminga heksachordų *molle* (VI) ir *durum* (VII) inversija, nulemianti koncentrinės visumos bruožus. Pastebėtos inversijos variantiškai plėtoja tenoro funkcijas (autentines ir plagalines),

3. Perfektinio subordinavimo technika (23 pvz.) išryškina perfektnį giminingumą, kai naudojama monarinė sistema, praturtinta funkcinė parafonijos elementų diferenciacija (23a pvz.). Parafonijoje tesitūriškai – pagal aukščio padėtį – subordinuojamos kadencijos (a , a_1), balsai (*cantus* ir tenoras T su kontratenoru Co), melodiniai motyvai [pozicija: 1) c, 2) e]. Pasitelkiant kaskart vis naujas melodinių aukščių pozicijas, užsimezga funkcinis-tesitūrinis jų kintamumas, kuris vyksta stabilios tenorinės parafonijos atžvilgiu (kvintų gama T+Co). Taigi modalinė perfektoinė kompozicija materializuojasi daugialype funkcinė-tesitūrine prioritetų subordinacija.

4. Perfektinio linearizavimo technika (24 pvz.) išryškina perfektnį rezonansiškumą, kai remiamasi monaraine sistema su būdingomis tenorinių ir laisvųjų balsinių sluoksnių parafonijomis (24a pvz.). Kvintinė ir kvartinė parafonijos juda priešingomis kryptimis [a), b), c), d)], be to, kiekviena jų sukryžiuoja savo balsus (I–II ir 1–6). Susisluoksniavimą skatina skirtingos menzūros ir ostinato. Heterofoniniai modalinės perfektoinės kompozicijos bruožai išsklaido perfektoinio rezonanso monotoniją, išryškina tenorinius prioritetus.

c) Tercizomelinis variantiškumas pasižymi terciiniu tenoro multiplikavimu trimis skambesio koordinatėmis: horizontaline (*cantus firmus*), vertikaline (foburdonas) ir diagonaline (*imitatio*). Tercijai būdingas imperfektoinis konsonavimas išlieka ir ją įvairiai perstatant, apverčiant ar sudvejinant oktaviniais garsais. Panašiomis savybėmis pasižymi vertikalūs dviejų diatoninių tercijų sumarinis sąskambis. Be to, terciinei izomelijai ypač svarbus kvartinis terciinio intervalo variantas. Jį naudojant melodinių terciųjų tonų reljefą užpildo sekundų tonai, o vertikalė ir diagonalė sudaro nepertraukiamą tercizomelinės kaitos lauką.

Tercinės izomelijos principas išsikristalizuoja į *panostinatinę kompoziciją*, kurios visi padaliniai variantiškai vienas kitą kartoja. Variantiškai terciiniais žingsniais kinta tenorinio *cantus firmus* bei laisvųjų balsų reljefas, terciinėm perstatom pasižymi balsų imitacijos, reglamentuojamos foburdoninės

vertikalės. Šis trimatis erdvinis skambesio aspektas glaudžiai sąveikauja su laikiniu menzūrinio ritmikos multiplikavimu. Proporcingai multiplikuojant tenorinę menzūrą, kompozicija gali būti išplėtojama iki daugiadalio ciklo (pavyzdžiui, mišių). Šiai plėtotei būdingi menzūras atliepiantys kompozicinių padalinių proporciniai santykiai: $2/2$, $3/2$, $4/2$, $6/2$ ir t.t. Tokie santykiai išvelgiami ir tercizomelijos plotmėje. Kiekvienai koordinatei būdingas ribotas tercinių intervalų kiekis: vertikalei – 2, diagonalei – 3, horizontalei – 4, sumarinis diatoninių tercijų kiekis – 6.

Tercizomelinis variantiškumas unisono funkciją išskleidžia įvairialypiais *tenoro ir laisvųjų balsų santykiais*. Santykio tipas pažymi tenoro struktūros atspindėjimo laisvuosiuose balsuose būdą. Ryškiausi šių tipų – 1) segmentavimas, 2) koloravimas, 3) atribojimas ir 4) tapatumas¹⁶. Balsų santykių tipai tampa pirminiu kriterijumi atskiriant keturis tercizomelinio variantiškumo *technikos tipus*: 1) tercizomelinės iškrovos, 2) tercizomelinio perintonavimo, 3) tercizomelinio subordinavimo ir 4) tercizomelinio linearizavimo.

1. Tercizomelinės iškrovos technika (25 pvz.) atskleidžia tercizomelinį intensyvumą, kai naudojama monarinė sistema, pagrįsta tenoro ir laisvųjų balsų *segmentavimo* (išretinimo) santykiu. Segmentuojant balsų motyvus susidaro kintanti erdvinė skambesio struktūra, kurios intensyvumą sutelkia tercija [a-c, 25a pvz., 1)] ir jos variantai [2)]. Terciniai tonai turi įtakos 6 vertikalų grandžiai [3] ir 4) : I – VI], kurią atliepia 6 balsų tesitūros [5)]. Trijų iškrovos fazių [25b pvz.: 1), 2), 3)] įtampa priklauso nuo vertikalės garsų komplektiškumo (1 – 4), perfektiškumo bei imperfektiškumo [2], ir nuo kaitos dažnio, taip pat ir nuo harmonijų išdėstymo platumo bei oktavinių sudvejinimų. Akustinio faktūrinio intensyvumo bangavimas įcentrina tenorinę terciją. Modalinei tercizomelinei kompozicijai būdingas iškrovos fazių planas.

2. Tercizomelinė perintonavimo technika (26 pvz.) atveria tercizomelinį inversiškumą pagal monarinę sistemą, pagrįstą tenorinių ir laisvųjų balsų *koloravimo* (sutirštinimo) santykiu. Tercizomelinis balsų reljefas užpildomas koloruojamomis sekundomis. Balsų garsaeiliai išvedami iš foburdoninių (tercsekst, kvarsekst sąskambių) slinkčių [26a pvz., 1): I – VIII; 2) C: I – V; 3) T: III – VIII; 4) Co retro inversija: VIII – IV]. Tariamai rezultatyvinei vertikalei pusiausvyrą suteikia trigarsinė harmonija (26b pvz. g-h-d), kuri yra tesitūriniame foburdoninių harmonijų centre (tarp IV ir V) bei išsidėsto centriniuose taktuose (t. 4 – 7). Šis diagonalinis tercizomelinis variantiškumas, išryškina prioritetus ir modalinei kompozicijai suteikia koncentriškumo bruožų.

3. Tercizomelinio subordinavimo technika (27 pvz.) išryškina tercizomelinį giminingumą, jeigu remiamasi monarine sistema, pasižyminčia funkciniais balsų *atribojimu*. Tenoro funkciją atliekantis altas slepia tercizomelinį intonacijų seriją (27a pvz.: O-I-RI-R), kurią variantiškai kartoja laisvi balsai (27b pvz.: S, T, B; čia "x" – neserijiniai intarpai); pabaigoje intonacijų serija išsidėsto vertikaliai, sudarydama diagonalinį centrą (27c pvz.). Išryškėja subordinuojamos proporcijos: trigarsinė intonacija, keturi jos pavidalai, trijuose laisvuose balsuose po 12 sumarinių variantų (alto tik 6). Vertikalų trauka išreiškiama tesitūriškai krentančia 6 trigarsių sekvencija (27d pvz.: VI – I). Tercizomelinis elementų subordinaciją stimuliuoja skirtingi ritmų greičiai (menzūros), motyvinis darinių proporcionavimas, melodinių šuolių ir užpildymų komplementarumas. Visa tai laiduoja daugiaspektį funkcinio kintamumo modelį, kuris nulemia tenorinio prioriteto išryškinimą bei modalinės tercizomelinės kompozicijos materializavimą giminingumo atžvilgiu.

4. Tercizomelinio linearizavimo technika (28 pvz.) iškelia tercizomelinį rezonansiškumą pagal monarinę sistemą, paremtą funkciniais balsų *tapatumo* santykiu. Monolitinė vertikale (*frottola*) yra heterofonizuojama (*motetus*). Tarp šių faktūrinių pozicijų (1 – 4 ir I – IV) galimos tarpinės grandys. Tercizomelinio spektro plėtotę iliustruoja intervalinė slinktis tarp soprano ir alto (28a pvz.); variantiškai tai atkartodamos kitos balsų poros proporcingai išplėtoja tercijų grandinę į kraštus nuo centro (28b pvz.). Ekstensyvus tercijų grandinės plėtimas bei kontrastinių faktūrų naudojimas išryškina tenorinius prioritetus (tercinį centrą) ir laiduoja modalinės tercizomelinės kompozicijos materializavimą rezonansiškumo atžvilgiu.

E. Monarinio sintezavimo principas. Tai komponavimo operacija, kurią nulemia telkiantis-sintezinis santykis su skambesiu, sinchroniškai sutampantis su dialektine naujųjų amžių mąstysena. Principo esmę sudaro natūrinių-akustinių ir dirbtinių-temperuotų unisoninių sutapimų sintezavimas, kuris yra realizuojamas tonacine komponavimo sistema. Unisoninių sutapimų rūšys akivaizdžiausios natūralios oktavos ir temperuoto tritonio intervaluose. Šie intervalai išrikiuoja atitinkamas akustinių bei funkcinį reiškinį grupes:

<u>Oktava</u>		<u>Tritonis</u>
1. Konsonavimas-disonavimas	–	1. Neapibrėžtumas
2. Mažoras-minoras	–	2. Neutralumas
3. Kvintos-kvartos santykiai	–	3. Enharmonizmas
4. Akordas ir jo apvertimai	–	4. Rotacija

Natūraliosios ir temperuotosios skambesio kokybės integraliai funkcionuoja tonalumo sistemoje. Natūriniai unisoninio sutapimo ingredientai būdingi subdominantės funkcijai, o dominantė pasižymi tritoninių sutapimų atmosfera. Be to, subdominantė skambesio erdvė ekstensyvana, o dominantė intensyvana. Ir skambesio medžiagos kokybė, ir funkcinis veiksnumas yra organiškai susieti.

Monarinio sintezavimo principas materializuojamas tonacine sonatine kompozicija.

Sintezavimo principą atliepanti muzikos epocha pasižymi dviem evoliucinėmis fazėmis – a) funkcinė ir b) struktūrinė bei atitinkamais minėto principo potipiais.

a) Funkciniam sintezavimui būdinga intensyvi derminių funkcinių santykių plėtotė konvencionalios tercinės akordikos bei homofonijos pagrindu (tonalumas iki XX a.). Jis pasižymi dviem kontraversinėmis plėtros tendencijomis. Viena jų tonacinę sistemą plėtoja vis labiau atribodama ir supoliarindama funkcijas – tada unisoniniai sutapimai sintezuojami funkciniu lūžiu (būdinga schema: S-D-T arba D-S-T). Čia reikšmingesni natūriniai akustiniai faktoriai (ikiromantinis tonalumas). Kita sintezės tendencija pasižymi tonacinių funkcijų suartinimu, neretai reiškiamu universalialia dominantine arba subdominantine harmonija (romantinis tonalumas). Tokiais atvejais labiau aktualizuojamos temperacijos galimybės ¹⁷.

Jeigu modalinėse operacijose tritonio vengiama (*tritonus diabolus*), tai tonacinėse jis tampa sisteminiu faktoriumi. Funkcinėse tonacinėse sistemose tritonio reikšmė būna įvairi. Vienose tritonis yra ryškiausias disonansinės įtampos reiškiškėjas, kitose – svarbus kaip dermiškai neutralus intervalas. Tritonis gali esmingai veikti moduliavimo kryptį bei pobūdį. Be jo neišsivaizduojama homofoninių vertikalių trauka. Ir atvirkščiai, tritonio vengimas yra palankus polifoninių linijų plėtrai. Pagal tritonio reikšmę – disonansinę, derminę, moduliacinę, faktūrinę – galima skirti keturis funkcinio sintezavimo *technikos tipus*: 1) laipsniavimo, 2) perharmonizavimo, 3) moduliavimo, 4) heterosekvencijavimo ¹⁸.

1. Funkcinio laipsniavimo technika (29 pvz.) atveria tonacinių-funkcinių intensyvumą pagal monarinę sistemą, paremtą tritoniniu mažoro-minoro funkcijų komplikavimu (29a pvz.). Sudėtingesnių funkcinių kokybių skambesys labiau prisodrintas tritoninių (29b pvz., I, II ir III). Ši reiškinį lydi dažnėjanti harmonijų kaita, chromatizmų atsiradimas, tankėjanti faktūra. Sonatinė kompozicija pasižymi funkciniu kokybių laipsniavimu, progresijomis, iškrovomis. Būdinga rokoko stiliaus kūriniais (Mozartas, Haydnas).

2. Funkcinio perharmonizavimo technika atskleidžia tonacinių-funkcinių inversiškumą pagal monarinę sistemą, pagrįstą tritoniniu mažoro-minoro funkcijų neutralizavimu.

Funkcinės alternatyvos gali būti neutralizuojamos, sutelkiant visą tonacinį skambesį į vieną nepastovią funkciją – dominantinę arba subdominantinę. Pagal tai skiriamos dvi funkcinio perharmonizavimo atmainos:

a) *dominantinis perharmonizavimas*, pasižymintis konvencionaliu dominantiniu branduoliu su ryškia tritonine akustika (30 pvz.). Branduolys perharmonizuojamas naudojant vedamųjų tonų slinktis, kurias apriboja tritonio apvertimas (plg. akordus nuo G ir Cis). Ši technika daro įtaką monociklinėms koncentrinėms sonatinėms kompozicijoms. Būdinga ankstyvesniojo romantizmo kūriniais (Lisztas, Wagneris).

b) *subdominantinis perharmonizavimas*, pasižymintis konvencionaliu subdominantiniu branduoliu su ryškia plagaline (be tritonio) akustika (31 pvz.). Branduolio perharmonizavimas gali priminti sekvenciją (31a pvz.: 1-2, 3-4, 5-6, 7-8), kurią apriboja tritonis (31b pvz.: fis-c ir h-f). Ši technika, formuojanti daugiadales, daugiatemes, sonatines kompozicijas, būdinga vėlyvesniojo romantizmo kūriniais (Brahmsas, Wolfas).

3. Funkcinio moduliavimo technika (32 pvz.) išryškina tonacinių-funkcinių giminingumą pagal monarinę sistemą, pasižymintį mažoro-minoro funkcinių santykių atnaujinimu iki pat tritonio (32a, b pvz.). Per tritonį nutolusios fryginės subdominantės moduliavimas į dominantę vyksta kylančia paralelių sekstakordų (dažniausiai su tritoniu!) slinktimi (32a pvz.). Moduliavimo tonacinis

santykis ir priemonės tarpusavyje susietos. Akivaizdu, kad be sekstakordų slinkties centralizacija susilpnėtų (32b pvz.). Ši technika turi įtakos daugialygmeninei sonatinės kompozicijos centralizacijai, būdingai klasicizmo kūriniams (Beethovenas).

4. Funkcinio heterosekvencijavimo technika (33 pvz.) iškelia tonacinių-funkcinių rezonansiškumą, kai naudojama monarinė sistema, kuriai būdingi tritonio paveikti mažoro-minoro funkciniai kontrastai. Polifoninė funkcinų linijų (T, D) plėtra (*hetero*) yra stabdoma aktyvėjančios tritoninės vertikalės (nuo t. 17), pereinančios į akordų sekvenciją (t. 19–20). Sonatinė kompozicija kontrastinėse pozicijose išsigrynina į polifoninius ir homofoninius funkcinio tonalumo epizodus – ji būdinga baroko stiliaus kūriniams (Händelis, Bachas).

b) Struktūriniam sintezavimui būdinga intensyvi struktūrinio tonalumo plėtra, išlaikant konvencionalias tonalumo funkcijas (XX a. tonalumas) ^{19,20}. Struktūrinio tonalumo sistema atveria tolesnes unisono sintezavimo galimybes. Pirma, susiduriama su ikitonacinėmis epochomis – būdingu modalinių bei binarinių skambesio komponentų daliniu absorbavimu (modalinis tonalumas, bitonalumas). Antra, totaliai įsisavinama temperuotoji garsyno erdvė (universalioji chromatika ir diatonika, dodekafonija). Kaip funkciniam, taip ir struktūriniame sintezavime tritonio intervalui tenka sisteminis vaidmuo. Nepriklausomai nuo tonacinių funkcijų tritonis gali lemti modusų pobūdį, chromatizuoti ir diatonizuoti temperuotąjį garsaeilį, apriboti serijos apimtį, niveliuoti poliharmonijas. Pagal tritonio reikšmę – a) graduojančią, b) universalizuojančią, c) apribojančią, d) niveliuojančią – skiriami keturi struktūrinio sintezavimo *technikos tipai*: 1) laipsniavimo, 2) perharmonizavimo, 3) moduliavimo, 4) heterosekvencijavimo.

1. Struktūrinio laipsniavimo technika (34 pvz.) atveria tonacinių-struktūrinių intensyvumą pagal monarinę sistemą, kuriai būdingas modusinių struktūrų komplikavimas, sureikšminant tritonio funkciją (34a pvz.). Iš panaudotų trijų modusų (diatoninių – dorinio ir lokrinio, taip pat chromatinių 1 – 1/2... ir 1/2 – 1/2...) ryškiausiu intensyvumu pasižymi sistemingai siejantis savo progresiją su tritonio vertikale [3], tuo tarpu nesiejantis – mažiausiu [4]. Tritonio įtaka išryškina konvencionalių tonalumo funkcijų (T, D, S) veiksmumą. Sonatinė kompozicija pasižymi modusinio intensyvumo laipsniavimu, progresijomis, iškrovomis. Būdinga Debussy kūriniams.

2. Struktūrinio perharmonizavimo technika išryškina tonacinių-struktūrinių inversiškumą pagal monarinę sistemą, grindžiamą nuosekliu temperuotojo garsyno tritonizavimu (arba, atvirkščiai, detritonizavimu). Sistemiskai siejant visus temperuotus tonus tritonu, sukuriama universalus vientiso intonacinio turinio chromatinis modusas. Savo ruožtu, vengiant sieti kurį nors temperuotą toną su tritonu, atrandamas diatoninis universumas. Pagal tai yra skiriamos dvi struktūrinio perharmonizavimo atmainos:

a) *universalioji chromatinė perharmonizavimo technika*, pasižyminti chromatinio universumo skaidymu į simetrinius darinius (35 pvz.). Čia galima pastebėti inversinėmis kryptimis mažosiomis tercijomis perstatomus tritonius (35a pvz.). Simetriniai perstatymai konvencionalia forma įprasmina tonalumo funkcijas. Sonatinėms kompozicijoms būdinga monocikliškumas, koncentrinė simetrija, izoritmas. Tuo pasižymi Skriabino kūriniai.

b) *universalioji diatoninė perharmonizavimo technika* pasižymi funkcinio diatoninio universumo įprasminimu, panaudojant mažorantų ir minorantų (Cholopov: 199) konvencijas arba didžiųjų ir mažųjų intervalų akustines ypatybes (Janeliauskas: 52; 36 pvz.). Čia diatonikos pojūtį sukelia netritoninės vertikalės (primena viduramžių perfektinius ir imperfektinius sąskambius). Akordų pagrindinių tonų slinkčių kylančios (↗) bei krentančios (↘) kryptys, nulemtos didžiųjų (ir kvintos) bei mažųjų (ir kvartos) intervalų, konvencionalia forma įprasmina dominantės ir subdominantės funkcijas. Šios technikos paveikta sonatinė kompozicija pasižymi siuitiškumu, tradicinių formų-schemų asociacijomis. Būdinga Prokofjevo, Hindemitho kūriniams.

3. Struktūrinio subordinavimo technika (37 pvz.) išryškina tonacinių-struktūrinių giminingumą pagal monarinę sistemą, kuriai būdingas serijiškumas. Kiekvienas naujas serijos tonas išsėdamas nesikartojančių garsų išteklius susieja visus kitus tonus didėjančios priklausomybės ryšiais. Serijinė tonų subordinacija nuosekliai gilina chromatinių tritoninių sutapimų spektrą (37a pvz.). Antra vertus, prilyginus didžiosios septimos intervalą oktavai, išryškėja konvencionalios tonalumo funkcijos (37b pvz.). Sonatinė kompozicija pasižymi permanentiniu moduliavimu, nulemtu serijinės kombinatorikos. Būdinga Schönbergo, Weberno kūriniams.

4. Struktūrinio moduliavimo technika (38 pvz.) iškelia tonacinių-struktūrinių rezonansiškumą, kai naudojama monarinė sistema, kuriai būdingas bi-, poliharmoninis susisluoksniavimas, pabrėžiant

tonacinę funkcinę tritonio trauką. Bitercinės, sekundinio (netritoninio) santykio struktūros pagrindžia horizontalės susisluoksniavimą (*hetero*) nepriklausomai nuo derminių funkcijų (38a pvz.). Bitercinių darinių kaita primena sekvencijavimą. Biterciniame universume tritonis paryškina konvencionalų harmonijos funkcionalumą (S, D, T). Šios technikos paveikta sonatinė kompozicija pasižymi ostinatiniais bruožais. Būdinga Iveso, Bartoko, Stravinskio kūriniais.

F. Monarinio papildomumo principas. Tai komponavimo operacija, pagrįsta telkiančiu-papildančiuoju santykiu su skambesiu, sinchroniškai sutampančiu su naujausių laikų metafizine mąstysena (sintezės neįmanomybės postulavimas – Bohr: 134)²¹. Principo esmę sudaro ribinių skambesio medžiagos funkcijų papildymas, susijęs su elementariausiomis jos savybėmis – garsumu, aukštumu, ritmu, tembru. Unisoninių sutapimų ištaka, kaip ir anksčiau, išlieka natūralusis garsaeilis nepriklausomai nuo pakitusių, išskirtinio požiūrio į toną. Natūraliojo garsaeilio akustinės potencijos, pasitelkus papildančią techniką, iškeliamos į skambesio paviršių ir materializuojamos kompoziciniais genotipais. Elementarių skambesio savybių unisoniniai sutapimai reiškiami racionaliais matematiniais santykiais (1:1, 1:2, 2:3 ir t.t.). Papildančioms pozicijoms būdingas akustinių santykių iracionalumas. Intensyvumo racionalius santykius eliminuoja iracionalieji. Tad ribines garsumo aspekto pozicijas sudaro grupių ir sonorinis unisonas. Aukštumo akustika pasižymi analoginėmis ribinėmis pozicijomis. Jas realizuoja stabilaus ir momentinio unisono papildymas, ritmo akustiką – serialaus ir aleatorinio unisono papildymas, o tembro akustiką – spektrinio ir koliažinio unisono papildymas²².

Pagal tai, kokia elementari skambesio savybė yra iškeliamą į makroskambesio paviršių, skirtini keturi papildančios *technikos tipai*: 1) makrogarsumo, 2) makroaukštumo, 3) makroritmo ir 4) makrotembro.

1. Makrogarsumą papildanti technika išryškina ribines intensyvumo funkcijas, kai taikoma papildymo sistema, kuriai būdingas tonų grupavimas arba sonorinio lauko plėtra.

Grupių technika pasižymi unisoninių sutapimų įforminimu diferencijuota tonų intensyvumo kokybe, t.y. punktais – grupėmis (39 pvz.). Grupės artikuliuojamos įvairiais atžvilgiais: aukštumo (tonų ląstelės a ir b), ritmo (11:10, 7:5), metro (5/4, 2/4), dinamikos ir pan. Šitaip artikuliuojant skambesio struktūrą, sukuriamas daugiaparametrinis intensyvumo kontrapunktas, apibūdinantis genotipinę grupių kompoziciją.

Sonorų technika išreiškia unisono intensyvumą nediferencijuota skambesio kokybe, t.y. sonorais – laukais (40 pvz.). Skambesio medžiagos tirštumas, daugiaparametrinis neapibrėžtumas panaikina atskirų tonų suvokimą. Jį pakeičia apibendrintos skambesio zonos, lauko girdėjimas. Laukas gali neribotai plėstis ir siaurėti iki "kritinio" – vos suvokiamo intensyvumo. Sonorinės kompozicijos ypatybė yra jos fragmentų suliejimas į ištisinį laiką.

Daugiaparametrinis grupių bei sonorų artikuliuojimas bei plėtojimas sukuria papildančius intensyvumo genotipus.

2. Makroaukštumą papildanti technika išryškina ribines inversiškumo funkcijas, kai remiamasi papildymo sistema, kuriai būdingos įcentrinančios stabilios arba momentinės aukščių struktūros.

Stabilioji (nemomentinė) *technika* vienfunkcinius unisono sutapimus įformina fiksuotomis atskirų elementų (balsų, padalinių) aukščių struktūromis (41 pvz.). Laisvai judėdami laiko erdvėje, jie iškelia aukščio parametrą kaip vienintelę prielaidą suvokti unisoninius tapatumus. Balsai disponuoja kraštinėmis aukščių tesitūromis. Nuolatos kildami arba leidamiesi – laipsniškai ir šuoliškai – jie visi inversiškai įtvirtina vidurinių unisoninių sutapimų diapazoną, kurio šerdis – numanomas garsas fis.

Momentinė technika pasižymi fiksuota unisoninių sutapimų funkcija (42 pvz.: žr. pasikartojantį apskritimą kvadratuose). Unisoninė funkcija tuo iškilesnė, kuo laisviau parenkamos aukščio (sąskambio) struktūros (42a, b).

Inversuojančių diapazonų bei simbolinės skritulinės erdvės veiksniai tampa būtina sąlyga kompoziciniams stabiliesiems ir momentiniams genotipams rasti.

3. Makroritmą papildanti technika išryškina ribines giminingumo funkcijas. Jų papildymo sistemai būdingas serialinis arba aleatorinis skambesio subordinavimas.

Naudojant *serialią techniką* vengiama tų pačių tonų aukščio, ritmo, dinamikos, artikuliuojimo pasikartojimų (43 pvz.). Todėl kiekvienas tonas suvaržomas nesikartojančio (negiminingo) tono parinkimo nuostata. Tokia tonų subordinacija būdingiausiai reiškia multiparametrine serija (43 a pvz.). Tonų nekartojamumas (chromatizmas), kaip žinoma, ypač artimas tritoninio intervalo prigimčiai. Ir atvirkščiai.

Aleatorinė technika pasižymi laisva variantine (tonas po tono) seka (44 pvz.). Tad joje ypač išauga reguliaraus pirminio unisono (oktavos) reikšmė. Šis faktorius telkia apie save vienfunkcinius aleatorinius tonų sutapimus (cif. 4).

Papildančiosios serialioji technika ir aleatorinė, įtraukdamos į savo dispoziciją naujus garsus bei atsitiktinumą, išplečia giminingumo potencijas ir taip materializuoja atitinkamus kompozicinius genotipus.

4. *Makrotembrą papildanti technika* atskleidžia ribines rezonansiškumo funkcijas. Technikos papildymo sistemai būdingas spektrinis arba koliažinis skambesio struktūros proporcionavimas.

Spektrinė technika vienfunkcinius unisono sutapimus įprasmina proporcinėmis tonų sekomis, intervalų progresijomis (45 pvz.). Čia tonas a išspinduliuoja proporcinę struktūrą: V ir IV laipsnio vertikales, vėliau mediantes ir kt. Netrukus spektras aprėpia visą temperuotą garsyną, susitelkia į vertikales, išskleidžiamas melodiniu pasažu ir pan. Nenutrūkstamos spektro mutacijos nuolatos palaiko ryšį su savo ištaka, t.y. pagrindiniu tonu.

Koliažinė technika absorbuoja vienfunkcinius unisono sutapimus, kuriems racionalūs proporciniai santykiai nebūdingi (46 pvz.). Kiekviena koliažo linija arba sluoksnis gali būti visiškai autonomiškas ir sudaryti net atskirus kūrinus. Skambesio vienovę paprastai lemia funkciniai unisono pedalai (stilistiniai, žanriniai, foniniai). Tokie pedalai padeda suvokti koliažinę struktūrą, kaip vieningą makrotembrą.

Spektrinė ir koliažinė technika, savo dispozicijon įtraukdamos išplėtotas proporcinių santykių aibes, sureikšmina rezonansiškumo potencijas ir materializuoja atitinkamus kompozicinius genotipus.

Išvados

Komponavimo principų sistematikos pradmenų tyrimas leido pasiekti tam tikrų apčiuopiamų rezultatų. Juos galima apibendrinti šiais teiginiais:

1. Komponavimo principo samprata, pažyminti racionaliąją ir intuityviąją kompozitoriaus santykio su skambesiu puses, leidžia susisteminti sunkiai aprėpiamą komponavimo reiškinių gausą. Sistematika apima ir pačius archajiškiausius, ir avangardinius komponavimo reiškinius. Be to, ji leidžia plėstis geografiškai, neapsiribojant vien tik Europos muzikos istorija.

2. Sukurta komponavimo principų sistematika skina kelią naujam požiūriui į nusistovėjusias muzikos teorijos disciplinas – harmoniją, polifoniją, instrumentuotę, muzikos formas ir kt. Konceptualiai žvelgiant, visas panašias disciplinas logiška keisti į komponavimo principų studijas. Tai padėtų išvengti muzikos pagrindų fragmentiško dėstymo, pasiekti jų integralumo. Tokio integralumo laidas – konkrečios muzikos epochos komponavimo principas. Jis leidžia vienu aspektu surikiuoti visus to meto muzikinės kalbos elementus, faktorius, nustatyti komponavimo būdą, manierą, o kartu susieti muzikos kūrinį su bendra kultūros situacija, pasaulėvaizdžiu, filosofija, estetika. Komponavimo principas ne siaurina muzikos teorijos sritis, bet sistemiškai ir efektyviai jas plečia, neprarandant vienijančio pagrindo – fundamentaliųjų komponavimo tipų. Iš esmės tai nauja muzikos teorijos mokslo plėtotės metodologija.

3. Teoriniai sistematikos kriterijai, pabrėžiantys komponavimo sistemų alternatyvumą bei technikos tipų diametralumą, tarsi sukoncentruoja patį komponavimo esmės modelį, kuris "čia ir dabar" veikia kiekvieno kompozitoriaus sąmonėje, nepaisant nei laikmečio, nei geografinio spindulio.

4. Komponavimo sistemos ir komponavimo technikos universalijos leidžia išryškinti fundamentaliausius komponavimo tipus – binarinę ir monarinę metasistemas bei stipriąsias ir silpnąsias metatechnikas.

5. Fundamentaliųjų tipų sankirta, pažymint sistemos prielaidą technikos išraiškai (funkciją argumentui), yra efektyvus metodologinis instrumentas komponavimo reiškiniui pažinti, jį suprasti, įvertinti ir kūrybiškai perimti.

6. Fundamentalieji komponavimo tipai atveria nuoseklų komponavimo istorijos vaizdą. Įtaigiausiu komponavimo istorijos ženklu reikėtų laikyti sinchroninę bangą, kurios kraštinės pozicijos – archaika ir avangardas – yra atvirkščiai simetriškos ašies – antika ir viduramžiai – atžvilgiu. Komponavimo sistemos evoliucionuoja nuo tiršto sinkretinio skambesio, kuris pamažu redukuojasi ir išskaidrėja, o vėliau vėl grįžta prie tiršto, tačiau maksimaliai diferencijuoto. Komponavimo evoliucijos logiką galima vaizdžiai prilyginti akustinio spektro traukai į pagrindinį toną ir jo tolesniam

virtimui spektru. Pastebimas istorijos ir spektrinės logikos izomorfizmas anaipol nėra atsitiktinis. Evoliucinė komponavimo epochų slinktis į skambesio reljefą nuosekliai iškelia tuos akustinius santykius, kurie bendriausiu mastu atitinka krentančio arba kylančio natūraliojo garsaeilio proporcijas.

7. Skambesio reljefo pokyčiai sinchroniškai atliepia komponavimo minties evoliuciją. Kuo sinkretiškesnis skambesys – tuo sinkretiškesnis operavimas juo. Diferencijuotą skambesį atliepia diferencijuotas komponavimo principas. Vadinasi, komponavimo būdas ir skambesio medžiaga yra abipusiai susaistyti, priklausomi reiškiniai. Nepaisant šio ryšio variantiškumo, komponavimo praktika įtikinamai rodo, kad kiekvieną komponavimo operaciją atliepia jai optimalus skambesio paviršius, t.y. tam tikra būdinga intervalika, garsaeiliai, derinimas ir pan.

8. Binarinių principų suvokimas (šalia monarinių) iš esmės keičia nusistovėjusį požiūrį į muzikos istoriją ir ypač į jos ištakas. Komponavimo principų evoliucija liudija daugiabalsę – sonorinę muzikos ištaką. Elementariųjų (ekmelinių) tonų apdainavimas panašesnis į istorijos tąsą ir kur kas mažiau į jos pradžią. Milžiniškas istorijos tarpsnis iki Kristaus pasižymi nuoseklia binarinio sinkretizmo sklaida, pradedant sonorinių skambesio lyčių trintimi (paleolitas) ir baigiant ornamentiniais trichordų ir tetrachordų išstūmimais (antika). Atskleidus binarinę evoliucijos liniją, išryškėja naujos monarinės komponavimo istorijos po Kristaus prasmės. Monarinės komponavimo operacijos diferencijuoja ir telkia skambesį bei sudaro kontraversinę evoliucijos liniją binarikai (viduramžiai – naujausieji laikai).

9. Metatechniniai komponavimo tipai leidžia suvokti tai, kas yra nuolatos aptinkama ir pastovu nepriklausomai nuo laikmečio ir geografijos. Šiuo požiūriu komponavimo istorija nuolat kartojasi, išryškindama keturis pagrindinius komponavimo technologijos būdus. Fundamentaliosios technologinės išraiškos (intensyvumas, inversiškumas, giminingumas, rezonansiškumas) suteikia pavidalą esmingiausiems „amžniesiems“ epochų stiliams bei komponavimo manieroms. Tad metatechnikos tipų įvardijimas atveria naujas metodologines muzikos stilių analizės galimybes.

10. Metatechnikos tipų išskyrimas ir su tuo susijusios pastebėtos klausos intuicijos žymi naują etapą kompozitorių ugdymo ir saviugdės baruose. Šis etapas sietinas su klausos tipų testavimu bei atitinkamo lavinimo sistemomis.

11. Sistematikos pradmenys praskleidžia „mistines“ kūrybinio genijaus paslaptis. Pirma, net pats talentingiausias kompozitorius niekada nepranoks savo laikmečio, nes jo komponavimo sistema griežtai determinuota to meto galvosenos ir gyvensenos. Antra, tikrai nuoširdi ir talentinga kūryba natūraliai susisaisto su fundamentaliosios technikos tipais. Tokio susisaistymo nebuvimas reikštų kūrybinę nebūtį. Atsižvelgiant į minėtas sąsajas galima prognozuoti naujus kūrybinio proceso psichologijos tyrimų horizontus.

12. Nesunku suvokti, kokią naudą galėtų turėti muzikos interpretavimo teorija, susiejusi savo nuostatas su fundamentaliųjų kompozicinių tipų bendrybėmis. Išcentrinantys ir įcentrinantys kompoziciniai tipai, iškeliantys vieną kurį nors esminį išraiškos-technologinį fenomeną, nuo pirmos iki paskutinės gaidos sudaro išgrynintą skambesio struktūrą. Kristalinės švaros rūpestis – tai atlikėjo veiklos stimulus. O kompozicinio tipo grynumo suvokimas tegali būti pasiektas tik nuosekliai susiejus kiekvieną skambesio elementą su komponavimo principu. Komponavimo principas šiuo atžvilgiu maksimaliai priartėja prie to, kas yra vadinama muzikine idėja.

13. Komponavimo principų sistematika pažymi optimalų tradicijos įsisavinimo būdą, paremtą daugialype istorine komponavimo patirtimi. Komponavimo principai natūraliai keitė vieni kitus atrankos, klaidų ir bandymų dėka. Todėl nesuklysimė teigdami, kad komponavimo istorija yra tobiliausias didaktas. Taigi istorinė komponavimo principų sistematika leidžia optimaliai suformuluoti didaktinius kompozitorių mokymo kriterijus.

14. Komponavimo principų sistematika yra ypač prasminga lietuvių nacionalinės kompozitorių mokyklos ugdymui. Simboliška, kad ji prasideda lietuviškųjų sutartinių bei monodijos pavyzdžiais, liudijančiais tautinės muzikos šaknis, jos amžinąją pradžią. Sistematika sukuria precedentą kūrybiškai įveikti evoliucinę distanciją tarp lietuviškosios muzikos ištakų ir šiuolaikinių komponavimo principų.

Nuorodos

- ¹ Yra nemažai senuosius muzikos teorijos traktatus komentuojančios literatūros. Pažymėtinos šios pozicijos – Mazel, Ryžkin: 163, Cholopov: 197, Fedotov: 189, Cypin: 208, Ambrazas: 1, 2, 3 ir kt.
- ² Autorinės XX a. komponavimo sistemos išsamiai komentuojamos muzikologų – Cholopov: 192, Maconie: 71 – bei plėtojamos kompozitorių-teoretikų – Eimert: 31, Křenek: 64, Jelinek: 59 ir kt.
- ³ Pažymėtini įvairių sričių darbai: akustikos – Pereverzev: 171, Garbuzov: 139, Paliulis: 86; atlikimo – Bešlag: 132, Braudo: 135; žanrų – Čiurlionytė: 21, Slaviūnas: 178; stilių – Łobaczewska: 67, Rösing: 100, Skrebkov: 176; estetikos – Dahlhaus: 23, Čeredničenko: 209; filosofijos – Losev: 160, Cholopov: 18, Federhofer: 34, Kayser: 61; psichologijos – Nazaikinskij: 165, Starčeus: 184; sociologijos – Sochor: 182; istorijos – Strunk: 114, Sachs: 102, Jevdokimova: 149, Ševalje: 213, Mingyne: 80.
- ⁴ Kompozitoriaus santykio su skambesiu dvilypumas yra viena konkretybės apraiškų imlijoje žmogaus ir pasaulio santykių erdvėje; plačiau apie tai žr. Murbagej: 164.
- ⁵ Atskleisti klausos intuicijų bei komponavimo technikų ketvertą padėjo su šia problema netiesiogiai susiję darbai – Šliogeris: 117, Kagan: 151, Losev: 161, Talbot: 118 ir kt.
- ⁶ Plačiau apie tai žr. Kummel: 65.
- ⁷ Muzikos forma su technika bandė sieti Kiuregian: 158, Cenova: 207. Jų darbuose pasigendama nuodugnesnio komponavimo technikos sampratų formulavimo.
- ⁸ Neretai atvirosios formos terminui priskiriami muzikos reiškiniai, pasižymintys indeterminuotomis komponavimo struktūromis; žr. Liebe-Boehmer: 66.
- ⁹⁻¹⁰ Plačiau apie tai žr. Janeliauskas: 56, 57.
- ¹¹ Plačiau apie tai žr. Janeliauskas: 58 (iš dalies 4, Mingyne: 80).
- ¹² Pažymėtini darbai apie senovės graikų derminę sistemą – Schlesinger: 107, Gombosi: 41, Gercman: 140, Cypin: 208.
- ¹³ Plačiau apie tai žr. Janeliauskas: 223. Monarikos teorinius apmąstymus paskatino Cholopov: 194, 199.
- ¹⁴ Reikšmingi teoriniai darbai apie grigališkojo choralo intonacinę prigimtį – Apel: 7, Augustoni, Göschl: 9, Dennery: 26.
- ¹⁵ Šio komponavimo principo suformulavimui turėjo įtakos Fedotov: 189, Jevdokimova: 149, Dobrzanska: 27, Hermelinck: 49.
- ¹⁶ Tercizomelinio tenoro ir laisvųjų balsų santykių tipų nustatymą stimuliavo Bessler: 14, Apel: 6, Cholopov: 195, Baranova: 130, Łobaczewska: 67, Lowinsky: 70.
- ¹⁷ Šių tendencijų išryškinimą stimuliavo Mazel: 162, Kurt: 156, 157, Etinger: 218.
- ¹⁸ Pirminė tonacinių technikų diferenciacija atlikta, žr. Janeliauskas: 54.
- ¹⁹ Struktūrinio tonalumo problemos įvairiais aspektais tyrinėjamos disertacijoje, žr. Janeliauskas: 221, taip pat 52, 53.
- ²⁰ Struktūrinio tonalumo klausimai tam tikru mastu paliečiami darbuose apie šiuolaikinę harmoniją – Dunwell: 29, Hindemith: 50, Paisov: 170, Reti: 97, 173, Sergijenko: 175, Starostina: 183, Cholopov: 190, 191, 193, Cholopova: 202.
- ²¹ Plačiau apie tai žr. Janeliauskas: 54.
- ²² Ribinio skambesio funkcijas apibūdinti padėjo darbai, analizuojantys naujausius XX amžiaus II pusės reiškinius – Maconie: 71, Xenakis: 126, Tarnawska-Kaczorowska: 119, Stockhausen: 113, Siegele: 112, Salmenhaara: 103, Osmond-Smith: 85, Nyman: 83, Lohner: 69, Boulez: 15 ir kt.

Literatūros sąrašas

1. Ambrazas A. Nuo Carlino iki Rymano. Vilnius, 1980. – 116 p.
2. Ambrazas A. Funkcinės teorijos klasikai. Vilnius, 1981. – 110 p.
3. Ambrazas A. XX amžiaus harmonijos teorija. Vilnius, 1986. – 137 p.
4. Ancient and Oriental Music // New Oxford History of Music, 1957. Vol. I, p. 83–133.
5. Andrijauskas A. Grožis ir menas. Vilnius, 1995, p. 287–657.
6. Apel W. Die Notation der polyphonen Musik. Leipzig, 1970, p. 93–219.
7. Apel W. Gregorian Chant. Bloomington, 1958. – 529 p.
8. Aristoxeni. Elementa Harmonica // Rosetta da Rios resensuit. Romae, 1954.
9. Augustoni L., Göschl J. Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals. Regensburg, 1987, Bd. I, S. 2–96.
10. Babbitt M. Set Structure as a Compositional Determinant // Journal of Music Theory. April 1961, p. 72–94.
11. Bachelard G. Ugnies psichoanalizė // Svajonių džiaugsmas. Vilnius, 1993, p. 46–57.
12. Bekker P. Organische und mechanische Musik. Berlin und Leipzig, 1928, S. 1–24.
13. Bernary P. Die Deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts // Jenaer Beiträge zur Musikforschung. Leipzig, 1961. – 168 S.
14. Bessler H. Bourdon und Fauxbourdon. Leipzig, 1950, S. 109–153.
15. Boulez P. Boulez on Music Today. Cambridge, 1971. – 144 p.
16. Boetius. De institutione musica libri quinque. Lipsiae, 1867.
17. Brindle R. Serial composition. London, 1969. – 210 p.
18. Cholopov J. Zahl als absolutes Zeichen des musikalischen Gegenstandes // Zeichen in der Praxis: Abstracts. Passau, 1990.
19. Cope D. New Music Composition. New York, 1977. – 351 p.
20. Cowell H. New Musical Resources. New York, 1969. – XXIII, 158 p.
21. Čiurlionytė J. Lietuvių liaudies melodijos. Kaunas, 1938; II leid: Vilnius, 1999. – 339 p.
22. Dahlhaus C. Grundlagen der Musikgeschichte. Köln, 1977, S. 36–41.
23. Dahlhaus C. Esthetics of Music. Cambridge, 1982. – 115 p.
24. Dallin L. Techniques of Twentieth Century Composition. 2nd ed. Dubuque, 1974. – 287 p.
25. Danckert W. Musik und Weltbild. Morphologie der abendländischen Musik. Bonn, 1979, S. 108–110.
26. Dennery A. Le chant postgregorien. Paris, 1987, p. 9–48.
27. Dobrzanska Z. Izorytmiczna koncepcja dzieła muzycznego. Kraków, 1987, c. 46–185.
28. Droysen I. G. Historik. 3. Aufl. München, 1958.
29. Dunwell W. The Evolution of 20th-Century Harmony. London, 1960. – 240 p.
30. Eggebrecht H. Musikalisches Denken. Wilhelmshaven, 1977, S. 11–15.
31. Eimert H. Lehrbuch der Zwölftontechnik. Wiesbaden, 1973. – 64 S.
32. Erickson R. Sound Structure in Music. Berkeley and Los Angeles, 1975. – XI, 205 p.
33. Erpf H. Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik. Leipzig, 1927. – 235 S.
34. Federhofer H. Ordnungsprinzipien der Musik. // Neue Zeitschrift für Musik, No 124, 1963.
35. Finscher L. Gesellschaftlicher Gehalt und Ausermusikalischer Inhalt von Musik als historisches Problem // Bericht über Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress. Kassel u. a., 1980, S. 222–225.
36. Forkel J. N. Allgemeine Geschichte der Musik. Leipzig, 1788. Bd. I, S. 443.
37. Forte A. The Structure of Atonal Music. New Haven, 1973.
38. Fux J. J. Gradus ad Parnassum. Wien, 1725; New York, 1943.
39. Gieseler W. Komposition im 20. Jahrhundert. Celle, 1975.
40. Gimbutienė M. Senovinė simbolika lietuvių liaudies mene. Vilnius, 1994, p. 10–144.
41. Gombosi O. J. Tonarten und Stimmungen der Antiken Musik. Kopenhagen, 1939, S. 128–135.
42. Graduale Triplex, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, Paris-Tournai, 1979. – 918 p.
43. Guidonis Aretini. Micrologus, ed. Jos. Smits van Waesberghe. Rome, 1955.
44. Gurlitt W. Musikgeschichte und Gegenwart. Bd. I. Wiesbaden, 1966, S. 3–14.
45. Haba A. Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystem. Leipzig, 1927. – 251 S.
46. Halm A. Von zwei Kulturen der Musik. München, 1913, S. 33–183.
47. Hanson H. Harmonic Materials in Modern Music: Resources of the Tempered Scale. New York, 1960. – XV, 381 p.
48. Hauer J. M. Vom Melos zur Pauke. Eine Einführung in der Zwölftonmusik. Wien, 1925. – NY, o.J. - 225.
49. Hermelinck S. Dispositionis moderum. Tutzing, 1960.
50. Hindemith P. Unterweisung im Tonsatz. Mainz, 1939, 1940, 1970. – I Bd. – 260 S.; II Bd. – 189 S.; III Bd. – 151 S.
51. Hindemith P. Craft of Musical Composition: v-S 1–2, 3d ed. New York, 1942 – 1945. v.1: VI, 223 p.; v. 2: VII, 160 p.
52. Janeliauskas R. Dinaminiai akordikos aspektai // Menotyra 12, Vilnius, 1982, p. 62–82.
53. Janeliauskas R. Melodinių balsų ir melodinių linijų dinaminė sąveika šiuolaikinių lietuvių kompozitorių harmonijoje // Menotyra 11, Vilnius 1983, p. 55–65.
54. Janeliauskas R. Musical Composition in the Aspect of Historical Principles of Music Arrangement // The Composition as a Problem. II. Ed. M. Humal. – Tallinn, 1999, p. 126–152.

55. Janeliauskas R. Composer Training Program. General Part. Vilnius, 1999, p. 9–16.
56. Janeliauskas R. Echoes of the Archaic Binary Sounding in the 20th Century Music // XX a. muzika muzikologijos akiratyje. Vilnius, 2001.
57. Janeliauskas R. Common Composition Traits in Archaic and Ancient Music. // Ethnic Relations and Musical Folklore. Ed. R. Astrauskas. Vilnius, 2001.
58. Janeliauskas R. Binarika kaip komponavimo bendrybė // Lietuvos muzikologija, II, Vilnius, 2001.
59. Jelinek H. Anleitung zur Zwölftonkomposition. Wien, 1952. – I Bd. – 106 S.
60. Kagel M. Tam-tam, Monoloques et Dialogues sur la musique. Paris, 1983.
61. Kayser N. Das hörende Welt. Leipzig, 1930.
62. Kneif T. Forkel und die Geschichtsphilosophie des ausgehenden 18. Jahrhunderts // Die Musikforschung, 1968, No 16, S. 227.
63. Kneif T. Die Idee der Natur in der Musikgeschichte // Archiv für Musikwissenschaft, XXVIII, 1971. SS. 302–306.
64. Krenek E. Zwölfton-Kontrapunktstudien. Mainz, 1952.
65. Kümmel W. Fr. Geschichte und Musikgeschichte. Die Musik der Neuzeit in Geschichtsschreibung und Geschichtsauffassung des deutschen Kulturbereichs von der Aufklärung bis zu I. G. Droysen und Jacob Burckhardt. Marburg, S. 108.
66. Liebe-Boehmer K. Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik. Köln, 1966.
67. Łobaczewska S. Style muzyczne, T.1/2. Kraków, 1961, c. 8–277.
68. Lobe J. Ch. Lehrbuch von der musikalischen Komposition, Bde I–IV. Leipzig, 1860–67.
69. Lohner H. Explosion und Klangfarbe in Metastaseis und Akea. – In the book: Musik - Konzepte 54/55. Iannis Xenakis. München, 1987, p. 28–42.
70. Lowinsky E. Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music. Berkeley and Los Angeles, 1961. – XIII, 99 p.
71. Maconie R. The Works of Karlheinz Stockhausen. New York – Toronto, 1976, p. 163–193, 284–290.
72. Marpurg W. Fr. Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition, Th. 1–3, Berlin, 1755–58. (Th. 1 – 70 S.; Th. 2 – 71–205 S.; Th. 3 – 207–272 S.)
73. Marquis G. Welton. Twentieth Century Music Idioms. New York, 1964. – XV, 269 p.
74. Marx A. B. Die Lehre von der musikalischen Komposition, Bde I–IV. Leipzig, 1837–1847. (I Bd. – 620 S.)
75. Mattheson J. Der vollkommene Kapellmeister, 1739. Faks. Kassel – Basel, 1954. – 484 S.
76. McClain E. The Myth of Invariance: The Origin of the Gods, Mathematics and Music from the Rg Veda to Plato. New York, 1976.
77. Mersmann H. Versuch einer Phänomenologie der Musik // Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1922/23, No 5, S. 51.
78. Messiaen O. The Technique of My Musical Language, vol. I–II. Paris, 1956–1957. – 74 p.
79. Middleton R. Harmony in Modern Counterpoint. Boston, 1967. – 156 p.
80. Mingyue L. Music of the Billion: an Introd. to Chinese Musical Culture. New York, 1985, p. 56–58.
81. Mitologijos enciklopedija. T. 1/2, Vilnius, 1997; t.1 – p. 153, t.2 – p. 89, 341.
82. Moritz von Hornbostel E. Tonart und Ethos. Leipzig, 1986, p. 112–50.
83. Nyman M. Experimental Music: Cage and beyond. New York, 1981, p. 1–26.
84. Novak A. Geschichtsbevestein als Problem neuer Musikästhetik // Zwischen Tradition und Fortschritt. Über das musikalische Geschichtsbevestein. Mainz, 1973.
85. Osmond-Smith D. Berio. Oxford, New York, 1991, p. 42–59.
86. Paliulis S. Lietuvių liaudies instrumentinė muzika. Vilnius, 1959, p. 7–40, 365–378.
87. Perle G. Twelve-Tone Tonality. Berkeley, 1977. – XI, 174 p.
88. Perle G. Serial Composition and Atonality. 4th ed. Berkeley, 1977. – IX, 158 p.
89. Persichetti V. The Twentieth-Century Harmony. New York, 1961. – 287 p.
90. Petersen P. Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Bela Bartok. Hamburg, 1971. – 244 S.
91. Piston W. Harmony. London, 1978. – XIX, 594 p.
92. Pöhlmann E. Denkmäler altgriechischer Musik. Nürnberg, 1970, p. 21–23.
93. Praetorius M. Syntagma musicum III. 1616. Faks. Kassel, 1958. – 160 S.
94. Prout E. Instrumentation. London, 1876; (deutsch) Leipzig, 1904.
95. Rahn J. Basic Atonal Theory. New York, 1980. – VII, 158 p.
96. Rameau J.-Ph. Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels. Paris, 1722; New York, 1965.
97. Reti R. Tonality, Atonality, Pantonality. London, 1958. – XII, 196 p.
98. Riemann H. Grundriss der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre). Bd. I. Leipzig, 1910.
99. Riemann H. Grosse Kompositionslehre, 3 Bde (I – Der homophone Satz, II – Der polyphone Satz, III – Der Orchestersatz und der dramatische Gesangstil), Berlin und Stuttgart 1902, 1903, Stuttgart 1913.
100. Rösing H. Musikalische Stilisierung akustischer Vorbilder in der Tonmalerei. Bd. I–II. München, Salzburg, 1977.
101. Rulffs M. Die moderne Instrumentation Untersuchungen an Orchesterwerken von Schönberg, Strawinsky, Bartók und Hindemith. Leipzig, 1959.
102. Sachs C. Vergleichende Musikwissenschaft. Musik der Fremdkulturen. Dritte Auflage, Amsterdam, 1974, S. 76.
103. Salmenhaara E. Das Musikalische Werk und Seine Behandlung in den Werken Apparations, Atmospheres, Aventures und Requiem von György Ligeti. Helsinki, 1969, p. 67–134.
104. Schäffer B. Wstęp do kompozycji. Kraków, 1976, c. 5–70.
105. Schenker H. Neue musikalische Theorien und Phantasien, 3 Bde (I – Harmonielehre, II, 1–2 – Kontrapunkt, III – Der freie Satz), Stuttgart – Berlin, 1906; Wien, 1935.
106. Schillinger J. The Schillingers System of Musical Composition. New York, 1946.

107. Schlesinger K. The Greek Aulos. London, 1939, p. 351 – 407.
108. Schoenberg A. Fundamentals of Musical Composition. New York, 1967. – XVI, 224 p.
109. Schoenberg A. Composition with Twelve Tones. Style and Idea. New York, 1950.
110. Searle H. Twentieth-Century Counterpoint. London, 1955. – IX, 158 p.
111. Sechter S. Die Grundsätze der musikalischen Komposition, I–III. Leipzig, 1853–1854.
112. Siegele U. Zwei Kommentare zum *Marteau sans maître* von Pierre Boulez. Neukausen – Stuttgart, 1979.
113. Stockhausen K. Texte. Bd. I–II. Köln, 1963–1964. – Bd. I – 259 S.; Bd. II – 271 S.
114. Strunk O. Source Readings in Music History. Antiquity, Middle Ages, Renaissance. New York, 1965.
115. Suchen E. Akordika od trojzvuku po dvanatzvuk. Bratislava, 1979. – 171 S.
116. Szabolcsi B. Bausteine zu einer Geschichte der Melodie. Budapest, 1959. – 317 S.
117. Šliogeris A. Transcendencijos tyla. Vilnius, 1996, p. 195–432.
118. Talbot M. Mysticism and the New Physics. London, 1981.
119. Tarnawska-Kaczorowska K. Giacinto Scelsi Anahit. Poznań 1995, p. 41.
120. Treibmann K. O. Strukturen in neuer Musik. Anregungen zum zeitgenössischen Tonsatz. Leipzig, 1981. – 200 S.
121. Vincent J. The Diatonic Modes in Modern Music. Los Angeles, 1951. – XI, 298 p.
122. Vyčiniėnė D. Baltų ir pietų bei rytų slavų polifoninių dainų atlikimo bendrumai. Etniniai ryšiai muzikiniame folklore. Tarpt. konf. pranešimų tezės. Vilnius, 1999.
123. Walther J. Praecepta der musicalischen Composition. Leipzig, 1955. – 212 S.
124. Wolf E., Petersen C. Das Schicksal der Musik von der Antik zur Gegenwart. Breslau, 1923, SS. 28–56, 178–256.
125. Wörner K. Neue Musik in der Entscheidung. Mainz, 1954. – 347 S.
126. Xenakis I. Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition. Bloomington – London, 1971.
127. Zarlino G. Le institutioni harmonische. Facso. New York, 1965. – 347 p.
128. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград, 1971. – 376 с.
129. Арановский М. Мелодика Прокофьева. Ленинград, 1969. – 268 с.
130. Баранова Т. Переход от модальности к тональной системе в европейской музыке XVI–XVII веков: Автореф. дисс. Москва, 1981.
131. Барг М. А. Эпохи и идеи. Становление историзма. Москва, 1987.
132. Бешлаг А. Орнаментика в музыке. Москва, 1978. – 188 с.
133. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва, 1978. – 332 с.
134. Бор Н. Избранные научные труды, т.11. Москва, 1971, с. 204–212, 391–398.
135. Браудо И. Артикуляция. Ленинград, 1973. – 102 с.
136. Валькова В. Новые виды тематизма в современной музыке. Автореф. дисс. Москва, 1981.
137. Володин А. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука. // Музыкальное искусство и наука: Сб. Ст., вып. I. Москва, 1970, с. 11–38.
138. Вяницус А. Ладовые формации. Полиладовость и политональность // Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. Москва, 1973, с. 30–47.
139. Гарбузов Н. Зонная природа тембрового слуха. // Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог. Москва, 1980, с. 92–181.
140. Герцман Э. Античное музыкальное мышление. Ленинград, 1986, с. 40–95.
141. Гуляницкая Н. О современных англо-американских курсах тональной гармонии. // Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. Москва, 1973, с. 405–433.
142. Гуляницкая Н. Гармония и методы рационализации в музыке 50-х годов. Москва, 1982. – 51 с.
143. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. Москва, 1984. – 256 с.
144. Гусева А. В. Гармония как фактор стиля. Автореф. дисс., Ленинград, 1985.
145. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва, 1982. – 256 с.
146. Дернова В. Гармония Скрябина. Ленинград, 1968, с. 91–115.
147. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. Москва, 1989. – 104 с.
148. Дьячкова Л. Мелодика. Москва, 1985. – 96 с.
149. Евдокимова Ю. Многоголосие средневековья X–XIV века. Москва, 1983, с. 130–169.
150. Каган М. Морфология искусства. Ленинград, 1973. – 351 с.
151. Каган М. Человеческая деятельность. Москва, 1974, с. 91–113.
152. Катунян М. Становление понятия тональности в музыкальной теории XVII–XVIII веков. // Проблемы организации музыкального произведения. Сб. науч. тр. Москва, 1980, с. 99–125.
153. Когоутек Ц. Техника композиции XX века. Москва, 1976. – 367 с.
154. Кон Ю. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке. // Музыка и современность. Сб. ст., вып. 7. Москва, 1971, с. 294–318.
155. Кон Ю. Вопросы анализа современной музыки: статьи и исследования. Ленинград, 1982. – 152 с.
156. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Ленинград, 1931. – 384 с.
157. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в “Тристане” Вагнера. Москва, 1975. – 551 с.
158. Кюрегян Т. Музыкально-теоретическая система Ю. Н. Холопова // *Laudamus*. Москва, 1992, с. 17–40.

159. Кюреган Т. К систематизации форм в музыке XX века. // Музыка XX века. Московский форум. Москва, 1999, с. 67–74.
160. Лосев А. Музыка как предмет логики. Москва, 1927.
161. Лосев А. Философия, митология, культура. Москва, 1991, с. 348–473.
162. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. Москва, 1972. – 616 с.
163. Мазель Л., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыкознания. Москва – Ленинград – Вып. I – 1934. – 180 с.; II – 1939. – 1248 с.
164. Мурбагей Н. Рациональное и иррациональное. Москва, 1985.
165. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва, 1972. – 383 с.
166. Назайкинский Е. О константности в восприятии музыки. // Муз. Искусство и наука, вып. 2. Москва, 1973, с. 59–98.
167. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва, 1982. – 318 с.
168. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва, 1988, с. 11.
169. Назайкинский Е. Понятия и термины теории музыки // Методологические проблемы музыкознания. Москва, 1987. с. 151–177.
170. Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. Москва, 1977. – 392 с.
171. Переверзев Н. Проблемы музыкального интонирования. Москва, 1989. – 224 с.
172. Поспелова Р. Гарландия – Франко – Витри: три реформатора в мензуральной теории XIII – начала XIV веков // *Laudamus*. Москва, 1992, с. 222–229.
173. Рети. Г. Тональность в современной музыке. Ленинград, 1968. – 131 с.
174. Ручеевская С. Функции музыкальной темы. Ленинград, 1977. – 160 с.
175. Сергиенко Р. И. Звуковысотная основа музыкальной композиции XX века. Минск, 1998. – 222 с.
176. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва, 1973. – 448 с.
177. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке. Москва, 1985. – 268 с.
178. Славюнас З. Сутартинес. Ленинград, 1971. – 243 с.
179. Слонимский С. «Песнь о земле» Малера и вопросы оркестровой полифонии. // Современная музыка. Ленинград, 1963, с. 55–87.
180. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. Москва, 1992. – 221 с.
181. Сохор А. Музыка как вид искусства. 2-е изд. Москва, 1970. – 192 с.
182. Сохор А. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия. // Проблемы музыкального мышления. Москва, 1974, с. 76–102.
183. Старостина Т. А. Принципы гармонии Стравинского. Автор. дисс., Вильнюс, 1988.
184. Старчеус М. Об инвариантных механизмах восприятия. Автореф. дисс. Вильнюс, 1984.
185. Стравинский И. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии. Ленинград, 1971. – 414 с.
186. Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. Москва, 1959. – 383 с.
187. Тараканов М. Замысел композитора и пути его воплощения. // Психология процессов художественного творчества. Ленинград, 1980. С. 127–138.
188. Тараканов Н. Стиль симфоний Прокофьева. Москва, 1968. – 432 с.
189. Федотов В. А. Начало западноевропейской полифонии, Владивосток, 1985, с. 6–66.
190. Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. Москва, 1967. – 477 с.
191. Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии. // Музыка и современность. Вып. 8. Москва, 1974, с. 229–277.
192. Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. Москва, 1966, с. 216–330.
193. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. Москва, 1974. – 287 с.
194. Холопов Ю. Лад. Музыкальная энциклопедия, т. 3. Москва, 1976, с. 130–143.
195. Холопов Ю. Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки. Москва, 1981.
196. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. Москва, 1982. с. 52–104.
197. Холопов Ю. Музыкально-теоретические системы. Программа. Москва, 1982. – 62 с.
198. Холопов Ю. Задания по гармонии. Москва, 1983. – 288 с.
199. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. Москва, 1988.
200. Холопов Ю. Композиция. Музыкально-энциклопедический словарь. Москва, 1990.
201. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX в. Москва, 1971. – 395 с.
202. Холопова В. Об одном принципе хроматики в музыке XX века. – В кн.: Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. Москва, 1973, с. 331–374.
203. Холопова В. Фактура: Очерк. Москва, 1979. – 87 с.
204. Холопова В. Музыкальный тематизм. Москва, 1983. – с. 88.
205. Холопова В. Мелодика. Москва, 1984. – 89 с.

206. Ценова В. Проблемы музыкальной композиции в творчестве московских композиторов 1980-х годов. Автореф. дисс. Вильнюс, 1989.
207. Ценова В. О современной систематике музыкальных форм. // *Laudamus*, Москва, 1992, с. 107–114.
208. Цыпин В. Г. Аристоксен. Элементы гармонии. Москва, 1997. – 224 с.
209. Чередниченко Т. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. Москва, 1989. – 213 с.
210. Чередниченко Т. Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки. // *Laudamus*, Москва, 1992, с. 40–48.
211. Чигарева Е. Индивидуализирующий комплекс темообразующих выразительных средств в условиях современного музыкального языка и его классические истоки. // *Проблемы музыкальной науки*, вып. 4. М., 1979, с. 70–108.
212. Шалтупер Ю. О стиле Лютославского 60-х годов. // *Проблемы музыкальной науки: Сб. ст.*, вып. 3. Москва, 1975, с. 238–279.
213. Шевалье Л. История учений о гармонии. Москва, 1931. – 223 с.
214. Шнитке А. Заметки об оркестровой полифонии в IV симфонии Шостаковича. // *Музыка и современность: Сб. ст.*, вып. 4. Москва, 1966, с. 127–161.
215. Шнитке А. Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Шостаковича. // *Д. Шостакович*. Москва, 1967, с. 98–116.
216. Шнитке А. Особенности голосоведения ранних произведений Стравинского. // *Музыка и современность: Сб. ст.*, вып. 5. Москва, 1967, с. 209–261.
217. Шнитке А. Особенности оркестрового голосоведения Прокофьева. // *Музыка и современность*, вып. 5. Москва, 1974, с. 77–91.
218. Этингер М. Раннеклассическая гармония. Москва, 1979.
219. Яворский Б. Основные элементы музыки. Москва, 1923. – 12 с.
220. Яворский Б. Упражнения в образовании ладового ритма. Москва, 1915. – 51 с.
221. Яняляускас Р. Аспекты функциональной динамики в творчестве современных литовских композиторов. Автореф. дисс. Вильнюс, 1983.
222. Яняляускас Р. Динамические аспекты современной литовской музыки. // *Прибалтийский музыковедческий сборник*, вып. 2. Таллинн, 1985, с. 107–120.
223. Яняляускас Р. Принципы монарного компонирования. // *Музыкальное искусство на рубеже столетий*.

Summary

Rimantas Janeliauskas

The rudiments of systematic of compositional principles

The outset of composing is always associated with the creator's certain spiritual principal or the relationship with acoustic material. The quality of this relationship makes a profound impact on the composing principle of sounding order. The relationship is two-fold. Its rational side is associated with a logical articulation of material and identification, whereas the intuitive one unfolds itself through emotional experience and appreciation of sounding. The composing order is also two-fold. The rational composing order is defined by the composing system term, which marks a logical composing operation and the sounding relief that reflects it. The intuitive composing order is featured by the composing technique term, which indicates the genotype of hearing intuition and the sounding it opens. Hence, the concept of composing principle reveals itself through the chain of intersecting terms: 1. rational and intuitive composer's relationship with sounding; 2. logical and emotional character of compositional order; 3. sounding relief and depth; 4. composing system and technique.

In the final phase the composing principle becomes a composition, i.e. the result of the rational and intuitive relationship with sounding.

Theoretical criteria for the systematics of composing principles are two-fold – the rational-systematic and media-technological criteria. The rational-systematic ones make possible to distinguish alternative types of composing principles: binary and monary. The binary composing principle emerges from the resolving relationship with sounding. The binary systems are marked by polar syncretic blocks of sounding. A decrease in the depth of syncretism shows quantitative systematic types: A1 – continuity, B1 – friction, C1 – ousting. All of them are members of the binary metasystem. The monary composing principle stems from the rallying relationship with sounding. Monary systems are marked by uniform differentiated sounding priorities (tenor, tonic) in respect of which the unison function is being expanded. On the basis of the growing differentiation between sounding elements and operations some quantitative systematic types can be singled out: D1 – varying, E1 – synthesizing, F1 – complementary. All of them are the members of the monary metasystem. The members of both metasystems are also marked by systematic subtypes (a, b, c), which reveal themselves according to the interval relief of sounding. The latter varies from the most complex to the most elementary acoustic relationships (binarics) or vice versa (monarics). Thus, the members [A1; B1 a), b); C1 a), b), c)] of the binary metasystem are reflected through inverse symmetry by the members of the monary metasystem [D1 a), b), c); E1 a), b); F1].

The media-technological criteria differentiate composing principles through techniques. Depending on the character of the influence on the composing system by technique, two, the most universal, types of technique can be distinguished: strong and weak metatechniques. Orienting themselves to the peculiarities of hearing which mark an intuitive relationship with sounding and the basic aspects of sounding opened by them, the strong and weak metatechniques break up into 4 parts.

I. Acoustic intensity metatechnique. More intricate acoustic relationships make an impact on the psycho-physiological state of the growing intensity opened by a comparative intuition of hearing. In binary systems, the qualitative differences in intensity stimulate the polarization of blocks (Ex. 1, 5, 9, 13), whereas in monary – the reinforcement of priorities (Ex. 17, 21, 25, 29, 34, 39, 40).

II. Acoustic inversion metatechnique. The acoustics of big and small intervals makes an impact on ascending and descending sequences and the shades of major'ness and minor'ness opened by the adapting intuition of hearing. In binary systems inversions widen the polarity of blocks (Ex. 2, 6, 10, 14), and in monary – bring out priority axes (Ex. 18, 22, 26, 30, 31, 35, 36, 41, 42).

III. Acoustic kinship metatechnique. The proportional waving of new and recurrent elements creates the sensation of the attraction centre opened by the analytical intuition of hearing. The growth of kindred elements in binary systems weakens the polarity of blocks (Ex. 3, 7, 11, 15), whereas in monary – disturbs the expansion of attraction. The adoption of distant kinship reinforces centrality (Ex. 19, 23, 27, 32, 37, 43, 44).

IV. Acoustic resonance metatechnique. A continuous linking of elements makes possible to create the sensation of solidity and resonance opened by the intuition of restructuring hearing. The use of resonance links in binary systems weakens the polarity of blocks (Ex. 4, 8, 12, 16), whereas in monary they prevent priorities from becoming more pronounced. The reinforcement of the contrasts of elements opens the way to priorities (Ex. 20, 24, 28, 33, 38, 45, 46).

Hence, the metatechnical argument influences the function of composing systems (Scheme I) in a diametrically different way (strengthens I, II and weakens III, IV). The intersection of metatechniques and metasystems generalizes the features peculiar to the systematics of theoretical composing principles (Scheme II).

Historical criteria of systematics peculiar to composing principles are isomorphically related to the conception of music history proper. A two-fold composer's relationship with sounding gives birth to the variable and stable dimensions of music history. The variable dimension can be referred to as historical synchrony for a mere fact that the shift of historical world outlooks coincides with the evolution of composing principles (Schemes III, IV). On the other hand, the stable dimension corresponds to historical diachrony with its typical penetration of 4 genotypes of composing techniques irrespective of the spirit of the period (Scheme V). Due to the mutual binding

of both dimensions, the composing principle becomes the central category of music history. The determinants of composing principle and composing epoch make possible not only to project the architectonic image of music history but to classify historical compositional types (Scheme VI, VII). It follows that a composing epoch and a composition type due to their common determinants (synchrony and diachrony) are reflected in each other like a whole in a fragment.

The typology of composing principles is based on mutual association of their theoretical (alternative and diametrical character) and historical (synchrony, diachrony) criteria (Scheme VIII).

The analysis of the systematic rudiments of composing principles leads to the following **conclusions**:

1. The conception of the composing principle marking the rational and intuitive sides of the composer's relationship with sounding makes possible to systematize the hard - to - embrace abundance of composing phenomena. The systematics is receptive both to the most archaic and avant-garde composing phenomena. Besides, it is open to a geographically oriented expansion and does not limit itself only to the history of European music.

2. The formed systematics of composing principles paves the way for a new approach to conventional disciplines of musical theory such as harmony, polyphony, instrumentation, musical forms, etc. From a conceptual point of view, it is logical to transform all similar disciplines into the studies of composing principles. It could help to avoid the fragmental teaching of the fundamentals of music and to achieve their integrity. The guarantee of such integrity - the composing principle of a specific musical epoch. It makes possible to array through a uniform principle all the elements and factor of the musical idiom of the period as well as to determine the character and manner of composing, and to relate a musical work with a general situation of music, the world perception, philosophy, and aesthetics. A composing principle does not narrow the fields of musical theory, on the contrary, it systematically and effectively expands them without losing its unifying principle, i.e. the fundamental composing types.

3. The theoretical criteria of systematics, marking the alternative character of composing systems and the diametrical character of techniques, seem to show in the focus the very model of the composing essence, which 'here and now' exists in the consciousness of every composer irrespective of the period of time and a geographical radius.

4. The composing systems and the universals of technique make possible to bring out the most fundamental composing types - the binary and monary metasystems as well as the strong and weak metatechniques.

5. The intersection of fundamental types, when marking the precondition of the system for the expression of technique (a function for argument), serves as an effective methodological instrument for the perception, cognition and estimation of a compositional phenomenon as well as for its creative adoption.

6. The fundamental composing types open a consistent picture of the composing history. A synchronical wave the marginal positions of which (Archaic and Avant-garde) are inversely symmetrical to the axis (Antiquity, the Middle Ages) should be considered the most suggestive mark of the composing history. The composing systems undergo evolution from a thick syncretic sounding, which gradually gets reduced and clears up. Later on, it again returns to the thick one, but now maximally differentiated. The logic of composing evolution can be obviously compared to the attraction of acoustic spectre to the principle tone and the subsequent conversion of the latter into a spectre. The observed isomorphism of history and spectral logic is far from accidental. The evolution slide of composing epochs to the relief of sounding consistently unfolds those acoustic relations, which in the most general sense correspond to the natural proportions of the falling or rising scale.

7. The changes in the relief of sounding synchronically echo the evolution of the composing idea. The more syncretic the sounding, the more syncretic its operation. The differentiated sounding is echoed by the differentiated composing principle. Thus, the composing vein and the material of sounding are mutually bound, dependent phenomena. In spite of the variant character of this link, the composing practice convincingly proves that each of the composing operations is echoed by the surface of sounding optimal to it, i.e. a certain characteristic system of intervals, note-rows, tuning, etc.

8. The perception of binary principles (beside monary) essentially changes a conventional outlook on the history of music and particularly on its sources. The evolution of composing principles witnesses a polyphonic - sonorous source of music. The glorifications of elementary (ecmelic) tones are rather similar to the continuation of history than to its beginning. The vast historical period B. C. is marked by the consistent dispersion of binary syncretism from the friction of sonorous blocks of sounding (Paleolith) to the ornamental oustings of triads and tetrachords (Antiquity). With the disclosure of the binary line of evolution, new ideas concerning the monary composing history AD came to the surface. The monary composing operations concentrate sounding. They form a controversial line of evolution for binarics (Middle Ages - New Age).

9. The metatechnical composing types enable one to perceive that what is permanently encountered and stable, irrespective of the period of time and geography. In this respect, the history of composing continuously repeats itself, bringing out four major types of composing technologies. The fundamental composing media (intensity, inverse'ness, kinship, resonance'ness) exert influence on the essential 'eternal' styles and composing veins of the epochs. Hence, the establishment of metatechniques opens new methodological possibilities for the analysis of musical styles.

10. The categorization types of metatechniques and the noticed intuition of hearing related to them prognosticate a new stage in the process of composer training and self-perfection. This stage should be associated with the testation of hearing types and the systems of training.

11. The rudiments of systematics unveil certain 'mystic' secrets of the creative genius. On the one hand, even

the most gifted composer cannot outrun the period of his days due to the fact that his system of composing is strictly determined by the lifestyle and intellect of the period. On the other hand, really sincere and talented works find natural contacts with the types of fundamental techniques. The absence of such contacts would simply mean a creative nonexistence. Taking into account the mentioned connections one can predict some principally new horizons related to the analysis of the psychology of a creative process.

12. It is not hard to perceive the benefit of the musical interpretation if it associated its principles with the common traits of the fundamental compositional types. The centrifugal and centripetal compositional types bringing out some essential expression - technological phenomenon form a purified structure of sounding from the first to the last tone. The concern of crystal purity - the stimulus of performing activity. The perception of purity of a compositional type can be achieved only by way of consistently associating each of the sounding movements with the composing principle. In this respect a composing principle comes close to that what is called musical idea.

13. The systematics of composing principles marks an optimal way for the assimilation of traditions. It is based on a manifold historical composing practice. The principles naturally gave place to each other by way of selection, mistakes and testing. Therefore, it is true to say that the history of composing is the most perfect didacticism. Hence, a historical systematics of composing principles makes possible to formulate didactic composer training criteria.

14. The systematics of composing principles presents a great importance to the development of Lithuanian national school of composers. It is symbolic that its beginning is based on the examples of Lithuanian sutartinės and monodies witnessing the roots of national music and its eternal beginning. The systematics creates a precedent for a creative overcoming of an evolutionary distance between the sources of Lithuanian music and the contemporary composing principles.

Резюме

Римантас Яняляускас

Зачатки систематизации композиционных принципов

Начало компонирования всегда связано с определённой внутренней установкой композитора или с его отношением к акустической материи. Характер этого отношения основательно влияет на принцип компонирования. Отношение проявляется двойко. Рациональная его сторона связана с логической артикуляцией и опознанием материала, а интуитивная – с эмоциональным восприятием и оценкой. Порядок компонирования также является двойким. Рациональный порядок компонирования можно назвать термином система компонирования, который указывает на логическую операцию компонирования и на её отражающий рельеф звучания. Интуитивный порядок компонирования определяющий слуховую интуицию и открываемый ею генотип звучания обозначается термином техника компонирования. Таким образом, понятие принципа компонирования раскрывается в цепи пересекающихся терминов: 1) рациональное и интуитивное отношение со звучанием; 2) логический и выразительный характер порядка; 3) рельеф и глубина звучания; 4) система и техника компонирования. В заключительной фазе принцип компонирования превращается в композицию, т. е., в результат рационального и интуитивного отношения со звучанием.

Теоретические критерии систематики принципов компонирования также проявляют себя двусторонне. Рационально - систематические - позволяют различать альтернативные типы принципов компонирования – бинарный и монарный. Бинарный принцип компонирования рождается из расщепляемого отношения со звучанием. Бинарные системы отличаются полярными синкретическими родами звучания. Убытие синкретизма указывают на количественно - системные типы: A_1 – континуума, B_1 – трения, C_1 – вытеснения. Все они являются членами бинарной метасистемы. Монарный принцип компонирования рождается из скопляемого отношения со звучанием. Монарные системы отличаются едиными дифференцированными приоритетами звучания (Тенор, тоника), в отношении которых развертывается функция унисона. По усиливающейся дифференциации элементов и операций звучания выявляются количественно - системные типы: D_1 – вариантности, E_1 – синтезирования, F_1 – дополнительности. Они – члены монарной метасистемы.

Члены обеих метасистем отличаются также и системными подтипами (а,в,с), которые выявляются в интервальном рельефе звучания. Рельеф же проявляет себя в разнообразных акустических соотношениях – от самых сложных до элементарных (бинарика) или в обратном порядке (монарика). Таким образом, члены бинарной [A_1 ; B_1 а), в); C_1 а), в), с)] и монарной [D_1 а), в), с); E_1 а), в); F_1] метасистем находятся в зеркально-симметрическом соотношении.

Выразительно-технологические критерии дифференцируют принципы компонирования по техникам. В зависимости от характера влияния техники на систему компонирования отличаются два универсальных типа техник – сильные и слабые метатехники. Ориентируясь на слуховые свойства, определяющие интуитивное соотношение со звучанием и открываемые ими аспекты глубинного звучания, сильные и слабые метатехники расщепляются на 4 части.

I. Метатехника акустической интенсивности. Усложняющиеся акустические соотношения влияют на психофизиологическое переживание возрастающего напряжения, открываемое посредством сравнительной интуиции слуха. В бинарных системах качественные отличия интенсивностей способствуют поляризации родов (1, 5, 9, 13 пр.), а в монарных - утверждению приоритетов (17, 21, 23, 29, 34, 39, 40 пр.).

II. Метатехника акустической инверсивности. Акустика больших и малых интервалов влияет на поднимающиеся и уклоняющиеся ходы, оттенки мажорности и минорности, открываемые адаптирующей интуицией слуха. В бинарных системах инверсии расширяют полярности родов (7, 6, 10, 14 пр.), а в монарных выявляют приоритетные оси (18, 22, 26, 30, 31, 35, 36, 41, 42 пр.).

III. Метатехника акустического родства. Пропорциональные колебания новых и повторяющихся элементов создают ощущение центра притяжения, открываемого аналитической интуицией слуха. В бинарных системах умножение родственных элементов ослабляет полярность родов (3, 7, 11, 15 пр.), а в монарных – нарушает силу притяжения. Усилению централизации способствует отдалённое родство (19, 23, 27, 32, 37, 43, 44 пр.).

IV. Метатехника акустической резонантности. При непрерывном соединении элементов создаётся ощущение монолитности, резонантности, открываемых преобразующей интуицией слуха. В бинарных системах резонирующие соединения ослабляют полярность родов (4, 8, 12, 16 пр.), а в монарных – тормозят выявление приоритетов. Последние проявляются при усилении контрастности элементов (20, 24, 28, 33, 38, 45, 46 пр.).

Таким образом, метатехнический аргумент диаметрально по-разному действует на функцию системы компонирования (I и II усиляет, III и IV ослабляет; схема I). Пересечение метатехник и метасистем обобщает теоретические черты систематики принципов компонирования (схема II).

Исторические критерии систематики принципов компонирования находятся в изоморфной связи с самим понятием истории музыки. Изменяющуюся дименсию можно назвать исторической синхроникой, хотя бы по той причине, что смена исторических мировосприятий совпадает с эволюцией принципов компонирования (схемы III, IV). Стабильной дименсии соответствовала бы историческая диахроника со свойственным ей прониканием четырех генотипных техник компонирования, независимых от духа времени (схема V). Взаимосоединяя обе дименсии, принцип компонирования становится центральной категорией истории музыки.

Детерминанты принципа позволяют не только спроецировать архитектурный вид истории музыки, но и классифицировать исторические композиционные типы (схемы VI, VII). Таким образом, эпоха компонирования и тип композиции из-за общности детерминант (синхроники и диахроники) взаимоотражаются – как целое в детали.

Типология композиционных принципов обоснована взаимосвязью теоретических (альтернативность, диаметрность) и исторических (синхроника, диахроника) критериев (схема VIII).

Выводы по исследованию основ систематики принципов компонирования:

1. Намечая рациональную и интуитивную стороны композиторского отношения со звучанием, концепция принципа компонирования позволяет систематизировать трудно охватываемое обилие явлений компонирования. Систематика – ёмкая как для самых архаических, так и для авангардных явлений. Кроме того, она позволяет расширяться и географически, не ограничиваясь лишь европейской историей музыки.

2. Созданная систематика принципов компонирования открывает путь новому взгляду на установившиеся дисциплины музыкальной теории – гармонию, полифонию, инструментовку, музыкальные формы и другие. В концептуальном отношении все подобные дисциплины логично было бы заменить на студии принципов компонирования. Это позволило бы избежать фрагментности в преподавании музыкальных основ, достичь их интегральности. Гарантия такой интегральности – принцип компонирования конкретной музыкальной эпохи. Он позволяет при помощи единого аспекта выстраивать все элементы и факторы музыкального языка своего времени, устанавливать способ, манеру компонирования, а вместе с тем увязывать музыкальное произведение с общей культурной ситуацией, мировидением, философией, эстетикой. Принцип компонирования не сужает области музыкальной теории, а эффективно ее расширяет, не теряя объединяющей основы – фундаментальных типов компонирования. По сути дела это новая методология развития науки теории музыки.

3. Теоретические критерии систематики, намечающие альтернативность систем компонирования и диаметрность техник, как будто в фокусе показывают саму модель сущности компонирования, которая “здесь и сейчас” действует в сознании каждого композитора, не обращая внимания ни на исторический период, ни на географический радиус.

4. Универсальность систем и техник компонирования позволяет выявлять фундаментальные типы компонирования – бинарные и монарные метасистемы, а также сильные и слабые метатехники.

5. Пересечение фундаментальных типов при определении предпосылки системы, для выражения техники

(функцию для аргумента), является эффективным инструментом для осознания, понимания, оценки и творческого заимствования явления компонирования.

6. Фундаментальные типы компонирования открывают последовательный образ истории компонирования. Самым внушительным знаком истории следовало бы считать синхроническую волну, крайние позиции которой – Архаика – Авангард – являются зеркально симметричными по отношению к оси (Антика, Средневековье). Путь эволюции таков: от постепенно редуцирующегося и просветляющегося густого синкретического звучания переодического возвращения к нему, но уже максимально дифференцированному. Логику эволюции компонирования можно образно сравнить с притяжением акустического спектра к основному тону и его дальнейшее превращение обратно в спектр. Очевидность изоморфности истории и спектральной логики отнюдь не случайна. Эволюционирующее перемещение эпох компонирования на поверхность звучания постепенно выдвигает те акустические соотношения, которые в самом общем виде соответствуют пропорции восходящей или нисходящей натуральной гаммы.

7. Изменения рельефа звучания синхронически корреспондируют с эволюцией композиторской мысли. Более синкретическое звучание соответствует и более синкретическому оперированию им. Дифференцированному звучанию соответствует дифференцированный принцип компонирования. Таким образом, способ компонирования и материал звучания – явления взаимные. Несмотря на вариантность этой связи, практика компонирования убедительно показывает, что каждой операции компонирования соответствует оптимальная поверхность звучания, т. е., определенно-характерная интервалика, звукорядовость, строй и т. п.

8. Освоение бинарных принципов (рядом с монарными) по сути дела меняет установившийся взгляд на историю музыки и на её истоки в особенности. Эволюция принципов компонирования свидетельствует о многоголосных-сонорных истоках музыки. Опевания элементарных (экмелических) тонов – более похожи на продолжение истории и куда меньше – на её начало. Огромный промежуток истории до Христа отличается постепенным разложением бинарного синкретизма, начиная с трения сонорных родов звучания (Палеолит) и кончая орнаментальными вытеснениями трихордов и тетрахордов (Антика). Вычерчивание линии бинарной эволюции выявляет новые смыслы монарного компонирования после Христа. Монарные операции дифференцируют, концентрируют звучание и образуют контраверсную линию по отношению к бинарике (Средневековье – Новейшие времена).

9. Метатехнические типы компонирования позволяют воспринимать постоянство, независимое от эпохи и географии. В этом отношении история компонирования повторяется, выявляя четыре основных технологии. Фундаментальные технологические выражения (интенсивность, инверсивность, родство, резонантность) влияют на существовавшие, “вечные” стили и манеры компонирования разных эпох. Таким образом, наименование метатехник открывает новые методологические перспективы для анализа музыкальных стилей.

10. Выделение метатехник и связанные с ними наблюдения над интуицией слуха, а также классификация метатехник пророчествуют новый этап на поприще воспитания и самовоспитания композиторов. Этот этап следует связывать с тестовой типом слуха и системами методик его развития.

11. Основы систематики приоткрывают “сокровенные” тайны творческого гения. С одной стороны, даже самый талантливый композитор никогда не сможет опередить своё время, так как его система компонирования строжайшим образом детерминирована соответствующим образом жизни и мышления. С другой стороны, понастоящему искреннее и талантливое творчество естественно связывается с типами фундаментальных техник. Отсутствие такой связи обозначало бы творческое небытие. Принимая во внимание указанные связи, можно прогнозировать новые горизонты исследований психологии творческого процесса.

12. Нетрудно предугадать, какую пользу могла бы иметь теория музыкальной интерпретации, связавшая свои постулаты с фундаментальными композиционными типами. Централизованные и центробежные типы композиций, выдвигающие определенный выразительный - технологический феномен, от первой до последней ноты образуют очищенную структуру звучания. Забота о кристальной чистоте – стимул исполнительской деятельности. А чистота композиционного типа может быть достигнута лишь в последовательном соединении каждого движения звучания с принципом компонирования. В этом отношении принцип компонирования максимально приближается к тому, что называется музыкальной идеей.

13. Систематика принципов компонирования определяет оптимальный способ усвоения традиции, основанной на многообразной исторической композиторской практике. Принципы естественным образом меняли друг друга путем отбора, ошибок и опытов. Поэтому безошибочно можно полагать, что история компонирования является самым совершенным дидактом. Из этого следует, что историческая систематика принципов позволяет оптимально сформулировать дидактические критерии композиторского (и не только) обучения.

14. Систематика принципов компонирования приобретает особый смысл в становлении литовской национальной композиторской школы. Символично, что она начинается с образцов литовских сутаргинес и монодии, свидетельствующих о национальных корнях музыки, о её вечном начале. Систематика создаёт прецедент для творческого преодоления дистанции между истоками литовской музыки и современными принципами компонирования.

1 pvz. (86, p. 152-3, t. 1-18)

2 pvz. (86, p. 163, t. 1-8)

1a pvz.

1b pvz.

1c pvz.

(Untytė) 4/3; 5/6; 3/4; 1

2a pvz.

2b pvz.

3 pvz. (178, p. 160, t. 1-18)

3a pvz.

3b pvz.

3c pvz.

4 pvz. (178, p. 167, t. 1-12)

4a pvz.

4b pvz.

5 pvz. (21, p. 52, t. 1-8)

1. Kal - nai kal - nuo - ti, ke - lai ak - me - nuo - ti,
ir nu - gru - vo bro - lu - kė - lio' du šir - ge - liai drau - ge, drau - ge.

5a pvz.

t, 1-4 5-6 x-8
J Ch

6 pvz. (21, p. 229, t. 1-6)

1. Už u - pe - les, už bis - truos, už u - pe - les,
už bis - truos, ten gr - ve - ro nai - le - kė.

6a pvz.

J Ch J

6b pvz

J Ch J

7 pvz. (21, p. 274, t. 1-7)

1. Le - liu - mai, oi, kas vaikė - šo - jo,
le - liu - mai, ir ta - ke - lius my - nė, le - liu - mai?

7a pvz.

I J II Ch

8 pvz. (21, p. 98, t. 1-18)

1. Kai man ve - žė iš na - my, iš tų vi - sy gi - mi - nių;
oi da liū - lia, oi da liū - lia, iš tų vi - sy gi - mi - nių.

8a pvz.

Tž Ta Ta Ta Tž Tž

8b pvz.

Ch J Ch J

9 pvz. (4, p. 127, t. 1-12)

1. Kai man ve - žė iš na - my, iš tų vi - sy gi - mi - nių;
oi da liū - lia, oi da liū - lia, iš tų vi - sy gi - mi - nių.

9a pvz.

Tž Ta Ta Ta Tž Tž

9b pvz.
(branduolys)

I II III

10 pvz. (4, p. 116, t. 1-22)

10a pvz.

11 pvz. (4, p. 116, t. 1-6)

12 pvz. (4, p. 160, t. 1-17)

12a pvz.

13 pvz. *The Opening Lines of Pythians* (92, p. 48)

x ir xx Kircheris nurodvtas vietas ženklina
brūkšneliais (85, p. 48)

10b pvz.

11 a pvz.

12 b pvz.

13a pvz.

13 b pvz.

14 pvz. *First Delphic hymn* (92, p. 59)

15 pvz. *Oxyrhynchus papyrus* (92, p. 107)

16 pvz. *Second Delphic hymn* (92, p. 107)

16b pvz.

14a pvz.

15a pvz.

16a pvz.

17 pvz. *De angelis* (42, p. 738)

V
K
III 7-8
III 9
11-2
114-6
Ky-ri-e e-le-i-son. bis Christe e-le-i-son. bis
Ky-ri-e e-le-i-son. Ky-ri-e e-le-i-son.

17a pvz.

18 pvz. *Pater cuncta* (42, p. 751)

VIII
K
III
XII. s.
Y-ri-e e-le-i-son. bis Christe e-le-i-son. bis
son. bis Ky-ri-e e-le-i-son. Ky-ri-e e-le-i-son.

18a pvz.

19 pvz. *Ord.6* (42, p. 733)

III
S
IV
XI. s.
Anctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Ple-ni sunt cae-li et ter-ra
glo-ri-a tu-a. Ho-sanna in ex-cel-sis. Be-ne-dictus qui ve-nit
in no-mi-ne Do-mi-ni. Ho-sanna in ex-cel-sis.

19a pvz.

20 pvz. *Lux et Origo* (42, p. 733)

VIII
K
III
X. s.
Y-ri-e e-le-i-son. bis Christe e-le-i-son. bis
e-le-i-son. bis Ky-ri-e e-le-i-son. Ky-ri-e e-le-i-son.

20a pvz.

21 pvz. *Perotin, Gr. Viderunt*, (149, p. 284, t. 325-329)

IV
III
II
I
mi nus
a1 a2 a3

21a pvz.

IV
II
1 2 3 4 5
1 2 3 4 5

21b pvz.

II
I
a1 a2 a3
a1 a2 a3

22 pvz. *Cunctipotens* (149, p. 24)

I(J) II(Ch) III(J)
 Cun-cti-po-tens go-ni-tor de-us, om-ni-cre-a-tor,
 IV(Ch) V(Ch) VI(J) VII(Ch)
 ley-son. Chri-ste De-i splen-dor, vic-tus pa-tris, que so-phi-a,
 VIII(Ch)
 ley-son. Am-bo-rum sa-crum spi-ra-men,
 IX(J) X(Ch)
 ne-xus a-mor, que, e- ley-son.

22a pvz.

I II III
 IV V VI VII
 VIII
 XI X

23 pvz. Machaut, *Ballade, Phytton, la mervilleus serpent* (149, p. 361, t. 1-7)

Cantus
 8 Ph- ton, le mer- vil- leus ser- pent
 A- voit le lon- geur d'un ser- er- pent
 Ce
 T

23a pvz.

T+Co
 a al

24 pvz. Vitry, *Mottete, Rex quem metrorum* (149, p. 340, t. 1-13)

8 C ca- ncr- do- vul- go per com- pu- ta ab
 Rex
 Rex regum
 8 e- ter- no ba- li- el de- di- ta te cu- lo- rum nep- hon-
 quem me- tro- rum de-
 8 da- ra- bi- es et de- li- ra co- num in- se- ni-
 pin- git pri- ma li- gu-
 11

24a pvz.

1-4
 5 6 7 8
 9-10 11-12 13
 8 b) c) d)

25 pvz. Ockeghem, Missa La Homme armé, Gloria (t. 1-10)

S. Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus
 Ms. Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus
 A. Et in ter-ra pax
 T. Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus
 Bar. Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus
 B. Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus
 3. bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te.
 ni-bus ho-nae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus
 de-ni-ci-mus.
 Lau-da-mus.
 Ad-a-ra.

25a pvz.

1) [Chord diagram: C major triad on a staff]
 2) [Chord diagram: C major triad with a dashed line above it]
 3) I II III IV V VI [Chord diagrams for each scale degree]
 4) [Chord diagram: C major triad with a dashed line above it]
 5) [Chord diagrams for A, Ms, S, B, Bar, and I parts]

25b pvz.

1) t. 1-6
 I V VI II
 2) t. 6-8
 V IV I VI III
 3) t. 8-10
 III V I

26 pvz. Dunstable, Motette, *Sub tuam protectionem* (t. 54-63)

C: pro - pter hoc
Co: Et propter
T: Et prop-ter hoc

26a pvz. Foburdoninių slinkčių schemas:

Melodinės slinktyys:

(aukštyn - žemyn)

C: tercinis o, kvartinis
T: tercinis o, kvartinis (žemyn)
Co: kvartinis o, tercinis. (aukštyn)

26b pvz.

III IV II IV III I I I III V II VII III IV V V II IV V IV VII IV

27b pvz.

S: 1 0 2 J 3 4 5 6 RJ 7 8 R 9 10 11 12
T: 1 RJ 2 RJ 3 4 5 R 6 7 8 9 10 11 0 12 J
B: 1 0 2 R 3 R 4 J 5 RJ 6 7 8 9 10 11 R 12

27d pvz.

S: VI V IV III II I
T: (a) (a) (a) (a) (a) (a)
B: (a) (a) (a) (a) (a) (a)

27 pvz. Josquin Desprez, *Missa sexti toni*, Kyrie (t. 54-71)

27a pvz.

Musical score for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instruments. The score is divided into systems, with measures 54, 55, 59, 63, and 67 marked. The lyrics are: Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'c.f.' and 'Var'. There are also handwritten annotations like 'RJ', 'X', and 'R' throughout the score.

Musical score for instruments, corresponding to measures 54-71. It includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is marked with 'c.f.' and 'Var'. It features various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. There are also handwritten annotations like 'RJ' and 'R'.

27c pvz.

Musical score for instruments, corresponding to measures 54-71. It includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is marked with 'c.f.' and 'Var'. It features various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. There are also handwritten annotations like 'RJ' and 'R'.

28 pvz. Palestrina, Madrigal, *Donna vostra mercede*, t. 1-5

Moderato

S.
Don- na. vo- stra mer- ce- de o- gni pie- ta-

A.
Don- na. vo- stra mer- ce- de o-

T.
Don- na. vo- stra mer- ce- de o- gni pie- ta- de ec- ce-

B.
Don- na. vo- stra mer- ce- de o- gni pie-

28a pvz.

(frottola) (motetus)

28b pvz.

29 pvz. Mozart, Sonate 5, I d. (t. 1-10, 16-22)

Allegro

I T D T S T D

V III

29a pvz..
I T-D
II S-T-D
III S- D-DD

29a pvz.

30 pvz. Wagner, *Parsifal*, Act 2, *Parsifals Erkenntnis* (t. 1-3)

Lebhaft.
Con anima.

Hob. Kl. Hrn. Fg. Viol.

Etwas drängend.
Un poco stringendo.

Hrn. Pos.

Vcl. Kl.

p *f* *più f*

31 pvz. Brahms, *Zwei Rhapsodien*, op. 79/1 (t. 1-9)

Agitato.

Op. 79 N°1. (rissa.)

f *CRISO.*

31a pvz.

1 - 2 3 - 4 5 - 6 7 - 8

31b pvz.

32 pvz. Beethoven, *Sonate*, op. 51, I d. (t. 248-258)

pp *f* *p* *f* *sf* *sf* *sf* *ff*

32b pvz.

S

D

32a pvz.

f *f* *sf* *sf* *sf* *sf* *ff*

33 pvz. Händel, *Suite 8, II d. (t. 1-23)*

Allegro

34 pvz. Debussy, *Preludes pour piano, VI (t. 19-28)*

Cédez . . . a tempo

En animant surtout dans l'expression *p* expressif et tendre

ritenu . . .

sempre *pp*

2) a tempo

Comme

34a pvz.

35 pvz. Scriabin, *3 Etiudes, op. 65/1 (t. 1-2)*

Allegro fantastico $\text{♩} = 144 - 160$

pp

35a pvz.

Handwritten musical score for exercise 35a. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains notes with a dynamic marking 'ho' and a circled 'D'. The lower staff has a bass clef and contains notes with a dynamic marking 'ho' and a circled 'S'. A large arrow points from the upper staff to the lower staff.

36 pvz. Hinemith, *Ludus Tonalis*, Interludium (Fugue in F, t. 1-10)

Handwritten musical score for exercise 36, titled "Pastorale, moderato" with a tempo marking "ca 50". It features three systems of piano accompaniment. The first system has a dynamic marking 'p'. The second system has 'pp'. The third system has 'mp' and 'p'. Below the staves are several chord diagrams with arrows indicating fingerings: G, F, B, C, Cis, sis, E, Fis, Cis, A, Sis, Fis, D.

37 pvz. Webern, *Kinderstück* (t. 1-12)

Handwritten musical score for exercise 37, titled "Lieblich". It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has dynamic markings 'pp', 'p', 'mp', and 'p'. The second system has 'mp', 'p', 'pp', and 'p'. Chord diagrams are provided below the staves: (D), (S), (J), (D).

37a pvz.

Handwritten chord diagrams for exercise 37a. The first diagram shows notes 1-6 with fingerings 1-6. The second diagram shows notes 7-10 with fingerings 7-10. The third diagram shows notes 11-12 with fingerings 1-2.

Handwritten musical score for exercise 37b. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has dynamic markings 'p', 'pp', and 'mp'. The second system has 'mp'. Chord diagrams are provided below the staves: (S), (J), (D), (S), (J), (D), (S), (J).

37b pvz.

38 pvz. Stravinsky, *Piano sonata*, I d. (t. 1-12)

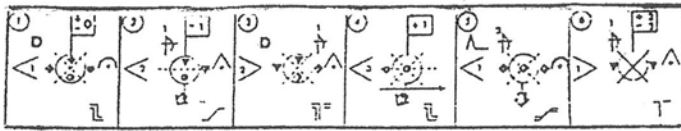
38a pvz.

39 pvz. Stockhausen, *Klavierstück I* (t. 1-2)

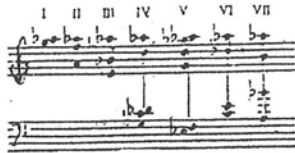
40 pvz. Kurtág, *Játékok II, Consolation* (t. 6-7)

41 pvz. Stockhausen, *Zeitmasse* (cif. 34-37)

42 pvz. Stockhausen, *Plus-Minus* (1-6)



42a pvz.



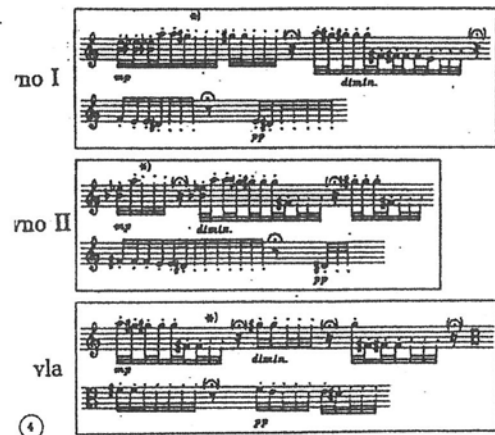
42b pvz.



43 pvz. Boulez, *Structures: 1a* (t. 1-4)



44 pvz. Lutosławski, *String Quartet* (cif. 4)



43a pvz.



*) powtórzenie (tej samej) nuty = repetition of the same note

45 pvz. Stockhausen, *Mantra* (t. 1-4)



46 pvz. Berio, *Duetti per Due violini* (Vinko)

