

Kultūriniai ir stilistiniai hibridiškumo sąvokos aspektai. Interpretacinių galimybių perspektyva

Gintarė KAMINSKAITĖ
Audronė ŽIŪRAITYTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

ANOTACIJA. Straipsnyje tiriamos XXI a. muzikos stilių sintezės tendencijos ir jas lydinčių sąvokų prasmės. Siekiama atskleisti šių procesų įtaką ir kylančius iššūkius praktikuojančiam atlikėjui. Aptariamai temai būdingos sąvokos nėra nusistovėjusios ir kartais muzikologų bei atlikėjų traktuojamos skirtingai. Analizuojant su gvildinama tema susijusią literatūrą, keliami uždaviniai tiksliau apibrėžti sąvokas, pasiūlyti jų variantus. Nagrinėjant muzikinius pavyzdžius, pabrėžiama XXI a. multistilistinių kūrinių interpretavimo problematika iš atlikėjo perspektyvos.

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

kultūrų hibridizacija,
kultūrinė apropiacija,
interpretacija, sąveika,
hibridinis stilius, *crossover*,
Eugene Friesen.

1. Teorinės *hibridiškumo* sąvokos vartojimo prielaidos

Pasitelkus medijas XXI a. muzikos kūrėjams ir vartotojams pasiekiami vis didesnė kultūrinė ir stilistinė įvairovė. Viena vertus, nuo XX a. vidurio akademinėje muzikoje ryškus istorinio ir stilistinio tikslumo siekis, kita vertus, į ją vis intensyviau skverbiasi neakademinės muzikos stiliai, jų elementai. Tas pats pasakytina ir apie įvairių muzikinių praktikų samplaiką. Dažnai galima išgirsti vartojamą *crossover* sąvoką – ji apjungia skirtingus dėmenis ir apibūdina muziką, netelpančią į klasikos, popmuzikos ar džiazo stilių rėmus, tačiau teorinių darbų, nagrinėjančių šį reiškinį, esti maža.

Muzikos stilių ir kultūrų sintezė nėra naujas reiškinys. Ši tendencija itin būdinga tarp skirtingų kultūrų ar religijų esantiems ar buvusiems regionams, pvz., Balkanams (Austrijos–Vengrijos ir Osmanų imperijų sandūra), Pietų Ispanijai (krikščionybės ir islamo sandūra), Artimiesiems Rytams (judaizmo, krikščionybės ir islamo sandūra) ir kitiems. Tačiau medijų pasiekiamumas ir didėjantis žmonių mobilumas sudaro prielaidas skirtingų sričių jungčiai. Muzikologai, apibūdindami dabartinius muzikos reiškinius, nevengia skolintis terminų iš antropologų, todėl susiduriame su tokiomis sąvokomis kaip *multikultūralizmas*, *hibridiškumas*, permaštomas Vakarų klasikinei muzikai būdingas eurocentrizmas.

XXI a. *hibridiškumo* sąvoka dažnai vartojama kaip būdvardis charakterizuojant įvairaus pobūdžio reiškinių sintezę – nuo *hibridinio* automobilio iki *hibridinio* karo¹. Kalbant apie skirtingų kultūrų, tradicijų ar religijų samplaiką, įvairiuose kontekstuose galima aptikti sinonimų. Pavyzdžiui, sąvoka *sinkretizmas* (Herskovits 1966) dažniau vartojama kalbant apie skirtingų tikėjimų ir religijų sąveiką, įvairių elementų susiliejimą. Claude'as Lévi-Straussas siūlo terminą *brikolažas* (Lévi-Strauss 1971), kuris atskiria formas nuo istorinių šaknų ir sujungia jas naujais būdais. Kitaip nei *sinkretizmas*, *brikolažo* sąvoka ypač tinka apibūdinti atsitiktinėms kombinacijoms, kurios būdingesnės žaidimui ar postmodernizmo meno formai (Kapchan, Strong 1999: 241).

Švedų antropologas Ulfas Hannerzas, apibūdindamas dviejų ar kelių anksčiau buvusių atskirų ir savitų tradicijų persidengimą, įveda sąvoką *kultūrinė kreolizacija* (Hannerz 1987: 546–559). Hannerzas veikale „Cultural Complexity“ (1992), kultūrą suprasdamas kaip procesą ir tik iš dalies integruotą prasmų sistemą, bandė pabrėžti, kad šiuolaikiniame globaliame pasaulyje stabilios integruotos prasmų sistemos kaip visumos nėra dominuojančios (Čiubrinskas 2007: 191). Sąvoka *kultūrinė kreolizacija* labiau prigijo lingvistiniuose ir folkloro tyrimuose, o *hibridiškumo* sąvoka tapo gerokai labiau tarpdisciplininė ir vartojama kalbant apie populiariąją kultūrą, medijas, imigraciją, socialinį dominavimą, istorijos ir scenos menus (Kapchan, Strong 1999: 242).

Muzikologiniuose tyrimuose sąvoka *hibridiškumas* yra daugiaprasmė. Anot Timothy'io Tayloro, „ši sąvoka prigijo kalbant apie įvairių kultūrinių formų, diskursų, politinių strategijų ir tapatybės koncepcijų įvairovę“ (Taylor 2007: 219). Būdvardis *hibridiškas* vartojamas kalbant apie pasaulio muziką (angl. *world music*) kaip korektiškesnis būdas pažymėti nevakarietišką jos versiją. Anot Tayloro, „[h]ibridiškumas tapo prizme, per kurią suvokiami tarpkultūriniai susidūrimai. <...> Muzikos industrijoje šie būdvardžiai įgyja panašią funkciją – pažymėti muziką, kuriamą Kitų (angl. *others*)“ (ibid., p. 220). *Hibridiškumo* sąvoka orientuota į muzikos vartotojus kaip rinkodaros elementas, padedantis atskirti *kitų muziką*. „Hibridiškumas prigijo kaip rinkodaros etiketė, skirta identifikuoti ir parduoti, kas iš pažiūros yra nauja kitoniškumo forma, bet apvalyta nuo

1 Žodžio *hibridas* (lot. *hybrida*) etimologija rodo, kad hibridas reiškė mišrūną – prijaukintos kiaulės ir laukinio šerno palikuonį. Lietuvių kalbos žodyne (LKŽ) pateikiamos dvi šio žodžio reikšmės: „1. gyvūnijos ar augmenijos individas, gautas kryžminimo būdu iš skirtingos giminės, šeimos ar rūšies atstovų, mišrūnas, mišrys; 2. žodis, kurio sudedamosios dalys kilusios ne iš vienos kalbos (pvz., žodis, turintis vienos kalbos šaknį, kitos – priešdėlį ar priesagą)“. Oksfordo žodyne galima rasti keturias daiktavardžio *hibridas* (angl. *hybrid*) reikšmes: „1. gyvūnas ar augalas, turintis skirtingų rūšių ar veislių tėvus; 2. dviejų ar daugiau skirtingų dalykų maišymosi rezultatas; 3. transporto priemonė, naudojanti dviejų skirtingų rūšių energiją, ypač benzina ir dyzeliną ir elektrą; 4. dviratis, skirtas važinėti keliais ir bekele.“

senųjų prietarų ir hegemonijų“ (ibid., p. 222). Sąvoka *hibridinė muzika* vartojama vietoj *pasaulio muzikos* sąvokos (angl. *world music*) kaip geriau atpažįstama, tačiau priklauso išskirtinai vakariečiams:

„Šioje nišoje telpa Kitų muzika ir tai yra dar vienas būdas pažeminti ne vakariečius, [priskiriant jų muziką] pasaulio muzikos kategorijai, taip užkertant kelią [patekti] į prestižiškesnę roko kategoriją. Jei tamsiaodžiai žmonės kuria hibridišką muziką, tai yra pasaulio muzika; jei baltaodžiai, ypač tokios žvaigždės kaip Paulas Simonas ar Peteris Gabrielis kuria hibridinę muziką, tai yra bet kas, tik ne pasaulio muzika.“ (Taylor 2007: 238)

Nagrinėdami Taylora teiginius pastebime, kad tarpkultūrinės samplaikos yra glaudžiai susijusios su muzikos stiliais. Skirtingų kultūrų muzika savaime priskiriama vienam ar kitam stiliui, tarsi tai būtų sinonimai, tačiau tokiu atveju neaišku, ar kalbama apie kultūrų, ar muzikos stilių hibridiškumą. Šio straipsnio autorių nuomone, tai vis dėlto yra du skirtingi reiškiniai, nors ir galintys būti susiję. Hibridizacijos konceptas dažnai aptinkamas kalbant apie skirtingų kultūrų sandūras, bet kalbant apie muzikos stilių samplaikas daug dažniau vartojama sąvoka *crossover*. Kaip minėjome, problemiška tai, kad kol kas nėra aiškių teorinių apibrėžčių, kas turėtų būti priskiriama šiai kategorijai. Ištyrus žodžio *hibridas* vartojimo pavyzdžius, siūlome vartoti terminą *hibridinis stilius*, kai kalbama apie skirtingų muzikos stilių susidūrimą. Toliau nagrinėjama, kokiuose kontekstuose kultūrų ir muzikos stilių hibridizacija neatskiriama viena nuo kitos, o kada *hibridinio stiliaus* sąvoka galėtų būti vartojama kaip tikslesnis sąvokos *crossover* sinonimas.

2. Kultūrų hibridizacija: eurocentrizmas ir kultūrinė apropiacija

Kalbant apie kultūrų hibridizacijos tendenciją, įvairiuose teoriniuose konceptuose randame sąvokas *cross-cultural*, *intercultural*, *transcultural*, *multicultural*, *hypercultural*. Iš pradžių sąvoka *multikultūralizmas* vartota apibūdinti vienoje visuomenėje koegzistuojančias skirtingas kultūras. Kaip teigė Kim, „Europoje ir JAV ilgą laiką tarpkultūrinė muzika buvo suvokiama europietiško kolonializmo kontekste, susiejant ją su civilizacijos konceptais, misionierišku judėjimu, egzotizmu ir galiausiai – muzikos industrijoje – su pasaulio muzika (angl. *world music*)“ (Kim 2017: 24). Problemiška yra tai, kad šios sąvokos vartojamos turint omenyje vakarietišką / nevakarietišką santykį, t. y. kai kalbama apie europietišką tradicijų susidūrimą su *kitų muzika*:

„Problemiška, kad daug istorinių metodologinių konceptų ir problemų formuluočių vis dar yra susijusios su metodologiniu nacionalizmu ir eurocentrizmu. <...> Tarpkultūriniai muzikos procesai – jei į juos apskritai atkreipiamas dėmesys – yra apibūdinami

kaip muzikiniai procesai, [vykstantys] sąveikaujant dviem skirtingiems kraštams ar tautybėms, supriešinant europietišką (įskaitant JAV) tradiciją su neeuropietiška muzika. <...> Vis tik jei atsigręžtume į kitas šiuolaikinės muzikos scenas ir skirtingų kultūrų centrus – Stambulą, Tel Avivą, Kairą, Bankoką, Džakartą, Pekiną, Tokiją, Seulą, San Paulą ir daugybę kitų – pamatytume, kad sąvoka tarpkultūrinė muzika netenka prasmės, jei nustoja ją matyti santykiyje su kažkuo kitu.“ (Kim 2017: 25)

Glaudžiai su eurocentristine pasaulėžiūra susijęs reiškinys yra kultūrinė apropiacija – tam tikrų kultūrinių praktikų savinimasis ir / ar sukultūrinimas. Jocelyne Guilbault aprašo atvejį, kai Brazilijoje XX a. pab. išpopuliarėjusio šokio zuko muzikantai Vest Indijoje turėjo prisitaikyti prie „tarptautinio garso“ – naudoti europietiškas dermes, derinimus ir kitus europietiška kultūrai būdingus reiškinius (Guilbault 1993: 150). Šis pavyzdys iliustruoja, kaip veikia kultūrinė apropiacija – į *kitų muziką* žvelgiama per eurocentristinę perspektyvą, sugretinant civilizuotą ir laukinę kultūras, reiškiant pretenziją tokią muziką apvalyti, padaryti intelektualėse, elitiškesne.

Permaštant santykį su įvairių kultūrų muzika, demaskuojama ne tik iš kolonializmo laikų paveldėta kultūrinės apropiacijos tendencija, bet ir socialinės problemos, susiformuojančios sąveikaujant skirtingoms tradicijoms. Arvydas Guogis teigia, kad globalizacija, praturtinanti galimybėmis ir ištekliais, vystosi kartu su savo priešybe – „neigiamą“ glocalizacija (Guogis 2004: 85). Lokalių kultūrų paplitimas pasaulyje, ribojant saviraišką ir išteklius, uždaro žmones į kultūrinius ir socialinius getus. Anot Alexandros Baltzis, muzikos srityje toks procesas yra sudėtingas ir daugialypis, nes sieja muzikiniame gyvenime dalyvaujančias institucijas, vertybių sistemas ir socialines grupes administraciniu, ekonominiu ir kultūriniu lygmenimis (Baltzis 2005: 141–144).

Anot Baltzis, glaudžiai susijusiuose ekonominiuose, socialiniuose, kultūriniuose kontekstuose globalizacija sukelia ir atmetimo reakcijas, kurių esminė priežastis – baimė prarasti tapatybę. Globalizacija taip pat skatina mus permąstyti muzikos meninę nepriklausomybę ir autonomiškumą:

„XIX a. romantiniai muzikos idealai, neva muzika ir menas apskritai yra visiškai autonomiški, šiuo metu jau suvokiami kaip pasenę, nors neretai dar gyvuoja tarp muzikantų ir muzikologų. Kultūriniai ir socialiniai pasikeitimai sukelia jautrias ir subtilias problemas, kaip, pavyzdžiui, baimė prarasti kultūrinę tapatybę, ir kartais tai provokuoja kraštutines reakcijas.“ (Baltzis 2005: 148–149)

Išnagrinėjus atvejus, kai sąvoka *hibridinė muzika* pasitelkiama muzikologiniame diskurse kaip pakaitalas išvengti neigiamos konotacijos kalbant apie santykį su *kitu*, įsitikiname, kad ši sąvoka nenurodo dominuojančiosios ir dominuojamosios kultūros ryšių. Sąvokos neutralumas ir universalumas leidžia vartoti ją įvairiuose kontekstuose, t. y. tiek

kalbant apie muzikos stilių sintezę kaip kompozicinę idėją, tiek nagrinėjant skirtingų muzikinių kultūrų sandūrą. Juolab, kaip akivaizdu iš anksčiau pateiktų pavydžių, šie procesai dažnai neatskiriami vienas nuo kito.

3. Muzikos stilių hibridizacija

Muzikos stilių sintezė gali būti ne tik kultūrų sąveikos pasekmė, bet ir naudojama kaip kompozicinė priemonė. Skirtinguose šaltiniuose randamos sąvokos *polistilistika* ar *multistilistinė muzika*, vėliau – *intertekstualumo* sąvoka². *Polistilistikos* sąvoką 1971 m. pirmą kartą pavartojo Alfredas Schnittkė (Schnittke [1971] 2002)³. Dėl susiklosčiusių istorinių ir geografinių aplinkybių polistilizmo teorija daugiausia buvo nagrinėjama ir plėtojama sovietinėje muzikologijoje, neperžengdama geležinės uždangos ribos. Anglakalbėje muzikologijoje tuo metu vystėsi kitokia terminologija:

„Nevienodą tarptautinį polistilizmo teorijos suvokimą lėmė skirtingos anglakalbės ir posovietinės muzikologijos terminologijos tradicijos bei kai kurie pačios teorijos trūkumai. Pagrindiniai jų yra chronologinių ribų neapibrėžtumas ir simbiozinio polistilizmo samprata, kuri yra įdomi ir vertinga, tačiau nepakankamai išvystyta, palyginti su koliažo pritaikymu anglakalbėje muzikologijoje.“ (Jaunslaviete 2018: 463)

Sąvokų vartojimo neapibrėžtumo, taip pat ir tikslinimo tendenciją atspindi *intertekstualumo* sąvokos vartojimo dinamika skirtingų šalių menotyros mokslo terminijoje⁴. XXI a. apibūdinti skirtingų stilių sampyną anglų kalba dažnai vartojamos sąvokos

- 2 Postmodernizmo epochoje kūrinių pakeitė visa apimanti teksto samprata, buvo įvestas intertekstualumo terminas, žymintis autoriaus ir svetimo teksto sąveiką, jų dialogą. Anot Audros Versekėnaitės: „Naujojo citavimo intertekstualumas prilygintinas R. Hatteno vadinamajam strateginiam intertekstualumui. Tai „savo“ ir „svetimo“ tekstų sąveikavimo kategorijos, kai akcentuojamas XX a. kompozitorių poreikis ryškiau atskleisti potencialias pirmtako temos galimybes, implikuojant ją į šiuolaikines menines sistemas bei stilistinius kontekstus“ (Versekėnaitė 2008: 98).
- 3 Anot Schnittkės, du pagrindiniai polistilizmo principai yra citata ir aliuizija. Citata gali būti ne tik tiesioginis pakartojimas, bet ir „svetimo muzikinio teksto perpasakojimas sava muzikine kalba“ ar „svetimo stiliaus technikos pritaikymas“ (Schnittke [1971] 2002: 87–88). Aliuzija apibūdinama kaip „subtilios užuominos ir neišpildyti lūkesčiai, esantys arti citavimo slenksčio, bet jo neperžengiantys“ (ibid., 88).
- 4 Versekėnaitė teigia, kad „margaspalviame XX a. muzikos atradimų, įtakų ir sąveikų lauke „muzikos muzikoje“ dialogas tampa ypač aktualus ir įvairiaaspektis. Minėtieji „svetimos“ muzikos naujojoje kompozicijoje tyrinėtojai – J. N. Strausas, M. Hyde, R. Hattenas, L. Djačkova ir kiti – kiekvienas kitaip žvelgia į implikuojamų intekstų XX a. muzikos kūriniuose problematiką ir operuoja skirtingais, savo sukurtais arba iš kitų mokslų (literatūrologijos) perimtais terminais bei teorijomis. <...> Neretai muzikologų skirtingai vadinami reiškiniai atitinka tą patį inteksto diegimo į naujai kuriamą kompoziciją principą. Tokia įvairi to paties reiškinio nusakymo skirtingais terminais tradicija apsunkena kūrinių analizės suvokimą, kita vertus, teikia galimybę analizuojančiajam pasirinkti tikslesnį apibūdinimą, atitinkantį svetimos medžiagos implikavimo metodą“ (Versekėnaitė 2008: 104).

multistyle ar *crossover*. Pastarosios sąvokos reflektavimo muzikologiniuose tekstuose dar trūksta, ji vartojama labai plačiai – gali reikšti ir popmuzikos industrijos elementų įtraukimą, ir muzikinių žanrų ir stilių lydinį. Vienoje didžiausių muzikos duomenų bazių internete AllMusic pateikiamas toks aprašymas:

„Klasikinis *crossover* yra žanras, svyruojantis tarp klasikinės ir populiariosios muzikos ir apimantis abiejų kategorijų klausytojų auditorijas. Dažniausia *crossover* rūšis yra klasikinė išsilavinimą turinčių atlikėjų (daugiausia – operos žvaigždžių) atliekamos populiarios dainos, liaudies muzika, miuziklų pasirodymai ar šventinės dainos. *Crossover* gali apibūdinti popmuzikos žvaigždes, atliekančias klasikinių repertuarą. *Crossover* taip pat gali būti skirtas vokaliniais ir instrumentiniais kūriniais, bandantiems sukurti sintezę tarp klasikinės muzikos ir populiariųjų [muzikos] stilių, apibūdinti, pavyzdžiui, klasikinių kūrinių džiazinėms interpretacijoms ar šiuolaikinei klasikinei muzikai, įkvėptai roko. Tokia muzika sunkiai priskiriama bet kuriai kategorijai ir gali būti priimtina ir popmuzikos, ir klasikos klausytojams, kaip ir pasaulio ar nevakarietiška liaudies muzika, kurios irgi gali būti priskiriamos *crossover* stiliui.“⁵

Sąvoka *crossover* ne visada paranki vartoti dėl neigiamos konotacijos. Kadangi taip kartais apibūdinamas popindustrijos elementų įtraukimas, gali kilti įspūdis, kad ši muzika nėra intelektualiai ar elitinė. Klasikinės muzikos ir džiazio trimitininkas Marvinas Stammers 2013 m. duotame interviu išryškina keletą diskutuotinių klausimų, kurie kyla bandant apibrėžti *crossover* stilių:

„Tokiems atlikėjams kaip aš, kurie mielai groja įvairių stilių muziką, stilių sankirta reiškia platesnį muzikinį akiratį ir didesnes raiškos galimybes. Bet puristui tai reiškia susiteršimą ar muzikos sumenkinimą. <...> Tačiau ar akademinėje aplinkoje subrendęs džiazio atlikėjas, grojantis muziką, jungiančią šiuos abu pasaulius, iš tiesų sumenkina muziką? <...> Daugelis džiazio muzikantų negali užsitikrinti pragyvenimo grodami vien džiazą. Norėdami sudurti galą su galu, jie turi groti ten, kur gauna daugiau pajamų – kaip laisvai samdomi muzikantai įvairiuose koncertuose ir šou, pobūviuose, vestuvėse ir kt. Tai pasirinkimas tarp purizmo ir išgyvenimo.“ (Diez, Hallman 2013: 2)

Stammers atkreipia dėmesį, kad muzikantams dažnai tenka rasti kompromisų tarp meno ir išgyvenimo. Tad kalbant apie *crossover* reiškinių orientavimąsi į komercinę sėkmę yra vienas svarbiausių bruožų, leidžiančių identifikuoti šį stilių. Operos žvaigždės ir muzikantai, koncertuojantys stadionuose, sutraukiantys tūkstantines minias ir uždirbantys įspūdingus honorarus, neabejotinai yra priskiriami *crossover* atstovams ir kartais yra kaltinami muzikos suprimityvinimu. Tačiau kai kalbame apie tokius atlikėjus kaip Yo-Yo Ma, Bobby McFerriną ar Joshua Bellą, vargu ar galima jiems priekaištauti dėl blogo muzikinio skonio.

5 Priega per internetą: <<https://www.allmusic.com/style/classical-crossover-ma0000004504>> [žiūrėta 2022 12 30].

Kai klasikinė muzika perima daug popindustrijos elementų, neišvengiama klišių ir supaprastinimo. Susiduriame su reiškiniu, kurį Dwightas MacDonaldas pavadino *puskultūre* (angl. *midcult*)⁶. *Puskultūre* pasižymi esminėmis masinės kultūros savybėmis – iš anksto paruoštomis formulėmis bei numatytomis reakcijomis, tačiau visa tai „vykusiai pridengiama kultūros figos lapeliu“, ji „apsimeta paisanti aukštosios kultūros standartų, nors iš tiesų juos gerokai atskiedžia ir suvulgarina“ (MacDonald [1960] 2011: 37, 45). Josephas Horowitzas prideda, kad didžiojo meno mistifikavimas yra *puskultūrės* principas – pagrindinis jos gero tono ir paviršutiniško požiūrio šaltinis (Horowitz 2006: 11–12).

Grįžtant prie trimitininko Stammo nuogaštavimo dėl akademinės muzikos puristų *crossover* sąvokai priskiriamos neigiamos konotacijos, turėtume pabrėžti ir tai, kad kai kurių stilių (pavyzdžiui, klasikos ir džiazo) sąveika yra turtinanti, leidžianti atsinaujinti abiem stiliams. Tarp ankstyvųjų pavyzdžių galima paminėti George'o Gershvino „Žyd-rają rapsodiją“ (1924) ar Maurice'o Ravelio Bliuzą iš Sonatos smuikui Nr. 2, a-moll (1923–1927). Atskiro paminėjimo vertas Astoro Piazzollos fenomenas, atvedęs Lotynų Amerikos muziką į klasikinės muzikos sales. Sunku būtų išskirti, kiek šio kompozitoriaus muzikoje sąveikauja klasikinė, avangardinė muzika, džiazas ir Lotynų Amerikos intonacijos bei ritmai.

Klasikinės muzikos ir džiazo sąveikavimas nėra nauja idėja. Guntheris Schulleris dar 1957 m. suformulavo *trečiosios srovės* apibrėžimą. Jai galima priskirti tarp klasikos ir džiazo laviruojančius kompozitorius Guntherį Schullerį, Thelonijų Monką, Davidą Bakerį, Raną Blaką, Johną Lewisą, atlikėjus Ornette Coleman, Charlesą Mingusą, Milesą Davisą, Alleną Vizzutti, Marviną Stammą. Nors *trečioji srovė* egzistuoja jau dešimtmečius, jos kūrybinis potencialas dar nėra išsemtas. Apie tai rašė Diez ir Hallman:

„Klasikos ir džiazo susiliejimas turi puikią kūrybinę ir edukacinę perspektyvą. Pavyzdžiui, įgūdžiai, reikalingi sėkmingam džiazo pasirodymui, yra tiesiogiai susiję su kūrybiškumu: gebėjimas improvizuoti grupėje, gebėjimas laisvai išreikšti savo individualumą ir [gebėti] atsakyti į kitų, prigimtinį smalsumą susidurti su problemomis, neturint [iš anksto] paruošto atsakymo. O klasikinė muzika reikalauja koncentruotų pastangų ir homogeniško garso idealo, tikslių stilistinių interpretacijų ir struktūrų atpažinimo.“ (Diez, Hallman 2013: 12)

Sąveikaujant įvairiems muzikos stiliams susiduriama su reiškiniu, kai kūrėjai siekia atrasti naują sonorinę estetiką ir ieško inovatyvių garso išgavimo būdų. Susidaro ciklas,

6 *Midcult* – žodžių *miescionys* (angl. *middlebrow*) ir *kultūra* (angl. *culture*) junginio trumpinys. Šis terminas apibrėžia intelektualiąją bei meninę kultūrą, turinčią tiek aukštosios, tiek masinės kultūros bruožų, tačiau nesančia nė viena iš jų.

kai siekiant atrasti naują skambesį kuriamos naujos technikos (technologijos) ir taip atsiveria naujos muzikos raiškos galimybės. Taip pat perkuriamas socialinis ir kultūrinis kontekstas, kuriame mes įpratę matyti tam tikrus muzikos instrumentus. Pavyzdžiui, asociacijos, kylančios lyginant trimitą klasikinėje akademineje muzikoje ar džiaze, gerokai skiriasi. Kultūrinės ir akustinės priežastys padeda paaiškinti nusistovėjusių instrumentų gamybą ir paplitimą grojant tam tikrus muzikos stilius (Dawe 2013: 21). Tačiau keičiantis ideologijoms ir muzikiniams skoniams į muzikavimo procesą įtraukiami nauji instrumentai, pasitelkiami nauji grojimo būdai. Anot Lysloff ir Gay, „[g]rojimo technologijos dėl savo naudojimo istorijos yra užpildytos socialine prasme ir tos prasmės gali keistis, kuomet jos peržengia nacionalines, kalbines ir kultūrinės ribas“ (Lysloff, Gay 2003: 8).

Toliau pateikiamais pavyzdžiais iš violončelės repertuaro siekiama iliustruoti, kokius praktinius iššūkius atlikėjams kelia įvairių muzikos stilių sintezė. Džiazo, roko, popmuzikos atlikimas violončele yra problemiškas dėl to, kad pagrindiniai grojimo instrumentu būdai susiformavo XVI–XIX a. atliekant Vakarų Europos klasikinę muziką. XX a. akademinės muzikos sonoriniai eksperimentai gerokai išplėtė violončelės garsyną, tačiau norint pritaikyti violončelę minėtiems muzikos stilium, atlikėjai turi atrasti būdus, kaip priderinti instrumentą prie savito jų skambesio, t. y. praplėsti, o gal net perkurti ekspresijos instrumentu ribas.

Vienas iš būdų tai padaryti yra jau egzistuojančių instrumentų skambesio mėgdžiojimas. Pavyzdžiui, violončelininkai dėl tam tikro instrumentų panašumo gali sėkmingai mokytis iš džiazo kontrabosininkų, kurių patirtis grojant šį stilių gerokai turtingesnė. Tačiau galima atrasti ir visiškai naujų grojimo būdų, kurie garsine estetika yra gerokai artimesni naujiems muzikos stilium. Kalbant apie styginius instrumentus, tokia techninė revoliucija būtų galima laikyti kirčio (angl. *chopping*) technikos atsiradimą, kuri atveria neribotas galimybes pritaikyti styginius instrumentus popmuzikai ar folkmuzikai. Šioje srityje daugiausia reiškiasi atlikėjo-kompozitoriaus tipo kūrėjai, kurie kurdami muziką eksperimentuoja su instrumentu, ieškodami naujoviško garso ir naujų grojimo būdų.

4. Atvejo analizė

Eugene'as Friesenas yra vienas dabartinių violončelės pionierių, keturių *Grammy* apdovanojimų laimėtojas, aktyviai eksperimentuojantis su įvairiais muzikos stilium bei violončelės technikomis. Friesenas aktyviai reiškiasi kaip atlikėjas, kompozitorius, dirigentas ir pedagogas, savo kūryboje jungiantis akademinę, džiazo, tarpkultūrinę muziką. Anot Frieseno, didžioji jo „kuriamos muzikos dalis gimė iš smalsumo ir susižavėjimo kai

kuriais garsais, ritminiais pojūčiais, akordų progresijomis“ (Jaffe 2021). Anot Frieseno, jam svarbu „įgarsinti muzikinę mintį, kuri reikšminga šiai dienai. Ne tik atkurti keturių šimtų metų senumo muzikines idėjas, kad ir kokios jos gražios ir svarbios mūsų išsilavinimui, bet kurti tai, ką C. G. Jungas vadino „dabarties kalba“, kaip kolektyvinės sąmonės išraišką“ (ibid.).

Analizuojant Frieseno kūrinį *Dances of Rasputin* solo violončelei ir paties autoriaus atlikimo įrašą⁷, akivaizdžiai matomi iššūkiai, su kuriais susiduria violončelininkas, norėdamas atkurti ir pakartoti šį kūrinį. Galima pastebėti notacijos problematiką, jos perskaitymo sudėtingumą ir būtinybę įvaldyti šiuolaikines multistilistines grojimo technikas. Partitūros ir gyvo atlikimo gretinimas atskleidžia sąsajas tarp akademinės ir neakademinės muzikos stilių, kurie sąveikaudami tampa neatskiriama.

Kūrinys parašytas variacijų forma ir pagrįstas Béla'os Bartoko tema, kuri pristatoma pirmuosiuose devyniuose taktuose (1 pav.). Prie temos matome nuorodą *freely* (laisvai) ir įrašė girdime, kad pats autorius tikrai interpretuoja ją gana laisvai – intonacijos nekeičiamos, bet ritmika kitokia nei užfiksuota Frieseno partitūroje.

Dances of Rasputin
American Variations on a Bartok Theme
for solo cello
Eugene Friesen

1 pav. E. Friesen. *Dances of Rasputin*, Onegin Music / BMI, 2016, 1–9 taktai. B. Bartoko tema.

1 pav. E. Friesen. *Dances of Rasputin*, Onegin Music / BMI, 2016, 1–9 taktai. B. Bartoko tema.

7 Friesen, E. *Dances of Rasputin*. Prieiga per internetą: <<https://www.youtube.com/watch?v=LGYLfoPK5S4>> [žiūrėta 2022 12 30].

Pirmoji variacija pristatoma greito tempo 7/8 metro motyvu, primenančiu vengrų liaudies šokių muziką. *Glissando* dvigubomis natomis (33 taktas) asocijuojasi su elektrinės gitaros skambesiu roko muzikoje (2 pav.).



2 pav. E. Friesen. *Dances of Rasputin*, *Onegin Music* / BMI, 2016, 30–33 taktai.
Glissando dvigubomis natomis žymėjimas.

Variacijai baigiantis ši priemonė naudojama dar intensyviau. Kartu su *fortissimo* dinamika ji veda į energingą variacijos užbaigimą (3 pav.).

3 pav. E. Friesen. *Dances of Rasputin*, *Onegin Music* / BMI, 2016, 68–79 taktai.
Tiršto *glissando* dvigubomis natomis naudojimas.

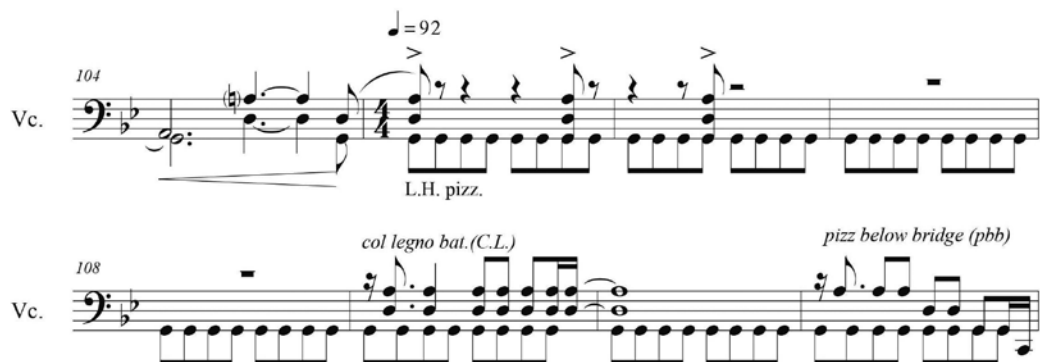
Antroje variacijoje susiduriame su kirčio (angl. *chopping*) technika (4 pav.). Kadangi kirčiui pažymėti naudojamas universalus ženklas „x“, o ne specialus ženklas ar užrašas, tik pagal įrašą suprantame, kokį garsą autorius tiksliai turi omenyje. 7/8 metrą keičia simetriškesnis 12/8 metras. Periodiškai ant 2-os ar 4-os takto dalies įterpiamas perkusinis kirtis labiau priartina kūrinį prie popmuzikos ar roko skambesio.



4 pav. E. Friesen. *Dances of Rasputin*, *Onegin Music* / BMI, 2016, 80–86 taktai.

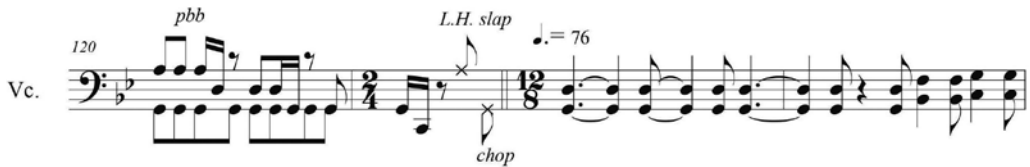
Kirčio (angl. *chopping*) technikos žymėjimas.

Trečiojoje variacijoje pasitelkiamos netradicinės garso išgavimo priemonės, kurias galima aptikti ir šiuolaikinės akademinės muzikos garsiniame žodyne. Pastovus ritmas palaikomas kairės rankos *pizzicato*, o tema skamba dešine ranka grojant *col legno* stryku ar *pizzicato* žemiau atramėlės. Visi šie garso išgavimo būdai partitūroje nurodomi žodžiais (5 pav.). 121 takte paeiliui panaudojami pliaukštelėjimo kaire ranka per postygį (angl. *slap*) ir kirčio (angl. *chop*) garsai, kas sukuria aktyvaus perkusinio prado kūrinyje įspūdį (6 pav.).



5 pav. E. Friesen. *Dances of Rasputin*, *Onegin Music* / BMI, 2016, 104–111 taktai.

Įvairių garso išgavimo technikų žymėjimo žodžiais pavyzdžiai.



6 pav. E. Friesen. *Dances of Rasputin*, *Onegin Music* / BMI, 2016, 120–123 taktai.
Įvairių garso išgavimo technikų žymėjimo žodžiais pavyzdžiai.

Vėliau muzikinė faktūra intensyvėja. Autorius naudoja kirčio techniką, vienu metu grodamas melodiją ir harmoniją bei pridėdamas perkusinių garsų (7 pav.). Lygindami partitūrą su įrašu girdime, kad gyvo atlikimo metu autorius naudoja dar daugiau perkusinių priemonių, tokių kaip pliaukštelėjimas per postygį (angl. *slap*), dvigubų natų *glissando*, tarsi grotų elektrine gitara. Galima sakyti, kad partitūra nurodoma kaip atlikimo gairės, tačiau griežtai jos nesilaikoma.



7 pav. E. Friesen. *Dances of Rasputin*, *Onegin Music* / BMI, 2016, 163–168 taktai.
Kirčio (angl. *chopping*) technikos žymėjimas.

Anksčiau minėti garso išgavimo būdai naudojami iki pat kūrinio pabaigos. Apibendrinant Frieseno kūrinio *Dances of Rasputin* stilistiką akivaizdu, kad jame galima išgirsti džiazą, folkmuziką, popmuziką, roko muziką elementų. Tačiau be klasikinio akademinio pasirengimo šį kūrinį būtų sunku atlikti, nes jis reikalauja virtuoziško. Priskirti šį opusą *crossover* stiliui įmanoma, tik jei vertinsime jį kaip įvairių muzikos stilių lydinį. Tiksliau tariant, tai – hibridinio stiliaus kūrinys.

Interviu metu violončelininkei Jaffe išreiškus nuomonę, kad vis daugiau violončelininkų pastaruoju metu eksperimentuoja su technikomis ir jų notacija, Friesenas užsimeina savo mokiniams vis kartojantis, kad „jie yra tai, ką valgo“ (Jaffe 2021). Atsižvelgiant į muziką, kurios atlikėjas klausosi, jis pradeda savo kūryboje ją imituoti. Pats Friesenas

teigia, kad mėgsta klausytis muzikos iš įvairių Afrikos regionų ir savo kūryboje semtis įkvėpimo iš muzikos, atliekamos tradiciniais instrumentais – mbira ir kora. Šie instrumentai turi sudėtingą ritminę sąveiką grojant kaire ir dešine rankomis. Apmąstydamas grojimo jais technikas ir mėgdamas jais atliekamą muziką, autorius eksperimentuoja su violončele, pridėdamas daugiau ritminės energijos grojant kaire ranka ir kuriant stilių, kurį pats Friesenas vadina *Afro-pizz* (Block 2017: 9).

Šio kūrėjo ir atlikėjo kompozicijose susipina įvairūs muzikos stiliai ir skirtingų kultūrų įtaka, o jis pats save laiko niekam „nepriskiriamu menininku iš Bostono“ (Jaffe 2021). Frieseno kūryba iliustruoja, kaip muzikos estetika, veikiama hibridizacijos ir kultūrų sandūros, reiškiasi įvairiausiai stiliais. Violončelininkams, norintiems atlikti Frieseno kūrinius, tai reiškia ne tik būtinybę mokytis įvaldyti muzikinį tekstą, bet ir tirti jo kultūrinį kontekstą. Atvejo analizė rodo, kad akademinėje aplinkoje subrendusiam atlikėjui, norinčiam plėsti repertuarą hibridinio stiliaus kūriniams, būtina išmanyti ir neakademinės muzikos stilistiką, o naujoms garso išgavimo technikoms įvaldyti reikia kryptingų pastangų.

Išvados

XXI amžius paženklintas ne tik kultūrų, bet ir muzikos stilių, įvairių muzikinių praktikų (apanga, elgesys scenoje ir kt.) samplaika. Šiam reiškiniui apibūdinti dažnai vartojama *crossover* sąvoka, tačiau aiškių jos apibrėžčių teoriniuose darbuose dar pasigendama.

Apžvelgus žodžio *hibridas* etimologiją ir kitose tyrimų srityse naudojamas šios sąvokos alternatyvas, siūloma kalbant apie dviejų ar daugiau muzikos stilių susiliejamą vartoti sąvoką *hibridinis stilius*. Taip bus galima išvengti klaidinančio *crossover* sąvokos vartojimo, kuris siejamas su neigiamomis konotacijomis, nurodančiomis galimą muzikos supaprastinimą.

Pastarųjų dešimtmečių tendencijos rodo, kad į akademinę muziką vis dažniau skverbiasi neakademinės muzikos elementai. Straipsnyje tai grindžiama vienu iš daugelio atlikėjų praktikoje aptinkamų pavyzdžių – atvejo analize, sudarančia prielaidas numatyti, kad Vakarų klasikinės muzikos atlikėjams teks nuolat plėsti interesų ir kompetencijų spektrą. Hibridiškumas muzikoje yra ryški pastarojo laikotarpio tendencija, reikalaujanti iš atlikėjų naujų technikų įvaldymo ir atverianti platesnes kūrybos bei karjeros galimybes.

*Įteikta 2022 11 14
Priimta 2022 11 28*

LITERATŪRA

- Baltzis, A. G. Globalization and Musical Culture. *Acta Musicologica*, 2005, Vol. 77, No. 1, p. 137–150. Prieiga per internetą: <<http://www.jstor.org/stable/25071251>> [žiūrėta 2022 12 30].
- Burkholder, J. Borrowing. *Grove Music Online*, 2001 [interaktyvus]. Prieiga per internetą: <<https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.52918>> [žiūrėta 2022 12 30].
- Čiubrinskas, V. *Socialinės ir kultūrinės antropologijos teorijos*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2005.
- Cornelius, S. Issues Regarding the Teaching of Non-Western Performance Traditions within the College Music Curriculum. *College Music Symposium*, 1995, Nr. 35, p. 22–32. Prieiga per internetą: <<http://www.jstor.org/stable/40374267>> [žiūrėta 2022 12 30].
- Dawe, K. Guitar Ethnographies: Performance, Technology and Material Culture. *Ethnomusicology Forum*, 2013, Vol. 22, No. 1, p. 1–25. Prieiga per internetą: <<http://www.jstor.org/stable/43297373>> [žiūrėta 2022 12 30].
- Diez, L., Hallman, J. Crossing Over with Integrity. *College Music Symposium*, 2013, Nr. 53. Prieiga per internetą: <<https://www.jstor.org/stable/26564912>> [žiūrėta 2022 12 30].
- Guilbault, J. *Zouk: World Music in the West Indies*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Hannerz, U. *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*. New York: Columbia University Press, 1992.
- Hannerz, U. The World in Creolisation. *Africa: Journal of the International African Institute*, 1987, Vol. 57, No. 4, p. 546–559. Prieiga per internetą: <<https://doi.org/10.2307/1159899>> [žiūrėta 2022 12 30].
- Herskovits, M. J. *The New World Negro: Selected Papers in Afroamerican Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1966.
- Horowitz, J. Mocartas kaip puskultūrė. Snobiško garbinimo visuotinumai. *Muzikos barai*, 2006, Nr. 11–12, p. 346–347. Prieiga per internetą: <<https://www.muzikusajunga.lt/zurnalas/muzikos-barai-268/mozartas-kaip-puskulture-snobisko-garbinimo-visuotinumai>> [žiūrėta 2023 02 13].
- Jaffe, N. An Interview with Eugene Friesen: Cellist, Improviser, Composer, and Educator. 2021.05.19. Prieiga per internetą: <<https://natashajaffe.com/blogs/stories-of-cellists-and-cello-ensembles/posts/an-interview-with-eugene-friesen-celist-improviser-composer-and-educator>> [žiūrėta 2022 12 30].
- Jaunslaviete, B. The Theory of Polystylism as a Tool for Analysis of Contemporary Music in the Postsoviet Cultural Space: Some Terminological Aspects. *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovje*, 2018, Vol. 44, No. 2, p. 455–465. Prieiga per internetą: <<https://hrcak.srce.hr/file/318266>> [žiūrėta 2022 12 30].
- Guogis, A. Globalizacijos poveikis socialinei apsaugai ir socialinei atskirčiai. *Politologija*, 2004, t. 4, Nr. 36, p. 78–109. Prieiga per internetą: <<http://etalpykla.lituanistikadb.lt/fedora/objects/LT-LDB-0001:J.04-2004-1367159138779/datastreams/DS.002.0.01.ARTIC/content>> [žiūrėta 2022 12 30].
- Kapchan, D. A. Hybridization and the Marketplace: Emerging Paradigms in Folkloristics. *Western Folklore*, 1993, Vol. 52, No. 2/4, p. 303–326. Prieiga per internetą: <<https://doi.org/10.2307/1500092>> [žiūrėta 2022 12 30].
- Kapchan, D. A., Strong, P. T. Theorizing the Hybrid. *The Journal of American Folklore*, 1999, Vol. 112, No. 445, p. 239–253. Prieiga per internetą: <<https://doi.org/10.2307/541360>> [žiūrėta 2022 12 30].

- Kielian-Gilbert, M. Musical Bordering, Connecting Histories, Becoming Performative. *Music Theory Spectrum*, 2011, Vol. 33, No. 2, p. 200–207. Prieiga per internetą: <<https://doi.org/10.1525/mts.2011.33.2.200>> [žiūrėta 2022 12 30].
- Kim, J.-A. Cross-Cultural Music Making: Concepts, Conditions and Perspectives. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 2017, Vol. 48, No. 1, p. 19–32. Prieiga per internetą: <<http://www.jstor.org/stable/44259473>> [žiūrėta 2022 12 30].
- Lévi-Strauss, C. The Naked Man. *Mythologiques*, T. 4. New York: Harper and Row, 1971.
- Lysloff, R. T. A., Gay, Jr. L. C. *Music and Technoculture*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press / University Press of New England, 2003.
- MacDonald, D. *Masscult And Midcult*. United States: Literary Licensing, LLC [1960], 2011.
- McLeod, K. A. Fifth of Beethoven: Disco, Classical Music, and the Politics of Inclusion. *American Music*, 2006, Vol. 24, No. 3, p. 347–63. Prieiga per internetą: <<https://doi.org/10.2307/25046036>> [žiūrėta 2022 12 30].
- Neff, S., Schoenberg, L. Juxtaposing Popular Music in Schoenberg's Second String Quartet, Op. 10. *Schoenberg's Chamber Music, Schoenberg's World*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2009, p. 65–96. Prieiga per internetą: <<http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt2111f3p.10>> [žiūrėta 2022 12 30].
- Schnittke, A. Polystylistic Tendencies in Modern Music. *A Schnittke Reader*. Bloomington: Indiana University Press Bloomington [1971], 2002, p. 87–90.
- Taylor, T. D. Some Versions of Difference: Discourses of Hybridity in Transnational Musics. *Global Currents: Media and Technology Now*. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 2004, p. 219–244. Prieiga per internetą: <<http://www.jstor.org/stable/j.ctt5hj9k6.16>> [žiūrėta 2022 12 30].
- Versekėnaitė, A. Intertekstinės sekvencijos *Dies irae* ir XX a. kompozicijų sankirtos. *Lietuvos muzikologija*, 2008, Nr. 9, p. 90–107.
- Wood, A. From Klezmer to Dabkah in Haifa and Weimar: Revisiting Disrupted Histories in the Key of D. *The World of Music*, 2018, Vol. 7, No. 1–2, p. 61–80. Prieiga per internetą: <<https://www.jstor.org/stable/26562975>> [žiūrėta 2022 12 30]
- AllMusic. Prieiga per internetą: <<https://www.allmusic.com/style/classical-crossover-ma0000004504>> [žiūrėta 2022 12 30].

Cultural and stylistic aspects of hybridity in the perspective of interpretive possibilities

SUMMARY. Globalisation and the media have a significant influence on the merging and overlapping of different musical cultures. The increasing migration of people and the availability of media open opportunities for music creators to become acquainted with the musical traditions and different musical styles of various cultures. Crossover, hybrid music and other terms are frequently used in musicological discourse even though these are often understood differently.

The synthesis of various musical styles as a compositional tool (poly-stylistics, intertextuality) was already being used in the second half of the 20th century. While those compositional techniques remain within the boundaries of academic music, jazz players see more and more opportunities to connect classical music with jazz. After reviewing the range of different concepts, we suggest using the term hybrid style when it comes to the fusion of two or more musical styles. In this way, we avoid the negative connotations of the concept of crossover, indicating the possible oversimplification of music.

In the 21st century, new techniques of playing Western instruments are needed to perform music that combines the traditions of various cultures and musical styles (academic, jazz, pop, rock). This poses new challenges for the practicing performer: it is necessary to expand one's field of interests, to be able to read multi-stylistic scores and to master new ways of expression with instruments. The case study reveals the challenges of such work.

KEYWORDS:

cultural hybridisation,
cultural appropriation,
interpretation, interplay,
hybrid style, crossover.