

Muzikos faktūros tipologizavimo XX a. antros pusės–XXI a. kompozicijoje ypatumai

Viltė ŽAKEVIČIŪTĖ
Gražina DAUNORAVIČIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

ANOTACIJA. Straipsnyje aptariamas muzikos faktūros reiškinių ir jo sampratos problemiškas. Išskirtinis dėmesys muzikos faktūros faktoriui kaip kūrinio struktūros valdymo priemonei matomas XX a. Kintant muzikos tonalumo formoms, formuojasi naujos komponavimo technikos, taip pat ir įvairios metodikos joms analizuoti. Toks kismas neabejotinai lemia ir kitokį žvilgsnį į pagrindinius muzikos kūrinio darybos principus. XX a. pradžioje, kai muzikinėje medžiagoje nebelieka muzikinių temų, randasi muzikos faktūros svarbos ir iškilimo prielaida, o tonalumas praranda įtaką valdant muzikos kūrinio formaliąją visumą. Dėl to harmonija, iki XX a. pradžios buvusi itin įtakinga kategorija organizuojant muzikinę medžiagą, pažadu nebetenka tokios galios. Kyla klausimas, jei ne harmonija, kuo tada kliautis kompozitoriams, norintiems valdyti kūrinio struktūrą? XX a. formuojasi naujas požiūris į muzikos faktūrą ją sureikšminant ir jai priskiriant naujas funkcijas. Daroma prielaida, kad šiuolaikybės garsų meno kūrinys gali egzistuoti be formuojančio harmonijos fundamento, bet tik ne be faktūros. Straipsnio tikslas – remiantis kompozitoriaus Roberto Strizicho (1991) įžvalgomis pristatyti faktūros kaitos ypatumus, atsiradusius XX a., ir naujus jos tipus, kurie vis dar aktualūs ir XXI a. kompozicijoje.

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

muzikos faktūra,
faktūros tipai, kismas,
komponavimo
strategijos, XX–XXI a.
kompozicijos.

Muzikos faktūros sąvokos daugiareikšmiškumas

Žvelgiant iš XX a. perspektyvos į XXI a. kompoziciją, matyti, kad kintančias harmoninės mąstysenos formas kompensuoja besiplečiantis opuso valdymo daugiasluoksnisškumas ir auganti muzikos faktūros konstruktyvumo reikšmė. Harmonijos faktorius garsų mene nedingsta, tačiau į jį galima žvelgti kaip į faktūros fenomeno sudedamąją dalį. Taip vertinant ir struktūruojant kūrinį pasitelkus faktūrą, svarbūs tampa visi žinomi parametrai – tonų aukščiai, garsų koordinacija laike, garsumo (dinamikos) faktoriai, artikuliacijų katalogai ir kt. XX a. pradžioje kompozitoriaus Pauliaus Hindemitho veikalė „Unterweisung im Tonsatz“ („Kompozicijos vadovas“, 1937) pasiūlyta harmoninė

sistema ir analizės metodas (išskiriant du fundamentalius muzikinio mąstymo tipus – harmoninį (vertikalųjį) ir melodinį-polifoninį (horizontalųjį)) turi sąsajų su muzikos faktūra. Šie tipai tinka dviem pagrindiniams ir fundamentaliems muzikos faktūros poli-ams – *horizontalei* ir *vertikalei* – nusakyti.¹

„Merriam-Webster² žodyne“ žodis „faktūra“ (angl. *texture*) paaiškintas kaip „muzi-kinio garso raštas (marginys)“.³ Muzikos faktūros sąsaja su audiniu pabrėžiama įžvelgus sąvokų – audinio atraižos (angl. *pattern*) ir muzikos medžiagos kaip atraižos *pattern* – są-sają. Muzikoje faktūrą pagrindžia (organizuoja) muzikos parametrų (garso aukščių, tem-brų, ritmų, dinamikos) tarpusavio santykiai, dėl kurių sinergijos formuojamas vis kitoks muzikos audinys. O tekstilės audinyje faktūra kuriama pasitelkiant skirtingų siūlų ar raštų tarpusavio santykius.⁴ Abiem atvejais faktūra padeda kurti muzikos ar tekstilės au-dinio formą. Muzikos fenomeno ir pačios sąvokos „faktūra“ polisemija suteikia nemažai laisvės interpretuoti ir duoda peno diskusijai. Kanados menų ir humanitarinių mokslų profesoriaus Davido Hurono išskiriamos trys dažniausiai pasitaikančios faktūros reikš-mės: 1) faktūra nurodo garso lauke vienu metu vykstančių įvykių skaičių (angl. *number*) ar kiekį / intensyvumą (angl. *volume*); sutampančių garso šaltinių tankumą (angl. *den-sity*); 2) nurodo garsų lauko elementus ar jų įvairovę (angl. *diversity*); muzikinių darinių kontinuumą nuo vienuarūšio aktyvumo (angl. *homogeneous activity*) iki įvairiarūšio akty-vumo (angl. *heterogeneous activity*); 3) faktūra – bendrinė sąvoka, nusakanti priežastingą kūrinio garsinį aktyvumą; ji visada pagrindžia tai, ką girdime „paviršiuje“ (angl. *surface level*) (Huron 1989).⁵

Muzikos enciklopedijose sąvoka „faktūra“ aiškinama kitų muzikos kategorijų kon-tekste, pavyzdžiui, „muzikos faktūros terminas taikomas nusakant muzikos struktūrą garso aspektų atžvilgiu“ (*Grove Music Online* 2001).⁶ Šiuo požiūriu muzikos faktūra gal-būt tampa muzikos struktūros atspindžiu – tai, kas fiksuota kūrinyje (garsai ir įvairūs jų raiškos aspektai), yra struktūriniai vienetai, iš kurių formuojama kūrinio faktūra. Tačiau šio fenomeno struktūriniai vienetai subjektyviai gali būti labai įvairūs tiek kiekybine prasme (kiek kokių muzikinių darinių yra faktūroje), tiek kokybine (kokios kokybės gar-

- 1 Muzikos faktūroje svarbu įžvelgti ir *diagonalę* kaip jungtį tarp to, kas muzikos faktūroje reiškiasi vertikaliai (harmonija), ir to, kas reiškiasi horizontaliai (sąlyginė melodija).
- 2 Prieiga per internetą: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/texture> [žiūrėta 2022 08 12].
- 3 Prieiga per internetą: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/texture>; *A pattern of musical sound* <...>, žodį *pattern* (modelis) šiuo atveju pasirinkta versti kaip raštą ar „marginį“ [žiūrėta 2022 08 12].
- 4 Pavyzdžiui, Egidijos Medekšaitės kūryba pasižymi glaudžiomis sąsajomis su tekstile – dirbdama su audiniais, žinias autorė pritaiko muzikoje ir taip sukuria unikalų faktūros valdymo metodą.
- 5 Huronas teigia, kad faktūrai suvokti labai svarbus girdėjimo faktorius.
- 6 Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27758> [žiūrėta 2022 08 20].

są išreiškia, pavyzdžiui, ar garsas tylus, aukštas ar žemas). Taigi muzikos faktūra apibūdinama ir tapatinama su kiekiu ir kokybės kriterijais, ji nurodo balsų ar atliekamų partijų skaičių kompozicijoje „<...> ir bendrą jų skambesį kartu“ (Pearsall 2012: 219).

Kaip minėta, faktūros fenomenas galėtų būti vertinamas kaip muzikinės struktūros garsų tarpusavio sąryšis horizontalia, vertikalia ir diagonalia perspektyva. „Visuotinėje lietuvių enciklopedijoje“ pateikiama apibrėžtis, kurioje išgryninta lotyniško žodžio „faktūra“ reikšmė (lot. *factura* – apdirbimas) ir akcentuojamas muzikinės medžiagos dėstymo būdas. Konstatuojama, kad pagal muzikinės medžiagos dėstymo principą, sudėtingumą, muzikos kalbos elementų skaičių faktūra gali būti vienbalsė (monodija) ir daugiabalsė (daugiabalsiškumas), vokalinė ir instrumentinė (orkestrinė, fortepijoninė). Pagal muzikos raiškos priemonių (melodijos, ritmo, harmonijos sąskambių ir kita) pobūdį, santykį ir funkcijas kūrinio formoje daugiabalsė faktūra gali būti polifoninė ar homofoninė (Ambrazas, Juodelienė 2004). Kadangi muzikos faktūrai svarbu muzikinės medžiagos dėstymo būdas, o ji tipologizuojama ir skirstoma pagal muzikinės medžiagos dėstymo sudėtingumą, išryškėja problema – XXI a. kuriamos muzikos faktūros charakteristikos gali „neįtilpti“ į konvencionalios sampratos rėmus, todėl joms charakterizuoti reikalingos naujos kategorijos, kurias šiame straipsnyje ir mėginama pateikti bei aptarti remiantis įvairių menininkų (muzikologų ir kompozitorių) patirtimi.

Muzikos faktūros reiškinių suvokti gali padėti dėmesys ekstramuzikiniams analogams, leidžiantiems į šį reiškinių pažvelgti kūrybiškai. Pavyzdžiui, įsivaizduojant popieriaus lapą (ar bet kokį kitą paviršių), kurio faktūrą galima tapatinti su jo paviršių padengusiais akvarele, aliejiniais dažais, tušu. Muzikos faktūra taip pat gali priminti grafines figūras ir realiai jas atvaizduoti vizualiai.⁷ Plačiai žvelgiant, kūrinio faktūra apibendrina priemones, kuriomis „piešiamas“ muzikos kūrinys. Pasitelkę skirtingas priemones, kompozitoriai nupiešia ir sukuria vis kitokius muzikinius paveikslus. Šiame straipsnyje faktūrų tipai daugiausia iliustruojami remiantis lietuvių kompozitorių kūriniais, taip siekiant skirti dėmesį lietuvių autoriams, kurių kontekste tarpsta viena straipsnio autorių Viltė Žakevičiūtė.

Muzikos faktūros tipologizavimo būdai

Visuotinai pripažinti trys pagrindiniai muzikos faktūros tipai, muzikinės medžiagos dėstymo būdai – monodija, polifonija ir homofonija. Jie nėra nekvestionuojama kons-tanta, todėl praėjusio, esamo ir būsimo laiko perspektyvoje šios kategorijos nebetenka

7 Dėl vizualumo ją galima traktuoti kaip skambantį muzikos audinį, kuriame užrašyti visi kodai, kuriais kūrinys sukurtas ir kuriais remiantis jis būtent toks unikalus.

didelės reikšmės ir į šiuos tipus kompozitoriai žvelgia labiau kaip į istoriškai susiklosčiusią galimybę transformuoti kompozicinę medžiagą. Kaip tik ši skatina kompozitorių formuoti tapatybinę savo opusų muzikos faktūrą pasitelkiant įvairius muzikinės medžiagos metamorfozei reikalingus parametrus, dėl kurių kinta skambesio intensyvumas, dramaturgija ir kiti aspektai. Pavyzdžiui, transformacija ryški Egidijos Medekšaitės kūrinyje „Textile 6“ klavišiniam instrumentui (2020). Pasak autorės, „paprastos muzikinės struktūros, primenančios raštus, pinasi tarpusavyje, taip sukurdamos keturių dimensijų erdvę“⁸. Nuolatinis kismas nepertraukiamame kūrinio skambesio judėjime sukuria skirtingas tėkmes, taip pat ir muzikos faktūros kaitą. Vos pastebima muzikinės medžiagos ir melodinių segmentų transformacija veikia kaip subtilus muzikinės medžiagos varijavimas plėtojant muzikos struktūrą pasitelkus faktūrą. Faktūros transformacija pasiekama kryptingai naudojant bet kurį muzikos faktūros aspektą – tembrą, garsų, jų aukščių kaitą, ritmą, tankumą (angl. *density*), dinamiką, artikuliaciją, medžiagos tipą (Strizich 1991), nes dėl šių parametrų įmanoma įvairiai konstruoti muzikos „piešinio“ paviršių. Kūrinyje „Textile 6“ muzikos faktūros transformacijai kompozitorė pasitelkia garsų aukščių ir ritmo kismą. Taip formuojamas naujas muzikos faktūros tipas, apie kurį rašė Wallace’as Berry’is: „[M]uzikos struktūroje naudojamų garso išteklių suma <...> nulemia muzikinę faktūrą“ (Berry 1987: 186), šių „garso išteklių“ tankumo⁹ valdymas yra viena muzikos faktūros struktūravimo priemonių.

XX a. muzikos kompozicijoje dėl įvairių muzikos faktūros konstravimo galimybių randasi iki tol nematytos muzikos faktūros struktūravimo idėjų – ieškoma naujų sprendimų, atsiranda sudėtingesnės muzikos faktūros, kurios apsiriboja ne tik aiškinimu ar analize, tinkama paprastesnėms muzikos faktūroms, tokioms kaip monodija, polifonija ar heterofonija, analizuoti. Žvelgiant istoriškai, ypač ryški muzikos faktūros kaita matyti XX a. pokario avangardo muzikos faktūros sampratoje ir kompozicinėje daryboje. Kaitą kaip problemą įžvelgė ir išgrynino kompozitorius Robertas Strizichas. Kalbėdamas apie muzikos faktūros pokyčius po Antrojo pasaulinio karo, jis teigia, kad įprasti tradiciniai terminai, taikomi muzikos faktūrai apibūdinti, nėra adekvatūs naujiems faktūros bruožams aptarti (Strizich 1991). W. Berry’io pastebėta problema identiška – šiuolaikybės muzikos kompozicijų faktūros klausimas tapo vis dažniau aptariamas muzikologų ar teoretikų, tačiau jis tebėra komplikuoatas dėl įvairių interpretacijos galimybių. R. Strizichas taip dėsto pagrindinius siūlymus sprendžiant su muzikos faktūra saistomus probleminius klausimus. Reikia:

8 Kompozitorės pasisakymas asmeninėje paskyroje socialiniame tinkle *Facebook* (2020 04 16) [žiūrėta 2022 09 12].

9 Arba kiekio.

- 1) suformuluoti muzikos faktūros **apibrėžtį**, kuri būtų gana plati ir **pajėgi apibūdinti naujausius muzikos faktūros modelius**;
- 2) detaliai **išanalizuoti naujosios muzikos faktūros tipus**;
- 3) sukurti atrastiems muzikos faktūros tipams tinkamą **terminologiją**;
- 4) atkreipti dėmesį į naujas **muzikos faktūras bendrame muzikos komponavimo kontekste**.

Šiais punktais ir užduotimis grindžiamas muzikos faktūros neapibrėžtumo klausimas ir problematika.

Muzikos faktūros kaitą pravartu tyrinėti įžvelgus jau atrastus faktūros tipus ar modelius. Muzikologas Stefanas Kostka išskiria pagrindines plėtojamas muzikos faktūros struktūravimo idėjas ir siūlo tris XX a. tipus: **puantilizmą**, **sluoksniavimą** (angl. *stratification*) techniką ir **garsų masių** formavimą (Kostka 1990). Galima teigti, kad kaip tik šie XX a. kompozicijoje atsiradę faktūros konstravimo modeliai yra pagrindiniai, iš jų vėliau vystysis šių tipų atmainos. Neatmetama prielaida, kad naujiems muzikos faktūros tipams atsirasti įtakos turėjo kitos meno sritys, pavyzdžiui, dailėje įsivyravęs puantilizmas¹⁰. Muzikoje **puantilistinės** faktūros bruožas – pavieniai garsai plačiais šuoliais, būdingos pauzės (ibid.).

Tradicinės faktūros samprata ima kisti dar iki 1945-ųjų. Antono Weberno atvejis buvo savita ir labai reikšminga pradžia muzikos faktūros kaitai, nes nukrypstama nuo įprastų daugiabalsiškumo faktūroje modelių: a) pasitelkiami atskirti melodiniai pavidalai; b) ritmo struktūros dažniausiai amorfinės (beformės); c) vyksta nuolat besitęsiantis linijų sutapimas (Strizich 1991). Tokius bruožus turinčią muzikos faktūrą siūloma vadinti „**suskaidyta polifonija**“ (angl. *disjunct polyphony*) (ibid.). „Suskaidytos polifonijos“ ir puantilistinės faktūros modeliai panašūs. A. Weberno muzikoje (XX a. pr.) ir buvo identifikuotas suskaidytos polifonijos muzikos faktūros konstravimo būdas. 1925-ųjų kūrinyje „Trys dainos op. 18“ („Drei Lieder Op. 18“) sopranui, klarnetui ir gitarai vyrauja kontrapunktinis santykis tarp klarneto ir soprano. Nepaisant ryškių pasikeitimų registruose (nuolat pasikartojančių klarneto ir balso sutapimų), atkreipus dėmesį į registrų kaitą matyti, kad ji beveik nekaiti – didžiąją laiko dalį kūrinyje tiek vokalas, tiek klarnetas dominuoja vienodoje registro skalėje. „<...> tai faktūroje sukuria aliuziją į voratinklį / tinklą“ (ibid.).

10 Puantilizmo terminas, pasak S. Kostkos, atsirado dėl XIX a. prancūzų dailininkų Georges'o Seurat ir Paulio Signaco taikomos tapybos technikos, kai norimam rezultatui pasiekti menininkai pasitelkė įvairių spalvų taškų techniką užuot piešę įprastas linijas.



1 pav. Anton Webern. „Drei Lieder Op. 18“ sopranui, klarnetui ir gitarai (1925).
Partitūros fragmentas (rankraštis, 1926)¹¹

Tokio tipo faktūra tuo metu buvo gana naujas reiškinys. Daugelyje XX a. 6 deš. kūrynių, rašytų serialistine technika, galima aptikti vadinamosios suskaidytos polifonijos faktūros modelių. Tipiški to pavyzdžiai – Pierre'o Boulezo „Sonata fortepijonui Nr. 1“ (1951), „Plaktukas be šeimininko“ (*Le marteau sans maître*, 1953–1955), Karlheinz Stockhauseno „Kontrapunktas“ (*Kontra-Punkte*, 1953) ir „Zeitmasse“ (1957). P. Boulezo „Plaktukas be šeimininko“ ir K. Stockhauseno „Kontrapunktas“ faktūriškai gana panašūs į minėtą A. Weberno pavyzdį („Trys dainos“). Kontrapunktinės faktūros atpažįstamos dėl tembrinių linijų skirtumų. Tačiau dėl nuolat kintančių ritminių verčių ir nesutam-

11 Prieiga per internetą: <https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/1/14/IMSLP743071-PMLP61950-115905.pdf> [žiūrėta 2022 09 12].

pančių bei sutampančių melodijos kontūrų jos sukuria painų, temбриškai sudėtingą kontrapunktinį tinklą, kuris gerokai kompleksiškesnis nei muzikoje iki Antrojo pasaulinio karo (Strizich 1991). Justinos Repečkaitės „Acupuncture“ (2014) galima laikyti tokio faktūrinio modelio pavyzdžiu – kūrinyje muzikos faktūra grindžiama garsų atakomis, o „jų tęstinumas ir judesys metaforiškai susieja šią medžiagą su akupunktūra“¹². Pasitelkusi Fibonacci’io skaičių seką garsinėms struktūroms kurti, „ši natūrali struktūra nukreipia medžiagą, kuri pereina nuo kolektyvinės masės tekstūros prie kiekvieno instrumento polifoninių linijų“¹³.

Acupuncture

2 pav. Justina Repečkaitė. „Acupuncture“ (2014). Partitūros fragmentas

Kitas faktūros sluoksniavimo (angl. *stratification*) modelis, pasirodęs XX a., vis labiau mėgstamas kompozitorių. S. Kostka tokios faktūros principą siūlo vadinti „bloku sugretinimu“ (angl. *block juxtaposition*). Tai – faktūros modelis, kuriame sugretinamos ir sujungiamos bent kelios skirtingos muzikos faktūros viename kūrinyje. Todėl „strata“ (sluoksnis nuo angl. *stratification*) dažniausiai reiškia tų sluoksnių dauginimą, sluoksniavimą. Faktūros sluoksniavimo technika matoma kūrinuose, kuriuose pagrindiniai elementai ir yra kuo skirtingesnės ir kontrastuojančios faktūros. Faktūriniai blokai kūrinyje

12 Kompozitorės mintys apie kūrinį. Prieiga per internetą: <http://www.justinarepeckaite.eu/media/acupuncture/> [žiūrėta 2022 09 13].

13 Ibid.

The image shows a page of a musical score for strings and choir. At the top left, it is marked 'RALLENTANDO' and '11 Strings diminuendo / Choir crescendo'. The score consists of multiple staves for string instruments (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses) and a choir. The music features long, sustained notes with dynamic markings like 'p' and 'f'. A rehearsal mark '12' is visible at the top right of the first system. At the bottom of the page, there is a small footnote: '*** Gradually open and close the indicated reeds within the dynamic (musical) dimensions of the phrase while completely avoiding the common/wood attack. From the closed mouthpiece to the maximal opening of the reed (no dynamic peak back to the closed mouthpiece)'. The page number '3 pav.' is located at the bottom left of the image area.

3 pav. Justė Janulytė. „Debesų stebėjimas“ (2012). Partitūros fragmentas

gali tarpusavyje smarkiai skirtis. Pavyzdžiui, 2012 metų kūrinyje balsams, mediniams pučiamiesiems ir styginiams „Debesų stebėjimas“ (*Observation of Clouds*) autorė muzikinę medžiagą valdo pasitelkdama pulsuojančią, iš įvairių sluoksnių susidarančią muzikinę faktūrą. Sluoksniuojant balsus transformacija (tarp balsų) įvyksta vos pastebimai. Kiekvienas kūrinio balsas subtiliai sutampa su kitais balsais ir negriauna bendro skambėjimo lauko. Iš dalies tokio tipo ir tokios faktūros kūriniai labai panašūs į savitą „garso debe-

sų“ formavimą. Faktūros sluoksniavimo pavyzdį gali pristatyti straipsnio autorės opusas „Hauzenštoko angelas“ (2018), kai muzikinėje medžiagoje sugretinamos bent dvi ar trys skirtingos faktūros, tarsi atskiri „blokeliai“ jos skamba kartu. Tokia technika atpažįstama ir Justės Janulytės kūryboje, kai sluoksniuojama panaši muzikinė medžiaga („Debesų stebėjimas“).

Natūraliai prieinama prie **garsų masių** (angl. *sound-mass*) faktūros tipo. Garso masės modelio pagrindinė ypatybė – klausantis kūrinio nebeaiški riba tarp konkretaus garso ir triukšmo. Posttonacinėje muzikoje šis reiškinys įgavo ypatingą reikšmę. Jame atskleidžia itin svarbus muzikos faktūroje matomas įvairių muzikinių parametrų tankumo (kiekio) svarbos aspektas. Šiam muzikos faktūros tipui artimas kontrastingų sluoksnių faktūros tipas. Šio tipo ištakų išvelgiama XX a. viduryje–antroje pusėje. Tokioje faktūroje sluoksnį gali sudaryti arba viena linija, arba grupė balsų. Linijų pobūdis, stilius, tembras, harmonija, ritminė ar metrinė struktūra ir net išsidėstymas erdvėje – veiksniai, dėl kurių kiekvienas atskiras sluoksnis faktūroje tampa individualesnis. Tokia ypatybė atveda prie **daugiasluoksnės polifonijos** (angl. *multi-layered polyphony*) faktūros tipo. Daugiasluoksniškumo pavyzdžių / prielaidų taip pat randama XX a. muzikoje. Pavyzdžiui, Charlesas Ivesas kūrė į koliažą panašias kontrastingas struktūras, kurios sukurdavo daugiasluoksnį kontrapunktą. Kai kurie kompozitoriaus darbai yra skaidrios faktūros, todėl galima gerai išgirsti kontrastuojančius muzikos darinius. Ch. Iveso „Neatsakytas klausimas“ (*Unanswered Question*, 1908) – akivaizdus to pavyzdys. Kūrinyje skirtingi garsų srantai įprasminami ir charakterizuojami skirtingais būdais: skiriasi harmoniškai, metro, ritmo prasme, o bendras šių veiksnių efektas – skirtingų muzikos faktūrų, linijų sugretinimas ir jų eksponavimas vienu metu. Galima teigti, kad tai gana „patogus“ faktūros darybos principas, kurį pasitelkus rezultatas ne visada nuspėjamas, nes galimi įvairūs tokio sluoksniavimo variantai. Akivaizdžiausi tokio modelio kūrimo būdai: 1) sluoksniuoti skirtingų pradų muzikinę medžiagą; 2) sluoksniuoti tą pačią muzikinę medžiagą (kanono principas).

Daugiasluoksnės polifonijos apraiškų gausu minimalizmo estetikos 7–8 deš. kūriniuose. Muzikos faktūra formuojama sluoksniais, kurie ir melodiškai, ir harmoniškai yra vienodi, bet kinta procesualiai, t. y. fazėmis. Sudėtingi ir nuolat besikeičiantys, tarsi kaleidoskopiniai faktūros linijų santykiai atsiranda tada, kai dėl metro ar tempo pasikeitimo kinta ir pagrindinė medžiaga (lyginant su jos pirmine versija, įvyksta metamorfozė). Dėl to ypač svarbu transformacija. Žibuoklės Martinaitytės „Šviesotamsos trilogijos“ fortepijonui ir styginių orkestrui (2018) trečiojoje dalyje „Tamsa šviesoje“ transformacija yra vienas pagrindinių faktūros darybos principų. Muzikos faktūra čia skaidri, tačiau procesualiai kintama (ypač orkestro partijoje).

The image shows a page of a musical score, page 2, for the first movement of the Fourth Symphony by J. S. Bach. The score is written for a full orchestra, including strings (Violins I-IV, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons), and Percussion. The music is characterized by a complex, multi-layered texture with frequent changes in meter and dynamics. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ppp*, *p*, *mp*, and *f*. The page number '2' is visible in the top left corner.

4 pav. Žibuoklė Martinaitytė.
„Šviesotamos trilogija“ (2017).
I d. partitūros fragmentas

Dar vienas netradicinės muzikos faktūros modelis, pasirodęs XX a. antroje pusėje, – kvazientropinis (angl. *quasi-entropic*). Jo specifika yra išsibarsčiusių ar izoliuotų garsų darinių pokytis per tam tikrą laiką ir tam tikrus registrus (Strizich 1991). Tokios struktūros negausiai pasireiškia faktūros sutankinimo aspektu tiek vertikalyje, tiek horizontalėje, todėl sudėtinga jas suvokti ir išgirsti kaip atskirus įvykius, veikiančius individualiai. Pasiškolindamas A. Weberno muzikos stiliškai apibūdinti tinkamą terminą, R. Strizichas tokį faktūros bruožą vadina puantilistiniu.¹⁴ Lietuvių muzikoje puantilizmo apraiškų yra Vytauto Barkausko koncerte vargonams solo „Gloria urbi“, op. 32 (1972).

14 Kaip rašo autorius, pagrindinis puantilizmo termino prototipas yra A. Weberno *Klangfarbenmelodie*, kai nustatomi du principai: 1) melodinės linijos suskaidymas į mažus segmentus; 2) gretimų segmentus atlikti kontrastuojančio tembro instrumentais. Šias išvadas A. Webernas įžvelgia po savo paties atliktų J. S. Bacho aranžuotųjų.

Kvazientropinio faktūros tipo pagrindinė idėja tokia kaip ir prieš tai minėtame suskaidytos polifonijos tipe – nuolat susipinančių ir sutampančių kontrapunktinių linijų judėjimas. O puantilistinės faktūros bruožas – garsai suvokiami kaip atskiri ir individualūs įvykiai. Faktūra turi būti skaidri, kad būtų įmanoma išgirsti atskiras kontrapunkto linijas. Kai padidėja bet kuris puantilistinės faktūros horizontalumo tankis, o suskaidytos polifonijos faktūros tankis – vertikalėje, pasiekiamas kritinis momentas, kai nebeįmanoma suvokti įvykių muzikoje eigos, išgirsti atskirų linijų. Tokio vyksmo apraiškos muzikos faktūroje suponuoja masių atsiradimą, kyla *masės* efektas, kai faktūros vertikalės, horizontalės ir diagonalės intensyvumas tampa ypač didelis, įvykiai tarp garsų ir patys garsai praranda individualumą. Iannio Xenakio kūryboje toks faktūros modelis apibūdinamas kaip „debesų faktūra“ (angl. *cloud texture*). Pavyzdžiui, jo kompozicijoje „Pithoprakta“ (1955–1956) dažnai vienu metu groja visi 49 atlikėjai ir visi atlieka individualias partijas. Dėl tiek daug atlikėjų ir daugybės įvairių partijų formuojasi debesų faktūros modelis, kai skambesys metaforiškai gali priminti debesį.

„Debesų faktūra“ nėra vienintelė, kuri formuojama pasitelkiant mases. Dažnas linijų sutapimas ir vidutiniškai didelis vertikalės tankis sukuria įspūdį, kad individualios linijos nėra suvokiamos. Toks faktūros tipas gali būti apibūdinamas kaip **tankio polifonija** (angl. *dense polyphony*) (Strizich 1991). Tankio polifonijos faktūrų apraiškų ypač daug lenkų kompozitoriaus Krzysztofo Pendereckio kūryboje. Pavyzdžiui, jo „Pasijoje pagal Luką“ (1965) dominuojantys jungiamieji melodinių linijų modeliai styginiuose sutampa, skamba vienu metu, siekdami sukurti kuo tankesnę muzikos faktūrą. Dėl to atskiros melodinės linijos nėra atskiriamos. Įžvelgiamas dar tankesnis faktūros modelis, kai linijų sluoksniavimas toks tankus, jog vertikalėje muzikos erdvė praktiškai užpildyta visiškai. Tokiais atvejais faktūros polifoniškumą galima traktuoti kaip tankiai užpildytos muzikinės erdvės lineariškumo suaktyvinimą (Strizich 1991). György’is Ligeti’is tokiais muzikos faktūrai apibūdinti pasiūlė **mikropolifonijos** terminą (angl. *micropolyphony*). Mikropolifoninės faktūros apraiškų galima įžvelgti Béla’os Bartóko „Styginių kvarteto Nr. 4“ (1928) pradžioje, čia pusiniai ir pilni garsų klasteriai artikuliuojami juos sujungiant linijomis. Klasterių progresija vyksta siaurais intervalais. Tokia klasterinių struktūrų lineariškumo artikuliacija yra tiesiogiai susijusi su sudėtingesniais mikropolifonijos tipais, tokiais kaip I. Xenakio kūryboje (ibid.).

Greta mikropolifonijos tipo galima matyti ir kitą, panašaus skambesio, bet kitokios darybos tipą – „nekintančios būsenos“ (angl. *steady-state*) (kai muzikinė erdvė yra statiška, ilgai išlaikomi nekintantys garsai). Tokį modelį R. Strizichas siūlo vadinti **aukščio juostos faktūra** (angl. *pitch-band textures*) arba **kontūrą keičiančios juostos faktūra**. K. Pendereckio kūrinio 52 styginiams „Rauda Hirošimos aukoms“ (1960) pabaigoje

atsiskleidžia kaip tik tokios faktūros modelis. Kompozitorius muzikinėje medžiagoje pasitelkia kelis statiškus aukščio grupių sluoksnius (atskiri sluoksniai sukonstruoti itin glaudžiai, garsus skiria labai maži atstumai – ketvirtatoniniai). Dėl didelio tankumo tarp garsų ir jų gausos sukuriama aliuzija į triukšmą.

Greta išvardytų faktūros tipų minėtinas ir **daugiasluoksnės** faktūros tipas (angl. *multi-layered texture*). Tokiame muzikos faktūros modelyje gali sluoksniuotis tiek atskiros muzikinės linijos, tiek skirtingų tembrų, stiliaus, metro, aktyvumo ir kitos struktūros. Klausant šio vieno sunkiausiai suvokiamų muzikos faktūros tipų dažnai neįmanoma suprasti, ar tai chaosas, ar griežta struktūra, nes sluoksniai vienas su kitu koreliuoja peržengdami žmogaus klausymosi ir suvokimo galimybes. Tokia muzikos faktūra tampa komplikuota, joje sugretinami tarpusavyje kontrastuojantys muzikos sluoksniai. Pavyzdžiui, Ch. Iveso kūrinyje „Central Park“ („Centrinis parkas“, 1906) išvelgiami septyni kontrastuojantys sluoksniai, kurie skamba kartu ir sukuria gana komplikuotą muzikos faktūrą. Čia „<...> garsų procesų suvokimas pasireiškia tembrų, dinamikos ir aukščių atpažinimu, kurį palydi ir partitūrinis – grafinis muzikos faktūros įsivaizdavimas. Suprantama, kuo partitūros ar girdimos muzikos faktūra yra komplikuočiau, tuo sunkiau prognozuojamas jos bisensorinis interpretacijos tikslumas“ (Viļums 2011: 56). Vadinasi, kuo sudėtingesnė muzikos faktūra, tuo sudėtingiau išgirsti ją sudarančius struktūrinius vienetus.¹⁵

Aptartus muzikos faktūrų tipus papildė kompozitorius Panayiotis Kokoras. Jis pasiūlė **holofoninės** muzikos faktūros terminą, juo apibrėžiami praktiškai visi naujieji muzikos faktūros tipai po 1950-ųjų.¹⁶ Holofoninės faktūros tipą P. Kokoras siūlo vartoti apibrėžiant muzikos faktūras, kurios radosi XX a. antroje pusėje ir toliau egzistuoja nuolat kisdamos. Kitaip tariant, P. Kokoro sąvoka „holofoninis“ iš esmės ne tiek įvardija naujų faktūrų fenomenus, kiek pabrėžia pačių jų kitimo ypatybę. Todėl **holofoninėms faktūroms** galima priskirti visus iki šiol išvardytus muzikos faktūros tipus.

Apžvelgus pagrindinius R. Strizicho muzikos faktūros tipus, t. y. **kompleksinės polifonijos** (angl. *complex polyphony*), **puantilistinės faktūros** (angl. *pointillist texture*) ir **masių faktūros** (angl. *mass texture*), galima daryti prielaidą, kad pagrindinis muzikos faktūros atpažinimo kriterijus yra **kiekybinių** ir **kokybinių** aspektų muzikos kūrinyje sąveika. Kiekybiniais vienetais laikoma tai, *kiek* skirtingų muzikos faktorių egzistuoja kūrinio sąraigoje (pavyzdžiui, kiek skirtingų ar panašių melodinių linijų), o kokybiniais –

15 Galima daryti prielaidą, kad kiekvienas faktūros tipas yra ne grynas pats savaime, bet kuriamas gretinant ir sintetinant kelis pagrindinius manipuliavimo faktūra būdus. R. Strizichas išskiria pagrindinius keturis veiksmus su faktūros elementais: 1) pridėdamas (adityviai); 2) sutapatindamas; 3) sugretindamas; 4) transformuojantis (Strizich 1991).

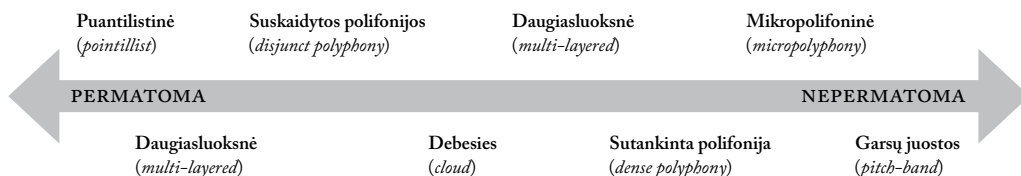
16 Šis faktūros tipas tarsi apibendrina faktūros klausimo problematiką, aprėpiančią faktūros tipologizavimo iššūkius (ypač naujosios muzikos kontekstuose).

kaip visa tai, t. y. minėti skirtingi faktoriai, skleidžiasi kūrinyje (kokios išraiškos priemonės pasitelkiamos jiems įgyvendinti).

1 lentelė. Pagrindiniai muzikos faktūros tipai (Strizich 1991) ¹⁷

Heterogeninės muzikos faktūros tipai	Homogeninės muzikos faktūros tipai
Puantilistinis	Puantilistinis
„Debesies“ (angl. <i>cloud</i>)	„Debesies“
Daugiasluoksnis (angl. <i>multi-layered</i>)	Sutankintos polifonijos (angl. <i>dense polyphony</i>)
	Mikropolifoninis
	„Garsų juostos“ (angl. <i>pitch-band</i>)

2 lentelė. Muzikos faktūros tipai pagal jų permatomumą / nepermatomumą (Strizich 1991) ¹⁸



Šiose lentelėse pateikiami pagrindiniai muzikos faktūros tipai, pradėję formuotis jau XX a. pradžioje, vis dar aktualūs ir XXI a. muzikos kompozicijos kontekstuose. Šie tipai gali būti suvokiami kaip stambesnės faktūros grupės, kurios gali skaidytis į smulkesnes ar pavienes charakteringas faktūras (pavyzdžiui, puantilistinei faktūrai priskiriama suskaidytos polifonijos faktūra, o mikropolifoninė, „debesies“, masių – daugiasluoksnės faktūros grupei). Pagrindžiama prielaida, kad muzikos faktūros daryboje vykusi kaita atvėrė daugiau galimybių naujai suvokti muzikos faktūros fenomeną. Faktūra – nuolatinė kaita pasižymintis procesas, be kurio muzikos kūryba neįsivaizduojama. Faktūros kaip ypatingos reikšmės objekto traktavimas taip pat reikšmingas – skirtingos faktūros interpretavimo galimybės suteikia erdvės naujai pažvelgti į šį reiškinį ir kūrybiškai pasitelkti kaip priemonę visokeriopam kūrinio valdymui.

17 Šie tipai gana panašūs ir nėra paprasta juos priimti kaip „grynus“. Dėl to prieinama išvada, kad faktūra yra kaiti ir lanksti, ji priklauso nuo interpretavimo. O tai suteikia daugiau laisvės analizuojant kūrinius. Kitaip tariant, pats faktūros (ir tipų) reiškinys yra konceptualus ir parankus tolesniems tipologizavimo tyrinėjimams.

18 Ši lentelė labiau nurodo grafinę (technologinę), o ne patirtinę kategoriją.

Išvados

Šis straipsnis yra vienas bandymų tipologizuoti muzikos faktūras. Vis dėlto nenuginčijama muzikos faktūros reiškinių kaita XX a. antros pusės–XXI a. muzikos kompozicijose patvirtina hipotezę, kad tokia transformacija atspindi tam tikrus kompozitorių siekius, jų pasirinkimus, muzikos raiškos būdus, kuriais jie vadovaujasi struktūruodami savo kompozicijas. Šis garsų meno kompozicijų lygmuo vis intensyviau integruojamas į kūrėjų muzikinių tekstų tapatybinio kreatyvumo parametrus. Pastebimos ir tam tikros tendencijos, kurias galima sisteminti į tris anksčiau minėtas pagrindines muzikos faktūros tipologijos grupes: **kompleksinės polifonijos** (angl. *complex polyphony*), **puantilistinės faktūros** (angl. *pointillist texture*) ir **masių faktūros** (angl. *mass texture*). Tačiau muzikos faktūros tipai dar tebėra kintantys, todėl siekis sudaryti neginčijamą XXI a. muzikos faktūros tipų sistematiką rodosi naivus. Vis dėlto XXI a. kompozitorių kūryboje egzistuoja muzikos faktūros tendencijos, kuriomis įmanoma disponuoti individualiai. Prieinama išvada, kad XXI a. muzikos faktūros samprata priklauso nuo daugybės sąlygų: garsų meno sampratos, kūrybos filosofijos, dominuojančios harmonijos sistemos, komponavimo technikų, kompozitorių individualybių, muzikos genotipų (žanrų) tradicijos ir t. t. Kitaip tariant, muzikos faktūra priklausys nuo esamo laiko bei čia ir dabar egzistuojančių aplinkybių. Kaip tik tai XXI a. garsų kūryboje tampa kompozitorių puoselėjama vertybe. Toliau šio straipsnio pagrindu autorė V. Žakevičiūtė bandys atrasti ir išgryninti individualius faktūros tipus, būdingus jos pačios kūrybai. Taip pat bus ieškoma sąsajų su praeities ir dabarties faktūros tipais, kurie kinta. Dėl to faktūros klausimas vis dar itin aktualus.

*Įteikta 2022 10 21
Priimta 2022 11 15*

LITERATŪRA

- Ambrazas, A. J., Juodelienė, A. Faktūra. Iš *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Prieiga per internetą: <<https://www.vle.lt/straipsnis/faktura-1/>> [žiūrėta 2021 08 21].
- Berry, W. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.
- Grove Music Online. Prieiga per internetą: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027758?rsk=xOGqVK> [žiūrėta 2022 07 15].
- Huron, D. Konferencijos *International Computer Music* pranešimas: Characterizing Musical Texture. USA, Ohio State University, 1989. Prieiga per internetą: <https://www.researchgate.net/publication/298815999_Characterizing_Musical_Textures> [žiūrėta 2021 12 05].

- Kostka, S. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. Third Edition. Austin: Pearson Prentice Hall, 2006. Prieiga per internetą: <<https://www.yumpu.com/en/document/read/16093302/twentieth-synapse-music>> [žiūrėta 2022 02 27].
- Pearsall, E. *Twentieth-Century Music Theory and Practice*. New York: Routledge, 2012.
- Rudenko, S. Musical-Space Synaesthesia: Visualisation of Musical Texture. *Multisensory Research*, 2017, No. 30, p. 279–285. Prieiga per internetą: <https://www.researchgate.net/publication/316467511-MusicalSpace_Synaesthesia_Visualisation_of_Musical_Texture> [žiūrėta 2021 11 15].
- Strizich, R. Texture in post-World War II music. *A journal of compositional and theoretical research in music*, 1991, Vol. 5, No. 2. Prieiga per internetą: <<http://www.ex-tempore.org/strizich91/strizich.htm>> [žiūrėta 2021 03 14].
- Višums, M. *Kompoziciniai muzikinio erdvėlaikio artikuliacijos principai (garso parametrų suerdvinimo aspektai XX a. II pusės–XXI a. pradžios muzikoje)*. Daktaro disertacija. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2011.
- Višums, M. Muzikos erdvės kompozicinės artikuliacijos aspektai. *Menotyra*, 2010, Nr. 3, p. 263–281.

Typology of musical texture in composition from the second half of the 20th century to the 21st century

SUMMARY. The undeniable change in musical texture supports the hypothesis that the changes in it reflect the particular aspirations of composers. It determines their choices and the means of musical expression that they follow when structuring their compositions. In the middle of the 20th century, certain tendencies formed that can be systematised into the three main groups (or types) of musical texture – complex polyphony, pointillist texture and mass textures. However, despite this, the types of musical textures are still variable. Therefore, it is difficult to establish an indisputable definition of musical texture in the 21st century because musical texture trends of the 21st century can be arranged individually. These days, the concept of music texture depends on many things: concepts of sound art, music philosophy, the dominant harmony system, composing techniques, the individuality of composers, traditions of music genotypes (genres), etc. The musical texture will depend on the particular time and circumstances at any given moment. This is what the 21st century is all about, where musical texture becomes a kind of value cherished by composers.

KEYWORDS:
musical texture,
types, transformation,
strategies, music
composition, composers,
20–21st-century music.