

ŠIUOLAIKINĖS LIETUVIŲ MUZIKOS RYŠIAI SU TRADICIJOMIS

AUSTĖ NAKIENĖ

Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas

Straipsnio objektas – lietuvių kompozicijos mokyklos raida XX a. antroje pusėje, 8–9-ajame dešimtmetyje susiformavęs minimalistinis muzikos komponavimo stilius.

Darbo tikslas – akademinės muzikos reiškinį išnagrinėti etnomuzikologiniu požiūriu, jį laikant modernia tradicija, lietuvių muzikinės visuomenės kultūrinės rezistencijos išraiška.

Tyrimo metodai – istorinis, aprašomasis.

Autorės teigimu, tradicijų puoselėjimas okupacijos metais padėjo išlaikyti tautinę tapatybę, lietuvių kompozitorių susitelkimas nebuvo vien romantiška nuostata, bet turėjo aiškiai užsibrėžtą tikslą. Straipsnyje keliamas klausimas, ar šiuolaikinė lietuvių muzika tebeturi lokaliųjų bruožų? Kas sieja naujai kuriamus muzikos kūrinius su ankstesniais, kaip reikėtų apibrėžti XXI a. lietuvių muzikos tradicijas?

Žengdami į XXI amžių, lietuviai negali neatsigręžti atgal ir nepalyginti savo kultūros gyvavimo okupacijos metais ir nepriklausomybės dešimtmečiais. Taip elgtis skatina šių dienų jausena – vis dar prisimenamos praeities nuoskaudos ir jaučiamas palengvėjimas pamažu jų atsikratant. Žvelgiant atgal, svarstoma, ko gi vertas uždarus visuomenės sukurtas kultūros paveldas, ar XX a. antroje pusėje susiformavę lokaliai lietuvių muzikos stiliai išties saviti ir turi istorinę vertę, ar jų atsiradimas buvo tik klaidė ir labiau vingiuotas takas, vedantis globalizuotos XXI a. muzikos link?

Praėjusio šimtmečio Lietuvos kultūrą galima apibūdinti kaip būvį, kai „tradicijos dar neišnykusios, o modernybė ne visai pasireiškusi <...>, ant to paties kavos stalio esama ir vietos dirbinių, ir avangardinio meno katalogų“⁴¹. Iki pat praeito amžiaus paskutiniojo dešimtmečio kultūros paveldas ir modernybė Lietuvoje sudarė labai glaudų ir keistą derinį*. Todėl nemažai tradicijai būdingų bruožų galima išvelgti XX a. lietuvių kompozicijos mokyklos formavimesi – reiškinyje, kuris paprastai nagrinėjamas tik kaip originaliųjų kūrybos principų perėmimas ir plėtojimas.

* XX a. Lietuvos ir kitų Rytų Europos šalių kultūrą galima tyrinėti panašiai kaip Lotynų Amerikos kultūrą, kurioje susipina tradicijos ir modernybė. Pasak Nestoro Garsia Canclini, tokio pobūdžio kultūra atsiranda iš sparčios ir netolygios urbanizacijos bei industrializacijos raidos, kuri tarpd

Lietuvių kompozicijos mokykla ir tradicija

Į tradicijos gyvavimą panašią kompozicijos mokyklos raidą, be abejo, lėmė lietuvių visuomenės uždaramas; okupacijos metais kompozitoriai negalėjo studijuoti užsienyje, todėl komponavimo paslaptys buvo perduodamos iš kartos į kartą. XX a. antrosios pusės lietuvių kompozitorių mokyklos dvasiniu vadovu buvo autoritetingas kompozitorius bei teoretikas Julius Juzeliūnas (jo klasę baigė apie keturiasdešimt kompozitorių). Jis buvo sukūręs savitą komponavimo techniką, kurią aprašė daktaro disertacijoje „Akordo sandaros klausimu“². Išstudijavęs liaudies melodiką, J. Juzeliūnas aptiko būdingas jos dermines struktūras, galinčias tapti kūrinio branduoliu ir sąlygoti jo melodinę vertikalę ir harmoninę horizontalę. Šio kompozitoriaus klasėje studentai ne tik išmokdavo modernių lietuviškos muzikos rašymo metodų, bet ir įgydavo tvirtų motyvų kurti šalies visuomenei skirtą muziką, savo darbą paversti kultūrine rezistencija³.

Praėjusio amžiaus 7–8-ajame dešimtmetyje tautinio modernizmo kryptis buvo intensyviai plėtojama, į šią veiklą įsiliejo daugelis lietuvių kompozitorių, taip pat ir ne J. Juzeliūno mokinių. Priklausymas tradicijai, kūrimas šalia esantiems anuomet buvo natūralus dalykas, asmenybės laisvė nebuvo tokia svarbi, saviraiška nebuvo vyraujanti. Pasak Vytauto Landsbergio, „žmonės būdavo kaip dainoj – vis toj pačioj gaidoj, tik truputėlį įvairinamoj, vis tvirtoj posmų sandaroj. Tokia didelio pastovumo ir mažo kintamumo simbiozė žymėjo amžinybę. Posmas galėjo būti diena, savaitė, metai, posmų seka – žmonių kartų seka, dainos tėkmė – būties modelis“. Muzika stiprino tikėjimą išlikimu, ji buvo „mūsų būdas, mūsų žodis, nesiblaškyimas, pasitikėjimas, jog esam ir būsim“⁴.

Tarybų Sąjunga buvo didžiulė šalis, tačiau hibridinė, įvairių tautų tradicijas jungianti kultūra joje nebuvo kuriama; į šiuolaikiniame globalizuotame pasaulyje vykstančią maišatį panaši kultūrų sąveika vyko tik sostinėje, Maskvoje, o kitur įvairiais būdais buvo modernizuojamos nacionalinės kultūros. Dėl technologinio atsilikimo ir informacinių tinklų nebuvimo tolimos respublikos viena apie kitą ne daug ką žinojo; nors oficialiai Tarybų Sąjungoje klestėjo proletarinis internacionalizmas ir tautų draugystė, iš tiesų tautos nebuvo artimai susijusios. Trūkstantis tikrus ryšius su kaimynais ir su pasauliu pakeisdavo įsivaizduojami kultūriniai ryšiai, menininkai įkvėpimo ieškojo ne dabartyje ar sunkiai įsivaizduojamoje „šviesioje komunistinėje ateityje“, o praeityje.

Lietuvių menininkus domino lietuvių tautą sudariusių genčių praeitis bei kronikose užfiksuota Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės istorija, nostalgiško romantizmo šaltinis buvo ir giminingos prūsų tautos praeitis – tautos, davusios vardą Prūsijos valstybei, po Antrojo pasaulinio karo išnykusiai iš Europos žemėlapiu. Tebebuvo jaučiamas ir glaudus ryšys su gimtosiomis vietomis, senelių bei tėvų namais. Ap-

ryškius skirtumus tarp miesto ir kaimo ir paverčia visuomenės didelių perversmų bei susidūrimų vieta. Meksikos pasienio miestuose greta stovi prabangias prekes siūlančios amerikietiškos parduotuvės ir gatvės prekeivių prekystaliai, nudėlioti actekų figūrėlėmis, kaktusais ir ereliais; žmonių sąmonėje taip pat dera kosmopolitinės nuostatos ir pastangos išsaugoti meksikiečių kultūros savitumą (cit. pagal: *John Tomlinson. Globalizacija ir kultūra. V., 2002, p. 145–147).*

trupėjusius istorijos puslapius ar blunkančius vaikystės prisiminimus neretai buvo bandoma atkurti – daugelis lietuvių muzikos bei poezijos kūrinių buvo lyg rekonstrukcijos.

Bene išradingiausias praeities rekonstruotojas buvo kompozitorius Bronius Kutavičius, atradęs savitą semantinį kūrybos metodą, kai muzikos kūrinys sudėliojamas iš autentiškų istorinių šaltinių ir paties autoriaus sukurtų „istorijos fragmentų“ tarsi semiotinė studija. Įvairūs istoriniai muzikos stiliai ir išnykusių genčių muzikiniai dialektai jo kūrinuose „atgijo“ tokie, kokius autorius juos įsivaizdavo, kokie jie galėjo būti. Vienas žinomiausių šiuo metodu sukurtų B. Kutavičiaus kūrinių – oratorija „Iš jotvingių akmenų“, atkurianti XIV a. išnykusios jotvingių genties apeigas, parašyta akmenis mušantiems, dainuojantiems, vaidinantiems bei įvairiais liaudies instrumentais muzikuojantiems atlikėjams⁵.

Originalų kūrybos metodą buvo radęs ir kompozitorius Feliksas Bajoras. Jį domino liaudies muzikai būdingas improvizavimas ir varijavimas, kuriuos buvo galima derinti su aleatorikos technika, taip pat neįprasti balso formavimo ir garso išgavimo būdai, susiję su šiuolaikinei muzikai būdingomis savito skambesio paieškomis. Kaip jo metodo pavyzdį galima paminėti „Muziką septyniems“ – kontroliuojamos improvizacijos principu sukurtą septetą, sudėliotą iš įvairius liaudies muzikos žanrus imituojančių segmentų, kuriame dera modernumas ir subtilus lietuviškumas⁶.

Kultūros naujienos iš Europos ir Amerikos Lietuvą pasiekdavo atsitiktinai. Naujos, dažniausiai draudžiamos informacijos šaltiniu galėjo būti emigravusių giminaičių atsiųsta knyga ar plokštelė, lenkų muzikologo nukopijuotas vokiškas straipsnis, draugo esto nežinia iš kur gautas suomiškas meno žurnalas, pro cenzūrą prasprūdęs ir kino teatruose parodytas Bergmano ar Felinio filmas, kažkodėl išleistas Lotynų Amerikos rašytojo kūrinys ar išspausdintas vokiečių ekspresionisto paveikslas. Atsitiktinės naujovės Lietuvoje rasdavo gerą dirvą, nesant kitų technikų bei koncepcijų konkurencijos, jos būdavo sėkmingai išplėtojamoms. Vis dėlto, gyvenant ne informacijos pertekliaus, bet jos bado sąlygomis, iš pasaulio ateinančių inspiracijų labai trūko, tad paskatų kūrybai dažniausiai buvo ieškoma kolegų kūrinuose.

Praėjusio amžiaus 9-ajame dešimtmetyje susiformavo „lietuviškas minimalizmas“ – stilius, kuris buvo laikomas nacionaliniu, išreiškiančiu lietuvišką jauseną bei mąstyseną⁷. Ramumu, nekonfliktiškumu jis labai skyrėsi nuo revoliuciniu patosu dvelkiančio tarybinio avangardo. Apie šio stiliaus apraiškas muzikologas Juozas Antanavičius anuomet rašė: „<...> dabartinėje lietuvių muzikoje tiriantį žvilgsnį į tikrovę, jos svarstymą ir vertinimą, dramatinės atspindimos aplinkos kolizijas pakeičia ramus tarsi bešališkas stebėjimas, lyrinė kontempliacija, hipnotizuojanti nirvana, vidaus pasaulio atvėrimas, kažko gimtojo ar vaikystės ilgesys, kartais filosofinė meditacija; <...> dramatinę pergyvenimą, veiksmą, kovą, aktyvų visuomeniškumą nustelbia statiška, bet mirganti erdvė, tarsi sustojęs laikas, introspekcinis nuotaikų ir būsenų modeliavimas“⁸. Tokį paradoksišką rezistenciškai nusiteikusios bendruomenės lyriškumą būtų galima paaiškinti muzikologės Vilijos Aleknaitytės žodžiais: „kai meluojama garsiai, tiesa nori būti išsakyta tylesniu balsu“⁹; minimalistinė raiška anuomet buvo suvokiama kaip tiesos sakymas ir separatizmas.

Lietuviškas minimalizmas ir kintantys kontekstai

Lietuviško minimalizmo suklestėjimą XX a. 9–10-ajame dešimtmetyje galima vertinti kaip tradicijos pasireiškimą, tuo metu šio stiliaus kūrinius rašė įvairaus amžiaus bei skirtingų estetinių nuostatų kompozitoriai. Vieniems minimalistinis laikotarpis buvo tik neilga kūrybinio kelio atkarpa, kitiems šis stilius tapo asmeniniu; kaip ir visi tradiciniai stiliai, jis virsdavo tobulyste ir banalybe, būdavo traktuojamas rimtai ir ironiškai. Kaip ypač lyriškai minimalistiniai kūriniai minėtini Mindaugo Urbaičio „Meilės daina ir išsiskyrimas“, Nomedos Valančiūtės „Lietus“; racionalumo, muzikinių struktūrų grynumo pavyzdžiais laikytini Ryčio Mažulio „Mėbįjaus lapo kanonas“ bei „Grynojo proto klavyras“, Ričardo Kabelio „Opus magnus“; brutalus, tarybinės sistemos totalitarizmą primenantis kūrinys – Šarūno Nako „Merz-machine“; melancholiškai humoristinės Tomo Juzeliūno ir Lino Paulauskio kompozicijos. Minimalistinis stilius vienijo kompozitorius ir leido atsiskleisti jų individualybėms.

Galima pamanyti, kad lietuviškas minimalizmas, atsiradęs keliais dešimtmečiais vėliau nei Amerikoje, buvo amerikietiško minimalizmo įtaka. Ir vienur, ir kitur sukurtos muzikos estetika labai panaši: toks pat paprastas sudėtingumas (ar sudėtingas paprastumas), lakoniškumas, ostinatiškumas, sustojusio ar cikliško laiko pojūtis, tačiau galima išvelgti ir skirtumų. Amerikiečių kompozicijos buvo susijusios su moderniomis technologijomis. Vienos iš pirmųjų Steve Reicho repetityvinių kompozicijų „It’s Gonna Rain“ (1965), „Come out“ (1966) ir kitos buvo sukurtos fazių technika: įrašytas kalbos nuotrupas leidžiant šiek tiek besiskiriančiais greičiais (dėl to tariami žodžiai vis labiau nesutampa) arba virš garsiakalbio pakabinus keletą besisupančių mikrofonų, kurių svyravimo amplitudė pamažu siaurėja¹⁰. Amerikos muziką smarkiai veikė teatras ir kiti menai, pasižymėję garso, veiksmo, šokio, šviesų bei spalvų sinteze. Lietuvių kompozitoriai mažiau eksperimentavo studijose, nes to daryti jie paprasčiausiai negalėjo – tobula garso įrašų kokybė, atlikimas modernia įranga aprūpintose salėse buvo tik jų svajonė.

Philipo Glasso, Terry Riley, Meredith Monk, Johno Adamso kūriniai atsirado multikultūrinėje aplinkoje; laipsniško muzikos kitimo, rituališkumo amerikiečiai kompozitoriai mokėsi studijuodami indėnų, Afrikos ir Azijos tautų kultūras¹¹, tuo tarpu lietuviai studijavo savąjį folklorą. To, ką kiti atrado vis labiau atsiveriančiame pasaulyje, tebegyvuojančių kultūrų įvairovėje, mes ieškojome praeities kultūrinius ryšius išsaugojusiose Lietuvos regionų tradicijose: pigmėjų dainas ir afrikietiškus būgnus mums atstojo šiaurės Lietuvos polifonija, indų ir arabų muziką – pietų Lietuvos monodija. Lietuviškas minimalizmas turėjo savo šaknis, jo išraiškos priemonių taupumas buvo susijęs su lietuvių liaudies menu: monotonišku ritminių formulių kartojimu paremta sutartinių polifonija, siauros apimties monodinėmis melodijomis, abstrakčiais audinių raštais ir kt.*

* 7–9-ojo dešimtmečių spaudoje buvo gyvai svarstoma liaudies ir profesinės muzikos sąveika, randama nemažai akustinių ir estetinių bendrumų, siejančių tradicinę sutartinių polifoniją ir šiuolaikinių kompozitorių rašomą muziką. Pasak muzikologo J. Antanavičiaus, nūdienos kūrybą galėjo stimuluoti sutartinių disonansinis skambėjimas, poliritmija, saviti kontrapunkto principai, muzikinės medžiagos sluoksniavimas, ne mažiau svarbūs buvo reminiscenciniai ryšiai su praeitimi, senovinė emocinė atmosfera, kurią to meto klausytojams kėlė sutartinės (žr.: *Juozas Antanavičius*. Profesinės polifonijos principų ir formų analogijos liaudies sutartinėse. – *Liaudies kūryba*, t. 1. V., 1969, p. 50).

Lietuvių minimalistinės kompozicijos buvo tiesiogiai susijusios su ritualu. Gali- ma tarti, kad amerikiečių autorių muzikos rituališkumas buvo labiau meninis: giedojimas tik imitavo vienuolių susikaupimą, būgnijimas – genties ceremoniją, gamelanas – kunigaikščio dvaro iškilmes, asociacijos nukeldavo publiką į kokią nors egzotišką vietovę. Tuo tarpu Lietuvoje kiekvienas neoficialus, alternatyvioje erdvėje surengtas renginys buvo ritualas, kuriuo tarsi lietaus buvo prašoma nepriklausomybės atkūrimo. Kadangi laukti reikėjo labai ilgai, kartais atrodydavo, kad atkurti valstybę nebepavyks; tikėjimas nusilpdavo, bet jį vėl atgaivindavo kieno nors ambicingas kūrinys*.

Lietuvą pasiekę Amerikos kompozitorių kūriniai buvo ne tiek pavyzdys sekti ir kopijuoti, kiek galimybė sužinoti, ar mūsų ieškojimai nukreipti tinkama linkme, ar kitiems irgi svarbu tai, kas jaudina mus. Netikėtos stilistinės paralelės suteikdavo daugiau pasitikėjimo savimi, atgaivindavo rezignacijos išvargintas sielas. Susitikimuose Kompozitorių sąjungoje bei studentų vakarėliuose buvo klausomasi M. Monk „Dolmen Music“, S. Reicho „Different Trains“ ir kitų kūrinių, pagal juos buvo netgi šokama, lietuvių jausenai artimiausi kūriniai, pavyzdžiui, iš senovinių žydų giesmių sukomponuotas S. Reicho „Tehilim“, sukeldavo tiesiog euforiją. Didelio atgarsio susilaukė ir iš įrašų girdėta P. Glasso opera „Einstein on the Beach“. Ji pirmoji lietuvių publiką supažindino su kultūriniu reliatyvizmu, nuostata, jog populiarai daina tokia pat vertinga kaip ir simfoninio orkestro griežiama muzika, o intelektualūs samprotavimai ir mokslo atradimai tokie pat svarbūs kaip ir pliažo malonumai.

Lietuvą pasiekė ir daugiau amerikietiško meno reiškinių, 9-ajame dešimtmetyje pagrindinėse menininkų grupelėse domėtasi „Fluxus“ judėjimu¹². Šis judėjimas paplito taip pat atsitiktinai. Jurgis Mačiūnas, vienas iš grupės Niujorke narių, buvo lietuvių muzikologo V. Landsbergio vaikystės draugas. Jis fiksavo „Fluxus“ istoriją, įvairių renginių aprašus kaupė į „Fluxus Yearbox“ ir dalį šios informacijos siuntė į Lietuvą¹³. Nors V. Landsbergis apie šį susirašinėjimą daug nepasakojo, tačiau „Fluxus“ idėjos jį neabejotinai paveikė. Kai Lietuvoje susikūrė nepriklausomybės atkūrimo Sąjūdis ir V. Landsbergis tapo jo vadovu, kai kurios jo iniciatyvos labai priminė „Fluxus“ renginius. 1989 m. rugpjūtį vykusį Baltijos šalių nepriklausomybės siekio demonstracija „Baltijos kelias“¹⁴, kada rankomis susikibę žmonės sudarė gyvą grandinę nuo Vilniaus iki Talino, buvo vadinama didžiausia „Fluxus“ akcija**.

* Ypatingas lietuviškos muzikos koncertų poveikis aprašomas remiantis autorės atsiminimais – okupacijos metais naujų muzikos kūrinių premjeros, dailės parodos, spektakliai, susitikimai su rašytojais buvo labiausiai jaudinanti patirtis. Neišdildomi įspūdžiai bei išgyvenimai neabejotinai išliko ir kitų žmonių atmintyje, tačiau viso to beveik nerasime to meto periodinėje spaudoje – laikantis primestos ideologijos taisyklių, kūriniuose užkoduoti tautinio atgimimo lūkesčiai kritikų nebuvo aprašomi, svarbiausi dalykai buvo nutylimi. Ypatingo susidomėjimo lietuviškos muzikos premjera pavyzdžiu galėtų būti diskusija, kilusi 1982 m. pirmąkart atlikus B. Kutavičiaus „Panteistinę oratoriją“. Pasak liudininkės, diskusiją paskelbusios muzikologės R. Gaidamavičiūtės, po koncerto klausytojai dar ilgai nesisikirstė, mėgindami išsiaiškinti, ką B. Kutavičiaus muzika reiškia lietuvių visuomenei, su kokiais kitais kultūros reiškiniais ji siejasi. Diskusijoje kalbėjo poetas Sigitas Geda, režisierius Jonas Vaitkus, kompozitorius Mindaugas Urbaitis, kalbininkas Vytautas Ambrasas, tapytojas Aloyzas Stasiulevičius, savo nuomonę išreiškė ir ne tokie žinomi klausytojai (žr.: *Rūta Gaidamavičiūtė. Žadinant dvasingumą. Mintys po Broniaus Kutavičiaus „Panteistinės oratorijos“ premjeros. – Jauna muzika: Jaunimo kamerinės muzikos dienų leidinys. Druskininkai, 1988, p. 44–50*).

** Demonstracija „Baltijos kelias“ didžiausia „Fluxus“ akcija buvo vadinama kai kurių Vilniaus menininkų pokalbiuose. Autoriui ne kartą teko tai girdėti, bet nežinia, ar toks apibūdinimas yra



Kompozitoriai ir muzikologai, pūsdami liaudies muzikos instrumentus, kviečia į Sąjūdžio mitingą. 1989

Po nepriklausomybės atkūrimo 1990 m. kurį laiką nebuvo aišku, kaip vertinti ankstesniais dešimtmečiais sukurtą muziką; vienijantis, netgi religiją atstojantis tos muzikos pobūdis nebebuvo toks svarbus, rezistentiškos kūrinų koncepcijos nebeatrodė tokios drąsios. Taikydamosi prie Europos standartų, Lietuvos visuomenė turėjo atsisakyti daugelio tradicijų, vis dėlto tam tikras jungtis su praėjusio amžiaus patirtimi buvo siekiama išlaikyti, bent dalį paveldo pasilikti. Taip mąstant, XX a. antrosios pusės lietuvių kompozitorių mokykla buvo įvertinta kaip savitas ir įdomus

paminėtas kur nors spaudoje. „Fluxus“ akcijos, kurios Amerikoje buvo suvokiamos tarsi pokštas, nevaržomo menininkų kūrybiškumo išraiška, Lietuvoje įgijo kovos už asmenybės ir tautos laisvę potekstę. Laisvas, pokštaujantis žmogus buvo priešingybė taisyklių suvaržytam, valstybinių įstaigų nuolat kontroliuojamam tarybiniam žmogui. Žinoma, „Fluxus“ judėjimo įtakos nereikėtų pervertinti, tačiau tam tikrų paralelių galima išvengti. Gyvosios grandinės, besitęsiančios nuo Vilniaus iki Talino, koncepcija bei įvairių visuomenės sluoksnių dalyvavimas „Baltijos kelyje“ susieja šią demonstraciją su „Fluxus“ akcijomis.

reiškiny, pusiau pagrindinis judėjimas, priklausymu jam buvo galima didžiulis. Pasak kompozitoriaus Š. Nako, ji „neturėjo tokių institucinių sklaidos galių kaip tuo metu klestėjęs Darmstadtas, vėliau atsiradęs IRCAM ir kiti muzikiniai centrai. Veikta labiau sąmoksliskai, viešumoje to per daug neaiškinant, tačiau kryptingai ir rezultatyviai. Šiuo požiūriu lietuvių muzikos modernizmo ir avangardo istorija tarsi neturi analogo šiuolaikinėje muzikoje“¹⁵.

XXI a. lietuvių kompozitorių kūrybos nebegalima aprašyti klasikinės folklorinės tradicijos analizės terminais: išskirti kokį nors vyraujančią stilių, pasekti šio stiliaus genezę, nustatyti ryšį su ritualu ir t. t. Kai lietuvių autoriai kuria britų atlikėjams, besiruošiantiems į gastroles Indonezijoje, arba švedams, koncertuosiantiems Kanadoje, ko nors panašaus į tradiciją ir negalima tikėtis. Sutvirtėjus tarptautiniams ryšiams, kūrėjai ne tiek domisi juos išauginusia kultūra, kiek aplinkiniu pasauliu ir džiaugiasi, galėdami rinktis technikas, koncepcijas, simbolius bei metaforas iš visos meno istorijos.

Žvalgymasis po pasaulio meno istoriją tarsi po didžiulę biblioteką atspindi Š. Nako kūrinių cikle „Falsifikuotos ir hipotetinės kronikos“, taip pat ir jo „Ziguratų“, kur atkartojant šumerų septynių pakopų piramidės struktūrą sukuriama ekstremaliai aštraus skambesio ir sudėtingo ritmo „garsoraižis“. Vieno nuosekliausių lietuvių minimalistų R. Mažulio žvilgsnis nuo renesanso polifonijos krypta į šiuolaikinę spektrinę muziką, jo estetinį troškimą „užmigti Šartro katedros rozetėje“ keičia noras muzikos struktūromis atspindėti kintamus gamtos procesus taip, kaip „veidrodiniuose pastatuose atspindi debesys“. Meditacinę muziką rašęs Mindaugas Urbaitis žaidžia su įvairiais stiliais, ironizuoja tango populiarumą kūrinyje „Recycled Tango“ bei sukuria šiuolaikinės šokių muzikos ritmų įvairove žavinčią partitūrą balete „Acid City“¹⁶.

Šiuolaikiniai autoriai turi susigaudyti visuotiniame meno procese ir rasti jame savo nišą, taip pat jie turi atsižvelgti į koncertų bei festivalių temas, kaitaliojamas siekiant patraukti publiką. Dėl nevienodos festivalių rengėjų politikos įvairiuose kraštuose susiformuoja nevienodi publikos skoniai, todėl tas pats kūrinys gali būti skirtingai suvokiamas: vienur turėti pasisekimą, o kitur jo nesusilaukti. Šiuolaikinės muzikos reiškiniai tebeturi tam tikrų lokaliųjų bruožų, tačiau nebėra griežtai sąlygojami tradicijų. Kas sieja naujai kuriamus muzikos kūrinius su ankstesniais? Ar jų stiliai kinta panašiai kaip drabužių mada – išsina iš mados ir po kiek laiko vėl tampa madingi, ar kūrinių sumanymai imami iš tam tikros bendruomenės kaupiamos ir vis peržiūrimos idėjų saugyklos, ar autorių pasirinkimus gali paveikti koks nors laisvanoriškas judėjimas, panašus į lietuvių kompozitorių mokyklą? Visa tai dar reikėtų apmąstyti.

Išvados

XX a. antrojoje pusėje tradicija ir modernumas Lietuvoje sudarė savitą derinį, todėl kai kuriuos šiuolaikinės muzikos reiškinius galima nagrinėti kaip folklorinius. 8–9-ajame dešimtmetyje susiformavęs lietuviškasis minimalizmas tapo vyraujančiu stiliumi, šio stiliaus kūrinius rašė įvairių kartų kompozitoriai. Vienu autorių atradimai inspiruodavo kitų ieškojimus, todėl šis stilius įgydavo vis naujų atmainų. Lietuviškąjį minimalizmą veidavo ir kitų šalių įtakos, jos buvo asimiliuojamos, įtraukiamos į

lokalinę vertybių sistemą. Panašiai kaip folkloras neatsiejamas nuo kalendorinių švenčių bei darbo papročių, lietuvių šiuolaikinė muzika buvo susijusi su vilties ir tikėjimo tautos išlikimu ritualais, kuriais anuomet virsdavo spektakliai ir koncertai.

Lietuvių kompozitorių susitelkimas okupacijos metais nebuvo romantizmo ar idealizmo apraiška, ši veikla turėjo aiškiai užsibrėžtą tikslą. Tradicijų puoselėjimas buvo labai svarbus, jis padėjo išlaikyti tautinę tapatybę ir išsaugoti dvasiškai nepalūžusią visuomenę.

XXI a. sustiprėjus tarptautiniams ryšiams, laisvai plintant įvairioms meno koncepcijoms ir kūrybos technologijoms, nėra paprasta atskirti, kurie muzikos reiškiniai yra lokaliųjų tradicijų tąsa, o kurie atsiradę dėl kitų kultūrų įtakos. Vis dėlto galima manyti, kad ir ateityje bus kuriami lietuvių istorinę patirtį primenantys ir visuomenei svarbius šiandienos išgyvenimus atspindintys muzikos kūriniai, kurie bus laikomi tautine tradicija. Greta gyvuos ir kitos iš viso pasaulio atkeliavusios tradicijos.

¹ *Nestor Garsia Canclini*. Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity. Minneapolis, 1995, p. 1.

² *Julius Juzeliūnas*. Akordo sandaros klausimu. Kaunas, 1972.

³ Pokalbiai su kompozitoriumi Juliumi Juzeliūnu. – Šiaurės Atėnai, 1996, birž. 22, Nr. 25, birž. 27, Nr. 26; *Onutė Narbutaitė*. Keli žodžiai profesorui. – Šiaurės Atėnai, 1996, birž. 8, Nr. 23, p. 6.

⁴ *Vytautas Landsbergis*. Dvasingumo. Kame? – Jauna muzika: Jaunimo kamerinės muzikos dienų leidinys. Druskininkai, 1989, p. 8.

⁵ *Vita Gruodytė, Matthieu Guillot*. Semiotics of Rituals: From the “Pagan” Ritual to the “Urban” Ritual. – Signs, Music, Society III: European Journal for Semiotic studies, vol. 14–1, 2. Vienna, 2002, p. 133–148; *Austė Nakiėnė*. Istorinės muzikos rekonstrukcijos idėja: Broniaus Kutavičiaus oratorijos ir folklorizmas. – Tautosakos darbai, [t.] XVIII(XXV). V., 2003, p. 211–219.

⁶ *Rūta Naktinytė*. Aleatorika kai kurių lietuvių kompozitorių kūryboje. – Menotyra, 1976, Nr. 6, p. 113–122.

⁷ *Gediminas Židonis*. Apie minimalistinės estetikos ištakas. – Jauna muzika: Jaunimo kamerinės muzikos dienų leidinys. Druskininkai, 1987, p. 24–26.

⁸ *Juozas Antanavičius*. Pastarųjų metų lietuvių tarybinės muzikos stilistiniai pokyčiai. – Muzika, 1982, Nr. 3, p. 6.

⁹ *Vilija Aleknaitytė*. Atoveiksmio punktyras lietuvių muzikoje. – Jauna muzika: Jaunimo kamerinės muzikos dienų leidinys. Druskininkai, 1989, p. 15.

¹⁰ *Sabine Sanio*. Ein Anderes Verstandnis von Musik. – Minimalisms. Receptionsformen der 90er Jahre. Berlin, 1998, p. 86–105.

¹¹ *Kyle Gann*. Ein Wald aus der Saat des Minimalismus. – Minimalisms. Receptionsformen der 90er Jahre, p. 124–131.

¹² *Austė Bareikytė*. Truputis konteksto „Laisvojo garso sesijai“. – Jauna muzika: Jaunimo kamerinės muzikos dienų leidinys. Druskininkai, 1988, p. 25–27.

¹³ Laiškai į Lietuvą: Interviu su Vytautu Landsbergiu „Fluxus“ parodos Vilniuje išvakarėse. – *Jurgis Mačiūnas*. „Fluxus“ menas – pokštas: Parodos katalogas. V., 1996, p. 37–40; *Tomas Sakalauskas*. Žiūrėjimas į ugnį: Jurgio Mačiūno, „Fluxus“ kūrėjo, gyvenimas. V., 2002.

¹⁴ *Romas Batūra*. Lietuvos Sąjūdis ir valstybės atkūrimas. Panorama. V., 1998.

¹⁵ *Šarūnas Nakas*. Julius Juzeliūnas: alternatyvioji ideologija ir muzikinė kūryba. – Kultūros barai, 2003, Nr. 7, p. 40–43.

¹⁶ *Rūta Goštautienė*. „Užmigti Šartro katedros rozetėje“ / “To Fall Asleep in the Rosette of Chartres Cathedral” – VI Baltijos muzikos festivalis „Gaida“ / 6th Baltic Music Festival “Gaida”. V., 1996, p. 28–30; *Rytis Mažulis*. Debesys ar veidrodžiai? – Kultūros barai, 2001, Nr. 8–9, p. 51–53; *Šarūnas Nakas*. Mindaugo Urbaičio „Meilės daina ir išsiskyrimas“. – Kultūros barai, 2000, Nr. 10, p. 49–50.