

# Plastinis požiūris į muzikos reikšmę: grupės „Emerson, Lake & Palmer“ kūrinio *The Barbarian* analizė

Agnė Gecevičiūtė

## ANOTACIJA

Straipsnyje siūlomas plastinis analitinis požiūris į muziką, o kaip pavyzdys nagrinėjamas progresyviojo roko grupės „Emerson, Lake & Palmer“ kūrinys *The Barbarian*. Reikšmė skleidžiasi analizuojant plastinį muzikos matmenį ir kūrinio santykį su hipotekstu – Bėlos Bartoko kūkiniu *Allegro barbaro*. Analizė parodo, kaip muzikos reikšmė siejasi su pagrindinėmis grupės ir viso progresyviojo roko stiliaus idėjomis.

*Esminiai žodžiai:* muzikos semiotika, muzikos reikšmė, plastinės muzikos savybės, progresyvusis rokas.

## IŽANGA

Šiame straipsnyje analizuojamas progresyviojo roko grupės „Emerson, Lake & Palmer“ kūrinys *The Barbarian*<sup>1</sup>. Progresyvusis rokas, atsiradęs XX a. 7 dešimtmečio pabaigoje Didžiojoje Britanijoje, apvertė roko muzikos sampratą, o 8 dešimtmečio pirmoje pusėje užėmė reikšmingą vietą populiariojoje kultūroje. Vienas iš šio stiliaus grupių atvirai deklaruojamų siekių buvo aukštąją kultūrą

<sup>1</sup> „Emerson, Lake & Palmer“, *The Barbarian*, prieiga internetu: <https://youtu.be/If2akTqCML4> [žiūrėta 2016-01-11].

priartinti prie masių<sup>2</sup>. „Emerson, Lake & Palmer“ – viena iš įtakingiausių ir komerciškai sėkmingiausių progresyviojo roko pradininkių. Kūriniu *The Barbarian* prasideda grupės debiutinis albumas, išleistas 1970 m. Šis kūrinys svarbus kaip pirmąjį išpūdį apie albumą ir pačią grupę kurianti medžiaga. Jame galima tikėtis rasti pamatines ką tik susiformavusios grupės ir naujojo stiliaus idėjas.

Analizuojant konkretų muzikos kūrinių, bandoma atsakyti į vis dar gana miglotą muzikos reikšmės klausimą. Remiamasi prielaida, kad muzikos reikšmė nėra fiksuota – tas pats garsas skirtingų garsų apsuptyje gali kurti skirtingas reikšmes, o ta pati muzika įvairiais laikais skirtingiems žmonėms gali reikšti skirtingus dalykus. Todėl, išanalizavus kūrinių imanentiškai, interpretacijai pasitelkiamos ekstratekstinės nuorodos, taip siekiant nenukrypti nuo jo kultūrinio konteksto.

Semiotiniu naujos grupės steigimosi tyrimu mėginama išskleisti vertes, išreikštas muzikos stiliaus vystymosi pradžioje. Naudojama plastinės semiotikos metodo adaptacija muzikai. Parodant juslinės išraiškos kuriamus prasminius efektus, viliamasi bent iš dalies atskleisti plastinės muzikos analizės galimybes.

## NARATYVINĖ VS PLASTINĖ MUZIKOS KOMUNIKACIJA

Pastaraisiais dešimtmečiais semiotika, prasidėjusi nuo žodinių tekstų analizių, išplito į kitus diskursus – vizualinius, skonio, erdvės ir t. t. Vis dėlto semiotinės muzikos analizės mūsų kontekste nėra įprastas reiškinys. Bene plačiausiai paplitę, Lietuvoje taip pat taikomi yra suomių muzikologo Eero Tarasti siūlomi muzikos semiotikos įrankiai. Tačiau muzikos reikšmės klausimas yra kiek komplikuoatas.

Tarasti ir jo mokyklos<sup>3</sup> atstovai nagrinėja muzikos naratyvumą. Kūrinių analizėse autoriai remiasi Algirdo Juliaus Greimo naraty-

<sup>2</sup> Edward Macan, *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*, New York: Oxford University Press, 1997, p. 168–169.

<sup>3</sup> Žr.: Eero Tarasti, „Music Models Through Ages: A Semiotic Interpretation“, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1994, Vol. 25, No. 1/2, p. 295–320; Idem, „Naratyvumo problema muzikoje“, *Baltos lankos*, 1997, Nr. 9, p. 77–94; Inga Jankauskienė, „Naratyvumo koncepcija muzikoje“, *Baltos lankos*,

vine gramatika. Skaitant jų darbus, atsiskleidžia literatūrologijos terminų tiesioginio taikymo muzikai problemiškas, tačiau ryškėja tos pačios savybės, kurias mokslininkai išskiria kaip kuriančias reikšmę. Tempas, metras, ritmas, pulsacija, garsų aukštis, ilgis, (ne)užbaigtumas Tarasti mokyklos atstovų yra įvardijami laiko ir erdvės figūromis. Greimo išskirtiems būsenos ir veikimo pasakymams priskiriamos muzikos savybės – statika / dinamika, konsansas / disansas. Semomis muzikoje laikomi „dydis, ilgis, greitis, intensyvumas, trukmė ir t. t. – t. y. visa, kas [...] gali apibūdinti leksemas, organizuojančias save opozicijomis: ilga / trumpa, lėta / greita, garsu / tylu, tęsiama / nutrūkstama, su įtampa / atsipalaiduojant ir pan.“<sup>4</sup>. Tokiu būdu muzikoje ieškoma figūratyvinio ir naratyvinio lygmenų atitikmenų – tam tikroms jos savybėms priskiriami semiotinėse literatūros kūrinių analizėse išplėtoti figūrų, aktantų, modalinių verčių ir panašūs vaidmenys.

Tačiau, kaip pastebi kiti muziką tyrinėjantys mokslininkai, muzikos garsai ar jų sekos paprastai nekuria referencinio išpūdzio. Visų pirma, muzika skiriasi nuo įprastų kasdienių garsų. Kaip teigia Peras Aage Brandtas, „užuot nurodę savo šaltinį, kaip tai daro triukšmai, [muzikos] tonai nurodo į kitus tonus, nuo kurių pirmieji skiriasi laiku ar aukščiau“<sup>5</sup>. L. Robertas Slevcas ir Aniruddh’as D. Patelas taip pat pažymi, jog ekstratekstinės reikšmės muzika (skirtingai nuo žodinių tekstų) aiškiai neaktyvuoja<sup>6</sup>. Instrumenti-

1997, Nr. 9, p. 95–130; *Idem*, „Konvencinės ir egzistencinės semiotikos taikymas operos analizėje“, in: *Lietuvos muzikologija*, t. 14, 2013, p. 51–63; *Idem*, „Veridiction in Opera. Opera and the Object of Value in It“, in: *Music: Functions and Value*, t. 1, sudarė Eero Tarasti, 2013, p. 391–403; Desirée García Gil, „Learning Music With Words: Music and Poetry as Carriers of Global Meaning“, in: *Music: Functions and Value*, t. 1, sudarė Eero Tarasti, 2013, p. 178–179; Leonard B. Meyer, „Muzikos reikšmė ir informacijos teorija“, *Baltos lankos*, 1997, Nr. 9, p. 206–226.

<sup>4</sup> Inga Jasinskaitė-Jankauskienė, *op. cit.*, p. 99.

<sup>5</sup> „Instead of referring to their source, as noises do, they refer to other tones that they differ from in time or in pitch space (‘heights’)“ (Per Aage Brandt, „On Tonal Dynamics and Musical Meaning“, rankraštis, 2015).

<sup>6</sup> L. Robert Slevc, Aniruddh D. Patel, „Meaning in music and language: Three key differences Comment on ‘Towards a neural basis of processing musical semantics’ by Stefan Koelsch“, *Physics of Life Reviews*, 2011, No. 8, p. 110.

nę muziką siūloma suvokti veikiau kaip *išraiškos* formą, nei kaip *komunikaciją*<sup>7</sup>.

Taigi natūraliojo pasaulio figūrų nereprezentuojanti muzika gali būti suprantama kaip panašesnė į plastinį vizualinių diskursų matmenį, o ne kaip pasiduodanti figūratyviam ar naratyviniam skaitymui. Todėl plastinės semiotikos, sutelkiančios dėmesį į išraišką, adaptacija atrodo galinti būti efektyvi interpretuojant muziką. Anksčiau išskirtas muzikos raiškos savybes galima analizuoti atsietai nuo figūratyvinio ir naratyvinio lygmenų (jeigu muzikos kūrinyje jie apskritai įmanomi), aptariant plastinį muzikos matmenį<sup>8</sup>. Tai mėginama pademonstruoti toliau pateiktoje pasirinkto instrumentinio kūrinio plastinės sandaros analizėje, kurioje, aptariant dinamikos, ritmo, tempo, garsų aukščio ir trukmės, tembrų, akcentų, metro, (ne)užbaigtumo, pulsacijos, įtampos ir kitų savybių vystymąsi bei priešpriešas, bandoma atskleisti nefigūratyviai komunuojamos reikšmės struktūrą.

#### PLASTINĖ KŪRINIO *THE BARBARIAN* ANALIZĖ

Kūriny yra vien instrumentinis. Muzika atliekama keturiais instrumentais: elektriniais vargonais, mušamaisiais (atskirai galima išskirti gongą), bosine gitara ir fortepijonu. Kūrinių galima segmentuoti į tris dalis: 0:00–1:23, 1:24–2:46, 2:47–4:29. Jas vieną nuo kitos skiria pertrūkiai, pasireiškiantys melodijos dinamikos perėjimu į statiką: pirmosios ir antrosios dalių pabaigose smulkių garsų tolydumą nutraukia ilgi garsai. Po pertrūkių seka tempo, ritmo ir tembrų pasikeitimas. Pirmoji ir trečioji dalys sudaro žiedinę kompoziciją (kūriny parašytas paprastąją reprizine forma ABA') – jas

<sup>7</sup> Terminas „komunikacija“ čia vartojamas (žodinio) pranešimo perdavimo, t. y. turinio formos (kurią analizuoja klasikinė semiotika) prasme (*Ibid.*, p. 110–111).

<sup>8</sup> Kai kurie muzikos stiliai vis dėlto gali būti orientuoti į figūratyviu ar naratyviu būdu komunuojamą reikšmę. Konkrečiojoje muzikoje (*musique concrète*) naudojami „triukšmai“ tiesiogiai nurodo į savo šaltinį. Programine muzika siekiama „papasakoti“ istoriją, taigi ji iš esmės implikuoja figūratyvinį ir / ar naratyvinį skaitymą, kurį dažniausiai diktuoja kūrinio pavadinimas (pvz., Edvardo Griego orkestrinės siuitos *Peras Giuntas* dalys „Rytas“, „Kalnų karaliaus oloje“, „Anitros šokis“). Tačiau tai atskiri atvejai, be to, nepaneigiantys ir plastinio muzikos matmens analizės galimybes.

sieja melodijos pasikartojimai su tam tikrais pasikeitimais, kurie bus aptariami nagrinėjant kiekvieną dalį atskirai.

## A dalis

Pirmąją dalį rėmina tamsaus džeržgiančio tembro bosinės gitaros garsai. Taip pasireiškia žiedinė dalies kompozicija. Vėliau paaiškės, jog tokio pobūdžio grįžimas atgal ir „judėjimas ratu“ yra pagrindinė izotopija<sup>9</sup> išraiškos plotmėje, kuria grindžiama viso kūrinio struktūra.

Kūrinio pradžioje skirtingi instrumentai išsijungia po vieną. Pradedama nuo tamsių džeržgiančių tembrų (modifikuoti bosinės gitaros garsai), kuriuos iškart palydi kiek duslesni (būgnai) ir aštresni (lėkštės) garsai. Galiausiai pasipila šaižių garsų (elektriniai vargonai) pasažas. Šią kūrinio atkarpą (0:00–0:13) [1]<sup>10</sup> galima laikyti įžanga, kurioje klausytojui pristatomas kiekvieno instrumento tembras ir atlikimo maniera. Vargonų prisistatymas išsiskiria į dvi dalis – iš pradžių jie nuskamba žemesniajame registre, sunkiai kartodami tritonio intervalą (kuris skamba beveik visos dalies metu), iškart po to nubėga lengvas smulkesnių ir aukštesnių garsų pasažas. Iš pradžių dominuoja bosinė gitara, tačiau antrojoje šios įžangos pusėje ima dominuoti elektriniai vargonai. Uždomina į prieštarūgus santykius atpažįstama jau pirmuosiuose kūrinio taktuose.

Pasibaigus įžangai, atliekami du labai panašūs motyvai (0:14–0:19) [2]. Iš pradžių vargonais užgaunami trys vienodi akordai, tada – vienas žemiau ir vėl grįžtama į pradinį akordą. Kito motyvo pradžia identiška ką tik skambėjusiam, tik šįkart nuo pirmųjų trijų akordų nukrypstama ne į apačią, o į viršų ir vėl sugrįžtama į pradinį akordą. Išraiškos plotmėje išryškėja *statikos* / *nuokrypio* kate-

<sup>9</sup> Čia Greimo siūlomas izotopijos terminas vartojamas išraiškos plotmei aprašyti, manant, kad muzikiniame, panašiai kaip poetiniame diskurse, izotopija gali būti įrankis analizuoti simetriją ir kaitaliojimąsi, konsonansą ir disonansą ar kitas „reikšmingas garsų grupių transformacijas“ („significant transformations of sound groups“). Žr.: A. J. Greimas, J. Courtés, *Semiotics and language*, Bloomington: Indiana University Press, 1982, p. 165.

<sup>10</sup> Straipsnyje minimas ištraukas iš kūrinio nurodyta tvarka galima rasti čia: <https://soundcloud.com/agn/sets/emerson-lake-palmer-the-barbarian/s-fN6Y7>.

gorija, kuri atitinka *užtikrintumo / nestabilumo* opoziciją turinio plotmėje:

nuokrypis : statika :: nestabilu : užtikrinta (1)

Kiekvienas motyvas prasideda nuo silpnosios takto dalies. Nukrypstantys garsai pabrėžiami stipriojoje takto dalyje. *Stipriosios (akcentuotos) / silpnosios (neakcentuotos)* takto dalių išraiškos plotmės kategorija atitinka *užtikrintumo / nestabilumo* kategoriją turinio plotmėje. Išryškėja semisimbolinė sistema su tais pačiais turiniais:

akcentuota : neakcentuota :: užtikrinta : nestabilu (2)

(1) ir (2) semisimbolinės sistemos užkloja viena kitą, kurdamos verčių neatitikimą: nukrypstantys, nestabilūs garsai yra akcentuojami ir tokiu būdu priešinasi plastinės kategorijos *akcentuota / neakcentuota* nustatyti tvarkai. Taigi pirmieji du vargonų motyvai skiriasi vienu akordu, o bendra jų savybe galima pavadinti mėginimą išjudinti pastovų užduotą garsą: iš pradžių į vieną pusę, paskui – į kitą. Kitaip tariant, šiuose motyvuose išreikšta pastanga nepaklusti tvarkai.

Toliau tęsiama ta pati strategija. Frazę užbaigiantis motyvas (0:22–0:24) [3] prasideda nuo silpnosios takto dalies. Melodijos aukštis, kaip ir prieš tai, sukasi aplink tą patį vieną garsą, sulig kiekvienu užgaunamu garsu vis nuklysdamas per toną arba pusantro pakaitomis tai aukštyn, tai žemyn. Todėl galima sakyti, jog trečiasis šios frazės motyvas yra sujungtas ir pagreitintas pirmųjų dviejų variantas. Melodija įgauna pagreitį ir galiausiai, frazės pabaigoje, atsipyrus nuo aukštesniojo garso (šįkart jis užgaunamas du kartus), pavyksta pasistūmėti dar vienu tonu aukščiau.

Tolesnė frazė yra identiška ką tik aptartajai, tik atliekama kiek aukščiau, o paskutinis motyvas išsivysto į ilgesnį iš smulkių garsų sudarytą pratęsimą, galbūt žadantį ištrūkimą iš (kol kas?) niekur nevedančios pasikartojimų sekos. Tačiau pratęsimas pasibaigia – vėlgi – dviem pasikartojančios ritmikos ir melodijos motyvais (0:39–0:50) [4], kurių antrasis atliekamas aukščiau už pirmąjį ir mušamiesiems pritariant smulkesniu ritmu. Nežymiai aukštėjant registru, intensyvėjant ritmui ir trumpėjant garsams, skirtingose plastinėse kategorijose yra jaučiamas sunkus, tačiau aktyvus yrimasis į priekį. Vis dėlto panašu, kad tai niekur neveda: toks mėgi-

nimas veržtis į priekį galiausiai sustabdomas ilgų, kone keturis taktus trunkančių nepertraukiamų garsų (0:51–0:54).

Toliau strategija pakeičiama – pirmosios dalies pabaigoje po to-  
kio keletą kartų pasikartojančio dvidalio kopimo aukštyn eina sa-  
votiškas dialogas, kai vienos instrumentų grupės skamba pakaito-  
mis su kitomis, vieni instrumentai „atsako“ kitiems (0:55–1:17) [5].  
Tai taip pat dvidalės struktūros darinys: vieni po kitų skamba var-  
gonų ir visų keturių instrumentų atliekami motyvai. Dialoginis  
fragmentas sudarytas iš trijų dvidalių motyvų ir ketvirto, kurį ga-  
lima laikyti nebaigtu, nes jis nutraukiamas.

Pirmasis dialoginio fragmento motyvas (0:55–1:00) [6] taip pat  
skiriasi nuo viduriniųjų. Instrumentinį pokalbį pradeda vargonai,  
atlikdami trumpą melodijos motyvą. Tuomet eina labiau į ritmą  
orientuotas monotoniškas visų instrumentų atsakymas. Nors šiuo  
atveju dominuojančioji partija jau yra atsiskyrusi nuo akompani-  
mento, tačiau nutilus vieno instrumento solo motyvui, pasigirsta  
garsai, kuriuos vis dar galima laikyti akompanuojančio pobūdžio.  
Jie skamba jau nebe pagrindinės temos fone, tačiau vis tiek yra  
analogiški tiems, kurie skambėjo kaip akompanimentas dominuo-  
jančiai melodijai (pasikartojantis vargonais atliekamas tritonio in-  
tervalas ir būgnais mušamas vienodas ritmas, neatkartojantis prieš  
tai skambėjusio motyvo). Tai netgi labiau primena dar ne dialogą,  
o pauzę solo partijoje, kurią užpildo akompanimentas, tik gerokai  
ilgesnę nei analogiškos pauzės, sutiktos pirmosios dalies pradžioje.  
Toks išterpiantis motyvas sukuria tarpinę būseną tarp prieš tai  
buvusio dominuojančiojo santykio su pritariančiaisiais ir po jo ei-  
nančio dialoginio-mėgdžiojančio pobūdžio santykio. Taigi galima  
teigti, kad nuo kūrinio pradžios dominavusi linija atsiskiria nuo  
akompanimento, tačiau visi instrumentai kol kas dar nesisteigia  
kaip lygiaverčiai dialogo dalyviai.

Kiti du dialoginiai motyvai (1:01–1:14) [7] vėl grįžta prie karto-  
jimo principo, išryškėjusio dalies pradžioje, tik kitaip: melodijos ir  
ritmikos požiūriu dialogą sudaro beveik identiškas kartojimasis –  
tai, ką „pasako“ vargonai, iškart atkartojama tokiu pačiu ritmu ir  
melodija bosine gitara ir mušamaisiais. Toks mėgdžiojimas pasi-  
kartoja keletą kartų, tačiau panašu, jog taip niekur ir neveda. Ga-  
liausiai paskutinytis dominuojančių vargonų atliekamas motyvas  
(1:15–1:25) [8] nėra atkartojamas visų instrumentų, kaip būdavo

anksčiau. Šįkart vargonai atsakymo nebesulaukia. Vietoj to ketvirtąjį dialoginio fragmento motyvą netikėtai nutraukia bosinės gitaros garsas. Jis žymi ir viso dialogo, ir apskritai pirmosios kūrinio dalies pabaigą. Tačiau tai ne tokio paties pobūdžio ilgas garsas, koks skambėjo prieš dialoginį fragmentą ir paliko laukimo, kas bus toliau, įtampą. Jis nuosekliai neišplaukia iš melodinės linijos, kaip buvo pirmuoju atveju, o grubiai nutraukia paskutinįjį motyvą.

Šių keturių dvidalių dialoginių motyvų struktūros kaitoje galima išžvelgti tolydumą, kuris ryškiausiai skleidžiasi nagrinėjant bosinės gitaros partijos atliekamą vaidmenį. Bosinė gitara visoje pirmosios kūrinio dalies pradžioje po įžangos ne tik atliko akompanuojančią partiją, bet dinamikos požiūriu buvo netgi dar labiau fone nei kiti akompanuojantys tembrai.

Pirmajame dialoginiame motyve vienareikšmiškai dominuoja solo partiją atliekantys vargonai. Antrajame ir trečiajame motyvuose iki tol akompanavusi bosinė gitara pakyla laipteliu aukščiau – atkartodama ką tik nuskambėjusią vargonų melodiją, ji jau atlieka nebe akompanimento vaidmenį. Tačiau bosinė gitara atsako ne sukurdama savarankišką temą, o kartodama tai, kas ką tik nuskambėjo vargonų partijoje. Todėl vis dar galima išžvelgti tam tikrą subordinacijos santykį, tik silpnesnį nei pirmojo motyvo (ir dar silpnesnį nei visoje pirmosios dalies pradžioje po įžangos) atveju. Galiausiai ketvirtajame motyve mėgdžiojimo principas nepasikartoja, nes bosinė gitara nutraukia vargonų atliekamą melodiją.

Reikšminga, kad „kova dėl dominavimo“ vyksta ne tarp vargonų ir likusiųjų instrumentų, bet tarp vargonų ir apskritai visų pirmojoje dalyje skambančių instrumentų mišinio, kuriame yra ir patys vargonai (akompanuojantis tritonio intervalas vargonų partijoje). Taigi „kova“ vyksta ne tarp vieno prieš kitus, o tarp vieno ir visumos. Galima teigti, kad dialoginis fragmentas įkūnija tolygaus subordinacijos santykių apvertimo reikšmes ir visų instrumentų lygiaverčio dalyvavimo sumanymą.

Apibendrinant galima sakyti, kad pirmojoje dalyje deformuoti tembrai, mėginimas pažeisti taisykles ir pasikartojantis melodijos linijos nutraukimas išreiškia agresyvumą. Įtampą ir nestabilumą taip pat kuria akompanuojančioje vargonų partijoje nuolat besikartojantis tritonio intervalas. Šias vertes dar labiau sustiprina dominuojantys disonansiniai sąskambiai. Aiškiai išreikštas veržimasis į



priekį, tačiau jis lėtas ir nuolat stabdomas. Pasikartojantis strategijos keitimas panašus į konfliktą tarp garsų ir instrumentų, mėginant surasti „teisingą“ kelią. Šis konfliktas kol kas neišspręstas. Paskutinis bosinės gitaros garsas priverčia ne tik sustoti, bet ir įsiklausyti į naują dalį, prasidedančią jam dar tebeskambant.

## B dalis

Antroji kūrinio dalis ryškiai skiriasi nuo pirmosios. Tokį išpūdį kuria kelių plastinių muzikos savybių pokytis. Priešingai sunkiems – ilgiems *forte* – garsams, kuriais prasidėjo kūrinys, ši dalis pradeda smulkiais *piano* garsais ir tik vėliau pasigirsta tolygus *crescendo*. Tamsūs džeržgiantys tembrai virsta sodriais ir giliais (nemodifikuoti bosinės gitaros garsai). Visiškai pašalinami šaižūs garsai, o priešakinės pozicijos užleidžiamos švelnesniems, minkštesniems ir šviesesniems garsams (fortepijonas). Kaip ir pirmojoje dalyje, dominuoja nedarnūs sąskambiai, tačiau jų agresyvumą sušvelnina pasikeitę tembrai. Vis dėlto antroji dalis ne taip daug skiriasi nuo ankstesnės, kaip gali pasirodyti iš pirmo žvilgsnio. Po klaidinančiais tembrų, tempo, akcentų, dinamikos, instrumentų santykių ir ritmikos pokyčiais slepiasi analogiška struktūra. Ir atvirkščiai – labai panašią sandarą apvilkus skirtingomis plastinėmis savybėmis skleidžiasi naujos reikšmės.

Ši dalis prasideda tomis pačiomis melodinėmis frazėmis, kaip ir pirmoji po įžangos, tik šįkart solo partija atliekama ne elektriniais vargonais, o fortepijonu. Tačiau vienoda tik melodija, visos kitos plastinės savybės – tembrai, tempas, akcentai – pakinta. Todėl net ir melodija iš pradžių gali būti neatpažinta kaip tokia pati.

Kitoks ir nukrypimas nuo „pagrindinio“ garso. Šįkart jis skamba stipriojoje takto dalyje, o nukrypstantys garsai atliekami silpnojoje, be to, jie trumpesni ir „šviesesni“. Priešingai nei pirmojoje dalyje, skirtingų plastinių kategorijų išraiškos plotmė atitinka tas pačias turinio plotmės vertes:

akcentuota	:	neakcentuota	::	užtikrinta	:	nestabilu
statika	:	nuokrypis	::	užtikrinta	:	nestabilu

Todėl, lyginant su pirmąja dalimi, siekis išjudinti stabilų garsą šįkart nepasireiškia.

Antrosios dalies tempas daug greitesnis, o garsai – trumpesni. Taip kuriama didesnio pagreičio iliuzija. Dinamika nuolat kinta. Pasikartojantis *crescendo* sustiprina veržlumo įspūdį. Tačiau, kai *crescendo* pasiekia *forte*, staigiai peršokama į *piano* – nėra tolygaus *diminuendo*, kaip atsvaros *crescendo*. Dinamikos kategorijoje reiškiasi nuolatinis veržimasis į priekį, o grįžimo atgal nėra. Frazės stabdomos tarsi priverstinai, o muzika vis iš naujo pradeda judėti į priekį. Tokiu būdu, pasitelkiant kitą plastinę savybę nei pirmojoje dalyje, išreiškiama ta pati stabdomo veržimosi į priekį vertė.

Panašiai kaip ir pirmojoje dalyje, antrosios pradžioje tas pats motyvas pakartojamas du kartus, tik antrąjį kartą aukščiau. Tas pats kartojasi ir toliau, iki pat dalies pabaigos. Taigi veržimasis į priekį reiškiasi tempo greitumu ir smulkėmis natomis, garsėjimu bei pasikartojančiu registro aukštėjimu. Tačiau visoje dalyje šis bėgimas – garsų smulkumas, garsėjimas, aukštėjimas – kas kelis taktus stabdomas ir vėl įsibėgėja iš naujo. Greitis, smulkūs garsai ir šviesesni tembrai kuria lengvumo įspūdį. Šis lengvumas kartais pristabdomas sunkesnių ilgų garsų, tačiau visuomet atsinaujina. Pabaigoje pavyksta galutinai ištrūkti – smulkių garsų virtinės ilgesnį laiką nėra nutraukiamos ilgų garsų, be to, veržiasi aukštyn. Tačiau paskutinis aukštyn kylantis pasažas užbaigiamas trimis žemyn besileidžiančiais oktavos intervalais. Šis sustojimas, nors ir nutraukia galiausiai ištrūkusį veržimąsi, nebėra priverstinis. Antroji dalis baigiasi ne taip netikėtai kaip pirmoji – smulkių garsų bėgimą aukštyn pakeičia tokio paties tembro leidimasis žemyn ir sustojimas. Lyginant su pirmosios dalies pabaigoje bosinės gitaros staigiai nutraukiamu dialogu, antroji dalis baigiasi tarsi savaime, nepriverstinai.

Antrojoje dalyje – visų instrumentų susitaikymas. Aiškiai išiskiria solo partiją atliekantis fortepijonas ir akompanuojantys mušamieji bei bosinė gitara, tačiau dalis bosine gitara atliekamos melodijos sutampa su fortepijono. Fortepijono partijoje dominuoja šešioliktinės natos. Mušamieji taip pat ištisai beria lengvus trumpus garsus, atkartojančius fortepijono atliekamų lengvų pasažų pobūdį. Be to, mušamieji trumpais aštriais garsais akcentuoja silpnąją takto dalį, taip sustiprindami bėgimo į priekį įspūdį, neleidami atsikvėpti. Vienas melodinės linijos pertrūkis, esantis antroje šios dalies pusėje, yra užpildomas smulkių mušamųjų garsų mo-

tyvu (2:16–2:18) [9], kuris net ir melodinę pauzę užpildo bėgimu, neleidžia sustoti bendram judėjimui. Bosinė gitara, antrindama daliai fortepijono partijos, jam padeda vystyti savo temą, palaiko ir tarsi stumia ją iš apačios.

Todėl šioje dalyje akompanimentas visą laiką išlieka akompanimentu, tačiau taip pat atlieka dar stipresnį, nei tiesiog harmonijos ir ritmo palaikymo, vaidmenį. Pabaigoje visi instrumentai pradeda groti sinchroniškai (2:38–2:43) [10], tačiau galiausiai dalį užbaigia vienas fortepijonas – mušamieji ir bosinė gitara, visoje dalyje „iš apačios“ palaikę ir padėję fortepijonui vystyti savo temą, galiausiai išstumia jį vieną aktyviam veržimuisi.

Kaip ir pirmoji, ši dalis labai netolydi: nuolat kartojasi šuoliai tarp skirtingų registrų, trumpus garsus keičia ilgi, melodijos aukštėjimą – leidimasis žemyn, *piano* – *forte*. Taip pat yra daug pertrūkių, kai instrumentai visi kartu nutyla. Tačiau anksčiau minėtas visų instrumentų veikimas išvien (lyginant su pirmojoje dalyje pasireikšusia santykių tarp instrumentų kaita – vienu instrumentų keitimu kitais, staigiu nutraukimu, dialoginiais motyvais) antrąją dalį paverčia tolydesne ir vieningesne. Instrumentų vaidmenys nesikeičia, nėra jokių staigių nutraukimų, o dialoginis fragmentas pakeičiamas aktyviu kopimu į viršų (2:25–2:45) [11]. Dėl bendro garsų smulkumo ir lengvumo bei tempo greitumo, priešingai pirmosios dalies sunkumui, antrojoje dalyje reiškiasi aktyvus ir užtikrintas judėjimas pirmyn, nors jam iš pradžių ir reikia akompanuojančių instrumentų pagalbos.

Analizuojant pirmąją dalį, išsiskyrė agresyvumo vertė. Ji pasireiškė trimis būdais: deformacija (iškraipyti tembrai), lūžiais (staigus motyvų nutraukimas, intervencija) ir priešinimusi (nepaklusimas tvarkai). Antrojoje dalyje ne visos šios savybės pasireiškia, kai kurios jų išreikštos silpniau arba pasitelkiant kitas plastines savybes. Nedarnūs akordai gali būti interpretuojami kaip deformacija, tačiau šioje dalyje instrumentų tembrai nėra iškraipyti. Taip pat reiškiasi nuolatinis melodijos nutraukimas ir dinamikos pertrūkiai, bet nėra staigių intervencijų kaip pirmosios dalies pabaigoje. Šįkart pirmųjų motyvų nukrypstantys garsai sutampa su silpnąja takto dalimi, todėl nėra prieštaros tarp dviejų plastinių kategorijų išraiškos ir turinio plotmių ir, priešingai nei pirmojoje dalyje, siekio nepaklusti tvarkai.

Taigi antroje dalyje skamba ta pati melodija, kaip ir pirmojoje, taip pat pasikartoja opozicija statika *vs* dinamika. Agresyvumo vertės, lyginant su pirmąja dalimi, pasirodo gerokai silpnesnės, tačiau, priešingai nei pirmojoje dalyje, išsilaisvinimo pastangos yra sėkmingos. Kantriai išklaudus visus pasikartojančius motyvus ir trimis paskutiniais akordais užfiksavus išstrūkimą, kitokio tembro garsas – gongas – atrodo ne kaip griežtas įsiveržimas, o veikia kaip naujos pradžios skelbimas.

#### A' dalis

Vis dėlto gongo paskelbta nauja pradžia nėra nauja ta prasme, kad dar negirdėta. Trečioji dalis vėl pasireiškia kaip grįžimas prie pradžios ir tokiu būdu pratęsia pasikartojimo izotopiją. Nors ir yra repriminio pobūdžio, ji skiriasi nuo pirmosios. Taigi, gongui paskelbus naują pradžią, iš tikrųjų grįžtama prie pradžios – prie kūrinio pradžioje skambėjusių tembrų, temų ir motyvų, tačiau naujai.

Visų pirma, ši dalis praturtinama vienu papildomu tembru – iš antrosios dalies „pasiimamas“ fortepijonas. Tiesa, iš solo partijos jis perkeliamas į akompanimentą. Atlikdamas tritonio intervalą, fortepijonas kartu su kitais akompanuojančiais instrumentais sudaro pagrindą vystyti pagrindinei melodijai, tačiau šis pagrindas kupinas įtampos ir nestabilumo.

Abi kraštinės kūrinio dalys, skirtingai nuo vidurinėsios, kurioje bėgimas jaučiamas nuo pat pradžios, prasideda lėtai, sunkiais ilgais garsais, vėliau po truputį išibėgėja. Trečiojoje dalyje dar labiau jaučiamas intensyvėjimas ir veržimasis į priekį, pasireiškiantis ryškiu tempo greitėjimu. Šįkart nėra didesnių sustojimų – melodinių pauzių, kurios veržimasi stabdė pirmojoje dalyje. Taip pat nebelieka dialoginio fragmento, užbaigusio pirmąją dalį. Vietoje to sugrįžtama prie vargonų atliekamo motyvo – analogiško tam, kuris skambėjo kūrinio pradžioje (kaip jau tapo įprasta visame kūrinyje – su nežymiais pakeitimais). Todėl trečioji dalis, kaip ir pirmoji, įremin-ta, nors ir kitokiu būdu.

Pabaigoje akompanuojantys mušamieji ritmą mušti ima vis garsiau ir intensyviau (3:30–3:50) [12]. Intensyvėjant ir vargonų solo partijai, vyksta paralelus veržimasis. Vėliau staiga visi instrumentai pradeda groti kartu su vargonais vienodu ritmu (3:51–3:59) [13]. Galiausiai, intensyvėjantys mušamieji visiškai išstrūksta ir jų ritmi-

ka nebesutampa su vargonų ritmika. Muzika tampa vis chaotiškesnė, mušamieji ir visi kiti instrumentai juda ritmiškai skirtingai. Tuo metu pasiekiamas išsilaisvinimas iš visą laiką lydėjusio „užburto rato“, tačiau jį pasiekia kiekvienas instrumentas atskirai.

Pabaigoje chaosas nutraukiamas visų instrumentų kartu vienodu ritmu ir garsumu atliekamų trijų ilgų akordų. Kiekvieno instrumento individualus veikimas išauga į dar didesnę bendrą jėgą paskutiniuose akorduose. Peršasi mintis, jog kažkas buvo išspręsta, įsteigta, įrodyta, be to – visų kartu (palyginimui – konfliktas tarp instrumentų ir neišspręsta strategija pirmojoje kūrinio dalyje).

Antroji dalis taip pat baigėsi trimis akordais, tačiau pasižymėjo visai kitokiomis savybėmis (palyginimui 2:38–2:47 ir 3:58–4:28). Visų instrumentų ritmo sinchronija, skambėjusi antrosios dalies pabaigoje, trečiojoje keičiama visišku nesutapimu. Antrosios dalies paskutinis motyvas atliekamas vienu instrumentu, trečiosios pabaiga – vienodai kartu visais instrumentais. Šįkart nėra *ritenuto*, užtvirtinančio dalykų padėtį. Nors kūrinio pabaiga skamba tvirtai ir užtikrintai, tačiau palieka nukreiptumo įspūdį: akcentuojama silpnoji takto dalis (4:12–4:15) [14], o paskutinieji trys akordai taip pat prasideda nuo silpnosios takto dalies. Jie palieka neužbaigtumo jausmą – nesugrįžtama į toniką (priešingai antrosios dalies pabaigai, kur ištrūkimas iš nuolatinio stabdymo yra galutiniai įsteigiamas ir užtvirtinamas). Prie tradicinės tonalinės muzikos pripratusio klausytojo ausiai tai nėra įprasta. Taigi įsteigiamas visų instrumentų veikimas išvien, pasiekiamas ištrūkimas, tačiau paliktas neužbaigtumo įspūdis kviečia klausytis antrojo albumo kūrinio.

## SANTYKIS SU HIPOTEKSTU

Klausydamasis *The Barbarian*, išprusęs klausytojas atpažįsta perdirtą XX a. pr. vengrų kompozitoriaus Bartóko kūrinį *Allegro barbaro*<sup>11</sup> (1911), kurį galima laikyti hipotekstu<sup>12</sup>. Tai viena žymiau-

<sup>11</sup> Béla Bartók, *Allegro barbaro*, prieiga internetu: <https://youtu.be/NrrGHP4zR34> [žiūrėta 2016-01-11].

<sup>12</sup> Čia pritaikomas literatūros mokslo terminas „hipotekstas“, kuriuo Gérard'as Genette'as savo transtekstualumo teorijoje vadina „anksčiau sukurtą kūrinį, kurį savo tekstūra ar struktūra aktualizuoja vėliau sukurtas kūrinys (hipertekstas)“. Žr.: Irina Melnikova, „Hipotekstas“, *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo ter-*

sių ir dažniausiai atliekamų Bartóko kompozicijų. Jo muzikos tyrinėtojai *Allegro barbaro* sukūrimą laiko kompozitoriaus stiliaus lemiamu lūžiu, o patį kūrinių – tolimesnės jo kūrybos „prototipu“. Vėlesni Bartóko kūriniai laikomi galutinai susiformavusio stiliaus darbais<sup>13</sup>.

Bartókas – savo laikmečio taisyklių laužytojas. Kūryboje jis nesilaikė tradicinės mažoro-minoro tonacijų sistemos, jungė rytietiškus ir vakarietiškus muzikos elementus, gausiai naudojo muzikinį folklorą. Didelę reikšmę teikė ritmikai, tembrų kaitai, naujai traktavo muzikos instrumentus, jais išgaudavo ypatingų efektų. Bartókas eksperimentavo su kanoninėmis kūrinių formomis, garsus derino iki tol nežinomais būdais. Iš naujo prikeldamas senus tradicinės muzikos elementus, formas ir išraiškos būdus, kartu siūlė naują, visiškai kitokią nei iki tol buvę muzikos stiliai, taigi istoriškai reikšmingą fortepijoninę muziką<sup>14</sup>. *Allegro barbaro*, kaip ir kituose jo kūriniuose, naudojami vengrų, rumunų, slovakų tradicinės liaudies muzikos elementai. Keletą dešimtmečių šių šalių muzikinį folklorą tyrinėjusio, puikiai išmaniusio ir mėgusio kompozitoriaus kūryboje jie reiškėsi ne tiek konkrečių kūrinių motyvų citatomis, o ypatinga stiliaus maniera.

Kūrinio pavadinimas skatina atitinkamą jo skaitymą, tačiau ir imanentiškoje *Allegro barbaro* raiškoje galima išžvelgti barbariškumo, svetimumo vertes, pasireiškiančias garsų grubumu (kuriančiu agresyvumo efektą), akcentuotu ritmu, staigia registrų, garsų ilgio, dinamikos kaita. „Barbariškumas“ taip pat reiškiasi į kūrinių žvelgiant platesniame kontekste, kaip į jau minėtą nusistovėjusių taisyklių laužymą – nepaklusimą tvarkai<sup>15</sup>.

Taigi *Allegro barbaro* – agresyvaus ir grubaus skambesio kūrinys. Jis sukurtas solo fortepijonui. Dėl dominuojančios fortepijono partijos ir didelio melodinio bei ritminio atitikimo, antroji grupės

minų žodynas, Vilniaus universitetas, [www.avantekstas.flf.vu.lt/lt/hipotekstas](http://www.avantekstas.flf.vu.lt/lt/hipotekstas). Šiuo atveju hipertekstu laikomas grupės „Emerson, Lake & Palmer“ kūrinys *The Barbarian*, į savo tekstūrą įrašo hipotekstą – Bartóko kūrinių *Allegro barbaro*.

<sup>13</sup> Ferenc Bónis, *Béla Bartók. His Life in Pictures and Documents*, Corvina Kiadó, 1981, p. 15.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>15</sup> Reikšminga ir tai, kad *Allegro barbaro* buvo pirmą kartą publikuotas tik praėjus 7 metams po sukūrimo.

„Emerson, Lake & Palmer“ perdirbinio dalis stilistiškai artimiausia originalui. Tačiau ji, lyginant su kraštinėmis dalimis, kaip tik reiškiasi kaip lengvesnė, švelnesnė ir žaismingesnė<sup>16</sup>. Panašu, kad XX a. 7–8 dešimtmečių sandūros kontekste Bartókas atrodo mažiau šokiruojantis nei amžiaus pradžioje. Lyginant su hipotekstu, tos pačios vertės yra steigiamos pasitelkiant skirtingas plastines savybes (kaip buvo parodyta antrosios, panašiausios į Bartóko originalą, dalies analizėje). Tokiu būdu „Emerson, Lake & Palmer“ steigia naują „barbariškumą“, nors ir neneigia pirmojo verčių – veikiau jas naudoja kaip pagrindą.

Bartókas savo kūryboje atsigręžia į ištakas – tradicinę liaudies muziką. Grupė „Emerson, Lake & Palmer“ debiuto įžangoje savo ruožtu gręžiasi į Bartóką. XX a. pradžios muzikos taisyklių laužytojo kūrinį, amžiui perkopus į antrąją pusę, jie dar kiek „palaužo“. Tam, kad mėgstama ir vertinama muzika būtų ne tik cituojama, bet ir duotų stimulą autonomiško stiliaus susiformavimui, reikia iš pradžių ją gerai išstudijuoti, kaip savo laiku tai darė Bartókas. Ar tik ne toks kelias ir nutiesiamas pirmajame debiutinio grupės „Emerson, Lake & Palmer“ albumo kūrinyje? Bartókas ne šiaip sau cituojamas – perdirbamas visas jo kūrinys, ir ne bet koks, o toks, kurį, apibendrintai kalbant, galima laikyti jo kūrybos koncentratu, esme. Kaip Bartóko kūryboje tradicinės muzikos bruožai glūdėjo pačiame kūrinių stiliuje, taip trečiojoje *The Barbarian* dalyje beveik nepastebimai skamba iš antrosios dalies, stilistiškai labiausiai atsigręžiančios į Bartóką, pasiimtas fortepijonas.

## IŠVADOS

Pirmasis albumo kūrinys yra vien instrumentinis. Jau vien tai steigia naujumo, kitoniškumo vertes, lyginant su tuometine roko muzika, kurioje pagrindinis dėmesys buvo skiriamas žodiniam tekstui. Pradėti debiutinį albumą kūriniu, pavadintu „Barbaras“,

<sup>16</sup> Apie panašų efektą yra užsiminęs Stefanus Koelschas, pažymėdamas, jog „Vasara“ iš A. Vivaldi kūrinio *Keturi metų laikai*, atliekama atskirai, kuria kitokią reikšmę, nei atliekama po dalies „Pavasaris“ (Stefan Koelsch, „Towards a neural basis of processing musical semantics“, *Physics of Life Reviews*, 2011, No. 8, p. 101).

jau yra tam tikras opozicinis savęs pristatymas. Barbariškumo vertės pačiame kūrinyje reiškiasi kiek kitaip nei originalioje Bartoko kompozicijoje. Pagrindinės trijų dalių savybės gali būti apibūdintos taip:

A DALIS	B DALIS	A' DALIS
nedarnu	darn(ia)u	nedarnu
džeržgiantys, šaižūs tembrai	švelnūs, sodrūs tembrai	džeržgiantys, šaižūs tembrai
/agresyvumas/ /sunkumas/	/žaismingumas/ /lengvumas/	/agresyvumas/ /sunkumas/
konfliktas	veikimas išvien	konfliktas → veikimas išvien
nesėkmingos pastangos ištrūkti	sėkmingas ištrūkimas	sėkmingas ištrūkimas

Dėl aiškaus kraštinių kūrinio dalių atskyrimo nuo vidurinėsios, trečiosios dalies reprizinio pobūdžio ir skirtumų nuo vidurinėsios išryškėja opozicija

gaubiamasis *vs* gaubiantysis.

Stilistinis dalių priešingumas ir kūrinio paratekste įrašyta barbariškumo vertė įveda opoziciją

svetima *vs* sava.

Nors vidurinioji dalis nuo kraštinių aiškiai skiriasi, tačiau giliojoje jų struktūroje yra esminių panašumų. Grįžimo atgal izotopija reiškiasi keliais būdais:

- (1) reguliariu tų pačių motyvų kartojimu,
- (2) žiedine struktūra, kuria yra grįstas visas kūrinys ir kraštinės jo dalys,
- (3) *Allegro barbaro* kaip hipoteksto naudojimu.

Ne kiekvienas grįžimas yra identiškas – analogiški motyvai atliekami aukščiau arba žemiau, kartojami kitais instrumentais. Dėl to ir dėl bendro veržimosi į priekį kuriamas pažangos išpūdis. Steigiami pokyčiai, tačiau jie vyksta ne staiga, o nuosekliai, nuolat grįžtant ir permąstant tai, kas buvo anksčiau. Visame kūrinyje kažko ieškoma, nuolat grįžtama prie pradžios, tačiau ji perinterpretuojama. Tai yra



ne verčių persteigimas ar neigimas, o moduliacija. Pagrindinis kūrinio pranešimas sukasi apie judėjimą į priekį ir grįžimą prie ištaukų, pirmojo ir antrojo sampyną. Tačiau judėjimo struktūra panašesnė ne į ratą, o į spiralę – prie pradžios motyvų grįžtama nuolat juos permąstant, pakeičiant. Mėginama ištrūkti iš praeities, bet, nuolat prie jos sugrįžtant, būtent nuo jos ir atsispiriama bei įgautama resursų judėti pirmyn. Tokia struktūra atsikartoja visame kūrinyje, o labiausiai pasireiškia repriziniu jo pobūdžiu, kai trečioji dalis nėra visiškai identiška pirmajai.

*The Barbarian* pasirodė kaip santykį su „aukštąja“ kultūra ir savo vietą joje permąstantis kūrinys. Steigiami pokyčiai, perėjimas nuo individualaus prie kolektyvinio veikimo gali būti traktuojami kaip progresyviojo roko iškeltas visų instrumentų lygiavertis dalyvavimas (priešingai iki tol vyravusiai pop- / roko muzikai, kur solo ir akompanimento perskyra tiek dominavimo, tiek virtuoziskumo prasme itin ryški). Savumo ir svetimumo skirtis, galiausiai paverčiama jų sampyna, savo pobūdžiu primena priešpriešą tarp „aukštosios“ ir „masinės“ kultūrų, kurią progresyvusis rokas siekė panaikinti.

## SUMMARY

### **A plastic approach to musical meaning: An analysis of *The Barbarian* by Emerson, Lake & Palmer**

Agnė Gecevičiūtė

The aim of the present analysis is discussing a particular piece trying to answer rather impenetrable question of musical meaning. It is asserted that in various contexts the same sound can create different meanings and that music can produce different meanings to separate people at different times. Thus music is considered as being more similar to plastic dimension of visual arts than submitting to a figurative reading.

Therefore an aesthetic approach – the adaptation of plastic semiotics, which suggests reading the text in a more abstract way – might be also effective to music analysis. This is demonstrated in present analysis where trying to explore musical meaning in a particular piece, development of dynamics, rhythm, tempo, height and duration of sounds, timbres, accents, meter, (in)completeness, pulsation, curves of tension, etc. is discussed.

The first piece of the debut album by one of progressive rock founding bands is analysed. It appears that in this object the main ideas of the band and of all progressive rock genre are expressed as well as roles of “high” and “mass” cultures are established.

*Keywords:* musical semiotics, musical meaning, plastic properties of music, progressive rock.