

# PROGRAMMATISMS, NEOPROGRAMMATISMS UN CITAS SIGNIFIKĀCIJAS IZPAUSMES LIETUVIEŠU MŪZIKĀ

Judīte Žukiene

Tulkojums – Baiba Jaunslaviete

Mūzikas spēja attēlot noteiktu saturu tikai ar skaņu palīdzību arvien piesaistījusi pētnieku interesi.<sup>1</sup> Tā izpaudusies dažādos laikmetos<sup>2</sup>, visu tautu un arī lietuviešu komponistu jaunradē. Lietuviešu profesionālā skaņumāksla izveidojusies 19. gadsimta beigās romantisma ietekmē, un tieši šī stila dziļēs programmatismis piedzīvoja savu uzplaukumu. Tā popularitāti zināmā mērā veicināja vokālās un instrumentālās mūzikas publiskie koncerti<sup>3</sup>, kas noritēja jau kopš 19. gadsimta sākuma. Tomēr galvenais faktors, kas noteica programmatisma lielo lomu 19. gadsimtā, bija mākslu sintēzes ideja. Citu žanru mākslasdarbu saturs vai idejas kļuva par mūzikas izteiksmes objektiem vai, precīzāk, rosināja komponista jūtu un pārdzīvojumu atveidu.

Publikācijās programmatiskās mūzikas jēdziens parādījās tikai 19. gadsimta otrajā pusē. Senāk paši komponisti, viņu vidū arī programmatiskā simfonisma agrīnais pārstāvis Hektors Berliozs [Berlioz 1837], ārpus-muzikālu tēlu atainošanu dēvēja par atdarināšanu. Savukārt viens no pirmajiem programmatisma jēdziena lietotājiem un tā satura analizētājiem bija Ferencs Liszt [Liszt 1855].<sup>4</sup>

19. gadsimta beigu un 20. gadsimta sākuma mūzikas zinātnē jau bija pieņemts apzīmēt ar īpašu jēdzienu jebkuru mūzikas izteiksmības izpausmi. Viens no ievērojamākajiem autoriem, kas darbojās šajā sfērā, bija vācu muzikologs Frīdrihs Nīkss (*Niecks*); savos rakstos viņš ieviesa visai plašu jēdziena *programmatiskā mūzika* traktējumu. Nīksa idejas ir aktuālas arī laikmetīgajā muzikoloģijā. Vairāki pētnieki – Hanss Heinrihs Egebrehts [Eggebrecht 1979], Detlefs Altenburgs [Altenburg 1997], Rodžers Skratons [Scruton 2001] u. c. – kā programmatismu apzīmē arī dažādus iztēlošanas, pat atdarināšanas paņēmienus vokālajos darbos.

Zīmīgi, ka 19. gadsimtā iespēja ar mūzikas skaņu palīdzību paust autora iecerēto programmu ieinteresējusi arī daudzus tikko radušos nacionālo skolu pārstāvjus: norvēģus (Edvardu Grīgu), somus (Žanu Sibēliusu), čehus (Bedržiho Smetanu), krievus (Modestu Musorgski, Pēteri Čaikovski) u. c.

## Programmatisms lietuviešu mūzikā

19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā tapušie lietuviešu instrumentālmūzikas paraugi visbiežāk bija programmatiski. Šo tendenci atspoguļo jau pirmie amatierkomponistu sacerējumi, kas saglabājušies,

<sup>1</sup> Senākās teorijas par muzikālo iztēlošanu ir afektu teorija un mūzikas retorika. Vēlāk izveidojās hermeneitika, semiotika, kognitīvistika un citas zinātniskās teorijas, kas pēta signifikācijas procesus mūzikā.

<sup>2</sup> Muzikālās iztēlošanas piemērus varam atrast jau sengrieķu skaņumākslā. Atsevišķu vārdu nozīmes atdarinājums vērojams gregoriskajos dziedājumos. Ļoti bieži muzikālā iztēlošana sastopama baroka perioda skaņdarbos (gan sakrālajos, gan laicīgajos). Klasicisma laikmetā iztēlošana ar mūzikas skaņu palīdzību tika dēvēta par skaņu glezniecību (*Tommalerei*), un vēlāk tā pārauga romantīku iemīļotajā, galvenokārt ar jūtu sfēru saistītajā iztēlošanā – programmatiskajā mūzikā.

<sup>3</sup> To klausītāji pārstāvēja ļoti dažādus sabiedrības slāņus, un daudzi no viņiem zināšanu trūkuma dēļ nespēja izprast atskaņojamos darbus, tāpēc arī bija nepieciešami komentāri par tēlainību un sižetu.

<sup>4</sup> Viņš mēģināja aptvert programmatiskās mūzikas vēsturi, iekļaujot tajā Klemāna Žanekēna, Johana Jākoba Frobergera, Johana Kūnava, Fransuā Kuperēna u. c. komponistu darbus.

<sup>5</sup> Amatiermūzikis, izdevis vienu no pirmajām lietuviešu avīzēm *Varpas* (*Zvani*, dib. 1889), Lietuvas himnas autors.

piemēram, Vinca Kudirkas (*Kudirka*)<sup>5</sup> klavierminiaturās – valši *Zvaniņi* (*Varpelis*), *Nemūnas viļņi* (*Nemuno vilnys*), polka *Ardievu* (*Sudiev*) u. c. Starp pirmajiem piemēriem profesionālās mūzikas jomā ir Mikolaja Konstantīna Čurļoņa simfoniskās poēmas *Mežā* (*Miške*, 1901) un *Jūra* (*Jūra*, 1907). Autors nav rakstījis šiem darbiem detalizētas programmas, taču abiem tēliem (īpaši jūrai) ir bagātas muzikālās atveides tradīcijas. Tie tverti ekspresīvi, izmantojot arhetipiskus izteiksmes modeļus. Poēmu *Mežā* pētījis muzikologs Vītauts Landsberģis (*Landsbergis*). Grāmatā par Čurļoņa mūziku viņš piedāvā shēmu, kurā minētas konkrētas tēlainās asociācijas: *mežs, uztraukums, vējš, stabulīte, ilgas* [Landsbergis 1986 : 61]. Katram no tēliem atbilst noteikts mūzikas materiāls, tajā skaitā intonatīvā sfēra. Tomēr šādas paralēles ir ļoti nosacītas, jo galvenā nozīme skaņdarbā ir citām – emocionālām asociācijām (satraukuma, smeldzes noskaņai). Īsti objektīvs pamats ir tikai meža, vēja un stabulītes tēlu konkretizācijai. Tā ir visnotaļ loģiska, jo jau skaņdarba pirmās taktis nepārprotami ataino nosaukumā (*Mežā*) pieteikto ievirzi. Plaša akordu faktūra rada vērienīgi telpisku iespaidu. Savukārt vēja atveids saistīts ar kustību sikās nošu vienībās, kas mūzikas retorikā atbilst figūrām *anabasis, catabasis, circulatio* un *fuga* un šajā simfoniskajā poēmā gūst līdzīgu nozīmi. *Stabulītes* tēls ir viskonkrētākais, jo balstīts tieši muzikālās asociācijās.

Jūras tēls Čurļoņa daiļradē un lietuviešu mūzikā kopumā arvien bijis būtisks. Čurļonis, kurš pazīstams arī kā tēlotājmākslas pārstāvis, radījis slavenu triju gleznu ciklu *Jūras sonāte* (*Jūros sonata*) un divus spilgtus ainaviska rakstura skaņdarbus: klavierciklu *Jūra* (*Jūra*) un jau minēto simfonisko poēmu ar analogu nosaukumu. Arī abās šajās kompozīcijās ir daudz mūzikas valodas elementu, kas raisa iztēlojošas asociācijas. To skaidrojumus piedāvā Vītauts Landsberģis [Landsbergis 1986 : 74–75] un Jadviga Čurļonīte [Čiurlionytė 1970].

Programmatisma tendence lietuviešu mūzikā līdz 20. gadsimta vidum saistīta galvenokārt ar romantisma, daļēji arī ar impresionisma un ekspresionisma stilistiku. Ļoti spilgti tā parādījušies Joza Naujaļa (*Naujalis*), Joza Groža (*Gruodis*), arī Kazimira Viktora Banaiša (*Banaitis*), Vlada Jakubēna (*Jakubėnas*) u. c. komponistu daiļradē – īpaši simfoniskajā mūzikā un instrumentālajos kamerdarbos.

Vispārinot lietuviešu mūzikas programmatiskos prototipus 20. gadsimta pirmajā pusē, varam izcelt vairākas tendences. Gan līdz gadsimta vidum, gan turpmāk tapuši daudzi skaņdarbi, ko iedvesmojusi dabas tematika. Čurļoņa sāktu mūzikas ainavu virkni turpinājuši Grodis (*Rudentiņš/Rudenēlis*, 1922), Naujalis (*Rudens/Ruduo*, ap 1930), Stasis Šimkus (*Nemūna/Nemunas*, 1930) u. c.

Vienlaikus sastopami arī abstraktāki, emocionālāki tēli, it sevišķi miniaturžanrā. Piemēru vidū ir Naujaļa *Sapnis* (*Svajonė*, 1920) – gaišs, sapņains skaņdarbs stīgu kvartetam. Impresionisma iezīmes jaušamas Jakubēna ciklā *Divas ainiņas* (*Du vaizdeliai*, 1927) klavierēm: *No pasaku*

valstības (*Iš pasaku šalies*) un *Leģenda* (*Legenda*). Dziļi koncentrēta, traģiska noskaņa valda Groža skaņdarbā *Raudas* (*Rauda*, 1927) klavierēm.

Daudz retāki šī laikmeta mūzikā ir naratīva rakstura skaņdarbi – resp., tēli bieži tiek vienīgi eksponēti, tie nepiedzīvo būtiskas pārvērtības. Spilgts šāda programmatisma piemērs ir Joza Pakalņa (*Pakalnis*) simfoniskā poēma *Lituanika* (1935).<sup>6</sup> Tās trijās daļās pastāvīgi mainās emocionālā nokrāsa – no ļaunām priekšnojautām caur heroisku pacēlumu uz sēru intonācijām. Skaņdarbā (it īpaši tā otrajā daļā) figurē arī konkrēti tēli (lidojums, vējš), ko ilustrē hromatiskas pasāžas, *tremolando* u. c. paņēmieni [Gaudrimas 1964 : 288–289].

<sup>6</sup>Tā vēlīta pilotiem Steponam Darjum (*Darius*) un Stasim Ģirēnam (*Girėnas*), kuri 1933. gadā lidmašīnā *Lituanica* pārlidoja Atlantijas okeānam un traģiski gāja bojā virs Vācijas.

No 1920. līdz 1940. gadam Lietuvā tapuši arī filozofisku pārdomu iedvesmoti skaņdarbi. Tie īpaši raksturīgi Vītautam Bacevičam (*Bacevičius*). Šis komponists, kurš daudz sacerējis absolūto mūziku un vienlaikus tiecies mūzikas praksē ieviest jaunu instrumentālo kameržanru – *vārdus* (fr. *Mot*), reizēm konkretizējis skaņdarba nosaukumā ietvertās asociācijas. Daudzējādā ziņā tās saistītas ar mākslinieka savdabīgo domāšanu un viņa interesi par kosmoloģiju. Piemēru vidū var minēt klavieropusus un simfoniskos darbus – *Kontemplatīvo poēmu* (*Kontempliacinė poema*, 1926), *Mistisko poēmu* (*Mistinė poema*, 1926), *Zvaigžņu poēmu* (*Žvaigždzių poema*, 1927) un *Elektrisko poēmu* (*Elektrinė poema*, 1932) simfoniskajam orķestrim. Pēdējais no minētajiem darbiem atspoguļo ekspresionisma stilistiku. Tā nosaukums nav vērtējams kā tieša ilustrācija un norāda vienīgi uz kompozīcijas noskaņu, kopējo atmosfēru. Pats komponists poēmas anotācijā raksturo sava darba koncepciju šādi:

*Mana „Elektriskā poēma” neatāino elektrisko strāvu, kā varētu iedomāties. Es vēlējos šeit tvērt tās dzīves šķautnes, kas raksturo 20. gadsimta laikmeta garu. Tāpēc šī skaņdarba galvenās iezīmes ir neparasti aktīvs dzīves impulss un mehāniskums, kas tipisks mūsu elektrības gadsimtam. Mehāniskums šeit jāsaprot ne tikai kā virspusēja dzīves parādība, bet arī kā iekšējs dzinulis. Līdz ar to, protams, viss šis darbs ir tiešs tā sauktā sentimentālisma noliegums [Bacevičius 2005 : 318].*

Muzikoloģe Rūta Goštautiene (*Goštautienė*), pētot *Elektrisko poēmu*, trāpīgi secinājusi, ka kompozīciju iedvesmojusi Parīzes mākslinieciskā gaisotne:

*Šis skaņdarbs atspoguļo Parīzes 20. gadu mūzikas avangardisko garu, par kura simbolu kļuva Artura Onegēra „Pacific 231” (1924), Džordža Anteila „Mehāniskais balets” (1926), Sergeja Prokofjeva „Tērauda auļojums” (1927). Vēlīnā romantisma gurdenumam un daudzvārdībai jaunie komponisti pretstatīja konstruktīvismu, modernisma garu, aizraušanos ar tehnoloģisku progresu un sportu. Vilcieni, lidmašīnas, lauksaimniecības mašīnas, rūpnīcas, sporta inventārs – tie ir to komponistu favorīti, kuri savus skaņdarbus iekrāsoja ar negaidītiem tembriem un saskaņām [Goštautienė 2005].*

Lietuviešu mūzikā šāda tipa tēlainība bija kas pilnīgi jauns; daudzi to uztvēra ar neticību, kritiski, tomēr Baceviča opuss spilgti apliecina Lietuvas 20.–40. gadu komponistu tieksmi uz modernismu.

Vēl viens tālaika lietuviešu mūzikas paraugs, kurā valda filozofiska ievirze, ir Jona Nabaža (*Nabažas*) simfoniskā poēma *Dziesma par skumjām un prieku* (*Daina apie liūdesį ir džiaugsmą*, 1933). Šī skaņdarba iedvesmas avots bijis Frīdriha Ničes filozofiskais traktāts *Also sprach Zarathustra* (*Tā runāja Zaratustra*, 1885). Jozs Gaudrimis pamatoti atzīmē, ka līdztekus vispārināti filozofiskam garam mūzikā izpaužas arī emocionālā pasaule – simboliska skumju un prieka konfrontācija, līdz tiek sasniegts optimisma caurstrāvots fināls [Gaudrimas 1967 : 285].

Tādējādi periodā līdz Otrajam pasaules karam lietuviešu mūzikā valda visai daudzveidīga tēlainā ievirze. Tā atspoguļo gan komponistu pasaules uzskatu un stilistiskās prioritātes, gan laikmeta aktualitātes. Par būtisku lietuviešu mūzikas objektu jaunajā neatkarīgajā valstī (1918–1940) kļuš pati Lietuvas tēma: tā iemiesota Groža skaņdarbā *Lietuvā* (*Lietuvoje*, 1921) un Šimkus variācijās *Lietuvas silueti* (*Lietuvos siluetai*, 1922) klavierēm, Banaiša *Lietuvas idillēs* (*Lietuvos idilijos*, 1928), Jurgā Karnaviča (*Karnavičius*) *Lietuviešu fantāzijā* (*Lietuviškoji fantazija*, 1925), Pakalņa *Lietuviešu pasakā* (*Lietuviška pasaka*, 1932) un Groža *No Lietuvas pagātnes* (*Iš Lietuvos praeities*, 1939) simfoniskajam orkestrim. Pēdējā kompozīcija ir viens no retajiem lietuviešu mūzikas piemēriem, kurā pats autors sniedz mūzikas tēliem detalizētu programmu – veidojas romantisks stāsts par vēsturisku tematiku, un valda lietuviešu tālaika mākslai raksturīgā idillizācija.

Impresionisma ietekmi atspoguļo Staša Vaiņūna (*Vainiūnas*) klavieru cikls *Kukaiņu svīta* (*Vabzdžių siuita*, 1940). Īsās miniatūras ļoti spilgti, trāpīgi raksturo konkrētus kukaiņus: *Sienāziša* (*Žiogas*) lēcienus atveido paralēlas sekundas, savukārt *Taurenīti* (*Drugelis*) viegli *lidinās* vijīga melodija. Vēlāk komponists radījis vēl vienu ainaviski izteiksmīgu ciklu – *Dzimtenes pļavā* (*Gimtinės pievos*, 1964) klavierēm, šoreiz vairāk romantiskā programmatisma garā.

Analoģiskas tendences vērojamas arī Baļa Dvarjona (*Dvarionas*) klavierminiatūrās. Šim komponistam piemītis talants ar pavisam skopiem līdzekļiem veidot spilgtu mūzikas gleznu, un viņa daudzos programmatiskos darbus vēl mūsdienās labprāt spēlē gan skolnieki, gan pieredzējuši atskaņotājmākslinieki. Var minēt, piemēram, svītu *Ziemas skices* (*Žiemos eskizai*, 1954) un atsevišķus skaņdarbus: *Skumjas* (*Liūdesys*, 1954), *Niedres* (*Nendrės*, 1958) un *Pēdas* (*Pėdos*, 1958).

Lietuviešu mūzikas attīstību būtiski ietekmēja vēsturiskie apstākļi – karš un padomju okupācija. Uz Rietumiem emigrējušie komponisti turpināja sacerēt mūziku, tomēr viņu darbu atskaņojuma iespējas bija ierobežotas. Emigrācijā radītajiem programmatiskajiem opusiem sevišķi raksturīga dzimtenes tematika, kas vienlaikus atspoguļo skumjas un ilgas. Piemēru vidū ir Jeronima Kačinska (*Kačinskas*) *Viļņas svīta*

(*Vilniaus siuita*, 1960), *Lietuvā (Lietuvoje)*, 1980), *Lietuviešu svīta (Lietuviška siuita)*, 1983), *Juļa Gaideļa (Gaidelis) Lietuviešu rapsodija (Lietuviška rapsodija)*, 1975), *Dzintarzemē (Gintaro šaly)*, 1977) u. c. No izvēršiem darbiem var atzīmēt Kačinska *Grēku izpirkšanas mistēriju (Atpirkimo misterija)*, 1956) simfoniskajam orķestrim. Tajā dominē naratīva izteiksme: Kristus ciešanas atainotas sešās daļās, sākot ar *Pēdējo vakarēdienu (Paskutinē vakarienē)*, 1. d.) līdz *Augšāmcelšanai (Prisikēlimas)*, 6. d.).

Lietuviešu mūziku dzimtenē spēcīgi iespaidoja ideoloģiskie paramuzikālie impulsi. 20. gadsimta 50. gados komponistiem neatlaidīgi ieteica orientēties uz romantisku, *tautai saprotamu* stilistiku. Daudz uzmanības tika velēts mūzikas *saturam*. Tas izpaudās arī instrumentālās mūzikas sfērā, kur kultūrpolitikas veidotāji rekomendēja pievērsties konkrētiem programmatiskiem, ideoloģiski atbalstāmiem tēliem.<sup>7</sup> Protams, tapa arī šādi skaņdarbi, tomēr vienlaikus iezīmējās komponistu interese par lietuviešu klasiskās literatūras motīviem. Tādējādi skaņumākslu šajā periodā bagātināja virkne programmatisku darbu ar vispārinātu sižetu: Vītauta Klovas (*Klova*) *Jūrate un Kastītis (Jūratē ir Kastytis)*, pēc Mairoņa /*Maironis*/ balādes motīviem, 1954), Vītauta Jurguša (*Jurgutis*) *Čičīnskas* (pēc Mairoņa poēmas, 1958), Zigma Aleksandraviča (*Aleksandravičius*) *Anīkšču mežs (Anykščių šilelis)*, pēc Antana Baranauska /*Baranauskas*/ poēmas, 1960).

Savukārt 20. gadsimta 60. gados lietuviešu mūzikas stils piedzīvoja būtiskas pārvērtības<sup>8</sup> – izmainījās komponistu uzskati par programmatisko mūziku un mūzikas tēlainību kopumā. Raksturīga bija vairīšanās no romantisma atribūtiem, eksperimenti romantisma un citu strāvotību jomā, un šajā laikā izvērstu instrumentālopusu autori gandrīz pilnībā atteicās arī no programmatisma.<sup>9</sup> Tika radītas simfonijas, koncerti, kvarteti un citi darbi absolūtās mūzikas laukā.

Lai atainotu noteiktu programmu, komponisti visbiežāk pievērsušies kameramūzikas žanram. To redzam Feliksa Bajora (*Bajoras*), Broņa Kutaviča (*Kutavičius*) u. c. autoru daiļradē.

### Kutaviča mūzikas fenomēns

Sarp interesantākajiem signifikācijas piemēriem lietuviešu mūzikā var minēt krietnu daļu Broņus Kutaviča (*Kutavičius*)<sup>10</sup> skaņdarbu. Šis autors pastāvīgi risina savos opusos ārpusmuzikālas tēmas, turklāt katrai kompozīcijai izvirzīts pilnīgi cits uzdevums.<sup>11</sup> Paramuzikālas idejas viņa daiļradē kļūst par visa skaņdarba pamatu – tās ietekmē mūzikas izteiksmes līdzekļu izvēli un formas veidolu. Raksturīgs ir lietuviešu folkloras un laikmetīgo kompozīcijas tehniku (īpaši minimālismam tipiskās repetitīvās tehnikas) apvienojums. Minimālisma ietekmi nenoliedz arī pats komponists:

*Ikvienam skaņdarbam es arvien meklēju atslēgu; cita lieta, ka atsakos no deklarātīva rakstura, kas, manuprāt, mūzikai ir*

<sup>7</sup> Piemēram, komponists Juļus Juzelūns atminas viedokli, ko paudis viņa pedagogs Leņingradas konservatorijas aspirantūrā Viktors Vološīnovs: *Laikmetīgumu V. Vološīnovs pirmām kārtām izprata kā sabiedriski aktuālu tēmu atspoguļojumu. Tāpēc viņš augstu vērtēja programmatiskos žānrus un programmatismu mūzikā kopumā* [Balsys 1999 : 57]. Šādus uzskatus Vološīnovs izteicis arī citam lietuviešu komponistam, kurš bija viņa aspirants – Eduardam Balsim.

<sup>8</sup> Tolaik bija vērojama Rietumu modernās mūzikas ietekme – komponisti sāka pievērsties atonalitātei un dažādām 20. gadsimta kompozīcijas tehnikām (dodekafonijai, aleatorikai, sonorikai u. c.).

<sup>9</sup> Viens no spilgtākajiem lietuviešu programmatisma piemēriem ir Juzelūna simfoniskā svīta *Āfrikas skices (Afrikietiški eskizai)*, 1961). Tā tapusi tieši pārvērtību laikmetā un pieder pie darbiem, kas iezīmē stilistisku lūzumu lietuviešu mūzikā.

<sup>10</sup> Tos pētījuši Vītauts Landsberģis, Inga Jasīnskaite-Jankauskiene (*Jasīnskaitē-Jankauskiēnē*), Rūta Gaidamavičūte u. c.

<sup>11</sup> Vienā no intervijām Kutavičs uzsver: *Man nebūtu interesanti kaut ko jau atrastu izmantot citos skaņdarbos* [Gaidamavičūte 2005 a : 157].

*ienaidnieks. Minimāliem līdzekļiem radīt noskaņu – tas ir galvenais uzdevums. Bet kā to saprast – minimāliem līdzekļiem? Tas nozīmē, ka tiek atmests viss liekais. Daudzvārdīgums nekad nav bijis mans kompozīcijas princips [Gaidamavičiūtē 2005 a : 159].*

Kutaviča skaņdarbos mēs neatradīsim klasiski romantiskajās tradīcijās sakņotus tēlus, kas pauž vienkārši to vai citu emociju vai muzikālu atdarinājumu. Jau pirmie komponista opusi atspoguļo tieksmi izmantot zīmes, kas rada konkrētas tēlainās asociācijas. Donats Katkus (*Katkus*) raksta:

*[..] komponists reiz teica, ka nesaprot, kā var sacerēt mūziku abstrakti, bez jebkādas – pirmām kārtām strukturālas – idejas. Katram Kutaviča skaņdarbam ir programma, kas visbiežāk īstenota tā struktūrā, formā [Katkus 1984 : 42].*

Tādējādi Kutaviča opusi piesātināti ar visdažādākajiem simboliem. Melodika, ritms, tembri, žanriskais aspekts, dažādas stilizācijas – tas viss konkretizē komponista piedāvāto saturu. Savā ziņā viņa mūzikas tēlainība sasaucas ar baroka meistarību darbiem. Dažādas noskaņas, emocionālie stāvokļi tiek eksponēti statiski, koncentrējoties tikai uz vienu afektu. Tieksme pēc iespējas pilnīgāk restaurēt pagātnes mūzikas skanējumu apliecina neoklasicistisku ievirzi, savukārt impulsīvā jūtu ekspresija, kas tik raksturīga romantisma estētikai, Kutaviča mūzikai nav tipiska. Komponista oratorijas ir savdabīgs romantiķu mūzikas drāmas antipods, jo tajās neizpaužas ne mākslu sintēzes, ne sinkrētiskuma ideja. Simboli un zīmes viņa darbos atbilst konstruktīvi iecerētai, stingri plānotai programmai. Piemēram, Otrais stīgu kvartets *Anno cum tettigonia (Gads ar sienāzi, 1980)* nav uztverams kā sienāža muzikāla ilustrācija; konstrukcijas pamatā ir gada kā cikla komponenti (dienas, mēneši, gadalaiki). Viss iepriekš izklāstītais ļauj secināt, ka uz Kutaviča daiļradi, lai arī dažādiem simboliem piesātinātu, nevar attiecināt programmatisma jēdzienu.

### Neoprogrammatisms

Kutaviča mūzika būtiski iespaidoja nākošās paaudzes lietuviešu komponistus – viņu daiļrade iezīmīga ar biežu pievēršanos dzejai, atgriešanos pie diatonikas un konsonansēm, un visi šie faktori apliecina neoromantisku ievirzi. Šeit jāmin Aļģirds Martinaitis (*Martinaitis*), Vidmants Bartulis (*Bartulis*), Onute Narbutaite (*Narbutaitē*), Mindaugs Urbaitis (*Urbaitis*) u. c. Viņu 80. gadu kompozīcijas raksturo kamerstils, intimitāte, nostalgijas un pārdomu noskaņa – liela loma ir emocionālajai šķautnei, arī dabas tematikai. Pēc analogijas ar jēdzienu *neoromantisms* šī perioda programmatismu var dēvēt par *neoprogrammatismu*. Ļoti svarīgu lomu gūst skaņdarbu nosaukumi – tie raksturo ne tikai pašu mūzikas izteiksmes objektu, bet arī poētisko, izsmalcināto kamerstila izteiksmi: piemēru vidū ir Martinaiša *Pēdējo dārzu mūzika (Paskutiniuju sodu muzika,*

1979) un *Paradīzes putni (Rojaus paukšči)*, 1981), Bartuļa *Divi jautājumi savvaļas plūmei (Du klausimai laukinēs slyvos medžiui)*, 1980), *Zelta mākoņu lietūs (Auksinių debesų lietūs)*, 1984) u. c.

Tēlu raksturs, salīdzinot ar romantismu, ir mainījies. Galvenais vairs nav tā vai cita objekta atveide mūzikas skaņās, emocionālo pārvērtību atainojums, bet izsmalcinātas sarunas vai domāšanas estētika – bez ārējiem efektiem, *tutti* ansamblā, toties gremdējoties klusumā (Austrumu ietekme), izbaudot pauzi, kura ļauj apjaukt atkārtotās frāzes mainīgo nozīmi (saikne ar minimālismu) – nav vairs nepieciešamības izteikt visu līdz galam. Šādas noklusējuma estētikas (*non finito*) tipisks piemērs ir jau minētais Bartuļa darbs *Divi jautājumi savvaļas plūmei* instrumentālajam ansamblim. Tā daļas (kurām šķietami vajadzētu būt divām) provocē klausītāju fantāziju:

I ... *par mīlu...* (... *apie meilē...*)

II ... *par nozīmi...* (... *apie prasmē...*)

III ... *atbildes vietā* (... *vietoj atsakymo*)

Nosaukumi tikai daļēji konkretizē katras daļas poētisko saturu un rada visai izplūdušas asociācijas. Tas raksturīgi arī citai Bartuļa kompozīcijai – *Četri mierinājumi skumjam čellam un dziesma bez vārdiem (Keturius paguodos liūdnei violončelei ir daina be žodžiu)*, 1985) vijolei un čellam: *Čells ir tik skumjš, tik skumjš, vijole to mierina un mierina – nomierināt nespēj, uzspļauj uz visu un sāk dziedāt – bet vienalga ir skumji* (no komponista anotācijas skaņdarbam).

Šāda programma atspoguļo tikai skaņdarba kopējo dramaturģisko ideju un viegli iezīmē tā emocionālo saturu; salīdzinājumā ar tradicionālu programmu trūkst konkrētības, precīzu nosaukumu tēliem un personāžiem.

20. gadsimta 80.–90. gados lietuviešu mūzikā bieži sastopami skaņdarbi, kas formāli atbilst programmatiska pamatkritērijiem. Nosaukumā vai programmā ieskicēti galvenie tēli, kas atraisa klausītāju fantāziju un vienlaikus pauž to vai citu emocionālo ideju. Tomēr jaunā mūzikas izteiksme, vairāk izsmalcināta nekā tradicionāli, arī šajā gadījumā rosina drīzāk piemērot neoprogrammatiska jēdzienu.

Īpašs un vienlaikus paradoksāls neoprogrammatisks opuss ir Bartuļa *Pavadu ceļā draugu, un mēs pēdējoreiz raugāties uz apsnigušajiem kokiem (Palydžiu išvykstantį draugą ir mes paskutinį kartą žiūrime į apsnigtus vasario medžius)*, 1981) čellam un klavierēm. Nosaukums situāciju raksturo maksimāli skaidri. Minimālistiskā, konsonantā miniatūra balstās uz pavisam nedaudz skaņām, un kulminācija veidojas, kad no atsevišķi atkārtotajām, it kā kopā *vāktajām* skaņām beidzot izkristalizējas romantiska melodija – Franča Šūberta mūzikas citāts. Ar minimāliem līdzekļiem panākts maksimāli eskpresīvs rezultāts (kaut arī dinamikā *fortissimo* netiek sasniegts).

Neoromantisma un programmatiskās mūzikas atdzimšana vērojama arī jaunās paaudzes lietuviešu komponistu daiļradē. Izsmalcināta un emocionāla ir Ramintas Šerkšnītes (*Šerkšnytė*) instrumentālmūzika: *Aisbergs* (*Aisbergas*, 2000) un *Kalni miglā* (*Kalnai migloje*, 2005) simfoniskajam orķestrim, *Mandeļu ziedēšana* (*Migdolu žydėjimas*, 2006) instrumentālajam ansamblim.

### Citas signifikācijas izpausmes 20. gadsimta otrās puses lietuviešu mūzikā

Daudzi 20. gadsimta skaņdarbi, kas saistīti ar iztēlošanu, tomēr neatbilst programmatisma kritērijiem. Šādus piemērus varam atrast arī lietuviešu mūzikā. Tie ir sacerējumi ar it kā programmatisku nosaukumu, visbiežāk soloinstrumentam vai ansamblim, taču pati mūzika neatspoguļo nosaukumā pieteikto saturu. Tādējādi atskaņojuma gaitā zūd saikne starp deklarēto un reālo saturu. Arī klausītājs nesagaida to, uz ko gatavojies, viņš jūtas uzbudināts un tiek provocēts uz diskusiju. Raksturīgs piemērs ir 20. gadsimta 60. gados tapušie Vītauta Barkauska (*Barkauskas*) darbi. Kā jau iepriekš minēts, šajā periodā mainījās lietuviešu mūzikai tipiskā valoda: tā guva modernāku, laikmetīgāku raksturu, un viens no lielākajiem novatoriem bija tieši Barkausks. Viņa klavieropuss *Poēzija* (*Poezija*, 1964), lai arī saistīts ar poētisku impulsu<sup>12</sup>, komponēts dodekafonijas tehnikā un savulaik tika kritizēts gan par atteikšanos no tonalitātes, gan par mūzikas nesaderību ar izraudzīto nosaukumu. Arī 1968. gadā sacerētā *Intīmā kompozīcija* (*Intymi kompozicija*) var radīt nepamatotas gaidas, jo faktiski ir visracionālākais šī komponista skaņdarbs. Intimitāte šeit izpaužas vien obojas un stīgu orķestra attiecībās, soloinstrumenta vientuļajā monologā. Taču pats skaņdarbs drīzāk atspoguļo Eduardam Hanslikam raksturīgo mūzikas izpratni un neatbilst programmatisma tradīcijām. Šādu parādību varam dēvēt par antiprogrammatismu.

Un vēl viena tendence 20. gadsimta beigu lietuviešu mūzikā – ar nosaukumu vai programmu informēt klausītāju par kādu individuālu radošo principu, kas izmantots kompozīcijā. Tādējādi nosaukums norāda nevis uz tēlainām asociācijām, bet uz struktūru un tās veidošanos. Piemēram, Narbutaites *Metabolas* (*Metabolė*, 1992) sacerēšanu rosināja sengrieķu jēdziena *metabolē* saturs. To sava darba anotācijā uzsver pati autore:

*Saskaņā ar enciklopēdijām metabolē antīkajā mūzikas teorijā apzīmē skaņkārtas, ritma, augstuma, ētosa izmaiņas. Šajā opusā dažādu mūzikas elementu metabolās sākotnēji askētiskais kanons pārtop ornamentālā vizuālošanā un beigās sairst atsevišķās skaņās. Tādējādi viss mūzikas process ir nepārtraukta metabola [Nomicaitė 1992 : 26].*

Konstrukcijas specifiku atspoguļo arī citu Narbutaites skaņdarbu nosaukumi – *Monogramme* (1992), *Krelles* (*Vėrinys*, 1995), *Centones meae urbi* (1997) u. c. Analogiski risinājumi vērojami vēl vairāku komponistu

<sup>12</sup> Cikls sacerēts pēc Eduarda Mieželaiša dzejoļa *Avioskices* (*Aviaeskizai*, 1962) motīviem.



daiļradē. Piemēram, Nomedas Valančūtes (*Valančiūtē*) kameropusā *Circulus vitiosus* (*Apburtais loks*, 1993) trombonam, kontrabasam un sagatavotajām klavierēm nosaukums raksturo kompozīcijas principu – monotonu atkārtojumu gaitā pēc stingra plāna tiek mainīts ritms, pastāvīgi pieaug spriegums, izraudzītā skaņurinda ik pa brīdim paceļas pustoni augstāk. Arī šādi sacerējumi, kuru nosaukumi vai anotācijas saistīti drīzāk ar tehnoloģisko aspektu, nevis konkrētām tēlainajām asociācijām, nav uzskatāmi par programmatisko mūziku. Izteiksmes līdzekļi tajos izmantoti kā materiāls kompozīcijai, bet ne kā zīmes, kas ataino to vai citu objektu.

Vēl viens veids, kā apveltīt mūziku ar papildus nozīmēm, ir dažādas stilizācijas. Lietuviešu mūzikā to nav daudz. Starp agrīnākajiem piemēriem var minēt skaņdarbus Friderika Šopēna stilā – Groža *A la Chopin* klavierēm (1921) un Pakalņa *A la Chopin* klarnetei un klavierēm (1942). Spilgta stilizācija ir arī Eduarda Balša (*Balsys*) *Portreti* (*Portretai*, 1983) simfoniskajam orķestrim, kuros atainoti trīs lietuviešu mūzikas klasiķi: Mikolajs Konstantīns Čurļonis, Jozs Grodis un Stasis Šimkus.

20. gadsimta beigās citu komponistu mūzikas citāti lietuviešu autoru darbos tiek izmantoti arvien biežāk. Virkni alūziju ietver, piemēram, Martinaiša *Nepabeigtā simfonija* (*Nebaigtoji simfonija*, 1995). Gan nosaukums, gan cikla veidols (divas daļas) liecina, ka prototips aizgūts no Franča Šūberta mūzikas, tomēr drīz autors no tās attālinās, iekļaujot kompozīcijā arī fragmentus vai reminiscences no Riharda Vāgnera, Johannesa Brāmsa, Gustava Mālera, Žana Sibēliusa, Pētera Čaikovska u. c. opusiem.

Arī pārējie neoromantiķu paaudzes pārstāvji radījuši daudzus stilizācijas piemērus, bieži vien izraugoties kā skaņdarba pamatu viena komponista stilu vai arī konkrētu skaņdarbu. Sevišķi tas raksturīgi Urbaiša, Narbutaites un Bartuļa mūzikai. Viņi ar citātiem vai fragmentiem operē tik brīvi, ka varam lietot rekompozīcijas jēdzienu. Tādējādi tiek nevis atdarināts izraudzītā komponista stils, bet radīts reminiscences iespaids. Piemēru vidū ir Urbaiša *Bachvariationen I* (1988), *Lacrimosa* (1994), *Bruckner-Gemälde* (1997), *Schlussstück* (1998, saikne ar Māleru), *Der Fall Wagner* (1999), Narbutaites *Mozartsommer 1991* (1991), *Winterserenade* (1997, Šūberta stilizācija), *Rudens riturnelē. Hommage à Fryderyk* (1999).

Sevišķi spilgti minētā tendence izpaužas Bartuļa 90. gadu daiļradē. Viņš sacerējis virkni skaņdarbu, kuros deklarē savas simpātijas konkrētam komponistam vai mūzikas žanram: *I like Vivaldi* (1993), *I like Tango* (1994), *I like Dance a la Russ* (1995), *I like J. S. Bach* (1995), *I like A. Dvořak* (1996), *I like Tango* (1997), *I like F. Schubert* (1998), *I like F. Chopin* (2000), *I like H. Berlioz* (2003), *I like G. Puccini* (2004).

Klausītājs ar kaut minimālu mūzikas izglītību, iepazīstot stilizāciju vai rekompozīciju, spēj iztēlēt radīt reminiscences, un tās kļūst par ceļa zīmēm uz pagātnes opusiem, bet pats skaņdarbs – par tiltu starp veco un

jauno. Tādējādi rodas iespaids par *mūziku mūzikā*: nepārkāpjot mūzikas robežas, neizmantojot no citam mākslām aizgūtus radošos impulsus, komponists tomēr piesātina skaņdarbu ar dažādām zīmēm. Tās neattēlo un neatdarina konkrētus objektus, domu vai notikumu plūsmu, bet raisa tīri muzikālas asociācijas. Lai arī informatīvi bagāti, šādi sacerējumi nepārstāv programmatiskās mūzikas sfēru.

### Secinājumi

Rezumējot dažādu signifikācijas izpausmju apskatu, varam secināt, ka lietuviešu komponistus arvien saistījusi iespēja atainot mūzikā konkrētus tēlus, ārpusmuzikālas idejas. Dažādos laikmetos atšķirās atveidojamie objekti, arī veids, kā tie iekļauti skaņdarba kontekstā. Tomēr vienlaikus daudz izmantotas zīmes, kas rosina noteiktas asociācijas, arī iztēles arhetipi, kas izkristalizējušies jau mūzikas retorikā (retoriskās figūras).

Lietuviešu mūzikā, tāpat kā Rietumeiropas mūzikā kopumā, programmatisms saistīts ar romantisma (vēlāk neoromantisma), impresionisma un daļēji ekspresionisma stilu.

Izsekojot lietuviešu programmatiskās mūzikas un citu signifikācijas tendenču attīstībai, varam nodalīt vairākas fāzes:

- līdz 1920. gadam lietuviešu programmatisko mūziku reprezentē mākslinieciskā ziņā visai neviendabīgi skaņdarbi – gan ļoti izteiksmīgās Čurļoņa simfoniskās poēmas un klavieropusi, gan komponistu amatieru sacerējumi vienam vai diviem instrumentiem (Kudirkas miniatūras);
- no 1920. līdz 1945. gadam – periodā, kad izveidojusies nacionālā kompozīcijas skola – mūzikā valda stilistiska daudzveidība un arī liela dažādība programmatisma izpausmēs (Grodīs, Šimkus, Banaitis, Bacevičs, Nabažs, Pakalnis, Vaiņūns);
- no 1945. līdz 1960. gadam lietuviešu mūzikā vēsturisku kataklizmu dēļ dominē romantisma stilistika, savukārt instrumentāldarbos – programmatisms. Šajā periodā tapušas daudzas kompozīcijas pēc Lietuvas klasiķu literāro darbu motīviem – tās radījuši Klova, Jurgutis u. c. Komponisti emigranti (vairums no viņiem apmetās ASV) turpināja sacerēt programmatisko mūziku, kurā liela uzmanība veltīta Lietuvas – dzimtenes – tematikai;
- no 1960. līdz 1980. gadam lietuviešu mūzikai raksturīga atteikšanās no romantisma stilistikas, un šajā laikā gandrīz nemaz nav rakstīti apjomīgi programmatiskie opusi. Programmatisms izpaužas galvenokārt instrumentālajos kamerdarbos, kuros izmantoti gan tradicionālie, gan laikmetīgie izteiksmes līdzekļi un kompozīcijas tehnikas;
- Pēc 1980. gada lietuviešu mūzikā ienākusi jaunā komponistu paaudze – Bartulis, Martinaitis, Narbutaite un Urbaitis – līdztekus

neoromantisma stilistikai ienesa arī jauna veida tēlainību. Tai raksturīga izsmalcinātība un poēzija, pārdomu noskaņa un minimālisma ietekme. Lai apzīmētu šo jauno muzikālās iztēlošanas tendenci, vispiemērotākais šķiet neogrammatisma jēdziens.

Neoromantiķu paaudze lietuviešu skaņumākslā atklāja arī citus veidus, kā piesātināt mūziku ar zīmēm. To vidū ir stilizācija (Bartulis, Martinaitis). Viens no programmatiskās mūzikas būtiskākajiem atribūtiem – nosaukums – bieži gūst jaunu funkciju: sniegt informāciju par kompozīcijas struktūru, un šādā gadījumā par programmatismu vairs nevaram runāt.

Kā īpašs signifikācijas piemērs jāatzīmē Kutaviča daiļrade. Tajā ir daudz ārpusmuzikālu zīmju, kas reprezentē nevis tēlu vai darbību, bet ideju, kura iemiesota ar minimāliem līdzekļiem, maksimāli izmantojot mūzikas izteiksmes iespējas. Šādi skaņdarbi, kas neietver ilustratīvus elementus, atdarināšanu vai kaut tikai vēlmi atspoguļot tēla emocionālo šķautni, nepārstāv programmatisko mūziku, tomēr ir interesanti signifikācijas piemēri.

Tēlu atveide mūzikas skaņās lietuviešu komponistu daiļradē ir aktuāla līdz pat mūsdienām. To vērojam arī jauno komponistu darbos. Sevišķi spilgti šī tendence izpaužas Šerkšnītes instrumentālajās kompozīcijās, kas sakņotas romantisma estētikā.

## **PROGRAMMATIC, NON-PROGRAMMATIC MUSIC AND OTHER MANIFESTATIONS OF SIGNIFICATION IN LITHUANIAN MUSIC CREATIONS**

**Judita Žukienė**

### **Summary**

Translated by Īrisa Vīka

Researchers have always been attracted by the ability of music to express or depict the contents only by means of sounds. It has manifested itself in different epochs in the creative effort of all nations, among them also Lithuanians. Lithuanian professional music originated in the late 19<sup>th</sup> century under the influence of romanticism and programmatic music experienced its upswing just owing to that. Tracking down the development of Lithuanian programmatic music and other trends of signification, we can distinguish several phases.

**By 1920** Lithuanian programmatic music was represented by artistically rather heterogeneous music compositions: both very expressive symphonic poems, among them *In the Forest/Miške* (1901) and *The Sealjūra* (1907) by

Mikalojus Konstantinas Čiurlionis and piano miniatures by such amateur composers as Vincas Kudirka.

Within the period of **1920–1945** when the national school of composition was established, music life under the influence of romanticism, impressionism and expressionism was characterized by stylistic diversity and a large variety of programmatic manifestations. Alongside with the themes of nature and motherland in the music pieces of such composers as Juozas Gruodis, Juozas Naujalis, Stasys Šimkus and others we should highlight the music creations for symphony orchestra by Vytautas Bacevičius which are saturated with philosophical meaning, among them *Poème contemplation (Kontempliacinė poema, 1926)*, *Poème mystique (Mistinė poema, 1926)*, *Poème astral (Žvaigždžių poema, 1927)* and *Poème électrique (Elektrinė poema, 1932)*. The last of these works, as noted by musicologist Rūta Goštautienė, reflects the musical avant-garde spirit prevalent in Paris in the 20s of the 20<sup>th</sup> century, the symbol of which became the composition *Pacific 231* (1924) by Arthur Honegger. Instead of the languor and verbosity, pertaining to the late romanticism, young Lithuanian composers proposed constructivism, the spirit of modernism and passion for technological progress and sports. Trains, aircraft, agricultural machinery, factories and sports equipment were in the centre of attention of those composers, whose music pieces became permeated with unexpected timbral colouring and harmonies [Goštautienė 2005]. Such kind of imagery was something entirely new in Lithuanian music. Many composers felt critical and doubtful, even disbelieving towards this tendency, however the opus by Bacevičius vividly attested to the striving of Lithuanian composers of 1920–1940 towards modernism.

Within **1945–1960** owing to historical cataclisms Lithuanian music witnessed the predominance of the style of Romanticism, whereas instrumentalists in their music pieces were more inclined towards programmatism. During this period many music works were composed on the grounds of Lithuanian classic literature, for example, *Jūratė and Kastytis* (1954) by Vytautas Klova (based on the ballads by Maironis), *Čicinskas* (1958) by Vytautas Jurgutis (based on the poem by Maironis) etc.

The Lithuanian music of **1960<sup>h</sup>–1980<sup>h</sup>** is characterized by the denial of the romantic style and there is almost not a single programmatic opus written at that time to be called big. As a unique example of signification should be mentioned the creative effort of Bronius Kutavičius which originated in the 60s of the 20<sup>th</sup> century. His music cannot be called programmatic, though it is saturated with different symbols. Thus, his second string quartet *Anno cum tettigonia* (1980) should not be necessarily perceived as a musical illustration of a grasshopper; its form is based on days, months and seasons as component parts of a yearly cycle.

**After 1980** the young generation of Lithuanian composers alongside with the style of Romanticism came also forward with a new kind of

imagery. The best and most appropriate term to define this new trend of musical imagery seems to be the notion of neoprogrammatism. Within this framework music titles acquire an extremely essential meaning for they highlight not only one or another out-of-music prototype, but also a poetic and exquisite expression of chamber music. This tendency can be illustrated by *Music of the Last Gardens* (*Paskutiniųjų sodų muzika*, 1979) and *Birds of Eden* (*Rojaus paukščiai*, 1981) by Algirdas Martinaitis, by *Two Questions to the Wild Plum-Tree* (*Du klausimai laukinės slyvos medžiui*, 1980) and by *Rain of Golden Clouds* (*Auksinių debesų lietus*, 1984) by Vidmantas Bartulis etc.

**The late 20<sup>th</sup> century** came with one more tendency in Lithuanian music – to inform the listener about some individual creative principle, which had been used in one or another music composition. Thus, the title is closer to the structure of music and its formation than to the imaginary associations. So, for example, the emerging of *Metabole* (*Metabolė*, 1992) by Onutė Narbutaitė was incited by the meaning of the ancient Greek notion *metabolē*.

According to encyclopedias the term *metabolē* in ancient music theory denotes changes of mode, rhythm, pitch and ethos. In this particular opus the originally ascetic canon in the metabolic changes of different music elements transforms into ornamental glittering, finally disintegrating into separate sounds. Thus, the whole musical process is a continuous metabolic.

The titles of Narbutaitė's other music creations also point to the specificity of form, among them *Monogramme* (1992), *Beads* (*Vėrinys*, 1995), *Centones meae urbi* (1997) etc. Analogical solutions are to be found also in the compositions of other composers, such as *Circulus vitiosus* (1993) for trombone, double-bass and prepared piano by Nomeda Valančiūtė. Such music creations the titles or annotations of which seem to be more linked with technological aspects than particular associations of imagery must not be considered programmatic. Means of expression are used there as building blocks for composing music material, but not as signs, reflecting one or another object.

One more way to endow music with additional meanings is to use different kinds of stylisation. The first examples of stylisation in Lithuanian music can be found already in the 20s of the previous century, however, climax was reached at the turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries. A great many of allusions to the works of different authors are presented in such music pieces as *Unfinished Symphony* (*Nebaigtoji simfonija*, 1995) by Algirdas Martinaitis and other opuses.

Summing up the survey of significations we can conclude that in the long run of Lithuanian professional music development Lithuanian composers have readily depicted in music such notions and imagery which are considered to be out-of-music. Different epochs came with different

objects to be reflected in music and different ways of incorporating them into the music material. However, at the same time music pieces were rich in signs which were linked with particular associations and also archetypes of imagination which had already originated in the rhetoric of music (rhetoric figures etc.).

### Literatūra

Altenburg, Detlef. Programmusik. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik / Begründet von Friedrich Blume. 2., neubearbeitete Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil: Bd. 7.* Kassel etc.: Bärenreiter; Stuttgart; Weimar: Metzler, 1997, Sp. 1827–1844

Ambrazas, Algirdas. *Juozo Gruodžio gyvenimas ir kūryba.* Vilnius: Vaga, 1981

Berlioz, Hector. De l'imitation musicale. *Revue et gazette musicale de Paris* 14 (1837), pp. 9–11, 15–17

Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. *Apie muziką ir dailę. Laiškai, užrašai ir straipsniai.* Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960

Čiurlionytė, Jadvyga. *Atsiminimai apie Čiurlionį.* Vilnius: Vaga, 1970

Dahlhaus, Carl. *The Idea of Absolute Music / Translated by Roger Lustig.* Chicago: University of Chicago Press, 1989

Gaudrimas, Juozas (Sud.). *Balys Dvarionas: kūrybos apžvalga, straipsniai ir laiškai, amžininkų atsiminimai.* Vilnius: Vaga, 1982

Dahlhaus, Carl (Hrsg.). *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik.* Regensburg: Gustav Bosse, 1975

Eggebrecht, Hans Heinrich. *Sinn und Gehalt: Aufsätze zur musikalischen Analyse.* Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1979

Fubini, Enrico. *Historia estetyki muzycznej.* Kraków: Musica Iagellonica, 1997

Gaidamavičiūtė, Rūta. *Kūrybinių stilių pėdsakais. Pokalbiai su muzikais.* Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005

Gaidamavičiūtė, Rūta. *Nauji lietuvių muzikos keliai. Straipsnių rinkinys.* Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005

Gaidamavičiūtė, Rūta. *Vidmantas Bartulis. Tarp tylos ir garso.* Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikologijos institutas, 2007

Gaudrimas, Juozas. *Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos. 1917–1940.* Vilnius: Mintis, 1964

Jasinskaitė-Jankauskienė, Inga. Naratyvumo koncepcija muzikoje. *Baltos lankos* 9 (1997), p. 95–130

Jasinskaitė-Jankauskienė, Inga. *Pagoniškas avangardizmas. Teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai*. Vilnius: Kultūros ir meno instituto leidykla *Gervėlė*, 2001

Katkus, Donatas. B. *Kutavičiaus „Anno cum tettigonia“*. *Naujovės ir pamokos*. Muzika 4 (1984), p. 36–43

Landsbergis, Vytautas. *Čiurlionio muzika*. Vilnius: Vaga, 1986

Listz, Franz. Berlioz und seine Haroldsymphonie. *Neue Zeitschrift für Musik* 43 (1855), S. 25–97

Meyer, Leonard. B. Muzikos reikšmė ir informacijos teorija. *Baltos lankos* 9 (1997), p. 206–226

Narbutienė, Ona. *Eduardas Balsys*. Vilnius: Baltos lankos, 1999

Niecks, Frederick. *Programme Music in the Last Four Centuries*. New York: Haskell House Publishers, 1969

Nomicaitė, Rita (Sud.). *Gaida, II Baltijos muzikos festivalis / Bukletas*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 1992

Palionytė, Dana (Sud.). *Stasys Šimkus. Straipsniai, dokumentai, laiškai, amžininkų atsiminimai*. Vilnius: Vaga, 1967

Palionytė-Banevičienė, Dana (Sud.) *Lietuvos muzikos istorija. I knyga: tautinio atgimimo metai. 1883–1918*. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004

Scruton, Roger. Programme music. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Edited by Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell*. 2<sup>nd</sup> ed. Vol. 20. London: Macmillan; New York: Grove, 2001, pp. 396–400

Siemdaj, Ewa. Monogramme Onutė Narbutaitė. *W kregu muzyki litewskiej. Rozprawy, szkice i materiały / Redakcja: Krzysztof Droba*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 1997, s. 63–75

Narbutienė, Ona (Sud.). *Vytautas Bacevičius. Gyvenimo partitūra*. Vilnius: UAB *Petro ofsetas*, t. 1, 2005

Žiūraitytė, Audronė. *Skiautinyš mano miestui. Monografija apie Onutės Narbutaitės kūrybą*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2006

Бобровский, Виктор. Программный симфонизм Шостаковича. *Музыка и современность / Вып. 3*. Москва: Музыка, 1965, с. 32–67

## Citi avoti

Goštautienė, Rūta. *Vytautas Bacevičius progresistas* (2005). <[http://www.culture.lt/lmenas/?leid\\_id=3062&kas=straipsnis&st\\_id=7344](http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3062&kas=straipsnis&st_id=7344)>