

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

EGLĖ KIŽYTĖ-RAMONIENĖ

**KOMIŠKUMO RAIŠKA XX A. ANTROS PUSĖS
VOKALINIUOSE CIKLUOSE**

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis

Muzika (W300)

Vilnius, 2014

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis rengta 2010–2014 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje

Tiriamajo darbo vadovas:

doc. dr. Audra Versekėnaitė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

TURINYS

IVADAS	4
1. „Komiškumo kategorijų apibrėžtys“	9
1.1. Satyra.....	15
1.2. Parodija.....	20
1.3. Ironija.....	24
2. „Satyra kaip turinys: kontrastų gretinimas XX a. antros pusės vokaliniuose cikluose“	30
2.1. Politinė-socialinė satyra.....	31
2.2. Satyra dainose vaikams.....	47
3. „Parodijos raiška XX a. vokaliniuose cikluose skirtingai modifikuojant muzikinius tekstus“	57
3.1. Satyrinė parodija.....	57
3.2. Parodijos raiškos būdai.....	64
3.2.1. Mėgdžiojimas.....	64
3.2.2. Kopijavimas.....	67
3.2.3. Citavimas.....	69
4. „Ironija XX a. antros pusės vokaliniuose cikluose: kelių prasminių sluoksnių koegzistavimas“	75
4.1. Atvira ir slapta ironija.....	75
4.2. Satyrinė ironija.....	79
4.3. Ironija-parodija.....	82
IŠVADOS	97
LITERATŪROS SĄRAŠAS	103

IVADAS

Komiškumo apraiškų tyrimai įvairiose mokslo ir meno srityse (muzikoje, literatūroje, filosofijoje, psichologijoje ir t.t.) atskleidžia jį kaip itin platų ir visaapimantį reiškinį, kurio atpažinimas siejamas su praktine išraiška – juoku. Tačiau komiškumas gali reprezentuoti ir akivaizdžių idėjų bei tarp eilučių įpintų prasmų priešpriešinimą, tampantį pagrindinių jo kategorijų - satyros, parodijos ir ironijos - egzistavimo sąlyga¹. Muzikoje šių kategorijų sklaida susijusi su dviprasmybe bei kontrastų gretinimu, o jų apraiškų galima rasti daugelio kompozitorių, pavyzdžiui, D. Šostakovičiaus, F. Poulenco, E. Satie, G. Mahlerio, F. Bajoro, Z. Bružaitės, V. Barkausko ir kitų, kūryboje.

Išanalizavus visą eilę skirtingų XX a. antros pusės satyra, ironija ar parodija persmelktų vokalių ciklų, iškilo esminė problema – terminologinė įvairovė, atsirandanti dėl skirtingų literatūrologijoje, filosofijoje, muzikologijoje ir psichologijoje nustatytų jų apibrėžčių. Tad tiriamojo darbo **aktualumas** siejamas ne tik su sąvokų patikslinimu, bet ir šių komiškumo kategorijų raiškos muzikoje analize, atskleidžiant naujus semantinius kontekstus bei praplečiant interpretacijos lauką. Komiškų vokalių ciklų analizės gali būti naudingos tokio pobūdžio instrumentinių kūrinių analizėms, naujai atskleidžiamas prasmės perteikiant kūrinio interpretacijoje.

Nagrinėjamos **temos naujumą** lemia tai, jog nors komiškumo kategorijos muzikologinėje literatūroje minimos įvairių autorių darbuose, jos tyrinėjamos paprastai fragmentiškai ar koncentruojantis į skirtingus aspektus, dėl ko nėra vieningos tyrimų sistematikos. Galima išskirti E. Sheinberg, Y. U. Everett, Ch. S. Braunerio, M. E. Bondso, H. J. Dillo ir kt. darbus, nagrinėjančius minėtų komiškumo kategorijų egzistavimą muzikoje. Šie tyrinėtojai savo apibendrinimus pagrindė literatūrologų (J. A. Dane'o, L. Coletta'os, M. Hodgarto ir kt.), filosofų (Aristotelio, Platono, T. Hobbes'o, Z. Freudo, J. Morreallio ir kt.), psichologų (L. Deckerso, Ph. Kizerio, J. Wilkins ir kt.) bei kitų sričių specialistų darbais. Lietuvių kultūros ir literatūros tyrinėtojai taip pat nagrinėjo komiškumą bei jo kategorijas. Galima paminėti V. Kubilių, I. Vidugirytę, L. Katkų. R. Kmitą ir kitus autorius, kurių darbai skirtingais aspektais nagrinėja juoką, humorą ar komiškumą literatūroje.

¹ Įvairiuose šaltiniuose tiek komiškumas, tiek ir satyra, parodija ar ironija yra įvardijami skirtingai. Pavyzdžiui, estetikos enciklopedija komiškumą įvardija kaip „iš komedijos literatūros žanro išvestą estetiškumo formą (kategoriją)“, satyra nurodoma kaip „estetinė kategorija, priklausanti vienai iš komiškumo rūšių“ (Mureika, 2010, 317; 541). Tuo tarpu www.oxforddictionaries.com, Tarptautinių žodžių žodynas (Kvietkauskas, 1985, 255; 243), Dabartinės lietuvių kalbos žodynas (www.dz.lki.lt) pateikia aprašomojo pobūdžio informaciją, tačiau įvardijimo nepateikia. Tad dėl nurodytos įvairovės šiame tiriamajame darbe satyra, parodija ir ironija bus įvardijamos dvejopai: *komiškumo kategorijomis*, bendrai aptariant jų terminologiją ir kilmę bei *komiškumo formomis*, analizuojant siauresniu aspektu, pavyzdžiui, nagrinėjant jų raišką XX a. antros pusės vokaliuose cikluose, susijusią su tarpusavio koreliacijomis (kaip satyrinė parodija, ironija-parodija ir t.t.).

Tačiau beveik visi jie apsiriboja juoko tyrimais bendrąja prasme, juose trūksta tikslių komiško kategorijų (kaip satyra, ironija ir kt.) apibrėžimų. Tad šiame tiriamajame darbe siekiama apžvelgti plačią komiško ir jo kategorijų panoramą, susisteminti įvairių sričių mokslininkų tyrimus, pritaikant jų apibrėžtis ir XX a. antros pusės vokalinių ciklų analizėms.

Tiriamąjį **darbo objektą** yra trijų komiško kategorijų – satyros, parodijos, ironijos – raiškos analizė XX a. antros pusės vokaliniuose cikluose, pavyzdžiui: D. Šostakovičiaus vokaliniai ciklai „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109, „Romansai pagal žurnalo „Krokodilas“ tekstus“ op. 121; F. Bajoro vokaliniai ciklai „Žiemužė – balta eglužė“, „Karnavalas“, „Kodėl?“, V. Barkausko vokalinis ciklas „Trys satyriniai paveikslėliai“, Z. Bružaitės „Trioletai“, A. Šenderovo „Karvė ėdė šieną“, L. Bernsteino „I hate music!“ (*Aš nekenčiu muzikos!*), F. Poulenco vokalinio ciklo „Banalités“ (*Banalitybės*) daina „Voyage à Paris“.

Tiriamąjį darbo **tikslas** - išnagrinėjus teorines komiško kategorijų – satyros, parodijos, ironijos – apibrėžtis, patikslinti jų mokslinės vartosenos ribas ir ištirti kokiomis priemonėmis satyra, parodija ir ironija yra reprezentuojamos XX a. antrosios pusės skirtingų kompozitorių vokaliniuose cikluose.

Tiriamasis darbas „Komiško raiška XX a. antros pusės vokaliniuose cikluose“ apima gana platų tarpdisciplininį lauką bei atskleidžia sisteminę muzikos kūrinių interpretavimo įvairovę, tad šiame tiriamajame darbe yra iškeliami tokie **uždaviniai**:

- aptarti komiško, satyros, parodijos, ironijos ir juoko sampratą bei patikslinti kiekvienos komiško kategorijos sąvoką, tarpusavio ryšius;
- išanalizavus įvairius XX a. antros pusės vokalinius ciklus, išgryninti satyros, parodijos ir ironijos raiškos būdų tendencijas;
- atskleisti naujus interpretavimo aspektus, išryškėsiąčius išanalizavus satyros, parodijos ir ironijos egzistavimą, koncentruojantis ir į kompozitorių tarp eilučių įpintas idėjas;
- viešuose koncertuose atlikti XX a. antros pusės lietuvių ir užsienio kompozitorių vokalinius ciklus, pagrįstus satyra, parodija ir ironija bei interpretacijoje išryškinti pagrindines minėtų komiško kategorijų inspiruotas idėjas.

Tiriamajame darbe remiamasi analitiniu, istoriniu, lyginamuoju ir mokslinės literatūros analizės **metodais**. Darbą sudaro įvadas, keturi skyriai, išvados, literatūros sąrašas.

I skyriuje „**Komiško kategorijų apibrėžtis**“ apžvelgiama komiško ir juoko samprata, patikslinama satyros, parodijos ir ironijos terminologija bei aptariamos jų tarpusavio koreliacijos, atskleidžiant platų šių fenomenų tyrinėjimo lauką ir pobūdį, taip pat išskiriant galimus kriterijus būsimai analizei muzikoje. Čia aptariamos trys juoko teorijos, kurių ištakos siekia net Senovės Graikiją ir apžvelgiamos XX a. bei šių dienų komiško koncepcijos, o taip pat ir pati

populiariausia komiško atmaina – humoras. Pateikus plačią įvairių komiško kategorijų panoramą, koncentruojamasi į struktūriškai ir turinio atžvilgiu sudėtingesnes komiško kategorijas – satyrą, parodiją ir ironiją, aptariant jų kilmės klausimą, semantiką, sklaidos būdus bei tarpusavio sambūvį. Būtent pastarasis aspektas yra svarbus XX a. antros pusės vokalinų ciklų analizėse, kadangi dažniausiai minėtos kategorijos reiškiasi ne grynuoju savo pavidalu, bet tarpusavio koreliacijomis (pavyzdžiui, satyrinė ironija, satyrinė parodija, parodija-groteskas ir t.t.).

II skyriuje „**Satyra kaip turinys: kontrastų gretinimas XX a. antros pusės vokaliniuose cikluose**“ nagrinėjama satyros raiška, atsiskleidžianti per du svarbius aspektus: politinę-socialinę satyrą bei potekstes dainose vaikams. Pirmojo aspekto iliustravimui pasirinkti du vokaliniai ciklai: V. Barkausko „Trys satyriniai paveikslėliai“ ir F. Bajoro „Žiemužė – balta eglužė“, sukurti Sovietų sąjungos egzistavimo laikotarpiu, nes tame kontekste svarbią reikšmę užima tiek socialinė, tiek ir politinė satyra. Pastaroji, nors oficialiai ir buvo pripažįstama, realybėje beveik neegzistavo arba buvo labai ribota, tačiau muzikoje jos apraiškų galima aptikti. Tuo tarpu socialinė satyra buvo labai populiari tiek spaudoje, tiek ir meno kūriniuose, o vienu žymiausių kompozitorių, savo kūryboje pasitelkusių būtent tokią jos formą galima laikyti D. Šostakovičių, kurio vokaliniai ciklai „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 bei „Romansai pagal žurnalo „Krokodilas“ tekstus“ op. 121 yra ryškūs socialinės satyros atspindžiai XX a. antros pusės vokalinėje muzikoje.

Antrajame šio skyriaus poskyryje satyros raiška atskleidžiama vokaliniuose cikluose, skirtuose vaikams. Tokie kūriniai pasižymi nevienodais suvokimo lygiais perduodama informacija, kurią skirtingo amžiaus auditorija traktuoja savaip. Tad vaikiški vokaliniai ciklai dažnai slepia satyrinę potekstę, kuri yra siunčiama ne tiesioginiam adresatui, bet suaugusiems. Tokių vokalinų ciklų galima aptikti įvairių kompozitorių kūryboje (F. Bajoro, A. Šenderovo ir k.t.), tačiau šiame poskyryje bus koncentruojamasi ties ryškesniais pavyzdžiais, reprezentuojančiais satyrą minėtu komiško kategorijos sklaidos būdu: F. Bajoro „Kodėl?“, „Karnavalas“, A. Šenderovo „Karvė ėdė šieną“ ir L. Bernsteino „I hate music!“.

III skyriuje „**Parodijos raiška XX a. vokaliniuose cikluose skirtingai modifikuojant muzikinius tekstus**“ parodijos sklaida siejama su keletu aspektų: E. Sheinberg siūloma diferenciacija – *satyrinė* ir *nesatyrinė parodija* bei tos pačios autorės apibrėžtais *parodijavimo būdais*: *mėgdžiojimu (imitation)*, *kopijavimu (replication)* ir *citavimu (quotation)*. Pirmuoju aspektu paminėtos rūšys skiriasi tuo, jog *satyrinė parodija* visuomet iškyla tikslingai, t.y. parodijuojama turint aiškų taikinį bei siekiant pašiepti. Tuo tarpu antroji (*nesatyrinė*) rūšis reiškiasi subtiliai, dažnai vengiant pašaipos. Šiame tiriamajame darbe bus daugiausiai koncentruojamasi ties *satyrinė parodija* (*nesatyrinė parodija* bus aptarta fragmentiškai) bei pateiktas ryškus tokios komiško

formos pavyzdžių muzikoje – D. Šostakovičiaus daina „Pavasario prabudimas“, parodijuojanti populiarųjį S. Rachmaninovo romansą „Pavasariniai vandenys“ op. 14 Nr. 11.

Toliau šiame poskyryje parodijos raiška atskleidžiama per *parodijavimo būdus: mėgdžiojimą (imitation), kopijavimą (replication) ir citavimą (quotation)*, kurie nurodo skirtingus teksto komponavimo būdus (*mėgdžiojimas* glaudžiai siejasi su iliustratyvumu, *kopijavimas* su muzikinio fragmento atkartojimu, o *citavimas* su tikslingai implikuojamu svetimu tekstu) ir parodiją atskleidžia kaip vieną iš labiausiai apibrėžtų komiško kategorijų. Parodijos raiška analizuojama D. Šostakovičiaus vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 dainose „Kritikui“, „Kreicerio sonata“; dainoje „Išmintingumas“ iš vokalinio ciklo „Penki romansai pagal žurnalo „Krokodilas“ tekstus“ op. 121, V. Barkausko vokalinio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“ dainoje „Varlė ir jautis“.

IV tiriamojo darbo skyrius „**Ironija XX a. antros pusės vokaliniuose cikluose: kelių prasminių sluoksnių koegzistavimas**“ skirtas ironijai, kurios pagrindas yra dviprasmybe grindžiama struktūra (*atviras* ir *slaptas* reikšmių sluoksniai) bei įvairių kitų komiško kategorijų tarpusavio koreliacijos (satyrinė ironija, ironija-parodija ir t.t.). Minėti reikšmių sluoksniai dainoje skleidžiasi skirtingai: *atviras* išreiškia tai, kas akivaizdu, o *slaptas* atkreipia dėmesį į potekstėse užšifruotas prasmes, tad per šią dviprasmybę reikia rekonstruoti tikrąją kūrinio idėją. Čia pateikiami ir šiuos reikšmių sluoksnius atspindintys muzikos pavyzdžiai – dvi Z. Bružaitės dainos „Ubagas nupirktų dvarą...“ ir „Aš laimingas esu...“ iš vokalinio ciklo „Trioletai“.

Satyros, parodijos ir ironijos tarpusavio sąveika yra viena pagrindinių problemų, išryškėjančių XX a. komiškų vokalinių ciklų analizėse. Beveik neįmanoma aptikti grynų minėtų komiško kategorijų muzikoje pavyzdžių. Ši problema ypač ryški analizuojant ironiją, kuri yra traktuojama kaip tam tikras atspalvis, dažnai keičiantis ir pagrindinę kūrinio mintį. Dėl terminologijos ir išreiškiamų prasmų panašumo, ironija dažniausiai koreliuoja su satyra, o tokių dainų pagrindu tampa satyriniais bruožais grindžiama nesudėtingo, paprasto muzikos audinio priešpriešinimas su verbaliniame tekste įpinta ironiška dviprasmybe, perteikta pasitelkiant sudėtingesnę tematiką (pavyzdžiui, mirties neišvengiamumo, likimo ir t.t.).

Ironijos ir parodijos samplaika atsiskleidžia per vieną iš minėtų E. Sheinberg *parodijavimo būdų – stilizaciją*, kurios taikiniais muzikoje tampa įvairūs šokiai (pavyzdžiui, gavotas, habanera ir t.t.). Tačiau dažniausiai XX a. antros pusės vokaliniuose cikluose implikuojamas *stilizuotas valsas*, kurį galima sieti su tam tikromis šio žanro transformacijomis. Tad šiame skyriuje yra pasitelkiamos įvairių kompozitorių dainos, kuriose yra skirtingai traktuojamos valso stilizacijos: F. Poulenco daina „Voyage à Paris“ iš vokalinio ciklo „Banalités“, D. Šostakovičiaus „Kreicerio sonata“ iš vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 bei V. Barkausko „Raginimai“ iš vokalinio ciklo

„Trys satyriniai paveikslėliai“. Taip pat IV skyriuje bus pateikta ir V. Barkausko vokalinio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“ dainos „Norai“ analizė, kur parodijos ir ironijos koreliacijų pagrindu tampa habaneros stilizacija.

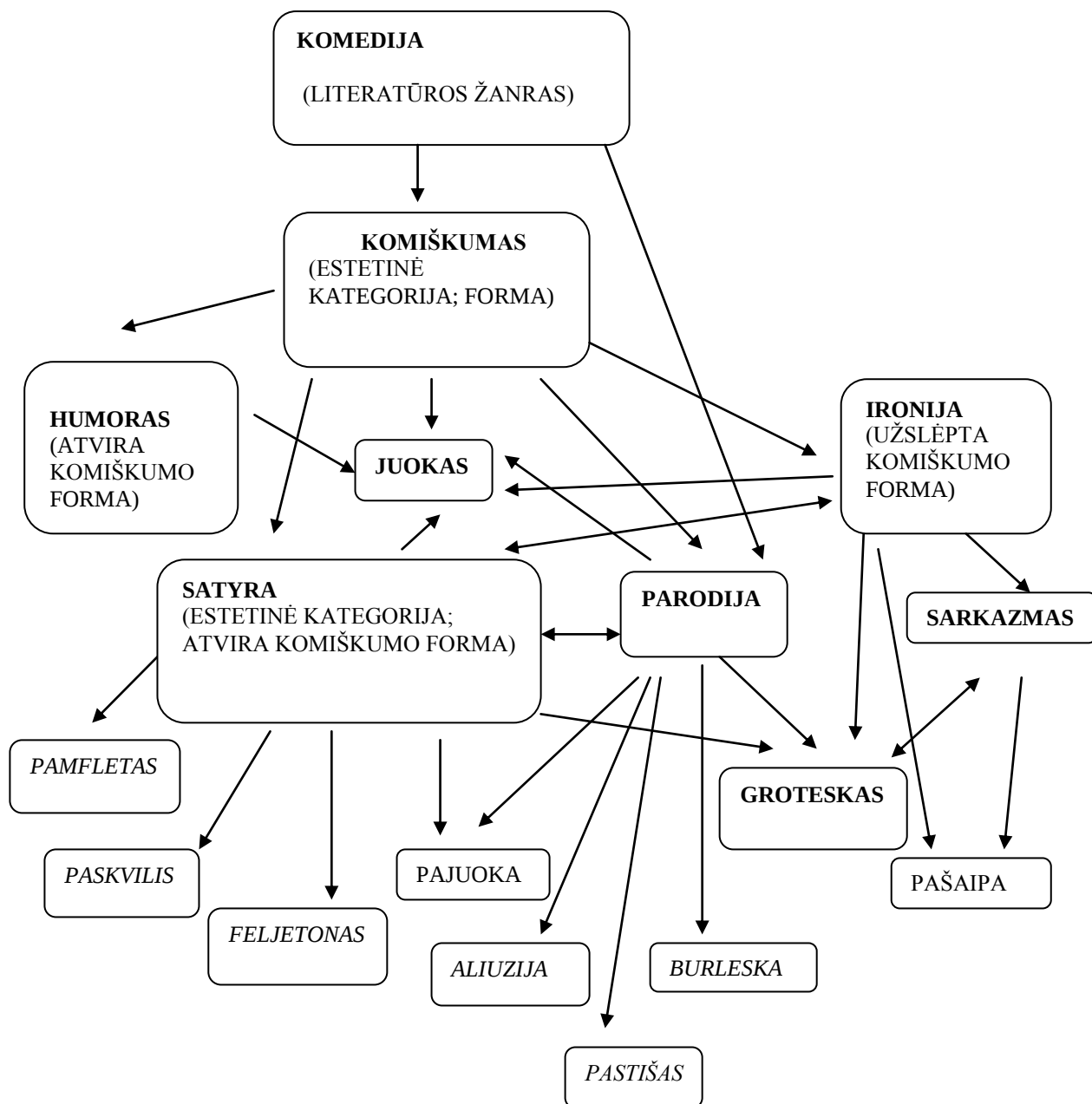
1. KOMIŠKUMO KATEGORIJŲ APIBRĖŽTYS

Komiškumas ir jo kategorijos kaip humoras, satyra, ironija, parodija, groteskas ir kt. yra plačiai paplitę muzikoje ir kitose meno srityse (literatūroje, dailėje ir t.t.). Nors jos dažnai siejamos su linksmumu, pokštais, ne visada kelia vien šypseną ar juoką, o skatina ir susimąstyti. Per jas menininkai siekia perduoti informaciją, paslėptą kūrinių potekstėse. Analizuojant XX a. komiškus vokalius ciklus, iškyla keletas esminių problemų: muzikos analizių pagrindimas literatūrologinių, filosofinių, psichologinių ir kitokių tyrimų nustatytomis komiško kategorijų definicijomis, teisingas terminologijos traktavimas bei jų tarpusavio sintezės. Tai, jog šių kategorijų tarpusavio ryšiai yra itin glaudūs, įrodo ir pagal įvairių žodynų, enciklopedijų ir kt. šaltinių medžiagą sudaryta schema (žr. pav. 1).

Nors įvairių komiško kategorijų muzikoje, literatūroje ir kitur galima atrasti daug ir įvairių, tačiau tolesnėje šio skyriaus dalyje bus apžvelgtos pagrindinės keturios iš jų: humoras, satyra, ironija bei parodija, o muzikos analizėse bus koncentruojamasi ties trimis – satyra, parodija, ironija. Būtent tokie tyrimo objektai pasirinkti neatsitiktinai – šių kategorijų analizės yra sudėtingesnės, kadangi muzikos kūriniuose jos yra identifikuojamos ne gryniaisiais pavidalais, o kaip tarpusavio koreliacijų rezultatas. Tuo tarpu humoras gali būti traktuojamas kaip paprasčiausia, mažiausiai pretenzinga, atvira ir labiausiai su juoku susijusi kategorija, kurios apžvalga pirmajame poskyryje daugiau susijusi ne konkrečiai su pačiu humoru, o su komišku, juoku bei jų tyrinėjimais.

Apžvelgus mokslinę literatūrą, nagrinėjančią satyrą ir parodiją, galima padaryti išvadą, jog šios komiško kategorijos gali egzistuoti dvejopai: kaip *kategorijos* ir *formas* (arba *dalinės formas*). Ironija nėra traktuojama kaip žanras ar literatūros rūšis, nors kaip tam tikras *atspalvis* ji yra dažniausiai pasitaikanti iš visų minėtų kategorijų. XX a. vokalių ciklų analizėse satyra, ironija ir parodija dažniausiai reiškiasi ne grynuoju savo pavidalu, o koreliuoja tarpusavyje. Toliau šiame poskyryje bus apžvelgiama komiško kilmė, pasitelkiant humoro teorijas ir aptariant plačią komiško, humoro bei juoko sampratą, o likusiuose poskyriuose bus koncentruojamasi ties satyra, parodija bei ironija, atskleidžiant terminologines problemas, galimas minėtų kategorijų klasifikacijas bei tarpusavio sintezes.

Pav. 1. Komiškumo ir jo kategorijų schema.



Humoras yra viena paprasčiausių komiškumo formų, besireiškianti kasdieniniame gyvenime, spaudoje, literatūroje ir t.t., jos pirminė paskirtis – prajuokinti bei sukelti linksnumą². Tyrinėjantys šį iš pažiūros nesudėtingą reiškinį, susiduria su rimtais iššūkiais, kadangi nė viena teorija negali visapusiškai paaiškinti humoro, todėl jo tyrimai tampa „tarpdisciplininio lauko, susidedančiu iš kultūros studijų, istorijos, sociologijos, psichologijos, biologijos ir kitų“ (Bardon, 2005, 20). Tą patvirtina ir faktas, jog moksliniuose darbuose yra išskiriama daug įvairių humoro

² Pagrindinis bruožas, išskiriantis humorą iš kitų komiškumo formų, yra tas, jog dažniausiai jis „juokina vengdamas ką nors užgauti“ (Mureika, 2010, 247).

rūšių bei teorijų, todėl įvairūs filosofai, literatūrologai ir k.t. į humoro prigimtį ir į santykį su juoku žvelgia skirtingai³. Reiktų pastebėti, jog daugelis jų (pavyzdžiui, filosofai Aristotelis, T. Hobbes'as, J. Moreallis, H. Spenceris ir kt.) nagrinėjo humoro prigimtį bei funkciją, siekdami ne tik atskleisti įvairius šio visaapimančio reiškinių aspektus, tačiau ir kritikuoti humorą kaip tam tikrą žmogišką bruožą, atkreipiant dėmesį ir į neigiamas jo savybes⁴. Būtent minėtų autorių darbuose ir išskyla pagrindinių humoro koncepcijų kontūrai, įvardijami kaip trys humoro teorijos: *pranašumo*⁵, *neatitikimų*⁶, *palengvėjimo*⁷.

Šios teorijos nagrinėja pagrindinius klausimus, susijusius su humoru, juoku bei komišku plačiąja prasme: iš ko mes juokiamės? Kodėl vienos situacijos priskiriamos komiškomis, o kitos ne? Ką geras humoras gali suteikti žmonėms? Bendrai aptariant problematiką, išskylančią humoro teorijose, galima paminėti, jog jose yra išskiriama keletas bendrų aspektų: humoro ir juoko sąryšis, juoko kaip atskiro fenomeno kilmė, pažinimo/palengvėjimo faktorius. Ne tik kiekviena teorija, bet ir jos plėtotojai į išvardintus aspektus žvelgia savitai, tačiau nė viena humoro teorija negali

³ Pavyzdžiui, elektroninėje enciklopedijoje Wikipedia yra nurodyta net trylika skirtingų teorijų: Palengvėjimo, Neatitikimo, Pranašumo, Verbalinio humoro, Skaičiuojamoji-nervų sistemos (Computational-neural), Antikinė-episteminė (Ontic-Epistemic), Lytinės atrankos (Sexual Selection), Klaidingo samprotavimo aptikimas (Detection of mistaken reasoning), Neteisingo Priskyrimo (Misattribution), Gėrybinio pažeidimo (Benign Violation), Humorą kaip gynybos mechanizmas, Humoro jausmas/rimtumo jausmas, Metafora ar metonimija (El. prieiga: http://en.wikipedia.org/wiki/Theories_of_humor#Computational-Neural_Theory_of_Humor) (Žiūrėta 2014 02 26).

A. Bergeris savo straipsnyje *Why We Laugh and What Makes Us Laugh: The Enigma of Humor* aptaria keturias humoro teorijas: *Pranašumo*, *Neatitikimų*, *Pažintinę* ir *Psichanalitinių perspektyvų*. Taip pat šiame straipsnyje autorius, pasitelkdamas minėtas teorijas anekdoto analizėje, išvelgia net 45 humoro panaudojimo technikas (Berger, 2013, 210-212).

⁴ „Buvo įrodyta, kad gyvūnai neturi humoro jausmo. Žinome, jog jie būna nusiteikę žaismingai, atgailauja, verkia, kenčia. Nustatyta, kad žaisdami su mumis jie jaučiasi laimingi, tačiau nežino, kas yra juokas. Tai grynai žmogiška patirtis <...>“. L. A. Zanganeh. Umberto Eco. Kintanti kultūra, kritinis mąstymas ir juoko galia. Iš: www.bernardinai.lt; El. prieiga: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2011-08-29-umberto-eco-kintanti-kultura-kritinis-mastymas-ir-juoko-galia/65868> (Žiūrėta 2013 12 06).

⁵ *Pranašumo teorija* paremta tuo, jog objektą laikome menkesniu, o save – pranašesniais, tad ir sukuriame humoro apraiškos dažniausiai figūruoja mūsų gyvenime, įvairiose informacinėse priemonėse⁵: „mes juokiamės iš kitų nelaimių, tokiu būdu parodydami savo pranašumą“ (cit. iš: Bandoriūtė, 2011, 3). Kadangi juokas kyla iš kitų žmonių ydų, silpnųjų, už kuriuos mes jaučiamės pranašesni, ši teorija dažnai yra siejama su pykčiu kitų atžvilgiu: „humorą dažniausiai plėtojamos tabu temos apie seksą ir agresiją“ (Bardon, 2005, 13). *Pranašumo teoriją* plėtojo Platonas, Aristotelis, T. Hobbes'as.

⁶ Kaip atsvara *Pranašumų teorijai*, filosofijoje atsirado priešinga – *Neatitikimų teorija*, kurią savo darbuose analizavo I. Kantas, Hutchesonas, A. Schopenhaueris, S. Kierkegardas, L. Pirandello'is. Pagal šią humoro koncepciją, žmonės juokiasi iš juos stebinančių bei prieštaraujančių nusistovėjusioms normoms dalykų, „su pakankamai artimais normoms skirtumais, bet ir pakankamai skirtingais nuo normų, kad būtų įsidėmėtini“ (Wilkins, 2009, 252). Ši teorija akcentuoja pažinimą – individai turi racionaliai suprasti tipiškus realybės šablonus, prieš atpažįstant skirtumus. Humoristinė situacija turi sukelti subjektui kontrastingą situacijos vaizdą – įprastinį bei su prieštaraavimais įprastai tvarkai.

⁷ Humoro fenomeno tyrinėjimo kontekste iškilo dar viena teorija – *Palengvėjimo teorija*, kurią savo darbuose plėtojo H. Spenceris, Z. Freudas, H. Lefcourtas ir kt. Paprasčiausias *Palengvėjimo teorijos* paaiškinimas – juokas tampa fiziologinės įtampos palengvinimo būdu (Wilkins, 2009, 351)⁷. Jos plėtotojai akcentuoja, jog pranašumas prieš kitus asmenis ar tam tikri neatitikimai gali būti juoko priežastimis, tačiau svarbiausios yra įvairios malonios emocijos, išskylančios kaip nervinės energijos atpalaidavimo pasekmės (kaip linksmumas, džiugesys ar kitos), o ne pats juokas kaip objektas. Taigi, *Palengvėjimo teorija* apibrėžia humorą ir juoko patyrimą streso sumažinamui bei yra laikoma kaip duodanti daugiausia naudos žmogui (Wilkins, 2009, 252).

visapusiškai jo paaiškinti, kadangi šis fenomenas yra platus, gali būti skirtingai traktuojamas ne tik dėl įvairių kontekstų, kuriuose yra aktyvus, bet taip pat ir dėl subjektyvaus požiūrio į jį patį.

Čia derėtų išskirti dar vieną svarbų aspektą, susijusį ne tik su humoru, bet ir su visu komiškumu bei jo kategorijomis – **juoką**, atvirai reiškiamą emociją, natūralią reakciją į kažką juokinga ar komiška. Juokas⁸ – pats natūraliausias būdas sumažinti įtampą, jo dėka atsiranda bendrumo jausmas, jis yra vienas svarbiausių tarpusavio komunikacijos metodų, vaidinantis svarbų vaidmenį tarpusavio bendravime, gali apjungti grupės narius bei keisti žmonių supratimą apie kitus žmones kaip simpatiškus (Wilkins, 2009, 253). Būtent dėl požiūrio į juoką ir į jo kilmę skiriasi ne tik humoro teorijos, bet ir jų plėtotojų nuomonės.

Antikos mąstytojai Aristotelis ir Platonas neigiamai atsiliepia apie juoką, jo kilmę ir paskirtį. Platono „*Philebus*“ veikėjas Sokratas sako, jog „tas juokas ir malonumas, kurį mes išgyvename per komediją, yra susimaišęs su pagieža ir skausmu“; Aristotelio nuomonė panaši: „linksminimasis yra pagiežingas ar pašaipus mėgavimasis kitų trūkumais ir parodo sielos niekšybę“ (cit. iš: Bardon, 2005, 3-4). XVII a. Anglų filosofas Thomas Hobbes‘as suprato juoko kilmę kaip kylančią pirmiausiai iš džiaugsmo dėl savo pasiekimų, iškeliamų kitų žmonių klaidų ar absurdiškų poelgių kontekste. T. Hobbes‘as nesiejo juoko su pagieža ar pykčiu kaip jau minėti Platonas ar Aristotelis, pagal jį, žmonės juokiasi ne tik iš savo pranašumo prieš kitų silpnybes, bet dėl staigiai, netikėtai iškylančių kitų trūkumų (McDonald, 2012, 36)⁹.

Platonas ir Aristotelis emociją, iškylančią dėl mėgavimosi kitų nelaimėmis traktavo kaip iš pirmo žvilgsnio atrodančią maloniai, tačiau „iš tiesų tai vergiškas prisirišimas, kuris neleidžia racionaliai kontroliuoti savo elgesio“ (cit. iš: Bardon, 2005, 3). Su tuo nesutiko XX a. juoko filosofas J. Moreallis bei F. Hutchesonas, teigdamas, jog „būti kažkieno skausmo liudytoju dažnai mus pastato į „didį raudojimo pavojų, nei juoko“. Šis filosofas taip pat pažymi, jog „pašiepiamasis juokas yra tik vienas iš porūšių – ir pats žemiausias“ (cit. iš: Bardon, 2005, 6). Tad pagrindine *Pranašumo teorijos* silpnybe galima laikyti tai, jog yra labai daug atvejų (išgyvenimų, situacijų), kuriose mes jaučiamės pranašesni, bet jos visiškai nesuteikia nei linksmumo, nei tuo labiau leidžia atsirasti juokui. Tad filosofai (pavyzdžiui, F. Hutchesonas, I. Kantas, A. Schopenhaueris ir kt.) šių ir kitų aspektų atskleidimui pasitelkė *Neatitikimų teoriją*.

⁸ Nors kalbėti apie juoką neatrodo labai rimta, tačiau daugelis įvairių sričių mokslininkų nagrinėja šią sritį. Pavyzdžiui, 2004 m. vykusiam šiuolaikinės literatūros forumo „Šiaurės vasara“ buvo ne tik šmaikštaujama, bet ir rimtai diskutuojama apie juoką bei kitas komiškumo formas, gvildentas klasifikacijų ir definicijų klausimas. Dalyvavo įvairūs rašytojai bei mokslininkai (pavyzdžiui, H. Kunčius, G. Grajauskas, J. Erlickas, prof. L. Donskis ir kt.). El. Prieiga: http://culture.lt/lmenas/?leid_id=3013&kas=spaudai&st_id=5225 (žiūrėta 2011 06 18)

⁹ Knygoje *Humor and Laughter – theory, research and applications* (red. A. J. Chapman, H. C. Foot, 2007, 64-65) išskiriamos keturios problemos, iškylančias T. Hobbes‘o teorijoje: juoko sutapatinimo su elgsena bei juoko ir humoro, kaip ekvivalenčių elementų suvokimu; netikėtumas kaip būtina sąlyga juokui; absurdiškumą mato tik kaip kitų žmonių savybę, ne kaip absurdiškumą apskritai; džiaugsmo ir juoko sąsają aspektas tampa labai individualiu, net egocentrišku.

Pasak *Neatitikimų teorijos* šalininko F. Hutcheson'o, linksmumas kyla iš intelektualinio neatitikimų atpažinimo, kuris atsiranda per netikėtus įvykių, objektų ar idėjų sugretinimus: „juoko priežastys yra vaizdiniai, turintys priešingas papildomas bei panašias pagrindines idėjas“ (cit. iš: Bardon, 2005, 6). Todėl mes juokiamės ne iš mūsų pačių pranašumo, bet iš kontrasto tarp aukos elgesio ir situacijos, kurioje ji yra¹⁰. I. Kantas *Neatitikimų teoriją* traktuoja dar kitaip. Pasak jo, mes patiriame malonų jausmą ne iš intelektualinės painiavos, bet iš tai sąlygojančio fizinio veiksmo – malonumo, per kurį patiriame linksmumą¹¹. Pokštas yra tarsi „estetinių idėjų žaidimas“, pasitelkiantis protą ir pagyvinantis kūną bei sukuriantis juoką, įvardijamą kaip „prisirišimą, kylantį iš staigių lūkesčių transformacijų į nieką“ (cit. iš: McDonald, 2012, 51). A. Schopenhaueris įrodinėja, kad tam tikrame pasąmonės lygmenyje mes išsivedžiame dėl savo aukštesnių intelektinių gebėjimų nei manėme, ir tai teikia mums džiaugsmą: juokas yra malonumo išraiška, kai realybė prieštarauja lūkesčiams. Jo manymu, realybė, kurią mes suvokiame, niekada nesutampa su ta, kurią atpažįsta mūsų pojūčiai (McDonald, 2012, 53).

Neatitikimų teorija taip pat sulaukė kritikos, jog negali aprėpti humoro visumos. Pagrindinis ir diskutuotinas faktas – humoras nėra visuomet susijęs su neatitikimais. Dažnai juoko priežastimis tiesiog tampa džiaugsmas, teigiamos emocijos, pergalės ir t.t. Tą akcentuoja ir J. Moreallis, pagal kurį kitų menkavertiškumas ar neatitikimai, iškraipantys įprastus šablonus, tikrai ne visada būna juoko priežastimi, tad ši teorija negali paaiškinti visų situacijų (kaip netikėtas vaiko juokas, suaugusiojo juokas iš kokio nors magiško triuko ir t.t.) (cit. iš: Bardon, 2005, 14). Jis kritikuoja tiek *Pranašumo*, tiek ir *Neatitikimų teoriją*, tačiau pastarąją visgi laiko geresne (Morreall, 1989, 243)¹².

Palengvėjimo teorija vėlgi bandė paaiškinti humoro prigimtį kitaip, o jos pagrindiniai šalininkai buvo Z. Freudas ir H. Spenceris. Pirmasis atskyrė „humorą“ (pajuokavimą) nuo „komiško“ (absurdiškos situacijos): „kai mes juokiamės iš kažko komiško, išleidžiame slopintą energiją, kuri buvo sutelkta pažintiniam situacijos apdorojimui“ (cit. iš: Bardon, 2005, 14)¹³. H. Spencerio teorija paremta tuo, jog energijos taupymas susijęs su patiriamu malonių jausmu, kylančiu per komiškumą. Šiuo atveju Z. Freudui malonumas, susijęs su komiškumu, kyla iš sutaupytos energijos, reikalingos mąstymui. O pagrindinis jį dominantis klausimas susijęs su

¹⁰ Tad juokas atsiranda ne dėl žmogaus nepilnavertiškumo, bet dėl mūsų geros nuomonės apie žmones kaip apie išmintingus padarus, dėl ko jie skiriasi nuo gyvūnų ir turėtų elgtis pagal tam tikras mūsų pačių nustatytas normas.

¹¹ Šio filosofo humoro koncepcija fokusuojasi ties fiziniu malonumu, kurį mes patiriame per neatitikimus. Tokia intelektualinė maišatis mūsų viduje, susidūrus su neišsprendžiama realybe, be abejo, yra juokas (Bardon, 2005, 7).

¹² Jis aptaria tris skirtingus humoro kriticismo aspektus pagal vakarietiško mąstymo tradiciją: „Priešiškumo prieštaravimas“ (*Hostility Objection*), išskylantis iš *Pranašumo teorijos*, „Iracionalumo prieštaravimas“, siejamas su „Neatitikimų teorija“ ir vakarietišku racionalizmu, „Nepakaltinamumo prieštaravimas“ nepriklausantis nė vienai vyraujančiai teorijai (Morreall, 1989, 243).

¹³ Šis procesas susideda iš absurdiškumo atpažinimo ir po to sekančio suvokimo, jog tam kaupiama energija nėra reikalinga, taigi gali būti išlaisvinta per juoką.

„humoristinio požiūrio“ egzistavimu: jis mano, jog mes juokaujame dėl to, kad išvengtume ar nukreiptume negatyvius jausmus, kylančius iš žiaurios realybės (Bardon, 2005, 14).

Taip pat Z. Freudas kritikuoja ir pačią *Palengvėjimo teoriją*, sutikdamas, jog juokas ne visada yra tik įtampos mažinimo būdas¹⁴. Pasak jo, viena ar kita situacija gali būti nejuokinga todėl, kad vadovaujasi negatyviomis emocijomis, iš kurių kyla ir neatitikimas, sukeliantis linksnumą. Šiuo atveju J. Moreallis sutinka, kad „mes galime juoktis triumfo akimirką ar dėl palengvėjimo po stiprių emocijų. Bet šiek tiek per drąsu daryti išvadą, jog per juoką yra tiesiog išreiškiama pašaipa bei išleidžiama nervinė įtampa“ (cit. iš: Bardon, 2005, 15)¹⁵.

XX a. filosofai kaip H. Bergsonas, J. Moreallis ir kt. išplėtė humoro teorijas, atskleisdami dar įdomesnių ir neatrastų aspektų. H. Bergsonas atstovauja *Pranašumo teoriją*, tačiau nušviečia ją kitoje šviesoje, nei ankstesnieji autoriai. Šio autoriaus pozicija priskiriama prie *pranašumo teorijos*, nes jis sutinka, kad linksnumas, juokas ar pašaipa dažniausia kyla dėl žmonių, rodančių savo nepilnavertiškumą, tačiau tuo pačiu ir tarnauja pozityviam visuomeniniam tikslui. Pagal jį, visos komiškos situacijos turi vieną bendrą bruožą: „mes juokiamės iš tam tikrų kūno, proto ir charakterio savybių, kurių visuomenė norėtų atsikratyti tam, kad jos nariai taptų lankstesniais ir elastingesniais“ (cit. iš: Bardon, 2005, 12)¹⁶. J. Moreallis laiko humorą nekenksmingu ir naudingu problemų sprendimo būdu, o jo teorija išauga iš *Neatitikimų teorijos*. Pasak jo, susijaudinimas kaip esminis humoro bruožas yra pažintinis, ne fizinis (Bardon, 2005, 15)¹⁷.

Kiekviena humoro teorija visgi yra ribota, nors iš dalies paaiškina humoro fenomeną ir skatina šiuo aspektu pasigilinti į žmogaus prigimtį. Tačiau dėl objekto įvairiapusiškumo sunku apjungti visus įmanomus komiškumo, humoro ar juoko aspektus, o atidžiau juos panagrinėjus kyla klausimas, kur derėtų priskirti kitas dažnai pasitaikančias komiškumo kategorijas kaip satyra, ironija, parodija? O gal kiekviena iš aptartų juoko koncepcijų savaip šias kategorijas ir paaiškina? *Pranašumo teorijos* pagrindas yra geresnis savęs vertinimas kitų atžvilgiu, o ironijos esmė: „tas, kas supranta ironiją, turi būti intelektualus, tada supratęs tampa bendrininku, o naivuolis – nesusipratėliu, prieš kurį dažnai ir yra nukreipta ironija“ (Mureika, 2010, 256). Satyra iš dalies

¹⁴ Pasak Z. Freudo, daugiausiai iš visų juokiasi maži vaikai, kurie neturi dėl ko nervintis, o taip greitai pradeda juoktis todėl, jog jiems viskas yra nauja ir netikėta bei tam įtakos turi neatitikimas kaip viena iš „humoristinio linksnumo“ dalių.

¹⁵ Pavyzdys būtų kino filmas, nes ten pasitaiko situacijos, dažnai laikomos negatyviomis: kuomet mes patys pradėdami bijoti dėl to, jog kažkas gali atsitikti aktoriams arba mums patiems (t.y. publikai). Kai suvokiama, jog taip nebus, minėta baimė pavirsta juoku (mes žinome, kad viskas bus gerai) (Bardon, 2005, 15).

¹⁶ Komiškumas yra siejamas su individo kaip mechanizmo nelankstumu, nevikrumu, kurį pati visuomenė stengiasi ignoruoti. Pavyzdžiui, žmogus, bėgdamas gatve, suklumpa ir nugriūna. Šis griuvimas yra „nemąstymo ir fizinio ataklumo“ rezultatas (Bardon, 2005, 12).

¹⁷ J. Moreallis mano, jog pažintinis atsakas į absurđą ar neatitikimą gali būti malonus, nes negatyvi emocija kaip baimė ar kančia yra tinkamas atsakas į staigiai dėl atsiradusio pavojaus ar skausmo pasikeitusią situaciją. Be šio atsako žmonės greit pasiduotų, tad jis padeda spręsti susidariusias komplikotas situacijas.

atspindi *Neatitikimų teoriją*, nes jos objektai yra „negatyvūs reiškiniai, kitų elgsena, turinti akivaizdžių trūkumų ir perdėtų pretenzijų“ (ten pat, 541). Parodiją kaip lengviausiai atpažįstamą komiško kategoriją galėtų dalinai paaiškinti *Palengvėjimo teorija*, nes ji siejama su „šmaikščiu, sąmoningu <...> pasakojimu (sekimu)“ (ten pat, 475). Žinoma, nė vienas autorius to neakcentuoja, todėl tiesiogines sąsajas pagrįsti sudėtinga, bet tai iš dalies paaiškina bendrą kontekstą, susijusį su viskuo, kas laikoma juokingu. Tad toliau šiame tiriamajame darbe bus koncentruojamasi ties trimis komiško kategorijomis – satyra, parodija ir ironija, atskleidžiant jų daugiaprasmiškumą, semantiką ir raiškos įvairovę.

1.1.Satyra

Kiekviena komiško forma yra unikali, tačiau tarpusavyje visgi siejama bendrų aspektų (kaip dviguba struktūra, potekstėse paslėptos idėjos ir t.t.). Kalbant konkrečiai apie satyrą vienas pagrindinių jos bruožų – ji visada išskyla tikslingai, tam tikrame kontekste ir turi aiškiai suformuluotą idėją. Satyrą galima drąsiai vadinti fenomenu, kadangi ji išliko aktuali nuo pat Senovės Graikijos laikų ir iki šiol sugeba prisitaikyti prie besikeičiančių įvairių visuomeninių bei socialinių aspektų. Kaip jau minėta anksčiau, analizuojant satyrą muzikiniame kontekste yra remiamasi įvairių literatūrologų (pavydžiui, G. A. Testo, J. Snyderio, F. V. Bogelio ir kt.) nustatytomis definicijomis. Muzikoje jos apraiškos daugiausia siejamos su konkrečiais kompozitoriais (D. Šostakovičiumi, V. Barkausku, A. Schönbergu ir kt.), tačiau drąsiai galima teigti, jog beveik visi XX a. kompozitoriai savo kūryboje vienaip ar kitaip neišvengė ne tik satyros, bet ir kitų komiško formų (kaip ironija, parodija, groteskas ir t.t.) apraiškų.

Satyra literatūroje yra nagrinėjama įvairiais aspektais: vieni, kaip G. A. Testas ją nuosekliai tiria gretindami skirtingus kontekstus (ji siejama su ritualais, apgavystėmis, per verbalinę satyros išraišką ir t.t.), kiti (J. Snyderis, F. V. Bogelis ir kt.) pasitelkia įvairius autorius (nuo senovės Graikijos, Romos iki kitų kaip W. Sheakespeare'as, J. Swiftas, ir kt.) ir per jų kūrybos prizmę iškelia pagrindinius satyros raiškos būdus. Tačiau labai svarbu akcentuoti, jog satyra kaip žanras nėra tokia apibrėžta kaip, pavydžiui, novelė ar tragedija, todėl J. Snyderis ją net vadina „daliniu žanru“ (*semi-genre*) (Snyder, 1991, 15), o jos kaip žanro standartus laiko „beprasmiškais“ (ten pat, 95).

Tad apžvelgus mokslinę literatūrą, nagrinėjančią satyrą, galima padaryti išvadą, jog ji, kaip ir parodija, gali egzistuoti dvejopai: kaip *kategorija* arba *forma*. XX a. antros pusės vokalinės-kamerinės muzikos analizėse satyra atsiskleidžia per du pagrindinius aspektus: politinę-socialinę satyrą bei vaikams skirtų dainų poteskes, kurie bus plačiau nagrinėjami II skyriuje. Pirmuoju atveju

satyra analizuojama Sovietų sąjungos laikotarpio kūrinuose, dviejuose lietuvių kompozitorių vokalinuose cikluose (V. Barkausko „Trys satyriniai paveikslėliai“ ir F. Bajoro „Žiemužė – balta eglužė“). Socialinė satyra buvo itin populiari įvairiose Sovietų sąjungos meno formose, todėl nenuostabu, jog ir muzikoje yra jos apraiškų (pavyzdžiui, D. Šostakovičiaus vokaliame cikle „Romansai pagal žurnalo „Krokodilas tekstus“ op. 121 ir kt.). Taip ten bus apžvelgiamas ir antrasis nurodytas aspektas – vaikų dainos, kuriose informacija skleidžiama keliais lygmenimis, todėl ir jos perteikiamos idėjos priklauso nuo adresato. O šiame poskyryje dėmesys bus koncentruojamas ties tokiais aspektais: termino reikšme, kilme, galimomis diferenciacijomis, satyros ryšiais su kitomis komiško kategorijomis (kaip ironija, parodija) bei jos svarba ir aktualumu šių dienų visuomenėje.

Satyros sąvoka yra labai plati, neturinti vieno tikslaus apibrėžimo¹⁸. Viena vertus, tai žanras, dažniausiai sutinkamas literatūroje, kita vertus, tai reiškiny, svariai įsitvirtinęs įvairiose tiek vizualaus, tiek ir muzikos meno žanruose. Tą patvirtina ir kiti autoriai, įvardijantys satyrą kaip platų, visaapimančią reiškinį, „neapibrėžiamą istorinį fenomeną“ (Snyder, 1991, 95). Tad satyra yra **daugiafunkcinis terminas**, kurio reikšmė tiesiogiai priklauso nuo konteksto, kuriame yra nagrinėjama. Ji gali būti traktuojama laisvai, pavyzdžiui: „yra daugelis būdų žvelgti į gyvenimą ir satyra yra vienas iš jų“ (Hodgart, 2009, 10). „The Ig Nobel Prize“ atliktame tyrime satyra apibūdinama kaip „pirmiausia priverčianti žmones juoktis, o tada priverčianti susimąstyti“¹⁹. D. A. Testas atkreipia dėmesį, kad satyros terminas buvo pasitelkiamas „nustatyti meno ir dvasios formą, tikslą ir stilių“ (Test, 1991, 7).

Satyra literatūroje paprastai reiškiama per tokius žanrus kaip pamfletas²⁰, feljetonas²¹, paskvilis²² ir kt. Jie tiesiogiai susiję su politine satyra, nes dažniausiai yra pasitelkiami būtent šiame kontekste. Nors satyrą, kaip ir kitas komiško kategorijas, ne tik sunku įsprausti į rėmus, bet ir

¹⁸ Minėtuose šaltiniuose satyros sąvoka jau aiškinama įvairiai: kaip „naudojimas humoro, ironijos, hiperbolės, norint parodyti ir sukritikuoti žmonių ydas ar kvailystes, ypač šių dienų politikos ir kituose kontekstuose“, taip pat čia satyra apibūdinama kaip „literatūros žanras, charakteringas būtent dėl satyros naudojimo“ (TŽŽ); tai „meninio vaizdavimo būdas“¹⁸; „kalbėjimo ir rašymo pritaikymas, naudojant ironiją, sarkazmą, pajuoką ir t.t., demaskuojant ar išjuokiant ydas, kvailystes, absurds ar bet kokias kitas piktadarybes“, „kai absurdas, nesąmonės, beprotybės, kvailystės yra naudojamos išjuokti ir pašiepti“ (Hodgart, 2009, 6). Satyra – atvira komiško forma, per kurią „meninėmis priemonėmis nuvainikuojamos ir kritikuojamos žmonių ir visuomenės ydos ir blogybės, trūkumai ir prieštaravimai“ (Mureika, 2010, 541). Ši kritika dažniausiai yra sąmoninga, paryškina grotesko bruožais, taip dar labiau akcentuojant aktualią problemą.

¹⁹ „The Ig Nobel Prize“ yra Nobelio premijų parodija, rengiama Amerikoje. Šios premijos suteikiamos už neįprastus, netradicinius ar nepavykusius mokslinius „pasiekimus“.

²⁰ Pamfletas – grožinės literatūros ir publicistikos žanras – satyrinis aktualios tematikos kūrinys, išjuokiantis, ironizuojantis konkretų asmenį arba asmenų grupę (dažn. Visuomenės veikėjus), socialines politines institucijas.

²¹ Feljetonas – grožinės literatūros ir publicistikos žanras – nedidelis humoristinis arba satyrinis aktualios visuomeninės politinės, moralinės ar kultūrinės tematikos kūrinys; paprastai skelbiamas laikraštyje, žurnale.

²² Paskvilis – nedidelis plūstamasis rašinys, kuriame piktai išjuokiamas, niekinamas, šmeižiamas kuris nors visuomenės veikėjas ar jų grupė.

sudėtinga išskaidyti į konkrečią tipologiją, vis dėl to galima išskirti keletą autorių, bandančių tai padaryti. Pavyzdžiui, M. Hodgartas (Hodgart, 2009, 13) išskiria keletą satyros kategorijų:

- 1) Formalioji satyra – nutolusi nuo pagrindinės minties, neesminė;
- 2) Fantastinis pasakojimas – tai mitiniai žvėrys, utopiniai ir antiutopiniai prasimanymai, alegorijos;
- 3) Jau egzistuojančių literatūros formų transformacija į satyrinius komentarus, kaip aforizmai ir epitafijos;
- 4) Kiti literatūros elementai, naudojami satyroje ar sutinkami greta.

Įvairūs autoriai bando išskirti ir satyros rūšis, pavyzdžiui, J. Snyderis išskiria dvi satyros kryptis: Augusto poetinė *satyra* bei Menipėjos proza – pasakojamoji satyra ir siūlo šią komiško formą nagrinėti kaip tradicinį žanrą arba kaip semi-formą (Snyder, 1991, 96; 97)²³. Menipo satyrą arba menipėją mini ir I. Vidugirytė, pasitelkdama M. Bachtiną, pagal kurį „šiame žanre keliamų klausimų rimtumas derinamas su jų komiška traktuote (cit. iš: Vidugirytė, 2012, 89-90)²⁴. Ši autorė satyrą kartu su parodija ir komedija priskiria „juoko kultūros žanrams“, tačiau platesnio paaiškinimo nėra, tad toks traktavimas nėra pilnai pagrįstas (Vidugirytė, 2012, 13).

Būtent dėl tiksliai suformuluotos minties satyra nepraranda aktualumo ir iki šių dienų. Jos apraiškų apstu visur: įvairaus pobūdžio mene, literatūroje, spaudoje bei kasdieniniame gyvenime. Tad galima drąsiai teigti, jog jos aktualumas susijęs su visuomenės kritika, atsispindinčia žurnalistikoje bei kitose šiuolaikinėse medijų formose²⁵. Dažnai tiek šių laikų autoriai, savo kūryboje pasitelkiantys satyrą, tiek ir skaitytojai ar klausytojai neteisingai traktuoja satyrą, sugretindami ją vien tik su įžeidimu ar pašaipa. Tačiau ši traktuotė iš esmės yra neteisinga, kadangi satyra nesiekia ko nors įžeisti ar užgauti, o dėl šios formos įvairiapusiškumo ir kontekstų, kuriuose ji yra aktyvi, gaunos, satyra gali būti laikoma tam tikru požiūriu, per kurį yra išryškinamos aktualios problemos.

Satyros kilmė taip pat traktuojama įvairiai: G. A. Testas teigia, kad „satyra yra universalios reikšmės estetinė manifestacija <...> , jos apraiškos aptinkamos daugelio kultūrų mituose ir

²³ Taip suskirsto todėl, jog satyra priklauso nuo racionalumo: ji įrodo neišsprendžiamas problemas, sąlygotas žanro ir moralumo, visuomenės, skonio ir religijos, kai jos yra *racionaliai perprastos*, negu *politiškai aktyvios*.

Elektroninėje enciklopedijoje *Wikipedia* yra pateikiama tokia satyros rūšių tipologija: *rimtoji* – satyra, sukelianti pasipiktinimo jausmą, tai protestas prieš visuomenės sugedimą, kai ydos, žeminančios žmonių vertybes, tampa neatskirama prigimties dalimi; *lengvoji* – satyra, sąmojingai pajuokianti žmonių trūkumus, nukreipta prieš žmonių silpnybes, klaidas, prietarus. Šie reiškiniai nėra smerkiami, tačiau parodomi kaip netinkami ir taisytini. Paskvilis - satyra prieš atskirus asmenis.

²⁴ Menipo satyra (Menipėja). Šis vardas kilo iš populiariausio Lukiano herojaus Menipo (III a. pr. Kr.) – istorinės asmenybės, kiniko, satyriko.

²⁵ Pasak N. Fry'aus, „plūdimasis yra viena skaitomiausių literatūros formų, tuo tarpu, panegirika – viena nuobodžiausių“ (cit. iš: Petrikas, 2009, 204). Žinoma, satyra nėra plūdimasis, tačiau ji yra susijusi su kritika, pašaipa, blogybių demaskavimu, o žmonės dažniausiai nemėgsta skaityti pagyrų, skirtų kitiems, bet visada atkreipia dėmesį į kitų kritiką.

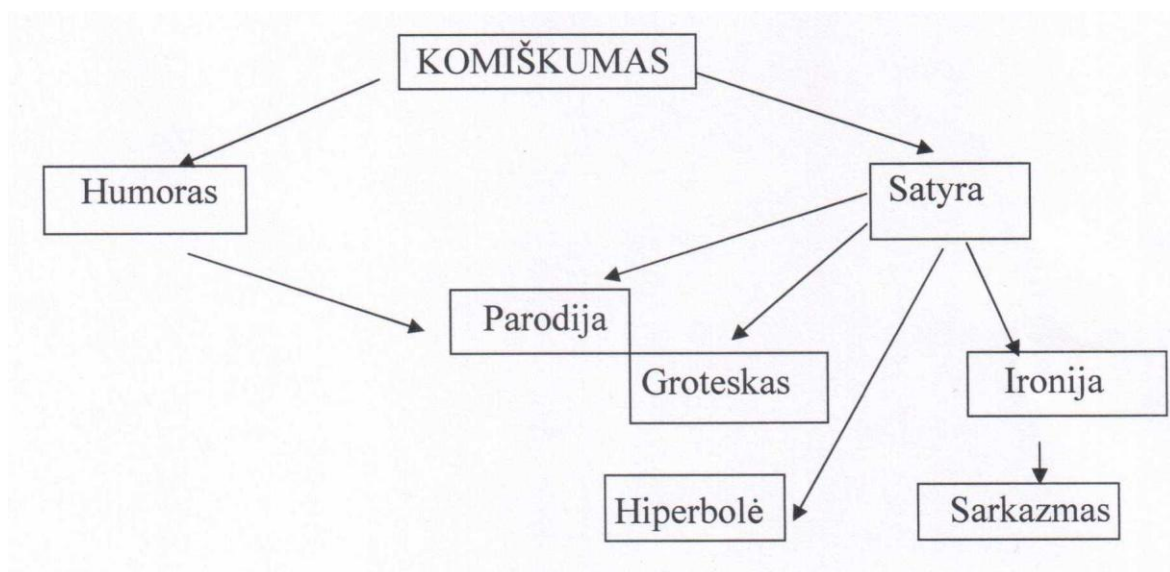
ritualuose, įvairiose egzistencijos formose“ (Test, 1991, 7). Vadinasi, satyra neatsirado savaime, o kilo iš natūralaus žmogaus poreikio išreikšti skirtingas emocijas ir nuotaikas – kritiką, pašaipą ir t.t. Pagal M. Hodgartą, „net ir paslėptos satyros principai gimsta iš žmogaus natūros, mūsų, kaip gyvulių, protėvių psichologijos“ (Hodgart, 2009, 10)²⁶. Šis autorius taip pat mano, kad satyra kyla iš pykčio ir paniekos bei noro dominuoti: jo tikslas yra priversti auką pasimesti, o pats efektyviausias būdas tai padaryti yra kandus, atviras ir pašaipus juokas (Hodgart, 2009, 11).

Satyra vienok panaši į humorą, kai „meninėmis priemonėmis nuvainikuojamos ir kritikuojamos žmonių ir visuomenės ydos ir blogybės, trūkumai ir prieštaravimai“ (Mureika, 2010, 541). Dažnai tokia kritika yra sąmoninga, grotestiška, akcentuojanti kokią nors aktualią problemą. Veikalų, kur naudojama satyra, turinys gali būti labai įvairus: politika, moralinės vertybės, religija ir t.t., tačiau visi jie turi humoristinį atspalvį, skirti sukelti juokui labiau nei įžeidimui, tokiu būdu atsirandant abejonėms, dėl kurių reikia ieškoti užslėptų prasmų. Todėl satyra gali būti įvardijama ir kaip „moraliskai gydanti, tačiau skaudinanti savo sąmoju“ (Hodgartas, 2009, 16). Tad pagrindinis skirtumas tarp jos ir humoro yra tas, jog satyra visada turi tam tikrą potekstę, kurią apibrėžia ir M. Bactinas: „karnavalinis juokas yra priešingas satyrai ir jos juokui, kuris niekada nebūna linksmas“ (cit. iš: Vidugirytė, 2012, 128).

Humoras yra viena iš paprasčiausių komiško rūšių, kurios paskirtis yra prajuokinti, sužadinti linksmumą, nuo satyros ir ironijos jis skiriasi „mažesniu kritiškumu, didesniu nerimtumu, žaismingumu, pramogiškumu. Humoras juokina vengdamas ką nors užgauti“ (Mureika, 2010, 247). Satyra gi išryškina aktualias problemas, tačiau, skirtingai nei ironija, nėra tiesiogiai siejama su pašaipą. Dėl šio bruožo ji dažniausiai aptinkama įvairiuose politinio pobūdžio kontekstuose, tačiau gali egzistuoti ir kitur (įvairiuose menuose, spaudoje ir t.t.). Šių kategorijų sąsajas patvirtina ir schema (žr. Pav. 2), kur akivaizdu, jog satyrą ir humorą galima traktuoti kaip pagrindines komiško kategorijas, iš kurių kyla kitos (pavyzdžiui, ironija, groteskas ir t.t.). Tiek humoras, tiek ir satyra, skirtingai nei ironija, neturi *slapto* sluoksnio, todėl yra laikomos *atviromis* komiško kategorijomis.

²⁶ Visi socialūs gyvūnai yra kupini agresijos tai pačiai rūšiai: kiekviena bendruomenė turi hierarchiją, dažnai paremtą tarpusavio kova, kuria yra grindžiamas jos efektyvus funkcionavimas. Įkuriant šią tvarką, du gyvūnai bus priversti panaudoti „ginklus“ vienas prieš kitą, kol pavaldinys nusileis vadovaujančiam. Žmogaus reakcija į panieką yra labiau paremta agresyviu elgesiu nei atvira ataka, kaip kad gyvūnų kova tarp savo rūšies atstovų (Hodgart, 2009, 10).

Pav. 2. schema



Satyrą ir ironiją galima laikyti reiškiniu ar požiūriu į pasaulį, o pastaroji taip pat traktuojama kaip „dviašmenis ginklas, kurio patariama vengti, o jei naudoti – tai apdairiai“ (McFadden, 1975, 363). Šių dviejų komiškumo kategorijų analizė atskleidžia dar vieną išskylančią problemą, kuri susijusi būtent su takoskyra tarp ironijos ir satyros, nes jų tarpusavio skirtumai nėra ryškūs, tad ir išreiškiamos prasmės yra artimos. Pasak N. Frye'aus, „pagrindinis skirtumas tarp ironijos ir satyros yra tas, kad satyra – tai kovojanti ironija (*militant irony*): jos moralinės normos sąlyginai aiškios ir ji nustato standartus, kuriais matuoja groteską ir absurda“ (cit. iš: Petrikas, 2009, 204). Tai reiškia, kad kalbant apie satyrą, negalima užmiršti ironijos, jeigu ne kaip lygaus, tai bent kaip stipriai papildančio elemento. Panašios nuomonės laikosi ir W. Boothas, kuris teigia, jog „ironija gali būti aptinkama kai kurioje satyroje, bet ne visur; dalis ironijos yra satyrinė, dalis ne“ bei E. Johnsonas: „ironija yra vienas iš galingiausių satyros įrankių“ (cit. iš: Testas, 1991, 150).

Nors daugelis žodynų ir enciklopedijų satyrą nurodo kaip platesnę sąvoką, tačiau tuo pačiu galima teigti, kad satyra ir ironija yra priklausomos viena nuo kitos, panašios, bet tuo pačiu pasižyminčios skirtingomis savybėmis. Tą patvirtina ir A. B. Kernanas, teigdamas, jog „visa satyra grindžiama ironija <...> iki tiek, jog galvojant apie satyrą, neįmanoma negalvoti apie ironiją“ (cit. iš: Test, 1991, 151). Ši problema – glaudžių tarpusavio sąsajų – ypač ryški muzikos kūrinių analizėse, tad kituose tiriamojo darbo skyriuose bus aptarta ne tik grynųjų komiškumo formų raiška, bet ir tarpusavio koreliacijų galimybės, kadangi būtent tokia forma jos dažniausiai reiškiasi XX a. vokaliniuose cikluose.

Dar vienas ryškus bruožas, išskiriantis satyrą iš kitų komiškumo kategorijų yra išreiškiamas specifinis požiūris į subjektą bei žmogaus prigimtį, taip pat dažniausiai ji atsiranda ten, kur nesitikima jos rasti. Formos, kuriuose gali būti satyros apraiškų, yra novelė ar komedija, tačiau

lygiai taip pat ji gali egzistuoti ir bažnytiniame pamoksle ar W. Shakespeare'o tragedijoje. Taigi, humoras ir satyra laikomi atviromis komiško kategorijomis, galinčiomis egzistuoti įvairaus pobūdžio meno ar kitose apraiškose. Humor yra aiškiausia, plačiausiai naudojama komiško forma, apimanti ir literatūros žanrus, ir kasdieninį gyvenimą, tuo tarpu satyra yra sunkiau aptinkama dėl savo daugiaprasmiškumo bei universalumo.

Visi aptarti satyros apibrėžimai nurodo satyrą esant labai įvairių ir charakteringų sudedamųjų dalių derinį: vieni traktuoja satyrą kaip platų, visaapimančią žanrą, reiškinių, gyvenimo būdą, o kiti bando sukonkretinti žanro sąvoką, apibrėžti satyrą. Visgi sudėtinga ši fenomeną įsprausti į rėmus, nes ji talpina savyje begalę skirtingų *quasi formų* ir nėra viena iš klasikinių literatūros rūšių²⁷. Būtent todėl ypač vokalinės muzikos pavyzdžių analizėse satyra bei kitos komiško kategorijos atsiskleidžia ne gryniaisiais savo pavidalais, o kaip tarpusavio korelacijų rezultatas. O satyros įvairiapusis suteikia muzikos kūriniai dar daugiau įdomių bei netikėtų detalių, perteikiančių kompozitoriaus potekstėse įpintas idėjas.

1.2.Parodija

Parodija yra viena iš komiško kategorijų, kurios terminas „klasikinėje literatūroje ir senovės graikų poezijoje dažniausiai vartojamas apibūdinant komišką citavimą, imitavimą ar transformaciją“ (Rose, 1993, 6). Muzikoje jos apraiškos dažniausiai taip pat susijusios su įvairiomis imitacijos formomis (pavyzdžiui, mėgdžiojimu, atkartojimu ir t.t.), kurias E. Sheinberg įvardina kaip „replikavimą, citavimą, aliuzijas ir stilizacijas“ (Sheinberg, 2000, 187). Literatūroje parodija yra nagrinėjama nuosekliai, kadangi jos pėdsakų aptinkama nuo viduramžių iki pat šių dienų. Mokslininkai (pavyzdžiui, M. A. Rose, R. Chambersas, L. Hutcheon ir kt.), tyrinėjantys šią komiško kategoriją, iškelia keletą problemų, susijusių su parodijos raiška: jos termino apibrėžimas, galimos diferenciacijos bei raiškos būdai kūrinys. Muzikos kūrinių analizėse problematika išlieka panaši, tad šiame poskyryje bus taip pat pateikiama terminologijos apžvalga bei akcentuojamas parodijos ir komedijos ryšys, paaiškinantis ne tik jos kilmę, bet ir formos universalumą.

Parodija įvairiuose žodynuose ir enciklopedijose (pavyzdžiui, Tarptautinių žodžių žodyne, Oxforddictionaries.com, įvairiose estetikos enciklopedijose) yra apibūdinama kaip „kurio nors literatūros kūrinio, aktoriaus ar dainininko vaidybos, dainavimo manieros, rečiau muzikos, dailės

²⁷ Tradiciniai žanrai, tokie kaip tragedija ar komedija, buvo apibrėžti ir aiškiai išbaigti, kiekvienas išaugo iš konkretaus visuomenės vystimosi etapo.

kūrinio pajuokiamasis sekimas, mėgdžiojimas; <...> paviršutiniškas, pagrįstas išorės panašumo ir esmės nepanašumo komizmu“ (Kvietkauskas, 1985, 367) arba kaip „šmaikštus, sąmoningas literatūros, dailės, muzikos ir kt. kūrinio pasakojimas (sekimas)“ (Mureika, 2010, 475), „stiliaus ar tam tikro rašytojo, atlikėjo ar žanro imitacija, komišką efektą sukeliant per tyčinį padidinimą“ (Oxforddictionaries.com). O bendrame komiškumo formų kontekste ji dažnai traktuojama kaip sudedamoji satyros ar ironijos dalis, įtakojanti atlikimą bei interpretaciją. Parodija grindžiama pamėgdžiojimu, kurio pagrindas yra hiperbolizuotas pirminio kūrinio idėjos, stiliaus, vertybinių nuostatų perteikimas; jis deformuojasi, pakeisdamas pagrindinę kūrinio mintį.

Nors estetikos enciklopedija (sud. J. Mureika, 2010, 475-476) parodiją įvardina kaip „žanrą“, visgi literatūrologų darbuose toks traktavimas aptinkamas retai. Ši komiškumo forma literatūroje, teatre, muzikoje ir kt. dažnai yra gretinama su burleska, pastišu, karikatūra, aliuzija, kurie jau minėtoje estetikos enciklopedijoje taip pat įvardijami kaip „žanrai“, tačiau vėl gi, kaip ir daugumos komiškumo formų, jų žanriškumas nėra griežtai reglamentuotas²⁸. Todėl parodijos universalumas siejamas su tuo, jog ši forma aprėpia ne tik įvairias meno apraiškas, bet, pavyzdžiui, muzikoje, gali būti išreiškiama ir vizualiai: per veido mimikas, kūno judesius, balsą ir t.t. Tad dėl šių priežasčių yra manoma, jog parodiją iš visų komiškumo kategorijų yra muzikoje identifikuoti lengviausia, kadangi ji gali būti aiškiai išreikšta per kūrinio atlikimą.

Štai čia ir iškyla dar viena problema, ypač išryškėjanti XX a. vokalinių ciklų analizėse: jei pavyzdyje yra kitų kompozitorių ar kūrinių citatų, ar tai reiškia, jog visuomet tai bus galima įvardyti kaip parodiją? Pagal jai taikytinus standartus atsakymas būtų teigiamas, tačiau parodijos, parodijavimo tikslas dažniausiai yra *ironiškas* ar *satyrinis*²⁹, nes muzikos pavyzdžiuose beveik neįmanoma aptikti absoliučiai grynų komiškumo formų kaip parodija, satyra, ironija, apraiškų – jos yra persipynusios tarpusavyje. Todėl galimos įvairios parodijos klasifikacijos ir parodijavimo būdai: parodija-groteskas, satyra-parodija bei parodijuojantis koliažas, imitacijos ir kitos, išryškėsiančios muzikos analizėse, kurios bus pateiktos kituose tiriamojo darbo skyriuose³⁰.

Parodijos kilmė yra siejama su vienu iš pagrindinių bei seniausių literatūros žanrų – komedija, kadangi parodijavimas sudarė komedijos pagrindą. Anot O. Freidenberg, „komedija išjuokia individuliai – pajuokia tai, ką mato, o nekalba užuominomis ar alegorijomis. Viskas, kas turi būti pasakyta, yra parodyta, ir parodyta tokiu būdu, kad sukeltų juoką, kuris kartu su nešvankybėmis yra komedijos stichija“ (cit. iš: Vidugirytė, 2012, 35). Tokią šios komiškumo

²⁸ Pavyzdžiui, burleska gali būti įvardijama „komiškas vaizdavimo būdas“, „literatūros žanras – komiškas kūrinys“, „virtuoziška komiška muzikinė pjesė“ ir t.t. (Kvietkauskas, 1985, 79).

²⁹ Pavyzdžiui, vienas rašytojas, parodijuodamas kitą, siekia sąmoningai pašiepti arba įžeisti.

³⁰ Pavyzdžiui, *parodijuojanti imitacija* buvo susijusi su tokiais žanrais bei formomis kaip iškraipymas, pastišas, burleska ir karikatūra bei citavimo, aliuzijos, stilizacijos technikomis (Sheinberg, 2000, 188).

formos traktuotę patvirtina ir jos apžvalga muzikiniame kontekste, kadangi ji yra labiausiai matoma bei atpažįstama, todėl tampa tokio specifiško kūrinio atlikimo pagrindu. Tad labai svarbu atskleisti parodijos ir komedijos tarpusavio sąsajas, kuriomis vėliau bus operuojama tyrinėjant ir pačią komiško formą muzikoje.

Komedija kilo iš Senovės Graikijos Dionisijų komo eitynių dainų, dabar šiuo terminu nusakomas visas „atliekamas humoras: originalus ar improvizuotas, grupės ar solo, įvairių medijų: teatro, filmo, televizijos, radijo ir įvairūs jų hibridai ar mutacijos“ (Lowe, 2008, 1) ³¹. Aristotelis *Poetikoje* komediją siejo „su atlikėjais falinių dainų, kurios dar ir šiandien daugelyje miestų yra išlikusios ir dainuojamos“ (cit. iš: Vidugirytė, 2012, 32). T. Gouldas, aptardamas komediją literatūros filosofijos kontekste, teigė, jog „šio žanro savitumą lemia jo kilmė iš Dionisijų švenčių, o ne komiškas ir ne aplinkybė, jog komedija didele dalimi apima sritį, kurios reiškiniai verčia mus juoktis“ (cit. iš: Vidugirytė, 2012, 32). Antikos teatre komedija buvo rodoma po trijų tragedijų ir užbaigdavo Dionisijų šventės spektaklių seriją, „kaip jų šešėlinis ar parodinis antrininkas“ (O. Freidenberg, cit. iš: Vidugirytė, 2012, 32). Aristotelis taip pat *Poetikoje* apibūdino komediją kaip „žmonių, blogesnių nei vidutinybės, imitaciją“ (cit. iš: Bardon, 2005, 3). Pasak Aristotelio, komedijoje kuriamas juokingas portretas, iš kurio mes pašaipiai juokiamės yra bjaurumo dalis, tad jo nuomonė sutampa su Platono: „linksmimasis yra pagiežingas bei pašaipus mėgavimasis kitų trūkumais, kuris parodo sielos niekšybę“ (cit. iš: ten pat).

Čia išskyla dar vienas naujas aspektas, susijęs su parodija – komedijos ir tragedijos tarpusavio ryšiai. A. Schlegelis buvo įsitikinęs, kad komediją reikia analizuoti atsižvelgiant į jos santykį su tragedija, nes šis santykis – parodija, apimanti viską: šokį, muziką, mimiką, herojus ir t.t. (Vidugirytė, 2012, 95). J. Crossan teigia, jog „komedija praryja tragediją“, nes faktas, kad tas pats pasaulis gali būti interpretuojamas pasitelkus šias opozicijas, yra pats iš savęs komiškas (cit. iš: Sands, 1996, 505). K. M. Sands taip pat atskiria komiškumą ir rimtumą, kuriuos lygina su sakralumu ir pasaulietiškumu bei priskiria „atskirtiems dvyniams, kurių akivaizdus kilmės panašumas turi būti skrupulingai ignoruojamas“ (Sands, 1996, 502). Tad iš esmės visi šie autoriai kalba apie tam tikrą dvilypumą³², priklausomybę vienas nuo kito: D. Lichačiovas pastebi, kad juokas nuolat dubliuoja pasaulį, nes jį parodijuoja, o pasak M. Bachtino, vakarų Europos juokdarys

³¹ Komedija – dramos žanras – scenai skiriamas kūrinys, kuriame juokingai (linksmi pašiepiamai arba piktai išjuokiamai) vaizduojamos žmonių, papročių, visuomeninių santykių ydos, blogybės arba keistenybės ir kurio dinamiškas, gausių peripetijų veiksmas baigiasi pagrindiniams veikėjams sėkmingai; sen. Graikų linksma daina, dainuojama dievo Dioniso garbei per šventines eitynes; linksmas, žaismingas atsitikimas, juokinga situacija; apsimetimas, maivymasis (Kvietkauskas, 1985, 253-254).

³² Dvejinimas – būdingas tiek parodijai, tiek ir komiškumui: komiškas efektas kyla, kai lyginami dalykai, kurie yra vienodi (Vidugirytė, 2012, 61).

„turi leidimą ir įgaliojimą nuolat atlikti ritualinės parodijos apvertimus: juoko kontekste perinterpretuoti visa, kas reikšminga, šventa ir rimta“ (Vidugirytė, 2012, 61-62).

Įvairūs šaltiniai išskiria skirtingas komedijos rūšis, siejamas su parodija. Pavyzdžiui: *komedija del arte*, *komedija erudita*, *komedija palijata*, *komedija trabeata*, *komedija tunikata* (Tarptautinių žodžių žodynas), N. J. Lowe'as savo knygoje „Comedy“ komediją suskirsto taip: senoji komedija ir Aristofanas, Naujoji komedija ir Menandras, Nuo graikų iki romėnų komedijos ir t.t., I. Vidugirytė išskiria *Commedia dell'arte*, *farsinę*, *kino*, *senąją komedijas*, *vodevilį*, ji taip pat aptaria terminą *Parodia sacra*³³, kur, pasak D. Lichačiovo, „parodijuojamas ne šventumo turinys, o jo žanras – organizuota, savo struktūrą turinti forma“ (cit. iš: Vidugirytė, 2012, 60). O. Freidenberg komedijos kilmės klausimo kontekste naudoja *kultinės parodijos* sampratą³⁴ (Vidugirytė, 2012, 32), panašiai parodiją klasifikuoja ir E. Sheinberg, siūlanti šią komiško formą analizuoti pasitelkiant du pagrindinius tipus – *satyrinę parodiją* ir *nesatyrinę parodiją* – kurių identifikavimas padeda geriausiai atskleisti galimus parodijos raiškos būdus muzikos kūrinyje (Sheinberg, 2000, 142-147):

- **Satyrinė parodija** yra paremta vieno stilistinio sluoksnio teisingu suvokimu ir vertinimu. Parodija, kaip ir satyra, tampa veiksnio tada, kai iškelia estetinių kriterijų vertingumo klausimą, vertybių persiskirstymą (Sheinberg, 2000, 145).
- **Nesatyrinė parodija** atskleidžia du ar daugiau stilistinius sluoksnius, nebūtinai juos perdėtai iškreipiant, tad jų kontekstai bus gretinami, o ne supriešinami. Ši parodijos rūšis yra *subtili* – jos tikslas nėra tiesioginė pašaipa ar tam tikro muzikinio momento sureikšminimas. Pasak E. Sheinberg, *nesatyrinės parodijos* pagrindas „gali būti ironiškas, bet nebūtinai satyrinis“ (Sheinberg, 2000, 147).

Ši komedijos, o kartu ir parodijos egzistavimo galimybių apžvalga atskleidžia, jog pastaroji yra labai įvairiapusiška ir prisitaikanti prie konteksto. Pagrindinis parodijos klasifikavimo kriterijus yra jos keliami tikslai, o tai reiškia, kad parodija gali arba atsirasti atsitiktinai, arba kaip siektinas tikslas – dėl satyrinio ar ironiško atspalvio turinčios potekstės. Tad skirtingas ir parodijos traktavimas: O. Fredenberg samprata paremta tuo, jog parodija nesusijusi su pašaipa, o E. Sheinberg atskleidžia du galimus variantus – ir pašaipų, ir subtilų. Šį dviejopą traktavimą galima sieti ir su esminiu visų komiško bruožu – dviprasmybe. Ši autorė taip pat išskiria ir *parodijavimo būdus* (Sheinberg, 2000, 188-193): *mėgdžiojimas*, *kopijavimas*, *citavimas*, *aliuzija*, *stilizacija*.

³³ *Parodia sacra* – šventoji parodija, bažnytinių tekstų parodija; kai juokiamasi iš visko, kas laikoma šventa, rimta, padoru, garbinga (Vidugirytė, 2012, 47). Tai kultinės parodijos variantas, kurios tikslas – suardyti tvarką, sukurti antipasaulį, antikultūros pasaulį.

³⁴ Ji teigia, jog kultinė parodija yra „komiškas“ garbinimas, kuris iš esmės neturi funkcijos išjuokti, o yra travestinis arba hibristinis, t.y. detalių tikslumu į kitą pusę išverčiantis rimtąjį bei tikrąjį, ir ypač misterinį-religinį, pasaulio aspektą (Vidugirytė, 2012, 32-33).

Mėgdžiojimas – vienas esminių parodijos pagrindų, „asocijuojasi su tokiais žanrais kaip burleska, pastišas, karikatūra ir t.t.“ dalis arba yra traktuojamas kaip parodijavimo būdas (Sheinberg, 2000, 188). Nors jis glaudžiai siejamas su imitacija, tačiau pastaroji nėra apibrėžta, todėl dažniausiai gali būti traktuojama įvairiai, pavyzdžiui, M. Deguy ją įvardina kaip „savižudiškos parodijos prigimties priežastį“ (cit. iš: Sheinberg, 2000, 189).

Kopijavimas – tiksli parodijuojamo objekto reprodukcija, pati tiksliausia įmanoma imitacija, niekada „neperžengianti savo objekto ribų ir netapsianti su juo identiška“ (Sheinberg, 2000, 189). Replika gali turėti du tikslus: *sukurti estetinę distanciją* (pavyzdžiui, sonatos ekspozicijos pakartojimas) arba *sukurti ironišką distanciją*, paneigiant pakartoto subjekto tikslą (ten pat). „D. Šostakovičius parodijuojantį replikavimą daugiausia pasitelkia vokalinėje muzikoje“ (Sheinberg, 2000, 191).

Citavimas, aliuzija, stilizacija – ši fenomenų grupė, pasak Burholderio, yra labiausiai paplitusi muzikoje (cit. iš: Sheinberg, 2000, 193), tačiau „nebūtinai ironiška arba ne visada parodijuojanti“ (Hutcheon, cit. iš: Sheinberg, 2000, 93). Tad, pavyzdžiui, kol „kai kurie rašytojai traktuoja bet kurią citatą kaip nusavintą elementą, kiti jame galbūt mato neutralų skolinimąsi“ (ten pat). M. Bachtinas atskiria „parodijuojantį“ ir „neparodijuojantį“ citavimą. D. Šostakovičiaus stilistinės aliuzijos (stylistic allusions) dažnai siejamos su įvairiais šokiais, o „valsas visoje jo kūryboje naudojamas įvairiems tikslams“ (Sheinberg, 2000, 197)³⁵.

XX a. komiškų vokalinių ciklų analizėse pasitelkiama parodija dažniausiai turi taikinį, atsiranda tikslingai (pavyzdžiui, dėl politinės situacijos ir t.t.), todėl IV skyriuje *Parodija* bus koncentruojamasi ties pavyzdžiais, priklausančiais *satyrinės parodijos* tipams bei minėtiems *parodijavimo būdams*, siekiant atskleisti, kaip dėl to keičiasi pati daina ir kokius tikslus ši komiško kategorija iškelia tiek kompozitoriui, tiek ir atlikėjams bei klausytojams.

1.3. Ironija

Ironijos ištakos siekia senovės graikų filosofų (Sokrato, Aristotelio ir t.t.) darbus, ji palikusi pėdsaką retorikos mene, estetikoje bei neprarada savo aktualumo ir XX-XXI a., įsitvirtinusi ne tik literatūroje, bet daugelio kompozitorių (D. Šostakovičiaus, G. Mahlerio, A. Šönbergo, L. Bernsteino ir kt.) kūryboje. Analizuojant minėtą komiško formą galima pasitelkti keletą esminių

³⁵Žinoma, ne visos stilizacijos ar aliuzijos, aptinkamos D. Šostakovičiaus kūryboje gali būti laikomos parodijuojančiomis, kartais vienoks ar kitoks kūrinio stiliaus pasirinkimas galėjo būti įtakojamas, pavyzdžiui, jaunystės nepatyrimo, noro kopijuoti jau pripažintus kompozitorius.

šaltinių, pavyzdžiui, Aristotelio „Rethorica“, Kvintiliano „Institutio Oratoria“, F. Schlegelio, S. Kierkegardo kūriniai, D. Muecke'o, W. Bootho darbus šia tema. Ir nors minėti šaltiniai yra skirtingų laikmečių, jie visi kalba apie ironiją kaip apie „sakymą viena, kai reiškia visai ką kita“ ir akcentuoja estetinę teisingos žinutės interpretaciją, atrandant „numatytąją“ (*intended*) ar „tikrąją“ (*true*) reikšmę už tariamosios (*ostensible*)“ (Sheinberg, 2000, 35).

Tarptautinių žodžių žodyne ironija yra įvardijama kaip „paslėpta, sąmoninga pašaipa, pasityčiojimas; žodžio, posakio ar ilgesnio teksto reikšmė, priešinga tiesioginei; komiško forma – estetiškas vertinimas, kuriam būdinga tyčinis prieštaravimas tarp to, kas vaizduojama, tiesioginės reikšmės ir tikrosios prasmės, pavyzdžiui, gyrimas, reiškiantis peikimą“ (Kvietkauskas, 1985, 220); estetikos enciklopedijoje ji siejama su „apsimetinėjimu grindžiamu juokavimu, kitokiu negu atviros komiško formos, būdingos humorui ir satyrai“ (Mureika, 2010, 265). Taip pat, pasak to paties šaltinio, ironija „geriausiai išreiškia esminį komiško bruožą – vertybės virsmą realybe (kas buvo svarbu, netenka prasmės)“ (ten pat). Oxforddictionaries.com ironija yra taip pat traktuojama kaip „teigimas vieno, pasitelkiant kalbą, kuri reiškia visiškai priešingai“.

Visi nagrinėjami šaltiniai išryškina keletą esminių akcentų, susijusių su teisingu ironijos traktavimu: ji nurodoma esanti užslėpta komiško forma, glaudžiausiai susijusi su dviprasmybe, „kai kalba nusako tai, kas iš tiesų yra priešinga; dažniausiai humoristiniame, juokingame efektui“ (Hodgart, 2009, 10). Todėl kaip turinti „du ar daugiau reikšmių sluoksnių gali būti suprantama kaip semantinės dviprasmybės išraiška“ (Sheinberg, 2000, 27). Nors, pasak H. J. Dillo, „iš visų poetinių – humoristinių koncepcijų pasaulyje ironija yra nurodoma kaip sąmoningos išraiškos modelis“, čia visgi išryškėja esminiai skirtumai, ironiją paverčiantys dažniausiai vartojama, tačiau sunkiausiai apibrėžiama XX a. antros pusės dainose (Dill, 1989, 189). Ironija negali būti traktuojama kaip literatūros rūšis, ji nėra žanras, nes neturi apibrėžtos formos, tad jos teisingiausias įvardijimas būtų *atspalvis*, galintis pakeisti net pagrindinę kūrinio idėją.

Ironijos egzistavimo, struktūros bei raiškos galimybės yra analizuojamos E. Sheinberg knygoje „Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich“ (2000), kur autorė susistemina kitų autorių apibrėžtis (Aristotelio, Kvintiliano, D. Muecke'o, W. Bootho ir kt.) ir išskiria penkias jos rūšis: baigtinė ironija (*finite irony*) arba *ironija kaip stimulus*, beribė ironija (*infinite irony*) arba ironija kaip terminas, beribė ironija ir komiškas, egzistencinė ironija, ironija kaip Hėgeliškas susvetimėjimas: marksistinis požiūris (*Irony as related to Hegelian alienation: the Marxist approach*) (Sheinberg, 2000, 34-56):

- **Baigtinė ironija: ironija kaip stimulus** (*finite irony: irony as stimulus*)

Ši ironijos rūšis yra pirmiausiai pasitelkiama pajuokimui (*satirize*), kai tikroji pasakymo reikšmė slypi už tariamos, nes tiek žinutės gavėjas, tiek ir siuntėjas dalinasi tokiomis pačiomis vertybių

sistemomis ir komunikacijos kodais. Tokiu būdu yra numatoma slapotos, „tikrosios“ žinutės rekonstrukcija ir jos reikšmė. Vienas iš svarbiausių ironijos bruožų – jos „satyrinė funkcija <...> dažnai ironija turi būti interpretuojama kaip satyrinio tikslo įrankis“ (Sheinberg, 2000, 35). Satyrinė ironijos funkcija visada yra susieta su apsimestinėmis charakteristikomis: „ironija kaip stimulus slepia vieną reikšmę, atvirai reiškiant kitą – išjuokti ir pažeminti. Tokio tipo ironija muzikiniuose pavyzdžiuose sutinkama ten, kur reiškiasi kartu su satyra – kaip vyraujantis elementas arba kaip tam tikras atspalvis, galintis suteikti dainai ir naują prasmę.

- **Beribė ironija: ironija kaip galutinis tikslas** (*infinite irony: irony as terminus*)

Tokio tipo ironija dar kitaip vadinama *romantic ironija* ir „kaip pagrindinis žmogiškas nesugebėjimas suprasti esmės, slypinčios išorėje, atsiranda XIX a. literatūroje“ (Sheinberg, 2000, 37)³⁶. Su šios rūšies ironijos apibrėžimu siejamas ir „impulso“ bei „sąmonės“ sugretinimas, kai įkvėpimas yra užgrūdintas kontroliuojančio intelekto (Dill, 1989, 175). Romantinė ironija pirmiausia susiformuoja literatūroje, tad kompozitoriai-romantikai buvo įtakoti to meto rašytojų, kitų žymių žmonių ar įsimintinų visuomeninių bei politinių įvykių. R. Schumannas: „viskas, kas įvyksta, mane įtakoja: politika, literatūra, žmonės ir aš atvaizduoju tai sau priimtinu būdu – muzikoje“ (Dill, 1989, 175). Čia susiformavo ir romantinės ironijos problema, jog dažnai patys paprasčiausi muzikiniai prieštaravimai, tam tikri neatitikimai ar metaforos yra analizuojami kaip ironija³⁷. Romantinės ironijos rūšis muzikoje yra gana plačiai aptarta J. P. Dysono, H. J. Dillo ir kt. autorių darbuose, tad šiame tiriamajame darbe bus pasitelkiami kai kurie minėtų autorių išskirti XIX a. vokalinės muzikos analizių aspektai.

- **Beribė ironija ir komiškumas** (*Infinite irony and the comic*)

„Ironiją ir komiškumą sujungia absurdiškumas, glūdintis savęs susinaikinimo gyvenimo idėjoje“ (Sheinberg, 2000, 40). Toks ironijos ir komiško traktavimas tik dar kartą patvirtina faktą, jog ironijos egzistavime satyrinė funkcija yra labai svarbi ir vis dėlto kiekviena iš šių komiško formų turi didžiulę įtaką viena kitai.

³⁶ Romantinė ironija literatūroje išaugo iš fakto, jog romantikai „daugiau nebetiki genijaus natūralumu, nesąmoningumu. Jų manymu, meninis sąmoningumas turi būti ne palydintis poetinį įkvėpimą, o kontroliuojantis: „rašytojas sukuria iliuziją, ypač grožio, ir staiga ją sugriaua, pakeisdamas skambesį ar asmeniniu komentaru ar visiškai priešingu sentimentu“ (cit. iš: Dill, 1989, 173). Ši ironijos rūšis yra kaip paradoksas, savęs paties parodijavimas, kai juokavimas kaitaliojasi su rimtumu. Ironija sudaro bet kokio meno esmę, nes atskleidžia realybės regimybę ir sukuria realybės realumą: viskas tampa niekuo, o niekas – viskuo. Galimybė – ir tai, kas neįmanoma (Mureika, 2010, 265-266). Kartais romantinė ironija laikoma neigytva, tačiau pasak H. J. Dillo, „jei romantinė ironija yra susijusi su „prielaida“, „padalinimu“ ar „abipuse destrukcija“, tada ji negali būti neigytvi“ (Dill, 1989, 184).

³⁷ Tą patį teigia ir E. Sheinberg, jog tokiuose muzikiniuose tyrinėjimuose kartais bandoma įteigti, jog „visi muzikiniai prieštaravimai yra ironija“ (Sheinberg, 2000, 61). Taip pat dažnai paprastas humoras ar pokštas yra sumaišomas su ironija. Tą ypač akcentavo J. Haydno kritikai, jog „efektas tarp „šmaikštus“ ir „juokingas“ yra reikšmingesnis.

- **Egzistencialistinė ironija** (*Existential irony*)

Ironija yra meta-idėja, meta-forma, pasak O. Wilde'o „sąmoningumo būdas, visaapimanti gyvenimo vizija“ (cit. iš: Sheinberg, 2000, 44). Pagal šį požiūrį, fenomenologiniai realybės prieštaravimai nėra nukreipti prieš žmogaus tiesos žinojimo nesuderinamumą, bet patys savyje yra tiesa: realybė iš tikrųjų yra be galo prieštaringa. Egzistencinė ironija nebūtinai reikalauja stebimo subjekto atitolinimo nuo realybės, bet jo sąmoningumą priima kaip neatsikiriamą jo realybės dalį ir faktą, kad realybė ne visada atitinka logiškas taisykles. Nors egzistencinė ironija yra minima tyrinėjant D. Šostakovičiaus kūrybą (pavyzdžiui, E. Scheinberg knygoje), visgi šiame tiriamajame darbe daugiau koncentruojamasi ne į konkrečios ironijos rūšies identifikavimą, bet į šios komiško kategorijos bendrąją prasmę raišką XX a. vokaliniuose cikluose, tad egzistencinė ironija bus minima nebent fragmentiškai, ne kaip objektas.

- **Ironija ir Hegelio susvetimėjimas: Marksistinis požiūris** (*Irony as related to Hegelian alienation: the Marxist approach*)

Marksizmo ideologijoje ironija nebuvo labai priimtina, nes siekė atsisakyti visko, kas dviprasmiška, skirtinga ir turi daugiau nei vieną prasmę: „kai ironija buvo naudojama skirtinguose kontekstuose – poleminiuose, mene arba muzikoje, vietoj to, kad būtų fokusuojama ties pozityviais sprendimais <...> buvo Marksistų laikoma negatyvia, destruktine ir degeneruojančia“ (Sheinberg, 2000, 49)³⁸. Toks ironijos traktavimas taip pat nebus atskirai aptartas muzikos analizėse, nes sąsajų, darančių kokią nors įtaką XX a. vokalinių ciklų bei jų dainų keliamoms idėjoms, neaptikta.

Nors E. Sheinberg išskiria net penkias ironijos kategorijas, tačiau muzikos kūriniuose ryškiausiai atsispindi trys pagrindinės: baigtinė ironija (*finite irony*) arba ironija kaip stimulus, beribė ironija (*infinite irony*) arba ironija kaip terminas ir egzistencinė ironija, kitas galima laikyti jas papildančiomis. Vokaliniuose cikluose daugiausiai randama romantinės ironijos apraiškų, kadangi beveik visi didieji romantizmo kompozitoriai neišvengė šios komiško kategorijos savo kūrybiniame kelyje ir taip pat dėl to, jog ironija gyvavo ir kitų to meto menininkų darbuose (rašytojų, tapytojų ir t.t.). Žinoma, XX a. vokalinis ciklas, kaip ir daugelis žanrų, keitėsi bei prisitaikė prie savo epochos. Taip pat ir ironijos suvokimas kito, tačiau romantinės ironijos koncepciją galima laikyti tolesniu šios komiško kategorijos raidos pagrindu.

³⁸ Terminas *nutolinimas* buvo vartojamas nevienareikšmiškai: Hegelio filosofijoje yra pasitelkiamas *susvetimėjimas* (*alienation*), pagrindinis rusų formalistų estetinis principas buvo *atitolinimas* (*estrangement*). Bendrai šis terminas reiškia semantinių vienetų atskyrimą ir *atitolinimą* nuo jų įprasto konteksto, kuriame jie asimiliavosi ir tapo nepastebimi naujame kontekste. V. Jankélévitch: „Ironija, žinoma, yra per daug morali, kad būtų iš tiesų artistiška, taip kaip ji yra per žiauri, kad būtų tikrai komiška“ (cit. iš Sheinberg: 2000, 53). Komiškumo žanrai yra nepakankamai vertinami marksistų estetikoje ne tik dėl to, kad reikalauja atitolinimo, bet ir dėl to, kad jie reprezentuoja niekšišką, ne idealią formą. Komedija yra priimama marksizmo estetikoje tik dėl jos satyrinės funkcijos. Ironija marksistų vertybių sistemoje buvo suvokiama kaip neigimo pripažinimas ir todėl laikoma negatyve vertybe (Sheinberg, 2000, 54).

Ironijos ir kitų komiškumo kategorijų veikimui kūrinys didelę įtaką turi jų aktualumas: „kai kurie kūriniai vėliau tampa žymiai aktualesni nei sukūrimo laikotarpiu ir juose galima įžvelgti daugiau ironijos ir satyros bruožų“ (Booth, 1974, 5). Ironišku pasakojimu parodomas pasaulio prieštarumas, paradoksalumas, šaipomasi iš to, kas yra netekę vertės. Ir N. Frye'as pastebi, kad ironija gali reikšti visiškai skirtingus dalykus, priklausomai nuo adresato, kuriam yra siunčiama: „Kartais rašytojas nesuvokia esąs ironiškas. Ironijos veikimas ir suvokimas priklauso nuo skaitytojo“ (cit. iš: Booth, 1974, 9)³⁹.

Taigi, specifinių (komiškų) kūrinių analizė susiduria su problema, jog tiksliai vieną ar kitą komiškumo kategoriją identifikuojančios sistemos nėra, tad yra remiamasi pagrindiniais jų bruožais bei galimai numanoma raiška. W. Boothas pabrėžia, kad „labai sudėtinga teigti, jog yra tik vienas teisingas variantas, kalbant apie tokį painų dalyką kaip ironija, kadangi teisingų variantų yra begalės <...>“. Tad dažniausiai ironija, aptinkama muzikos kūrinuose, turi satyrinių savybių arba atvirkščiai, o visi šie būdingi bruožai ne tik atsispindi muzikos audinyje, bet ir įtakoja kūrinio atlikimą bei jo suvokimą.

Nors vienareikšmių kriterijų ironijos raiškai vokaliniam cikle analizuoti nėra, tačiau galima pasitelkti keletą autorių, kurie mėgina apibrėžti ironiją bei išskirti pagrindinius jos identifikavimo aspektus. D. Muecke'o⁴⁰ ironijos atpažinimo kriterijai (cit. iš: Bonds, 1991, 85):

- Kontrastas tarp išorės ir tikrovės;
- „Konfidencialus nesąmoningumas“ – ironiją pasitelkiančio kūrėjo ar ironijos taikinio (aukos) asimetrijos, jog tai, kas akivaizdu ir yra teisinga;
- Komiškas šio „nesąmoningumo“ efektas;
- Estetinis elementas;
- Ironiškos distancijos kokybė;

Jau minėtoje E. Sheinberg knygoje ironiją autorė pristato kaip tam tikrą muzikinį prieštaravimą, kurio interpretavimas galimas pasitelkiant du būdus: modeliuojant šių prieštaravimų koreliacijas, išspręsti į naujus atitikmenis; atpažinti prieštaras kaip semantiškai signifikuotas struktūras ir interpretuoti jas kaip ironiją⁴¹ (Sheinberg, 2000, 57). O vienas svarbiausių aspektų

³⁹ S. Fishas papasakoja istoriją apie populiarią R. Newman dainą „Trumpi žmonės“ (cit. iš: Kuhn, 2004, 405-406). Daina, prasidedanti tekstu „trumpi žmonės neturi priežasties gyventi“, toliau tęsiama, vardinant jų problemas kaip plonas balsas, mažos, siauros akys ir nepatogumo jausmas bandant pasakyti „labas“. Susidūręs su mažaūgių žmonių protestais, R. Newmanas teisinasi, kad jis visai nenorėjo jų išjuokti ar įžeisti, o tiesiog bandė ironiškai pažvelgti į šią problemą, nekreipiant dėmesio į prietarus. Tačiau kurie jo kritikai sakė, jog šią temą jis pasirinko tyčia, norėdamas įžeisti mažaūgius žmones.

⁴¹ Interpretuojant pirmuoju būdu, ironiją galima lengvai sumaišyti su metafora. Todėl negalime būti tikri ir daryti prielaidų, kad vienas ar kitas kūrinys yra ironiškas, nes tai gali būti ir metafora, o visa informacija apie kultūrinį, biografinį ar istorinį kontekstą gali būti mums naudinga kaip pagalbinis šaltinis ironijos atpažinimui.

ironijos raiškos analizei XX a. vokaliniuose cikluose yra keletas šios autorės išskirtų tokių kriterijų (Sheinberg, 2000, 64):

- stilistiniai priešpriešinimai su pagrindiniu stiliumi;
- stilistiniai netolygumai pagrindiniame stiliuje;
- prieštara, susijusi su tam tikra informacija apie kompozitorių: jo įsitikinimai, nuomonė, vertybės ar asmeninės charakteristikos;
- prieštara, paremti meta–stilistinėmis normomis, t.y. perteikiami tokie jausmai kaip „per aukštai“, „per greitai“, „per daug pakartojimų“ ir t.t.
- muzikinio diskurso lygių kaita;
- daugiau nei vieno stilistinio ar aktualaus konteksto sugretinimas, iš kurio nė vienas nėra pagrindinis.

Minėti kriterijai bus XX a. antros pusės komiškų vokalinių ciklų bei atskirų jų dainų analizių pagrindas, o dalis šiame poskyryje apžvelgtų galimų ironijos diferenciacijų bus naudingos kaip bendras kontekstas, kadangi ironijos raiška geriausiai atsiskleis žvelgiant struktūriškai – aptariant du sluoksnius, apsprendžiančius dainų turinį. Taip pat bus aptarta ironijos įtaka valso transformacijoms, kurių apraiškų galima rasti ne tik vokalinėje XX a. muzikoje, bet ir visoje minėto laikmečio kompozitorių kūryboje.

2. SATYRA KAIP TURINYS: KONTRASTŲ GRE TINIMAS XX A. ANTROS PUSĖS VOKALINIUOSE CIKLUOSE

Satyra nei kaip žanras, nei kaip reiškiny s nėra griežtai reglamentuota, tačiau jos raiška XX a. vokaliniame cikle siejama su skirtingu verbalinio teksto muzikoje integravimu⁴². Vieniems kompozitoriams (pavyzdžiui, D. Šostakovičiui) tai buvo tinkamiausias būdas išreikšti savo nuomonę, kurios dėl susiklosčiusių politinių aplinkybių viešai išsakyti negalėjo; kitų (pavyzdžiui, L. Bernsteino, F. Poulenco ir kt.) muzikinė satyra buvo atsakas į poezijoje užšifruotas prasmes ar savita verbalaus teksto interpretacija. Vokaliniai ciklai, turintys šios komiš kumo kategorijos bruožų, yra ne tik užsienio, bet ir lietuvių kompozitorių kūrybos dalis (pavyzdžiui, V. Barkausko, F. Bajoro ir kt.). Tokių kūrinių idėjos įvairios: per amžius neprarandančios aktualumo temos (mirties, nelaimingos meilės, egzistencijos ir t.t.), daug liaudies muzikos intonacijų, svarbus ir tautos, asmenybės simbolis⁴³. Tačiau tuo pat metu lietuvių muzikoje yra nevengiama ir užslėptų minčių, satyros, ironijos, sarkazmo nestokojančių poteksčių, padiktuotų ne tik poezijos, bet ir laikmečio, kuriame jos buvo sukurtos.

Išanalizavus visą eilę XX a. vokalinės-kamerinės muzikos pavyzdžių, kuriuose yra satyros apraiškų (pavyzdžiui, V. Barkausko „Trys satyriniai paveikslėliai“, D. Šostakovičiaus „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 ir kt.), paaiškėjo, jog satyra muzikoje gali būti aptarta pasitelkiant du pagrindinius aspektus:

- a) Politinę-socialinę satyrą
- b) Dainų vaikams atskleidžiamas potekstes

Sovietinio laikotarpio muzikoje satyros funkcionavimas yra susijęs su *politinių* ir *socialinių aspektų* kritika. Tikros politinės satyros realybėje nebuvo ne tik spaudoje, bet ir mene, nes politikos ar valdžios bei jos aplinkos kritika buvo beveik neįmanoma arba labai ribota. Todėl politinio aspekto įpinimas muzikoje dažnai buvo susijęs su simboliais, įvairiomis potekstėse paslėptomis idėjomis. Satyrą, kurioje yra politinių užuomenų galima rasti V. Barkausko vokaliniame cikle „Trys satyriniai paveikslėliai“ ir bei F. Bajoro vokaliniame cikle „Žiemužė – balta egļužė“. Tuo tarpu socialinės satyros, kuri buvo viena iš populiariausių sovietinės satyros rūšių, apraiškų daugiausia yra vieno žymiausių sovietinio laikotarpio kompozitorių, D. Šostakovičiaus kūryboje, kurio vokaliniai ciklai „Satyros (Praeities paveikslėliai) op. 109 bei „Romansai pagal žurnalo

⁴² Jei romantinis, net XX a. pirmos pusės vokalinis ciklas pasižymėjo itin gilią prasmę ir amžinas temas bei vertybes deklaruojančia poezija bei itin glaudžiu balso bei fortepijono bendradarbiavimu, tai komiški vokaliniai ciklai, ypač sukurti XX a. antroje pusėje, dažnai simbolizuoja visiškai kontrastingas idėjas.

⁴³ Ir pats dainos žanras traktuojamas įvairiai: gali būti artimas romansui, net vokiškos dainos *Lied* tradicijoms, o dainos pobūdį dažniausiai padiktuoja tekstas.

„Krokodilas“ tekstus“ op. 121 gali būti laikomi ryškiais XX a. antros pusės socialinės satyros muzikoje pavyzdžiais.

2.1. Politinė-socialinė satyra

Politinis aspektas yra vienas reikšmingiausių satyros raiškos būdų, neprarandantis savo aktualumo nuo pat Senovės Graikijos iki šių dienų bei gali būti išreiškiamas per įvairius žanrus kaip pamfletas, paskvilis, karikatūra, šaržas ir t.t. Dabartiniame amžiuje, kai įvairios technologijos (internetas, televizija ir kt.) svariai įsitvirtino žmonių gyvenime, keičiasi ir satyros raiška, kuri yra beveik nekontroliuojama, tad galima sakyti, kad tai, kas ilgus amžius buvo laikoma menu ir talentingų autorių privilegija, šiandien tapo kone įprastine kiekvieno asmens išraiška.

Tačiau dar XX a. antroje pusėje Sovietų sąjungoje satyra, ypač politinis jos aspektas, oficialiai deklaruojama kaip esanti laisvos formos, realybėje buvo labai suvaržyta, nors įvairių satyrinių žurnalų („Krokodilas“, „Šluota“ ir kt.) skaitytojai ir „galėjo susidaryti įspūdį, jog žodžio laisvė egzistuoja“ (Vaiseta, cit. iš: Katkus, 2013, 152). T. Vaiseta išskiria tris pagrindinius sovietinės satyros bruožus (Vaiseta, cit. iš: Katkus, 153):

- a) sistemos kritika įrodinėjo idealus ir vertybes, susijusias su komunistų ideologija⁴⁴;
- b) sovietinė satyra neatsirado spontaniškai⁴⁵;
- c) satyros laisvė buvo suvaržyta, nes tiesioginiai priklausė nuo *galios*⁴⁶.

Dera pasakyti, jog Lietuvoje, skirtingai nei kitose sovietinėse respublikose, buvo laisviau žiūrima į menininkų kūrybą, tačiau principas visur buvo panašus: „ieškokite, eksperimentuokite, tik nelieskite politikos ir tautinių santykių“ (Kubilius, 1996, 512)⁴⁷. Pasak V. Kubiliaus, Sovietų sąjungoje „kultūra tapo viena iš tautos savęs teigimo formų, o kartu okupacinio režimo dekoracijų, įteisinančių jo buvimą“ (Kubilius, 1996, 511), rašytojai savo kūrinuose privalėjo įprasminti ir „būtinas temas“ kaip „valdžios neklystamumo mitas“ ar „vado kultas“ (Kubilius, 1996, 369), nes

⁴⁴ Politinė sistema nekvestionuojamai tapo geresne už buržuazinę, šios tiesos kritika buvo draudžiama (Vaiseta, 153).

⁴⁵ Dažniausiai satyra buvo gerai organizuota, planuota ir tikslinga – ji turėjo atlikti specialias funkcijas ir parodyti tam tikrus rezultatus. Todėl jos ryšiai su realybe buvo iniciatyvūs. Pavyzdžiui, „Šluota“ parengs „ateities planus“, identifikuojančius fajetonų, pamfletų paslėptas temas ir karikatūras. Temos buvo politinės (pašiepiami politikai, tam tikri politiniai įvykiai ir t.t.).

⁴⁶ Nors kai kurie satyros žanrai galėjo kliudyti realybę, archyviniai dokumentai rodo, kad žurnalistai, dažnai ir patys redaktoriai nežinojo, kur baigiasi sistemos teiginiai ir prasideda neiginiai.

⁴⁷ Pasak V. Kubiliaus, „monopolizavęs visus masinės informacijos kanalus, sovietinės valdžios aparatas pajungė ir literatūrą administracinei-ideologinei kontrolei. Kiekviena spausdinta eilutė, viešai pasakytas žodis, net pati rašytojo laikysena turėjo tarnauti „socializmo įtvirtinimui“, ir krašto sovietizacijai. Socialistinio realizmo teorija deklaravo literatūrą kaip valstybinį meną, reiškiantį sovietinės valstybės interesus bei tos valstybės politiką. Literatūra privalėjo šlovinti stalininę valdymo sistemą, neturinčią nieko bendra su teisine valstybe, kaip pačią tobuliausią pasaulyje santvarką“ (Kubilius, 1996, 369).

šio laikotarpio rašytojas turėjo „vaizduoti ne tai, kas yra šiandien, bet kas bus rytoj“ (Kubilius, 1996, 369-370).

Tačiau menininkai ieškojo būdų išeiti iš nubrėžtų rėmų ir savo kūryboje atskleisti naujus požiūrius bei temas, todėl daug svarbių poteksčių įpindavo tarp eilučių, o „simbolių sugestijų, asociacijų, užuominų, reikšmingų nutylėjimų technika ypač tobulai buvo išvystyta poezijoje“ (Kubilius, 1996, 517). K. Saja sakė: „mokėmės vadinamosios Ezopo kalbos, vildamiesi, kad tarybinės ideologijos prievaizdai tos kalbos nesupras arba aiškinsis vienaip, o eilinis skaitytojas arba žiūrovas – kitaip“ (cit. iš: Kubilius, 1996, 517). Panašios idėjos sklandė ir lietuvių kompozitorių kūryboje, kur dažnai, atrodytų, naiviai vaikiškame ar vien tik juoką sukeliančiame kūrinyje galima aptikti ir politinės satyros apraiškų. Tad toliau šiame poskyriuje bus aptariamos galimos politinės satyros užuomazgos Sovietų sąjungos egzistavimo laikotarpiu parašytuose lietuvių kompozitorių vokalinuose cikluose: V. Barkausko „Trys satyriniai paveikslėliai“ ir F. Bajoro „Žiemužė – balta eglužė“, kur minėta komiškumo kategorija bus atskleista per įvairias kompozicines ar stilistines priešpriešas.

Šie abu vokaliniai ciklai sukurti skirtingais dešimtmečiais (V. Barkausko vokalinis ciklas „Trys satyriniai paveikslėliai“ – 1962 m., o F. Bajoro „Žiemužė – balta eglužė“ – 1977 m.) ir deklaruoja skirtingas pagrindines idėjas: V. Barkauskas ciklo dramaturgiją kuria pasitelkdamas atviresnę satyros formą bei priešpriešindamas du (kiekvienoje dainoje vis kitus) kontrastingus pagrindinius personažus. F. Bajoras gi politinę potekstę traktuoja subtiliau, vengdamas ironiško atspalvio. Pagrindinių veikėjų – personažų (įvairių žvėrelių) traktavimas, pasitelkiant personifikaciją – bendras abiejų kompozitorių aptariamų kūrinių bruožas. Tad politinės satyros apraiškos bus aptartos lietuvių kompozitorių V. Barkausko ir F. Bajoro vokalinuose cikluose, išskiriant pagrindines tokios satyros raiškos galimybes.

V. Barkausko ankstyvasis kūrybos opusas – vokalinis ciklas fortepijonui ir baritonui „**Trys satyriniai paveikslėliai**“ parašytas pagal to paties pavadinimo Algimanto Pabijūno eiles⁴⁸. Jį sudaro trys dainos: „**Raginiai**“, „**Varlė ir jautis**“, „**Norai**“ ir jau pats ciklo pavadinimas prognozuoja satyros eksponavimą minėtame cikle, besireiškiantį keliais būdais: satyra kaip turinys, politinės potekstės persmelkti pagrindiniai veikėjai bei verbalios/muzikinės medžiagos iliustratyvumas. Visos ciklo dainos turi bendrą bruožą – jos komponuojamos gretinant tiek išvaizda,

⁴⁸Poetas, satyrikas. Gimė 1936 m. liepos 8 d. Kaune. Garliavos vidurinėje mokykloje jo lietuvių kalbos ir literatūros mokytoju buvo būsimasis rašytojas J. Mačiulis. Jis sutelkė mokykloje mokinių literatų būrelį, kuriam priklausė R. Keturakis, A. Pabijūnas ir kiti gabūs literatai. Jie rašė eilėraščius, svajojo būti rašytojais. Vilniaus universitete studijavo žurnalistiką. A. Pabijūnas dirbo „Komjaunimo tiesoje“, „Šluotos“ redakcijoje, vėliau laikraščio „Sovetskaja Litva“, žurnalo „Kultūros barai“, „Agitatorius“, „Laikas ir įvykiai“ redakcijose. Nuo 1981 m. buvo „Literatūros ir meno“ atsakingasis sekretorius. Redagavo „Kino“ biuletenį (Algimantas Pabijūnas el. prieiga: <http://www.krsvbiblioteka.lt/lt/krastotyra1/krastieciai/34-straipsniai/320> žiūrėta 2013 01 11).

ties ir savo prigimtimi priešingus personažus. Pirmoje dainoje „Raginimai“ pagrindiniai veikėjai – **Kiškis** ir **Medžiotojas**, antroje dainoje jie įvardinti ir dainos pavadinime „**Varlė ir jautis**“, o trečiosios dainos „Norai“ centre – **višta** ir **šeškas**. Šie veikėjai be abejo yra personifikuoti⁴⁹, todėl juos traktuoti derėtų perkeltine prasme. Toks pagrindinių veikėjų interpretavimas susijęs su dviem aspektais: vienok šios kontrastingos veikėjų poros – tai skirtingi žmoniškų savybių rinkiniai⁵⁰.

Tačiau politinės satyros užuomazgas galima aptikti pirmiausia būtent tarp šių kontrastuojančių veikėjų, nes jau minėta personifikacija čia gretinama su hiperbole bei įvairiais, kartais net absurdiškais, sugretinimais, pavyzdžiui, dainoje „Varlė ir jautis“ pirmoji pristatoma „Pievų valdytoja“, šalia kurios jautis jaučiasi „visai liliputas“ arba dainoje „Norai“ višta nori „pabučiuoti šešką“, o tai realybėje visiškai neįmanoma ir t.t. Šie ir kiti visiems logikos dėsniams prieštaraujantys sugretinimai leidžia juos traktuoti kaip politinę satyrą, kurioje atsispindi sovietinės nomenklatūros realijos, kurias V. Barkauskas perteikia ir muzikoje, kiekvienoje dainoje pasitelkdamas skirtingas tendencijas: pirma daina „Raginimai“ parašyta pasitelkiant valso bruožus⁵¹, trečioji daina „Norai“ artima Habanera⁵².

Taip pat kompozitorius įprasmina ir pagrindinius dainų personažus, panaudodamas skirtingas kompozicines ir stilistines priemones: pirmoje dainoje „Raginimai“ pasitelkiamas skirtingas tonacinis planas – *kiškį* lydi mažorinė D-dur tonacija, o *Medžiotoją*, ruošiant netikėtą dainos pabaigą (kiškis yra nušaukiamas) – e-moll tonacija. Trečioje dainoje „Norai“ personažai *višta* ir *šeškas* nėra įprasminama skirtingomis priemonėmis, kaip jau minėta, visa daina parašyta *habaneros* ritmine formule, tačiau dainoje ši gana vienodą muzikos audinį netikėtai pertraukia dvigarsiai klasteriai, simbolizuojantys *vištą*⁵³ (žr. Pav. 3). Pamatinis V. Barkausko vokalinio ciklo

⁴⁹ **personifikacija** [lot. *persona* – asmuo + *facio* – darau], lit. įsmeninimas, sužmoginimas – žmogui būdingų savybių suteikimas negyvosios gamtos reiškiniams, gyvūnams arba abstrakčioms sąvokoms, pvz.: „Akmenėlis turi šaltą širdį / Ir mažos našlaitės nesupras.“ – S. Nėris. (el. prieiga: <http://www.tzz.lt/p/personifikacija> žiūrėta 2013 02 05).

⁵⁰ Pavyzdžiui, pirmoje ciklo dainoje „Raginimai“ kiškis yra pristatomas kaip naivus, švelnus padarėlis, kuris morką išsirovęs, dainuoja: „Visą pasaulį morkom apsodinkim!“. Medžiotojo personažas atspindi visiškai priešingas savybes – gudrumą, klastą ir aiškų savo pranašumą demonstruojančią pašaipą.

⁵¹ Čia derėtų pasakyti, kad analizuojant įvairių komiško kategorijų (kaip satyra, ironija, parodija) turinčius vokalinės – kamerinės muzikos pavyzdžius, pastebima, jog būtent XX a. kompozicijose valsas pakinta ir šios *transformacijos* labiausiai sietinos su **ironija**. Tad šis aspektas ir pirmoji V. Barkausko vokalinio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“ daina „Raginimai“ bus plačiau aptarta ketvirto skyriaus 4.3. poskyryje *ironija-parodija*.

⁵² Habanera – ispanų ir kubiečių liaudies šokis; tempas vidutinis, ritmas ryškus, judesiai improvizuojami; tango prototipas (Kvietkauskas, 1985, 188). Ši daina – tikras satyrinis paveikslėlis su parodijos elementais, nes po keturių taktų fortepijono įžangos tolesnė muzikinė medžiaga stilistiškai artima G. Bizet *Habanera* iš operos „Karmen“. Tad daina „Norai“ bus plačiau apžvelgta ketvirto skyriaus 4.3. poskyryje *Ironija-parodija*.

⁵³ Šios detalės, suteikiančios netikėtumo, gali būti identifikuojamos kaip tam tikri *neatitikimai*, todėl yra siejamos su ironija. Komiško formų tarpusavio sintezė (šiuo atveju, parodijos ir ironijos) bus plačiau aptarta IV skyriuje „Parodija“.

„Trys satyriniai paveikslėliai“ antros dainos „Varlė ir jautis“ bruožas yra *ilustratyvumas*⁵⁴ – kurio dėka kompozitorius itin glaudžiai susieja žodį su muzika.

Pav.3. V. Barkausko daina „Norai“ iš vokalinio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“ 7-9 t.



Pirmoje minėto vokalinio ciklo dainoje „**Raginimai**“ satyros raišką galima daugiausia sieti su veikėjų personifikacijomis bei kompoziciniu požiūriu nesudėtingu muzikiniu audiniu. Dainose „**Varlė ir jautis**“ bei „**Norai**“ satyros raiška susijusi su ekstramuzikinio verbalinio sluoksnio semantika (pavyzdžiui, dainų pavadinimai, nuorodos atlikėjams ir t.t.) ir intervalika (daug tuščių intervalų kaip kvarta, kvinta, oktava ar akordų su jais). *Neatitikimas* kaip pagrindinis satyros raiškos bruožas gali būti siejamas ir su šokių (kaip valsas, habanera) stilizacijomis, žanro prasme gana tikslomis, tačiau bendrame kontekste ne itin derančiomis, tam tikrais svarbių visai kompozicijai žodžių pakartojimais (pavyzdžiui, dainoje „Norai“) bei specifinėmis muzikos atlikimo priemonėmis (pavyzdžiui, kalbėjimas, balso *glissando*, pliaukštelėjimas delnu į medinį fortepijono kraštą ir t.t.) (žr. Pav. 4). Tolesnėje šio poskyrio dalyje bus nagrinėjamas F. Bajoro vokalinis ciklas „Žiemužė – balta eglužė“ bei satyros raiškos būdai, atsispindintys ar pakeičiantys muzikos audinį tiek jau minėtame V. Barkausko vokaliniame cikle, tiek ir F. Bajoro kūrinysje.

Pav.4. V. Barkausko daina „Norai“ iš vokalinio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“ 25-28t.



F. Bajoro vokalinis ciklas bosui „Žiemužė – balta eglužė“ pagal L. Gutausko žodžius kartu su kitais trim ciklais „Kodėl?“ sopranui, „Žvangučiai“ mecosopranui, „Karnavalas“ baritonui sudaro superciklą, užbaigtą 1977 m.⁵⁵. „Žiemužė – balta eglužė“ sudaryta iš keturių dainų: „È tu kiški žvairy“, „Dangaus kelias“, „Vieversėli koduotas“, „Pro ledo langą“. Pagrindinė ciklo idėja, pasak V. Landsbergio „susijusi su žiemos pabaiga, pavasario laukimu“ (Daunoravičienė, 2002,

⁵⁴ Šis bruožas satyros fenomeną priartina prie parodijos, tad V. Barkausko daina „Varlė ir jautis“ bus apžvelgta III skyriaus 3.2.1. poskyryje *Mėgdžiojimas*.

⁵⁵ Tenorui skirtas kitas vokalinis ciklas „Sakmių siuita“.

139). Nors muzikos audinys yra skirtingas nei V. Barkausko vokalinio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“, tačiau pagrindinis aspektas, vienijantis abu ciklus, yra paslėpta politinė satyrinė potekstė dainose. V. Landsbergis tokį sąmojų vadina „daugiaplaniu“, kuriam „telieka esminio prieskonio funkcija“, o visą ciklą įvardina kaip turintį „platesnių asociatyvių poezijos, atitinkamai ir muzikos, vaizdų“ (Landsbergis, 139)⁵⁶.

F. Bajoro vokaliniame cikle bosui „Žiemužė – balta eglužė“ politinę potektę atskleidžia keletas aspektų: pagrindiniai veikėjai vėlgi yra *žvėreliai* (kiškis, vieversys ir t.t.), tad pasitelkiant personifikaciją ir metaforą tiek L. Gutauskas savo eilėraščiuose, tiek ir F. Bajoras dainose integruoja tai, kas nėra atvirai išreikšta. Tai, jog pagrindinius ciklo veikėjus – įvairius žvėrelius – iš tiesų derėtų traktuoti perkeltine prasme, patvirtina ir L. Landsbergis, atkreipdamas dėmesį į suvokimo reikalaujančias kūrinio potekstes: „kas turi ausis – teklauso“ (Daunoravičienė, 2002, 139). Taip pat apie tarp eilučių glūdinčias idėjas atskleidžia ir tas faktas, jog kūrinys ilgą laiką nebuvo atliktas viešai⁵⁷. Žinant šiuos svarbius aspektus bus apžvelgtas minėtas vokalinis ciklas ir išryškinta satyrinė potekstė, esanti bendrai visame cikle bei atskirose jo dainose.

Visas aptariamas vokalinis ciklas pasižymi kompozicinių ir stilistinių priemonių įvairove, nes kiekviena daina parašyta pasitelkiant vis kitokius muzikos įvaizdžius. D. Kalavinskaitė juos įvardina kaip „situacijos nulemtas vaizdingasias muzikos figūras“, kuriomis „autorius specialiai siekė muzika iliustruoti ar praplėsti poetinio teksto vingius, nuotaiką, kai kuriuos įvaizdžius“ (cit. iš: Daunoravičienė, 2002, 193). F. Bajoro pasitelkiamų priemonių daugiasluoksniškumą ir platų mąstymą parodo ir itin glaudus verbalinio bei muzikinio tekstų ryšys. D. Kalavinskaitė teigia, jog „autorius specialiai siekė muzika iliustruoti ar praplėsti poetinio teksto vingius, nuotaiką, kai kuriuos įvaizdžius“ (ten pat). Tačiau kalbant būtent apie vokalinį ciklą „Žiemužė – balta eglužė“, muzikos audinio nederėtų vadinti *ilustruojančiu*, o jei vis dėlto galima įžvelgti *ilustratyvumo* bruožų, būtina paminėti, jog jis yra visiškai skirtingai – subtiliai pasitelkiamas, nei V. Barkausko vokaliniame cikle „Trys satyriniai paveikslėliai“.

Pirmosios dainos „Ė tu kiški žvairy“ branduolys yra klausimas „ar teka saulelė?“, kuris atkartojamas ir trečioje dainoje „Vieversėli kuoduotas“ (žr. Pav. 5, 6). Į šį klausimą kiškio personažas atsako: „Ežere saulė, danguje dvi, trečia ant uodegėlės“. D. Kalavinskaitė šį „saulelės ieškojimą“ sieja su tuo, jog F. Bajoro muzikoje „tvirčiausių ir gražiausių dalykų, pastovumo ilgesio

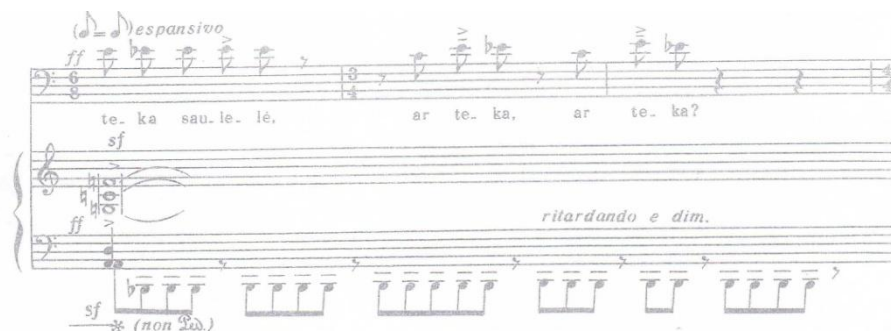
⁵⁶ „Aštuntojo dešimtmečio lietuvių poezijoje, vis labiau prarandančioje socialistinės pasaulėžiūros pamatus, užsimezgė globalinio iširimo nuovoka. <...> Tuo grindžiami surrealistinės stilstikos pradmenys, <...> kurie išmoko maišyti pojūčių vitalizmą ir metafizinę paslaptį, filosofinį rečitatyvą ir parodiją, kultūrinių įvaizdžių simbolinį šifrą ir džiazinį sinkopinį ritmą“ (Kubilius, 1996, 524).

⁵⁷ V. Landsbergis savo straipsnyje, parašytame 1984 m., retoriškai klausia „o kada bent pamėgins kas padainuoti koncerte <...> „Žiemužė?“, nes iki minėto laiko dar nebuvo F. Bajoro vokalinio ciklo „Žiemužė – balta eglužė“ koncertinio atlikimo, o įrašas, saugomas LKS buvo įdainuotas paties kompozitoriaus.

yra apsčiai“ (Kalavinskaitė, cit. iš: Daunoravičienė, 2002, 195). Tačiau šis pašmaikštavimas gali būti siejamas ir su tuometine politine situacija, kai prasidėjus Antrajam Pasauliniam karui, žymūs šalies veikėjai į Lietuvą atnešė „Saulę“, tačiau realybėje tuomet prasidėjo beveik pusę amžiaus trukusi šalies okupacija. Tokių ir panašių asociacijų, kurios negali būti vertinamos vienareikšmiškai, galima aptikti visame vokaliniam cikle, o pats kompozitorius viename straipsnyje teigia, jog muzika „turi praplėsti teksto mintį arba net pakeisti teksto prasmę“, kad neliktų vien „paprastas teksto iliustravimas“ (bajoras, cit. Iš: Daunoravičienė, 2002, 342).

Pav.5. F. Bajoro daina „Ei tu kiški žvairy“ iš vokalinio ciklo „Žiemužė – balta eglužė“

Pav. 6. F. Bajoro daina „Vieversėli koduotas“ iš vokalinio ciklo „Žiemužė – balta eglužė“



Tad būtent *ilustratyvumas* ir yra pagrindinis skirtumas tarp V. Barkausko ir F. Bajoro vokalinių ciklų: pirmame jis tampa viso kūrinio pagrindu, o antrame politinės satyros užuomazgos yra traktuojamos gerokai subtiliau, per muzika praplėstą teksto mintį. D. Kalavinskaitė mano, jog „šiek tiek satyros, ironijos ir sarkazmo galėtumėme rasti ir Bajoro kūryboje, tačiau joje vis dėlto vyrauja blavus santykis su tikrove: gražu visa, kas natūralu, kas neperžengia tautos raidoje susiklosčiusių etikos normų“ (Kalavinskaitė, 195). Pasak jos, šios komiško kategorijos atsiranda todėl, jog „ne vieną praėjusio amžiaus romantiką idealų nepasiekiamumas vedė į neviltį⁵⁸“ <...> Žinia, daugelis XX amžiaus pabaigos žmonių linkę nenatūraliai šaipytis iš visko, todėl kitokia nuostata šio kompozitoriaus muzikos vaizdinių pasaulyje daro tą pasaulį tarsi nežemišką – idealų, pasakišką“ (ten pat). Visgi atlikta analizė atskleidė, jog ne satyra, ironija ar sarkazmas įtakoja kūrinio atsiradimą, bet būtent pats kūrinys dėl įvairių aplinkybių (politinių, socialinių ir t.t.) integruoja minėtas komiško formas. O tai, jog vieni kompozitoriai reiškia jas savo kūrinuose atviriau ar subtiliau priklauso nuo savitos kiekvieno iš jų kūrybos filosofijos.

Žinoma, būtų drąsu teigti, jog V. Barkausko vokaliniame cikle „Trys satyriniai paveikslėliai“ bei F. Bajoro kūrinyje „Žiemužė – balta eglužė“ politinis aspektas yra ryškus ir atviras, greičiau jis įpinamas labai subtiliai ir atliepia ne visus klausytojus, o labiausiai tuos, kurie yra vienokia ar kitokia forma susidūrę su Sovietų sąjungos politikos ypatybėmis. Todėl dažnai šį aspektą užgožia socialinė kritika, per kurią aptariamu laikotarpiu daugiausiai reiškesi satyra. Tokios satyros vyrvimą daugiausia suponavo satyros kaip vieno iš propagandos įrankių traktavimas⁵⁹, tad visi pagrindiniai neigiami socialiniai aspektai, pašiepiami satyriniame laikraštyje būdavo oficialiai priskiriami „buržuazinio gyvenimo liekanoms“ (Vaiseta, cit. iš: Katkus, 2013, 152).

⁵⁸ D. Kalavinskaitė F. Bajorą įvardina kaip „romantiką“, nes jo muzikoje pilna įvairių tai patvirtinančių kūrybos ypatumų: „raiškių muzikos figūrų gausa, programiškumas, plėtros primatas visuose kūrinio formavimo etapuose“ (Kalavinskaitė, cit. iš: Daunoravičienė, 2002, 194).

⁵⁹ Vienas iš oficialių politinės satyros žanrų – pamfletas – oficialiai buvo laikomas kontrapropaganda, kurios vaidmuo „demaskuoti ir nuslopinti“ politinius priešus, bet realybėje jo tikslas buvo propaganda. Tokia satyros funkcija labai aiški – ji yra nukreipiama prieš vakarų pasaulio imperializmą, ardomąją buržuazinių emigrantų veiklą ir miglotą dvasininkų prigimtį.

Socialinė satyra Sovietų sąjungoje buvo paplitusi ir populiari, o jos žymiausių reprezentantų galima laikyti rusų žurnalą „Krokodilas“ ir jo atitikmenis, buvusius visose sovietinėse respublikose⁶⁰. Sovietinėje Lietuvoje šio tipo laikraštis buvo „Šluota“, savo ruožtu tapdama kelrodžiu satyrinėms skiltims, leidžiamoms kituose spaudos leidiniuose visoje šalyje. Šio žurnalo pagrindą sudarė įvairių socialinių aspektų (kaip girtuoklystės, veltėdžiavimas, vagystės, kyšininkavimas, biurokratija, valstybės turto švaistymas, apsileidimas ir t.t.) kritika. Tačiau tokios satyros tikslas buvo sistemos kritika, parodanti ne jos trūkumus, o išryškinanti puikumą⁶¹. Satyros kaip kritikos ribotumą sovietinėje spaudoje atskleidžia ir tas faktas, jog temos, kuriomis disponuojama, buvo ribotos, o kai kurios ir negalėjo būti kvestionuojamos⁶². Tą įvardija ir V. Kubilius: „totalitarinėje sistemoje kūrybos laisvė, aišku, buvo minimali ar net tariama. Vienoje rankoje atkišusi meduolį, valdanti partinė nomenklatūra kitoje rankoje tvirtai laikė pagali, neatsisakiusi „vairuoti kūrybinių organizacijų““ (Kubilius, 1996, 513).

Sovietų sąjungos kasdienybės ypatumus puikiai apibūdina ir V. Kubilius: „blato“ ryšiai driekiasi nuo viršūnių iki apačių <...>, vastybinių monopolijų pogrindyje plėtėsi „šešėlinė ekonomika“, ir socializmo rėmuose brendo „mažasis kapitalizmas“. Tad individualus materialinės naudos kaupimas, taikantis prie kitančių aplinkybių ir baiminantis valstybės represijų, tapo kone vieninteliu prasmingu užsiėmimu. Konformistinė laikysena (tik nepabloginkime esamos padėties), pridengianti nelegalų biznį, kyšininkavimą ir karjerizmą, įsigalėjo kaip pragmatinio elgesio norma. Naujos visuomenės klasės, jau mokykloje atskirtos nuo Lietuvos istorijos ir ideologiškai apdorotos

⁶⁰ Tokie satyriniai žurnalai ne tik tarpusavyje keitėsi medžiaga, bet ir disponavo panašiu turiniu bei buvo tarsi kelrodžiai satyrinėms skiltims, leidžiamoms kituose spaudos leidiniuose (Vaiseta, cit. iš: Katkus, 2012, 152).

⁶¹ Pavyzdžiui, per pirmąjį „Šluotos“ suvažiavimą buvo pabrėžiama, kad žurnalas visų pirma yra politinis, todėl žurnalistai atlieka politinį darbą. Tad ir žurnalo populiarumas gali būti paaiškinamas ne tik dėl publikuojamo kokybiško humoro, bet ir dėl to, jog skaitant tokį laikraštį, atrodydavo, kad pateikiami faktai, publikuojami jame – tikri. Sovietinė satyra dėl šių išvardintų aspektų galėjo būti įvardijama kaip pramoginė, tačiau partija to nenorėjo leisti. R. Tilvytis: „Žurnale turi būti ne tik humoras, bet ir satyra. Tai turi būti labiau siejama su gyvenimu, ideologiniais konfliktais, įžvalgiu ideologiniu mūšiu“ (cit. iš: Katkus, 2013, 154); „juokas – taip pat politika. Jei žmogus juokiasi, reiškiasi, jis patenkintas mūsų gyvenimu, mūsų sistema“ (Vaiseta, cit. iš ten pat).

⁶² T. Vaiseta jas įvardija taip: Idealo galia, Vardinė (*nominal power*) jėga, Tikroji jėga, Hiper-tikroji jėga (*hyper real power*). Idealo galia – komunizmo ideologija ir jos simboliai kaip K. Marxas, F. Engelsas, ir, visų svarbiausia, Leninas, buvo visos sistemos simboliai ir negalėjo būti kvestionuojami. Tad artėjant kokiai nors svarbiai, su jais susijusiai, sukakčiai, „Šluotos“ redaktoriai turėdavo visa tai parodyti žurnale taip, kad būtų satyros, o vyriausybė liktų patenkinta (Vaiseta, cit. iš: Katkus, 2013, 158-159).

Vardinė (*nominal*) jėga – su okupacija ir jai artimomis struktūromis (pavyzdžiui, „Maskva“, „Partija“, „Komunistinis jaunimas“) susiję klausimai, kaip ir viskas, kas buvo susiję su idealia Sovietinė santvarka, negalėjo būti kvestionuojama. Tad išjuokti ir pašiepti dalykus, susijusius su Vardine jėga, reikėjo atsargiai (Vaiseta, cit. iš: Katkus, 2013, 159-160).

Tikroji jėga – partija ir nomenklatūra turėdavo neliečiamybės statusą, tačiau kartais jis pasikeisdavo ir tokiu atveju galėdavo atsirasti satyros apraiškų. Auksčiausi šalies pareigūnai iš pirmo žvilgsnio tarsi skatino platesnį satyros naudojimą, bet tuo pačiu, dėl tikslų ribų nebuvimo, ją pasitelkiant buvo rizikuojama likti nesuprastiems. Tad nors „galimybė kritikuoti auksčiausius valdžios sluoksnius buvo įmanoma, bet daugiau retorinė, nei praktinė“ (Vaiseta, cit. iš: Katkus, 2013, 160-161).

Hiper-tikras autoritetas – žemesnieji darbuotojai (fermų, kontorų direktoriai ir t.t.), turintys pažįstamų ar giminių aukštesniuose sluoksniuose. Dažnai vyriausiojo redaktoriaus užduotis buvo išsiaiškinti, ar asmuo, kuris bus minimas rengiamoje publikacijoje neturi giminių ar pažįstamų komunistų partijoje (Vaiseta, 161-162).

(religija – liaudies opiumas, partizanai – kruvini banditai), vis giliau buvo sovietizuojamos. Dviveidiškumas ir baimė, pilietinis abejingumas ir rezignacija (nieko čia nepadarysi), chaltūriškas darbas ir vienadieniškumas (gerkim, kol žemė apsivers), moralinis kurtumas ir žiauri elgsena, perimta iš sovietinės kariuomenės bei lagerių, išlaikytinio psichologija ir menkavertiškumo kompleksas – šie būdingi „homo sovieticus“ bruožai – įaugo ir į lietuvių psichiką, stelbdami krikščionišką gerumą, tautinę savimone, aukštesnių vertybių ilgesį“ (Kubilius, 1996, 510-511).

Panašios temos vyrauja ir muzikoje, kurioje taip pat gausu socialinės satyros apraiškų. Vienas žymiausių kompozitorių, kurio kūryboje ypatingą vietą užima komiško kategorijos kaip satyra, parodija ar ironija yra D. Šostakovičius, kurio „muzika paprastai laikoma kaip turinti semantinę žinutę, atspindinčią politinę aplinką, kurioje jis kūrė“ (Sheinberg, 2000, 2)⁶³. Kompozitorius atidžiai rinkosi poeziją, turėjusią atliepti ne tik jam aktualias idėjas ir problemas, bet, sujungus su muzikiniu tekstu, išreikšti svarbias potekstes. Tad šiame poskyryje bus apžvelgti vieni ryškiausių socialinės satyros muzikoje pavyzdžių – du D. Šostakovičiaus vokaliniai ciklai: **Penki romansai pagal žurnalo „Krokodilas“ tekstus op. 121** bei **„Satyros“ („Praeities paveikslėliai“) op. 109**, išryškinant socialinį dainų aspektą, jo refleksijas muzikoje bei satyros raiškos šiuose kūriniuose galimybes⁶⁴.

Bendrai apžvelgiant komiško kategorijų raišką simbolizuojančius D. Šostakovičiaus vokalius ciklus („Satyros“ („Praeities paveikslėliai“) op. 109, „Penki romansai pagal žurnalo „Krokodilas“ tekstus op. 121“ bei „Keturi kapitono Lebiatkino eilėraščiai“ op. 146), galima pastebėti, jog jie turi keletą panašumų: pagrindinės vyraujančios idėjos yra pasišaipymas iš tuštybės, pseudo-intelektualų, komiškų sovietinio gyvenimo kuriozų ir t.t. Taip pat visuose šiuose kūriniuose galima puikiai atpažinti D. Šostakovičiaus kūrybinį braižą, besireiškiantį jam būdingomis universaliomis kompozicinėmis priemonėmis: daug chromatinių slinkčių, natų repeticijų; taip pat *valso* stilizacijos, dažnai neišraiškingas, vietomis net banalus muzikos audinys ir t.t.

⁶³ Pagrindiniai D. Šostakovičiaus vokaliniai kūriniai, kuriuose ypač ryškiai atsiskleidžia komiško kategorijos kaip satyra, ironija, groteskas, parodija yra šie:

- „Satyros“ („Praeities paveikslėliai“) op. 109 (1960 m.) – vokalinis ciklas pagal poeto Saša Čiornyj eiles;
- Penki romansai pagal žurnalo „Krokodilas“ tekstus op. 121 (1965 m.);
- „Keturi kapitono Lebiatkino eilėraščiai“ op. 146 (1975 m.) – satyrinis ciklas, sukurtas pagal F. Dostojevskio novelę „Velniai“. Joje atskleidžiamas pasipūtusio kvailio portretas, sovietų autoriteto pamfletas.

⁶⁴ D. Šostakovičiaus vokalinis ciklas „Keturi kapitono Lebiatkino eilėraščiai“ op. 146 (1975 m.) – satyrinis ciklas, sukurtas pagal F. Dostojevskio novelę „Velniai“. Joje atskleidžiamas pasipūtusio kvailio portretas, sovietų autoriteto pamfletas. Nors šis ciklas yra kupinas įvairių komiško formų apraiškų, tačiau šiame poskyryje aptartas nebus, koncentruojantis į kitus du jau minėtus vokalius ciklus *Penki romansai pagal žurnalo „Krokodilas“ tekstus op. 121* ir *„Satyros“ („Praeities paveikslėliai“) op. 109*.

D. Šostakovičiaus vokalinis ciklas „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 (pagal žinomo poeto Sašos Čiornyj⁶⁵ eiles) sudarytas iš penkių dainų: „Kritikui“, „Pavasario prabudimas“, „Palikuonys“, „Nesusipratimas“, „Kreicerio sonata“. Geriausiai šio ciklo turinį atskleidė pats D. Šostakovičius, sakydamas, jog poetas „sarkastiškai išjuokia reakcinės epochos gyventojus, epochos, kuri prasidėjo po 1905 m. revoliucijos. S. Čiornyj kandžiai rašo apie žmones, puolančius į mistikos glėbį, besistengiančius pasislėpti siaurame, mažame pasaulėlyje“ (Хренников, 1984). Taip pat minėtina, jog tokiam komiško apraiškų turinčiam ciklui atsirasti reikėjo tinkamų ne tik asmeninių, bet ir istorinių aplinkybių⁶⁶. Visose ciklo dainose kompozitorius meistriškai operuoja įvairiomis parodijos, satyros ir ironijos formomis, jas išreišdamas šiais būdais:

1. Cituodamas kitų kompozitorių kūrinius: pavyzdžiui, L. van Beethoveno sonatą smuikui ir fortepijonui Nr. 9 A-dur op. 47, P. Čaikovskio operos „Eugenijus Oneginas“ arijos įžangą (dainoje „Kreicerio sonata“) ir t.t;
2. Svetimos medžiagos – stilistinių, muzikinių aliuzijų netiesioginiu implikavimu (daina „Pavasario prabudimas“), kai kūrinių sąsajos nujaučiamos iš tam tikrų bendrų aspektų: tempo, ritmo, panašių muzikinių struktūrų modeliavimo ir t.t.
3. Per skirtingus muzikos komponentus (artikuliacinius, ritminius, dinامينius ir kt. elementus) sukurdamas dvi imituojančias arba kontrastuojančias – muzikos ir poezijos – siužetines linijas. Kompozitorius iliustruoja verbalinį tekstą muzika, taip dar labiau išryškindamas situacijos komiškumą, arba, atvirkščiai, paradoksaliai abi linijas priešpriešina, pavyzdžiui, dainoje „Kritikui“, „Pavasario prabudimas“.

⁶⁵Saša Čiornyj (tikrasis vardas ir pavardė Aleksandras Michailovičius Glikbergas 1880–1932) - rusų rašytojas, išgarsėjęs kaip knygų vaikams autorius ir satyrikas. Žymus rusų rašytojas A. Amfiteatrovas, kalbėdamas apie S. Čiornyj, pastebėjo, kad tokio „originalaus, drąsaus, maištingo lyriko humoristo, tokios komiškai nykios, juokingai drąsios kūrybinės kaukės rusų Parnase nebuvo nuo neatmenamų laikų“ (Keturakis 2004). Besimokant Žitomiro gimnazijoje, buvo išspausdinti pirmieji gimnazisto eilėraščiai, dalis jų sudėti į eilėraščių rinkinį „Įvairūs motyvai“ (1906). Skaitytojai šią knygą, persmelktą politinės satyros, pastebėjo iškart, tačiau taip pat ir cenzūra – knyga buvo uždrausta. Nuo 1908 m. Saša Čiornyj dirbo Peterburgo žurnale „Satyrikonas“. Sarkastiški, lydimi lyriškos nuotaikos eilėraščiai išgarsino jauną poetą visoje Rusijoje. 1920 m. poetas išvyko iš Rusijos. Lankėsi Lietuvoje (eilėraščių ciklas „Lietuvoje“), gyveno Berlyne, vėliau Paryžiuje. Emigracijoje poetas atitolo nuo satyros, ėmėsi vaikų literatūros.

⁶⁶1948 m. išleidžiamas A. Ždanovo dekretas, kuriuo kompozitoriai D. Šostakovičius, S. Prokofjevas, A. Chačaturianas ir kt. yra apkaltinami „formalizmu“, „buržuaziniu smukimu“. Todėl akivaizdu, jog penktajame dešimtmetyje D. Šostakovičiaus kūrybinės idėjos tampa suvaržytos ir situacija pasikeičia tik 1949 m., kuomet kompozitorius sukuria keletą tuo metu vienintelio vertinamo „didžiojo stiliaus“ pavyzdžių (1949 metais sukurta oratorija „Daina apie miškus“, taip pat „Virš mūsų Tėvynės saulė šviečia“). 7-tąjį dešimtmetį galima laikyti D. Šostakovičiaus kūrybos renesansu, tačiau nevienareikšmiškai. Iš vienos pusės kompozitorius yra reabilituojamas, tampa Sovietų kompozitorių sąjungos pirmuoju sekretoriumi, pilnateisiu komunistų partijos nariu, gauna kvietimą dėstyti kompoziciją Leningrado konservatorijoje, dalyvauja F. Liszto – B. Bartoko festivalyje Budapešte. Į sceną grįžta opera „Ledi Makbet“ (1962 m.), viena po kitos įvyksta simfonijų premjeros: Simfonia Nr. 11 „1905 metai“ (premjera 1958 m.); Simfonia Nr. 4 (premjera 1961 m.) ir t.t. Greitai publikai pristatomas ir vokalinis ciklas „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109. Tačiau čia taip pat įžvelgiama ir priešprieša, nes „pats kompozitorius [buvo] paverstas oficialios ideologijos rupu. <...> Nuolatinio ideologinio spaudimo sukeltos dvasinės kolizijos <...> sukėlė aštrą sveikatos krizę“ (Ambrazas, Juodpusis, Muzikos enciklopedija, 2007, 468-470).

Vienas iš aspektų, išskiriančių D. Šostakovičiaus vokalinį ciklą „Satyros“⁶⁷ (Praeities paveikslėliai) op. 109 kaip įdomią ir savitą kompoziciją yra jame integruotos komiško kategorijos, kurios papildė muzikinį audinį. Kiekviena daina parodijos, satyros ar ironijos bruožais išryškina kokią nors problemą, aktualią kompozitoriui, pavyzdžiui, pirmoje dainoje „Kritikui“ satyriškai vaizduojamas pernelyg susireikšminusio kritikuojančiojo poveikslas, antroje dainoje „Pavasario prabudimas“ pasišaipoma iš vieno žinomiausių rusų romansų (S. Rachmaninovo „Pavasariniai vandenys“ op. 14 Nr. 11) ir t.t. Poezijos svarbą kompozitoriui patvirtina ir faktas, jog D. Šostakovičius šį vokalinį ciklą parašė po penkerių metų pertraukos, tinkamus eilėraščius atsirinkęs iš karto, per vieną naktį. Aptariami muzikiniai poveikslėliai, kuriami per teksto/muzikos koreliaciją, suaktualina ir apibendrina įvairius aspektus, o komiško kategorijos dar labiau paryškina pagrindines kiekvienos dainos idėjas, tad galima sakyti, jog „vokalinis ciklas turi charakteringą psichologinę, tiksliai perskaitytą ir pateiktą dramaturgiją“ (Хенцова, 1982, 128). Nors visas ciklas yra įdomus ir savitas, tačiau šiame poskyryje bus koncentruojamasi ties dainomis „Kritikai“ ir „Nesusipratimas“, likusios bus aptartos kituose šio tiriamojo darbo skyriuose⁶⁸.

Daina „Nesusipratimas“ – vienintelė visame D. Šostakovičiaus vokaliniam cikle „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109, kurioje dėstomas nuoseklus siužetas. Ir nors kai kurie muzikologai trečiąją šio ciklo dainą „Protėviai“ įvardina viso kūrinio „kulminaciniu centru“ (Хенцова, 128, 1982), vis dėlto būtent daina „Nesusipratimas“ yra labiausiai išplėtotą ir išbaigtą. Jaunas simpatiškas plevėsa ateina pas „balzakiškų metų poetę“ ir, neteisingai interpretavęs jos skaitomas eiles („O, sugebėk alsuojančia glamone pakurstyti mano mieguistą aistrą“ ir t.t.), „užgula poetę“. Po šio poelgio ji išveja plevėsa, sakydama, jog „jūs išdrįsote prie padorios damos lįsti,

⁶⁷ Apžvelgiant D. Šostakovičiaus vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 struktūrą, išryškėja keletas jį vienijančių faktorių:

- visos ciklo dainos pradedamos įžangomis, kurios tampa savotišku ciklo vienijančiu *motto*. Jomis kompozitorius siekia muzikai suteikti ironišką atspalvį, nes kiekviena daina po struktūriškai panašios kulminacinio pobūdžio įžangos plėtojama skirtingai. Pasitelkdamas *paradoksą*, D. Šostakovičius sukuria erdvę komiško kategorijų (satyros, ironijos, parodijos) raiškai kūrinėje.

- kiekvienos dainos įžangoje, vokalinėje partijoje išskiemenuojamas pavadinimas, kuris tampa savotišku dainos anonsu. Jį lydi fanfarinis fortepijono akompanimentas – aštrios oktavos, dėstomos su *crescendo*; šį dainos anonsą galima sieti su rečitatyvu arba *pašaipa*, kaip viena iš ironijos sudedamųjų dalių.

- vyrauja panaši dainų intervalika - tritonis, sumažinta kvinta, maža sekunda, padidinta sekunda. Šie intervalai dominuoja muzikiniame vokalinio ciklo dainų audinyje.

- gausu kompozitoriaus mėgiamų žodžių pakartojimų – ypač dainų pabaigose, pavyzdžiui, „Kreicerio sonatoje“: „Aš tave, o tu mane...“, dainoje „Protėviai“: „daužyt galvą į sieną“, o „Nesusipratime“: „Nesuprato jis naujosios poezijos ir balzakiškų metų poetės“. Šie pakartojimai iškraipo įprastas teksto panaudojimo normas kūrinėje, tuo dar labiau išryškindami dainos komiškumą.

⁶⁸ Pirmosios ciklo dainos „Kritikui“ analizė bus pateikta III skyriaus 3.2.2. poskyryje *Mėgdžiojimas*, nes pagrindinė komiško raiška čia susijusi su *kopijavimu* – vienu iš *parodijavimo būdų*. Dainose „Palikuonys“ ir „Kreicerio sonata“ ryškiausias komponentas yra *valsas*, kuris XX a. kompozicijose siejamas su ironija, todėl šios dainos bus aptartos IV skyriaus 4.3. poskyryje *Ironija-parodija*. Daina „Pavasario prabudimas“ parodijuoja S. Rachmaninovo romansą „Pavasariniai vandenys“ op. 14 Nr. 11, tad bus plačiau apžvelgta III skyriaus 3.1. poskyryje *Satyrinė parodija*.

norėdamas apkabinti kaip koks kiemsargis?“. Plevėsa, „baltos magnolijos veidu“ lipdamas laiptais galvoja, jog „nesuprato jis naujosios poezijos ir balzakiškų metų poetės“.

Šį satyrinį paveikslėlį, kaip ir kitose ciklo dainose pradedamą įžangą, sąlyginai galima suskirstyti į penkis atskirus epizodus, kurie aiškiai atsispindi ne tik tekste bei siužete, bet ir visoje dainos struktūroje. Pagrindinių veikėjų – Plevėsos ir Poetės – pristatymas, atmosferos atpasakojimas, Poetės eilės, Plevėsa “įmasi” veiksmų, Plevėsos išėjimas. Kiekvienas epizodas veda į ketvirtąjį – viso ciklo centrą. Tą įrodo ir fortepijono partijos muzikinė medžiaga – kiekvienas epizodas komponuojamas pasitelkiant vis daugiau ir įvairesnių kompozicinių priemonių:

- Pirmasis epizodas, kai *Plevėsa* nusprendžia, kad „ne žodžiai čia reikalingi, o veiksmai“, komponuojamas iš lakoniškos medžiagos (fortepijono partijoje takte yra tik vienas nepilnas akordas, pažymėtas *staccato*, vokalinėje partijoje vyrauja trumpos frazuotės ir t.t.) (žr. Pav. 7).

Pav. 7. D. Šostakovičiaus daina „Nesusipratimas“ iš vokalio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 16-21 t.



- Antro epizodo pagrindas – *valsas*, o visa ši deklamavimo scena gali būti įvardijama kaip „sukurta saloninio romanso stiliumi“ (žr. Pav. 8) (Данилевич, 1980, 214).

Pav.8 D. Šostakovičiaus daina „Nesusipratimas“ iš vokalio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 35-40 t.



- Trečiajame epizode bosinė linija užpildoma įvairias pasažais (žr. Pav. 9)⁶⁹.

Pav. 9 D. Šostakovičiaus daina „Nesusipratimas“ iš vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 55-57 t.



- Ketvirtame epizode keičiasi metras (iš 3/4 į 2/4), pradinė muzikinė medžiaga paprasta (vyrauja disonansai: septima, nona, sekunda ir t.t.)⁷⁰. Pasikeičia dainos tonacija (iš H-dur į C-dur), o kulminacija įvyksta ir vokalinei partijai pasiekus iki šiol auksčiausią tašką – antros oktavos la bemol, kai vokalinė linija, kyla aukštyn (daug chromatinių slinksčių, disonansinių šuolių) iki „Mauras, mauras, mauras, mauras!!“ – tai raktinis kulminacijos ir visos dainos žodis, kartojamas Poetės, kai „su nesulaikoma kentauro jėga plevėsa užgulė poetę“⁷¹ (žr. Pav. 10). Kitas svarbus muzikinis momentas satyros sklaidai – staigūs dinaminiai pakilimai. Kiekviena nauja frazė pradedama *p*, o epizodo pabaigoje išsilieja į galingą *ffff*. Taigi, čia suveikia *netikėtumo* faktorius, kompozitorius vis atitolina kulminaciją, taip dar labiau ją sureikšmindamas, o kartu ir satyriškai vaizduodamas⁷².
- Paskutinis epizodas plėtojamas pasitelkiant pirminę dainos medžiagą.

⁶⁹ Šį epizodą – poetės eilių deklamavimo sceną, kompozitorius kuria H-dur tonacijoje, įvesdamas labiau išplėtotą vokalinę partiją, kurioje atsiranda melodinis išraiškingumas, intervalinis nepastovumas, šuoliai, alteracijos. Nors eilės yra kupinos romantinio patoso, užsidegimo, tačiau realiai neturi jokios išliekamosios vertės, yra banalios ir kvailokos. Tokią mintį patvirtina ir aplinka, kurioje vyksta veiksmas: „prietemoje kvepėjo kvepalai ir ant sofos, kaip iškilmingose mišiose, poetė skaitė eiles“.

⁷⁰ Šiame epizode satyrai funkcionuoti padeda ypač glaudus ryšys tarp fortepijono ir vokalinės partijos, nes tiek melodija, tiek ir akompanimentas yra papildantys vienas kitą. Tai dar vienas šio epizodo bruožas, dėl kurio kulminacija yra ypač ryški ir paveiki.

⁷¹ Galima pastebėti, kad D. Šostakovičiaus pomėgis pakartoti tam tikrus reikšmingus žodžius atsiskleidžia ir dainoje „Nesusipratimas“, nes S. Čiornyj eilėraštyje žodis „Mauras“ pasakomas tik vieną kartą. Tai reikšia, kad daugkart minimas žodis ne tik kompozitoriui, bet ir visai dainos struktūrai bei satyros raiškai yra be galo svarbus.

⁷² Dar vienas svarbus bruožas – varijavimas skirtinga artikuliacija. Beveik visas epizodas pagrįstas *staccato* fortepijono partijoje ir gana nuoseklia melodine linija vokalo partijoje. Šis vis aštrėjantis *staccato*, tam tikrais momentais pereinantis į trumpus *legato*, sukuria kandumo, pašaipumo išpūdį, kurį ypač paryškina kartkartėmis atsirandantys akcentai (žr. Pav. 10).

Pav.10. D. Šostakovičiaus daina „Nesusipratimas“ iš vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 122-124 t.



D. Šostakovičiaus vokalinis ciklas „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 iš karto sulaukė teigiamų publikos įvertinimų dėl kelių priežasčių: iš pirmo žvilgsnio paprastas, nesudėtingas kūrinys iš tiesų slepia daug daugiau – kompozitoriaus požiūrį į kurioziškus ir dviprasmiškus, kartais net graudžius gyvenimo aspektus, suaktualintus S. Čiornyj eilėraščiuose, kadangi šio poeto „satyrinėje kūryboje komizmas dažnai persmelktas liūdno lyrizmo, susijęs su gauduliu“ (Keturakienė, 2012, 219). Premjeros metu D. Šostakovičius jau buvo perkopęs penkiasdešimtmetį, palypėjęs karjeros laiptais, todėl galėjo sau leisti parašyti kūrinį, kuriame būtų apstu sveiko humoro. Ir svarbiausia, jog publika jį suprato, nes po atlikimo dar du kartus griausmingais plojimais pakvietė atlikti bisų, o kompozitorius žinojo – „padėtis buvo jo rankose“ (MacDonald, 1991, 224).

Kitame vokaliniame D. Šostakovičiaus cikle „Penki romansai pagal žurnalo „Krokodilas“ tekstus“ op. 121, skirtingai nei „Satyrose“ (Praeities paveikslėliai) op. 109, nėra ciklą vienijančių faktorių – visos dainos yra skirtingos ir įdomios, išbaigti paveikslėliai, atskleidžiantys tam tikrą vyraujančią idėją. Šį ciklą sudaro penkios dainos: „Savanoriškas prisipažinimas“, „Sunkiai įgyvendinamas noras“⁷³, „Sveikas protas“⁷⁴, „Irinka ir piemuo“ bei „Besaikis susižavėjimas“. Šis ciklas parašytas pagal konkrečius satyrinio žurnalo tekstus, tad nenuostabu, jog kiekviena daina iškelia kokį nors komiško nestokojantį socialinį aspektą (pavyzdžiui, antroje dainoje „Sunkiai įgyvendinamas noras“ aptariami nerealūs tarybinio viengungio reikalavimai žmonai ir t.t.), o D. Šostakovičius jį itin meistriškai sujungia su atinkamu ir socialinę satyrą atspindinčiu muzikiniu audiniu (minėtoje dainoje vyrauja *valsas*, kuris XX a. muzikoje siejamas su ironija).

Pagrindinė pirmosios dainos „**Savanoriškas prisipažinimas**“ idėja fokusuojama ties chamo-inteligento sąvoka: autobusui nesustojus, keleivis (pensininkas Isajevas), neišgirdęs atsakymo iš vairuotojo, kodėl šis nesustojo vienoje stotelėje „sutelkęs visą savo jėgą dešiniajame kumštyje, bokso metodu“ trenkia į „kairį to chamo žandą“. Pasak pagrindinio dainos veikėjo, „štai kokių priemonių reikia imtis, išgyvendinant chamiškumą“. Tad akivaizdu, kad šis socialinės satyros

⁷³ Daina parašyta pasitelkiant valsą, tad bus plačiau aptarta IV skyriaus 4.3. poskyryje *Ironija-parodija*.

⁷⁴ Šios dainos pagrindas – viduramžių sekvencijos *Dies irae* citata, tad ji bus plačiau aptarta III skyriuje „Parodija“.

kupinas paveikslas iškelia užslėptą dviprasmybę – kuris iš dviejų veikėjų (Pensininko Isajevo ir vairuotojo) vis dėl to yra chamas?

Muzikinis audinys pasižymi dviem pagrindiniais aspektais: *rečitatyvinio* tipo vokaline linija, kurią diktuoja žodis bei beveik visoje dainoje abiejų rankų oktavomis parašyta fortepijono partija. Šie aspektai parodo kompozitoriaus požiūrį į satyrą dainoje, nes rečitavimas atskleidžia suteikiamą pirmenybę žodžiui, o ne muzikai, kas dar labiau sutelkia gilintis į prasmę. Akompanimentas suteikia paprastumo bei susilaikymo įspūdį dainoje, kas puikiai reprezentuoja pensininką Isajevą bei sustiprina chamo-inteligento reprezentuojamą dviprasmybę.

Daina plėtojama iš vieno motyvo (žr.pav. 11), struktūra taip pat atitinka verbalinio teksto prasmę, nes dainą galima salyginai padalinti į tris epizodus ir kodą. Pirmasis epizodas vaizduoja situaciją ir konfliktą (kad vairuotojas nesustojo, neatsakė į klausimą ir kažką mekeno po nosimi). Antrasis epizodas, prasidedantis žodžiais „ilgai negalvojęs, lenkiuosi į priekį“, yra kulminacinis, ką įrodo ir vyraujanti dinamika: *f*, *ff*, staigūs kitimai (pavyzdžiui, *fp*, *crescendo* per vieną taktą ir t.t.). Trečiasis epizodas „štai kokių priemonių reikia...“ vėlgi yra pagrįstas pradine dainos medžiaga ir pabaigiamas koda, kur pensininkas Isajevas paaiškina, jog „nemanykite, kad aš buvau girtas, man 67 m., ir tą rytą aš dar nepusryčiauvau. Pensininkas Isajevas. N. M.“. Čia muzikos audinys kiek pakinta, fortepijono partijoje atsiranda akordinė faktūra, pabrėžianti vokalinės partijos verbalinį tekstą ir šaltu protu dėstomus faktus.

Pav.11 D. Šostakovičiaus daina „Savanoriškas prisipažinimas“ iš vokalinio ciklo „Penki romansai pagal žurnalo „Krokodilas“ tekstus“ op. 121 1-4 t.



Ketvirtoji daina „**Irinka ir piemuo**“ pasižymi ne tik kontrastingų personažų gretinimu, bet ir jų reprezentavimu skirtingais muzikiniais bruožais. *Irinką* atspindi smulkių, greitų pasažų ir romantinio polėkio kupina muzikinė medžiaga, parašyta E-dur tonacijoje (žr. Pav. 12). *Piemens* vaidmuo šioje istorijoje epizodinis, jo personažas yra perteikiamas paprasta daina, parašyta 2/4 metru (tuo tarpu *Irinkos* personažo muzika dėstoma 9/8, kaitaliojant su 6/8 metrais), nurodoma *piano*, fortepijono partijoje vyrauja lengvi štrichai, *staccato* ir t.t. (žr. Pav. 13) Toks skirtingos muzikos kalbos gretinimas yra visai suprantamas, nes pagrindinis personažas visgi yra *Irinka*, kuri, žvelgdama „žemyn į prie vandens sugulusias karves“ mato piemens figūrą – jis iš aukštai atrodo „panašus į berniūkštį“ ir todėl *Irinkai* „staiga užsinori jį rankose pasūpuoti ir pamėtyti į žydą

dangų“. Džiaugsmingas muzikinis paveikslas puikiai atspindi verbalų tekstą, dėstomą pirmame dainos epizode.

Pav.12 D. Šostakovičiaus daina „Irinka ir piemuo“ iš vokalinio ciklo „Penki romansai pagal žurnalo „Krokodilas“ tekstus“ op. 121 1-2 t.



Pav.13 D. Šostakovičiaus daina „Irinka ir piemuo“ iš vokalinio ciklo „Penki romansai pagal žurnalo „Krokodilas“ tekstus“ op. 121 23-27 t.



Jau minėta, jog piemens vaidmuo šioje dainoje – fragmentiškas. Jo epizode yra nurodoma, jog „piemuo Irinkos nemato“, jis yra „augalotas, plačiapetis“, bei sėdėdamas „nuo jos nusigręžęs, lupa kiaušinį“. Taigi, pagrindinė satyros raiška šioje dainoje susijusi su kontrastu tarp įsivaizduojamų dalykų ir realybės. Šis kontrastas vėlgi sukuria dviprasmybę, per kurią dainoje **„Irinka ir piemuo“** išryškėja satyros užuomazgos. Tą patvirtina ir dainos pabaiga, kur vėlgi grįžta pradinė Irinkos personažo muzikinė medžiaga kartu su žodžiais: „O Irinkai žiauriai norisi jį pačiūčiuoti“.

Paskutininė vokalinio ciklo „Penki romansai pagal žurnalo „Krokodilas“ tekstus“ op. 121 daina yra **„Besaikis susižavėjimas“** ir pagrindinė šios dainos idėja visiškai atspindi pavadinimą. Tai odė pirmajai naujo derliaus duonai, kurios, „kam, pasakykite, neteko suvalgyti kriaukšlelės“⁷⁵. Ji „nuostabiai kvepia saule“, bet, „svarbiausia, žibaluotomis kombainininko rankomis“. Šios dainos fortepijono partija sudaryta iš akordinės faktūros, artima *choralui*. Vyrauja D-dur tonacija ir pagrindinis motyvas, paremtas keturiomis funkcijomis: *I-VI-II-I* (žr. Pav. 14). Šis motyvas dainoje nuskamba tris kartus, juo yra pradedamas ir pabaigiamas kūrinys. Nuo žodžių „o svarbiausia...“ faktūra fortepijono partijoje pakinta – vietoj akordinio dėstymo prasideda dvitaktės unisoninės slinktys, judančios sekvenciškai aukštyn ir pereinančios į jau aptartą akordinį, šiek tiek išplėstą (*I-IV-IIIb-VI-II-I*) pradžios motyvą. Vokalinė partija nėra išraiškinga, išdėstyta oktavos ribose, dažnai net po keletą kartų kartojant tą pačią natą.

⁷⁵ Duona visais amžiais buvo pagrindinis maisto, bendruomeniškumo simbolis.

Pav.14 D. Šostakovičiaus daina „Besaikis susižavėjimas“ iš vokalinio ciklo „Penki romansai pagal žurnalo „Krokodilas“ tekstus“ op. 121 1-6 t.



Šioje dainoje svarbus dinaminis planas, kadangi visa jos medžiaga (tiek vokalinė, tiek ir fortepijono partija) išdėstyta *f* arba *ff*. Toks dinamikos traktavimas sufleruoja, jog netikėtai tobulą duonos paveikslą sugriaunančios atsiradusios „žibaluotos kombainininko rankos“ yra visos dainos raktas, atskleidžiantis satyrą per netikėtumo faktorių ir romantiškos dainos, kaip gražų balsą reprezentuojančio žanro, dviprasmybę.

Taigi, satyra minėtose dainose reiškiasi per keletą aspektų: nesudėtingą, kompoziciniu požiūriu net elementarų muzikos audinį, kuris dažnai supaprastina tiek vokalinę, tiek ir fortepijono partijas (piemens epizodas dainoje „Irinka ir piemuo“, vienas dainos „Nesusipratimas“ epizodas ir t.t.), dinaminį planą (dainose „Besaikis susižavėjimas“, „Nesusipratimas“ ir t.t.), glaudų verbalinio ir muzikinių tekstų bendradarbiavimą (dainose „Nesusipratimas“, „Irinka ir piemuo“ ir t.t.). Satyra yra aktuali ne tik todėl, jog yra užkoduota jau dainų ar net pačių vokalinių ciklų pavadinimuose, bet ir todėl, jog *kaip dainų turinys* ji perteikia daugumą komiškų socialinių aspektų, iliustruojančių gyvenimą ne tik Sovietų sąjungoje, bet ir šių dienų visuomenėje.

2.2. Satyra dainose vaikams

XX a. antros pusės vokaliniai ciklai, turintys satyros užuomazgų, gali būti parašyti ir pagal vaikams skirtas eiles. Tokia poezija pasižymi ne tik vaikiška tematika, bet dažnai išreiškia ir kur kas gilesnes bei prasmingesnes potekstes. Šių vokalinių ciklų galima rasti įvairių kompozitorių (pavyzdžiui, F. Bajoro, A. Šenderovo, L. Bensteino ir kt.) kūryboje. Aptariamieji kūriniai dažniausiai pasižymi žaismingai ir, atrodytų, itin paprastai deklaruojamomis amžinosiomis ir nekintamomis vertybėmis, kaip antai draugystės, sąžinės svarba žmogaus gyvenime, laimės, džiaugsmo siekimas ir t.t. Vokaliniai ciklai, skirti vaikams, gali būti traktuojami kaip daugiasluksniai kūriniai, kuriuose atitinkama auditorija atpažįsta ir išgirsta būtent jai skirtas idėjas. Pavyzdžiui, klausantis komiškų vokalinių ciklų juokiasi tiek vaikai, tiek ir suaugę, tačiau dėl skirtingų priežasčių, nes tai

nevienodų suvokimo lygių informacija (pavyzdžiui, vienas lygis skirtas jauniausiai auditorijai, kitas vyresniems vaikams, o trečias suaugusiems)⁷⁶.

Šiame poskyryje analizuojama satyros raiška vaikams skirtuose vokaliniuose cikluose, dažnai slepiančiuose ne tik vaikams skirtas istorijas F. Bajoro „Kodėl?“, „Karnavalas“⁷⁷; A. Šenderovo „Karvė ėdė šieną“, L. Bernsteino „I hate music!“. Koncentruojamasi ties įvairiais aspektais: F. Bajoro vokaliniai ciklai eksponuoja filosofinius idėjas, o satyra yra užkoduojama subtiliai per įvairius simbolius, metaforas, A. Šenderovo bei L. Bernsteino vaikiškų vokalinių ciklų satyra atskleidžiama pasitelkiant lengvai perprantamas, žaismingas idėjas. Tad tokių vokalinių ciklų turinys taip pat yra nevienareikšmis dėl skirtingai (pavyzdžiui, filosofškai, iliustratyviai ir t.t.) traktuojamos tematikos.

Keturi F. Bajoro vokaliniai ciklai „**Kodėl?**“ sopranui, „**Žvangučiai**“ mecosopranui, „**Karnavalas**“ baritonui ir „**Žiemužė – balta eglužė**“ bosui, pabaigti 1977 m., yra sukurti pagal lietuvių poeziją vaikams, kur „muzika – nebe vaikiška ar bent ne visai, ne vien vaikiška“ (Landsbergis, cit. Iš: Daunoravičienė, 2002, 138)⁷⁸. Pasak V. Landsbergio, „kompozitoriaus sumanymas savotiškas: nurodytus ciklus jis skiria koncertinima atlikimui ir ne vaikų auditorijai, vaikiškoje poezijoje įžvelgęs ir muzikoje iškeldamas naujas, nebe vaikiškas prasmes. Vis dėlto išlieka ir pirminis poetinių tekstų vaikiškumas, ir kompozitorius derina tartum visai paprastas intonacijas, harmonijas bei ritmines figūras su neįprastomis, rafinuotomis. Muzika jautriai seka žodį, suranda ir tiesioginę intymaus vaikiško kalbėjimo išraišką, ir kuria naujos, didesnės reikšmės vaizdus – tokia yra Bajoro 1968-1978 metų vokalinės kūrybos estetika ir stilistika (Landsbergis, cit. iš: Daunoravičienė, 2002, 417).

Visi šie vokaliniai ciklai atspindi pagrindinius F. Bajoro stiliaus ir kūrybos bruožus kaip savita intervalika, liaudies muzikos intonacijos ir kt. Tą pripažįsta ir pats kompozitorius: „Neatsimenu, ar esu parašęs kokį kūrinį, kuris būtų toli nuo folkloro“ (Bajoras, cit. Iš: Daunoravičienė, 2002, 186). Ir D. Kalavinskaitė pastebi, jog „sekundos-septimos (nonos), tercijos, kvartos-kvintos, tritonio intervalai, - patys savaime labai riboti, - Bajoro kūryboje įgyja galybę reikšmių per faktūrą ir kontekstą, kuriame skamba, bei artikuliaciją, ritmiką, dinamiką, registruotę, tembrus, kuriais jie reiškiasi. Daugybė intonacijos-intervalo charakteristiką lemiančių komponentų

⁷⁶Tokią skirtingų lygių informacijos sklaidą galima aptikti daugelyje dabartinių animacinių filmų. Tad daugiaprasmiškumo apraiškų, kurios būtų susiję su įvairaus amžiaus žiūrovų/klausytojų auditorijomis, galima pateikti ir daugiau, pavyzdžiui, labai populiarius serialus vaikams (ir kartu nevaikams) yra „Simsonai“. Šio animacinio filmuko pagrindas yra skirtingais lygiais pateikiama informacija, kurią nevienodai suvokia ir žiūrovai.

⁷⁷Vokalinis ciklas „Žvangučiai“ tiek tematiškai, tiek ir muzikos audinio prasme yra panašus į ciklą „Kodėl?“, todėl platesnės jo analizės šiame tiriamajame darbe nebus.

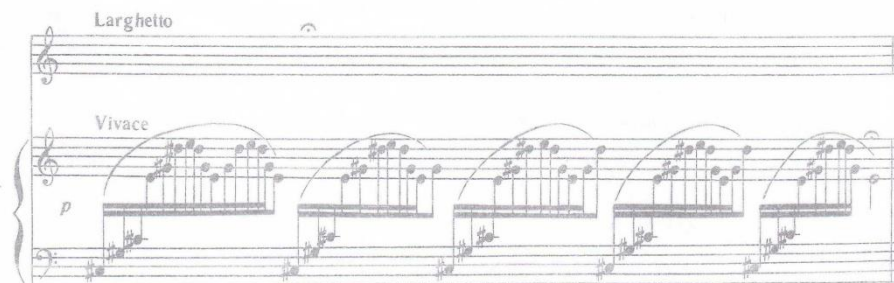
⁷⁸Vokalinis ciklas „Žiemužė – balta eglužė“, nors priskiriamas prie nevaikiškas potekstes išreiškiančių vokalinių ciklų vaikų, visgi slepia ir kai ką daugiau – politinės satyros užuomazgas, kurios buvo aptartos prieš tai esančiame poskyryje 2.1. *Politinė-socialinė satyra*.

sąlygoja galybę variantų, kur tuo pat metu, - tik skirtingais aspektais, - reiškiasi ir panašumas, ir skirtingumas, ir kontrastas“ (Kalavinskaitė, cit. Iš: Daunoravičienė, 2002, 194).

Vokalinį ciklą „Kodėl?“ (žodžiai J. Degutytės) sudaro penkios dainos be pavadinimų. Šis kūrinys yra labai organiškas, ką pagrindžia ir tai, jog jis yra *arkos formos* tiek dramaturginiu, tiek ir kompoziciniu požiūriu, dainos jungiamos *attacca*. Tik dvi dainos (II „Ei žiogeli žaliakoji...“ ir IV „Mėlynajam ežere...“) turi taktus (trečiosios dainos „Beldžias į langą pūga...“ vokalinė partija yra sutaktuota dalinai), o metras parašytas tik vienoje, II dainoje „Ei žiogeli žaliakoji...“, tad ši daina gali būti laikoma labiausiai kompozitoriaus apibrėžta ir reglamentuota visame cikle.

Ciklo vientisumą apsprendžia ir kitas faktorius – visose šio kūrinio dainose vyrauja tas pats pagrindinis klausimas „kodėl?“, tik kiekvienoje dainoje jis koncentruojamas vis kitur. Pirma daina gali būti laikoma viso ciklo įžanga, nes pagrindinis fortepijono partijos motyvas kartojamas ir pačioje kūrinio pabaigoje, penktojoje dalyje (žr. Pav. 15). Ši daina pradedama klausimu „kodėl“ („Kodėl baltos gulbės išplaukia dangum“), ir juo baigiasi („Kodėl visą naktį saulutės nebus, kodėl?“). Į šiuos ir kitus klausimus ieško atsakymų ne tik vaikai, bet ir suaugę, pavyzdžiui, kodėl „šalčiai atjoja ant sniego žirgų?“ galima būtų interpretuoti ir galvojant apie žmones, linkinčius pikto kitiems, o „kodėl pravirko geltoni laukai“ yra susijęs su mažos tautos okupacija, engimu⁷⁹.

Pav. 15. F. Bajoro vokalinis ciklas „Kodėl?“, V daina.



Tokią pačią daugiaprasmę potekstę turi ir antroji daina „Ei žiogeli žaliakoji...“, susidedanti iš dviejų dalių: klausimų žiogui, kodėl jis negroja ir žiogo atsakymo, jog „smuiko aš nesudaužiau ir dainų neišbarsčiau“. Toliau žiogas pasakoja, jog „tik nupjovė lauką žalią, tik išdraskė man pirkele...“, o žodžius „ko negroji“ lydi visoje dainoje atsikartojantis motyvas (žr. Pav. 16). Tad ši daina ir įrodo, jog nepaisant pirmo išpūdžio, joje visgi galima aptikti ir kai ką daugiau, nei paprasto žiogelio bėdas⁸⁰. Tą pastebi ir D. Kalavinskaitė, jog „Bajoro muzikoje tvirčiausių ir gražiausių dalykų, pastovumo ilgesio yra apsčiai, pavyzdžiui <...> ilgesys prarastų namų“ antroje vokalinio

⁷⁹ Čia galima laikyti aluzija į Lietuvos valstybės vėliavą, nes „geltona spalva reiškia saulę, šviesą ir gerovę“ (cit. Iš: Lietuvos valstybės (nacionalinė) vėliava, el. Prieiga: http://www.president.lt/lt/prezidento_institucija/lietuvos_valstybes_herbas_ir_veliavos_515/lietuvos_valstybes_nacionaline_veliava_508.html).

⁸⁰ „Nuolatinis visų muzikos elementų ir parametrų kitimas Bajoro kūryboje muzikologų yra lyginamas su nerimu, noru „išsiveržti iš už nelaisvės sienų“ (Kalavinskaitė, cit. iš: Daunoravičienė, 2002, 195).

ciklo „Kodėl?“ dainoje“ (Kalavinskaitė, cit. iš: Daunoravičienė, 2002, 195). Pasak D. Kalavinskaitės, šioje dainoje F. Bajoras gretina du žanrus – šokį ir raudą (ten pat, p. 188)⁸¹.

Pav. 16 F. Bajoro vokalinis ciklas „Kodėl?“, II daina.



Ciklo centre – trečioji bei labiausiai išplėtota daina „Beldžias į langą pūga...“, sukurta iš įvairiasluoksnės faktūros (repetuojamos natos, įvairūs klasteriai, tušti intervalai, disonansai ir t.t.), staigios dinaminės, alteracinės kaitos ir t.t. Minėtoje dainoje nėra aiškiai suformuluoto klausimo „kodėl?“, ji daugiau pasakojamojo tipo, interpretuojama laisvai. Daina iš karto pradedama nuo dramatinio taško „Beldžias į langą žiema“, kurios siausmas pasiekia auksčiausią virsmą („žvengia žirgai, žvengia baltieji“) ir nurimsta („ramiai atsidūsta namai“). Šią vaikišką pūgos, apninkančio siaubo idėją, šešėlius tamsoje galima transformuoti ir į suaugusiojo pasaulį, kur ji pavirs į karą, baimę netekti namų („vieškeliai dunda arti“), artėjančios grėsmės (galbūt tankų) įspūdį („vežimai rieda aukšti“) (žr. Pav.17). Trečiosios dainos laisvą atlikimo interpretaciją įrodo tai, jog kompozitorius kai kur pažymi taktus, kai kur – ne, tačiau ir ten, kur taktai yra, jie neapsprendžia vienodo visos dainos metro, nes yra pažymėti punktyru. Vokalinė partija išplėtota, reikalaujanti emocionalumo, diapazonas platus (net decimos intervalas), dinamika kintanti, *rečitatyviniai* momentai derinami su dainavimu.

⁸¹ „Vokalinėje muzikoje XVII-XVIII a. gausius afektus ir retorikos figūras perėmė ir F. Bajoras, kur jos suskambo „savitais variantais. Raudos, aimanos intonacijas kompozitorius perėmė iš liaudies raudų, pasinaudodamas ir joms būdingoms melodijos slinktimis ir ritmikoms dėsningsumais, ir atlikimo būdu – rečitavimu (II „Kodėl?“ daina)“ (Kalavinskaitė, cit. iš: Daunoravičienė, 191).

Pav.17. F. Bajoro vokalinis ciklas „Kodėl?“, II daina.

The musical score is for the second song of F. Bajoro's vocal cycle "Kodėl?". It is written for voice and piano. The voice part has lyrics in Lithuanian. The piano accompaniment includes dynamic markings like *ff*, *mp*, and *f*, and tempo markings like "mano sinistra moderato poco a" and "poco a poco cresc.". The score is divided into three systems.

System 1: Voice part starts with "Vieš- ke- liai dun- da ar-". Piano part starts with *ff* and *mp*.

System 2: Voice part continues with "ti, ar- ti ve- ži- mai aukš- ti. Ve-". Piano part continues with *poco a poco cresc.* and *poco accel. e cresc.*.

System 3: Voice part continues with "ži- mai rie- da aukš- ti. žven- gla žir-". Piano part continues with *ff* and *ten.*.

Ketvirtoji daina „Mėlynajam ežere...“ yra daugiau asociatyvinė, sulaikyta, simboliuose yra užmaskuota gamta (pavyzdžiui, mėnulį galima atpažinti metaforoje „miestas sidabrinis“ ir t.t.), muzikinė medžiaga yra *ilustruojanti*, glaudžiai bendradarbiauja tarpusavyje vokalinė ir fortepijono partijos. Tai tipiškas F. Bajoro verbalinio ir muzikinių tekstų sąveikos pavyzdys, kai visos kūrinio sudedamosios dalys yra be galo susiję: „su muzika susiję žodžiai jungia visą Bajoro kūrybą į daugiaprasmių garsų-vaizdų pasaulį, kuriame greta konkrečių ekspresyvių bei vaizdingųjų figūrų egzistuoja ir sinkretiškai šias dvi į vienetą suliejantys simboliniai (mitiniai) archetipai. Jie rodo nebe specifines muzikos ypatybes, ne komponavimo logiką ar dėsnius, bet pirmiausia kompozitoriaus pasaulėjautą, vertybių sistemą, idealus – ir gyvenime, ir mene“ (Kalavinskaitė, cit. Iš: Daunoravičienė, 2002, 193).

Penktoji daina „Motulės delnuos“ yra rami, švelni, tačiau kaip ir kitos vokalinio ciklo „Kodėl?“ dainos, tuo pačiu ir ilgesinga⁸². Tai daina, kupina nusiramino, susitaikymo su savimi, su gamta, kai „saulutė žydi motulės delnuos“, nebaisūs jokie pavojai, nei „šiaurys neužpūs“, nei

⁸² Pasak D. Kalavinskaitės, F. Bajoro kūryboje „melancholija kai kada skverbiasi net ir ten, kur poetinis tekstas, rodos, inspiruotų ramiai linksma muziką, kaip antai ciklo „Kodėl?“ paskutinėje dainoje „Motulės delnuos“ (Kalavinskaitė, cit. Iš: Daunoravičienė, 2002, 195).

„lokys neužklups“ motulės delnuos. „Motulė“ šiuo atveju yra visa ko pradžia ir pabaiga, tai saugus prieglobstis, rūpestingumas, bet kartu tai ir tauta, valstybė, saugumas.

Taigi, atrodytų paprastame ir nieko neslepiančiame vokaliniam cikle „Kodėl?“ kompozitorius visgi įpynė daug temų bei potemių, aktualių ne tik vaikams, bet ir suaugusiems. Pats F. Bajoras jas išdėsto viename straipsnyje, paminėdamas, jog, pavyzdžiui, „gauruota meška“ – Rusijos simbolis, „Motulė – reikšminga sąvoka, kaip „Bažnyčia“ ar „Religija“ (Bajoras, cit. Iš: Daunoravičienė, 2002, 343). Savo tematika ir kompoziciniais sprendimais panašus ir kitas vokalinis ciklas „Žvangučiai“, tad platesnės jo analizės šiame tiriamajame darbe nebus⁸³. Toliau šiame poskyryje bus apžvelgtas kitas F. Bajoro vokalinis ciklas „Karnavalas“, kuris pasižymi muzikinės medžiagos įvairove ir keliais lygiais – tiek vaikams, tiek suaugusiems – perduodama informacija.

Vokalinį ciklą „Karnavalas“ (eilės M. Vainilaičio) sudaro septynios dainos: „Baltakartis“, „Aguonos skarelė“, „Saliutas“, „Ąžuolas“, „Kareivėlis“, „Karnavalas“, „Saulėlydis“, o „turinio sluoksnis, kurį lemia žodis bei jo muzikinė interpretacija, yra vaikiškai vyriškas“ (Landsbergis, cit. iš: Daunoravičienė, 2002, 138). Šis ciklas skirtas baritonui, o pasak V. Landsbergio, pasirinktą poeziją „kompozitorius išsyk traktuoja keliais lygmenimis. Čia ir tiesioginė psichologinė interpretacija, ir charakterinė (su šmaikščiais iliustratyvumo ir humoro bruožais), ir koncepcinė dramaturginė (ciklas lyg visas gyvenimas įvairias aspektais), ir vėlgi, sakyčiau, „infrapsichologinė“ interpretacija, numanomo „herojaus“ berniuko sąmonėje įžvelgiant pusiau pasąmonines vyriškas ir bendražmogiškas jausmų, siekių apraiškas“ (Landsbergis, cit. iš: Daunoravičienė, 2002, 138).

Nors iš pažiūros vokaliniam cikle „Karnavalas“ vyrauja miniatiūriškumas, tačiau bendra idėja reikalauja itin stiprios koncentracijos tiek iš atlikėjų, tiek ir iš klausytojų. Įvairus ir muzikinis audinys, dainos iš pirmo žvilgsnio nėra sudėtingos nei muzikos, nei turinio prasme. Bet visgi kompozitorius įpina ir gilesnių idėjų, pavyzdžiui, atsiranda net mirties simbolis priešpaskutinėje dainoje „Kareivėlis“ bei paskutinėje dainoje „Saulėlydis“, kuri taip pat „pratartinama katarsišku gamtos begalybės išgyvenimu“ (Landsbergis, cit. iš: Daunoravičienė, 2002, 139). Todėl bendrą vokalinio ciklo siužetą galima apibūdinti kaip „žmogaus, asmenybės brandos liniją“ (ten pat). Tad aptariant F. Bajoro komponavimo ypatumus, pasak D. Kalavinskaitės, galima kalbėti apie „savotišką intonacijų bei retorinių figūrų teatrą jo muzikoje“ (Kalavinskaitė, cit. iš: Daunoravičienė, 2002, 194).

⁸³ Vokalinis ciklas „Žvangučiai“ „sukomponuotas kaip vientisas kūrinys, penkios laisvos formos variacijos. Vokalinė linija komponuojama pasitelkiant intonacinę medžiagą, kuri išlieka vieninga visame cikle, tuo tarpu fortepijono partija traktuojama kur kas išradingiau – daug ritminės, harmoninės, faktūrinės įvairovės. Netruksta ir žaismingumo, nes kodoje kompozitorius panaudoja „vėžinę muzikos ir žodžių (skiemenų) inversiją“, tad tai kas pradžioje skambėjo įprastai, dabar susipainioja ir atliekama atvirkščiai“ (Landsbergis, cit. Iš: Daunoravičienė, 2002, 139).

Pirmosios trys vokalinio ciklo dainos („Baltakartis“, „Aguonos skarelė“, „Saliutas“)⁸⁴ sąlygiškai sudaro trijų dalių formą, paskutiniosios – analogišką, „priešinga seka gretinamų vaizdų kontrastų grandį“, (greita, lėta, greita, po to atvirksčiai) (Landsbergis, cit. iš: Daunoravičienė, 2002, 139). Ciklo sandara – dramaturgiškai tiksli: po centrinės dainos „Ąžuolas“ tiek dramaturgiškai, tiek ir kompoziciškai vokalinio ciklo dainos pasikeičia, tiek ir muzikoje, tiek ir tekste atsiranda daugiau gilumo, prasmės. Vokalinio ciklo pabaiga, skirtingai nei turėtų būti kūrinyje, skirtame vaikams, niūri, slogi.

Akivaizdu, jog F. Bajorui dainoje labai svarbus verbalus tekstas tiek savo skambesiu, tiek ir turiniu. Pats kompozitorius apie tokius daugiaprasmę potekstę turinčius vaikiškus kūrinius sako, jog „Sovietų laikais tegalėjom kurti dainas spausdintiems tekstams. Kartais atsitikdavo taip, kad dainos, parašytos remiantis žymių poetų spausdintais tekstaais ar nekaltais vaikų tekstaais, būdavo uždraudžiamos ir išbraukiamos iš visų programų, nes jos atverdavo nenumatytas žodžių prasmes“ (Bajoras, cit. Iš: Daunoravičienė, 2002, 342). Tokie vaikiški vokaliniai ciklai, kai naudojamos vaikams skirtais tekstaais, pasak kompozitoriaus, „tapo tikrai filosofiški“ (ten pat).

F. Bajoro vokaliniuose cikluose „Kodėl?“, „Žvangučiai“, „Karnavalas“, kurie savo tematika yra priskiriami vaikų auditorijai, nagrinėjamos temos yra artimos ir suaugusiems. Todėl tokių specifinių dainų potekstėse satyra gali reikštis keliais būdais, iš kurių svarbiausias ir pirminis – suvokimas, jog iš pažiūros lengvo pobūdžio kūriniai slepia daugiaprasmes potekstes, kurios šiuo atveju sukels klausytojams paradoksą greičiau nei juoką. Tačiau, kaip jau minėta pirmame skyriuje, komiško kategorijos (tarp jų ir satyra) nesiekia vien tik juokinti, linksminti, jų tikslas kūrinyje – priversti suklusti ir susimąstyti. Būtent tokią pirminę ir svarbiausią funkciją satyra ir atlieka minėtuose F. Bajoro vokaliniuose cikluose vaikams. Kitas labai svarbus satyros sklaidos aspektas susijęs su kontrastų gretinimu (nevaikiškos temos vaikams, sudėtinga muzikos kalba ir t.t.), kadangi ši komiško kategorija reiškiasi per įvairius neatitikimus, netolygumus, o šiuo konkrečiu atveju – per nutylėjimus, neišsakymą visko iki galo.

Tačiau ne visi XX a. antros pusės vokaliniai ciklai, kuriuose nagrinėjamos nevaikiškai vaikiškos istorijos, yra filosofiški. Pavyzdžiui, A. Šenderovo vokalinis ciklas „**Karvė ėdė šieną**“ (eilės S. Gedos) deklaruoja kitokias idėjas: draugystės, žmogiškumo, savęs ieškojimo ir kt. Ši vokalinį ciklą sudaro devynios dainos: „Karvė“, „Katino galvojimas“, „Jeigu“, „Baltoji pelėda“,

⁸⁴ „Poliritmiškumas ir sinkopavimas kaip pagrindiniai sutartinių bruožai „laisvai transformuojami Bajoro vokalinio ciklo balsui ir fortepijonui „Karnavalas“ (1977 m.) trečiojoje dalyje „Saliutas“. Čia vokalas ir fortepijono partija nepriešinami vienas kitam, jie kyla iš tos pačios versmės, yra pakankamai asketiški, nors ir variantiški. Vokalas daugiau paklūsta plėtojimo logikai, o fortepijono partija instrumentinių sutartinių pavyzdžiu ištisomis atkarpomis grindžiama c-h garsais“. <...> „Kaip tam tikras svetimkūnis, aiškiai kitos prigimties, yra retkarčiais pasigirstantis akordinis *arpeggio* fortepijono partijoje – gal kaip programinis saliuto salvės įvaizdis, kartu kompensuojantis asketiškų garsinių išteklų naudojimą“ (Gaidamavičiūtė, cit. iš: Daunoravičienė, 104-105).

„Gera būtų“, „Liūdintis peizažas“, „Gali būti“, „Kodėl?“, „Vakarais“, jis sukomponuotas 1991 m. Tiek poezija, tiek ir muzika yra daugiau iliustratyvaus pobūdžio, kiekviena daina tarsi atskiras paveikslėlis, tačiau gilesnių prasmų ar filosofinio požiūrio šiame cikle neaptinkama (žr. Pav. 18). Šie paveikslėliai – tai ir katės-pelės žaidimas, žodžių ir muzikos tarpusavio žaismas, robotų ir žmonių likimai ir t.t. Žinoma, vokalinis ciklas „Karvė ėdė šieną“, deklaruojantis amžinias vertybes, priverčia suklusti ne tik vaiką, bet ir suaugusįjį, tačiau A. Šenderovo poezijos traktavimas ir išyškintos potekstės labai skiriasi nuo tokio tipo F. Bajoro kūrybos, nes pastarieji yra filosofiškesni ir dramatiškai koncentruoti.

Pav.18 A. Šenderovo daina „Katino galvojimas“ iš vokalinio ciklo „Karvė ėdė šieną“

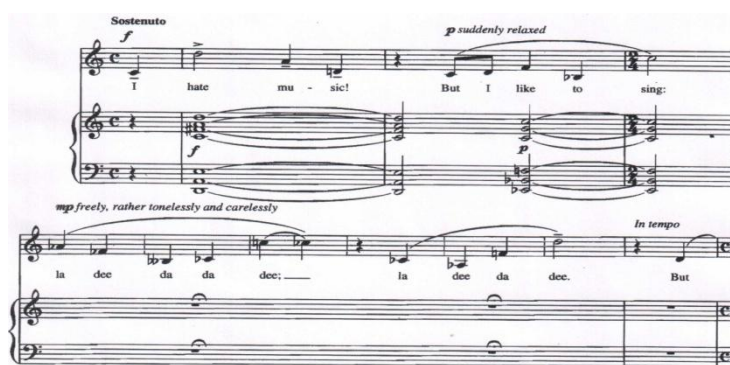
The musical score for "Katino galvojimas" (The Cat's Thoughts) is presented in four systems. The first system begins with a vocal line marked "senza metrum" and a piano accompaniment. The tempo is "Tempo rubato". The second system continues the vocal line with the lyrics "ka-ti-nas per lau - ką ir pa-ma-tė - mie-šiai au - ga." and the piano accompaniment. The tempo changes to "Allegro". The third system features the vocal line with the lyrics "šiai? Tai ga - lų ga - le," and the piano accompaniment. The tempo remains "Allegro". The fourth system concludes the piece with the vocal line "tu-ri bū-ti ir pe - lė!" and the piano accompaniment. The tempo is "Allegro" and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as "senza metrum", "cresc.", "ff", "f", "p", "poco accel.", "ped.", "morendo", and "J = 88".

Kitokios tendencijos vyrauja L. Bernsteino vokaliniame cikle „I hate music!“ (Aš nekenčiu muzikos!). Šis amerikiečių kompozitorius taip pat atkreipė dėmesį į dainas vaikams ir šį ciklą sukomponavo pagal savo kūrybos tekstą. Vokalinių ciklą sudaro penkios dainos: „My Name Is Barbara“ (Mano vardas Barbara), „Jupiter Has Seven Moons“ (Jupiteris turi septynis mėnulių), „I Hate Music!“ (Aš nekenčiu muzikos!), „A Big Indian and a Little Indian“ (Didelis indėnas ir mažas

indėnas) bei „I’m a Person Too“ (*Aš taip pat esu žmogus*). Jau ciklo pradžioje, pirmame natų leidinio lape kompozitorius nurodo: „atliekant dainas turi būti atkakliai vengiama drovumo. Natūralios, švelnios vaikiškos išraiškos negali būti sėkmingai pagražintos; verčiau tegu tai, proporcingai orumui ir dainininko patyrimui, natūraliai kyla iš muzikos“. Vokalinis ciklas „Aš nekenčiu muzikos!“ yra dedikuotas E. Merrill, o jo centre – trečioji daina tokiu pačiu pavadinimu⁸⁵. Kiekviena daina – atskiras bendros dramaturginės linijos pasakojimas (pavyzdžiui, pirmoje dainoje „Mano vardas Barbara“ gvildenamas vaikų atsiradimo klausimas, ketvirtoje „Didelis indėnas ir mažas indėnas“ užduodama mįslė ir t.t.). Muzikiniame piešinyje vokalinį ciklą vienijančių faktorių nėra, kompozitorius įvairiomis priemonėmis (poliritmika, artikuliacija ir t.t.) komponuoja dainas, kurios skamba lengvabūdiškai ir žaismingai.

Nuo prieš tai aptartų vokalinių ciklų (F. Bajoro „Kodėl?“, „Karnavalas“, A. Šenderovo „Karvė ėdė šieną“) minimas kūrinys skiriasi keletu aspektų: čia nėra filosofinių minčių, kaip F. Bajoro kūrinuose, muzika taip pat nepasižymi iliustratyvumu, kaip tokio tipo A. Šenderovo vokaliniame cikle. L. Bernsteino minimo vokalinio ciklo „I hate music!“ temos yra artimos vaikams, ypač pirmoji, tačiau kitur galima pažvelgti ir plačiau, pavyzdžiui, antroje dainoje „Jupiteris turi septynis mėnulius“ svarstoma, jog jei ir žemė, kaip jupiteris ar saturnas, turėtų daugiau mėnulių „kiek būtų linksmybių“ ir „galėtume tiesiog būti devynis kartus romantiškesni“ (čia ryški aliuzija į suaugusiųjų pasaulį). Trečioje dainoje „Aš nekenčiu muzikos!“ keliamas klausimas, kas tai yra muzika: ji „tai daugybė vyrų ir daugybė frakų, keliančių triukšmą lyg minia moterų“, „būrys žmonių didelėje salėje, kurioje iš tikrųjų jie net nenori būti“ ir t.t. (žr. Pav. 19).

Pav. 19 L. Bernsteino daina „I hate music!“ iš tokio paties pavadinimo vokalinio ciklo, 1-6 t.



Paskutinės dainos pavadinimas, kaip ir pagrindinė idėja skamba taip: „Aš irgi esu žmogus, toks kaip ir tu“, o muzika stilistiškai yra artima choralui. Būtent jis ir priartina dainos interpretaciją prie keleto aspektų: „amerikietiškos svajonės“ siekimas(visi turtingi, laimingi, nepriklausomi ir

⁸⁵ E. Merrill buvo L. Bernsteino bendranuomininkė. Vieną kartą, kai kompozitorius eilinį kartą grojo iki išnaktų, mokė operos solistes, ji pasakojo, jog vaiksčiojo po butą, nebegalėdama tverti triukšmo ir užsidengusi rankomis ausis rėkė: „Aš nekenčiu muzikos! La de da de da“. L. Bernsteinas pritaikė šį motyvą vienai žaismingiausių savo vokalinio ciklo dainų „Aš nekenčiu muzikos!“ ir taip pavadino visą kūrinį (Rubin, 2011, 117-118)

lygūs), mažo asmens didelės problemos, kai bandoma save suvokti visuomenėje (pavyzdžiui, „aš mėgstu ką mėgsta visi, mėgstu švelnius daiktus, ir filmus, ir arklius“). Tačiau visa idėja ir satyrinė potekstė koncentruojama šios paskutinės dainos, tuo pačiu ir viso ciklo pabaigoje: „Nors man tik dešimt metų, aš esu toks pats žmogus kaip ir tu“.

Keleto skirtingų XX a. vokalinių ciklų, kuriuose satyra reiškiasi per potekstes vaikams analizė atskleidė, jog tokia šios komiško kategorijos sklaida gali būti labai įvairiapusiška ir priklausoma nuo individualaus kompozitoriaus stiliaus. Esminis aspektas, funkcionuojantis visuose tokio tipo vokaliniuose cikluose – satyra praplečia teksto suvokimą ir interpretavimą bei iš muzikos kylančias asociacijas, kadangi šių kūrinių potekstėse dažnai yra užsifruotos visiškai rimtos ir nevaikams skirtos istorijos: „šioje muzikoje galima atrasti begalę prasmų, atspindinčių ne tik naivų mažylių pasaulėlį, bet ir iliustruojančių sudėtingą suaugusiųjų būtį. Čia pat atsiskleidžia nepakartojamas pažinimo džiaugsmas, atrandant patį save, berods, kasdieniškose vaikų gyvenimo situacijose“⁸⁶.

⁸⁶ *(Ne)vaikiškos istorijos/Stories {Not} for Children*. Giedrius Prunskus, Lina Krėpškaitė. Kompaktinė plokštelė, ncb/BIEM Lietuva, 2009.

3. PARODIJOS RAIŠKA XX A. VOKALINIUOSE CIKLUOSE SKIRTINGAI MODIFIKUOJANT MUZIKINIUS TEKSTUS

Parodija muzikoje, skirtingai nei kitos komiško kategorijos, identifikuojama lengviausiai, kadangi turi gana aiškiai apibrėžtus raiškos kriterijus. Šie kriterijai susiję su dviem pagrindiniais aspektais: *satyrinės* arba *nesatyrinės* parodijos veikimu kūrinyje bei *parodijavimo būdus* kaip *mėgdžiojimas*, *kopijavimas*, *citavimas ir stilizavimas*⁸⁷. Pirmasis aspektas ne tik atskleidžia galimas parodijos rūšis, bet ir iškelia problemą, susijusią su įvairių komiško kategorijų (pavyzdžiui, satyros, ironijos, grotesko ir kt.) tarpusavio ryšiais bei koreliacijomis. Kadangi jų išreiškiamos prasmės yra artimos, todėl tiksliai apibrėžti atskirą kategoriją sudėtinga, tad būtent dėl šios priežasties muzikos pavyzdžiuose beveik neįmanoma aptikti absoliučiai grynų komiško kategorijų kaip parodija, apraiškų – jos yra tarpusavyje glaudžiai susiję⁸⁸.

Šiame skyriuje siekiama aptarti galimus parodijos raiškos būdus muzikos kūrinyje, pasitelkiant vieną iš E. Sheinberg apibrėžtų rūšių – *satyrinę parodiją* bei tos pačios autorės išskirtus *parodijavimo būdus*: *mėgdžiojimą (imitation)*, *kopijavimą (replication)*, *citavimą (quotation)*. Minėti raiškos būdai bus ne tik teoriškai aptarti, bet ir iliustruoti įvairių kompozitorių vokalinį ciklą dainų analizėmis: D. Šostakovičiaus vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 dainos „Kritikui“, „Pavasario prabudimas“; daina „Išmintingumas“ iš vokalinio ciklo „Penki romansai pagal žurnalo „Krokodilas“ tekstus“ op. 121, V. Barkausko daina „Varlė ir jautis“ iš vokalinio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“.

3.1. Satyrinė parodija

Šiame poskyryje bus aptartas vienas ryškiausių *satyrinės parodijos* pavyzdžių – D. Šostakovičiaus vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 antroji daina „Pavasario prabudimas“. Ši parodijos rūšis yra grindžiama „vieno stilistinio sluoksnio teisingu suvokimu ir vertinimu. Parodija, kaip ir satyra, tampa veiksnio tada, kai iškelia estetinių kriterijų vertingumo klausimą, vertybių persiskirstymą“ (Sheinberg, 2000, 145). Tad nors minėtas D. Šostakovičiaus kūrinys pavadintas „Satyromis“ bei eksponuoja įvairias komiško apraiškas, antrosios dainos

⁸⁷ Pastarasis daugiausia siejamas su valsų bei kitų šokių (pavyzdžiui, habanera, gavotas ir t.t.) *stilizacijomis*, kurios iškyla dėl sąryšio su ironija, todėl bus plačiau aptartas IV skyriaus *Ironija* 4.3. poskyryje *Ironija-parodija*.

⁸⁸ Todėl, kaip jau minėta I skyriaus 1.2. poskyryje *Parodija*, galimos įvairios parodijos klasifikacijos: nuo parodijos-grotesko, satyros-parodijos, iki parodijuojančio koliažo, imitacijos ir kitų (Sheinberg, 2000, 142-147)

„Pavasario prabudimas“ esminis bruožas – **satyrinė parodija**, kuri yra atskleidžiama per įvairių šios dainos bei S. Rachmaninovo romano „Pavasariniai vandenys“ op. 14 Nr. 11 muzikinės kalbos, stilistinių ir tematinių komponentų gretinimą.

S. Rachmaninovas vieną žinomiausių savo romanų „Pavasariniai vandenys“ sukūrė pagal F. Tiutčevo eiles. Šis eilėraštis – tai odė džiaugsmui, bundančiai gamtai, kuri su gaivališka jėga entuziastingai skelbia artėjančią pavasarį. Todėl ir eilėraščio nuotaika yra džiugi, kupina romantiško polėkio, patoso, tarsi pagauta ekstazės, lyg neišvengiamai atkeliaujantis pavasaris pranašautų visų bėdų pabaigą. S. Rachmaninovui puikiai pavyko šią džiugią eilėraščio nuotaiką perteikti ir muzikoje. Nors kompozitoriaus muzika dažnai laikoma niūria, filosofiška, čia, atvirkščiai, jo ji yra visiškai kitokia – romantiška, gyvybinga, džiaugsminga, o fortepijono partijoje yra imituojama gaivališka ir nesustabdoma krentančio vandens jėga.

Antroje D. Šostakovičiaus vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 dainoje „Pavasario prabudimas“ yra sukuriama akivaizdžios sąsajos su S. Rachmaninovo romanu „Pavasariniai vandenys“ op. 14 Nr. 11, tad ryškiausiai čia yra atskleidžiama parodija, kurią galima priskirti *satyrinės parodijos* tipui. Ir nors šis komiško elementas reiškiamas daugiausiai per įvairius netiesioginius stilistinius bei aliuzinius svetimos medžiagos implikavimus, kas, atsižvelgiant į E. Sheinberg išskirtus parodijos tipus (žr. 21 p.), turėtų sąlygoti dainos priskyrimą *nesatyrinės parodijos* tipui, tolesnė muzikinė analizė parodys, jog D. Šostakovičius tikrai nesistengė parodijuoti subtiliai – jis turėjo aiškų taikinį pašaipai išreikšti ir puikiai žinojo, kokiomis muzikinėmis priemonėmis to pasiekti. Tad kitoje straipsnio dalyje bus aptarta minėtoji D. Šostakovičiaus daina „Pavasario prabudimas“, atskleidžiant parodijos raišką per įvairių šios dainos ir S. Rachmaninovo romano „Pavasariniai vandenys“ muzikinės kalbos komponentų gretinimą.

Nors D. Šostakovičius pripažino S. Rachmaninovo indėlį rusų muzikinei kultūrai, tačiau pats ne itin mėgo šio kompozitoriaus kūrybą ir apie ją patį, B. Tiščenko žodžiais tariant, „atsiliepė be didelės meilės“⁸⁹ (Данилевич, 1980, 181). Labiausiai tikėtina, kad pagrindinė paskata, įtakojusi D. Šostakovičių parodijuoti S. Rachmaninovo romaną „Pavasariniai vandenys“ buvo ta, jog šis kūrinys tapo itin populiariu, kone *rusiškojo romano* prototipu to meto muzikiniame repertuare. Tad gal nuo per dažno skambėjimo koncertų salėse jis ir sukėlė D. Šostakovičiaus norą parašyti savitą muzikinį „pavasario pasveikinimą“. Ir pasveikinti kiek kitaip – be pompastikos, lakoniškai ir pašaipiai, ką kompozitorius tikrai puikiai mokėjo. Kandus dainos tonas ypač išryškėja visiškai priešingame, nei romantikos kupinos F. Tiutčevo eilės, taiklaus ir pašaipaus S. Čiornyj eilėraščio fone, pavyzdžiui: „Ir mano kaktusas, <...>, kaip naujas Lozorius ėmė ir prisikėlė iš numirusių“,

⁸⁹ Ir apie kitus kompozitorius kalbėdamas pabrėždavo, kad jo nedomina puošni, perkrauta muzikinė medžiaga, perdėtai jausminga ar kupina patoso muzika (Данилевич, 1980, 180-181).

„pavasaris, pavasaris, neškite žieminį šlamštą į lombardą“, „medžiai laukia, pūva vanduo ir girtų daugiau nei visada“ ir t.t.

Pastebėtina, kad D. Šostakovičius dainoje „Pavasario prabudimas“, parodijuodamas minėtą S. Rachmaninovo romansą, neapsiriboja vien poetinės tematikos gretinimu, bet implikuoja ir tam tikrus S. Rachmaninovo romano „Pavasariniai vandenys“ muzikinės medžiagos komponentus, kurie kuria komišką, pašėpantį ir satyrišką paveikslą. S. Rachmaninovo romano įžanga (žr. Pav. 20):

Pav. 20. S. Rachmaninovas. „Pavasariniai vandenys“ 1-6 t.

Allegro vivace

Е - ще в по - лях бе - ле - ет снег,

rit. ten. **[a tempo]**

во - ды уж вес - ной шу - мят,

The score continues with a vocal line and piano accompaniment. The piano part features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets, with dynamics ranging from piano (p) to forte (f). The tempo marking changes from 'Allegro vivace' to 'rit. ten.' and then back to '[a tempo]'.

Kaip ir S. Rachmaninovas, D. Šostakovičius dainoje „Pavasario prabudimas“ taip pat pasirenka vieną figūrą, skambančią po įžangos, iš kurios yra sukurama beveik visa dainos medžiaga (žr. Pav. 21):

Pav. 21. D. Šostakovičius. Vokalinis ciklas „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109, daina „Pavasario prabudimas“ 7-10 t.

Allegro ♩ = 152

Tačiau lyginant su S. Rachmaninovo romano motyvu, D. Šostakovičiaus pasirinkta muzikinė medžiaga yra kitokia, o tam tikri jos komponentai sukuria parodiją dainoje:

- muzikinė medžiaga yra lakoniška, sudėliota iš smulkių, kompoziciniu požiūriu paprastesnių motyvų, faktūra akivaizdžiai siauresnė, kompaktiškesnė;
- D. Šostakovičius antroje takto dalyje atsisako šešioliktnių, dėl to dainos muzikinis piešinys tampa realistiškesnis, „buitiškesnis“;
- nebelieka romantinio S. Rachmaninovo romano polėkio, virtuoziškumo.

D. Šostakovičiaus dainos muzikinis audinys gana vienodas ir kryptingai plėtojamas iki pat pabaigos, atsispindi tipiškai D. Šostakovičiaus kūrybai būdingi muzikinės kalbos bruožai, per kuriuos dažniausiai ir reiškiasi komiško formos. Tai - aštrus *staccato*, įvairūs chromatizmai, moduliacijos, natų pakartojimai, smulkūs motyvai ir t.t. (žr. Pav. 22). Dainą galima sąlyginai skirstyti į keturis epizodus, atsižvelgiant į verbalinio ir muzikinio teksto sąsajas, kurios daugiausia yra *ilustruojančio* pobūdžio. Du taktai, skambantys po įžangos – S. Rachmaninovo romano romano „Pavasariniai vandenys“ op. 14 Nr. 11 aliuzija. Aptariama muzikinė figūra (žr. Pav. 21) yra struktūriškai artima S. Rachmaninovo romano įžangos motyvui (žr. Pav. 20), tačiau skamba monotoniškai – šį įspūdį sustiprina pakartojamos natos ir kompoziciniu požiūriu lakoniška muzikinė medžiaga. Toliau, įstojus vokalinei partijai, daina pradeda netikėtu tekstu: „Vakar

mano katinas pasižiūrėjo į kalendorių ir pakėlė uodegą iškart“. Suveikia *paradokso* faktorius – po aliuzijos į S. Rachmaninovo romansą buvo laukiama romantiškų eilių, o įvyko priešingai, nes esminis parodijos raiškos būdas D. Šostakovičiaus dainoje „Pavasario prabudimas“ yra interpretuoti meninės dainos žanrą priešpriešinant pagrindinius jo bruožus: romantiškumą, lyrizmą, melodingumą bei sentimentalumą.

Ryškiausiai būdingi D. Šostakovičiaus muzikinės kalbos elementai atsiskleidžia antrajame epizode „Ir mano kaktusas, o stebukle iš stebuklų...“ (žr. Pav. 22). Daugiausia jie yra išdėstomi fortepijono partijoje tiksliai siekiant sustiprinti vokalinę partiją, kuri tam tikrais ritmikos, melodikos komponentais yra artima S. Rachmaninovo romansui „Pavasariniai vandenys“, tačiau vėlgi juos traktuojant perdėtai bei iškreipiant jų funkciją kūrinyje. Išraiškinga melodinė linija yra bene svarbiausias romanso bruožas, suteikiantis galimybę vokalistui ne tik atvirai išreikšti jausmingas emocijas, bet taip pat pademonstruoti nepaprastai išraiškingą ir dainingą balsą. Tokia melodikos specifika padeda atlikėjui atsiskleisti S. Rachmaninovo romanse, tačiau visiškai skirtingai melodinę liniją traktuoti reiktų D. Šostakovičiaus dainoje „Pavasario prabudimas“. Šioje dainoje kompozitorius kaip tik ir stengiasi to perdėto jausmingumo ir lyriškumo išvengti, pavyzdžiui, vokalinėje linijoje įpindamas vieno garso rečitavimą, skaldantį melodinę liniją ir suteikiant jai maršo bruožų. Tad melodija tampa dar viena galimybe satyrinei parodijai skleisti D. Šostakovičiaus dainoje „Pavasario prabudimas“.

Pav. 22. D. Šostakovičius. Vokalinis ciklas „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109, daina „Pavasario prabudimas“ 21-28 t.

И как - тус мой - о, чу-до из чу - дес! за -

ли - тый ча - ем и ко-фей-ной гу - щей, как но - вый Ла - зарь взял да и вос-крес и

Svarbi aptariamo epizodo antroji dalis (žr. Pav. 23), prasidedanti žodžiais: „Jau nuo panelės sulipęs purvas keikiasi, linksmi rėkauja kiemsargiai“.

Pav. 23. D. Šostakovičius. Vokalinis ciklas „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109, daina „Pavasario prabudimas“ 36-41 t.

U - že с па - не - лей смерз шу - ю - ся грязь, ру -

га - ясь, ска - лы - ва - ют двор - ни - ки ли - хи - е, у -

Ši antrojo epizodo dalis yra kulminacinė, tačiau D. Šostakovičius vėl pasišaipo iš įprastų normų muzikoje, pateikdamas ją neįprastai – čia suskamba liaudies dainos, taip vadinamos „čiastuškos“, imitacija. Tą patvirtina ir tonacinio plano pasirinkimas: pagrindinę dainos tonaciją F-dur pakeičia tolumo giminingumo A-dur tonacija. Reiškia, čia vėlgi suveikia netikėtumo, *paradokso* faktorius, nes po prieš tai buvusios muzikinės medžiagos pasirodo visiškai naujas epizodas ne tik tonaciniu, bet ir harmoniniu požiūriu: vokalinė linija nesudėtinga, o tekstą galime laikyti netgi absurdišku „jau šiandien pas mane atėjo „kunigaikštis“, paėmė šiltą šaliką ir slides“. Fortepijono partijoje – harmoniškai paprasta akordinė faktūra, išdėstyta tonikoje ir dominantėje (A-dur – E-dur). Tad bendras dainos piešinys turi satyrinių bruožų – hiperbolizuotai supaprastintas, tuštokas, banalokas. Taigi, aptariamame epizode satyrinė parodija atsiskleidžia keletu būdų – per liaudies dainos „čiastuškos“ imitaciją kulminacijoje, netikėtą tonacinį planą bei perdėtai supaprastintą muzikinę medžiagą.

D. Šostakovičius dainoje „Pavasario prabudimas“ iš vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 satyrinės parodijos raiškai pasitelkia ir kūrinio dinamiką. Apžvelgiant šią dainą, pastebimos skirtingos dinaminio plano išdėstymo tendencijos vokalinėje bei fortepijono partijose: vokalinę partiją nurodoma atlikti *forte* arba *fortissimo*, fortepijono partijoje dinaminės nuorodos įvairesnės – nauji epizodai dažnai taip pat pradedami nuo *forte* arba *fortissimo*, tačiau įstojus vokalinei partijai, iš karto nurodoma *piano*. Tuo tarpu S. Rachmaninovo romano

„Pavasariniai vandenys“ dinaminio plano išdėstymas kitoks: dinamika kryptingai auga iki pat pabaigos. Žinoma, toks dinamikos plėtojimas taipogi yra tendencingas, nes būtent jis ir yra S. Rachmaninovo romanso ašis, per kurią įvyksta kulminacija. Jis taip pat visiškai atitinka tvyrančią S. Rachmaninovo romanso nuotaiką, kai dinamikos augimas pasitarnauja emocinei dainos būsenai. D. Šostakovičiaus dainoje „Pavasario prabudimas“ aptartu dinaminio plano išdėstymu keliama visiškai priešingi tikslai – siekiama perdėto, hipertrofuoto rezultato. Šiuo būdu kompozitorius tarsi reikalauja ne tik džiaugsmingai apdainuoti, bet garsiai rėkti, jog tas ilgai lauktas pavasaris atėjo, „bet duok pabėgti į miško tylumą, nuo dienos pykčio, choleros ir sostinės, pavasarinis vėjas už durų, ką įsimylėti, po velnių?“.

D. Šostakovičiaus dainoje „Pavasario prabudimas“ iš vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 atsiskleidžia keletas esminių parodijos raiškos muzikoje galimybių:

- Perimant keletą charakteringų parodijuojamo S. Rachmaninovo romanso „Pavasariniai vandenys“ muzikinės kalbos bruožų: muzikines struktūras (pavyzdžiui, bangos principo pasažus), vyraujančią 4/4 metrą, tempą (*Allegro*) ir t.t., bei juos hiperbolizuotai perteikiant D. Šostakovičiaus dainoje „Pavasario prabudimas“. Tokiu būdu D. Šostakovičius siekia pašiepti ir satyriškai perteikti pernelyg romantinę S. Rachmaninovo romanso „Pavasariniai vandenys“ nuotaiką, pasitelkdamas parodijos elementą dainoje.
- Satyrinė parodija suaktualinama ypač pašaipaus ir taiklaus teksto kontekste: D. Šostakovičiaus dainoje „Pavasario prabudimas“ pasirinktos kandžios ir pašaipios S. Čiornyj eilės, visiškai opoziciškos nei F. Tiutčevo eilėraštis S. Rachmaninovo romanse „Pavasariniai vandenys“
- D. Šostakovičiaus dainos kulminacijoje – netikėtai paprasta muzikinė medžiaga. Kompozitorius pasitelkia liaudiškos dainos, taip vadinamos „čiasuškos“, imitaciją. Tad atsisakydamas S. Rachmaninovo romansui būdingos kupinos patoso kulminacijos, D. Šostakovičius pasinaudoja dar viena satyrinės parodijos raiškos galimybe dainoje.
- Melodinė linija pasitelkiama satyros elementui dainoje sustiprinti: pasitelkus vieno garso rečitavimą, įpinant maršo bruožų bei skaldant melodinę liniją vietoj romansui įprastos dainingos vokalinės partijos D. Šostakovičius stengiasi išvengti lyriškumo, tuo perdėtai supaprastindamas vokalinę partiją.
- Tendencingas dinaminio plano traktavimas siekiant atskleisti satyrinę parodiją: skirtingai nei S. Rachmaninovo romanse „Pavasariniai vandenys“, D. Šostakovičiaus dainoje „Pavasario prabudimas“ dinamika išlieka mažai pakitus, vokalinėje partijoje nurodoma *forte* arba *fortissimo*. Toks dinaminio plano traktavimas perteikia satyrinę parodiją dėl vienodo, net

statiško jo išdėstymo bei atskleidžia pašaipų kompozitoriaus požiūrį ne tik į patį dainos žanrą, bet taip pat ir į vieną iš ryškiausių šio žanro pavyzdžių – S. Rachmaninovo romansą „Pavasariniai vandenys“.

3.2. Parodijavimo būdai

Parodija XX a. vokaliniuose cikluose gali būti siejama ir su *parodijavimo būdais*, kurių kiekvienas grindžiamas konkrečiais identifikavimo bruožais. Juos pasitelkus šios komiško kategorijos analizė tampa paprastesnė, nes turi aiškiai apibrėžtus kriterijus. Minėtus *parodijavimo būdus* įvardija E. Sheinberg⁹⁰ (Sheinberg, 2000, 188-197):

- *Mėgdžiojimas*
- *Kopijavimas*
- *Citavimas, aliuzija, stilizacija.*

Žinoma, negalima teigti, jog, pavyzdžiui, *citavimas* visuomet bus susietas su pašaipa, perkeltine prasme ar siekiant juokingo efekto, tačiau būtent komiškoje muzikoje dažnai per tokius konkrečius ir dėl to iš dalies lengvai atpažįstamus raiškos būdus reiškiasi parodija. Išanalizavus visą eilę vokalinių ciklų, kuriuose parodija yra aktyvi, pastebėta, jog ryškiausiai ši komiško kategorija atsiskleidžia pasitelkiant tris parodijavimo būdus: *mėgdžiojimą*, *kopijavimą* ir *citavimą*, tad kituose poskyriuose bus koncentruojamasi ties XX a. komiškų vokalinių ciklų dainų analizėmis, kuriuose minėti būdai sukuria erdvę reikštis parodijai.

3.2.1. Mėgdžiojimas

V. Barkausko antroji daina „Varlė ir jautis“ iš vokalinio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“ išsiskiria *ilustratyvumu*, taigi pagrindinė parodijos raiška šiame kūrinyje siejama su viena iš minėtos komiško kategorijos *raiškos būdų* – **mėgdžiojimu** (*Imitation*). Kaip jau aptarta I skyriaus 1.2. poskyryje „Parodija“, šis parodijavimo būdas yra vienas pirminių minėtos komiško formos atpažinimo aspektų, „asmens kalbos ar manierų imitavimas, dažniausiai komiškam efektui pasiekti“⁹¹. Aptariamoje dainoje parodija nesiejama su konkrečiu asmeniu, greičiau tai tam tikri žmoniškų savybių rinkiniai, atskleidžiami politiniame dainos kontekste.

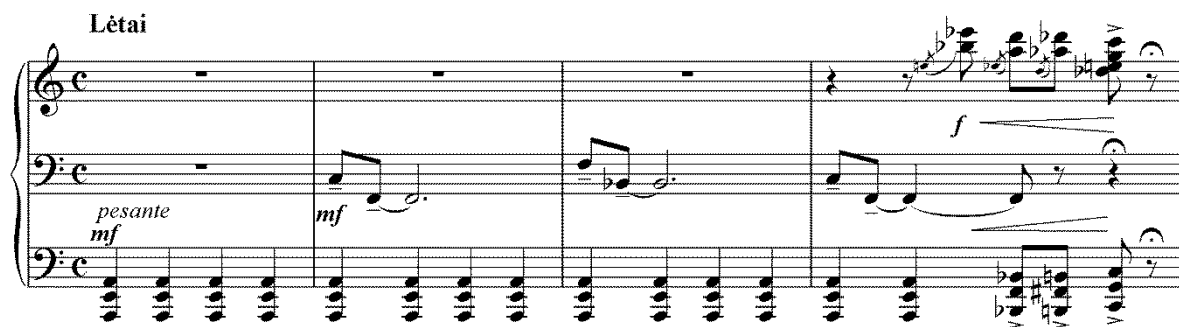
⁹⁰ Šie parodijavimo būdai yra detaliau aptarti I skyriaus IV poskyryje *Parodija* (žr. Psl....).

⁹¹ *Imitation*; <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/imitation?q=imitation> (žiūrėta 2014 0618).

Jau pats pavadinimas diktuoja, jog šis satyrinis paveikslėlis, kaip ir kitos V. Barkausko vokalio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“ dainos⁹², bus komponuojamas pasitelkiant du savo prigimtini ir išvaizda skirtingus gyvūnus – **Varlę** ir **Jautį**. Šie personažai simbolizuoja ir dažnai akivaizdžias gyvenimo tiesas: mažesnis nėra kvailesnis, o atvirkščiai – dažnai būna gudresnis ir t.t. Tą įrodo ir verbalinis tekstas, kur jau pačioje dainos pradžioje yra nurodoma, jog „pievų valdytoja tapo varlė, jos žinioje atsidūrė ir bala, ir žolė“. Pas ją ateina jautis prašyti žolės, o varlė, dainoje įkūnijanti tikro biurokrato paveikslą, liepia „atsinešt pažymėjimus: a) Kiek išlaikai vaikų, b) ar esi žoliaėdis, c) kiek sunaudoji žolės“ ir t.t. Ši varlės monologą galima traktuoti kaip pirmąją dainos epizodą, po kurio seka antrasis – jaučio epizodas, kuriame jis, viską išklauseęs, „pasijuto toks mažas ir menkas“, jog net pagalvojo: „tai nejaugi prieš ją aš visai liliputas?“. Ir tada „staiga ėmė pūstis“, „kol išpampo kaip kalnas ir sprogo!“.

Dainoje „Varlė ir jautis“ parodijos raiška pirmiausia susijusi su verbaliniu tekstu, kuris yra labai išraiškingas ir vaizdingas, tad gali būti lengvai atkartojamas ir muzikos audinyje. Taip pat jau pačioje pradžioje V. Barkauskas pagrindinius veikėjus charakterizuoja labai tiksliais kompozicinėmis priemonėmis: varlę imituoja aukštas registras (antroji, trečioji oktavos) bei grynų kvartų intervalai su foršlagais (sukuriamas *šokčiojimo* efektas), jautis gi išskiriamas pasitelkiant itin žemą registrą (didžioji oktava ir kontroktava) ir kvintos intervalą, taip priešpriešinant abiejų gyvūnų bruožus muzikoje (žr. Pav. 24). Taip pat galima pastebėti, jog fortepijono partijos audinys yra labiau iliustratyvus negu vokalinė linija, kuri komponuojama vientisai, yra dainuojamojo pobūdžio (išskyrus frazę „net širdy pasidarė jam bloga“, kuri ištariama bei žodį „sprogo“, kurį daininkas turi atlikti su *glissando* žemyn, imituojant sprogimą) (žr. Pav. 25).

Pav.24. V. Barkausko daina „Varlė ir jautis“ iš vokalio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“ 1-4 t.



⁹² V. Barkausko vokalinių ciklą „Trys satyriniai paveikslėliai“ sudaro trys dainos: „Raginimai“, „Varlė ir jautis“ bei „Norai“.

Pav.25. V. Barkausko daina „Varlė ir jautis“ iš vokalinio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“ 1-4 t.

Parodijos raiškai, kurios pagrindas yra *pamėgdžiojimas*, labai svarbu ne tik iliustratyvumas, bet, pavyzdžiui, ir kompozicinių priemonių įvairovė, kuri šioje dainoje yra itin gausi. V. Barkauskas drąsiai keičia registrus, pažymi cezūras, fiksuoja daug muzikinių nuorodų atlikėjams: *sostenuto* prieš varlės klausimus jaučiui, jiems prasidėjus – *rubato*, su žodžiais „kol išpampo kaip kalnas“ fortepijonas unisonu atkartoja vokalinę liniją, kompozitorius nurodo *sost. Maestoso* ir *cresc.*, o kartu su žodžiu „kalnas“ dainos diapazonas išplečiamas net iki penkių oktavų, tad be abejonės – čia visos dainos kulminacija.

Daina „Varlė ir jautis“ turi keturių taktų įžangą bei kodą, kurią galima įvardyti kaip viso kūrinio moralą: „jei dėl jaučio likimo su varle imsi plūstis, varlė atsakys: „Nereikia pūstis!““. Įžangoje, fortepijono partijoje eksponuojami pagrindiniai veikėjai – parodomos abiejų muzikinės charakteristikos. Jų atspindžiai jaučiami ir kodoje (žodis „jaučio“ fortepijono partijoje palydimas sekundos intervalu su fermata, „varlė“ – jau minėtu kvartiniu akordu su septima (irgi su fermata) (žr. Pav. 26). Du paskutiniai fortepijono dainos taktai parodiją atskleidžia ir per kitą *parodijavimo būdą* – *stilizaciją*, nes bose skambanti ritminė formulė bei akordas (b-moll tonacijoje) sukuria sąsajas su F. Chopino sonatos fortepijonui Nr. 2 b-moll trečiąja dalimi – *Marche funèbre: Lento*. Ši *stilizacija* yra tarsi Jaučio laidotuvių maršas, arba, kitaip tariant, visiems bukiems, pasipūtusiems ir be rimto pagrindo save svarbiais laikantiems žmonėms (žr. Pav. 26).

Pav.26. V. Barkausko daina „Varlė ir jautis“ iš vokalinio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“ 1-4 t.

Daina „Varlė ir jautis“ yra puikus vieno iš *parodijavimo būdų* – *mėgdžiojimo* pavyzdys. Jau nuo pat pradžių jis tampa šio kūrinio pagrindu ir yra generuojamas keletu lygių: muzika visiškai paklūsta žodžiui (pavyzdžiui, pagal verbalinį tekstą gretinamos duolės ar triolės), abu personažai turi labai aiškias muzikines charakteristikas, daina turi išbaigtą siužetą, kuriame iškeliama problema (*pasipūtėlio* ir *gudruolio*) bei atskleidžiamas moralas („nereikia pūstis“), dainavimas derinamas su kalbėjimu (pavyzdžiui, „net širdy pasidarė jam bloga“), išnaudojamos kompozicinės priemonės (diapazonas, registrai, artikuliacija ir t.t.). Taigi, šiuo atveju parodija labiausiai susijusi su verbalinio ir muzikinio tekstų koreliacija, kuri, muzikos audinyje pasitelkiant *mėgdžiojimą*, leidžia reikštis minėtai komiško kategorijai V. Barkausko dainoje „Varlė ir jautis“ iš vokalinio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“.

3.2.2. Kopijavimas

Kopijavimas (Replication) yra susijęs su *atkartojimu*, o komiškuose dažniausiai kūrinuose yra pasitelkiamas tiksliai tam, kad sustiprintų parodijos raišką. *Kopijavimas* kaip priemonė komiško atskleidimui buvo pasitelkiama ir J. Haydno bei kitų kompozitorių kūryboje bei dažniausiai pasižymėjo programišku. Šis parodijos raiškos būdas iš dalies gali būti gretinamas ir su *pakartojimu*, kurį R. Jokabsonas įvardija kaip „pamatinę poetinės ir muzikinės kalbos ypatybę“ (cit. Iš: Česnulevičiūtė, 2008, 151). Pakartojimo tikslas dažniausiai yra muzikinės medžiagos papildymas⁹³.

Šie teksto *pakartojimai* muzikoje gali būti siejami su keletu aspektų: prasminio kirčio perkėlimu, muzikinių struktūrų įprasminimu arba parodijos elementui muzikoje išryškinti. Tokie žodžių pakartojimai, kurių vokalinuose cikluose pasitelkiamoje poezijoje nėra, ypač būdingi D. Šostakovičiaus dainoms, pavyzdžiui, vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 net trijose dainose kompozitorius panaudoja šį *parodijavimo būdą*: dainos „Palikuonys“ pabaigoje vokalinėje partijoje keturis kartus pakartojama frazė: „daužyt galvą į sieną“, „Kreicerio sonatos“ pabaigoje žodžiai „Aš tave, o tu mane...“, dainos „Nesusipratimas“ pabaigoje „Nesuprato jis naujosios poezijos ir balzakiškų metų poetės“. Tačiau visgi pirminė *kopijavimo* kaip vieno iš parodijavimo būdų raiška susijusi su muzikinės struktūros (frazės, motyvo ir t.t.) pakartojimu, siekiant komiško efekto – tą akcentuoja ir E. Sheinberg. Tad toliau šiame poskyryje bus pateikta D. Šostakovičiaus dainos „Kritikui“ iš vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109

⁹³ Taip pat ir literatūrinėje kalboje jis yra vienas iš svarbiausių jos aspektų.

analizė, atskleidžiant parodijos raišką kūrinyje per vieną iš *parodijavimo būdų* – *kopijavimą*, šiame kūrinyje atsiskleidžiantį pačioje dainos pabaigoje.

Vienas iš vokalinį ciklą „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 vienijančių faktorių yra *įžanga*, esanti kiekvienos dainos pradžioje. Pirmoje dainoje „Kritikui“ beveik visas dainos muzikos audinys grindžiamas pirminiu įžangos motyvu: *prima* plečiama į m. 2, d. 3 ir vėl grįžtama į g. 1, vėliau ši intervalika išplečiama į akordinę faktūrą. Vokalinė partija taip pat nepasižymi įvairove: siauras diapazonas – melodinė linija išdėstyta vienos oktavos ribose, šuolių beveik nėra (didžiausias – kvartos intervalu), tik paskutiniame melodijos takte – oktavos šuolis. Dinaminis planas priklauso nuo verbalinio teksto (*p*, *mf*, *f*, *p* – *cresc.* *f*). Tad dėl pakankamai lakoniško muzikos audinio dainą „Kritikui“ iš D. Šostakovičiaus vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 galima laikyti viso ciklo įžanga, kurioje yra išdėstoma būsima medžiaga.

Parodijos raiška šioje dainoje susijusi su dviem aspektais: varijuodamas įžanga, kompozitorius iš jos sukuria visą muzikinį audinį, tad akompanimentas yra itin paprastas ir nesudėtingas. Vokalinė partija turi aiškias frazuotes, tačiau tuo pačiu nepasižymi įvairove. Visa daina koncentruojama į pabaigą, kur parodija ryšiausiai atskleidžia fortepijono partijoje, *kopijuojant* vokalinę liniją. Ši teiginį sustiprina ir muzikos audinys: *kopijuojama* fortepijono solo frazė parašyta *p* dinamikoje, visos natos pažymėtos *staccato* (pašaipos demonstravimas), o pabaigoje nuskamba pats elementariausias harmoninis junginys – dominantė išsprendžiama į toniką (C-F) (žr. Pav. 27).

Pav.27. D. Šostakovičiaus daina „Kritikai“ iš vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 21-25 t.

The musical score for D. Shostakovich's song "Kritikai" (The Critic) is presented in two systems. The first system shows the vocal line (treble clef) and the piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with a *cresc.* marking and ends with a *f* marking. The piano accompaniment begins with a *mf dim.* marking and ends with a *p* marking. The lyrics are in Russian: "эт - муж - чи - на и да - же с бо - ро - до - ю". The second system shows the continuation of the piano accompaniment, which ends with a *ff* marking.

Bendrame dainos kontekste, kur fortepijono partijoje vyrauja disonansai (sekundos, septimos intervalai ir t.t.), ši ypatingai tonali pabaiga gali būti traktuojama kaip dar viena galimybė parodijos raiškai XX a. vokaliniam cikle. Tą patvirtina ir dainos siužetas, atspindintis tekste: kai poetas, įsijausdamas į personažą, deklamuoja eiles, nereikėtų pamiršti, kad vis dėlto jis „vyras, ir netgi su barzda“. Štai šis paskutinis sakinyss ir yra stimulus parodijai, nes po jo sekantis trumpas, jau

aptartas, fortepijono solo epizodas tarsi apverčia pagrindinę idėją ir susiformuoja netikėtumas, net *paradoksas*, atkreipiantis dėmesį į paslėptas potekstes.

3.2.3. Citavimas

E. Sheinberg *parodijavimo būdus* suskirsto į tris grupes, iš kurių paskutiniąją sudaro *citavimas, aliuzijos ir stilizacijos*. Nors visi šie būdai tarpusavyje yra panašūs, tačiau iš jų išskirtinas yra pirmasis kaip lengviausiai atpažįstamas bei XX a. ne tik muzikologų, bet ir kultūros tyrinėtojų analizuojamas *teksto komponavimo būdas*. Įvairūs tyrinėtojai išskiria keletą citatų rūšių, kurias kiekvienas įvardija skirtingai (pavyzdžiui, M. Aranovskis: citata, amalgama, derivacija, kontaminacija; L. B. Meyeris: skolinys, simuliacija, parafrazė ir t.t.), o dėl tokių intertekstualumo (teksto tekste) apraiškų „komunikuoti gali ne tik vienalaikiai – sinchroniškai – reiškiniai, bet ir dabartis su praeitimi“ (Versekėnaitė, 2003, 32).

Taip pat tokių citatų reikšmė bei tikslas yra nevienareikšmiški, kadangi kiekvienas kompozitorius jas integruodavo savo kūrinuose dėl skirtingų priežasčių: vieniems tai tapo tam tikrais simboliais (pavyzdžiui, sekvencija *Dies irae* daugelyje kompozicijų tampa mirties atspindžiu muzikoje), kitiems galėjo tapti ir būdu išreikšti savo muzikoje pašaipą (pavyzdžiui, D. Šostakovičiui). Todėl šiame poskyryje bus koncentruojamasi ties pastarąja ir aptartos dvi D. Šostakovičiaus dainos: „Kreicerio sonata“ (iš vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109) bei „Sveikas protas“ (iš vokalinio ciklo „Penki romansai pagal žurnalo „Krokodilas“ tekstus“ op. 121), kuriuose yra pasitelkiamos citatos, tačiau tiek pati jų medžiaga, tiek ir suteikiama prasmė gali būti traktuojamos skirtingai.

D. Šostakovičiaus daina „**Kreicerio sonata**“ iš vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 yra vienas iš pavyzdžių, kur per įvairius aspektus iškyla skirtingos potekstės, išreiškiamos per komiško kategorijas kaip parodija, satyra, ironija. Satyra čia, visų pirma, figūruoja kaip dainos *turinys*, kuris muzikos audinyje atsispindi per itin paprastas, dažnai net banalias muzikines priemones (neišraiškinga melodija, supaprastintas akompanimentas ir t.t.). Ironija šioje dainoje ryškiausiai atsiskleidžia per *valso stilizacijas*, kurios, kaip paaiškėjo išanalizavus eilę XX a. vokalinių ciklų, dažnai įvyksta dėl šios komiško kategorijos ir valso tarpusavio koreliacijos⁹⁴. Parodijos elementas dainoje „Kreicerio sonata“ išryškėja per vieną iš

⁹⁴ Plačiau *valso stilizacijos* D. Šostakovičiaus dainoje „Kreicerio sonata“ aptariamos IV skyriaus 4.3. poskyryje *Ironija-parodija*.

parodijavimo būdų – citavimą, tad toliau šiame poskyryje bus aptarta minėtos dainos įžanga ir ten esančios kitų kompozitorių kūrinių citatos.

Visos D. Šostakovičiaus vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 dainos turi įžangas, kurios yra vienos iš ciklą vienijančių faktorių⁹⁵. Tačiau dainos „Kreicerio sonata“ įžanga yra ypatinga dėl kelių aspektų: pirmiausia, ji atlieka *dvigubą funkciją*, nes tampa ne tik visos dainos įžanga, bet ir pirmojo – valso – epizodo. Taip pat kompozitorius čia pasitelkia net dvi citatas: L. Van Beethoveno sonatos smuikui ir fortepijonui op. 47, Nr. 9 A-dur I dalies pradžią bei P. Čaikovskio įžangą į Lenskio ariją iš operos „Eugenijus Oneginas“ (II veiksmas, 2 paveikslas). Šie išvardyti aspektai svarbūs visai dainos struktūrai, o per juos išryškinama parodija atveria naujas galimybes jos interpretavimui.

„Kreicerio“ temos apraiškas galima aptikti įvairiose meno formose: ją inspiruotas L. Janačekas pirmasis styginių kvartetas; tokiu pavadinimu R. F. Xavier Prinnet 1901 m. nutapė paveikslą, kur vaizduojamas aistringas pianistės ir smuikininko bučiny, T. S. Robertson sukomponavo baletą, pastatyta net 10 filmų, tarp jų: „*The Kreutzer sonata*“ (1911 m., rež. Pyotras Chardyninas); „*Kreutzerova sonata*“, (1927 m., rež. Gustavas Machatý), „*The Kreutzer Sonata*“, (2008 m., rež. Bernard Rose) ir kiti. Tačiau pirminis šios temos atsiradimo šaltinis yra **L. Van Beethoveno sonata smuikui ir fortepijonui op. 47 Nr. 9 A-dur**, kuri yra laikoma vienu sudėtingiausių kompozitoriaus kamerinės muzikos pavyzdžių⁹⁶. Šis kūrinys yra didžiulis išbandymas ne tik smuikininkui, reikalaujantis nepriekaištingo techninio pasiruošimo, bet ir pianistui, nes puikiam atlikimui reikia itin darnaus abiejų atlikėjų bendradarbiavimo, emocinės ištvermės, užkoduotos kūrinio koncepcijoje ir dramaturgijoje⁹⁷.

Kitas svarbus šaltinis yra L. Tolstojaus novelė „Kreicerio sonata“, publikuota 1889 m.⁹⁸. Ši knyga tapo išskirtiniu XIX a. literatūros kūriniu Rusijoje, nes čia L. Tolstojus išdėsto savo nuomonę apie santuoką, kurios derėtų atsisakyti kaip vergovės, gimdančios nelaisvę. Rašytojas skelbė, kad tik tada, kai sutuoktiniai gyvens kaip brolis ir sesuo, ateis visuomenės dvasinio atgimimo metas⁹⁹.

⁹⁵ Šį vokalinį ciklą vienijantys faktoriai plačiau aptarti p.40.

⁹⁶ Pirmą dalį yra labai siautulinga, galinga, prasidedanti smuiko solo tema, o vėliau ją pakartoja fortepijonas. Antroji dalis – visiškai kontrastinga, netikėta, meditacinė, o trečioji – džiaugsminga ir energinga, primenanti tarantelę.

⁹⁷ Beje, šis kūrinys pavadinimą „Kreicerio sonata“ gavo ne iš karto. L. van Beethovenas kūrinį jau po pirmojo atlikimo dedikavo vienam žymiausių tų laikų smuikininkui, paties kompozitoriaus amžininkui R. Kreutzeriui (jis, beje, nesižavėjo L. van Beethoveno kūryba ir manė šią sonatą esant „nejmanomą atlikti“) http://www.madaboutbeethoven.com/pages/people_and_places/people_patrons/people_patrons_bridgetower.htm (žiūrėta 2012 02 02)

⁹⁸ Pažymėtina, jog L. Tolstojaus „Kreicerio sonata“ netrukus po jos publikavimo, buvo uždrausta cenzūros.

⁹⁹ Šokiruojančios L. Tolstojaus filosofinės idėjos apie santuokos paskirtį stebino ir gąsdino visuomenę, bet apysaka „Kreicerio sonata“ sulaukė išskirtinio dėmesio – ji buvo perrašoma, dalinama ir aptarinėjama visose visuomenės susibūrimo vietose. Įdomu, kad pats rašytojas nei santuokos, nei sekso neatsisakė. Kai L. Tolstojus rašė „Kreicerio sonatą“, jam buvo per 60 m., su žmona buvo pragyvenęs 30 metų ir augino net 13 vaikų.

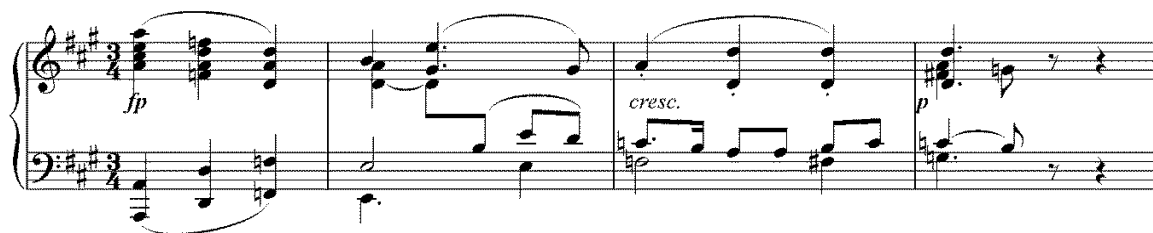
Minėtos novelės siužete – pagrindinio veikėjo Poznyčevo pasakojimas, kaip nutikę įvykiai priveda jį prie žmonos žmogžudystės: žmona susižavi smuikininku, griežia su juo „Kreicerio sonatą“ ir išduoda savo vyrą. Siužetas nėra novatoriškas, tačiau gvildena aktualias temas, filosofinius, subjektui rūpimus klausimus¹⁰⁰. O L. van Beethoveno „Kreicerio sonata“ Tolstojaus romane yra tarsi viso kūrinio lūžis, po kurio įvyksta stiprūs dramatiniai pokyčiai. Ši sonata knygoje asocijuojasi su aistra, išdavyste, bandymu kasdienybėje paskendusį gyvenimą pajvairinti nuotykiams, o jos aktualumą šiandieniniame gyvenime bei teatre galima pagrįsti deklaruojamomis nesenstančiomis vertybėmis, artimoms ir šių laikų žmogui¹⁰¹. Tad žinant šiuos kontekstus neabejotinai galima daryti prielaidą, jog S. Čiornyj poezija, pagal kurią sukurtas ir D. Šostakovičiaus ciklas „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 galėjo būti inspiruotas L. Tolstojaus novelės¹⁰².

L. Beethoveno sonatos smuikui ir fortepijonui op. 47 Nr. 9 A-dur citata (žr. Pav. 28) D. Šostakovičiaus dainoje „Kreicerio sonata“ nuskamba iš karto po visoms vokalinio ciklo dainoms būdingos įžangos. Pirmi keturi taktai smuikui solo – beveik identiškas sonatos motyvas, tik kompozitorius prideda foršlagus, taip priartindamas prie smuiko atlikimo technikos (žr. Pav. 30).

Pav. 28. L. Van Beethoveno sonata smuikui ir fortepijonui op. 47 Nr. 9 A-dur 1-4 t.



Pav. 29. L. Van Beethoveno sonata smuikui ir fortepijonui op. 47 Nr. 9 A-dur 5-8 t.



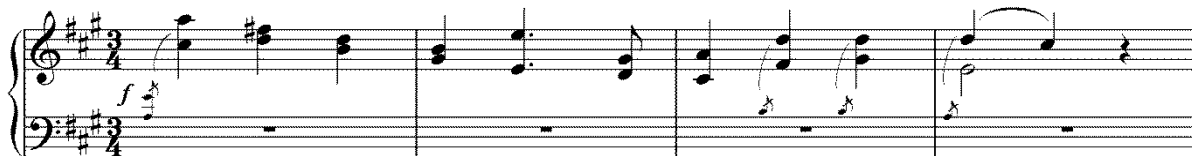
¹⁰⁰ Pasak Poznyčevo, po to, kai pirmas susižavėjimas ir kūniška aistra išblėsta ir žmona nusprendžia pradėti vartoti kontracepciją, „paskutinis mūsų kiauliško gyvenimo pasiteisinimas – vaikai – buvo atimtas ir gyvenimas pasidarė šlykštus kaip niekad“.

Žmonai pradeda patikti smuikininkas, su kuriuo ji atlieka „Kreicerio sonatą“, užmezga artimus santykius. Vieną kartą Poznyčėvas, iš komandiruotės grįžęs anksčiau, užtinka juos kartu ir nuduria savo žmoną. Meilužis spėja pabėgti. Poznyčėvas: „aš norėjau bėgti paskui jį, bet tada supratau, kad atrodysiu juokingai, bėgdamas paskui žmonos meilužį vienomis kojineis; o aš nenorėjau taip atrodyti“.

¹⁰¹ Pažymėtina, kad L. Tolstojaus novelė buvo adaptuota į pjesę ir daug kartų pritaikyta teatrui. Ir dabar yra pastatyta Lietuvoje, Panevėžio J. Miltinio dramos teatre, premjera įvyko 2009 metų spalio 3d.

¹⁰² S. Čiornyj eilėraštyje „Kreicerio sonata“ parašė 1909 metais.

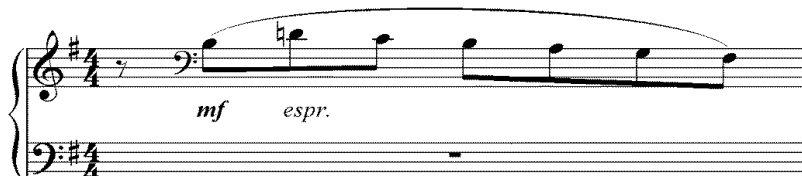
Pav. 30. D. Šostakovičiaus daina „Kreicerio sonata“ iš vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 6-14 t.



Pav. 31. D. Šostakovičiaus daina „Kreicerio sonata“ iš vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 6-14 t.



Pav. 32. D. Šostakovičiaus daina „Kreicerio sonata“ iš vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 6-14 t.



Toliau, kaip ir originale (žr. Pav. 29), temą kartoja fortepijonas, tačiau, nors ir nepilna bei modifikuota (sutampa tik pirmasis taktas), citata skamba keturis taktus. Pasigirsta D. Šostakovičiaus kūrybai būdingi motyvai: chromatinės slinktyės, disonansai, pereinami garsai ir t.t. (žr. Pav. 31). Ši citata dainoje iškyla sąlygota pavadinimo, kadangi daugiau sąsajų su L. van Beethoveno kūrinio dainoje neaptinkama, nes nei forma, nei temų padalos nesuteikia galimybių čia išvelgti sonatiškumo bruožų¹⁰³.

Po šios L. Van Beethoveno sonatos citatos skamba kito kūrinio citata – orkestrinė įžanga prieš Lenskio ariją (žr. Pav. 32). Ji yra tiksli (atitinka tonaciją), tačiau, skirtingai nei minėtoje arijoje, čia ji trunka pusantro takto, kadangi toliau einantis valsas prasideda iš prieštakčio (sonatoje ši orkestrinė įžanga užima du taktus). Aptariama citata dainoje „Kreicerio sonata“ ypač siejasi su parodija, kadangi veda ne į vieną populiariausių arijų, o į banalų ir neišraiškingą valsą. Tad minėtos citatos atsiradimas tikslingas ir gali būti siejamas su *paradoksu*, kaip viena iš dviprasmybės išraiškų.

Taigi, abi citatos (L. Van Beethoveno „Kreicerio sonatos“ smuikui ir fortepijonui op. 47 Nr. 9 A-dur bei P. Čaikovskio Lenskio arijos orkestrinės įžangos iš operos „Eugenijus Oneginas“) D. Šostakovičiaus dainoje pasitelkiamos tikslingai, tačiau siekiant skirtingo rezultato. Pirmoji citata – *subtili parodija* arba, cituojant E. Sheinberg, *nesatyrinė parodija*, nes, nors ji visiškai tiksli, tačiau šios dainos, kurios siužetas susideda iš Nuomininko pseudo-inteligento ir skalbėjos Fioklos meilės

¹⁰³ D. Šostakovičiaus dainos „Kreicerio sonata“ forma yra 2d. variantinė su įžanga.

scenos, kontekste ji įgauna parodijuojantį atspalvį. Antrąją citatą galima labiau sieiti su *satyrine parodija*, kadangi jos tikslas šioje dainoje – apgauti klausytoją ir netikėtai įvesti jį ne į vieną žinomiausių arijų, o į supaprastintą valsą.

Kitame D. Šostakovičiaus vokaliniame cikle „Penki romansai pagal žurnalo „Krokodilas” tekstus“ op. 121 *citavimas* traktuojamas kitaip, kur net trijų dainų muzikos medžiagoje galima aptikti viduramžių sekvencijos *Dies irae* apraiškų: dainose „Išmintingumas“, „Sunkiai išpildomas noras“ bei „Savarankiškas paliudijimas“. Galima pastebėti, jog pastarosiose dvejose dainose minėtos sekvencijos užuomazgos negali įvardyti tiksliais citatomis – tai greičiau *aliuzijos* į viduramžių sekvenciją. O dainą „**Išmintingumas**“ (iš vokalinio ciklo „Penki romansai pagal žurnalo „Krokodilas” tekstus“ op. 121 D. Šostakovičius komponuoja pasitelkęs viduramžių sekvenciją *Dies irae*, kuri beveik tiksli nuskamba fortepijono partijoje (žr. Pav. 33). Vokalinėje partijoje taip pat aptinkama jos užuomazgų, tad toks šio viduramžių simbolio traktavimas gali būti siejamas su vienu iš *parodijavimo būdų* – citavimu.

Pav. 33. D. Šostakovičiaus daina „Išmintingumas“ iš vokalinio ciklo „Penki romansai pagal žurnalo „Krokodilas” tekstus“ op. 121 1-8 t.



Tačiau šios komiškumo kategorijos raiška dainoje „Išmintingumas“ taip pat siejama ir su satyra kaip *dainos turiniu*, išreikštu per trumpą eilėraščių, pasitelktą kūrinį: „Nors chuliganas Fadylovas ir sumušė mane, aš į mūsų nuostabius milicijos organus nesikreipiau, nusprendžiau apsiriboti tik šiais sumušimais“. Taigi, tokiam dainos kontekste, kur figūruoja *satyrinė parodija*, muzikos audinys komponuojamas pasitelkiant su mirties tematika dažniausiai siejamą sekvencijos *Dies irae* temą ir sukuria dviprasmybę, per kurią išryškėja viena iš komiškumo kategorijų – parodija.

Sekvencija *Dies irae*, kurios autoriumi laikomas Thomas iš Celano, ilgainiui tapo ordinarine Requiem mišių dalimi bei praktiškai neatsiejamu mirties simboliu įvairių kompozitorių kūryboje nuo pat viduramžių iki šių laikų. Šią sekvenciją savo kūrinuose įprasmino S. Rachmaninovas, F. Lisztas, A. Honeggeris ir kiti, tačiau jos tikslas kūrinyje gali būti siejamas ne tik su mirties tematika, bet ir su platesniais kontekstais, kuriuos A. Versekėnaitė įvardija taip: „programiniai pavadinimai“ (pavyzdžiui, S. Rachmaninovo „Mirties šokis“), „karų ir jų pasekmių inspiracijos“ (pavyzdžiui, L. Dallapiccola'os „Kalėjimo dainos“), „parodijinio efekto nešėjai“ (pavyzdžiui, dainoje „Išmintingumas“ iš vokalinio ciklo „Penki romansai pagal žurnalo „Krokodilas“ tekstus“ op. 121) (Versekėnaitė, 2003, 36). Toks platus sekvencijos *Dies irae* populiarumas ir paplitimas įvairiuose muzikiniuose sluoksniuose rodo, jog XX a., kai komiško kategorijos kaip parodija, satyra ar ironija tapo neatsiejamomis gyvensenos dalimis, jų raiškai galima pasitelkti, atrodytų, ir visiškai nieko bendra su komišku neturinčias idėjas deklaruojančius muzikos pavyzdžius.

4. IRONIJA XX A. ANTROS PUSĖS VOKALINIUOSE CIKLUOSE: KELIŲ PRASMINIŲ SLUOKSNIŲ KOEGZISTAVIMAS

Ironija vokaliniam cikle gali skleistis įvairiais būdais: verbaliniame tekste, ji iliustruojančiuose ar kontrastuojančiuose atspindžiuose muzikos audinyje, per verbalinio/muzikinio tekstų sintezę ar priešpriešinimą ir kt. Tą pažymi ir E. Sheinberg, išskirdama du aspektus, kuriais yra paremtos ironijos analizės muzikoje: „muzikine-dramatine ironija, kuri yra tvirtai įsišaknijusi muzikoje ir dramaturgijoje arba tarp muzikos bei teksto dainose (*Lieder*)“ (Sheinberg, 2000, 60). Minėta komiško kategorija dažniausiai slypi verbaliniame tekste, todėl natūralu, jog vokaliųjų dainų muzikos audinyje ironija atsispindi tiek, kiek leidžia kompozitorius¹⁰⁴.

Ironijos analizės muzikoje pagrindu galima laikyti jos struktūrą, kurią sudaro du sluoksniai (*atviras* ir *paslėptas*) bei komiško formų tarpusavio sambūvį (pavyzdžiui, *satyrinė ironija*, *ironija-parodija* ir t.t.). Satyrinė ironija susijusi su minėtų formų raiška, kai satyrai būdingais bruožais išreiškiamas ironiškas dainos turinys, o ironijos ir parodijos samplaika dažniausiai reiškiasi per įvairių žanrų, ypač šokių (pavyzdžiui, valso, habaneros ir t.t.) *stilizacijas*. Tad šiame tiriamojo darbo skyriuje bus apžvelgti minėti aspektai, atspindintys ironijos raišką skirtingų XX a. lietuvių ir užsienio kompozitorių (V. Barkausko, D. Šostakovičiaus, F. Poulenco) vokaliniuose cikluose ar atskirose tų ciklų dainose (pavyzdžiui, D. Šostakovičiaus „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109, V. Barkausko „Trys satyriniai paveikslėliai“ ir kt.). Visi parinkti pavyzdžiai yra įdomūs ne tik verbalinio teksto atspindžiais muzikoje, bet ir tarp eilučių esančiomis idėjomis, išreikštomis per ironiją bei kitas komiško formas (pavyzdžiui, satyrą, parodiją, groteską ir t.t.) bei dažniausiai išryškėjančiomis per teksto ir muzikos sąveiką.

3.1. Atvira ir slapta ironija

Ironijos reikšmių sluoksniai – *atviras* ir *slaptas* – yra vienos iš šios komiško kategorijos raiškos galimybių XX a. vokaliniuose cikluose. *Atvira ironija* identifikuojama dažniausiai, kai muzikos audinys atspindi ir perteikia pagrindinę verbaliniame tekste užšifruotą dainos idėją, taip dar labiau sustiprinant ironišką potekstę. *Slapta ironija* siekia atkreipti dėmesį į tarp eilučių užslėptas prasmes, tad tiek analizuojant, tiek ir atliekant ironijos persmelktus kūrinius reikia atidžiai įsiklausyti ir ypač stengtis perprasti potekstėse esančias idėjas. Šiame poskyryje bus apžvelgta

¹⁰⁴ Taip pat „kai kurie kompozitoriai tiesiog galėjo ignoruoti ar neišžvelgti ironijos poemose, kurias naudojo – tą jie darė gana dažnai“ (Brauner, 1981, 261). Ironišku pasakojimu parodomas pasaulio prieštaringumas, paradoksalumas, šaipomasi iš to, kas yra netekę vertės.

atviros ironijos raiška Z. Bružaitės dainoje „Ubagas nupirktų dvarą....“ bei išryškinta *slapta ironija* to paties ciklo dainoje „Aš laimingas esu...“

Z. Bružaitės kūrybą geriausiai apibūdina žodis „įvairialypė“, nes joje susipina ne tik žanrų įvairovė, bet ir skirtingų stilių bei muzikos kalbos bruožų derinimas, todėl „stilistiškai kompozitorė savo muziką pati apibrėžia kaip assorti (iš pranc. k. „gerai parinktas“) arba priešdėliu post, nes muzikinė kalba sudaroma iš kruopščiai atrenkamų liaudies, viduramžių, džiaz elementų, jų jungčių, kurių rezultatas klausytojui perteikia šiuolaikiškas, romantines ar kitų epochų aliuzijas“¹⁰⁵. Tad nenuostabu, jog kompozitorė nevengia ir paslėptų poteksčių, tarp kurių galima įžvelgti ir ironijos apraiškų. „Trioletai“ (1995 m.) – tai trijų dainų miniciklas baritonui/bosui ir fortepijonui, sukurtas pagal Vytauto Mačernio eiles. Z. Bružaitė pasirenka eilėraščius, prasidedančius žodžiais: „Gyveno duobkasys kapuos“, „Ubagas nupirktų dvarą“, „Aš laimingas esu“ ir, pasitelkdama ironiją, satyrą ir groteską, siekia išryškinti aktualias interpretuojamo teksto idėjas: mirties baimę, tariamą laimę ir kt. Dainos jungiamos *attacca* principu, todėl ciklas skamba labai vientisai bei organiškai.

Antroji daina – apie Ubagą, kuris „nupirktų dvarą surinktais per amžių pinigais, bet sėdėt prie tako gera“, ir Poną, kuriam „gal tarnaut reikėtų, bet neleidžia poniška garbė“, nors „ubagaudamas daugiau laimėtų“. Pagrindinė trioletų idėja yra ironiška ir iškelia atvirą prieštaravimą – Ubagas ir Ponas galėtų susikeisti vietomis, t.y. ubagas taptų ponu, o ponas – ubagu, tačiau nė vienas to nenori dėl skirtingų priežasčių: Ubagas tingi ką nors keisti savo gyvenime, o Ponas, tam, kad kažką pakeistų, negali sau leisti nusizeminti. Šis trioletas kompoziciniu ir stilistiniu požiūriu tampa viso ciklo centru¹⁰⁶ bei yra ryškus *atvirai* reiškiamos ironijos tekste pavyzdys, kai aštri, kupina akcentų, ritmingų figūrų muzikinė medžiaga dar labiau ją sustiprina.

Pagal siužetą antroji daina yra dalinama į tris epizodus¹⁰⁷: Ubago (žr. Pav. 34), Pono (žr. Pav. 35) bei reprizą (kurioje pakartojamas pirmas trioletų posmas). Tačiau muzikos plėtojimo aspektu daina išlieka vientisa, epizodai tarpusavyje nekontrastingi. Dainai būdinga *Brazileiros*¹⁰⁸ ritminė formulė, akompanimento partijoje kuriamu motorikos pojūčiu, vokalinės linijos rečitacija, akcentų, pabrėžiančių muzikos aštrumą, gausa; įvairios kompozicinės priemonės (foršlagai, pauzės,

¹⁰⁵ Z. Bružaitė.

El.Prieiga: http://www.isarti.lt/13/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=57&lang=lt (žiūrėta 2013 11 06).

¹⁰⁶ Tą įrodo ir dainų tempai, kurie palaipsniui greitėja – ciklas pradedamas tempo nuoroda M.M. J=60, antroje dainoje tempas M.M. J=120. O trečioji daina sukurta vėl pasitelkiant lėtą tempą M.M. J=56.

¹⁰⁷ Dainos struktūra – 3d. reprizinė forma (ABA¹).

¹⁰⁸ Ritminiu požiūriu tai aliuzija į D. Milhaud „Brazileirą“ saksofonui ir fortepijonui, vėliau išpopuliarėjusią kaip kūrinių keturioms rankoms iš ciklo „Scaramouche“ Op.165b; akcentuojama (4/4 metre) stipri takto dalis – pirma ketvirtinė, antros aštuntinė ir ketvirta ketvirtinė.

staigus dinamikos kitimas ir t.t.) padeda išlaikyti visos dainos intensyvumą, o dėl šokinio tempo daina tampa labai ritminga.

Pav. 34. Z. Bružaitė. Vokalinis ciklas „Trioletai“ 39-43 t.

Vokalinio ciklo „Trioletai“ dainoje „Ubagas nupirktų dvarą...“ ironiją atskleidžia pats tekstas, o įvairūs muzikos kalbos komponentai (akcentuota ritmika, motorika, rečitavimas ir t.t.) ją tik sustiprina. Tad čia ironiją galima laikyti ne tik *atvira*, tačiau ir susieta su grotesku¹⁰⁹, nes čia jis tampa ironijos dalimi, suaktualinantis ne tik tekstą, bet ir visą dainos dramaturgiją. Vyraujantys „tušti“ intervalai (gr. 4, gr. 5, gr. 8) paryškina groteskišką dainos atspalvį bei išskiria ją iš kitų ciklo dainų.

Pav. 35. Z. Bružaitė. Vokalinis ciklas „Trioletai“ 59-62 t.

Paskutiniajai vokalinio ciklo „Trioletai“ dainai Z. Bružaitė pasitelkia visiškai kontrastingą kitoms dainoms medžiagą, stilistiškai artimą barkarolei. Čia vyrauja ramus tempas, triolinis ritmas; daina plėtojama tolygiai, be didesnių kulminacijų; fortepijono partija atlieka tik akompanimento funkciją; skirtingai nei pirmose dainose vokalinė linija – melodizuota, daininga, joje nėra didelių šuolių, staigių harmoninių ar ritminių pokyčių; siužetas išdėstomas pirmuoju asmeniu (žr. Pav. 36).

Atidžiau panagrinėjus dainos audinį, galima įžvelgti ir tam tikrų netolygumų, sukuriančių erdvės ironijai, nes būtent čia ir atsiranda *dviprasmybė*, kuri yra vienas pagrindinių *slaptos ironijos*

¹⁰⁹ **Groteskas** - meninio vaizdavimo būdas, pagrįstas šiurpiu, alogišku realybės ir fantastikos, išminties ir absurdo derinimu; ornamentas, sudarytas iš susipynusių fantastinių augalų, žmonių ir gyvūnų figūrų, architektūrinių elementų, vazų; šriftas, kurio raidžių linijos vienodo storio (Kvietkauskas, 1985, 187); taip pat jis yra „neišsprendžiamas ironiškas išreiškimas, hibridas, kuris jungia juokingą su siaubu“ (Sheinberg, 2000, 207).

aspektų: kompoziciniu požiūriu nesudėtingu muzikos audiniu išreiškiami liūdno žmogaus jausmai, kai jis bando įtikinti, jog „yra laimingas“. Tad kalbant apie ironiją šioje dainoje, tinka W. Booth'o pastebėjimas, jog „pasakoma viena, o reiškia visai ką kita ir tikroji reiškę turi būti „rekonstruota“ (cit. iš.: Brauner, 1981, 263). Tad pagrindinis ironijos tikslas šioje dainoje yra priversti susimąstyti ir atlikėjui bei klausytojui *rekonstruoti* pagrindinę idėją, paslėptą potesktėse, nors pagrindinis personažas (pirmuoju asmeniu) ir bando įteigti, jog yra tikrai laimingas „svaigulingos kančios ugnyje“.

Pav. 36. Z. Bružaitė. Vokalinis ciklas „Trioletai“ 84-88 t.

Trečioji daina „Aš laimingas esu...“ iš pirmo žvilgsnio atrodo svajinga ir romantiška. Ši įspūdį dar labiau sustiprina vyraujančios mažorinės tonacijos (Es-dur, B-dur, įvairūs dominantės septakordai ir t.t.), tačiau tendencingai įpindama minorines dermes ir išskirdama kai kuriuos žodžius, kompozitorė dainoje įpina dviprasmybę (pavyzdžiui, su trečiuoju žodžio „laimingesnio“ skiemeniu -ges visuomet pasirodo minoras). Taip pat dainai būdinga nuosekli vokalinė linija, pasižyminti siaura intervalika (dėstoma sekundos, daugiausia kvintos intervalais), kuri yra suardoma reikšmingais kompozitori žodžiais, muzikoje išreikštais pasitelkiant oktavos šuolį: „netikėkite“ (vėlgi trečiuoju skiemeniu –kė), „esu“ (žr. Pav. 37). Antrą kartą pakartojami žodžiai „Netikėkite mano skausmu, aš laimingas esu“ vėlgi kaip dainos pradžioje išreiškiami m.3 ir minorine derme. Daina pabaigiama trimis fortepijono taktais, kuriuose yra Z. Bružaitės palikta nuoroda – *morendo* ir *pp*. Taigi, Z. Bružaitė suaktualina tariamos laimės idėją dainoje, palikdama erdvę atlikėjui įtikinti publiką, o klausytojui pačiam nuspręsti, kokia potekstė slypi dainoje „Aš laimingas esu...“.

Pav. 37. Z. Bružaitė. Vokalinis ciklas „Trioletai“ 92-97 t.

Šių dviejų skirtingų dainų analizė atskleidė, jog dvisluoksnė ironijos struktūra pasitarnauja ir jos raiškai muzikos kūrinuose. Antroje dainoje „Ubagas nupirktų dvarą...“ atvirą pašaipą demonstuoja ne tik verbalinis tekstas, bet ir muzikos audinys, o jų tarpusavio koreliacija dar labiau sustiprina ironijos persmelktą pagrindinę idėją: garbę ir orumą kiekvienas žmogus suvokia subjektyviai, dažnai dėl to elgdamasis kvailai. Paskutinė ciklo daina atskleidė visiškai kitokias ironijos raiškos galimybes, besireiškiančias per priešpriešinimą tarp tariamo ir esamo (jaučiamo), kai rami muzikos tėkmė tarsi užliūliuoja klausytojo dėmesį nuo šios dainos esmės – tariamos laimės.

3.2. Satyrinė ironija

Ironija, satyra, parodija, groteskas yra skirtingas reikšmės deklaruojančios komiško kategorijos, tuo pačiu sujungtos ir itin glaudžiais ryšiais. Tas ypač pasakytina apie pirmąsias dvi, kurios muzikinėje kompozicijoje dažnai būna eksponuojamos ne grynaisiais, o tarpusavio sintezės paveiktais pavidalais. Pavyzdžiui, satyrą E. Sheinberg įvardina kaip „pirminę ironijos manifestaciją: ji pristato du reikšmių sluoksnius, iš kurių tikrasis yra slaptas ir gali būti aptiktas pasitelkiant kito iškraipymą – padidinimą arba sumenkinimą“ (Sheinberg, 2000, 28). Kitaip tariant, satyra yra lengvesnė ironijos forma, parodanti problemą, tačiau nesiekianti jos išspręsti bei nesiejama su įžeidimu. Tad dažnai analizuojant dainas galima aptikti pavyzdžių, kur ironija būtų išreikšta su satyrai būdingomis savybėmis arba pasitelkiama satyra, turinti ironijos bruožų. Vienas iš tokių pavyzdžių yra pirmoji Z. Bružaitės vokalinio ciklo „Trioletai“ daina „Gyveno duobkasys kapuos...“, kur žaismingai pateikta iš tiesų rimta mirties tema, muzikos audinyje išreikšta satyriniais bruožais.

Pirmoji Z. Bružaitės vokalinio ciklo „Trioletai“ daina – apie duobkasį, kuris kasė duobes kitiems, tačiau „negalvojo niekados, kas mirus duobę jam iškas“¹¹⁰. Nors trioletas priskiriamas nesudėtingo ir lengvo pobūdžio literatūros žanrams, V. Mačernis jame įpina mirties neišvengiamumo, mirties baimės problematiką, kuri yra pateikiama žaismingai¹¹¹. Šioje dainoje ironija yra siejama su *mirties tematika*, o jos žaismingas perteikimas rodo, jog V. Mačernis savo eilėraštyje pasitelkia ne grynąją ironiją, o jos *satyrinę* formą. Tad čia ironija pirmiausiai atsiranda

¹¹⁰V. Mačernio trioletu centre yra duobkasys, kurio profesija šiuolaikiniame gyvenime nėra plačiai aptarinėjama, netgi dažnai viskas, kas susiję su mirtimi, laikoma tabu.

¹¹¹Trioletas [pranc. *triolet* < it. *trio* – trejetas] – 8 eilučių eilėraštis, rimuojamas dviem rimais ir kurio ketvirtoji bei septintoji eilutė yra pakartojimas pirmosios, aštuntoji – antrosios (Kvietkauskas, 1985, 501).

kaip žanro ir pasirinktos tematikos priešprieša ir yra sustiprinama per verbalinio ir muzikinio tekstų koreliaciją – išryškinama būtent per prasminius kirčius muzikoje

Vokalinio ciklo „Trioletai“ dainoje „Gyveno duobkasys kapuos...“ ironija išryškėja kaip daugiasluoksnė, turinti *satyrinių* savybių, kurios reiškiasi per muzikos kalbą ir dainos struktūrą. Dainą sudaro du epizodai (taip išskaidant ir dviejų posmų trioletą) ir trumpa koda, grindžiama pirmojo epizodo medžiaga. Pirmajam epizodui (žr. Pav. 38) būdinga nesudėtingas, monotoniškas akompanimentas; sinkopės fortepijono partijoje; struktūra aiškiai dalinama į dvitakčius, kurių centras - antro takto stiprioji dalis; netikėtumo suteikiantys akcentai, punktyrinė ritmika, foršlagai ir t.t.

Pav. 38. Z. Bružaitė. Vokalinis ciklas „Trioletai“ 5-12 t.

Šios dainos pirmajame epizode ironijos raiška susieta su pagrindine eilėraščio idėja – iš esmės sudėtinga *mirties* tema – yra priešpriešinama hiperbolizuotai supaprastintai muzikinei medžiagai. Tai ypač akivaizdu žvelgiant į nesudėtingą akompanimento partiją, kuri yra pajvairinama netikėtomis sinkopėmis, punktyrine ritmika ir t.t. Šie muzikos audinio bruožai nėra atsitiktiniai, o įtakoti „satyrinio padidrinimo“¹¹² (*exaggeration*) kaip vieno iš pagrindinių satyros raiškos galimybių muzikoje (Sheinberg, 2000, 107).

Antrasis „Gyveno duobkasys kapuos...“ dainos epizodas (žr. Pav. 39) yra kontrastingas: *mirties* tema plėtojama ekspresyviau, vyrauja smulkūs motyvai, įvairūs chromatizmai, pasažai; daug akcentų, staigūs dinaminiai pakilimai, nusileidimai ir t.t. Tačiau tokiu būdu Z. Bružaitė vis dėlto itin darniai ir glaudžiai apjungia fortepijono bei vokalinę partiją, nes pastaroji yra kalbinio, *rečitatyvinio*

¹¹² Satyrinis padidrinimas – viena iš iškraipymo ryšių, kurioje tam tikros savybės, atsižvelgiant į nustatytas normas, suvokiamos kaip nepakankamos ir yra perdedamos bei išryškinamos (Sheinberg, 2000, 107).

tipo. Tą pagrindžia ir dinaminis antrojo epizodo planas, kai staigiai kintant dinamikai (*mp*, *mf*, *p*, *sub. p* ir t.t.) dainininkas pratęsia fortepijono liniją (ar atvirksčiai), tuo dar kartą sustiprinant ironišką atspalvį šiame organiškame ir vientisame epizode.

Pav. 39. Z. Bružaitė. Vokalinis ciklas „Trioletai“ 17-22 t.

♩ = 80 (*grazioso*)

mp *mf*

Bet vie - ną kar - tą va - ka - re iš - var - gęs griu - vo

p (*grazioso*) *mp*

mp *mf* *mp*

ant duo - bės. Nu - ti - lo lū - po - se dai - na... Bet vie - ną kar - tą

mf sub p

Raktiniai antrojo epizodo žodžiai, sukuriantys erdvę ironijai, yra „nutilo lūpose daina“ (žr. Pav. 39.), atskleidžiantys, jog iš pažiūros žaismingas ir paviršutiniškas tokios sudėtingos mirties temos traktavimas tebuvo iliuzija. Antrojo epizodo muzika yra iliustratyvi, visos kompozicinės ir stilistinės priemonės paklūsta tekstui. Z. Bružaitė išlaiko trioletą formą¹¹³ ir dainos struktūroje – išskiriama kiekviena nauja eilėraščio eilutė ar prasminis kirtis. Pirmosios dainos pabaigoje – trumpa koda, kaip jau minėta, savo struktūra ir stilistika artima pirmajam epizodui, tad joje vėl grįžtama prie pradinių dainos motyvų, kai mirtis nesusiekinama, traktuojama kaip eilinis faktas žmogaus gyvenime.

Apžvelgus pirmąją Z. Bružaitės vokalinio ciklo „Trioletai“ dainą „Gyveno duobkasys kapuos...“ galima režiūuoti, jog vienas iš pagrindinių ironijos raiškos būdų yra būtent per eilėraščio pagrindinės minties neatitikimą su muzikos audiniu. Tokią ironijos sklaidą visų pirma lemia tai, jog aptariamoje dainoje ji yra užkoduota *slaptame sluoksnyje*, t.y. nėra atvira, o tik numanoma, slypinti eilėraščio potekstėje. Kitas ne mažiau reikšmingas faktorius tokiam ironijos įvairiapusiškumui yra *satyra*, nes vyrauja ne grynoji ironijos forma, o ironija, turinti *satyros*

¹¹³ Trioletų forma – abaaabab

savybių. Tad šiuo atveju satyra, kaip „meninio vaizdavimo būdas“ (Kvietkauskas, 1985, 437) įtakoja įvairias kompozicines priemones (kaip supaprastinta akompanimento medžiaga, neišraiškinga melodine linija ir t.t.), suteikdama dainai žaismingumo, lengvumo bei išryškindama priešpriešą tarp pagrindinės idėjos ir muzikos audinio.

3.4. Ironija-parodija

Komiškų vokalinių ciklų analizė atskleidė, jog kompozitoriai (pavyzdžiui, D. Šostakovičius, F. Poulencas, V. Barkauskas ir kt.), norėdami išreikšti ironišką potekstę dainoje dažnai pasitelkia valso žanrą. Tokia tendencija pastebima daugelio XX a. kompozitorių kūryboje bei siejama su šiame laikmetyje ne tik visuomeniniame gyvenime, bet ir muzikos pasaulyje įvykusiais reikšmingais pokyčiais: tonalumo atsisakymu, novatoriškomis idėjomis ir t.t. Ironijos ir valso sąsajos pakeičia pastarąjį žanrą ir šiuos pokyčius galima laikyti tam tikromis šio žanro *stilizacijomis*, o tai suponuoja ironijos ir parodijos sąryšį, kadangi apie *stilizacijas* galima kalbėti kaip apie vieną iš *parodijavimo būdų*¹¹⁴.

Nors šis poskyris skirtas ironijos-parodijos raiškai XX a. vokaliniuose cikluose, tačiau pastaroji bus aptarta labai fragmentiškai, kadangi jos įtaką valso transformacijoms galima būtų įvardinti kaip pirminį impulsą, kadangi tokia *parodija* dažnai netori konkretaus *objekto*. Aptarus valso kilmę, bus pasitelktos skirtingų XX a. vokalinių ciklų dainų, kuriose skirtingai traktuojamas valsas, analizės: F. Poulenco dainos „Voyage à Paris“ iš vokalinio ciklo „Banalités“, D. Šostakovičiaus „Kreicerio sonata“ iš vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 bei V. Barkausko „Raginimai“ iš vokalinio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“. XX a. komiški vokaliniai ciklai pasižymi ir tuo, jog juose ironija gali reikštis ne tik per valsą, bet ir per kitų šokių *stilizacijas* (pavyzdžiui, gavoto, galopo ir t.t.), tad toks sklaidos būdas bus aptartas pasitelkiant vieno ryškaus pavyzdžio – V. Barkausko dainos „Norai“ iš vokalinio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“ analizę poskyrio pabaigoje.

Valsas – vienas žinomiausių klasikinio šokio pavyzdžių, didžiausią populiarumą pasiekęs XIX a.¹¹⁵ ir tapęs neatsiejama romantinės Vienos dalimi¹¹⁶. Ypač J. Strausso valsai yra laikomi šio

¹¹⁴ Plačiau *parodijavimo technikos* aptariamos II skyiuje „Parodija“ (žr. P. ...).

¹¹⁵ XIX a. valsas tampa visuomenės refleksija, nes atspindi didžiąją dalį socialinio gyvenimo funkcijų: žemutinei klasei tai atsipalaidavimas po dienos darbų, viduriniajai klasei – galimybė bendrauti tarpusavyje ir atsiskirti nuo žemesnės klasės; „šokis kaip užsiėmimas buvo gyva socialinio gyvenimo dalis ir viena žinomiausių socialinių pasilinksminimo formų, ypač žiemą ir karnavalų metu, <...> tai buvo meilikavimo, ceremonijų ir švenčių varomoji jėga“ (McKee, 2012, 2). Ir nors valsas pradžioje buvo šokamas viešnamiuose – itin susiglaudus bei koncentruotais judesiais, ilgainiui susiformavo kaip beveik išimtinai aristokratiška, madinga pramoga.

šokio prototipu klasikinėje muzikoje, o pagrindiniais bruožais, pagal kuriuos šis žanras yra identifikuojamas kūrinys, S. Yaramanas įvardina šiuos: stipriosios dalies akcentavimas kiekviename takte, kūrinio dalyba į dvitakčius segmentus, specifinis kirtis, esantis kiekvieno dvitakčio motyvo stiprioje takto dalyje, būdingas akompanimentas (Yaraman, 2002, 23)¹¹⁷. Šis autorius išskiria ir XIX a. ilgainiui susiformavusias dvi valsų kryptis, kurios gali būti laikytinos tolesnės žanro kaitos pradžia (Yaraman, 2002, 7):

- **valsas kaip šokis** – kompozitoriai (pavyzdžiui, J. Straussas, J. Lanneris) kuria valsus kaip šokius, tad ši muzika tampa šokio *akompanimentu*.
- **valsas kaip muzikos kūrinys** – kompozitoriai (pavyzdžiui, F. Schubertas, F. Chopinas) kuria valsus klausymuisi, tad toks šokis su metriniu struktūra tampa kūrinio *komponentu*¹¹⁸.

Taigi, kodėl XX a. įvyksta valsų transformacijos, vienareikšmiško atsakymo nėra¹¹⁹. Viena vertus, besikeičiant visuomenei, keičiasi prabangos, aukštuomenės, elito sampratos, kita vertus, ir muzikiniame pasaulyje šis laikmetis žymi modernių teorijų atsiradimą, kompozitoriai atsisako ne tik tonalumo, bet ir žanrinių, struktūrinių, stilistinių ar kitokių kompozicinių rėmų, susijusių su klasikinio repertuaro sąvoka. Taip pat dauguma kompozitorių (kaip D. Šostakovičius, F. Poulencas, S. Prokofjevas ir k.t.) pasitelkė ironiją, satyrą ar parodiją, kuriomis įprasmino ne tik humoristines, bet ir rimtas idėjas, kurias savo kūryboje išreiškė per valsą, dažnai įgaunantį grotestiškų, kartais net makabriškų, ar, atvirkščiai, banalių bruožų¹²⁰.

¹¹⁶ Šis miestas buvo persmelktas šokio dvasios: „visa Viena šoko; visa Austrija šoko“ (Van der Straeten, 1928, 894). Šokio vietą visuomenės gyvenime apibūdina ir tai, kad net ne pačiais geriausiais šaliai materialiniu požiūriu laikais, meilė šokiui buvo apibūdinama kaip „įgimta“, o Vienos gyventojai, nors ir „psichologiškai spaudžiami despotiškos vyriausybės, siekė malonumų ir poilsio daugiausia savo privačiuose namuose, ir, kaip dažniausiai būna su jaunais žmonėmis – viena iš mėgstamiausių pramogų buvo šokis“ (ten pat, 893).

¹¹⁷ Stipriosios dalies akcentavimas kiekviename takte yra techninio pobūdžio – reikalingas šokantiesiems, jog būtų aiškus kūrinio tempas, ritmas, nuotaika. Toks akcentavimas yra natūralus, nereikalaujantis specialaus pažymėjimo natose. Kūrinio dalyba į dvitakčius segmentus bei atsirandantis specifinis kirtis dažniausiai siejasi su melodine linija, kadangi šiame junginyje svarbiausias tampa pirmasis kirtis (iš šešių). Taip pat ir akompanimentas padeda pabrėžti stiprią takto dalį bei kurti dvitakčius segmentus, tačiau tuo pat metu jis yra ir vienodokas bei mažiausiai kintantis valsų bruožas.

¹¹⁸ XX a. pirmosios krypties kūrinių praktiškai nekuriama (bent jau turinčių kokios nors realios meninės reikšmės), o antroji – valsas kaip muzika – transformuojama ir neretai tampa glaudžiai susieta su ironija.

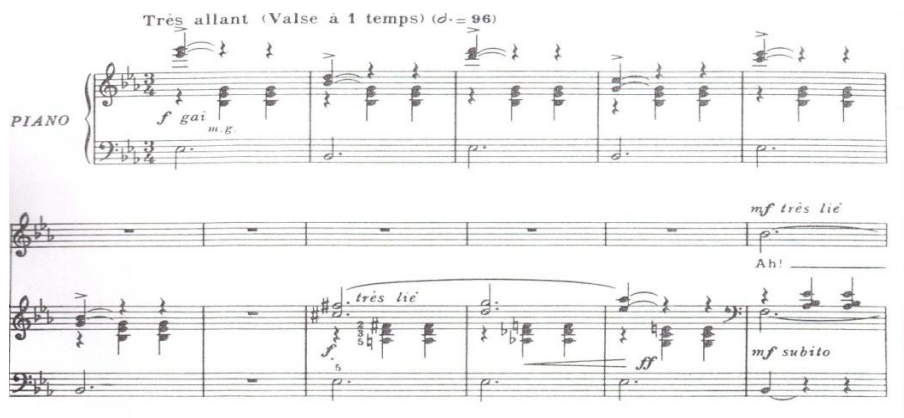
¹¹⁹ Galbūt viena iš priežasčių ir yra *valsas kaip šokio* nykimas, greičiausiai susijęs su visuomenės raidos procesais pasaulyje. Šis amžius – tai dviejų karų, jėgos persiskirstymo, dvasinių vertybių persiformavimo laikas. J. Strausso valsai, siejami su aristokratiškumu, geru skoniu buvo tapę prieškarinio pasaulio reprezentantu, tačiau visiškai neatitiko pasikeitusių pokario estetinių idealų ir vertybių. Aristokratai, iki tol buvę visapusiškai teisingo gyvenimo skleidėjais, prarado savo įtaką, o moterų, juodaodžių žmonių emancipacija bei žmogaus teisių įtvirtinimas ir visi kiti visuomenės raidos procesai skatino naujų prioritetų atsiradimą.

¹²⁰ Pavyzdžiui, D. Šostakovičiaus simfonijoje Nr. 13 kompozitorius „naudoja buityje skambančių melodijų motyvus – tango, valsą. Bet čia jie suskamba drastiškai, tampa kasdienybės parodija. Simfonijos Nr. 13, b - moll, op. 113 V dalyje „Karjera“ yra nepaprastai sarkastiškas biurokrato valsas – vos vos girdime smuikus, šalutinė tema „dreba“, tarsi bijodama mažiausio nukrypimo nuo „generalinės linijos“ ir įsiklausydama į kiekvieną šnaresį“ (N. Jačėnienė. Klaipėdos muzikiniame teatre Dmitrijaus Šostakovičiaus Simfonija pagal J. Jevtušenkos eiles; Bernardinai 2006 04 21). El. Prieiga: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2006-04-21-klaipedos-muzikiniame-teatre-dmitrijaus-sostakoviciaus-simfonija-pagal-j-jevtusenkos-eiles/10511> (žiūrėta 2012 01 22)

F. Poulenco dainos „**Voyage à Paris**“ („Kelionė į Paryžių“) iš vokalinio ciklo „**Banalités**“¹²¹ pagrindu galima laikyti valsą, kurio keletas kompozicinių aspektų pasitelkiama ironijos sklaidai. Ši daina parašyta tradicinio valso stiliuje: 3/4 metras, melodijai, išdėstytai vokalinėje partijoje, pritaria tipiškas valso akompanimentas (um-pa-pa), frazės jungiamos į dvitakčius su kirčiu pirmojo takto stiprioje dalyje¹²². Štai tame, iš pirmo žvilgsnio paprastame ir, atrodytų, nesudėtingame valse ir yra užkoduotos ironijos apraiškos, pirmiausia esančios įžangoje¹²³: septintame (pauzių) takte gali būti įžvelgiama dvejonė (kas bus toliau), išsprendžiama netikėta atomazga – trys taktai, paruošiantys vokalinę partiją disonuoja su dainos muzikine medžiaga, nes yra kontrastingi tiek vidurinio balso harmoniniam planui, tiek ir bose skambančiai tonikai¹²⁴ (žr. Pav. 40).

Štai šiuose minėtuose trijuose taktuose ironija pasireiškia per *stilistinius priešpriešinimus pagrindiniam stiliui*¹²⁵. Kitaip sakant, pagal kūrinio komponavimo logiką, po šešių įžangos taktų turėtų iš karto įstoti vokalinė partija, nes muzikinė medžiaga, harmoninės slinktytys yra panašios. Todėl tris minimus taktus galima laikyti ironijos apraiška, kuri gali būti traktuojama ir kaip atsvara sentimentalumui, perdėtam muzikos romantizavimui, nes pasak H. J. Dillo, „pats akivaizdžiausias priešnuodis sentimentalumui yra muzikinis pokštas – juokas sukelia tyčinį *nesutapimą*, kuris sužadina visas emocijas išgirstas ir išjaustas prieš tai“ (Dill, 1989, 191).

Pav.40. F. Poulenco daina „Voyage à Paris“ iš vokalinio ciklo „Banalités“ 1-11 t.



¹²¹ Ciklas sukurtas 1940 m. sudarytas iš penkių dainų: "Chanson d'Orkenise" („Daina apie Orkenisą“), "Hôtel" („Viešbutis“), "Fagnes de Wallonie" („Valonijos durpynai“), "Voyage à Paris" („Kelionė į Paryžių“), „Sanglots“ („Raudojimai“). G. Apollinaire'o tekstus kompozitorius dar paauglystės metais rado senuose žurnaluose ir Antrojo Pasaulinio karo metu nusprendė, jog atėjo laikas parašyti vokalinį ciklą pagal šias poetas. Kiekviena daina – tai savotiškas paveikslas, kuriame iš teksto kylančios idėjos užpildo visą dramaturginį audinį. Nors ir pavadintas „Banalybės“, šis ciklas atskleidžia žymiai gilesnes prasmes, kurios dažniausiai pasireiškia per tokias komiško kategorijas kaip ironija, satyra, groteskas ir t.t. Todėl ir šiame poskyryje bus koncentruojamasi ties ketvirtąja minėto vokalinio ciklo daina

¹²² Subtilus minėto žanro traktavimas galimas dėl kelių priežasčių, kurių viena – kultūriniai skirtumai, kadangi prancūziškoje muzikoje komiško kategorijos nėra tokios ryškios, kaip, pavyzdžiui, D. Šostakovičiaus kūryboje.

¹²³ Pirmieji šeši fortepijono solo įžangos taktai – tai melodija ir akompanimentas, geriausiai atpažįstami valso bruožai. Melodinės natos dėstomos pasitelkiant kvartos intervalą, bosas taip pat (tonika-dominantė). Faktūra trisluoksni – melodija, antrasis balsas, kuriame dėstomi akompanimento akordai (-pa-pa) bei bosas, esantis kiekvieno takto stipriojoje dalyje. Šių pradžios motyvų muzika visiškai tonali – atspindi šviesią kūrinio nuotaiką.

¹²⁴ Įstojus vokalinei partijai, tolesnė dainos medžiaga žymi tonalumo grįžimą ir yra artima pradiniam įžangos motyvui.

¹²⁵ Jie aptariami pirmojo skyriaus „Komiškumas ir jo formos“ poskyryje *Ironija*.

Netipinį kompozitoriaus valso traktavimą galima įžvelgti ir po antrą kartą grįžusio teksto „*dél Paryžiaus*“ (septyni taktai (keturi+trys) fortepijonui solo)¹²⁶ (žr. Pav. 41). Čia ironija reiškiasi per *stilistinius neatitikimus*, tačiau išvengiant hiperbolizavimo. Tokią ironiją galima laikyti subtilia, kas atitinka ir Ch. S. Braunerio išsakytą mintį, jog, skirtingai nei opera, „daina iš kompozitoriaus reikalauja ekonomiškumo, todėl nelieta vietos padidinimui“ (Brauner, 1981, 271). Taip pat ironija yra glaudžiai susijusi su parodija, ką įrodo ir dar keletas išsiskiriančių dainos momentų – *falceto* atsiradimas tolesnėje vokalinės partijos dalyje bei ryški priešprieša tarp harmoninių vokalinės ir fortepijoninės partijos planų, dėl kurių atsiranda ironijos-parodijos formos sklaidai reikšmingas *disonansas*. Šis disonansas sukelia iliuziją, jog vokalistas neteisingai intonuoja, kadangi natos išsprendimas pasirodo tik po dviejų taktų.

Pav. 41. P. Poulencas. „Voyage à Paris“ („Kelionė į Paryžių“) iš vokalinio ciklo „Banalités“.



Dainoje „Voyage à Paris“ F. Poulencas pasitelkia keturių eilučių eilėraštį¹²⁷, o šią dainą-valšą komponuoja tris kartus pakartodamas tekstą, kiekvieną kartą varijuodamas vis kitokia harmonine medžiaga. Pirmąją kartą eilėraštis nuskamba džiaugsmingai, harmoninis – tonalinis planas artimas įžangos pradžiai. Antrą kartą autorius natose nurodo: *avec charme, piano subito*, todėl charakteris pakinta ir tampa subtiliu, lyrišku. O trečią kartą eilėraštis panaudojamas nepilnas (be paskutinės eilutės), o pirmoji ir antroji eilutės sukeičiamos vietomis. Taigi, dainos pabaigoje tekstas skamba taip: „Ach! Palikti liūdną kraštą dėl Paryžiaus, koks nuostabus dalykas“. Iš pažiūros šis žaidimas tekstu įvyksta tarsi netyčia, tačiau autoriaus nurodymai natose leidžia įžvelgti kai ką daugiau. Pirmąją eilutę F. Poulencas siūlo atlikti „*labai natūraliai*“, o antrąją – „*labai draugiškai*“. Tad čia galima įžvelgti ironiją kaip „apsimetinį grindžiamą juokavimą“ (Mureika, 2010, 265).

F. Poulencas dainoje "Voyage à Paris" pasitelkia ne grynąją ironijos formą, o ironijos ir parodijos samplaiką, muzikoje atskleidžiančią per valso *stilizaciją*. Ją kompozitorius perteikia

¹²⁶ Pirmieji keturi taktai yra tarsi prieš tai buvusios medžiagos aidas – mažorinė frazė kontrastuoja su minorine. Aptariamuose fortepijono taktuose valsas yra statiškas, muzikinė medžiaga tuštoka: vyrauja kvarta, kvinta, tritonis. Taip pat šis epizodas yra vedamasis į vokalinę partiją „žavingojo Paryžiaus“ kur paskutinis skiemuo atliekamas *falcetu*.

¹²⁷ „Ach! Koks nuostabus dalykas
Palikti liūdną kraštą dėl Paryžiaus,
Žavingojo Paryžiaus,
Kuris gi, kadaise, išrado meilę“ (vertimas – darbo autorės E. Kižytės-Ramonienės).

įvairiomis priemonėmis: išnaudodamas visą valsui būdingų žanrinių, stilistinių priemonių arsenalą, tuo pačiu juos gretinamas su netipiniais šio žanro bruožais (pavyzdžiui, trijų taktų fraze, kontrastingu harmoniniu planu ir t.t.), *priešpriešindamas* ar *sugretindamas* teksto ir muzikos linijas (pavyzdžiui, muzikoje išryškindamas jau G. Apollinaire'o poemose esančias ironijos apraiškas) arba kaitaliodamas bosinės linijos ritmines atramas, taip išvengiant prasminių teksto diktuojamų kirčių muzikoje ir t.t.), pasitelkdamas specifines kompozicines priemones: dainavimą falsetu, daug nuorodų atlikėjams ir t.t. Nors ši daina iš pirmo žvilgsnio atrodo romantiška, žavinga ir lengvabūdiška, tačiau tuo pačiu slepia ir gilesnes potekstes. Kaip ir Z. Bružaitės dainą „Aš laimingas esu...“, taip ir šį F. Poulenco kūrinį klausytojams reikia „rekonstruoti“, o atlikėjams – teisingai suprasti, kad kartu su interpretacija būtų atskleistas absoliučiai visas turinys, kurį buvo numatęs kompozitorius.

Kaip žinia, valsą XX a. savo kūryboje pasitelkė nemažai kompozitorių ir kiekvienas jų šį žanrą interpretavo savaip. Ypač daug valso apraiškų aptinkama D. Šostakovičiaus kūryboje, kur jį dažnai galima traktuoti kaip kasdienybės atspindžio simbolį. Pavyzdžiui, vokalinį ciklą „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 sudaro penkios dainos ir net trijose iš jų kompozitorius pasitelkia valsą: šis žanras vyrauja dainoje „Palikuonys“, dainoje „Kreicerio sonata“ valsas gretinamas su liaudies daina (taip vadinama „čiasuška), o dainoje „Nesusipratimas“ vienas iš epizodų parašytas pasitelkiant valso bruožus. Taip pat šio kompozitoriaus kūryboje svarbią vietą užima ne tik valso, bet ir kitų šokių (gavoto, galopo ir t.t.) *stilizacijos*, kurios tapo vienu iš priimtinausių būdų išreikšti ironiją, sarkazmą bei parodiją¹²⁸. Toliau šiame poskyryje bus aptartos *valso stilizacijos* trijose skirtingose D. Šostakovičiaus dainose: „Palikuonys“ ir „Kreicerio sonata“ iš vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 bei „Sunkiai įgyvendinamas noras“ iš vokalinio ciklo *Penki romansai pagal žurnalo „Krokodilas“ tekstus op. 121*.

Daina „**Palikuonys**“ neturi išplėtooto siužeto, pasitelktos eilės yra daugiau pamąstymai apie gyvenimą, žmonių lūkesčius: „sunku, broliai... mūsų vaikai gyvens geriau už mus“. Tačiau ir vaikai vėliau pradeda mąstyti lygiai taip pat, guosdamiesi, jog „mūsų vaikai bus Mekoje, jei mums nelemta“. Tačiau šis gyvenimo ratas juda nekintamai, todėl dainos pabaigoje nuskamba moralas: „tegu palikuonys, prakeikdami savo palikuonis, daužo galvą į sieną“. Tai nusivylimo ir tuo pačiu pašaipos kupinas satyrinis D. Šostakovičiaus paveikslėlis, kuriame ironija yra pasitelkiama kartu su parodija, o tokios formos raiška priklauso nuo keleto aspektų: muzikos audinio, kuriame vyrauja

¹²⁸ Tokius pastebėjimus galima rasti ir E. Sheinberg knygoje, kur *Parodijos* skyriuje yra rašoma apie šių *šokinių stilizacijų* reikšmę D. Šostakovičiaus kūryboje, prie aptariamo vieno iš *parodijos raiškos būdų* – stilizacijos. Ši autorė čia taip pat užsimena, jog yra rengiama platesnė šokių stilizacijų minėto kompozitoriaus kūryboje studija, tačiau esamu metu jokių naujų tyrimų nėra rasta.

aštrus ir motorišką valsą, suteikiantį dainai statiško bei staigiai kinatančios dinamikos (vyrauja *ff*, *p*, *f* ir t.t., beveik nėra tolygių dinaminio pakilimų ar nusileidimų).

Taigi, šios dainos pagrindas – valsas, kuris čia skamba labai motoriškai ir vienodai. Fortepijono partija atlieka akompanimento funkciją, tačiau ir vokalinė linija nepažymi dideliu melodiniu raiškumu. Tokį valso motoriškumą lemia ir harmoninio plano vienodumas bei greitas tempo ($\text{♩} = 69$) ir ištisinis plėtojimas, o vienodą valso audinį pajvairina tik fortepijono solo epizodai, kuriuose muzika tarsi išsilieja iš griežtų šio žanro rėmų. Tokie solo epizodai dainoje yra du, komponuojami kairės rankos partijoje pasitelkiant tipinį valso akompanimentą, o dešinės – dvitaktės frazės, sudarytos iš įvairių dermių (minorinė, padidinta ir t.t.) eilėgarsių. Paskutinis epizodas labiau išplėtotas – prieš prasidedant jau aptartai muzikos medžiagai, skamba aštuoni taktai akordine faktūra sukomponuoto valso, kuris, dėl *ff* dinamikos skamba itin motoriškai ir net agresyviai (žr. Pav. 42). Aptartas solo epizodas laikytinas ir visos dainos kulminacija, nes daugiau ryškesnių pakilimų joje nėra. Taigi, toks parodijuojantis valsas ir sukuria galimybę reikštis ironijai.

Pav.42. D. Šostakovičiaus daina „Palikuonys“ iš vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 143-159 t.



D. Šostakovičiaus vokalinio ciklo „Penki romansai pagal žurnalo „Krokodilas“ tekstus“ op. 121 dainoje „**Sunkiai įgyvendinamas noras**“ ironija verbaliniame tekste pirmiausia yra užkoduota pavadinime, nes „sunkiai įgyvendinamas noras“ pasirodo esąs labai paprastas: vyrui reikia žmonos,

kuri „maitintų, kad girdytų ir pinigų iš manęs neprašytų“. Jau dainos pradžioje yra pareiškama, jog „aš nevedęs ir man reikia daug pinigų“, nes nesiseka surast žmonos, „kuriai nereikėtų pinigų“. Tad iš tikrųjų pagrindinis veikėjas nori, jog gyvenimas pats klostytųsi taip, jog nieko nereikėtų daryt, o gal ir apskritai jokios žmonos nenori, todėl tas noras įvardijamas kaip „sunkiai įgyvendinamas“.

Šios dainos pagrindas – taip pat valsas, tačiau čia jis traktuojamas žymiai laisviau: fortepijono solo epizodai labai trumpi, sudarantys jungiamąsias vokalinės partijos frazes, nėra ištisinio plėtojimo akompanimento, taip pat D. Šostakovičius pasitelkia ir keletą taktų 4/4 metre (žr. Pav. 43), taip dar labiau praplėsdamas valso funkcijas. Dainoje „Sunkiai įgyvendinamas noras“ valso funkcija yra ir jungiamoji, glaudžiai susiejanti vokalinę ir fortepijono partijas bei tokiu būdu dar labiau išryškinanti ne tik ironijos, bet ir parodijos raišką dainoje (žr. Pav. 44). Čia, kaip ir daugumoje kitų D. Šostakovičiaus pasitelktų valso stilizacijų gausu aštrios, staigios dinamikos kaitos, akcentų, vokalinė partija daugiau rečituojama, nei dainuojama.

Pav. 43. D. Šostakovičiaus daina „Sunkiai įgyvendinamas noras“ iš vokalinio ciklo Penki romansai pagal žurnalo „Krokodilas“ tekstus op. 121 7-9 t.



Pav.44. D. Šostakovičiaus daina „Sunkiai įgyvendinamas noras“ iš vokalinio ciklo Penki romansai pagal žurnalo „Krokodilas“ tekstus op. 121 18-26 t.

Nors valsas inteligentijos, išprususios visuomenės atspindys, tačiau minėtoje dainoje jis atlieka visiškai priešingą funkciją¹²⁹. Kompozitorius šį žanrą traktuoja savaip ir valsas čia tampa nebe aukštuomenės reprezentantu, o jos pašaipu. Kaip matyti iš pateiktų analizių, D. Šostakovičiaus kūriniuose valsas išskyla skirtinguose amplua: jis gali būti aštrus, statiškas, sudėtingas arba atvirkščiai, absurdiškas, iš pirmo žvilgsnio skurdus, pernelyg paprastas – toks jis yra dainoje „**Kreicerio sonata**“ iš vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109. Čia yra gretinami du skirtingi personažai kartu su juos lydinčiomis valso ir liaudies dainos („čiasuškos“) stilizacijomis. Šis valso traktavimas slepia net keletą potekstų, kurios, pasitelkiant E. Sheinberg išskirtus šios komiško kategorijos atpažinimo kriterijus, bus atskleista minėtos dainos analizėje¹³⁰.

D. Šostakovičius, interpretuodamas S. Čiornyj poeziją, ironiškai juokiasi ir šaiposi iš žmonių, laikančių save inteligentija¹³¹. Aptariant valsą dainos „Kreicerio sonata“ kontekste, galima patvirtinti, jog jis atitinka daugumą pagrindinių žanrinių kriterijų: 3/4 metras, šokinis tempas, melodiją palydi būdingas valsui akompanimentas. Tačiau tuo pat metu galima pastebėti ir *stilistinius neatitikimus*, kurie išskyla sąlygoti ironijos: neišraiškinga melodinė linija, nebūdinga dviejų taktų įžanga, lydinti pagrindinę temą, statiškas dainos muzikinis audinys, šabloniškas akompanimentas, harmoniniai ir tonaciniai netolygumai.

D. Šostakovičius dainoje „Kreicerio sonata“ dramaturginį siužetą generuoja priešpriešindamas du skirtingus charakterius: *Nuomininko* ir skalbėjos *Fioklos*. Pirmąjį ir pagrindinį veikėją reprezentuoja valsas, o Fioklą – kompoziciniu požiūriu paprasta, nesudėtinga, net banali liaudies daina (taip vadinama „čiasuška“), kuri atlieka savotišką priedainio funkciją¹³². Šios dvi temos skiriasi tiek kompoziciniu požiūriu, tiek ir jų išreiškiamomis prasmėmis. Pagrindinė dainos idėja – jų priešprieša – įvyksta būtent per išreiškiamas potekstes.

¹²⁹ Dera pastebėti, jog valsas buvo populiarus žanras ne tik D. Šostakovičiaus, bet ir kitų rusų kompozitorių kūryboje, ypač mėgstamas baletų numeris (pavyzdžiui, P. Čaikovskio balete „Miegančioji gražuolė“, S. Prokofjevo balete „Pelenė ir t.t.). Tačiau XX a. žanras ir jo funkcija kūrinys pakito, tad bei D. Šostakovičiaus valsą reikėtų traktuoti ne kaip šokį ar Vienos valso iliuziją, o kaip transformuotą jų atvaizdą, kurio pagrindinis tikslas – išreikšti kūrinio idėją, ją ironiškai perteikiant.

¹³⁰ Jie aptariami I skyriaus 1.3. poskyryje *Ironija*.

¹³¹ Tą įrodo ir pagrindinio veikėjo charakteristika: *Nuomininkas* – nelabai turtingas, teturintis kišenėje „susidėvėjusį ketvirtį, raktą, kapeikas ir penkis rublius“. Tačiau jis nėra paprastas eilinis pilietis, o tikras „inteligentas“, žinantis savo vertę. Tą įrodo ir „knygos, dengiančios grindis“, šmėstelėjęs prisiminimas apie Krymą: „gal Kryme migdolas jau žydi...“.

¹³² Kuriamas Fioklos paveikslas iš tiesų neišreiškia nieko daugiau, kaip tik paprastumą: ji yra skalbėja ir atstovauja liaudį. Šis personažas išskyla nuomininko personalijos kontekste, muzikinis audinys primityvokas: 2/4 metras, paprasta, neįmantri melodija, toks pats akompanimentas, parašytas pasitelkiant dvi tradicines ir įprastas funkcijas – toniką ir dominantę. Pagrindinė tema aiški, suprantama, lengvai įsimenama, ypač paprasti harmoniniai junginiai, elementarūs akordai, neišraiškinga melodinė linija – Fiokla yra skirta liaudžiai ir ją tiesiogiai atspindinti.

Išraiškingos melodijos kaip vieno pagrindinių romantinio valso kriterijų pagrįstumas atspindi šio žanro karaliumi tituluojamo J. Strausso kūrinuose, F. Chopino, F. Schuberto veikaluose ir t.t. Būtent daininga melodija ir buvo ne tik valso, bet ir kitų romantizmo epochos kūrinių pagrindas. Taigi, melodinės linijos evoliucionavimą XX a. muzikinėse kompozicijose galima laikyti ir valso žanro transformacijų pradžia, kadangi šiose kompozicijose daininga melodinė linija arba visai išnyko, arba neteko lankstumo ir išraiškingumo – tapo laužyta, kampuota. Tokie bruožai būdingi ir melodinei linijai D. Šostakovičiaus dainoje „Kreicerio sonata“. Ji nėra daininga, melodinga ar patogi dainuoti¹³³.

Pav. 45. D. Šostakovičius. Vokalinis ciklas „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109.



Pagrindinės temos įžangą šioje dainoje tiek pagal struktūrą, tiek ir paskirtį galima traktuoti įvairiai: įžanga yra asimetriška (šiek tiek ilgesnė nei du taktai), todėl jos funkciją galima prilyginti išplėtam prieštakčiui (žr. Pav. 45). Ją sudaro pagrindinės tonacijos e-moll kvintakordas, išdėstytas ketvirtinėmis ir atvedantis į kiek neįprastą tonaciniu atžvilgiu, do# natą. Tokių netikėtų, paradoksalių atomazgų pilna ne tik įžangoje, bet ir visoje dainoje, o jas sieti galima ir su parodija, kadangi valso *stilizacija* pasižymi tuo, jog su ja siejama ne tik ironijos, bet ir parodijos raiška. Tad šių dviejų komiško formų samplaika tik dar kartą patvirtina, jog jų raiška XX a. komiškuose vokaliniuose cikluose yra glaudžiai susijusi su dviprasmybe.

¹³³ Kaip ir visoje D. Šostakovičiaus muzikoje, taip ir šioje dainoje melodija generuojama pasitelkiant chromatizmus. Tad dainavimo nepatogumas susijęs su dėl chromatizmų atsirandančiomis įvairiomis dermėmis kaip pilnų tonų, lidinė ir t.t.

Pav. 46. D. Šostakovičiaus daina „Kreicerio sonata“ iš vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109.

25

Квар - ти - рант си - дит на че - мо - да - не и за -

30

-дум - чи - во рас - сма - три - ва - ет пол; те же стуль - я,

35

и кро - вать, и стол, и та - ка - я же о -

40

Dar vienas aspektas, išreiškiantis pakitusį kompozitoriaus požiūrį į valsą, yra netipinis akompanimento traktavimas¹³⁴. D. Šostakovičius, parodydamas toniką melodinėje linijoje pačioje dainos pradžioje, toliau tarsi vengia aiškos tonacijos. Taip pat dėl tokio ypač paprasto

¹³⁴ Kompozitorius pasirenka tik keturias natas, kurias išdėsto taip: kintantis bosas, atitinkamai IV ir I laipsniai (pagrindinėje e-moll tonacijoje) bei visame valse nekintanti kvarta (VI# ir II laipsniai). Šis junginys išlieka stabilus įžangoje ir pagrindinėje temoje bei prasideda nuo pasirinktų atraminių natų bosome. Juk tradiciniame šio žanro pavyzdyje bosas būtų išdėstyta taip: I laipsnis (tonika) ir V laipsnis (dominantė).

akompanimento išryškėja kiekvieno takto akcentavimas – nors jis priskiriamas prie vieno iš pagrindinių valso bruožų, šiame kompozicinių priemonių kontekste tampa pernelyg sureikšmintas (žr. Pav. 46). Nors paprastai akompanimento struktūra valse yra apibrėžta, „jis turi būti „kuo labiau supaprastintas“ ir tuo pačiu esminis“ (Yaraman, 2002, 39), tačiau šiuo atveju paprastumas sukuriamas pašaipai išreikšti¹³⁵.

Taigi, apžvelgiant muzikinį dainos piešinį, akivaizdu, jog statiškumą pirmiausiai lemia skurdus pasitelkiamų kompozicinių priemonių arsenalas (pavyzdžiui, tiek įžanga, tiek ir likusi valso medžiaga komponuojama pasitelkiant vien tik ketvirtines ir aštuntines natas), nekintančios visoje dainoje akompanimento figūros, chorimatizmą kupina vokalinė linija ir kt. D. Šostakovičius jau nuo pat pirmųjų įžangos taktų dainoje „Kreicerio sonata“, cituodamas L. Van Beethoveno sonatą Nr. 9 A-dur bei įpindamas Lenskio arijos (iš P. Čaikovskio operos „Eugenijus Oneginas“) orkestrinės įžangos fragmentą, paruošia klausytojus netipiškai traktuojamai dainai¹³⁶. Kompozitorius atvirai šaiposi iš savimi pasitinkinčių žmonių, kurie laiko save inteligentais, ir juos dainoje reprezentuoja pasirinkęs valso žanrą, kurį, kaip ir daug ką savo kūryboje, supranta ir pateikia savitai – su parodijuojančia bei ironiška potekste.

Ironijos ir parodijos samplaiką reprezentuojantis valsas yra integruotas ir V. Barkausko vokalinio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“ dainoje „Raginimai“, kur jis irgi traktuojamas savitai, generuojant keletu būdingų bruožų, priartinančių šį žanrą prie *stilizacijos*¹³⁷. Beveik visa daina (išskyrus pabaigą) parašyta pasitelkiant tam tikrus būdingus minėto žanro bruožus: šokinį tempą, 3/8 metrą, melodinė linija frazuojama po keturis taktus. Tačiau vienu esminių bruožų – akompanimentu – operuojama netipiškai¹³⁸. Tad šioje dainoje esantį ironijos ir valso sąryšį galima būtų pavadinti tam tikromis žanro *stilizacijomis* arba, pasak, E. Sheinberg - *stilistiniais pagrindinio stiliaus netolygumais*, kurie yra taip pat įtakoti ir satyros apraiškų (nesudėtingo muzikos audinio ir tonacinio plano, itin paprastos dainingos melodijos ir t.t.), atsispindinčių muzikos audinyje (žr. Pav. 47).

¹³⁵ Ši analizė atskleidžia, jog toks akompanimentas nėra atsitiktinis, o kompozitoriaus pasirinktas sąmoningai tam, kad iškraipytų žanrinius bruožus, taip išskeldamas ne paviršinį, o giluminį dainos sluoksnį. Harmoninius ir tonacinius netolygumus išreiškia jau minėtos kompozicinės priemonės: chromatinės slinktyės, elementarus akompanimento figūrų išdėstymas, tonikos vengimas.

¹³⁶ Minėtų citatų atsiradimas bus plačiau aptartas III skyriaus 3.2.3. poskyryje *Parodijos raiškos būdai*.

¹³⁷ Vokalinį ciklą sudaro trys dainos: „Raginimai“, „Varlė ir jautis“ bei „Norai“. Tai ankstyvasis kūrybos opusas, parašytas 1962 m. pagal to paties pavadinimo Algimanto Pabijūno eiles. Jau pats ciklo pavadinimas prognozuoja komiško elemento eksponavimą minėtame cikle. Kiekvienoje dainoje atsiskleidžia satyros, satyrinės parodijos, ironijos ir kt. apraiškos.

¹³⁸ Pirmosios kiekvieno takto natos bosc – tonika ir dominantė, tačiau nelieta antrosios ir trečiosios takto dalies (-pa-pa). Toks akompanimento išdėstymas leidžia laisviau suvokti žanrą ir įdomiau varijuoti jo bruožais.

Pav. 47. V. Barkauskas. „Raginimai“ iš vokalio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“.

The musical score is for a piece titled "Raginimai" by V. Barkauskas, from the vocal cycle "Trys satyriniai paveikslėliai". It is written in 3/8 time, D major, and consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "Vi. są pa. sau. li, vi. są pa. sau. li, vi. są pa. sau. mor. kom ap. so." A black box highlights the first four measures of the piano accompaniment.

© Leidykla „Vaga“, 1976

V. Barkauskas šioje dainoje pasitelkia ironijos ir parodijos koreliacijas, kurios muzikos audinyje atsispindi per pagrindinių personažų priešpriešinimą. Harmoninis planas tonalus (D-dur, fis-moll, e-moll), tačiau kompozitorius visgi įpina netikėtumo suteikiančių chromatizmų, akordų (pavyzdžiui, septakordų, turinčių septimos ir tritonio intervalus ir t.t.), dažniausiai suskambančių netikėtai, jungiamuosiuose motyvuose. O pagrindinis visų šių kompozicinių priemonių tikslas dainoje - sukurti du charakteringus veikėjus: *kiškį* ir *medžiotoją*, iš kurių priešpriešos plėtojama dainos dramaturginė linija. Tačiau minėtus veikėjus derėtų traktuoti perkeltine prasme, nes jiems

būdinga ne tik *personifikacija*, bet ir *hiperbolizavimas*¹³⁹, o tai itin glaudžiai siejasi ne tik su su ironija ar parodija, bet ir satyra. Tad šių dainos savybių išryškinimui ir pasitarnauja *stilizuotas* bei netipiškai traktuojamas *valsas*.

Dainą „Raginimai“ lyginant su D. Šostakovičiaus „Kreicerio sonata“ iš vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109, esminis skirtumas valso traktavime yra melodinė linija. D. Šostakovičiaus dainoje ji neišraiškinga ir ne itin melodinga. Šioje dainoje yra visiškai priešingai – vokalinėje partijoje *kiškio* epizode išdėstyta melodinė linija net per daug daininga, bet tuo pačiu ir itin paprasta – keturių taktų frazės, visiškai vienodai kartojamos tris kartus, tik skirtingose tonacijose ir dėstomos emocinio ir dinaminio pakilimo principu¹⁴⁰. Tad tokio vienodo, nesudėtingo valso kontekste per vieną iš parodijavimo būdų – *stilizaciją* – išryškėja ironijos-parodijos apraiškos, ir tampa esminiu šios dainos komponentu.

Kaip jau minėta šio poskyrio pradžioje, dažnai kompozitoriai ironiškai potekstei savo kūrinuose įprasmini pasitelkia ir kitų šokių, ne tik valso, *stilizacijas*. Vienas iš tokių pavyzdžių yra V. Barkausko daina „Norai“ iš vokalinio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“, kurios pagrindas – *habanera*¹⁴¹. Tai, jog kompozitorius minėtą šokį pasirenka neatsitiktinai, įrodo ir nuoroda atlikėjams: *lengvai, ironiškai*. Šiame pavyzdyje, skirtingai nei prieš tai aptartose dainose, ypač išryškinama parodija, mat ši habanera, be abejo, yra labai panaši į tokio paties pavadinimo numerį iš G. Bizet operos „Karmen“, tapusiu viena iš šio šokio prototipų muzikoje (žr. Pav. 48). Tad toliau šiame poskyryje bus aptarta V. Barkausko vokalinio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“ daina „Norai“, koncentruojantis ties ironijos ir parodijos samplaika ir jos išreiškiamomis prasmėmis.

Dainos „Norai“ pagrindas – trumpas eilėraštis: „Višta panoro pabučiuoti šešką. Moralo vietoj dedam tašką.“. Kompozitorius komponuoja žodžius dviem skirtingais būdais: „višta, višta, višta, višta panoro“ arba „višta, višta, višta panoro pabučiuoti šešką“ (abi eilutės pakartojamos po du kartus). Tad, kaip ir kitose V. Barkausko vokalinio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“ dainose, čia taip pat yra sugretinami du kardinaliai skirtingi personažai, dainos centre – realybėje neįmanomas „bučiny“, o vietoj paaiškinimų tiesiog dėdamas tašką.

Ši daina pasižymi ištisiniu plėtojimu, ritminiu habaneros pagrindu, tam tikrais specifiniais dainos žanrui bruožais: kalbėjimas derinamas su dainavimu (pavyzdžiui, paskutinį kartą skambant

¹³⁹ Šie personažai atspindi *personifikuotas* žmonių savybes: *kiškis* yra naivus, patiklus, geras, besidžiaugiantis ir dainuojantis „Visą pasaulį morkom apsodinkim!“. Tuo tarpu *medžiotojas* – kardinaliai skirtingų būdo bruožų rinkinys: protingas, gudrus, suktas ir šaltakraujis, kuris pasako „kiškius visi auginkim, kiškius visi globokim“ ir – iššauna.

¹⁴⁰ Melodija šiek tiek pakinta medžiotojo epizode, tačiau tampa tik dar elementaresnė ir kompoziciniu požiūriu paprasta. Taigi, melodinės linijos traktavimas dainoje yra dvejopas: ji išraiškinga, kaip ir būdinga romantinio valso žanrui, tačiau tuo pačiu ir labai vienoda, kadangi komponuojama tik iš trijų struktūriškai skirtingų motyvų.

¹⁴¹ Habanera - ispanų ir kubiečių liaudies šokis; tempas vidutinis, ritmas ryškus, judesiai improvizuojami; tango prototipas (Kvietkauskas, 1985, 188).

žodžiams „pabučiuoti šešką“), taip pat ir specifinių atlikimo būdų, t.y. po fortepijono solo taktų pabaigoje esantis nurodymas „Pliaukštelėti delnu į medinį fortepijono kraštą į dešinę nuo klaviatūros“ (žr. p. 49). Pastarasis yra svarbus visai dainai, kadangi sukuria komišką efektą, nes fortepijono stygos nepradedą rezonuoti, ko dažniausiai siekia kompozitoriai, nurodę atlikėjams trenkti delnu per apatinę klaviatūros dalį, tad toks pliaukštelėjimas sukelia įspūdį, jog dėl atlikėjo kaltės to padaryti nepavyko. Beje, minėta nuoroda yra atsiranda po kulminacijos (chromatizmais ir klasteriais paremto dvitakčio pakilimo), tad, pasiekus net ketvirtos oktavos pradžią, susidaro įspūdis, jog pritrūkus klavišų atlikėjui nieko daugiau nebelieka, tik pliaukštelėti. Paskutinė dainos frazė „moralo vietoj dedam tašką.“ skamba nebe pagrindinėje, minorinėje dainos tonacijoje (e-moll), o šviesioje bendravardeje E-dur tonacijoje. Tačiau šis prašviesėjimas yra laikinas, nes paskutinis fortepijono partijos akordas, kartu su žodžiu „tašką“, parašytas vėl e-moll tonacijoje.

Pav.48. V. Barkausko daina „Norai“ iš vokalio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“ 1-4 t.



Pav.49. V. Barkausko daina „Norai“ iš vokalio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“ 25-28 t.



V. Barkausko dainoje „Norai“ iš vokalio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“ parodija su ironiška potekste reiškiasi per habaneros *stilizaciją*, kai jos panaudojimas aptartame dainos kontekste sukelia komišką efektą, kurį sustiprina ir kitos kompozicinės priemonės (kalbėjimo derinimas su dainavimu, pliaukštelėjimas per fortepijono kraštą ir t.t.). Žinoma, ši daina tikslingai pavadinta „satyriniu paveikslėliu“, nes jos turinys atitinka satyros kaip komiško kategorijos, esmę, tačiau pagrindinis komponentas, kuriuo generuojama visoje dainoje, yra ironijos-parodijos samplaika. Tai ypač išryškėja po pirmųjų dainos žodžių „višta“, niekaip nesiderinančių nei su viena žinomiausių G. Bizet operų, nei su pagrindiniu jos personažu Karmen.

Apžvelgus V. Barkausko, D. Šostakovičiaus ir F. Poulenco dainų analizes aiškėja, jog vienas iš parodijavimo būdų – *stilizacija* – dažniausiai būna reiškiamas per valsą, tačiau nevengiant

ir kitų šokių, pavyzdžiui, habaneros, pavyzdžių. Valsas vokaliniam cikle gali būti traktuojamas skirtingai, priklausomai nuo individualaus kompozitoriaus stiliaus: vienur, pavyzdžiui, D. Šostakovičiaus kūryboje generuojama visais pagrindiniais valsų bruožais, juos hiperbolizuotai sureikšminant ar sumenkinant, kartu pakeičint ir paties žanro funkciją, kitur pasitelkiami tik kai kurie iš jų (pavyzdžiui, V. Barkausko dainoje „Raginimai“), taip priartinant valsą prie stilizacijos. Taip pat šis žanras gali būti eksponuojamas su tam tikrais *neatitikimais*, kaip būdinga F. Poulenco dainai „Voyage à Paris“.

IŠVADOS

Komiškumo ir jo kategorijų kaip satyra, parodija bei ironija sampratos analizė atskleidė, jog šie fenomenai yra aktyvūs įvairiose mokslo bei meno sferose. Įvairūs tyrinėtojai (filosofai, psichologai ir t.t.) klojo komiškumo atpažinimo pamatus, aptarė juoko kilmę bei, modeliuojant įvairias situacijas, nagrinėjo šį reiškinį. Tai, jog iki dabar šis klausimas yra aktualus, dar kartą pagrindžia komiškumo bei jo kategorijų – satyros, parodijos, ironijos – įvairiapusiškumo faktorių bei svarbą. Muzikoje taip pat aptinkama įvairių šių kategorijų apraiškų, kurios turi būti vertinamos nevienareikšmiai dėl idėjų įvairovės.

Tiriamajame darbe „Komiškumo raiška XX a. antros pusės vokaliniuose cikluose“ buvo koncentruojamasi ties trimis pagrindinėmis komiškumo kategorijomis – satyra, parodija ir ironija bei jų raiška skirtingų kompozitorių kūrinuose. Pasitelkiant literatūrologų ir muzikologų darbus pirmiausia buvo patikrintos sąvokų vartojimo ribos, jų tarpusavio ryšiai, aptarta kiekvienos minėtos kategorijos kilmė bei galimi atpažinimo kriterijai. Paaiškėjo, jog kiekviena iš jų gali egzistuoti skirtingai: satyra funkcionuoja daugiausia kaip turinys, dažnai jau užkoduotas kūrinio pavadinime (pavyzdžiui, D. Šostakovičiaus „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109, V. Barkausko „Trys satyriniai paveikslėliai“ ir kt.), parodija turi gana tiksliai apibrėžtus atpažinimo kriterijus (pavyzdžiui, akivaizdus panašumas su originalu, kaip D. Šostakovičiaus dainoje „Pavasario prabudimas“ iš vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109, kuri parodijuoja S. Rachmaninovo romansą „Pavasariniai vandenys“ op. op. 14 Nr. 11), o ironija dažniausiai pasirodo kaip kelių komiškumo kategorijų tarpusavio koreliacijų rezultatas (pavyzdžiui, Z. Bružaitės dainoje „Gyveno duobkasys kapuos...“).

Išanalizavus visą eilę komiškų vokalinių ciklų paaiškėjo, kad satyra juose funkcionuoja dvejopai: kaip politinė-socialinė satyra bei per daugiasluoksnes potekstes dainose vaikams. Apibrėžtis „politinė-socialinė satyra“ pasirinkta neatsitiktinai, nes muzikiniai pavyzdžiai (V. Barkausko „Trys satyriniai paveikslėliai“ bei F. Bajoro „Žiemužė – balta eglužė“) sukurti Sovietų sąjungos laikotarpiu, o tuo metu satyra negalėjo skleisti laisvai, disponuojamos temos buvo ribotos, nes realių politinių įvykių ar asmenų kritika teoriškai buvo galima, tačiau praktiškai beveik neįmanoma.

Minėtų lietuvių kompozitorių kūrinių analizė atskleidė, jog politinė potekstė gali būti integruojama dvejopai:

- pasitelkiant personifikaciją bei gretinant kontrastingus tipažus (kiškį ir medžiotoją, varlę ir jautį ir t.t.), iliustratyviai reprezentuojant verbalinį tekstą muzikos audinyje bei

nevengiant atviros pašaipos (V. Barkausko vokalinis ciklas „Trys satyriniai paveikslėliai“)

- subtiliai užšifruojant įvairius simbolius, metaforas, taip pat pasitelkiant įvairias personifikacijas, tačiau vengiant iliustratyvumo, daug ką išreiškiant tarp eilučių (F. Bajoro „Žiemužė – balta eglužė“)

Socialinė satyra, atvirksčiai, buvo itin paplitusi ir populiarė, jos apraiškos pastebimos ne tik literatūroje ar spaudoje, bet ir muzikoje, pavyzdžiui, D. Šostakovičiaus vokaliniuose cikluose „Satyros (Praeities paveikslėliai) op. 109 bei „Romansai pagal žurnalo „Krokodilas“ tekstus“ op. 121, kur jos sklaida susijusi su šiais aspektais:

- verbaliniame tekste vyrauja panašios bendros idėjos, išreikštos per satyriškas potekstes: pasišaipymas iš pseudointelektualų, kurioziškų gyvenimo sąlygų Sovietų sąjungoje ir t.t. (pavyzdžiui, daina „Nesusipratimas“, „Kreicerio sonata“ iš vokalinio ciklo „Satyros (Praeities paveikslėliai) op. 109 ir t.t.).
- pasirinkti tekstai visiškai atliepia pavadinimus ir pagrįstai gali būti vadinami satyriniais paveikslėliais (pavyzdžiui, odė duonai su „žibaluotomis kombainininko rankomis“ pabaigoje D. Šostakovičiaus vokalinio ciklo „Romansai pagal žurnalo „Krokodilas“ tekstus“ op. 121 dainoje „Besaikis susižavėjimas“ ir t.t.).
- muzikos audinys dažnai itin paprastas, kartais net banalus, melodinėje linijoje siekiama išvengti lyriškumo, dainingumo ir t.t. (pavyzdžiui, D. Šostakovičiaus „Pavasario prabudimas“ iš vokalinio ciklo „Satyros (Praeities paveikslėliai) op. 109, „Sveikas protas“ iš vokalinio ciklo „Romansai pagal žurnalo „Krokodilas“ tekstus“ op. 121 ir t.t.).

Satyra dainose vaikams yra išreiškiama per keletą diferencijuotų lygių, skirtingai auditorijai koncentruojant dėmesį į jai skirtas idėjas. Tokios dainos dažnai išreiškia nesenstančias vertybes: draugystės, šeimos, tautos, valstybingumo ir t.t., tačiau suaugę jas perpranta giliau ir išgirsta daugiau nei vaikai – tai, kas yra įpinta tarp eilučių. Šio satyros sklaidos būdo pavyzdžiais buvo pasirinkti keli savo deklaruojamomis vertybėmis skirtingi vokaliniai ciklai: F. Bajoro vokaliniai ciklai „Kodėl?“ ir „Karnavalas“, A. Šenderovo vokalinis ciklas „Karvė ėdė šieną“ ir L. Bernsteino „I hate music!“ (*Aš nekenčiu muzikos!*), todėl ir satyra šiuose kūrinuose reiškia nevienareikšmiai:

- Įpinama daug tik suaugusių suvokiamų simbolių, pavyzdžiui, „gauruota meška“ – Rusijos simbolis paskutinėje vokalinio ciklo „Kodėl?“ dainoje „Motulės delnuos“ ir t.t.; muzikinis tekstas yra pakankamai sudėtingas, vengiama iliustratyvumo,

siekama itin glaudaus žodžio ir muzikos sąryšio (F. Bajoro vokalinis ciklas „Kodėl?“, „Žiemužė – balta eglužė“).

- Nors deklaruojamos nekintamos vertybės (kaip draugystė, šeima ir t.t.), tačiau iliustratyviai, gana paviršutiniškai ir nesiekiant priversti klausytojo įtempti ausis (A. Šenderovo „Karvė ėdė šieną“).
- Kai pagrindinės idėjos yra svarbiausios vaikui, tačiau aktualumo nepraranda visą žmogaus gyvenimą: savęs suvokimas pasaulyje, muzikos, meno reikšmė ir t.t. (L. Bernsteino „I hate music!“)

Atlikus tyrimą apie parodijos raišką XX a. vokaliniuose cikluose, išryškėjo šios tendencijos: parodijos ir satyros sąveika bei *parodijavimo būdai* – *mėgdžiojimas*, *kopijavimas* ir *citavimas* (išskirti E. Sheinberg). *Satyrinė parodija* (taip pat E. Sheinberg apibrėžtis) susijusi su tuo, jog parodijuojama tiksliai, siekiant pašiepti. Puikus tokios parodijos pavyzdys – D. Šostakovičiaus vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 antroji daina „Pavasario prabudimas“, parodijuojanti S. Rachmaninovo romansą „Pavasariniai vandenys“ op. 14 Nr. 11 keliais lygiais:

- perimant keletą charakteringų parodijuojamo S. Rachmaninovo romanso „Pavasariniai vandenys“ muzikinės kalbos bruožų: muzikines struktūras (pavyzdžiui, bangos principo pasažus), vyraujantį 4/4 metrą, tempą (*Allegro*) ir t.t., bei juos hiperbolizuotai perteikiant D. Šostakovičiaus dainoje „Pavasario prabudimas“.
- D. Šostakovičius pasitelkia liaudiškos dainos, taip vadinamos „čiasuškos“, imitaciją bei priešpriešina ją su itin romantine S. Rachmaninovo romanso muzika.
- melodine linija siekiama sustiprinti satyros bruožus dainoje: pasitelkus vieno garso rečitavimą, įpinant maršo bruožų bei skaldant melodinę liniją vietoj romansui įprastos dainingos vokalinės partijos D. Šostakovičius stengiasi išvengti lyriškumo, tuo perdėtai supaprastindamas vokalinę partiją.

Parodijavimo būdai kaip *mėgdžiojimas*, *kopijavimas* ir *citavimas* atskleidžia keletą konkrečių parodijos raiškos muzikoje galimybių, išryškėjusių atskirų dainų analizėse iš XX a. antros pusės vokalinių ciklų: V. Barkausko dainoje „Varlė ir jautis“ iš vokalinio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“, D. Šostakovičiaus dainoje „Kritikai“ bei „Kreicerio sonata“ iš vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109 ir dainoje „Išmintingumas“ iš vokalinio ciklo „Penki romansai pagal žurnalo „Krokodilas“ tekstus“ op. 121. Šiuose kūriniuose atsiskleidė tokie parodijos raiškos aspektai:

- ✓ *mėgdžiojimas* reiškiamas per iliustratyvumą, kai muzika labai tiksliai imituoja žodį, tam pasitarnauja ir kompozicinių priemonių įvairovė (daug cezūrų, fermatų, nuorodų atlikėjams ir t.t.); priešpriešinami pasipūtėlio ir gudruolio paveikslai, kurie ir sukuria pagrindinę dainos

idėją (V. Barkausko dainoje „Varlė ir jautis“ iš vokalinio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“)

- ✓ *kopijavimas* susijęs su muzikinės medžiagos atsikartojimu, dėl kurio gaunamas komiškas efektas; ši kopija dažnai yra generuojama pasitelkiant kontrastingas originalui priemones, pavyzdžiui, *staccato* vietoj *legato*, *forte* vietoj *piano* (arba atvirksčiai) ir t.t. (D. Šostakovičiaus daina „Kritikai“ iš vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109)
- ✓ *citavimas* gali būti reiškiamas keliais lygiais:
 - kai citata yra tiksli, o jos funkcijos kūrinyje gali būti įvairios, pavyzdžiui, atspindėti pavadinimą, pasitelkti paradoksą ir t.t. (D. Šostakovičiaus daina „Kreicerio sonata“ iš vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109)
 - medžiaga implikuojama priešpriešinant du tarpusavyje kontrastuojančius kontekstus, pavyzdžiui, fortepijono partijoje dėstoma viduramžių *Dies irae* sekvencija, tuo tarpu vokalinė linija generuojama pasitelkiant visiškai skirtingą medžiagą, taip pat ir verbalinis tekstas neturi nieko bendra su religine tematika (D. Šostakovičiaus daina „Išmintingumas“ iš vokalinio ciklo „Penki romansai pagal žurnalo „Krokodilas“ tekstus“ op. 121).

Ironijos raiška, skirtingai nei satyros ar parodijos, yra mažiausiai apibrėžta, nes tai greičiau atspalvis, atsirandantis muzikos kūrinyje ir keičiantis pagrindinę jo mintį. Todėl ir paskutiniame šio tiriamojo darbo skyriuje buvo koncentruojamasi ne ties gryniaisiais ironijos pavyzdžiais, bet jos koreliacijomis su kitomis komiško kategorijomis (kaip satyra ar parodija) bei jų atspindžiais XX a. antros pusės vokaliniuose cikluose. Paaiškėjo, jog ironija vokalinėje muzikoje gali skleisti šiais būdais: per dviprasmybę kaip pagrindinį stuktūrinį bruožą (*atviras* bei *slaptas* reikšmių sluoksniai) ir komiško formų tarpusavio sintezes kaip *satyrinė ironija* ar *ironija-parodija*. Kiekvienas iš minėtų būdų atskleidė kitokias ironijos raiškos tendencijas XX a. vokaliniuose cikluose.

- *Atvira ironija* – kai kūrinyje atsiskleidžia pajuokiančios idėjos, išreikštos akivaizdžiai. Vokaliniame cikle, pasitelkus minimą ironiją verbalinis ir muzikinis tekstai papildo vienas kitą, taip dar labiau išryškinant ironišką dainos potekstę.
 - Tokia ironija atsiskleidžia jau verbaliniame tekste, o įvairūs muzikos kalbos komponentai (akcentuota ritmika, motorika, rečitavimas ir t.t.) ją sustiprina.
 - Perteikiama per dviejų pagrindinių subjektų priešpriešinimą ir muzikinį charakterizavimą (pavyzdžiui, Ubago ir Pono Z. Bružaitės dainoje „Ubagas nupirktų dvarą...“ iš vokalinio ciklo „Trioletai“).

- *Slapta* ironija labiausiai iš visų išskirtų ironijos rūšių priklauso nuo dviprasmybės, kadangi pagrindinės šios rūšies generuojamos idėjos siejamos su paslėptu sluoksniu, užkoduotu potekstėse. Slaptas sluoksnis jau pats savaime siejasi su prieštaromis, todėl muzikos pavyzdžiuose yra aptinkamas priklausomai nuo įvairių kontekstų.
 - Pirminis tiesioginis teksto traktavimas klaidingas, nes pagrindinė mintis yra išreiškiama netiesiogiai (Z. Bružaitės daina „Aš laimingas esu...“ iš vokalinio ciklo „Trioletai“).
 - Lyrine dainos nuotaika siekiama publiką „apgauti“, tad klausytojui reikia *rekonstruoti* pagrindinę idėją (Z. Bružaitės daina „Aš laimingas esu...“ iš vokalinio ciklo „Trioletai“).
- *Satyrinė* ironija: dėl terminologinių panašumų ironija ir satyra yra susiję, todėl muzikos kūriniuose dažnai aptinkamos kaip tarpusavio sintezės pavyzdžiai. Tokių kūrinių tematika siejama su ironija, muzikos audinyje ją išreiškiant per pagrindinius satyros bruožus.
 - Satyrinės ironijos apraiškos dainoje atsiranda kaip muzikinio teksto ir tematikos priešprieša: ironiška dainos idėja muzikos audinyje išreikšta satyrai būdingais bruožais; sudėtinga *mirties* tema yra priešpriešinama su hiperbolizuotai supaprastinta muzikine medžiaga (Z. Bružaitės daina „Gyveno duobkasys kapuos...“ iš vokalinio ciklo „Trioletai“).
- *Ironija-parodija*: kompozitoriai, norėdami išreikšti ironišką potekstę dainoje dažnai pasitelkia valso žanrą, o tai pakeičia pastarąjį žanrą ir šiuos pokyčius galima laikyti tam tikromis valso *stilizacijomis* (dažniausiai stilizuoti būna įvairūs šokiai, pavyzdžiui, habanera V. Barkausko dainoje „Norai“ iš vokalinio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“ ir t.t.). Šias *stilizacijas* galima priskirti *parodijavimo būdams*.
 - Iš pažiūros romantiškas ir džiugios nuotaikos valsas persmelktas tam tikrų stilistinių bei harmoninių neatitikimų, tad ironija čia skleidžiasi per *stilistinius priešpriešinimus pagrindiniame stiliuje* (F. Poulenco „Voyage à Paris“ iš vokalinio ciklo „Banalités“).
 - Ironija dainoje reiškiasi per hiperbolizuotai supaprastintus tipinius valso bruožus: kiekvieno takto akcentavimas, akompanimento vienodumas sukuria ne ištisinio judėjimo, o statikos efektą. Tokiu būdu pats subjektas (valsas) tampa pašaipa (D. Šostakovičiaus daina „Kreicerio sonata“ iš vokalinio ciklo „Satyros“ (Praeities paveikslėliai) op. 109).
 - Daina komponuojama pasitelkiant kai kuriuos valso bruožus: metrą, tempą, dainingą melodinę liniją. Toks valsas tampa paties žanro *stilizacija*, tad ironijos raiška siejama

su valso *stilistiniais netolygumais pagrindiniame stiliuje* (V. Barkausko „Raginimai“ iš vokalinio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“).

- Habaneros panaudojimas dainoje sukelia komišką efektą bei tampa jos *stilizacija*, kuri sustiprina ir kitos kompozicinės priemonės (kalbėjimo ir dainavimo derinimas, pliaukštelėjimas per fortepijono kraštą ir t.t.) bei kontekstas, kuriame ji išskyla (akivaizdus panašumas su viena žinomiausių G. Bizet operų „Karmen“ bei viena populiariausių šios operos arijų) (V. Barkausko daina „Norai“ iš vokalinio ciklo „Trys satyriniai paveikslėliai“).

Vokaliniai ciklai, turintys komiškumo apraiškų dažnai yra nuvertinami kaip lengvo, humoristinio pobūdžio kūriniai. Tačiau dera priminti, kad humoras yra tik viena iš komiškumo kategorijų, o muzikoje bei kituose menuose galima aptikti ir daugelį kitų (kaip ironija, satyra, parodija ir t.t.). Šios komiškumo kategorijos sukuria dviprasmybę, susijusią su *prieštara (neatitikimu)*, kurios tikslas yra atkreipti dėmesį į tarp eilučių užslėptas prasmes ir priversti susimąstyti. Tad, įžvelgus būdingas satyros, parodijos ir ironijos raiškos tendencijas XX a. antros pusės vokaliniuose cikluose, tolesnė tyrinėjimų perspektyva galėtų būti siejama su minėtų komiškumo kategorijų sklaida instrumentiniuose kūriniuose. Čia tokio specifinio tipo analizė tampa gerokai sudėtingesnė dėl verbalinio teksto nebuvimo, tačiau tuo pačiu gali atskleisti naujų, ne tik interpretacijai, bet ir kūrinio suvokimui naudingų kontekstų.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

1. Ambrazas, Algirdas, Juodpusis, Vaclovas. „Dmitrijus Šostakovičius“. Iš: *Muzikos enciklopedija* (Vyr.red. A. J. Ambrazas). Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2007. P. 468-470.
2. Aries, Phillipe. *Mirties supratimas Vakarų kultūros istorijoje*. Vilnius: Baltos lankos, 1993.
3. Arveladzė, Natela. „Nepaliekantis žmogaus dykumoje“. Iš: *Bernardinai*, 2009 10 29. El. prieiga: <http://archyvas.bernardinai.lt/index.php?url=articles/101753> (žiūrėta 2012 01 16).
4. Bandoriūtė, Salomėja. „Šiuolaikinių anekdotų apie lytis pašaipos taikiniai ir kalbinė raiška“. Iš: *Lietuvių kalba*, 5, 2011. El. Prieiga: <http://www.lietuviukalba.lt/index.php?id=189> (žiūrėta 2014 04 21).
5. Bardon, Adrian. „The Philosophy of Humor“. Iš: *Comedy: A Geographic and Historical Guide* (ed. by Maurice Charney). Connecticut: Greenwood Press, 2005, p. 462-476.
6. Benjamin, George. “Last Dance. George Benjamin Revisits La valse, and Argues the Case for Ravel's Orchestral Masterpiece”. Iš: *The Musical Times*, Vol. 135, No. 1817, 1994, p. 432-435.
7. Berger, Arthur Asa. „Why We Laugh and What Makes Us Laugh: The Enigma of Humor“. Iš: *Europe's Journal of Psychology*, Vol. 9(2), 2013, p. 210-213.
8. Bogel, Fredric V. *The Difference Satire Makes— Rhetoric and Reading from Jonson to Byron*. New York: Cornell University Press, 2001.
9. Bonds, Mark Evan. „Haydn, Laurence Sterne. And the Origins of Musical Irony“. Iš: *Journal of Americal Musicologist Society*, vol. 44, no. 1, 1991, p. 57-91.
10. Booth, Wayne Clayson. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago, 1974.
11. Brauner, Charles S. „Irony in the Heine Lieder of Schubert and Schumann“. Iš: *The Musical Quarterly*, vol. LXVII, 1981, p. 261-281.
12. Brown, Malcolm Hamrick. *A Shostakovich casebook*, Indiana university press, 2004.
13. Chambers, Robert. *Parody: The Art that Plays with Art*. New York: Peter Lang Publishing, 2010.
14. Chapman, Anthony J., Foot, Hugh C. *Humor and Laughter – theory, research and applications*. New Jersey: Transaction Publishers, 2007.
15. Česnulevičiūtė, Vita. „Polifoninio mąstymo raiškos galimybės moderniojoje lietuvių poezijoje: nuo ostinato iki fugos“. Iš: *Lietuvos muzikologija*. T.9, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2008, p. 150-158.

16. Deckers, Lambert, Kizer, Philip. "Humor and the Incongruity Hipotesis". Iš: *The Jurnal of Psychology*, 90, 1975, p. 215-218.
17. Delage, Roger, Lindemann, Frayda. „Ravel and Chabrier“. Iš: *The Musical Quarterly*, Vol. 61, No. 4, 1975, p. 546-552.
18. Dentith, Simon. *Parody*. New York: Routledge, 2000.
19. Dill, Heinz J. „Romantic Irony in the Works of Robert Schumann“. In: *The Musical Quarterly*, vol. 73, no.2, 1989, p. 172-195.
20. Everett, Yayoi Uno. „Signification of Parody and the grotesque in György Ligeti's Le Grand Macabre“. Iš: *Music Theory Spectrum*. Hanover: The Sheridan Press, 2009, p. 26-56.
21. Fay, Laurel E. *Shostakovich and his world*. New Jersey: Princeton University Press, 2004.
22. Fanning, David. „Shostakovich: 'The Present-Day Master of the C Major Key'“. Iš: *Acta Musicologica*, Vol. 73, Fasc. 2, 2001, p. 101-140.
23. Gaižutis, Algirdas. „Satyra“. Iš: *Estetikos enciklopedija* (Sud. Mureika, Jonas). Vilnius: mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2010, p. 541.
24. Green, E. „Greatness in Music, Aesthetic Realism, and Chopin's "Waltz in Ab" Op. 69, #1“. Iš: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 41, No. 2, 2010, p. 379-388.
25. Hodgart, Matthew. *Satire: Origins and Principles*. New Jersey: Blackwell publishing, 2009.
26. Huebner, S. „Laughter: In Ravel's Time“. Iš: *Cambridge Opera Journal*, Vol. 18, No. 3. 2006, p. 225-246.
27. Yaraman, Sevin H. „Revolving embrace: the Waltz as sex, steps, and sound“. Iš: *Monographs of Musicology* No. 12. Pendragon Press, 2002.
28. Jačėnienė, Nijolė. „Klaipėdos muzikiniame teatre Dmitrijaus Šostakovičiaus Simfonija pagal J. Jevtušėnkos eiles“. Iš: *Bernardinai*, 2006 04 21. El. prieiga: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2006-04-21-klaipedos-muzikiniame-teatre-dmitrijaus-sostakoviciaus-simfonija-pagal-j-jevtusenkos-eiles/10511> (žiūrėta 2012 01 22)
29. Jurgutienė, Aušra. „Parodija“. Iš: *Estetikos enciklopedija* (Sud. Mureika, Jonas). Vilnius: mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2010, p. 475-476.
30. Kaminsky, P. „Of Children, Princesses, Dreams and Isomorphisms: Text-Music Transformation in Ravel's Vocal Works“. Iš: *Music Analysis*, Vol. 19, No. 1. 2000, p. 29-68.
31. Kapočiūtė, Aukšė. „Groteskas“. Iš: *Estetikos enciklopedija* (Sud. Mureika, Jonas). Vilnius: mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2010. P. 265-541.

32. Katkus, Donatas. *Muzikos atlikimas; istorija. Teorijos. Stiliai. Interpretacijos*. Vilnius: Lietuvos muzikų sąjunga, 2006.
33. Katkus, Laurynas. „Hilarius Hell: Grotesque Phantasmagorias in Central and Eastern European Prose of the Seventies and Eighties“. Iš: *Grotesque Revisited: Grotesque and Satire in the Post/Modern Literature of Central and Eastern Europe* (Sud. Laurynas Katkus). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 31-45.
34. Keturakis, Robertas. „Saša Čiornyj“, vertimas. Iš: *Lietarūra ir menas*, Nr. 3013, 2004-09-03. El. prieiga: http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3013&kas=straipsnis&st_id=5252 (žiūrėta 2011 10 18).
35. Kmita, Rimantas. *Ištrūkimas iš fabriko*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2009.
36. Korkut, Nil. *Kinds of Parody from the Medieval to the Postmodern*. New York: Peter Lang, 2009.
37. Kubilius, Vytautas. *Žanrų kaita ir sintezė*. Vilnius: Vaga, 1986.
38. Kubilius, Vytautas. *Problemos ir situacijos*. Vilnius: Vaga, 1990.
39. Kubilius, Vytautas. *XX amžiaus literatūra: lietuvių literatūros istorija*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1996.
40. Lowe, M. „Falling from Grace: Irony and Expressive Enrichment in Haydn's Symphonic Minuets“. Iš: *The Journal of Musicology*, Vol. 19, No. 1, 2002, p. 171-221.
41. Lowe, N. J. *Comedy*. Cambridge University Press, 2008.
42. MacDonald, Jan. *The new Shostakovich*. Oxford University Press, 1991.
43. McDonald, Paul. *Philosophy of Humor*. Humanities-Ebooks, 2012.
44. McKee, Eric. *Decorum of the Minuet, Delirium of the Waltz: a study of dance music relations in 3/4 time*. Indiana university press, 2012.
45. Morreall, John. *Comic Relief – A Comprehensive Philosophy of Humor*. Wiley-Blackwell, 2009.
46. Morreall, J. „The Rejection of Humor in Western Thought“. Iš: *Philosophy East and West*, Vol. 39, No. 3, Philosophy and Humor, 1989, p. 234-265.
47. Navickaitė – Martinelli, Lina. „*Pokalbių siuita*“. Vilnius: Versus Aureus 2010.
48. Palmer, Ch. „Debussy, Ravel and Alain-Fournier“. Iš: *Music & Letters*, Vol. 50, No. 2, 1969, p. 267-272.
49. Petrikas, Martynas. *Lietuvių teatro (kontra)mitas satyrinėje tarpukario spaudoje*, 2009, p. 204-212. El. prieiga: http://www.litlogos.lt/L59/logos59_203_214_petrikas.pdf (žiūrėta 2011 06 11).

50. Rose, Margaret A. *Parody – Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge University Press, 1993.
51. Rubin, Susan Goldman. *Music was It – Young Leonard Bernstein*. Charlesbridge, 2011.
52. Sands, K. M. „Ifs, Ands, and Butts: Theological Reflections on Humor“. Iš: *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 64, No. 3, 1996, p. 499-523.
53. Schmelz, P. J. “What Was “Shostakovich,” and What Came Next?“. Iš: *The Journal of Musicology*, Vol. 24, No. 3. 2007, p. 297-338.
54. Sheinberg, Esti. *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich*. Ashgate, 2000.
55. Snyder, John. *Prospects of Power – Tragedy, Satire, the Essay, and the Theory of Genre*. The University Press of Kentucky, 1991.
56. Souster, T. “Shostakovich at the Crossroads“. Iš: *Tempo, New Series*, No. 78, 1966, p. 2-9.
57. Van der Straeten, E. „Schubert, Lanner, Strauss and the Waltz“. Iš: *The Musical Times*, Vol. 69, No. 1028, 1928, p. 893-896.
58. Stoškus, Krescencijus. „Ironija“. Iš: *Estetikos enciklopedija* (Sud. Mureika, Jonas). Vilnius: mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2010 p. 265-266.
59. Stoškus, Krescencijus. “Komiškumas“. Iš: *Estetikos enciklopedija* (Sud. Mureika, Jonas). Vilnius: mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2010, p. 317-318,
60. Stoškus, Krescencijus. “Sarkazmas“. Iš: *Estetikos enciklopedija* (Sud. Mureika, Jonas). Vilnius: mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2010, p. 540.
61. *Tarptautinių žodžių žodynas* (Ats. Red. Kvietkauskas, Vytautas). Vyriausioji enciklopedijų redakcija, 1985. *Ironija* p. 220, *Parodija* p. 367, *Satyra* p. 437.
62. Test, George Austin. *Satire: spirit and art*. The university of Florida, 1991.
63. Vaiseta, Tomas. „On the Background, Stains, and Dry Cleaning: Soviet Satire as the Practise of Spech“. Iš: *Grotesque Revisited: Grotesque and Satire in the Post/Modern Literature of Central and Eastern Europe* (Sud. Laurynas Katkus). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 149-166.
64. Versekėnaitė, Audra. „*Dies irae* kaip intekstas: semantinės funkcijos XX a. muzikoje“. Iš: *Lietuvos muzikologija*, t. 4. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2004, p. 31-49.
65. Vidugirytė, Inga. *Juoko kultūra*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2012.
66. Wilkins, Julia, Eisenbraun, Amy Janel. „Humor Theories and the Physiological Benefits of Laughter“. Iš: *Holistic Nursing Practise*, Volume 23, Issue 6, Nowember/December, 2009, p. 349-354.

67. Григорьева Г. В.. *Музыкальные формы XX века*. Москва: Владос, 2004.
68. Данилевич Л. *Дмитрий Шостакович. Жизнь и творчество*. Москва, 1967.
69. Данилевич Л. *Жизнь и творчество*. Москва, 1980.
70. Коловский, О. П. *Анализ вокальных произведений*. Ленинград: Музыка, 1988.
71. Хентова С. *Шостакович. Тридцатилети*, Ленинград, 1982.