

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

GABIJA RIMKUTĖ

**SAKRALUMAS KŪRYBOJE FORTEPIJONUI:
ŽENKLAI IR INTERPRETACIJA**

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis

Muzika (W300)

Vilnius

2014

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

Tiriamąojo darbo vadovas:

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

Turinys

IVADAS	5
1. SAKRALUMAS IR FORTEPIJONINĖ KŪRYBA	10
1. 1. Sakralumas muzikoje	10
1. 2. Pianizmo estetikos ir sakralinės muzikos nuostatų sankirtos ir sąveikos	18
1. 3. XX-XXI a. kompozitorių sakralinės muzikos samprata ir jos sklaida kūryboje fortepijonui	28
1. 3. 1. <i>Olivier Messiaeno programinė sakralinė muzika</i>	29
1. 3. 2. <i>Alvido Remesos kūrinių fortepijonui religiškumas</i>	33
1. 3. 3. <i>Religinės kontempliacijos raiška Arvo Pārto kūryboje fortepijonui</i>	36
1. 3. 4. <i>Sakralumas Mykolo Natalevičiaus kūryboje fortepijonui</i>	40
2. SAKRALUMO ŽENKLAI IR JŲ PERSKAITYMAS XX-XXI A. KOMPOZITORIŲ KŪRINIUOSE FORTEPIJONUI	44
2. 1. Sakralumo raiška religiniais ir muzikiniais ženklais	44
2. 1. 1. „ <i>Sakralaus laiko</i> “ raiška.....	44
2. 1. 2. <i>Religinių kūrinių citavimas ir tradicinė sakralinė simbolika</i>	70
2. 1. 3. <i>Skirtingų epochų muzikos ir žanrų stilizacija</i>	76
2. 1. 4. <i>Harmonija kaip sakralumo semantika</i>	85
2. 1. 5. <i>Sakralumo raiška per tembrą</i>	94
2. 1. 6. <i>Su sakralumu siejamų objektų vizualinės ir akustinės imitacijos</i>	104
2. 1. 7. <i>Originali Olivier Messiaeno sakralinė simbolika</i>	109
2. 2. Sakralumo ženklų identifikavimo reikšmė muzikos atlikimui	123
2. 2. 1. <i>O. Messiaeno ir A. Pārto kūrinių fortepijonui interpretacijos ypatumai</i>	124
2. 2. 2. <i>A. Remesos ir M. Natalevičiaus kūrybos fortepijonui atlikėjiškas aspektas</i>	130
2. 2.3. <i>Sacrum raiškos percepcija (muzikos klausymosi patirties tyrimas)</i>	133
IŠVADOS	139
LITERATŪROS SĄRAŠAS	142

PRIEDAI.....	146
Priedas nr. 1. Klausymosi patirties tyrimo papildomi duomenys.....	146
Priedas nr. 2. Interviu su kompozitoriumi Alvidu Remesa.....	150
Priedas nr. 3. Interviu su kompozitoriumi Mykolu Natalevičiumi.....	153

IVADAS

Religinė muzika fortepijonui – gana kontraversiškas kultūrinis reiškiny, reikalaujantis paaiškinimų, papildomų tyrimų ir naujų įžvalgų. Per 300 metų fortepijono istorijos šis instrumentas niekuomet nebuvo tiesiogiai siejamas su religija, priešingai, XIX a. estetikos įtakoje susiformavusios pianizmo vertybės daugeliu aspektų prieštarauja religinei pasaulėžiūrai.

Fortepijono meno suklestėjimo laikotarpiu, XIX amžiuje muzikoje ėmė vis labiau įsigalėti pasaulietiškas. Pastebimai sumažėjo kompozitorių dėmesys religiniams žanrams, o kai kurie tuo laikmečiu sukurtų religinių kūrinių yra laikomi tipiškais pasaulietiško įsiveržimo į religinę muziką pavyzdžiais. Konkrečiai fortepijono menui didžiulę įtaką padarė pianistai virtuozei (F. Lisztas, S. Thalbergas, Ch. V. Alkanas ir kt.), kurių dėka ilgainiui fortepijonas tapo populiariausiu instrumentu tiek profesionalioje praktikoje, tiek mėgėjų tarpe. XIX a. fortepijonas atliko kelias pagrindines funkcijas. Šalia to, kad jis buvo koncertinės-virtuozinės praktikos instrumentas, jo vaidmuo siejosi ir su šeimos židinio bei moteriškumo simbolika (A. Loesser, 2011; R. Leppert, 1992). Išskirtinį instrumento populiarumą lėmė prigimtinis fortepijono universalumas. Šiam klavišiniam instrumentui nesunkiai buvo galima pritaikyti ir juo atlikti įvairaus pobūdžio ir žanro muziką, taip pat ir religinio turinio kūrinius. Šis sąlytis tapo įdomiu reiškiniu, įnešusiu į fortepijono meną naujų, neįprastų spalvų, praplėtusiu paties instrumento raiškos sampratos turinį. Sakralumo fortepijoninėje muzikoje sėkmingą sklaidą įrodo puikūs žymių užsienio kompozitorių – C. Francko, F. Liszto, O. Messiaeno, A. Përto ir kitų kompozitorių – religinės muzikos kūriniai. Be to, tokios kūrybos pavyzdžių esama ir tarp lietuvių autorių opusų. Pažintis su tokio tipo muzikos kūrinių inspiravo norą tyrinėti sritį, dažnai nepelnytai liekančią kitų fortepijono vertybių šešėlyje.

Šio **darbo objektas** – sakralumas fortepijoninėje muzikoje, jo raiška pasitelkiant įvairių tipų ženklus bei įtaka atlikėjiškai interpretacijai. Peržvelgus šio reiškinio sklaidą XX-XXI a. kompozitorių kūryboje religine tematika, dėmesys sutelktas į keturių kompozitorių – O. Messiaeno, A. Përto, A. Remesos ir M. Natalevičiaus – kūrybines praktikas, jų kūrybos pavyzdžiais grindžiamas tyrimas.

Tiriamąo darbo **tiksias** – nustatyti universalius, religinei fortepijoninei kūrybai būdingus kompozicinius sakralumo raiškos būdus ir priemones, pasitelkiamas skirtingų kompozitorių kūryboje. Taip pat šiuo tyrimu siekiama įvardinti problemas, aktualias pianistams, atliekantiems religinio pobūdžio muziką, bei pateikti jų sprendimo rekomendacijas.

Siekiant užsibrėžto tikslo suformuoti šie **uždaviniai**:

- apžvelgti religinio muzikos stiliaus ypatybes, susiformavusias estetines nuostatas, pristatyti įvairių autorių pateiktas sakralinės muzikos klasifikacijas bei nustatyti kūrinių fortepijonui religinėmis temomis vietą religinės muzikos kontekste;
- išnagrinėti prielaidas tokio pobūdžio muzikos atsiradimui ir funkcionavimui (fortepijono vartojimas religinėje muzikoje, kompozitorių pasirinkimo intencijos);
- nustatyti sakralumo raiškos religinėje muzikoje fortepijonui būdus ir priemones, jų vartojimo dėsningumus užsienio ir lietuvių kompozitorių kūryboje;
- ištirti religinės fortepijoninės muzikos atlikimo specifiką, identifikuoti problemas, su kuriomis susiduria tokio pobūdžio muzikos atlikėjas;
- suformuluoti pianistui skirtas religinės fortepijoninės muzikos atlikimo rekomendacijas;
- viešuose koncertuose atlikti dalį darbo analizės objektais esančių kūrinių bei sustiprinti asmeninę tokio tipo kūrinių atlikimo patirtį.

Darbe taikomi istorinis, aprašomasis, empirinis, lyginamasis, taip pat hermeneutinės, semiotinės ir kompleksinės muzikos kūrinių analizės **metodai**. Tyrinėjant laikomasi istoriškumo principo, o su tyrimo objektu susiję faktai pateikiami naudojant aprašymo metodą. Svarbią tyrimo dalį sudaro patirtis, įgyta tiesiogiai bendradarbiaujant su analizuojamų lietuviškų kūrinių autoriais (A. Remesa ir M. Natalevičiumi). Siekiant išsiaiškinti vyraujančius sakralumo raiškos muzikoje fortepijonui būdus pasitelkiama lyginamoji ryškiausių XX-XXI a. užsienio kompozitorių religinių kūrinių fortepijonui analizė. Remiantis lyginimo principu, tokių raiškos analogijų ieškoma ir panašaus pobūdžio lietuvių autorių kūryboje. Tiek užsienio, tiek lietuvių kompozitorių kūriniuose fortepijonui taikomų konkrečių muzikinių sakralumo raiškos priemonių atskleidimui pasitelkti hermeneutinės, semiotinės bei kompleksinės analizės metodai.

Muzikologijoje fortepijoninė kūryba religine tematika yra mažai tyrinėtas reiškinys. Lietuvių muzikologijoje specialiai taip pat nėra nagrinėtas, kas suteikia darbui **originalumo**. Tyrimo rezultatai yra aktualūs tiek teoretikams, tiek muzikams praktikams (pianistams, kompozitoriams ir kitiems), suteikiantys argumentų muzikinės interpretacijos problemų sprendimams, skatinantys labiau susidomėti šia netradicine fortepijoninės muzikos sritimi. Derinant teorinę ir praktinę veiklas tikimasi prisidėti prie šio žanro muzikos populiarinimo, tinkamo jos įvertinimo ir gilesnio supratimo.

Literatūros apžvalga. Tyrimo metu naudotasi labai įvairiais šaltiniais, pasitelkiant garso, vaizdo įrašus, interneto duomenų bazėse esančią informaciją, tačiau didžioji dalis įžvalgų padaryta

remiantis mokslinė literatūra. Siekiant apibrėžti religinį stilių, išsiaiškinti sakralumo identifikavimo muzikos mene kriterijus bei atsakyti į religinės muzikos atlikimui aktualius klausimus, buvo pasitelkti sakralinės muzikos tyrėjų straipsniai. Daugiausia informacijos rasta liturginiame žurnale *Adoremus*¹, taip pat P. Calldwelo (1994), B. Pociejaus (1989, 1990) straipsniuose. Aktualios lietuviškos literatūros nagrinėjama tema pagrindą sudaro D. Kalavinskaitės darbai².

Pagrindiniu informaciniu šaltiniu tyrinėjant fortepijono bei kitų muzikos instrumentų sąsajas su bažnyčia tapo 95 – 1977 m. Roberto F. Haynburno sudarytas popiežių įstatymų rinkinys³, kuriame apibrėžiami įvairaus laikotarpio reikalavimai Katalikų Bažnyčios apeigų bei koncertų metu skambančiai muzikai. Analizuojant fortepijono funkcijų sampratos raidą, daug naudingos informacijos rasta J. Parakilo knygoje „Fortepijono vaidmenys“⁴. Aptariant pianistų virtuozų kultūros specifiką daugiausiai remtasi M. Mitchello knyga „Virtuozai“⁵. Muzikavimo namuose reiškinių ypatumai plačiausiai atskleisti A. Loesserio monografijoje „Vyrų, moterų ir pianinai“⁶, kurioje autorius analizuoja fortepijono funkcijas XIX a. laikotarpio socialiniame kontekste. Vertingos informacijos šia tema taip pat rasta R. Lepperto straipsnyje „Seksualinė tapatybė, mirtis ir šeimos pianinas“⁷.

Gilinantį į O. Messiaeno muzikinę-teologinę koncepciją daugiausia remtasi Siglindos Bruhn hermeneutinėmis analizėmis⁸. Svarbus pirminis informacijos šaltinis gilinantis į šią temą buvo O. Messiaeno knyga „Mano muzikinės kalbos technika“⁹, taip pat kūrinių pradžiose pateikti įvadiniai straipsniai-komentarai. Šiam darbui aktualių analizių pavyzdžių sakralumo raiškos aspektu rasta

¹ Prieiga per internetą: <http://www.adoremus.org>.

² „*Musicae sacrae* samprata Katalikų Bažnyčios XX a. – XXI a. pr. dokumentuose ir šiuolaikinė lietuvių muzika“ – daktaro disertacija (Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2009); „Bažnytinės muzikos problematika Katalikų Bažnyčios XX a. – XXI a. pr. dokumentuose“ – *Lietuvos muzikologija*, IX t. (Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2008); „Musica sacra šiuolaikinių tyrinėjimų kontekste“ – *Lietuvos muzikologija*, X t. (Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2009).

³ *Papal Legislation on Sacred music 95 A.D. to 1977 A.D* (Minnesota: Collegewille, 1979).

⁴ *Piano roles* (Yale University Press, 2001).

⁵ *Virtuosi* (Bloomington: Indiana university press, 2000).

⁶ *Men, women and pianos* (New York: Dover publications, 2011).

⁷ „Sexual identity, Death, and the Family Piano“, *A social history 19th Century Music*, Vol. 16, No. 2, *Music in Its Social Contexts* (Autumn, 1992), p. 105–128.

⁸ *Images and ideas in modern French piano music: the extra-musical subtext in piano works by Debussy, Ravel and Messiaen* (Hillsdale, NY: Pendragon, 1997); *Messiaen's Contemplations of Covenant and Incarnation* (Hillsdale, NY: Pendragon, 2007).

⁹ *The technique of my musical language* (Paris: Musicales, 1956). Pirmasis leidimas prancūzų kalba: *Technique de mon langage musical* (Paris: Leduc, 1944).

B. Pociėjaus (1989, 1990), C. Picstock (2007), A. Shentono (2008), S. van Masso (2009), M. Stephenso (2007) tekstuose.

Su Messiaeno muzikos atlikimu susijusios rekomendacijos pateiktos remiantis tiek atlikėjų, tiek teoretikų įžvalgomis. Svarbiu šaltiniu tapo Jono Gilocko knyga „Atliekant Messiaeno vargonų muziką“¹⁰, kurioje žymus vargonininkas dalinasi šešiasdešimtyje Messiaeno meistriškumo pamokų įgyta patirtimi. Messiaeno muziką tyrinėjusio autoriaus Nicholo Armfelto straipsnyje „Emocija Messiaeno muzikoje“¹¹ rasta vertingos informacijos apie emocinį šio kompozitoriaus muzikos poveikį, taip pat emocinės komunikacijos ir atlikimo raiškos pobūdį. Gilinantis į bendruosius stiliaus, taip pat konkrečius pianistinius Messiaeno muzikos atlikimo aspektus remtasi Peterio Hillo¹² straipsniu apie Messiaeno kūrinių fortepijonui interpretaciją¹³, taip pat pačios darbo autorės įgyta patirtimi dalyvaujant profesoriaus Piere'o Reach'o¹⁴ meistriškumo kursuose, atliekant Messiaeno ciklo „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ pjeses.

A. Pārto sakralinės muzikos koncepcija tyrinėta remiantis Paulo Hillierio monografija „Arvo Pārtas“¹⁵, taip pat internete spausdintais Jameso McCarthy, bei Geoffo Smitho interviu su kompozitoriumi¹⁶. Vertingiausia informacija tyrinėjant lietuvių kompozitorių – A. Remesos ir M. Natalevičiaus sakralinę kūrybą fortepijonui tapo pačios darbo autorės atlikti interviu (žr. Priedai nr. 2 ir nr. 3), kurių metu buvo siekiama atskleisti kompozitorių kūrybinės intencijas, paskatas kurti religinę kūrybą fortepijonui, taip pat požiūrį į sakralinę simboliką bei jos taikymą savojoje kūryboje.

Darbo struktūrą sudaro įvadas, du skyriai, išvados, literatūros sąrašas bei priedai. Pirmajame skyriuje susitelkiama ties sakralinės muzikos fortepijonui fenomeno nagrinėjimu: pagrindžiamas analizuojamų kūrinių priskyrimas religinės muzikos kategorijai, atskleidžiama priešprieša tarp pasaulietiškumą skleidžiančios fortepijono meno estetikos ir tradicinių religinių vertybių, taip pat

¹⁰ *Performing Messiaen's Organ Music* (Bloomington: Indiana University Press, 2010).

¹¹ „Emotion in the music of Messiaen“. *The Musical Times*, Vol. 106, No. 1473 (Nov., 1965), p. 856–858: <http://www.jstor.org/stable/952173> [žiūrėta 2014 07 10].

¹² Šis pianistas yra įrašęs visus Messiaeno kūrinius fortepijonui.

¹³ „For the Birds“. *The Musical Times*, Vol. 135, No. 1819 (Sep., 1994), p. 552 – 555: <http://www.jstor.org/stable/1003301> [Žiūrėta 2014 07 15].

¹⁴ Pianistas Piere'as Reach'as yra žymus Messiaeno kūrinių interpretatorius. Laimėjęs I vietą tarptautiniame Olivier Messiaeno konkurse Prancūzijoje, jis kelis metus buvo Ivone Liorod asistentu Paryžiaus konservatorijoje. Tuo laikotarpiu pianistui teko tiesiogiai bendradarbiauti ir su pačiu O. Messiaenu.

¹⁵ *Arvo Pärt* (New York: Oxford university press, 1997).

¹⁶ Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/1193819>; <http://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=Geoff+smith+arvo+part>.

pristatomos analizuojamų kūrinių autorių – O. Messiaeno, A. Pärto, A. Remesos ir M. Natalevičiaus – sakralinės muzikos sampratos, susitelkiant ties jų sklaida kūryboje fortepijonui.

Antrasis tiriamojo darbo skyrius yra iš trijų dalių. Pirmoji skirta minėtų kompozitorių religinių kūrinių fortepijonui analizei sakralumo aspektu. Skirtingų autorių kūrinuose aptiktos konkrečios muzikinės sakralumo raiškos priemonės priskiriamos universaliems ar originaliems sakralumo ženklams. Antroje šio skyriaus dalyje analizuojamas interpretacinis religinės muzikos fortepijonui aspektas, išskiriant esminius momentus, susijusius su tokio pobūdžio muzikos atlikimo stiliumi bei pianistinėmis/techninėmis užduotimis. Trečiajame dėmesys sutelkiamas į sakralumo raiškos percepciją, pabrėžiant klausytojo vaidmens svarbą sakralinės muzikos interpretavimo procese.

1. SAKRALUMAS IR FORTEPIJONINĖ KŪRYBA

1. 1. Sakralumas muzikoje

Muzika ir religija. „Moderniais laikais muzika įgavo tendenciją tapti religijos pakaitalu“ [Pickstock, 2007, p. 41]. Idėjos apie tokią meno funkciją iškilo romantizmo laikais¹⁷, vėliau buvo plėtojamos XX amžiaus mąstytojų. Originalūs muzikologų darbai atskleidžia muzikos ir religijos ryšį įvairiausiais aspektais. Pavyzdžiui, anot B. Pociejaus, „tik muzika dėl savo dialektikos, vien tik muzika per jai būdingą nesąvokinį charakterį, sureguliuojantį giliausiai slypinčių sąvokų svarbą, vien muzika savo skvarbumu ir sugebėjimu išjudinti žmogaus vidų gali be žodžių ir vaizdinių esmingai perteikti šventumą ir Dievą. Tik muzikoje įmanoma ideali „estetinio“ ir „sakralaus“, „grožio“ ir „šventumo“ harmonija“ [Pociej, 1990, p. 30]¹⁸.

Išvalgų apie muzikos ir religijos tam tikrus panašumus bei sąsajas, muzikų ir dvasininkų veiklos paraleles, esama įvairių teologų bei muzikologų veikaluose. Pavyzdžiui, P. Caldwellas teigė, kad „kiekviena nuostabi muzika siekia maždaug to paties, kaip ir humaniškos religijos – sudvasinti žmoniją“ [Caldwell, 1994, p. 269]. O popiežius Benediktas XVI, panašiai kaip kadaise šv. Augustinas, teigė, jog muzika gebanti pakylėti sielą: „Kai žmogus patiria Dievo artumą, paprasto kalbėjimo nebeužtenka. Tokiais momentais kalba natūraliai virsta giedojimu, pakylėjančiu žmogų į aukštesnį egzistencinį lygmenį“ [Ratzinger, 1996].

Tiek religija, tiek muzikos menas siejasi su mistika. Kadangi religijos sąvoka neatsiejama nuo žodžio tikėjimas¹⁹, religingas žmogus suvokiamas kaip tikintis, dievybės egzistavimą pripažįstantis

¹⁷ XIX amžius žinomas kaip gana sudėtingas laikotarpis religijai. Susilpnėjus Bažnyčios įtakai, daugelį jos funkcijų perėmė menas. Ypač išaukštintas tapo menininkas, į jį neretai buvo žiūrima kaip į tarpininką tarp Dievo ir žmogaus [Vaughan, W. *Romantizmas ir menas*. Vilnius, R. Paknio leidykla, 2000, p. 55].

¹⁸ Straipsnyje „Religinė inspiracija muzikoje“ B. Pociejus kalba apie įgimtą muzikos dialektiką, kuri lemia jos „jautrumą religinei inspiracijai“. Anot muzikologo, muzikos menas talpina savyje dvi priešybes: „Iš vienos pusės – tai grynas jausmas, besiskleidžiantis grynu jutimiškumu (garsas, skambesys), iš kitos – gryna forma (konstruktyvumas, polinkis į matematiškai suvokiamą proporcingumą); iš vienos pusės gryna emocija, iš kitos – gryna mintis“ [Pociej, 1990, p. 29]. Šią muzikos savybę pabrėžia ir kompozitorius Jamesas MacMillanas, didžiausia muzikos paslaptimi laikydamas tai, kad ji „būdama tokia matematiškai tiksliai organizuota, sugeba perteikti giliausią emociją“ (James MacMillanas yra apie tai užsiminęs kelių nepaviešintų pokalbių metu) [Cituota iš Pickstock, C. „God and Meaning in Music: Messiaen, Deleuze, and the Music. Theological Critique of Modernism and Postmodernism“. *Sacred Music* (Winter 2007), Vol. 134, No. 4, p. 42: http://www.scribd.com/doc/19773732/Catherine-Pickstock-God-and-Meaning-in-Music-Messiaen-and-Deleuze-Sacred-Music-pp-4072#open_download, žiūrėta 2010 11 09].

¹⁹ Dabartiniame lietuvių kalbos žodyne terminas religija apibrėžiamas kaip „tikėjimas, kad egzistuoja antgamtinės jėgos (Dievas ar dievai), dvasios ir pan.“ O žodis religingas reiškia „persisėmęs religija, pamaldus, tikintis“ [„Dabartinės lietuvių kalbos žodynas“, Vilnius: Mintis, 1972, p. 653]. Analogiškas termino apibrėžimas pateiktas ir „Tarptautinių žodžių žodyne“ [Vilnius: Alma litera, 2001, p. 656–657].

asmuo²⁰. Tikėjimas neišvengia mistikos, nes yra paremtas praktiškai neįrodomais dalykais. Visa, kas susiję su mistika, sunkiai leidžiasi įspraudžiama į kalbines sąvokas, todėl išryškėja meno kalbos pranašumas verbalinės-loginės kalbos atžvilgiu. Kaip teigė B. Pociėjus, viena svarbiausių meno atsiradimo priežasčių būtent ir buvo „metafizinės išraiškos pajautimo ir išgyvenimo reikmė, poreikis iškelti ir įtvirtinti metafizinius pojūčius“, nes „metafiziškumas visada yra grynoji meno galimybė ir potenciala“ [Pociėj, 1989, p. 31–32].

Muzikos vaizdinių abstraktumą kaip vieną išskirtinių šios meno šakos savybių iškelia tiek muzikos tyrinėtojai, tiek teologai. Muzikos averbalumas išlaisvina ją nuo konkrečių reikšmių, leisdamas tiek kompozitoriui, tiek klausytojui kurti subjektyvų santykį su ja. Todėl muzika neretai gali būti lyginama su religija, kuri nesiremia griežtomis dogmomis²¹, arba priartėti prie religijos per konkrečius muzikinės praktikos pavyzdžius (O. Messiaeno muzikinė-teologinė koncepcija)²². Muzika įvairiais būdais funkcionuoja religijose, įprasmindama tam tikras semantines reikšmes, pasitelkiama apeigų metų ir pan., suformuodama visą sakralinės muzikos tradiciją bei sakralumo raiškos modelius.

Religinės muzikos apibrėžtis. Iki XX a. pradžios visa bažnyčioje skambanti muzika buvo tiesiogiai susijusi su liturgija, todėl vadinama *musica sacra* – šventąja muzika arba bažnytine muzika. Vėliau „katalikų Bažnyčia į liturgijos apeigas ėmė įsileisti anksčiau liturgine nelaikytą muziką, taip pat ėmė vis labiau pripažinti religinės neliturginės (paraliturginės) muzikos vertę ir naudą“ [Kalavinskaitė, 2008, p. 132]. XX a. pradžioje vokiečių muzikologas Hansas Georgas Adleris išskyrė tris, su apeigomis ir tikėjimu susijusias kūrybos rūšis:

- 1) *kirchliche Musik (liturgische)* – bažnytinė (liturginė) muzika;
- 2) *geistliche Musik* – dvasinė muzika, paraliturginė, bet leidžiama bažnyčioje;
- 3) *religiose Musik* – religinė muzika, egzistuojanti greta pirmųjų dviejų, pilna religinės dvasios, išraiškos maldingumo ir nuoširdumo²³.

²⁰ Pagal M. Eliade, „kad ir koks būtų istorinis kontekstas, kuriame gyvena *homo religiosus*, jis visada tiki, kad yra absoliuti realybė, šventybė, kuri pranoksta mūsų pasaulį“ [Eliade, Vilnius: Mintis, 1997, p. 144].

²¹ Žr.: Pickstock, C. „God and Meaning in Music: Messiaen, Deleuze, and the Music. Theological Critique of Modernism and Postmodernism“, 2007, p. 40–42; Pociėj, B. „Religinė inspiracija muzikoje“, *Krantai*, 1990, p. 30; Kalavinskaitė, D. „Musica sacra šiuolaikinių tyrinėjimų kontekste“, *Lietuvos muzikologija*, X tomas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2009, p. 93.

²² Vieno ryškiausių XX amžiaus religinės muzikos kūrėjų O. Messiaeno muzikinė-teologinė koncepcija pasižymi siekiu būti prieinama bet kokios kultūros ir tikėjimo žmogui.

²³ Cituota iš Kalavinskaitė, D. „Musica sacra šiuolaikinių tyrinėjimų kontekste“, *Lietuvos muzikologija*, X tomas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2009, p. 99.

Nors šis muzikologas religinę muziką išskyrė kaip atskirą kategoriją, apibendrinant įvairiuose kituose šaltiniuose pateikiamus apibrėžimus galima daryti išvadą, kad terminas „religinė muzika“ egzistuoja tiek kaip atskira klasifikacijos rūšis, tiek kaip bendras vardiklis visoms išvardintoms Adlerio kategorijoms²⁴. Tokį požiūris išryškėja ir D. Kalavinskaitės teiginuose. Anot sakralinę muziką tyrinėjančios lietuvių muzikologės, „terminas „religinė muzika“, viena vertus aprėpia ne tik visą krikščioniškąją muziką, bet ir kitų religijų apeigų ar apskritai kokio nors tikėjimo inspiruotą muzikinę raišką, kita vertus, istoriniu požiūriu jis nurodo iš krikščioniškos bažnytinės (liturginės) į pasaulietinę (koncertinę) erdvę nukrypusią profesionaliosios muzikos atšaką, kuri remiasi liturginiais žanrais, tekstais, formomis arba vien religiniu įkvėpimu“ [Kalavinskaitė, 2009, p. 99]. Savo pateiktoje klasifikacijoje, apibendrinančioje katalikų Bažnyčios dokumentuose pateiktas nuostatas dėl sakralinės muzikos kategorizavimo, muzikologė religinę muziką apibūdina kaip kūrybą „apskritai turinčią kokių nors sąsajų su konkrečia ar numanoma religine tematika“ [Kalavinskaitė, 2009, p. 101]. Remiantis tokiais kontekstais galima teigti, kad šio darbo analizės objektais esantys kūriniai fortepijonui priskirtini būtent religinės muzikos kategorijai. Ši muzika nėra skirta atlikti apeigų metų ar bažnyčioje, tačiau inspiruota tikėjimo ar religinės intencijos. Be to, analizuojamuose kūriniuose neretai apčiuopiamos ir tradicinių religinės muzikos formų apraiškos, taip pat viduramžių muzikai būdinga sakralinė simbolika. Taigi, šiame darbe bus nagrinėjama religinės muzikos kategorija, liturginei ir bažnytinei muzikai būdingus bruožus pasitelkiant tik kaip kontekstą.

Analizuojant su religija susijusios muzikos terminologiją susidurta su tam tikrais neaiškumais ir kiek prieštariniais teiginiais. Pastebėta, kad tiek dėl liturginės, tiek dėl bažnytinės muzikos apibrėžimų įvairių autorių nuomonės yra tapačios. Tikėtina, kad tai nulėmė tiesioginis kategorijų pavadinimų ryšys su muzikos paskirtimi²⁵. Tačiau sakralinės muzikos apibrėžimuose galima sutikti

²⁴ Pavyzdžiui, „Muzikos enciklopedijoje“ nurodoma, kad religine galime vadinti tiek specialiai religinėms apeigoms sukurtą muziką, tiek muziką sukurtą religine intencija. Taigi, „religinei muzikai priskirtina visa bažnytinė muzika, kitų religijų išpažinėjų apeiginė kultinė muzika ar specialioms religinėms praktikoms skirta muzikinė kūryba ir veikla, (<...>) taip pat, religine tematika sukurti ar religinio įkvėpimo inspiruoti, pagrįsti kurios nors tradicijos religinės muzikos formomis, tačiau tiesiogiai tos tradicijos apeigoms neskirti kūriniai“ [J. Vilimas. „Religinė muzika“, *Muzikos enciklopedija*, III t., 2007, p. 202].

²⁵ Liturginė muzika – tai muzika neatsiejama nuo liturgijos. „Tai įvairių stilių muzika, tinkama integraliai skambėti liturginių pamaldų metu, skirta išryškinti jų prasmę, sustiprinti poveikį ir skatinti maldos nuotaiką“ [Kalavinskaitė, 2009, p. 101]. Tuo tarpu bažnytinė muzika – tai muzika skambanti bažnyčioje, tačiau nebūtinai integruota į liturgines pamaldas. Visuose bažnytinės muzikos apibrėžimuose nurodoma, kad ši klasifikacijos kategorija yra tiesiogiai susijusi su krikščionybe. „Bažnytinė muzika – krikščionių konfesijų religinė muzika, atliekama bažnyčiose per liturgines apeigas. Bažnytinei muzikai priskiriama ir neliturginė arba šalia liturginės gyvuojanti krikščionių konfesijų muzika [J. Vilimas „Bažnytinė muzika“, *Muzikos enciklopedija*, I t., 2000, p. 140]. Pagal Kalavinskaitę, bažnytinė muzika – tai vertinga, bažnytinėms apeigoms krikščionybės istorijoje kada nors taikyta muzika [Kalavinskaitė, 2009, p. 101].

vienas kitam prieštaraujančių teiginių, keliančių sumaištį ir trukdančių aiškiai klasifikuoti religinės muzikos kategorijas. Pavyzdžiui, *Muzikos enciklopedijoje* pažymima, kad terminai „religinė muzika“ ir „sakralinė muzika“ gali būti vartojami sinonimiškai²⁶. Tačiau Kalavinskaitės pateiktoje klasifikacijoje sakralinė muzika prilyginama bažnytinei²⁷. Ieškant sakralinės muzikos sąvokos prasmės pačioje žodžio reikšmėje, sinonimiškas operavimas bažnytinės ir sakralinės muzikos kategorijomis atrodo ne visai tikslus. Lotyniškai žodis *sacralis* reiškia šventas, susijęs su religiniu kultu, šventenybėmis²⁸. Taigi, etimologiškai sąvokai „sakralinė muzika“ būdingas platesnis nei vien su krikščionių tikėjimu siejamos bažnytinės muzikos kontekstas. Remiantis šia įžvalga tiriamajame darbe sąvokos „religinė muzika“ ir „sakralinė muzika“ bus vartojamos sinonimiškai.

Sąvokos „sakralinė“ kildinimas iš lotyniškojo žodžio šventas taip pat yra nuoroda į šios muzikos tikslą ir paskirtį spinduliuoti ir skleisti šventumą taip, kad klausytojui jis būtų juntamas ir atpažinus. Įvairūs tyrėjai yra suformulavę keletą kriterijų, kuriais remiantis muziką galima identifikuoti kaip sakralią, tačiau būtina pabrėžti, kad kiekvienas mokslininkas tai atliko šiek tiek kitu aspektu.

Religinės muzikos bruožai. P. Caldwellas 1996 m. nagrinėjo muzikos kūrinio priskyrimo sakralinei muzikai prielaidas ir aplinkybes, t.y. buvo akcentuojamos muzikos kūrinio ir religijos koreliacijos, nustatant penkias jų rūšis. Pagal P. Caldwello samprotavimus, „religinės muzikos kūrinys turėtų:

- a) atitikti kaip nors suformuotus religijos tikslus²⁹;
- b) garsinti religiją;
- c) kokia nors prasme reikšti religiją, būti jos išskirtiniu ženklu;
- d) būti naudojamas apeigų metu;

²⁶ J. Vilimas, „Sakralinė muzika“, *Muzikos enciklopedija*, III t., 2007, p. 276. Sakralinės ir religinės muzikos sąvokos tapachiai vartojamos ir Oksfordo muzikos žodyne. Sakralinės muzikos termino apibrėžimui skirtoje skiltyje pažymima, kad ankstesniais laikais kriterijai šiai kategorijai buvo gan aiškūs – „muzikos įtraukimas į religinius ritualus arba pritaikymas religiniam tekstui“, tačiau vėliau į šiuos kriterijus imta žiūrėti vis laisviau (pvz.: religiniais tekstais sukurti kūriniai ėmė skambėti ne bažnyčioje, o koncertų salėse ir tt.). Ilgainiui šis reiškinys lėmė tai, kad sakralinės muzikos apibrėžimas tapo gan komplikuoju uždaviniu [S. A. Marini „Sacred music“. *Oksfordo muzikos žodynas*: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/A2225462>, žiūrėta 2014 02 24].

²⁷ Žr. D. Kalavinskaitė, 2009, p. 101.

²⁸ Taip pat šiai sąvokai tapačios reikšmės yra religinis, bažnytinis [*Dabartinės lietuvių kalbos žodynas*. Vilnius, 2000, p. 671; *Tarptautinių žodžių žodynas*. Vilnius: Alma litera, 2001, p. 656].

²⁹ Religijos tikslai, anot Caldwello, gali būti įvairūs, pvz.: „gelbėti sielas“, „nurodyti žmonėms tinkamą gyvenimo būdą“, „nešti taiką ir ramybę“ ir kt. Tačiau dažniausiai pagrindiniu tikslu religinių apeigų metu laikomas Dievo garbinimas ir šlovinimas [Caldwell, 1996, p. 264].

e) būti priskiriamas religijai pagal kokią nors seniai nusistovėjusią tradiciją, tapatinamas su kokia nors religijos srove istoriškai; ir panašiai“ [Caldwell, 1996, p. 261].

Vokiečių muzikologas H. H. Eggebrechtas labai panašiai analizavo muzikos tapsmo sakralia prielaidas, nurodydamas net septynias galimybes. Pasak Eggebrechto, muzika gali tapti sakraline, „kai ji susiejama su Dievu:

- 1) prierašu, kuris jos tonų reikšmę nukreipia Dievop;
- 2) tekstu, teksto prirašymu arba pertekstavimu;
- 3) panaudojimo arba paskirties sumanymu;
- 4) muzikos perkėlimu į pamaldas ar bažnyčios erdvę;
- 5) per asociaciją, per istoriškai įsitvirtinusių stiliaus ypatumus, kurie muzikai „paskolina“ dvasiškumo aureolę;
- 6) per idiomias ir citatas, kuriomis pripažįstama dvasiškumo reprezentacija ir kurios veikia kaip tekstas;
- 7) galiausiai – per subjektyvų ar kolektyvinį suvokimą, kuris skelbia kokią nors konkrečią arba apskritai muziką kaip susietą su Dievu, į jį nukreiptą“ [Kalavinskaitė, 2009, p. 94–95].

Pateiktas septynias koreliacijas, pagal jų tarpusavio funkcinius ryšius, galima būtų sustambinti, jas grupuojant į: a) verbalines (tekstines – 1 ir 2); b) paskirties (3 ir 4); c) muzikines-semantines (5–7).

Šie suskirstymai praplečia dar T. Georgiadės išsakytas mintis apie muzikos virsmą iš *profanum* į *sacrum*: „muzika kaip skambesys visada yra pasaulio padaras – *profana*, o jos dvasiškumą lemia turinys, intencija, tikslas, paskirtis, pirmiausia – Dievo žodis, kuriam ji tarnauja“ [Kalavinskaitė, 2009, p. 94]. Tai neabejotinai dar viena sakralumo muzikoje raiškos prielaidų.

Apibendrinami muzikos ir religijos koreliacijų galimybes, gauname jų spektrą, su išryškėjančiomis sakralinę muziką reprezentuojančiomis savybėmis:

	P. Caldwell		T. Georgiades		H. H. Eggebrecht	Išvestinė koreliacija
1.	Atitikti religijos Tikslus	⇒	Tikslas	⇒	tekstinės sąsajos	Tikslas
2.	Garsinti religiją	⇒	Intencija	⇒		
3.	Būti religijos reprezentant	⇒	Turinys	⇒	muzikinės sąsajos	Turinys
4.	Naudojimas apeigų Metu	⇒	Paskirtis	⇒	Paskirtis	Paskirtis
5.	Tapatinamas su Religija					

Akivaizdu, jog visi trys autoriai akcentavo sakralinės (religinės) muzikos paskirties (atlikti apeigų metu, bažnyčios erdvėje) aspektą, o taip pat ryškus yra ir kūrinio turinys plačiąja prasme, jam priskiriant tiek semantinę, tiek reprezentacinę sakralinio turinio raiškos funkcijas. Sudėtingiausia identifikuoti ir apibrėžti religijos tikslų transformacijas į muzikinę kūrybinę terpę, kadangi čia susiduriame ir su etikos bei etoso kategorijomis, keliant klausimą „koku tikslu kuriamas kūrinys?“, „koks konkretaus sakralinės muzikos kūrinio tikslas?“, „koku tikslu muzikos kūrinys pasitelkiamas religinis turinys, semantika, erdvė ir pan.?“.

Kitaip tariant, sakralinės muzikos kūrinuose, nagrinėjant koreliacijas tarp religijos ir muzikos, dominuoja trys svarbios sąsajos galimybės: 1) sukūrimo tikslas, 2) turinys bei 3) paskirtis. Visos jos figūruoja religinės muzikos kūrinuose, o bent vienos iš jų funkcionavimas iš pirmo žvilgsnio pasaulietinės muzikos kūrinuose sudaro sąlygas juos nagrinėti sakralumo raiškos aspektu.

Tiesa, ne mažiau svarbus ir kokybinis, muzikos vertės aspektas, imanentiškai kuriantis prielaidas sakralumo sklaidai muzikoje. Neretai tyrėjai sakralumą sieja su muzikos kokybe – jos estetinė verte, formos tobulumu. Egzistuoja nuomonė, jog šventumas gali skleistis tik meniškai vertinguose kūrinuose. P. Caldwellas muziką, skirtą „Dievo garbinimui ir šlovinimui“, vadina „puikiausia tarp panašių“, tokia, kuri „rodo savo „dorybingumą“ taip, kaip ji sugeba tai daryti, būdama didinga ar net tobula muzika“. Pasak muzikologo, „kuo muzika yra tobulesnė, tuo labiau ji nusipelno, jog būtų vadinama teofonija, dievų garsais“ [Caldwell, 1996, p. 268].

Bažnyčioje skambančios muzikos vertinimo kriterijus siekta apibrėžti ir viename svarbiausių bažnytinių dokumentų – popiežiaus Pijaus X *Motu proprio Tra le sollecitudini* (1903). Anot Pijaus X, sakralioje muzikoje svarbiausi elementai yra 1) šventumas; 2) grožis ir 3) universalumas: „Sakralinė muzika pirmiausia turi būti šventa ir gražios formos, iš šių dviejų bruožų spontaniškai atsiranda universalumas“³⁰. Šį teiginį savo straipsnyje išplėtoja Jamesas T. Benzmlleris: „sakralinės muzikos forma turi būti universali, tokia, kad kiekviena šalis galėtų ją pritaikyti savo bažnytinei muzikai, nepaisant to, kokios formos ypatybės būtų būdingos jų tautiniam stiliui. Šios muzikos formos turėtų atskleisti tikrąją sakralinės muzikos prigimtį, būti tokios, kad niekada nesukeltų negatyvių minčių ją išgirdusiam svetimšaliui“³¹. Williamas Mahrtas rašė, kad toks universalumas

³⁰ Cituota iš Mahrt, 2006; http://www.musicasacra.com/publications/sacredmusic/133/1/1_1.html [žiūrėta 2010 11 09].

³¹ Benzmller J. T., „What is so Sacred about Sacred music?“, 2003; <http://www.adoremus.org/0603SacredMusic.html> [žiūrėta 2011 03 05].

yra būdingas grigališkajam choralui, kuris, jo teigimu, „būdamas sakralios muzikos kalba yra aukščiau tautiškumo, vienodai prieinamas kiekvienai kultūrai“³².

Universalumą kaip vieną pagrindinių sakralinės muzikos bruožų mini ir J. Ratzingeris, analizuodamas triprasmį muzikos ryšį su graikišku žodžiu *logos*. Viena iš *logos* reikšmių apibūdinama kaip aukščiausias protas, iš kurio gimė visatos darną³³. Pasak Ratzingerio, bažnytinė muzika tampa tuo tobulesnė, kuo labiau ji atspindi kosmoso tvarką. „Būtent kosminis kontekstas yra matas, pagal kurį galima vertinti meną liturgijoje. Tiesiog subjektyvus „kūrybiškumas“ neatitinka plataus kosmoso diapazono, nepajėgia atskleisti tikrojo grožio. Kai žmogus paklūsta visatos dėsniams jo laisvė nesumažėja, kaip tik priešingai, jam atsiveria nauji horizontai“. Tačiau autorius atkreipia dėmesį į tai, kad toks „kosminis liturginės muzikos charakteris prieštarauja dviem šių laikų tendencijoms: muzikos, kaip grynai subjektyvaus meno ir muzikos kaip tikros valios išraiškos suvokimui“³⁴.

Demistifikuodami Pijaus X išvardintas sakralinės muzikos kokybines savybes (šventumas + grožis = universalumas), ir atsitraukdami nuo *sacrum* raiškos galimybių per tiesiogines koreliacijas su religija nagrinėjimo, susiduriame su tinkamų muzikinių išraiškos priemonių bei jų derinių paieškomis, kurios užtikrintų „grožio“ išraišką ir sklaidą. Taip iškyla daugelį amžių aktuali **religinio muzikos stiliaus apibrėžties problema**.

Ne vienas muzikos tyrinėtojas siekė išskirti, apibrėžti būdingiausias religinės muzikos savybes, nagrinėjo religinio stiliaus problemą, tačiau akivaizdu, kad vieningos nuomonės šiuo klausimu prieiti sunku. Kartais netgi abejojama ar toks reiškinys kaip „religinis stilius“ apskritai egzistuoja. Pavyzdžiui, J. T. Benzmillerio nuomone, šiais laikais vis dažniau manoma, kad nėra akivaizdaus skirtumo tarp sakralinės ir pasaulietinės muzikos³⁵. Tokiai pozicijai pritaria ir daugelis kitų autorių. Anot Alfredo Einsteino, „Romantinių puristų ir XIX a. ceciliečių atsainus požiūris į Haydno ir Mozarto religinį stilių yra tuo juokingesnis, kad jų Palestrinos laikų bažnytinės muzikos adoracija remiasi istorine klaida. Jei jie būtų geriau žinoję Palestrinos, Lasso ir Gabrielių

³² Mahrt W., „Gregorian Chant as a Paradigm of Sacred Music“, 2006; http://www.musicasacra.com/publications/sacred-music/133/1/1_1.html [žiūrėta 2010 11 09].

³³ „Dėl ypatingų kūrybinių gebėjimų, *logos* taip pat vadinamas „Dievo menu“. Pats *logos* yra nuostabiausias menininkas, iš kurio kyla visi meno darbai ir visatos grožis“ [Ratzinger, J. „Music and Liturgy: How does music express the Word of God, the Vision of God“. *Online Edition* Vol. VII, No. 8: November 2001; <http://www.adoremus.org/1101musicliturgy.html> [žiūrėta 2011 02 15].

³⁴ Ten pat.

³⁵ Benzmillier J. T., „What is so Sacred about Sacred music?“, 2003; <http://www.adoremus.org/0603SacredMusic.html> [žiūrėta 2011 03 05].

pasaulietinę muziką, būtų turėję atmesti šių meistrų bei jų amžininkų bažnytinę muziką, kaip per daug panašią į pasaulietinę ir kylančią iš tos pačios dvasios³⁶. Panašiai mąstė ir lenkų muzikologas W. Sandelewski, teigdamas, kad dažniausiai kompozitoriai, kurdami religinius kūrinius, rėmėsi savo individualiuoju bei savo laikų stiliumi. Autoriui atrodo, kad nėra kriterijų, įgalinčių atskirti pasaulietinį ir religinį stilius. Ir Palestrinos bei jo amžininkų religinė muzika esanti tokia pat kaip ir pasaulietinė, todėl ją laikyti religinės muzikos idealu bei pavyzdžiu yra „naivus, archaiškas purizmas“³⁷. Jonas Bruveris, klasicizmo epochos muzikos religiškumą taip pat sieja su tuo, kad jis buvo nulemtas klasicizmo stiliaus apskritai prigimties. O religinio stiliaus problema, anot muzikologo, labiausiai išryškėjo romantizmo laikais [Bruveris, 1996, p. 20]. Romantiniam muzikos stiliui būdingas jausminės ekspresijos siekis natūraliai lėmė pasaulietinį muzikos skambesį. Kita vertus, kaip teigė Bruveris, „retas romantiko religinis kūrinys gali būti laikomas visiškai autentišku jo stiliaus apskritai pavyzdžiu“ [ten pat, p. 20].

Bažnytinio stiliaus tema gana išsamiai analizuota katalikų Bažnyčios dokumentuose. Pirmiausia juose pabrėžiama, kad „tikroji bažnyčios muzika yra vokalinė“³⁸. Instrumentinė muzika gali būti panaudojama tik kaip puošmena, todėl pirmiausia tinka iškilmingai liturgijai ir šventiniam laikui: antai atgailos ir gedulo laikotarpiais ji neleidžiama, o advento metu turi skambėti santūriai, idant „atitiktų to laiko prigimtį ir neužbėgtų už akių pilnatviškam Viešpaties gimimo džiaugsmui“³⁹. Ratzingeris, nagrinėdamas sakralinės muzikos vertinimo kriterijus, taip pat pažymi, kad „giedojimui liturgijoje teikiama pirmenybė prieš instrumentinę muziką“⁴⁰. Tai jis aiškina vėlgi atskleisdamas muzikos ryšį su *logos*. Pirmoji ir tiesioginė *logos* reikšmė yra žodis. Todėl „liturginės muzikos ir *logos* santykis visų pirma yra pagrįstas paprasčiausiu jos santykiu su žodžiu“. Kadangi liturgija yra paremta bibliniu tikėjimu, joje visuomet turėtų dominuoti žodis.

Katalikų bažnyčios atstovų nuomone, nepaisant individualaus kompozatoriaus stiliaus ar epochos, kurioje kuriama, tokio pobūdžio muzikoje neturėtų būti nutolstama senosios bažnytinės muzikos stiliaus. „Kuo bažnytinė kūryba savo judėjimu, įkvėpimu ir jausmu labiau priartėja prie grigališkojo choralo, tuo šventesnė ir liturgiškesnė ji tampa; taip pat, kuo labiau ji nukrypsta nuo šio

³⁶ Einstein A. *Mozart*. PWM, 1983, p. 323 [Cituota iš: Bruveris, 1996, p. 21].

³⁷ Sandelewski W. *Rosini*, PWM, 1980, p. 248 [Cituota iš Bruveris, 1996, p. 22].

³⁸ Cituota iš D. Kalavinskaitė, 2008, p. 135.

³⁹ Ten pat.

⁴⁰ Ratzinger J., 2001; <http://www.adoremus.org/1101musiciliturgy.html> [žiūrėta 2011 02 15].

pavyzdinio modelio, tuo jos vertė šventykloje sumenkėja”, teigė popiežius Pijus X⁴¹. Ypatingai akcentuojamas yra emocinės raiškos bažnytinėje muzikoje aspektas. Pasak Ratzingerio, kadangi per sakralinę muziką mes bendraujame su Šventąja Dvasia, tai jai savaime būdingas „rimtumas, gilus racionalumas, besipriešinantis bet kokiam iracionalumui ir nenuosaikumui”. Anot autoriaus bažnytinė muzika „turėtų skirtis nuo tokios, kuri veda klausytoją į ritminę ekstazę, bukinančią nejautrą, juslinį susijaudinimą ar *ego* išnykimą nirvanoje⁴².

Šios įžvalgos yra vertingos rekomendacijos ne tik kompozitoriams, bet ir įvairaus pobūdžio (liturginės, bažnytinės ar koncertinės) religinės muzikos atlikėjams. Nepaisant to, kuriai epochai priklausio atliekamas religinio turinio kūrinys, stiliaus požiūriu jo interpretacija turėtų remtis Katalikų Bažnyčios atstovų suformuota bažnytinės muzikos atlikimo tradicija.

1. 2. Pianizmo estetikos ir sakralinės muzikos nuostatų sankirtos ir sąveikos

„Fortepijonas yra svarbiausias iš visų instrumentų: muzikai jo išradimas yra tas pats, kas spausdinimas poezijai“⁴³ – taip entuziastingai ir kartu atspindėdamas savo laiko estetines nuostatas 1894 metais spaudoje rašė Nobelio literatūrinės premijos laureatas Georgas Bernardas Shaw‘as (1856–1950). XIX a. šis muzikos instrumentas pasiekė populiarumo viršūnę ir buvo vertinimas dėl savo universalumo bei plačių skambesio dinamikos galimybių. Jis paplito ir privačiuose salonuose, ir koncertų salėse, buvo naudojamas kaip solinis ir kartu kaip akompanuojantis instrumentas, kartais prilyginamas net visam orkestrui (F. Lisztas), o juo perteikiamos muzikos vaizdiniai siejami su romantikų iškeltomis estetinėmis kategorijomis „virtuozistiškumas“, „koncertiškumas“, „emocionalumas“, „lyrika“, „romantika“ ir pan. Šis pasaulietines vertybes spinduliuojantis muzikos instrumentas XIX a. nebuvo tapatinamas tik su sakralinės muzikos sfera, o sakralumo apraiškų paieškos to meto fortepijoninėje muzikoje iš pirmo žvilgsnio galėtų pasirodyti prieštaringas reiškinys. Sakralumas iš esmės oponuoja vienai iš dviejų vyraujančių XIX a. fortepijono meno praktikų – koncertinei, ir tik kartkartėmis figūruoja namų muzikavimo praktikoje.

⁴¹Pijaus X *motu proprio* [Cituota iš Mahrt, 2006.] Raginimus sekti grigališkojo choralo tradicija galima aptikti ir kituose svarbiuose katalikų Bažnyčios dokumentuose. Pavyzdžiui, enciklikoje *Musicae sacrae disciplina* rašoma, kad „grigališkas choralas – tai pavyzdys, kaip kurti naujas bažnytinės muzikos melodijas: jos kurtinos tokios, kad „savo galia ir grynumu galėtų rimtai lygintis su senosiomis“ [*Musicae sacrae disciplina*. Cituota iš Kalavinskaitė, 2008, p. 135].

⁴²Ratzinger, J. „Music and Liturgy: How does music express the Word of God, the Vision of God“. *Online Edition* Vol. VII, No. 8: November 2001; <http://www.adoremus.org/1101musicliturgy.html> [žiūrėta 2011 02 15].

⁴³Georg Bernard Shaw „The religion of the Pianoforte“ (cituota iš James Parakilas „Piano roles“, 2001, p. 171).

Pianizmo estetišės nuostatos. Viena svarbiausių fortepijono ypatybių buvo ta, kad jo prigimtinės savybės leido jam būti ne tik kamerinio ansamblio dalimi ar atlikti akompanavimo funkciją, bet ir būti pilnaverčiu savarankišku soliniu instrumentu. Anot italų istoriko Scipione Maffei, nepaisant to, kad naujai sukurto instrumento garsas iš pat pradžių ir nebuvo pakankamai intensyvus, kad užpildytų dideles erdves, fortepijono paskirtis niekuomet nebuvo tapti vienu iš orkestro instrumentų. Priešingai, „dėl savo galios ekspresijai“ fortepijonas, kitaip nei klavesinas, „galėjo imituoti orkestro visumos efektus“, ypatingai styginių grojimą, taip pat solisto dainavimą operoje ar chore. Autoriaus žodžiais, tokiu būdu „operoje ar bažnyčioje kuriama muzikinė retorika ir drama buvo perkeliama į privačią kamerinę aplinką“ [Parakilas, 2001, p. 16]. Universalios fortepijono tembro imitacinės galimybės ilgainiui nulėmė instrumento populiarumą. 300 metų fortepijono gyvavimo istorija liudija tai, kad šio instrumento panaudojimo spektro platumui neprilygsta joks kitas muzikinis instrumentas. Fortepijono daugiafunkciškumas (nuo solinės praktikos iki įvairaus pobūdžio akompanavimo) lėmė tai, kad šis instrumentas tapo nepamainomas rengiant įvairius meno renginius. Ilgainiui vis tobulinant instrumento konstrukciją, „kaip koncertinis instrumentas, fortepijonas nurungė visus savo konkurentus. Šiam instrumentui buvo būdinga ne tik ekspresija, tačiau ir tai, kad jis pakankamai garsus užpildyti dideles sales“, teigė fortepijono istorijos tyrinėtojas Arthuras Loesseris [Loesser, 2011, p. 105–106].

Virtuozų kultūra. Iš pat pradžių fortepijonas buvo prieinamas tik aukštuomenės sluoksniams. Pradėjęs kelią didikų rūmuose, šis instrumentas netrukus įsiliejo ir į platesnės visuomenės gretas ir tapo koncertinės praktikos pagrindiniu dalyviu. Didžiausią įtaką fortepijono populiarumui ir įtvirtinimui koncertų praktikoje padarė virtuozų kultūra. Atlikėjų virtuozų indėlis yra vienas reikšmingiausių veiksnių analizuojant visuotinio fortepijono įsigalėjimo priežastis. „Virtuozas – verslininkas“ – taip Parakilas apibūdina vieną ryškiausių XVIII a. pianizmo žvaigždžių – Muzio Clementi (1752–1832). Autorius pastebi, kad aukščiausio pianistinio meistriškumo pasiekę atlikėjai pirmaisiais fortepijono gyvavimo metais buvo savotiškais šio instrumento reklaminiais veidais. Anot Parakilo, prie instrumento reklamos daugiausia prisidėjo ne vunderkindai (kaip, pvz., mažasis W.A. Mozartas ar jo sesuo), kurių talentas buvo suvokiamas kaip Dievo dovana, o tiesiog puikiai fortepijono techniką įvaldę atlikėjai-virtuozai⁴⁴. Jų viešas deklaravimas, kad jo pianistinis meistriškumas – tai ilgo ir nuoseklaus darbo rezultatas, leido klausantiesiems įtikėti, kad toks grojimas pasiekiamas „kiekvienam mirtingajam“ [Parakilas, 2001, p. 65–69]. Tai buvo paskata

⁴⁴ Anot Parakilo, vunderkindo pasirodymas scenoje prilygo magijos seansui, klausytojas galėjo jausti, kad tai, kas vyksta scenoje, toli pralenkia eilinio žmogaus suvokimo ir galimybių ribas. Tokiu būdu tarp vunderkindo ir publikos formavosi atskirtis. O profesionalių pianistų-virtuozų pasirodymuose tokia atskirtis neegzistavo [Parakilas, 2001, p. 65–69].

žmonėms įsigyti instrumentą, juo praktikuotis daug valandų ir siekti panašių rezultatų. Radosi vis daugiau virtuoziškumo įkvėptų muzikos mylėtojų, kurie entuziastingai ėmė mokytis skambinti fortepijonu. A. Loesserio teigimu, prie instrumento populiarumo stipriai prisidėjo tai, kad fortepijono virtuozei nuolat atlikinėjo įspūdingas žymiausių operų arijų transkripcijas. Taip ilgainiui fortepijonas perėmė dalį operos šlovės [Loesser, 2011, p. 358]. Fortepijono virtuozų dėka koncertų salėje šis instrumentas tapo nenurungiamas⁴⁵.

Virtuozų kultūra savo apogėjų pasiekė XIX amžiaus viduryje. To laiko pianizmas paliko nepanaikinamą atspaudą visai būsimai fortepijono meno atlikimo istorijai⁴⁶. Neatsiejama pianisto veiklos ir įvaizdžio kūrimo dalimi yra tapęs savo asmenybės sureikšminimas. Ši XIX amžiuje Ferenzo Liszto ir Nicollò Paganini įtakoje susiformavusi nuostata yra gaji iki šių dienų. „Koncertas – tai aš“, viename laišku rašė rečitalio pradininkas Ferenzas Lisztas⁴⁷. Pianisto galimybė būti dėmesio centre yra unikali, atsižvelgiant į tai, kad beveik visiems likusiems instrumentams reikalingas akompanimento pritarimas. Nuo XIX a. pianisto pasirodymą scenoje imta mistifikuoti. Į pianisto profesiją imta žiūrėti ne kaip į darbą, o kaip į misiją. Išskirtinio talento ar įgimtų artistinių gebėjimų trūkumą tapo įprasta užpildyti teatrališkumo elementais, kurie lemdavo norimo įvaizdžio formavimo procesą. Iš atlikėjo buvo laukiama, kad jis užburtų publiką. Šių dienų įspūdingas pianisto pasirodymas scenoje dažnai vis dar traktuojamas kaip antgamtiškų galių pasireiškimas. Svarbu pastebėti, kad virtuoziškumo atžvilgiu įspūdingas grojimas retai kada pavadinamas „dievišku“, gerokai dažniau pasitaikanti metafora yra „velniškas“: „Liszto grojimas, panašiai kaip ir Paganini, jaudino technika, kuri metaforiškai ar netgi tiesiogine prasme atrodė demoniška“, XIX a. virtuozo įvaizdį komentavo Richartas Leppertas [Parakilas, 2001, p. 204]. Anot Marko Mitchello, muzikanto profesija ir jo asmenybei keliama reikalavimai yra nors iš dalies yra labai panašūs į dvasininko, tarp šių dviejų sričių pastebima ryški atskirtis. Tiek kunigo, tiek muzikanto veikla yra susijusi su tam tikrų dvasinių-moralinių vertybių diegimu, ką Mitchellas apibūdina kaip žmonijos „aptarnavimą“, tačiau, anot autoriaus, „virtuozas dažnai lieka atskirtas nuo formalios religijos, nes humoras, ironija ir erotiškumas – tai, kas pabrėžtinai neegzistuoja vyraujančiame religiniame diskurse – yra neišvengiama muzikoje“ [Mitchell, 2000, p. 28].

⁴⁵ Didžiulę pianistų virtuozų įtaka muzikiniam gyvenimui puikiai atspindi Ferenzui Lisztui adresuoti kompozitoriaus Hektoro Berliozi žodžiai: „Drąsiai gali teigti: „Esu orkestras, choras ir dirigentas... Duokite man didelį patalpą su fortepijonu ir aš tuoj pat būsiu didžios auditorijos šeimininkas““ [iš H. Berliozi laiško F. Lisztui. Cituota iš Mitchell, 2000, p. 60].

⁴⁶ Dažnas XXI amžiaus pianistas viduje tebėra romantinis atlikėjas. Romantinis repertuaras iki šių dienų sudaro didžiąją dalį tradicinio pianisto repertuaro.

⁴⁷ Iš 1839 m. laiško princesei Cristinai Trivulzio di Belgijos (cituota iš James Parakilas „Piano roles“, 2001, p. 202).

Be to, svarbu yra tai, kad dėl XIX a. virtuozų kulto susiformavo ir iki šių dienų tarp atlikėjų liko įsitvirtinęs požiūris į pianizmą kaip į sportą. Loesseris 1830–1840 metų pianizmą analizuoja neatsiedamas jo nuo virtuoziškumo sąvokos, vadindamas šią veiklą „svaiginančiu sportu“, kuriame pianistai atliko „beatodairiškų akrobatų“ vaidmenis [Loesser, 2011, p. 349]. Fortepijono meno paraleles su sportu analizuoja ir Parakilas. Jo teigimu, „pianizme kaip sporte sužeistasis dažnai neigia skausmą ir atmeta pagalbą, kaip atletas nepalikdamas vietos silpnumo pripažinimui“ [Parakilas, 2001, p. 124]. Pianistas Arthuras Rubinsteinas yra pasakęs: „jeigu nenumetei 5 svarų ir nepraradai 10 lašų kraujo – nepagrojai koncerto“⁴⁸. Alinantis darbas, orientuotas pirmiausia į praleistų prie fortepijono valandų skaičių, šių laikų pianistui yra tapęs norma. Sėkmingos karjeros siekiantis pianistas dažnai yra pasiryžęs dėl rezultato paaukoti tiek fizinę, tiek dvasinę sveikatą. Fanatiškas savųjų įgūdžių „treniravimas“ dažnai tampa savitiksliu ir ima tolti nuo meno, pirmiausia kaip dvasinių vertybių nešėjo, esmės. Neigiamus virtuoziškumo aspektus meniškumo atžvilgiu pabrėžė Romain'as Rolland'as. Virtuozistikumo reiškinį jis apibūdino kaip „fizinį meistriškumą, judrumo malonumą, raumenų aktyvumo patenkinimą, malonumą užkariauti, sužavėti, pavergti savo asmenybe didelę auditoriją“, tuo pat metu pažymėdamas, kad jaunam žmogui šis malonumo siekis yra „atleistinas“ ir „beveik nekaltas“, tačiau, nepaisant to „ne mažiau žalingas menui ir sielai“⁴⁹. Sporto varžybų atitikmuo pianizme – didžiulę svarbą atlikėjo karjerai turintys konkursai⁵⁰.

Greta profesionaliosios pianizmo kultūros fortepijono istorijoje taip pat svarbus reiškinys yra **muzikavimas namuose**. Šis XVIII a. pab. – XIX a. paplitęs reiškinys perteikia visai priešingas estetines nuostatas, kas atskleidžia fortepijono kaip instrumento universalumą. Profesionalus pianizmas siejosi su individualizmu, sportišku-vartotojišku požiūriu į meną, atskirties tarp publikos ir atlikėjo pabrėžimu, o muzikavimas namuose pirmiausia buvo orientuotas į jausminę muzikos išraišką ir komunikaciją.

Muzikavimo namuose reiškinys formavosi dėl ankstyvųjų XVIII a. pab. – XIX a. pradžios pianistų virtuozų vykdomos instrumento „reklamos“. Labiausiai jis paplito pradėjus spausdinti įvairių, tiek fortepijoninių, tiek vokalinių, tiek simfoninių kūrinių transkripcijas fortepijonui

⁴⁸ Cituota iš Mark Mitchell, *Virtuosi*, 2000, p. 60.

⁴⁹ Ten pat, p. 28.

⁵⁰ Visuotinai plintantis tarptautinio mąsto varžytuvių reiškinys viena vertus skatina fortepijono populiarumą, kita vertus formuoja perdėm vartotojišką požiūrį į fortepijono meną. Konkursuose vienas svarbių vertinimo kriterijų yra atitinkamas programos pasirinkimas. Virtuozistikumo demonstravimas yra neišvengiama bet kokio pianistų konkurso dalis. Taigi, jeigu pianistas pasirenka techniniu atžvilgiu nepakankamai sudėtingą programą, nepaisant netgi unikalių meninių gebėjimų jis neturi jokių šansų laimėti konkurso. Šių vyraujančių estetinių nuostatų terpėje ugdomi pianistai profesionalai praktiškai netenka galimybės pažvelgti į fortepijono meną kitaip nei tik per virtuoziškumo prizmę.

keturioms rankoms. Tokiu būdu visiems muzikos mylėtojams atsirado galimybė koncertuose girdimą muziką atkurti namų aplinkoje. Tai, kad fortepijonu buvo galima groti daugiasluoksnės faktūros kūrinius, tuo pat metu išryškinant visus reikalingus dinامينius niuansus, lėmė kad šis instrumentas tapo nepakeičiamu orkestro imitatoriumi. Taip pat tai buvo vienintelis klavyrinis instrumentas, galintis imituoti vokalą, atskleidamas subtiliausias dinامينius niuansus, ir tuo pat metu galintis palydėti imituojamą vokalo melodiją akompanimentu. Dėl šių savybių fortepijonas iš visų instrumentų tapo labiausiai perkamas.

Ilgainiui šis instrumentas tapo vienu svarbių šeimos gerbūvio atributų, o vėliau ir tam tikru moteriškumo simboliu. Anot fortepijono muzikos istoriko Parakilo, XVIII a. pabaigoje „šeimos fortepijonas buvo moteris ribojusio naminio gyvenimo baldas“, kuris per ateinančią šimtmetį tapo „vis sunkėjantis ir nepajudinamas“ [Parakilas, 2001, p. 78]. Arthuras Loesseris knygoje „*Vyrai, moterys ir pianinai*“ atkreipia dėmesį, kad fortepijonas naminio muzikavimo centre atsidūrė ne dėl išskirtinio savo tembro ar kitų muzikinių savybių, tačiau dėl inertiškumo, kurį lėmė instrumento gabaritai. Anot autoriaus, akompanavimo funkciją galėjo atlikti bet kuris kitas instrumentas, tačiau išskirtinis fortepijono „nemobilumas“ neleido skambančiai muzikai išsiveržti už šeimos rato ribų [Loesser, 2011, p. 54].

Priešingai virtuoziškumo fenomenai, kur daugiausia reiškėsi vyrai, muzikavimas namuose buvo moterų saviraiškos sfera⁵¹. Fortepijono istoriją socialiniame kontekste analizavusių autorių teigimu, XIX a. šis instrumentas stipriai siejosi su moteriškumu⁵². Moters gebėjimas groti fortepijonu buvo traktuojamas kaip vienas didžiausių jos privalumų. Šis privalumas buvo puikiausias įrankis siekiant patraukti savo būsimo vyro dėmesį [Parakilas, 2001, p. 78–79; Loesser, 2011, p. 267–269]. Parakilo teigimu, moters muzikavimas namuose nebuvo vien tik būdas užpildyti jos laiką – grodama fortepijonu moteris galėjo suteikti džiaugsmo visai šeimai, tokiu būdu prisidedama prie jos vienybės. Autorius pateikia pavyzdžius, kaip naminis moterų muzikavimas buvo atspindėtas to laikmečio literatūriniuose romanuose. Jų kuriamuose paveiksluose išryškėja dar viena fortepijono funkcija, susijusi su seksualumo simbolika. Pavyzdžiui, Gustavo Flaubert'o novelės *Madam Bovary* pagrindinei veikėjai fortepijonas yra „romantiškosios svajonių sferos“

⁵¹ „Moterys virtuožės sudaro mažumą“, teigė Mitchellas [Mitchell, 2000, p. 153].

⁵² „Fortepijonas – moteriškas instrumentas“, teigė Loesseris. Jokių kitų instrumentų grojanti moteris estetiškai neatrodė taip patraukliai: „fortepijonu moteris skambino kukliai suglaudusi kojas, jos veide atsispindint mandagiai šypsena ar maloniai rimtai koncentracijai“. Anot šio autoriaus, „fortepijono ir socialinio moters statuso istorijos gali būti interpretuojamos neatsietai viena nuo kitos“ [Loesser, 2011, p. 64–65, p. 267]. Moteriškąjį pianizmo pradžią pabrėžė ir Richardas Leppertas, teigdamas, kad XIX a. fortepijonas buvo traktuojamas kaip moteriškas instrumentas. Autorius pažymi, kad nors vyrų pianistų buvo nemažai, fortepijonu grojančių moterų buvo gerokai daugiau [Leppert, 1992, p. 111].

atributas, kurio pagalba ji „siekia išsigelbėti nuo savo nuobodžios, provincialios santuokos“ [Parakilas, 2001, p. 84]. Richardas Leppertas savo esė „Seksualinė tapatybė, mirtis ir šeimos fortepijonas“ fortepijono semantiką atskleidė analizuodamas XIX a. paveikslus. Jo teigimu, „Fortepijonas, kaip vyraujantis instrumentas valdančiųjų klasių tarpe, tiek garsine tiek vizualine prasme kūrė asociacijas, kurios balansavo tarp malonumo, seksualinių troškimų, neapykantos, žmogžudystės ir moters“. Autoriaus nuomone, „neįmanoma suprasti XIX a. istoriją (<...>) neteikiant reikšmės šioms asociacijoms“ [Leppert, 1992, p. 124]⁵³.

XIX a. literatūros romanai, žymiausių to meto dailininkų paveiksai, šiuolaikiniai kino filmai fortepijono tematika atskleidžia tai, kad muzikavimas namuose fortepijonu buvo ne tik palanki terpė šeimyninės komunikacijos stiprinimui, tačiau taip pat ir viena svarbiausių moters emocinės saviraiškos sferų.

Muzikos instrumentai bažnytinėje muzikoje. Nors visais laikais kaip tinkamiausia skambėti krikščioniškoje liturgijoje buvo pripažįstama vokalinė muzika, istoriniai tyrinėjimai rodo, kad jau nuo pat ankstyvosios krikščionybės laikų sakralioje erdvėje skambėjo ir muzikos instrumentai⁵⁴. Išimtinai vokaline muzika apsiribojo tikrai kelios Bažnyčios⁵⁵. Likusiųjų krikščių dvasininkija, nors ir su tam tikrais apribojimais, buvo linkusi į šventas apeigas įsileisti ir instrumentinę muziką⁵⁶.

Nuo pat krikščionybės atsiradimo laikų tarp dvasininkų vyko ginčai dėl instrumentinės muzikos įtraukimo į liturgines apeigas. Šie ginčai dažniausiai buvo nukreipti ne prieš instrumentus

⁵³ Lepperto minėtų asociacijų atitikmenį galime įžvelgti Jane Campion sukurtame kino filme „Fortepijonas“ (1993). Filmo siužeto centre yra fortepijonu skambinant moteris. Jos grojimas atkuria visas Lepperto straipsnyje išvardintas asociacijas. Iš vienos pusės, veikėjos atliekama muzika perteikia jos beatodairišką atsivimą mylimam vyrui bei su juo patiriamais dvasiniams malonumams (kaip filmo leitmotyvas nuolat skamba Michaelo Nymano kūrinys „Širdis pirmiausia trokšta malonumo“), kitu atžvilgiu – provokuoja jos vyro neapykantą bei sukelia žiauraus keršto troškimą (nesugebėdamas susitaikyti su netektimi vyras kirviu nukerta savo žmonai pirštą). Taigi, kai kuriais atvejais fortepijonas šeimoje galėjo ne tik vienyti, bet ir atskirti. Filme „Fortepijonas“ moteriai grojimas tapo savotišku ginklu, padėjusiu jai išsivaduoti nuo nesėkmingos santuokos ir atrasti meilę už šeimos ribų. Dvejopa ir pabrėžtinai kontrastinga fortepijono paskirtis – tarp šeimos atributo (mėgėjų sfera) ir dominuojančio koncertinio instrumento (profesionalus pianizmas) – akivaizdžiai išryškėja šį filmą palyginus su Romano Polanskio kino juosta „Pianistas“ (2002). Neatsitiktinai pirmojo filmo pagrindinė veikėja yra moteris, o antrojo – vyras. Pirmajame fortepijoninės muzikos apsuptyje skleidžiasi vyro ir moters jausmai, o antrajame idealizuotai pateikiamas tipiškas XIX a. pianisto virtuozo įvaizdis.

⁵⁴ Yra žinoma, kad instrumentinė muzika egzistavo ir žydų religinėse apeigose. Manoma, kad psalmėse balsui būdavo akompanuojama lyra arba psalteriumu (cimbolų tipo instrumentu). Pats žodis psalmė reiškia „muzika su instrumentiniu pritarimu“ [Clement, 1920; <http://www.jstor.org/stable/909945>, žiūrėta 2011 04 10].

⁵⁵ Pvz., vien tik vokalinė muzika iki šių dienų skamba graikų ortodoksų bažnyčiose.

⁵⁶ Instrumentinės muzikos sąsajos su religinėmis apeigomis atsispindi ir ankstyvosios krikščionybės laikų tapyboje. Čia Kristus vaizduojamas kaip Orfėjas, kuris savo „saldžiais muzikiniais garsais yra pajėgus sutvarkyti, nuslopinti demoniškas ir gyvuliškas jėgas“. Orfėjo ir Hermio paveikslų yra rasta ankstyvųjų krikščionių bendruomenių kapavietėse [Clement, 1920, p. 332].

apskritai, tačiau prieš tam tikrus instrumentus (pvz.: tambūriną, lėkštes, dūdeles), kurių tembrai asocijavosi su tuo laiku vykusiomis nepadoriomis orgijomis. Pavyzdžiui, bažnyčioje nebuvo pageidautinas fleitos skambėjimas. Jis buvo laikomas grynai pasaulietiniu instrumentu ir buvo siejamas su „meilės puotomis“ [Clement, 1920, p. 332].

Instrumentai bažnyčiose skambėjo ir viduramžių laikotarpiu. Oficialus vargonų atėjimas į bažnyčią siejamas su 826 metais, kuomet popiežiaus užsakymu Aacheno katedrai juos atsiuntė Venecijos meistras kunigas Georgijus⁵⁷.

95–1977 metų popiežių įstatymų rinkinyje apie sakralią muziką⁵⁸ aptinkamos gan prieštaringos nuomonės dėl instrumentų skambėjimo bažnyčioje. Vieningo susitarimo prieita vargonų klausimu: anot Bažnyčios vadovų tai vienintelis instrumentas, tinkamas skambėti liturgijos metu. Aiškaus apibrėžimo, paaiškinančio, kokie instrumento privalumai išskyrė jį iš kitų tarpo, įstatymų rinkinyje nėra. Jo išvadose pateikiama tik keletas prielaidų. Pirmiausia akcentuojama tai, kad vargonai asocijuojasi su bažnyčia dar nuo viduramžių laikų. Taip pat teigiama, kad besitęsiantis jų garsas labiausiai tiko pastiprinti vokalą⁵⁹. Šio darbo autorės manymu, galima yra ir prielaida, kad vargonai tapo bažnyčios instrumentu pirmiausia dėl savo masyvios konstrukcijos, plataus diapazono ir galimybių išgauti itin galingą skambesį, kuris imponavo kuriant religinėms apeigoms reikalingą didingumo atmosferą. Siekdamas atskleisti klavyrinių instrumentų vaidmenį socialiniame kontekste A. Loesseris atkreipia dėmesį, kad kiekvienam instrumentui yra būdingas savitas charakteris, adekvatus tam tikrai socialinei atmosferai. Aptardamas 1700 metų laikotarpio klavyrinių instrumentų funkcijas, autorius pabrėžia, kad „vargonų neprilygstamas vamzdynas buvo pats įspūdingiausias“, todėl labiausiai tiko bažnyčios prestižui atspindėti [Loesser, 2011, p. 14].

Tačiau greta vargonų bažnyčioje įvairiais laikotarpiais skambėjo ir kiti muzikos instrumentai. Anot Stepheno Bonta, Italijoje 1560–1670 metais dažniausiai bažnyčiose skambantys instrumentai buvo smuikas, klarnetas ir trombonas⁶⁰. Kiti soprano registrą turintys pučiamieji instrumentai bažnyčioje skambėjo itin retai. Remiantis muzikologo sudaryta lentele, atspindinčia to laikotarpio bažnytinės muzikos žanrų ryšį su instrumentais, akivaizdu, kad dažniausiai jais buvo atliekamos

⁵⁷ Faktai surašyti remiantis LMTA vargonų katedros docento Gedimino Kviklio „Organologijos“ paskaitų konspektais.

⁵⁸ *Papal legislation on sacred music 95 A. D. to 1977 A. D.* [sud. Robert F. Haynburn, Mus. D., Minnesota: Collegewille, 1979].

⁵⁹ *Papal legislation on sacred music 95 A. D. to 1977 A. D.*, 1979, p. 397–398.

⁶⁰ Autorius pažymi, kad klarnetą ir tromboną dažnai pakeisdavo *viola da braccio* šeimai priklausančios instrumentai [Bonta, 1990, p. 519].

motetų vokalinės partijos. Kartais instrumentų pritarimu buvo praturtinamos mišios, jais buvo grojama vakarinių pamaldų metu [Bonta, 1990, p. 522].

Tai, kad bažnyčiose buvo grojama instrumentais, anot Bonta, rodo tam tikri istoriniai faktai. Pavyzdžiui, yra žinoma, kad nuo 1580 metų Italijos bažnyčiose nuolatiniam darbui buvo samdomi instrumentalistai (tiek stygininkai, tiek pučiamaisiais instrumentais grojantys muzikantai). Taip pat instrumentinės muzikos dalyvavimą bažnytinėje muzikoje įrodo ir naujų ansamblinės muzikos žanrų atsiradimas. Čia visų pirma turima omeny ansamblinė *canzona*, kuri buvo įtraukiama į daugelį sakralinės muzikos kūrinių, o vėliau, baroko laikais išsivystė į *sonata da chiesa* [Bonta, 1990, p. 521].

Dėl fortepijono skambėjimo bažnyčioje jos vadovai taip pat laikėsi vieningos nuostatos. Šis instrumentas popiežiaus įstatymų rinkinio dokumentuose dažniausiai minimas greta mušamųjų ir kitų „triukšmingų“ instrumentų. Pavyzdžiui, 1884 metų rugsėjo 25 dieną, Šventųjų Apeigų kongregacijos išleistame dokumente „*Ordinatio quoad sacram musicam*“ pabrėžiama, kad per daug triukšmingų instrumentų, tokių kaip dideli būgnai, cimbolai ir kt., tame tarpe ir orkestrinių instrumentų bei fortepijono naudojimas bažnyčioje yra draudžiamas⁶¹. Tačiau, nepaisant griežtų katalikų Bažnyčios vadovų nuostatų fortepijono atžvilgiu, kartais religinėse apeigose nebuvo įmanoma apsieiti be šio instrumento. Parakilo teigimu, fortepijonas buvo nepamainomas vargonų pakaitalas preliuduojuant, postliuduojuant bei akompanuojant giesmėms, todėl juo naudotasi atokesnėse vietose esančiose bažnyčiose arba tuomet, kai dėl lėšų stokos nebūdavo galimybės įsigyti vargonų [Parakilas, 2001, p. 259].

Nors pati pianizmo estetika savo prigimtimi yra labai tolima religinei pasaulėžiūrai⁶², fortepijonas, dėl aptartų jo galimybių imituoti įvairius instrumentus, nesileidžia apribojamas konkrečios, su jo kilme susijusios estetikos rėmuose. Universalios fortepijono funkcinės galimybės lėmė tai, kad konkretaus apibrėžimo, atskleidžiančio jo kaip instrumento semantiką neįmanoma suformuluoti. Šiais laikais fortepijono tembras naudojamas beveik visuose muzikos žanruose, pradedant tradicine klasikine ir baigiant džiazu, pop ar kino muzika. Parakilo teigimu, „XIX a. pabaigoje fortepijonas galima buvo aptikti ne tik žmonių namuose ar muzikinėse įstaigose, bet beveik visur, kur tik rinkdavosi žmonės“ [Parakilas, 2001, p. 256]. Taigi, ne išimtis buvo ir

⁶¹ *Papal Legislation on Sacred Music 95 A. D. to 1977 A. D.*, 1979, p. 138.

⁶² Teatrališkumo elementų kupinas pianisto virtuozo pasirodymas scenoje prieštarauja religinei rimčiai, susitelkimui ir nuosaikumui. Emocijų raiška, perteikiama veido mimika ar seksualiais kūno judesiais (kas būdinga tiek moterų naminiam muzikavimui, tiek virtuozų pasirodymams) bažnyčioje yra visiškai netoleruotinas ir griežtai vengtinas elgesys.

bažnyčia. Nepaisant griežtų bažnyčios apribojimų instrumentams (tarp jų ir fortepijonui) skambėti sakralioje erdvėje, eliminuoti ir visiškai atskirti nuo bažnytinio gyvenimo fortepijono niekam nepavyko.

Nors pianizmo estetika daugeliu požiūriu kertasi su griežtomis sakralinės muzikos nuostatomis, muzikos mene galima rasti nemažai pavyzdžių, kai religinė tematika perteikiama būtent fortepijoninėje muzikoje. Šie kūriniai, atsižvelgiant į religines intencijas bei paskirtį, taip pat sąsąukas su religiniu stiliumi, kai kada taip pat gali būti priskiriami sakralinei muzikai.

Sakralinės muzikos fortepijonui fenomenas. Išanalizavus XIX–XXI a. fortepijoninės muzikos religinę tematiką pavyzdžius bei kūrėjų biografijas, pastebėta, kad jų stiliui bendrai (ar tam tikrą laiką) buvo būdingas religiškumas. Tai lėmė ir žanrinį kūrėjų pasirinkimą: kūrybos sąrašuose pirmąją poziciją užima vokaliniai arba vargoniniai kūriniai⁶³.

Sakralumas fortepijoniniuose kūriniuose yra perteikiamas pasitelkus vokalo ar vargonų tembrinę-faktūrinę imitaciją. Pavyzdžiui, Liszto religiniuose fortepijoniniuose kūriniuose ryškus vokalo imitavimas: ciklo *Harmonies poétiques et religieuses* („Poetinės ir religinės harmonijos“, 1847) religinėse dalyse *Ave Maria*, *Pater Noster*, *Miserere* natose, virš fortepijono partijos netgi yra pateiktas žodinis tekstas. Césaro Francko ir Olivier Messiaeno religiniuose kūriniuose fortepijonui dažnai pastebimos vargonų faktūros imitacijos⁶⁴. Tai ne tik vizualiai matomas natų užrašymas per tris penklines, bet ir, ypač Messiaeno partitūrose, primygtinai išreikštas reikalavimas kiekvieną iš sluoksnių groti skirtinga dinamika. Messiaeno cikle „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ atskleistas ir šio instrumento parankumas paukščių giesmių – anot kompozitoriaus, „dieviškumo apraiškos gamtoje“ – imitacijoms. Sakralumo raiška pasitelkiant faktūros, tembro ar stiliaus imitacijas pastebėtas be išimties visuose šiame darbe analizuojamuose kūriniuose.

Konkrečioms analizėms, įžvalgoms ir apibendrinimams, kaip sakralumo raiška figūruoja fortepijoninėje muzikoje, skiriamas pirmasis antro skyriaus poskyris. O apibendrinant estetinių pianizmo ir bažnytinės muzikos nuostatų sąsajas, galima teigti, jog:

1) fortepijonas priskiriamas pasaulietinės muzikos instrumentams. Tai rodo XIX a. susiformavusi ir sakralinės muzikos tradicijai iš esmės oponuojanti koncertinė-virtuozinė

⁶³ Šios išvados prieita nuosekliai peržvelgus C. Francko, F. Liszto, O. Messiaeno, A. Përto, A. Remesos, A. Martinaičio, M. Natalevičiaus ir kitų šiame darbe analizuojamų kūrinių autorių kūrinius.

⁶⁴ Žr. César Franck: ciklai fortepijonui „Preljudas, fuga ir variacijos“ op. 18 (kūrinys originaliai sukurtas vargonams, tačiau pats kompozitorius pateikė jo versiją fortepijonui), „Preljudas, choralas ir fuga“ op. 21, O. Messiaen: ciklas fortepijonui „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“.

fortepijono meno praktika. Iš dalies tai pastebima ir nagrinėjant muzikavimo namuose reiškinių bei vyraujančias repertuaro pasirinkimo tendencijas. Šios dvi atlikimo praktikos konfrontuoja su sakralinės muzikos atlikimo tradicija. Kartais, atlikdamos kai kuriais atžvilgiais panašias funkcijas, jos remiasi visiškai priešingomis vertybėmis:

	Funkcijos	Vertybės
Religija	Nuasmenintas dvasinių vertybių skleidimas	Rimtis, santūrumas, nuolankumas, nuosaikumas
Virtuozų kultūra	Meninių vertybių sklaida per individualybės raišką	Teatrališkumas, subjektyvumas, egocentrizmas, fizinių galių ir pojūčių sureikšminimas
Muzikavimas namuose	Šeimyninė komunikacija, moters saviraiškos sritis	Betarpiškumas, subjektyvumas, emocionalumas, intymumas

2) Nepaisant akivaizdžių prieštarų estetinėje plotmėje, fortepijonas kaip vargonų pakaitalas buvo naudojamas bažnyčioje, be to, kiekviename amžiuje rasdavosi kompozitorių papildžiusių jam skirtą repertuarą religinės tematikos kūriniais⁶⁵. Tai lėmė kelios priežastys:

- fortepijono funkcinis universalumas (jis leido imituoti kitų instrumentų tembrus arba, esant poreikiui, juos pakeisti);
- instrumento populiarumas muzikos praktikoje;
- asmeninis kompozitoriaus ryšys su instrumentu (kuomet kompozitoriai patys buvo pianistai arba kurdavo įkvėpti artimųjų ar kitų savo laiko pianistų).

⁶⁵ Sakralumo elementų galime įžvelgti vėlyvosiose L. van Beethoveno sonatose, religinė tematika ryški vėlyvojo laikotarpio F. Liszto, taip pat beveik visoje C. Francko kūryboje fortepijonui. XX-XXI a. laikotarpyje, greta šiame tiriamajame darbe detalai tyrinėjamų sakralinės muzikos fortepijonui autorių, pavienių religinės muzikos šiam instrumentui pavyzdžių pastebėta C. Debussy, S. Rachmaninovo, H. Dutilleux'o, E. Rautavaaros, lietuvių tarpe – M. K. Čiurlionio, A. Martinaičio, A. Kučinsko kūryboje fortepijonui:

C. Debussy, Preliudas fortepijonui „Nuskendusi katedra“ (*La cathédrale engloutie*);

S. Rachmaninov, Preliudas fortepijonui op. 3 nr. 2 *cis-moll*;

H. Dutilleux, Sonata fortepijonui, 1947–48 (III sonatos dalis – Choralas ir variacijos);

E. Rautavaara, „The icons“ (1955), Sonata fortepijonui „Christus und die Fischer“ (1969);

M. K. Čiurlionis, Preliudai „Viešpaties angelas“ VL 184, „Tėve mūsų“ VL 260, „Šventas Dieve“ VL 343;

A. Martinaitis, „Siloamo tvenkinys“, 1993;

A. Kučinskas, *A la Maria*, 1993 (originali pjesės versija yra smuikui ir fortepijonui, bet kompozitorius yra pateikęs ir šio kūrinio transkripciją fortepijonui solo).

1. 3. XX-XXI a. kompozitorių sakralinės muzikos samprata ir jos sklaida kūryboje fortepijonui

Tęsiant tyrimą, kodėl kompozitoriai fortepijonui kuria muziką, prisodrintą religinės tematikos ir muzikinių sakralumo ženklų, ryškėja tiesioginės šio reiškinio sąsajos su kūrėjo asmenybe bei estetinėmis nuostatomis.

Trečiasis skyriaus „Sakralumas ir fortepijoninė kūryba“ poskyris skirtas pristatyti ryškiausiems atvejams, kuomet religiniam turiniui perteikti buvo pasirinktas fortepijonas. Pirmuose pateikus teorinę informaciją apie sakralinės muzikos apskritai ypatybes ir prigimtine fortepijono semantiką, trečiasis atskleis realias šių, iš pažiūros vienas kitam prieštaraujančių, reiškinių sąveikos galimybes.

Religinės fortepijoninės muzikos sampratą atsiskleidžia individualūs kompozitorių sakralinės kūrybos pavyzdžiai ir konkretūs atvejai, kuomet sakralumas skleidžiasi kūryboje fortepijonui. Atsižvelgiant į tai bus pristatytos keturių skirtingų kompozitorių – Olivier Messiaeno, Arvo Pärto, Alvido Remesos ir Mykolo Natalevičiaus sakralinės kūrybos nuostatos. Sprendimą apsiriboti būtent šių keturių autorių religinio turinio muzikos analize lėmė tai, kad kiekvieno iš jų kūrybos sąrašas yra bent keli šio žanro muzikos pavyzdžiai skirti būtent fortepijonui solo.

Trečio poskyrio teorinė medžiaga pirmiausia skirta argumentuoti antrajame tiriamojo darbo skyriuje analizuojamų kūrinių priskyrimą religinės muzikos kategorijai. Šiuo tikslu siekta išsiaiškinti išvardintų kompozitorių paskatas kurti religinę muziką, jų požiūrį į tokios muzikos paskirtį, taip pat – kiek neįprastą pasirinkimą kurti šio žanro muziką fortepijonui. Didelis dėmesys pristatant autorių kūrybines idėjas skirtas atskleisti kompozitorių požiūrį į religinės muzikos simboliką, jos taikymą savo kūryboje. Lyginant keturių skirtingų kompozitorių sakralinės muzikos sampratas tikimasi suformuluoti tam tikrus apibendrinimus, atskirti individualius ir universalius sakralumo raiškos dėsnius kūryboje fortepijonui. O detalesnė šių dėsnių muzikos kūriniuose analizė pateikiama antrajame tiriamojo darbo skyriuje.

1. 3. 1. Olivier Messiaeno programinė sakralinė muzika

Prancūzų kompozitoriaus Olivier Messiaeno (1908–1992) kūryba – tai specifinis atvejis mene, išsiskiriantis plačiu kūrybiniu užmoju sujungti dvi meno ir mokslo sritis – muziką ir teologiją⁶⁶. Šis faktas pats savaime yra pakankamai informatyvus nurodant kompozitoriaus ryšį su religija ir kūrybines intencijas. Anot Messiaeno muzikos tyrinėtojos Siglindos Bruhn: „Tikėjimą ir pamaldumą Messiaenas suvokė kaip Dievo siųstą dovaną, o patį save – kaip kompozitorių, kuriam skirta įvykdyti religinę misiją“ [Bruhn, 2007, p. 34]. Kūryba fortepijonui – tai kompozitoriaus muzikinės-teologinės koncepcijos dalis, kurioje Messiaenas remiasi tais pačiais kūrybiniais principais kaip ir kūriniuose, skirtuose kitiems instrumentams ar įvairioms jų sudėtims⁶⁷.

Muzikiniu atžvilgiu didžiojoje dalyje Messiaeno kūrybos akivaizdžiausia nuoroda į muzikos religiškumą yra jos programiškumas bei konkrečios antraštės. Iliustratyvumas Messiano religinėje muzikoje išreikštas itin savitai. Autoriaus kūryboje spalvingumu, poetinėmis metaforomis neretai nutolstama nuo įprastiems religiniams žanrams būdingos rimties, santūrumo⁶⁸. Greičiausiai tai lėmė kompozitoriaus vaikystės įspūdžiai, tuo metu patirtas stiprus stebuklo troškimas, atvedęs jį prie krikščionybės ir susižavėjimo Kristaus istorija: „Aš tapau tikinčiuoju, nes mėgau pasakas. Stebuklas yra mano natūrali aplinka. Aš jaučiu poreikį būti stebuklingu. Tačiau stebuklingu, kuris iš tikrųjų egzistuoja“⁶⁹.

Nagrinėdami O. Messiaeno sakralumo sklaidos muzikoje koncepciją, šiame darbe sutelksime dėmesį į vieną fundamentalų fortepijoninį ciklą „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ (*Vingt regards sur l'enfant-Jésus*, 1944). Šiame cikle galima išvelgti ir kuriamų vaizdinių sąsajas su pasakomis, kurias inspiruoja išradingi ciklo dalių pavadinimai, vaizdūs paantraščių komentarai, natų tekste pateiktos žodinės nuorodos, galiausiai – ryškiausių ciklo temų tapatinimas su mistiniais personažais.

⁶⁶ Plačiai šį reiškinys išnagrinėtas Andrew Shentono knygoje *Messiaen the Theologian* [Burlington: Ashgate Publishing, 2010].

⁶⁷ Plačiau prasme visą Messiaeno kūrybą galima priskirti religinės muzikos kategorijai. Pavyzdžiui, netgi jokių programinių nuorodų į religiškumą neturinčiame kūrinyje „Paukščių katalogas“ (*Catalogue d'oiseaux*, 1956–58) atsiskleistas savotiškas teologinis aspektas: Bruhn teigimu, „paukščių giesmių muziką Messiaenas interpretavo kaip Dievo apraišką gamtoje“, šią idėją pasiskolindamas iš prancūzų teologo šv. Bonaventūro, XIII amžiuje išvysčiusio „pavyzdingumo“ doktriną. Remiantis šia doktrina, „žmogus mokosi atpažinti Dievą per aplinkui esančius jo kūrinius, kadangi pačių kūrinių prigimties esmė yra tapti Kūrėjo atspindžiu“ [Bruhn, 2007, p. 42, 65].

⁶⁸ Siglida Bruhn pastebi, kad „Messiaenas savo muzika siekė išreikšti tikėjimo džiaugsmą, vengdamas rodyti tai, kas tamsu ir skausminga. Jo kūryboje dažnai juntamas ryšys su literatūrinės pasakos žanru. Religiniai išgyvenimai perteikti su tam tikru lengvumu, neretai vaikišku naivumu“ [ten pat, p. 39].

⁶⁹ Cituota iš Mass, 2009, p. 18.

Pirminės asociacijas suteikia ciklo dalių pavadinimai. Didžioji dalis pjesių nurodo konkrečią būtybę, žvelgiančią į kūdikėlį Jėzų. Šeši iš šių personažų ar jų grupių yra žmogiško pavidalo, kitas šešias Messiaemas Messiaenas apibūdina kaip „nematerialias, simbolines būtybes“. Tai – laikas, tyla, aukštybės, bauginantis Patepimas, žvaigždė ir kryžius. Pjesės „Meilės Bažnyčios žvilgsnis“ (*Regard de l'Eglise d'amour*) ir „Džiaugsmo dvasios žvilgsnis“ (*Regard de l'Esprit de joie*) užima tarpines pozicijas, o likusiose ciklo dalyse nuorodos į konkrečius veikėjus nėra pateikiamos [Bruhn, 2007, p. 145].

Dalių pavadinimų keliamas programines asociacijas pagilina ne mažiau vaizdingi paantraščių komentarai bei žodinės nuorodos natų tekste. Nuorodos dažnai pakartoja ar perfrazuoja paantraščių komentarus, tiksliai pažymėdamos programinį turinį išryškinančias kūrinio atkarpas, taip pat kai kada suteikdamos papildomos informacijos. Vienas ryškiausių programiškumo pavyzdžių – XV ciklo pjesė „Kūdikėlio Jėzaus pabučiavimas“ (*Le baiser de l'Enfant-Jésus*). Šioje dalyje kiekvienam paantraštės žodžiui kompozitorius paskiria tam tikrą muzikinę atkarpą. Pjesės pradžioje pateiktas komentaras: „Kiekvienos Komunijos metu kūdikėlis miega greta durų; tada jis atidaro jas į sodą ir šviesos kupinas skuba mus apkabinti, pabučiuoti“. Šioje pjesėje aiškiai pažymėtos „miego“, „sodo“, „bėgimo išskėstomis rankomis“ scenos. Programinius vaizdinius perteikia netgi virtuoziniai pasažai, pažymėti žodžiais „bučiny“, „bučinio šešėlis“ [Messiaen, 2008, p. 108–121]. Išskirtinio dėmesio taip pat vertas II ciklo pjesės „Žvaigždės žvilgsnis“ (*Regard de l'étoile*) paantraštės komentaras, papildantis tai, kas slypi, tačiau žodžiais neišreikšta dalies pavadinime. Žvaigždę Messiaenas suvokia dviprasmiškai – jam tai kartu ir kryžiaus simbolis: „Malonės sukrėtimas... žvaigždė naiviai šviečia, uždengta kryžiaus“ [Messiaen, 1998, p. 6].

Svarbios informacijos semantinei ciklo analizei pateikia paties kompozitoriaus parašytas kūrinio įvadas, kur Messiaenas atkreipia dėmesį į svarbiausius kiekvienos dalies momentus tiek turinio, tiek pjesių struktūros atžvilgiu. Įvade pateiktos ir svarbiausios ciklo temos: „Dievo tema“, „žvaigždės ir kryžiaus tema“ ir bei „akordų tema“. Užuominų į vieną iš pagrindinių, visą ciklą lydinčių temų – „meilės temą“ įvade nėra. Nors tema girdima jau pirmoje ciklo dalyje, Messiaenas ją įvardija tik VI pjesėje „Per Jį viskas buvo sukurta“ (*Par Lui tout a été fait*) natų tekste pateikdamas žodinę nuorodą. Cikle pagrindinės temos pasirodo tiek originaliu, tiek modifikuotu pavidalu, veikdamos kaip asociatyvi komponavimo priemonė, padedanti išryškinti paslėptas turinio prasmes.

Su sakralumu ciklą „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ sieja ne tik išsamūs žodiniai komentarai, bet ir originaliai sukurti muzikiniai simboliai. „Messiaeno kalba yra unikali. Jo muzikos

stiliaus neįmanoma priskirti jokiai mokyklai“, teigė Bruhn [Bruhn, 2007, p. 42]. Anot monografių apie Messiaeno kūrybą autoriaus Andrew Shentono, „visa Messiaeno muzika – tai ženklų kalba, kurią klausytojas supranta arba ne“ [Shenton, 2008, p. 7]. Tyrinėdama Messiaeno muziką, Bruhn atkreipia dėmesį į faktą, kad apie 1960 metus Messiaenas netgi buvo sumanęs sukurti muzikinę abėcėlę, kurioje konkretus garsas arba konkrečios garsų grupės tam tikrame registre būtų prilygintos atitinkamai raidei, kaip gramatiniam religinės sąvokos aspektui [Bruhn, 2007, p. 237]. Nors kompozitorius šio sumanymo iki galo neįgyvendino, kurdamas akivaizdžiai vadovavosi savo sukurtą ženklų sistema, kurią atkleisti reikalingos išsamios jo muzikinės kalbos studijos bei semantinė analizė.

Messiaenas, kaip joks kitas kompozitorius, yra išleidęs daugybę darbų apie savo muziką. Jo kūrinių analizėms muzikologai gali remtis neįprasta pirminių šaltinių gausa⁷⁰, tačiau, nepaisant to, anot Shentono, Messiaeno komentarai ne visuomet iki galo paaiškina jo kūrybines intencijas, reikalaudami papildomos hermeneutinės analizės [Shenton, 2008, p. 11–12]. Pats muzikologas pabrėžė, kad tyrinėdamas Messiaeno kūrybos ženklus, atsižvelgdamas į kompozitoriaus komentarus, nevengė ir savo paties interpretacijų [Shenton, 2008, p. 12]. Panašus priėjimas prie Messiaeno kūrybos ir jos prasmų atskleidimo taip pat ryškus vokiečių pianistės ir muzikologės Siglindos Bruhn darbuose. Vienas ryškiausių jos veikalų – trilogija, paremta Messiaeno muzikos studijomis⁷¹. Knygoje „Messiaeno pamąstymai apie sandorą ir įsikūnijimą“ (2007) muzikologė pateikia dviejų fortepijoninių ciklų – „Amen vizijos“ (*Visions de l'Amen*, 1943) ir „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ hermeneutinę analizę, kurioje atskleidžia savo požiūrį į Messiaeno kūryboje sutinkamų ženklų interpretaciją. Fortepijoninio ciklo „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ analizės išsamumas

⁷⁰ Ryškiausi darbai:

- Olivier Messiaen, „Mano muzikinės kalbos technika“ (1944) .
- Olivier Messiaen – Yvonne Loriod, „Traktatas apie ritmą, spalvą ir ornitologiją“ (1991). Šiame traktate pateiktos tiek Messiaeno, tiek ir kitų kompozitorių (Stravinskio, Beethoveno, Debussy) kūrinių analizės. Taip pat yra daug informacijos apie Messiaeno filosofinius ir estetinius vaizdinius, ypatingą dėmesį skiriant laikui, erdvei ir gamtai. Greta šių darbų svarbios informacijos suteikia išspausdinti kompozitoriaus interviu bei viešai skaitytų paskaitų įrašai [Shenton, 2008, p. 12, 41].
- Taip pat nemažiau informatyvūs yra autoriaus įvadiniai straipsniai, išspausdinti kūrinių „Kvartetas laiko pabaigai“ (*Quatuor pour la fin du temps*, 1941), „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ (*Vingt regards sur l'enfant-Jésus*, 1944) natose.

⁷¹ Siglindos Bruhn trilogija:

- Siglind Bruhn. *Messiaen's Contemplations of Covenant and Incarnation (Messiaeno pamąstymai apie sandorą ir įkūnijimą*“, 2007);
- Siglind Bruhn. *Messiaen's Explorations of Love and Death (Messiaeno meilės ir mirties tyrinėjimai*, 2008);
- Siglind Bruhn. *Messiaen's Interpretations of Holiness and Trinity (Messiaeno šventumo ir Trejybės interpretacijos*, 2008).

atskleidžia išskirtinį Siglindos Bruhn, ne tik kaip muzikologės, bet ir kaip atlikėjos bei interpretatorės įsigilinimą į tyrinėjamą muziką. Dėl šios priežasties būtent jos hermeneutinė analizė šiame tiriamajame darbe tapo pagrindu pristatant Messiaeno sakralinės muzikos koncepciją, taip pat rimtu atspirties tašku individualioms sakralumo ženklų interpretacijoms.

Anot Bruhn, kiekvienas iš kompozitoriaus muzikos kalbos komponentų, „šalia grynai muzikinio rišlumo funkcionuoja kaip dvasinis simbolis“ [Bruhn, 2007, p. 42]. Ciklo analizės pradžioje ji pateikia „pagrindinių, dvasinius įvykius reprezentuojančių simbolių“ sąrašą:

- „4 Messiaeno dermės (2, 4, 6 ir 7);
- tonacija, konkrečiai Fis-dur tonacija;
- du simboliškai naudojami tonai – E ir Ais;
- simboliškai naudojamų akordų formos: a) Fis-dur trigarsis su seksta, b) varpų akordai, c) trijų akordų progresija skirtingomis kryptimis, d) žemiausiais fortepijono garsais išgaunamas chromatinis klasteris;
- asimetriški vertikalaus augimo ir deformacijos procesai;
- ritminiai palindromai apskritai ir konkrečiai – Messiaeno ritminis parašas;
- kelių sluoksnių sujungimas į stretinius kanonus;
- trijų iškiliausių ciklo temų pagrindinės formos: a) Dievo tema, b) meilės tema, c) žvaigždės ir kryžiaus tema;
- paukščių giesmės“ [Bruhn, 2007, p. 147].

Šie, autorės nuomone, patys svarbiausi simboliai pasirodo jau iš penkių ciklo dalių sudarytoje ciklo ekspozicijoje [Bruhn, 2007, p. 147].

Akivaizdu, kad Messiaenas vengdamas bet kokio atsitiktinumo ir siekdamas loginio visų kūrinio komponentų rišlumo turėjo tikslą konceptualizuoti kompozicinį procesą. Tačiau svarbu atkreipti dėmesį į tai, kad greta logikos Messiaeno muzikoje svarbią vietą užima ir mistinis pradas. Būtent šį aspektą, susitelkdamas ties kompozitoriaus kūrinio poveikiu klausytojams išryškino kitas Messiaeno kūrybos tyrinėtojas Sanderas van Massas⁷². Jo teigimu, Messiaeno atveju formali analizė, ieškant krikščioniškų elementų vien per išorinę reprezentaciją (tematizmą, simbolizmą), yra gana rizikinga, nes išskirtinį muzikos įtaigumą ir asociatyvumą dalinai lemia subjektyvūs vidiniai

⁷² Išsamios informacijos šia tema rasta šio autoriaus knygoje *The Reinvention of Religious Music. Olivier Messiaen's Breakthrough Toward the Beyond* [New York: Fordham University Press, 2009].

faktoriai, kuriuos logiškai ne visada galima paaiškinti⁷³ [Mass, 2009, p. 14]. Ypatingą dėmesį savo tyrinėjimuose Massas skiria Messiaeno kuriamos muzikos savybei perkelti klausytoją „anapus“. Anot Masso, Messiaenas tikėjo, kad muzika gali sukelti stiprius fizinius pokyčius klausytojo kūne, atitraukdama jį nuo realaus pasaulio ir pakylėdama į aukštesnį dvasinį lygmenį. Šį reiškinį jis vadino „dvasine transformacija“ arba „peržengimu anapus“ [Mass, 2009, p. 2]. Muzikoje tai pasireiškia jau nebe simbolika grįstu vaizdų iliustravimu, o mistinės *sacrum* atmosferos kūrimu. Cikle „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ tai įgyvendinama pasitelkiant specifinę laiko (muzikos tėkmės, ritmo, formos), harmonijos ir tembro raišką. Pasitelkiant išvardytų muzikos elementų kontrastus formuojama atskirtis tarp *sacrum* ir *profanum* pradų. Detalesnė individualios Messiaeno simbolikos bei universalių sakralumo ženklų analizė kartu su konkrečiais jos pritaikymo atvejais cikle „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ pateikiama pirmame antro tiriamojo darbo skyriaus poskyryje.

1. 3. 2. *Alvido Remesos kūrinių fortepijonui religiškasumas*

Alvido Remesos (g. 1951) veiklos pobūdis atspindi kompozitoriaus interesų platumą, neapsiribojantį meno sritimi. Kompozitorius studijavo teologiją, gilinosi į bažnytinės muzikos istoriją, tapo vienuoliu pranciškonu, daugiau nei dešimtį metų dirbo vargonininku Kretingos pranciškonų vienuolyno bažnyčioje. Tiesioginio sąlyčio su religija patirtis atsiskleidžia kompozitoriaus kūryboje, kurios didžiąją dalį (apie 60 kūrinių) sudaro religiniai opusai. Kūrybinių intencijų ir muzikos paskirties aspektu Remesos idėjos labai artimos O. Messiaeno siekiams. Noras padėti dvasinėmis ligomis sergantiems žmonėms pastūmėjo Remesą dirbti muzikos terapijos srityje, susirgimus gydant sakraline muzika ir gamtos garsais⁷⁴. Kompozitoriaus teigimu, „gydanti yra visa sakralinė muzika, nesvarbu kokiai religijai ji būtų skirta“, nes „tai pati archajiškiausia muzikos forma“⁷⁵. Religiškumą muzikoje Remesa suvokia gana plačiai, pabrėždamas kūrybinės intencijos reikšmę ir gamtos garsų sakralumą: „Mano nuomone sakrali muzika – tai ne tik bažnytinė muzika. Sakrali yra ir motinos lopšinė, ir tautos himnas. Sakralūs yra ir gamtos garsai. Žmogus iš prigimties

⁷³ Pats kompozitorius teigė, kad jo kūrybą stipriai įtakojo regimi sapnai, o kūrė jis „dėl vidinio girdėjimo paties kompozicinio proceso metu“ [Mass, 2009, p. 14].

⁷⁴ Daugiau kaip dešimtį metų Remesa dirba Klaipėdos psichiatrijos ligoninėje. 2005 metais kompozitorius įkūrė asociaciją „Muzikos terapijos sveikatingumo centras“ Druskininkuose. Šiuo metu dėsto muzikos terapiją Kauno Vytauto Didžiojo universitete. A. Remesa yra įsitikinęs, kad muzika gali išgydyti ne tik įvairias ligas, bet ir pagelbėti šalinant žalingus žmogaus įpročius [A. Steponavičiūtė, „Išdainuoti savo sielą“, *Aš ir psichologija*: <http://www.asirpsichologija.lt/index.php?isdainuoti-savo-siela&category=8&id=356>, žiūrėta 2012 03 17].

⁷⁵ Ten pat.

neatskiriamas nuo gamtos, todėl nenuostabu, kad kuo labiau jis nuo jos tolsta, tuo labiau serga, darosi nelaimingas“⁷⁶.

Nors tiek Messiaenas, tiek Remesa muziką rašė vedami panašių intencijų, kompozitorių požiūryje į kūrybinį procesą akivaizdūs skirtumai. Siekis konceptualizuoti sakralumo raišką muzikoje Remesai, priešingai nei Messiaenui, atrodė visiškai svetimas. Interviu metu į klausimą apie savo kūrinuose taikomą religinę simboliką ar religinį turinį perteikiančias kompozicines priemones Remesa atsakė gana griežtai: „Muzikos nekonstruoju. Visuomet ją užrašau, fiksuoju tokią, kokią išgirstu. Manau, kad nėra prasminga apie dvasinius dalykus kalbėti iš techninės pusės. Jokia specialiai panaudota techninė priemonė neįpūs jai dvasingumo. Juk kartais ir kelios natos gali daryti stulbinamą poveikį, ir to niekaip logiškai negalima paaiškinti“⁷⁷.

Toks kompozitoriaus pasisakymas galėtų atgrasyti nuo konkrečių sakralumo raiškos priemonių jo kūryboje paieškų, tačiau, nepaisant griežtai išsakyto požiūrio, pats kompozitorius neneigia galimybės identifikuoti religinės simbolikos apraiškas jo kūryboje, pabrėždamas tik tai, kad jų atsiradimas sietinas ne tiek su logika, kiek su menine intuicija: „Taip, galbūt mano muzikoje taip pat galite išgirsti varpus ar kryžiaus simboliką primenančias intonacijas, tačiau aš visa tai darau nesąmoningai. Garsai, kuriuos užrašau ateina tikrai per vidinį girdėjimą“⁷⁸. Ieškoti paralelių Remesos ir Messiaeno sakralinės muzikos sampratoje taip pat skatina Remesos išreikšta pagarba ir susižavėjimas Messiaenu, jo įtakos fortepijoninių ciklų „Stigmos“ ir „Sakramentalijos“ sukūrimui pripažinimas: „Prieš pradėdamas kurti „Stigmas“ pirmą kartą išgirdau Messiaeno „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“. Ši klausymo patirtis man paliko nenusakomą įspūdį. Iki to laiko buvau įsitikinęs, kad šiuolaikinėmis priemonėmis sakralumo išreikšti nėra įmanoma. Messiaenas visiškai pakeitė mano požiūrį. Tiesiog negalėjau patikėti, kad fortepijonu galima perteikti tokį dvasingą turinį“, teigė Remesa⁷⁹. Taigi, akivaizdu, kad būtent Messiaeno kūrybos įtakoje Remesai gimė idėja pabandyti religiškumą perteikti pasaulietinės prigimties instrumentu – fortepijonu.

Analizuojant kūrinius fortepijonui „Stigmos“ ir „Sakramentalijos“⁸⁰, pirminė ir akivaizdžiausia nuoroda į jų religiškumą, panašiai kaip ir Messiaeno atveju, yra programiškumas.

⁷⁶ Siekiant labiau sukonkretinti kompozitoriaus požiūrį į religinę muziką ir kitus su šio darbo problematika susijusius dalykus, darbo autorė parengė interviu su kompozitoriumi. Cituota iš interviu su A. Remesa (Žr. priedą Nr. 2).

⁷⁷ Cituota iš interviu su A. Remesa (Žr. Priedą nr. 2).

⁷⁸ Ten pat.

⁷⁹ Ten pat.

⁸⁰ Forteipijoninis ciklas „Stigmos“ sukurtas 1987 m. Šis kūrinys yra įtrauktas į privalomų tarptautinio M.K. Čiurlionio pianistų ir vargonininkų konkurso kūrinių sąrašą. „Stigmos“ yra vienas dažniausiai atliekamų lietuvių kompozitorių forteipijoninių kūrinių, išsiskiriantis įtaigiai atskleista menine idėja ir ypatingu emociniu-dvasiniu poveikiu klausytojams.

Fortepijoniniam ciklui „Stigmos“ kompozitorius nėra pateikęs detalaus programinio siužeto, todėl negalime apibrėžti konkrečių su jo semantika susijusių vaizdinių. Tačiau ciklo pavadinimas „Stigmos“ veikia kaip prielaida tam tikroms vaizdinių interpretacijoms.

Savąjį stilių kompozitorius apibūdino kaip „naująjį impresionizmą“, pabrėždamas, kad kūrybos procese dažnai mąsto „tapybiškai“⁸¹. Tai atsiskleidžia ir cikle „Stigmos“. Kompozitoriaus teigimu, penkios miniatiūros – tai penkios Kristaus žaizdos. „Kaip Messiaeno žvilgsniuose įvairiais rakursais žiūrima į kūdikėlį Jėzų, taip „Stigmose“, vis kitu kampu norėjau pažvelgti į žaizdas“, interviu metu pasakojo kompozitorius. Kūrinio natose išspausdintoje anotacijoje taip pat pažymėta, kad kontrastingos ciklo dalys yra „vienijamos religinės idėjos, atskleidžia taurios asmenybės kančios paveikslą“. Tuo remiantis galime daryti išvadą, kad kūrinio semantika siejama su Kristaus nukryžiuavimu. Kontrastais grįstą ciklo struktūrą galima interpretuoti kaip kompozitoriaus siekį atskleisti priešpriešą tarp žemiškojo (kūniškojo) laikimuno („*profanum*“ sfera) ir dieviškosios amžinybės („*sacrum*“ sfera). Analizuojant ciklą pastebėti ryškūs dviejų tipų vaizdiniai: 1) mistinio atspalvio, siejasi su sakralumu; 2) realistiški, žemiškąjį laikinumą perteikiantys vaizdiniai.

Kiek kitokio pobūdžio programiškumas būdingas ciklui „Sakramentalijos“. Kūrinyje nėra vientisos siužetinės linijos, tačiau struktūra taip pat grįsta kontrastingų muzikinių vaizdinių gretinimu. Dominuojantys kūrinyje yra mistinio atspalvio, sakralumą perteikiantys vaizdiniai. Anot kompozitoriaus, kiekviena iš pjesių „tai tarsi mažo, nuo ilgo vartojimo nublukusio, sudilusio pašventinto daikčiuko (kryželio, medalikėlio, rožančiaus) paveikslėlis“⁸².

Analogijos su Messieno sakralinės kūrybos koncepcija išryškėja ne tik panašioje, religinį turinį perteikiančių programinių vaizdinių traktuotėje, bet ir muzikinėje jų išraiškoje. *Sacrum* ir *profanum* vaizdiniai Remesos kūryboje gretinami formuojant muzikinės tėkmės, ritmo, harmonijos, ir tembrinės raiškos kontrastą. Sakralumo vaizdinys konkrečiuose epizoduose dažnai sustiprintas sąmoningai arba intuityviai taikoma universalia sakraline simbolika. Tarp ryškiausių tokio pobūdžio simbolikos pavyzdžių galima minėti garsinį kryžiaus kontūrų imitavimą, aliuzijas į liturginį giedojimą ar varpų skambesį⁸³.

Fortepijoninius ciklus „Stigmos“ ir „Sakramentalijos“ (1998) vienija religinė turinio idėja, taip pat struktūros panašumai (abu ciklus sudaro 5 miniatiūros).

⁸¹ Cituota iš interviu su A. Remesa (Žr. priedą nr. 2).

⁸² Ten pat.

⁸³ Visų išvardintų sakralumo ženklų raišką cikluose fortepijonui „Stigmos“ ir „Sakramentalijos“ detalai atskleidžia pirmasis antrojo tiriamojo darbo skyriaus poskyris.

1. 3. 3. Religinės kontempliacijos raiška Arvo Pärto kūryboje fortepijonui

Analizuojant konkrečius sakralinės muzikos fortepijonui atvejus pastebėta, kad jų religiškumą dažniausiai lemia kompozitorių kūrybai būdingas religinis stilius ar religinės nuostatos apskritai. Ne išimtis yra ir estų kompozitoriaus Arvo Pärto (g. 1935) kūryba. Kompozitoriaus teigimu, „Religija turi įtakos viskam. Ne tik muzikai, bet viskam“⁸⁴. Opusų fortepijonui „Alinai“ (*Für Alina*), „Variacijos Arinuškos išgijimui“ (*Variationen zur Gesundung von Arinuschka*) atsiradimas tokio požiūrio kontekste, nepaisant pasaulietišškai skambančių kūrinių pavadinimų, skatina tyrinėti juos religiškumo aspektu. Pärto fortepijoninės muzikos sakralumas atsiskleidžia ne per išorinę reprezentaciją – paskirtį liturginėms apeigoms, religinių siužetų ar tekstų iliustravimą, tačiau per ypatingą mistinį-dvasinį poveikį jos besiklausančiam ar ją atliekančiam. Paulo Hillierio⁸⁵ teigimu, „ši muzika sakrali savo turiniu ir pobūdžiu“, taip pat poveikiu, kuris, anot autoriaus, yra „įkvepiantis“ [Hillier, 1997, p. 2-3, 80]. Atsižvelgiant į tai ir pabrėžiant stipriai muzikoje išreikštą sakralinį simbolizmą, Pärto kūrybą galima priskirti Caldwello išskirtai „sakramentinės muzikos“ kategorijai⁸⁶.

Kompozitoriaus A. Pärto kūrybinės intencijos sietinos su siekiu kurti muziką, kuri ją girdintiems būtų savotiška kontempliatyvos maldos forma. Kompozitorius Ivan Moody, analizuodamas Pärto muziką, atkreipia dėmesį į sąvokų „meditacija“ ir „kontempliacija“ skirtumus. Anot autoriaus, lyginant su meditacija, kontempliacijoje labiau išreikštas aktyvumo elementas [Moody, 2011, p. 212]. Krikščioniškoje tradicijoje meditacija apibūdinama kaip viena maldos formų, kurios esmė yra mąstymas apie religijos slėpinius. Tuo tarpu kontempliatyvi malda neapsiriboja vien mąstymu apie Dievą, jos tikslas – besimeldžiančiojo susivienijimas su Kūrėju⁸⁷. Nors sąvokos meditacija ir kontempliacija yra gana artimos ir neretai vartojamos sinonimiškai, akivaizdu, kad Pärtui minėtasis skirtumas buvo labai svarbus: „Mano siekis yra rašyti muziką, kuri

⁸⁴ Iš Jamie McCarthy interviu su Arvo Pärtu: <http://www.jstor.org/stable/1193819> [žiūrėta 2014 03 26].

⁸⁵ Paulas Hillieris (g. 1949 m.) – baritonas, dirigentas, Pärto kūrinių atlikėjas, interpretatorius ir tyrinėtojas.

⁸⁶ Anot P. Caldwello, egzistuoja tokia religinės muzikos rūšis, kurią galima pavadinti „sakramentine muzika“: „Tai būtų muzika, tokia stipri savo poveikiu ir simbolizmu, kad ją būtų galima laikyti girdimu tam tikros (kūrėjo ar atlikėjo) vidinės būklės ženklu ir manyti, jog ji turi galios padaryti geresniais tuos, kurie ją kuria, atlieka arba jos klausosi. Tokia į sakramentą panaši muzika būtų, mano supratimu religinės muzikos viršūnė, įkvepianti ir sudvasinanti visus, kurie ją girdi“ [Caldwell, 1996, p. 271].

⁸⁷ Žr. *Katalikų Bažnyčios katekizmas*: http://katekizmas.lt/kbk1996p2003_p2008-2009gv/N19795.html [žiūrėta 2014 10 23]; „Meditacija ir kontempliacija ortodoksų (stačiatikių) Tradicijoje“: <http://www.ortodoksas.lt/2014/04/meditacija-ir-kontempliacija-ortodoksu.html> [žiūrėta 2014 10 23]; Sri Chinmoy, „Meditation vs Contemplation“: http://www.srichinmoy.org/spirituality/concentration_meditation_contemplation/contemplation/meditation_vs_contemplation [žiūrėta 2014 10 23];

yra priešingybė meditacijai, tai – koncentracija“, teigė kompozitorius⁸⁸. Tuo Pärtas greičiausiai siekė pabrėžti, kad klausantis jo muzikos svarbu yra ne mąstyti, bet patirti sielos susijungimą su Dievu. Anot Hillierio, Pärto kūryboje juntamas glaudus ryšys su ortodoksų religija ir jiems būdinga hesichazmo tradicija, kur ramybė, įsitraukimas ir koncentracija yra ritualo esmė⁸⁹. Autorius Pärto muziką prilygina „skambančios ikonos“ [Hillier, p. 3]. Religinė ikona suvokiama kaip objektas, kuriame įsikūnija Dievas ar kitos šventos būtybės. Žiūrėdamas į ikonoje įsikūnijusį šventąjį žmogus gali užmegzti tiesioginį santykį su Kūrėju. Pärto muzikos prilyginimas ikonai atskleidžia jos savybę „įkūnyti savyje“ nematerialaus pasaulio būtybės ir tapti objektu, per kurį atlikėjas ar klausytojas gali melstis. Dėl šios priežasties, kalbant apie Pärto muziką teisingiau vartoti terminą kontempliaciją, nei meditacija.

Nepaisant ryškaus Pärto muzikos stiliaus individualumo, minimalistinis muzikos pobūdis ir kartu intencija kurti muzikoje kontempliaciją lėmė tai, kad šio kompozitoriaus kūryba neretai yra gretinama su Henrycko Góreckio ir Johno Tavenerio kuriama muzika, bei priskiriama „judėjimui“, dažniausiai vadinamam „šventu minimalizmu“ arba „sakraliniu minimalizmu“⁹⁰. Kai kada šis stilius dar apibūdinamas kaip „Naujasis dvasingumas“⁹¹.

Asketiškas santykis su verbaliu tekstu, nereikalingų puošmenų vengimas, anot Moody, Pärto muzikoje „veda prie kitokios klausymosi formos“ ir „aukštesnių dalykų kontempliacijos“ [Moody, 2010, p. 210]. Komponavimo požiūriu kontempliatyvumas Pärto muzikoje atskleistas keleriopai: 1) per muzikos santykį su tyła; 2) per statišką jos tėkmės pobūdį; ir 3) per atvirą formos struktūrą. Visa tai Pärto muzikoje priskirta sakralumo ženklams.

Hillierio nuomone, požiūris į tylą kaip į muzikos šaltinį sudaro sakralios Pärto kūrybos koncepcijos esmę. Anot Hillierio, tyła religiniame rituale – tai „Dievo klausymosi poza“ [Hillier, 1997, p. 7, 9]. Tylos, kaip būtinos sąlygos minčių refleksijai, reikšmę pabrėžia ir Pärtas: „Kai nėra poreikio kažką sakyti, to daryti ir nereikėtų. <...> Kuomet kalbėdami žmonės nutyla – jie turi galimybę pagalvoti apie tai, kas buvo pasakyta ir pasiruošti tam, kas bus pasakyta vėliau“, teigė

⁸⁸ Cituota iš Moody, 2011, p. 212.

⁸⁹ Hesichasmas (gr. *ἡσυχασμός* = *hesychasmos*, nuo *ἡσυχία* – „ramybė, tyla“) – mistinė [ortodoksų](#) maldos tradicija, kurios pagrindas yra nenutrūkstama malda tyloje (žr. „Hesichazmas“ – *Religijotyros žodynas*, Vilnius: „Mintis“, 1991, p. 143; taip pat, „Hesichazmas“ <http://azbyka.ru/dictionary/09/isihazm-all.shtml> [Žiūrėta 2014 06 09]).

⁹⁰ Žr. „Minimalism“, *Grove Music Online*: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40603>; Ivan Moody, „Arvo Pärt: Aspects of spirituality, music and text in the 21st century“, *Muzikos komponavimo principai: sakralinė muzika*, XI t., 2011, p. 213.

⁹¹ Žr. Šarūnas Nakas, „Arvo Pärtas“. *Šiuolaikinė muzika*, 2001, p. 124.

Pärtas, pabrėždamas, kad meno kūrėjų siekis turėtų būti „žadinti refleksijos ir stabilumo būseną žmonėse, kuriems jie skiria savo meną“⁹².

Tylą Pärto muzikoje kuria ne tik pauzės, bet ir pabrėžtinai minimalus natų kiekis. „Tiesa visuomet yra paprasta“, teigė Pärtas⁹³. Kompozitorius neslėpė kritikos XX a. serialistinės muzikos kūrėjams, teigdamas, kad, pripildydami muziką nereikalingu kiekiu natų, šie kompozitoriai nesupranta, kad iš tikrųjų jie neturi ką pasakyti. Nesuvokdami, kad tiesa yra paprasta, jie labai klysta ir vėliau perteikia tas klaidas savo muzikoje, teigė Pärtas⁹⁴. Estų kūrėjo nuomone, „kompozitorius yra tas, kuris myli kiekvieną garsą“⁹⁵. Tokiame požiūryje galime įžvelgti sąsajas su Giacinto Scelsi garso misticizmo⁹⁶ estetika⁹⁷. Ilgą laiką trunkantis garso klausymasis visiškai tyloje atskleidžia natūralias jo savybes, mistinę jo poveikio galią. Anot Scelsi, „Muzika negali egzistuoti be garso, bet garsas gali egzistuoti be muzikos. <...> Garsas egzistuoja pats savyje, dar jis apima trečią dimensiją greta tono ir trukmės – būtent gylį, kas daro jį sferinį“⁹⁸. Koncentravimasis į pavienių garsų skambesį – tai galimybė atskleisti unikalias jų tembrines galimybes, taip pat būdas sustabdyti laiko tėkmę.

Greta polinkio į minimalistinį stilių bei orientavimosi į dvasinį turinį, „švento minimalizmo“ atstovus vienijo požiūris į tradicijos ir naujumo santykį mene. Kompozitorių požiūrį geriausiai perteikia šios srovės atstovo Johno Tavenerio žodžiai: „Žmogui sukurti kažką nauja yra visiškai, visiškai neįmanoma“, nes „vienintelis asmuo galintis tai padaryti, yra Kristus“⁹⁹. Pärto kūryboje

⁹² Iš Jamie McCarthy interviu su Arvo Pärtu: <http://www.jstor.org/stable/1193819> [žiūrėta 2014 03 26].

⁹³ Ten pat.

⁹⁴ Ten pat.

⁹⁵ Iš dokumentinio filmo apie Arvo Pärtą „24 preliudai fugai“: http://www.youtube.com/watch?v=cKcIM00Xq_Y [žiūrėta 2013 04 29].

⁹⁶ Terminas „garso misticizmas“ apibrėžia magiškos garso galios suvokimą [žr. „Garso misticizmas“ <http://www.gong.lt/lt/article/garso-misticizmas>, žiūrėta 2013 06 11].

⁹⁷ Giacinto Scelsi, italų kompozitorius, muzikinių-filosofinių esė „Menas ir žinojimas“, „Garsas ir muzika“ autorius (darbai grįsti įrašytais improvizuotais pokalbiais tarp Scelsi ir jo draugų). Į kompoziciją jis žvelgė kaip į dvasinį procesą, pasisakė prieš individualizmą. Pabrėžė garso virpesių galią tiek materialiai, tiek dvasinei žmogaus būčiai. Į garsą Scelsi žiūrėjo kaip į „kosminę jėgą“, „visa ko šaltinį“ [žr. Scelsi, G – Mollia, M., „Giacinto Scelsi“, *The Musical Times*, Vol. 129, No. 1749 (Nov., 1988), p. 620: <http://www.jstor.org/stable/966813>, žiūrėta 2014 03 26]; taip pat, „Giacinto Scelsi: (Ohne titel)“ *Perspectives of New Music*, Vol. 22, No. ½ (Autumn, 1983 – Summer, 1984), p.265–272: <http://www.jstor.org/stable/832947> [žiūrėta 2014 03 26]; taip pat, „Giacinto Scelsi in his own words“: <http://www.youtube.com/watch?v=l90pyNH-l38>, žiūrėta 2013 06 10].

⁹⁸ Cituota iš: Scelsi, G – Mollia, M., „Giacinto Scelsi: (Ohne titel)“ *Perspectives of New Music*, Vol. 22 (Autumn, 1983 – Summer, 1984), p.265–272 <http://www.jstor.org/stable/832947> [žiūrėta 2014 03 26].

⁹⁹ Cituota iš M. Ainsworth, „Three popular composers are reuniting classical music with contemplative spirituality“. Anot straipsnio autorės, šių kompozitorių muzika aprėpia grigališkąjį choralą, Bizantijos giesmes, viduramžių polifoniją ir neeuropietiškus kultūrų sakralumą: <http://www.metanoia.org/martha/writing/bestill.htm> [žiūrėta 2013 03 21].

sąsajos su tradicija ryškiausiai atsispindi jos ryšyje su senąja viduramžių muzika, grigališkojo giedojimo stiliumi¹⁰⁰. Anot kompozitoriaus, senoji muzika jam padėjo suprasti, kad „už dviejų natų egzistuoja paslėpti pasauliai“, be to, pažinties su viduramžių muzika metu atsiradęs supratimas, kad „harmonija siejasi su melodija labai tiesioginiu būdu“, turėjo įtakos originalios „*tintinnabuli*“ (lot. *tintinnabulum* – varpelis)¹⁰¹ komponavimo technikos sukūrimui¹⁰². Šiai technikai būdingos melodikos paprastumo, harmoninės statikos savybės atitinka viduramžių muzikai, ankstyvajai polifonijai būdingus bruožus [Hillier, 1997, p. 90]. *Tintinnabulli* technika grįsta racionalių operavimų pabrėžtinai paprasta muzikine medžiaga, matematiškai programuojant jos vystymą bei dalinai atsiribojant nuo galutinio komponavimo proceso rezultato. Paties kompozitoriaus žodžiais, „*tintinnabuli* – tai matematiškai tikslus vienos linijos prijungimas prie kitos... *tintinnabuli* – tai taisyklė, kurioje melodija ir akompanimentas (akomponuojantis balsas) ... yra vienas. Vienas pridėjus vieną yra vienas, o ne du. Tai šios technikos paslaptis“¹⁰³. *Tintinnabuli* muzikos stilių sudaro du elementai: trigarsis ir atitinkama diatoninė gama. Matematinėmis taisyklėmis grįstas Pärto komponavimo principas turi gilią simbolinę reikšmę. Kompozitoriaus žodžiais, „pasaulyje vienu ar kitu būdu viskas yra skaičiais paremta. Yra aiškios taisyklės viskam – taip turi būti“. Tačiau Pärtas taip pat pabrėžė, kad „tos taisyklės neturi būti svarbiausia muzikos dalis“, o tik „karkasas“. Vertindamas paprastumą ir tapatindamas jį su grynumu, kompozitorius teigė, kad šio grynumo ir tuštumos dėka atsiveria „erdvė viskam“¹⁰⁴. Įvertindamas pačių garsų galimybes generuoti įvairius muzikinius derinius Pärtas parodo, kad muzikoje, kaip ir gamtoje tam tikri procesai gali vykti ir be asmeniško žmogaus įsikišimo. Simbolikos lygmenyje tai galima perskaityti kaip autorystės perleidimą Dievui.

Sakralinis *Tintinnabuli* technikos simbolizmas pasireiškia ne tik estetiniame-filosofiniame lygmenyje. Šioje komponavimo technikoje ryškus ir sakralumą perteikiantis muzikinės retorikos

¹⁰⁰ Kompozitoriaus kūrybos analizei skirtoje monografijoje Hillieris atkreipia dėmesį į pagrindines grigališkojo choralo muzikinės raiškos ir struktūros savybes. Kaip būdingus choralo muzikinių elementų bruožus autorius mini muzikos grynumą, paprastumą bei melodinių linijų savybę apdainuoti centrinį arba jam artimus tonus, o struktūros atžvilgiu išskiria melodijos rečitavimo, melodinių formulių kartojimo, nežymaus jų variavimo bei naujos, tačiau giminingos medžiagos įvedimo momentus [Hillier, 1997, p. 80]. Analizuojant Pärto kūrybą, taip pat ir šio tiriamojo darbo analizės objektais esančius opusus fortepijonui, galima atrasti beveik visus Hillierio išvardintus grigališkajam giedojimui būdingus bruožus tiek bendrajame estetikos, tiek melodikos, faktūros bei formos struktūros lygmenyse.

¹⁰¹ *Tintinnabuli* stilius būdingas didžiajai daliai Pärto kūrinių, sukurtų po 1970 metų, tarp jų ir šio tiriamojo darbo analizės objektams – kūriniams fortepijonui „Alinai“ bei „Variacijos Arinuškos išgijimui“.

¹⁰² Cituota iš Geoffo Smitho interviu su Arvo Pärtu „Sources of invention“: <http://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=Geoff+smith+arvo+part> [žiūrėta 2014 04 30].

¹⁰³ Cituota iš pokalbio tarp Arvo Pärto ir Antony Pittso: <http://en.wikipedia.org/wiki/Tintinnabuli> [žiūrėta 2014 04 30].

¹⁰⁴ Iš Jamie McCarthy interviu su Arvo Pärtu <http://www.jstor.org/stable/1193819> [žiūrėta 2014 03 26].

aspektas (*hypotiposis* tipo raiška). Technikos sukūrimas dažnai siejamas su laikotarpiu, kuomet kompozitorius gyveno Anglijoje ir nuolatos girdėjo specifiskai skambančius bažnyčių varpus¹⁰⁵. Tuo remiantis galima teigti, kad šia technika kompozitorius siekė varpų skambesio, kuris savaime yra sietinas su sakraline simbolika, imitavimo.

Nepaisant Pärto sakralinės muzikos koncepcijos originalumo, joje galime išvelgti tam tikras universalias tendencijas. Kompozitoriaus kūryboje aptikti sakralumo ženklai taip pat gali būti identifikuoti taikant universalias sakralumo ženklų kategorijas, susijusias su įvairaus pobūdžio sakraline simbolika bei sakralumo vaizdiniui formuoti taikoma specifine laiko, harmonijos ir tembro raiška.

1. 3. 4. Sakralumas Mykolo Natalevičiaus kūrybos fortepijonui

Analogiškai kitų šiame darbe tyrinėjamų autorių kūrybai, kompozitoriaus Mykolo Natalevičiaus (g. 1985) fortepijoninių kūrinių priskyrimą sakralinės muzikos kategorijai lemia keli veiksniai: 1) religinė jų sukūrimo intencija ir turinys; 2) sakralinės simbolikos apraiškos.

Turinį ir intencijas inspiravo asmeninis kompozitoriaus santykis su religija: „Religinė tema mane labai domina, nes joje matau didžiausią žmogaus egzistencijos prasmę. Tai žmogaus santykis su pasauliu, kuris lemia visą žmogaus būtį. Manau, kad asmens kūryba atspindi jo vidines intencijas, pažiūras, domėjimosi sritis ir netgi hobį, todėl natūralu, kad religijos temos atranda vietą mano muzikoje“, teigė kompozitorius¹⁰⁶.

O sakralinės simbolikos elementų atsiradimą Natalevičiaus kūryboje greičiausiai lėmė kompozitoriaus pažintis su tradicine sakraline muzika atlikimo praktikoje¹⁰⁷. Giedojimas chore ir vargonavimas neabejotinai turėjo įtakos Natalevičiaus kūrybos stiliui. Didelę dalį kompozitoriaus kūrybos sudaro sakralinė choralinė kūryba. Stiliaus požiūriu šie kūriniai, analogiškai Pärto kūrybai, priskirtini „naujojo dvasingumo“ muzikai¹⁰⁸. Simpatijas estų kompozitoriui atvirai yra išreiškę ir

¹⁰⁵ Hillieris savo monografijoje apie Arvo Pärtą mini tūkstančius Anglijos bažnyčių, turinčių penkis ar netgi daugiau varpų. Varpai yra skirtingų dydžių. Didžiųjų paskirtis – kviesti į pamaldas, o mažieji naudojami pažymėti švenčiausiems momentams pačioje liturgijoje. Autoriaus nuomone, trigarsį Pärto muzikoje galima tapatinti su didžiuoju varpu, o gamą prilyginti mažųjų varpelių skambesiui [Hillier, 1997, 18–23].

¹⁰⁶ Cituota iš interviu su kompozitoriumi Mykolu Natalevičiumi (Žr. Priedą nr. 3).

¹⁰⁷ Daugiau nei 5 metus M. Natalevičius yra giedojęs Vilniaus Arkikatedros jaunimo chore, taip pat, keletą metų vargonavęs Šv. Kazimiero, Šv. Kryžiaus Atradimo bažnyčiose.

¹⁰⁸ Anot muzikologės Astos Pakarklytės, „ši autoriaus kūrybinė tendencija kyla iš tiesioginio, fundamentalaus kompozitoriaus ryšio su religija ir yra išreiškiama *a cappella* choro kūrinuose lotyniškais tekstais, kurie egzistuoja arba tradicinėje tonalioje homofoninėje aplinkoje, arba renesansinėje Palestrinos tipo atmosferoje“ – cituota iš <http://www.mic.lt/natalevicius> [žiūrėta 2014 03 27].

pats Natalevičius: „Sakralinės kūrybos atžvilgiu Arvo Pärtas man yra artimiausias tiek savo muzikos turiniu, tiek struktūriniais aspektais, tiek skambesiu“, teigė kompozitorius¹⁰⁹. „Naujojo dvasingumo“ stilius būdingas ne tik Natalevičiaus sukurtai chorinei muzikai, bet ir didžiajai daliai kūrinių fortepijonui solo. Kaip Pärto kūrybai, šiems kūriniams būdingas ne tik išraiškos priemonių minimalizmas, bet ir tiesioginis ryšys su senąja muzika. Pavyzdžiui, kūriniuose „Vasaros malda“ (2006), „Epitafija“ (2006) „Iš dulkių į dulkes“ (2010) ryškios chorinės faktūros bei nefunkcinės renesansinės harmonijos imitacijos. Pjesę „Iš dulkių į dulkes“ su baroko laikotarpio instrumentiniu stiliumi sieja gausus pagražinimų naudojimas, J. S. Bacho tokatos ir fugos vargonams *d-moll* BWV565 intonacijos. Aliuzijas į praeitį savo kūryboje pats autorius pavadino „postmoderniu žongliravimu ženklais“, bei pabrėžė, kad „kurdami sakralinę muziką, kompozitoriai yra pririšti prie kanonizuoto turinio, todėl ryšys su tradicija yra natūralus“¹¹⁰.

Stiliaus ir paskirties atžvilgiu kai kuriuos Natalevičiaus kūrinius fortepijonui galima prilyginti Pärto religinei kontempliacinei muzikai. Tokią prielaidą kai kada skatina patys kūrinių pavadinimai – „Malda“ (2013), „Vasaros malda“ (2006), „Meditacija“ (2006). Tačiau, lyginant su statiška Pärto muzika, Natalevičiaus kūriniams labiau būdingas naratyvumas, pasireiškiantis intensyvesniu dinaminio ir faktūriniu vystymu. Pavyzdžiui, kūrinių „Malda“ arba „Iš dulkių į dulkes“ pradžioje vyrausią kontempliatyvią atmosferą ilgainiui keičia emociškai intensyvesnė muzika, abu kūriniai išsivysto iki efektingos kulminacijos. „Maldoje“ kontempliatyvią atmosferą nutraukia gyvo tempo pagoniškas šokis, o kūrinyje „Iš dulkių į dulkes“ – „veržlią gyvybę“ simbolizuojantis judėjimas šešioliktinėmis¹¹¹. Priešingai Pärto analizuojamai muzikai, abu šie kūriniai turi aiškią siužetinę liniją, o religinė kontempliacija tėra jiems būdingo naratyvo dalis.

Šioje vietoje galime įžvelgti analogijas su Messiaeno ir Remesos kūryboje sutinkamais *sacrum* ir *profanum* vaizdinių kontrastais. Pastebėta, kad tiek šių kompozitorių kūryboje egzistuojantiems *sacrum* vaizdiniais, tiek Pärto ar Natalevičiaus religinei kontempliacijai (ar epizodinėms jos apraiškomis) taikoma analogiška muzikinės tėkmės, ritmo, formos, harmoninė ir tembrinė raiška.

Sakralumo apraiškos Natalevičiaus kūryboje taip pat susijusios su tradicine bei individualia simbolika. Kompozitoriaus teigimu, dažniausiai įvairaus tipo simbolikos įvedimas jo kūriniuose yra nulemtas intuicijos, o ne logikos. Pasak jo, kūrinyje „Vasaros malda“ (2006) imituojama choralinė melodija, o „Meditacijoje“ (2006) pasitelktanaudota grigališko choralo citata. „Klausydamasis radijo

¹⁰⁹ Cituota iš interviu su M. Natalevičiumi (Žr. priedą nr. 3).

¹¹⁰ Ten pat.

¹¹¹ Ten pat.

Šv. Mišių transliacijos išgirdau psalmės melodiją. Ji man taip įstrigo, kad vėliau panaudojau šią melodiją „Meditacijoje“ ir kūrinyje vargonams „Viskas yra viena“ (2006)“, grigališko choralo citatos atsiradimą kūrinyje „Meditacija“ komentavo kompozitorius¹¹².

Natalevičiaus kūryboje taikoma individuali sakralinė simbolika – tai konkrečių tonų ar tonacijų susiejimas su kūrinio semantika. Tonaciją *d-moll* kompozitorius išsikiria ne tik tarp mėgstamiausių tonacijų, tačiau pabrėžia, kad ji jam „asocijuojasi su J. S. Bacho kūriniais – tokatomis ir fugomis *d-moll* (BWV 538 „dorine“ ir garsiaja BWV 565)“. Tarp simboliškai naudojamų tonų Natalevičius išsikiria garsą *C*, kuris kompozitoriui asocijuojasi su „visa ko pradžia“¹¹³. Tiek *d-moll* tonacija, tiek minėtas tonas *C* Natalevičiaus kūrinuose fortepijonui sietini su religiškumo arba dieviškumo simbolika, todėl priskiriami sakralumo ženklams.

Kai kurie Natalevičiaus kūriniai, pavyzdžiui, „Malda“ arba „Iš dulkių į dulkes“ turi aiškia turinio ir sąrangos koncepciją¹¹⁴, tačiau autorius pažymėjo, kad tiek turinio, tiek muzikiniu požiūriu tai galutinai išaiškėjo tik sukūrus kompozicijas. Anot kompozitoriaus, abiejų kūrinių rašymas „buvo tiesiogiai susijęs su improvizacija“, kuomet muzikinės medžiagos pasirinkimas buvo tiesiog nulemtas „klausiai artimų skambėjimo struktūrų“¹¹⁵.

Pasirinkimą kurti religinio turinio kūrinius fortepijonui kompozitorius argumentavo pabrėždamas fortepijono universalumą ir tinkamumą paties įvairiausio pobūdžio kūrybai, taip pat neslėpė asmeninių simpatijų šiam instrumentui: „Aš labai mėgstu fortepijoną. Tai buvo pirmasis instrumentas, kuriuo išmokau groti. Kadangi dvasinę tematiką perteikiu įvairios sudėties kūrinuose, tai fortepijonas irgi neliko nuošalyje“, teigė kompozitorius¹¹⁶.

Keturių tyrinėjamų kompozitorių kūrybos kontekste Natalevičiaus kūriniai fortepijonui užima tarpinę poziciją tarp grynai sakralaus turinio ir paskirties religinės kontempliacinės muzikos (A. Pärtas) ir iliustratyviais religiniais siužetais grįstos kūrybos (O. Messiaenas). Nepaisant priskyrimo

¹¹² Ten pat.

¹¹³ Natalevičius taip pat pabrėžė, kad jam „muzikoje labai svarbūs yra žemi garsai, o *C* neatsitiktinai yra žemiausias žmogaus girdimas garsas (16Hz – subkontraoktavos *C*)“ [Cituota iš interviu su M. Natalevičiumi, žr. priedą nr. 3].

¹¹⁴ Anot Natalevičiaus, „„Malda“ žymi evoliuciją nuo politeizmo monoteizmo link. Tercijinės grandys ir sekundiniai susidūrimai simbolizuoja pagonišką pasaulėvaizdį, o pasikartojantys pavieniai garsai – monoteizmą. Pabaigoje pasigirstančios pasikartojančios oktavos yra tarsi vieno Dievo galybės ženklas“. Turinio conceptualumas būdingas ir pjesei „Iš dulkių į dulkes: „Kūrinys „Iš dulkių į dulkes“ prasideda vienu balsu. Dėliojami pavieniai garsai simbolizuoja dulkes, kurios limpa viena prie kitos ir galų gale tampa veržlia gyvybe, kuri kulminacijoje vėlgi subyra į dulkes – vieną balsą. Šis kūrinys simbolizuoja amžiną gyvybės ir mirties ratą“ [cituota iš interviu su M. Natalevičiumi, žr. priedą nr. 3].

¹¹⁵ Cituota iš interviu su M. Natalevičiumi [Žr. priedą nr. 3].

¹¹⁶ Ten pat.

vienai ar kitai kategorijai, sakralumo ženklai joje yra analogiški kitų kompozitorių kūryboje sutinkamiems ženkams.

Keturių skirtingų kompozitorių – Messiaeno, Pärto, Remesos, Natalevičiaus – sakralinės muzikos kūrybos ir sklaidos koncepcijų bei sampratų analizė atskleidė jų kūrybos stilių individualumą ir unikalumą. Nepaisant to, bendros kūrybinės intencijos bei akivaizdūs atitikimai muzikinėje praktinėje veikloje sąlygojo tam tikrus muzikinės kalbos panašumus. Visi keturi kompozitoriai – tai asmenybės, kurių didžiąją gyvenimo dalį ar net visą gyvenimą bažnyčia buvo svarbi tiek asmeninėje (tikėjimo išpažinimas), tiek kūrybinės veiklos (vargonavimas, giedojimas bažnyčios chore, senosios muzikos, grigališko giedojimo, teologinės studijos) plotmėse. Tai lėmė, kad tyrinėjamų autorių kūrybos sąrašuose religiniai opusai yra ne pavieniai atvejai, tačiau dažnai esminė, svariausia kūrybos dalis. Visų keturių kompozitorių sakralinių kūrinių paskirtį pasaulietinės prigimties instrumentui fortepijonu įtakojo du pagrindiniai veiksniai: 1) fortepijono kaip instrumento universalumas; 2) asmeninis kompozitoriaus santykis su šiuo instrumentu.

Gilinantį į minėtų kompozitorių kūrybines intencijas išryškėjo du sakralinės muzikos fortepijonui tipai: 1) programinė, religiniais siužetais grįsta kūryba ir 2) maldos ritualą imituojanti religinė kontempliacinė muzika. Pirmojo tipo kūriniai grįsti *sacrum* ir *profanum* vaizdinių kontrastais, o jų *sacrum* vaizdiniai turinio ir paskirties požiūriu labai artimi kontempliatyvaus pobūdžio kūriniams. Dėl šios priežasties analogijos akivaizdžios ir jų muzikinėje bei simbolinėje raiškoje. Antrajame tiriamojo darbo skyriuje visi išvardinti simbolikos ir muzikos raiškos elementai pristatomi kaip sakralumo ženklai, o jų sklaida iliustruojama pasitelkiant konkrečius minėtų kompozitorių kūrinių pavyzdžius.

2. SAKRALUMO ŽENKLAI IR JŲ PERSKAITYMAS XX-XXI A. KOMPOZITORIŲ KŪRINIUOSE FORTEPIJONUI

Nagrinėjant sakralumo raiškos fortepijoninėje muzikoje apraiškas, identifikuojant kūriniuose figūruojančius ženklus, tyrimo metu buvo analizuojami keturių skirtingų kompozitorių – O. Messiaeno, A. Përto, A. Remesos ir M. Natalevičiaus – sakralinės fortepijoninės muzikos opusai. Pateikiant konkrečius kūrinių pavyzdžius, siekiama atskleisti, su sakralumu siejamų ženklų ir simbolių universalumą, jų raiškos bendrumus (ir skirtumus) skirtinga muzikos stilistika grindžiamoje skirtingų kompozitorių kūryboje. Pastebėtų komponavimo tendencijų universalumui išryškinti pateikiami ir kai kurie romantinio laikotarpio – F. Liszto, C. Francko kūrinių fortepijonui pavyzdžiai. Remiantis Charles'o S. Peirce'o (1839–1914) ženklų klasifikacija visi sakralumo raiškai pasitelkiami elementai atitinkamai priskiriami ikonos arba simbolio tipo ženklams¹¹⁷. Pasitelkiant konkrečių kūrinių pavyzdžius, nagrinėjama šių ženklų raiškos fortepijoninėje muzikoje specifika.

2. 1. Sakralumo raiška religiniais ir muzikiniais ženklais

2. 1. 1. „Sakralaus laiko“ raiška

Tyrinėjant XX-XXI a. kompozitorių religinę kūrybą fortepijonui pastebėta, kad kompozitoriai, siekdami joje perteikti sakralumo vaizdinį pirmiausia susitelkia ties specifine laiko raiška. Šią įžvalgą patvirtina ir kompozitorių bei muzikologų teiginiai. Anot kompozitoriaus Ernsto Křeneko, „svarbiausias elementas, nuo kurio priklauso sakralumas – tai muzikos organizavimas laike“¹¹⁸. Lenkų muzikologo Bohdano Pociėjaus nuomone, sakralumą muzikoje

¹¹⁷ Charles'as Sandersas Peirce'as (1839–1914) – amerikiečių logikas, filosofas, filologas, pirmasis pasiūlęs semiotikos terminą, ženklo sąvokos apibrėžimą ir ženklų klasifikaciją. Anot Peirce'o, ženklo priskyrimas vienai ar kitai klasifikacijos kategorijai priklauso nuo jo ryšio su objektu. Autorius išskyrė tris ženklų tipus: 1) ikona – tai mėgdžiojančiu-imituojančiu principu su objektu susijęs ženklas; 2) indeksas – tai ženklas, kurio ryšys su objektu yra tiesioginis; 3) simbolis – tai sutartinis ženklas, kuris neturi panašumo su objektu, bet yra susitarimo arba taisyklės dalykas [Informacija pateikta remiantis doc. dr. Anatno Kučinsko paskaitų „XX a. muzikos kompozicijos tyrimo metodai“ konspektais, taip pat doc. dr. Kristinos Juraitės paskaitos „Semiotinė vizualinės komunikacijos analizės tradicija. Vizualiniai kodai ir simboliai“ skaidrėmis: http://www.mediamen.lt/wp-content/uploads/NMM1003_Semiotiniai-metodai.pdf, žiūrėta 2014 09 05].

¹¹⁸ Ernst Křenek, *Vom Geiste der geistlichen musik* [Cituota iš „Musica sacra šiuolaikinių tyrinėjimų kontekste“. Kalavinskaitė D., *Lietuvos muzikologija*, X t., 2009, p. 95.

juntame per tai „kaip ji savimi pripildo laiką“ [Pociej, 1990, p. 33]. Olivier Messiaenas taip pat pabrėžė laiko svarbą muzikoje, vadindamas ją „laiko geometrija“ [Pickstock, 2007, p. 44, 50].

Teologijoje egzistuoja požiūris, kad yra dviejų rūšių laikas: „istorinė dabartis“ ir „šventasis laikas“. Pagal religijos istoriką ir filosofą Mircea Eliade, religingas žmogus, priešingai nei netikintis, „gyvena dviejų rūšių laike, kur svarbesnis yra šventasis laikas“. Anot autoriaus tai „nuolat atsikartojantis,(<...>) savotiškai amžinas mitinis esamasis laikas, į kurį periodiškai įsiliejama apeigų dėka“ [Eliade, 1957, p. 49]. Analogiškai muzikoje kompozitoriai, kurdami sakralumo vaizdinį vartoja muzikinės tėkmės priešpriešą, siekdami atskirti *sacrum* ir *profanum* pradus. Specifiškai dėstydami garsus laike, jie siekia muzikoje formuoti „sakralų laiką“. Šios specifinės laiko tėkmės suvokimas klausytoją mintimis ir pojūčiais „nukelia“ į „sakralią erdvę“, kur jis patiria tai, kas yra visiškai priešinga įprastai kasdieninei laiko tėkmei. Tokiu būdu išryškėja takoskyra tarp „sakralaus“ ir „profaniško“ laiko.

Tyrinėjant religinę kūrybą fortepijonui atskleisti keturi „sakralaus laiko“ kūrimo būdai. Pirmuoju būdu perteikiama „sakralaus“ ir „profaniško“ laiko priešprieša. Tai kompozitoriai įgyvendina pasitelkdami atitinkamą ritmo raišką. Antrasis ir trečiasis orientuoti į vien tik „sakralaus laiko“ tėkmės kūrimą. Antruoju būdu ritualinės kontempliacijos siekiama per statišką muzikos elementų judėjimą laike, o trečiuoju – susitelkiant dėmesį monotonišką vieno garso kartojimą. Ketvirtasis „sakralaus laiko“ kūrimo būdas susijęs su sakralumo vaizdinio perteikimu kūrinio formos lygmenyje. Visi išvardinti raiškos būdai pagal Peirce'o klasifikaciją traktuotini ikonos tipo sakralumo ženklais, nes yra pasitelkiami amžinybės (arba laiko) vaizdiniui muzikoje perteikti.

„Sakralaus“ ir „profaniško“ ritmo priešprieša. Ypatingą dėmesį laiko tėkmei savo kūryboje skyrė O. Messiaenas. Šis kompozitorius, kaip Eliade, įžvelgė dvejetainį laiko matavimo pobūdį. Jo požiūrį atskleidžia IX ciklo „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ dalies „Laiko žvilgsnis“ (*Regard du temps*) paantraštės komentaras: „Laiko pilnatvės paslaptis; laiko viduje yra gimęs Jis, kuris yra amžinas“. Kompozitoriaus teigimu, „Laikas jokių būdu nėra jį apsupančios ir pralenkiančios amžinybės dalis. Laikas ir amžinybė yra visiškai skirtingi trukmės matavimo vienetai [...] laikas yra matas viso to, kas sukurta, amžinybė – tai pats Dievas“ [Bruhn, 2007, p. 66]¹¹⁹. Vidinę būseną, kuomet žmogus patiria „amžinybę“ kompozitorius tapatino su

¹¹⁹ Anot Messiaeno muziką tyrinėjusio Sander van Masso, teiginys „Dievas yra amžinas“ žymi ne tik tai, kad jis niekada nesibaigia, bet ir tai, kad jis neturėjo jokios pradžios, kas mus, prasidėjusius motinos iščiose, baugina ir sukrečia [Sander van Mass, 2009, p. 26].

peržengimu į aukštesnę dvasinę dimensiją, vadindamas tai „peržengimu anapus“ [Mass, 2009, p. 37–61, 126–158].

„Laiko“ ir „amžinybės“ kontrastą Messiaeno cikle atskleidžia atitinkama ritminė raiška. Apibūdindamas save kaip „ritmikos kompozitorių“, Messiaenas pabrėžė ritminio organizavimo aspekto svarbą komponavimo procese¹²⁰ [Bruhn, 2007, p. 56]. „Amžinybė“ Messiaeno muzikoje perteikia ritmo nereguliarumas (variantinės ritminės struktūros arba belaikiškumo iliuziją formuojantys ritminiai palindromai), o „laiką“ – reguliarus ritmiškumas (identiškų ritminių darinių kartojimas, akcentų sutapimas su stipriomis takto dalimis). Šią įžvalgą patvirtina ir Catherinos Pickstok pastebėjimas, kad Messiaeno muzikoje „neidentiškų motyvų kartojimas“ („neritmiškumas“) yra susijęs su amžinybe ir perteikia Dievo vaizdą, o laikinajam, žmogiškajam pasauliui būdingas identiškas kartojimasis“ [Pickstock, 2007, p. 59]. Ritminio variantiškumo (arba ritmo nereguliarumo) atitikmenį Messiaenas matė gamtoje, kurioje, anot kompozitoriaus, priešingai nei žmogaus kasdienybėje, niekas identišškai nesikartoja: „Tikrasis jūros bangų periodiškumas yra ... atvirkščias gynam ir paprastam pasikartojimui. Kiekviena banga yra skirtinga nuo prieš tai buvusios ir nuo tos, kuri bus po to, atsižvelgiant į jos apimtį, aukštį, trukmę, stiprumą ir tt. Tai varijuotas periodiškumas“¹²¹. Muzikoje šį variantiškumą Messiaenas perteikė rekonstruodamas primityvius ritmus, pailgindamas arba sutrumpindamas motyvus smulkių verčių natomis.

„Ritminių palindromų“¹²² simbolinę reikšmę atskleidžia išsamus S. Bruhn komentaras: „Realioji žmogiška patirtis rodo, kad negrįžtamumas, apibrėžiantis bet kokią žmogišką veiksmą, yra ypatybė, kuri savo vidine reikšme labai skiriasi nuo to, ką laikome prisiminimais, nostalgija, bei visomis kitomis į praeitį nukreiptomis emocijomis. Įsivaizdavimas, kad šio skirtumo nebelineka, prilygsta nutolimui nuo žmogiškai suvokiamos realybės. Todėl ritminius palindromus galima

¹²⁰ Anot Messiaeno, muziką galima vadinti ritmiška, kuomet ji vengia bet kokių modelių pasikartojimų, taip pat bet kokių reguliarių padalijimų į atskirus metrinis vienetus, kitaip tariant, „kai ji seka gamtos modeliu, kurio judėjimas, kaip mes visi žinome, yra laisvas, o trukmės paklūsta jų pačių poreikiams, o ne primestam kvadratiškumui“. Toks požiūris skatino Messiaeną žavėtis rytietiškais, taip pat senovės graikų ritmais. Vakarietiškos kultūros primestas ritmo suvokimas (kuomet ritmiška muzika buvo laikoma ta, kuriai skambant galima koja mušti metrinis vienetus) Messiaenui atrodė visiškai „baisus“. Kompozitorius labai žavėjosi Bachu, tačiau apgailestavo dėl šio didžio kompozitoriaus muzikos ritminio vienodumo [Bruhn, 2007, p. 56].

¹²¹ Sander van Massas šiuos gamtai būdingus procesus įvardija kaip nuolatinį tapsmą, kuris muzikoje įgyvendinamas per vis pasikartojančius, tačiau variantiškai kintančius epizodus [Mass, 2009, p. 151].

¹²² Ritminiai palindromai – tai ritminės sekvencijos, identiškos tiek skaitant jas pirmyn, tiek atgal. Siglinda Bruhn kitaip šias sekvencijas apibūdina kaip „horizontaliąsias simetrijas“, pateikdama šį reiškinį kaip priešpriešą „vertikaliosioms simetrijoms“, kurios, anot autorės, „susijusios su erdve“. Horizontaliąsias simetrijas muzikologė apibūdina kaip „paliečiančias muzikos laiką, atitinkamą garsų judėjimą garsinio tęstinumo kontekste“ [Bruhn, 2007, p. 50].

laikyti amžinybės ženklu, būkle, žodžiais apibrėžta Apokalipsės angelo: „Daugiau nebebus laiko“ [Bruhn, 2007, p. 51]. Analizuodama kompozitoriaus kūrybą ši autorė išskyrė tris ritminių palindromų rūšis:

- 1) palindromai su viena ritmiškai simetrine sekvencija (pvz.: 1 3 5 3 1);
- 2) palindromai, jungiantys dvi ar daugiau ritmiškai simetriškų sekvencijų (pvz.: 1 2 1+ 2 4 7 4 2 ...);
- 3) Messiaeno „ritminis parašas“ [Bruhn, 2007, p. 52, 53].

Laiko ir amžinybės kontrastas, perteikiamas ritmo organizavimu, yra vienas iš fortepijoninio ciklo „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ dramaturgijos elementų. Šis sugretinimas reiškiasi keliais būdais: 1) gretinant kontrastingus epizodus ciklo dalių viduje 2) keičiant ritmo pobūdį vieno epizodo viduje; 3) formuojant ritminį kontrastą tarp atskirų ciklo dalių.

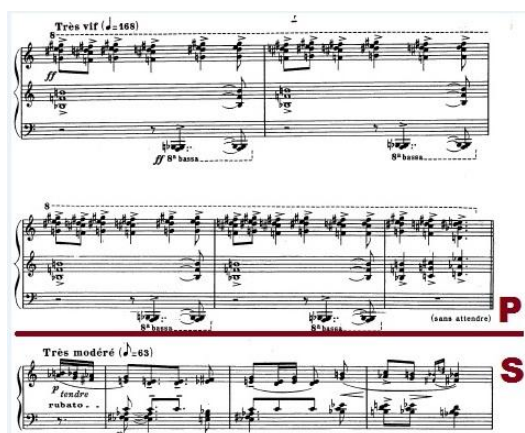
Sakralaus ir profaniško ritmo epizodų supriešinimą dalies viduje taikliai iliustruoja IX ciklo pjesė „Laiko žvilgsnis“. Šioje dalyje gretinamos dvi įvairiais muzikiniais parametrais, tarp jų ir ritmu, kontrastuojančios temos. Pirmoji jų, anot Bruhn, veikia kaip organiška visuma. Temos faktūra sudaryta iš akordų, kuriuose nuolat varijuojamas tiek garsų kiekis, tiek jų forma. O antroji tema pasirodo kaip visuma, sukurta pagal tiksliai taisykles [Bruhn, 2007, p. 204]. Pirmosios temos ritmas, anot autorės – tai „žmogaus“ ritmas, sukurtas naudojant kelias ritmines vertes ir netaisyklingą palindromą, kuris dalija frazę pusiau. Antra tema – subalansuota ir taisyklinga. Kiekvienas jos sluoksnis pateikia taisyklingą palindromą – pusinę, ketvirtinę, pusinę, vėliau kartojama – aštuntinę, šešioliktinę, aštuntinę. Tai, anot Bruhn, amžinybės išraiška [ten pat, p. 205]:



Pvz. nr. 1. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, IX dalis „Laiko žvilgsnis“: pirmos – profanum (P) ir antros sacrum (S) temų sugretinimas

Panašiu principu, tik supriešinant ilgesnius ir labiau struktūriškai atskirtus epizodus, kontrastinga ritminė medžiaga gretinama ir XIII ciklo dalyje „Kalėdos“ (*Noël*). Pjesė parašyta

rondo forma. Jos refrenui būdingas reguliariai akcentuotas ritmas. Jame, remiantis kompozitoriaus natų tekste pateiktomis nuorodomis, imituojamas Kalėdų varpų skambesys. Refrenas, kaip pastebi S. Bruhn, perteikia gyvą džiaugsmo kupinos šventės paveikslą. Žemiškosios (*profanum*) sferos vaizdinį kuriančiam refrenui priešpastatomas epizodas, kontrastuojantis keliais muzikiniais parametrais – tempu, dinamika, faktūriniu išdėstymu, taip pat ir ritmu, kuris grįstas ritminiais palindromais. Visa tai kartu kuria refrenui kontrastuojančią „belaikę“ mistinę atmosferą. Taigi, skirtingai organizuojant ritmą, atskleidžiama *sacrum* ir *profanum* sferų priešprieša:



Pvz. nr. 2. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XIII d. „Kalėdos“ : *profanum* (P) ir *sacrum* (S) epizodų sugretinimas

Kontrastingo ritmo sugretinimas kūrinio epizodų viduje tiesiogiai susijęs su Messiaeno ritminiu parašu. Anot Bruhn – tai labiausiai kompleksinė ir Messiaeno mėgstama palindromų rūšis. Ritminį parašą sudaro 5 segmentų grupė, kurioje pirmasis ir antrasis yra skirtingi trumpiausio trijų ritminių verčių palindromo variantai, trečiasis ir ketvirtasis – pirmojo segmento diminucija, o penktajame segmente nutraukiamas laiko naikinimo modelis, vietoj jo pateikiant nuosekliai augančių ritminių verčių seką. Muzikologės teigimu, Messiaenas šį palindromą naudoja siekdamas muzikaliai perteikti tai, kaip dieviškas buvimas (amžinybė, belaikiškumas) pereina į žmogišką gyvenimą, jo laikiną pasaulį [Bruhn, 2007, p. 53]. Šios palindromų rūšies susiejimas su sakraline simbolika ryškus XIV ciklo dalyje „Angelų žvilgsnis“ (*Regard des Anges*). Vienoje iš pjesės atkarpų panaudotas ir kanono principu pateiktas ritminis parašas, atsižvelgiant į kūrinio turinį, yra labai simboliškas. Pagrindinę XIV ciklo dalies mintį perteikia paskutinis paantraštės komentaro sakiny: „...ir angelų nustebimas auga: dėl Dievo savęs sujungimo ne su jais, bet su žmonių gimine“. Amžinybės ir laikinumo sugretinime šiuo atveju

galime įžvelgti siekį atskleisti Kristaus prigimties dvilypumą ir angelų norą pasipriešinti tokiam Dievo sprendimui:



Pvz. nr. 3. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XIV, „Angelų žvilgsnis“: perėjimas iš *sacrum* (S) į *profanum* (P)

Ciklo „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ I dalis „Tėvo žvilgsnis“ (*Regard du Père*) ritminio organizavimo požiūriu kontrastuoja visoms kitoms ciklo dalims ir perteikia išimtinai *sacrum* vaizdinį. Pjesės tempą autorius apibūdina kaip „labai lėtą“. Numanomas pjesės metras – 8/8 (pirmasis taktas 7/8). Šiame metre aštuntinės pulsuoja triolių ritmu. Tačiau metrinė tvarka visai neatitinka melodinės frazuotės. Beveik visos pjesės frazės prasideda ir baigiasi silpnose takto dalyse, todėl reguliarios metrinės atramos nėra apčiuopiamos. Pačios „Dievo temos“ išraiškoje galima įžvelgti palindromą. „Dievo tema“ grįstą frazę sudaro 8 aštuntinės. Atsižvelgiant į atraminius garsus, šios frazės ritminė schema atrodytų taip: 3-2-3 (žr. pvz. 4).

Greta amžinybės simbolikos „Tėvo žvilgsnyje“ egzistuoja ir elementas, kurį galima sieti su simboliškai „laiko“ išraiška. Visos dalies metu girdima tolygi pulsacija triolėmis. Atsižvelgiant į metronomo nuorodą (šešioliktinė = 60) šešioliktines galima sieti su reguliariu laiko tikslėjimu:



Pvz. nr. 4. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, I d. „Tėvo žvilgsnis“: „amžinybės“ ir „laiko“ sugretinimas

Messiaeno „sakralus laiko“ formavime svarbus vaidmuo tenka ritminio augimo procesams. Bruhn pastebėjimu, Messiaeno muzikoje augimas gali būti dvejopo pobūdžio – horizontalus arba vertikalus. Autorės nuomone, tiek vienas, tiek kitas muzikoje simbolizuoja „tikinčiojo galią, kuri reiškiasi per maldą“, arba „tai, kas peržengia žmogiškąjį supratimą, apstulbina“ [Bruhn, 2007, p. 54]. Horizontalus (arba ritminis) augimas sietinas su natūralios laiko tėkmės sustabdymu, kuomet žmogiškojo pasaulio „laikas“ pereina į dieviškąją „amžinybę“. Ritminio augimo sąsajas su sakraline semantika raiškiai perteikia XX ciklo pjesės „Meilės bažnyčios žvilgsnis“ epizodas prieš kodą. Tematiniu, tonaciniu, harmoniniu, ritminiu ir įvairiais muzikiniais simboliniais aspektais koda reprezentuoja dieviškumą. Epizoduose iki kodos XX dalyje dominuoja žemiški vaizdiniai. Semantiniu požiūriu paskutinis epizodas prieš kodą turi dvejopą reikšmę. Jame išryškėja tiek iš „Žvaigždės žvilgsnio“ pažįstamos varpų imitacijos, tiek „Mergelės žvilgsnyje“ pristatytas tonas *Cis*, cikle funkcionuojantis kaip Kristaus nukryžiuavimo simbolis. Abu šie elementai simbolizuoja sakralumo sąsajas su žemiškuoju pasauliu. Muzikiniu požiūriu tai atsispindi epizodo ritminėje išraiškoje, kuri viso kūrinio kontekste išsiskiria aiškumu ir paprastumu, netgi primityvumu. Ir taip aiškiai juntamą 2/8 metrą dar labiau pabrėžia nekintanti ritminė išraiška ir reguliari akcentuotė:



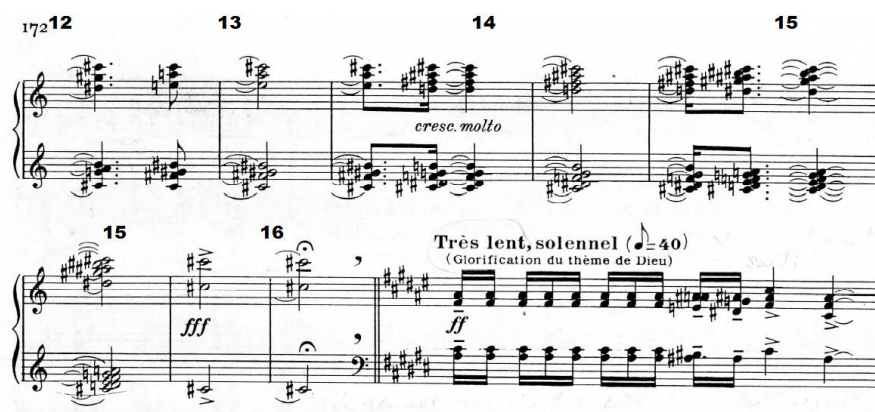
Pvz. nr. 5. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XX d. „Meilės Bažnyčios žvilgsnis“: „profaniško ritmo“ epizodas

Perėjime nuo žemiškąją sferą reprezentuojančio „varpų epizodo“ prie išimtinai sakralumo vaizdinį perteikiančios kodos Messiaenas du kartus panaudojo nuoseklią ritminę progresiją. Pirmąjį kartą *Cis* oktava kartojama 8 kartus, kaskart ją prailginant viena aštuntine:



Pvz. nr. 6. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XX d.: laiko sustabdymas nuoseklia ritmine progresija

Nors antroji ritminė progresija – akordinė, bet garsas Cis joje vis tiek yra dominuojantis. Nuo vidurio progresijos jis įrėmina nuosekliai ilgėjančius akordus, o prieš pat kodą galingai suskamba oktavų unisonu. Antrąjį kartą „laiko sustabdymas“ juntamas dar stipriau, nes šį kartą progresija pereina 16 pakopų. Kaskart prailginant akordus šešioliktinės vertės nata, pirmojo akordo šešioliktinė pabaigoje išauga iki sveikosios natos:



Pvz. nr. 7. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XX d., epizodas prieš kodą: laiko sustabdymas nuoseklia ritmine progresija

Vis ilgėjantys tęsiami garsai sukuria iliuziją, kad realaus laiko ribos išnyksta. Tokiu būdu pasitelkiant ritmą iliustruojamas perėjimas iš žemiškojo laikinumo į dieviškąją amžinybę, arba, kalbant Messiaeno terminais, klausytojui sukurama galimybė patirti „peržengimas anapus“ būseną.

Nagrinėdami lietuvių kompozatoriaus Alvido Remesos fortepijoninę kūrybą randame tiesiogines analogijas su Messiaeno muzika ir kartu artimą ritmo, kaip muzikinės „sakralaus laiko“ raiškos priemonės traktuotę. Pristatant Remesos sakralinės muzikos sampratą (žr. skyrių 1.3.2.) buvo minėta, kad ciklo „Stigmos“ struktūra yra grįsta dviejų tipų vaizdiniais. Pirmosios (*sacrum*) grupės vaizdinius padeda kurti nereguliarus ritmas arba „belaikiškumas“, tuo tarpu antrosios (*profanum*) vaizdiniai kuriami naudojant reguliariai akcentuotus ritminius darinius, t.y. „reguliarių ritmiškumą“:

	<i>Sacrum</i>	<i>Profanum</i>
Vaizdinių tipai	Mistinio atspalvio, su sakralumu besisiejantys vaizdiniai	Realistiški, žemiškąjį laikinumą perteikiantys vaizdiniai
Ritminė vaizdinių išraiška	Nereguliarus ritmas („belaikiškumas“)	Reguliariai akcentuoto ritmo dariniai („reguliarus ritmas“)

Pvz. nr. 8. Kontrastingi vaizdiniai ir jų ritminė raiška A. Remesos cikle fortepijonui *Stigmos*

Būtent tokiu muzikinių vaizdų sugretinimu prasideda visas ciklas. I pjesės pradžioje akivaizdūs reguliariai besikartojantys akcentai, po to suformuojamas ritminis kontrastas – laiko ribos niveliuojamos atsisakant reguliarios ritminės pulsacijos:

Pvz. nr. 9. A. Remesa, *Stigmos, I* d.: *profanum* (P) ir *sacrum* (S) epizodų sugretinimas

Panašiai kontrastingi epizodai sugretinti ir II ciklo pjesėje. Joje laiko atžvilgiu neapibrėžtas kontempliatyvaus pobūdžio judėjimas taip pat pasirodo po itin aiškaus ritminio epizodo:

The image displays a musical score for 'Stigmos' by Alvidas Remesa. It consists of four staves. The first two staves are in bass clef, 4/4 time, with dynamics 'fff pesante secco' and 'dim.'. The third and fourth staves are in treble clef, 12/8 time, with dynamics 'p dolce' and 'a tempo'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first two staves are marked with '8va' and 'Ped.' and the third and fourth staves are marked with 'una corda'.

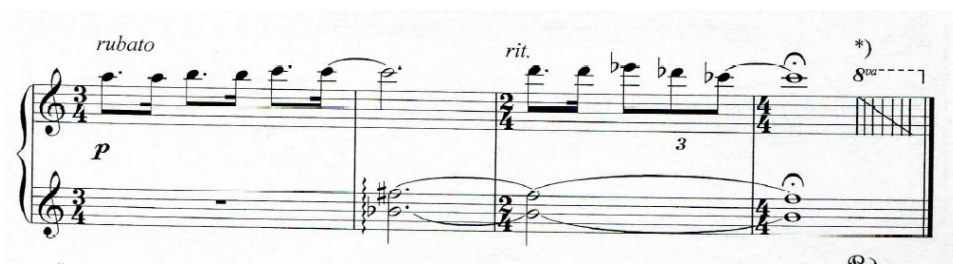
Pvz. nr. 10. A. Remesa, *Stigmos*, II d.: *profanum* (P) ir *sacrum* (S) epizodų sugretinimas

Cikle „Stigmos“ sakralios ir žemiškosios sferų gretinimas vyksta ne tik dalių viduje, bet ir jas gretinant vieną su kita. Sakraliai muzikinio laiko tėkmei ypač kontrastuojanti yra III ciklo dalis. Visa ši pjesė pagrįsta nenutrūkstamu ir reguliariu judėjimu. Ritmiškumo svarbą pabrėžia ir kompozitoriaus nuoroda pirmame takte „*ben ritmico*“ (it. „gerai ritmiškai“). Palyginus su kitomis ciklo dalimis, savo ritmine sandara ji išsiskiria aiškia, vietomis net primityvia ritmine sandara. Remiantis analogiškais ankstesniais pavyzdžiais, šią dalį galima interpretuoti kaip išimtinai žemiškosios *profanum* sferos vaizdinį:

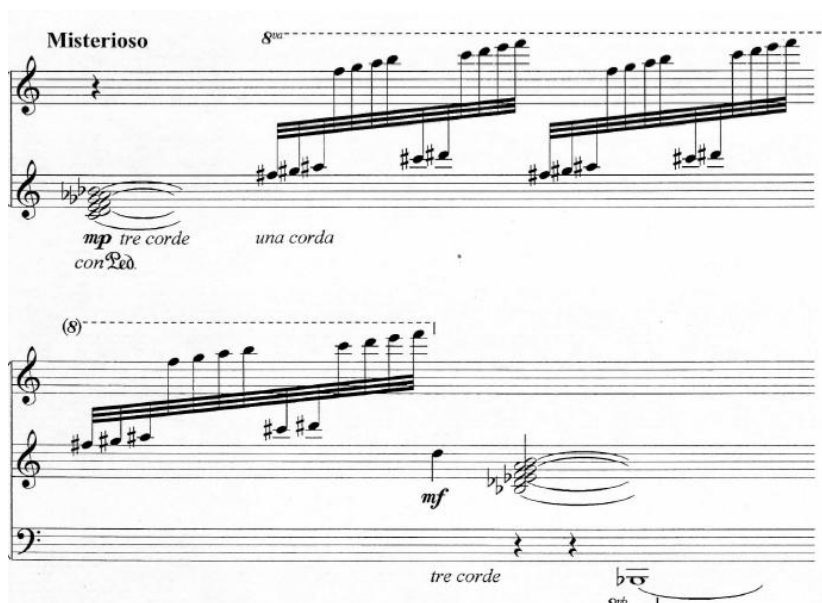


Pvz. nr. 11. A. Remesa, *Stigmos*, III d.: profaniškas ritmas

Paskutiniai III dalies taktai – tarsi „tiltas“ iš žemiškosios sferos į sakralią. Griežtą metrinę pulsaciją sustabdo kompozitoriaus nuoroda „*rubato*“, nuo reguliariai ritmiško judėjimo pereinama prie „sakralios laiko tėkmės“, kuri įsigali IV ir V ciklo dalyse (žr. pvz. 12–14):

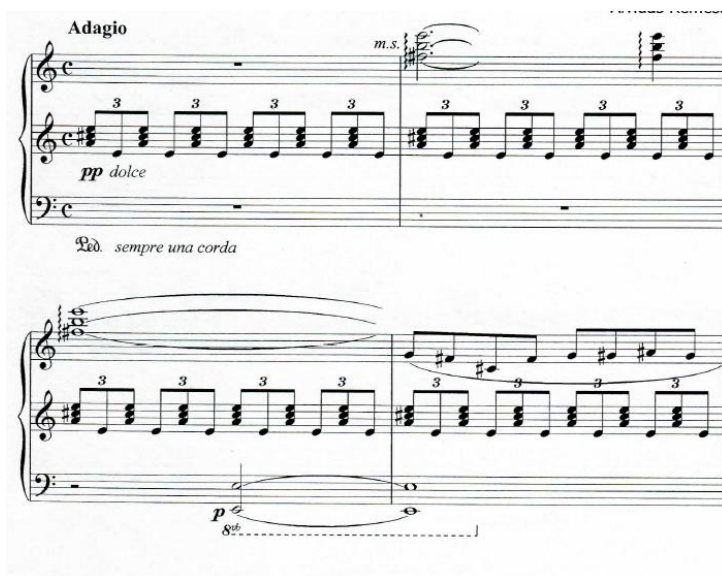


Pvz. nr. 12. A. Remesa, *Stigmos*, III d., paskutiniai taktai: perėjimas iš *profanum* į *sacrum*



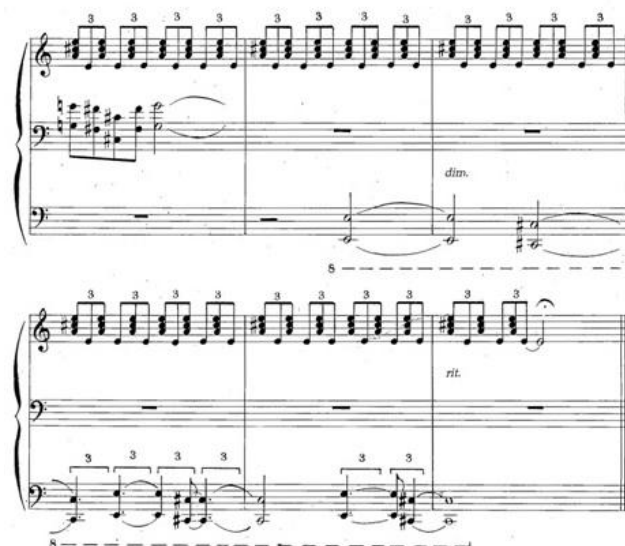
Pvz. nr. 13. A. Remesa, *Stigmos*, IV dalis: sakralaus laiko tėkmė

Paskutinėje, V dalyje, prasmės atžvilgiu įvyksta dvasinė transformacija. Per harmoniją išreikštas įtampos atoslūgis ciklo pabaigoje (pjesėje nuolatos skamba A-dur kvartsektakordas) natūraliai kelia asociaciją su Kristaus prisikėlimu. Kompozitorius šią pjesę pavadino „širdies žaizda“, tačiau taip pat paaiškino, kad šios asociacijos nereikėtų interpretuoti siaurai: „širdį čia suvokiame dvasiniame lygmenyje, kaip vidinio susitaikymo paremto dvasiniu nuolankumu, išraiškos formą, o ne tik kaip fizinį kūno organą. V pjesė tarsi dvasinė meditacija, jaučiant tolygų širdies plakimą ramybės būklėje“. Sakrali pjesės atmosfera vėlgi kuriama ritmo pagalba. Iš pirmo žvilgsnio pastebima metrinė tvarka tėra iliuzija. Kompozitorius pateikia aiškią metrinę nuorodą – 4/4, tačiau triolių ritminis *ostinato* sukuria pojūtį, kad iš tikrųjų muzika pulsuoja 6/8 metre. Metrinius akcentus sunku pajusti dar ir dėl to, kad melodija kaskart prasideda vis kitoje takto dalyje. Oktavos kairės rankos partijoje taip pat suskamba nereguliariai metrinių takto atramų atžvilgiu:



Pvz. nr. 14. A. Remesa, *Stigmos*, V dalis: sakralaus laiko tėkmė

Laiko neapibrėžtumas ypač aiškiai juntamas ciklo pabaigoje. Kūrinys tarsi neužbaigiamas, nes melodija baigiasi, o kraštinių sluoksnių natos viena po kitos suskamba silpnose takto dalyse:



Pvz. nr. 15. A. Remesa, *Stigmos*, V dalies pabaiga: sakralaus laiko tėkmė

Profaniškos ir sakralios laiko tėkmės kaitą, bei pastarosios akivaizdų įsigalėjimą kūrinio pabaigoje atskleidžia žemiau pateikta schema:

Profanum - Sacrum									
I d.		II d.				III d.		IV d.	V d.
P	S	P	S	I	P	S	P	I	S
0'-20"	20" – 1'55"	1'55"	2'10"	2'35"	2'50"	3'30" – 4'30"		4'45" – 6'30"	6'30" – 9'20"

Pvz. nr. 16. Profaniškosios (P) ir sakraliosios (S) laiko tėkmės kaitos schema A. Remesos cikle fortepijonui *Stigmos*¹²³

Pirmojoje ir antroje ciklo dalyse *sacrum* ir *profanum* sferos gretinamos nei vienai iš jų neužimant dominuojančios pozicijos. III – centrinė ciklo dalis – išimtinai kuria *profanum* sferos vaizdinį. IV ciklo dalyje sugrįžusi ir galutinai įsitvirtinusi sakralaus laiko tėkmė semantiniu požiūriu rodo pakilimą į aukštesnį dvasinį lygmenį. Tai galima interpretuoti ir kaip Kristaus prisikėlimą. Remiantis šia schema, galima daryti išvadą, kad ritminis medžiagos organizavimas šiame cikle yra viena svarbiausių priemonių, padedančių atskleisti kūrinio idėją ir nemuzikines garsų reikšmes.

Kitame A. Remesos cikle – „**Sakramentalijos**“ – „sakralaus“ ritmo supriešinimas su „profanišku“ nėra toks ryškus kaip cikle „*Stigmos*“. Dramaturginiu atžvilgiui ciklas nėra toks vientisas, jo dalys menkliau susiję tarpusavyje. Muzikiniai vaizdai cikle taip pat mažiau

¹²³ Lentelėje raide I pažymėti intermedijų tipo epizodai.

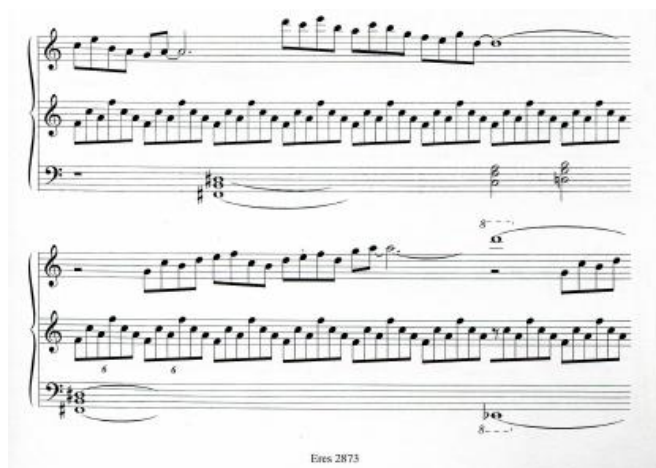
kontrastingi, o ritminio medžiagos organizavimo atžvilgiu kūrinys ryškiai dominuoja „belaikiškumas“.

Muzikos komponavimo atžvilgiu, ryškiausias sakralumo kaip „belaikiškumo“ interpretacijos pavyzdys yra II ciklo pjesė. Neapibrėžtas garsų išdėstymas laike pastebimas keliuose faktūros sluoksniuose: kraštiniuose registruose skambančioje melodijoje ir viduriniojo sluoksnio akordų linijoje. Nors melodinis judėjimas paremtas lygia ketvirtinių pulsacija, pjesėje nenurodytas metras ir nėra takto brūkšnių. Melodija jungiama į frazes, tačiau kiekvienoje iš jų ketvirtinių skaičius netolygus (pirma frazė – 11, antra – 15, trečia – 12, ketvirta – 13 ketvirtinių). Akordų pasirodymas taip pat nenuspėjamas ir nepaklūstantis jokiai simetriškai tvarkai. Jie pasirodo tai frazių pabaigose, negriaudami tolygios ritminės pulsacijos, tai jų viduryje, kaip sinkopės po aštuntinių pauzių. Viskas kartu – metro nebuvimas, asimetriškas faktūros sluoksnių judėjimas skirtingame laike, ribinių registrų gretinimas kuria mistinės erdvės atmosferą:



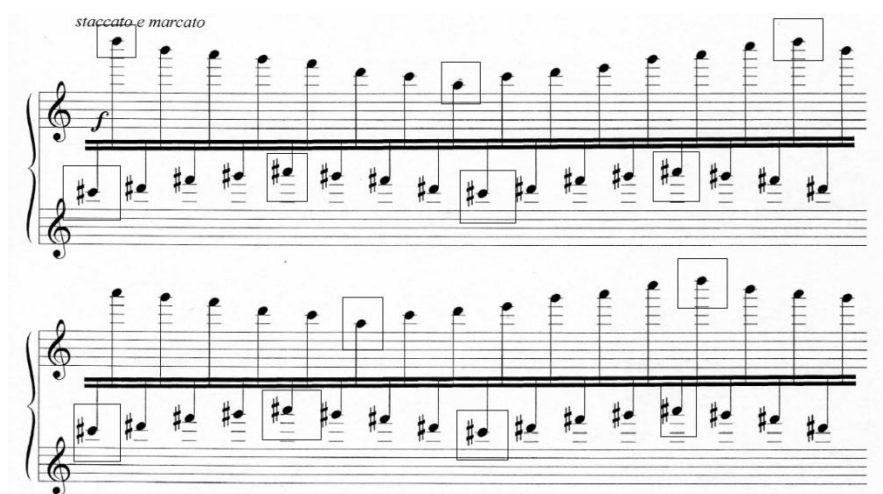
Pvz. nr. 17. A. Remesa, *Sakramentalijos*, II d.: sakrali laiko tėkmė

III ciklo dalyje vėlgi nėra nei metro nuorodų, nei natų skirstymo į taktus. Faktūroje ryškūs trys sluoksniai: kraštinių registrų tęsiamos natos, kairės rankos sekstolių *ostinato* viduriniame registre ir dešinės rankos melodija, judanti lygiomis aštuntinėmis. Visi šie komponentai laiko atžvilgiu egzistuoja nepriklausomai vienas nuo kito, neturėdami jokių bendrų atramos taškų. Ritmiškai reguliarius sekstolių *ostinato* kontrastuoja su variantiškai vystoma dešinės rankos melodija ir tariamai metrinei tvarkai nepaklūstančiu kraštinių registrų garsų ar akordų įvedimu:



Pvz. nr. 18. A. Remesa, *Sakramentalijos*, III d.: trijų faktūros sluoksnių judėjimas skirtingame laike

Ritiniu požiūriu išskirtinis yra IV ciklo pjesės vidurinis epizodas. Tiek dešinės, tiek kairės rankos partijoje judama šešioliktinėmis, tačiau jų atraminiai taškai nesutampa. Kairės rankos partijoje, atsižvelgiant į melodinį vystymą, atramos juntamos kas keturias, o dešinės kas septynias natas. Taikant muzikologijai įprastus terminus, tai galima vadinti polimetrija, tik šiuo atveju abiejų rankų partijose esantis skirtingas metras yra numanomas. Techniškai atskleisti šią polimetriją yra labai sudėtinga, todėl grojant dešinė ranka natūraliai prisitaiko prie kairės rankos repetitatyvaus judėjimo, tokiu būdu jo atramoms kaskart persikeliant ant skirtingų garsų. Naudojant polimetrinį efektą suformuojamas mistinis, laiko ir erdvės atžvilgiu neapčiuopiamas vaizdinys:



Pvz. nr. 19. A. Remesa, *Sakramentalijos*, IV d.: kairės ir dešinės rankų partijų atramų nesutapimas

„Belaikiškumas“ būdingas ir paskutinei ciklo daliai. Nors joje kompozitorius ir pateikia aišką metrinę nuorodą (6/4), atskiros melodinės frazės tarsi netelpa apibrėžtų taktų rėmuose. Kiekviena iš jų skirtinga trukmės atžvilgiu (pirma – 10, antra – 11, trečia – 11, ketvirta – 17,

penkta – 14, šešta – 17 ketvirtinių), taip pat prasideda ir baigiasi nepriklausomai nuo tolygios akompanimento pulsacijos aštuntinėmis:



Pvz. nr. 20. A. Remesa, *Sakramentalijos*, V d.: sakrali laiko tėkmė

„Sakralaus“ ir „profaniško“ ritmo priešprieša pastebėta ir Mykolo Natalevičiaus kūrinys „Malda“. Pjesei būdinga tai, kad ji turi aiškiai išreikštą siužetinę liniją ir yra grįsta kontrastingų muzikinių vaizdinių gretinimu. Analogiškai Messiaeno ir Remesos kūriniams, šis *sacrum* ir *profanum* vaizdinių kontrastas atskleistas ritminės raiškos priemonėmis. Anot autoriaus, šis kūrinys „žymi evoliuciją nuo politeizmo monoteizmo link“¹²⁴. Kūrinio pradžios epizodas kuria besimeldžiančių pagonių vaizdinį. Mistinė epizodo atmosfera ritminiu požiūriu perteikiama „belaikiškumu“. Šiai atkarpai būdingas metrinis nepastovumas (metro nuorodos kinta kas taktą ar du takus). Reguliarių metro atramų užčiuopti nėra įmanoma dar ir dėl to, kad akcentuotų natų įvedimas dažnai nesutampa su stipriomis takto dalimis. Balsams būdingas linearizmas, nuolatiniai užlaikymai, vengiant bet kokių atramų sutapimų faktūros vertikalėje. Ritminiu požiūriu nenuspėjamas muzikinės medžiagos plėtojimas, pabrėžtinai lėtas tempas ir pasyvi muzikos tėkmė veda klausytoją į „transo“ būseną:

¹²⁴ Iš interviu su Mykolu Natalevičiumi



Pvz. nr. 21. M. Natalevičius, *Malda*: „belaikis“ epizodas

Plėtojamą „maldos“ epizodą ilgainiui nutraukia gyvesnis judėjimas, nuosekliai atvedantis į prie atkarpos, kurioje imituojamas pagoniškas šokis. Žemišką vaizdinį perteikia kontrastingas ritmas. „Maldos“ epizode dominavusį „belaikiškumą“ keičia metro kvadratiškumą pabrėžiantys reguliarūs akcentai, atramų sutapimas faktūros vertikalėje bei aktyvi muzikos tėkmė:



Pvz. nr. 22. M. Natalevičius, *Malda*: reguliaraus ritmo epizodas

Kontempliatyvumo raiška per muzikinės tėkmės statiką. Analizuojant sakralinę kūrybą laiko raiškos aspektu pastebėta, kad „sakralaus“ ir „profaniško“ ritmo priešprieša dažna kūrinuose, turinčiuose ryškią, kontrastingų vaizdinių sugretinimų grįstą dramaturginę liniją. Tačiau kūrinuose, kuriuose vyrauja ne iliustratyvumas, bet kontempliatyvumas, svarbiausiomis „sakralaus laiko“ formavimo priemonėmis tampa lėtas tempas ir statiška muzikos tėkmė, kuri, anot kompozitoriaus E. Křeneko taip pat sietina su amžinybės išraiška¹²⁵.

¹²⁵ Žr. D. Kalavinskaitė, 2009, p. 95.

Ryškiausias kontempliacinės muzikos fortepijonui pavyzdys – Arvo Pärto kūryba, kurioje akivaizdžiai taikoma visų muzikos elementų, tarp jų ir muzikinės tėkmės, statika. „Belaikiškumas“ itin ryškiai išreikštas kūrinyje „Alinai“. Hillierio žodžiais, ši pjesė – tai „akimirka, išskleista laike“ [Hillier, p. 23]. Pats Pärtas kūrinį apibūdino kaip egzistuojantį „už laiko ribų“¹²⁶. Muzikiniu požiūriu kompozitorius tai perteikia panaikindamas metrą ir apibrėžtas ritmines vertes (žr. pvz. 36).

Muzikinės tėkmės statiką Pärto kūrinuose sustiprina reguliariai pasikartojantys tylos intarpai¹²⁷. Ypatinga tylos momentų reikšmė vėlgi atsiskleidžia analizuojant fortepijoninį opusą „Alinai“. Pjesė pradedama ilgai tęsiamu H garsu žemame fortepijono registre. Antrame takte virš tęsiamos natos pasigirsta pabiri, tylos intarpų atskirti motyvai (žr. pvz. 36). „Alinai“ sukurta jaunai merginai, jai išvykstant studijuoti į užsienį. Pärto žodžiais, dviejų balsų jungimas šiame kūrinyje gali būti palygintas su dviejų žmonių santykiais. Anot kompozitoriaus, „Patys intymiausi dalykai negali būti perteikti žodžiais, todėl jie pasirodo tyloje“¹²⁸.

Absoliučios tylos momentas šioje pjesėje pasirodo prieš kodą, nustojus skambėti viso kūrinio metu tęsiamam garsui H. Tylos trukmė vėlgi nėra apibrėžta, nes vietoje pauzės pažymėtas kablelis:



Pvz. nr. 23. A. Pärt, *Alinai*: tyla prieš kodą

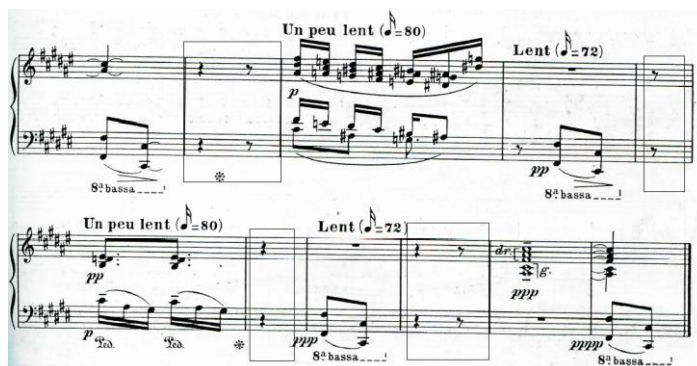
Kontempliatyvumo ir muzikos tapatinimo su malda požymių kai kada galima įžvelgti ir Messiaeno cikle „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“. Ryškiausias to pavyzdys yra I pjesė. Viso ciklo kontekste laiko raiškos atžvilgiu ji kontrastuoja kitoms ciklo dalims. O, klausantis šios

¹²⁶ Cituota iš dokumentinio filmo apie Arvo Pärtą „24 preliudai fugai“: http://www.youtube.com/watch?v=cKcIM00Xq_Y [žiūrėta 2013 04 29].

¹²⁷ Anot D. Kalavinskaitės, sakralioje muzikoje „tylos pauzės leidžia frazėms suskambėti, o jų žodžiams būti apmąstytiems“ [Kalavinskaitė, 2009, p. 148].

¹²⁸ Cituota iš Arvo Pärto kūrinio „Alinai“ anotacijos: <http://www.naxosmusiclibrary.com/work.asp?wid=102401&cid=BIS-CD-1434> [žiūrėta 2014 04 30].

pjesės atskirai, ji tampa ryškiu religinės kontempliacinės muzikos pavyzdžiu¹²⁹. Šiuo atžvilgiu taip pat išskirtinė yra XIX ciklo pjesėje „Aš miegu, o širdis mano budi“ (*Je dors, mais mon cœur veille*). Jos kontempliatyvumą pabrėžia ne tik lėtas visos dalies tempas, bet kompozitoriaus dėmesys tylos išraiškai. Kiekvieną atkarpą šioje dalyje Messiaenas užbaigia kelių ketvirtinių pauzėmis:



Pvz. nr. 24. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XIX d. „Aš miegu, o širdis mano budi“: pasikartojantys tylos intarpai

Muzikinės tėkmės statika būdinga ir didžiajai daliai analizuojamų Natalevičiaus kūrinių. Antai pjesėje „Iš dulkių į dulkes“, nepaisant tikslaus dramaturginio užmanymo, dominuoja ne iliustratyvumas, o kontempliatyvumas. Tai perteikta *lento* tempu, metrinio laisvumu, netaisyklinga, improvizacinio pobūdžio frazuote. Numanomas pirmosios kūrinio dalies metras yra 4/4, tačiau takto brūkšnių žymėjimas punktyru ir priedas *poco rubato* yra akivaizdi nuoroda į laiko neapibrėžtumą:



Pvz. nr. 25. M. Natalevičius, *Iš dulkių į dulkes*: muzikinės tėkmės statika kūrinio pradžioje

Kontempliacinį kito kūrinio – „Meditacijos“ – pobūdį nurodo jau pats pavadinimas. Kompozitoriaus siekis formuoti „sakralią“ laiko tėkmę labiausiai pastebimas kūrinio pradžioje.

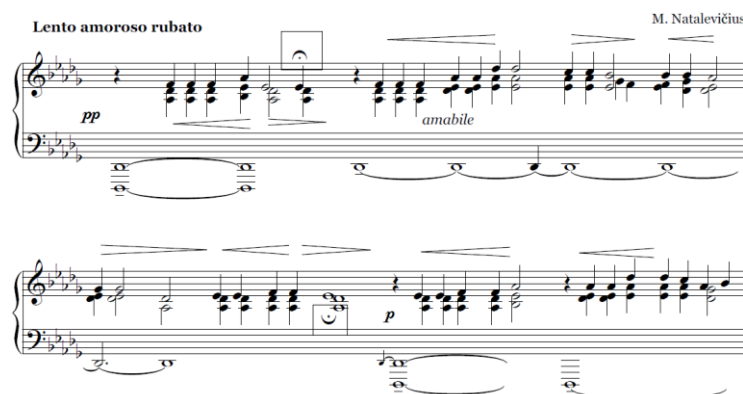
¹²⁹ Šią įžvalgą patvirtino klausymosi patirties tyrimo rezultatai. Viena tyrimo dalyvių pirmosios ciklo „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ pjesės stilių apibūdino kaip labai artimą Arvo Pärtui.

Tai atsiskleidžia per lėtą tempą (*Lento rubato*), metrinį neapibrėžtumą ir statiską muzikos tėkmę (ilgų verčių tęsiamos natos frazių viduje, fermatos frazių pabaigose):



Pvz. nr. 26. M. Natalevičius, *Meditacija*: statiška muzikos tėkmė

Muzikinės tėkmės statika ryški ir Natalevičiaus kūriniuose „Vasaros malda“ bei „Epitafija“. Ją kuria ne tik lėtas tempas („Vasaros malda“ – *Lento amoroso*, „Epitafija“ – *Andante sostenuto*), bet ir laiko neapibrėžtumą paryškinanti *rubato* nuoroda bei reguliarios fermatos frazių pabaigose (žr. pvz. 27–28):



Pvz. nr. 27. M. Natalevičius, *Vasaros malda*: laiko sustabdymas frazių pabaigose



Pvz. nr. 28. M. Natalevičius, *Epitafija*: laiko sustabdymas frazių pabaigose

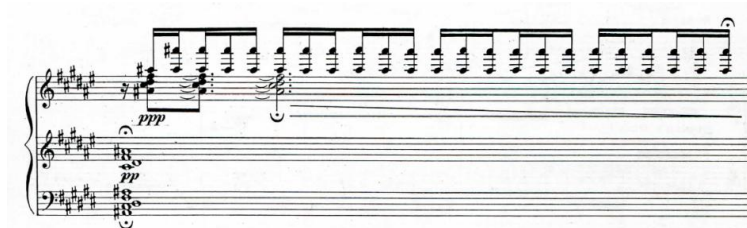
Vieno garso kartojimas kaip kontempliacijos išraiška. Kontempliatyvumas sakralinėje muzikoje dažnai perteikiamas ilgai trunkančiu vieno garso kartojimu. Toks išraiškos būdas identiškas kompozitoriaus Giacinto Scelsi estetikai ir jo teiginiui, kad vieno garso kartojimas – „tai galimybė sustabdyti judėjimą, sustingdyti akimirką laike“¹³⁰.

Vieno garso kartojimu grįsta visa Messiaeno ciklo fortepijonui „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ I dalis. Kiekviena pjesės frazė pabaigiama oktava, kuri septynis kartus kartojama viršutiniame faktūros sluoksnyje. Abiejų epizodų (pjesę sudaro du beveik identiški epizodai ir koda) pabaigose šis oktavinis kartojimas išauga iki dvidešimt aštuonių kartų, be to, tas pats tonas, tiksliai oktava žemiau, tris kartus kartojamas ir viduriniame faktūros sluoksnyje:



Pvz. nr. 29. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, I d. „Tėvo žvilgsnis“: oktavų kartojimas antro epizodo pabaigoje

I dalies kodos pabaigoje viršutiniame faktūros sluoksnyje dvidešimt tris kartus suskamba Ais oktava. Atsižvelgiant į ypatingai lėtą I ciklo pjesės tempą, ilgai trunkantis vieno garso kartojimas „panardina“ į „transo“ būseną:



Pvz. nr. 30. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, I d. „Tėvo žvilgsnis“: oktavų kartojimas dalies pabaigoje

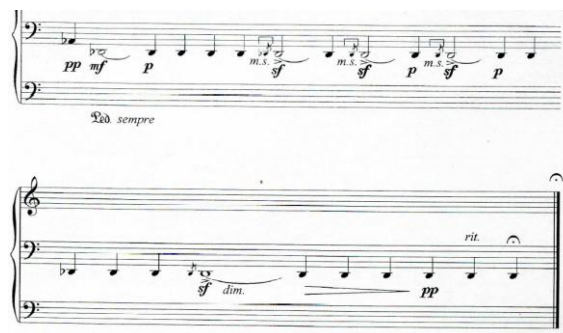
Garsų kartojimo principas pasitelkiamas ir formuojant mistiškai pakylėtą atmosferą visą ciklą apibendrinančioje XX pjesės kodoje. Kiekviena pjesės „Tėvo žvilgsnis“ tematika grįsta frazė pradedama aštuonis kartus kartojamu keturgarsiu akordu. Šį kartą Messiaenas pateikia dar lėtesnį tempo nuorodą, kas lemia dar labiau magišką muzikos poveikį:

¹³⁰ Cituota iš video, kuriame pats kompozitorius kalba apie savo kūrybą: <http://www.youtube.com/watch?v=l90pyNH-138> [žiūrėta 2013 01 15].



Pvz. nr. 31. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XX d. „Meilės Bažnyčios žvilgsnis“: vieno akordo kartojimas kodoje

Vieno tono kartojimas A. Remesos cikle „Stigmos“ periodiškai sutinkamas lėto tempo, *sacrum* vaizdinį perteikiančiuose epizoduose. Šią išraiškos priemonę Remesa pasitelkia dramaturginiu atžvilgiu pačioje reikšmingiausioje „lūžio“ vietoje. Atsižvelgiant į kūrinio semantiką, IV dalies pabaigoje dvidešimt du kartus kartojamas *Des* garsas išreiškia tylų susitelkimą prieš mistinį Kristaus prisikėlimo momentą. Muzikiniu požiūriu – tai pasiruošimas artėjančiam harmoniniam praskaidrėjimui:



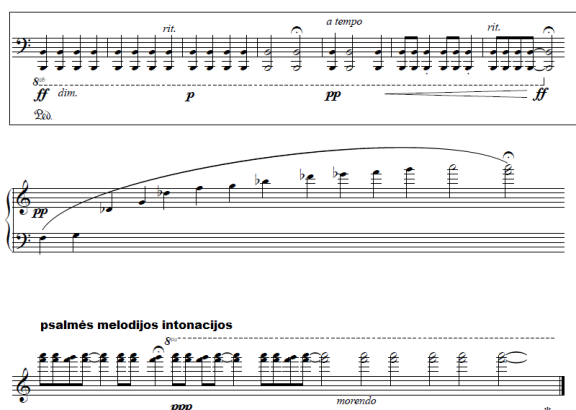
Pvz. nr. 32. A. Remesa, *Stigmos*, IV d.: vieno garso kartojimas dalies pabaigoje

Panašaus pobūdžio garsinėmis repeticijomis kontempliatyvi atmosfera kuriama ir M. Natalevičiaus kūrinyje „Malda“. Pirmasis kūrinio epizodas grįstas nuolatinio vieno ar kelių garsų kartojimu, išlaikant nekintamą ne tik jų toną bet ir skambėjimo aukštį. Dešinės rankos partijoje dominuoja d^1 garsas, tuo tarpu kairė grįsta nuolatinio h garso kartojimu (žr. pvz. nr. 21). Vėliau kūrinyje tirštos faktūros fone daug kartų kartojamos garso C oktavos, kurios pabaigoje išauga iki Dievo galybę simbolizuojančio dešinės ir kairės rankų oktavų unisono. Laipsniškai krentant dinamikai šis unisonas kartojamas penkioliką kartų iki visiško išnykimo (žr. pvz. nr. 90).

Natalevičiaus „Meditacijoje“ vieno garso kartojimas pasitelkiamas tiek muzikos kontempliatyvumui, tiek rečitavimo imitavimui. Su kontempliacijos raiška sietinas ilgalaikis C

garso kartojimas apatiniaame registre. Nuolatinis grįžimas prie to paties garso formuoja muzikinės tėkmės statiką (žr. pvz. nr. 92).

Kūrinio pabaigoje *H* oktavos kartojimas kontroktavos ir subkontroktavos registre (panašiai kaip ir Remesos ciklo „Stigmos“ IV pjesės pabaigoje) sutampa su „lūžio“ momentu. Po galingų su „transo“ būseną sietinų *ff* oktavų pasažų, vieno tono kartojimas nuteikia raminančiai ir sutelkiančiai. Dvidešimt septynis kartus kartojant *H* oktavą paruošiamas „sakralus“ baigiamasis pjesės epizodas, kuriame suskamba cituojamo psalmės tono intonacijos. Šį kartą garso kartojimą kompozitorius pasitelkia idant sukurtų rečitavimo efektą¹³¹:



Pvz. nr. 33. M. Natalevičius, *Meditacija*: *H* garso kartojimas prieš pasigirstant psalmės melodijai

„Sakralios“ muzikinės formos koncepcija. Analizuojant tyrinėjamų autorių religinę kūrybą fortepijonui išryškėjo ir tam tikri jų kūrinių formos panašumai. „Sakralus laikas“ formos lygmenyje išreiškiamas keliais būdais: 1) formos atvirumu arba „neišbaigtumu“; 2) variantiniu pradinės medžiagos pateikimu kūrinio pabaigoje; 3) palindromine formos struktūra.

Messiaenas muziką vadino „laiko geometrija“, o sakralios formos struktūrą lygino su apskritimu¹³². Filosofiniu požiūriu apskritimas simbolizuoja amžiną kartojimąsi ir tuo pat metu atsinaujinimą, kas yra būdinga visiems Dievo kūriniams. Messiaeno muzikoje tai perteikiama ritminiu variantiškumu. Tačiau šio kompozitoriaus kūriniuose variantiškumas atsiskleidžia ne tik smulkiose ritminėse struktūrose, bet ir platesniame – formos lygmenyje.

Ciklo „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ forma – taip pat traktuotina kaip sakralumą simbolizuojančio variantiškumo pavyzdys. Paskutiniosios dalies koda beveik identišškai atkartoja

¹³¹ Vieno garso kartojimas instrumentinėje sakralinėje muzikoje gali būti interpretuojamas dvejopai. Atsižvelgiant į tai, kad maldos muzika yra stipriai susijusi su žodžiu, tai galima suvokti ir kaip rečitavimo išraišką. Tinkamas tokio pobūdžio garso kartojimo pavyzdys galėtų būti M. K. Čiurlionio preliudo „Tėve mūsų“ paskutiniai taktai, F. Liszto ciklo fortepijonui „Poetinės ir religinės harmonijos“ pjesės *Miserere* pirmieji taktai.

¹³² Žr. Pickstock, 2007, p. 44, 50.

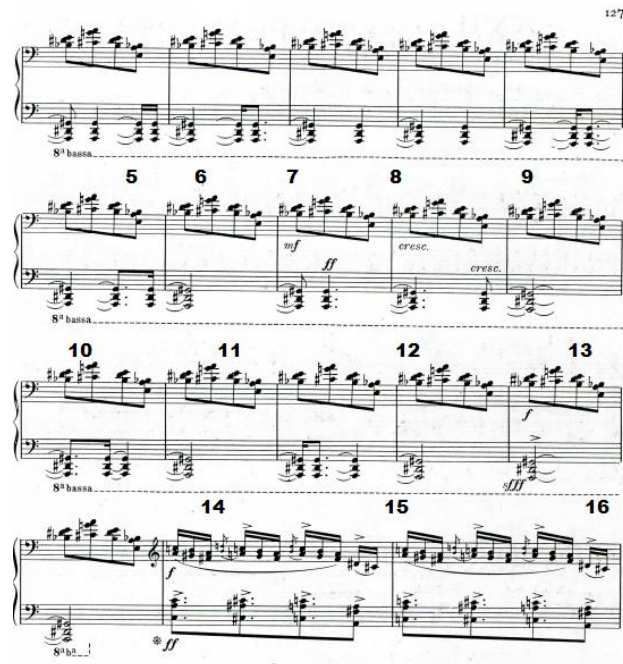
I pjesę „Tęvo źvilgsnis“. Kodoje řios dalies medźiaga tampa pamatu, kuris uźpildomas įvairiais kitais ciklo metu skambęjusiais muzikiniais elementais. Toks Messiaeno sprendimas simbolizuoja źmogaus gyvenimui būdingą nuolatinį tapsmą, kuomet kiekvienas grįźimas į pradinį tařką susijęs ir su atsinaujinimu.

Norędamas perteikti amźinybę, Messiaenas naudoja ir formos palindromus. Ryřkus pavyzdys – XVI ciklo pjesę „Pranařų, piemenęlių ir źynių źvilgsnis“ (*Regard des prophętes, des bergers et des Mages*). Formos palindromas řioje ciklo dalyje išreikřtas atvirkřtine ritmine progresija. Pjesęs pradźioje apatiniaame faktūros sluoksnyje šeřioliką kartų skamba tas pats akordas. Kiekvieną kartą jo ritminę vertę sutrumpinama viena šeřioliktine. Tokiu būdu epizodo pradźioje suskambusi sveikoji nata nuoseklios ritminęs progresijos pabaigoje pavirsta šeřioliktine, kuri skamba dvideřimt keturis kartus:



Pvz. nr. 34. O. Messiaen, *Dvideřimt źvilgsnių į kūdikėlį Jęzų*: smulkęjanti ritminę progresija ciklo dalies pradźioje

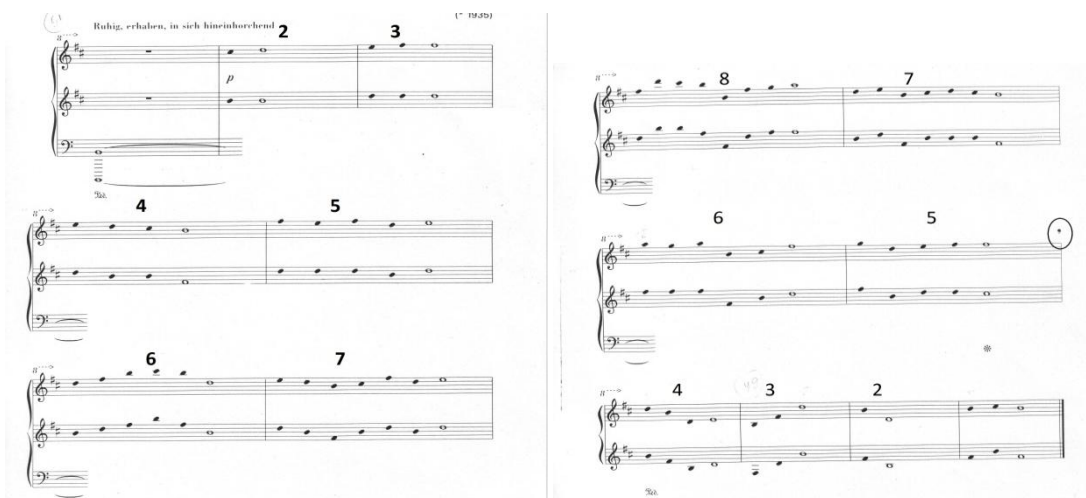
Identiřkam epizodui grįźus dalies pabaigoje viskas vyksta atvirkřtine tvarka. Pirmiausia pasirodo šeřioliktinių akordai. Nuosekliai ilgęjant jų ritminęms vertęms epizodo pabaigoje jie pasiekia sveikosios natos trukmę:



Pvz. nr. 35. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikelį Jėzų*: auganti ritminė progresija dalies pabaigoje

Analizuojant Remesos kūrinį struktūrą galima išvelgti kompozitoriaus siekį sakralumą perteikti formos atvirumu. Beveik visų ciklo „Stigmos“ dalių paskutiniai akordai nesuskamba kaip tradicinės pabaigos. Jų buvimas silpnose takto dalyse sukuria neišbaigtumo įspūdį (žr. pvz. 12, 15, 32).

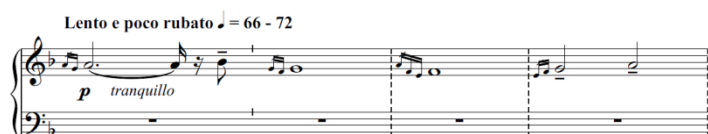
Pārto pjesėje „Alinai“ ryški palindrominė formos struktūra. Šios kūrinio formos pobūdį lemiančioje ritminėje išraiškoje galime išvelgti analogijas su Messiaeno ciklo „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikelį Jėzų“ XVI pjesė „Pranašų, piemenėlių ir Karalių žvilgsnis“. Kūrinyje „Alinai“ taip pat ryški atvirkštinė ritminė progresija. Pjesė pradeda dviejų natų motyvu. Vėliau, kiekviename takte natų kiekis padidinamas vienu vienetu. Pasiekus aštuoneta, natų skaičius takte ima laipsniškai mažėti, kol galiausiai lieka trys natos. Kadangi įprastai pjesė kartojama kelis kartus, baigiamąsias natos natūraliai pakeičia pradinis dviejų natų motyvas ir vėl iš naujo pasikartojanti ritminė progresija. Tokiu būdu begaline formos struktūra Pārta perteikia amžinybę:



Pvz. 36. Arvo Pärt, *Alinai*: atvirkštinė ritminė progresija

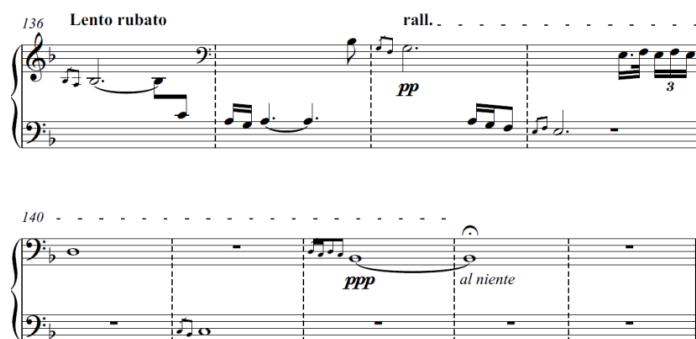
Analizuojamuose M. Natalevičiaus kūrinuose „Vasaros malda“, „Epitafija“, „Meditacija“ ir „Malda“ ryškus formos atvirumas, o pjesėje „Iš dulkių į dulkes“, ir variantinis pirminės medžiagos grįžimas kūrinio pabaigoje. Religinės-filosofinės kūrinio idėjos realizavimą per formą geriausiai atskleidžia paties kompozitoriaus komentaras: „Kūrinys „Iš dulkių į dulkes“ prasideda vienu balsu. Dėliojami pavieniai garsai simbolizuoja dulkes, kurios limpa viena prie kitos ir galų gale tampa veržlia gyvybe, kuri kulminacijoje vėlgi subyra į dulkes – vieną balsą. Šis kūrinys simbolizuoja amžiną gyvybės ir mirties ratą“:

Pvz. nr. 37. M. Natalevičius, *Iš dulkių į dulkes*:



5

pirmieji kūrinio taktai



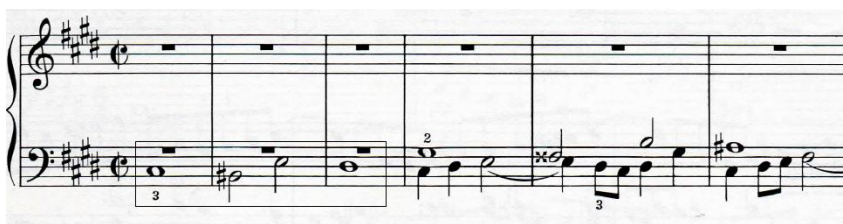
Grįžimas prie pirminės medžiagos kūrinio pabaigoje

Visų analizuojamų kompozitorių religinių kūrinių fortepijonui analizė laiko raiškos aspektu patvirtino prielaidą, kad laiko (ritmo, muzikinės tėkmės bei formos) organizavimo muzikoje procesai yra viena pagrindinių komponavimo priemonių, pasitelkiamų sakralaus vaizdinio muzikoje kūrimui. Pateikti muzikiniai pavyzdžiai atskleidžia šios priemonės universalumą, jos parankumą perteikiant panašaus tipo vaizdinius skirtingų kompozitorių skirtingo stiliaus muzikoje. Aptiktos akivaizdžios ritmo, muzikinės tėkmės bei formos raiškos analogijos visų analizuojamų autorių sakralinėje kūryboje lėmė tai, kad specifinis muzikos organizavimas laike priskirtas prie universalių sakralumo ženklų.

2. 1. 2. Religinių kūrinių citavimas ir tradicinė sakralinė simbolika

Greta „sakralaus laiko“ formavimo procesų, viena akivaizdžiausių ir lengviausiai atpažįstamų komponavimo priemonių, pasitelkiamų sakralumo raiškai yra religinių kūrinių citavimas bei tradicinės sakralinės simbolikos taikymas. Pagal Peirce'o klasifikaciją, šie sakralumo raiškos būdai priskirtini ikonos tipo sakralumo ženklams, nes bet kokią sąlytį su tradicine sakraline muzika turėjusiam klausytojui jų identifikavimas kelia tiesiogines asociacijas su sakralumu.

Pasirinktų kompozitorių religinių kūrinių fortepijonui analizės atskleidė, kad gana dažnai sutinkamas sakralumo ženklas juose yra garsinis-vizualinis kryžiaus kontūrų imitavimas. Iš baroko laikų šis ženklas žinomas kaip *hypotiposis* retorinė figūra. Šią figūrą sudaro keturių garsų motyvas, susidedantis iš skirtingomis kryptimis judančių natų. Motyvui taip pat būdingos mažų sekundų intonacijos. Grafiškai sujungus pirmą su ketvirtu ir antrą su trečiu garsus, susidaro kryžiaus kontūrai. Kryžių simbolizuojantis motyvas skirtingų intervalų pavidalu sutinkamas didžiojoje dalyje Bacho kūrinių¹³³ [Nosina, 1993, p. 54-55]. Vienas pavyzdžių – Preliudas ir fuga *cis-moll* (GTK I). Čia kryžiaus kontūrų imitavimu grįžta pati fugos tema:



Panašiu principu, ne visada tiksliai laikantis identiškos intervalikos, tačiau išlaikant minėtų slinkčių kryptis, kryžiaus kontūrai imituojami ir vėlesnių laikotarpių kompozitorių kūryboje. Kryžiaus simbolikos taikymą romantizmo kūryboje fortepijonui ryškiausiai atskleidžia F. Liszto „Fantazija ir fuga BACH tema“¹³⁴. Šiame kūrinyje minėtas keturių garsų motyvas tampa pagrindine intonacine ląstele, iš kurios plėtojama tolimesnė kūrinio medžiaga:



Pvz. nr. 39. F. Liszt, *Fantazija ir fuga BACH tema*, 1–3 taktai

Kryžiaus simbolika turi ypatingą reikšmę analizuojamame O. Messiaeno cikle „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“. Šios retorinės figūros intonacinių kryptčių ir intervalikos pagrindu sukurta viena iš trijų svarbiausių temų – „žvaigždės ir kryžiaus tema“. Originaliu pavidalu (taip, kaip ji pateikta įvade) ši tema pristatoma II ciklo dalyje „Žvaigždės žvilgsnis“:



Pvz. nr 40. O. Messiaen, „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“, II d. „Žvaigždės žvilgsnis“: kryžiaus ir žvaigždės temos intonacinis panašumas su baroko laikų kryžiaus kontūrus imituojančia retorine figūra

VII dalyje „Kryžiaus žvilgsnis“ (*Regard de la Croix*) šią temą Messiaenas pateikia oktavų unisonu. Skausmingas šios temos intonacijas sustiprina unisoną lydintys atodūsių motyvai¹³⁵:

¹³⁴ Originaliai šis kūrinys buvo sukurtas vargonams. Pirmoji jo versija žinoma pavadinimu „Preljudas ir fuga BACH tema“, vėlesnė – „Fantazija ir fuga BACH tema“. Šiame darbe analizuojama paties autoriaus atlikta kūrinio transkripcija fortepijonui.

¹³⁵ Vakarų klasikinėje muzikoje „atodūsių motyvas“ žinomas kaip retorinė figūra sudaryta iš suliguotos, dažniausiai pustonio santykio natų poros, kurioje yra akcentas ir atpalaidavimas.



Pvz. nr. 41. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, VII d. „Kryžiaus žvilgsnis“: kryžiaus ir žvaigždės tema oktavų pavidalu

Ritmiškai susmulkintas kryžiaus ir žvaigždės temos variantas pateiktas XV dalyje „Kūdikėlio Jėzaus pabučiavimas“:



Pvz. nr. 42. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XV d. „Kūdikėlio Jėzaus pabučiavimas“: kryžių simbolizuojančios retorinės figūros intonacijos vidurinės dalies medžiagoje

Identišku intonacinių krypčių ir intervalikos pavidalu kryžių simbolizuojanti retorinė figūra sutinkama ir A. Remesos religinėje kūryboje fortepijonui. Ryškiausias pavyzdys – II ciklo „Sakramentalijos“ dalis. Keturių garsų motyvo intonacijomis grįsta visa II dalies tematinė medžiaga. Kraštiniuose balsuose esant beveik tiksliai veidrodinei inversijai, skirtingomis intonacinėmis kryptimis judančios ketvirtinės periodiškai „sukasi“ aplink kryžių simbolizuojančią retorinę figūrą:



Pvz. nr. 43. A. Remesa, *Sakramentalijos*, II d.: kryžių simbolizuojančios retorinės figūros intonacijos

Garsinis-vizualinis kryžiaus kontūrų imitavimas, nors mažiau akivaizdus, tačiau apčiuopiamas ir cikle „Stigmos“. Analizuojant daug kur pastebėtos intonacinės šios retorinės figūros nuotrupos. Pilnas keturių garsų motyvas aptiktas tik III ciklo dalyje:



Pvz. nr. 44. A. Remesa, *Stigmos*, III d.: kryžių simbolizuojančios retorinės figūros intonacijos

Kryžiaus kontūrus imituojančios retorinės figūros panaudojimą kūryboje iš dalies galima traktuoti ir kaip citavimą. Tačiau šiuo keturių natų motyvu kompozitoriai labiau siekia sukelti vizualinę kryžiaus asociaciją nei pateikti nuorodą į kito kompozitoriaus kūrinį. Sąmoningas arba intuityvus siekis susieti savąjį religinį opusą su konkrečia sakraline kūryba išryškėja labiau tiesioginio pobūdžio muzikinių atkarpų citavime arba ryšyje su verbaliu tekstu.

Tinkamas to pavyzdys būtų O. Messiaeno ciklo „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ III pjesė „Mainai“ (*L'échange*). Bruhn pastebėjimu, verbalaus teksto atžvilgiu kūrinys ryški renesanso kompozitoriaus Josquin'o des Prez'o (1450–1521) moteto „O, žavūs mainai“ („O admirabile commercium“) reminiscencija [Bruhn, 2007, p. 157–158]:

- Messiaeno pjesės paantraštės komentaras – „Bauginantys žmogiškumo-dieviškumo mainai. Dievas tapo žmogumi, kad mus padarytų dievais“¹³⁶.
- Des Prez'o moteto tekstas – „O, žavūs mainai. Žmonijos Kūrėjas, priėmęs žemiškąjį kūną, buvo vertas gimti iš Mergelės ir tapo žmogumi, be sėklos gausiai davusiu mums Savo dievybę“¹³⁷.

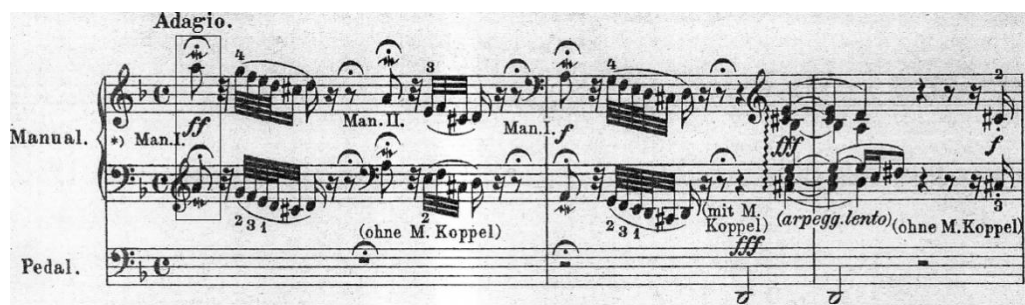
Ryškūs verbalaus teksto citavimo pavyzdys aptiktas lietuvių kompozitoriaus M. Natalevičiaus religinio turinio kūrinys fortepijonui. Kompozitoriaus pjesės „Iš dulkių į dulkes“ pavadinimas perfrazuoja Biblijos žodžius „Juk tu dulkė esi ir į dulkę sugrįši“¹³⁸.

Tame pačiame kūrinys egzistuoja ir muzikinė citata. Tai garso aukščio ir ritmo atžvilgiu tikslus pjesės „Iš dulkių į dulkes“ pirmųjų natų sutapimas su J. S. Bacho Tokatos ir fugos *d-moll* BWV 565 pradžios motyvo garsais (žr. pvz. 45, 46):

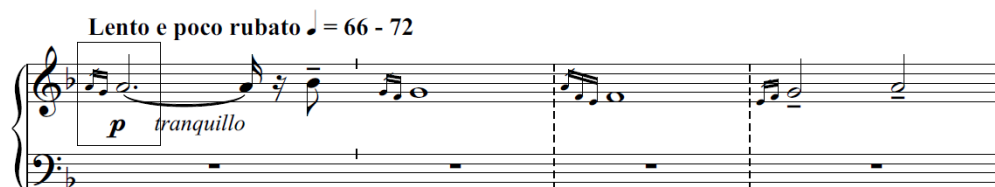
¹³⁶ Messiaen, 1998, p. 8.

¹³⁷ Bruhn, 1997, p. 354.

¹³⁸ Cituota iš Biblijos „Pradžios knygos“ III skyriaus: http://biblija.lt/index.aspx?cmp=reading&doc=BiblijaRKK1998_Pr_2,4-3,24.



Pvz. nr. 45. J. S. Bach, *Tokata ir fuga d-moll* BWV 565, 1–3 taktai

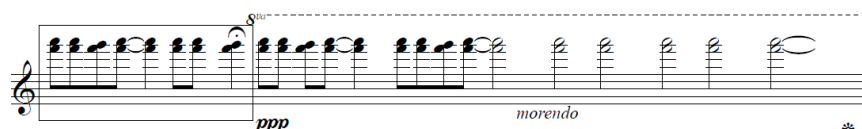


Pvz. nr. 46. M. Natalevičius, *Iš dulkių į dulkes*, 1–4 taktai

Kūrinyje fortepijonui „Meditacija“ Natalevičius yra panaudojęs grigališkos melodijos citatą. Kompozitorius teigė šią melodiją išgirdęs klausydamasis radijo Šv. Mišių transliacijos. „Meditacijoje“ šios citatos vaidmuo gana reikšmingas. Jos pasirodymas pilnu pavidalu pjesės pradžioje ir akivaizdžiai girdimos intonacijos pabaigoje religine simbolika įrėmina visą kūrinį (žr. pvz. 47, 48):



Pvz. nr. 47. M. Natalevičius *Meditacija*: choralo melodija kūrinio pradžioje



Pvz. nr. 48. M. Natalevičius *Meditacija*: choralo melodijos intonacijos kūrinio pabaigoje

Greta įvairaus pobūdžio (muzikinio ir verbalaus) citavimo didžiajai daliai su krikščionybės tematika susijusių kūrinių būdingas operavimas religinėmis skaičių reikšmėmis. Pagal Peirce'ą

tokio pobūdžio sakralumo raiška priskirtina simbolio tipo sakralumo ženklams. Krikščioniškajai numerologijai reikšmingiausi skaičiai yra šie:

- Skaičius 3 – Šv. Trejybės simbolis;
- Skaičius 4 – žemiškoji Kristaus prigimtis;
- Skaičius 5 – penkios Kristaus žaizdos;
- Skaičius 7 – Apokalipsės skaičius (3 ir 4 suma);
- Skaičius 12 – pilnatvės išraiškos simbolis [Povilionienė, Daunoravičienė, 2006, p. 557-565].

S. Bruhn, analizuodama Messiaeno ciklą „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“, įvairiais pavidalais sutinkamas šių krikščioniškai numerologijai svarbių skaičių apraiškas traktuoja subtiliomis užuominomis į muzikos turinį. Kai kurios muzikologės interpretacijos gali pasirodyti subjektyvios, tačiau didžioji dalis įžvalgų yra pakankamai pagrįstos. Autorės pateikti konkretūs muzikiniai pavyzdžiai patvirtina, kad minėtame Messiaeno cikle numerologija taip pat yra vienas iš tikslingai taikomų simbolinės raiškos būdų.

Ryškus numerologinės simbolikos pavyzdys – V ciklo pjesė „Sūnaus žvilgsnis į sūnų“ (*Regard du Fils sur le Fils*). Pjesės faktūra išdėstyta trijuose sluoksniuose. Bruhn pastebėjimu, trigarsių akordų sekvencija viršutiniame sluoksnyje yra suformuota iš trečios 6-osios dermės transpozicijos. Skaičiai 3 ir 6 reprezentuoja Jėzaus dievišką prigimtį. Tuo tarpu viduriniojo sluoksnio keturgarsiai akordai sudaryti iš ketvirtos dermės ketvirtos transpozicijos, taigi numerologiškai įkūnija jo žemišką prigimtį [Bruhn, 2007, p. 172]:

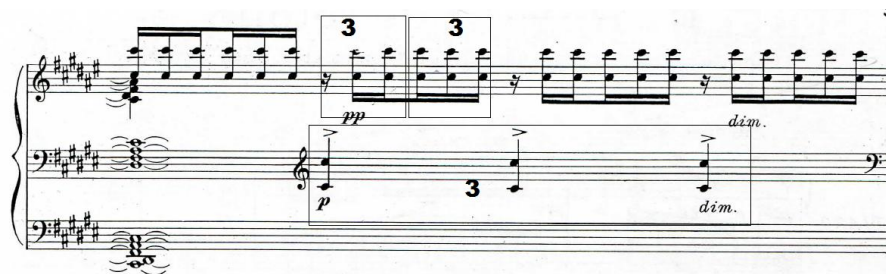
The image shows a musical score for a piece titled "Très lent" (♩ = 76). The score is written for three staves. The top staff is marked with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of chords with annotations: "(*) 8", "m. dr.", "(mode 8²)", "pp", "8", "(mode 4⁴)", "m. g.", "ppp (doux et mystérieux)", "(mode 2)", "m. g.", and "p lumineux et solennel". The middle staff is marked with a bass clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of chords with annotations: "8", "(mode 4⁴)", "m. g.", "ppp (doux et mystérieux)", "(mode 2)", "m. g.", and "p lumineux et solennel". The bottom staff is marked with a bass clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of chords with annotations: "(Thème de Dieu)", "p lumineux et solennel", and "g.". The score is annotated with "Polymodalité et canon rythmique par ajout du point" and "Très lent (♩ = 76)".

Pvz. nr. 49. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, V d. „Sūnaus žvilgsnis į sūnų“, 1–4 taktai: trigarsiai ir keturgarsiai akordai pirmame ir antrame faktūros sluoksniuose

XIII ciklo dalis „Kalėdos“ anot Bruhn, išsiskiria Trejybės simbolio užkodavimu įvairiuose parametruose. Sakralios laiko tėkmės, su sakralumo vaizdiniu besisiejantis pjesės epizodas simboliškai sudarytas iš trečiosios dermės (ši dermė susideda iš trijų grupių, po tris tonus). Tris

kartus, lydint šešiagarsiam akordui (Es-Fis-As-C-E-G) pasikartoja temos melodija (žr. XIII d. „Kalėdos“, taktai 27–30, 31–34, 43–51). Epizode yra trys tušti taktai, kurių kiekvieną sudaro trys pulsaciniai vienetai [Bruhn, 2007, p. 210]. Ryškus trejeto dominavimas suteikia pagrindo manyti, kad tai ne atsitiktinumas, o Messiaenui būdingo racionalaus komponavimo proceso formavimo dalis.

Numerologinės simbolikos apraiškų galima įžvelgti beveik visose ciklo dalyse. Pavyzdžiui trejeto išryškinimas taip pat akivaizdus I dalyje „Tėvo žvilgsnis“, kur egzistuoja nepertraukiama pulsacija triolėmis, o abiejų pjesės epizodų pabaigose tris kartus reikšmingai suskamba akcentais pažymėtos oktavos:



Pvz. nr. 50. O Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikelį Jėzų*, I d. „Tėvo žvilgsnis“: 3-jeto išryškinimas

Tam tikrų numerologijos apraiškų išoriniame lygmenyje galima įžvelgti ir lietuvių kompozatoriaus A. Remesos kūryboje fortepijonui. Pavyzdžiui, religine skaičių simbolika akivaizdžiai paženklinta A. Remesos ciklo „Stigmos“ struktūra. Ciklo dalumas į penkias dalis tiesiogiai perteikia religinį turinį: penkios miniatiūros – tai penkios Kristaus žaizdos.

Pateikti įvairių autorių pavyzdžiai rodo, kad citavimas yra gana dažnai naudojama komponavimo priemonė, pasitelkiama sakralumo vaizdinio muzikoje sustiprinimui. Vienokio ar kitokio pobūdžio citavimo apraiškų aptikta beveik visų analizuojamų autorių kūriniuose. Tikslių citatų ar sąsajų su krikščioniškąja numerologija nebuvo pastebėta tik A. Pārto kūriniuose „Alinai“ ir „Variacijos Arinuškos išgijimui“, tačiau juose citavimą atsveria kitas tiesiogines asociacijas su sakralumu inspiruojantis ženklas – viduramžių muzikos stilizacija (plačiau apie tai rašoma poskyryje 2. 1. 3.).

2. 1. 3. Skirtingų epochų muzikos ir žanrų stilizacija

Tradicinių religinių kūrinių citavimas glaudžiai siejasi su ankstesnių epochų ir joms būdingų žanrų stilizavimu. Šios dvi sakralinės simbolikos tendencijos neretai egzistuoja greta

viena kitos, arba netgi persipina tarpusavyje. Aliuzijos į praeities muziką tiek stiliaus, tiek žanro aspektais daugiau ar mažiau ryškios visų šiame tiriamajame darbe analizuojamų kompozitorių kūryboje. Tendencija sakralumo vaizdinį formuoti pasitelkiant senosios muzikos stiliaus asociacijas pastebima ne tik XX–XXI a. kūryboje. Itin ryškių tokio komponavimo principo pavyzdžių aptikta romantizmo epochos repertuare fortepijonui. Senosios sakralinės muzikos stilizacija XIX a. kūryboje veikia kaip efektyvi priemonė išryškinant kontrastą tarp *sacrum* ir *profanum* pradų. Kadangi romantizmo laikotarpio estetika labiau sietina su pasaulietišku nei su religiškumu, tai vyraujantis šios epochos stilius savaime traktuotinas kaip *profanum* ženklas. Tuo tarpu kūriniai ar jų epizodai, parašyti viduramžių, renesanso ar baroko stiliumi, romantizmo epochos kūriniuose paprastai reprezentuoja sakralumą. Pagal Peirce'o klasifikaciją stilizacija priskirtina ikonos tipo sakralumo ženklui.

Tai, koku būdu stilizavimas gali tarnauti sakralumo raiškai, atskleidžia Ferenzo Liszto ciklo „Poetinės ir religinės harmonijos“ stilistinė analizė. Ciklo dalyse *Ave Maria*, *Pater Noster*, *Miserere* ryšys su senąją vokaline muzika pabrėžtas tiesioginėse instrumentinės melodijos sąsajose su lotyniškais religiniais tektais. Muzikiniu požiūriu šį ryšį atskleidžia chorinės faktūros taikymas instrumentiniame kūrinyje bei renesanso stiliaus harmonija (modališkumas, funkcinų ryšių nebuvimas). Be to, dalį *Miserere* palydi kompozitoriaus prierašas „pagal Palestriną“ (*d'après Palestrina*), kas numanomą ryšį su Palestrinos stiliaus muziką padaro akivaizdų:



Pvz. nr. 51. F. Liszt, *Poetinės ir religinės harmonijos*, *Miserere*

Stilizacijos taikymas sakralumo raiškai pastebėtas ir kito romantizmo epochos sakralinės muzikos kompozitoriaus – Césaro Francko – kūryboje. Ciklo fortepijonui „Preludas, choralas ir fuga“ ryšį su baroko epocha nurodo ne tik žanrą atskleidžiantis kūrinio pavadinimas, tačiau ir senajai muzikai artima šio žanro traktuotė, akivaizdus ryšys su J. S. Bacho vargonine kūryba.

Šiame tiriamajame darbe analizuojamų autorių kūryboje santykis su senosios muzikos stiliais bei žanrais yra įvairialypis ir individualus. Pavyzdžiui, Messiaenas sukūrė savo originalią

simbolių sistemą, kuri buvo inspiruota senosios muzikos, tačiau ta inspiracija, lyginant su kitų analizuojamų autorių kūryba, Messiaeno kūrinuose išreikšta ne taip tiesiogiai. Šio kompozitoriaus kūrybos tyrinėtoja S. Bruhn atkreipia dėmesį, kad „grigališkas choralas Messiaenui buvo ne tiek tiesioginė inspiracija, kiek jo trokštamos ritminės laisvės pateisinimas“ [Bruhn, 2007, p. 65]. Pats kompozitorius neslepia savo susidomėjimo grigališkojo choralo melodijomis, apibūdindamas jas kaip „neišsenkantį retų ir išraiškingų melodinių kontūrų telkinį“ [Messiaen, 1956, p. 33].

Žavėjimasis grigališkojo choralo melodijomis išreikštas ir analizuojamame cikle „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“, kur pastebimas kompozitoriaus siekis savaip imituoti senąją vokalinę muziką. Pavyzdžiui, II ciklo dalyje „Žvaigždės žvilgsnis“ žvaigždės ir kryžiaus temos skambėjimą unisonu Bruhn vadina „liturginio giedojimo reminiscencija“ [Bruhn, 2007, p. 154]. Michaelis Stephensas šioje temoje taip pat įžvelgia mistiško graikų metro atgarsius [Stephens, 2007, p. 72, žr. pvz. 40].

Ryšys su grigališkojo choralo melodijomis pastebimas ir X ciklo pjesėje „Džiaugsmo dvasios žvilgsnis“. Anot Bruhn, nepertraukiamas šešioliktnių unisonas – tai „rytietiškas šokis, kurio kontūrai primena stipriai pagreitinto grigališko choralo kontūrus“. Anot autorės, šią asociaciją ypač paryškina pasažo viduryje besikartojanti „rečitatyvinė“ nata [Bruhn, 2007, p. 222]:



Pvz. nr. 52. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, X d. „Džiaugsmo dvasios žvilgsnis“: grigališkojo giedojimo intonacijos pjesės pradžioje

Panašiai kaip ir Messiaeno atveju, analizuojamuose A. Remesos cikluose ryškių senosios muzikos imitacijų stiliaus ar žanrų aspektu nėra gausu. Retkarčiais apčiuopiamos viduramžių ar renesansinio giedojimo intonacijos darniai sąveikauja su šiuolaikinei muzikinei kalbai būdingais elementais, iš principo nekeisdamos modernaus muzikos skambesio. Apskritai, stiliaus požiūriu Remesos ciklai „Stigmos“ ir „Sakramentalijos“ labiau artimi Messiaeno religiniams fortepijoniniams opusams nei tradicinei sakralinei muzikai. II ciklo „Sakramentalijos“ dalis yra tinkamiausias pavyzdys atskleisti, kaip panašiai kompozitoriai panaudoja senosios muzikos

elementus šiuolaikinėje kūryboje fortepijonui. „Sakramentalijų“ II dalis tiek faktūriniu, tiek melodiniu aspektais labai artima Messiaeno žvaigždės ir kryžiaus temos eksponavimo epizodui dalyje „Žvaigždės žvilgsnis“. Abiejų kūrinių melodiniai kontūrai primena grigališką giedojimą (būdingas melodinis variavimas aplink artimus tonus), o du balsai skamba vienu metu gretinant kraštinius fortepijono registrus:



Pvz. nr. 52. A. Remesa, *Sakramentalijos*: intonacinis ir faktūrinis II dalies panašumas su O. Messiaeno „Žvaigždės žvilgsniu“ („Žvaigždės žvilgsnis“ žr. pvz. 40)

Gerokai daugiau ir ryškesnių senosios muzikos stiliaus bei žanrų imitacijų galima įžvelgti Pärto kūriniuose fortepijonui. Pjesėje „Alinai“ tai atsiskleidžia keliuose sluoksniuose. Pirminė ir akivaizdžiausia nuoroda į senąją muziką – neapibrėžtomis ritminėmis trukmėmis grįsta notacija. Sąsają su vokaline muzika link kreipia instrumentiniam kūriniui netipiškas faktūros paprastumas. Dvi savarankiškos melodinės linijos plėtojamos vienos ar kelių oktavų ribose, apdainuojant pagrindinius *h-moll* trigarsio ar gamos tonus. Melodijos pastebimai dalijamos į netolygios trukmės frazes (su kiekviena fraze natų kiekis didėja, frazės kaskart baigiasi neapibrėžtos trukmės nata). Abiejuose balsuose, ypač kairės rankos partijoje, taip pat dažni vieno garso rečitavimai. Tokioje instrumentinės melodijos traktuotėje galima įžvelgti siekį imituoti grigališką giedojimą (žr. pvz. 53–54):



Pvz. nr. 53. Viduramžių psalmių tonų pavyzdžiai: neapibrėžtomis ritminėmis trukmėmis grįsta notacija, melodijų judėjimas aplink gretimuosius tonus, vieno tono rečitavimai, nuolatiniai sustojimai ant ilgai tęsiamų natų¹³⁹



Pvz. 54. Arvo Pärt, *Alinai*: analogiška grigališkam giedojimui muzikinės medžiagos traktuotė

Kitas požymis, siejantis kūrinį „Alinai“ su senąja vokaline muzika – tai harmoninė kūrinio sandara. Aliuzijas į senosios muzikos stilių perteikia akivaizdi harmoninė statika, tikslingai pasirinktas muzikinės medžiagos nesaistymas funkciniais harmoniniais ryšiais. Viso kūrinio metu (išskyrus paskutinę eilutę) žemiausiame fortepijono registre nepertraukiamai skamba garsas *H*. Likusios medžiagos išdėstymą lemia viduramžių ir renesanso vokalinės muzikos inspiracijoje susiformavęs *tintinnabulli* komponavimo principas – kairės rankos melodija grįsta *h-moll* trigarsio garsais, o dešinės judėjimas apribotas natūralios *h-moll* gamos laipsnių (žr. pvz. 54).

Panašūs požymiai išryškina ir kūrinio „Variacijos Arinuškos išgijimui“ sąsajas su senąja muzika. Šios pjesės muzikinės medžiagos plėtotei Pärtas pasirinko tipiškus viduramžių ir renesanso epochoms stiliaus ir žanro elementus: monodiją, imitacinę polifoniją bei harmoninę statiką, pritaikydamas juos *tintinnabulli* komponavimo technikai. *Tintinnabulli* principas

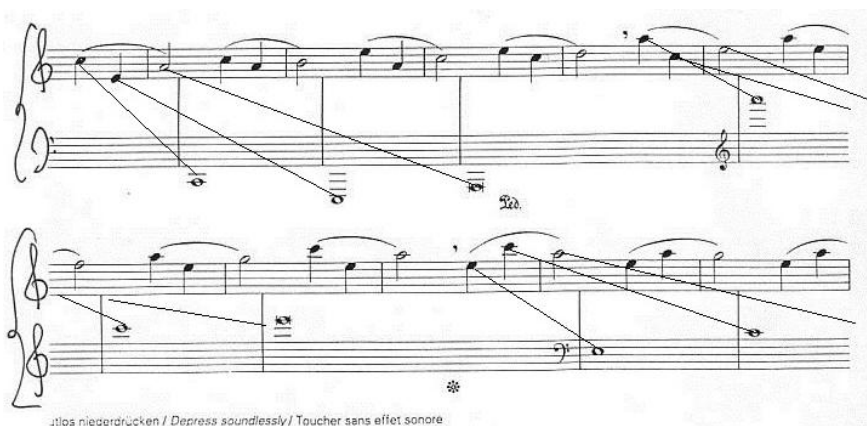
¹³⁹ Psalmių tonų pavyzdžiai paimti iš: D. Kalavinskaitė „Viduramžių monodija. Grigališkas choralas“ – *Muzikos kalba: Viduramžiai, Renesansas*, psl. 43.

monodijos pavidalu pateiktas pirmojoje variacijoje. Vienbalsė variacijų tema sudaryta iš *a-moll* trigarsio ir gamos garsų:

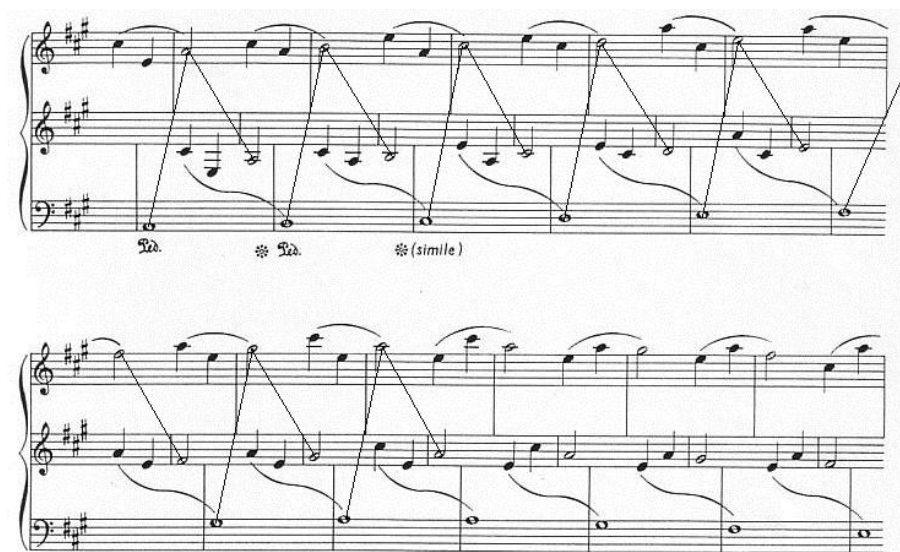


Pvz. nr. 55. A Pärt, *Variacijos Arinuškos išgijimui*, I variacija: harmoninė statika, monodijos principas

Kitose variacijose kompozicinis procesas grįstas polifonine imitacija, t.y. pirmojoje variacijoje pateiktų garsų perstatinėjimu, neįterpiant jokių atsitiktinių papildomų natų. Kompozitorius apsiriboja tų pačių elementų ritmine augmentacija, metrinė atramų perkėlimu ar registrų kaita (žr. pvz. 56–57):



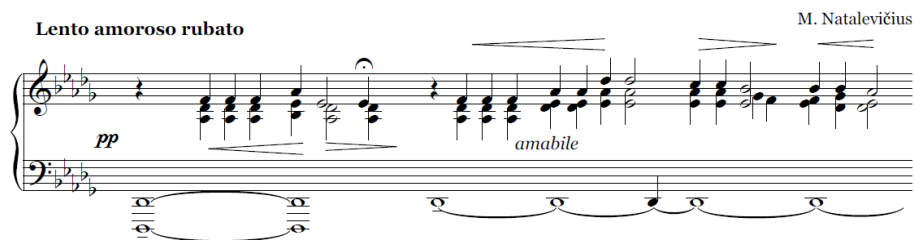
Pvz. nr. 56. A. Pärt, *Variacijos Arinuškos išgijimui*, II variacija: harmoninė statika, ritminė augmentacija ir imitacinė polifonija, registrų kaita



Pvz. nr. 57. A. Pärt, *Variacijos Arinuškos išgijimui*, VI variacija: harmoninė statika, imitacinė polifonija, metrinų atramų persislinkimas

Visas kūrinys grįstas *tintinnabulli* technikos principu, kuris lemia harmoninę statiką. Variacijų harmonija per visą kūrinį apsiriboja *a-moll* arba *A-dur* trigarsiais ir jų apvertimais.

Ryškių stilizacijos pavyzdžių sutinkame Mykolo Natalevičiaus religinėje kūryboje fortepijonui. Kūriniams „Vasaros malda“, „Epitafija“ būdinga aliuzija į renesanso vokalinės muzikos stilių. Abiejuose kūriniuose dominuojanti akordinė faktūra, medžiagos išdėstymas žmogaus balsui artimame viduriniajame fortepijono registre – tai savybės, labiau artimos vokaliniam nei instrumentiniam stiliui (žr. pvz. 58- 59):



Pvz. nr. 58. M. Natalevičius, *Vasaros malda*: renesanso harmonijos ir chorinės faktūros imitacija



Pvz. nr. 59. M. Natalevičius, *Epitafija*, renesanso harmonijos imitacija ir chorinės faktūros imitacija

Abiejuose kūrinuose frazės išsiskiria rečitatyvinėmis, labiau kalbėjimui nei dainavimui artimomis intonacijomis. Melodiniai frazių kontūrai atspindi grigališkojo choralo struktūros ypatybes. Siauras melodijų diapazonas, dažnas vieno garso rečitavimas arba melodijos judėjimas aplink kelis gretimus tonus, akivaizdus melodinės linijos dalumas į netolygios trukmės sakinius – tai savybės, leidžiančios identifikuoti liturginio giedojimo požymius šiuose instrumentiniuose kūrinuose (žr. pvz. 58–59).

O pjesės „Iš dulkių į dulkes“ aiškiai atskirtus faktūrinio vystymo etapus galima interpretuoti kaip simbolinę stiliaus evoliucijos imitaciją (žr. pvz. 60–64):



Pvz. nr. 60. M. Natalevičius, *Iš dulkių į dulkes*: vienbalsės melodijos pateikimas



Pvz. nr. 61. M. Natalevičius, *Iš dulkių į dulkes*: melodijos skambėjimas unisonu



Pvz. nr. 62. M. Natalevičius, *Iš dulkių į dulkes*: dvibalsės imitacinės polifonijos įvedimas



Pvz. nr. 63. M. Natalevičius, *Iš dulkių į dulkes*: tribalsė-keturbalsė homofonija



Pvz. nr. 64. M. Natalevičius, *Iš dulkių į dulkes*: daugiasluoksnė polifoninė faktūra

Stiliaus požiūriu pirmojo ir antrojo etapų faktūra sietina su viduramžių monodija. Trečiajame ir ketvirtajame ryškios sąsajos su baroko klavyrine muzika. O faktūros daugiasluoksniškumu išreikšta tembrinė įvairovė penktajame etape interpretuotina kaip baroko vargoninio stiliaus imitacija.

Akivaizdu, kad stilizavimo metodas sakralumo vaizdiniui perteikti gausiausiai taikomas postmodernistinėje A. Pārto ir M. Natalevičiaus kūryboje. O modernia muzikine kalba pasižyminčiuose Messiaeno bei Remesos cikluose fortepijonui aliuzijų į praeities muziką yra gerokai mažiau. Tai rodo, kad šiems kompozitoriams, ypač Messiaenui labiau būdingos originalių sakralumo raiškos priemonių paieškos, nei siekis sekti senosios sakralinės muzikos tradicijomis.

2. 1. 4. Harmonija kaip sakralumo semantika

Tarp populiariausių priemonių sakralumo vaizdiniui muzikoje perteikti įvairių kompozitorių kūryboje yra specifinė harmoninė raiška. Ši komponavimo tendencija taip pat siejasi su stilizacija, nes *sacrum* šiuo atveju vėlgi perteikiamas pasitelkiant kuriamojo laikotarpio stiliui kontrastuojančius harmoninius elementus. Atsižvelgiant į tai, tokio pobūdžio sakralumo raiška taip pat priskirta ikonos tipo ženklui.

Analizuojant įvairių kompozitorių religinę kūrybą fortepijonui, išryškėjo tendencija sakralumo vaizdiniui pasitelkti diatonika ir konsonansiniais sąskambiais grįstą harmoniją. Kūryboje fortepijonui tokia kūrybinė tendencija išryškėjo dar XIX a. kompozitorių C. Francko, F. Liszto kūryboje. Pavyzdžiui, religinių vaizdinių perteikimas pasitelkiant harmoninės raiškos

kontrastą ryškus C. Francko cikle fortepijonui „Preljudas, choralas ir fuga“. Žvelgiant į pavadinimą, žanro požiūriu religiškiausia yra vidurinioji dalis – *Choralas*. Sakralumą pabrėžia ir specifinis harmoninis šios dalies sprendimas. Pagrindinė ciklo tonacija *h-moll*, tačiau *Choralo* pradžia po staigos ir netikėtos moduliacijos (*H-dur* – *Es-dur*) simboliškai suskamba *Es-dur*’e¹⁴⁰. Be to, atsižvelgiant į Francko harmoniniam stiliui būdingą polinkį į chromatizaciją ir begalinius moduliacinius procesus, pagrindinei choralo temai pasirinkta diatoniška melodija ir mažoro-minoro trigarsiais grįsta jos harmonija labai kontrastinga tiek šio ciklo harmoninei kalbai, tiek Francko stiliui apskritai. Panašaus pobūdžio harmoniniai sprendimai ir kitų sakralinės muzikos kompozitorių kūryboje suteikia pagrindo manyti, kad tai ne atsitiktinumas, o veikiau dėsningumas, skirtas išryškinti atskirtį tarp *sacrum* ir *profanum* sferų:



Pvz. nr. 65. C. Franck, *Preljudas, choralas ir fuga*: diatoniška choralo melodija ir mažoro-minoro trigarsiais grįsta harmonija

Vyraujantys XX a. harmoninio stiliaus bruožai – disonansinė harmonija ir atonalumas. Diatonikos ir nesudėtingos konsonansinės harmonijos apraiškos šio laikotarpio religinio turinio kūryboje muzikiniu požiūriu traktuotinos kaip senosios muzikos stilizacija, o filosofiniame lygmenyje – kaip muzikinė grynumo, tiesos bei tikrumo išraiška. Pavyzdžiui, XX a. išpopuliarėjusiai serialistinei muzikai būdingą harmoninį bei kitų muzikos elementų sudėtingumą Arvo Pärtas komentuoja kaip kompozitorių gyvenimiškos išminties stoką ir to atspindį kūryboje: „Kompozitoriai dažnai nesupranta, kad jie neturi ką pasakyti. Po visu tuo sudėtingumu tėra išminties ir teisybės stoka. Tiesa yra labai paprasta; rimti žmonės tai supranta“¹⁴¹. Tokia nuostata

¹⁴⁰ Yra žinoma, kad J. S. Bachas *Es-dur* tonaciją vadino „angelų tonacija“.

¹⁴¹ Iš Jamie McCarthy interviu su Arvo Pärtu: <http://www.jstor.org/stable/1193819> [žiūrėta 2014 03 26].

lėmė Părto kūrybai būdingos muzikinių elementų, tarp jų ir harmoninės raiškos paprastumą. Religijos inspiruotų fortepijoninių kūrinių „Alinai“, „Variacijos Arinuškos išgijimui“ harmonija grįsta vien *h-moll* ir *a-moll* trigarsiais. Diatonika bei konsonansiniai mažoro ir minoro trigarsių sąskambiai yra kompozitoriaus sukurtos *tintinnabulli* technikos esmė. Plačiaja prasme tai atskleidžia Părto požiūrį į muzikos kalbos taikymą sakralumo raiškai.

„Pärtiškas“ požiūris į sakralumo raišką būdingas ir postmodernistinio stiliaus bruožais pasižyminčiai M. Natalevičiaus religinei kūrybai fortepijonui. Kūriniuose „Vasaros malda“, „Epitafija“, „Iš dulkių į dulkes“ dominuoja diatonika ir trigarsė harmonija. Visiems šiems kūriniams būdinga turinio prasmės išryškinanti tonacijų simbolika. „Vasaros maldos“ tonacija *Des-dur*, anot kompozitoriaus, perteikia šviesą, švelnumą, „Epitafijos“ – *es-moll* – tragizmą, o kūrinio „Iš dulkių į dulkes“ – *d-moll* kelia asociacijas su J. S. Bacho kūriniiais vargonams – Tokatomis ir fugomis *d-moll* (BWV 538 „dorine“ ir BWV 565¹⁴²; žr. pvz. nr. 45, 58, 59).

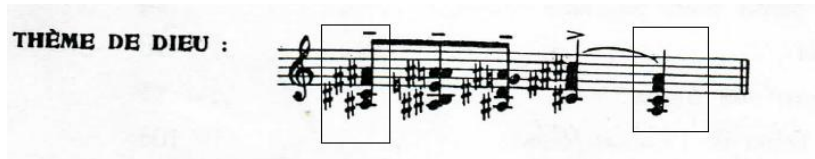
Tiek Părto, tiek Natalevičiaus religinių kūrinių konsonansiškumas kontrastuoja XX a. atonalumui ir tuo metu vyravusiai disonansinei harmonijai. Tokiuose kompoziciniuose sprendimuose galime įžvelgti kompozitorių siekį per harmoniją išreikšti pagrindines religines vertybes – grynumą, paprastumą ir amžinumą. Taigi, harmonija šių kompozitorių kūryboje tampa svarbiu ženklu, leidžiančiu priskirti kūrinius religinės muzikos kategorijai.

O. Messiaeno ir A. Remesos kūryboje vyrauja modernizmo stiliui būdinga disonansinių sąskambių prisodrinta harmoninė kalba. Konsonansine harmonija grįsti epizodai šių kompozitorių kūriniuose, panašiai kaip ir minėtuose Liszto ar Francko opusuose, pasitelkiami tik *sacrum* ir *profanum* pradų atskirčiai išryškinti.

Messiaeno harmoninė kalba išsiskiria originaliu, tik šio kompozitoriaus kūrybai būdingu simbolizmu (plačiau apie tai poskyryje 2. 1. 4.). Tačiau jam būdinga individuali harmonijos semantika tuo pat metu atliepia ir bendras simbolinės sakralumo raiškos tendencijas. *Fis-dur* tonacija Messiaenui turėjo ypatingą reikšmę, tačiau, atmetant konkretų simbolizmą, šios tonacijos taikymą religiškiausiose ciklo „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ dalyse galima traktuoti ir kaip universalią tendenciją sakralumą perteikti mažoriniais konsonansiniais sąskambiais. Greta įvairių *Fis-dur* trigarsio pavidalų cikle sakralumo vaizdinį kai kada perteikia ir šių akordų transpozicijos.

Svarbiausią ciklo temą – „Dievo temą“ įrėmina *Fis-dur* sekstakordas:

¹⁴² Iš interviu su M. Natalevičiumi [žr. priedą nr. 3].



Pvz. nr. 66. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*: „Dievo temos“ įrėminimas *Fis-dur* sekstakordais

Pirmą kartą suskambėjusi ciklo pradžioje, ši tema, kartu su dominuojančiu mažoriniu atspalviu, įvairiais pavidalais grįžta religiniu požiūriu reikšmingiausiose ciklo dalyse (žr. pvz. 67–70):

Extrêmement lent – mystérieux, avec amour (♩ des triolets = 60)

(Thème de Dieu)

8ª bassa

Pvz. nr. 67. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, I d. „Tėvo žvilgsnis“, I taktas

(croisement et canon rythmique par ajout du point)

(*) 8 (mode 6^a)

m. dr. (mode 6^a)

pp

PIANO

8 (mode 4^a)

m. g. (mode 4^a)

ppp (doux et mystérieux)

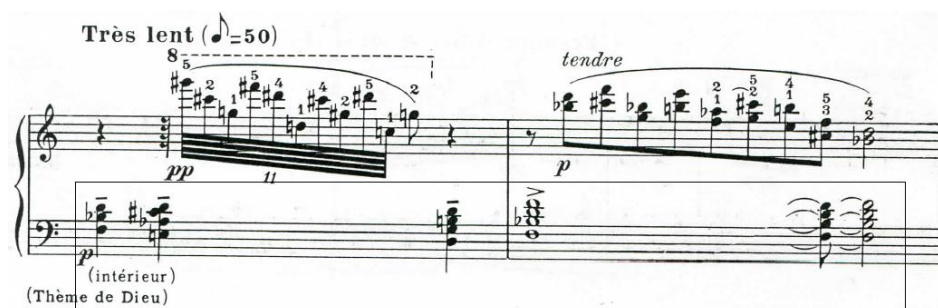
(Thème de Dieu)

8 (mode 2^a)

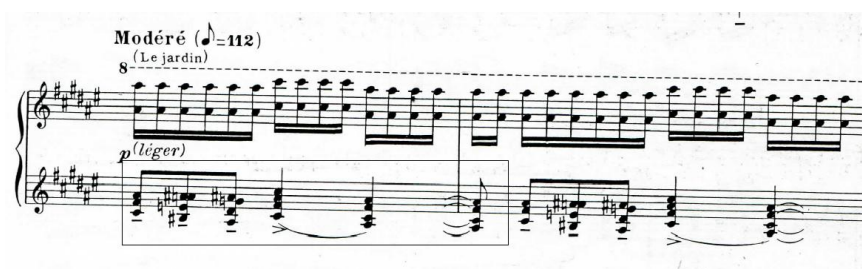
m. g. (mode 2^a)

p lumineux et solennel

Pvz. nr. 68. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, V d. „Sūnaus žvilgsnis į sūnų“ (*Regard du Fils sur le Fils*)



Pvz. nr. 69. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XI d. „Pirmoji Mergelės Komunija“ (*Première communion de la Vierge*) 1–2 taktai



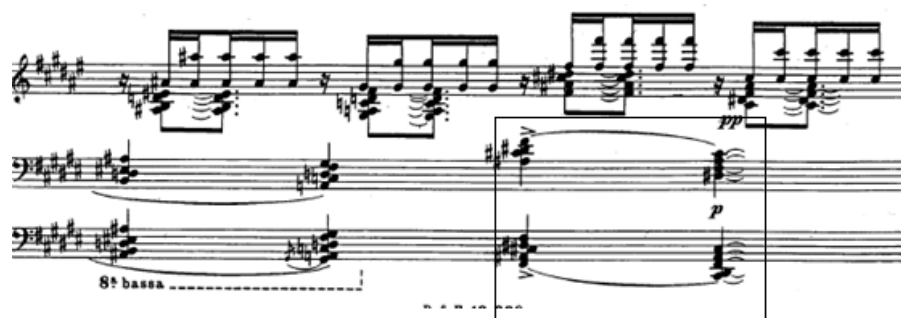
Pvz. nr. 70. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XV d. „Kūdikėlio Jėzaus pabučiavimas“, „sodo“ scena

Šios temos skambėjimas paskutinėje dalyje „Meilės Bažnyčios žvilgsnis“ mažorinėmis intonacijomis įrėmina visą ciklą. Šios dalies kodoje mažorinį „Dievo temos“ atspalvį dar labiau sustiprina 8 kartus ir ypatingai lėtu tempu temos pradžioje skambantis *Fis-dur* sekstakordas:



Pvz. nr. 71. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XX d. „Meilės Bažnyčios žvilgsnis“: „Dievo temos“ pasirodymas kodoje

Greta mažoriniais trigarsiais grįstos harmonijos, dramaturgiškai reikšmingose ciklo epizoduose dažnai sutinkamas mažorinis trigarsis su seksta. Šis švelnaus sąskambio akordas yra kitos svarbios ciklo temos – „meilės temos“ harmoninis pagrindas. Todėl Bruhn jį pavadino „meilės akordu“ [Bruhn, 2007, p. 151]. *Fis-dur* trigarsis su seksta skamba viso ciklo metu, įvairiuose kontekstuose, primindamas apie nuolat šalia esančią besąlygišką Dievo meilę (žr. pvz. 72–75):



Pvz. nr. 72. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, I d. „Tėvo žvilgsnis“: „meilės akordo“ pasirodymas II dalies pabaigoje¹⁴³



Pvz. nr. 73. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XV d. „Kūdikėlio Jėzaus pabučiavimas“: „Dievo temos“ susiejimas su „meilės akordu“



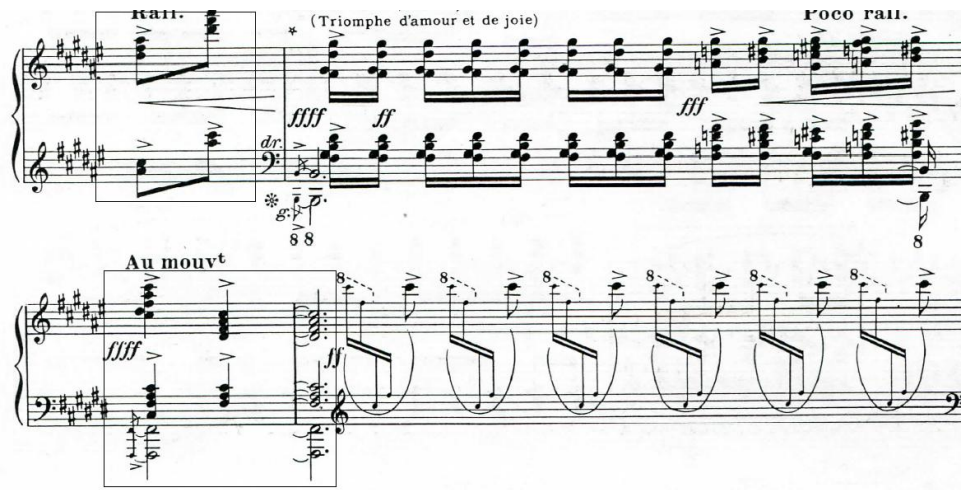
Pvz. nr. 74. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XV d. „Kūdikėlio Jėzaus pabučiavimas“: meilės akordas „sodo scenoje“

¹⁴³ „Tėvo žvilgsnio“ formą sudaro dvi dalys ir koda. Antra iki nuskambant „meilės akordui“ identišškai atkartoja pirmą dalį.



Pvz. nr. 75. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XIX d. „Aš miegu, o širdis mano budi“ : meilės akordas „tyliojoje kulminacijoje“

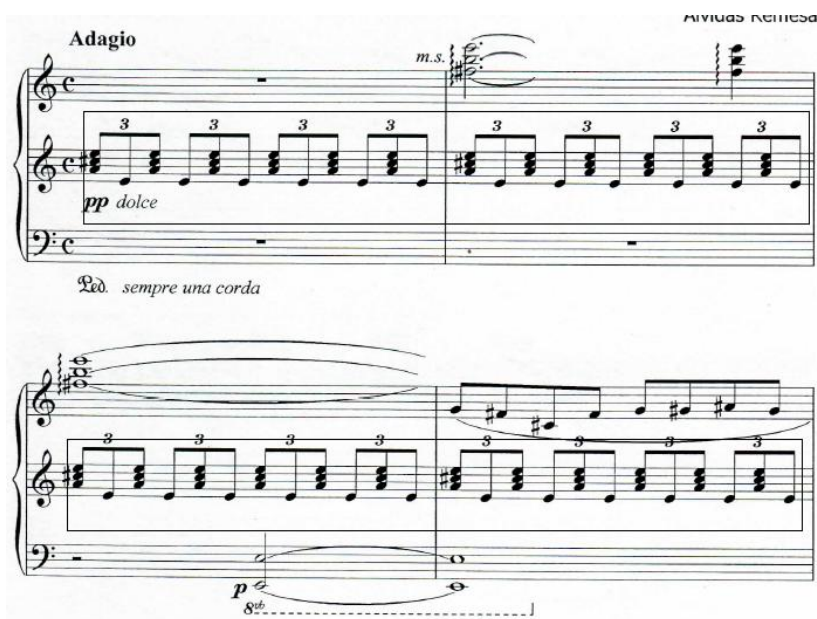
Fis-dur trigarsio su seksta vaidmuo ypač reikšmingas visa apibendrinančioje ciklo kodoje. Paskutiniame kodos epizode kiekviena frazė pasibaigia „meilės akordu“, o paskutiniųjų ciklo taktų harmonija grįsta vien tik šio akordo garsais. Komplikuota harmonine bei kitų muzikos elementų kalba pasižyminčio ciklo užbaigimas konsonansiniu mažorinio sekstakordo su seksta sąskambiu yra labai simboliškas. Tokį Messiaeno harmoninį sprendimą galima traktuoti kaip siekį iškelti amžinosioms vertybėms būdingą aiškumą ir paprastumą:



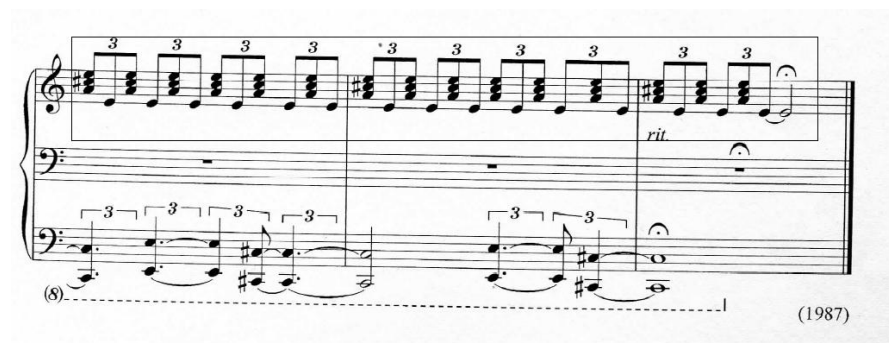
Pvz. nr. 76. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XX d. „Meilės Bažnyčios žvilgsnis“, meilės akordo dominavimas ciklo kodoje

A. Remesos cikluose „Stigmos“, „Sakramentalijos“ sakralumo vaizdinį perteikiantys epizodai pasižymi dvejopa harmonine raiška. Galima išskirti du sakralumą simbolizuojančios harmoninės sandaros tipus: 1) varpų imitavimas klasterinės sandaros akordais, 2) pakylėtos

dvasinės (Messiaeno atveju „peržengimo anapus“) būsenos kūrimas, harmoniją grindžiant mažoriniais trigarsiais. Pirmojo tipo harmonija sutinkama epizoduose, kur imituojami varpai (žr. poskyrį 2. 1. 6.). O mažoriniais trigarsiais grįsta harmonija pastebima dramaturgiškai reikšmingiausiose kūrinio dalyse. Cikle „Stigmos“ – tai širdies žaizdą bei Kristaus prisikėlimą simbolizuojanti V pjesė. Visos pjesės metu, išskyrus trumpą vidurinį epizodą, viduriniame sluoksnyje skamba *A-dur* kvartsekstakordas. Baigiamoji ciklo dalis savo harmonine statika ir konsonansiškumu ryškiai kontrastuoja anksčiau skambėjusioms, disonansine intervalika ir akordika grįstoms dalims:



Pvz. nr. 77. A. Remesa, *Stigmos*, V dalies harmoninė statika: *A-dur* kvartsekstakordas dalies pradžioje



A-dur kvartsekstakordas ciklo *Stigmos* V dalies pabaigoje

Cikle „Sakramentalijos“ sakralumo vaizdinį ryškiausiai perteikia II, III ir V dalys. Jos išsiskiria ir savo harmonine sandara. Varpus imituojančioje II dalyje dominuoja klasterinės sandaros akordai. Tuo tarpu III ir V dalyse dominuojančių trigarsių akordų harmonine statika

kuriamas „peržengimo anapus“ vaizdinys. III ciklo dalies harmoninis pagrindas yra *Fis-dur* trigarsis. Dalies pabaigoje šį trigarsį pakeičia *H-dur* kvartsekstakordas. Dviejų akordo garsų paauskštėjimas sukuria pakylėjimo, prašviesėjimo iliuziją. Tai galima interpretuoti ir kaip kompozitoriaus siekį sukurti dvasinio augimo asociaciją:

Pvz. nr. 78. A. Remesa, *Sakramentalijos*, III dalis:

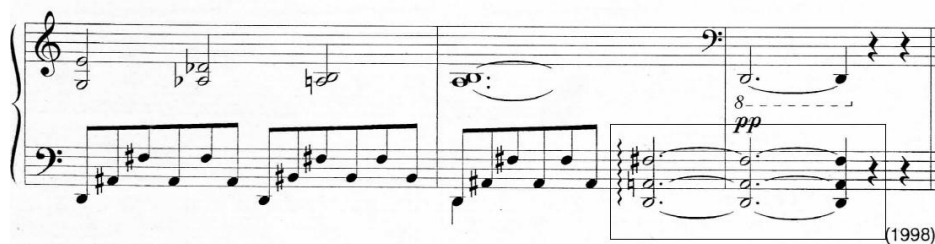


Fis-dur trigarsiu grįsta harmoninė statika



Fis-dur trigarsio pakeitimas *H-dur* kvartsekstakordu

V dalies harmoninis sprendimas kiek specifiškas. Čia pastebimas ne mažorinio, o padidinto trigarsio *ostinato*. Mažorinis trigarsis pasirodo tik pačioje ciklo pabaigoje. Nuolatinis padidinto trigarsio skambėjimas suteikia šiai daliai mistinį atspalvį. Akordo transformacija į *D-dur* trigarsį kūrinio pabaigoje kelia asociacijas su J. S. Bacho klavyrine muzika, kur mažorinės kūrinių pabaigos sietinos su sakralumo simbolika:



Pvz. 79. A. Remesa, *Sakramentalijos*, V dalis: padidinto trigarsio pakeitimas *D-dur* trigarsiu pjesės pabaigoje

Sakralumo vaizdinio perteikimas trigarse harmonija, panašiai kaip susitelkimas į „sakralaus laiko“ formavimo procesus yra vienas dažniausiai sutinkamų universalių sakralumo ženklų. Harmoninė religinių opusų fortepijonui analizė parodė, kad ši raiškos priemonė sakralumo vaizdiniai kurti pasitelkiama absoliučiai visuose šiame darbe tyrinėjamuose kompozitorių kūrinuose.

2. 1. 5. Sakralumo raiška per tembrą

Kompoziciniu požiūriu tembro formavimą muzikoje nulemia kelių raiškos elementų junginys. Tembrinei išraiškai didelės įtakos turi registro parinkimas, taip pat faktūriniai, dinaminiai bei artikuliaciniai sprendimai. Religiniuose kūrinuose išvardyti elementai egzistuoja kaip veiksmingiausios priemonės formuojant su sakralumu ir mistika asocijuojamą „nežemišką“ garso spalvą. Anot P. Caldwell, religija grįsta „tikėjimu neįrodomais dalykais“, todėl mistikos vaidmuo joje yra labai svarbus [Caldwell, 1994, p. 263]. Krikščioniška misticismo praktika apibūdinama kaip dvasinės patirties forma, kuri peržengia, atmeta žodžius, vaizdinius, idėjas. Visa tai tampa nebereikalinga tikinčiajam pamažu artėjant prie Dievo¹⁴⁴. Messiaenas taip pat buvo vadinamas ne tik teologu, bet ir mistiku. Magišką šio kompozitoriaus muzikos poveikį patvirtino klausymosi patirties tyrimo, kurio dalyviai klausėsi ir komentavo dvi pirmąsias ciklo „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ pjeses, rezultatai. Pjesių apibūdinimui tyrimo dalyviai turėjo galimybę pasirinkti iš daugiau nei trisdešimties siūlomų epitetų. Tačiau 65% tyrimo dalyvių muziką apibūdino kaip mistišką, o tokį jos pobūdį lemiančiu muzikinės raiškos elementu dauguma įvardino tembrą (žr. 2.3. poskyrį ir priedą nr. 1).

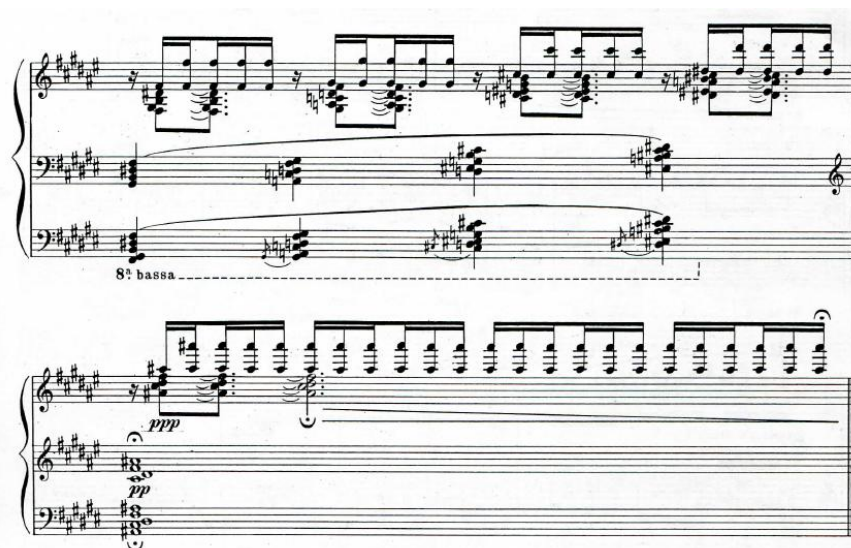
Tyrinėjant sakralinę muziką fortepijonui pastebėta, kad tembras yra viena iš svarbių priemonių formuojant kontrastą tarp *sacrum* ir *profanum* pradų. Nežemiškąjį pasaulį reprezentuoja kraštinių, tuo tarpu žmonių fortepijono viduriniojo registro garsai. Taip pat pastebėta, kad mistinis kraštinių registrų tembras dažniausiai sutampa su tritonio ar padidintų intervalų skambesiu¹⁴⁵. Šiame tiriamajame darbe mistinei *sacrum* atmosferai kurti pasitelkiama tembrinė raiška, pagal Peirce'o klasifikaciją, priskirta ikonos tipo sakralumo ženklui.

¹⁴⁴ „Mistiniai išgyvenimai“ – *Pasaulio religijos*, Jotema: 1997, p. 381.

¹⁴⁵ Tritonį kaip vieną iš svarbių ciklo „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ simbolių savo hermeneutinėje analizėje mini ir S. Bruhn, vadindama jį „neutralumo ir abstraktumo simboliu“ [Bruhn, 2007, p. 259].

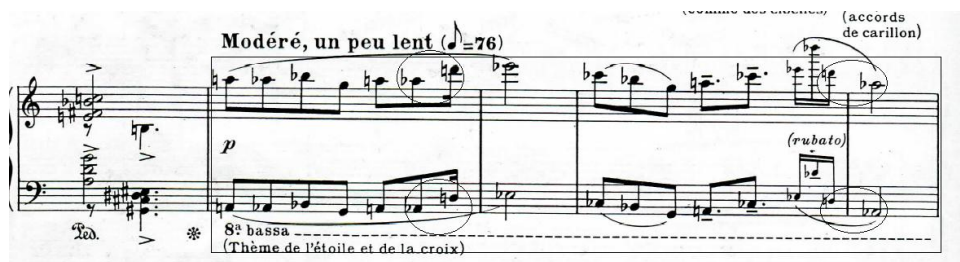
Tembrinės raiškos aspektu analizuojant O. Messiaeno ciklą „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ pastebėta, kad Dievo ar su juo susijusių mistinių reiškinių vaizdiniai dažniausiai kuriami pasitelkiant žemą fortepijono registrą, arba vienalaikį kraštinių registrų sugretinimą. Pavyzdžiui, ciklo pradžioje eksponuojama „Dievo tema“ faktūriškai išdėstyta 7–9 garsų akordais dviejų oktavų diapazone. Žemiausi temos garsai siekia kontroktavos registrą. Žemo registro ir tirštos faktūros derinys kuria baugumo atmosferą. Simboline prasme toks „Dievo temos“ faktūrinis bei registrinis sprendimas traktuotinas kaip siekis greta besąlygiškos Dievo meilės išryškinti ir dievobaimingumo aspektą (žr. pvz. 67).

Analizuojant pagrindines ciklo temas tembrinės raiškos aspektu, pastebėta tendencija „meilės akordą“ tapatinti su perėjimu į aukštesnį fortepijono registrą. Tokia registrų kaita labai ryški „Tėvo žvilgsnyje“, kur *Fis-dur* trigarsio su seksta pasirodymas kaskart sutampa su kilimu, o pradžioje ryškiai dominavusią žemojo registro spalvą dalies pabaigoje keičia „meilės akordo“ *piainissimo* skambantys *ais*² ir *ais*³ garsai:



Pvz. nr. 80. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, I d. „Tėvo žvilgsnis“: perėjimas į aukštąjį fortepijono registrą dalies pabaigoje

Mistinė ir baugi atmosfera pasitelkiant vienalaikį tolimų registrų sugretinimą kuriama II ciklo pjesėje „Žvaigždės žvilgsnis“. Čia žvaigždės ir kryžiaus tema pirmą kartą suskamba kontroktavos ir antrosios oktavos unisonu. Grėsmingai mistinę nuotaiką sustiprina ryškios tritonio intonacijos:



Pvz. nr. 81. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, II d. „Žvaigždės žvilgsnis“: kraštinių registru sugretinimas, tritonio intonacijos

Kai kada specifinis faktūrinis išdėstymas cikle pasitelkiamas kaip papildomas elementas, formuojant kontrastą tarp *sacrum* ir *profanum* sferų. Pavyzdžiui, pjesėje „Laiko žvilgsnis“ „laiką“ (*profanum* sfera) ir „amžinybę“ (*sacrum* sfera) reprezentuojančių temų kontrastas perteiktas ne tik specifinėmis ritminėmis priemonėmis (apie tai rašyta poskyryje 2. 1. 1.), bet ir atitinkamu registriniu sprendimu, dinamine bei artikuliacine raiška. Pirmajai, „laiko“ temai būdingas skambėjimas viduriniame, žmogaus balsui artimame diapazone. Analizuodama šią temą, Bruhn atkreipia dėmesį ir į temos žemiškumą pabrėžiančių elementų išraišką. Pavyzdžiui, temos dinaminę nuorodą *mf* muzikologė interpretuoja kaip „vidutinio, „žmogiško“ garsumo išraišką“, o lygas ir akcentus kaip nuorodą į „emocijos buvimą“ [Bruhn, 2007, p. 206]. Mistinį antrosios, „amžinybę“ reprezentuojančios temos charakterį pabrėžia faktūros išdėstymas kraštiniuose fortepijono registruose. Dešinės rankos partijoje diapazonas siekia ketvirtos, o kairėje – subkontroktavos garsus. Nekintantis *pianissimo* kartu su „ekstremaliais registrais“, anot Bruhn suteikia šiai temai „beveik nežemišką spalvą“, o bet kokių intonacijų vengimas „įkūnija tobulą emocinį abejingumą“ [ten pat, p. 206]. Bruh atkreipia dėmesį ir į simbolinę šių kontrastingų temų intervaliką. Vyraujantis pirmosios temos intervalas – grynoji kvinta – intervalas, kurio „paprastoji dažnio proporcija (2:3) per amžius buvo suvokiama kaip labiausiai tinkama žmonėms“. Tuo tarpu antroji tema grįsta tritonu, kurį iš kraštų „apgaubia“ padidintos oktavos. Šiuos intervalus Bruhn apibūdina kaip „labiausiai svetimus ir nemalonus žmogaus ausiai intervalus“ [ten pat, p. 204]:



Pvz. 82. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, IX „Laiko žvilgsnis“: tembrinis „laiko temos“ (1–2 ir 7–8 taktai) sugretinimas su „amžinybės tema“ (3–6 taktai)

Mistinė atmosfera tembrinės išraiškos priemonėmis kuriama XX pjesėje „Meilės Bažnyčios žvilgsnis“. Tris kartus kūrinyje pasikartojantis *vif* tempo nuoroda pažymėtas epizodas, anot Messiaeno, perteikia susijaudinimo būseną, kurią patiria tikintieji, belaukdami kūdikėlio Jėzaus apsireiškimo¹⁴⁶. Specifinis „nežemiško“ atspalvio tembras minėtuose epizoduose išgaunamas derinant tris muzikinius komponentus – atitinkamą registro parinkimą, specifinę dinamiką ir artikuliaciją. Epizodo faktūrą sudaro du, kraštiniuose fortepijono registruose išdėstyti sluoksniai. Dešinės rankos partijos šešioliktinių pasažai skamba daugiausia trečiosios oktavos registre, tuo tarpu kairės rankos partija aprėpia didžiosios oktavos ir subkontroktavos diapazoną. Kiekvieno epizodo pradžioje kaip nuorodą į artikuliaciją Messiaenas pateikia poetinį priedą „nešvarus pedalas baugina ir kelia pavojų“. Gausi pedalizacija kartu su *pianissimo* dinamika niveliuoja bet kokius artikuliacinius niuansus bei galimybes tiksliai apčiuopti melodines tonų slinktis. Tiek registrai, tiek artikuliacija, tiek dinamika pasitelkiama mistiniam šio epizodo koloritui formuoti:

¹⁴⁶ Šį kompozitoriaus komentarą atskleidė pokalbis su prancūzų pianistu, Messiaeno kūrinių atlikėju Piere'u Reach'u. Apie Messiaeno kūrinių fortepijonui ir konkrečiai ciklo „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ interpretaciją Reach'as yra daug diskutavęs tiek su pačiu kūrinių autoriumi, tiek su pirmąja jų atlikėja, Messiaeno žmona Ivone Liorod.



Pvz. nr. 83. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XX d. „Meilės Bažnyčios žvilgsnis“: ribinių registrų sugretinimas, „nešvarus“ pedalas, *pp* dinamika

Analogiškų tembrinės raiškos sprendimų aptikta analizuojant ir A. Remesos religinę kūrybą fortepijonui. Cikle „Stigmos“ mistinis koloritas labiausiai išryškėja IV ir V pjesėse. IV dalies pobūdį nurodo prierasas *misterioso*, kurį autorius pateikia pjesės pradžioje. Slėpinga nuotaika perteikiama specifiniais tembriniais sprendimais. Kraštiniai faktūros sluoksniai nuolat skamba ribiniuose fortepijono registruose. Viršutiniojo sluoksnio judėjimas trisdešimtantrinėmis *pp* dinamikoje, kartu su *una corda* efektu, kuria neapčiuopiamo virpėjimo išpūdį. Tuo tarpu apatiniame faktūros sluoksnyje besitęsiančios ilgos natos suteikia pjesei baugumo atspalvį. Atsižvelgiant į tai, kad V ciklo dalis siejama su Kristaus prisikėlimo semantika, toks Remesos kompozicinis sprendimas interpretuotinas kaip siekis perteikti baugumo ir paslapties būseną artėjant Kristaus prisikėlimui:

I V Alvidas Remesa

Misterioso

mp tre corde
con *And.*

una corda

(8)

mf

tre corde

8va

Pvz. nr. 84. A. Remesa, *Stigmos*, IV dalis: kraštinių registrų sugretinimas, *una corda* spalva

V „Stigmų“ dalyje operuojama panašiomis tembrinės išraiškos priemonėmis. Čia vėlgi panaudota trisluoksni faktūra, tuo pat metu gretinant žemą ir aukštą fortepijono registrus. Tokiu būdu sukurtą mistinio kolorito ir nežemiško skambesio efektą sustiprina kompozitoriaus pageidavimas atlikti šią dalį *sempre una corda*:

V Alvidas Remesa

Adagio

pp dolce

And. *sempre una corda*

m.s.

p

8va

Pvz. nr. 85. A. Remesa, *Stigmos*, V dalis

Ciklo „Sakramentalijos“ II pjesė artima Messiaeno „Žvaigždės žvilgsniui“ ne tik savo tematizmu, faktūra, bet ir tembrine išraiška, skirta mistinės atmosferos kūrimui. Kryžiaus

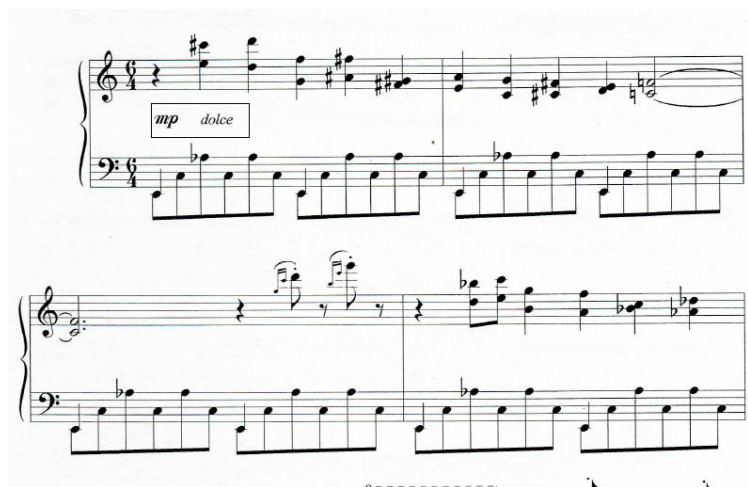
kontūrus imituojančios intonacijos paslėptos melodijoje, kuri skamba tolimų registrų unisonu. Viršutinis sluoksnis išrašytas trečios ir ketvirtos oktavų diapazone, tuo tarpu žemiausiame dominuoja kontroktavos registras. Artikuliacinės ir dinaminės kaitos kraštiniuose sluoksniuose nebuvimas kuria bauginantį šaltumo ir nejausmingumo įvaizdį. O vidurinio faktūros sluoksnio „varpų akordai“ dėl registro ir dinaminės ekspresijos asocijuojasi su žemiškumu:



Pvz. nr. 86. A. Remesa, *Sakramentalijos*, II dalis, ribinių registrų sugretinimas ir vidurinio sluoksnio „varpų akordai“

Paskutinėje ciklo „Sakramentalijos“ dalyje tembras tampa pagrindine raiškos priemone. Pjesėje nėra nei ryškaus tematizmo, nei artikuliacijos, nei harmonijos, ritmo, faktūros kaitos. Visų šių elementų išraiškos darma lemia monotoniją ir suteikia pjesei specifinį atspalvį, kurį pats autorius apibūdino kaip „pilką“¹⁴⁷:

¹⁴⁷ Tokį apibūdinimą Remesa pateikė pokalbio metu, pats fortepijonu iliustruodamas V „Sakramentalijų“ pjesę.



Pvz. nr. 87. A. Remesa, *Sakramentalijos*, V dalis: specifinė dinaminė ir artikuliacinė raiška

Dėmesys tembrui ypač ryškus Pärto ritualinio pobūdžio kūryboje fortepijonui. Šio kompozitoriaus pjesės išskirtinės tuo, kad jose beveik nėra nuorodų į artikuliaciją, frazavimą, dinaminę ekspresiją. Toks kompozitoriaus pasirinkimas sietinas su atsiribojimu nuo žmogiškajam pradui būdingo polinkio į emociingumą. Tačiau paminėtų elementų stoką Pärto kūrinuose kompensuoja tembrinė įvairovė. Plačiai išnaudodamas fortepijono registrus kompozitorius atkreipia dėmesį į spalvines garsų raiškos galimybes. Komentuodamas kūrinį „Alinai“ Pärtas pabrėžia, kad „reikia koncentruotis ties kiekvienu garsu, kad kiekvienas žolės stiebelis būtų toks pat svarbus kaip gėlė“¹⁴⁸. Šioje pjesėje harmonijos, ritmo, faktūrinis bei artikuliacinis minimalizmas derinamas su tembrine įvairove. Beribės mistinės erdvės atmosfera kuriama vienu metu skambant kraštutinių fortepijono registrų garsams. Pjesės diapazonas aprėpia nuo žemiausių sobkontroktavos garsų iki trečios-ketvirtos oktavų natų (žr. pvz. 36). Kraštinių registrų tembrai dominuoja ir kūrinyje „Variacijos Arinuškos išgijimui“ (žr. pvz. 56).

Raiškus tembrinės sakralumo semantikos pavyzdys aptiktas M. Natalevičiaus kūrinyje „Malda“. Anot autoriaus, šis kūrinys „žymi evoliuciją nuo politeizmo monoteizmo link. Tercijinės grandys ir sekundiniai susidūrimai simbolizuoja pagonišką pasaulėvaizdį, o pasikartojantys pavieniai garsai – monoteizmą“¹⁴⁹. Pirmasis kūrinio epizodas asocijuojasi su žemiškumu. Jis išreikštas viduriniu registru, taip pat gausiomis artikuliacinėmis bei dinaminėmis nuorodomis. Pabrėžtinas dėmesys dinaminiams niuansams ir frazuotei traktuotinas kaip emociingumo siekis:

¹⁴⁸ Ten pat.

¹⁴⁹ Cituota iš interviu su Mykolu Natalevičiumi (Žr. priedą nr. 3).



Pvz. nr. 88. M. Natalevičius, *Malda*: tercijinės grandys ir sekundiniai susidūrimai viduriniame registre

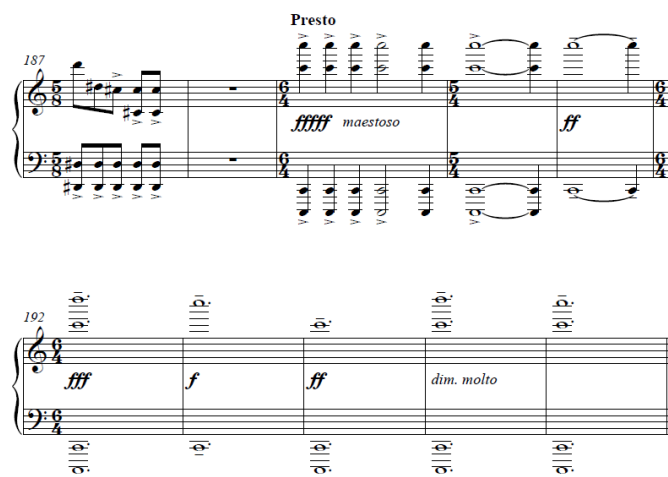
Monoteizmą simbolizuojančios oktavos nuolatos skamba kraštiniuose registruose. Anot kompozitoriaus, oktavos kūrinys „Malda“ simbolizuoja „Dievo galybę“¹⁵⁰. Muzikoje tai perteikia nekintanti dinamika ir artikuliacija. Visos oktavos žymimos akcentais, o jų dinaminis diapazonas telpa *f* – *fff* ribose. Bauginantį Dievo įvaizdį paryškina oktavų judėjimas tritonio intervalu:



Pvz. nr. 89. M. Natalevičius, *Malda*: monoteizmą simbolizuojančių oktavų įvedimas kraštiniuose registruose

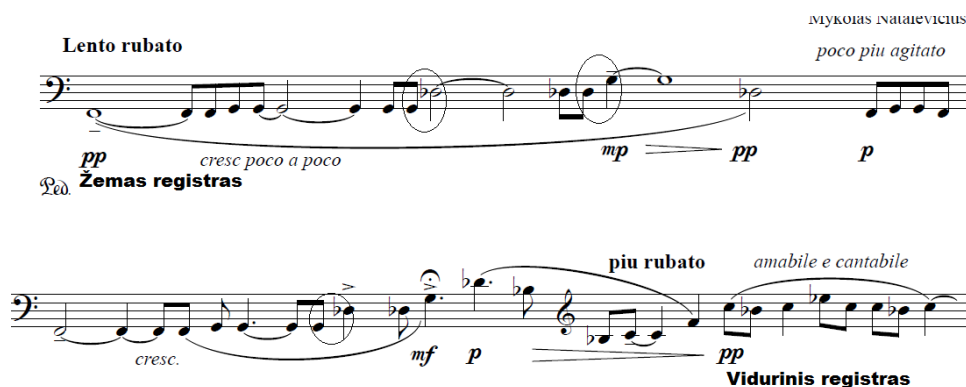
Gyvesnio tempo pagonišką šokį iliustruojančiame epizode vėl dominuoja vidurinysis registras, tačiau kūrinio pabaigoje jį netikėtai nutraukia galingos kraštinių fortepijono registrų oktavos. Taip išreiškiama, kad monoteizmas įveikia politeizmą. Kompozitorius tai perteikia C garso oktavų skambėjimu ribiniuose fortepijono registruose *ffff* dinamika:

¹⁵⁰ Ten pat.



Pvz. nr. 90. M. Natalevičius, *Malda*: monoteizmą simbolizuojančios oktavos kūrinio pabaigoje

Ypatingas dėmesys tembrinei išraiškai, platus fortepijono registrų panaudojimas akivaizdus ir kitame Natalevičiaus kūrinyje „Meditacija“. Kūrinio pradžioje mistinė atmosfera kuriama žemojo fortepijono registro garsais ir tritonio intonacijomis. O psalmės tono melodija suskamba viduriniame registre. Toks registro parinkimas gali būti siejamas su siekiu imituoti žmogaus balsą:



Pvz. nr. 91. M. Natalevičius, *Meditacija*: žemojo ir viduriniojo „žmogiškojo“ registrų sugretinimas

Viduriniojo epizodo C oktavos žemajame fortepijono registre primena „Maldos“ monoteizmą simbolizuojančias oktavas. Atsižvelgiant į kūriniams bendrą sakralinę tematiką, logiška ieškoti ir garsinės simbolikos atitikmenų. Panašiai kaip ir „Maldoje“, galingas oktavų skambesys žemame registre gretinamas su jausminga melodija, kuriai būdingos lygomis, gausios artikuliacinės nuorodos ir intensyvi dinaminė kaita:



Pvz. nr. 92. M. Natalevičius, *Meditacija*: C oktavų priešpastatymas jausmingai viduriniojo registro melodijai

Kūrinio pabaigoje dieviškumą išreiškia psalmės tono skambėjimas ketvirtos oktavos registre (žr. pvz. 48).

Mistinės atmosferos kūrimas pasitelkiant atitinkamą tembro raišką būdingas visiems šiame darbe tyrinėjamiems kompozitoriams. Tačiau svarbu pabrėžti, kad tokio pobūdžio raiškos identifikavimas savaime nėra nuoroda į religinį kūrinio turinį. Sakralumo ženklų tembras tampa tik derinant jį su kitais tokio tipo ženklais – specifine ritmine raiška, muzikinės tėkmės statika, religinių kūrinių citavimu, stilizacija ir kt.

2. 1. 6. Su sakralumu siejamų objektų vizualinės ir akustinės imitacijos

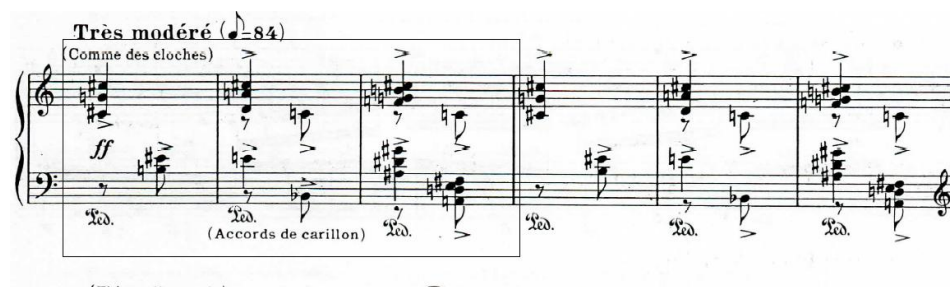
Gana dažnas atvejis sakralinėje muzikoje fortepijonui yra varpų skambesio imitavimas. Savo prigimtimi fortepijonas yra mušamasis instrumentas, tad varpų imitavimui yra itin parankus. Varpų skambesiui būdingas tono neapibrėžtumas fortepijonu dažniausiai imituojamas sudėtingos sandaros akordais-klasteriais. Tokių imitacijos pavyzdžių gausu O. Messiaeno kūryboje fortepijonui. Varpų simbolika persmelktas visas šio kompozitoriaus ciklas „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“. Sąsajas su šiuo sakralumą reiškiančiu objektu tiksliai identifikuoti padeda ir konkrečios kompozitoriaus žodinės nuorodos:



Pvz. nr. 93 O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, II d. „Žvaigždės žvilgsnis“: kompozitoriaus nuorodos į varpų skambesį



XIII d. „Kalėdos“: nuorodos į varpų skambesį



XX d. „Meilės Bažnyčios žvilgsnis“: nuorodos į varpų skambesį

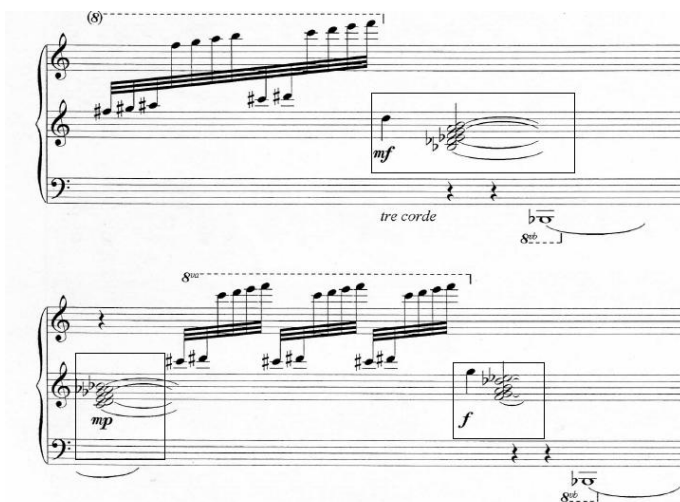
Varpų imitavimas kaip ikonos tipo sakralumo ženklas cikle „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ sutinkamas ne tik žodinėmis nuorodomis pažymėtose vietose. Aliuzijų į varpų skambesį esama beveik kiekvienoje iš ciklo dalių. Anot S. van Masso, Messiaeno garsų teologijoje varpų imitavimas dažnai pasitelkimas „peržengimo anapus“ būsenos kūrimui, „kakofonišku skambesiu ir įvairiomis obertonų ir garsinių atspalvių kombinacijomis“ siekiant sukrėsti ir apstulbinti

klausytoją [Sander van Mass, 2009, p. 104]. Analizuojant konkrečius kūrinių pavyzdžius pastebėta, kad varpų imitavimas klasterinės sandaros akordais dažnai jungiamas su augančiomis ritminėmis progresijomis. Kartu šie du muzikiniai elementai kuria mistinę „peržengimo anapus“ atmosferą ir laiko realaus laiko sustabdymo iliuziją:



Pvz. nr. 94. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XI d. „Pirmoji Mergelės Komunija“: „Varpų akordų“ sutapimas su ritminėmis progresijomis

Messiaeno muzika, inspiravusi A. Remesos ciklą „Stigmos“ ir „Sakramentalijos“ atsiradimą, greičiausiai turėjo įtakos ne tik varpų skambesio imitacijų gausai minimuose kūriniuose, bet ir panašią, klasterinės sandaros akordais grįstą šio imitacinio skambesio išraišką. „Stigmos“ varpų imitacijos ryškiausiai perteiktos IV pjesėje. Tai viduriniojo sluoksnio akordai, skambantys ilgai tęsiamų žemiausiojo registro garsų fone:



Pvz. 95. A. Remesa, *Stigmos*, IV dalis: varpų skambesio imitacijos akordų klasteriais

Panašios sandaros akordai pastebėti ir kito analizuojamo ciklo „Sakramentalijos“ II dalyje (žr. pvz. 86).

Kakofoniško varpų skambesio imitacija kiek kitokiu faktūros pavidalu ryški IV „Sakramentalijų“ dalyje. Nedarnaus skambesio efektas šiame epizode pasiekiamas viena laikiu juodų ir baltų klavišų dermių skambėjimu. Kitaip tai galima apibūdinti kaip chromatinio klasterio išskleidimą horizonatolėje. Varpų skambesio imitavimą išryškina atlikimo nuoroda *staccato e marcato*:



Pvz. nr. 96. A. Remesa, *Sakramentalijos*, IV dalis: varpų imitacijos

Messiaeno ir Remesos kūryboje varpus imituojanti tiršta klasterinės sandaros faktūra dažniausiai jungiama su *forte* arba *fortissimo* dinamika, *marcato* pobūdžio štrichais, kas lemia masyvų, galingą skambėjimą. O Pärto kūrinuose fortepijonui varpų imitacijos labiau siejasi su tyla nei su triukšmu. Skambesio subtilumo siekį pabrėžia ir komponavimo technikos apibūdinimui pasirinktas mažiavardis (lot. *tinnabulli* – „varpelis“). *Tinnabulli* technika grįsti abu analizuojami Pärto kūriniai fortepijonui, tačiau ryškiausiai varpelių skambėjimo imitavimas atsiskleidžia kūrinyje „Alinai“. Jame nuolat aidinčios žemojo registro natos fone dėliojamos melodiniu požiūriu nerišlios frazės, sudarytos iš pavienių *non legato* štrichu atliekamų garsų. Kūrinio anotacijoje pažymėta, kad pavienės natos – tai „varpelių skambesio, tipiško rusų ortodoksų bažnyčios ritualams, reminiscencija“¹⁵¹ (žr. pvz. 36).

Ne rečiau sutinkamas imitavimo objektas sakralinėje muzikoje fortepijonui yra vargonai. Sąsajas su tradiciniu sakralinės muzikos instrumentu išryškina ne tiek garsinės asociacijos, pastebėtos varpų skambesio imitavimo atveju, tačiau specifinės vargoninės faktūros pritaikymas kūrinuose fortepijonui. Tikėtina, kad tai nulėmė glaudus visų analizuojamų kompozitorių ryšys su vargonų menu tiek kompozicijos, tiek atlikimo srityje. Faktūros vargoniškumas yra išskirtinis Messiaeno ciklo fortepijonui „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikelį Jėzų“ bruožas. Vien akimis

¹⁵¹ Cituota iš Arvo Pärto kūrinio fortepijonui „Alinai“ anotacijos <http://www.naxosmusiclibrary.com/work.asp?wid=102401&cid=BIS-CD-1434> [Žiūrėta 2014 04 30].

analizuojant šio ciklo partitūrą galima pastebėti itin dažnai sutinkamą trisluoksnę, trijose skirtingose penklinėse išrašytą muzikinę medžiagą. Šiai medžiagai paprastai būdingas visiškas melodinių linijų savarankiškumas. Ryškiausias tokios faktūros pavyzdys – V ciklo pjesė „Sūnaus žvilgsnis į sūnų“, kur trijose atskirose penklinėse išrašyti muzikinei medžiagai būdingas individualumas tiek tematizmo, tiek derminių, tiek ritminių, tiek dinaminių atžvilgiais (žr. pvz. 49).

Kai kuriuose epizoduose pastebimas Messiaeno siekis imituoti vargonų pedalus. Atlikdamas Messiaeno kūrinius pianistas dažnai susiduria su specifine problema – išlaikyti nepertraukiamą žemiausiame faktūros sluoksnyje esančių natų skambėjimą viršutiniame sluoksnyje tuo pat metu grojant tematiškai ir harmoniškai nesusijusius motyvus. Atliekant tokią faktūrą vargonais, užduotis būtų lengvai įveikiama, o iš pianisto panašūs atvejai reikalauja ypatingo meistriškumo, susijusio su vidinės klausos įgūdžiais ir specifiniais pedalizaciniais sprendimais:



Pvz. nr. 97. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XIX d. „Aš miegu, o širdis mano budi“:
vargoninės faktūros imitacija

Panašių faktūrinių sprendimų esama ir kitų analizuojamų kompozitorių religiniuose kūriniuose fortepijonui. Trisluoksnis muzikinės medžiagos išdėstymas dominuoja IV ir V Remesos „Stigmų“ dalyse, ciklo „Sakramentalijos“ II ir III pjesėse. Natalevičiaus kūryboje faktūros vargoniškumas ryškus kūrinio „Iš dulkių į dulkes“ kulminaciniame epizode, kur galingo skambesio siekis atsispindi ne tik daugiasluoksneje faktūroje (apatinis faktūros sluoksnis – akivaizdi vargonų pedalo imitacija), bet kompozitoriaus pateiktoje *fff* dinaminėje nuorodoje bei priedaše *gigantesco e complessivo* (žr. pvz. nr. 64, 84–86 ir kt.).

Krikščioniškos kultūros aplinkoje užaugusiam žmogui tiek varpų, tiek vargonų skambesys siejasi su bažnyčios vaizdiniu. Šių instrumentų skambesio imitacijas jis sąmoningai identifikuoja kaip asociatyvius sakralumo simbolius. Todėl pagal Peirce'o klasifikaciją varpų ir vargonų imitavimas kūryboje fortepijonui priskirtinas ikonos tipo sakralumo ženklui.

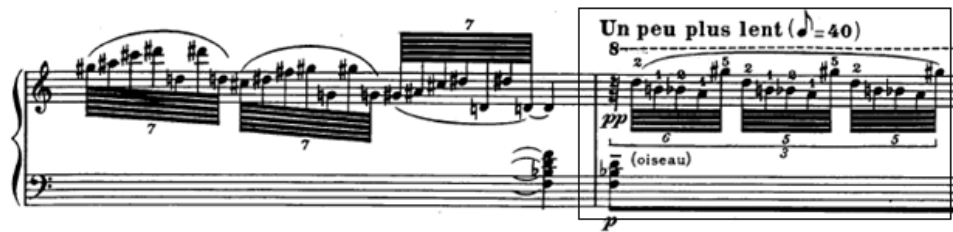
2. 1. 7. Originali O. Messiaeno sakralinė simbolika

Šiame tiriamajame darbe analizuojamų autorių sakralinės muzikos samprata, nepaisant stilių individualumo, didžiąja dalimi atliepia atskleistas bendrąsias sakralumo raiškos tendencijas. Tačiau dalis Messiaeno cikle „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ taikomos religinės simbolikos yra unikali ir reikalauja specialios analizės.

Ryšį su tradicine sakraline simbolika Messiaeno muzikoje perteikia religinių kūrinių citatos, su sakralumu siejamų objektų imitacijos bei krikščioniškos numerologijos apraiškos. Bedrumų su kitų šiame darbe tyrinėjamų autorių kūryba pastebėta beveik visų „sakralaus laiko“ formavimui bei tembrinei sakralumo raiškai pasitelkiamų elementų išraiškoje. Tačiau paukščių giesmių imitacijos bei originali Messiaeno harmoninė kalba, aprėpanti individualiai taikomą religinę garsų, intervalų, akordų ir tonacijų semantiką – tai ženklai, sutinkami išimtinai šio kompozitoriaus kūryboje. Kadangi visiems jiems su sakralumu susijusias reikšmes suteikė pats kompozitorius, remiantis Peirce'o klasifikacija jie turėtų būti priskirtini simbolio tipo sakralumo ženkliams.

Paukščių giesmių imitacijos. Cikle „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ paukščių giesmių imitacijos sietinos su religine simbolika¹⁵². Šis sakralumo ženklas kūrinys dažnai pasirodo kartu su Dievo tematika, suteikdamas papildomą atspalvį Dievo meilės išraiškai. Pavyzdžiui, XI ciklo pjesėje „Pirmoji Mergelės Komunija“ paukščių giesmių imitacijas Bruhn vertina kaip „gamtos dalyvavimą palaimingame įvykyje“ [Bruhn, 2007, p. 182]:

¹⁵² Apie paukščių giesmių imitacijoms suteikiamas religines prasmes užsiminta skyrelyje 1.3.1. „Olivier Messiaeno programinė sakralinė muzika“.



Pvz. nr. 98. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XI d. „Pirmoji Mergelės Komunija“: paukščių giesmių imitacija

Labiausiai paukščių giesmių grožis atskleistas itin programiškoje VIII ciklo pjesėje „Aukštybių žvilgsnis“ („Regard des hauteurs“). Ciklo pradžioje pateiktame įvade Messienas labai konkrečiai nurodo šioje dalyje imituojamus paukščius. Vėliau konkrečias jų pasirodymo vietas kompozitorius pažymi pjesės partitūroje. Tarp pažymėtų paukščių yra „lakštingala“, „vieversys“ bei „kregždė ir kiti paukščiai“ [Messiaen, 2008, p. 49–54]:



Pvz. nr. 99. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, VIII d. „Aukštybių žvilgsnis“: Lakštingala



Vieversys



Kregždė ir kiti paukščiai

Teologinę paukščių giesmių imitavimo reikšmę rodo jų įterpimas paskutinės ciklo dalies kodoje. Paukščių giesmių motyvai lydi Dievo ir meilės temas visos kodos metu, perteikdami aktyvų gamtos dalyvavimą visa apimančios meilės triumfe. Paukščių giesmių replika reikšmingai pasirodo ciklo pabaigoje, užpildydama paskutinį kartą suskambantį „meilės akordą“:



Pvz. nr. 100. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XX d. „Meilės Bažnyčios žvilgsnis“: paukščių giesmių imitacija ciklo pabaigoje

Messiaeno dermės ir jų teologinės prasmės. Messiaeno muzikos kalbos unikalumą didžiaja dalimi lėmė savitos dermių sistemos sukūrimas. Dermės jis formuoja iš kelių simetrinių grupių, kurių kiekvienos paskutinioji nata visuomet sutampa su kitos grupės pirmąja nata. Jų transpozicijų kiekis yra ribotas, nes ketvirtoji kartoja pirmosios natos, antroji – penktosios ir tt. Messiaenas pabrėžia šio ribotumo žavesį: „Jos (transpozicijos), neegzistuojant politonalumui vienu metu yra kelių tonacijų atmosferoje. Kompozitoriaus laisvė yra suteikti dominantę vienai iš tonacijų arba palikti tonalinį įspūdį neapibrėžtą“ [Messiaen, 1956, p. 58]. Autoriniame darbe „Mano muzikinės kalbos technika“ Messiaenas taip pat pažymi, kad „šios dermės neturi nieko bendra su iškiliomis Indijos, Kinijos ar Senovės Graikijos modalinėmis sistemomis, taip pat su grigališkojo choralo dermėmis (giminingomis graikų dermėmis)“, nes visos jų gali būti transponuojamos dvylika kartų [ten pat, p. 59].

Messiaeno dermių sukūrimas stipriai susijęs su savitu kompozitoriaus požiūriu į spalvas. Dermės, kompozitoriaus teigimu, „neturi nei pradžios nei pabaigos; jos yra spalvos“ [Shenton, 2008, p. 49]. „Kuomet aš girdžiu muziką, girdžiu spalvas, kurios kaip ir garsai, maišosi tarpusavyje“, komponavimo procesą komentavo Messiaenas [Mass, 2009, p. 33]. Taigi, anot Shentono, Messiaeno muzikos kalboje „spalva yra harmonijos metafora“. Kūriniuose harmoninis spalvų suvokimas nuolat kinta priklausomai nuo konteksto [Shenton, 2008, p. 49-51]. Muzikologas atkreipia dėmesį, kad, nors iš techninės pusės „spalva“ nėra religinė sąvoka, ji yra tiesiogiai susijusi su Messiaeno asmenine teologija. Spalvinės asociacijos jo muzikoje – vaikystėje patirto susižavėjimo Paryžiaus Notre Dame katedros vitražais atspindys. Spalvų regėjimą, panašiai kaip ir laiko tėkmės pokytį, kompozitorius siejo su mistine „peržengimo anapus“ būseną. Vienas didžiausių kūrybinės inspiracijos šaltinių Messiaenui buvo sapnai ir jų metu patirti mistiniai regėjimai. Kompozitorius tikėjo, kad lavindamas savo vidinį girdėjimą ir regėjimą žmogus gali užmegzti kontaktą su kita realybe [Mass, 2009, p. 34]. Muziką, kuri pajėgi klausytojo vaizduotėje sukurti spalvų reginius, Messiaenas iškėlė virš grynosios sakralinės muzikos, įvertindamas jos galią apstulbinti klausytoją. Ši būseną, anot autoriaus paliečia kilniausius žmogaus jausmus, suteikdama galimybę pakilti virš sąvokų lygmens ir pasiekti tikrąjį tikėjimą [ten pat, p. 34–35].

Tai, kad kiekviena sukurta dermė Messiaenui asocijavosi su konkrečia spalva ar jų deriniais, atspindi detalūs kompozitoriaus komentarai. Vieno svarbiausių ciklo „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ simbolių – antrosios dermės antrosios transpozicijos spalvinis apibūdinimas skamba štai taip: „Aukso ir sidabro spiralės, rudų ir rubino raudonio vertikalių dryžių fone. Auksinė ir ruda spalvos yra dominuojančios“ [Mass, 2009, p. 50]. Tai, kad klausytojams Messiaeno muzika iš tikrųjų kelia spalvų asociacijas, patvirtino muzikos klausymosi patirties tyrimas [žr. skyrelį 2. 2. 3.]. Vienas iš tyrimo dalyvių pagrindinė I ciklo pjesės „Tėvo žvilgsnis“ asociacija pažymėjo būtent spalvą: „Klausantis kūrinio prieš akis iškyla raudono interjero su auksiniais apvadais vaizdinys“, asociacijomis dalinosi vienas iš tyrimo respondentų.

Atsižvelgiant į tai, kad ciklo „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ panašaus turinio epizoduose paprastai sutinkamos tos pačios dermės, manoma, kad kompozitorius jas tapatino su konkrečia religine simbolika. Siglinda Bruhn savo hermeneutinėje analizėje yra detaliai išanalizavusi cikle dominuojančias dermes bei susiejusi jas su atitinkamomis teologinėmis prasmėmis. Siekiant apibendrinti muzikologės pateiktą informaciją sudaryta ši lentelė:

DERMĖS PAVADINIMAS	GARSINĖ IŠRAIŠKA	TEOLOGINĖ PRASMĖ
Dermė nr. 2	C, Cis, Es, E, Fis, G, A, B Dermė turi tris transpozicijų galimybes. Intervalų sekvencija atkartojama nuo kiekvieno iš sumažinto septakordo tonų.	Tai viena mėgstamiausių Messiaeno dermių. Šiame cikle – tai „Dievo temos“ harmoninis pagrindas. Dermė nr. 2 pasirodo visuose epizoduose, susijusiuose su Dievo meilės apraiškomis.
Dermė nr. 4	C, Cis, D, F, Fis, G, As, B, H Dermė turi šešias transpozicijų galimybes. Intervalų sekvencija atkartojama nuo oktavą pusiau dalinančio tritonio.	Cikle ši dermė siejama su kūdikėlio Jėzaus paveikslu, žemiškąja Dievo prigimtimi. Jos teologinė prasmė atskleidžiama V pjesėje „Sūnaus žvilgsnis į sūnų“. Vėliau dermė sutinkamas VI pjesėje „Per Jį viskas buvo sukurta“ (<i>Par Lui tout a été fait</i>) XI „Pirmoji mergelės Komunija“, XIII „Kalėdos“ ir XVII ciklo dalyje „Tylos žvilgsnis“ (<i>Regard du silence</i>).
Dermė nr. 6	C, D, E, F, Fis, As, B, H Dermė turi šešias transpozicijų galimybes. Intervalų sekvencija atkartojama nuo oktavą pusiau dalinančio tritonio.	Ši dermė – tai „žodžio realizacijos, jo vartojimo „kūnu“ išraiška. Pirmą kartą pasirodo kartu su ketvirta derme V dalyje „Sūnaus žvilgsnis į sūnų“. Abi dermės įkūnija skirtingą Kristaus prigimtį. Anot Bruhn, „Dermė nr. 6 iš viršaus žvelgia į modusą nr. 4, esantį viduriniame balse“, taigi, sūnus kaip Žodis (dieviškoji prigimtis), žvelgia į sūnų kaip kūdikėlį Jėzų (žemiškoji prigimtis) [Bruhn, 2007, p. 172].
Dermė nr. 7	C, Cis, D, Es, F, Fis, G, As, A, H Dermė turi šešias transpozicijų galimybes. Intervalų sekvencija atkartojama nuo oktavą pusiau dalinančio tritonio.	Simbolinę šios dermės prasmę Bruhn atskleidžia nagrinėdama II ciklo dalį „Žvaigždės žvilgsnis“. Šiame cikle – tai kryžiaus ir žvaigždės temos harmoninis pagrindas. Anot autorės ši dermė labiausiai tinka žvaigždės ir kryžiaus dualybei perteikti, nes „yra ypatingai gausi pustonių, ir tuo pat metu apgaubia aukščiau minėtų (nr. 2. Nr. 4 ir nr. 6) dermių simbolizuojamą žmogiškąją Jėzaus, Viešpaties Kristaus ir Dievo meilę“ [Bruhn, 2007, p. 154].

Fis-dur tonacijos simbolika. Peržvelgus įvairių Messiaeno kūrinių partitūras galima pastebėti, kad kompozitorius beveik nenaudojo prieraktinių ženklų, o alteracijos ženklus pateikė

prieš kiekvieną natą. Vienintelė išimtis jo kūryboje – *Fis-dur* tonacija. Tačiau, nepaisant prieraktinio žymėjimo, visi šioje tonacijoje parašyti kūriniai neturi nieko bendra su tonalumu. Pastebėta, kad juose kompozitorius naudoja žymiai daugiau atsitiktinių alteracijos ženklų. Bruhn tokį kompozitoriaus pasirinkimą traktuoja kaip siekį *Fis-dur* tonacija perteikti konkrečią religinę simboliką. Cikle „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ šios tonacijos susiejimas su svarbiausia ciklo tema – „meilės tema“, anot autorės, yra nuoroda derminę Dievo meilės reprezentaciją [Bruhn, 2007, p. 47–48]. Dar kartą pabrėžiant išskirtinį Messiaeno santykį su spalvomis, svarbu paminėti, kad būtent *Fis* garsas kompozitoriui asocijavosi su „pačių įvairiausių spalvų kibirkštimis“ [Mass, 2009, p. 32]. Simboliška, kad visa aprėpiančios Dievo meilės išraiškai kompozitorius atitinkamai parinko tonaciją, kurios pagrindinio tono spalva aprėpia visas egzistuojančias spalvas.

Ypatingą *Fis-dur* tonacijos reikšmę Messiaeno kūrinyje „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ pabrėžia kompozitoriaus pasirinkimas jos prieraktiniais ženklais pažymėti kraštines ciklo dalis. *Fis-dur* tonacijoje užrašytas visas „Tėvo žvilgsnis“, taip pat ne tik XX dalį, bet ir visą ciklą apibendrinanti koda. *Fis-dur* tonacijos ženklai sutinkami ir dar keturiose ciklo dalyse: VI „Per jį viskas buvo sukurta“, X „Džiaugsmo dvasios žvilgsnis“ ir XIX „Aš miegu, o širdis mano budi“. Visos šios dalys susijusios su Dievo meilės tematika.

Simbolinė tonacijos prasmė labai ryškiai atskleista XV ciklo pjesėje, kur prieraktiniu tonacijos žymėjimu Messiaenas atskiria tematiškai kontrastingus epizodus. Ši dalis perteikia šviesų kūdikėlio Jėzaus paveikslą, todėl joje dominuoja *Fis-dur* tonacija. Prieraktiniai šios tonacijos ženklai trumpam panaikinami tiktai viduriniame epizode, kur Dievo meilės tematiką ryškiai nustelbia skausmingos VII ciklo pjesės „Kryžiaus žvilgsnis“ intonacijos:



Pvz. nr. 101. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XV dalis „Kūdikėlio Jėzaus pabučiavimas“: kūdikėlio Jėzaus vaizdinys pjesės pradžioje



„Kryžiaus žvilgsnio“ intonacijų įvedimas viduriniame pjesės epizode

Meilės tematika persmelkta XIX ciklo pjesė „Aš miegu, o širdis mano budi“. Ji, kaip ir „Tėvo žvilgsnis“ nuo pradžios iki pabaigos pažymėta prieraktiniais *Fis-dur* tonacijos ženklais. *Fis-dur* tonacijos simbolizmas ryškiai perteiktas paskutinėje ciklo pjesėje. Pirmąją šios pjesės dalį iki kodos turinio atžvilgiu galima apibūdinti kaip neramią, perteikiančią sujaudintą laukimo būseną. Šioje dalyje tarp mistinių vaizdinių kuriančių gyvo tempo epizodų periodiškai įsiterpanti Dievo tema kaskart skamba vis kitoje tonacijoje: pirmą kartą ji pasirodo *H-dur*, vėliau *Des-dur*, *F-dur*, kol galiausiai kodos pradžioje, sulėtintu tempu ji vėl tvirtai skamba savo tikrojoje tonacijoje *Fis-dur*. „Dievo temos“ tonacinę evoliuciją galima interpretuoti kaip Messiaeno siekį perteikti laukimo, netikrumo ir dvasinių ieškojimų būseną, pabaigoje virstančią tikrojo tikėjimo triumfu:

Pvz. nr. 102. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XX d. „Meilės Bažnyčios žvilgsnis“:
„Dievo temos“ tonacinė evoliucija



Pirmasis temos pasirodymas *H-dur* tonacijoje



„Dievo tema“ *Des-dur* tonacijoje



„Dievo tema“ *F-dur* tonacijoje



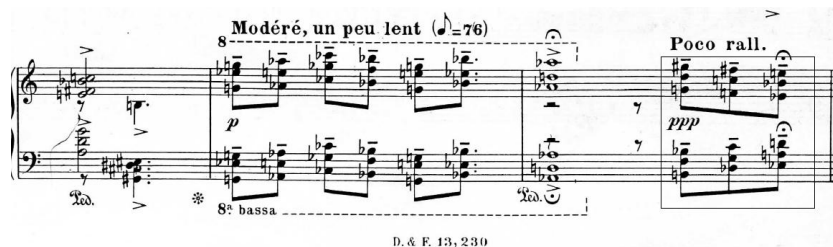
Kūrinio kodas: „Dievo temos“ skambėjimas *Fis-dur* tonacijoje

Simbolinės akordų ir intervalų formos. *Fis-dur* tonacijos simbolika tiesiogiai susijusi ir su vienu mėgstamiausių Messiaeno akordų. Bruhn atkreipia dėmesį į kompozitoriaus siekį muzikoje perteikti Dievo tobulumą atspindinčias horizontalės ir vertikalės simetrijas [Bruhn, 2007, p. 47]. Tobulą vertikaliją atspindi nuolat cikle pasitaikantis *Fis-dur* sekstakordas su dviguba tercija per oktavą. Anot Bruhn, „vizualiai tai pati simetriškiausia iš visų trigarsio pozicijų, susidedanti iš gryniosios kvartos, apgaubtos dviejų tercijų. Tokiu *Fis-dur* akordo pavidalu, skambant „Dievo temai“, pradedamas visas ciklas (žr. pvz. 67).

Dar dažniau cikle pasikartoja *Fis-dur* trigarsis su seksta. Jo sekstakordinis pavidalas yra „tobulai simetriškas ne tik ausiai, bet ir akiai, žiūrint į fortepijono klavišus“ [Bruhn, 2007, p. 47]. Todėl, anot Bruhn, cikle šis akordas funkcionuoja kaip „meilės akordas“ arba „vertikalus dievybės įkūnijimas“ [ten pat, p. 151]. *Fis-dur* trigarsis su seksta dominuoja I ciklo pjesėje „Tėvo žvilgsnis“, XV „Kūdikėlio Jėzaus pabučiavimas“ (šioje pjesėje kiekviena nepilna temos frazė

veda į „meilės akordą“, netgi virtuozinė kadencija sudaryta iš jo garsų), XIX pjesės „Aš miegu, o širdis mano budi“ vidurinėje dalyje, XX pjesės „Meilės Bažnyčios žvilgsnis“ kodoje (išsamiai apie tai rašyta skyrelyje 2.1. 3. Harmonija kaip sakralumo semantika, žr. pvz. 72–75).

II ciklo dalyje „Žvaigždės žvilgsnis“ pirmą kartą pasirodo ir kitas svarbus akordinis simbolis – trijų akordų progresija skirtingomis kryptimis. Tai kairėje ir dešinėje rankose pilnais tonais, tačiau priešingomis kryptimis judantys akordai. Pirmą kartą kodos pabaigoje nuskambėję akordai suteikia šiai ciklo daliai neužbaigtumo įspūdį. Simbolinė akordų reikšmė, anot Bruhn, išryškėja tik IX ciklo dalyje „Laiko žvilgsnis“, kur tie patys akordai sudaro antrosios, amžinybės išreiškiančios temos pagrindą [Bruhn, 2007, p. 201, 209; žr. pvz. 103–104]:



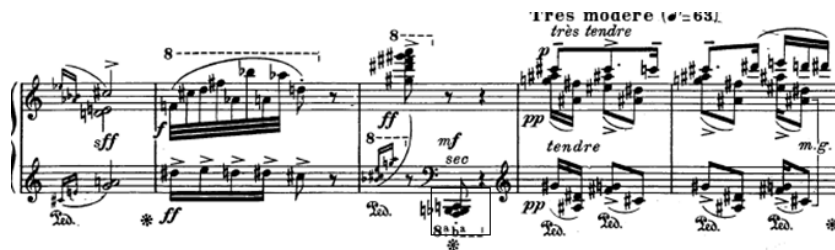
Pvz. nr. 103. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, II d. „Žvaigždės žvilgsnis“, baigiamieji akordai



Pvz. nr. 104. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, IX d. „Laiko žvilgsnis“: „amžinybės“ tema

Kitas cikle simboliškai naudojamas akordinis darinys – tai žemiausiais fortepijono garsais skambantis chromatinis klasteris (A-B-H). Jis, anot Bruhn, funkcionuoja kaip „dievobaimingumo“ simbolis. Pirmą kartą chromatinis klasteris pasirodo emocingiausioje IV

ciklo pjesės „Mergelės žvilgsnis“ (*Regard de la Vierge*) vietoje. Motinos švelnumui kontrastuojantį aštrų *fortissimo* muzikologė aiškina remdamasi Evangelija pagal Luką, kur rašoma, kad „Kalėdų istorija baigiasi Marijos apsilankymu šventykloje ir senojo Simeono pranašyste, jog vieną dieną jos širdis bus perversa kalavijo“¹⁵³:



Pvz. nr. 105. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, IV d. „Mergelės žvilgsnis“: chromatinis klasteris

Šis simbolis taip pat sutinkamas XI ciklo pjesėje „Pirmoji Mergelės Komunija“, XIII – „Kalėdos“ (žr. pvz. 106–107):



Pvz. nr. 106. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XI d. „Pirmoji Mergelės Komunija“: chromatinis klasteris



Pvz. nr. 107. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XIII d. „Kalėdos“: chromatinis klasteris

Aštriausiai baimingos pagarbos simbolis išreikštas XII dalyje „Visagalis žodis“ (*La parole toute-puissante*), kur per visus 58 pjesės taktus žemiausiame faktūros sluoksnyje jis skamba *ff* dinamikoje:

¹⁵³Cituota iš: Bruhn, 2007, p. 166.



Pvz. nr. 108. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XII d. „Visagalis žodis“: chromatinis klasteris

Tonų sakralinė simbolika. Greta akordų ir intervalų, sakralumas cikle „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ perteiktas ir konkrečių tonų simbolika. Kaip vieną ryškiausių simboliškai naudojamų tonų Bruhn išskiria garsą *E*. Jo reikšmė pirmą kartą atskleidžiama III ciklo pjesėje „Mainai“. Varijuojant ketvirtojo pjesės komponento pasažą šis garsas vienintelis išlieka nepakitęs. Anot Bruhn, tai asocijuojasi su „vos apčiuopiamu, tačiau tikru ir pastoviu Kūrėjo buvimu tarp savo paties kūrinii“ [Bruhn, 2007, p. 160]. Labai panašiu principu *E* garsas funkcionuoja XX ciklo pjesės „Meilės Bažnyčios žvilgsnis“ pasikartojančiame gyvo ir neramaus judėjimo epizode. Nors kairės rankos diapazonas ir intervalika kinta, dešinės rankos pasažai nuolat pradedami to paties aukščio *E* garsu:



Pvz. nr. 109. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XX d. „Meilės Bažnyčios žvilgsnis“: *E* garso išryškinimas

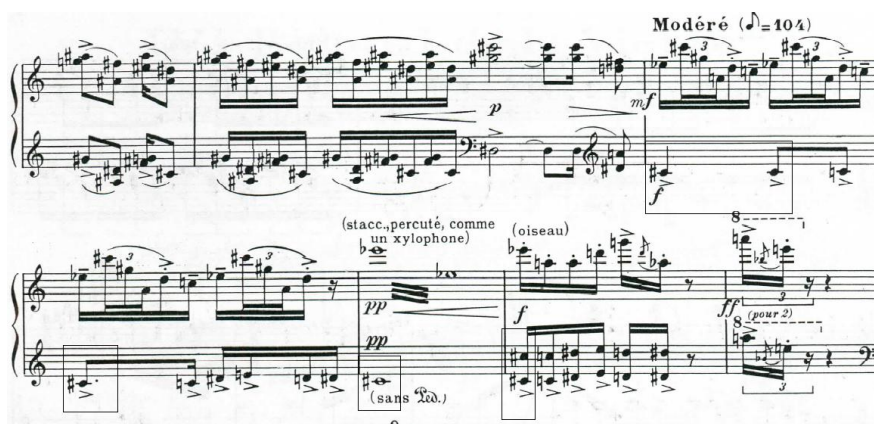
Garso *Ais* simbolika tiesiogiai siejasi su *Fis-dur* sekstakordu, nes dažniausiai sutinkamame jo pavidale su dviguba tercija per oktavą šis garsas yra viršutinė nata. Atsižvelgdama į tai, Bruhn

Ais garsą įvardija kaip „meilės natą“. Meilės apgaubta IV ciklo pjesė „Mergelės žvilgsnis“, kur dviejų oktavų diapazone pastebimas Ais natos pedalas [Bruhn, 2007, p. 163]:



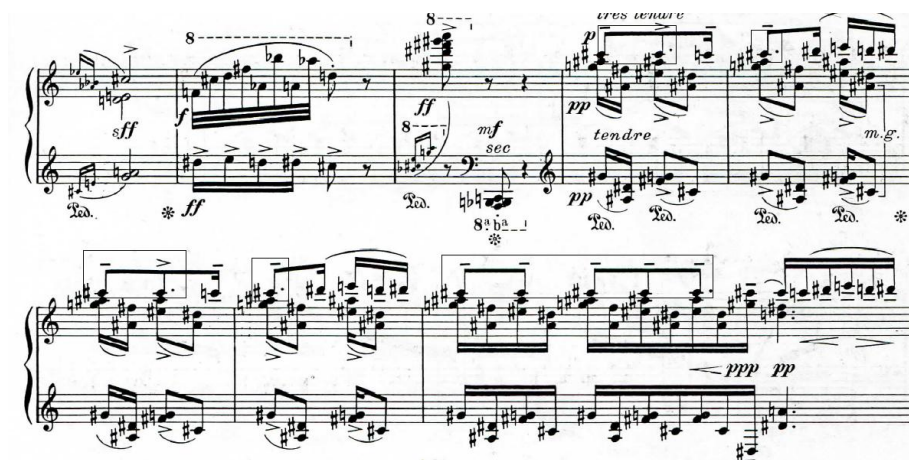
Pvz. nr. 110. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, IV d. „Mergelės žvilgsnis“: Ais garso išryškinimas

Būtent „Mergelės žvilgsnyje“ atsiskleidžia ir garso *Cis* simbolinė reikšmė. Pirmą kartą šis tonas išryškėja antrojo epizodo kairės rankos melodijoje:



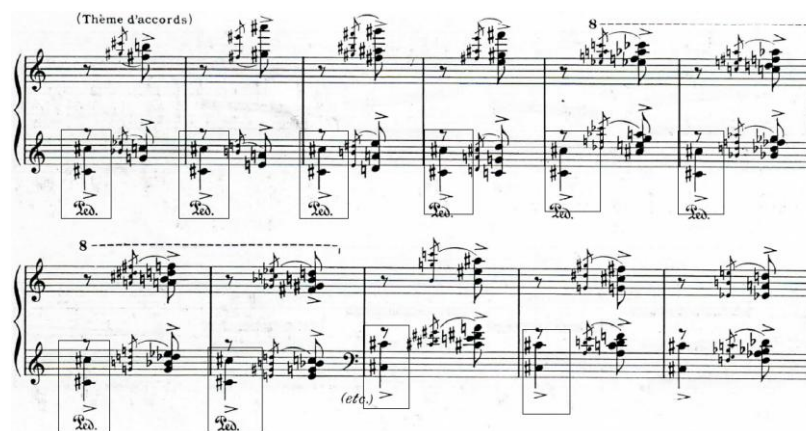
Pvz. nr. 111. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, IV d. „Mergelės žvilgsnis“: Cis garso išryškinimas

Ta pati melodija vėliau perkeliama į viršutinį faktūros sluoksnį, suteikdama tamsesnį atspalvį paskutinį kartą skambančiai refreno melodijai. *Cis* natos pasirodymą refreno medžiagoje Bruhn traktuoja kaip nerimastingumo atspalvio, naujagimio likimo nuojautos apraišką [Bruhn, 2007, p. 165–167]:



Pvz. nr. 112. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, IV d. „Mergelės žvilgsnis“: Cis garso dominavimas refreno melodijoje

Simbolinis Cis natos pedalas sutinkamas ir viename iš paskutinės ciklo pjesės „Bažnyčios žvilgsnis“ epizodų:



Pvz. nr. 113. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XX d. „Meilės Bažnyčios žvilgsnis“: Cis garso išryškinimas

Tono A simbolika tiesiogiai susijusi su simboliškai naudojamu chromatinio klasteriu (A-B-H). Apatinis šio klasterio tonas (A) cikle pats funkcionuoja kaip dievobaimingumo simbolis. Būtent šiuo garsu žemiausiame fortepijono registre Messiaenas pabaigia visą ciklą. Anot Bruh, tuo kompozitorius siekia priminti klausytojams dievobaimingumo reikšmę išikūnijimo procese [Bruhn, 2007, p. 271]:



Pvz. nr. 114. O. Messiaen, *Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų*, XX d. „Meilės Bažnyčios žvilgsnis“: garsas A ciklo pabaigoje

Panašaus pobūdžio sakralinės tonų simbolikos apraiškų pastebėta ir lietuvių kompozitoriaus M. Natalevičiaus kūryboje. Interviu metu autorius paminėjo, kad C tonas jam asocijuojasi su „visa ko pradžia“¹⁵⁴. Neatsitiktinai kūrinys „Malda“ dieviškumo simbolikai kompozitorius pasitelkia būtent šį garsą. Autoriaus teigimu, „Maldoje“ „pasikartojantys pavieniai garsai simbolizuoja monoteizmą“, o „pabaigoje pasigirstančios pasikartojančios oktavos yra tarsi vieno Dievo galybės ženklas“¹⁵⁵. Tiek minėtų pavienių garsų, tiek pabaigos oktavų tonas yra C:



Pvz. nr. 115. M. Natalevičius, *Malda*, C tonas išryškimas

C tonas taip pat dominuoja „Meditacijos“ viduriniame epizode:



Pvz. nr. 116. M. Natalevičius, *Meditacija*, C tonas išryškimas

Originali sakralinė simbolika – gana sofistikuotas reiškiny, kuriam suvokti reikalinga išsami pažintis su konkrečia kompozitoriaus kūryba, jo sakralinės muzikos samprata, o kai kada

¹⁵⁴ Cituota iš interviu su M. Natalevičiumi (Žr. priedą nr. 3).

¹⁵⁵ Ten pat.

(kaip Messiaeno atveju) – netgi išplėtotą muzikine-teologine koncepcija. Identifikuojant originalius sakralumo ženklus būtinas išankstinis pasiruošimas. Šiam procesui svarbi ne tiek muzikinė intuicija, kiek aktyvi intelekto veikla (plačiau apie tai skyrelyje 2.2.3.)

Apibendrinant antro skyriaus pirmą poskyrį svarbu atkreipti dėmesį, kad šiame darbe analizuojamų kūrinių sakralinę semantiką paprastai lemia visų išnagrinėtų ženklų visuma. Su religiniu turiniu muziką neabejotinai susieja tikrai kitų religinių kūrinių citavimas, tradicinė religinė simbolika ir senosios muzikos stilizavimas. Šie ženklai, nepaisant įvairuojančios kitų muzikinių elementų raiškos, neatskiriami nuo religinės semantikos. O sakralumo ženklais įvardinti specifiniai ritmo, muzikinės tėkmės, formos, harmonijos, faktūros ar tembro raiškos atvejai kituose kontekstuose gali įgauti visiškai priešingas, su sakralumu nesusijusias prasmes.

2. 2. Sakralumo ženklų identifikavimo reikšmė muzikos atlikimui

Tinkamas identifikuotų ženklų perskaitymas ir jais kuriamų *sacrum* vaizdinių perteikimas klausytojui pirmiausia susijęs su religinio stiliaus pajautimu. Tokio pobūdžio muziką interpretuojančiam pianistui svarbu suvokti, kad jos išpildymas negali apsieiti be tam tikrų sąsajų su viduramžių, renesanso ar baroko sakralinės muzikos atlikimo stiliumi.

Tačiau svarbu pabrėžti, kad, nepaisant panašiai taikomų sakralumo raiškos priemonių, visų šiame darbe analizuojamų kompozitorių stilius yra individualus. Todėl, atlikdamas skirtingų autorių kūrinius, pianistas su tais pačiais sakralumo ženklais susiduria vis kitame kontekste. Vienais atvejais (koncertinio tipo muzikoje) *sacrum* raiška tėra kontrastais grįstos dramaturgijos dalis, kitais (kaip būdinga liturginei muzikai) ji tampa kūrinio pagrindu. Skirtingas kūrinių dramaturgijos formavimo pobūdis lemia ir atitinkamus su atlikimo stiliumi susijusius interpretacinius sprendimus. Be to, kiekvieno kompozitoriaus kūrybos *sacrum* epizodai, priklausomai nuo jų kūrybinių intencijų, pasižymi skirtingu emociniu intensyvumu. Siekiant atskleisti šiuos skirtumus susitelkiama ties keliais atlikimo stilių įtakojančiais aspektais: emocinės komunikacijos tarp kompozitoriaus, atlikėjo

ir klausytojo pobūdžiu¹⁵⁶, emocijų raiška atlikimo metu bei techniniais/pianistiniais atlikimo aspektais.

2. 2. 1. O. Messiaeno ir A. Pārto kūrinių fortepijonui interpretacijos ypatumai

Šiame darbe analizuojamos Messiaeno bei Pārto muzikos negalime pavadinti nei bažnytine, nei liturgine, tačiau akivaizdu, kad ji nėra ir tradiciškai koncertinė. Abiejų autorių kūryba fortepijonui yra koncertinės paskirties, tačiau savo turiniu ir intencija yra neatsiejama nuo religijos. Nors ši sąsaja kiekvieno iš kompozitorių kūryboje reiškiasi savitai. Messiaeno tikslas – tikėjimo tiesų sklaida. Šį siekį kompozitorius įgyvendina šokiruodamas, apstulbindamas ir vesdamas klausytoją į „transą“. Pārto kūrybos atveju tikslas yra religinės kontempliacijos siekis. Muzikoje tai išreiškiama per klausytojo nukreipimą ramybei ir susitelkimui. Šių kūrybinių intencijų skirtumų suvokimas atlikėjui yra svarbiausia nuoroda į emocinės komunikacijos pobūdį bei atitinkamą emocijų raišką analizuojamų autorių sakralinės muzikos atlikime.

Nors **Messiaenas** buvo modernistas, jis nesigėdijo prisipažinti besižavintis romantikų kūryba [Gillock, 2010, p. 5]. Messiaeno stiliaus ryšį su romantizmu atskleidžia ir šiame darbe tyrinėjamas ciklas fortepijonui „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“. Ryškiausia sąsaja – tai romantinio pobūdžio ciklo programiškumas. Dvidešimties dalių ciklas savo monumentalumu, raiškiais personažais, išplėtota leitmotyvų sistema galėtų būti lyginamas su operos žanru. Žvelgiant į dalių pavadinimus akivaizdu, kad esamo siužeto personažai yra ne tik dieviško, bet ir žemiško pavidalo. Dieviškųjų personažų leitmotyvai perteikti pasitelkiant sakralumo ženklus. Jų identifikavimas padeda atskirti *sacrum* ir *profanum* sferas, o tai lemia stiliaus požiūriu skirtingą atlikimą.

Kūrinyje *profanum* epizodai gali būti atliekami pasitelkiant išorinę emocijų raišką bei nevengiant teatrališkumo elementų. O *sacrum* epizodų atlikimas emocinės raiškos požiūriu visuomet turėtų būti artimas nuosaikiam bažnytiniam stiliui. Tačiau, žvelgiant į konkrečiai Messiaeno religinio stiliaus ypatybes, jo kūriniuose sutinkamų *sacrum* epizodų emocinės raiškos pobūdis bus aptartas detaliau.

¹⁵⁶ Psichologijos mokslų daktarė Anne Bartsch terminą „emocinė komunikacija“ apibūdina kaip bendravimo procesą, kurio metu žmonės apsikeičia ne informacija, bet emocijomis [Anne Bartsch, „Towards a Theory of Emotional Communication“, *Comparative Literature and Culture*, Vol. 7 (2005) Issue 4, article 2, Purdue University Press: <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1278&context=clweb> [žiūrėta 2014 08 27].

Anot emociniu požiūriu Messiaeno kūrybą tyrinėjusio autoriaus Nicholo Armfelto, kompozitoriaus muzika turi išskirtinę savybę teigti, o ne klausti. Tiek iš klausytojo, tiek iš atlikėjo ji reikalauja „visko arba nieko“ [Armfelt, 1965, p. 856]. Remiantis tokia įžvalga galima spręsti, kad vienintelis kelias į įtaigią analizuojamo ciklo „Dvidešimt žvilgsnų į kūdikėlį Jėzų“, ypatingai jo *sacrum* epizodų interpretaciją – tai besąlygiškas muzikoje užkoduotų teiginių priėmimas.

Autentiškas Messiaeno intencijų įgyvendinimas pirmiausia priklauso nuo to, koku būdu vyksta emocinė komunikacija tarp kompozitoriaus ir atlikėjo. Anot Messiaeno vargoninės muzikos interpretatoriaus ir jo kūrybos tyrinėtojo Jono Gillocko, tam, kad atlikėjas galėtų interpretuoti kompozitoriaus muziką, visų pirma juos turi sieti daug kas bendra [Gillock, 2010, p. 4]. Atsižvelgiant į tai galima teigti, kad artima pasaulėžiūra padeda užmegzti kryptingą emocinę komunikaciją.

Tarp atlikėjų dažnai vyrauja klaidinga nuostata, kad siekiant autentiškos Messiaeno kūrinių interpretacijos pakanka vien sąžiningai vykdyti kompozitoriaus nurodymus. Tokį požiūrį paprastai paskatina itin detaliomis ir tiksliais interpretacinėmis nuorodomis išmargintos partitūros. Tačiau, anot Messiaeno kūrinių interpretatoriaus Peterio Hillo (pianistas yra atlikęs visus šio kompozitoriaus kūrinius), kompozitoriaus nuorodas veikiau reikėtų suvokti kaip rekomendacijas, o ne instrukcijas, nes tikrasis interpretacijos tikslas yra ne natų, o į prasmės atskleidimas [Hill, 1994, p. 555]. Tiesiogiai bendradarbiaudamas su Messiaenu metu pianistas pastebėjo, kad kompozitorius labiau atsiskleidė kaip „aistringai instinktyvus“ muzikantas, o ne pedantas. Hillo teigimu, kalbėdamas apie savo kūrinių atlikimą Messiaenas nuolat pabrėždavo, kad svarbiausia yra „perprasti ir gebėti perteikti jo muzikos dvasią“ [Hill, 1994, p. 552].

Darbo autorės praktika atliekant Messiaeno ciklo „Dvidešimt žvilgsnų į kūdikėlį Jėzų“ pjeses taip pat parodė, kad pernelyg didelis siekis tiksliai išpildyti sudėtingas šio kūrinio partitūras kai kada netgi gali tapti kliūtimi, trukdančia išpildyti išreikštą kompozitoriaus pageidavimą. Todėl, nors ir neatmetant būtinų pagarbos natų tekstui, galutiniam etape atlikėjui patartina pabandyti nuo jo atsiriboti ir susitelkti ties muzikos turiniu, atmosfera, emociniu poveikiu. Gillocko teigimu, atliekant įvairius Messiaeno kūrinius tai daryti gali padėti atidus paantraščių komentarų (didžioji dalis jų – Biblijos citatos) skaitymas ir bandymas mintyse susikurti kuo ryškesnius vaizdinius [Gillock, 2010, p. 6].

Siekti pateikti labiau apibrėžtas interpretacines rekomendacijas autentiškam kompozitoriaus intencijų atskleidimui greičiausiai nėra teisinga. Hillo nuomone, tai netgi neįmanoma, nes

kūrybinis santykis tarp atlikėjo ir kompozitoriaus yra nenusakomas [Hill, 1994, p. 555] Tačiau, remiantis minėtu autoriaus pageidavimu „perprasti jo muzikos dvasią“, galima suformuoti esmines savybes, reikalingas Messiaeno kūrinių interpretatoriui. Darbo autorės nuomone, atliekant ciklą „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“, ypatingai šio kūrinio *sacrum* epizodus, greta tradicinių pianistinių kompetencijų būtina empatija ir meninė įtaiga.

Pianistams (ypatingai tiems, kurių repertuare dominuoja romantizmo epochos kūriniai) šios, su emocijų raiška susijusios sąvokos gerai žinomos. Tačiau svarbu atkreipti dėmesį, kad, nepaisant analizuojamo ciklo dramaturgijos sąsajų su romantizmu, *sacrum* epizodai šiame kompozitoriaus kūrinyje išsiskiria kiek kitokia emocine raiška. Anot Hillo, bet koks siekis Messiaeno muziką „užpildyti“ savomis emocijomis yra vienareikšmiškai pasmerktas nesėkmei [Hill, 1994, p. 553]. Ši įžvalga puikiai tinka aptariant ciklo „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ *sacrum* epizodų atlikimą. Tai, koku būdu vengiant išorinės emocijų raiškos pasiekti, kad muzika skambėtų įtaigiai ir būtų emociškai paveiki, yra pagrindinis klausimas į kurį prieš atlikdamas Messiaeno kūrinius sau turi atsakyti pianistas.

Mąstant apie tai galima atsispirti nuo pianisto Johno Tilburio išvardintų pamatinių atlikimo savybių. Anot modernios muzikos atlikėjo – tai drausmė, atsidavimas ir emocinis nesuinteresuotumas [Tilbury, 1969, p. 151]. Darbo autorės nuomone, šie žodžiai gali padėti atskleisti subtilų skirtumą tarp stiprų emocinį poveikį turinčio, tačiau išoriškai neemocingo atlikimo¹⁵⁷.

Atliekant ciklą „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“, ypatingos atlikėjo drausmės reikalauja ne tik sudėtingų tekstų perskaitymas, bet kūrinio atlikimas mintinai. Atsidavimas interpretuojant ciklo *sacrum* epizodus sietinas su besąlygišku muzikos turinio, t.y. tikėjimo tiesų priėmimu. Tam pianistui reikalinga empatija. Empatiškas atlikėjas yra emociškai jautrus ir atviras muzikos turiniui, nesunkiai geba įsijausti į emociją, kurią kurdamas patyrė kompozitorius. Atliekant analizuojamo ciklo *sacrum* epizodus – tai pradinis ir pats reikšmingiausias interpretacijos etapas. Priėmęs ir savotiškai „susitapatinęs“ su kūrinyje esančia informacija,

¹⁵⁷ Analizuojant Messiaeno ciklo „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ atlikimą svarbu paminėti dar vieną svarbų momentą – terapinį šios muzikos poveikį. Atlikus didžiąją dalį ciklo pjesių buvo pastebėta, kad ši muzika turi savybę įtakoti atlikėjo pasaulėžiūrą. Atsižvelgiant į tai manoma, kad tokio pobūdžio muzikos atlikimo praktika gali būti taikoma kaip priemonė padedanti atsikratyti atlikėjams būdingos ydos – savęs sureikšminimo, kuris dažniausiai pasireiškia scenos baime.

scenoje atlikėjas turi siekti atsiriboti nuo savų emocijų ir perteikti visa tai klausytojams, kaip objektyviai egzistuojančią tiesą.

Arvo Pärto religiniai kūriniai fortepijonui „Alinai“, „Variacijos Arinuškos išgijimui“, kitaip nei programinio pobūdžio Messiaeno ciklas, perteikia vien tik *sacrum* vaizdinį, taigi ir jų atlikimui būdingas stilistinis vieningumas. Pagrindinis ir nuolat sutinkamas sakralumo ženklas minėtuose Pärto kūrinuose yra senosios muzikos epochų stilizacija, taigi, pjesės „Alinai“ ir „Variacijos Arinuškos išgijimui“ turėtų būti atliekamos emociškai nuosaikiu viduramžių sakralinės muzikos stiliumi.

Anot Hillierio, estų kūrėjo muzika „išlieka koncertinė“, tačiau „labai specifinio pobūdžio“, kuomet koncentruojamasi ne į išorę ar išskirtinius atlikėjo asmenybės bruožus [Hillier, 2007, p. 80]. Analizuojami kūriniai fortepijonui savo tikslu ir paskirtimi labiau artimi liturginio nei koncertinio tipo žanrams. Nuo Messiaeno ciklo „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ juos skiria tai, kad kūrinuose vengiama tiesioginio religinių tiesų teigimo. Tiek „Alinai“, tiek „Variacijos Arinuškos išgijimui“ tesiekia nukreipti maldai. Šis skirtumas lemia ir kiek kitokį emocinės komunikacijos pobūdį.

Lyginant su Messiaenu, šie Pärto kūriniai nereikalauja tokio besąlygiško atsidavimo ir paklusimo turiniui. Vienintelė būtina sąlyga – tai rimtas atlikėjo nusiteikimas. Viena iš interviu Pärtas minėjo, kad bendradarbiaujant su atlikėjais jam neretai iškyla sunkumų, nes, anot kompozitoriaus, gavę kūrinių partitūras, jie dažnai „atrodo visiškai nesusidomėję – kiekvienas muzikantas mato tik savo partiją, nežinodamas, ką daro kiti. Giliau pažvelgti jie nelabai nori“. Kompozitoriaus teigimu, iš pradžių dalyvavimas jo muzikos atlikimo procese atlikėjams atrodo beprasmiškas, nes pagroti kelias natas profesionalui yra per menkas uždavinys. Tačiau, anot Pärto, įdomu stebėti, kaip pradėjus muzikuoti kartu išankstinis požiūris keičiasi. Ypatingai atlikėjų reakcija į kūrinių pakinta koncerto metu, kuomet jie lygiai taip pat groja tai, kas parašyta, tačiau rimtai. Tuomet, anot Pärto, „jie pirmą kartą išgirsta, kad toje muzikoje tikrai kažkas egzistuoja“¹⁵⁸.

Atliekant minėtus Pärto kūrinius fortepijonui būtina ne tik rimtis, bet ir emocinis nesuinteresuotumas. Nors svarbu pabrėžti, kad čia kalbama apie emocijų raišką išorėje. Viduje atlikėjas neturėtų likti muzikai abejingas. Panašiai kaip ir Messiaeno atveju, atlikėjai patartina siekti kuo labiau atsiverti muzikos turiniui ir jos emociniam poveikiui, tačiau atliekant muziką viešai, vengti primesti savus išgyvenimus klausytojui.

¹⁵⁸ Iš Jamie McCarthy interviu su Arvo Pärtu <http://www.jstor.org/stable/1193819> [žiūrėta 2014 03 26].

Pats kompozitorius ir vengia konkrečių, su atlikimu susijusių apibrėžimų, tačiau, analizuojant jo minčių nuotrupas, įspūdį apie tai gali susidaryti pats jo muzikos interpretatorius. Pavyzdžiui, kalbėdamas apie kūrinį „Alinai“ Pärtas užsimena, kad pjesė skamba „neutraliai“¹⁵⁹. Kita vertus, kompozitorius pažymi ir asmeninį interpretatoriaus indėlį: „Visa, kas perskaitoma akimis dar nėra viskas. Niekas nežino, kokia muzika slypi už tų natų. <...> Tada pasirodo interpretatorius, kuris pagroja kažką iš savo tuščios erdvės tokiu būdu, kad tu pajunti, jog ta muzika daugiau nebėra tavo“¹⁶⁰.

Taigi, „įsileisdamas“ kūrinį į savo vidinį pasaulį, atsiduodamas jos poveikiui, atlikėjas suteikia interpretacijai savitumo. Tačiau panašiai kaip kompozitorius savotiškai „atsisako“ autorystės, perleisdamas ją interpretatoriui, taip ir atlikėjas galutiniame etape turėtų emociškai atsiriboti nuo savos interpretacijos, suteikdamas erdvės klausytojui kontempliuoti savas, o ne svetimas mintis.

Pianizmo požiūriu, tiek Messiaeno, tiek Pärto analizuojamų kūrinių fortepijonui atlikimas iš esmės reikalauja universalių įgūdžių. Tačiau darbo autorės praktika padėjo atskleisti kelis svarbiausius momentus, su kuriais susiduria pianistas, atlikdamas šių autorių sakralinę muziką. Darbo autorės nuomone, tam tikri techniniai aspektai iš atlikėjo pareikalauja išskirtinio dėmesio. Pirmiausia, susidūrimas su sakraline muzika fortepijonui – tai galimybė tobulinti garso išgavimo techniką. Analizuojamuose kūriniuose (jų *sacrum* epizoduose) paprastai dominuoja lėti tempai bei minimalistinė faktūra, todėl pagrindiniu įrankiu siekiant meninės įtaigos tampa operavimas subtiliais tembriniais niuansais. Be to, *sacrum* epizodams dažnai būdinga polifoninė faktūra, o pianistiniu požiūriu tai vėlgi susiję su gebėjimu diferencijuoti atskirų balsų garsumą ir tembrą.

Messiaeno ciklo „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ polifonija pianistui yra didelis iššūkis. Cikle dažnai gretinami keli savarankiški faktūros sluoksniai, kontrastuojantys dinamika, ritmine išraiška, metru, kai kada netgi tempu. Siekdamas dinaminį kontrastų ir tembrinės įvairovės pianistas turi stengtis sužadinti savo vaizduotę ir ieškoti tinkamos rankos padėties norimam skambesiui išgauti. Tembrinės vaizduotės ugdymui, ieškant interpretacinių sprendimų, kai kuriuos ciklo epizodui atlikėjui būtų pravartu pasigroti vargonais, kiekvienam iš balsų parenkant norimus registrus.

¹⁵⁹ Iš dokumentinio filmo apie Arvo Pärtą „Dvidešimt keturi preliudai fugai“ http://www.youtube.com/watch?v=cKcIM00Xq_Y [Žiūrėta 2014 08 08].

¹⁶⁰ Iš Jamie McCarthy interviu su Arvo Pärtu <http://www.jstor.org/stable/1193819> [žiūrėta 2014 03 26].

Ypatingo meistriškumo iš pianisto pareikalauja gausiai Messiaeno cikle naudojama akordinė technika¹⁶¹. Hillas pabrėžė, kad nepaisant faktūros sudėtingumo, Messiaenui visada labai svarbu buvo „girdėti kiekvieną natą“ [Hill, 1994, p. 552]. Ši taisyklė taikytina ir kalbant apie akordų atlikimą. Hillo teigimu, pianistai paprastai yra įpratę akorduose ryškinti viršutinę natą, o Messiaeno kūrinuose būtent to reikia vengti, nes, anot pianisto, Messiaeno akordai turi „rezonuoti iš vidaus“ [Hill, 1994, p. 553]. Taigi, šiuo atveju svarbus yra tiek kiekvienas garsas atskirai, tiek jų visuma. Garsų visuma sukuria specifinę akordo spalvą, o kiekvienas naujai įvestas garsas ją keičia.

Atidus ir lėtas įsiklausymas į akordais išgaunamų spalvų kaitą atlikimo metu pateisina ypatingai lėtus tempus (tokius kaip pvz. I pjesėje „Tėvo žvilgsnis“). Kuomet atlikėjas nesiekia romantiniam stiliui būdingo frazavimo, o kryptingai susitelkia į atskirų akordų jungimą, monotonijos pojūtis transformuojamas į „transo“ būsenos patyrimą. Armfelto teigimu, įvestas į „transą“ klausytojas nustoja sekti melodiją, o jos grožį, taip pat kaip ir kūrinio formą suvokia tiksliai kūriniai pasibaigus [Armfelt, 1965, p. 856].

Šioje vietoje galime įžvelgti tam tikras paraleles su Pärto kūriniais. Estų kompozitorius, komentuodamas *tintinnabulli* stiliumi sukurtą kūrinį „Alinai“ taip pat pabrėžė, kad svarbiausia jame yra ne atskiros melodinės linijos, o tai, kas išgaunama jungiant balsus tarpusavyje, taip pat kiekvienas garsas atskirai, ties kuriuo, anot kompozitoriaus, reikia koncentruotis taip, kad „kiekvienas žolės stiebelis būtų toks pat svarbus kaip gėlė“¹⁶². Taigi, logiška atrodytų išvada, kad atliekant tiek Messiaeno, tiek Pärto, tiek kitų kompozitorių kontempliatyvaus pobūdžio kūrinius kiekvienas akordas, dviejų garsų sąskambis ar tiesiog vienas garsas turėtų tapti įvykiu.

Kalbant konkrečiai apie Pärto kūrinių fortepijonui „Alinai“ ir „Variacijos Arinuškos išgijimui“ interpretaciją vienas svarbiausių momentų yra prasmingas tylos intarpų užpildymas. Nors, reikia pažymėti, kad reikšmingų tylos intarpų neretai pasitaiko ir analizuojamame Messiaeno cikle „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ (Pvz., jų itin gausu XIX pjesėje „Aš miegu, o širdis mano budi“). Atsižvelgiant į tai, kad tyla yra interpretuotina kaip universalus sakralumo ženklas, abiejų kompozitoriaus kūrinuose sutinkamų pauzių įprasminimas galėtų būti grįstas tomis pačiomis rekomendacijomis.

¹⁶¹ Pvz., I ciklo „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ pjesė grįsta vien tik akordine technika. Akordai gausiai naudojami beveik visose šio ciklo dalyse.

¹⁶² Ten pat.

Anot Hillierio, Përto kūriniuose tylą „reikia groti“ [Hillier, 1997, p. 199]. Tai, kuo atlikėjas užpildo tylą, yra gana individualus ir intymus momentas, tačiau pauzių atlikimą galima aptarti ir grynai techniniu aspektu. Hillierio pastebėjimu, ypatingą reikšmę tokiais atvejais turi tai, kaip yra sugrojamas paskutinis garsas prieš pauzę ir pirmasis po jos [Hillier, 1997, p. 199]. Kaip parodė Përto, taip pat ir Messiaeno panašaus pobūdžio kūrinių atlikimo praktika, pauzės geriausiai įprasminamos tuomet, kai atlikėjo vaizduotėje yra panaikinamos. Tai reiškia, kad prasidėjus pauzei garsas mintyse yra toliau tęsiamas, bandant jį sujungti su po pauzės esančiu garsu. Tam paranki erdvė vėlgi yra bažnyčia, kadangi jai būdinga natūrali reverberacija sudaro sąlygas garsui skambėti netgi pauzių metu.

Apibendrinant *sacrum* raiškos fortepijoninėje muzikoje atlikėjiškos interpretacijos problematiką bei rekomendacijas, galima teigti, kad dalis jų gali būti analogiškai taikomos tiek Messiaeno, tiek Përto muzikos atlikimui, nors muzikos stiliaus atžvilgiu šių autorių kūryba reprezentuoja gana priešingus polius. Kompozitorių stiliaus skirtumai lemia skirtingą emocinės komunikacijos pobūdį, tačiau sakralumo vaizdinių raiška analogiškais sakralumo ženklais – muzikinės tėkmės statika, polifonine faktūra, tylos intarpais ir kt. tampa objektyvia prielaida panašiai spręsti išskylančias interpretacines problemas.

2. 2. 2. A. Remesos ir M. Natalevičiaus kūrybos fortepijonui atlikėjiškas aspektas

Interpretuodamas lietuvių kompozitorių kūrybą atlikėjas susiduria su labai panašiomis problemomis, kurios buvo aptartos analizuojant Messiaeno bei Përto muzikos atlikimą. Nepaneigiant ankstesniame poskyryje pateiktų interpretacinių rekomendacijų aktualumo lietuviškos muzikos atlikimui, pastebėta, kad kai kurios ankstesnio poskyrio išvalgos turėtų būti sukonkretintos, papildytos ir aptartos individualaus kompozitorių stiliaus kontekste.

Šiame skyrelyje taip pat norima pasidalinti žiniomis, įgytomis bendraujant su kompozitoriais asmeniškai, diskutuojant kūrinių atlikimo klausimais bei juos grojant. Bendradarbiaujant tiek su Remesa, tiek su Natalevičiumi pavyko atskleisti atlikimui svarbios informacijos, kurios iš pradžių buvo pasigesta natų tekste. Jų vizijos ir pianistiniai/techniniai patarimai, kaip atlikti konkrečius kūrinių epizodus, kartu su darbo autorės patirtimi tai įgyvendinant, padėjo suformuoti detalesnes interpretacines rekomendacijas būtent šių autorių kūrinių atlikimui.

Aptariant sakralinės muzikos koncepcijas buvo minėta, kad **Alvydo Remesos** fortepijoninius opusus su Messiaeno ciklu „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ sieja ne tik muzikinės kalbos panašumai, bet ir tai, kad sakralumas abiejų kompozitorių kūryboje atsiskleidžia priešinant jį su profaniškumu. Tačiau atlikimo stiliaus požiūriu *sacrum* ir *profanum* vaizdiniai šių kompozitorių kūryboje turėtų būti interpretuojami kiek skirtingai. Nors abiejų kompozitorių ciklai yra programiniai, Remesos kūrinių programiškumas, priešingai Messiaenui, yra labiau impresionistinio nei romantinio pobūdžio¹⁶³. Abiejų kūrinių struktūra grįsta mažai tarpusavyje besisiejančių impresionistinio pobūdžio vaizdinių (*sacrum* ir *profanum*) kontrastais. Šie vaizdiniai labiau perteikia tam tikrą nuotaiką, atmosferą, nei deklaruoja konkretų turinį. Tam tikrų sąsajų su Messiaeno dramaturgija galima įžvelgti nebent cikle „Stigmos“. Pasitelkus fantaziją šiame kūrinys įmanoma užčiuopti paslėptą siužetinę liniją, o tam tikras kūrinio dalis netgi tapatinti su įsivaizduojamais dieviškais ar žemiškais personažais. Tačiau „Sakramentalijų“ struktūra, lyginant tiek su Messiaeno „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“, tiek su „Stigmomis“, ryškiai grįsta fragmentiškumo principu. Šiame cikle *sacrum* vaizdiniai yra ryškiai impresionistinio pobūdžio, taigi ir jų interpretacija emocinės raiškos požiūriu turėtų būti labiau artima „pātiškai“ kontempliacijai nei Messiaeno aktyviam religinių tiesų deklaravimui.

Žvelgiant pianistiniu aspektu, tiek „Stigmos“, tiek „Sakramentalijose“ pagrindinis uždavinys atliekant *sacrum* epizodus yra statiškos tėkmės įprasminimas. Esminiai patarimai kaip realizuoti šį siekį buvo gana išsamiai aptarti ankstesniame poskyryje. Analizuojant konkrečiai Remesos kūrinių atlikimą, tenorima atkreipti dėmesį į tam tikras problemines vietas, interpretacinio proceso metu pareikalavusių iš darbo autorės išskirtinio dėmesio.

Atlikėjui interpretaciniais galvosūkiiais paprastai tampa epizodai, kuriuose stinga detalių su atlikimu susijusių nuorodų. Tokio atvejo pavyzdys – V (paskutinė) ciklo „Sakramentalijos“ pjesė. Čia Remesa nėra pateikęs jokių nuorodų į tempą. Vienintelis muzikinės tėkmės orientyras yra 6/4 metras ir kairės rankos pulsacija aštuntinėmis. Pasąmoningai tokius išorinius požymius atlikėjas suvokia kaip nuorodą į vidutinišką tempą.

Tačiau, kaip atskleidė praktika, toks judėjimas meninės įtaigos prasme visiškai nepasiteisina. V dalį atliekant vidutinišku tempu atsiranda natūralus poreikis frazuoti. Kairės

¹⁶³ Remesa savąjį stilių apibūdino kaip „naująjį impresionizmą“, pabrėždamas, kad kūrybinio proceso metu dažniausiai mąsto tapybiškai. Messiaenas neigė esąs impresionistas, sakydamas, kad nepaisant to, jog yra prancūzų kompozitorius, nėra prancūzų „impresionistas“ [Hill, 1994, p. 552].

rankos partijos trigarsė harmonija kartu su išraiškingu melodijos frazavimu lemia stiliaus požiūriu neadekvatų skambesį.

Įvairūs interpretaciniai eksperimentai atskleidė, kad viską šiuo atveju sutvarko tinkamai pasirinktas tempas. Buvo įsitikinta, kad, nepaisant vizualiai klaidinančios faktūros, paskutinę „Sakramentalijų“ dalį būtina atlikti labai lėtai, nes tai vienintelis būdas atkurti pjesei būdingą mistinę atmosferą. Tik taip skambėdama dramaturginiu požiūriu V dalis pateisina savo vietą ciklo pabaigoje.

Siekiant mistinio skambesio teisingus tempo sprendimus šioje dalyje (kaip ir didžiojoje dalyje *sacrum* epizodų) turėtų papildyti sąmoningas bet kokios dinaminės niuansuotės ar ekspresyvos tembrinės išraiškos vengimas. Tokią poziciją išreiškė ir pats kompozitorius, visai paskutinei daliai pateikdamas vienintelę dinaminę nuorodą (*mp*) bei pabrėždamas, kad pjesės tembras turėtų kelti pilkos spalvos asociaciją.

Kito lietuvių autoriaus – **M. Natalevičiaus** kūryba stiliaus požiūriu labiausiai artima A. Pärtui. Kompozitorius vienija ne tik panašios estetinės nuostatos, bet ir tai, kad jų kūriniuose didelis dėmesys skiriamas viduramžių, renesanso ir baroko epochų stilizacijai. Į tai labai svarbu atsižvelgti aptariant šių kompozitorių muzikos atlikimo stilių.

Savo skambesiu artimiausi Pärto muzikai kūriniai, taip pat ryškiausi stilizacijos pavyzdžiai Natalevičiaus kūryboje fortepijonui yra „Vasaros malda“, „Epitafija“ ir „Iš dulkių į dulkes“. Nors, lyginant su estų kompozitoriaus kūryba, jie skamba labiau koncertiškai. Natalevičius gana gausiai naudoja dinamines nuorodas, minėtuose kūriniuose yra ryškūs dinaminiai pakilimai (kulminacijos) ir atoslūgiai. Lyginant su Pärtu, šiuose kūriniuose ryškesnis naratyvumas. Netgi *sacrum* epizodai harmonijos ir dinamikos atžvilgiu nėra visiškai statiški. Nepaisant to, nerekomenduotina jų atlikti pernelyg emocionaliai. Kompozitoriaus pageidavimu, pianistas tiesiog turėtų stengtis išpildyti užrašytas dinamines nuorodas, tačiau vengti jausmingo intonavimo ar tradicinio romantinio frazavimo. Taigi, pageidautina, kad atlikėjas liktų emociškai nesuinteresuotas.

Detaliau šia atlikimo rekomendaciją galėtų pailiustruoti Natalevičiaus kūrinio „Iš dulkių į dulkes“ interpretacinė analizė. Diskutuojant apie šio kūrinio atlikimo stilių su pačiu kompozitoriumi, pavyko atskleisti nemažai tekstą papildančios informacijos, kuri padėjo įtaigiau klausytojams perteikti religinį pjesės turinį. Iki bendradarbiavimo su kompozitoriumi buvo išbandytos kelios, stiliaus požiūriu skirtingos, šio kūrinio interpretacijos. Visas jas klausytojai

priėmė teigiamai, tačiau daugeliu atveju kūrinio turinys nebuvo suprastas teisingai. To priežastis – neteisingai pasirinktas atlikimo stilius.

Ryškiausias sakralumo ženklas pjesėje „Iš dulkių į dulkes“ yra baroko klavyrinės muzikos stilizacija. Ja grįstos kraštinės, *sacrum* vaizdinį perteikiančios pjesės dalys. Taigi, norint atskleisti šį sakralumo ženklą, kraštines pjesės dalis būtina atlikti barokiniam muzikos stiliuje. Priešingu atveju muzika, net ir skambėdama gražiai, nesuskamba sakraliai. Anot kompozitoriaus, atlikdamas pjesės „Iš dulkių į dulkes“ *sacrum* epizodus pianistas turėtų stengtis imituoti klavesino skambesį. Natalevičius pabrėžė, kad svarbu yra siekti aiškaus ir tikslaus garso išgavimo, vengti mikrodinamikos (intonavimo), romantiniam atlikimo stiliui būdingo frazavimo, o polifoninėse vietose – pernelyg raiškių tembrinių kontrastų atskiruose balsuose. Autorius nurodė, kad, neatmetant savarankiškos kiekvieno balso linijos svarbos, visi jie turi skambėti tame pačiame dinamikos lygyje.

Kiek kitoks ir stiliaus požiūriu išskirtinio dėmesio reikalaujantis yra Natalevičiaus kūrinys „Malda“. Šioje pjesėje, lyginant su kitais kompozitoriaus kūriniais, būdinga labai aiškiai išreikšta siužetinė linija. Tiek dramaturgija, tiek emociniu poveikiu „Malda“ artimesnė Messiaeno nei Pärto muzikai. Emociniu požiūriu jos *sacrum* epizodai labiau šokiruoja nei nuteikia raminančiai, o tai greičiau veda klausytoją į „transą“ nei į religinę kontempliaciją. Atsižvelgiant į tai, „Maldos“ atlikimas turėtų būti grįstas poskyrio apie Messiaeno muzikos interpretaciją rekomendacijomis.

Analogiškai analizuotiems užsienio kompozitoriams, tyrinėjamų lietuvių autorių sakralinė muzika stiliaus požiūriu labai skiriasi, tačiau universalių sakralumo ženklų identifikavimas joje vėlgi diktuoja panašius *sacrum* epizodų interpretacinius sprendimus. Skirtumai išryškėja tikrai emocinėje *sacrum* epizodų raiškoje. Šiuo požiūriu vienais atvejais išryškėja sąsajos su Messiaeno, kitais – su Pärto religinio turinio epizodų interpretacija.

2. 2. 3. *Sacrum raiškos percepcija (muzikos klausymosi patirties tyrimas)*

Muzikos atlikėjui, rengiančiam kūrinio interpretacijos strategiją, neabejotinai pravartu žinoti, kaip klausytojas reaguoja į skambančią muziką ir kiek šiuo atveju jis pajėgus atpažinti, sąmoningai įvertinti užkoduotus ženklus bei jų raiškos priemones. Taip pat tikslinga pasitikrinti, ar atlikėjo kuriamas vaizdinys suprantamas, ar jis pasiekia ir klausytoją.

Siekiant nustatyti, kaip Messiaeno muzika veikia klausytoją ir ar teorinės kūrinio turinio interpretavimo prielaidos, kūrinys įvairiomis priemonėmis užfiksuoti vaizdiniai sutampa su klausytojo supratimu buvo atliktas empirinis tyrimas, pasitelkiant anketavimo metodą¹⁶⁴. Tyrimui specialiai buvo pasirinktos labai retai Lietuvoje atliekama pjesė, todėl dauguma apklaustųjų neatpažino nei kūrinio autoriaus, nei kūrinio. Tik 7 tyrimo dalyviai (21,87 proc. respondentų) atpažino kompozitoriaus stilių, ir iš jų daugumą sudaro profesionalūs muzikai (6). Tik 3 respondentai teisingai nurodė ciklo pavadinimą, bet nei vienas iš jų negalėjo įvardinti konkrečios dalies. Tad respondentų reakcija į išklaustą muziką nebuvo įtakota išankstinio žinojimo apie kūrinio turinį.

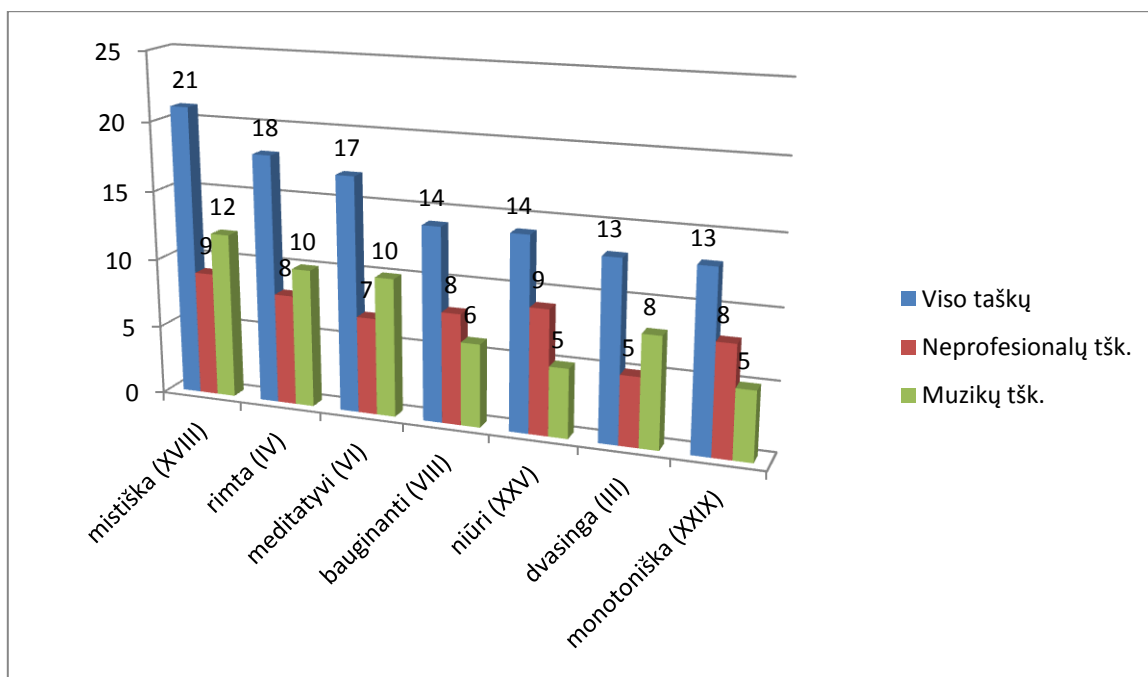
Atlikus pjesės „Tėvo žvilgsnis“ semantinio turinio analizę, identifikavus kompozitoriaus į kūrinį inkorporuotus su sakralumu susijusius ženklus ir jų raiškos priemones, susipažinus su įvairių atlikėjų interpretacija bei sukaupus pjesės atlikimo patirtį, suformuota prielaida, jog ši muzika turėtų būti apibūdinama kaip „dvasinga“, „meditatyvi“, „mistiška“ ir/ar „bauginanti“.

Apklausoje dalyviams buvo pateikti 33 muzikos emocinių pobūdį apibūdinantys epitetai¹⁶⁵. Dalyviai galėjo pasirinkti neribotą kiekį epitetų, jų nuomone, charakterizuojančių konkrečią pjesę. „Tėvo žvilgsniui“ charakterizuoti iš viso buvo pasitelkti 25 iš 33 pateiktų epitetų ir papildomai dar respondentų pasiūlyti 7. Dominuojantys epitetai, surinkę daugiau kaip 50 proc. respondentų balsų, yra *mistiška* (21), *rimta* (18) ir *meditatyvi* (17). Populiariausių epitetų eilę iliustruoja lentelė nr. 1:

¹⁶⁴ Tyrimas iš viso dalyvavo 32 asmenys nuo 17 iki 59 metų (amžiaus vidurkis – 33 m.). Pusę apklaustųjų (16) sudarė profesionalūs muzikai, studijuojantys arba baigę LMTA. Kitą pusę – neprofesionalų – įvairių kitų profesijų atstovai. Tyrimas dalyvavusieji taip pat buvo grupuojami į tris amžiaus grupes: 1. dalyviai iki 25 m. amžiaus (31,25 proc. tyrimo respondentų), 2. dalyviai 26–40 m. amžiaus (43,75), 3. dalyviai virš 40 m. amžiaus (25 proc.).

Dalyvių išsilavinimas labai įvairus – nuo moksleivių iki aukštąjį mokslų daktaro laipsnį turinčių asmenų. Neprofesionalų tarpe buvo 4 asmenys, pažymėję, kad muzikos mokėsi muzikos mokykloje arba privačiai. Dauguma tyrimas dalyvavusių asmenų teigė, kad domisi klasikine muzika. Kiekvieno iš tyrimas dalyvių buvo paprašyta išklausti pirmąją O. Messiaeno fortepijoninio ciklo „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ pjesę „Tėvo žvilgsnis“ ir atsakyti į anketoje pateiktus klausimus, susijusius su muzikos kūrinio turinio (reikšmės, emocijos, jų raiška) identifikavimo ir interpretavimo procesais. Dalis respondentų kūrinius išklausė ir raštu į klausimus atsakė dalyvaujant šio tyrimo autorei, kiti dalyviai kūrinių klausėsi ir atsakinėjo į klausimus individualiai. Atsakymai į anketoje pateiktus klausimus susisteminti, analizuojant kelis su tyrimo tikslais susijusius aspektus.

¹⁶⁵ *Žaisminga* (I), *liūdna* (II), *dvasinga* (III), *rimta* (IV), *sarkastiška* (V), *meditatyvi* (VI), *racionali* (VII), *bauginanti* (VIII), *rami* (IX), *triukšminga* (X), *dinga* (XI), *šmaikšti* (XII), *santūri* (XIII), *graži* (XIV), *chaotiška* (XV), *maloni* (XVI), *žemiška* (XVII), *mistiška* (XVIII), *aiški* (XIX), *dangiška* (XX), *demoniška* (XXI), *šokiruojanti* (XXII), *tragiška* (XXIII), *šviesi* (XXIV), *niūri* (XXV), *spalvinga* (XXVI), *blanki* (XXVII), *ekspresyvi* (XXVIII), *monotoniška* (XXIX), *erzinanti* (XXX), *brutali* (XXXI), *kilni* (XXXII), *bjauri* (XXXIII) ir kita (XXXIV).



Iš lentelės matyti, kad tiek profesionalai, tiek neprofesionalai rinkosi šiuos epitetus gana aktyviai ir didelio atotrūkio tarp profesionalų ir neprofesionalų nuomonės nėra. Atskyrus šių apklausos respondentų grupių pasirinkimus nustatyta, jog skirtumas tarp grupių pasirinkimo nėra didelis (4 pozicijos sutampa pagal prioritetus, 3 laikytinos artimomis, nes figūruoja sąrašė ir skiriasi vos 3 balsais). Pasirinkimų prioritetų pasiskirstymą iliustruoja lentelė nr. 2.

Prioritetas	Profesionalai		Neprofesionalai	
	Pasirinkimų skaičius	Epitetai	Pasirinkimų skaičius	Epitetai
1 prioritetas	9	XVIII, XXV	12	XVIII
2 prioritetas	8	IV, VIII, XXIX	10	IV, VI
3 prioritetas	7	VI	8	III
4 prioritetas	6	II	6	VIII, IX

Du iš dažniausiai pasirinktų epitetų (*mistiška* ir *rimta*) sutapo abiejose grupėse pagal balsų skaičių priskiriami pirmam ir antram pasirinkimo prioritetui. Skirtingai nuo muzikų, neprofesionalai taip pat pirmu prioritetu rinkosi ir epitetą *niūri*, kas muzikams nepasirodė labai aktualu (5 prioritetas). Kitas didesnis skirtumas atsiskleidė su epiteto *monotoniška* pasirinkimu. Pjesę taip apibūdino pusė neprofesionalų (8) ir mažiau nei trečdalis profesionalų (5, 31 proc.). Profesionalų ir neprofesionalų dažniausiai pasitelktų epitetų pasirinkimo tendencijas iliustruoja lentelė nr. 3:

Nr.	Respondentų grupė	Epitetai					
		<i>mistiška</i> (XVIII)	<i>niūri</i> (XXV)	<i>rimta</i> (IV)	<i>meditatyvi</i> (VI)	<i>bauginanti</i> (VIII)	<i>monotoniška</i> (XXIX)
1.	Neprofesionalai	9 (1)	9 (1)	8 (2)	7 (3)	8 (2)	8 (2)
2.	Profesionalai	12 (1)	5 (5)	10 (2)	10 (2)	6 (4)	5 (5)

Analogiškai analizuojant duomenis pagal respondentų amžiaus grupes, paaiškėjo, jog XVIII apklausos epitetas *mistiška* dominuoja visų trijų amžiaus grupių respondentų atsakymuose. Epitetas *rimta* (IV) buvo dažniausias jauniausių apklausos dalyvių tarpe ir labai svarbus vyrausiemis (trečiosios grupės) respondentams, o VI epitetas *meditatyvi* – svarbiausias II grupėje ir labai svarbus III grupėje. Epitetų pasirinkimo dinamiką skirtingose amžiaus grupėse atspindi lentelė nr. 4:

Nr.	Respondentų grupė	I prioritetas	Proc.	II prioritetas	Proc.	III prioritetas	Proc.
1.	iki 25 m.	<u>IV</u>	80	XVIII	70	XXIX	50
2.	26-40 m.	XVIII	64	<u>VI</u>	57	III, XXIX	43
3.	virš 40 m.	II	75	XVIII, VI, IV, XXV	63	III, XXIII	50

Iš lentelės matyti, kad pasirinkimai skirtingų amžiaus grupių respondentų atsakymų yra taip pat artimi ir radikalių skirtumų nėra.

Išanalizavus apklausos duomenis pagal visų apklausoje dalyvavusių atsakymus, pagal respondentų muzikinį pasirengimą (profesionalai ir neprofesionalai) bei amžiaus grupes, galime teigti, jog Messiaeno pjesei populiariausi epitetai yra *mistiška*, *rimta* ir *meditatyvi*. Lentelėje Nr. 5 pateikiama pilna populiariausių epitetų pasirinkimo suvestinė:

Nr.	Epitetas	Pasirinkusių dalyvių proc.	Pagal muzikinį pasirengimą		Pagal amžiaus grupes		
			neprofesionalai	profesionalai	Dalyviai iki 25 m. amžiaus (proc.)	Dalyviai 26-40 m. amžiaus (proc.)	Dalyviai virš 40 m. amžiaus (proc.)
1.	<i>mistiška</i> (XVIII)	65,6	56,2	75	90	64,3	62,5
2.	<i>rimta</i> (IV)	56,2	50	62,5	80	35,7	62,5
3.	<i>meditatyvi</i> (VI)	53,1	43,7	62,5	40	57,1	62,5

Vienintelis išryškėjęs skirtumas tarp respondentų grupių – XXV epiteto *niūri* populiarumas neprofesionalų tarpe (56,2 proc.) ir tai aiškinama mažesne XX a. akademinės muzikos klausymosi patirtimi ir menkesniu XX profesionaliosios muzikos išmanymu. Gauti duomenys iš esmės

sutapo ir su apklausos autorės lūkesčiais. Epitetai *mistiška*, *meditatyvi*, *dvasinga* ir *bauginanti* yra tarp dažniausiai pasirinktų epitetų.

Tyrimas patvirtino faktą, kad šalia originalios simbolių sistemos, Messiaeno muzikos kalboje gausu nesunkiai atpažįstamų muzikinės retorikos elementų. Dėl šios priežasties klausytojai, interpretuodami jos nemuzikines reikšmes, toli nenuklysta netgi tais atvejais, kuomet jie visiškai neturi išankstinės nuostatos apie kūrinį. Remiantis tyrimo rezultatais galima pastebėti, kad pjesės turinio asociacijos vienareikšmiškai kilo vien tik iš muzikos retorikos lygmenyje užkoduotų ženklų. Pagrindinis dėmesys buvo sutelktas į meditatyvaus pobūdžio muzikos tėkmę, beveik visi pastebėjo laiko tikslumą imituojančią retorinę figūrą, nors interpretacijos buvo įvairios – lietaus lašai, širdies plakimas ir t.t. Intuityviai pajauti aštrūs septimų ir tritonių šuoliai lėmė tai, jog dauguma klausytojų pjesę apibūdino kaip bauginančią, o žemo registro identifikavimas kėlė asociacijas su mistika.

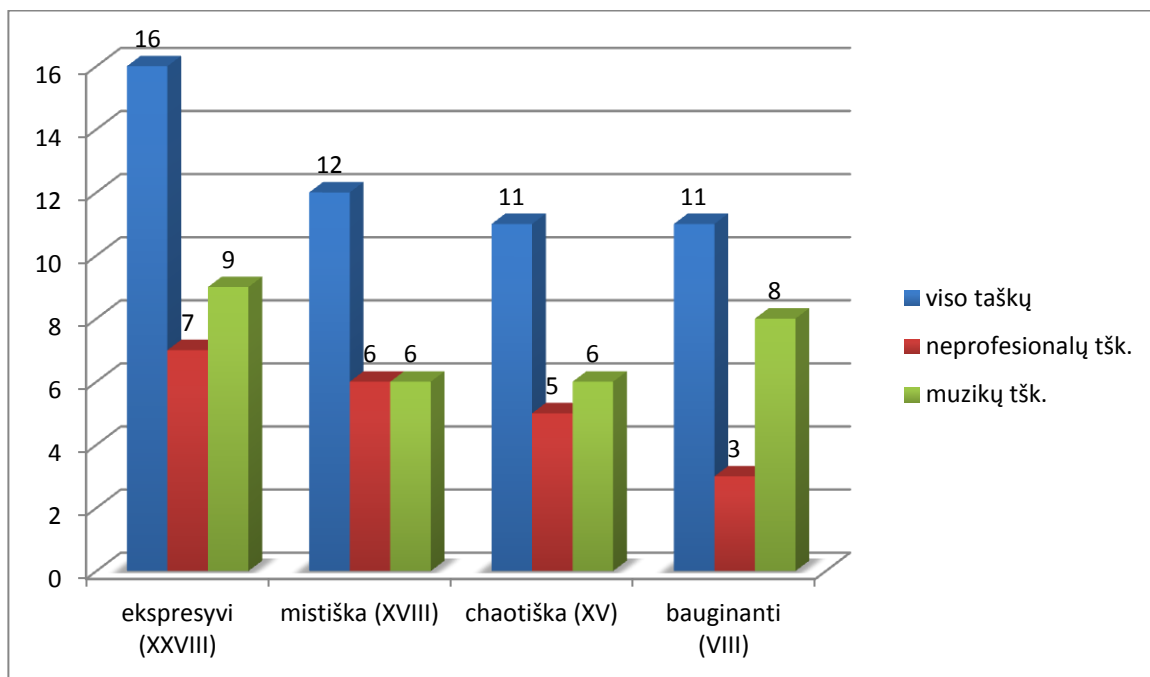
Sunkiausiai klausytojams sekėsi atpažinti simboliškai užkoduotas nemuzikines reikšmes, o į retorikos elementus netgi jokio muzikinio išsilavinimo neturintys asmenys reagavo pakankamai jautriai, be ilgų svarstymų pateikdami taikius atsakymus.

Greta „Tėvo žvilgsnį“ apibūdinančių konkrečių epitetų pasirinkimo analizės, ne mažiau įdomus šio tyrimo aspektas buvo klausytojų emocinės reakcijos į Messiaeno muziką stebėjimas. Gillocko teigimu, publikos reakcija į Messiaeno muziką visiškai priklauso nuo atlikėjo, kurio pareiga, anot vargonininko, yra ne tik gerai suvokti muzikos turinį, bet ir išmokyti prikaustyti klausytojo dėmesį [Gillock, 2010, p. 6]. Tačiau tyrimo metu visi apklausos dalyviai klausėsi to paties įrašo, taigi ir to paties atlikimo. Nepaisant to, jų reakcijos į muziką buvo labai skirtingos. Kai kuriems „Tėvo žvilgsnis“ sukėlė stipriai neigiamas emocijas. Pasitaikė dalyvių, kurie įpusėjęs kūrinį netgi panoro liautis klausytis. Tačiau buvo ir tokių, kurie klausėsi labai susidomėję ir įsitraukę. Atsižvelgiant į tai galima daryti išvadą, kad analizuoto Messiaeno ciklo, ypač jo *sacrum* vaizdinį perteikiančių epizodų, turinys gali būti adekvačiai suvoktas tik tuomet, kai klausytojui, taip kaip ir atlikėjui, yra artima šio kompozitoriaus pasaulėžiūra.

Atlikus tyrimą, kurio metu įvairaus amžiaus ir skirtingą muzikinį pasirengimą bei asmeninę patirtį turintys klausytojai klausėsi „Tėvo žvilgsnio“, prieita išvados, jog sakralumo ženklais prisodrintas turinys gali būti adekvačiai suvoktas tik tuomet, kai klausytojui yra artima kompozitoriaus religinė pasaulėžiūra.

Analogiškai, apklausoje pateikus O. Messiaeno ciklo pjesės Nr.2 „Žvaigždės žvilgsnis“ garso įrašą, respondentai gana tiksliai rinkosi emocinį pjesės turinį apibūdinančius epitetus.

Remiantis teorinėmis įžvalgomis bei kūrinio atlikimo patirtimi, buvo iškelta prielaida, jog tiksliausi apibūdinimai būtų šie: „mistiška“, „bauginanti“, „ekspresyvi“. Gauti rezultatai parodė, jog šį kartą respondentai dar aiškiau išskyrė charakteringus epitetus, nes tik keturi iš 33 surinko daugiau kaip trečdalį dalyvių balsų (lentelė nr. 6).



Populiariausių epitetų diagrama patvirtina autorės prielaidos teisingumą bei dar kartą patvirtino faktą, jog tinkamas kūrybinės bei atlikėjiškos raikos priemonių pasirinkimas suponuoja numanomą, prognozuojamą rezultatą.

Remiantis tyrimo duomenimis¹⁶⁶ galima daryti išvadą, jog su muzikine retorika siejami muzikinės raiškos elementai yra labiau paveikūs, greičiau inspiruojantys emocijas ir asociacijas, labiau susiję su klausytojo intuicija, o simbolių identifikavimo procesai susiję su intelekto veikla.

Sakralumo ženklai, užfiksuoti tiek O. Messiaeno, tiek kitų autorių fortepijoninėje kūryboje, sudaro sąlygas kūrinio vaizdinio/semantinio turinio sukonkretinimui ir užtikrina kompozitoriaus/atlikėjo/ klausytojo komunikacijos procesų kryptingumą bei interpretacijos pagrįstumą.

¹⁶⁶ Daugiau tyrimo duomenų papildomai pateikiama darbo Priede Nr. 1.

IŠVADOS

1. Tyrinėjant sakralumo raišką kūryboje fortepijonui iškilo klausimas dėl tokio pobūdžio kūrinių vietos religinio žanro muzikos klasifikacijoje. Remiantis H. G. Adlerio bei Kalavinskaitės įžvalgomis, taip pat žodynuose ir enciklopedijose (*Muzikos enciklopedija*, *Oksfordo muzikos žodynas*, *Tarptautinių žodžių žodynas*) pateiktais liturginės, bažnytinės ir religinės muzikos apibrėžimais prieita išvados, kad visi šiam tyrimui pasitelkti kūriniai yra priskirtini religinės (arba sakralinės) muzikos kategorijai. Analizuojant su darbo objektu susijusią O. Messiaeno, A. Părto, A. Remesos ir M. Natalevičiaus kūrybą fortepijonui nustatyta, kad ši muzika yra koncertinės paskirties, tačiau su religija ją sieja sukūrimo intencija (tikslas) ir prasminis ar vaizdinis turinys.
2. Su darbo tema susijusios literatūros analizė patvirtino faktą, kad fortepijonas niekuomet nebuvo priskirtas prie instrumentų, tinkamų skambėti bažnyčioje, taip pat jis niekuomet neturėjo tiesioginio sąlyčio su religija. Tai rodo XIX a. susiformavusios ir sakralinės muzikos tradicijai iš esmės oponuojančios koncertinė-virtuozinė fortepijono meno bei muzikavimo namuose praktikos, kuriose vyravo pasaulietinio repertuaro pasirinkimo tendencijos [Parakilas, 2001; Mitchell, 2000; Loesser, 2011; Leppert, 1997]. Atsižvelgiant į tai, religinės muzikos žanro bruožų turintys fortepijoniniai opusai vertintini kaip išimtiniai, pavieniai kūrybinės praktikos atvejai. Tyrimo metu nustatyta, kad tokio tipo kūrinių atsiradimui įtakos turėjo trys veiksniai: 1) šio muzikos instrumento populiarumas; 2) kompozitorių asmeninė simpatija instrumentui; 3) plačios muzikinės raiškos galimybės, siejamos su šiuo instrumentu (vokalo, vargonų, varpų bei kitų tiesioginių sąsajų su sakralumu turinčių objektų imitavimas).
3. Tyrimas atskleidė, kad analizuojamus kūrinius fortepijonui su religija sieja ne tik intencija bei turinys. Religinėms reikšmėms perteikti kompozitoriai naudoja įvairias priemones, muzikinį tekstą prisodrindami įvairių tipų semantiniais ženklais, simboliais bei kitokio pobūdžio raiška. Pasitelkus Peirce'o ženklų klasifikaciją nustatyta, kad sakralumui perteikti dažniausiai taikomi ikonos ir simbolio tipo ženklai. Pirmosios grupės ženklai kelia tiesiogines asociacijas su sakralumu, taigi yra lengviau identifikuojami ir suvokiami vienareikšmiškai. O simbolių sąsaja su religinėmis prasmėmis yra konvencionali, taigi jų reikšmės identifikuoti yra sudėtingiau, be to, jos gali kisti priklausomai nuo konteksto. To paties tipo ženklai konkretiems vaizdiniams perteikti figūruoja skirtingų kompozitorių kūryboje. Todėl prieita išvados, kad jie, nepaisant kompozitorių kūrybinio stiliaus skirtumų, yra universalūs.
4. Atsižvelgiant į egzistuojančią religinės muzikos fortepijonui praktiką ir konkrečiai Messiaeno bei Părto kūrybos pavyzdžius nustatyta, kad joje dominuoja du religinių vaizdinių formavimo

dramaturgijos tipai: 1) programinis/naratyvinis (Messiaenas) ir 2) kontempliacinis (Pärtas). Pirmojo tipo kūrinių dramaturgija įprastai grindžiama *sacrum* ir *profanum* vaizdinių kontrastais, formuojant skirtingų vaizdinių seką. Pavyzdžiui, Messiaeno ciklas „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ turi siužetą bei susijęs su kompozitoriaus intencija perteikti religines tiesas. Religinėje kontempliacinėje muzikoje susitelkiama tik į *sacrum* vaizdinio raišką, kas ypač atsiskleidžia Pärto kūriniuose fortepijonui „Alinai“ ir „Variacijos Arinuškos išgijimui“, kurie skirti ne pasakoti ar iliustruoti, o sutelkti maldai, religinei kontempliacijai.

5. Lietuvių kompozitorių kūryboje ryškiausi programinės sakralinės muzikos fortepijonui pavyzdžiai yra A. Remesos ciklai („Stigmos“ ir „Sakramentalijos“), o religinė kontempliacija kūryboje fortepijonui labiausiai išreikšta M. Natalevičiaus sakralinės tematikos kūriniuose („Vasaros malda“, „Epitafija“, „Meditacija“, „Iš dulkių į dulkes“). Tačiau pastebėta, kad lietuvių autorių kūryboje šie tipai traktuojami savitai. Programinių Remesos ciklų *sacrum* epizodai labiau skirti kurti sakralią atmosferą, nei intensyviai „teigti“ religines tiesas. Juose dažnai galima įžvelgti „partišką“ kontempliaciją. O Natalevičiaus muzikoje, esant išorinei statikai, egzistuoja ir naratyviniai elementai. Kai kurie šio kompozitoriaus *sacrum* epizodai netgi yra labiau artimi Messiaeno muzikos emociniam intensyvumui, nei Pärto kūrinių kontempliacijai.
6. Nustačius, kad religinė muzika fortepijonui turi specifinių, su sakralumu siejamo turinio raiškos ženklų bei susiformavusią, glaudžiai su visa religine muzika susijusią religinio turinio vaizdinių formavimo muzikoje praktiką, prieita išvados, kad darbo objektu tapusius kūrinius ir visą tokio tipo muziką reikia interpretuoti remiantis bažnytinės muzikos atlikimo tradicija, taikant religinio stiliaus atlikimo nuostatas. Pavyzdžiui, atlikdamas *sacrum* tipo epizodus, pianistas visais atvejais turėtų vengti teatrališkumo elementų, atviro emocijų demonstravimo.
7. Nagrinėjamuose kūriniuose figūruojantys *sacrum* epizodai, jų emocinis perteikimas, muzikinės interpretacijos procese yra įtakojamas kompozitoriaus pasirinkto muzikos dramaturgijos formavimo tipo. Atliekant programinio tipo religinę fortepijoninę muziką ypač svarbiomis tampa: 1) empatija (sėkmingos emocinės komunikacijos tarp atlikėjo ir kompozitoriaus sąlyga) ir 2) įtaiga (sėkmingos emocinės komunikacijos tarp atlikėjo ir klausytojo sąlyga). O, interpretuojant religinę kontempliacinę muziką, išskyla neutralumo ir emocinio nesuinteresuotumo svarba. Empirinis klausymosi patirties tyrimas patvirtino faktą, jog tinkamai parinktos muzikos išraiškos priemonės bei adekvati atlikėjo parengta interpretacija užtikrina kryptingą kūrinio turinio percepciją, sakralumo ženklų muzikoje teisingą „perskaitymą“ ir sudaro prielaidas sėkmingai kompozitoriaus/ atlikėjo / klausytojo komunikacijai.

8. Atlikus meninį religinės muzikos fortepijonui tyrimą, pagrįstą darbo autorės teorinėmis įžvalgomis bei praktine patirtimi, nustatyta, kad atliekant sakralinę muziką susiduriama su analogiškais techniniais/pianistiniais uždaviniais kaip ir interpretuojant pasaulietinio pobūdžio repertuarą. Tačiau sakralinę muziką atliekantis pianistas greta tradicinių jam priskiriamų privalomų kompetencijų turi:

1) išmanyti bažnytinės muzikos stiliaus nuostatas, skirtingų epochų (ypač viduramžių, renesanso ir baroko) atlikimo stilistikos ypatumus;

2) gebėti tinkamai organizuoti ir kontroliuoti muzikos realizavimo laike procesus, įprasminti *sacrum* epizodams būdingos muzikinės tėkmės statiką, dėmesį sutelkiant į tylos intarpų išraišką, pauzių įreikšminimą;

3) meistriškai valdyti garsą, turėti suformuotą turtingą tembrinę skalę, gebėti niuansuoti, subtiliai atlikti kiekvieną natą, nes tiek skaidrios faktūros (leidžiančios sutelkti dėmesį ir į atskirus garsus), tiek polifoninės faktūros (reikalaujančios skirtingų balsų tembrinio išryškinimo) religinės muzikos fortepijonui epizoduose ypatingai reikšmingu tampa tembrinis interpretacijos aspektas.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

- Ainsworth, M. „Three popular composers are reuniting classical music with contemplative spirituality“ <http://www.metanoia.org/martha/writing/bestill.htm> [žiūrėta 2013 03 21].
- Anderson, L. L. „The Musical Gesture: does the Field of Musical Semiotics Describe our Phenomenal Experience with Music?“. *Music senses body: proceedings from the 9th international congress on musical signification*. Sud. D. Martinelli. Roma, 2008.
- Armfelt, N. „Emotion in the music of Messiaen“. *The Musical Times*, Vol. 106, No. 1473 (Nov., 1965), p. 856–858: <http://www.jstor.org/stable/952173> [žiūrėta 2014 07 10].
- Barthes, R. „Balso grūdas“. *Muzika kaip kultūros tekstas*. Vilnius: Apostrofa, 2007, p. 335–344.
- Benzmiller, J. T. „What's so Sacred about Sacred Music?“. *Adoremus Bulletin Online Edition*, Vol. IX, No. 4: June 2003; <http://www.adoremus.org/0603SacredMusic.html> [žiūrėta 2011 03 05].
- Bewerunge, H. (1911). „Plain chant“. *The Catholic Encyclopedia*. NY: Robert Appleton Company; <http://www.newadvent.org/cathen/12144a.htm> [žiūrėta 2010 10 25].
- Bonta, S. *The use of instruments in sacred music in Italy 1560–1700*, in the *Early music*, Vol 18, No. 4 (Nov., 1990). Oxford University Press; <http://www.jstor.org/stable/3127982> [žiūrėta 2011 04 10].
- Bruhn, S. *Images and ideas in modern French piano music: the extra-musical subtext in piano works by Debussy, Ravel and Messiaen*. Hillsdale, NY: Pendragon, 1997.
- Bruhn, S. *Messiaen's Contemplations of Covenant and Incarnation*. Hillsdale, NY: Pendragon, 2007.
- Bruveris, J. „Religinio stiliaus problema“. *Muzikos kultūros situacija Nepriklausomoje Lietuvoje*. Konferencijos pranešimų rinkinys. Vilnius: Margi raštai, 1996, p. 17–24.
- Caldwell, P. „Kas yra „religiška“ religinėje muzikoje?“. *Trečioji ir ketvirtoji religijos, filosofijos ir bažnytinio meno studijų savaitės* (1991–1992). Vilnius: „Lumen“ fondo leidykla, 1994, p. 260–272.
- Chlopicka, R. *Krzysztof Penderecki. Musica Sacra – Musica Profana*. Warsaw, Adam Mickiewicz Institute, 2003.
- Clement, A. H. “When were musical instruments first used in the christian church?”. *The Musical times*, Vol. 61, No. 927 (May 1, 1920): <http://www.jstor.org/stable/909945> [žiūrėta 2011 04 10].
- Cole, B. *Music and Morals. A Theological Appraisal of the Moral and Psychological Effects of Music*. New York: Alba House, 1993.
- Daunoravičienė, G. „Dvasingieji moderniosios muzikos kodai“. *Lietuvių katalikų mokslo akademijos Suvažiavimo darbai*. T. 19. Vilnius: Katalikų akademija, 2005.
- Daunoravičienė, G. „Missa in musica: tarp sacrum ir profanum“. *Feliksas Bajoras. Viskas yra muzika* (sud. G. Daunoravičienė). Vilnius: Artseria, 2002, p. 240–275

- Daunoravičienė, G. „Choralų bokštai istorinių vizijų skliautuose: modeliai ir metaforinis ženklinimas“. *Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas* (sud. I. Jasinskaitė-Jankauskienė). Vilnius: Versus aureus, 2008, p. 207–259.
- Daunoravičienė, G. „Renesanso modalinė harmonija“. *Muzikos kalba. I d. Viduramžiai–Renesansas*. Lietuvos mokslų akademijos leidykla, 2003, p. 460–477.
- Daunoravičienė, G., Povilionienė, R. „Baroko muzikos numerologija“. *Muzikos kalba. II d. Barokas*. Lietuvos mokslų akademijos leidykla, 2006, p. 508–557.
- Dyer, J. „Roman Catholic Church Music“. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie and J. Tyrrell, 2nd ed., Vol. 21. London: Macmillan 2001, p. 544–570.
- Eliade, M. *Šventybė ir pasaulietiškumas*. Vilnius: Mintis, 1997.
- Fujak, J. „The Remarkable Creativity of Music Perception“. *Music senses body: proceedings from the 9th international congress on musical signification*. Sud. D. Martinelli. Roma, 2008.
- „Giacinto Scelsi“. *The Musical Times*, Vol. 129, No. 1749 (Nov., 1988), p. 620; <http://www.jstor.org/stable/966813> [žiūrėta 2014 03 26].
- Gillock, J. *Performing Messiaen's Organ Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- Griffiths, P. *Olivier Messiaen and the Music of Time*. New York: Cornell University Press, 1985.
- Hatten, R. S. *Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- Hill, P. „For the Birds“. *The Musical Times*, Vol. 135, No. 1819 (Sep., 1994), p. 552–555; <http://www.jstor.org/stable/1003301> [Žiūrėta 2014 07 15].
- Hillier, P. *Arvo Pärt*. New York: Oxford university press, 1997.
- Humphrey, S. „Franz Liszt“. *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. 11. London: Macmillan 1980, p. 28–74.
- Kalavinskaitė, D. „Bažnytinės muzikos problematika Katalikų Bažnyčios XX a. – XXI a. pr. dokumentuose“. *Lietuvos muzikologija*, IX tomas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2008.
- Kalavinskaitė, D. „Musica sacra šiuolaikinių tyrinėjimų kontekste“. *Lietuvos muzikologija*, X tomas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2009.
- Kalavinskaitė, D. „Musicae sacrae samprata Katalikų Bažnyčios dokumentuose ir šiuolaikinė lietuvių muzika“. *Daktaro disertacija*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2009.
- Kalavinskaitė, D. „Viduramžių monodija. Grigališkas choralas“, *Muzikos kalba: Viduramžiai–Renesansas*. Lietuvos mokslų akademijos leidykla, 2003, p. 24–66.
- Katkus, D. *Muzikos atlikimas: istorija, teorijos, stiliai, interpretacijos*. Vilnius: Lietuvos muzikų sąjunga, 2006.

- Kazakevičienė, M. „Olivier Messiaeno religinių pažiūrų kūrybinės intencijos“. *Soter* nr. 19, Klaipėda, 2006.
- Landsbergytė, J. *Bažnytinė muzika ir dvasingumas Lietuvoje*. Vilnius: Baltijos kopija, 2006.
- Leppert, R. „Sexual identity, Death, and the Family Piano“. Periodinis leidinys: *19th Century Music*, Vol. 16, No. 2, „Music in Its Social Contexts“ (Autumn, 1992), p. 105–128. University of California Press, 1992.
- Loesser, A. *Men, women and pianos. A social history*. New York: Dover publications, 2011.
- Marconi, L. „Emotional Responses and Musical Signification: Ancient and Modern Theories on the Effects of Music“. *Musical Signification. Between Rhetoric and Pragmatics*. Sud. G. Stefani, E. Tarasti, Luca Marconi. Bolonija: CLUEB, 1998.
- Marini, S. A. „Sacred music“. Grove Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/A2225462> [žiūrėta 2014 02 24].
- Marth, W. „Gregorian Chant as a Paradigm of Sacred Music“. *Sacred Music*, Spring 2006, Vol. 133, No. 1 p. 5–14; http://www.musicasacra.com/publications/sacredmusic/133/1/1_1.html [žiūrėta 2010 11 09].
- Mass, S. *The Reinvention of Religious Music. Olivier Messiaen's Breakthrough Toward the Beyond*. New York: Fordham University Press, 2009.
- McCarthy, J. „An interview with Arvo Pärt“; <http://www.jstor.org/stable/1193819> [žiūrėta 2014 03 26].
- Messiaen, O. *The technique of my musical language*. Paris: Musicales, 1956 (Johno Satterfieldo vertimas).
- Mitchell, M. *Virtuosi*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- Moini, S. „Interpreting through religious music“: <http://diverseeducation.com/article/6859/> [žiūrėta 2010 09 05].
- Moody, I. „Arvo Pärt: Aspects of spirituality, music and text in the 21th century“. *Muzikos komponavimo principai: sakralinė muzika*, XI tomas, Vilnius: LMTA , 2011, p. 209–213.
- Papal legislation on Sacred music 95 A.D. to 1977 A.D.* (sud. Robert F. Haynburn, Mus. D.) Minnesota: Collegewille, 1979.
- Parakilas, J. „*Piano roles*“. Yale University Press, 2001.
- Pickstock, C. „God and Meaning in Music: Messiaen, Deleuze, and the Music. Theological Critique of Modernism and Postmodernism“. *Sacred Music*, Winter 2007, Vol. 134, No. 4, p. 40–62; http://www.scribd.com/doc/19773732/Catherine-Pickstock-God-and-Meaning-in-Music-Messiaen-and-Deleuze-Sacred-Music-pp-4072#open_download [žiūrėta 2010 11 09].
- Pociej, B. „Metafizikos dalyvavimas“. *Krantai* , 1989, Nr. 10 (spalis), p. 31–33.
- Pociej, B. „Religinė inspiracija muzikoje“. *Krantai*, 1990, Nr. 7–8 (liepa – rugpjūtis) p. 29–33.

- Potter, K. „Minimalism“. Grove Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40603> [žiūrėta 2014 03 25].
- Ratzinger, J. „In the Presence of Angels I will Sing Your Praise“. *Adoremus Bulletin Online Edition*, Vol. 2, Nos. 6–8 (Oct.–Dec.), 1996; <http://www.adoremus.org/10-12-96-Ratzi.html> [žiūrėta 2011 02 15].
- Ratzinger, J. „Music and Liturgy: How does music express the Word of God, the Vision of God“. *Adoremus Bulletin Online Edition*, Vol. 7, No. 8 (November), 2001: <http://www.adoremus.org/1101musicliturgy.html> [žiūrėta 2011 02 15].
- Reybrouck, M. „Music and the Art of Listening: from Virtual Reality to Sounding Actuality“. *Music senses body: proceedings from the 9th international congress on musical signification*. Sud. D. Martinelli. Roma, 2008.
- Rosen, Ch. *Piano Notes. The World of the Pianist*. New York: The Free Press, 2002.
- Scelsi, G – Mollia, M. „Giacinto Scelsi: (Ohne titel)“. *Perspectives of New Music*, Vol. 22, No. ½ (Autumn, 1983 – Summer, 1984), p. 265–272 <http://www.jstor.org/stable/832947> [žiūrėta 2014 03 26].
- Shenton, A. *Messiaen the Theologian*. Burlington: Ashgate Publishing, 2010.
- Shenton, A. *Oliver Messiaen's system of signs – notes toward understanding his music*. Burlington: Ashgate Company, 2008.
- Smith, G. An interview with Arvo Pärt „Sources of invention“; <http://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=Geoff+smith+arvo+part> [žiūrėta 2014 04 30].
- Stephens, M. *Two ways of looking at Messiaen's „Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus“*. Ph. D. University of Pittsburg, 2007.
- Tarasti. E. „Signs as Acts and Events: an Essay on Musical Situations“. *Musical Signification. Between Rhetoric and Pragmatics*. Sud. G. Stefani, E. Tarasti, Luca Marconi. Bolonija: CLUEB, 1998.
- Tilbury, J. „The Contemporary Pianist“. *The Musical Times*, Vol. 110, No. 1512 (Feb. 1969), p. 150–152: <http://www.jstor.org/stable/952794> [žiūrėta 2014 07 15].
- Tumasonienė, V. „Šventasis Pranciškus Asyžietis lietuvių šiuolaikinėje muzikoje“. *Tiltai: priedas* 2001, nr. 8 (Baltijos regiono muzika), p. 155–167.
- Umbrasienė, V. – Kiškytė, P. „Emocijos ir muzika: ar liūdnas B. Dvariono „Liūdesys“?“. *Lietuvos muzikologija*, VI t., Vilnius, 2005, p. 67–80.
- Vilimas, J. „Bažnytinė muzika“. *Muzikos enciklopedija*, I t., Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2000, p. 140–143.
- Vilimas, J. „Grigališkas choralas: tradicija ar tradicijos?“. *Lietuvos muzikologija*, Nr. 1, 2000, p. 61–67.

PRIEDAI

Priedas nr. 1 Klausymosi patirties tyrimo papildomi duomenys

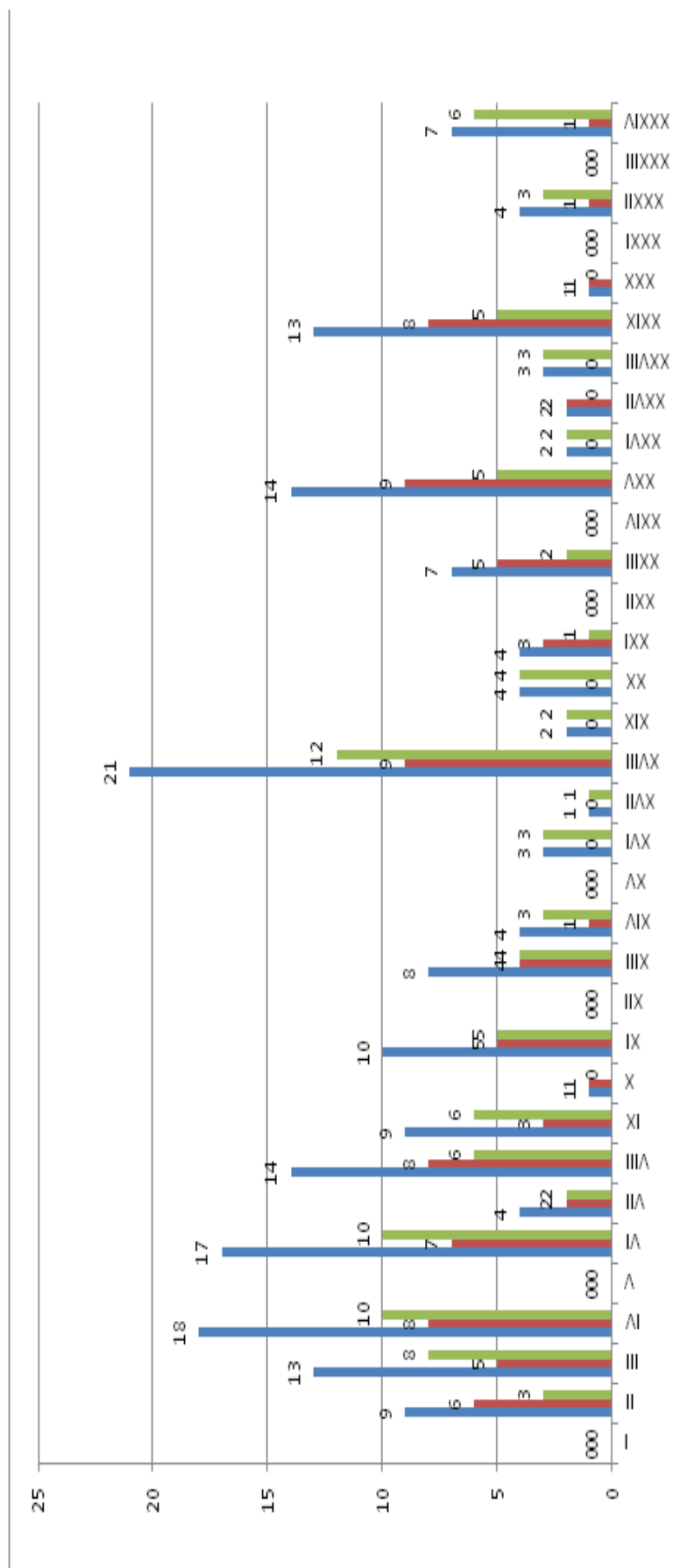
a) O. Messiaeno pjesė Nr.1 „Tėvo žvilgsnis“ iš ciklo „Dvidešimt žvilgsnių į Kūdikelį Jėzų“

Pjesės Nr. 1 epitetų suvestinė

	I*	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX	XXI	XXII	XXIII	XXIV	XXV	XXVI	XXVII	XXVIII	XXIX	XXX	XXXI	XXXII	XXXIII	XXXIV	
1*						1												1							1									1	
2			1		1	1							1	1				1																	
3		1				1		1			1		1					1		1					1										
4		1		1															1					1		1									
5		1	1					1										1		1				1		1									
6				1					1				1					1																	
7		1	1	1			1	1					1					1		1				1								1			
8				1		1												1																	
9		1				1		1										1						1											
10								1																	1										
11				1				1			1												1		1										
12						1			1		1							1							1										
13			1	1	1	1		1	1	1	1															1									
14				1							1												1												
15		1	1					1																	1										
16				1			1																												
17		1		1			1		1			1																							
18				1		1												1							1										
19						1							1																						
20				1			1	1										1																	
21			1	1				1										1		1															
22											1							1							1										
23			1	1		1			1									1		1					1										
24			1			1												1		1															
25			1	1	1	1		1	1	1	1			1				1		1					1										
26			1	1	1	1		1	1				1					1							1										
27			1	1							1							1		1															
28																																			
29		1	1	1		1			1									1																	
30		1	1	1		1			1		1		1	1											1								1		
31						1		1						1				1							1									1	
32						1		1			1							1																	
		9	13	18		17	4	14	9	1	10		8	4	3	1	21		2	4	4		7		14	2	2	3	13	1		4		7	

* romėniškais skaitmenimis žymimas epiteto numeris
 ** arabiškais skaitmenimis žymimas anketos numeris
 1-16 anketos, žymimos balta spalva, buvo pildytos neprofesionalų,
 17-32 (pilka spalva) - muzikų profesionalų

Pjesės Nr. 1 apibūdinimų suvestinė diagrama



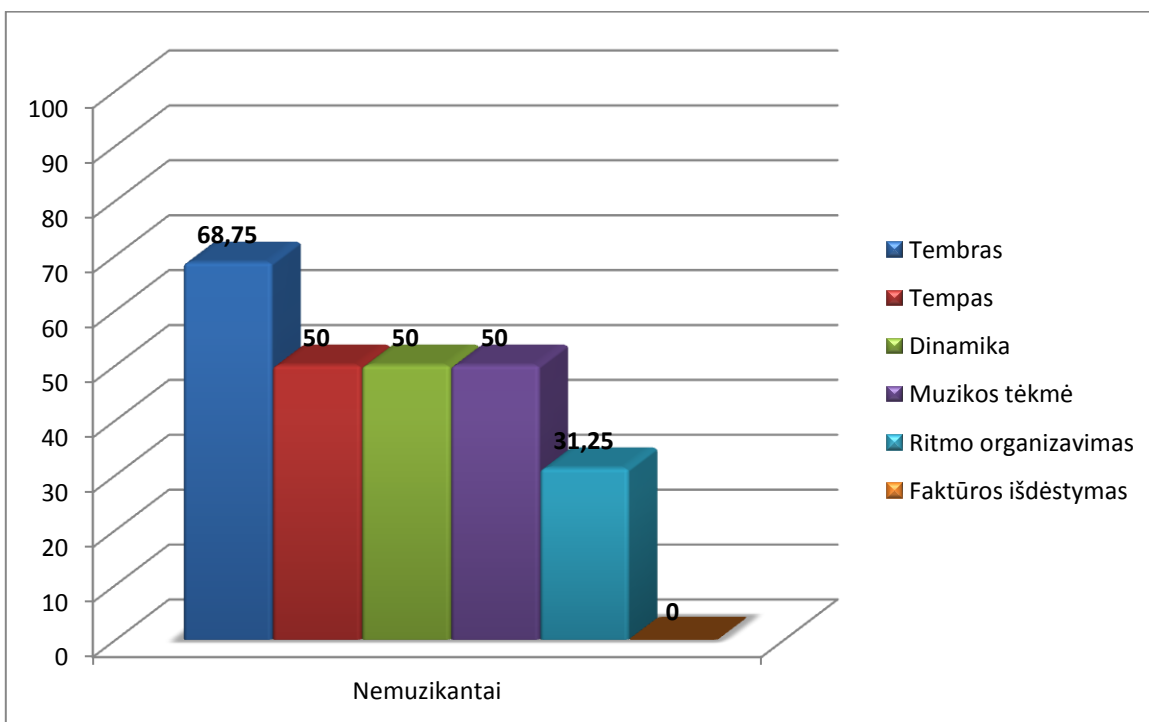
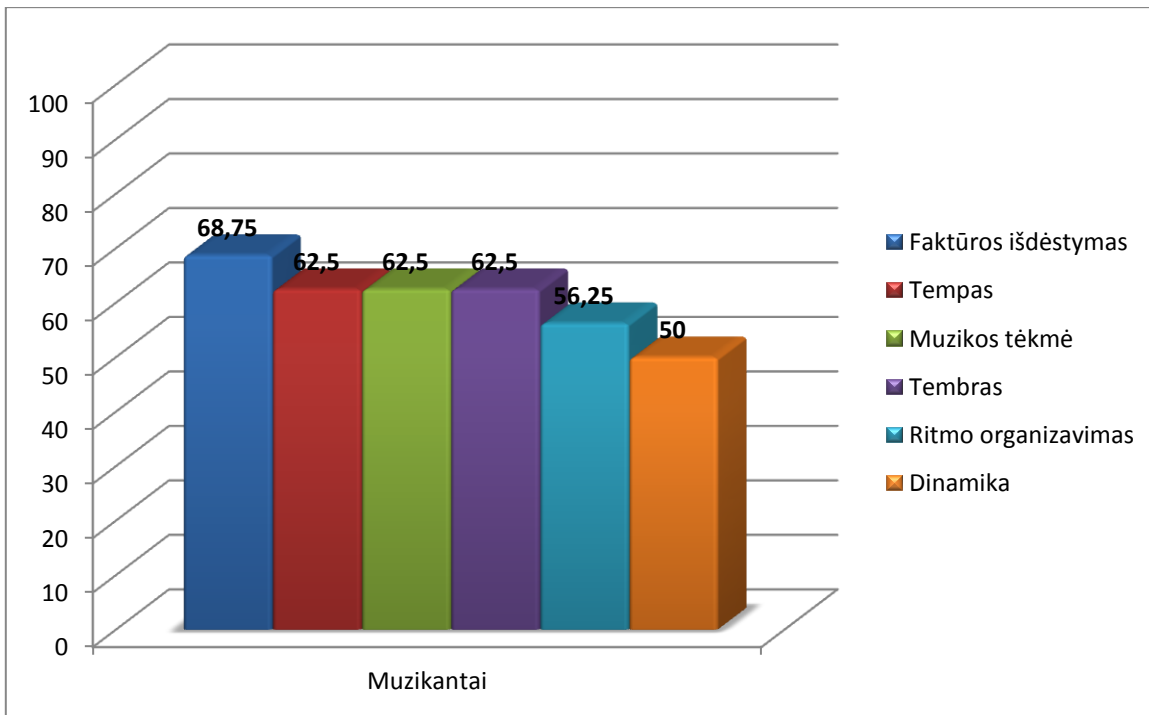
Žaisminga (I), liūdņa (II), dāvasinga (III), rimta (IV), savkastiska (V), meditātīvi (VI), racionalī (VII), bauginanti (VIII), rami (IX), triukšminga (X), didinga (XI), šmaistīti (XII), santūri (XIII), graži (XIV), chaotiska (XV), maloni (XVI), žemiška (XVII), mistiska (XVIII), aišķi (XIX), dangiska (XX), demoniska (XXI), šoktrojoanti (XXII), tragiška (XXIII), šviesi (XXIV), niūri (XXV), spalvinga (XXVI), blanķi (XXVII), ekspresīvi (XXVIII), monotoniška (XXIX), erzinanti (XXX), brutali (XXXI), kilni (XXXII), bjauri (XXXIII) ir kita (XXXIV).

b) O. Messiaeno pjesė Nr.2 „Žvaigždės žvilgsnis“ iš ciklo „Dvidešimt žvilgsnių į Kūdikelį Jėzų“

Pjesės Nr.2 epitety suvestinė

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX	XXI	XXII	XXIII	XXIV	XXV	XVI	XXVII	XXVIII	XXIX	XXX	XXXI	XXXII	XXXIII	XXXIV		
1				1														1				1			1	1										
2																								1												
3							1								1																					
4															1																					
5															1					1					1											
6															1										1											
7																																				
8					1					1																										
9														1										1												
10			1												1										1											
11								1							1								1													
12								1																1												
13	1														1																					
14	1			1																				1												
15																								1												
16																				1						1										
17					1			1							1																					
18					1										1																					
19					1			1		1																										
20															1																					
21															1																					
22								1																												
23								1		1																										
24																																				
25								1		1																										
26				1																																
27								1																												
28			1			1																														
29				1																																
30															1																					
31								1																												
32						1			1																											
2		2	2	4	4	2		11	1	4	1			1	11		2	12	1	1	6	5	7	3	7	7	1	16	1	5	1				1	4

c) Muzikos kalbos elementų reikšmė turinio prasmės suvokimui:



Priedas nr. 2 Interviu su kompozitoriumi Alvidu Remesa

(2012 m.)

- Viename savo interviu kalbate apie muzikos poveikį žmogaus sveikatai. Teigiate, kad „gydanti yra visa sakralinė muzika, nesvarbu kokiai religijai ji būtų skirta“. Kodėl? Ar jūsų manymu yra tam tikros ypatingos savybės, skiriančios sakralinę muziką nuo kitokios, taip pat gražios ir ausiai malonios muzikos?

Mano nuomone, sakrali muzika – tai ne tik bažnytinė muzika. Sakralumą suvokių plačiau. Sakrali yra ir motinos lopšinė, ir tautos himnas (juk himną giedame, o ne dainuojame). Sakralūs yra ir gamtos garsai. Kuomet paukščiai čiulba – jie gieda maldą. Žmogus iš prigimties neatskiriamas nuo gamtos, todėl nenuostabu, kad kuo labiau jis nuo jos tolsta, tuo labiau serga, darosi nelaimingas. Mano nuomone, šventa yra viskas, kas nėra destruktivu, kas pakylėja žmogaus dvasią ir padeda jam įgyvendinti savo pagrindinį žmogiškos prigimties uždavinį – būti sveiku ir laimingu, mylimu ir mylėti ką nors. Sakrali muzika visuomet teigia optimizmą ir viltį. Tai, kas reikalinga kiekvienam žmogui, kad jis jaustųsi sveikas tiek fiziškai, tiek dvasiškai. Muzika veikia žmogaus kūną ir protą stipriau nei bet koks kitas menas. Jos poveikis tiek psichofiziologinis, tiek dvasinis priklauso nuo to, kokią informaciją skambantys garsai savyje talpina. Kai kas galbūt pasakytų, kad grigališkas choralas dėl savo „nuogo“ paprastumo skamba kaip primityvus solfedžio pratimas, tačiau esmė glūdi ne natose, o tame, kas yra už jų. Ši muzika gyvuoja tūkstančius metų. Joje slypintis dvasinis užtaisas negali būti paprastai paaiškinamas.

- Ar manote, kad pakanka vien religinės intencijos tam, kad muziką būtų galima pavadinti sakralia?

Intencija labai svarbu. Ji yra pagrindas. Mano nuomone viskas prasideda nuo asmenybės. Jei muziką kuri vedamas vidinės jėgos, tai visada bus jaučiama. Kita vertus, klausytojas taip pat turi būti asmenybe. Kiekvienas iš mūsų turime savo priešistorę, ir tai vaidina labai svarbią rolę priimant ir suvokiant muzikos garsus. Pavyzdžiui, žmogus, kuris nėra nieko girdėjęs apie Šventą Raštą, niekuomet nesupras, apie ką kalba Messiaeno muzika.

- Ar jūsų nuomone egzistuoja kompozicinės priemonės, padedančios atskleisti dvasingą turinį?

Muzikos nekonstruoju. Visuomet ją užrašau, fiksuoju tokią, kokią išgirstu. Manau, kad nėra prasminga apie dvasinius dalykus kalbėti iš techninės pusės. Toks dalykas kaip dvasingumas nėra nei perkamas, nei pasiskolinamas. Jis arba yra, arba jo nėra. Taip ir muzikoje – jokia specialiai panaudota techninė priemonė neįpūs jai dvasingumo. Kartais ir kelios natos gali daryti stulbinamą poveikį, ir to niekaip logiškai negalima paaiškinti.

- Bet pavyzdžiui, O. Messiaenas labai racionaliai kalbėjo apie savo muziką. Jo kūryboje daugybė paslėptų simbolių, kuriuos kompozitorius sąmoningai naudojo religinio turinio reikšmėms atskleisti. Koks jūsų požiūris į tai? Ar savo kūryboje naudojate religinius simbolius (pvz. tonacijų simbolika, varpų imitavimas, kryžiaus tema)?

Messiaenas – genialus kompozitorius. Kito tokio nėra ir turbūt nebebus. Tai, ką jis išreiškė per muziką, yra nepakartojama. Šį kompozitorių labai gerbiu. Savo laiku jis man padarė labai didelę įtaką. Nepaisant to, niekada nesistengiau jo kopijuoti. Kiekvienas kompozitorius turi savo stilių. Savąjį galėčiau įvardinti kaip naująjį impresionizmą. Kurdamas dažnai mąstau tapybiškai. Pavyzdžiui, fortepijoniniame cikle „Sakramentalijos“ kiekviena iš pjesių – tai tarsi mažo, nuo ilgo vartojimo nublukusio, sudilusio pašventinto daikčiuko (kryželio, medalikėlio, rožančiaus) paveikslėlis. Taip, galbūt šioje muzikoje taip pat galite išgirsti varpus ar kryžiaus simboliką primenančias intonacijas, tačiau aš visa tai darau nesąmoningai. Garsai, kuriuos užrašau, ateina tikrai per vidinį girdėjimą.

- Kaip manote, ar religinio turinio pajautimui svarbi erdvė, kurioje klausomės muzikos? Ką galvojate apie sakralinės muzikos skambėjimą ne bažnyčioje, o viešose koncertų salėse?

Prisiminkime muzikos istoriją – plačiai klausytojų auditorijai vienintelė profesionalios muzikos „scena“ praeityje buvo tik bažnyčia, neskaitant aristokratų pilyse įrengtų privačių teatrų, koncertinių salonų. Mano manymu smuklė, turgus tiko tik degradavusios visuomenės klausytojo klasei. Vieši koncertai ne mažiau tinkama erdvė skambėti sakralinei plačiąja žodžio prasme, muzikai. Šiaip jau, bažnyčioje skambantys kūriniai dažniausiai skirti liturginėms apeigoms. Kai kurios pasaulio religijos griežtai draudžia bet kokią koncertinę veiklą nepriklausomai nuo atliekamos muzikos sakralinio turinio, dar iki šiol įvairiuose sluoksniuose vyksta diskusijos. Inkultūracijos proceso pagrindu suvokiama, jog bažnyčia ateina į „pasaulį“, t. y. sakralumas iš bažnyčios tarsi perkeliamas į pasaulietinę erdvę, skamba viešose koncertų salėse, bet ne

atvirkščiai. II Vatikano dokumentai, konstitucijos, kiti dekretai puikiai apibrėžia šias problemas ir jų sprendimus.

- Kaip manote, ar instrumento tembras gali veikti kaip sakralumo ženklas? Kodėl, pavyzdžiui, išgirdę vargonus mes pirmiausia pagalvojame apie bažnyčią?

Instrumento tembras labai svarbu kalbant apie muzikos terapinį poveikį žmogui, asmenybei. Vargonai šiuo atveju yra išskirtinis instrumentas. Muzikos terapeutų, psichoterapeutų, fizikos akustikų moksliniais tyrimais nustatyta, kad jų tembras žmogui daro vieną svarbiausių poveikių. Nustatyta, jog pirmąją vietą muzikos terapiniu poveikiu instrumentų tarpe užima vargonai dėl savo didelės tembrinės gamos, koloratūros, tesitūrinės amplitudės ir žinoma, akustikos. Pavyzdžiui, kai kurie sutrikimai gydomi žemiausio registro garsais, kadangi pasiremiant vibroakustinės muzikos terapijos specialistų išvadomis, 30–60 Hz. žemo dažnio garsai ypatingai naudingi žmogaus sveikatai, yra geriausiai įsisavinami, padeda nuo daugybės sutrikimų.

- Ką manote apie religinio turinio muziką fortepijonui?

Nėra jokio pagrindo teigti, jog jis yra netinkamas. Kurti sakralinę muziką fortepijonui galima lygiai taip pat kaip ir bet kuriam kitam instrumentui. Todėl instrumentinės sakralinės muzikos yra nemažai, tame tarpe ir fortepijonui.

- Kodėl religinio turinio ciklus „Stigmos“ ir „Sakramentalijos“ sukūrėte būtent fortepijonui?

Prieš pradėdamas kurti „Stigmas“ pirmą kartą išgirdau Messiaeno „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“. Ši klausymo patirtis man paliko nenusakomą įspūdį. Iki to laiko buvau įsitikinęs, kad šiuolaikinėmis priemonėmis sakralumo išreikšti nėra įmanoma. Messiaenas visiškai pakeitė mano požiūrį. Tiesiog negalėjau patikėti, kad fortepijonu galima perteikti tokį dvasingą turinį. Šis įspūdis inspiravo mane sukurti fortepijoninį ciklą religine tematika.

- Kiek fortepijoniniame cikle „Stigmos“ ryškus programiškumas? Ar kūrinio pavadinimas yra užuomina į penkias Kristaus žaizdas?

Taip, kurdamas turėjau omenyje Kristaus žaizdas. Tokio turinio ciklą mane įkvėpė sukurti šv. Pranciškaus Asyžiečio stigmatizacija. Kaip Messiaeno žvilgsniuose įvairiais rakursais žiūrima į kūdikėlį Jėzų, taip „Stigmos“ vis kitu kampu norėjau pažvelgti į žaizdas. V pjesė – tai širdies

žaižda. Ji pati jautriausia ir intymiausia. Širdį čia suvokiame dvasiniame lygmenyje, kaip vidinio susitaikymo, paremto dvasiniu nuolankumu, išraiškos formą, o ne tik kaip fizinį kūno organą. V pjesė – tarsi dvasinė meditacija, jaučiant tolygų širdies plakimą ramybės būklėje.

- Sakralinė muzika dažniausiai siejama su kontempliatyvumu. Jai būdingas ramus judėjimas, tolygi ritminė pulsacija ir tt. Tačiau jūsų fortepijoniniuose cikluose nemažai šokiruojančių epizodų: disonansinės harmonijos, įmantraus ritmo, ryškių akcentų. Koks šių kontrastingų epizodų vaidmuo?

Man šiuose kūrinuose yra tikras gyvenimas. Kaip ir nepagražintame gyvenime juose yra daug kančios ir skausmo. Bet svarbiausia yra susitaikymas su tuo skausmu, jo priėmimas ir įprasminimas, o ne atmetimas ar ignoravimas, ar dar baisiau – pabėgimas nuo kančios. Kančia, skausmas, susitaikymas ir viltis – visa tai būdinga krikščionybei.

*Priedas nr. 3 Interviu su kompozitoriumi Mykolu Natalevičiumi
(2013 m.)*

- Peržvelgus jūsų kūrybą galima pastebėti ypatingą dėmesį religinei tematikai. Kokia to priežastis? Koks jūsų santykis su religija?

Religinė tema mane labai domina, nes joje matau didžiausią žmogaus egzistencijos prasmę. Tai žmogaus santykis su pasauliu, kuris lemia visą žmogaus būtį. Esu tikintis ir priklausau Romos katalikams, tačiau nesu dogmatikas ir religija man nėra tik asmeninis santykis su pasauliu ir Dievu. Mane domina, kaip religija įtakoja žmonių ir visuomenės gyvenimą, kuo vienos konfesijos skiriasi nuo kitų. Laisvalaikiu tarsi užsiimu teologija ir tai, kaip ir domėjimasis psichologija, padeda man geriau pažinti pasaulį. Manau, kad žmogaus kūryba atspindi jo vidines intencijas, pažiūras, domėjimosi sritis ir netgi hobį, todėl natūralu, kad religijos temos atranda vietą mano muzikoje.

- Kokios savybės, jūsų manymu, turėtų sakralią muziką skirti nuo pasaulietinės? Kai kurių autorių nuomone, norint perteikti sakralumą pakanka religinės intencijos. Kokia jūsų nuomonė apie tai?

Tai priklauso nuo kultūrinės terpės. Plačiąja prasme galima sakyti, kad nėra svarbu, kokiais žodžiais tu meldiesi, o svarbu, kas tuo metu yra viduje. Jei sutiktume su tokiu teiginiu, tai galėtume padaryti išvadą, jog sakralinės raiškos priemonės gali būti pačios įvairiausios. Tai matytume palyginę įvairių tautų muziką. Sakralinės muzikos išraiška jose kartais yra labai skirtinga. Tai labai priklauso ir nuo tikybos. Vakarietiškoje krikščioniškoje kultūroje mes turime tam tikrus kultūrinius ženklus, kurie simbolizuoja sakralumą. Kaip pamatinį pavyzdį galėtume imti grigališkąjį choralą, kuris yra tarsi vakarietiškos sakralinės muzikos pagrindas, tačiau šie ženklai nėra absoliučiai stabilūs. Juk grupė „Gregorian“ atlieka pop ir roko muziką grigališkojo vokalo stiliumi, naudodami pramoginių stilių aranžuotes, tad šiais postmoderniais laikais ženklų reikšmės dažnai susipina. Pavyzdys galėtų būti elektrinė gitara, kurios tembras turi labai aiškias kultūrinės asociacijas su roko kultūra, tačiau elektrinę gitarą šiais laikais naudoja ir krikščioniškojo metalo grupės, tad tiksliai atsakyti į šį klausimą yra sunku. Lemiamą vaidmenį čia atlieką menininko, kūrėjo intencija ir jo požiūris į tuos ženklus.

- Kaip manote, ar egzistuoja konkrečios kompozicinės priemonės, padedančios atskleisti dvasingą turinį? Ar kurdamas religinę muziką apie tai galvojate?

Pratęsiant atsakymą į praeitą klausimą manau, kad ne. Bet taip yra, jei kalbėtume bendrai apie įvairių sakralinę muziką. Kiekvienas kūrėjas susiduria su pasirinkimu ir jis savo kūryboje negali pasirinkti visų kompozicinių priemonių. Jei kalbėtume apie vakarietišką muziką, asociatyvų ryšį su dvasingumu kompozitoriai dažnai susieja su tempo, tembro ar ritmo priemonėmis. Kita vertus jos labai įvairuoja ir priklauso nuo epochos: vienaip dvasinga muzika skamba, sukurta romantizmo epochoje, kitaip – XX ar XXI amžiuje. Priemonės įvairuoja ir mano kūrinuose. Vienuose tai atsiskleidžia grigališkojo choralo intonacijomis arba citatomis, kituose – lėtu tempu, specifiniu garsaeiliu ar derme. Kurdamas be abejo apie tai susimąstau, nors galbūt tai reikėtų vadinti intuicija, o ne nuosekliu, loginiu procesu.

- O. Messiaenui buvo būdingas itin racionalus požiūris į kūrybinį procesą. Jo muzika pilna užkoduotos simbolikos, atskleidžiančios religinio turinio reikšmes. Koks jūsų požiūris į tai? Ar savo kūryboje naudojate religinių kūrinių citatas? Ką manote apie tonų, tonacijų simboliką?

Kai kuriuose savo kūrinuose naudoju grigališkojo choralo imitaciją. Pavyzdžiui kūrinyje „Vasaros malda“ ir „Lipant į kalną“ imituoju choralinę melodiją, o „Meditacijoje“ panaudoju grigališkos melodijos citatą, nors citavimas nėra dažnas reiškinys mano kūryboje. Tą citatą aš

išgirdau klausydamasis radijo Šv. Mišių transliaciją. Pagiedota psalmės melodija man taip įstrigo, kad aš ją panaudojau „Meditacijoje“ ir kūrinyje vargonams „Viskas yra viena“. Griežtos tonų simbolikos neturiu, o tonacijų tradicine forma nenaudoju, tačiau es natūralaus minoro dermė man asocijuojasi su tragizmu, *Des* ir *F* mažoras su šviesa, švelnumu (ypatingai nenusakomos, tarsi perregimos spalvos *Des*). Tonacija *d-moll* taip pat yra mano mėgstama; ji asocijuojasi su mano mėgstamiausiais J. S. Bacho kūriniais – tokatomis ir fugomis *d-moll* (BWV 538 „dorine“ ir garsiaja BWV565). *C* tonas man yra tarsi visa ko pradžia. Man muzikoje labai svarbūs yra žemi garsai, o *C* neatsitiktinai yra žemiausias žmogaus girdimas garsas (16Hz – subkontraoktavos *C*).

- Kiek, jūsų nuomone, sakralinei muzikai svarbus ryšis su tradicija? Kūriniuose fortepijonui „Vasaros malda“, „Epitafija“, „Iš dulkių į dulkes“ ryškus chorinės faktūros imitavimas bei aliuzija į renesanso stiliui būdingą harmoniją. Ar tai galima traktuoti kaip siekį kūriniuose senosios sakralinės muzikos bruožus jungti su modernia muzikos kalba?

Sunku pasakyti ar apskritai šiais laikais įmanoma muzika, neturinti ryšio su tradicija. Juk avangardas irgi yra tradicija. Kurdami sakralinę muziką kompozitoriai yra pririšti prie kanonizuoto turinio, todėl ryšys su tradicija yra natūralus. Mano kūriniuose naudojamas aliuzijas į praeitį galima traktuoti kaip postmodernų žongliravimą ženklais. Chorinės faktūros įtaka ateina iš mano dainavimo praktikos chore, o renesansinės aliuzijas veikiausiai iššaukia bažnyčios vargonininko darbas. Tai patvirtina teiginį, jog visa patirtis sugula į kūrėjo sąmonę, taip praturtindama jo priemonių arsenalą.

- Kaip manote, kiek sakralinėje muzikoje svarbus laiko organizavimo aspektas? Ar pritartumėte, kad pasitelkiant ritmines priemones muzikoje galima formuoti „sakralų laiką“? Ar rašydamas kūrinius „Meditacija“, „Malda“, „Iš dulkių į dulkes“ apie tai galvojote?

Laiko organizavimas yra svarbus bet kokioje muzikoje. Ritmas yra viena pagrindinių muzikos kategorijų ir be abejo sutinku, kad ritminėmis priemonėmis galima formuoti įvairias muzikos laiko rūšis. Jūsų paminėtų kūrinių rašymas buvo tamptai susijęs su improvizacija, tad sąmoningai apie šias priemones negalvojau. Veikiau intuityviai rinkausi iš mano klausai artimų skambėjimo struktūrų.

- Kiek kūriniuose „Malda“, „Iš dulkių į dulkes“ ryškus programiškumas? Ar šie kūriniai turi siužetą?

Šie kūriniai turi tam tikrą dramaturgiją. „Malda“ žymi evoliuciją nuo politeizmo monoteizmo link. Tercijinės grandys ir sekundiniai susidūrimai simbolizuoja pagonišką pasaulėvaizdį, o pasikartojantys pavieniai garsai – monoteizmą. Pabaigoje pasigirstančios pasikartojančios oktavos yra tarsi vieno Dievo galybės ženklas.

Kūrinys „Iš dulkių į dulkes“ prasideda vienu balsu. Dėliojami pavieniai garsai simbolizuoja dulkes, kurios limpa viena prie kitos ir galų gale tampe veržlia gyvybe, kuri kulminacijoje vėlgi subyra į dulkes – vieną balsą. Šis kūrinys simbolizuoja amžiną gyvybės ir mirties ratą.

Apie tai negalvoju kaip apie programiškumą, labiau kaip apie asociatyvią dramaturgiją, tačiau muzika yra labai abstraktus menas ir interpretacijų gali būti įvairių. Kartais rašydamas muziką mąstau abstrakčiai ir interpretacijos, tame tarpe ir programinės atsiranda jau bebaigiant arba pabaigus kūrinį. Taip buvo ir „Maldos“ ir „Iš dulkių į dulkes“ atveju.

- Kaip manote, ar religinio turinio pajautimui svarbi erdvė, kurioje klausomės muzikos? Ką galvojate apie sakralinės muzikos skambėjimą ne bažnyčioje, o viešose koncertų salėse?

Aš manau, kad svarbu viskas. Ir atlikėjo apranga, ir erdvė, ir net aplinkos kvapas. Šie ekstramuzikiniai elementai gali sustiprinti arba susilpninti bendrą idėją. Ne veltui dabar klesti tarpdisciplininis menas, tiesiog mūsų smegenys nejaučia aplinkos atskirai. Mes vienu metu ir matom, ir girdim, ir uodžiam, ir skonį jaučiam.

Kita vertus mano požiūris yra demokratiškas ir aš nematau nieko blogo religinės muzikos atlikime ne bažnyčioje, o pavyzdžiui filharmonijoje. Tai yra normalus koncertinės praktikos pavyzdys ir realybės išraiška.

- Kaip manote, ar instrumento tembras gali veikti kaip sakralumo ženklas? Kodėl, pavyzdžiui, išgirdę vargonus mes pirmiausia pagalvojame apie bažnyčią?

Taip, ir veikia, tačiau reikia suvokti, kad ženklai nėra stabilūs. Vargonai ne visada buvo bažnytinis instrumentas. Tai yra susitarimas. Tačiau veikia ir asociacijos. Bažnyčios iki XX a. buvo aukščiausias pastatas ir simbolizavo Dievo galybę. Vargonai buvo potencialiai pats galingiausias instrumentas ir taip pat sukelia panašų įspūdį. Dėl to jie imti naudoti bažnyčiose, čia susipina kultūrinis ir funkcinis aspektai.

- Ką manote apie religinio turinio muziką fortepijonui? Tarp jūsų sukurtų religinės tematikos opusų yra nemažai kūrinių šiam instrumentui. Kas sąlygojo tokį jūsų pasirinkimą?

Fortepijonas nėra pats tinkamiausias instrumentas religiniam turiniui išreikšti, tačiau jis yra be galo universalus ir paslankus. Tai leidžia jam kurti paties įvairiausio turinio muziką. Aš labai mėgstu fortepijoną ir tai buvo pirmasis instrumentas, kuriuo išmokau groti. Kadangi dvasinę tematiką aš perteikiu įvairios sudėties kūriniuose, tai fortepijonas irgi neliko nuošalyje.

- Kokio kompozitoriaus sakralinė kūryba yra jums labiausiai artima?

Kompozitorius Arvo Pärtas man yra artimiausias šiuo atžvilgiu tiek savo muzikos turiniu, tiek struktūriniais aspektais, tiek skambesiu.

