
Sisteminio konstruktyvizmo apraiškos vėlyvojoje M. K. Čiurlionio fortepijoninėje kūryboje

Audronė Jurkėnaitė

*Lietuvos muzikos akademija,
Gedimino pr. 42,
2001 Vilnius, Lietuva*

Straipsnyje nagrinėjami M. K. Čiurlionio vėlyvojo laikotarpio – 1904–1909 m. kūriniai fortepijonui modernių XX a. I pusės kompozicinių sistemų kontekste, išryškinami konstruktyvieji kompozitoriaus kūrybos elementai: intervalų struktūrinė reikšmė, tonaciškumo plėtros tendencijos, ostinatinių darinių simetrija ir proporcingumas bei serijiniai komponavimo aspektai. Naudojami aprašomasis ir seto analizės metodai.

Raktažodžiai: ostinatinis preliudas, simetrinės dermės, segmentavimas, serija, superserija, mikroserijiškumas, eilė, tropas, dodekafonija, linearika, variacijos, setas, aukščio klasių turinys

Brandi Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikinė kūryba apima vos daugiau nei vieną dešimtmetį. Didžioji ir populiarioji jo kūrybos dalis atstovauja XIX a. nacionalinio romantizmo tradicijai, tačiau M. K. Čiurlionio kūryba anaipatol neišsitenka tik romantizmo tradicijos rėmuose; brandžiuose jo muzikos kūriniuose esama įstabių struktūrinių atradimų, pranašaujančių įtakingiausias XX a. kompozicines tendencijas.

Bene ryškiausiai konstruktyvieji M. K. Čiurlionio komponavimo principai atsiskleidžia vėlyvojoje fortepijoninėje kūryboje. Būtent 1904–1909 m. (paskutiniuosius dvejus savo gyvenimo metus M. K. Čiurlionis, kaip žinia, muzikos beveik nebekūrė) sukurtose kompozicijose išryškėja saviti kompozicinės struktūros konjunkcijos būdai. Anot Vytauto Landsbergio, „Čiurlionio fortepijoninė muzika – kūrybos dienoraštis ir kompozitoriaus laboratorija“¹. Šio straipsnio tikslas – analizuoti konstruktyviuosius vėlyvosios M. K. Čiurlionio fortepijoninės kūrybos aspektus bei atskleisti modernių XX a. komponavimo tendencijų apraiškas.

Yrant tonacinei mažoro-minoro sistemai, kompozitoriai ieškojo naujų garsų materijos struktūrinio organizavimo būdų, alternatyvių garsų hierarchijos principų, „ryšių sistemos, reguliuojančios vertikalųjų ir horizontalųjų muzikinių parametrų santykį, taip pat atskirą garsą“². Vargu ar galima kalbėti apie kokią nors vientisą, išbaigtą alternatyvią M. K. Čiurlionio komponavimo sistemą, kokią sukūrė, pavyzdžiui, Josef Matthiasas Haueris, Arnoldas Schönbergas ar Paulis Hindemithas; vis dėlto M. K. Čiurlionis daugelyje savo vėlyvųjų kūrinių fiksavo vieną ar kitą struktūrinį principą, neįteisindamas jo kaip pagrindi-

nio savo kūrybos metodo, tačiau nuolat plėsdamas savo kompozicinių priemonių arsenalą.

Viena esmingiausių M. K. Čiurlionio vėlyvosios fortepijoninės muzikos komponavimo ypatybių yra vyraujantis horizontalės konstruktyvumas, pabrėžtas faktūros kontrapunktiškumas: „Čiurlionis emancipavo horizontalią liniją, išreikšdamas [...] naujos linearinės mąstysenos tendencijas“³. Labai dažnai jo preliudų faktūrą sudaro du (ar keli) pagrindiniai horizontalės planai, leidžiantys kalbėti apie tam tikrą M. K. Čiurlionio faktūros bimelodizmą⁴, kai kada suponuojantį epizodinį bitonaciškumą (pagal V. Landsbergio numeraciją⁵: preliudai VL 303, 335, 338, 339 ir kt.) ar kitus harmoninius darinius, netelpančius klasikinio tonaciškumo ribose. Pavyzdžiui, preliudo **VL 303** (sukurtas apie 1906 m.) faktūrą sudaro du pagrindiniai lineariniai sluoksniai ir epizodiškai įtraukiamas trečiasis; preliudo pradžioje boso partija fiksuoja a-moll tonaciją, tuo tarpu viršutinė melodija remiasi cis-moll tonacijos atraminiais tonais; be to, trichordine intonacija (e-f-gis) pagrįstas boso *ostinato* chromatiškai kykla per visas 12 tonacijų⁶, nuolat sudarydamas derminį kontrastą dešinės rankos melodijai. Taigi jeigu pats M. K. Čiurlionis nebūtų paskutiniame šio preliudo takte abiejų pagrindinių melodijų reljefą užbaigęs a-moll kvin-takordu, pagrįstai galėtume įžvelgti, pasak A. Schönbergo, „sklandančios tonacijos“ (*schwebende Tonalität*) tipą⁷.

V. Landsbergis atkreipia dėmesį į tai, kad vėlyvoju kūrybos laikotarpiu galutinai susikristalizuoja originali M. K. Čiurlionio ostinatinio preliudo forma. Pats *ostinato* savaiame nėra naujovė, veikiau re-

nesanso ir baroko muzikos elementų perprasminimas, tuo tarpu M. K. Čiurlionio kūryboje ostinatiškumas įgauna labai įvairius pavidalus. Atrodytų, kad būtent ostinatinis preliudas kompozitoriui tapo ta kūrybine laboratorija, kurioje generuojamos struktūrinės novacijos, panašiai kaip motetas renesanso kompozitoriams ar instrumentinis ričerkas baroko kūrėjams.

Aptardami preliudą VL 303, jau paminėjome svarbų M. K. Čiurlionio ostinatinį darinių dėsningumą – chromatinį transponavimą, kuris tarsi niveliuoja vieno tonacinio centro trauką. Preliude VL 303 *ostinato* transponuojamas nuo visų dvylikos chromatinio garsaeilio tonų. Panašų principą stebime preliude VL 272. Jo konstrukcinis pagrindas – bosc chromatiškai slenkantis iš pradžių žemyn, paskui aukštyn ritmizuotas kvintakordų ir sekstakordų *arpeggiando*. Greita iš esmės diatoninių akordų chromatinė seka (pirmame takte D_6 – Cis_6 – e_5 – H_6) vėlgi suponuoja, pagal Tatjaną Mdivani⁷, svyruojančią (*колеблющаяся*) tonaciją (1 pvz.).



1. M. K. Čiurlionio preliudas VL 272

Kitas svarbus tonacinės paradigmos suardymo ir kitiškos garsų organizavimo pavyzdys M. K. Čiurlionio muzikoje – tai dirbtinių dermių sumodeliavimas ir taikymas. Ne vieną kartą jo pjesėse fortepijonui pastebima oktatoninė tono-pustonio (sumažintoji) dermė (pavyzdžiui, g-a-b-c-des-es-e-fis preliude op. 22 Nr. 1⁸, taip pat pjesėse VL 300, 302, 329, 337). Preliude VL 302 M. K. Čiurlionis panaudoja labai savitą septynialepisnę dermę (A. Venckus ją vadina lydine-frygine⁹; kita vertus, šią dermę galima traktuoti ir kaip nepilną sumažintą tono-pustonio dermę – stinga garso des: b-ces-(des)-d-e-f-g-as). Čia vėlgi galėtume išvelgti analogijų su daugeliu XX a. kompozitorių (sumažintąją dermę naudojo Nikolajus Rimskis-Korsakovas operose „Sadko“, 1897 m., o ypač „Kaščejuje“, 1902 m.). Pačią dermės simetriškumo idėją galima traktuoti kaip tam tikrą funkcinio garsų lygiavertiškumo prielaidą. Analogišką tono-pustonio dermę Olivier Messiaenas savo teorijoje

Preliudas XV
Prelude

VL 329 (1909)



2. M. K. Čiurlionio preliudas VL 329

je priskiria antrajam ribotos transpozicijos modusui¹⁰. Beje, O. Messiaenas atkreipia dėmesį į šiai dermei būdingą trichordinių segmentų simetriją. Būtent šiuo trichordų simetrijos principu pagrįsta vieno vėlyviausių (1909 m.) M. K. Čiurlionio preliudų VL 329 derminė sandara (2 pvz.).

Čia, kaip ir daugelyje šio laikotarpio kompozitoriaus kūrinių, matome tam tikrą faktūros dviplaniškumą. Dešinės rankos partija pabrėžia tonacinius funkcinis D-T ar S-T tipo harmonijos junginius (žr. 3–4 taktus), tačiau boso linija pagrįsta savita dirbtine derme. Tik iš pirmo žvilgsnio ji primena jau minėtą besileidžiantį tono-pustonio garsaeilį, tačiau atidžiau patyrinęjus išryškėja kiek kitokio pobūdžio dermės simetriškumas. Pirmą, boso melodija funkcionuoja ir kaip tam tikra 4 taktų ostinatinė figūra, pasikartojanti preliude 4 kartus, keisdama savo pavidalą: pradinį (nuo d), transpozicini (nuo b), inversiniu (nuo b) ir inversiniu-transpoziciniu (nuo fis); grįžus pradiniam šios garsų eilės pavidalui (repriza), M. K. Čiurlionio rankraštis nutrūksta. Antra vertus, nuosekliai išrikiavus temos garsaeilį, tampa akivaizdi simetrinė jos struktūra: šią dermę-garsaeilį sudaro simetriškų trichordinių segmentų (tonas-pustonis) virtinė (3 pvz., a, b).

Minėjome, kad toks trichordinis segmentavimas būdingas O. Messiaeno sistemos oktatoniniam ribotos transpozicijos modusui. Eksploatuodamas šį tri-



3. a – O. Messiaeno antrasis ribotos transpozicijos modusas, b – M. K. Čiurlionio preliudo VL 329 garsaeilis

chordų simetriškumą, M. K. Čiurlionis šiuo atveju modifikuoja pačią dermės struktūrą. Iš pateikto pavyzdžio tampa akivaizdu, kad kompozitorius didesnę reikšmę teikia būtent segmentų savarankiškumui (juolab kad ir pjesės ritminis piešinys pabrėžia būtent tridalius segmentus; žr. 2 pvz., 3–4 t.). Skirtingai nei O. Messiaeno moduse, M. K. Čiurlionio preliudo trichordinių segmentų kraštiniai tonai nesutampa, t. y. segmentai atskirti tono bei pustonio intervalais. Pastebėsime dar ir tai, kad M. K. Čiurlionis savo partitūroje eliminuoja du viduriniojo segmento garsus (d ir es) ir taip simetriškai padalija visą septynių segmentų garsaeilį į du devynialaipšnius subgarsaeilius; šių dviejų struktūros dalių komplementarumą pabrėžia boso judėjimo krypties pasikeitimas (pirmojo subgarsaeilio segmentai dėstomi krintančia melodine linija, antrojo – kylančia) bei kvartos šuolis, suponuojantis kadenciją (D-T).

M. K. Čiurlionis savo preliuduose neretai iškelia tam tikro intervalo ar jo sekos konstruktyvią reikšmę. Pavyzdžiui, preliudo VL 324 kompozicinę ašį sudaro ostinatiškai kylančių ir besileidžiančių mažųjų sekstų seka, laipsniškai užpildanti visą chromatinio garsaeilio skalę. Kitame preliude (J. Čiurlionytės redakcija¹¹, op. 19, Nr. 2) kompozitorius nuosekliai realizuoja intervalų komplementarumo principą: boso ostinatinė linija sudaryta iš mažosios sekundos (ir jos apvertimo didžiosios septimos) intervalų; tuo tarpu ritmiškai, harmoniškai bei melodiškai labiau išplėtotoje dešinės rankos faktūroje intervalų amplitudė konstruktyviai apribota sekundos (abiejuose faktūros sluoksniuose vyrauja iki kūrinio pabaigos), tercijos, kvartos (ir oktavos) intervalais.

Pastebėtos M. K. Čiurlionio ostinatinė preliudų horizontalės struktūrinio segmentavimo ypatybės, taip pat inversinis bei transpozicinis *ostinato*, kaip tam tikros garsų eilės modifikavimas (preliudas VL 329), bei unikalios serijiškumo apraiškos, kurias netrukus panagrinsime, pagrįstai sietini ir su XX a. pradžioje pradėjusiomis kristalizuotis įvairiomis serijiškumo formomis ir dvylikagarsėmis sistemomis. Juk „komplemeniškumas, kaip būtina [garsų] komplekso radimosi forma, sistemos garsų sekos tam tikro sutvarkymo tendencija, rišlumą teikiantis pusiausvyros ir simetrijos principas (vietoj pagrindinio tono ir įprastinių dermės funkcijų), bekompromisinė naujos kokybės garsinės struktūros koncentracija“¹² – savybės, kurias Valentina ir Jurijus Cholopovai išskiria Antono Weberno harmonijoje, būdingos ir M. K. Čiurlionio vėlyviesiems fortepijoniniams kūriniams. Tiesa, M. K. Čiurlionis nebuvo „bekompromisinis“ naujų garsinių struktūrų kultivuojuojas, tačiau jo kūryboje jau akivaizdžiai formuojasi šie principai, kaip potencialios naujų sistemų prielaidos. O 1904–1905 m. kompozicijose atsiranda itin unikalios ankstyvojo serijiškumo apraiškų. Manytume, kad tai vienas įdomiausių lietuvių kompozitoriaus kū-

rybos aspektų, susijęs su bene įtakingiausiomis XX a. muzikinėmis komponavimo sistemomis.

Kalbant apie serijiškumą M. K. Čiurlionio kūryboje, pirmiausia būtina aptarti patį serijiškumo terminą. XX a. pradžioje radosi įvairių muzikinės medžiagos serijinio organizavimo metodų. Klasikiniu tapęs A. Schönbergo serijinės dodekafonijos variantas apibrėžia seriją kaip tam tikra tvarka išrikiuotų dvylikos chromatinių garsų eilę (*Reihe*), iš kurios suformuojamos viso kūrinio garsų aukščių struktūros¹³. Vokiečių kompozitorius ir muzikologas Walteris Gieseleris teigia, kad dodekafoninės technikos pagrindinė prielaida, arba idėja (*Grundidee*) yra kompoziciškai vientisos struktūros suformavimas iš vieno branduolio¹⁴; dvylikatonėje muzikoje struktūros vientisumas pasiekiamas pačios kompozicinės medžiagos, sakykime, kompozicinės žaliavos, eiliškumu, tam tikru išankstiniu jos surikiavimu (*Materialreihe*). Pats A. Schönbergas pažymi, kad jo sistemoje šis surikiavimas (*ordering*) dvylikos garsų eilės (serijos) pavidalu atlieka analogišką funkciją kaip motyvas ir jo plėtotė tonacinėje mažoro-minoro sistemoje. Šiek tiek anksčiau nei A. Schönbergas¹⁵ savo dodekafonijos sistemą – tropų teoriją – sukūrė J. M. Haueris¹⁶: jis, kaip ir jo kolega Hermannas Heissas, tropą traktuoja kaip tam tikrą konstruktyvią kūrinio ląstelę („plytą“ – *Baustein*), atmesdamas bet kokią jos tematizavimo galimybę¹⁷. J. M. Hauerio tropų sistema neįpareigoja kompozitoriaus griežtai laikytis tikslaus garsų eiliškumo; kiekvieno tropą sudarančio heksachordo garsai gali būti gana laisvai išdėstomi ir perstatomi; kitaip tariant, tropas suvokiamas kaip *nesurikiuotų* šešiagarsių kompleksų pora¹⁸. Su dvylikagarse sistema susijusios ir Nikolajaus Obuchovo kūrybos sistema bei Nikolajaus Roslavenco 2-ajame dešimtyje išplėtotą sintetakordų technika (kartu ir akordas, ir eilėgarsis¹⁹), Ernsto Křeneko kontrapunkto principai²⁰, galų gale Miltono Babbito seto teorija²¹ ir daugelio kitų serijinės technikos kūrėjų ir puoselėtojų kompozicijos.

Vis dėlto serijiškumą galima traktuoti ir ne tik kaip dvylikagarsės sistemos aspektą, įtraukiant į šią sąvoką ir predodekafonines tam tikru garsų struktūriniu eiliškumu pasižyminčias kompozicijas. Pavyzdžiui, pagal Ctirado Kohouteko klasifikaciją²², M. K. Čiurlionio vėlyvojo laikotarpio fortepijoninės kūrybos serijinius eksperimentus galėtume prilyginti predodekafoniniam vadinamosios eilių technikos (*Reichentechnik*) periodui ar, pasak Svetlanos Kurbackajos, mikroserijiškumui. Mikroserijinis principas epizodiškai panaudotas A. Weberno 1905 m. sukurtame kvartete „Cis-C-E“, taip pat Igorio Stravinskio „Ugnies paukštėje“ (Ugnies paukštės ir caraičio Ivano scenoje, 1910 m.). Tuo tarpu M. K. Čiurlionis jau 1904–1905 m. atrado specifinius serijinius komponavimo principus ir remdamasis jais sukūrė keliolika fortepijoninių kūrinių.

Antai preliudo VL 256 (sukurtas 1904 m.) konstrukcinį pagrindą sudaro šešių garsų (a-d-f-b-es-ges) pasikartojanti serija²³. Svarbu tai, kad ši garsų eilė traktuojama ne tik kaip ostinatinė melodija, bet būtent kaip potenciali muzikinės medžiagos formavimo prielaida (pjesės pradžioje iš serijos garsų formuojamas ir kairės rankos akompanimentas). Tai, J. M. Hauerio žodžiais tariant, muzikinio statinio „plyta“ (*Baustein*). Skirtingai išdėstydamas metro ir ritmo akcentus M. K. Čiurlionis iškelia vis naujas šios garsų eilės intonacines galimybes (4 pvz.).

Beje, čia galima išvelgti ir daugiau analogijų su J. M. Hauerio tropų sistema ir jos plėtojimo būdais. Atkreipkime dėmesį, kad M. K. Čiurlionio preliudo VL 256 šešiagarsę seriją sudaro binarinis dviejų identiškos struktūros trigarsių segmentų (a-d-f ir b-es-ges) junginys. Kaip žinia, ir J. M. Hauerio dvylikagarsė tropų sistema pagrįsta binariniais heksachordų kompleksais (minėtojo M. K. Čiurlionio preliudo serija atitiktų 26-ą J. M. Hauerio tropą). Be to, J. M. Haueris buvo linkęs suteikti savo kompozicijoms trigarsinės harmonijos skambesį, mėgo ostinatinę kontrapunktinę techniką. Pavyzdžiui, J. M. Hauerio „Barockstudien“ op. 42 serija sudaryta būtent iš trigarsinių segmentų: h-dis-fis, as-des-f, a-c-e, b-d-g. Analogiškus trigarsinius serijos segmentavimo atvejus beveik trimis dešimtmečiais vėliau nei M. K. Čiurlionio preliuduose atrandame ir Albano Bergo kūryboje (koncertas smuikui, 1935 m.).

Mikroserijiniu principu struktūruojami ir M. K. Čiurlionio preliudo VL 257 faktūros sluoksniai. Pirmoje preliudo dalyje melodijoje nuolat kartojami keturi garsai (es-a-b-c) sudedant vis naujus metroritminius akcentus (tai, ką V. Cholopova vadina „ritminiu motyvo variavi-

mu“²⁴; 5 pvz.); antroje dalyje plėtojamas kiek modifikuotas serijos variantas boso linijoje.

Bene aiškiausiai serijiniai kūrinio organizavimo principai atskleidžiami viena serija pagrįstų pjesių cikleuose, kurias sąlyginai galima vadinti variacijomis. V. Landsbergis pažymėjo, kad „Čiurlionis pateikė visai naują ir labai modernų variacijų pavidalą, savitą, nebūtą žanro atmainą“²⁵. Tai variacijos be temos pagal tolygiai pasikartojančių garsų eilę. M. K. Čiurlionis sukūrė du tokius variacijų ciklus: tai 7 pjesės pagal garsų „eS-E-F-A-A E-eS-E-C“ seriją (garsais užšifruotos Stefanios Leszkevicz vardo raidės) ir 5 pjesės „B-E-eS-A-C-A-eS“ (bičiulio dailininko Bolešlavo Czarkowskio vardo raidės) tema. Pabrėšime tai, kad pasikartojančių garsų eilė šiose pjesėse funkcionuoja ne tik kaip tam tikra teminių intonacijų visuma, bet kaip konstrukcinis kiekvieno preliudo pagrindas.

Pirmojoje ciklo „eS-E-F-A-A E-eS-E-C“ (VL 258) pjesėje²⁶ iš serijos garsų formuojama savarankiška melodija, individuali tema. Charakteringas metroritminis serijos-temos varijavimas: pirmąsyk visi serijos garsai išdėstomi dviejų taktų ribose, antrąsyk trijų, toliau – 2,5, 3,5, 5 taktuose (analogišką metroritminio varijavimo atvejį, tik su mažesnės apimties serija, jau aptarėme preliude VL 257, žr. 5 pvz.). Serijos garsai, sudarantys charakteringus motyvus, epizodiškai įtraukiami ir į kitus faktūros balsus, tačiau iš esmės šioje pjesėje garsų eilė suponuoja tik linearinę temos pavidalą. Kitose „eS-E-F-A-A E-eS-E-C“ ciklo variacijose serija dažniau pateikiama kaip ritminis melodijos ar boso *ostinato*²⁷.

Specifinėmis struktūros ypatybėmis pasižymi vidurinioji ciklo pjesė, kurią V. Landsbergis rekonstravo kaip IIIa variaciją²⁸. Šios ciklo variacijos struktūrą galėtume apibūdinti kaip kvaziizoritminę (6 pvz.). Devynių garsų eilė – *color* – 4 kartus išdėstyta apatiniaame balse (pavyzdyje pažymėta didžiosiomis raidėmis A₁, A₂...). Kartu diminucinės progresijos principu suformuojami keturi ritmo modusai – *talea*: didžiausias *talea* pasikartoja 4 kartus (a¹, a²...), kiti trys (b, c ir d) – po 2 kartus.

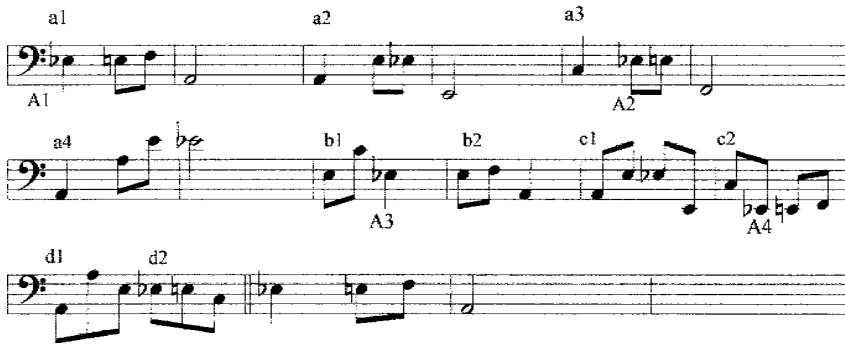
Antrajame M. K. Čiurlionio serijinių variacijų cikle „B-E-eS-A-C-A-eS“ (VL 265) atrandame dar įdomesnių serijos plėtojimo būdų. Pirmojoje šio ciklo pjesėje kompozitorius seriją pateikia dviem lygmenimis, kurie nužymi dvi preliudo formos sekcijas: pirmojoje (1–21 taktai) serijos eilė dukart išdėstoma viršutiniame balse tarsi ritmiškai sustambintas *cantus planus*; antroje, triskart trumpesnėje padalyje (7 taktai, 6 serijos pravedimai), serija perkelia-

Preliudas I
Prelude

VL 256 (1904)

4. M. K. Čiurlionio preliudas VL 256

5. M. K. Čiurlionio preliudas VL 257



6. M. K. Čiurlionio variacijų ciklo „eS-E-F-A-A E-eS-E-C“ IIIa variacija: boso izoritmė struktūra



7. M. K. Čiurlionio variacijų ciklo „B-E-eS-A-C-A-eS“ I variacija: antrosios padalos boso linija

ma į boso liniją ir kartojama ritminės rotacijos principu (7 pvz.).

Minėtina ir V ciklo variacija, kurios kulminaciniu momentu serijos garsais pagrįstas *basso ostinato* skamba atgaline tvarka ir vėlgi ritmiškai sutankinamas.

Ypač įdomių kompozicinių sprendimų randame IV ciklo „B-E-eS-A-C-A-eS“ variacijoje. Tai unikalus ir labai ankstyvas (1904 m.) seriškumo pavyzdys netgi Europos muzikos kontekste. Šioje partitūroje kompozitorius pateikia septynias serijos transpozicijas (8 pvz.). Atkreipkime dėmesį, kad čia panaudotas specifinis serijos transpozicijų sekos sekvencinis principas: nuosekliai vedamos septynios serijos transpozicijos pradedant kiekvienu serijos garsu, t. y. transpozicijų pirmieji garsai sudaro pagrindinį serijos pavidalą (serijos transpozicijų rotacinę struktūrą pastebėjo V. Landsbergis²⁹). Tokia transpozicijų seka sudaro, pasak Hannso Jelineko, *Überreihe*³⁰, arba superseriją. Šiuo atveju ne tik vienas garsų aukščio parametras įgauna serijų pavidalą, bet pačios serijos paklūsta aukštesniojo lygmens serijinei logikai. Atrodo, kad M. K. Čiurlionis vienintelis XX a. pradžioje panaudojo šį serijinį aukštesniojo struktūros lygmens organizavimo principą. Panašias superserijines struktūras, pritaikęs ne tik garsų aukščio, bet ir kitiems muzikos parametrams, daug vėliau panaudojo Pierre’as Boulezas I „Struktūrų“ dalyje (1952 m.).

M. K. Čiurlionio ciklo „B-E-eS-A-C-A-eS“ IV variacijoje serija reguliuoja keletą struktūros lygmenų. Pastebėjęs unikalią serijos transpozicijų seką boso partijoje, V. Landsbergis neatkreipė dėmesio, kad ne tik boso linija, bet ir tenoras pagrįstas transpozicine serijos eile (8 pvz.); tačiau vėl, tartum renesansiškas *cantus planus*, tenoro balsas turi savitą melinį ir rit-

minį modelį. Pirmasis dviejų taktų apimties pjesės segmentas eksponuoja visą septynių garsų seriją boso partijoje, tuo tarpu tenore nuskamba tik vienas ritminiu *ostinato* rečituojamas serijos transpozicijos garsas. Antrasis tenoro serijos garsas įvedamas sulig nauja boso serijos transpozicija. Tokia serijos dėstymo tenore logika dar labiau išryškina superserijinį lygmenį, kurį koduoja pati boso transpozicijų seka (žr. 8 pvz.).

„B-E-eS-A-C-A-eS“ IV variacijos partitūroje M. K. Čiurlionis užmena dar vieną struktūros mišlę. Kompozitorius tenore pateikia ne visą seriją, o tik jos dalį iki penktojo garso (vietoj šešto-

jo garso Fis įvedamas F ir netrukus visai suardomas ostinatinis tenoro kontūras). Manychiau, galėsime paaiškinti tokį kompozitoriaus sprendimą, ištyrę unikalų pjesėje naudojamos serijos struktūrą.

Serijos „B-E-Es-A-C-A-Es“ aukščio klasių turinį³¹ sudaro pirmieji 5 jos garsai (B, E, Es, A, C), o paskutiniai du atgaline tvarka pakartoja prieš tai skambėjusius (9 pvz.). Taigi pačioje serijoje slypi retrogradinė jos segmento forma. Be to, išdėstę serijos transpozicijas horizontaliai, pastebėsime, matyt, kompozitoriaus specialiai įdiegtą konstrukcinę dėsninę: visa retrogradinė serijos forma realizuojama aukštesniu struktūros lygmeniu. Susidaro tam tikri jungiamieji tiltai, arba *Anschlußbrücke* (H. Jelineko terminas³²), atskleidžiantys dar vieną serijinės kūrinio simetrijos aspektą (9 pvz., sakysime, originalio-

	<i>Tenoras</i>						
	G						
<i>Bosas</i>	B	E	Es	A	C	A	Es
	Cis						
	E	B	A	Es	Ges	Es	A
	C						
	Es	A	Gis	D	F	D	Gis
	Fis (Ges)						
	A	Es	D	Gis	H	Gis	D
	A						
	C	Ges	F	H	D	H	F
	F (ne Fis)						
	A	Es	D	Gis	H	Gis	D
	Es	A	Gis	D	F	D	Gis

8. M. K. Čiurlionio variacijų ciklo „B-E-eS-A-C-A-eS“ IV variacija: serijos transpozicijų schema

sios serijos formos garsas C tampa ir trigarsių, ir penkiagarsių segmentų simetrijos ašimi).

Tokias kompozicines naujoves, kurias M. K. Čiurlionis išbandė jau 1904 m. serijiniuose variacijų cikluose, tik po gerų dviejų dešimtmečių ir vėliau ėmė plėtoti kiti Europos kompozitoriai. Antai, A. Schönbergo pučiamųjų kvinteto op. 26 seriją sudaro du transpoziciškai ekvivalentiški segmentai; retrogradines (taip pat inversines ir inversines retrogradines) serijos segmento formas atrandame A. Weberno styginių kvarteto op. 28 bei variacijų orkestrui op. 30 serijose, galų gale Osvaldo Balakausko „Auletikoje“, II simfonijoje ir daugelyje kitų serijiniu principu pagrįstų kūrinių.

Kai kuriuose M. K. Čiurlionio preliuduose galime atrasti ir vadinamosios visų intervalų serijos prototipą. Tarkime, preliudo VL 327 (1909 m.) ostinatinių boso linija pagrįsta tam tikra intervalų eile: kvarta, kvinta, seksta, septima, sekunda, tritonis, tercija. 1925 m. tą patį principą, tik jau chromatinės dvylikagarsės sistemos sąlygomis, A. Bergas realizavo „Lyrinėje siuitoje“ styginių orkestrui (10 pvz.).

Ketvirtosios M. K. Čiurlionio „B-E-eS-A-C-A-eS“ ciklo variacijos analizė atskleidžia dar keletą konstruktyviųjų kompozicijos ypatybių. Čia, kaip ir daugelyje vėlyvųjų fortepijoninių kūrinių, ryškus linearinis kompozitoriaus mąstymo principas. V. Landsbergis teigia, kad vėlyvojoje kompozitoriaus kūryboje harmoniją formuoja bimedlinė linearinė faktūra³³; kitaip tariant, konstruktyvieji horizontalės formavimo elementai neretai lemia ir specifinę vertikalės struktūrą. Kai kurioms harmoninėms „B-E-eS-A-C-A-eS“ ciklo IV variacijos ypatybėms atskleisti tikslinga panaudoti seto analizės procedūras, juolab kad seto teorija iš pradžių radosi kaip kompozicijos teorija, išplėtotas serijinės dodekafonijos variantas³⁴.

Iš pradžių pastebėsime, kad serijinis komplementinis tenoro ir boso sluoksnis (t. y. penkios pagrindinės boso serijos aukščio klasės ir jų išsidėstymo laiko atkarpą atitinkantis vienas tenoro garsas; žr. 8 pvz. pirmąją eilutę: B-E-Es-A-C+G) sudaro pastovų šešių garsų darinį; jis, beje, tiksliai atitinka 33-įjį

9. M. K. Čiurlionio variacijų ciklo „B-E-eS-A-C-A-eS“ IV variacija: serijos transpozicijų išsidėstymo bosc schema

10. a – M. K. Čiurlionio preliudo VL 327 ostinatinių bosas, b – A. Bergo „Lyrinės siuitos“ visų intervalų serija

J. M. Hauerio tropą. Seto analizės teorijoje (pagal A. Forte'ą) šis garsų kompleksas įgauna aukščio klasių seto 6-Z50 antraštę³⁵. Beje, ne tik J. M. Haueris, bet ir seto analizės teoretikai M. Babbittas, A. Forte'as pažymi ypatingą heksachordų struktūrinę reikšmę visai XX a. pradžios atonaliajai muzikai.

Harmoninius analizuojamojo preliudo kompleksus ir kai kuriuos sudėtinius darinius iliustruoja kondensuotoji partitūra (11 pvz.). Be minėtų struktūrinių tenoro ir boso balsų, kontrastingą faktūrinį sluoksnį sudaro du viršutiniai balsai. Viršutinis balsas apima neitin meliškai charakteringą, tačiau ostinatinių ritmo formulėmis, išvestomis iš paskutinio tenoro motyvo, išsiskiriantį struktūrinį posluoksnį, kuris, beje, reguliuoja harmoninę pjesės dinamiką bei kulminacijas. Kondensuotoje partitūroje eliminuotos harmoniniam kompleksui mažiau reikšmingos chromatinės vidurinių balsų slinktys. Laužtinis skliaustas parodo, kokia muzikos atkarpa redukuojama į aukščio klasių setą.

Pati serija „B-E-eS-A-C-A-eS“ sudaro penkių elementų setą 5–19 (kaip minėjome, seto antraštė atspindi tik nepasikartojančias aukščio klases, taigi ne septynis, o tik penkis garsus). Atkreipkime dėmesį, kad visi pirmojo takto struktūriniai sluoksniai kartu paėmus (išskyrus nuolat chromatiniais pustoniais judantį vidurinį balsą: schemeje, t. y. kondensuotoje partitūroje, jis tepažymėtas vingiuota linija; 11 pvz.) apima tą patį harmoninį kompleksą kaip ir atskira serija, t. y. setą 5–19. Tai leidžia kalbėti apie serijinę M. K. Čiurlionio kūrinio ne tik horizontalės, bet ir vertikalės organizaciją. Pavyzdžiui, antrojo takto harmoninis turinys, išreikštas setu 4–27, užbaigia kiekvieną dvitaktį preliudo struktūrinį darinį (pagal serijos transpozicijų išsidėstymą; plg. 1–2, 3–4, 5–6 taktus). Išimtis – 6 periodas, kada suyra tenoro serija ir tarsi pereinama į kitą preliudo plėtojimo etapą. Kondensuotąją partitūrą

The image shows a handwritten musical score for the IV variation of the 'B-E-eS-A-C-A-eS' cycle by M. K. Čiurlionis. The score is divided into seven numbered sections (1-7) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. It also features several numerical annotations, possibly representing set classes or structural elements, such as '6-250', '5-19', '4-27', '8-23', '5-34', '4-16', '5-8', '4-18', '10', '6-255', and '4-10'.

11. M. K. Čiurlionio variacijų ciklo „B-E-eS-A-C-A-eS“ IV variacija: kondensuotoji partitūra

schemiškai dar labiau redukuosime, palikdami tik skaitmeninę setų išraišką (12 pvz.).

M. K. Čiurlionio „B-E-eS-A-C-A-eS“ IV variacijos setų struktūros schema (12 pvz.) rodo, kad ant-

rojo serijinio periodo harmoninė schema tiksliai sutampa su pirmojo. Toliau stebimas pirmosios periodo pusės harmoninis intensyvinimas (tai liudija seto elementų gausėjimas: pirmojo ir antrojo periodų harmoniniam turiniui atstovauja šešių aukščio klasių setas 6-Z50, o 3–5-osios padalų harmoniniam turiniui – jau aštuonių aukščio klasių setai 8–14 bei 8–23; šeštajame serijiniame periode figūruoja devynių aukščio klasių setas 9–7 ir galiausiai septintojoje padalijoje – pats didžiausias ir intensyviausias dešimties aukščio klasių setas); tuo tarpu kadencijos setų požiūriu išlieka stabilios (setas 4–27).

Apibendrinant vėlyvosios M. K. Čiurlionio fortepijoninės kūrybos konstruktyviųjų elementų analizę, galima teigti, kad kompozitoriaus indėlis į moderniąją XX a. muziką yra neabejotinai svarus ir reikšmingas. 1904–1909 m. sukurtose kompozicijose M. K. Čiurlionis išbandė nemažai naujų kompozicinių technikos principų.

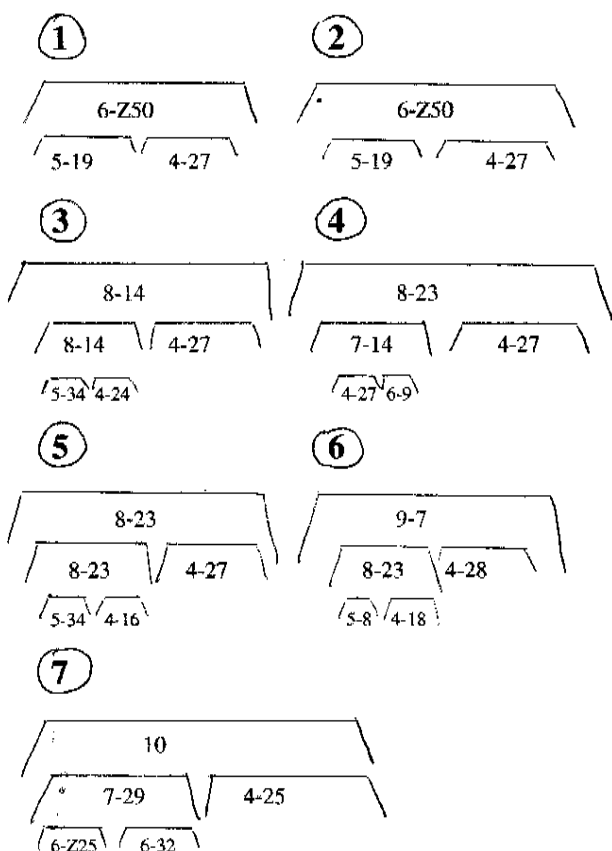
Konstruktyvieji M. K. Čiurlionio komponavimo elementai praplėtė jo kūrinų tonaciškumo erdvę. Horizontaliosios linijos emancipacija bei dirbtinių simetrijų derinių naudojimas bylojo naujajai XX a. muzikai būdingas yrančios tonacinės mažoro-minoro sistemos alternatyvų paieškas. Savo preliuduose M. K. Čiurlionis atrado ir kūrybiškai pritaikė intervalų konstruktyviųjų potencialą, savitą derinį ir intonacinį segmenta-

vimą bei segmentų simetriją kaip horizontaliąją ir vertikaliają struktūros dimensijas vienijančią veiksnį.

Itin svarus jo kompozicinis atradimas – savita serijinė technika, tapusi vienu ankstyviausių vyraujančių XX a. kompozicinių principų precedentu. Serijiniai 1904–1905 m. M. K. Čiurlionio preliudai ir variacijų ciklai yra labai originalūs ankstyvojo serijiškumo (eilų technikos) pavyzdžiai, atskleidžiantys įvairias potencialias dodekafonijos raidos kryptis. M. K. Čiurlionio preliuduose naudojamų mikroserijų vidinė simetrija ir įvairius struktūros lygmenis formuojanti funkcija provokuoja tam tikras analogijas su J. M. Hauerio, A. Schönbergo, A. Weberno, O. Messiaeno, P. Boulezo kompozicinėmis sistemomis. Seto analizės procedūros atskleidžia daugialypį serijinių principų poveikį muzikinei struktūrai.

Suvokiant M. K. Čiurlionio kūrybinių ieškojimų originalumą, belieka apgailestauti, kad lietuvių kompozitoriui aplinkybės lėmė ilgą laiką būti kultūrinėje periferijoje. Beje, ir pats kompozitorius mažai rūpinosi savo originalių muzikinių idėjų garsinimu. Reikia pripažinti, kad nemaža dalis vėlyvųjų jo kompozicinių naujovių paties M. K. Čiurlionio buvo užfiksuotos tik iš dalies, eskiziškai; pasižymėjęs svarbiausią struktūrinę idėją, kompozitorius nebesirūpino, o gal ir nespėjo jos išplėtoti. Tačiau ir išlikę eskizai stebina savo minties conceptualumu ir pranašiška įžvalga į būsimas XX a. kompozicines technikas plėtros kryptis.

Gauta
2001 07 03



12. M. K. Čiurlionio variacijų ciklo „B-E-eS-A-C-A-eS“ IV variacija: setų struktūra

Nuorodos

- 1 V. Landsbergis, *Čiurlionio muzika*, Vilnius: Vaga, 1986, p. 133.
- 2 G. Stegen, *Studien zum Strukturdenken in der Neuen Musik*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1981, S. 1.
- 3 V. Landsbergis, *Čiurlionio muzika...*, p. 219.
- 4 Ten pat, p. 127.
- 5 M. K. Čiurlionis, *Kūriniai fortepijonui* (sudarė ir redagavo V. Landsbergis), Vilnius: Muzika, 1990.
- 6 Išsamiau šio ir kitų preliudų derminės ypatybės aptaria V. Landsbergis ir A. Venckus: žr. V. Landsbergis, *Pavasario sonata*, Vilnius: Vaga, 1965, p. 132–133; A. Venckus, Apie M. K. Čiurlionio harmoniją, *Čiurlioniiui 100*, Vilnius: Vaga, 1977, p. 168–178.
- 7 Ši tonacijos tipą greta kitų aptarė T. Mdivani: T. Мдивани, *Проблемы позднеромантической гармонии в творчестве австро-немецких композиторов конца XIX – начала XX веков*, Москва, 1983 (autoreferatas).
- 8 M. K. Čiurlionis, *Kūriniai fortepijonui* (parengė ir redagavo J. Čiurlionytė), Vilnius: Vaga, 1975. Ši preliudą analizuoja V. Landsbergis kn. „Pavasario sonata“ (p. 130–131, 195).
- 9 A. Venckus, *M. K. Čiurlionio derminio mąstymo bruožai*, 1964.
- 10 O. Мессиян, *Техника моего музыкального языка*, Москва: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1944, c. 92.

- ¹¹ M. K. Čiurlionis, *Kūriniai fortepijonui...*, 1990.
- ¹² В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов, *Антон Веберн*, Москва: Советский композитор, 1984, с. 259.
- ¹³ A. Schoenberg, *Composition with Twelve Tones*, *Style and Idea*, ed. L. Stein, New York: St Martins Press, 1975.
- ¹⁴ W. Gieseler, *Komposition im 20. Jahrhundert*, Celle: Moeck Verlag, 1975, S. 78.
- ¹⁵ Pirmasis nuosekliai dodekafonine technika parašytas A. Schönbergo kūrinys – siuita fortepijonui op. 25 (1921–1924). Tačiau 12-os garsų serija naudojama ir 1912 m. sukurtame A. Bergo orkestrinių dainų cikle op. 4, Nr. 5.
- ¹⁶ Jau apie 1908 m. J. M. Haueris pradėjo dvylikagarsės sistemos tyrimus, o nuosekliai juos išdėstė trijuose savo teoriniuose veikaluose: „Deutung des Melos“ (1923), „Vom Melos zur Pauke“ (1925) ir „Zwölftontechnik“ (1926).
- ¹⁷ J. M. Hauer, *Vom Melos zur Pauke. Eine Einführung in die Zwölftonmusik*, Wien: Universal Edition A. G., 1967.
- ¹⁸ Pažymėtina J. M. Hauerio teorijos sistematika. Jis sugėbėjo visą dvylikagarsių serijų begalybę (tiksliau – 479 001 856) susisteminti ir redukuoti viso labo į 44 tipus, t. y. tropus, o šiuos savo ruožtu į 4 kategorijas. Kiekvieną J. M. Hauerio tropą sudaro dvylika skirtingų garsų, padalytų į dvi grupes po 6 garsus. Bet kurią dvylikos garsų seriją padaliję pusiau ir kiekvienos pusės garsus išdėstę kylančia tvarka kaip heksachordą, gautume schematizuotą serijos pavidalą, atitinkantį kurį nors vieną iš 44 J. M. Hauerio sudarytų tropų. Visi tropai dar skirstomi į 4 kategorijas pagal galimą tritoninių santykių tarp garsų kiekį; kiekvienoje tropo šešiagarsėje dalyje tonai gali sudaryti vieną, du, tris tritoninių intervalus arba jų visai neturėti.
- ¹⁹ Ю. Н. Холопов, Техники композиции Николая Роллава и Николая Обухова в их отношении к развитию двенадцатитоновой музыки, *Музыка XX века. Московский форум*, Москва, 1999, с. 75–93.
- ²⁰ E. Křenek, *Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique*, New York: G. Schirmer, Inc., 1940.
- ²¹ M. Babbitt, *Set Structure as a Compositional Determinant*, *Journal of Music Theory*, 1961, Nr. 5, p. 1–72.
- ²² Ц. Когоутек, *Техника композиции в музыке XX века*, Москва, 1976.
- ²³ M. K. Čiurlionis, *Kūriniai fortepijonui...*, 1990.
- ²⁴ В. Н. Холопова, *Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века*, Москва, 1971.
- ²⁵ V. Landsbergis, *Čiurlionio muzika...*, p. 111.
- ²⁶ J. Čiurlionytės redakcijoje tai trečioji variacija, bet čia remiamės vėlesne V. Landsbergio redakcija.
- ²⁷ Svarbiausius serijų sklaidos būdus variacijų cikle iš dalies apžvelgė V. Landsbergis savo knygoje.
- ²⁸ M. K. Čiurlionis, *Kūriniai fortepijonui...*, 1990.
- ²⁹ V. Landsbergis, *Pavasario sonata...*, p. 114; *Čiurlionio muzika...*, p. 102;
- ³⁰ H. Jelinek, *Anleitung zur Zwölftonkomposition*, I Teil – Allgemeines und Vertikale Dodekaphonik, II. Teil – Horizontale Dodekaphonik, Kombinationen und Ableitungen, Wien, 1952, 1958.
- ³¹ Aukščio klasė (angl. *pitch class*) – tai seto teorijos terminas, apibūdinantis vieną iš dvylikos garso aukščio kategorijų (klasių), į kurią įeina visi oktaviniai (pvz., c¹ ir c²) bei enharmoniniai (pvz., c, his ir des) garso ekvivalentai. Aukščio klasės paprastai žymimos skaitmenimis nuo 0 iki 11. Kokio nors darinio aukščio klasių turinys (*pitch class content*) – tai tik nepasikartojančių aukščio klasių suma.
- ³² H. Jelinek, ten pat.
- ³³ V. Landsbergis, *Čiurlionio muzika...*, p. 188.
- ³⁴ A. Jurkėnaitė, Seto analizės teorijos metmenys, *Lietuvos muzikologija*, 2000, t. 1, p. 16–30.
- ³⁵ Pirmasis skaitmuo 6 nurodo, kad ši setą sudaro 6-ios nesikartojančios aukščio klasės, o antrasis antraštės dėmuo Z50 nurodo tam tikrą vidinę šio darinio struktūrą ir atitinkamai jo vietą A. Forte'o analizės sistemoje; žr. nuorodą Nr. 30, t. p. A. Forte, *The Structure of Atonal Music*, New Haven and London: Yale University Press, 1973.

Audronė Jurkėnaitė

MANIFESTATIONS OF SYSTEMATIC CONSTRUCTIVISM IN M. K. ČIURLIONIS' LATE PIANO WORKS

S u m m a r y

The aim of this article is to reveal constructive elements of the musical creation of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis with regard to the compositional techniques of the 20th century. The author analyses Čiurlionis' compositions for the piano of his late 1904–09 period. The original form of the ostinato-prelude, as well as the predominant constructivism of the linear layout had an influence on the broadened treatment of tonality in the works of the composer. There are instances of bitonality and gliding, fluctuating tonality (*schwebende Tonalität*) in his late preludes for the piano. The attention is drawn to the usage of symmetric octatonic scales; the author discerns the unique principle of symmetric trichordal segmentation of the scale in the Prelude VL 329 and draws a parallel between Čiurlionis' and O. Messiaen's usage of the modes of limited transposition. In other preludes Čiurlionis discovered the constructive potential of intervals. The particular attention is drawn to the fact that the Lithuanian composer was one of the first in Europe to discover in 1904 the specific serial technique of composition. The analysis of Čiurlionis' preludes and variations *eS-E-F-A-A E-eS-E-C* and *B-E-eS-A-C-A-eS* unfolds specific principles of development, such as rhythmic rotation and isorhythm, in the serially organized layers of composition. Some procedures of the set-theory analysis are used by the analyst to explore the multi-layered realization of the series in the Variation No. 4 of the cycle *B-E-eS-A-C-A-eS*. The unique features of the structure – the inner segmentation of the series and the retrograde symmetry of its segments are revealed. Mentioning analogous instances of serial organization in the works of J. M. Hauer, A. Schoenberg, A. Webern, P. Boulez, the author emphasizes the fact that Čiurlionis' constructive discoveries in 1904–09 heralded the later development and prevalent trends of compositional techniques of the 20th century.