

---

# Modernizmo daigai Vytauto Bacevičiaus vargonų kūryboje

---

## Jūratė Landsbergytė

*Kultūros, filosofijos ir meno institutas,  
Saltoniškių g. 58,  
LT-2600 Vilnius, Lietuva*

Straipsnyje pirmą kartą išsamiai nagrinėjama žymaus lietuvių muzikos modernisto Vytauto Bacevičiaus vargonų kūryba. Septyni kūriniai, atsiradę vienu ypu 1934 m. Kaune (ir aštuntas sukurtas jau emigracijoje JAV), byloja apie neįprastą drąsų kūrybinį eksperimentą, tapusį ankstyviausiu ir ryškiausiu modernizmo lietuvių vargonų muzikoje ženklu. Čia gilinamasi būtent į vargoniškumo ir modernumo aspektą kaip šuolį į dar neišbandytas skambesio gelmes. Istorinis šio tyrinėjimo šaltinis yra Teatro, muzikos ir kino muziejuje išlikę kompozitoriaus rankraščiai, labai painūs, rašyti pieštuku, braukant plačiais ryžtingais potėpiais, dauguma dar neiššifruoti, neišleisti. Kai kuriuos kūrinius yra iššifravęs ir atlikęs vargonininkas Gediminas Kviklys. Šiuo straipsniu atkreipiamas dėmesys į keletą svarbių lietuvių muzikos istorijai momentų: ypatingą V. Bacevičiaus modernizmo vaidmenį, vargoniškumą, čiurlionišką veržimąsi į universalias dvasines vertybes, išlaisvinant vidines jungtis tarp kosmoso ir gamtos bei neadekvačią leidybinę situaciją.

**Raktažodžiai:** modernizmo ryšiai, globalinis intelektas, niuansų reikšmė, *Klangfarbe*, faktūros gelmė, banguojantis chaosas, dinamizmas, struktūrų begalybės, dvasios kosmosas, traukos išcentralizavimas, atsitiktinumo žaismas, grandininė reakcija, instrumento universumas, segmento lūžis ir ištirpimas

---

Modernizmas vargonų muzikoje tarpukario Lietuvoje yra savotiškai suvokiamas ir retai aptinkamas, traktuojamas dažniausiai kaip impresionistinė spalvos kalba (*Klangfarbe*). Gana netikėtai į nuosaikios bažnytinės vargonų muzikos terpę įsiveržęs ekspresyvaus modernizmo gūsis yra susijęs su pianisto ir kompozitoriaus Vytauto Bacevičiaus (1905–1970) kūryba. Tai pirmasis toks globalinio intelekto modernistas Lietuvoje, iš esmės parodęs kintantį muzikos naujovės spektrą. Vėliau, jau emigracijoje Amerikoje, V. Bacevičius susiformavo kaip kosminės muzikos – abstraktaus garsų pasaulio „kosmoso“ filosofijos – kūrėjas. Įdomu, kad savo modernizmo „lūžiui“ tarpukariu žymus pianistas pasirenka būtent vargonus. V. Bacevičius įsivaizdavo vargonus kaip universumo dvasios – tiek stilizacijos, tiek gamtos didybės, chaoso (ar kosmoso) instrumentą, žavėdamasis begalinėmis registų kaitos galimybėmis, garso erdve, netgi techniškuoju pradū, nepaisydamas jų mechanistinio ribotumo (pvz., diapazono prasme).

Savo brandžiuoju antruoju kūrybos laikotarpiu jis sukūrė septynis kūrinius vargonams, kuriuos ir atliko 1934 m., surengdamas autorinį vargonų kūrybos koncertą Kauno konservatorijoje. Juose aprėpiamas labai platus žanro, stiliaus spektras – tikra stilistinė revoliucija, arba lūžis, lėmęs dar negirdėtą Lietuvoje V. Bacevičiaus globalinį modernizmą. Pažvelkime

į šį įvykį iš arčiau, visų pirma į jo objektyvias sąlygas. V. Bacevičius naudojo dviejų manualų Max Goebel Sohne firmos vargonais. Tai mokomieji, kiekvieno stiliaus muziką gerai atliepiantys vargonai, tačiau be didelių neoromantinių užmojų. Kokia gi buvo vargonų meno situacija tuometinėje Lietuvoje?

Tipiški tarpukario Lietuvos bažnyčių vargonai ra meistro Jono Garalevičiaus, statyti XX a. pradžioje. Jie puikiai išsilaikę iki šių dienų (Plateliuose, Varniuose, Vilniaus apskrityje ir kt.)<sup>1</sup>.

Tarpukario Kauno konservatorijoje vargonų instrumento klausimas, beje, buvo labai aktualus. Kaunas, deja, neturėjo tokių garsių, buvusių didžiausių pasaulyje XIX a. romantinių vargonų (Walcker) kaip, pvz., Ryga. Mažesni Walckerio vargonai buvo pastatyti Kauno Įgulos bažnyčioje tik 1939 metais Jėzuitų bažnyčioje, kur koncertuodavo studentai (pvz., 1943 m. Zigmo Aleksandravičiaus klasės, o 1944 m. studentų koncerte Jėzuitų bažnyčioje grojo ir kompozitorius Julius Juzeliūnas) ar dėstytojai – pats Z. Aleksandravičius, Konradas Kaveckas, V. Bacevičius, Jonas Žukas, stovėjo tuo metu populiarios Lietuvoje vokiečių Max Goebel Sohne firmos pneumatiniai romantinio stiliaus trijų manualų vargonai<sup>2</sup>. Konservatorijoje buvo tos firmos dviejų manualų su pedalais, tinkami įvairiam repertuarui, bet vis dėlto ne per daug apiman-

tys – gabesniems studentams pats rektorius rekomenduodavo gilintis į vargonų meną toliau Europos centrų konservatorijose, kur yra „tam tinkami dideli vargonai“ (žr. J. Gruodžio raštą dėl Z. Aleksandravičiaus)<sup>3</sup>. (Vėliau, 1937 m., buvo nupirkti papildomai maži mokomieji Bruno Goebelio vargonai.) Konservatorijos salėje Goebelio vargonais ir V. Bacevičius grojo savo kūrybos modernų tais laikais koncertą.

Taigi vargonų registūrų savybės, akustinė erdvė ir atlikėjo galimybės (virtuoziško mokykla ir temperamentas) nulėmė tarpukary kuriamos muzikos stilių: formą, faktūrą, spalvų paletę, dinamišką dramaturginę plėtotę. Didelę įtaką kūrybai, be abejo, darė koncertuojančių vargonininkų atsivežtas repertuaras, pvz., Z. Aleksandravičiaus nuolat atliekami Enrico Bossi, Marcelio Dupre, Sigfrido Karg-Elerto kūriniai. Visais atvejais susiduriame su nauju, moderniu, pretenduojančiu tapti vyraujančiu stiliumi, impresionizmo maniera tapomu garso paveikslu, prabundantią tembro dramaturgija (*Klangfarbe, Tonmalerei*): S. Karg-Elerto „Ežero dvasia“ ir V. Bacevičiaus „Jūros poema“, Enrico Bossi Scherzo ir V. Bacevičiaus „Legierezza“.

Galima teigti, jog tarpukariu vargonų kaip solo instrumento įsivaizdavimas, nekalbant apie kamerinės muzikos stilių, tebuvo labai ribotas, ir tokių kūrinių, kaip antai prancūzų kompozitorių Simfonijos vargonams solo, Lietuvoje dar nebuvo galima tikėtis, nors „parašėse“ (netiesiogiai su vargonininko veikla susijusių kompozitorių kūryboje) prasiverždavo stiliaus perspektyvos – impresionizmo ar modernaus ekspresionizmo nauji skambesiai.

Paryžiuje mūsų vargonininkai patekdavo studijuoti į *Ecol Normal* pas Marcelį Dupre, žymųjį kompozitorių postromantiką, J. S. Bacho kūrybos naujos redakcijos autorių, pagrindusį vargonų technikos atlikimo manierą plastine – „šliaužiama“ – garsų jungtimi (tuo tarpu barokui būdingas atskirų natų aiškumo pabrėžimas, ritminis deklamavimas), artima neoromantikų impresionistų subtiliam, niuansuotam vaizdinio kūrimui. Jungtis yra svarbiausia M. Dupre stiliaus priemonė, atverianti ar, greičiau, priartinanti vargonų technikos meno niuansų aukštumas intonacijoje, frazuotėje – įvairovę, plačią subtilumo skalę, pagrindinių registūrų visaapimančio, sugeriančio pastelinio skambesio (ne „karūnuojančių“ fanfariinių mikstūrų ar trompetų – „šauklių“ skanduotę) estetiką. Taip gerokai padidėja vargonų instrumentinė refleksija, praturtėja naujais atspalviais ir šešėliais. Galima sakyti, fono, akompanimento pajungimas melodiniam *cantus firmus* funkciškai pasikeičia – iš antinio jis tampa pagrindiniu. Iš čia ir fondinių 8' registūrų reikšmė, jų gausa ir niuansų įvairovė (variniai, styginiai, fleitiniai, liežuveliniai) – nuo orkestro iki solo, nuo fono iki jo pagrindinių reikšmių vir-

smo, kosminio reiškinių „chaoso“ išsiskleidimo ir netikėto atsivėrimo, vyravimo.

Prancūzų vargonų mokykloje (V. Bacevičius studijavo fortepijono meną Paryžiuje *Ecol Normal* ir Rusų konservatorijoje) buvo einama link paslaptinogo impresionizmo – išpūdžio, vaizdo šviesos, šešėlių žaismo reikšmių atskleidimo. Tuo metu kūrė Charlesas Maria Widoras, Louisas Vierne, Marcelis Dupre, Jeanas Langlaise (daugelis jų buvo aklieji kompozitoriai-vargonininkai), Jehanas Alainas, jais sekė vokiečiai S. Karg-Elertas. Vizijos – Mėnulio šviesa, Praeities pilys, legendos, kabantys sodai, ilgesys, vienatvė, nakties šlamesiai ir tamsos paslaptys buvo jų kūrybos objektas, ir vargonai, ypač prancūziškojo romantinio stiliaus, kaip antai Cavaille-Coll meistrų, tam tiko. Vėliau iš šių vizijų išaugo XX a. vargonų maestro Olivier Messiaeno kūryba. O iki 1940 m. Lietuvos tarptautinės padėties, europinio statuso ir atvirumo dėka, jos vargonininkams tapus M. Dupre mokiniiais, šis vargonų postimpresionizmas sklido ir mūsų kompozitorių muzikoje.

V. Bacevičius su vargonų impresionizmu bei ekspresionizmu Paryžiuje, be abejo, turėjo būti susidūręs. Paryžiaus spauda rašė, kad jo „gaivalas – moderni muzika“. Tuo tarpu Lietuvoje jo kūriniai reikė „kraštutinį modernizmą“ (V. Žadeika)<sup>4</sup> ir buvo sunkiai priimami.

Pirmuoju tokio modernizmo pavyzdžiu galėtų būti V. Bacevičiaus „Antrasis žodis“, op. 21. Tai vienintelis iš „Septynių žodžių“, periodiškai visą gyvenimą kurtų fortepijonui (9I op. 18 1933; op. 27, 1935; IV, op. 31, 1938; V, op. 59, 1956; VI, op. 72, 1963; VII, op. 73, 1966, paskutinysis – dviem fortepijonams), skirtas vargonams. 1934-ieji V. Bacevičiui buvo vargonų kūrybos proveržio metai, „Antrasis žodis“ – pirmas iš kūrinių vargonams, datuojamas tų metų rugpjūčio mėnesį. Jau pats „Žodžio“ originalios koncertinės pjesės žanras yra naujas, įdomus V. Bacevičiaus „ėjimas“ į abstrakcijų sferą muzikoje, t. y. žingsnis į struktūralizmą ir nusigrėžimas nuo „literatūros“ muzikoje. Tai bandymas pačioje muzikos struktūroje atskleisti pasakojimo, kaip idėjos perteikimo, vertę ir svorį. Prasideda naujas muzikos kelias išsiveržiant iš žanro sampratos į muzikos plėtojimo erdvę. Tai „nuobirų sujungimas“, ieškojimas, kaip formai tapti visaapimančia filosofine idėja (J. P. Sartres „Žodžiai, žodžiai, žodžiai...“), kuris vėliau išsikūnys O. Messiaeno kūryboje (kova tarp prasmų, idėjų „La Verbe“). V. Bacevičiaus muzikoje tai pirmiausia ankstyvojo ryto sambrėškos, kai neįprastos, gausios aliteracijos sutirština harmonijos spalvas, akordiką iki „sunkaus klampojimo“, beveik nejungiamų junginių, besipriešinančių viena kitai situacijų. Ši tuomet kone alternatyvi faktūra, be abejo, per sunki, „nesiklausoma“ vargonais, nebent minkšto, tyliausio fleitinio registro pagalba taptų fonu – II pla-

nu įsivaizduojamam „pirmajam...“ „Antrasis žodis“ kupinas nedalomo muzikinių ląstelių sunkumo, tarsi abejonė, mintis ar minčių našta po „pirmojo žodžio“. Jis tarytum sunkiai įvaldomas netašytos medžiagos gabalas, kažkas pirminio, neišskaidrinto, neelegantiško... Fono estetika – pirmą kartą laukinio, „svetimo“ („Weltfremd“) skambėjimo pakopoje. Taip emancipuojama intonacinė, garsinė medžiaga, iškelta iš XX a. romantizmo gilybių dugno ir nusėdusi pirmą pradžios chaoso dėka. Atsitiktinių „nereikšmingų“ garsų jungtis modernizmo „andromedos ūko“ vargonų muzikoje stebima tarpukario kūryboje, aprėpiančioje įvairiausių šaltinius, emancipuojant II planą, nekultivuotąją, atmetiną garsinio skambesio chaoso dalį (1 pvz.). (Vėliau, pavyzdžiui, XX a. pabaigoje, O. Balakausko muzikos struktūros nusišlifuos, išsiskystaluos ir peraugs į estetizuotą sistemą – beveik tobulą garsinę-ritminę vienovę, spinduliuojančią į visas puses struktūralistinę gyvybingumą ir būties ilgesio pusiausvyrą.) „Antrasis žodis“ taps šaltiniu – Antižodžiu – grynąja muzika, sujungusia savyje daugelio amžių muzikos tikslus – nuo pirminio grynojo archajiškumo iki laikui atsparių vertybių ieškojimo. Tačiau tarpukario vargonų muzikoje jaučiamas dar ir gilus antipodas šitam abstrahavimosi menui – tai greičiau „susiliejimas su žeme“, su jos syvais, tonų ilgesiu, su jų pirmine medžiaga, ir tame ieškoma laisvės, formos ir stiliaus emancipacijos, garso spalvos natūralistinio išvadavimo iš kanonų „kiautų“, netgi tam tikro „nusakralinimo“, einančio ir iš M. Dupre mokyklos, fortepijono impresionistų, atskleidžiančių niuansų vertybes.

Antra vertus, pastebime ir abstrakčiojo modernizmo atėjimą, tarsi priešmesianinės epochos vargonų muzikos įvaizdį – kosminio chaoso virsmą (2 pvz.). Registruotės reikalavimai (Gamba, Flote, Subbass, vėliau Zungenregister), esant tirštai akordinei faktūrai, kupinai alteracijų, apimtai sunkaus nerimo ir niūrios, neaiškios simbolikos ar sukrėstai aštraus, šaižaus, tamsą skrodžiančio fanfarinio šauksmo (Meno mosso, Zungen), primena O. Messiaeno

„Antrasis žodis“, vid. epizodas

Vytautas Bacevičius  
1934 08 Kaunas  
op. 21

Allegro faktūros fono išlaisvinimas –  
tirštėjanti įtampa

1 pvz. „Antrasis žodis“ op. 21, tirštėjanti įtampa

Miniatiūra op. 25

Gamba V. Bacevičius

Allegro

2 pvz. „Miniatiūra“ op. 25

diptichą „Žemiškoji kova ir dangiškieji džiaugsmi“. „Antrasis žodis“ – tai išplėtos formos, intensyvių garsų kovos prisodrinta trijų dalių poema vargonams.

V. Bacevičiaus kiti to meto kūriniai vargonams – Dvi lietuviškos giesmės op. 22, Legierezza op. 23, Gedulingas maršas op. 24, Miniatiūra op. 25, „Jūros poema“ op. 26 – jau byloja apie autoriaus polinkį nukrypti nuo harmonijos pusiausvyrą teikiančių ramių skambesiu į drumsčiančius, sunkinančius, kryžiuojančius, disharmoniškus, alteruotus sąskambius (septakordų ir nonakordų derinius), ieškoti ekspresionizmo kelių ir laisvai improvizaciškai (aleatoriškai?) „taškytis“ atsitiktinių muzikos jungčių galimybėmis. Jeigu „Jūros poema“ – neoimpresionistiniuose romantizmo paribuose gimęs opus, tai Lietuviškos giesmės yra daugiau „laboratorinio“ pobūdžio harmonizacijos. „Antrasis žodis“ veža teorinį moderno eksperimento krūvį (kažkuo menanti kiek dirbtinę teorinę J. Juzeliūno modernizmo ir folkloro jungtį). Tuo tarpu Legierezza op. 23 – manieringas rokoko, Jugendstilio muzikinių pasažų „žaismas“ (mūsiškai „Lengvutė“) – žavi elegantišku formos sprendimu ir labiausiai turbūt charakterizuoja tarpukario epochos meno stilistines bei psichologines savybes. Šis puošmeninis lengvumas – tiltas nuo romantizmo, impresionizmo-ekspresionizmo į abstraktųjį XX a. vidurio meną, jo klasicistinį manieringumą, ekscentriškumą, ekstravertiškumą, keičiant esmines nuostatas ir formos savybes, netgi formos sampratą. Legierezza – tarsi pirmas žingsnis nuo manieringo rokoko stiliaus į tam tikrą numatomą formos ekscentrišką fiksuojant jos trapumą, lakumą, svajingumą – taigi „nežemiškumą“.

Dvi lietuviškos giesmės (dainos) op. 22 yra pirmas stiprus nacionalinis ženklas vargonų kūryboje. Jų galėjo būti daugiau: rankraštyje matome V. Bacevičiaus ranka surašytas 5 melodijas („Putinėli raudonasai“, „Ir atlėkė sakalėlis“, „Merguzėlė“, „Močiutė“, „Siuntė mane“), iš kurių tik pirmosios dvi yra harmonizuotos jas savotiškai chromatizuojančios. Pilnujų tonų sekos harmonijoje (h-es, ces-des, b-d) išcentra-

lizuoja natūralią tonacinę trauką, sukauptą melodi-  
joje. Tai pastebėtina ir pasirinktoje tonacijoje (be-  
ženklė C-dur), palyginus su originalo c-moll. Dar  
labiau vedamųjų trauka išryškėja II lietuviškoje dai-  
noje op. 22, tarsi būtų iš R. Vagnerio partitūros ir  
alteracijos. Skambesio gelmę čia autorius sustiprina  
ir pedalais. Tai dar nebuvo būdinga lietuvių kompo-  
zitoriams: ne tik modernizmą, bet ir folklorą sieti  
su vargonais. Galima teigti, kad V. Bacevičius sten-  
giasi išgirsti, nujausti ir pranašauti kitokį laiką mu-  
zikoje, nors dar lieka stiprus „prisirišimo“ momen-  
tas: tautinis arba žanrinis.

Vienas iš tokių kūrinių yra „Gedulingas maršas“  
op. 24, kuriame dar rasime V. Bacevičiui vėliau nei-  
priimtą kvadratinę struktūrą, nekaitų metrą, dvi-  
gubų pedalų judėjimą. Pažymėtina kompozitoriui,  
matyt, labai svarbi dažna registrų kaita – staigus di-  
naminis augimas. Tiršta alteruotų sąskambių faktū-  
ra, chromatinės akordų slinktytys tik iš tolo mena bū-  
simą V. Bacevičiaus stilių. Tai yra, galima sakyti,  
nuosaikią jo kūrinių vargonams, skambantys pa-  
kankamai neįprastai tam laikmečiui. Tačiau jau ki-  
tuose savo opusuose autorius daro šuolį į atonalu-  
mo erdves, suteikdamas vargonų faktūrai naują „kos-  
minio universumo“ – absoliuto vaidmenį.

Miniatiūra op. 25 ir „Jūros poema“ op. 26 yra  
panašaus modernistinio pobūdžio impresionistinių fak-  
tūros judėjimą išlaisvinantys kūriniai. Miniatiūra lyg  
ir artima Legiezzai savo lengvu veržlumu, tačiau  
labiau įžeminta (bosai), daugiasluoksnė, ornamentin-  
es figuracijas keičianti į gyvosios (vėliau – „kosmi-  
nio chaoso“) erdvės sonoristinį užpildymą garso ban-  
gomis (2 pvz.). Miniatiūros sluoksniai kontrastingi:  
ekstremalus veržimasis į viršų (32-ųjų pasažai) ir gel-  
minis vargonų punkto fonas, virš kurio – maksimali  
tempo, registrų, manualų kaita ir vis tirštėjanti chro-  
matinė linija. Tai nėra „minimalistinė“ smulki pjesė.  
Jos forma greičiau primena išplėtotą chromatinę fan-  
taziją, kurioje palaiptinai atsiplėšiama nuo tonaci-  
nių centrų, griunama iš vidaus tonalinė sistema.  
„Miniatiūros“ pavadinimas čia gal daugiau supran-  
tamas kaip žanras – veržlaus lakumo išikūnijimas ir  
žaišiškas susitvenkusios įtampos nuvilnijimas vargo-  
nų faktūromis, tačiau visai kitoks, daugiau ekspresy-  
vus, negu tušuojujantis vargonų „fonas“. Nuo Legie-  
zzos iki Miniatiūros pastebima ryški V. Bacevičiaus  
stiliaus evoliucija, kurią pratęšę į pokarį turėsime  
„Kosmoso spindulius“ atonalaus struktūralizmo seg-  
mentinių formų (kaip XX a. pabaigos O. Balakaus-  
ko) stilių. Taigi iš konservatyvumo – fundamento  
įtvirtinimo instrumento vargonai lietuvių muzikoje  
vis dėlto tampa ir modernizmo pranašu.

Ryškiausiai impresionizmas atsiskleidžia paskuti-  
niajame, gal stipriausiame jo tarpukario kūrinyje „Jū-  
ros poema“ op. 26. Tai jau lūžis vargonų kūryboje  
Lietuvoje: iš giesmių fono, harmonijos ir dvasinių

aukštumų instrumento vargonai palaiptinai įtvirtina  
savo improvizacinę kūrybinę funkciją naujų erdvių  
ieškojimo linkme. Vargonai „Jūros poemoje“ jau įgy-  
ja (ar atgauna?) čiurlionišką visaapimančią meno  
dvasią – gelmių, visuotinio, kosmoso, garsinio uni-  
versumo atvėrimo ryžtą, dinamikos bangų šėlsmo –  
neribotos energijos – galią. Gamtos gaivalų energi-  
ja, jos pirmapradiškumas taps viena svarbiausių lietu-  
viškojo meno temų, iškeltų dar romantizmo epocho-  
je, sutelkiant ypatingą dėmesį į elementus – gamtos  
reiškinių struktūrinę prasmę, ne tiek į jų romantiza-  
vimą, kiek į chaoso nepavaldumą, mistiką, simboliz-  
mą. „Jūros poema“ yra ir pirmasis gaivališko eks-  
presionizmo opusas tarpukario muzikinėje padangė-  
je, kai atsiplėšiama nuo akademiškumo ir neriama į  
muzikinės stichijos prieštarumus. Vargonai skam-  
ba labai neįprastai: šalia gūdžių boso melodinių li-  
nijų, primenančių M. K. Čiurlionio Fugos b-moll  
(„Žalčio“) žingsnius, „šėlsta“ chromatiniai žemo dia-  
pazono pasažai, sunkiai girdimi, migloti, užgriūnan-  
tys tarsi neperžvelgiama garsų „tamsos masė“, aiš-  
kiai inspiruota gelmių įvaizdžio (3 pvz.). „Jūros po-  
emoje“ jau išryškėjo V. Bacevičiaus būsimosios stiliaus  
– kosminio nesvarumo – atonalumo daigai.

Jeigu „Antrasis žodis“ yra drąsiausias iš visų mi-  
nėtų opusų harmoninių alteracijų tirštumu, atitrūki-  
mo nuo įprastos teminės romantinės dramaturgijos  
laipsniu, nestabilumo, sunkumo ir šiurkštumo (padi-  
dintų trigarsių, kupina chromatinė slinkčių „kriti-  
nė“ akordinė „masė“) įkūnijimu, tai „Jūros poema“  
siekia dar daugiau: aprėpti erdvę impresionistiškai  
ir simbolistiškai, sukelti faktūros nuolatinio lūžio  
jausmą – pasažų bei motorinio judėjimo bangas. Tai  
ir rakursas į „Kosminę poemą“ (1959), bandymas  
išėiti iš postromantizmo-impresionizmo rėmų. Visgi  
čia jau ryškus posūkis į modernizmą kaip į absoliu-  
tą (nuo chromatizmą į atonalumą), disonansinis  
akordo sluoksnių suartinimas – veržimasis į klasteri-  
us, naują prisodrinto skambesio spalvos pojūtį.  
Kompozitorius siekia „išlaisvinti“ visus faktūros  
sluoksnius, tamsias „apačias“, parodyti jų dinamiz-  
mą, fono reikšmę padaryti visuotinę, suteikti jai ga-  
lią, jūros vandenų begalybės sugestiją. Gal čia yra  
ryšys ir su M. K. Čiurlionio simfonine poema „Jū-  
ra“, kur vargonams skirtas svarbus vaidmuo? Vėliau  
V. Bacevičius iš tiesų prisideda prie M. K. Čiurlio-  
nio „Jūros“ nuskambėjimo. „1936 m. ruošiantis pir-  
mąkart atlikti „Jūrą“, [jis] partitūrą peržiūrėjo, kiek  
papildė ir vargonų partiją aranžavo pučiamiesiems“<sup>5</sup>.  
Taigi šis sąlytis neatsitiktinis, o susijęs su vidine, gal-  
būt per mažai atskleista lietuviškojo moderno per-  
spektyva. Neabejotinas postromantizmo muzikinės  
begalybės traukos, erdvės, naujojo rakurso, koncen-  
truoto vėliau į išraiškos „kosmosą“, mastas. „Jūros  
poema“ – vienas pirmųjų naujosios begalybės žings-  
nių lietuvių vargonų muzikoje. V. Bacevičiaus išgirs-

## Jūros poema op. 26

pradžia

Rollschweller  
Klarinette  
Moderato

Vytautas Bacevičius

3 pvz. „Jūros poema“ op. 26, pradžia

tas pasaulio muzikos laikas jo intelekto ir išsilavinimo, koncertinio repertuaro pažinimo dėka suteikė postūmį jo kūrybai. „Jūros poemoje“ išsivaduojama iš žanriškumo, einama simbolizmo, vizijų kūrimo linkme (bangų judėjimas nuolat kartojant chromatizuosus pasažus ir kylant iš tamsos į šviesą; žr. 3 pvz.). Pažymėtina kartojimo monotonijos reikšmė: fonas tampa pirmaplanis, ištįsta laike, momento kaitos poreikis ištirpsta masės judėjimo slinktyse, bendrame formos dinamizme, architektonika įgyja konkretų apčiuopiamą faktūros tūrį, žodžiu, formuojama architektūriškai lineariškai, ne vertikaliai. Taigi pirmapradis elementų gaivališkumas čia išryškina kaip svarbiausias matmuo formoje, būdingas modernizmo šaltinių brožas. Nuo Legierezzos stilistinio manieringumo, grakštaus ir elegantiško žaismo nutolstama į postimpresionistinį chaosą, rūką, garsų bangas, artimas klasterių ir aleatorikos šėlsmui daug vėlesniuose modernios muzikos tarpsniuose. Bandoma apčiuopti atomistinį pradą, kūrybiškai transformuojantį pasaulio modelį.

Prisiminkime akluosius prancūzų vargonų impresionistus: L. Vierne, M. Dupre, mėgusius tokį faktūros pojūtį. Juntamas ir pianisto improvizatoriaus polėkis, pasažai – garsų masė kaip pagrindinė formuojama medžiaga. Tačiau šia linkme einama neatsitiktinai: taip kuriama kitokia formos judėjimo struktūra – vandenių,

amžinos tėkmės įvaizdis. Tai visur esanti chromatika – nestabilumo, slydimo („nelegalumo“?), nesvarumo išraiška, vėliau ji tvykstels segmentine konstruktyvine struktūralizmo energija („Kosmoso spinduliai“, 1963 op. 71). „Jūros poemoje“ irgi lengvai išvelgiamas leitmotyvinis plėtojimas, tridalė forma. Žemyn besileidžianti, tarsi išliaužianti ir varijuojanti trichordinė slinktis: b-as-f-des žymi „Jūros poemos“ leitmotyvinį judėjimą. Pažymėtina, kad melodija viršuje neiškiriama – beveik vien chromatinės judėjimo slinkty. Pasažai ir motorinės ritmikos epizodai keičia vienas kitą, tačiau ne segmentiškai, kaip vėlesniuose laikotarpiu „Kosmoso spinduliuose“, o ilgomis ištęstomis padalomis, tarsi atsietomis nuo racionalaus mąstymo ribų – nuėjimo į toli, į garsų erdves (išsivadavimo ir abstrahavimo tendencija).

Vėlesnis V. Bacevičiaus modernizmas bus jau radikaliai pakitęs (pvz., „Kosminė poema“ fortepijonui arba „Kosmoso spinduliai“ vargonams, 1959–1969 m.): tikrasis atonalumas,

chromatinės sekos neturi centro nei atsvaros, vengiama bet kokia intervalų ar ritminių motyvų inercija, jie nuolat kinta<sup>6</sup>. Tuo tarpu „Jūros poemoje“ yra dar tik būsimą V. Bacevičiaus stiliaus užuomazga, nors ji mums labai reikšmingas ženklas – neįtikėtinais ryškus kitų laiko ir formos modusų tvykstelėjimas romantizmo poetiniame lauke. Pirmąkart Lietuvoje vargonai traktuojami ne vien kaip polifonijos ir religinės muzikos instrumentas. „Jūros poema“ tarsi įgyvendina M. K. Čiurlionio vargoniškujų jūros gelmių vizijas iš jo operos „Jūratė“, simfoninės poemos „Jūra“, Fugos b-moll fortepijonui, savotiškai tęsia jo mintį modernios plėtotės kryptimi. „Jūros poemoje“ jau daug toliau ir giliau nueinama šia linkme negu, pvz., Legierezzoje: tai koloritinės harmonijos, tembrinės dramaturgijos principai, klasteriai, leitritmo, leitmotyvų konstruktyvumas, ne tik faktūros segmentinė sandara, tipiška linearinė chromatika, bet ir mistinis gamtos (visatos) reikšmių charakteris<sup>7</sup>. Tai žingsniai atonalios sistemos, nesvarumo būsenų ritmo, nestabilumo (nuolatinė metro kaita), kosminių impresijų link.

Ypač veržlus faktūros koloritiniu dinamizmu yra vidurinysis epizodas Moderato, kai tirštėjantys akordiniai sąskambiai repetityvine vidine ekspansija (vėliau taip skambės O. Messiaenas) kylančia ir besisklaidančia masės energija išgrynina banguojančios

stichijos pojūtį. Harmonija čia akivaizdžiai tampa spalva – ji „neriša“, tačiau spontaniškai užpildo erdvę (3 pvz.) Tai naujas principas, atliepiantis šiuolaikinės muzikos dvasią su visomis kontraversijomis; vyrauja sonoristinis elementas, išraiškos intensyvumas, tarsi formos dramaturgijos srovėje susidaręs pražūtingas sukūrys. Atsiveria netikėtos spontaniškumo atodangos: faktūros erdvė arba „gelmė“.

„Jūros poema“ yra ir paties autoriaus kūrybos šuolis į skambesio gelmes, į koloristikos sferas – vargonai, o ne fortepijonas! (savo fortepijoninę kūrybą jis kažkodėl mažai vertino<sup>8</sup>) suteikia jo įvaizdžiui reikiamos erdvės ir praplečia galimybių turinį. Tuo tarpu galėtų būti atvirkščiai – vargonų stagnacinis skambesys (kaita tik mechaninė – registrų principu) tarsi „užkonservuoja“ garsines vertybes, padalija į aiškia hierarchiją ir ypač nepasiduoda chromatikos, pasažų gausmo „žavesiui“ – jų skambesio obertonų gradacijos principas turi jau savaiminę gausmo išraišką, o ekspresiją (iki kraštutinės ribos!) suteikia atitinkamų registrų panaudojimas (pvz., Mixtūros, Trompetos). Taigi V. Bacevičiaus vargonų traktavimas neįprastas, kai kur greičiau **atvirkštinis** garso masės prasme ir, be abejo, daugiausia čia prancūziškas, o ne vokiškas ar itališkas (grynojo tono, konstruktyvios evoliucijos stiliaus). Jo lineariškumas per daug lakus ir užpildytas, svarbiausias komponentas yra kuo didesnio diapazono erdvė – fono faktūra.

Atskirai verta paminėti V. Bacevičiaus įsivaizduojamas ranka rašytas vargonų registruotes. „Jūros poema“ prasideda iš karto naudojant crescendo Walzus, kuriuos turi tik romantiniai vargonai: Rollschweller, taip pat Klartinette, Posaune ir Tutti. Stipraus, aštraus skambesio veriantys liežuvėliniai registrai (Klartinette, Posaune) čia naudojami „garsų masei“ – pasažų bangoms – išreikšti, ir tai su visa chromatizmu seka sukelia maksimalią garsinę įtampą, išsiliejančią į Tutti – visų registrų pilną vargonų skambesį. Jo obertonų maksimumas yra kraštutinis, o jeigu dar judančioje chromatikoje – patenkama į tikrą „laviną“, garsų griūtį, nusinešančią atskirų tonų reikšmes visaapimančioje apokaliptinio maišto galybėje. Formuojamas stichijos įspūdis su visa brutalia įsiveržimo jėga.

Solo epizodui (vidurinėje dalyje) kompozitorius pasirenka švelnų ir tylų fleitos balsą (Flöte solo). Stovinčių akordų fonas jo įsivaizduojamas nesvarus, virpantis, tremuluojuantis, atkuriamas nurimusios vandens stichijos neapibrėžtumas, tačiau šį momentą V. Bacevičius jaučia pianistiškai – sudvejindamas judėjime akordo faktūrą, kai tuo tarpu tą galima paprasčiausiai išspręsti įjungus atitinkamą registrą – Tremulantą, kuris suteikia tą virpesį ir kuris yra beveik visuose romantiniuose vargonuose (konstrukci-

jos dalis). Fleitos solo galėtų būti tikro soluojančio tembro, kaip Klarinette 8' (fleitos – idealus akompanuojančio fono tembras). Tipiškas V. Bacevičiui ir chromatinės linijos leitmotyvas, slinkčių bei akordų kritimas žemyn, tarsi išskaidrinantis atsakas nuolatiniam pasažų stichijos veržimuisi į viršų (Tutti). Stovinčios oktavos bosuose suteikia vientisos, permatomai skaidrios, nors ir daugiasluoksnės garso masės („kolonų“) įspūdį. Mėgstamas, romantikams būdingas registrų mišinys – Principal, Blockflöte, Bordun; taip sudedami panašaus skambesio, nespalviniai registrai, užpildantys tylią erdvę paslaptingu gausmu. Šis V. Bacevičiaus antrąkart „Jūros poemoje“ žymimas „mišinys“ yra priešingas barokiniam-klasicistiniam polifoniniam skambesio siekiui, aiškumui ir vienaaplaniškumui, vargonų registro praktiniajam grožiui (čia išvardyti pagrindiniai registrai naudojami tik pavieniui). V. Bacevičiaus atveju suteikiamas „murzinas“ skambesys, tačiau gal to ir siekia? Šiaip ar taip čia atsispindi būtent romantinis vargonų traktavimas su visomis miglotumo, nostalgiško „veržimosi pro ūką“, netgi labai sustiprintomis išraiškomis. Reprizoje vėl grįžta Rollschweller – pasažai ir Walzų dinamizmas, dvigubinamų kulminacijų, ištinio (ir motorinio) faktūros judėjimo „skliautų atsivėrimas“. Tai ir vokiškosios konstrukcijos vargonų romantizmo bei Maxo Regerio įtaka. Įdomus ir dar vienas nevargoniškas derinimas: Principalas, Hohlflöte viršutiniame balse (baceviciškas, 16-nių judėjimas); tutti bosuose (stovinčios natos pedaluose) šis derinys sunkiai įmanomas, nes tutti paprastai galioja visiems faktūros sluoksniams ir reiškia absoliutą – garso kulminaciją, sustiprintą faktūros vientisumu, pvz., akordais pabaigoje – tai kadencijos triumfinio išlydžio aukščiausias taškas. Tuo tarpu išsluoksniavimas į reliatyviai tylų faktūros viršaus virpėjimą ir grėsmingas bosines gelmes – eksperimentinio, daugiausia orkestrinio, girdėjimo dalykas, V. Bacevičiaus realizuojamas „Jūros poemoje“. Jo vargonų girdėjimo orkestriškumą dar labiau pabrėžia Moderato epizodas: nevargoniškos repetityvinės akordinės faktūros registrų kaita: Viola, Gamba, Cello (4 pvz.). Atliekant kūrinį vargonais repetityviškumas jau pats savaime, o dar akordinis, yra diskutuotinas: instrumentas turi būti labai geros mechaninės traktūros, būdingos vėlgi barokui (pneumatiniais vėluojančio garso vargonais bet koks tokatinis judėjimas yra jau didelė problema). Reikia manyti, kad Kauno konservatorijos Max Goebel Söhne vokiški, nors ir nedideli vargonai buvo geros kokybės, jeigu leido autoriui drąsiai plėtoti ir realiai parodyti savo kūrybinę fantaziją.

Vis dėlto galima daryti išvadą, kad V. Bacevičius savo spalvinį mąstymą sieja su faktūros judrumu, su plečiamu diapazonu – skambesio erdve tirštinant harmoniją, chromatizuojant atskiras garsų grupes (pa-

## Jūros poema op. 26

faktūros banga

Vytautas Bacevičius

The image shows a musical score for three instruments: Viola (III), Subbaß/Gedachtbaß, and Gamba/Cello. The tempo is marked 'Moderato'. The score consists of three systems of staves. The top system is for Viola (III), the middle for Subbaß/Gedachtbaß, and the bottom for Gamba/Cello. The music features complex rhythmic patterns and chromaticism, characteristic of modernist music.

4 pvz. „Jūros poema“, Moderato, faktūros bangavimas

sažus, akordus). Taip nuolatinėje išėjusios iš kraštų faktūros ekspresijoje ir masyviame vargonų Pleno (pagrindinių registrų visuma) dinamizuojama forma, tačiau pats tembras, kaip atskira spalva, gana retai prasiveržia. Netgi rami, lyriška ir palyginti nuosaki Lietuviška giesmė Nr. 2 op. 22 pagal liaudies melodiją „Ir atlėkė sakalėlis“ galėtų būti solinių tembrų oazė tarp V. Bacevičiaus kūrinių vargonams, tačiau taip irgi nėra: kompozitoriaus ranka užrašyti registrai byloja apie masinį vargonų traktavimą (Superoktavkopp II/I); vienintelis liežuvėlinis registras Clarinette (be tokios ar panašios tembrinės spalvos būtų neįsivaizduojama dabartinė liaudies dainų traktuotė) čia autoriaus ranka išbrauktas<sup>9</sup>. Vargonus V. Bacevičius girdi būtent kaip amžiaus pradžios modernizmo – visuotinio romantizuoto pasaulio – gausmą, neteikdamas didelės reikšmės išskirtiniams tembrams. „Miniatiūra“ op. 25 prasideda Gamba – gana tamsiu, tyliu, tačiau kietoko tembro pagrindiniu registru, imituojančiu styginių instrumentą, faktūra tuo tarpu pulsuoja gausių alteracijų kupinomis pasažinėmis bangomis (lyg „Jūros poemos“ ir Legierezzos sintezė), – visa tai suteikia gana prieštaringos ekspresijos dviplanį foną, tarsi postūmį kitam veiksmo epizodui... Stulbinantis, ekscentriškai perdėtas faktūros chromatizavimas, daugialypis tirštėjimas V. Bacevičiaus kūriniuose, ypač Miniatiūroje ir „Jūros poemoje“, yra tarsi priešprieša elegantiškam lakiam Legierezzos skaidrumui, kur tikrai „žaidžiama“ faktūros manieringumu.

Iš to, kaip iš esmės keičiasi V. Bacevičiaus stilistika 1934 metų keliuose kūriniuose vargonams<sup>10</sup>, matyti atsivėrusi naujais matmenimis muzikos modernio idėjinė terpė, jos staigus gūsis Lietuvoje, kuris tarsi nespėjo plačiau užsifiksuoti, atsiskleisti, tuo labiau – sukles-

tėti. Vėliau jis tapo išeivijos (daugiausia JAV, kur atsidūrė ir pats V. Bacevičius) kūrybos prioritetu. Muzika okupuotoje Sovietų Lietuvoje po stalininių represijų nusirito atgal, ypač vargonų muzika, kurios pagrindinis ryšys su religija buvo besąlygiškai užblokuotas, mokymo bazė išardyta, instrumentai suniokoti, vystymasis nutrauktas iki 1960 m. koncertinio atgimimo. Apie tolesnį vargonų muzikos modernumo posūkį byloja jau emigrantų Juliaus Gaidelio (Malda smuikui ir vargonams, 1947), Jeronimo Kačinsko (Improvizacija, 1968; Kontrastai, 1960–1970; Trumpa fantazija, 1969) kūryba (jų rankraščiai yra pas V. M. Vasiliūną Vokietijoje, o kopijos – pas B. Vasiliauską Vilniuje), taip pat V. Bacevičiaus jau Niujorke 1967 m. išleisti „Kosmoso spinduliai“ (Rayons cosmiques op. 71, 1963).

Tai vienas moderniojo struktūralizmo pavyzdžių: „Kosmoso spinduliai“ (op. 71) priklauso jo paskutiniajam, penktajam, „kosminiam“ kūrybos laikotarpiui. Prieš tai sukurta „Vizijos“ op. 62, „Kosminė simfonija“ Nr. 6 op. 66, „Kosminė poema“ op. 65 fortepijonui. Kosminių veikalų ciklu V. Bacevičius norėjo įrodyti žmogaus viduje esančią kosminio pasaulio idėjinę begalybę – dvasios kosmosą ir jo neatspėjamą pranašumą prieš racionaliąją technologijos plėtrą. Šis nuo seno žmonijos žinomas ėjimas į dvasią, kurios kosmosas čia artimas senajai indų filosofijai (prisiminkime Vydūną), išvadoja žmogų iš uždaro materialaus pasaulio ribų<sup>11</sup>. Erdvės begalybė tampa pagrindine kompozitoriaus muzikos išraiška. Tai – absoliutus „nesvarumas“, atonalumas su daug centrų, multirepriziškumas, leitmotyvinė plėtotė, tarsi iš vagneriškos vedamųjų sekos pasiekiant dvasinę spalvos įtampą, ekspresionistinis linearinis erdvės išspinduliavimas.

„Kosmoso spinduliuose“, skirtingai negu „Jūros poemoje“, iš faktūros „gausmo“, chaoso ritmų jau tikslingai tvinksi žvaigždynų pulsu išsikristalizavę segmentiniai dariniai su savo ryškia grafika, trauka ir veržimosi poliais, sąlyginiais centrais ir „išsirišimu“ – ištirpimu „į nieką“ (plačiąja faktūros nuolydžio prasme). Daugeliui segmentų čia būdingas užlūžtančios linijos momentas, užsikirtimas į repetityvinį garso kartojimąsi „iki išnykstant“, tarsi padedant daugtaškį (5 pvz.). Vis daugiau reiškia pauzės erdvė, įsiklausymas į mikroląstelę, į atskiro garso „atsitiktinumą“, „žybtelėjimą tamsos erdvėje“. Ir visur leitmotyviniai pabaigų stabtelėjimai, tarsi begalės nuolat įvairuojančių kodų, tarp kurių jau nerasi tikrosios... Palyginus su „Jūros poema“, „Kosmoso spinduliai“ rodo jau visiškai susiformavusį V. Bacevičiaus minties stichijos modernizmą, minties liniją, plačiai aprėpiančią ir per chromatizmą grandis siekiančią paneigti

## Kosmoso spinduliai op. 71

Segmento „lūžis“ ir „ištirpimas“

Lento (♩ 60)  
R+ (Quintadena 8' no tremolo)

Vytautas Bacevičius  
1963, New York

5 pvz. „Kosmoso spinduliai“ op. 71, segmento „lūžis ir ištirpimas“

tonalinius, perspektyvoje netgi muzikinės dramaturgijos dėsnius. V. Bacevičiaus modernizmas pasireiškia būtent perspektyviniu faktūros traktavimu. Jeigu ankstyvuosiuose kūrinuose tai daugiau įvairuojanti metroritmika, nuolat besikaitaliojančios tempo nuorodos („Jūros poema“: trumpam epizode Moderato. Andantino. Moderato), tai „Kosmoso spinduliuose“ išsivaduojama iš takto rėmų, tačiau daug kas itin racionaliai išspręsta, išgryninta: ritminiai segmentai tampa išbaigtesni, nuosekliai išvesti iki galo, pereinantys vienas į kitą pagrindiniais grupuočių principais (triolės ant kvartuolių, punktyras), persikrįžiantys savais „atsitiktinumų“ dėsniais. Ir nors faktūriniai segmentai atrodo visiškai išskaidyti, nutolę vienas nuo kito (palyginkime su „Jūros poema“ – ten faktūros plėtojimas monolitinis, dirbama su „visa mase“ ir ji atlieka daugiau ekspresyvinę spalvos funkciją), tuo tarpu čia pasirenkama linija – „grandininė reakcija“, vis didesnis grupuočių ištisinis įsibangavimas, kaip sprogdymas „iš kažkur atėjusi“ vyksmo kulminacija ištrimituojama triolinėmis „fanfaromis“ (tutti), kurias tarsi pasiveja kitas „kosminis laikas“ – būdingas ištirpimas erdvėje.

Eskiziškai brėžiamuose „Kosmoso spinduliuose“ galima išžvelgti laisvai traktuojamą tridalę formą su daugybe perėjimų, reprizų ir kodų, kuri nuolatiniai virsme ir grėžimesi lineariškai krenta, silpsta ar „prasiveržia“, kulminuoja ir išnyksta abstrakčioje, leitmotyvais susietoje paslapties erdvėje.

Vytauto Bacevičiaus svarbiausia kosminės kūrybos dalis vis dėlto buvo skirta orkestrui („Vizija“ op. 62, „Kosminė simfonija“ Nr. 6 op. 66), tačiau vargonai irgi yra jo neatsitiktinai pasirinkti. Jeigu ankstyvajame kompozitoriaus modernizme („Jūros poema“) vargonai yra kaip faktūros erdvę išlaisvinantis instrumentas, tai „Kosmoso spinduliuose“ jie

traktuojami labiau instrumentiškai, pagal jų technines galimybes – kaip registrų spalvų ir ypač garsinių kontrastų, kaip „staigmenų karalius“ ir kosminių atsitiktinumų – chaoso – žaidėjas. Šis kontrastų žaismas sutampa ir su techninio prado iškėlimu, kartu yra įdomaus jungimo, netikėtų perėjimų pavyzdys, tačiau ne koliažo, stilizacijos, polistilistikos pagrindu, o greičiau atvirksčiai – grynosios muzikos racionalistinė abstrakcionizmo ekspresija.

Ankstyvojo (tarpukario) V. Bacevičiaus modernizmo požymiai – faktūros tirštumas (alteruotų septakordų bei nonakordų deriniai), atonalumas stiprinant atskiro garso ir linijos autonomiją – išsikristalizavo į segmentines struktūras, atspindinčias tikslo ir jo motyvo gimimą („momentas atsiranda iš nieko ir niekur išnyksta“), į savotišką filosofinį muzikos veiksmą (tam

buvo artimas ir M. K. Čiurlionis, A. Skriabinas). Tą veiksmą, tik kitaip įsitvirtinusį pirmapradžiuose mentaliteto vardikliuose, regime ir B. Kutavičiaus kūryboje.

Tarpukario Lietuvoje šis modernio muzikos gūsis vargonų kūryboje, konservatyvių, su bažnytine reikšme susijusių idėjų sferoje, yra labai svarus kūrybinio gyvenimo brandos požymis. Kiek jis galėjo būti suvoktas, pasklisti, būti užfiksuotas muzikos istorijoje – tai klausimas, į kurį ieškome atsakymo. Modernizmo daigai poezijoje (V. Mačernis), dailėje (P. Kalpokas, K. Šimonis), o muzikoje? Be abejonės, ir dar vargonų muzikoje, kurioje staiga ima figūruoti nevargonininkas V. Bacevičius (arba galėtų J. Gruodis). Lemia tai, kad V. Bacevičius – universalus muzikas, pasaulio žmogus, menininkas filosofas – gyvendamas Lietuvoje yra dvasiškai susijęs ir su „pasaulio sostine“ Paryžiumi, kitais meno centrais. Vargonų impresionizmas, ekspresionizmas, gal net pirmieji klasterių, aleatorikos daigai ateina per jį – pirmiausia per jo vargonų kūrybos koncertą (1934 m. rudėnį Kauno konservatorijoje). Jo kūriniai (turimi tik rankraščiai Lietuvos teatro, muzikos ir kino meno muziejaus archyve), išskyrus paskutinįjį „Kosmoso spinduliu“ opusą, dar laukia savo publikacijų<sup>12</sup>. Lietuvių muzikos istorijoje tai jau gali būti atskaitos taškas: modernio (XX a. muzikos technikų įsisavinimo) pradžia vargonų kūryboje. Vis tik vargonai, ne tik kaip orkestro pakaitalas ir fortepijoninės technikos bruožus savaip atkartojantis instrumentas, suteikia šią kosminę erdvę sonoristiniam skrydžiui į XX a. muzikos vandenį. Į menų sintezę ir galiausiai visuotinumą simbolizuojantį garsų pasaulio modelį, nepaisant istorinio laiko sąlygų, susiejantį ir peržengiantį įvairių lietuviškos muzikos epochų – tarpukario, pokario, atšilimo, vargonų Renesanso, At-



gimimo, naujos nepriklausomybės ir amžiaus pabai-  
gos – ribas.

Gauta 2002

#### Nuorodos

- <sup>1</sup> R. Gučas, Vargonų meistras. Jonas Garalevičius, *Muzi-  
ka ir teatras*, 1974, Nr. 10, p. 155, išl. 1975.
- <sup>2</sup> J. Landsbergytė, Vargonininkų mokymas Lietuvoje ir  
jo ištakos, *Menotyra*, 1998, Nr. 4, p. 73–74.
- <sup>3</sup> *LLMA*, f. 84, ap. 1, b. 14, p. 81.
- <sup>4</sup> M. Radeckytė-Kazakevičienė, Vytautas Bacevičius ir jo  
indėlis į lietuvių kultūrą, *Menotyra*, 1980, Nr. 9, p. 76.
- <sup>5</sup> V. Landsbergis, *Čiurlionio muzika*, Vilnius: Vaga, 1986,  
p. 74.
- <sup>6</sup> R. Gaidamavičiūtė, V. Bacevičiaus Kosminė poema for-  
tepijonui, *Menotyra*, 1998, Nr. 4, p. 88.
- <sup>7</sup> Ten pat, p. 90.
- <sup>8</sup> Ten pat, p. 86.
- <sup>9</sup> V. Bacevičiaus kūrinių rankraščiai saugomi Lietuvos te-  
atro, muzikos ir kino meno muziejaus archyve (kopijos  
pas str. autorę).
- <sup>10</sup> Gediminas Kviklys šiam laikotarpiui yra priskyręs „Me-  
ditaciją“ („Meditation“) op. 29 ir „Viziją“ („Vision“) op.  
30, sukurtas 1936 m., kurios figūruoja V. Bacevi-  
čiaus kūrinių sąrašė kaip fortepijoniniai kūriniai (jo ma-  
nymu, įmanoma vargoninė versija be pedalo). Žr.:  
G. Kviklys, Lietuvių vargonų muzika, jos spausdinimo  
ir atlikimo problemos, *Muzikos kultūros situacija Nepri-  
klausomoje Lietuvoje*, tarptautinės mokslinės konferen-  
cijos pranešimai, V.: Margi raštai, 1996, p. 162.
- <sup>11</sup> M. Radeckytė-Kazakevičienė, Vytauto Bacevičiaus stam-  
bios formos kūriniai fortepijonui (1926–1939 m.), *Me-  
notyra*, 1984, Nr. 12, p. 34.
- <sup>12</sup> G. Kviklys, Lietuvių vargonų muzika, jos spausdinimo  
ir atlikimo problemos, ten pat, p. 162.

#### Jūratė Landsbergytė

#### THE GRAINS OF MODERNISM IN THE ORGAN WORKS BY VYTAUTAS BACEVIČIUS

#### S u m m a r y

During the inter-war period in Lithuania one could ob-  
serve the growth of relationships between the Lithuanian  
and Paris modern music world. A significant influence on  
the modernization of Lithuanian musical culture was made  
by the famous piano player and composer, Vytautas  
Bacevičius (1905–1970), the brother of the famous Polish  
composer Grażyna Bacewicz. The solo concert in the fall  
1934 is considered an unexpected turn in the organ mu-  
sic context. All 7 music works that were performed (“The  
second word” (“Deusizme mot”) op. 21, Two Lithuanian  
chants op. 22, Legierezza op. 23, “Funeral march” (“Mar-  
che funèbre”) op. 24, Miniature op. 25 and “Sea Poem”  
op. 26) were created in 1934. The above-mentioned works  
show a rather abrupt modernistic turn of V. Bacevičius’  
career. The most interesting work, which is also the last  
one “Sea Poem”, is connected with M. K. Čiurlionis, and  
it reveals the deepness of musical texture created like a  
chaos of the sound world, transformation, boom of waves  
and the thickness of intonation, after which it turns into  
visions of cosmical music. The organ work “Rays of the  
Cosmos” which was created in the late period in Ameri-  
ca, 1963 (op. 71) is a reflection of Bacevičius’ musical  
philosophy created by means of the organ, which the com-  
poser interpreted as an instrument of the universe con-  
nected with the infinity of spirit, the power of sound and  
color. This type of Bacevičius’ modernism allows to un-  
derstand the sources of Lithuanian musical ideas and re-  
lationships in the run of the 20th c.