
Folkloras vargonų muzikoje

Jūratė Landsbergytė

*Kultūros, filosofijos ir
meno institutas,
Saltoniškių g. 58,
LT-08015 Vilnius, Lietuva*

Šiame straipsnyje bandoma atidžiau pažvelgti į vieną reikšmingą XX a. muzikos kryptį – folkloro ir akademinės, konkrečiai – vargonų, muzikos susiliejimą, nulėmusį daugybę modernizmo pokyčių, jo giluminį atsinaujinimą, iš esmės kitaip traktuojant pripažintas vertybes. Straipsnio tikslas – atskleisti pirmąjį šaltinių bendrumą ir jų dvasingumo specifiką, veikiančią lietuvišką meno raidą.

Raktažodžiai: folklorinis modernizmas, alternatyva, sutartinių simbolika, varpo dūžiai, himniškasis pradai, atraminiai tonai, ciklas, gausmas, visuma

Nuo pat nacionalinės kultūros ištakų ir visą XX a. folkloras buvo labai svarbus lietuvių muzikos formavimosi veiksnys. Kompozitorių profesionali kūryba čia rado unikalių būdų išreikšti savo identitetui, motyvuoti patį kūrybos procesą kaip nacionalinę vertybę. Folkloras, originalumo šaltinis, skatino plėsti pačią muzikos veiksmo galimybę, peržvelgti nusistovėjusias profesionalaus mąstymo „akademinės“ ribas. Buvo atrasta įdomių naujų dalykų muzikos dramaturgijos, žodžio ir muzikos ryšio, muzikinės medžiagos raidos sferose, sukurta alternatyvių evoliucinės dramaturgijos mąstymo sistemų. Šios naujovės, originaliai praplėtusios vargonų muzikos žanrų sampratą, yra vertos atskiro žvilgsnio ir yra šio straipsnio nagrinėjamas objektas.

Iš vargonų muzikos sakralumo, kaip ir iš folkloro šaltinių, rutuliojosi lietuviška modernizmo (atsinaujinimo mene) koncepcija. Šia prasme apie vargonus ir folklorą nėra aktualių muzikologų publikacijų, tik kai kuriais aspektais tai paliečia atskirų kūrėjų ir kitų sričių mokslininkų darbai (teoriniai ir praktiniai). Vienas jų – prof. J. Juzeliūno teorinis veikalas „Akordo sandaros klausimu“ (jo pagrindu 1973 m. apginta habilituoto daktaro disertacija), kuriame suformuluojamas šis strateginis lietuviško modernizmo tikslas: visapusiškai panaudoti konstruktyvias galimybes, slypinčias atskirų tautų muzikos derinime ypatybėse ir intonacinėje struktūroje¹. Tai išsilioja ir paties autoriaus, buvusio vargonininko, kūrinuose vargonams. Įdomu pažvelgti į šių dviejų skirtingų sferų (sakralumo ir liaudiškumo) suartėjimą, kurį analizuoja etnomuzikologė Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė, sutartinių skambesio erdvės ypatumus priartinanti prie varpų skambesio sampratos, „kurioje nuo seno užkoduoti kosminės harmonijos, idealios

tvarkos bei tobulumo pradai“ (tai ir vargonų kūrybos sfera!), o solistų (daugiabalsės faktūros linijų!) pasiskirstymą funkcijomis prilygina „bent iš tolo... Rįgvedos himnų kūrėjų šventai veiklai“². Taigi tiek folkloras, tiek vargonų muzika savo religinės muzikos ištakomis naujajame lietuviškame modernizme susieina „atraminiais tonais“, estetinė bei sakraline prasme atskleidžia pasaulio įvairovę ir visų reiškinių sąryšį, pvz., grigališkasis choralas – minimalizmas – sutartiniškumo gausmo universalumas. Giluminį folkloro ir akademinės muzikos ryšį atradęs lietuviškasis mentalitetas veda kūrybinę ir teorinę mintį į begalines atsinaujinimų platumas, kurios gali būti postūmiu ir naujiems vargonų muzikos žanrams bei formoms atsirasti. Etnomuzikologinė perspektyva lietuvių vargonų muzikoje, skirtingai nuo latvių ar estų, suomių, norvegų, dar plačiau žanriškai neįžvelgta, tačiau atrastas absoliutas, reiškinių vienybė. Tokias mintis skatina ir kitos etnomuzikologės Dalios Urbanavičienės aprašyta „Vartų“ – išeities, gamtos atgimimo nugalėjus chaosą ir mirtį ar „nutrūkusio ryšio“, mirties ritualų – simbolika folkloro ratelių žaidimuose³. Ta specifiška perėjo į kompozitorių kūrybą – kaip „ilgai ieškotas energijos impulsas žiemą“ pažadino reikalingas rekreacines vertybes: rastos naujos jungtys, tembrinės būsenos, cikliškumas, intensyvėjimas, ne melodinis, o susmulkintų ilgumų pulsavimas. Visas šis alternatyvus formos procesualumas suformavo ir naują vargonų muzikos „atraminių tonų“ (J. Juzeliūno terminas) – ciklą, „varpo dūžių“ simbolinės visumos sampratą. Vargonų muzikoje folkloras – absoliuto išraiška, o ne konkretus žanrinis reiškinys. Šiuo tautinės gaidos aspektu straipsnyje pažvelgiama į paskutiniojo šimtmečio lietuvių vargonų muziką.

Pažymėtina, kad lietuvių muzika visada ieškojo nacionalinio stiliaus, apie tai buvo karštai diskutuojama 3-iojo dešimtmečio žymiausių kompozitorių (V. Jakubėnas, V. Bacevičius, J. Gruodis, J. Kačinskas), todėl šiandien galime apibendrinti, kuo baigėsi XX a. tautinio modernizmo kūrimas, kiek mes nutolome (ar esame artimi) nuo tuomet taip idealizuotos skandinavijos Europos provincijos kaip mažųjų unikalumo įrodymo, genialiosios Šiaurės žvaigždės, kurios tautiškumas sėkmingai transformavosi ne tik choro, bet ir vargonų kūryboje.

Folkloras lietuvių muzikoje neatsiejamas nuo valstybės formavimosi proceso kaip dalis jo varomosios jėgos. Liaudies dainų rinkimas, harmonizavimas, bažnytinis giedojimas išsilieja į chorų sąjūdžius, lietuvišką muzikos stiliškumą, nuspalvinančią romantinę instrumentinę, simfoninę muziką (šalia galima pažymėti ir giluminę lenkų liaudies dainų ir ypač ritmikos įtaką XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje, t. y. pagrindiniame nacionalinio stiliaus formavimosi etape). Jau XX a. I pusės vidury folkloras tampa ryškia lietuviškos muzikos įvaizdžio dalimi. Visai kitaip klostėsi vargonų muzikos stiliška – čia liaudies daina galėjo turėti mažiausiai įtakos. Vargonų kūrybos sferą dėl suprantamų priežasčių formavo bažnytinės giesmės, improvizacijos jų temomis, grigališkasis ir vokiškasis (protestantiškasis) choralai ir psalmės. Ypač konservatyvia, išgryninta, abstrahuota ir tolimai pasaulietinėms įtakoms turėjo išlikti katalikiškąja tradicija paremta Lietuvoje vyravusi ir giliai įsišaknijusi J. Naujalio ir T. Brazio regensburgiškoji mokykla. Čia folkloras sunkiai įsivaizduojamas, nors kun. T. Brazys ir buvo žymus liaudies dainų rinkėjas.

Folkloras nacionalinės lietuvių romantikos prasme neturėjo savo nišos vargonų muzikos kūryboje. Čia ilgą laiką buvo siekiama visai priešingų tikslų – išsigrininimo religinių universalijų (katalikiškų lotyniškų) dvasios šaknų atžvilgiu.

Nors žymiausi lietuvių kompozitoriai, tokie kaip M. K. Čiurlionis, St. Šimkus, nemažai harmonizavo liaudies dainų chorams, tačiau dar nesiformavo instrumentinis folkloro įvaizdis, tuo labiau vargonų repertuare. Pirmiausia šie daigai pasirodė fortepijoninėje kūryboje (M. K. Čiurlionis), vėliau smuiko (J. Gruodis), ir galbūt būtent fortepijoninėje M. K. Čiurlionio kūryboje užsimezgė pirmos modernios folkloriškojo struktūralizmo formos (variacijos, fugato). Tuo tarpu originalūs vargonų muzikos kūriniai išliko tradiciniai – tai fugos (M. K. Čiurlionis, Č. Sasnauskas), preliudai, kanonai, trio (J. Naujalis, M. K. Čiurlionis) ir kartu gausūs bažnytinės vokalinės muzikos opusai chorams, balsui solo ir kt. su vargonais. Vargonų pasaulietinis, tuo labiau drąsesnis traktavimas dar buvo gana retas, problemiškas reiškiny.

Tiktai XX a. viduryje modernizmo gūsis Lietuvoje kiek labiau išjudino folkloro instrumentinėje muzikoje sampratą – vargonų modernizmas į Lietu-

vą atėjo sulig naująja Paryžiuje pas M. Dupre studijavusių vargonininkų ir kompozitorių veiklos banga, su jų atsivežtu repertuaru (pvz., K. Kaveckas Kaune grojo M. Dupre „Prisikėlimą“, J. Žukas – kitus M. Dupre, J. Langlais opusus, Z. Aleksandravičius – E. Bossi, L. Vierne kūrinius, S. Karg-Elert'o „Ežero dvasią“, Z. Nomeika improvizavo). Taip atsirado niša ir impresionistiniam, ekspresionistiniam ar kitaip „kraštutiniai harmonizuotam“ bei komplikuojamam modernizmo stiliui, ir lietuvių folklorui, netgi vargonų muzikoje. Pirmasis iš autorių, sukūręs dvi lietuviškas dainas kaip vargonų koncertines pjeses savo repertuarui ir tautinio identiteto akcentui, buvo kompozitorius ir pianistas Vytautas Bacevičius, drąsiai ėmėsis šturmuoti ir tradiciškai konservatyvią vargonų muzikos sferą. 1934 m. gruodžio 2 d. jis surengė autorinį vargonų koncertą Kauno konservatorijoje, kuriame atliko 7 naujus kūrinius, tarp jų dvi lietuviškas dainas: Nr. 1 „Putinėli raudonasai“ ir Nr. 2 „Ir atlėkė sakalėlis“. V. Bacevičius kritikų buvo puolamas dėl savo „didmiestiško kosmopolitizmo“, t. y. nesugebėjimo būti tautiniu kompozitoriumi, suprantama, „susijusiu su kaimu“ Lietuvos atstovu pasaulyje, o tai jam, kaip ir kiekvienam to meto kūrėjui, buvo nepaprastai svarbu. Tad nors jis ir teigė, kad nebūtina cituoti dainų, kad ir toks kūrinys kaip „Elektrinė poema“ turi lietuvišką dvasią, nes yra sukurtas Lietuvos miškų gilumoje ir savo šali labai mylinčio kūrėjo (žr. diskusiją *Naujoje Romuvoje*, 1935, Nr. 11–14), tačiau vis dėlto iš esmės imasi liaudies dainų, paversdamas jas instrumentinėmis vargonų koncertinėmis pjesėmis. Priešingai negu M. K. Čiurlionis, kuris fortepijoninėje kūryboje irgi kaip žanrą plėtojo liaudies dainas („Vai, močiute“, „Bėkit bareliai“), suteikdamas joms griežtą dvidalę variacijų, polifoninių variacijų, fugetės ir reprizinę formą, V. Bacevičius liaudies melodiją išryškina laisvai varijuodamas ištinę plėtojimą (kone vagneriškai) su drąsia kulminacija ir iki netikėtumo sudėtingai, „keistai“ modernistiškai sutirštinta harmonija, kartais primenančia chromatinės fantazijos stilių ir šiuolaikiškų dramatiškų lūžių fragmentus.

Taigi V. Bacevičius vienas pirmųjų vargonų kūryboje atskleidžia liaudies dainos galias – dramaturginės instrumentinio žanro galimybes, nors šios jo pjesės nėra šedevrai ar repertuarą galintys praturtinti lietuviškos dvasios pavyzdžiai, o greičiau savotiškas drąsus improvizatoriaus eksperimentas, iššūkis sustabarėjusiai vargonų konservatyvumo tradicijai. Jo tęsinio sulaukėme daug vėliau – jau antrojoje XX a. pusėje, taigi čia būta lyg ir savotiškos folkloro žanrinės ateities vizijos pirmoje lietuvių modernistinėje vargonų muzikoje (1 pvz.).

Kitokiu rakursu į folklorą lietuvių muzika „pasiuko“ įsitvirtinus sovietinei okupacijai ir jos ideologiniam visų vertybių perversmui, būtent pokariu. Pirmieji stambių formų ideologiškai patikimi, Lietuvos padėti šlovinantys kūriniai turėjo būtinai būti pra-

1 pvz. V. Bacevičius. Lietuviška daina Nr. 1 „Putinėli raudonasai“ (kulminacinis lūžis)

turtinti gausiomis lietuvių liaudies dainų ir šokių citatomis. Folkloro citata, kaip visuotinos tautų draugystės ir gerovės ženklas, turėjo žymėti kiekvieną meno kūrinį, o muzikai tai buvo ir jos liaudiškumo, „artumo liaudies sluoksniams“ – taigi socialumo kriterijus, „vertybinis apsisvalymas“ nuo individualistinio (vakarietiško modernizmo) dekadentiškumo. Su tokia ideologine baze folkloras buvo tikrai gausiai naudojamas ir dažnai nekūrybingai, dirbtinai įspraudžiamas į tekstą. Pirmasis toks stambus kūrinys buvo St. Vainiūno Koncertas vargonams ir orkestrui (1949). Čia kiekvienos dalies tema yra liaudies dainos ar šokio melodija, tačiau vargonų traktuotė netenka savo specifinio pasaulio visumos matymo (perinama į žanro kraštutinumą), meditatyvinės patirties ir tampa tik būdingu to laikmečio instrumentiniu opusu. Taigi čia, galima sakyti, išnyksta folkloro dvasinės savybės, koncepcinė dramaturgija – tai bylojo J. Gruodžio kūryba, V. Jakubėno, V. Bacevičiaus teiginiai.

Įsigalint sovietmečiui vargonai buvo beveik eliminuoti iš lietuvių kultūros (kaip bažnyčios reiškinys). 1949 m. uždaryta vargonų klasė konservatorijoje, išgrobstyti instrumentai, bažnyčios paverstos sandėliais. Tuo metu folkloras vis dėlto išlieka svarbiausiu daugelio lietuvių kompozitorių kūrybos objektu ir šaltiniu.

Esminis posūkis kūrybiškai traktuojant folklorą ir atrandant jo vietą modernizmo įprasminime siejamas su kompozitoriaus Juliaus Juzeliūno (1916–2001) teorine ir kūrybine veikla. Dar Juozas Gruodis (1884–1948), J. Juzeliūno mokytojas ir kūrybos kelio formuotojas, nubrėžė šią lietuvių muzikos pagrindinę liniją – sujungti folklorą su modernizmu. J. Juzeliūnas tai įgyvendino keičiantis ideologinei

situacijai, vadinamoju „atšilimo“ laikotarpiu (1960–1970 metai), tačiau visų pirma įdomią, beveik kontroversinę „sąjungą“ ėmėsi spręsti teoriškai: iš dodekafonijos ir melodinių liaudies dainų intonacinių ląstelėlių „atramos tonų“ – trichorių – sudarydamas vienalytį, daugiagaršį, įvairiai (ir švelniai, ir dramatiškai intensyviai) savo tirštumu galintį skambėti darinį. Didelės ir įvairiapusės tokių skambesiu galimybės: nuo folkloro nostalgijos melancholijos iki regeriškos patetikos ir XX a. vidurio racionalistinio, „sausos“, intelektualinio rafinuotumo (P. Hindemithas, A. Schönbergas). Visa tai J. Juzeliūnas puikiai atskleidžia savo to meto kūryba, kuri remiasi jo instrumentu – vargonais (prieš pereidamas į kompoziciją (1946) J. Juzeliūnas studijavo vargonus; jo repertuare svarbią reikšmę turėjo M. Regeris). Taigi regeriškas daugiagaršis lietuvių folkloro modernizmas turėjo ir apibendrinančią teorinę plotmę bei buvo nukreiptas ilgiam prieškarinės lietuvių kultūros „vietos pasaulyje“ ieškojimams, kaip praturtinti Vakarų modernizmo kryptis.

Folkloras pirmą kartą įgauna universalią profesionaliosios muzikos raidos, išraiškos priemonių giluminio atsinaujinimo istorijos procese reikšmę, t. y. reiškia filosofinę tautos būtį, jos atgimstančią sąmonę. Jis netgi perima sakralinės meno erdvės funkcijas (stebuklo, esminio pasikeitimo laukimas meditacijoje). Kita vertus, folkloras išsprendžia lietuvių muzikos modernėjimo struktūrines problemas: sutartinių stilistika (ostinato), polifoniniai sąskambiai, griežtas struktūrinis aiškumas ir disonansų galimybės pasaulėvaizdžio bei naujadermiškumo atžvilgiu, – visa tai verčia pagaliau ilgai lauktą naują puslapį lietuvių muzikinėje kultūroje.

Tai jėgos ir energijos impulso suradimas – sutartinės ne veltui liaudies dainininkų taikliai vadinamos kapotinėmis. Lygaus periodiškumo, trumpo alsavimo bei nenykstančios linijos įspūdi sudaranti ritmikos savybė (intensyvus judėjimas be pertrūkio)⁴ išsprendžia visus nacionalinio originalumo klausimus. Vargonai čia nelieka nuošaly, nors vis labiau tolsta nuo jų sakralinės muzikos ir konservatyvumo, arba bažnytinio santūrumo, renesansiško pakilumo tradicijos. Folkloras čia įneša tikrą kontroversiją: sutartinės, raudos išgrynina meditaciją, keičia bažnytinę maldą.

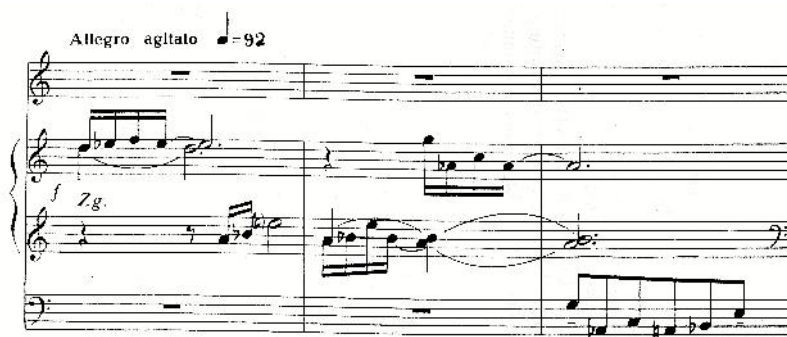
Kuo ypatingas šis lietuviškas vargonų kūrybos persikūnijimas? Ar jis pasiteisino?

Pažvelgę į J. Juzeliūno kūrybą (Koncertas vargonams solo (1969), sonata balsui ir vargonams „Melika“ (1973)), pamatysime ir sėkmių, ir nesėkmių, ir kompromisų ieškojimą, racionalistinių dirbtinumą, ir dvasinį išsigryninimą. Pvz., Koncertas vargonams solo liudija gana prieštarinę intensyvų teorinį procesą – daugiagaršių akordų kulminuojančias bangas, tirštų sąskambių grandis, kurios sukelia vidinį pasipriešinimą garsiniam „šturmui“, tuo labiau vargonų su visu registų potencialu (nepalankus veiksnys neišsprendžiamam disonantiškumo virsmui).

Polifoninė linearinė raida – tik viena šio formos proceso pusė, suteikianti sprendimams aštrumo – „neprisitaikymo“, savarankiškumo, t. y. vis labiau rutuliojamas „chaoso“ grūdas. Didžiausias rezultatas – neoromantinis patosas, modernistinis vargonų regerizmo atgarsis. Bet tai dar – ieškojimų pradžia. Folkloro grūdas tik pasėtas.

Tuo tarpu sonata balsui ir vargonams „Melika“ (1973) byloja jau išlygintą, nušlifotą folklorizmo vargonų muzikoje „deimantą“, t. y. patikrintą kūrybinio braižo, naujadaro savo esme, įsigalėjimą vargonų stilistikoje. Trijų dalių sonata „Melika“ (I. „Linagauda“. Susikaupimas. II. „Judabra“. Nerimas. III. „Sadula“. Ilgesys) pagrįsta sutartinių intonacinių motyvų grandimis ir trumpažodžiais, be konkrečios reikšmės, savo skambesiu tik nuspalvinančiais teksta, – čia susilieja garso ir žodžio muzikalumas bei semantinė simbolika. Taip atrandamas visai naujas darinys ir universali, skambesio gausmu paremta folkloro reikšmė, galinti pakreipti ne tik atskiras technikas, bet ir patį kūrybos procesą netikėta linkme. Pavyzdžiui, „Judabros“ (II d.) trichordinių ląstelių intensyvumas neatmeta liaudiškų monotonijos ir epizodiškumo momentų, „išfragmentuoja“ faktūrą iki vientisos grandininės dramaturgijos, pakylančios į abstrakčią stilistinę vienybę ir gyvybinę (gamtos prado?) jungtį muzikos mąstyme (2 pvz.). Ką jau bekalbėti apie lietuviškų raudų motyvus – jų šaknys lemia ištisą vargonų kūrybos naujo laikotarpio bangą.

Ryšiausias ir nuosekliausias folklorizmo bangos pavyzdys vargonų muzikoje yra T. Makačino Sonata Nr. 1 (vargonams solo, 1965), nuspalvinta lietuviškų



2 pvz. J. Juzeliūnas. Sonata „Melika“ balsui ir vargonams. II dalis „Judabra“. Nerimas

raudų poetika ir sutartiniu ritminiu segmentiškumu. Čia pirmąkart natūraliai įgyvendintas kūrinį formuojantis folkloro struktūralizmas, o tai iš esmės yra naujas segmentinės dramaturgijos principas, leidžiantis permąstyti klasicistinę muzikos proceso sampratą. T. Makačinas, J. Juzeliūno mokinys, pratęsė ir supaprastino jo folkloristinio modernizmo vargonų idėją būtent šioje Sonatoje, skirtoje tuomečiam vargonų Renesansui (L. Digrio koncertinės vargonų plėtros epocha). T. Makačino sonatoje folklorizmas įsigali pačioje struktūrinėje sandaroje: motyvų segmentinis plėtojimas ciklais (primena sutartinių uždaro rato principą), palaipsniui plečiant ciklo erdvę, suabsoliutinus taps B. Kutavičiaus ir minimalistų evoliucine statiškąją dramaturgija, esmine muzikinės kaitos sampratos korekcija. Originalia liaudiška raida išsiskyrusi sonata tapo repertuariniu kūriniu, ir ne tik Lietuvoje, bet ir Estijos, Latvijos, Gruzijos vargonininkų koncertuose. Segmentinis plėtojimas I dalyje ir lietuviškų raudų stilistika II dalyje persmelkė vargonų tradiciją iki tol nežinomomis naujovėmis: folklorinis skambėjimas – intonacija, ritmika, spalva ir formos dramaturgija susiliejo į conceptualią visumą, pajėgią pagrįsti didingą architektūrinį statinį – sonatos formą. Reikia pabrėžti, jog tai nedažnas reiškinys lietuvių muzikoje; čia labiau klesti mažos formos, fragmentų simbolika, eskiziškumas, citavimo (ir folkloro atžvilgiu) praktika. Tai vienas folklorizmo bangos ir jos viršūnės naujojo procesualumo metodo suklestėjimo pavyzdžių, kai sonatos žanras tampa atviras, keisdamas ir pačią vargonų sonatos sampratą. Folkloro ritminio ciklo principas ir linearinės fragmentacijos (nutrūkstančių melodinių motyvų) be-

galybė (3 pvz.) šiuo sėkmingu pavyzdžiu atveda lietuvių muziką prie neišsemiamų melodijos plėtos šaltinių, prie to, apie ką buvo galima tik svajoti tarpukariu brėžiant tautinės muzikos istorinio kelio perspektyvas ir svarstant apie skandinaviską provincijos pavyzdį ir nišą pasaulyje.

Folklorizmo stilių lietuvių muzikoje įkūnijo kitas tos kartos kompozitorius, irgi J. Juzeliūno mokinys – Feliksas Bajoras (g. 1934), tuo laiku dar ne vargonų muzikos autorius (F. Bajoras jau vėliau sukūrė kitokio pobūdžio abstraktaus stiliaus kūrinių vargonams – 1998, 2001 m.). F. Bajoro fenomenas leido folkloristiniam stiliui atskleisti savo giluminius aruodus – tautosakos kalbos unikalumą, pačią mąstymo prigimtį, jos išraišką muzikos modernizmui artimuose struktūriniuose dariniuose. Viena iš šių folkloristinių savybių – tai savita žodžio ir tembro spontaniškumu susaistyta dermė, teatralizuojantis muzikos veiksmo efektas. Kiek muzikos intonacija, motyvas, nuobiros tampa konkrečios išraiškos **veiksmo**

faktu? Taip F. Bajoras aktyvizuoja muzikos formą, dramaturgiją folklorizmu, jos faktūrą paversdamas veiksmo lauku – leitmotyvine ekspresijų sankirta ir dialogu, neregėtu liaudiškos energijos gyvybingumo protrūkiu. Galiausiai triuškinančiu atvirumu ir aiškia sodria realistine jėgos deklaracija.

Toks folklorizmo įsitvirtinimas lietuviško modernizmo klasikoje sukuria naują žanrinę kryptį – instrumentinę, ne tik vokalinę, liaudies dainą („lietuvišką giesmę“, anot V. Bacevičiaus) ir jos vystymą – variacinį ciklą. Tai dar M. K. Čiurlionio pamėgtas folkloro žanras – variacinis plėtojimas, tapęs itin populiariu vokalinio ciklo žanru. F. Bajoro kūriniai, įtvirtinę jį kaip lietuvių mentaliteto reiškinį, paveikę visą muzikos istorinį kontekstą, yra būtent vokaliniai ciklai: „Sakmių siuita“ (1969), karo dainos „Auki, auki žalias beržas“ (1978), Vestuvinės dainos (1977), Kalendorinės dainos (1982), Darbo dainos (1983), Meilės dainos (1984).

Tačiau vargonų muzikos niša šia prasme nebuvo lietuvių užpildyta, priešingai negu estų –

3 pvz. T. Makačinas. Sonata vargonams Nr. 1. II dalis „Rauda“

E. Arro (1911–1978) Estų liaudies melodijos (sąsiuvinis vargonams solo, išleistas 1974 m.) ar latvių – L. Apkalnio (1923–1999) „Quarternio latviensis“ (1978). Ypatingas šio žanro subtilumas atsiskleidžia ir latvio I. Zemzario (g. 1951) kūrinyje „Trys lyvių giesmės“ violončelei ir fortepijonui, sutelkiančiame į vienumą pirmą pradi folkloro grynumą ir minimalizmo meditatyvinį (melodini) vienišumą, išaugantį į kulminacinį tautinės dramos skambesį. Būdingas giliai įžemintas (stovinti bosų kvinta) „Lyvių giesmių“ skambesys yra itin artimas vargonams: įdvasintas „miegančių šaknų“ fonas ir struktūriškai nuo jo atskirta, tarsi iš kitos dimensijos erdvių iškylanti ir vėl nutolstanti ar „susigerianti į žemę“ melodija atliepia būtent vargonišką daugialypumą – trijų (ar daugiau) skirtingų sluoksnių, kontrastuojančių iš dialogo į monologo formą, pereinančių muzikinių linijų (įvaizdžių) faktūrą, ir tam sąlygas sudaro specifinis vargonų instrumentinis pradai – registru, manualų kaita, pedalu fono panaudojimas.

Taigi folklorizmas skatino naujai pajusti vargonų instrumentines ypatybes. Čia atrandama nauja muzikinės spalvos, harmonijos ir tembro galia – ne tik kaip charakteris, bet ir leitmotyvus formuojantis, kartu ir laiko veiksnys, vertybių kaitą sąlygojanti valia. Pvz., smulkios intonacinės ląstelės fono užprogramuota „sprogstamoji energija“ suteikia formai lūžio ir destrukcijos siūlomą begalybės (laiko beribiškumo) išeitį...

Lietuvių vargonų muzikoje šie folklorizmo „išprovokuoti“ neformalaus mąstymo vingiai buvo perimti ne tiek žanrinio, kiek abstrakčiu (filosofinės minties) požiūriu. T. y. intonacinės ląstelės evoliucinės dramaturgijos ir cikliško principai įgyvendinami plečiant vargonų tradicijos rėmus – pasakališkos, variacijų ciklo, sonatos naujos interpretacijos forma, sujungiančią radikalų šiuolaikiškumą, „lūžių“ ir vienintelių istorinių momentų drąsą bei kaitos ryžtą fatališkoje skirtumų sąveikoje.

Šia prasme galima kalbėti apie folklorizmo poveikį naujai lietuvių vargonų muzikai, kuri pasireiškė B. Kutavičiaus, V. Bartulio, Š. Nako kūryboje. Tačiau tai ne tiesioginis folkloro žanrų vargoniškas įsitvirtinimas, kokį galima pastebėti esto E. Arro vargonų sąsiuvinuose, lygintuose su B. Bartoko vengriškojo folkloro perkėlimu į intelektualinę pasaulio kultūros sceną. Artimiausia jam būtų F. Bajoro kūryba. Vis dėlto lietuvių folkloras atskleidė savo gelmes ir mistinius energijos šaltinius kitokiu rakursu, kaip jau minėta, – per minimalizmą. Čia stipriausia B. Kutavičiaus (g. 1932) statiškosios ekspresijos dramaturgija; ji apima kelis esminius sutartinių stiliškos principus: sekundės intonacinės ląstelės repetityvinį sukūrio veržlumą, polifoninių osti-

nato variacijų evoliucinį ciklišumą, „uždaro rato“ ir atviros formos konstruktyvumą, netikėtų sprendimų dinamizmo jėgą. Visa tai suteikia B. Kutavičiaus kūrinų dramaturgijai šiuolaikišką „neakademinį“ originalių pokyčių aspektą, nušviestą netikėtos istorinės sąmonės eigos („Raudonas sapnas miega ažuolų šaknyse“, S. Geda „Strazdas“). Taigi lietuviškas folkloras transformavosi į tokią savo kvintesenciją – istorinių lūžių ugnies lydinį, o muzikos kalboje tai tapo naujojo procesualumo statiškąja dramaturgija, nauja laiko samprata kūryboje.

Įdomu tai, kad folkloras visiškai išsilydė šiame intonaciniame procese, neliko jo tiesioginio ženklo – citatos, užuominos, o tik „dvasia“ – intonacinis audinys, įtraukiantis į savo evoliuciją visą aplinką, ne tik klausytojo vaizduotę. Taip muzikos laikas čia išgyvena transcendentinį būvį – tampa „istorijos – dabar“ laiku, atviru kaip pati gamta. Kartu jis be galo folkloriškas, netgi ultrafolklorinis, ankstyvesnis už patį folklorą, archajiškas, pirmapradis „elementų sukūrys“ (užesys ar tolimas varpų gausmas?), bylojantis visos žmonijos savimonės praeities atradimą, tarsi universalus lietuviško mentaliteto žvilgsnis „anapus“. Tokios yra B. Kutavičiaus oratorijos: „Panteistinė“ (1970), „Paskutinės pagonių apeigos“ (1978), „Iš jotvingių akmens“ (1983), opera „Strazdas – žalias paukštis“ (1981, S. Gedos tekstas), – kurių unikalumas yra giluminė paties folkloro šaknų vizija, išsiliejusi į naują formos filosofiją. Vargonų kūryboje – tai sonata „Ad patres“ (1984) pagal M. K. Čiurlionio paveikslų ciklą „Laidotuvių simfonija“ ostinatinė variacijų pagrindu. Tą daugiau ar mažiau perėmė, kartojo vėlesnės kartos lietuvių kompozitoriai, pirmiausia V. Bartulis (g. 1954), uždėjęs folklorui

savą romantizmo nostalgijos „šydą“ ir panardinęs į vargoniškąją meditatyvinę sakralinę gelmę. Jo folklorizmas – irgi abstraktus faktūros pulsavimas, ritmo monotoniškos vidinės atvirumo šauksmas („Šauklys“ vargonams, 1984) (4 pvz.). Tai būdingiausia lietuviška vargoniškoji, folkloristinė (judėjimas trichordinėmis ląstelėmis) „vizija“ – meditatyvinė ir besiveržianti į viršų gausmo (gal varpo dūžių), „uždaro rato“ ciklą visuma, galiausiai ištirpstanti tolyje... „Nueinančios formos“ – amžinybės ar išlikimo sprendimas.

Iš dabartinės vidurinės kartos autorių folklorizmas yra artimiausias Šarūnui Nakui (g. 1962). Jo santy-



4 pvz. V. Bartulis. „Šauklys“

kis su liaudiškuoju kultūros lobynu vėlgi kitoks: tai filosofiškas, kaip ir B. Kutavičiaus, struktūrinis formos matas. „Svetimo“, „uždaro rato“ simbolis – atsilikimas; šis primityvizmo ironizacijos principas yra savotiškas „šaknų“ priešpriešinimas „viršūnėms“ – technologiniam industriniam „stebuklui“. Š. Nakui irgi artimas vargonų muzikos simbolizmo bei faktūros daugiareikšmiškumo modelis. Lygiagretūs judėjimo ciklai čia turi kitą prasmę negu B. Kutavičiaus (evoliucinė dramaturgija) – Š. Nakas deklaruoja tiesioginę statiką „be išeities“, nebent su vargoniškuoju erdvės pagiliniu, – tai ir sąmoningai negatyvistinės folkloro savybės traktavimas, kaip kūrybingumo, vystymosi, „pažangos proceso“ antipodas. Sutartinių stilistika labai ryški jo kūrinys „Aporija“ (2001) trims instrumentų grupėms; čia šalia kitų dviejų dramaturginių įvaizdžių dalyvių „savajame rate“ groja trys etnografinio ansamblio kanklininkės.

Veiksmas „Aporijoje“ vyksta trimis vienas nuo kito nepriklausomais muzikiniais kanonais – „budėjimais“: senųjų bažnytinių laidotuvių giesmių, liaudiškų sutartinių ir modernistinio intelekto virazų instrumentiniais bylojimais.

Susidaro epinio-ritualinio pobūdžio scena. Tačiau jau pats „uždaro rato“ įvaizdžių principas, jų nesusilietimas, nekalbant apie konfliktą, labai atliepia liaudiško lietuviško „mito be išeities“ prigimtį, užsispyrimą, „sustingusių užmaršty“ istorinių etapų specifiką, moderniai perkeltą į muzikos dramaturgiją. Čia nors ir su autistinės ironijos doze grįžtama į apokaliptinę krizę, o susilydęs į visumą liaudiškasis pradai tarsi byloja savo pakitusį, bet vis dėlto lemiamą vaidmenį netgi futuristiniame pasaulio projekte ir postindustrialiniame laiko suvokime. XX a. pabaigos – XXI a. pradžios sandūroje lietuviškasis folklorizmo įsiliejimas į vargonišką daugiareikšmę absoliuto formą įgijo dar drąsesnę provokacinę mentalinę išraišką.

Kalbant apie liaudies dainų ir profesinės muzikos ryšius, jų atspindžius vargonų muzikoje, tenka konstatuoti tokius specifinius lietuvių muzikos kelio bruožus:

1. Tarpukariu suformuojamas lemiamas folkloro vaidmuo profesinei muzikai, ypač jo reikšmei tarp tautiniu mastu. Tik folkloro įtakos dėka ji gali išlikti savita, originali, lietuviškai unikali ir vertinga kitoms tautomis. Tuo tarpu dar vienas „kosmopolitinis atonalus ar ketvirtatonis“ opusai nereiškia.

2. Sovietinės okupacijos sąlygomis folkloras tampa bene vienintele oficialiai pripažįstama medžiaga profesinės muzikos formavimuisi. Atmetamos religijos ir Vakarų modernizmo įtakos.

3. Sovietinio „atšilimo“ sąlygomis susiformuoja folklorizmo stilius, kurio ryškiausias atstovas Lietuvoje – kompozitorius F. Bajoras, tačiau kol kas tai nėra vargonų sritis. Skirtingai negu estų, latvių vargonų muzikoje, Lietuvoje **neatsiranda atskiro** vargonų muzikos žanro, kad ir miniatiūros, atspindinčios naujas folkloro modernizmo galimybes.

4. Lietuviška alternatyva liudija nuoseklumą ir conceptualumą: J. Juzeliūno teorija apie dodekafonijos ir lietuviškų tritonių daugiagarsį sudarymą, taip pat ryškūs repertuaro pavyzdžiai – dvi stambios formos, pagrįstos lietuviškų raudų, sutartinių stilistika, netgi naujais formavimo principais (segmentų grandininė plėtotė). Tai – J. Juzeliūno „Melika“ ir T. Makačino vargonų Sonata Nr. 1.

5. Svarbiausia – folklorizmas Lietuvos muzikoje įgyja naują universalumo dimensiją, tampa filosofine struktūrine idėja formuojant kūrinio koncepciją, kurioje dažnai su vargonišku susilieja lygiagrečių segmentinių mikropasaulių evoliucijos ir regresijos procesai, veikiančių ar neveikiančių vienas kitą judėjimų slinkty.

Taigi folklorizmas tampa struktūralistine formos filosofija, besiskiriančia nuo racionalistinio struktūralizmo sistemų savo spontaniškumu ir pirmaprade dvasios energija, sakraline gelme.

6. Folklorizmas bei vargoniškumas lietuviams lieka aktualus netgi ir labiausiai nutolusiose nuo konkrečios vietinės erdvės globalinėse postindustrialinėse vizijose, avangardistų deklaratyvinėje, publicistinėje ar apokaliptinio „chaoso“ muzikoje, elektroninės muzikos forumuose – kaip Rytų Europos „kampą“ atlaikantis strateginis porėmis, nepakeičiamas savito taško – originalumo – dvelksmas, kuriuo apibūdinama reiškinių įvairovė ir vienovė.

Gauta 2005 01 28

Nuorodos

- 1 J. Juzeliūnas, *Akordo sandaros klausimu*, Vilnius: Šviesa, 1972, p. 13.
- 2 D. Račiūnaitė-Vyčnienė, Sutartiniškoji gija Felikso Bajoro kūryboje, *Feliksas Bajoras. Viskas yra muzika*, sud. Gražina Daunoravičienė, Vilnius: Art seria, 2002, p. 126.
- 3 D. Urbanavičienė, *Lietuvių apeiginė choreografija*, Lietuvos muzikos akademija, 2000, p. 45, 51.
- 4 Z. Slaviūnas, Apie sutartinių ritmikų savitumą, *Liaudies kūryba*, III, Vilnius, Lietuvių etninės kultūros draugija, Lietuvių liaudies kultūros centras, 1992, p. 15–16.

Jūratė Landsbergytė

FOLKLORE IN ORGAN MUSIC

Summary

As early as in the first half of the 20th century Lithuanian musical modernism strived to implement the idea of the national style. This is how the source of artistic uniqueness, through which Lithuanian music could contribute to the global culture, was imagined. The Scandinavian countries, with their unique cultural provincialism, have always served as an example. However, folklore in Lithuania was perceived as a folk song or a folk dance, therefore it first flourished in choral music and later was

incorporated in instrumental music (ballet, piano variations, violin rhapsodies), though its path into a completely different area – organ music, which was related to the universal (non-Lithuanian) liturgical tradition – was slow. The first creative shifts are seen in an unexpected creative outburst of Vytautas Bacevičius (1905–1970, USA); it was followed by performance of musical works for organ by the author himself in a concert held at the Kaunas Conservatoire (2 December 1934), where two Lithuanian songs (op. 22) were performed (*Putinėli raudonasai* (*The Red Snowball*) and *Ir atlėkė sakalėlis* (*And the Falcon Flew In*)). It was rather an exception, though nationality in Lithuanian music was perceived as a strategic aim of survival.

In the second half of the 20th century, during Soviet occupation, folklore played an especially significant role in shaping the popular character of professional art, which was at first required by ideology, and later in providing a backbone for the further tracing of the roots. In this way the universality and eternity of one's origins were substantiated; folklore even played here a certain sacral role as a substitute of the forbidden religious music. In the 1960s and 1970s folklore was successfully blended into and even helped shaping the resurgent modern Lithuanian organ music that could not have a religious character (Julius Juzeliūnas, 1916–2001; Teisutis Makačinas, b. 1938; concerts, organ sonatas). These works remain unparalleled examples of the invasion of folkloristic style

(segments, rhythmicity in Lithuanian polyphonic songs *sutartinės*, cyclicality of ostinatos, trichord cell treads, and repetitive beat) into major forms for the concert organ. The discovery of folklorism and a constructive modernisation of the form (the brightest examples are vocal cycles by Feliksas Bajoras, b. 1934), which coincided with the epoch of 'Organ Renaissance' in Lithuania. As a result, a unique Lithuanian sacral universality of folklore and modernism as an alternative to the neoclassical development of the form was born. The most interesting thing is that a new space for the development of the form is discovered here, e.g., minimalism, static dramaturgy which fully meets the criteria for organ music (evolutional variations of passacaglia, parallel development of patterns or closed ostinato circles). It is a mediation – a recitative, prayer or the toll of a bell announcing the entirety of the world – a universal key to contemporary Lithuanian organ music provided by folklore (*Ad patres* sonata by Bronius Kutavičius; *Čauklis* (*The Herald*) by Vidmantas Bartulis).

Folklore, implanted in the mentality, continues to survive in creating post-industrial visions of Lithuanian avant-garde (*Aporija* by Šarūnas Nakas). Here it melts into the hierarchy of the 'cosmic order' of the organ and different parallel-existing systems and becomes the image of the defeat of chaos – "the ding of bells". Thus, the role given to Lithuanian folklore in organ music is the primeval symbol of the universe.