
Neatpažintas M. K. Čiurlionio muzikos ciklas (1906 m., spalio 1–2 d., Druskininkai)

Rimantas Janeliauskas

*Lietuvos muzikos ir
teatro akademija,
Gedimino pr. 42,
LT-01110 Vilnius, Lietuva*

Šio straipsnio tikslas – įvardyti iki šiol dar neatskleistą genialaus lietuvių kompozitoriaus Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kompozicinį ciklą. Tyrimo objektą sudaro trys kūriniai fortepijonui, parašyti 1906 m. spalio 1–2 d. Druskininkuose (VL 300–302). Tyrimą inicijavo hipotezė, jog savitas kompozitoriaus kūrybinis procesas pagimdavo intuityvius, spontaniškus, savaiminius kompozicinius ciklus, kurių pats kompozitorius paprastai neįvardydavo. Tokių ciklų atpažinimo metodologija paremta specialiomis metodikomis (prognostine, struktūrine ir kt.).

Raktažodžiai: neapažintas ciklas, sonatos forma, pagrindinė ir šalutinė tema, tonacinis planas, sumažintoji harmonija ir kt.

ĮVADAS

Siūlomo straipsnio pavadinimas „Neatpažintas M. K. Čiurlionio ciklas“ daliai skaitytojų galėtų sukelti smalsumą, kad ruošiamasi paskelbti kažką nauja iš dar nežinomos archyvinės medžiagos. Deja, šis lūkestis čia nebus patenkintas. Tyrinėjamas objektas – pakankamai gerai žinomi trys kompozitoriaus kūriniai fortepijonui op. 22 Nr. 1–3 (VL 300–302), parašyti jo stilistinio lūžio piko metu – 1906 10 01–02 Druskininkuose. Neatpažintu ciklu pavadinami kūriniai kreipiantis į dar iki šiol neišžvalgytas kompozitoriaus muzikinio genijaus puses. Turima omeny pirmiausia tie kūrybos aspektai, kurie yra susiję su savime kūrybos procese sukuriamu muzikos ciklu, kompozitoriui apie tai iš anksto negalvojant, neplanuojant ir neįvardijant, netgi po to, kai ciklas pagaliau realizavosi. Straipsnio tikslas:

- 1) aptarti neatpažintų savaiminių M. K. Čiurlionio muzikinių ciklų prielaidas ir tikimybę,
- 2) struktūriškai identifikuoti konkretų neatpažintą ciklą.

Neatpažinto ciklo tyrimą inicijavo hipotezė, kad savitas kompozitoriaus kūrybinis procesas pagimdavo intuityvius, spontaniškus, savaiminius kompozicinius ciklus, kurių pats kompozitorius dažnai neįvardydavo.

Tiesų įrodinėjimui ir argumentavimui čia pritaikyti tiek bendresni, tiek ir specialūs metodologiniai instrumentai. Iš bendresnių metodų plačiausiai panaudoti lyginimo, loginis-sisteminis, iš dalies istorinis (ypač nušviečiant ciklo atsiradimo aplinkybes) bei aprašomasis (nustatant ciklo tikimybes). Taip pat apbruojamos specialios metodikos Neatpažintam cik-

lui tirti, būtent – prognostinė, struktūrinė bei identifikavimo.

Aktualūs teoriniai Neatpažinto ciklo dalykai iš dalies atsispindi muzikologinėje literatūroje. Paprastai vertingi pastebėjimai išskyla muzikologams aptariant įvairias kompozitoriaus kūrybos puses bei detales. Antai V. Landsbergis pažymi „dokumentinę“ M. K. Čiurlionio fortepijoninės muzikos funkciją¹. Nesunku suvokti, kokią rimtą paspirtį sudaro šie muzikos dokumentai tyrinėjant ciklų kūrybos savaimingumą. Arba štai kita mintis apie M. K. Čiurlionio kūrybos psichologiją: „Čiurlionis nekomponavo bet kada arba nuosekliai, [...] pratrūkdavo ypatingo produktyvumo tarpsniais“². Tokie kūrybos protrūkiai, arba, sakytume, „šuorai“, kaip pamatysime, pagrindžia neatpažintų ciklų prognozavimo galimybes³.

Kita įsidėmėtina aplinkybė – kompozitoriaus pavadinimų anonimiškumas, kuris, regis, vienodai veiktus tiek kūriniams, tiek ir ciklams. Įdomu, kad muzikologai bei kūrinių redaktoriai dažnai pagal tam tikrą pavadinimą grupuoja (sisteminai, ciklinai) neįvardytus kompozitoriaus kūrinius. Panašiai mums rūpimo Neatpažinto ciklo kūriniai patenka į V. Landsbergio išskirtus kūrinių ciklus: „Naujos dermės. Trys preliudai“ (čia patenka VL 300, 302) bei „Trys pjesės“ (VL 301). J. Čiurlionytės rinkinyje šie kūriniai įkomponuojami į „Penkių preliudų op. 22“ grupę. Tiesa, šitaip grupuojant kūrinius retai paisoma chronologijos bei stiliaus niuansų, aiškiai juntama „ciklinanti“ tyrinėtojų ir redaktorių ranka. Kūrinius į visumą sieja ne tik pavadinimai, bet ir naujos dermės, kitą sykį faktūrų arkos (Trys pjesės, VLKF) arba tonacinis planas. Pastarasis būdingas J. Čiurlionytės sudarytam op. 22; čia krenta į akis pagrin-

dinių ir šalutinių tonacijų arkos (g-moll, C-dur ir a-moll):

ČKF, op. 22 Nr. 1 Nr. 2 Nr. 3 Nr. 4 Nr. 5
Tonacijos g-moll C-dur es-moll a-moll g-moll

Apibendrinant čia keliamos aktualijos ištyrimo laipsnį, galima pastebėti, kad nemaža dalis išvalgų apie M. K. Čiurlionio kūrybą – ar tai būtų susiję su stiliaus evoliucija, kūrybos psichologija bei, avansu pridursime, muzikos leksika, žanrine ir formų analize, paralelėmis su kitų menų šakomis, neapeinant ir interpretacijos dalykų, leidybos ir kt. – neišvengia sąlyčio su kompozitoriaus Neatpažinto ciklo tikimybe. Iš esmės dar nesusivokta formuoti savarankišką, konceptualų teorinį požiūrį bei atrasti tinkamus mokslinius instrumentus Neatpažintam ciklui tirti. Tą iš dalies iliustruoja ir itin liberalus požiūris į kompozitoriaus kūrinių grupavimą ir ciklinimą redaguojant jam skirtus leidinius.

CIKLO TIKIMYBĖS ASPEKTAI

M. K. Čiurlioniui, kaip jau buvo pastebėta, būdinga spontaniškas kūryba.

Vienas iš tokios kūrybos bruožų – kūrinių pavadinimų nebuvimas (anonimiškumas). Šis anonimiškumas Neatpažintų ciklų paieškai, manytume, turi daug gilesnę prasmę nei dirbtinokas trūkstantų pavadinimų suradimas. Neįvardydamas kūrinių kompozitorius tarsi instinktyviai palieka erdvę savaime jiems grupuoti į didesnius ciklus. Šią paskatą iš dalies galima paaiškinti nepaprasta kūrėjo koncentracija, kurios prioritetu visuomet buvo meninė visuma. Pastarosios siekis ir nulemdavo jo kūrinių ciklišumą. Pasiekus meninį rezultatą ciklai kompozitoriaus, atrodo, daugiau nebedomino, nes menininkas nerodė jokių pastangų juos bei kūrinius tinkamai įvardyti. Kūrybinė menininko mintis skriejo toliau užkariaudama naujus horizontus. Čia ypač svarbu suvokti kūrybinio proceso įtampą, kuri ir nulėmė kūrinių pavadinimų nebuvimą (anonimiškumą).

Kitą spontaniškos kompozitoriaus kūrybos bruožą, sąlygojantį neatpažinto ciklo tikimybę, pavadinime „kūrybinis šuoras“. Tai ypatingo kūrybinio intensyvumo būseną, kurios metu kompozitorius tarsi aiškiaregis rašo vieną kūrinių po kito. Apie M. K. Čiurlionio „kūrybinius šuorus“ liudija fortepijoninės muzikos dokumentai (rankraščiai, jų datos, kūrinių chronologinis išdėstymas ir kt.). „Kūrybinis šuoras“ metu kompozitorius vidutiniškai per dieną arba dvi sukuria po kūrinių. Šis procesas ne itin užsitęsia ir retai trunka savaitę ar daugiau. Būdingas „kūrybinio šuoro“ bruožas – nuolatinė kūrybos vieta. Atrodo, kad tikrai gilus kūrybinis įkvėpimas ir susikaupimas kompozitorių aplanko ne keliaujant, ne važinėjant, o įsikūrus arba sugrįžus į jam įprastą aplinką.

Svarbu ne tik „šuro“ ribos, beje, trūkinėjančios drauge su geografinės vietos pakeitimu bei veiklos reguliarumą pažeidžiančiomis pauzėmis, bet ir kūrinių pasirodymo chronologija. Kartais skirtinga chronologija paliudija nuoseklią ciklo dalių (kūrinių) seką. Paprastai šie sklandūs atvejai susiję su paties kompozitoriaus pažymėtomis kūrinių datomis. Kai jų nėra, kūrinys dar gali būti datuojamas pagal autografo vietą prieš arba po datuoto kūrinio. Ir tai dar pusė bėdos. Jei tikslios chronologinės kūrinių vietos nustatyti neįmanoma, dokumentinė Neatpažinto ciklo tikimybės paieška tuo ir pasibaigia. Belieka struktūrinė kūrinių analizė.

Tad turėdami abi minėtas kompozitoriaus spontaniškos veiklos ypatybes (kūrinių pavadinimų anonimiškumą, kūrybinį šuorą), pabandydome nustatyti mus dominančio Neatpažinto ciklo tikimybę. Pirmiausia reikėtų palyginti kūrinių (be pavadinimų) chronologinius ypatumus. Kaip pastebėjome, mums rūpimo Neatpažinto ciklo kūriniai (VL 300–302) patenka į „Penkių preliudų op. 22“ grupę:

ČKF, op. 22	Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5
VL	300	301	302	303	304
KJŽ	639	640	641	642	643
DK	244	245	246	243	260
ČDM					
Č m. 21 p.	162–163	164–165	165	176	258
Druskininkai,	1906	1906	1906	?	?
1906 m.	10 01	10 02	10 02		

Čia pirmųjų trijų (op. 22 Nr. 1–3) kūrinių chronologinės sekos (VL, DK, KJŽ, ČDM Čm. 21) yra nuoseklios ir tik vėliau jos išsiskiria (DK, Čm.) Dėmesio vertos ir kūrinių datos. Trečias kūrinys (Nr. 3, 1906 10 02) datuojamas „pagal autografo vietą tuoj po preliudo C-dur“⁴⁴. Pirmieji trys kūriniai, kaip rodo dokumentai, parašyti Druskininkuose. Likusieji op. 22 Nr. 4–5 nėra vienareikšmiai nei laiko, nei vietos, nei chronologinių sekų atžvilgiu. Tad cikliškumo numanymo laipsnis pastarųjų atžvilgiu yra minimalus. Čia galima pridurti keletą patikslinančių detalių. Nors V. Landsbergio visų pažymėtų kūrinių chronologija yra nuosekli, tačiau kūrinių Nr. 5 sukūrimo data netiksli (DK 260: 1908 m.).

Kūrinių Nr. 4 vietą patikslina D. Kučinsko chronologija:

DK	241	242	243
VL	298	299	303
KJŽ	666	595	642
ČDM Čm. 21 p.	172	174	176
1906 m.	1906 m.?	1906 m.?	1906 m.?

D. Kučinskas, pasiremdamas kompozitoriaus muzikinio teksto geneze, nustato tikslesnę kūrinių seką (nei kad VL, KJŽ). Pagaliau svarbu apibrėžti tikėtinas galimo „kūrybinio šuoro“ ir jo kūrinių apimtis.

Greičiausiai „šūoras“ prasideda kūrinium, pažymėtu DK 241, nes prieš jį esantis (DK 240) sukurtas kur kas anksčiau (1906 m. birželis, Druskininkai). Data pernelyg nutolusi ir nebūdinga intensyviai „šūorui“. Paskutinis „šūoro“ kūrinys, regis, DK 246, nes tolimėnis vėlgi itin nutolęs (DK 247: 1907 m. vasaris). Tad kūrybiniam šūorui logiška priskirti šešis kūrinius (DK 241–246). Kurie iš jų gali sudaryti ciklą, galbūt ir ne vieną, atskleidžia kūrinių struktūrinių požymių palyginimas. Į akis krenta tai, kad pirmųjų trijų šio „šūoro“ kūrinių (DK 241–243) melodika nepaprastai plataus diapazono (peršoka net dvi oktavas). Tuo tarpu mus dominančiuose kituose trijuose kūriniuose (DK 244–246) melodiniai motyvai išdėstyti tercijos apimtyje (pastarieji atsispindi scheme Nr. 1).

Schema Nr. 1

Šie ryškūs melodiniai kūrinių skirtumai – pakankamai svarus argumentas atskiriant Neatpažinto ciklo dalis nuo kitų kūrinių. Tiesa, tie „kiti“ kūriniai savo ruožtu taip pat gali būti savaiminiu ciklu, tačiau pastarojo tyrimas pranoksta šio straipsnio ribas.

STRUKTŪRINIAI CIKLIŠKUMO ĮRODYMAI

Kadangi M. K. Čiurlionis niekad nenutraukė ryšių su tonalumu, tad jo muzikos kūrinių sonatinis cikliškumas pirmiausia remiasi teminėmis, harmoninėmis ir formaliomis konvencijomis. Teminių-intonacinių M. K. Čiurlionio kūrinių, čia vadinamų Neatpažintu ciklu, ryši nesunku pastebėti lyginant kiekvienos dalies pradžias. Visų dalių teminių motyvų branduolį sudaro trigarsė tercijos *ambitus* intonacija (žr. schemą Nr. 1).

Pirmoje dalyje (I) ši trigarsė struktūra intonuojama žemyn (ją tiktų vadinti teze; ši intonacija primena kompozitoriaus mėgtą motyvą „Motle mano“), antroje (II) – aukštin (antitezė), o trečioje kryptys sumišrinamos (sintezė). Tai liudija, kad visos Neatpažinto ciklo dalių temos tarpusavyje giminingos (trigarsis tercijos *ambitus*), o jų intonavimo kryptys (tezė – antitezė – sintezė) sudaro ciklo tematikos metmenis, nes kiekviena kita dalis nuosekliai pratęsia ankstesnę.

Nesunku pastebėti, kad pirmoji Neatpažinto ciklo dalis parašyta glausta sonatos forma (schema Nr. 2).

Schema Nr. 2

Ekspozicija	Š. p. (antitezė)	Plėtra (sintezė)	Repriza (P. p. (sintezė))	Koda (P. p. (sintezė))
P. p. (tezė)	Š. p. (antitezė)	(sintezė)	P. p. (sintezė)	G
g	d	h	c	G
t. 1–6	t. 7–15	t. 16–24	t. 25–30	t. 31–38

Formos glaustumasis atsiranda dėl pačių temų bei jų plėtojimo superglaustumo. Kaip tik dėl to pagrindinė partija iš esmės susilieja su jungiamąja, panašiai kaip šalutinė – su baigiamąja. Klystume teigdami, kad minėtų partijų apskritai nėra. Sąlygiškai jas galima įvardyti kaip jungiamąją (t. 5–6, moduliacija), baigiamąją (t. 9–15, čia motyvas nebeeksponuojamas, o tik sekvenciškai kartojamas). Be to, plėtros pabaiga (kulminacija – ff) sulieta su preiktu (t. 22–24, nenutrūkstama krentanti figūra bose), o repriza – su koda (t. 31–38, vienvardė tonacija bei plėtros medžiagos sugrįžimas).

Įdomios ir kitos sonatos formos detalės. Pagrindinės temos oktavinių šuolių submotyvas šalutinėje pasireiškia inversiniu pavidalu, o plėtroje šuolių lyg ir nebelieka. Čia vėlgi matome triadą: tezė – antitezė – sintezė (schema Nr. 3).

Schema Nr. 3

Be to, įdomus pagrindinės ir šalutinės partijos plėtros supusiausvyrinimas – ekspozicijos pabaigoje išvystame sutankintą pagrindinės temos submotyvo apraišką (t. 14, kairė ranka), o šalutinės – plėtros preikte (t. 22–23). Kitas pagrindinės temos submotyvas (sekundinis, chorėjinis) šalutinėje virsta jambiniu (a–g) ir sudaro dialogą tarp žemų boso kirčių ir kontrapunktinės trumpėjančių sekvencinių motyvų linijos (t. 7–9). Svarbu pastebėti, kad boso kirčių atgarsiai juntami iki pat preikto pabaigos ir netgi kodos. Šie kirčiai iš esmės suponuoja nuosekliai besileidžiančią slaptą chromatinę liniją, aprėptą pradžios ir pabaigos šuolių (schema Nr. 4).

Schema Nr. 4

Pažymėtina, kad plėtros padalioje sukeičiama figūracijų, palydinčių ekspozicines temas, tvarka. Pradžioje panaudojami šalutinės, o vėliau – pagrindinės partijos šešioliktnių figūraciniai elementai (t. 10–12, kairė ranka).

Sonatos formos ypatumai susiję ir su tonaciniu planu. Kompozitorius reprizą pradeda ne pagrindine, bet retesne sudominantės tonacija (c-moll), o pabaigia pagrindinės vienvarde (G-dur, koda). Tokią subdominantinę reprizos pradžią, regis, lemia ekspozicinės ir plėtros dalies dominantinių tonacijų (d-moll ir h-moll) supu-

siausvyrinimo reikmė. Panašiai ir kodos mažorinė (nors ir gana stipriai chromatuota) tonacija dėsningai supusiausvyrina sumažintosios (ypač minorinės!) harmonijos vyravimą visoje dalyje⁵ (schema Nr. 5).

Schema Nr. 5

Šioje schemoje vertikalės simbolizuoja sumažintosios harmonijos moduso (1- $\frac{1}{2}$...) atraminių, metriškai akcentuotų tonų santrauką. Taigi sumažintoji harmonija, transponuota kiekvienos formos padalioje, išsemia visus temperacijos tonus ir padeda išbaigti sonatos formą. Čia svarbus ir kitas aspektas. Nesunku pastebėti, kad kiekviena minėtos harmonijos transpozicija yra susijusi su pagrindinėmis harmonijos funkcijomis, t. y. tonika (T), dominante (D) ir subdominante (S). Beje, koncentruota visų šių harmonijų apraiška materializuojasi preikte, kuris sutampa su visos dalies aukso pjūviu (t. 23, t. y. 38 taktai \times 0,618 = 23,48). Dera pastebėti, kad preikto sumažintosios harmonijos funkcinis modelis (D-T-S) iš dalies atsispindi šalutinės partijos moduliacijų kaitoje (schema Nr. 6):

Schema Nr. 6

Funkcijos:	D	T	S
Tonacijos:	d (fis) h	b e cis g	A c
Taktai:	7-10	11-12	13-16

Atsižvelgiant į palyginti išplėtotą kodą (8 taktai iš 38, tai beveik ketvirtadalis viso kūrinio!) galima manyti, kad kompozitorius traktuoja sonatos formos architektoniką tarsi dviejų dalių simetriją. Panašia simetrija, kaip žinia, pasižymi sonatos su didžiąja koda; čia „pirmąją simetrijos dalį atitinka ekspozicija ir vidurinė dalis, o antrąją – repriza ir didžioji koda“⁶. M. K. Čiurlionis dvidalę sonatinės formos simetriją ryškiai artikuliuoja funkcinė padalų tonacijų seka (schema Nr. 7):

Schema Nr. 7

Ekspozicija	Plėtra	Repriza	Koda
T (g)	D (d, h)	S (c)	T (G)

Ciklo plėtotė labiau primena ne I dalies ekspoziciją, bet pirmąją jos dvidalės simetrijos padalą, nes, kaip netrukus pamatysime, II ciklo dalis teminiu ir harmoniniu atžvilgiu aukštesniu lygmeniu plėtoja šalutinę partiją, o III pratęsia plėtros padalą.

Teminius II dalies ryšius su šalutine partija išryškina schema Nr. 8.

Schema Nr. 8

Čia gretinami jų motyvai (I dalies šalutinės partijos – a b c d e f su II dalies, t. 1-14 – A B C D E F). Galima pastebėti, kad tiek šalutinėje partijoje, tiek II dalyje yra po šešis transponuotus variantinius motyvus, iš kurių pirmieji (a-f) yra melodiškai krentantys, o antrieji (A-F) – kylantys. Be to, tarp abiejų motyvų grupių įsiteisina tam tikra ritmo inversija. Pirmieji motyvai kaskart vis trumpėja – nuo 13 garsų (a) iki 2 (b). Atvirkštinę tendenciją bent iš dalies primena kraštiniai antrosios grupės motyvai – nuo 5 (A) iki 7 garsų (F). Minėtus teminius ryšius aiškiai liudija ir figūracijų panašumas (schema Nr. 9).

Schema Nr. 9

Čia ypač reikšmingas viršutinės slaptos linijos kilimas tiek chromatinėje (I: bosas A-B-H-Cis), tiek diatoninėje figūracijoje (II: melodija d-f-g-a).

III dalies teminius ryšius su plėtros padala iš dalies iliustruoja schema Nr. 10.

Schema Nr. 10

Įdomu, kad šioje padalėje (I, t. 16–17) iš eilės skambantys figūraciniai motyvai (1,2) III dalyje vienu metu kontrapunktiškai sujungiami (III, t. 5–6). Pirmasis motyvas (1), kaip galima matyti, čia įgijęs laisvą inversinę formą.

Dar didesnę minėtos dalies ir padalos susisaistymą materializuoja sumažintosios harmonijos (dabar tikėtų vadinti leitharmonijos) tonais judančios figūracinio motyvo (1) rotacijos (schema Nr. 11).

Schema Nr. 11

Čia galima pastebėti, kad plėtros padalai būdingos sumažintosios harmonijos tonų pozicijos (1 ir 4) nuosekliai papildė III dalies rotacijomis (2 ir 3). Pradinė rotacija (tolygi pirmai pozicijai) truputį varijuoja (tonas h pakeistas į b, 1 ir 1a). Gi trečioji rotacija (3) iš dalies yra modifikuota (vietoj sumažintosios harmonijos garsų f ir skamba jų laisvi variantai d ir g). Taigi III dalis ir plėtros padala sudaro komplementarią sumažintosios harmonijos rotacijų sistemą (1 ir 4/2 ir 3). Savo ruožtu variantiškai atsikartojanti pirmoji pozicija (1 ir 1a) palaiko bendrą leitharmonijos tonalinį aukštį tarp ciklo dalių.

Čia reikia pastebėti, kad skirtingai nuo sumažintosios harmonijos rotacijų kylančiomis mažosiomis tercijomis (Schema Nr. 11), pagrindinėje partijoje ši harmonija rotuoja didžiosiomis sekstomis (žr. I dalies metriškai akcentuotus boso figūracijos tonus g–e–cis–b, t. 1–4).

Rotacijos mažąja tercija ir didžiąja seksta sukuria atvirkštinius sumažintosios harmonijos santykius. Tai neprieštarauja formos ekspozicinės ir plėtros padalų funkcijų kontrastui. Kita vertus, pastebėti rotaciniai santykiai leidžia sistemaiškai interpretuoti šalutinės partijos moduliacijas per tritonį (b–e–cis–g, t. 11–12). Vadinasi, tarp čia jau paminėtų rotacijų (mažąja tercija, didžiąja seksta) tritonis atsiduria tarpininko vaidmenyje, kuris vėlgi savo ruožtu neprieštarauja formos šalutinės partijos, kaip tarpininkės tarp eksponavi-

mo ir plėtros padalų, funkcijai. Dar daugiau – visi trys intervalai (mažoji tercija, tritonis ir didžioji seksta) iš esmės yra dvigarsiai sumažintosios harmonijos segmentai, išskaidyti bei išsklaidyti laiko atžvilgiu. O tai liudija tam tikrą išbaigtą sumažintosios harmonijos santykių sistemą, apimančią tiek atskirą dalį, tiek ir visą ciklą apskritai.

Su tradicinėmis sonatiškumo konvencijomis per daug nesikerta ir ciklo tonacinis planas. Pastarasis akivaizdžiai inicijuojamas pirmosios simetrijos dalies (schema Nr. 12).

Schema Nr. 12

Sonatos forma	Sonatinis ciklas
Pagrindinė partija : g	I dalis : G (Koda)
Šalutinė partija : d	II dalis : C
Plėtros padala : h	III dalis : B

Schemoje išryškintos atvirkščios partijų ir dalių tonacijos tiek derminių, tiek intervalinių santykių atžvilgiu. Visos trys ciklo dalys iš esmės mažorinės, tačiau kraštinių dalių (I ir III) mažorai yra gana sąlygiški. I dalis išsiskiria tik mažorine koda, kuri ganėtinai chromatizuota bei užtamsinta žemais laipsniais. (Tačiau šis mažoras reikšmingas, nes supusiausvyrina sumažintosios harmonijos užtamsintą minorą.) Gi III dalies modusas artimas lydiniam-miksolydiniam su chromatiškai kintančiu II laipsniu, t. y. c ir ces (ganėtinai užtamsintas tonacijos koloritas!). Visgi mažorą palaiko didžioji dermės tercija bei seksta⁷. Nepaisant kraštinių dalių mažorinių tonacijų raiškos savitumų, mažorinės ciklo tonacijos atvirkščiai koreliuoja su minorinėmis sonatinės formos (pirmos simetrijos dalies) tonacijomis. Šis atvirkštumas apima ir tonacijų intervalinius santykius. Jei pagrindinės partijos tonacija santykiauja su šalutine bei plėtros padala dominantiniais didžiaisiais santykiais g–d arba g–h), tai ciklo dalys (I–II–III), atvirkščiai, subdominantiniais mažaisiais (G–C bei G–B).

Tad M. K. Čiurlionis ypač meistriškai išsprendė sonatinio ciklo tonacinio plano pusiausvyrumo sąlygą. Iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti, kad Neatpažinto ciklo dalių tonacijų planas nėra pusiausvyrus, uždaras, juolab kad I dalies tonacija finalinėje dalyje nesugrįžta ir dargi kontrastingai nutolsta. Taigi ciklas atrodo tarsi nepakankamai centralizuotas. Vis dėlto tai klaidingas įspūdis, nes Neatpažinto ciklo tonacijas, kaip netrukus pastebėsime, režisuoja sumažintoji leitharmonija. Ciklo tonacinio plano ypatybės, regis, logiškai galima pagrįsti sumažintosios leitharmonijos funkcijomis.

Siūlome atkreipti dėmesį į ciklo dalių pabaigas (I, t. 35–38, II, t. 19–20, III, t. 28–31), kurioms būdingos tonikos su seksta. Tiesa, šios tonikos gali variantiškai keistis su pagrindiniu tonikos pavidalu

(g–h–d ir g–h–e arba c–e–a ir c–e–g bei b–d–f ir b–d–g). Ši variantinė tonikinių struktūrų kaita leidžia suvokti konceptualią sumažintosios harmonijos ir ciklo dalių tonacinio plano idėją. Pastarąją galima išryškinti schema Nr. 13.

Schema Nr. 13

The image shows four measures of music on a grand staff. Measure 1 has chords G:T and T°. Measure 2 has chord C:T. Measure 3 has chords C:T and T°. Measure 4 has chords B:T and T°. Arrows labeled 'a' and 'b' indicate chromatic shifts between notes in measures 1 and 2, and 3 and 4.

Čia atspindėtos I dalies pagrindinės partijos sumažintosios harmonijos rotacijos: 1, 2, 3, 4. Kiekvieną sumažintosios harmonijos keturgarsį galima suskaidyti į smulkesnes trigarsių rotacijas (a–

nantinę šios harmonijos funkciją. Savo ruožtu III dalis plėtoja dominantinę, o I – tonikinę. Tad čia peršasi ciklo leitharmonijos funkcijų palyginimas su pastebėtomis sumažintosios harmonijos transpozicijomis I dalyje. Matome atvirkščią harmonijos funkcijų seką tarp sonatos formos padalų (T–D–S) ir ciklo dalių (T–S–D). Tai plačiai žinoma sonatinio cikliškumo konvencija, pasireiškianti mažojo ir didžiojo harmoninės kaitos lygmenio derinimu. Tačiau M. K. Čiurlionis tai daro savitai, kūrybiškai, praturtindamas mažoro ir minoro dermiškumą sumažintosios harmonijos dariniais.

Bene konstruktyviausias sumažintosios leitharmonijos vaidmuo ciklui pasireiškia jos tarpine funkcija tarp sonatos formos ir ciklo lygmenų. Ši harmonija iš esmės susieja visas kūrinio temines bei dermines intonacijas, tarnauja bendram viso kūrinio skambesio vientisumui⁸.

Struktūrinę Neatpažinto ciklo analizę pabaigsime apibendrinančia schema Nr. 14.

Schema Nr. 14

Sonatos forma:

Pirmoji simetrijos pusė

Antroji simetrijos pusė

	Pirmoji simetrijos pusė		Antroji simetrijos pusė		
	Ekspozicija		Plėtra	Repriza	Koda
Tematika (šuočiai):	Tezė	Antitezė	Sintezė	Tezė	Sintezė
Tonacijos:	g	d	h	c	G
Leitharmonija:	T (g–b–cis–e)		D (h–d–f–as)	S (c–es–fis–a)	
Partijos:	Pagrindinė	Šalutinė	Nauja tema	Pagrindinė	Nauja tema
Taktų proporcijos:	6	9	9	6	8
Sonatinis ciklas:	I dalis	II dalis	III dalis		
Tematika (laipsniai):	Tezė	Antitezė	Sintezė		
Tonacijos:	G	C	B		
Leitharmonija:	T (g–b–cis)	S (c–fis–a)	D (h–d–f)		
„Makropartijos“:	Pagrindinė	Šalutinė	Nauja		
Dalumas:	Dviejų	Trijų	Dviejų		
Taktų proporcijos:	24–14	3+9+8	18+13		

b, b–a). Trigarsių sumažintųjų harmonijų chromatinių ženklų variacijos atskleidžia minėtas ciklo dalių tonikas (T ir T° – G, C, B tonacijose). Nors antrasis rotuojamas narys (2) tonacijų lygmeniu yra praleistas, tačiau ir taip aišku, kad tonacinio plano išbaigtumas yra nulemtas leitharmonijos rotacinių galimybių. Pasibaigus sumažintosios harmonijos rotacijomis, iš esmės baigiasi pagrindinė I dalies partija, o tonacijų lygmeniu išsemiamas ciklas.

Konstruktyvusis leitharmonijos vaidmuo tuo nesibaigia. Chromatiškai varijuodamas sumažintosios harmonijos tonus, kompozitorius realizuoja ne tik ciklo tonacinį planą, bet išsprendžia sudėtingą tonacijos ir leitharmonijos sintezės problemą: II dalies C-dur tonacijoje kompozitoriaus panaudota charakteringa lydinė kvarta (garsas fis bosų figūracijoje) iš esmės sudaro sumažintosios leitharmonijos aliuziją. Tritonis c-fis primena subdomi-

IŠVADOS

M. K. Čiurlionio trijų kūrinių fortepijonui (1906 10 01–02, Drskininkai) analizė leidžia padaryti šią pagrindinę išvadą: minėti kūriniai (VL 300, 301, 302) sudaro sonatinį trijų dalių ciklą. Tą liudija daugelis žinomų sonatinio ciklo konvencijų, kurios kompozitoriaus traktuojamos kūrybiškai: tai ir teminiai ryšiai tarp ciklo dalių, tonaciniai santykiai, leitharmonijos. Vienas savičiausių neatpažinto sonatinio ciklo bruožų glūdi dvidalėje I dalies sonatos formos simetrijoje, kurios pirmoji pusė, t. y. ekspozicijos ir plėtros medžiaga, plėtojama ciklo dalių mastu. Taigi šalutinės partijos atbalsis juntamas II dalyje, o plėtros padalas – III. Šią struktūrą darniai palaiko sonatos formos ir ciklo dalių atvirkštiniai tonacijų santykiai. Ypatingas „ciklinantis“ vaidmuo tenka sumažintajai harmonijai, kuri įvairialypiais (intervalų, trigarsių ir keturgarsių) rotaciniais santykiais susieja

žemesnius ir aukštesnius sonatiškumo lygmenis, apima temines bei dermines intonacijas bei sistemai išbaigia ciklą.

Be struktūrinių įrodymų, sonatinį Neatpažintą ciklą simptomaiškai liudija įvairios kompozitoriaus kūrybinio proceso ypatybės bei aplinkybės. Pažymėtini ir jo kūrybos bruožai, paliudijantys Neatpažinto ciklo tikimybę: kūrinių pavadinimų anonimiškumas, spontaniškas sukūrimo trukmė (dvi dienos), chronologinis kūrinių nuoseklumas. Pagaliau Neatpažinto ciklo galimybei neprieštarauja daugelis gilių pastebėjimų apie M. K. Čiurlionio kūrybą (V. Landsbergis).

Gauta 2005 01 05

Santrumpos:

- ČKF – M. K. Čiurlionis. *Kūriniai fortepijonui* (red. J. Čiurlionytė). Vilnius: Vaga, 1957.
- VL – Vytauto Landsbergio sudarytas M. K. Čiurlionio muzikos kūrinių sąrašas (VLKF, p. 223–296).
- VLKF – M. K. Čiurlionis. *Kūriniai fortepijonui. Visuma* (parengė ir sudarė V. Landsbergis). Kaunas, 2004.
- DK – Dariaus Kučinsko sudarytas M. K. Čiurlionio fortepijoninių kūrinių sąrašas (D. Kučinskas. *M. K. Čiurlionio fortepijoninės muzikos tekstas* (genezės aspektas). Daktaro disertacija. Vilnius: LMA, 2002.)
- KJŽ – V. Čiurlionytė-Karužienė, S. E. Juodis, V. Žukas. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Bibliografija*. Vilnius: Vaga, 1970.
- ČDM, Čm – Nauji M. K. Čiurlionio rankraščių šifrai M. K. Čiurlionio dailės muziejuje nuo 1990 m.

Nuorodos ir paaikškinimai

- ¹ V. Landsbergis, *Čiurlionio muzika*, Vilnius: Vaga, 1986. p. 134.
- ² Ten pat, p. 134.
- ³ Plačiau žr.: R. Janeliauskas, Neatpažintas Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikos ciklas (1908 m. spalio, Peterburgas), *Lietuvos muzikologija*, 2004, t. V (spaudoje); R. Janeliauskas, Neatpažintas M. K. Čiurlionio ciklas fortepijonui (1907 07 m. Druskininkai), *Muzikos komponavimo principai. Istorinės sklaidos aspektai*, Vilnius, 2004, t. IV; R. Janeliauskas, Neatpažintas M. K. Čiurlionio ciklas (1904 m. spalio, Varšuva), *Tiltai*, 2004, Nr. 21.
- ⁴ Žr.: DK, Nr. 245.
- ⁵ Terminas „sumazintoji harmonija“ čia aprėpia ne tik plačiai žinomus tonas-pustonis garsaeilius, bet ir sumažintųjų septakordų, kvintakordų bei atitinkamų intervalų – tritonio, mažosios tercijos bei jų apvertimų – struktūras. Toks termino išplėtimas yra patogus ciklo analizei.
- ⁶ Žr.: A. Ambrazas ir kt., *Muzikos kūrinių analizės pagrindai*, Vilnius: Vaga, 1977. p. 439.
- ⁷ J. Čiurlionytė šio preliudo (op. 22 Nr. 3) tonaciją žymi es-moll. Manytume, jog tai neteisinga jau vien todėl,

kad šiame kūrinyje apskritai nėra konstruktyviai išreikšto garso es. Pastarasis, įpusėjęs kūriniui, pasirodo kaip figūrinis (pagalbinis, pereinamasis) ir tik tris kartus. Šio kūrinio tonacija labiau paaiškėja susiejus pastarąją su viso ciklo tonaciniu planu.

⁸ M. K. Čiurlionio kūrinių natų taktų nuorodų šaltinis – VLKF.

Rimantas Janeliauskas

AN UNRECOGNIZED CYCLE BY MIKALOJUS KONSTANTINAS ČIURLIONIS (OCTOBER 1–2, 1906, DRUSKININKAI)

Summary

The aim of the present work was to identify an untitled cycle of music of M. K. Čiurlionis, the great Lithuanian composer, not planned in advance and left aside after its birth. Thus, the three pieces for piano written in Druskininkai in October 1–2, 1906 were the object of the present investigation. The probability of an unrecognized cycle above all is associated with the peculiarities of the composer's creative process. Čiurlionis, particularly in his late period of creation, used to frequently leave his works untitled. Besides, the composer would write very intensively, in a short time and the same place. This kind of creative inspiration would last for mere several days: he used to write approximately one work a day.

The following features of “unrecognized cycle” are directly connected with the peculiarities of the composer's creative process: spontaneous duration (two days of writing a cycle), the absence of titles, the consecutive chronology of works. These features in part indicate the probability of the cycle...

Owing to the fact that Čiurlionis had never broken his relations with the tonality characteristic of classical-romantic music, the structural thematic and harmonic criteria are of paramount importance for the disclosure of the cycle. The best evidence that all the three works are connected by thematic links is their initial motifs. All the motifs have a common third sound ambit which in Part I is intoned downwards (thesis), in Part II upwards (antithesis), and in Part III is winding (synthesis). Even the closer thematic links show a comparison of the sonata-type forms, sections of Part I with the other parts of the cycle. This explains why the thematic material of the subordinate section in Part I is elaborated in Part II and the development section respectively in Part III of the cycle.

The peculiarities of the cycle are also witnessed by the logical links of the key plan. Of particular value is the reverse character of the key – modal links of Part I and the whole cycle. Besides, the ends of all the parts are marked by the tonics with a sixth showing that the key plan of the cycle principally emerges from a primary diminished harmony, which structures the principal section of Part I.

The structural analysis of the works allows to call the “unrecognized cycle” as a three-part sonata-cycle work.