

Apokaliptinis modernizmas sakralinėje vargonų muzikoje (remiantis Gracijaus Sakalausko ir Ruth Zechlin kūryba)

JÜRATĖ LANDSBERGYTĖ

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

El. paštas: jurate128@yahoo.de

Šiuo straipsniu siekiama parodyti, kad yra daug nežinomos vargonų muzikos ir jos išraiškos galimybių. Viena jų – bažnytinė muzika, tradiciškai laikoma konservatyvia, todėl lietuvių kompozitorių dar mažai apčiuopta. Jos pavyzdžiu galėtų būti Gracijaus Sakalausko kūryba – sakralinės muzikos modernizmas. Šiai krypciai atstovauja patys moderniausi, įdomiausi transcendentiniai XX a. autoriai (O. Messiaenas, M. Duprė, M. K. Čiurlionis, V. Bacevičius). Antra vertus, tokios galingos vargonų išraiškos pavyzdžių yra ir kaimyninėse šalyse: tai vokiečių kompozitorės Ruth Zechlin bažnytinė muzika. XX a. pabaigos kūryba, kurios išraiška remiasi naujaisiomis technikomomis (sonoristika, aleatorika), ypač efektingai atsiskleidžia vargonais, kai kompozitorius yra ir vargonininkas. Šiuolaikinių autorių simbolizmą, ypač B. Kutavičiaus kūryboje, savo straipsniuose yra atskleidusios muzikologės Rūta Gaidamavičiūtė, Inga Jasinskaitė-Jankauskienė, modernizmo transformacijas tyrinėja Gražina Daunoravičienė, Onutės Narbutaitės modernizmo santykį su tradicija – Audronė Žiūraitytė. Čia remiamasi ir šiuolaikine semantikos samprata, kylanti iš jų darbų, bet daugiausia – pačia kūryba ir atlikėjo praktika.

Raktažodžiai: apokalipsė, sakralinis modernizmas, vargoniškumas, faktūra, erdvė, dimensija, veiksmas, statika, vizija, meditacija, šauksmas, kulminacija, klasteris, aleatorika, gausmas, ritualas

XX a. pabaiga išskleidė muzikai didžiojo virsmo – apokalipsės dimensiją. Tarsi skausminga rauda ar šauksmas pratrūko pasaulio pabaigos, griūties, žlungančios civilizacijos vizijos, o jų išraišką įkūnijo naujoji religinė muzika, dažniausiai patikėta vargonams. Viduramžių „Dies irae“ tema įgauna naują jėgą mūsų laikais. Kaimyninių tautų kūryboje irgi matome šią tendenciją: K. Pendereckio „Lenkiškasis Requiem“ (1984), W. Lutosławskio, A. Schnittke's kūriniai. Ir pas mus atpažįstama kūrybos virsmo linija: kataklizmų, pasaulio pabaigos ir pradžios, apoklipsis reikšmių surasime pirmiausia M. K. Čiurlionio muzikoje – „audrų ir gelmių“ preliuduose (VL 343, VL 345, VL 317). Ryškiausio XX a. vidurio modernisto V. Bacevičiaus vargonų kūryboje („Jūros poema“, 1934; „Kosmoso spinduliai“, 1963) tiesioginę sakralinę temą pakeičia kosminės visatos vizijos, ne mažiau dieviškos savo esme – virpančio skambesio aukštųjų sferų gyvybė, lemianti amžinybės faktūrinį judėjimą. Apokaliptinis „pražūties“ modernizmas prasideda jau „atšilus“ sovietmečiu: O. Narbutaitės „Ėjimas į tylą“ (1981) byloja dvi „nesusiliečiančias linijas“ – tai grigališkojo choralo melodija ir brutalios ritmikų „svetima“ jėga, išstumianti į viršų destrukcijos šėlsmą, išvirstanti į faktūros griūčių lavinas (klasteriai, pasažai, grubus bosų ritmo kalimas, liežuvelinio registro skvarba). Epochų sandūra pasiglemžė rilkiškos civilizacijos raidos tradicijas ir kuria naujus laiko santykius¹.

¹ A. Žiūraitytė, Intertekstiniai ryšiai O. Narbutaitės kūryboje, *Skiautinys mano miestui*, Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2006, p. 55.

Stiprėjantis minimalizmas tampa savotiška sakraline ir apokaliptine dimensija B. Kutavičiaus kūryboje („maksimalizmas minimalizme“)², ypač vargonų sonatoje „Ad patres“ (1984) pagal M. K. Čiurlionio paveikslų ciklą „Laidotuvių simfonija“³. Tačiau įdomiausia yra dar mažai atskleista, tuo metu buvusi oficialiai nematoma „antrosios“ Lietuvos muzika: tai kunigo, kompozitoriaus, vargonininko bei chorvedžio Gracijaus Sakalausko (g. 1955) kūryba, kurioje prabunda unikalūs, lyg iš XX a. vidurio atėjęs (nenutrūkęs!) lietuviškas fenomenas – naujasis katalikiškasis modernizmas, apie kurį *Naujojoje Romuvoje* (1933–1939) rašė dar Juozas Keliuotis⁴. Jis bunda tikroje profesionalioje savo terpėje – religinėje muzikoje. Taigi G. Sakalausko kūrybą čia verta paliesti šiuo aktualiu lietuvių vargonų modernizmui aspektu: 1) kaip vargonišką vargonininko kompozitoriaus, 2) kaip religinę, 3) kaip apokaliptinę. Labai svarbu šiame kontekste jausti XX a. vidurio vargonų korifėjus: O. Messiaeną, M. Duprè, J. Langlais. Verta atkreipti dėmesį ir į liuteroniškojo vargonų modernizmo atstovę – vokiečių vargonininkę kompozitorę Ruth Zechlin (1926–2007), palikusių unikalių sakralinės jo krypties pavyzdžių. Šiame kontekste bus atskleidžiamos religinės filosofijos ir vargoniškumo sąsajos šių esmingai su savo instrumentu susijusių vargonininkų kompozitorių kūryboje.

Be abejo, vargoniškasis modernizmas formavosi veikiamas ne tik vargonininkų kompozitorių. Vienas ryškiausių jo šauklių Lietuvoje – Vytautas Bacevičius – buvo pianistas. Bronius Kutavičius – „tik“ vidinės garsų progresijos atkūrėjas, baltiškojo minimalizmo – statiškos dramaturgijos kataklizmų – meistras, pagonybės ir krikščionybės sankirtų, „pasaulio pradžios (pabaigos)“ (!) atspindėtojas. Su vargonais susijusių kompozitorių kūryba dažnai tampa arba per daug „regeriška“ (J. Juzeliūnas) arba „messianiška“ (G. Sakalauskas). Bet tik vargonininkas kompozitorius jaučia tam tikrą laisvę pasitelkdamas instrumentą traktuotėms, sankirtoms, vizijoms – konstruktyviems motyvų išplėtimams. V. Bacevičiaus unikalumas glūdi ir ryšyje su instrumentu, nes jis pats atliko savo kūrinius vargonais, taigi tam tikra prasme tapo vargonininku, susiejusiu instrumentą ir kūrybą. Dar glaudžiau šias dvi dimensijas susiejo G. Sakalauskas – jo kompozicinis profesionalumas išlaisvina atlikimo meistriškumą, rafinuotą vargonų techniką. Čia vargonininko patirtis atlieka neįkainojamą vaidmenį, visu pirma suvokiant pedalų funkciją – neįprastai išplėtotą pedalų monologo dramatinę liniją, netgi ypač reto dvigubo pedalo – dviejų melodinių linijų dialogas, didžiulė vertybinė struktūrinė fundamento atsvara „akordo migracijai“ (G. Sakalausko terminas). Tokio suverenaus pedalų solo lietuvių vargonų muzikoje dar nėra buvę. Tai ir sudėtinga techniškai, ir loginiu paprastumu švytinti, neperkrauta, bet polifoniškai įtaigi faktūra. Čia irgi minimalizmas, tik kitoks nei B. Kutavičiaus – baltiškasis, pagoniškas, archajiškas, iš gamtos natūralių ciklų ir visuotinio išgrynintas atkartojimas. G. Sakalausko kūryboje tas pats minimalizmas išsiskleidžia liturgijos pagrindu – sekundinės-tercinės ląstelės judėjimas remiasi ne vien folkloro, bet ir bažnytinio choralo tradicija, iš dalies bizantiškąja, iš dalies grigališkojo giedojimo patirtimi. G. Sakalauskas šio meno slapta sovietmečiu mokėsi pas K. Kavecką, o pastarasis, tarpukariu baigęs Paryžiuje *École normale* pas M. Duprè, buvo suaugęs su prancūziškąja mokykla. Taigi G. Sakalauskas savo kūryboje lyg ir tęsia šią K. Kavecko liniją, autentiškai jungdamas B. Kutavičiaus etnoarchajinius ir bažnytinius bizantiškuosius choralinius elementus į skausmingą, ties apokaliptine praraja pakimbantį faktūros „tiltą“ (1 pvz.).

² I. Jasinskaitė-Jankauskienė, Minimalizmas ir jo aspektai, *Pagoniškas avangardizmas. Teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai*, Vilnius: Gervelė, 2001, p. 208–209.

³ I. Jasinskaitė-Jankauskienė, Muzikinė rituališkų kūrinių kalba. Procesualumas, *ibid.*, p. 77–78.

⁴ J. Keliuotis, Katalikybės atgimimas Prancūzijoje, *Naujoji Romuva*, 1931, Nr. 33, p. 780.

1 pvz. G. Sakalauskas. „Domine, clamavi ad te“. Choralas, keturios meditacijos ir *Post scriptum*. II Meditacija

Ypač įdomi šia prasme yra II Meditacija: čia išplėtojama į dvibalsumą pedalų choralo melodija, o manualuose migruoja artimas B. Kutavičiaus „Ad patres“ minimalizmo harmoninis judėjimas, tik jis, skirtingai nei B. Kutavičiaus, nuolat ieško ir kinta, ir „klysta“, užkabindamas vis painesnes alteracijas, „šokdamas“ į kitą faktūros braižą. Tad jis nėra mitologinio stabilumo, vienovės ir švelnaus amžino takumo pavyzdys, o daugiau istorinio lūžio intencija begalybės erdvėje. „Lūžiais“ ir „nuošliaužomis“ sukuriama persiliejančių vienas į kitą faktūros paveikslų kronika, tarsi vaizdinių slinktis – erdvių transformavimasis. „Domine...“ iš tiesų tampa šauksmo-kreipimosi į Dievą metafora, kai garsas meta iššūkį begalybei, o ne konstatuoja jos amžinumą kaip viršegzistencinę statiką.

I Meditacija – tai statiška vertikalinių slinkčių, erdvę užgulanti harmonijos našta, transformuota į faktūros dramą.

II Meditacijoje turime naujas lietuvių muzikoje vargoniškumo atmainas: 1) sekundės virpėjimą (primenantį B. Kutavičių), skambesio migraciją, ląstelės evoliuciją ir lūžį; 2) išplėtotą dvigubo pedalo temą – pagrindinę dialoginę liniją; 3) plėtojamą per faktūros „nuošliaužas“, per nesueinančias (pustonių besiribojančias), kartu sugriūnančias struktūras, jų išėjimą į pakitusią senojo choralo erdvę.

Dar įdomesnį naują vargoniškumo aspektą pateikia III Meditacija. Čia tarytum grįžta nuosaikumas, santūrumas, aiškumas – choralo melodija sukaupta, išgryninta ir vėlgi visa sutelkta pedaluose. Abiejų rankų faktūrinis judėjimas (išskyrus trumpas replikas) yra tik nekinantis fonas, tik „scenografija“ išaugančiai pedalų solo minčiai. Galiausiai tai temos, t. y. minčių koncentracijos, kulminacinis fugato. Dvibalsis pedalų solo intensyvėja ir dramatiškai

kinta: atsiranda aktyvus ironiškas saviraiškos „veiksmo veidas“, tikras struktūralistinis *skerzando* groteskas – toks sarkastiškas vargonų bosų „jėgos“ vaidmuo iki kraštutinumo užaštrina situaciją, nors faktūra be jokio chaoso, šešėlio, vien loginis vienaplaniškumas ir priešprieša: fonas – melodinis veiksmas, kuris pabaigoje aktyvizuojamas iki išplėstinių didesnių intervalų šuolių, susikryžiuojančios chromatikos, klasterių.

Tai nepaprastai įdomi vyraujančio racionalumo meditacija, repriziška, išgryninanti ciklo dramaturgiją iki konstruktyvizmo, absoliutaus aiškumo, kurį įrėmina tarsi veidrodis grįžtanti ir nueinanti choralo tema.

Neabejotina, kad neoficialiai rašomoje religinėje muzikoje, kaip ir emigrantų poetikoje, budėjo apokaliptinis skausmas: trėmimų, kovų, pralaimėjimų ir visuotino melo sukeltas baidus kartelis. Ši šekspyriška meno dimensija atsiskleidžia ir G. Sakalausko muzikinėse kulminacijose, pavadintose Meditacijomis.

„Domine“ tikroji kulminacija – IV Meditacija – itin paprastas kelių akordų statinys, įkūnijantis Šauksmą (pagal chorą „Viešpatie, šaukiuosi Tavęs“). Maksimalus vargonų gausmas ir jo atsitraukimas nuo *tutti* išregistruojant iki tyliausio fleitos balso, paliekant erdvę tik vienuolei sugestijai (kupinas įtampos kvartos ir tritonio sąskambis) – žūtūbūtiniam kreipimuisi. Čia akivaizdi ir muzikinė retorika, ir psalmių giedojimo, introjitų stilistika, tačiau vyrauja modernus teatrališkas rakursas: „Viešpatie, šaukiuosi Tavęs“. Monologas – Dialogas – Monologas; Šauksmas – Malda, – taip galima dramaturgiškai apibrėžti G. Sakalausko „Domine...“, tarsi mažą ribinių muzikinių kulminacijų misteriją, kurios tolesnis pavyzdys tapo dar improvizaciškesnės, dramiškai laisvesnės „Pranašo Jeremijaus raudos“ mecosopranui ir vargonams (tekstas – Sen. Testamentas, 1994).

„Domine“ Meditacijų ciklą kompozitorius baigia *Post scriptum* – tai tarsi iš kitos muzikinės erdvės atėjusi Koda, iš lietuviško minimalizmo, tuomet pasiekusio epogėjų, sekundinių slinkčių, liaudiškų raudų, trichordų ląstelių. *Post scriptum* yra panaši į B. Kutavičiaus sonatos „Ad patres“ (1984) pagal M. K. Čiurlionio paveikslų ciklą „Laidotuvių simfonija“ dramingą užsklandą: repetityvinis leitmotyvo kartojimas tarsi dejonė, leidžiantis nueiti, nutilti, nutolti ir kartu *persikelti* į kitą, idealinę, dimensiją⁵ buvusiai choralo gaidai, intonacinei nuotrupai. Formos išsipildymo mediatyvinis daugtaškis, laiko ribų ištirpimo mitologinis-kosminis traktavimas. Ir sykiu labiausiai folkloristinis, lietuviškas „Domine“ epizodas: tercinė melodinė slinktis, paralelinės kvintos, sūpuojanti „lopšinė“, pastovi ir nepastebimai kintanti metroritika. Sustojusio laiko Lietuva – geriausiai atpažįstama „Domine“ ciklo dalis, nuvedanti klausytoją į dar vieną Kryžių kalno erdvę...⁶ Universalių pasaulio vertybių ir Lietuvos sujungimas, folkloro, minimalizmo ir senosios liturgijos, bažnytinio choralo „Viešpatie, šaukiuosi Tavęs“ vienuma. Šia prasme G. Sakalauskas išlieka unikalus mūsų laiko kompozitorius, priartėjantis ir prie emigrantų literatūros, ir prie tarpukario modernizmo prancūziškos įtakos, ir kartu visai neatitrūkęs nuo Lietuvos baltiškojo minimalizmo. Tokių asmenybių drąsios, *kitokios* kūrybos dėka Lietuva išliko kažkuo daugiau, negu jai buvo oficialiai leista sovietmečiu.

Netikėtu atradimu žvelgiant į dabartį galėjo tapti ir kita nežinoma kūryba. Apskritai, koks yra nežinomos kūrybos vaidmuo istorijoje? Gal daug didesnis, nei mes įsivaizduojame? Kokios čia glūdi galimybės – prasminės, semantinės, filosofinės? Kodėl kūrinys tampa atradimu ir paveikia kultūros raidą?

Į šiuos klausimus bus bandoma atsakyti gilinantis į iškilio XX a. vokiečių kompozitorės Ruth Zechlin (1926–2007) kūrybą vargonams. Ją ir kanauninką G. Sakalauską suartina

⁵ I. Jasinskaitė-Jankauskienė, Apie transformacijas, *ibid.*, p. 76.

⁶ G. Sakalausko muzika yra panaudota A. Digimo filme „Kryžių kalnas“.

Pirmasis žodis „Tëve, atleisk jiems, nes jie nežino, ką daro“ („Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun“) gal yra mažiau išraiškingas, neperėjęs į faktūros „veiksma“. Jo faktūros „sceną“ tarsi dengia išilginis (alkūnių) klasteris, o viršutinis balsas „blaškosi“ tarp klausimo ir netikrumo intervalų šuoliais, chromatika, tritoniais.

II – „Dar šiandien būsi su manimi rojuje“ („Heute noch wirst du mit mir im Paradies sein“) yra Vilties žodis. Čia labai svarbus spiralinis tercijų judėjimas į viršų, taip pat akivaizdus „žodžių“ faktūros susidvejinimas – susiduria du skirtingi „planai“, du „veiksmai“ (ar sluoksniai, „slėpiniai“): melodinis judėjimas ir ritmo kirčių baigtinė statika, motyvuotas aktyvumas ir totalus viršlaikiškumas, gyvybės tiesa ir nebūtis. Tai kelias į idealybę, dieviškumą. Pažymėtina, kad liuteroni R. Zechlin labai svarbi aktyvioji pusė, žmogiškoji drama, kančia, likimų susidūrimas. Toks yra teologiškai sužmogintas Dievo paveikslas, kenčiantis, persmelkiantis pasaulį, stulbinantis meile, atpirkimu... Ypatingas muzikinės iškalbos katarsis: vargonų garsai, kaip ir „Orfėjuje“, pasiekia ribinę būseną, vizijų aukštumas arba gelmes... Puikiai išnaujota garso scenografija, faktūros sluoksnių išdėstymas.

III – „Štai tavo sūnus, štai tavo motina“ („Dies ist dein Sohn – dies ist deine Mutter“). Čia viena krentanti linija susisiečia su kylančia kita, jos tarsi veržiasi viena į kitą, kol susilieja viename tone. Kryptingai susieinančių kelių linijų polifonija yra aiškiai teatralinė retorinė – akivaizdus „tikslas siekimas“, paieška ir atradimas, melodinis piešinys ir jo akustinis atspindys. Ar adekvatus minčiai ir skambesys? Galbūt čia dar liekame kelyje į tikslą...

IV – „Mano Dieve, mano Dieve, kodėl mane apleidai“ („Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen“) – šie didžiausios kančios bei nevilties žodžiai yra tikroji ciklo kulminacija ir ji viena gali atstovauti R. Zechlin kūriniui, kaip ir kompozitorės panaudotas vargonų garso modeliavimas – nuo vizijos iki meldimo. Totalus vargonų *tutti* klasteris gerai atlieka savo funkciją: „išsprogdina“ erdvę, sukrečia ir vėliau tirpsta iki grynai „dvasinio būvio“ (ppp aukštame 8' fleitų registre su *tremollo*). Tą galima įdomiai ir kiekvieną kartą kitaip pasiekti (aleatorikos ir sonorizmo momentas) „išregistruojant“ *tutti* iki tyliausių registrų. Labai svarbi ir garso vibracija, būdinga visiems vargonams, nepriklausanti nuo registrų charakterio, – oro virpėjimo vamzdžiuose specifika, leidžianti veiksmui sustoti, panirti į erdvę. Gebėjimas vidiniai atsitraukti, nenutraukiant garso, yra labai svarbus vargonų „instrumentiniame teatre“, tą gerai išnaudojo ir G. Sakalauskas. Be to, čia visada išlieka aleatorikos momentas – atlikėjo gyvybingumas, temperamentas ar racionalus pasirinkimas yra labai svarbus ir suteikia kūriniui intriga, dar didesnę paslaptį.

Ištirpus *tutti* likęs viršutinis garsas (ppp) tarsi susilieja su laiku, tampa „tyla“, laukimu ir kartu išsipildymu. Jo fone prasideda ritminiai bosų žingsniai – būsimos psalmės (struktūrinės minties) užuomazga (3 pvz.).

V – „Aš trokštu“ („Ich bin durstig“) – pati skausmingiausia (fiziškai kone juntama) dualistinė pjesė (4 pvz.). Ją sudaro dvi faktūrinės ląstelės: 1) trūkčiojantis, kalantis bosų ritmas, erdvėje tvyranti padrika chromatika, šuoliais varstančios, tritoniais šliaužiančios linijos ir 2) nemažiau iškreiptas kančios „choralas“ – „deginančiai aštrus“ kvintų, pustonių paralelėmis susiliejančias choralinių slinkčių dejavimas. Pabaigos „paskutinis pervėrimas“ – klasterinis registruotės lūžis – yra viena ekstremaliausių kančios išraiškų, lygintina su G. Sakalausko „Domine“ I, II, III ir IV Meditacijomis, kur vargonų registrai vizualiai sugestyvūs. Bekompromis modernizmo balsas bažnytinės muzikos kūriniuose čia prilygsta sukrečiančios istorinės tiesos atspindžiui literatūroje (A. Solženicynas) ir turi savo unikalią, tik Rytų Europai būdingą apokaliptinę Amžiaus pabaigos išraišką, globaliai naikinančią ir vedančią į naują postidealistinį

3 pvz. R. Zechlin. „Septyni paskutiniai Kristaus žodžiai ant kryžiaus“. IV „Mano Dieve, mano Dieve, kodėl mane apleidai“

Furioso e lacrimoso

Tutti

PLENO!

Hände längs

rit. molto

senza misura

rit. molto

nach oben auflösen - bis „h“

senza misura

decresc. molto

(mit Walze oder Hand abregistrieren)

Pausdruckvolles Soloregister, weich, z.B. Viola & o.ä.

20 Sekunden Siletium

Ausführung:

4 pvz. R. Zechlin. „Septyni paskutiniai Kristaus žodžiai ant kryžiaus“. V „Aš trokštu“

pasaulį. Apie šią pasaulio sukrėtimo būtinybę, norint pasiekti klausytojo sąmonę, kalbėjo dar sovietmečio ideologines sienas muzika sugriovęs B. Kutavičius.⁷

VI – „Atlikta“ („Es ist vollbracht“) yra sustojusio laiko klasteris, kurio viduje vyksta melodinis judėjimas, visai neišryškėjantis, susigeriantis į garsų „miglą“, bet tai ir yra meditacijos „kodas“ – paslaptis, nusileidžianti į pedalaus „litaniją“.

VII – „Tėve, į tavo rankas atiduodu savo sielą“ („Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist“) pradžioje – aleatorinis „riedančio klasterio“ efektas, o toliau – švari, tradiciją atkurianti, atgaivinanči faktūra, „choralo“ akordų kilimas, kuriam atsako bosų „litanija“. Toks dialogas išveda faktūrą į praskaidrėjimą, nusiramimą, idealybę. Bosai tik fiksuoja retėjantį ritmo pulsą... Kiekviena detalė turi savo paskirtį ir yra plėtojama lyg vaizdinys į erdvę, todėl kompozitoriui natūraliai kilo būtinybė šiuos sprendimus parodyti grafiškai. Grafinė R. Zechlin schema su komentarais gali būti ypač aktuali atlikėjams kaip *išsipildymo* filosofija: Atleidimas. Įvardijimas. Ryšys. Vienatvė ir skausmas. Ilgesys. Mirties paslaptis ir prisikėlimas. Pasitikėjimas Dievu. Čia išskirtini trys grafiški muzikiniai piešiniai, ypač prasmingi ir adekvatūs Minčiais: Ryšys, Vienatvė ir skausmas, Mirties paslaptis. Jie vizualiai atliepia fizinį būvį, „perkelia“ skambėjimą į kitą vaizduotės sluoksnį arba jį transformuoja. Pirmasis – suartėjimą, antrasis – susiskaldymą, trečiasis – sąmonės labirintą, nežinią. Ar ir muzikine prasme šie momentai ryškiausi, negalima vienaprasmiškai atsakyti. Muzikiniu sprendimu vienas ryškiausių būtų „Aš trokštu“ (Ilgesys kaip Troškulys – „Sehnsucht“), o aiškiausias – „Dar šiandien būsi su manimi rojuje“ (Įvardijimas). Tai pakilimas į kitą faktūros viršsluoksnį, ypatingo ryšio – intervalinės traukos – syvų paslaptys.

Kiek čia atskleidžia pati muzika ir kodėl ji artima grafiškai? Į šį klausimą būtų galima atsakyti čia išryškėjusia muzikinės misterijos teatrališkumo dimensija: 1) iškalbingas vargonų garsas sukėlė ekspresijos atradimų bangą gerai jų technologiją išmanančių kompozitorių kūryboje; 2) vargonų garsas gali pateikti netikėčiausių techniško sprendimų; 3) vargonų garsas gali priartinti muzikos išraišką prie vizualaus meno (sukelti „viziją“), tapti simboliu, įvaizdžiu, aprėpti daugybę išraiškos aspektų.

Vis dėlto vienas bruožas labai ryškus tiek G. Sakalausko, tiek R. Zechlin Didžiojo Penktadienio muzikoje (pažymėtina, kad abu nagrinėjami kūriniai priklauso šiai bažnytinio kalendoriaus datai) – statiška dramaturgija, paremta stovinčiu garsu arba tolydžiu judėjimu, bosų „litanija“, faktūros „paveikslas“. Tai meditacijos kalba, absoliutus panirimas į muzikos emocinę erdvę, į jos iškeltų reikšmių tikrovę. Tai yra meilės kalba Dievui ir Žmogui, kenčiančiam už tiesą. Jos vidinė skalė – absoliuti, apokaliptinė, „sprogdinanti“, bekompromisė. Čia susiduriame su visapusiška drama – ne tik išraiškos, bet ir tikrovės, religijos, muzikos. Taip per sukrėtimą garsais, naują ryšį su ritualu liturginė muzika tampa *veiksminga*.

Religinėje muzikoje naujai iškyla ir aleatorikos reikšmė. G. Sakalausko „Domine clamavi ad te“ yra aleatorikos užuomazgos, atlikėjo traktuotei priklausančios kompozitoriaus inspiracijos. Jos puikiai dera su itin griežtu ritminio pulso, laiko sprendimų kulminacijose ir intermedijose reikalavimu, papildo viena kitą. Vis dėlto ir čia aleatoriškumas akivaizdus, kai migruojantis akordas užpildo erdvę virš bosuose vyraujančių choralo melodijų (II Meditacija). Kai kur autorius ir pats nurodo esant improvizacijos elementu, kai kur atlikėjas su tuo susiduria techniškai spręsdamas interpretacines užduotis. Taip II Meditacija prisipildo neužrašytų dėsnų, taisyklių, lemiančių bendrą formos sprendimą. Tokia labai savita kūrinio specifika, skirtingai negu R. Zechlin kūrinys, remiasi nors ir netiesiogiai išreikštu aleatorikos

⁷ R. Gaidamavičiūtė, Istorinė vaizduotė Broniaus Kutavičiaus muzikoje, *Nauji lietuvių muzikos keliai*, Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005, p. 70.

principu. Jeigu III Meditacija yra logikos ir tikslingumo triumfas, tai IV vėlgi grįžta į neapibrėžtų, bet pageidaujimų laiko sprendimų sritį. Tai kūrinio visumos formos kulminacija, nuo kurios priklauso dramaturginis jo sprendimas – palikta, bent jau iš dalies, atlikėjo nuožiūrai. Stovinčios ekspresyvos harmonijos vertikalės (kvarta + tritonis) turi atlaikyti visą vargonų *tutti* ir jo laipsnišką „išregistravimą“ iki ppp – paprastas autoriaus sprendimas, bet kaip jis bus įvykdytas, sugestyviai ar „paprastai“, priklausys tikrai nuo vargonininko (arba ir jo asistento). Ir čia susiduria keli būdingi Amžiaus pabaigos bruožai: statika ir laisvė, apokaliptinė griūtis ir jos išgryninimas iki tylios esmės: „Šaukiuosi Tavęs“. Tik ši viena intonacinė ląstelė lieka virš laiko nuolaužų (stovinčių klasterinių „griuvėsių“) ir įsitvirtina toks scenografinis vargoniškos (solo + fonas) faktūros sprendimas.

Aleatorika atlieka ypač svarbią funkciją vėlesniame G. Sakalausko kūrinyje „Meldimai“ – keturi kanonai fonogramai, chorui ir vargonams (1987) (5 pvz.). Sukurti pačiame Nepriklausomybės atgavimo priešaušryje „Meldimai“ jau simbolizuoja atsigauančią religinę dvasią muzikoje, tiksliau – jos atvirą raišką, paskatintą ir didingos progos – Lietuvos Krikšto 600 metų jubiliejaus, kurį Bažnyčia nepriklausomai nuo sovietmečio ideologijos spaudimo labai iškilmingai minėjo, užsienyje išleisdama knygų, giesmynų, vykdydama savąją istorinę Atgimimo misiją. Pratešdamas B. Kutavičiaus „Paskutines pagonių apeigas“ (1978) tiesiai į mūsų laikus, sutelkdamas kūrybinę dvasią jų „apokaliptiniam šauksmui“, kunigas, kompozitorius G. Sakalauskas nuosekliai, giliamintiškai, drąsiai įgyvendina pagoniškai atgaivintos krikščioniškos epochos skambesį: panaudoja dorinę giesmės Perkūnui melodiją, pritaiko senovinio himno „Šventas Dieve“ žodžius.

Muzikinė forma abiejų kompozitorių iš esmės skiriasi: jeigu B. Kutavičius iš pagoniško skambesų pasaulio išseina į absoliuto struktūrą (choralas), tai G. Sakalauskas apskritai iškelia naują apokalipsės įvaizdį ir lieka jo būsenoje. Tai reiškia bekompromisų muzikos kelią, nebūdingą anai dabarčiai atvirą formą. Čia dramatiškai vyrauja liturginė linija – choras: I. Pasigailėk mūsų; II. Viešpatie, išgelbėk mus; III. Savo šventąją bažnyčią, IV. Šventas Dieve. Liturgija iškelia teksto skvarbą, vargonai suteikia visuotiną gausmą, styginiai – besitęsiančios kančios foną. Ryškiausias IV kanonas „Šventas Dieve“ koncentruoja dramaturginę liniją į kulminacijos triumfą ir apokalipsę. Čia vėl ryškėja aleatorinių impulsų reikšmė – styginių lūžtančių linijų „šūorų“ fonas klasikinei vargonų ir choro apoteozei. Tai itin pavykęs faktūros sluoksnių dialogas, bendras naujos technikos ir tradicijos gausmas – sakralinis vargonų modernizmas neįmanomas be aleatorikos, sonoristikos ir liturgijos elementų darnos.

Kitaip aleatoriką naudoja R. Zechlin: ji nepaklūsta tradicinėms struktūroms, minimalizmui, akordo migracijai, dialogui tarp technikų, jos pasirinkimas vienodas. Aleatorika čia segmentinė, sonoristinė, besiremianti klasteriais ir totali kaip klasterinis scenovaizdis, kintanti augant įtampai, tolygi kino kadrui, statiškai veikianti laike. Pradedant ciklo „Septyni paskutiniai Kristaus žodžiai ant kryžiaus“ I dalimi, ši klasterių kalba išlaikoma svarbiausiose ciklo dalyse: IV („Mano Tėve, kodėl mane apleidai“), kuri yra dramaturginio lūžio momentas, ir V („Aš trokštu“) pabaigos „smūgyje“; finale – VII („Tėve, į tavo rankas...“) klasterinė aleatorika atlieka „atodangos“ (VII) arba fono (I) funkciją, o IV ir V Žodžiuose – lemiamo veiksmo. Įdomus yra dar vienas klasterio sprendimas VI („Atlikta“) dalyje, kur jis įgyja veiksmingos „paslapties“ („Mirties paslaptis ir prisikėlimas“, anot autorės), nes būdamas raiškos lauku leidžia čia „slėptis“ gyvybei – melodiniam judėjimui, tačiau kartu sąlygoja jo išlikimą „neperžvelgiamoje tamsoje“. Toks nebūties pojūčio atkūrimas vargonų muzikoje yra labai sugestyvus ir unikalus. Tik čia ne tiek kompozicinės struktūros ar sistemos klausimas, kiek pasakojamoji, atkuriamoji garso raiška ir sugebėjimas kilti „iš po žemės“, tiksliau – retas vargoniškosios menų sintezės „instrumentinis teatras“.

Vln. 1
Vln. 2
Vln. 3
Vln. 4
Vln. 5
Vln. 6
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3
S1
S2
A
T1
T2
B
B1
B2
Org.
+ Principal 16' 8' 4' 2'
- Voic celeste
Subbass, Principalchor

Sven - - - tas Die - - - - - vel
Sven - - - tas Die - - - - - vel
Sven - - - tas Die - - - - - vel
Sven - - - tas Die - - - - - vel
Sven - - - tas Die - - - - - vel
Sven - - - tas Die - - - - - vel
Sven - - - tas Die - - - - - vel
Sven - - - tas Die - - - - - vel
Sven - - - tas Die - - - - - vel
Sven - - - tas Die - - - - - vel

5 puz. G. Sakalauskas, „Meldimai“ – keturi kanonai chorui, styginių orkestrui arba fonogramai ir vargonams. IV kanonas „Šventas Dieve“

Žvelgiant į naująją sakralinę kūrybą iš arčiau, galima padaryti išvadas, kad apokaliptinis modernizmas remiasi sonoristiniu principu, atitinkančiu vargonų specifika: 1) operuojama garsų masėmis – klasteriais; 2) klasteriai ir nenutrūkstamas garsas čia tampa vienu, inspiruojančia sugestijos atradimus, tokius kaip paslaptis, gyvybė, fonas veiksmui ir būčiai, transformavimasis į kitą būvį; 3) atgimsta improvizacija – aleatorikos elementai persmelkia apokaliptinę kūrybą kaip ir kosmoso viziją. Labai svarbi „gausmo“ samprata – vibracijos, pirminis gyvybės atsiradimas „vandens gelmėse“, „tamsos – šviesos“ vizualumas garse. Tai gi vargonai priartina kompozitorius prie modernistinių XXI a. vizijų galbūt kaip nė vienas kitas instrumentas (prisimintinas budistų giedojimas „iš po žemės“), sujungdami tradiciją, fundamentalumą ir naujovę toje pačioje faktūros vertikalėje, leisdami išties operuoti laiku ir erdve, prabudinti filosofiją muzikoje. Tai unikalus išraiškos galimybių sintezavimas, nenuolstant nuo tradicinių metodų, bet artėjant prie kitų menų, pvz., kinematografo (dažniausiai sau atranda būtent vargonininkai kompozitoriai).

Vargonų muzikos, sakralinio modernizmo sritis neturėtų būti uždara ir šių dienų plačiai modernistinei minčiai, nes joje telkiasi stipriausia dvasios energetika – futuristinės srovės, prasidedančios amžių sandūros apokalipse.

Gauta 2007 12 15
Parengta 2008 01 03

JŪRATĖ LANDSBERGYTĖ

Apocalyptic modernism in sacral organ music (based on creative work of Gracijus Sakalauskas and Ruth Zechlin)

Summary

Sacral modernism especially revived in Lithuania at the end of the 20th century, during the fall of the Soviet empire which had eliminated religious music from social life. As far back as 1984 the priest, composer and organist Gracijus Sakalauskas (born 1955) created the composition “Domine, clamavi ad te”, i. e. the chorale, four meditations and Post Scriptum for organ solo that widely rang out only nowadays, and in 1987 four canons for choir, strings, phonogram and organ “Prays”. These compositions speak of a strong expression of spirituality, of the modern (sonoristic, aleatoric) and apocalyptic trend that was unknown in Lithuanian music of that time. This trend is considered as Catholic modernism the idea of which as particularly necessary for the Lithuanian nation was raised already in the interwar period and is related to M. Duprè, O. Messiaen, J. Langlais and the French philosophy of spiritual revival. In Lithuania intellectuals (j. Keliuotis, V. Bacevičius) were inspired by it. Though officially unknown, in Soviet times it was renewed in the religious musical works of G. Sakalauskas. The organ could reach such a strong expression that it could make tremble, transfer to another space (B. Kutavičius) and create the Apocalyptic joint of ages in music. Such expressiveness was achieved by the German composer and organist Ruth Zechlin (1926–2007) whose religious music created in the 9th decade of the 20th century was marked by unique discoveries of organ sound that might give new impulses to future modernism and sacral music. These aspects are topical for the renewal of religious organ music.