

# Transcendentinio vargoniškumo siekis modernioje lietuvių muzikoje

JŪRATĖ LANDSBERGYTĖ

Kultūros, filosofijos ir meno institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

El. paštas: jurate128@yahoo.de

---

Straipsnyje apžvelgiami ypatingieji vargonų modernizmo bruožai yra apibūdinami kaip transcendencija, nes žymi muzikos formalių ribų peržengimą. Tai yra būdinga vargonų muzikai, kurios pirminė paskirtis susijusi su religija, jos poveikio atspindžių stiprinimu, bažnyčios aplinka. Tyrimai remiasi vargonų muzikos ir filosofijos ryšiais, jų aktualumą atskleidusiais A. Schweitzerio, A. Greimo, E. Tarasti, L. Vygotskio, I. Braudo, A. Rössler, V. Landsbergio veikalais, taip pat J. Keliuočio, L. Jekentaitės, A. Andrijausko, I. Jankauskienės, R. Gaidamavičiūtės, G. Daunoravičienės, R. Janeliausko, M. Janyckos-Słysz, E. Še-  
duikytės-Korienės straipsniais apie moderniąją lietuvių muziką ir lietuvišką vargonų mokyklą. Straipsnio įžvalgas palengvino ir praktinis autorės vargonų muzikos pažinimas, redagavimas, transkribavimas, atlikimas.

**Raktažodžiai:** transcendencija, vargoniškumas, erdvė, garso sferos, ribų peržengimas, nežinomybė, prisikėlimas, gėlmė, virsmas, struktūra, visata, kosmosas, vizija, intonacinės ląstelės genezė

---

XX a. lietuvių muzikoje formuojasi labai reikšminga, atvira naujiems meniniams procesams vargonų modernizmo srovė, kuriai būdingas vargoniškų išraiškos priemonių vyravimas ir jų koncentracija, intensyvus veržimasis, peržengiantis formos ribas ir suteikiantis muzikai **atgimimo** vardiklį.

Būtent dėl istoriškai susiklosčiusio atgimimo / prisikėlimo poreikio lietuvių muzikoje ypatingą reikšmę įgyja vargonai, nes garso sferų nežinomybės vaidmuo – prielaida vargoniškumo intensijai. Lietuvių muzikos modernizmui vargoniškumo pažadinimas tampa esminis – tai atsinaujinimas per „kitą sferą“, atgimimas / prisikėlimas, dvasingumo išgryninimas ir kitos aukštesniojo filosofinio lygmens apraiškos. Ši „sienų“ ir formalus realybės suvokimo ribų peržengimą įvardijame vargoniškumu, arba vargonų modernizmu, nes vargonai šia prasme gali absoliučiai paremti veržimąsi už garso ribų, t. y. suteikti atgimimo mastą ir universumo dinamizmą muzikos procesualumui. Tai susiję su modernizmo tikslais ir su lietuvių kultūros istoriniais tikslais – parodyti valstybės atkūrimo kelią, prikelti dvasią – tiek tautos, tiek ir jos valios, pasiekti istorinės tiesos meninį įvaizdį. Muzikoje tai bene geriausiai atskleidžia dinamizmo ir absoliuto, garso, nugalinčio laiką, universumo struktūros instrumentas – vargonai. Jie labiausiai susiję ir su transcendentine erdvių atsivėrimo, kitų pasaulių nuojautos, mirties bei prisikėlimo tema.

Vargoniškumą ir transcendenciją vienija ribų peržengimo, esamybės pranokimo siekis (lot. *transcendens* – peržengiantis, *transcendentalis* – išeinantis už ribų). Vargonams ypač artima transcendencijos samprata kaip *erdvės atsivėrimas* per maldą, meditaciją ar gamtos išgyvenimą, kai į žmogų „įžengia“ kito pasaulio patyrimas („Atsivėrimo situacija“ pagal vyskupą

Janą Ramzėjų<sup>1</sup>. Vargonai šia prasme imituoja ar sužadina transcendentinį išgyvenimą. Tad nenuostabu, kad ryškiausi modernizmo muzikos atstovai Lietuvoje vienaip ar kitaip patyrė vargonų įtaką. Kai kurių jų muzikos vargoniškumas yra transcendentinis, peržengiantis meninės išraiškos, formos, materialios tikrovės ribas, vedantis link alternatyvių dvasinio tobulėjimo sferų. Ta prasme transcendencijos sąvoka straipsnyje vartojama kaip vargoniškumo – vargonų ypatybių atkurti transcendencijos išgyvenimą muzikoje (naujų erdvių atsivėrimas, ryšys tarp pažinių ir nepažinių sferų) – apibūdinimas. Esminė jos paskirtis čia – atskleisti ypatingus vargonų muzikos siekius ir galimybes, galbūt net kaip dvasinį reiškinį, nes taip susiformuoja lietuviškas vargonų modernizmas, peraugantis į kažką daugiau – naujas transcendentines, laikui bei erdvei atviras formas ir žanrus.

Transcendentalizmo ištakos muzikoje susijusios su postromantizmo kūrėju F. Liszto, R. Wagnerio, F. Nietzsche's, A. Schopenhauerio ir kitų kūryba. Tarp pavyzdžių būtų ir retai skambantis F. Liszto vargonų kūrinys „Mirusiejė“ („Die Toten“), išsiskiriantis vargoniškuju aukštumu gausmu, žyminiu sferų skaidrumą ir nežinomos idealybės simboliką. Šis adekvatus vargonams idealizmo, mistikos ir fatalizmo junginys sukuria vargoniškumo transcendencijos įvaizdį.

Transcendentinį vargoniškumą XX a. muzikos sąmonėje atskleidė ir išplėtojo didysis vargonų maestro O. Messiaenas, daugelio kompozitorių ir vargonininkų mokytojas. Beje, apie prancūzų katalikiškojo modernizmo ir Lietuvos ryšius byloja ne tik kūrėjų – muzikų, poetų, meno ir kultūros tyrėjų, filosofų, semiotikų – studijos, žurnalistinė veikla (O. Milašius, J. Baltrušaitis, J. Keliuotis, A. Greimas), bet ir M. K. Čiurlionio paveikslų, *religinės mistikos* simbolių, muzikos formų ir spalvų sąskambių dailėje įspūdis O. Messiaenui, apie kurį liudija jo mokiniai<sup>2</sup>.

Kodėl vargonai yra muzikos transcendencijai artimiausias instrumentas, atsako jų struktūra: oro slėgio jėgos valdomi jie yra sferų instrumentas, kuriame sonoristikos galimybės išsiskleidžia tarsi savaime ir aprėpia dideles akustines erdves. Čia susiduriama su erdvės ir laiko begalybės filosofinėmis dimensijomis, todėl modeliuojama forma yra paremta jų proveržio dinamine dramaturgija. Gausūs obertonai sukelia visuotinumą / visatos gausmo iliuziją, suaktyvina vizijos poveikį ir formos virsmą iki pagrindų sukrėtimo, iki dimensinių pokyčių, „pasaulio sutvėrimų“ ir mikrokosmoso atsivėrimo. Vyksta „muzikos ribų peržengimas“ į kitus menus arba nežinomas sferas, kurios siejasi su gausmo, kaip mitologinio fono, trajektorija. Išnykusi riba tarp muzikos formos ir maldos elementų yra vargoniškumo dimensijų pasekmė.

Svarbiausi šia *ribų peržengimo* prasme yra tie lietuvių kūrėjai, kurių muzikoje transcendencijos ir vargoniškumo bruožai susilieja į vieną liniją, – M. K. Čiurlionis, V. Bacevičius, B. Kutavičius. Tai tik patvirtina O. Narbutaitės, V. Bartulio, G. Sakalausko, A. Martinaičio, J. Tamulionio, O. Balakausko kūryba: dvasingumo poreikis pasireiškia gausiais specifiniais, transcendentiniam prabudimui skirtais žanrais ir formomis (Vizija, Malda, Meditacija, Pažadanimas, Atminimas, Dievo Motinos simfonijos ir kt.). Vargoniškosios *transcendencijos ypatumas*, kaip formos virsmas, trijų pirmųjų paminėtų lietuvių modernistų kūryboje pasireiškė formos vargoniškumo principais, sonoristinės plėtros tendencijomis. Tokia yra M. K. Čiurlionio fortepijoninė muzika, o savaip ir dailė bei literatūriniai eskizai. Transcendentinio vargoniškumo lygmuo trijų minėtų autorių kūryboje yra įvairus, bet visada įtikinamas. Juos vienijantis pradai yra ne tiek struktūralistinis (kaip O. Balakausko), kiek mistiškasis vizionistinis vargoniškumo pojūtis.

<sup>1</sup> W. Raeper, L. Smith, *Po idėjų pasaulį*, Vilnius: Alma litera, 1998, p. 203.

<sup>2</sup> A. Rössler, *Beiträge zur geistiger Welt Olivier Messiaens. Mit original Texten des Komponisten*, Duisburg, 1993, S. 126.

## M. K. ČIURLIONIO KŪRYBOS VARGONIŠKUMAS. IDĖJOS: ERDVĖ IR LAIKAS

Vargoniškasis M. K. Čiurlionio kūrybos pradai yra susiję su simbolistiniu faktūros gėmės ir aukštumos poreikiu, „užribio“ garse ir formoje išraiška, kitais moderniam vargoniškam stiliui būdingais reiškiniais – ypatingo koncentruoto dinamizmo daugiasluoksniškumu, formos, polifonijos ir faktūros išskaidymu erdvėje.

**Idėjos susiformavimas.** Įvairiais rakursais analizuojama M. K. Čiurlionio muzikos ir dailės kūryba, ypač jų tarpusavio ryšys, suteikia muzikologinei interpretacijai kitą dimensiją – menų sintezės, transformacijų „skrydį“, pakylėja į transcendentinį (dvasinį, intermedijinį – perėjimo į kitą būvį) lygmenį. Atsiveria plačios meninių interpretacijų skalės, kuriose refleksuojamos tiek vizualios, tiek poetinės-filosofinės, tiek garsinės skambesio spalvos. Muzikos kūrinys čia tampa atvira interpretacijų erdve, atvira forma, iššūkiu, begalybės *in finito*. „Jo kūryboje nuolat susipina įvairių meno rūšių raiškos galimybės, jis natūraliai žengia į tas ribines zonas, kuriose jungiasi skirtingų menų raiškos priemonės... Jam, kaip daugeliui universalų, būdinga filosofinė išorinio pasaulio bei kūrybos refleksija... Jis kūrė atviras neišbaigtas muzikines formas. *Non finito* principas Čiurlioniui buvo ne manieringumo ar arogancijos apraiška, o natūralus asmenybės neišsakomumo rezultatas“, – rašo A. Andrijauskas<sup>3</sup>. Šis principas leidžia plėtoti M. K. Čiurlionio muzikos vargoniškumo temą. „Ypač svarbi Čiurlionio paveiksluose tampa erdvės gėmės ir begalybės perteikimo problema... Todėl „sonatinio tarpsnio“ Čiurlionio paveiksluose vaizdų struktūra sklaidžiasi ne tik panoraminėje erdvėje, bet ir laike“<sup>4</sup>. Laiko begalybės atskleidimas tampa vienu svarbiausių jo kūrybos vargoniškumo motyvų. Vienas tokių pavyzdžių yra M. K. Čiurlionio Postliudas VL 240, atveriantis, bet neužbaigiantis formos. Čia eskiziškumas įgyja naują funkciją: išraiškos koncentracija susijungia su erdvės išskaidymu faktūroje, kai atsiduriama *non finito* dimensijoje, kurios neišbaigtumo paradoksas atveria begalybę, lieka tik išsiklausyti į tėkmę... Kūrėjo valia pasiduoja kažkam nežinomam, neapčiuopiamam, bet labai sugestiviam, viršlaikiniam. Viršlaikiškumo savybių neabejotinai turi ir kiti M. K. Čiurlionio universalūs muzikiniai įvaizdžiai: gėmės ir žvaigždžių virpesys – trieliai, varpelių skimbčiojimo figūracija aukštutiniame registre, bosų „žingsniai į amžinybę“. Tai tik vienas čiurlioniškojo vargoniškumo – besiplečiančios įvaizdinės erdvės – pavyzdys, bet jis leidžia suponuoti bendrą idėjinę poziciją: muzikos garsas gali būti neišbaigtas, nekonkretizuotas, begalinis, inspiruojantis naują judėjimą, atveriantis kelią. Čia prasideda unikalus M. K. Čiurlionio modernizmas, o su juo – ištisa muzikos banga, užpildžiusi XX a. meną erdvės atradimais, transformacijomis, futurizmo proveržiais.

Vargoniškoji erdvė M. K. Čiurlionio kūriniuose išsidėsto ir vizualiai, ir muzikinėje struktūroje. Kokią erdvės struktūrą galėtume įvardyti kaip vargonišką: ar nenutrūkstamų linijų polifoniją ar daugiagarsių vertikalų sonoristinę (gėmė – aukštuma), ar vizualistinę (leitmotyvinių įvaizdžių faktūros dialogą) „absoliuto poemą“? Nagrinėjant vargoniškąją erdvę, pirmiausia iškyla jos daugiamačiškumas. Tai tarsi „veiksmo vieta“, fonas, kurio funkcija – pradžia (chaosas, gausmas, neaiškumas, neapibrėžtumas). Tai *pereinamasis etapas*, priešaušrio dalis, „pilkoji valanda“<sup>5</sup>. Tokios „kilimo iš gėmės“ faktūros yra Postliude VL 240. Labai svarbus įžanginis ir atsisveikinamasis jo leitmotyvo „dvelksmas“ – ir gausmas, ir galybė, ir ištirpimas,

<sup>3</sup> A. Andrijauskas, Mikalojaus Konstantino Čiurlionio universalumo horizontai, *M. K. Čiurlionis ir pasaulis*, almanachas, 2005, p. 10.

<sup>4</sup> A. Andrijauskas, *ibid.*, p. 13.

<sup>5</sup> R. Okulicz-Kozaryn, Čiurlionis: pilkoji valanda, *M. K. Čiurlionis ir pasaulis*, p. 33.

ir netikėjimas baigme. Gausių intonacinių nuotrupų – įvaizdžių – leitmotyvų koncentracija palieka sonoristinio vizijų teatro, sceninio veiksmo išpūdį. Įelektrintos skvarbia, prasismelkiančia viršlaikine transcendentine mintimi, jos tampa transcendencijos struktūriniu veiksmu, užkoduota mistine struktūra, kurios gyvybinis kelias netelpa įsivaizduojamo garso ribose. „Taip ir „Piramidžių sonata“ (1908), „Aukuras“ (1909) ir daugelyje kitų paveikslų jis pranoksta dėl paveikslų rėmų atsiradusias erdvės ribas, nes suvokėjo vaizduotė nuklysta už regimojo pasaulio ar peizažo“<sup>6</sup>. Čia išikūnija *transformacija* – perėjimas į neapčiuopiamą, dar neišreikštamą minties būvį, neturintį savo *muzikinės struktūros*. O gal tai „vizija“, kita struktūra, per garsų pasaulį pasiekianti savo pradžios šaltinį, ribos kraštą? Išskyla „ribos“ sąvoka, kas ji yra muzikos kūrinys, ribos dimensija beribiškumo akivaizdoje. Ribos struktūra žymi išnykimą, susiliejimą, „išėjimą“ iš erdvės lauko... Postliudas tai demonstruoja, koncentruotai sutelkdamas muzikinių idėjų eskizus. Eskiziškumas – dar vienas naujas vargoniškos erdvės kūrinių bruožas, tolygus atvirumui, gamtos alsavimui, subtilių pokyčių tikimybei. Būtent šiose paузėse gimsta naujas XX a. muzikos modernizmui būdingas laiko alsavimas. Išskiriame du jo modelius:

1. Postliudas (VL 240) – lūžiais banguotas atsiveriančios erdvės „kraštovaizdis“.

2. „Simbolinio garsaeilio preliudas“ (VL 256) – erdvės tolygumas ir amžinumas. Pastarajame didžiulę reikšmę įgyja pati erdvės *savivoka* – vedančiojo gilyn boso pagrindinis vaidmuo, vingiuojanti triolėmis fono dramaturgija, slenkantis iš paskos harmonijos alteracijų šešėlis ir savitas sustingęs viršūnių pasaulis, kurio nustelbiami linijų kontūrai trielėmis „ištirpsta debesyse“.

Labai įdomus, nuolat pasikartojantis M. K. Čiurlionio kūriniuose („Marios“ VL 317(b)) linijos kilimas ir ištirpimas trielėse, į beribiškumą išsiskleidžiančios erdvės. Jis suteikia erdvei jau kitą, modernią, sonoristinę, dimensiją ir fizinį, kone vizualų, oro virpėjimo pojūtį... Čia artimas ir spalvos, ir regėjimo potyris, kai trielės virpesys įelektrina erdvę, intensyvina „kažkuo neužpildytos“ terpės, net „tuštumos“ laukimo funkciją kartu su bosų lyderyste ir slenkančiu harmonijos šešėliu. Preliudo muzikinė erdvė įgyja plastinę grafikos išraišką, intravertiškai vizualiai „apčiuopiamą“ vedančią liniją, stiprią ne tik meniniu, bet ir filosofiniu atžvilgiu. Prasideda transformacija, menų sintezė, įkūnijanti ir vargoniškąjį modernizmą – jo faktūros mikropasaulį, struktūrinius pakitimus bei amžinąją tėkmę, ateinančią į poezijos ar filosofijos sferą.

Dar viena vargoniškumo kryptis M. K. Čiurlionio kūryboje gali būti įvardijama kaip skambesio sferų išsiskyrimas ir susiliejimas. Ją geriausiai atspindi vienas paskutiniųjų kūrinių – minėta muzikinių peizažų ciklo antroji dalis „Marios“ VL 317(b). Šis kūrinys yra savotiškas „čiurlioniškojo kosmoso“ atradimas, išskirtinė jo muzikos modernizmo aukštuma. „Mariose“ atsiveria net 4 sferų judėjimas, aiškus atotrūkis tarp jų sukuria „mikrovisatą“ – keturmatės erdvės muzikinį peizažą, – „mažąjį kosmosą“; vizualaus meno intencija čia akivaizdi – melodinių leitmotyvų slinkčių nubrėztose sferose kaupiasi obertoninė erdvės gyvybė, virpėjimas, išlydis, laukimas, likiminis vyksmas (ritminis leitmotyvas); viena iš linijų nuolat „ištirpsta“ virpėjime. Apibrėžiamas visuminio egzistavimo, kosmoso, visatos / jūros vidinis intensyvumas pajuntamas tik pajudėjus sferoms. Jos susipina, mainosi, kažkas įsitvirtina ir kažkas susinaikina... Atsiranda nauja akustinės pauzės intensija – laukimas, ryšys, sferų susijungimas. Eskizinio kūrinio erdvės pilnatvė – paradoksalus ir modernus fono kaip linijos, kaip savarankiškos spalvinės sferos traktavimas. „Mariose“ gimsta naujas vargonų muzikinio peizažo žanras.

<sup>6</sup> A. Andrijauskas, *ibid.*, p. 12.

Čia jis mums įdomus čiurlioniškojo vargoniškumo požiūriu, nes būtent toks vargoniškumas išsikristalizuoja iš fortepijoninės M. K. Čiurlionio kūrybos. Juk nei vienas iš minėtų kūrinių nebuvo sukurtas vargonams, ir vis dėlto kalbame apie atsirandančią naują vargonų modernizmo kryptį. Ji ateina tarsi „iš gelmės“ – iš autoriaus vaizduotės, muzikos ir dailės sintezės, idėjinės kūrybos vizijos. Kiek toks reiškinys yra specifiniai čiurlioniškas, naujas ir kiek vargoniškias? Juk apie A. Skriabiną ar C. Debussy, su kuriais nuolat lyginame M. K. Čiurlionį, vargu ar būtų galima kalbėti remiantis faktūros vargoniškumo ar vargonų modernizmo kriterijais. Būtent tai būdinga vėlyvajai M. K. Čiurlionio kūrybai, drąsiam šių laikų proveržių dvasią atspindinčiam modernizmui.

Muzikinės transformacijos esmė konceptualiausiai yra išreikšta Fugoje b-moll VL 345, paskutiniame iš opusų. Čia susitelkia visos energetinės vargonų modernizmo srovės: gelmės trauka ir veržimasis aukštyn, virpantis erdvės skaidrumas, serializmo užuomazgos – linearinė mintis, begalybės kosmosas ir egzistencijos baigmė, filosofijos pradas muzikoje – temos „žingsnių“ *ostinato* (passacaglia) ir variacijų ciklo susiliejimo procesas. Procesualumo ir baigmės įveikimo principas čia yra vienas giliausių modernistiniame mene. Ne veltui Fuga b-moll galima laikyti unikalia lietuviškai modernistine pasaulio išraiška.

Pradinis temos pasirodymas iš gelmės ištakų yra kopimas devyniais serijos „laiptais“ aukštyn – vien tai jau atliepia kelias vargonų laipsniškumo principo grandis. Pustonių slinktys temoje išlaisvina vis naują energetinę galią, naują posūkį. Susiformuoja unikali temos dramaturgija – ištisinės raidos polifoninė forma, turinti savyje ir pasakalijos, ostinatinį variacijų, sonatinių antipodų visumą. Šių principų susiliejimas – intensyvaus fugos konstruktyvumo, čiurlioniškos erdvinės sintezės (vizualumui būdingi tamsos ir šviesos kriterijai) kūrybos pavyzdys. Tokį vargonišką skambesio gelmių išjudinimą galima patirti M. Regerio opusuose.

Perspektyva Fuga b-moll išgirsti kaip vargonų kūrinių yra sena, gal net paties autoriaus intencija, kurią pirmiausia atspindi V. Landsbergio įžvalgos: „Yra pateikiama ir įžanga <...> jeigu Fuga tektų atlikti vargonais“<sup>7</sup>. Galbūt čia prasidėjęs M. K. Čiurlionio „vargoniškumo“ mitas išskleidė savo idėjinis sparnus virš visos jo kūrybos. Fugos buvo M. K. Čiurlionio kūrybos skambėjimo vargonais pradžia (transkribavo L. Digrys). Tolesnis procesas patvirtino skambesio unikalumą, jame glūdinčią menų sintezės užuomazgą, kai kūrinyje yra tik modelis įvairioms transkripcijoms ir garso transformacijoms.

Galima išskirti penkis M. K. Čiurlionio muzikos modernaus vargoniškumo faktūros modelius:

1. „Postludium“ (VL 240) – erdvės įvaizdžių santalka ir sklaida.
2. Simbolinio garsaeilio preliudas (VL 256) – nenutrūkstamų linijų horizontali erdvė (tęstinė distancija).
3. „Marios“ (VL 317(b) – keturių leitmotyvinių erdvės įvaizdžių ryšys, susiliejimas, jų sintezės beribiškumo dimensija.
4. Fuga b-moll (VL 345) – transformacijos procesas, linearus erdvės daugialypumas, temos persikūnijimo elementai, dvasios materializacija ir transcendencijos aspektas.
5. Preliudas „O Šventas Dieve“ (VL 343) – *basso ostinato* veržlumas, mikropasaulių virsmas, grūtys ir susiliejimai repetityvinių faktūrinių linijų dinamiuose impulsuose – „fanfaros“ motyve ir *ostinato* fone, kur kaitos ir pastovumo konfrontacija inspiruoja viena kitą. Naujasis M. K. Čiurlionio koncentruotas dinamizmas, pulsacijos, proveržių į beribę vargonų dimensiją efektas.

<sup>7</sup> V. Landsbergis, *Čiurlionio muzika*, Vilnius: Vaga, 1986, p. 103.

Šis dinaminis struktūralizmo virsmas (VL 343), kaip ir sonoristinis serialinis procesualumas (VL 345), yra akivaizdžios būsimo modernizmo kryptys, futuristiniai proveržiai. Būdinga ir tai, kad jie yra vargoniškos prigimties, tiek faktūros išgryninimu ir išplėtimu į gylį ir aukštį (obertonais), tiek procesualumo analitiniu atsivėrimu formos genezėje. Dar vienas esminis modernizmo bruožas, kurį atliepia vargonų instrumentalizmas, yra nenutrūkstamos linijos „viršlaikiškumas“, begalybės dimensija. Instrumentinis daugialypumas, mikropasaulis ir kosmoso begalybė yra modernizmo ir vargonų skambesio principai, naujos pasaulio ir muzikos sampratos postulatai.

### „JŪRA“ IR „KOSMOSAS“ – VYTAUTO BACEVIČIAUS VARGONŲ GAUSMO VISATA

V. Bacevičiaus vargoniškas pradą pasireiškia paties kompozitoriaus-pianisto posūkiu į vargonus (išmoksta vargonuoti, kuria vargonams, jais koncertuoja). Vis dėlto svarbiausias jo vargoniško ženklo – sonoristinis faktūros traktavimas, dinamizmo „lūžių“ panaudojimas, kosminis struktūralizmas, kai bandoma atkurti universumo būsenas ir jo mistinę struktūrą. Vargonisckumas čia forsuojamas, ekspresyviai, maksimalistiškai, intensyviai permainingai, žaismingai ir dramatiškai modeliuojamas balansuojant ties „beribiškumu“. Jaučiamas absoliuto artumas turi įtakos intelektualaus dvasios pakylėjimo mistiniam iracionaliam virsmui.

Septyni V. Bacevičiaus kūriniai – „Antras žodis“ op. 21, dvi lietuviškos giesmės Nr. 1 „Putinėli raudonasi“ ir Nr. 2 „Ir atlėkė sakalėlis“ op. 22, „Leggerezza“ op. 23, „Gedulingas maršas“ op. 24, Miniatiūra op. 25, „Jūros poema“ op. 25 – buvo parašyti 1934-ųjų rudenį vargonams ir paties atlikti 1934 m. gruodžio 2 d. autoriniame vargonų koncerte Kauno konservatorijoje. Jie suponuoja drąsų kūrybos lūžį į modernizmo platumas, sonoristinį vargonų erdvės išsiskleidimą, idealistinį faktūros fenikso skrydį, pasiekiantį viršlaikiškumo dimensiją. Tokiais bruožais išsiskiria „Jūros poema“, paskutinis to etapo kūrinys, įtvirtinantis vargoniško sampratą jau XX a. vidurio lietuvių modernizme. Tam didelę reikšmę turėjo V. Bacevičiaus kaip menininko subrendimas Paryžiuje, modernaus meno centre, kuriame ir muzikos, ir dailės impresionistų erdvės pojūtis bei katalikiškojo modernizmo transcendentijos filosofija skleidė savo sparnus. To nebūtų užtekę (Paryžiuje studijavo dauguma iškilų Lietuvos vargonininkų, kurių kūryba buvo tradicinė), jei autorius pats nesujungtų dviejų skirtingų intelektualinio polėkio sferų – pianizmo ir postromantinio prancūziškojo vargonų simfonizmo (taip V. Bacevičius girdėjo ir traktavo vargonus). Šis vargonų įvaizdis ir vedė V. Bacevičių naujo skambesio linkme, kurio svarbiausios savybės buvo siejamos su Absoliutu: nenutrūkstamas garsas, jo galybės dinamizmas, linearus daugiasluoksniškumas, sistemos ir dvasios vienybės fenomenas. Pažymėtina, kad V. Bacevičiui vargonai reiškia visų pirma erdvės sonoristikos išlaisvinimą, ne polifoninį konstruktyvumą kaip M. K. Čiurlioniui.

Tikra lietuviško modernizmo simfonija yra jo „Jūros poema“ op. 26 vargonams. Čia sutelktos muzikos išraiškos priemonės pasiekia intensyvumo apoteozę: faktūros bangavimas chromatiniais pasažais, fanfarų triumfas virš siaučiančios faktūros „vandenų“, melodijos „amžinybė“ – išsiskiriantys faktūros sluoksnių vaidmenys erdvės perspektyvoje, harmoninių vertikalių „choralai“, bet ne bažnytiniai, o gamtos, jūros gelmių, akordinių judėjimų chorai – klaidžiojantys skambesiai, intuityviai, spontaniškai persiliejančios vienas į kitą alteracinėmis sklindimomis. Be šių „Jūros poemos“ faktūros įvaizdžių, dar galima išskirti *krizės liniją* – repetityvinę akordikos judėjimą telkiant įtampą, ir *pauzės liniją* – kartis nuo karto išaugančią tylos fono reikšmę (stovinčio bosinio garso tylos fonas, kuriame blėsta, ištirpsta motyvai, kinta jų reikšmės, bręsta nauja situacija, atsiranda vietos pradžiai, gyvybės virsmui, sistemos išskristalizavimui, sąmonės prabudimui). Tai sustojusio laiko linija, būsima lietuviškos muzikos atgimimo terpė. Jos



užuomazgos V. Bacevičiaus „Jūros poemoje“ tik patvirtina pastarosios futurizmą, besiformuojančią vargonų viziją. Beje, šis vargoniškasis futurizmas yra susijęs su muzikos vargoniškumu ir sugebėjimu transcendentistiškai skleistis – tiek skambesio faktūra, tiek formos įvairove, transformacija į naują laiko pojūtį – tarp garso, vyksmo ir filosofinės refleksijos.

„Jūros poemos“ filosofiskumas atsiranda dėl šių vargoniškų faktūros bruožų – formuojantis, išsilaikant ir išnykstant garsui. Būtent čia atsiranda erdvė, kuri ne tik sugeria, absorbuoja, bet ir išlaisvina būtį. Šios „pauzių linijos“ dėka įmanoma *gamtos galios* sugestija. Tikroji galios paraiška (akordų fanfara) tampa reikšmingu *iššūkiu / pradžia* tik susidūrus su „pauzių linija“, su erdve ir gyvybės tapsmu joje. Antraip jos totalus skambesys būtų dar vienas deklaratyvus aktyvumo gestas, žaismė, kitų formų atkartojimas. „Pauzių linija“ suteikia erdvei gyvybės prerogatyvą neatsižvelgiant į aplinkybes. Taip išryškėja modernus lietuvių kompozitoriaus mąstymas, kai skambesio transformacijai („ribų peržengimui“) pasitelkiami vargonai.

Sąlygiškai galima teigti, kad V. Bacevičiaus vargoniškumas „Jūros poemoje“ turi šiuos penkis faktūros modelius: 1) sonoristinį, 2) *cantus firmus*, 3) choralinį, 4) „križinį“ – repetityvinį įtampos tvėnkimąsi, 5) „tylos“ – pauzių gelminį foną. Akivaizdu, kad taip naujai traktuojamas vargonų instrumentalizmas išplečia jų funkciją.

Pagrindiniu veiksmu čia tampantis procesualumas vėliau lems V. Bacevičiaus posūkių link kosminės muzikos ir jos specifinių dėsnų. Jeigu „Jūros poemoje“ triumfuoja gausmo gelmė, tai „Kosmoso spinduliuose“ priešingai – struktūralistinis grynumas, išryškinant kiekvieną detalę – intonacinę slinktį, gilinantis į jos struktūralistinę genezę, jos išnykimo, atsiradimo esmę, kruopščiai atskleidžiant leitmotyvo prigimtį (kartojimas – sustojimas).

Analitinis „Kosmoso spindulių“ struktūralizmas yra įdomus ir transformacijų, spiralinių reiškinų atžvilgiu, nes čia labai aiškiai užfiksuotas atsiradimo ir išnykimo fenomenas, erdvės (pauzės fono) gyvybingumo mastas. Tai, kas „Jūros poemoje“ vadintina „tylos linija“, nuolatinis meditatyvinis dramaturginės pauzės grįžimas, čia įgyja gyvą kūrybinę pulsaciją, kurią galima sugretinti su transcendencijos momentu: „momentas, kuris atsiranda iš nieko ir niekur išnyksta“.

Pauzės ir sustojimai „Kosmoso spinduliuose“ yra vieni iškalbingiausių dramaturgijos veiksmų, įtvirtinantys kosmoso struktūrinę begalybę. Būtent „šuoiais į nebūtį“ gausmo viatoje, o ne tiek konkrečiomis intonacinių struktūrų mikrosistemomis grįžtama prie dvasingumo vargonų modernizme, nors tai sudėtingas, mistinis modernizmo virsmas. Galima teigti, kad V. Bacevičius yra vienas jo kertinių atramų, nes „kompozitoriaus muzikinė kontempliacija yra mistinė unija su Absoliutu“.<sup>8</sup> Todėl čia yra tokia reikšminga vargonų gija – nuo jos prasižeda bacevičiškasis įdvasinto garso („kosmoso sielos“) fenomenas.

## B. KUTAVIČIUS IR PAŽADINIMAS IŠ LAIKO GELMIŲ: „DE PROFUNDIS“ KILIMAS

Tuo tarpu vargoniškumas Broniaus Kutavičiaus kūryboje tampa mitologine misterija, kylančia iš pasąmonės gelmių, iš tautos prigimties šaltinių ir gausmų užmaršties, ir pramuša į dabartį istorijos langą. Tai procesualus judėjimas, formos virsmas, intonacinės ląstelės ir vargoniškumo principo susivienijimas obertonų piramidėje, struktūralistiškai užauginantis transcendentinį imunitetą – laiko universumo pojūtį – išlikimui „visiems laikams“. Tuo B. Kutavičiaus vargoniškumas yra tarsi pats prisikėlimo modelis – „De profundis“ – „šauksmas iš gelmių“, dvasinis kilimo procesas, formos genezė, analogiška tapsmui. Intonacinės

<sup>8</sup> M. Janicka Šlysz, Vytauto Bacevičiaus Poėme Contemplation, Poėme mystique, Poėme astral: kosminės muzikos nuojauta, *Lietuvos muzikologija*, 2001, t. 2, p. 40.

ląstelės statiškosios dramaturgijos *kodinis* (metaforizuotas) procesas tampa istorinės valios atsibudimo ir veiksmo lauku.

B. Kutavičiaus kūryba keičia ne tiek erdvės, sonoristikos muzikojeodus (tai ryškiausia V. Bacevičiaus stilistikoje), kiek laiko sampratos genezę. Būtent laikas, koncentracija į laiką keičia visą kūrybos mentalinę esmę ir atveria begalinius pasąmonėje skambėjusios muzikos akivarus. Nuo istorinio laiko tvinksnų dabartyje iki iš esmės pakoreguotos procesualumo genezės – ne tik muzikos kūrinyje, bet ir mentalinėje terpėje. Šis virsmas kultūros, gamtos, politikos, būties erdvėje prasideda nuo muzikos apčiuoptų gelmių, nuo kitokios, gal budistų, maldos tolimoje Indijoje iki sutartinių disonansinio kitoniškumo. Svarbiausi šio *muzikos laiko* bruožai – nenutrūkstamumas ir cikliškumas, ateinantys iš senųjų muzikos formų vargoniškumo (*passacaglia*), turi savybę plėtoti erdvę, intensyvinti jos skambesį. Laiko traktuotė čia suintensyvinama, net absoliutizuojama, iškeliant amžinybę kaip formą – imunitetą istoriniams lūžiams, abejingumą pokyčiams, nevedantiems į prisikėlimą. Šis atgimimo, arba prisikėlimo, momentas yra unikali lietuviško laiko pojūčio savybė, į kurią koncentruojamasi atnaujinta forma. Gilinamasi į procesualumo esmę, laiko genezę, nenutrūkstamumo ir kaitos, „svetimo“ atsiradimo joje fenomeną<sup>9</sup>. B. Kutavičiaus kūryba jau 7-ojo dešimtmečio pradžioje pateikia sovietmečio ideologijai neįkandamą modernizmo mįslę: laiko kaip Amžinybės traktavimą, arba, kitaip tariant, Absoliuto sampratą muzikos lygmeniu. Nors tiesiogiai lyg ir nesusijusi su religijos klausimais, vis dėlto „De profundis“ iškilusi Amžinybės vizija turėjo savo lemiamą reikšmę istorijos posūkyje. Muzikiniu atžvilgiu ją, galima sakyti, vienaprasmiškai parėmė vargonai. B. Kutavičiaus kūriniai, lėmę šį virsmą, daugiausia yra susiję su vargonais: trio „Prutena – užpustytas kaimas“ (smuikui, vargonams ir varpams, 1976), oratorija „Paskutinės pagonių apeigos“ (solistei, chorui, vargonams ir ragams, 1978), Reminiscencija (balsui, vargonams, smuikui ir klavesinui, 1983), sonata „Ad patres“ pagal M. K. Čiurlionio paveikslų ciklą „Laidotuvių simfonija“ (pirmasis autoriaus variantas – dviem vargonininkams, 1984). Šiuose kūriniuose vargonams suteiktas ypatingas vaidmuo. Antra vertus, B. Kutavičiaus kūryboje yra ir kitų, nevargoninių, bet intensyviai į laiko sampratą besigilinančių kūrinių: kvartetai „Praeities laikrodžiai“, „Anno cum tettigonia“ („Metai ir žiogas“), oratorijos „Panteistinė“, „Iš Jotvingių akmens“, „Pasaulio sutvėrimas“, simfonija „Epitafija praeinančiam laikui“ ir kt.

Vargonų skambesiu paženklintuose B. Kutavičiaus kūriniuose yra programinio struktūralistinio ekspresyvumo. Jie suteikia daugiapolį pasaulio įvaizdį, suaktyvina tradicijos reikšmę, byloja atviresne istorijos kalba. Trio „Prutena – užpustytas kaimas“ smuikui, vargonams ir varpams, bene ankstyviausiame įžengiančioje naujos muzikos epochos (minimalizmo, tapusio savotiška nacionalinio judėjimo inspiracija) kūrinyje, yra trys laiko linijos: smuiko rauda, vargonų amžinybė – „smėliu byrantis“ ir Apokalipse užgriūnantis laikas, varpų dūžiai (užpūstyto kaimelio bažnyčios bokštas, minimas L. Rėzos eilėraštyje). Visos trys linijos (erdvės, gamtos ir istorijos), turinčios prikelti lietuvišką dvasią, yra ir minimalizuotos (leitmotyvinis *ostinato*), ir aiškios (literatūrinės) išraiškos požiūriu, „nueinančios į tylą“ kaip į istorinę sąmonę ir į muzikinę vargonų viziją – jos atkūrimo šaltinį. Vargonai čia turi dvi Absoliutą simbolizuojančias reikšmes: pirma – tai byrantis smėlis, kurį geniališkai atskleidžia stovintis garsas – fleitų *tremollo*; tai tarsi tylus prisilietimas prie Amžinybės – kosminis negyvosios kopos peizažas. Vargonų vaidmuo dar kartą, tik jau kitaip, prasiveržia lūžio akcentu „Prutenos“ dramaturgijoje: kaip kulminacija – apokaliptinė griūtis, agresyvaus dinamizmo sprogdymas vertikalemis (akordai *tutti*). Autoriaus tikslą patvirtina paties autoriaus žodžiai muzikologei R. Gaidamavičiūtei:

<sup>9</sup> I. Jankauskienė, Broniaus Kutavičiaus kompozicijos – „svetimo raiška“, *Menotyra*, 2001, Nr. 3, p. 70–71.



„Norėčiau sukūrėti klausytoją, kad išeitų svirdinėdamas“<sup>10</sup>. Vargonai čia atrandami kaip paveikus atgimimo – apokaliptinio pasaulio ir jo laiko kaitos instrumentas.

Tikrasis B. Kutavičiaus vargonų fenomenalizmas atsiskleidžia kūrinyje vargonams – sonatoje „Ad patres“ pagal M. K. Čiurlionio paveikslų ciklą „Laidotuvių simfonija“. Čia regime iš esmės naują vargonų faktūros tipą, pagrįstą ostinatinių ciklų koegzistavimu. Ostinatiniai ciklai yra visaverčiai (formos atžvilgiu) mikropasauliai su savo įvykių raida, todėl koegzistencija tampa vienintele sąlyga plėtoti būvį, atsiverti procesualumo evoliucinei galiai. Įdomiausias šiuose faktūros mikropasauliuose yra būtent jų gyvybės procesas, nes jie prasideda užuomazgoje, tačiau imponuoja savo evoliucija, kulminacija ir išsprendimu „lūžio“ taške. „Ad patres“ turi šį minimalistinį–maksimalistinį procesualumą, begalinę ląstelės evoliucijos perspektyvą: nuo sekundės dvigarsio intonacijos, impulsus sutelkiančios į vienumą ostinatinių variacijų plėtros iki vargonų Apokalipsės – kulminacinio bosų *fugato*. Čia pritaikytas modifikuotas senasis ostinatinių variacijų principas, tačiau modernistinė jo transformacija reiškia ultimatyvų formos atvirumą, netgi protesto jėgą, vizionistiškai nukreiptą į Amžinybę, ir tai iškelia šią sonatą į ypatingąjį transcendentinio vargoniškumo lygmenį.

Kaip ir M. K. Čiurlionio, V. Bacevičiaus kūriniai, B. Kutavičiaus „Ad patres“ atsiveria formos intensyvumo ir susiliejimo su kitomis sferomis idėjai. Tai yra „atvirumo kosmosui“ formos sprendimas – perėjimas į kaskart naujas sferas, naujus ir atkartojančius judėjimus su savo mikropasauliais (ostinatiniais ciklais), polifoniniais sąlyčio taškais ir trajektorijomis. Neapčiuopiama, nežinoma erdvė, užpildyta sonoristinio veržimosi garsaeiliu, turi intenciją „užmegzti ryšį“ su kita erdve – taip egzistencija susiduria su nutrukstamumu ir „peržengia“ jį. Kartu ši būtis brėžiama riba lieka pavaldi muzikos visuotinumui tėkmei.

Ostinatinių variacijų principas leidžia faktūros figūratyvinę intensyvėjimą organiškai pildyti vargonų registrų kaita. Ir vis dėlto modernizmas čia dar sustiprina intensyvumo lauką – užpildo erdvę repetityviniu folkloristiniu (įtvirtintu J. Juzeliūno intonacinės ląstelės teorijos) sekundės virpėjimu<sup>11</sup>. Intensyvus variacinis kilimas turi dinaminės bangos formą, o tai reiškia, kad faktūros vargoniškumas, kaip reta, tiksliai išspręstas, nes sutampa linearaus ir akustinio dinamizmo procesualumas.

## IŠVADOS

1. Vargoniškoji garso erdvės begalybė yra svarbus lietuvių muzikos modernizmo poreikis. Susiklosčius istorinėms aplinkybėms atsiranda kūrybiškai aktuali ypatinga dramatiška muzikinė misterija, kuri dažniausiai būna susijusi su vargonais, nes ją motyvuoja būtinas išėjimas į erdvę, kitą lygmenį, kitą būtį, kitas platumas. Atvirumo visatai būtinybė gal yra ir nacionalinis išlikimo pasaulyje sindromas, kurio apraiškų ypač daug yra muzikoje.

2. Vargoniškumo transcendencija kai kurių lietuvių kompozitorių kūryboje yra susijusi su sonoristiniu proveržiu į kitą erdvę, kitą *tobulesnės* išraiškos garso sferą. Jos autoriai yra vienaip ar kitaip susiję su mistika, filosofija, pasaulio sutvėrimo ar atkūrimo intencija.

3. Vargoniškumas tampa alternatyva tautos vienišumui pasaulyje. Išryškinama *svetimo* dimensija, santykis su šiuo fenomenu, įsitraukiama į universalią dvasinę erdvę.

4. Vargoniškumo pamoka sugrąžina Giesmę, Maldą. Jos vaidmuo ryškėja minimalizme ir ypač sugrįžtant į vakarietišką kultūros tradiciją.

<sup>10</sup> R. Gaidamavičiūtė, Simbolizmas ir istorinė vaizduotė Broniaus Kutavičiaus muzikoje, *Nauji lietuvių muzikos keliai*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005, p. 70.

<sup>11</sup> J. Juzeliūnas, *Akordo sandaros klausimu*, Kaunas: Šviesa, 1972.

5. Vargoniškasis faktūros aktyvumas sukuria prielaidas kūrybos transformacijai – pasiekti kitų meno sferų įvaizdžių kontūrus. Atsiranda specifiniai procesualaus vargoniškumo žanrai: Vizija, Malda, Meditacija, Kelias, Mandala, plečiantys sonoristinę erdvę, operuojantys apokaliptinės dinaminės bangos modeliu, kurio šaknys glūdi pasakalijos formoje. Tai pagrindiniai vargonų modernizmo dramaturgijos bruožai, kuriuos Lietuvoje labai pagilino istorinė patirtis, vienišumo ir tolumos jausmas. Galima teigti, kad vargonų modernizmas ir jo svarbiausias ypatumas – transcendencija – suformuoja filosofinį daugiamačių kūrybos tapsmą. Transcendentinio vargoniškumo modusai tampa dėmesio verti idėjų pranašai naujoje amžių sandūroje.

Gauta 2008 12 01  
Parengta 2008 12 23

JŪRATE LANDSBERGYTĖ

## The pursuit of transcendental peculiarity of the organ in modern Lithuanian music

### *Summary*

As Lithuanian music started acquiring more modern features, the organ has gained in importance – it became an instrument of symbolic images that expresses the world in its entirety and is able of penetrating other spheres. Therefore, Lithuanian composers of the 20th century are closely related to the organ as they pursue the aims of not only regeneration of creation but also of restoration of historical values, national rebirth and spiritual awakening. The organ raises the creative process up to a necessary level – it opens the insight of universality, highlights the signs of space and time infinity, the feeling of transcendental resurrection. The organ's peculiarity and transcendence are notions close to each other: the opening of spiritual space in organ sounds through meditation, prayer or empathy of nature has good opportunities for expression. The Lithuanian modernism of the organ is just based on such images as the elements of nature, cosmos and eternity.

The most important Lithuanian composers in this sense would be M. K. Čiurlionis, V. Bacevičius and B. Kutavičius. Čiurlionis aspired to the sound of universality by his art and music works, therefore, his organ peculiarity is as if the sign of his entire creation. The sonorous language of space and leitmotif symbols of his compositions for piano makes them more intense in depth and height, expands the scale of sound and often requires additional possibilities of writing down and is not only technically but also mentally imagined as that of the organ. One more very important fact is that the colours of the sound of Čiurlionis' pictures and religious music impressed O. Messiaen, as his disciples testify (A. Rössler).

Meanwhile V. Bacevičius, who was a piano player and a radical modernist of the middle of the age, took up organ creation as an experimental sound bong and turning-point breathing of infinity, and performed his compositions himself in his organ concert. As a progressive author inspired by ideas, he attached special importance to the unusual possibilities of the instrument, and this was undoubtedly shown by his last opus of the organ outburst of 1934, namely "Jūros Poema" op. 26 (Poem of the Sea).

Later on, his organ creation line welled out into cosmic music – structural symbolism of the spirit of the universe (he created his own philosophy of cosmic spirit) – "Kosmoso spinduliai" („Cosmic Rays“, New York, 1963).

However, the organ became a very important instrument in Soviet years when the religious music was prohibited. The organ could be used as a concert instrument, therefore, creative ideas could make their way by metaphors and symbols for creation of which the organ with its sound reflecting the creation of the world and the power of other time dimensions was also very suitable. This bong as the primeval vibration of nature, nation and world existence was heard by Bronius Kutavičius. His compositions (the trio “Prutena – užpustytas kaimas” (Prutena – buried village) for violin, organ and bells (1976), the oratory “Paskutinės pagonių apeigos” (The last Pagan Rites) for choir, soloist, organ and horns (1978), words by S. Geda) made a real breakthrough in the world of ideas and showed “a miracle” of intonation cell developmental possibilities that might impact the development of society, too. The process of history and creation with the participation of organ sound, which was the aim of the composer wishing to shake up and awaken the consciousness became the unity. The similar glimpses of process features with respect to Kutavičius and Čiurlionis manifest themselves in the sonata “Ad Patres” for organ (1984) under M. K. Čiurlionis’ cycle of pictures “Laidotuvių simfonija” (Funeral symphony, 1903). Its first version by B. Kutavičius for two organists speaks of the aspiration to expand the sonorous space of the organ and to use the instrument’s possibilities in a double way. The organ peculiarity here is based on *ostinato* as well as on the form of time infinity liked by Čiurlionis. It is obvious that the organ was a tool to express ideas of special importance in Lithuanian modernism.