

„Vizija“ XX a. vargonų muzikoje: lietuviškasis aspektas

Jūratė Landsbergytė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

El. paštas: jurate128@yahoo.de

Straipsnyje aptariamas naujojo žanro – vizijos – XX a. vargonų muzikoje atsiradimas ir jo lietuviškasis fenomenas remiantis Lietuvos ir jai artimų kompozitorių vargonų kūryba (M. K. Čiurlionis, O. Messiaenas, V. Bacevičius, B. Kutavičius, A. Pärt) bei muzikologų, estetikų, kitų tyrėjų darbais, kuriuose fragmentiškai kalbama apie „vizijinę“ muziką arba audiovizualumą kūryboje (D. Palionytė, G. Daunoravičienė, L. Venclauskas, R. Gaidamavičiūtė, J. Jasinskaitė-Jankauskienė, A. Mickūnas, A. Andrijauskas), unikalią garso vizijos prigimtį (D. Albrightas, C. R. Arnoldas, P. Williamsas, B. Owen) bei prancūzų vargonų simfonizmo moduliacijas į postmoderno erdves (A. Rössler, O. Messiaenas). Konstatuojant vizijos atsiskleidimą muzikoje, išskiriami keli kompozicinės raiškos būdai: 1) garso spalva – tai instrumento tembras, harmonijos koloritinė funkcija, *Klangfarbe* stilius ir kiti impresionistiniai aspektai, 2) garso erdvė – atitinkamai išskleista faktūra, užpildyta virpesių ir gausmų „stovinio laiko“ statika (tai vadinama statiškąja dramaturgija), 3) pats „muzikos tapybos“ žanras, užsimezges per amžius ir išryškėjęs romantizmo atšvaitais kaip fantazija, muzikinis paveikslas, peizažas, vizija, meditacija, malda. Straipsnyje vizija apibūdinama lietuviškuoju aspektu, pradedant Čiurlionio kūryba, toliau ši samprata išsišakoja į dvi skirtingas Messiaeno ir Bacevičiaus linijas – taip atsiranda erdvinė filosofinė neeuklidinė geometrijos dimensija. Istorinė chronologinė vizijos sklaida akcentuoja baltiškąją / lietuviškąją jos aktualiąją XX a. pabaigoje, iškyla prisikėlimo – tautos atgimimo, kultūros kaip „laiko žadintojo“ funkcija.

Šios vizualumo muzikoje ir estetinės formų sintezės prielaidos bei jų realizavimo praktika leidžia straipsnio autoriui daryti išvadą apie specifinio vizijos žanro formavimąsi vargonų muzikoje bei aptarti jo ypatingus bruožus.

RAKTAŽODŽIAI: vizija, meditacija, dvasia, erdvė, impresionizmas, sakralinis minimalizmas, vargonų simfonizmas, apokalipsė, žanras, transformacija, sklaida

Muzikos ir vizualinių menų ryšys ypač suaktyvėjo XX a. modernizme. Pradėta gilintis į kompozitorių impresionistų (Claude'as Debussy, Arnoldas Schoenbergas) vizijų pasaulį, į muzikos ir architektūros, tapybos, skulptūros sąsajas, naujajį muzikos aktyvumo fenomeną¹.

Vargonų muzika, nors visada buvo giliai susijusi su bažnytine tradicija, XX a. pradžioje buvo stipriai veikiama ne tik galingos romantizmo vaizduotės, postromantizmo, bet ir jo transformacinių atmainų, ypač impresionizmo, simbolizmo, kosmologijos, mistikos. Romantizmas turėjo įtakos ir vargonų statybai: siekta padaryti vargonus kuo modernesnius, artimus orkestrui ir žadinančius ypatingus išgyvenimus – „vidinius regėjimus“, vizijas. O kūryboje skleidėsi garso srautai, išvystytos pianistinės faktūros bangos, dinamizmo augimo manipuliacijos. Vargonų faktūra labai nutolo nuo barokinių polifonijos tradicijų, grigališkojo choralo, *cantus firmus* ir kitų tipiškų vargonų kūrybos stiliaus darinių. Buvo ieškoma, kaip išreikšti pasaulio visumą, Absoliutą, kosmoso ir būties transformacijas. Ypač tai atsiskleidė prancūzų vargonų tradicijos romantiniame simfonizme – jis formavo ypatingą, savitą spalvinį, gal net vizualinį vargonų faktūros ir registruotės peizažą. Charles'as Maria Widor, Louis Vierne, George'as Litaize sukūrė vargonų faktūrą kaip pojūtį, atsirandantį operuojant garso

1 Albright 2004: 65–67.

srautais ir skambesio visuma, iš to kylančia muzikinio peizažo dramaturgija – garsine vizija, kurią dar labiau inspiravo impresionistinis programizmas. Taip atsirado L. Vierne „Westminsterio varpai“, kiti impresionistiniai peizažai, tapę ir nauja vargonų kūrybos žanro atsklanda. Savotiškomis vizijomis jau buvo ir Cesario Francko (1822–1890) choralai – ne tiek bažnytinės giesmės, kiek jų motyvais praturtintos koncertinės poemos – simfoninio įvaizdžio žanro kūriniai. Vargonų simfonizmas stiprėjo amžių sandūroje, į romantizmo erdvę įžengiant modernizmui, žadinusiam formų virsmą ir transformacijas.

Iškirtinio talento M. K. Čiurlionis, savo kūryboje unikaliai sujungęs muzikos ir dailės fenomeną, išskleidė jo transformacines ypatybes lyg naujuosius pasaulio sutvėrimo dvasios sparnus. Čiurlionis galėjo bent iš dalies inspiruoti ir naująją vargonų muziką bei jos kryptį – vizijų žanro – kūrėjus, tarp kurių ir didįjį XX a. vargonų maestro Olivier Messiaeną (1908–1992). Apie ypatingą Čiurlionio ir Messiaeno dvasinį ryšį liudija pastarojo mokiniai Almuth Rössler ir Bertoldas Hummelis. „<...> vartant Čiurlionio albumą O. Messiaenas kalbėjo apie skambesio spalvas ir dailininko inspiruojamas idėjas – religinę mistiką <...>, darančią jam didelį poveikį“ („...bis hin zum gemeinsam Betrachten von Reproduktionen Čiurlionis'scher Bilder reichte – des litauischen Malers, den Messiaen immer wieder erwähnt, wenn es um die Beziehung Klang – Farbe im bildnerischen Bereich geht, und dessen surrealistische-symbolistische Behandlung religiöser Themen Messiaen sicher auch vom inhaltlichem her anspricht“)².

Messiaeną galima vadinti pagrindiniu XX a. vargonų vizijos kūrėju, nes daugelis jo vargonų opusų yra tiesiogiai įvardijami kaip vizijos. Antra vertus, muzikines vizijas Lietuvoje tarpukariu ima kurti Vytautas Bacevičius, beje, studijavęs Paryžiuje ir, nors nebuvęs vargonininku, būtent vargonais (1934). Čia galima pastebėti, kad čiurlioniškasis „eskizas“ prabunda kaip reiškiny, tampa muzikinio impresionizmo atmaina ir perauga į ekspresionistinę raiškos transformaciją. Taigi vizija toliau tarsi skyla į skirtingas kūrybines linijas: 1) mesianiškąją, perimtą iš baltų minimalizmo, – sakralinę, folkloristinę-mitologinę, istorinę, postapokaliptinę epifaniškąją ir 2) baceviškąją-vizionistinę, ištryškusią iš XIX a. lenkų romantizmo transformacinės dramaturgijos ir išsiskleidusią į kosmoso dvasios universumo, Pasaulio sutvėrimo *absoliučią kūrybą*. Tai tarsi futuristinis romantizmo „laiškas“ pasauliui, išlaikantis savąjį idealizmo prasmę. Šios abi vizijos žanro atšakos turi tendenciją skleisti į postapokaliptines transcendentines būsenas, nors ištakose jos tarsi oponuoja viena kitai. Ir nugali, taip pat ir lietuviškojo aspekto prasme, mesianiškoji „vizija“, kaip tvirtai sukalta amžinių tradicijų konstrukcija, laiko tėkmės struktūra. Jos transformacija tampa lengva ir pulsas – erdvių alsavimas muzikoje, gausmas, suliejantis visas sferas.

Svarbiausieji lietuvių vargonų muzikos modernizmo atspirties taškai susiformavo dar Čiurlionio kūryboje, kurioje akivaizdūs tarpdisciplininiai menų ryšiai: tai ne tik vizijos

2 Rössler 1993: 126.

kaip dailės ir muzikos sintezės muzikinis įprasminimas, bet ir jos šaltinių atvėrimas iš archetipinių lietuviško mąstymo gelmių, iš Absoliuto jausmo, kosmizmo, gamtos ir religijos mistikos, folkloristinio lyrizmo ir dramatismo. Taigi Čiurlionio menas ir literatūra (laiškai) alsuoja *vizijomis*, kurių energijos gelmės savo žiežirbomis išjudina, uždega ir veda kitų vėlesnių kūrėjų vaizduotę būtent *vizijos* linkme. Čiurlionį galima laikyti *vargonų vizijos* pradininku Lietuvoje, vienu iš modernistų, netgi įkvėpusių savo idėjomis globaliąsias XX a. kultūros ir muzikos ryšių kūrybingąsias galias.

Vizijai gali atstovauti „Marios“ iš Mažųjų peizažų ciklo VL317(b), Fuga b-moll VL345, preliudas „O šventas Dieve“ VL343, t. y. daugiausia vėlyvojo laikotarpio, 1908–1909 m., paskutiniai kūriniai. Būtent jiems būdingas faktūros transformacinis išsiskleidimas, jos „žemumų“ ir „aukštumų“ maksimalizmo linijinė raiška, simbolistinis leitmotyvų išdėstymas ir abstrakcionizmo universalumas. Ryškus blyksnio – viršūnių išskaidrėjimo – filosofinis lygmuo. Čiurlionio *vizija* tampa prielaida pačiai *vargonų filosofijai*, kartu inspiruoja jo kūrinius pritaikyti vargonams, nes jie prašosi kitokios, daug gilesnės, erdvės, begalybės impresijų. *Vizija* vargonų muzikoje iš tikrųjų tampa čiurlioniškąja idėja, realizuojama jau daug vėliau ir kitų kūrėjų.

Vargonų vizijos kilmė atsiskleidžia ne tik Čiurlionio paveikluose. Yra keletas jo laiškų, paaiškinančių jo muzikos įvaizdžius ir jų vizualinę prasmę, kuri kyla ne tiek iš spalvų, kiek iš linijų procesualumo, jų kilmės kaip tamsos ir šviesos muzikinės versijos panaudojimo³. Pažymėtina, kad vėliausiuose Čiurlionio kūriniuose ypatingą reikšmę turi bosų gelmės ir irealios skambesiu viršūnės, besiliejančios begalinėje kosminėje erdvėje. Muzikoje tai būtent vargonų (arba dar orkestro) prerogatyva, iki transcendentumo išplečiama faktūros samprata. Ji tampa Absoliuto raiška, erdvių erdve. Taigi čia susijungia religinė ir pasaulietinė muzika, jų žanrai į vieną visaapimančią viziją, vyksmo kaitos ir formos logikai nepavaldžią procesualiosios dramaturgijos statiką. Tam tikra statika, viršlaikiškumas, absoliutus santykis su laiku garantuoja *vizijos* idėją, kuria jos žanrinį pavidalą. Ypač svarbu, kokį kūrinių galima laikyti „vizija“, ar tai lemia jo programiškumas, tiesiog pavadinimo ar formos simbolis – ženklas, liudijantis šią kūrybos kryptį? Tai nevienareikšmis klausimas: kiek toli buvo Čiurlionis, kurdamas savo vizijas kaip muzikos formas, kokias nukaldino šios krypties savybes ir kaip galima formuluoti jo idėjas: ar jis siekė sukurti muzikinę viziją, ar norėjo, kad ji skambėtų vargonais?⁴ Kaip žinia, jo amžininko Aleksandro Skriabino muzikinės idėjos irgi turėjo vizualinės raiškos dimensiją. Sąmoningai ar ne, bet būtent Čiurlionis ir jo kūryba labiausiai nulėmė *vizijos* atsiradimą lietuvių vargonų muzikoje. Ji atėjo per „pasaulio centrus“ – Paryžių, Leipcigą, vagneriškąją muzikos epochą ir per tautų istorinius sukrėtimus, kurie privertė pripažinti, patikėti ir toliau pasaulėkūroje įgyvendinti *vizijos* futuristinį braižą – dvasinio prisikėlimo ženklą. Čiurlionio kūrybos linijų kilimo ženklą.

3 Čiurlionis 1960: 240.

4 Landsbergis 1984: 104.

Čiurlionio *vizijos* ir jų transkripcijos vargonais⁵ skiriasi nuo jo amžininkų ir ankstesnių epochų, taip pat romantizmo kūrinių, nes čia įgyvendinamos modernios dailės bruožų turinčios idėjos – konstruktyvus linearinis erdvės sluoksnių išdėstymas ir jų persismelkimas, kai jie kiekvienas turi savo leitmotyvinę reikšmę: gelmės, aukštybių, kylančios bangos ar virpančių šviesulių erdvės. Tai vizualinė potekstė muzikiniame tekste (kaip kad muzikinė – paveiksluose), naujasis transformacinis judėjimas „maišantis sferoms“ – meno ir filosofijos modusų suartėjimas it „vidinis regėjimas“. Čiurlionio *vizijos* muzikoje virsta skambančio simbolio meditaciniu įsikūnijimu nepriklausomai nuo tempo ir dramtizmo veiksmių, išliekantis statikos įvaizdis tarsi paveikslo rémai *basso ostinato* dėka sutramdo ir įamžina laiką. Muzikos kūrinys iš tiesų tampa kito, amžinojo, laiko atkarpa, atspindi viršlaikiškumą. Atspindžio principas čia irgi susijęs su *vizijos* žanru. Jį galime rasti kai kuriuose vėlyvuosiuose Čiurlionio preliuduose: „Šventas Dieve“ VL 343, „Marios“ VL 317(b), Simbolinio garsaičio preliude VL 277, kur yra ryški faktūros išskaidymo leitmotyvinė dramaturgija tęstiniame judėjime. Čia kyla lietuviškos ar net baltiškos ir skandinaviškos Šiaurės asociacijos, specifinis statikos intensyvumas, ritmo monotonija, vedanti į XX a. pabaigos baltiškojo minimalizmo stilistinę epochą. Tačiau pirmiausia čiurlioniškoji garso vizijos idėja išjudina garsų pasaulio pamatines gelmes, gamtos stichijos chaoso virsmą, sonoristines gausmo mases. Beje, Čiurlionis pirmasis Lietuvoje prisilietė prie muzikinio peizažo žanro (Mažųjų peizažų ciklas VL 317, 1908–1909). Vizijos dramaturgiją, kaip kūrybinę intenciją, vedančią tolyn, čia dar kartą patvirtina Čiurlionio laišakai⁶. Kaip muzikos žanras *vizija* pereina į savotiško jo idėjų tęsėjo, tuomet radikalaus modernisto Bacevičiaus kūrybą.

Bacevičius jau yra tikrosios, ne užkoduotos dailėje, muzikinės vizijos autorius: jo kūriniai siekė būtent tokio intensyvaus transformacinio raiškumo – dvasinių erdvių, susijusių ir su garso modusais, tiesiogiai su vargonų techninėmis galimybėmis arba simfoninio orkestro potėpiais ir fortepijono „magija“, ir su dvasine energija, filosofija apie „sielos kosmosą“ ir jo raišką muzikoje⁷.

Bacevičiaus kūryba visa savo esybe yra *vizijinė* – išskleidžianti, formuluojanti vizijos žanrą. Skirtingai negu jo pirmtakas Čiurlionis, Bacevičius linkęs ne į formos koncentravimą, moduliavimą griežtomis erdvės linijomis, o į erdvės atidarymą, tirštinant garsų srautus ir intensyvinant judėjimą, pilną netikėtumą, gyvybės klodų ir paslapčių, išsirutuliojusių į kosminį „garsovaizdį“ – pradžios pasaulėkūrą muzikos priemonėmis. Todėl Bacevičiaus *vizija* susidaro iš įvairių muzikinės gyvybės formų samplaikos ar tiesiog jų tarpusavio sąmyšio, sąlyčio, virpėjimo bei improvizacijos ir atviriau nei Čiurlionio tampa „pasaulio gausmo“ vizija – jo tėkmės ir tvarumo simboliu. Tuo tarpu Čiurlionis tą pasiekia griežtai struktūruota faktūra – įformintos erdvės

⁵ Čiurlionis 2005.

⁶ Čiurlionis 1960: 240, 272, 274.

⁷ Bacevičius 2005.

gijomis, ritmo monotonija, *basso ostinato* variacinių formulių dariniais. Bacevičiui tarsi nėra konkrečių ribų, gelmės ir aukštumų parametrų, jo faktūra „įsibanguoja“, įtraukdama į savo begalybę ir atsitiktinumą, ir chaosą, ir išgryninimą, ir netgi transcendentinį „choralo“ įvaizdį kaip visuminę išraiškos didybę. Tai ypač ryškiai išsilieja „Jūros poemoje“ vargonams (1934), peržengia tų laikų formos įvaizdžių ribas, perauga į pasaulėkūros džiaugsmą – gamtos Absoliuto ir jo Apokalipsės triumfą. Šis kūrinys simbolizuoja Bacevičiaus kūryboje atsirandančią futuristinę vizijos potekstę. Tai byloja ir kiti to laikotarpio jo darbai – poemos fortepijonui ir simfoniniam orkestrui, kai kurie jų tiesiogiai pavadinti „Vizija“ (1936, fortepijonui). Pažymėtinas ir jo artumas prancūziškajam postromantizmo spalvinių rakusų impresionistiniam faktūros traktavimui. Bacevičiaus „Žodžiai“ („Antrasis žodis“, 1934) siejasi su Messiaeno religinės tematikos ciklais, net su Oskaro Milošo poezija – mistiniu amžiaus kryžkelių sielos virsmų pasauliu. Messiaeno „Diptyque“ (1929) yra vienas „Antrojo žodžio“ prototipų, pranašaujančių dvasios jėgų kovą ir muzikos priemonių intensyvumo augimą. Forma tampa didingumo simboliu, plėtros bangų dramaturgija, intensyviu virsmu, – taip ruošiamame idėjų lauke atsiveria Bacevičiaus „žodžių“ diskursai, formos darinių dialogai. Bacevičius orientuotas ne tiek į religinę, kiek į meninės pasaulėkūros impresionistinę ekspresiją. Intensyvumas čia dera su „tvyrojimu erdvėje“, įvaizdžio vienuma, kartais ir joje besiskleidžiančia improvizacine-žaidybine atlikėjo funkcija. Taip atpalaiduojama muzikinės gyvasties erdvė, atvira daugeliui spektrų ir būties transformacijos sugestijų. Čia erdvė yra daugiau negu muzikos kūrinio matas, ji „rungtyniauja“ savo vertikalės begalybe su horizontaliu laiku. Šią pamatinę erdvės funkciją patvirtina ir šiuolaikinė meno filosofija: „Gelmės ir gelmės, ir negali jų pasiekti iki galo. Gelmės laikas... gali būti horizontalus. Vertikalė ir horizontalė viena kitą detonuoja. Negi gali pasakyti, kokia tai spalva – lauko fenomenas. Mūsų laikas ir erdvė yra gelmių patyrimas – klodas po klodo. Taip šiuolaikinis menas atveria mums neeuklidinę geometriją – gelmę, erdvę, spalvą, jos viršų ir prapulties bedugnę vienu metu“⁸. Čia atsiveria muzikinės erdvės filosofinės galios. „Randasi patirta neeuklidinė erdvės esmė... Esant tokiai padėčiai išskyla šių skirtingų esminių patirties plotmių ryšių klausimas“⁹. Ryšių prasmė suponuoja ir transcendentinį vizijos polėkį. Pastebėtina, kad ir skambesiai, pvz., vargonų gausmas, turi transformuojančią vizijos galią, kaip kad „žalia spalva..., sumaišyta su melsva, įgauna naują mistinę prasmę – vidinį gamtinio ir viršgamtinio pasaulių sąryšingumą“¹⁰.

Prancūzų menų tradicija terpę perspektyvai kalbėti spalvomis atrado vargonų gali-mybėse. Čia skleisti impresionizmui leidžia ne tik registrų koloristinis leitmotyvinis traktavimas, bet ir pats garsas kaip erdvės valdymas, gimstantis pūtimu, juo pasiekiamas virpesys – vizionistinis artumas impresionizmo fenomenai. Vizijos žanrui būdinga

8 Mickūno paskaita Vilniuje, Šiuolaikinio meno centre, 2010 04 27.

9 Mickūnas 2007: 121.

10 Andrijauskas 2004: 459.

būsena – statiškoji dramaturgija – čia plėtojama kaip muzikinis formos modelis, begalybės ženklas. Pažadinama ne vien koloristinė, bet ir transcendentinė erdvė.

Ankstyvasis Messiaeno kūrybos laikotarpis atskleidžia *vizijų* kilmę iš tradicinės religinės vargonų muzikos sferos – tai Komunijos tylaus džiaugsmo ekstazė „Dangaus puotoje“ („Le Banquet céleste“, 1928). Čia labai svarbu ir nauja pedalų technikos raiška, kurią lemia transformacinis registruotės virsmas: aukštų slinkčių tapsmas solo linija – tarsi „dangaus“ linija, kurios vaizdą ryškina skaidri ir aukšta išskirtinio kolorito registruotė. Tai statiškas, tačiau pagal faktūrą radikalus ir harmoniškai raiškus „dangaus“ fonas. Sukeista vaidmenimis ir aukštyn pakylėta pedalų skvarba savo žingsnių slinktimi kuria horizonto linijos įvaizdį, ryškią muzikinę amžinybės versiją, kurios pabaiga išlieka absoliučiai atvira sukurtai erdvei.

Galiausiai vargonų vizijos žanrą įtvirtina „amžiaus ženklas“ – apokaliptine dinamine banga išsiskiriantis kitas to laikotarpio Messiaeno kūrinys „Amžinosios bažnyčios vizija“ („Apparition de l'église éternelle“, 1928). Savo struktūros absoliučiu sprendimu ši *vizija* tarsi tampa modeliu, ypač gerai prigijusiu XX a. II pusėje Baltijos šalyse. Tam turėjo įtakos ir geopolitinis valstybių statusas, sulaužytas istorinis šių tautų likimas, pakeitęs jų pasaulio viziją iš gamtos lyrikos ir individualistinio egzistencinio dramatismo į bendrinę apokaliptinę tautų ir valstybių žlugimo bei išgyvenimo patirtį. „Amžinosios bažnyčios vizija“ tapo daugelio Baltijos kompozitorių vargonų kūrinių prototipu. Tai ir Broniaus Kutavičiaus „istorinės vizijos“, kuriose kaip lemties balsas dalyvauja vargonai, ir Arvo Pārto, Imanto Zemzario, Peterio Vasko kūriniai vargonams solo, ir Gracijaus Sakalausko „Meldimai“, Meditacijos, „Raudos“, ir Jono Tamulionio „Malda“, sukurta naujosios amžių sandūros metais (2000), Aivaro Kalejo „Via Dolorosa“, Baltijos tautų likimą apibūdinanti „kelio į nebūtį“ vizija. Apokaliptinis vargonų vizijų turinys, ateinantis iš Messiaeno vargonų muzikos religinių meditacijų ciklą, tačiau su baltiškojo fatalizmo atspindžiu, yra unikalus XX a. vargonų muzikos atsižėrimas laikui, iki šiol bene vienintelis „receptas“, taip stipriai skleidžiantis išaugusią tradicijų ir moderno sankirtų energetinę galią, tiesiantis naujus tiltus transformacijos ir transcendentijos link, plečiantis profesionalios kūrybos sampratą.

Vizija ir meditacija tampa vienu iš dažniausiai pasitaikančių XX a. vargonų kūrybos formų. Jos atspindi statiškosios dramaturgijos filosofinius modusus: begalybę, tęstinumą, apokaliptinius lūžius, gyvybinį virsmą ir amžinybę savo į Absoliutą išsiskleidžiančia faktūrine raiška – tiek „žaišiuojančiais“ *staccatto* pasažais (laiko pulsacija), tiek melodinės linijos statika ir tėkme – „dieviškojo“ Messiaeno *legato* tvyrojimu erdvėje. Ir apokaliptinės akordikos vertikalės – harmoninių klodų griūtys – „priskėlimų priešaušriai“. Messiaeno vizijų ciklai tapo stipriausia šio religinio žanro raiška XX a.: tai „Les Corp Glorieux“ („Šlovės kūnas“, 1939) – septynios vizijos iš Priskėlusiojo gyvenimo ir „Amen vizijos“ („Visions de l'Amen“, 1943). Vėlesniame cikle „Messe de la Pentecôte“ („Pentekoto mišios“, 1950) kompozitorius gal ir filosofiskai yra inspiruojamas vizijos tikimybės: jos byloja „apie dalykus regimus ir neregimus“.

Tačiau kompozitoriui ne mažiau svarbu ir „grynieji gamtos stebuklai“ – paukščių balsai, hinduistų ritmo modusai, kurių schemas nuolat išnyksta, o kitos išlieka laike. Messiaeno „Livre d’Orgue“ („Vargonų knyga“, 1951) tampa gamtos ir civilizacijos reiškinių muzikoje esencija – intonacinių ritminių ląstelių, paukščių balsų, klasterių, šventojo rašto intarpų inspiraciniu judėjimu, telkiančiu ir plėtojančiu pasaulio sąmonę. Tad Messiaeno muzikos ypatybė yra savotiškas kodas – filosofinis akmuo ar pradmuo, siekis sujungti veiksmą – „pasaulio tvėrimą“ ir mąstymą. Taigi vargonų meditacijos ir vizijos išskleidė esminį transcendentinį atsinaujinimą pasaulietinės ir religinės kūrybos suartėjimo procese, nes būtent šiame žanre siūloma išeiti iš žanro rėmų, sujungti kraštutinių idėjų pasaulį į vieną idealizmo formos atradimą – *meditaciją* ir *viziją* kaip naująjį dvasingąjį vargonų muzikos formos *gilišios* raiškos fenomeną.

Messiaeno *meditacijos* ir *vizijos* turi tą patį kontekstą – moderniąją naujosios religinės muzikos kryptį. Pradžioje tai tarsi interliudijos – vargonų pragrojimai mišių liturgijos metu, sutelkiantys giliau pajusti Dievo ir tikėjimo paslaptį, įsileisti Dvasios žinojimą, mistinį išgyvenimą. Kokia vargonų kūrybos forma gali atlikti šias funkcijas? Tai turi būti begalybė atverianti muzikos erdvė, kurios faktūra atliepia beribiškumo kriterijus – vargoniškasis horizontalės nenutrūkstamumas, leidžiantis alsuoti amžinybei. Tai atitinka ir meditacijos, kaip žanro, kriterijus, ryškėja nauji modernūs žanrai, tarp jų ir stiliaus epochų postliudas – *meditacija* ir *vizija*.

Vizija yra daugiau susijusi su besiskleidžiančiu statiškuoju raiškos veiksmu, vibracijų sukeliomomis „neeuclidinėmis“ laiko sluoksnių slinktimis. Čia natūraliai skamba ir muzikologės Danos Palionytės vartojamas (Juliaus Gaidelio kūrybai apibūdinti) audiovizualumo terminas¹¹, kuris apima kelias „sukryžiuotas“ reikšmes: gausmo dramaturgiją, jos plastinės krypties raišką („Vakaro meditacija“ vargonams, 1966). Tai ir vertybinė – idealistinė – kryptis, vidinis regėjimas, „forma formoje“, sukelianti antrinio meninio išgyvenimo tikimybę „pamatyti viziją“ gausme, skambėjime, sukelti virsmą, transformaciją iš pradžių muzikiniame vyksme, vėliau – tikslo išgyvenime. Gal tai ir yra formos transcendentalizmas, kurio siekia XX a. kompozitoriai, ypač religinės, dvasinės krypties kūrėjai? Prie jų priskirtinas ir Bacevičius, nors nesusijęs su religinės muzikos kūryba, tačiau savitas alternatyvaus dvasingumo ieškotojas muzikos modernistiniame virsme. Ir ne vieną savo kūrinį pavadinęs „vizija“ – simfonine, fortepijonine-vargonine, tarsi kitokia, idealistine ar irealia, formos struktūra. Įdomus ir naujas XX a. lietuvių muzikos „kelių ieškojimo“ polėkis, neaplenkęs nė vieno ryškiausio kūrėjo vaizduotės.

Bacevičiaus „vizijos“ profilio kūriniai, kai kurie net pavadinti „vizijomis“, yra ir minėtoji fortepijoninė 1936 m. „Vizija“, G. Kviklio priskiriama prie vargoninių opusų (faktūrinis atitikimas), ir simfoniniai 1931–1933 m. darbai, ir vargonų opusai, sukurti „vienu ypu“ 1934-ųjų rudenį. Jų audiovizualinis iškalbingumas akivaizdus: nuo

11 Palionytė 2009: 178, 197.

„Jūros poemos“ pasažų srautų gelmės gausmo dinamizmo iki lėtųjų dalių skaidraus linearinės faktūros „mirkėjimo“, t. y. impresionistinio gyvosios erdvės braižo.

Čia atsiranda ir tas specifinis potėpis garso klodais. Pastebėtina, kad Bacevičiui, kaip iš dalies ir prancūzų vargonų simfonistams (Charles'ui Maria Widor, Marceliui Duprè), nėra svarbi detalė – ji ištirpsta, susilieja su mase, kuri tampa svarbi visumos ir krypties prasme. Tai naujas aleatorinei artimos technikos „išsivadavimas“ iš reikšmių ir detalių baigtinio traktavimo.

„Jūros poemos“ „vizualumas“ turi ir operinės prigimties. Svarbus jos epizodinės dramaturgijos potėpis yra scenų kaita: pasikeičia faktūros ir formos veidas, įsiamžina Absoliuto drama, jo saulėlydis ir Prisikėlimas muzikiniame peizaže. Vargonais tai įkūnijama kaip „švytinti tamsa“ – gelmės garsų srauto judėjimas (permainingoji vibracija) ir paskirų taškų išlaisvinimas – „blyksnių žybsėjimas“, suteikiantis repetityvinei statikai vyksmo pulsą, katarsį arba vizijos dinamizmą, spiralinę faktūros bangų tapybinę dramaturgiją. Susijungus vizualinio ir garsinio dinamizmo ritmui, pasiekiamas ypatingas kūrybinės laisvės formos potėpis, nuolatinis lūžis, atveriantis transcendentalaus erdvės įvaizdžio fenomeną. Būtent *potėpis* (ar peizažas), o ne išspręsta ar uždara sistema, t. y. improvizaciškumas, skatinantis Bacevičiaus kūryboje *vizijos* žanrą, mielai įvardijamą ir paties autoriaus.

Kodėl *Vizija* išsiskleidžia būtent Bacevičiaus, kuris tarsi perima, plėtoja tam tikras Čiurlionio idėjas, kūryboje? Bacevičius čia improvizuoja, eksperimentuoja, tyrinėja „vidinių regėjimų“ lauką muzikoje. Jis kitaip negu Messiaenas nesieja vizijos su religine tematika, su sakralumu. Bacevičius plėtoja medžiagą, *pasiduodamas* vizijos sugestijai, leisdamas jai užvaldyti erdvę, kontempliuodamas, netgi ne tiek „tapydamas“ garsų spalvomis, o architektūriškai atversdamas jos erdvinę galimybę įvaizdžių kaitos faktūrai ir jos leitmotyvinei minčiai. Jo *vizija* yra principinis kūrybos būdas, išvestinė iš improvizacijos ir klasikinės formos sąsajų, epizodų konfrontacijos, eksponuojančios raiškos. *Vizija* tampa minties plėtote, perspektyvine lietuviškojo postromantizmo modernistine pakraipa, besikristalizuojančia į naują XX a. vargonų kūrybos stilių, kuriame telkiasi ir šio amžiaus „technikos stebklų“ inspiraciniai veiksniai: kino ekranizacija, televizija, internetas. Jie skatina kurti garsavaizdžius, o vargonų mene – tai seniai susiklosčiusi dailės, architektūros, skulptūros ir muzikos susiliejimo tradicija, kurios ženklai – muzikalios vargonų prospektų išdailos, bažnyčių bokštai ir angelų skulptūros. O vienas akivaizdžiausių šios sąveikos įrodymų yra „kino vargonai“ (*cinema organ*)¹².

Visa tai irgi byloja apie vargonų garso daugiafunkcinį poveikį, jo modernumo principą ir paaiškina Bacevičiaus „užsidegimą“ savo modernistines idėjas patikėti vargonams.¹³ Galima teigti, kad *vizija* tampa naujuoju Bacevičiaus muzikos profiliu, jo modernistiniu ženklu. Kompozitorius ankstyvajame kūrybos etape visomis priemonėmis kuria būtent

¹² Williams, Owen 1997: 175.

¹³ Narbutienė 2005: 114.

tokį savąjį progresyvizmo braižą: skrydžio, plevenimo erdvėje, išsiliejimo pasažais, aktyvios, prisodrintos harmonijos blokais, judria, dideliais simfonizmo etapais veikiančia dramaturgine linija. Vargonų faktūra čia labiau primena prancūziškojo vargonų simfonizmo principus. Taigi Bacevičius „paleidžia“ formą į sonoristinę raiškos „vandenį“, kurių laisvėje ir formuojasi *vizijos* – naujosios XX a. menų transformacijos vargonų muzikoje – kontūrai. Tai „vizijos“ matmenys, vargonų, simfoninės, fortepijoninės muzikos formos gaisų „prisilietimas“, pažadinimas transcendentine prasme, gausmas, kurį užpildantys garsų srautai sukelia *ne įvykį ar jo vertinimą, o virsmą*, plevenimą, skrydį, faktūriškai išreikštą dvasingumo lygmenį (*glissando*). Tokią faktūrą galima matyti Bacevičiaus „Elektrinėje poemoje“ (1931) simfoniniam orkestrui. Jos intensyvųjį modernumą išduoda įtampa – formos ribas ištirpinančios aleatorinės pasažų srovės. Tai savotiškas faktūros radikalizavimas, tikslingai siekiantis „perkelti“ akcentus į erdvės visumą, kurią galima įvardyti kaip *viziją*, kaip naują atviros, transformatyvinės „laiko formos“ sprendimą. Ši *vizijos* žanrinių bruožų raiška yra Bacevičiaus tarpukario kūrybos „Miniature“, „Jūros poemoje“ (1934), „Meditacijoje“ (1936), „Vizijoje“ (1936): faktūros ištirpimas harmoninių blokų gausme, impresionistinis mirgėjimas, plevenimas, melodinis dangiškojo ir žemiškojo fono ribų suartinimas ir išskyrimas, žaidybinis „atsitiktinumų“ dėmuo. Tai – futuristinis skrydžio, „drąsos šuolio“, svajonės, ateities *vizijos* stilistinis braižas. Juo Bacevičiaus kūryba suteikia antrąjį kvėpavimą idealizmui ir simbolizmui Lietuvos muzikoje. *Vizijos* pojūtis muzikoje – projekcija dvasingumui atstatyti, tapsianti lemiamu ženklu – *judėjimu*, kylančiu iš muzikos ir kitų kultūros bei meno sferų į kulminacinę visuotinio reiškinio bangą. Tai ne tik meno, muzikos ar kitos disciplinos reikšmės – tai *vizija* kaip Lietuvos ar visų trijų Baltijos tautų Prisikėlimo fenomenas. Naujas „skandinaviškasis receptas“?¹⁴ Taip *vizija* išauga į reiškinį, įgyja daugiareikšmio dvasinio gyvenimo bruožų.

Sovietmečiu šis muzikinės *vizijos* reiškinys išskleidė savo sparnus ideologiškai sunkiomis sąlygomis, kad nugalėtų *deformuotą laiką*¹⁵. Tai įvyko ryšių su pasaulio kultūra, remiantis bibliinių tautų patirtimi, ir lietuviškojo „istorijos pagilinimo“ – priešcivilizacinių šaltinių kaip antiideologinių atramos taškų atradimo – dėka. Tokios istorinės *vizijos*, beje, ypač susijusios su vargonais, jų tradiciniu vaidmeniu, pradeda skleistis Kutavičiaus kūryboje. Taigi *vizija* čia įgauna visai kitą kūrybinę paskirtį – ji motyvuojama kaip idealistinė siekiamybė, tik jau kitaip negu Bacevičiaus muzikoje. Po Juliaus Juzeliūno ir Eduardo Balsio klasicistinio fundamento modernioje dvasingąjo viršlaikiškumo Kutavičiaus kūryboje grįžta vargonų vizijos, artimos Messiaeno „dangaus puotoms“, fenomenas.

Šalia Kutavičiaus kaip vieną vargonų vizijų siekiamybės pradininkų galima įvardyti Giedrių Kuprevičių, kelių sonatų vargonams autorių, ypač išskiriant jo posūkį į alternatyvią religinę egzotinę (tuomet tai buvo legalu, tarsi kitaip traktuojama) kryptį.

¹⁴ Jakubėnas 1935: 261.

¹⁵ Venclauskas 2005: 24.

Budizmo prasių ir vargonų ostinatinių variacijų tradicijos susiliejimu alsuojanti jo Sonata Nr. 3 „Boro-Budur“ (1978) yra sukurta pagal budistų piramidės, stovinčios Indonezijoje Javos saloje, reljefą. Ornamentika, filosofinis laiko traktavimas statikoje, kilimas garsyno piramidės principu – „Boro Budur“ susilieja ir dvasinis, ir techninis, ir kompozicinis dramaturginis *vizijos* pradai. Vis dėlto, skirtingai nuo Bacevičiaus ekspresyvinės plėtros, išlaikomas tradicinis vargonų formos – ostinatinių variacijų – principas (pasakalija, čakona), leidžiantis išskleisti garso piramidę vizualiniam menui artimu šviesos ir šėšėlių, formos išauginimo iš savo pačios gelmių evoliuciniu principu. Nors ir neįvardyta kaip „vizija“, Kuprevičiaus sonata Nr. 3 „Boro-Budur“ yra labai artima, gal net daugiausia pagrindžianti šį žanrą, ir tai nestebėtina žinant kompozitoriaus polinkį eksperimentuoti su garsais, menais ir reiškiniiais, tam pritaikant elektroniką, sintezatoriaus balsą ar magnetofono juostą. Būtent „Boro-Budur“ sėkmingai sulieja ir ostinatinių variacijų, ir *vizijos* žanrą.

Tokiu daugiakultūriniu ir net visuomenės atsinaujinimą skelbiančiu projektu galima pavadinti Kutavičiaus oratorijų ciklą („Paskutinės pagonių apeigos“, 1978 ir kt.), trio „Prutena“ (1976), Magiškaįjį sanskrito ratą (1993), sonatą vargonams „Ad patres“ pagal Čiurlionio paveikslų ciklą „Laidotuvių simfonija“. Kutavičiaus muziką muzikologai įvardija kaip istorines vizijas¹⁶, simbolizmą ir istorinę vaizduotę¹⁷, semiotinę idėjų sandūrą¹⁸. Vargonai šiose *vizijose-misterijose* ne tik įkūnija istorinę atsvarą tikrovei (choralo sugrįžimo ženklas, tradicijos fundamento įtvirtinimas garsų jėga), bet ir tiesiogiai įgarsina plevenantį *vizijinį* fono kūrimą, gamtos virpėjimą lemtingose istorinio lūžio situacijose, sugrąžina pasaulėjautai gebėjimo atgimti pojūtį. Taigi jie nėra „sustingusios praeities“ reliktas, greičiau atvirksčiai – futuristinių, kosminių erdvių, visuotinio reiškinių ryšio energijos gausmas, bacevičiškasis viršlaikinis „kosmoso sielos“ ženklas. Kutavičius įžvelgia ir išvaduoja šį gausmą iš priešistorinių gelmių, taigi jis savo esme yra artimas absoliutui ir turi imunitetą *deformuoto laiko* spaudimui. Vargonų gausmas Kutavičiaus *istorinėse vizijose* daugiafunkcinis: jis aprėpia ne tik formaliąsias, bet ir transcendentines muzikos potekstes. Vargonai čia pagilina muzikinės vizijos sampratą iki dramaturginio veiksmo – misterijos, raiškos transformacijos fenomeno ir yra Kutavičiaus kūryboje *vizijos* instrumentas, kuriam suteikta galia muzikinę struktūrą paversti simboliu, pakylėti į absoliuto erdvę.

Apibūdinant *vizijos* žanrą, itin reikšmingas vienintelis Kutavičiaus kūriny vargonams solo sonata „Ad patres“ (1984), autoriaus sukurta dviem vargonininkams. Čia autoriui buvo svarbu išplėsti faktūros erdvę, ją užvaldyti sekant judėjimo reikšmes pagal Čiurlionio paveikslų ciklą „Laidotuvių simfonija“. Galimas kūrinio tikslas – išlieti garsais čiurlioniškąjį tapybos ciklą. Tam idealiai tinka ostinatinių variacijų ciklas. Be to, Kutavičius apčiuopia minimalistinio struktūralizmo idė-

16 Daunoravičienė 2008: 207.

17 Gaidamavičiūtė 2005: 66.

18 Jasinskaitė-Jankauskienė 2001: 55.

ją – intonacinės ląstelės evoliucijos dramaturgiją ir jos augimo jėgą, galinčią atverti apokaliptinę kosminę erdvę. Dėl tiesioginio ryšio su vizualiniu menu – Čiurlionio tapyba – atsiranda ir naujas vizijos formos mastas – pagal paveikslų ciklo tėkmę. Šis ciklinis judėjimas, atliepiantis ostinatinį variacijų uždarų ciklą formą, yra vizualinės statikos ir virsmo derinys, sklaidos metodas, pasiekiantis vaizduotės tolumas ir užpildantis, ornamentuojantis erdves. „Ad patres“ atitinka klasikinį pasakalijos ir fugos formatą, kuris yra unikalus intonacinės ląstelės procesualumo aspektu. *Vizija* čia įgauna ne tik jai tinkamą statiškosios dramaturgijos bruožų, bet ir apokaliptinės veiksmo bangos dinamiškumą – konfliktinės dramaturgijos jėgą, jos virsmo energiją ir pasaulio įvaizdžio kaitos galimybę. Tuo Kutavičius irgi savaip varijuoja Messiaeno inspiruotą *vargonų vizijos* žanrą¹⁹, panaudodamas čia ir ypatingą naują baltiškojo minimalizmo monotonijos trauką – folkloristinę intonacinę ląstelę, jos ritmo monotonijos evoliucinę dramaturgiją – Šiaurės gamtos visatos pašvaisčių, erdvių įvaizdžio, fenomeną. Pažymėtina, kad čia *vizija* kristalizuoja aplinką ir kaip platesnis, gal filosofinis-socialinis, reiškiny.

Baltiškasis minimalizmas svariai prisideda prie vargonų vizijos atsiradimo globaliaime XX a. pabaigos kūrybos dėmesio lauke. Labiausiai tai įreikšmintą ir asocijuojasi su laiko tėkme esto Pärto kūryboje, konkrečiai – vargonams solo kūriniuose („Trivium“, 1976; „Annum per annum“, 1980), kurių stiliaus bruožai atspindi kai kurias Messiaeno idėjas. Būtent „Amžinosios bažnyčios vizija“ yra tikras baltiškojo minimalizmo modelis. Pärto šiaurietiškas minimalizmas supaprastina ir savaip išgrynina sakralinę minimalizmo idėją (architektūroje ją geriausiai atspindi suomio Alvaro Aalto stilius²⁰, atveriantis erdvę kaip begalinės jėgos, stiprybės ir laiko atlaikymo koncepciją). Muzikine prasme jai itin tinka vargonai – jų garsas sukaupia šią minimalizmui reikalingą visumą, absoliuto pojūtį, erdvės išgryninimo ir užvaldymo fenomeną. Ir Pärto kūryboje šis vaidmuo – meditacijos peraugimas į Apokalipsę – tenka vargonams. Tai, kas užkoduota „Amžinosios bažnyčios vizijoje“, tampa ir Kutavičiaus istorinių vizijų su vargonais, ir baltiškojo minimalizmo vargonų kūrybos pagrindu. Meditacija lygu apokaliptinė vizija. Būtent taip apibūdintina ir kanauninko, kompozitoriaus Gracijaus Sakalausko kūryba vargonams: choralas „Domine, clamavi ad Te“, keturios Meditacijos ir Post scriptum (1984), keturi kanonai chorui, styginių orkestrui ir vargonams „Meldimai“ (1987), „Pranašo Jeremijos raudos“ mecosopranui ir vargonams, Senojo Testamento tekstas (1994), „Campi lugentes“ („Liūdesio laukai“) fleitai, obojui ir vargonams (2008), skirta Gruzijai. Sakalausko *meditacinių vizijų* braižas sulieja dar dvejų srovių dvasinius pradus: senosios liturginės giesmės ir folkloriškojo minimalizmo intonacinės ląstelės procesualumą, iškelia epochų lūžio momentą – faktūrų griūtis ir erdvės šauksmą. Meditacija transformuojasi į apokaliptinę dramaturgiją, pasaulių sandūros veiksmą, neišvengiamas griūtis. Apokaliptinis momentas čia ne-

19 *Portrait(s) d' Olivier Messiaen* 1996: 14.

20 Mäkinen 1995.

išvengiamas. Pažymėtinas jo kūrinų išskirtinumas – aktyvus veiksmas, sulaužantis statišką dramaturgiją. Tuo tarpu kitų kompozitorių, amžiaus pabaigos baltiškojo minimalizmo atstovų kūryboje, atvirksčiai, išivyrąja nuoseklaus augimo *amžinosios bažnyčios vizijos* modelis. Jis kaip malda prigyja ir latvių Imanto Zemzario („Laukas, Mandala“, 1984), Aivaro Kalejo, („Via Dolorosa“, 1992) kūryboje vargonams (skirtoje Sovietų okupacijos aukoms – negrįžusiems iš Sibiro tremtiniais), atvėrusioje naują politinės tikrovės reikšmę. *Vizija*, sušvelninta gamtos stebuklu, užlieja klausytoją ir Jono Tamulionio „Maldoje“ (2000). O Vidmanto Bartulio vargonų kūryba, dar sovietmečiu tikslingai pažadinusi *dvasinės atminties vizijos* žanrą Lietuvoje („Šauklys“, 1983; „1750-ųjų liepos 17 vizija“, 1985), tebėra impresionistiškai orientuota į *vizijos* žanro tapybiškai vargoniškąją kūrybos galią („Mėnulio šviesa“, 1995). Jai oponuoja ironiškasis „antivizijinis“ Fausto Latėno „Švytėjimas“ (1995).

Išvados

Galima teigti, kad XX a. pradžioje, sustiprėjus postromantizmo ir impresionizmo vaidmeniui, atsiranda prielaida *vargonų vizijos* žanrui, kuris pasireiškia Čiurlionio, Bacevičiaus ir kitų modernistų kūryboje. Šias idėjas sugeria ir spinduliuoja didžiojo vargonų maestro Messiaeno meditacijos ir vizijos, sakraliniai bibliniai ciklai. Formuojasi vizijos žanras, kuriam itin artimas vargonų instrumentas – tą įtikinamai atskleidžia futuristinį priesaką formuojanti pianisto Bacevičiaus „vizijinė“ kūryba tarpukario Lietuvoje. Savo ypatingą meninę istorinę reikšmę *vizija* atskleidžia XX a. II pusėje, kai Sovietų okupuotose Baltijos valstybėse „už geležinės sienos“ gimsta nauja *vargonų vizija* – Šiaurės gyvybinį imunitetą, pulsuojančią „miškų tamsybėje“ ritmo monotoniją, aušros žinią pasauliui nešantis baltiškasis minimalizmas (arba jo variantai – sakralinis minimalizmas, naujasis paprastumas, pagoniškasis avangardizmas). Tai – Pārto sakralinės meditacijos, Kutavičiaus istorinės tautų valstybingumo kolizijos, Peterio Vasko ir Algirdo Martinaičio žūstančios gamtos peizažai – trapi nykstanti gyvybė ir jos tautinė metafora, „nakties žiedų pažadinimas“, Liongino Apkalnio folklorinė begalinio liūdesio „švytinti tamsa“. Visa tai kartu su religinės vargonų muzikos metafora (V. Bartulis, O. Narbutaitė, J. Tamulionis) ir politinio aiškumo nepabūgusiu tautiškojo modernizmo atgimimu (G. Sakalauskas, A. Kalejs) kaip XX–XXI a. futuristinį žanrą įtvirtina *vargonų viziją*, kurios galimybės ir dabar dar neišsemtos, turint omenyje technines menų transformacijas – vizualinių ir garsinių sferų jungtis. Jų prasmingumas neabejotinai įsikūnija ir dailėje, tapyboje²¹ – tai liudija tapytojo Aloyzo Stasiulevičiaus Vilniaus baroko linijų skambėjimas, ritmas, spalvos intensyvumas paveikslų drobėse, jungiamas su vargonų muzika²².

21 Stasiulevičius 2006.

22 A. Stasiulevičius. „Kūrybos erdvė“. Rež. A. Tarvydo dokumentinis filmas (LRT, 2009).

Šios jungtys atgaivina ir patvirtina meninę *vargonų vizijos*, susijusios su vizualia erdve, kinematografinės atminties perspektyvą. Lietuvos meno istorijai tai svarbi žinia apie jos intelektualinį indėlį (Čiurlionis, Bacevičius) į garsų tapybą ir įsiliejimą į novatorišką pasaulio kūrybos dvasią. Vadinamasis lietuviškasis aspektas keitė ir gilino vargonų meno viziją, praturtindamas ją istoriniu laiko gelmių suvokimu. Vargonų vizijos perspektyva visada liks transcendencijos paslapties siekianti formos raida, jos nuolatinis atsivėrimas. Čia irgi vienas lietuviškosios specifikos aspektų – dvasingumo ir ekstrasensijos pažadinimas kiekvienoje kūryboje. Ir išlikimo svarba kiekviename virsme – aktualusis istorizmas.

Gauta 2010 05 10

Parengta 2010 06 05

Literatūra

1. Albright, D. Testing the boundaries between the visual arts and music. *Modernism and Music. An Anthology of sources*. Ed. D. Albright. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2004. 64–102.
2. Andrijauskas, A. M. K. Čiurlionio kūryba modernistinio meno kontekste. A. Andrijauskas. *Kultūros, filosofijos ir meno profiliai (Rytai – Vakariai – Lietuva)*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004. 437–460.
3. Arnold, C. R. *Organ Literature. A Comprehensive Survey*. New York: The Scarecrow Press, Inc. Metuche, 1973.
4. Bacevičius, V. *Išsakyta žodžiais*. Sud. ir iš lenkų kalbos vertė E. Gedgaudas. Vilnius: Petro ofsetas, 2005.
5. Čiurlionis, M. K. *Apie muziką ir dailę*. Sud. V. Čiurlionytė-Karužienė. Vilnius, 1960.
6. Čiurlionis, M. K. *Visi kūriniai vargonams*. Sud. J. Landsbergytė. Kaunas: Jono Petronio leidykla, 2005.
7. Daunoravičienė, G. Choralų bokštai istorinių vizijų skliautuose. *Broniaus Kutavičiaus muzika – praeinantis laikas*. Sud. I. Jasinskaitė-Jankauskienė. Vilnius: Versus aureus, 2008. 207–259.
8. Gaidamavičiūtė, R. Simbolizmas ir istorinė vaizduotė. Broniaus Kutavičiaus muzikoje. *Nauji lietuvių muzikos keliai*. Vilnius: Muzikos ir teatro akademija, 2005. 66–82.
9. Jakubėnas, V. Lietuvių muzikos plėtros perspektyvos. *Naujoji Romuva*. 1935. 10–11(218–219): 260–262.
10. Jasinskaitė-Jankauskienė, I. *Pagoniškas avangardizmas. Teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai*. Vilnius: Gervėlė, 2001.
11. Landsbergis, V. *Čiurlionio muzika*. Vilnius: Vaga, 1984.
12. Mäkinen, K. A. *Alvar Aalto*. Tampere: Hämeen Kirjapaino OY, 1995.
13. *Portrait(s) d' Olivier Messiaen*. Sous la direction de Catherine Massip. Paris: Bibliothèque nationale de France, 1996.
14. Mickūnas, A. *Pastovumas ir tėkmė. Kultūros fenomenologijos apybraižos*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2007.
15. Narbutienė, O. Kaunas – vedlys į modernią muziką. *Vytautas Bacevičius. Gyvenimo partitūra*. Sud. O. Narbutienė. Vilnius: Petro ofsetas, 2005. 97–129.
16. Palionytė, D. *Julius Gaidelis – namų ilgesio dainius*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2009.
17. Rössler, A. *Beiträge zur Geistigen Welt Olivier Messiaens*. Mit original Texten den Komponisten. Duisburg, 1993.
18. Stasiulevičius, A. *Tapyba*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2006.
19. Venclauskas, L. Egzodo kontekstai. *Vytautas Bacevičius. Maištingas kūrėjas sugrižta*. V. Bacevičiaus 100-mečiui. Vilnius, 2005. 23–25.
20. Williams, P; Owen, B. *Organ. The New Grove*. London: Macmillan Reference Ltd, 1997.

Jūratė Landsbergytė

“Vision” in the 20th century organ music: the Lithuanian aspect

Summary

Modifications of Romanticism and French organ symphonism inspired the renewal of organ music genres. One of such novelties, related both to impressionism and religious meditation, is *organ vision*, a phenomenon of reflection of infinity and static drama composition, originating also in the synthesis of music and art forms of M. K. Čiurlionis. The vision of arts inspired by him revealed itself in abundant sacral music cycles of O. Messiaen (“Visions de l’Amen”, 1943). “Vision of the Eternal Church” (1928) by Messiaen became the prototype of the vision of a new form of organ creation. The first musical visions in Lithuania were created by Vytautas Bacevičius. His organ creation displayed a lot of new impressionist and expressionist dimensions in the compositions of 1934. The organ vision still strengthened its role in the Baltic sacral minimalism of the 20th century (B. Kutavičius, A. Pärt), partly as a metaphor of religious music which was prohibited in the years of the Soviet occupation (1945–1990), partly as an inspiration of the historical memory that predetermined the national resurrection and defining the path of the state as a *historical vision*. The organ vision as the reflection of post-totalitarian hymns, i. e. the Apocalypse and post-civilization super-temporality, also became topical at the new turn of the century.

KEY WORDS: vision, meditation, space, expressiveness, spirituality, sacral minimalism, impressionism, flash, vibration, apocalypse, genres, transformation