Rimantas Janeliauskas

M. K. Čiurlionio neatpažintas ciklas fortepijonui (1907 07 Druskininkai)

Įvadas

Straipsnį norėtume pradėti esminiu šiam tyrimui pastebėjimu. Viename iš iškilių savo darbų – „M. K. Čiurlionio simfoninės poemos „Miške" analitinės interpretacijos "[1] –Algirdas Ambrazas pastebi nemažai rimtų netikslumų, kuriuos paliko kūrinio formą analizavę pirmtakai (Vl. Jakubėnas, K. Kaveckas, V. Landsbergis). Atkreipkime dėmesį, jog „Miškas" – vienas ankstyvųjų Čiurlionio struktūrinio mąstymo pavyzdžių (1900 08). Tad ar galėtume būti tikri, kad išmanome vėlesnių, daug sudėtingesnių kompozitoriaus kūrinių kompozicines struktūras?

Nejučiomis norisi palyginti su ta nušlifuotų darnių ir logiškų struktūrinių analizių visuma, kurias atliko prof. A. Ambrazas, tyrinėdamas kito lietuvių muzikos klasiko –Juozo Gruodžio – kūrybą. Šiuo atžvilgiu Čiurlionio kompozicijų tyrimai neatrodo itin išbaigti. Todėl Čiurlionio muzikos genialumas labiau intuityviai numanomas nei struktūriškai įrodytas. Tiesa, tokios padėties priežasčių, matyt, yra daugiau. Iš dalies tai gali būti susiję su kai kuriomis psichologinėmis kompozitoriaus kūrybos ypatybėmis, neįprastomis muzikinės tradicijos ir naujovės samplaikomis jo kūriniuose, polinkiu vienu metu (polichroniškai) mąstyti ir veikti keliose meno šakose (dailė, žodis, muzika) ir kt.

Šiuo straipsniu bandoma patyrinėti kai kuriuos, autoriaus nuomone, itin aktualius Čiurlionio kompozicijų struktūrinius aspektus.

Perskaičius temos pavadinimą, natūraliai galėtų kilti klausimas, ar dar yra neatpažintų Čiurlionio ciklų? Juk kompozitoriaus kūryba palyginti nemažai tyrinėta, paskelbta ne viena knyga, ką jau besakyti apie dešimtmečiais vykdytą restauracinį darbą, sudarytus kūrinių sąrašus bei chronologijas. Straipsnio pasirodymo paradoksali aplinkybė – pakankamai ženklus Čiurlionio muzikos ištyrimo laipsnis. Išskirtume dvi, sakytume, lemtingas šio ir panašios tematikos kitų autoriaus darbų[2] pasirodymo prielaidas:

1. Muzikologo D. Kučinsko atlikta Čiurlionio muzikos teksto genezė leido sudaryti itin tikslų kompozitoriaus fortepijoninių kūrinių chronologinį katalogą[3].
2. V. Landsbergio parengti rinkiniai, pasirodę 1975–1997 m., ir ypač „Kūriniai fortepijonui. Visuma"[4].

Genialiajam Lietuvos muzikui būdinga mąstyti ir kurti ciklišKai. Šią jo savybę pastebėjo ne vienas meno bei muzikos tyrinėtojas. Tačiau iki šiol dar nepakankamai atkreiptas dėmesys į jo fortepijono muzikos ciklų savaimingumą. Savaiminiai ciklai, kaip nesunku pastebėti, atsirasdavo kūrybinių protrūkių metu, tačiau kompozitoriaus likdavo neįvardyti ar kitaip pažymėti. Greičiausiai tai susiję su kūrybinės psichologijos ypatumais – spontaniškumu, intuityvumu[5], tačiau tikėtina ir tai, kad kompozitorius ciklų neįvardydavo ir dėl tradicinės muzikos teorinių formos bei harmonijos sąvokų ribotumo. Kitaip tariant, sukūręs ciklą, genijus paprasčiausiai nesirūpino, koks tai kūrinys, kaip jį tinkamai pavadinti. Sąvoka „neatpažintas ciklas" gali būti iš dalies prasmiškai niuansuojama bent keliais artimais sinonimais – nežinomas, nepažymėtas, neįvardytas. Pirmenybė teikiama pasirinktajam, nes šis telkia visų čia pažymėtų sinonimų reikšmes. Neatpažintas ciklas iš esmės yra nežinomas kaip kūrinys, nepažymėtas kaip ciklas ir neįvardytas struktūriškai. Savo ruožtu galime palyginti. Nežinomas kūrinys gali būti pažymėtas, įvardytas – nepažymėtas ir pan. Be to, kadangi neatpažintas ciklas yra kompozitoriaus nepažymėtas, muzikologų neįvardytas ir todėl niekam nežinomas, aptariama sąvoka pretenduoja į visapusiškesnį ir gilesnį muzikos ciklo struktūrinį tyrinėjimą ir pažinimą, negu tai buvo daroma iki šiol bent jau Čiurlionio muzikos atžvilgiu.

Struktūriškai lyginant tarpusavyje kai kuriuos kompozitoriaus kūrinius, netikėtai išryškėdavo dėsningi cikliniai jų tarpusavio ryšiai. Kompoziciniu požiūriu pastarieji buvo tiek įdomūs, kad nejučiomis tapo autoriaus sisteminiu tyrimo objektu. Taigi šis objektas – tai Čiurlionio ciklinių kūrinių, sukurtų fortepijonui, atpažinimas. Pastarasis (turima omeny atpažinimo veiksmas) simbolizuoja muzikologinės minties pasinėri-

mą į struktūrines kompozicinės minties gelmes, kurių, regis, niekada nestokojo Čiurlionio muzikos genijus. Išskirtinė tiriamo objekto savybė – jo savaimingumas. Juolab be loginės struktūrinės kompozicijų analizės tokiam objektui apskritai nelemta būti.

Medžiaginę tiriamo objekto pusę sudaro nemaža dalis Čiurlionio kūrinių fortepijonui, kurie, kaip galima prognozuoti, gali sudaryti savaiminius neatpažintus ciklus. Siekdami labiau išryškinti tiriamo objekto mastelį, čia pateiksime preliminarų neatpažintų ciklų (NC) sąvadą.

NC sąvadas

Ankstyvieji NC
1899 11 23–12 01, Druskininkai:
DK 66–71; VL 163, 180, 164–167.
1901 05–06, Druskininkai:
VL[6]184–185; DK 88–86.
1901 06, Druskininkai:
VL 186–188; DK 90–92.
1902 06, Leipcigas:
VL 229–230; DK 166–167.
1904:
DK 192–193, 190–191, 195; VL 251-252, 248-249, 257.
1904 10, Varšuva:
VL 253–254, 259–260; DK 196–199.
1905 06, Druskininkai:
VL 268, 266–267; DK 207, 205–206.
1906 05–06, Druskininkai:
VL 294–296; 305, 297; DK 236–238, 240, 239.
1906:
DK 241–243; VL 298–299, 303.

Vėlyvieji NC
1906 10, Druskininkai:
VL 300–302; DK 244–246.
1907 07, Druskininkai:
VL 306–308; DK 249–251.
1907 07, Varšuva:
DK 252–257.
1908 07–08:
DK 260–262; VL 304, 318–319.
1908 10, Peterburgas:
VL 322–324; DK 266–268.
1909 02, Peterburgas:
VL 327–330; DK 278–281.
1909 05, Druskininkai:
DK 390–297; VL 338–341, 337a, 342–344.

NC sąvadas jokiu būdu nėra baigtinis, be to, jis yra hipotetinis. Tai greičiau demonstruojama aktualija, kurią būtina tyrinėti. Savaiminių neatpažintų ciklų ištyrimas prilygtų naujam Čiurlionio muzikos perskaitymui, ir tai nusako pasirinktos temos nepaprastą aktualumą visai muzikų gildijai (kompozitoriams, muzikologams, intepretatoriams, leidėjams ir muzikos vartotojams). Čiurlionio savaiminių ciklų atradimas labai praturtintų Lietuvos muzikos kultūrą.

Tiesioginis šio straipsnio objektas yra dalinis, o būtent, jį sudaro trys kūriniai fortepijonui, parašyti 1907 07 Druskininkuose (VL 306–308).

Svarbiausios tiriamo objekto pusės – savaimingumas ir analitiškumas – lėmė dviejų pagrindinių tyrimo metodikų pasirinkimą. Viena iš jų – prognostinė, padedanti įtarti neatpažinto ciklo tikimybę visos kompozitoriaus kūrybos mastu, kita – loginė-struktūrinė, paremta tiksline kompozicinių ryšių identifikacija, vieninga schema.

Nors iki šiol, kaip pastebėjome, nebuvo specialiai tyrinėjamas kompozitoriaus ciklų savaimingumas, tačiau tai dar nereiškia, kad iškeltos problemos ištyrimo laipsnis yra visiškai arba beveik niekinis. Ji ruseno ne vienerius metus, o gal net dešimtmečius. Apie Čiurlionio polinkį mąstyti cikliškai rašė skirtingų kartų muzikologai (V. Landsbergis, D. Kučinskas). Tyrinėdamas kompozitoriaus pažymėtas sonatas bei variacijas, V. Landsbergis „kiek neapibrėžtai" pažymi „dar vieną žanrinę Čiurlionio muzikos tendenciją – kitokie ciklai".[7] Čia tyrinėtojas iškelia kelis kompozitoriaus ciklus, paremtus: 1) viena tema („Trys preliudai viena tema, op 20"); 2) viena ostinatine melodija bei tonacija („Diptikas", VL 295, 296); 3) tapybinėms sonatoms artimu dalių sąryšiu (mažų peizažų ciklas „Jūra", VL 317).

Ciklams pagrįsti mokslininko pasirinkti kriterijai neatrodo įtikinantys. Viena vertus, jie, regis, pernelyg elementarūs (tema, ostinata), kita vertus – nėra diskretiški muzikos teorijos požiūriu („tapybos asociacijos"). Panašu, kad kaip tik kriterijų ribotumas ir neleido mokslininkui atrasti daugiau Čiurlionio muzikos ciklų bei rimčiau pagrįsti „apskritai Čiurlioniui būdingo cikliškumo, nesiribojančio sonatomis ir variacijomis [...]".[8] Nepritariame ir muzikologo teiginiui, kad „Paskutinių Čiurlionio kūrybos metų palikime nerandame kitų [...] struktūriškai atsekamų ciklų".[9] Šio straipsnio tikslas – struktūriškai pagrįsti vieną iš vėlyvųjų kompozitoriaus ciklų.

Čiurlionio muzikos cikliškumo idėja išryškinta sisteminiais kompozitoriaus fortepijoninės muzikos tekstų kilmės bei instrumentinės prigimties tyrinėjimais. Muzikologo Dariaus Kučinsko manymu, šitaip tyrinėjant Čiurlionio palikimą, „aiškėja siekis visą muzikos kūrybą pajungti vienam stambiam kūriniui, apibendrintai išreiškiančiam pasaulio sutvėrimo idėją".[10] Iškeliama superciklo idėja visos Čiurlionio muzikinės kūrybos mastu. Ar įmanoma tai įrodyti arba paneigti visa „mokslingam rangui" tinkama apimtimi – atskiriant tikimybę nuo realaus fakto, abstrakciją nuo konkretikos? Nepaisant akivaizdžiai utopinio klausimo, mokslininko numanoma superciklo idėja leidžiasi aktualiai perinterpretuojama. Kodėl nepaklausus – ar Čiurlionis sukūrė neciklinių muzikos kūrinių? Šitaip keliant klausimą muzikinio teksto genezės metodai, regis, natūraliai ima dirbti savo kompetencijos apibrėžtyse. Genezės yra neįkainojama, kai tenka ne tik sudaryti išsamų Čiurlionio muzikos kūrinių katalogą, bet ir patikslinti neatpažinto muzikos ciklo dalių daugį bei jų chronologiją, seką ir kt.

Savaiminių ciklų ištyrimo laipsnį, tiesa, labiau kontroversiškai, atspindi sudaryti kompozitoriaus kūrinių fortepijonui rinkiniai, ypač Jadvygos Čiurlionytės (1957 m.) ir Vytauto Landsbergio (2004).[11] Tiek vienas, tiek ir kitas rinkinys sudarytas tam tikru būdu grupuojant kompozitoriaus kūrinius. J. Čiurlionytė šias grupes paženklina opusais (op 3–34), o V. Landsbergis – vaizdingais pavadinimais („Jūros preliudai", „Audros ir gelmės", „Paskutinė vasara" ir kt.). Kūrinių grupavimo motyvus aiškiai nusako V. Landsbergis. Savo rinkinio komentaruose jis rašo: „Čia nesilaikyta pedantiškos chronologijos, kūriniai grupuojami veikiau žanrais bei ciklais, tačiau sykiu tai ir Čiurlionio kūrybos kelias, kompozitoriaus „amato" evoliucija".[12] Tad žanrinių bei ciklinių motyvų vedinas muzikologas grupuoja kompozitoriaus kūrinius ne itin paisydamas jų chronologinės sekos. Tad kokiais gi cikliniais motyvais pasiremta šitaip grupuojant kompozitoriaus kūrinius? Į akis krenta darnūs, apgalvoti tonacijų planai. Dargi J. Čiurlionytės opusais paženklintos kūrinių grupės dažnai paremtos tam tikru tonacinio plano tipu. Jis gali būti vienos tonacijos (op 21: d-d-d-d), sudėstytas iš kvintinės projekcijos segmentų (op 7: fis-Des-H-F(a) arba op 9: Es-B-h-e), koncentriškas (op 22: g-C-es-a-g), paremtas sekundiniu apsupimu bei arkomis (op 14: A-g-h; op 31: D-C-C-d) ir kt. V. Landsbergis ne tik perima šį įdirbį, bet ir gana įmantriai išplėtoja. Panašiai kaip ir jo pirmtakė, muzikologas kūrinių grupėms suteikia cikliškumo bruožų pasinaudodamas viena tonacija („Du preliudai g-moll"), kvintų projekcinėmis kryptimis („Paskutinė vasara") arba melodinio-sekundinio tonacijų apsupimo modeliu („Jūros preliudai"). Įdomūs koncentriškai orientuoti funkciniai tonacijų planai („Druskininkų preliudai", „Aštuonios mazurkos"), grupuojama ir pagal tercijų projekciją („Keturi preliudai": f-Des-b-D), sumanus

mažosios ir didžiosios tercijos derinys su kvinta (aštuonios pjesės: b-g-fis-Des F-Des-h-fis). Be tonacijų plano konstrukcijos, V. Landsbergis pasitelkia ir kitas kūrinių grupių suciklinimo priemones: modusus („Naujos dermės"), faktūrų arką („Trys pjesės"), ritminių figūrų bei intonacijų sugrįžimus („Keturi preliudai" ir „Jūros" fragmentas).

Kadangi mums rūpimi kūriniai taip pat yra įtraukti į minėtų sudarytojų kūrinių grupes, tad pravartu žvilgtelėti ir į jų tonacijų išdėstymus. Du pirmuosius kūrinius matome J. Čiurlionytės kūrinių grupėje, pažymėtoje op 26 (I ir II). Šios grupės kūrinių tonacinis planas primintų melodinį užpildymą po šuolio (šuolis kvartos intervalu):

Op 26:	I	II	III	IV
	B	F	g	a

Trečias kūrinys įtrauktas į op 27 (I). Dabar tonacijų dėstymas labiau primena rečitaciją tercijos intervalu:

Op 27:	I	II	III	IV
	d	d	d	h

V. Landsbergio rinkinyje „mūsų tiriamas objektas" patenka į „Audros ir gelmės" kūrinių grupę (II–IV):

VL	311	306	307	308	310	312	309	313
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
	a	b	f	d	g	a	d	h

Regis, nesunku suprasti, kodėl muzikologas čia nesilaiko kūrinių chronologijos. Vengiama kūrinių sekos vienodomis tonacijomis (d, d arba a, a), todėl pastarosios nukeliamos toliau. Šis „nukėlimas" konstruktyviai pamatuotas. Tonacijos ne šiaip sau perstatomos, bet išdėstomos numatant tam tikrą bendrą loginę visai grupei tonacijų seką (planą, idėją). Šiame tonacijų plane vėlgi galima įžvelgti šuolių ir jų melodinio užpildymo tonacinių santykių plotmėje realizavimo idėją.

Iš pateiktos apžvalgos matyti, kad Čiurlionio kūrinių rinkinių sudarytojai ir redaktoriai nevengia savo nuožiūra cikliškai grupuoti kompozitoriaus kūrinius, panaudodami gerai žinomus cikliškumo stereotipus: pusiausvyrų tonacinį planą, intonacijų, faktūrų panašumus, arkas ir kt. Ciklinimo priemonės redaktorių pasirenkamos gana laisvai, tačiau grupuojamų kūrinių medžiaga bei chronologija nėra visiškai nureikšminama.

Milžiniškas triūsas cikliškai grupuojant ir šitaip formuojant rinkinių kompoziciją, be abejonės, Čiurlionio muziką daro lengviau pasiekiamą daugeliui muzikantų, atlikėjų, muzikologų ir kt. Kitas dalykas, ar visa tai, kas mus lengvai pasiekia, yra tikrai autentiška, originalu, čiurlioniška?

Galbūt rinkinių sudarytojai nė nepagalvojo, kad kas nors rimtai pažiūrės į cikliškai artikuliuojamas kūrinių grupes kaip į muzikos ciklus, vertus interpretatorių bei muzikologų visokeriopo dėmesio. Visgi jei taip atsitiktų, turėsime „patobulintą" Čiurlionio muziką. Kūrinys, suvoktas kaip tam tikro ciklo dalis, turi atitinkamą kokybę (pobūdį, funkciją). Jeigu tas pats objektas keliauja iš vieno ciklo į kitą, tuomet gali iš pagrindų pasikeisti kūrinio suvokimas. Antai V. Landsbergio cikliškai traktuojama kūrinių grupė „Trys pjesės" (VL 305, 272a, 301) išsiskiria ryškia faktūrine kraštinių pjesių arka. Gyvas šių kūrinių tempas inicijuoja pjesių žaismės pojūtį bei charakterį. Tuo tarpu vieną kurį nors iš šių kūrinių perkėlus į kitą kūrinių grupę, žaismingas, tarkime, paskutinės pjesės charakteris gali pavirsti kažkuo visai kitu.[13] Šiuo pavyzdžiu norėta parodyti, kad kiekvienas ciklinis kūrinys – intencionalus. Šia savybe pasižymi ir jo sudėtinės dalys. Tad per daug nesuklysime sakydami, kad kūrinių grupės suciklinimas – ženkli paspirtis pačiam sudarytojui, ypač papildant kompozitoriaus kūrinius įvairiomis nuorodomis – tempo, charakterio, dinamikos, frazuotės, dargi pedalo... Kaip tik tokių nuorodų autentiškas kompozitoriaus tekstas stokoja („M. K. Čiurlionis žymėdavosi beveik vien tik natas"[14]). Kūrinio intencionalumas, be to, gali atitinkamai motyvuoti jo neužbaigtumą. Kompozitorius dažnai „neužrašydavo savo kūrinių [...] ligi pabaigos,"[15] tačiau ar iš tiesų tai yra neužbaigtas ciklas? Atskira neužbaigta dalis ciklo sistemoje gali pasirodyti brangintina estetine vertybe. Tad neištyrus,

ar kūrinys nepriklauso kurio nors savaiminio ciklo sistemai, uolios sudarytojų pastangos papildyti kūrinį trūkstamomis natomis bei dalimis gali iš esmės nepasiteisinti. O tokių papildymų rinkiniuose (ypač V. Landsbergio) iš tiesų nemažai.

Dar viena įsidėmėtina aplinkybė. Kūriniai rinkiniuose yra ne tik grupuojami, bet ir praleidžiami, t. y. kai kurie kompozitoriaus kūrybos epizodai apskritai neįtraukiami į rinkinius. Antai į kūrinių visumą pretenduojantis V. Landsbergio rinkinys skyriuje „Audros ir gelmės" atsisako epizodo fis-moll (DK 255). Apmaudu, nes kaip tik šis niekur neskelbtas aštuntaktis leistų pastebėti kai kurių šios grupės kūrinių tonacinio plano idėją, kuri čia yra savaime, o rinkinio sudarytojui galbūt jos nereikėtų išradinėti. Beje, tokių į leidinį neįtrauktų epizodų yra ir daugiau.[16] Tad Čiurlionio kūrinių leidiniai, pasižymintys sistemingu kūrinių grupavimu (ir pergrupavimu!), iškalbingai byloja apie deramų kriterijų stoką pagrindžiant kompozitoriaus kūrybos ciklišku mą. Juk atsiradęs naujas rinkinys vėlgi gali eilinį kartą pergrupuoti bei „suciklinti" kūrinius ir „patobulinti" genijaus muzikos prasmes.

Ciklo prognostika

Ar racionalu manyti, kad kai kurie Čiurlionio preliudai sudaro užbaigtus muzikos ciklus? Kas be paties kompozitoriaus nuorodų dar galėtų patvirtinti ar bent inicijuoti užuominą apie galimą ciklą? Šitaip klausti tikslinga visos kompozitoriaus kūrybos mastu. Juk lyginti kiekvieną jo kūrinį su bet kuriuo kitu kompozitoriaus opusu, žūtbūt bandant nustatyti galimus ciklišku mo ryšius, būtų neracionalu. Pirmiausia turima omeny sudėtinga kompozitoriaus kūrybinė biografija, kuri niekada nebuvo tolydi. Kūrybinis menininko procesas buvo impulsyvus, su netikėtais posūkiais, nenuspėjamas, dargi paradoksalus. Šios ir panašios kūrybos pusės nėra dėkingos statistinei analizei, kad ir nustatant būdingas jo stiliui intonacijos, harmonijos ir ritmo priemones ir pan. Netgi atlikus panašią analizę (šiandien neįsivaizduojamą be kompiuterinės technikos), vargu ar paaiškėtų potencialūs muzikos ciklai. Pirmiausia todėl, kad Čiurlionio kūrinių ciklinį susisaistymą iš esmės nulemia ne medžiaginiai skambesio dalykai, o ypatingi komponavimo santykiai bei principai. Kaip tik tai ir skatina atsigręžti į kai kuriuos kūrybinio proceso ypatumus, tiesiogiai susijusius su kompozitoriaus mąstymu. Tai bent jau iš dalies leidžia pagrįsti ciklo prognozavimo metodiką.

Vienas iš plačiai žinomų kompozitoriaus kūrybos proceso ypatumų yra bendrų idėjų plėtotė skirtinguose menuose (muzika, dailė, žodis)[17]. Atrodytų, kad kompozitoriui pirmiausia rūpėjo bendri principai ir idėjos, kurios galėjo būti realizuojamos skirtinga materija (garsu, spalva, žodžiu). Taigi medžiaginis, intonacinis, spalvinis žodynas kompozitoriui kad ir labai svarbus, tačiau tebuvo, manytume, antraeilė būtinybė.

Kitas reikšmingas bruožas yra kompozitoriaus spontaninis kūrybos pobūdis. „Čiurlionis nekomponavo bet kada arba nuosekliai, kas dieną, turbūt ir nebūtų pripažinęs tokios priverstinės dienotvarkės – rašyti muziką be įkvėpimo. Tačiau kūrybinė potencija, gal ir konkrečios idėjos, matyt, tolydžio kaupėsi, nes pratrūkdavo ypatingo produktyvumo tarpsniais"[18]. Kitaip tariant, kūrybinė potencija pasireikšdavo koncentruota forma. O tai visiškai neįmanoma be pakankamai subrandintų komponavimo idėjų (principų, santykių) pojūčio.

Išryškindami abi čia paminėtas kūrybinio proceso puses (bendrų idėjų plėtotė, spontaninis proveržis), tuo pat metu įreikšminame ir itin svarbius prognostinės ciklo metodikos kriterijus. Pirmąjį iš jų galėtume vadinti mentaliniu. Jis skatina iššvalgyti, kiek rūpimas kompozitoriaus kūrybos tarpsnis pasižymi tam tikrų idėjų bei intencijų vienove bei jų plėtotės apimtimi. Antrasis – laiko ir erdvės kriterijus, skirtas įvertinti kūrybinio protrūkio trukmės bei vietos, kur buvo kuriama, ribas. Abiejų prognostinės metodikos kriterijų derinys efektyviau nei statistiniai algoritmai išryškina neatpažintų ciklų tikimybes.

Mums rūpimas neatpažintas ciklas įdomus abiem prognostinės metodikos taikymo atvejais bei tyrimo rezultatais.

Kūrybinis tarpsnis, į kurį telpa čia analizuojami kūriniai, maždaug trunka nuo 1906 m. rudens iki 1907 m. vasaros. Tuo metu Čiurlionis intensyviai darbuojasi prie simfoninės poemos „Jūra" ir ją užbaigia.[19] Greičiausiai rudenį jis sueiliuoja „Sonatą"[20]. Gi vasarą Čiurlionis nutapo pirmąsias dvi sonatas (pirmąją ir antrąją)[21]. Tokie reikšmingi kūrybinės veiklos judesiai tikriausiai susiję su tomis mentalinėmis kompozitoriaus paskatomis, kurios, V. Landsbergio žodžiais tariant, „turėjo suaktualinti Čiurlioniui kai kurias bendresnes koncepcines problemas: dramaturgiškai bei simboliškai apibendrinamus vaizdų santykius sonatinio

allegro ir sonatos ciklo formų rėmuose, platesnę filosofinę tų meninių vaizdų ir jų santykių reikšmę"[22]. Muzikologo išryškintos aptariamo kūrybos periodo būdingos kompozitoriaus mentalinės paskatos kaip tik ir verčia patyrinėti minėtus tris Čiurlionio kūrinius pirmiausia kaip sonatinį ciklą.

Tyrinėjant kūrybinį protrūkį, galima pastebėti, kad prasidėjęs liepos mėnesį Druskininkuose po kelių kūrinių jis tęsiasi Varšuvoje. Šio protrūkio išskirtinė ypatybė, lyginant jį su panašiais kitais[23] – geografinis mobilumas. Nors kompozitorius pakeičia vietą (palieka Druskininkus ir išvyksta į Varšuvą), tačiau kūrybinis pakilimas dėl to nenuslūgsta. Varšuvoje taip pat sukuriama keletas kūrinių. Kūrybinis pakilimas, kaip įprasta panašiais atvejais, tęsiasi dvi tris savaites. Tikslesnių duomenų apie tai nėra, kūrinių datos taip pat „mažakalbės". Aišku viena, kad kūrybinis šuoras prasidėjo liepos 3 (kompozitoriaus autografas: Druskieniki 3 Lipca 1907 r.). Kituose autografuose kūrinių sukūrimo dienos nebežymimos. Susipažinkime su nuodugnesne kūrybinio šuoro kūrinių chronologija[24]:

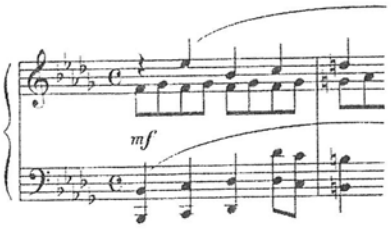
DK 249 (VL 306) – 1907 m. liepos 3 d., Druskininkai;
DK 250 (VL 307) – 1907 m. po liepos 3 d., Druskininkai (datuojama pagal autografo vietą po DK 249);
DK 251 (VL 308) – 1907 m. liepa, Druskininkai;
DK 252 (VL 309) – 1907 m. liepa (?), Druskininkai;
DK 253 (VL 310) – 1907 m. Varšuva;
DK 254 (VL 312) – 1907 m. Varšuva;
DK 255 – 1907 m. Varšuva (datuojama pagal autografo vietą prieš DK 256);
DK 256 (VL 311) – 1907 m. Varšuva;
DK 257 (VL 313) – 1907 m. (?)

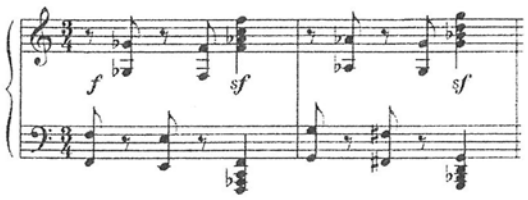
Matome, kad ne visi kūriniai be išlygų gali būti priskirti minėtam šuorui. Ypač abejojama dėl kai kurių kūrinių datų, pavyzdžiui, visiškai neaiškus kūrinio sukūrimo mėnuo (DK 252), kitur metai ir vieta (DK 257).

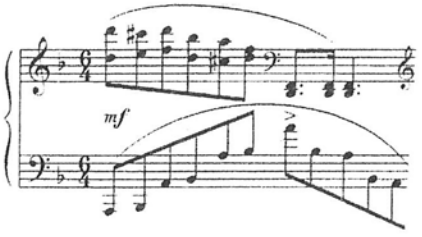
Nors ir labai svarbu kuo tiksliau nustatyti analizuojamo protrūkio ribas, kūrinių apimtį bei chronologinę jų seką, tačiau savaime tai dar nereiškia jokio ciklo. Šuoro kūrinių struktūrinis išsidėstymas laiko bei vietos atžvilgiu tėra prielaida, leidžianti spręsti apie tam tikrą savaiminio ciklo tikimybę. Bendriausiu mastu analizuojama chronologija leidžia teigti, kad čia galimi du savaiminiai ciklai, kuriuos apytikriai artikuliuoja geografinės vietos pokytis. Vienas šių ciklų apimtų Druskininkuose parašytus kūrinius (DK 249–251), o kitas – Varšuvoje (DK 253–257).

Nesunku pastebėti, kad visiems gūsio preliudams yra būdingos nuolat pasikartojančios mažosios sekundos intonacijos. Tiesa, ne visada šios sekundos vienodai intonuojamos. Druskininkų preliuduose (DK 249–

1 pvz. (VL 306, t. 1–2)

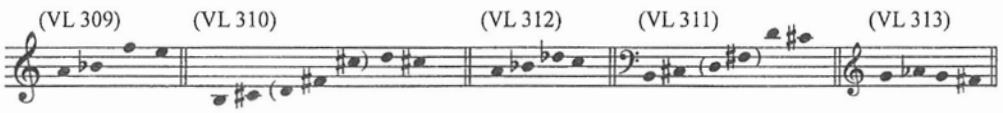


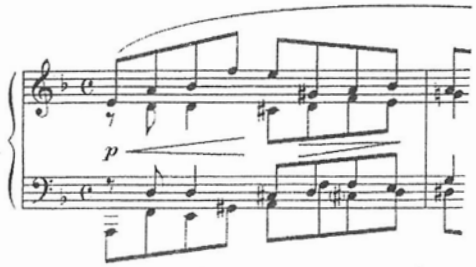
2 pvz. (VL 307, t. 1–2)

3 pvz. (VL 308, t. 1)



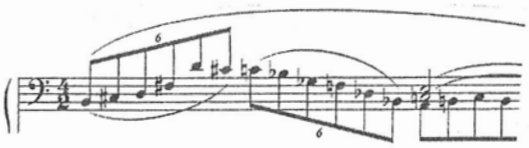
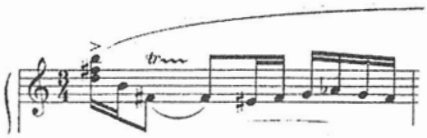
251) pastarųjų intonavimas vienakryptis, kaip antai f-ges ir g-as, f-ges ir e-f arba d-cis ir b-a, pvz. 1, 2, 3. Varšuvos preliudams būdingas analogiškas priešingų krypčių intonavimas, kaip, beje, ir paskutiniam pagal chronologiją Druskininkų preliudui (DK 252). Apibendrinsime dvikryptes intonacijas schema Nr. 1, paremta pvz. 4–8. Tuomet tarp „šuoto" preliudų išryškėja dvi kūrinių grupės su skirtingu sekundinių intervalų intona-

Schema Nr. 1



4 pvz. (VL 309, t. 1–2)

5 pvz. (VL 310, t. 3)

6 pvz. (VL 312, t. 1)

7 pvz. (VL 311, t. 1)

8 pvz. (VL 313, t. 1)

vimu – vienkrypčiu ir dvikrypčiu.

Intonacijų analogijos ypač padeda išgryninti savaiminio ciklo tikimybę[25]. Vadinasi, trys pirmieji pagal chronologiją Druskininkuose parašyti kūriniai labiausiai tikėtini savaiminio ciklo komponentai, čia visur vienkryptis mažųjų sekundų intonavimas. Ne mažiau tikėtina, kad likusieji „šuoro" preliudai taip pat organizuoti kaip ciklas, nes sekundų intonavimas čia yra identiškas, t. y. sekundos intonuojamos abiem kryptimis aukštyn ir žemyn. Deja, šių kūrinių tolimesnė analizė nėra šio straipsnio tikslas.

Taigi dar kartą akcentuosime svarbiausias savaiminį ciklą liudijančias tikimybes:

1) visi trys mus dominantys kūriniai sukurti kūrybinio protrūkio, apimančio 1907 m. liepos mėnesio pirmąsias dvi tris savaites, metu;

2) pažymėtinas šių kūrinių chronologinis nuoseklumas (DK 249–251, VL 306–308);

3) visi šie kūriniai sukurti vienoje vietoje (Druskininkai);

4) neatpažinto ciklo preliudų chromatinių slinkčių intonavimas (vienkryprtis) ryškiai skiriasi nuo likusių minėto „šuoro" preliudų (dvikryptis);

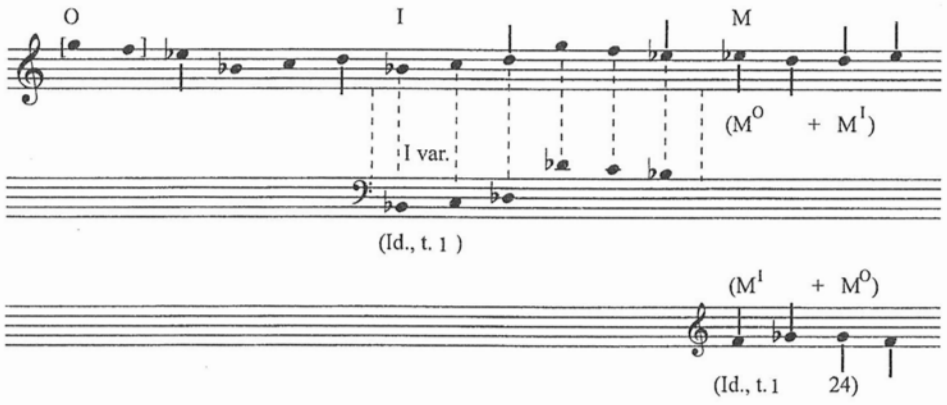
5) turint omeny, kad kūriniai atsirado tuo metu, kai Čiurlionis intensyviai mąstė sonatinės dramaturgijos klausimus, tikėtina, kad jie sudaro 3 dalių sonatinį ciklą.

Struktūriniai argumentai

Tam, kad paverstume galimybę realiu moksliniu faktu, turime imtis struktūrinės ciklo analizės. O kokius metodus tiktų pasirinkti sonatinio ciklo tyrinėjimui? Šis klausimas aktualus, nes nėra paprasta pasakyti, kas labiau nusveria Čiurlionio muzikoje – tradicija ar naujovės? „Taigi, – pastebi V. Landsbergis, – nors Čiurlionio muzika dvelkia romantiška dvasia, ji veikiau pavaldi šiuolaikinio tipo intelektui [...] Todėl ieškoti tiesioginių romantinių analogijų, taikyti Čiurlionį prie žinomų garsių pavyzdžių būtų paviršutiniškas ir pavojingas kelias. O kelias į tikresnį Čiurlionį – analizė. Mąstymas apie išraiškoje glūdintį minties turinį, apie struktūras ir prasmes"[26] . Konkretizuojant šią muzikologo mintį, tikslinga pastebėti, kad kompozitoriaus sąmonėje nuolat rungiasi tai, ką galėtume priskirti tradicijai, o būtent, derminį garsaeilį su jam būdingomis tonalios mažoro-minoro harmonijos funkcijomis. Kita vertus, neįveikiamas kompozitoriaus polinkis chromatizuoti dermę, maksimaliai linearizuojant kūrinių struktūrą, ima stelbti formalius tonalios harmonijos ryšius. Tarsi atsvarą kompozitorius plačiai naudoja išmąstytas, racionalias intervalų konstrukcijas. Pastarosios jam padeda glaudžiai susieti įvairius muzikinės kūrinio tėkmės ir architektonikos aspektus. Racionalių intervalinių konstrukcijų technika, kaip žinome, išsigrynino ir pasiekė savo apogėjų kur kas vėliau, nei Čiurlionis gyveno ir kūrė. Intervalų kombinatorika būdinga A. Schönbergo, B. Bartóko, I, Stravinskio, P. Hindemitho, V. Bacevičiaus ir kt. kūrybai. Taigi Čiurlionis šiuo atžvilgiu yra didelis novatorius[27]. Savo kūryboje jis sutelkė tradicijas ir naujoves – derminio garsaeilio ir intervalinių konstrukcijų prioritetų dviprasmybes. Kaip tik tai ir apsunkina tradicinės sonatiškumo metodologijos taikymą neatpažinto ciklo struktūriniam atpažinimui. Ką bemanytume apie tradicinių muzikos teorijos konvencijų efektyvumą, patikimumą tyrinėjant klasikinę bei romantinę muziką, Čiurlionio muzikos atžvilgiu vien tik šito gali nepakakti. Minėtos dviprasmybės problema darosi itin aktuali, kai siekiama ištirti neatpažintus ciklus. Turėdami tai omeny, pradėsime nuo to, kas paprastai trukdo pastebėti ir įvardyti savaiminius kompozitoriaus ciklus. Pabandysime bendru intervalinės kombinatorikos pagrindu ištirti įvairius (teminius, harmoninius ir kt.) neatpažinto ciklo aspektus.

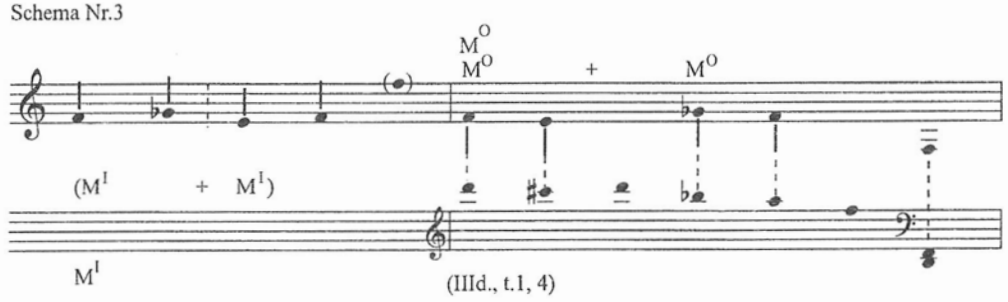
Intervalinės kombinatorikos kodas, kaip galima pastebėti, slypi jau pradinėse kūrinio intonacijose (1 pvz.): kvartos užpildymas kylančiomis sekundomis melodijoje ir jos inversinis variantas bose. Abu šie pavi-

Schema Nr.2



dalai leidžia suvokti vidurinio balso mažųjų sekundų judesius. Iš esmės tai ne kas kita, kaip savitas kraštinių pradinės intonacijos garsų mikstas. Akivaizdžiau tai iliustruoja schema Nr. 2. Čia viršutinio balso intervalų slinktis vadinama originalu (O). Galima ir šios slinkties inversija (I). Pastarosios variantas matomas bose (I var). Abiejų minėtų slinkčių (O ir I) mikstas (M), kaip galima pastebėti, gaunamas išredukavus vidurinius slinkčių garsus, t. y. b-c ir g-f. Galimas ir atvirkštinis tokio miksto variantas, todėl, siekiant atskirti pradinį mikstą nuo vėlesnio, logiška diferencijuoti – mikstas originalusis (M^O) ir inversinis (M^I).

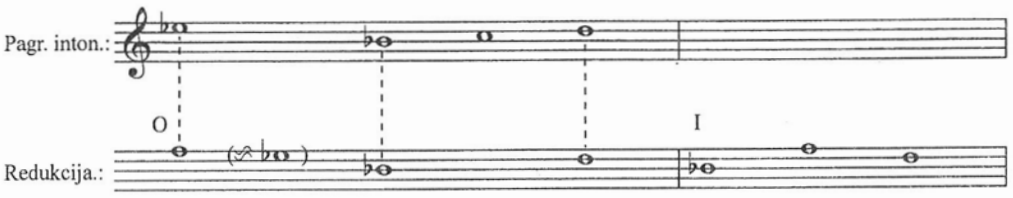
Schema Nr.3



Pastebėtos intervalų konstrukcijos (O, I ir M) leidžia atrasti ir paaiškinti pirmojo kūrinio ryšį su kitais – antruoju ir trečiuoju (2 ir 3 pvz.). Pademonstruosime tai schema Nr. 3. Čia akivaizdu, kad antrojo kūrinio pradžioje panaudojamas inversinis (M^I), o trečiojo – originalusis mikstai (M^O). Tai reiškia, kad visi trys kūriniai bendrų intervalinių konstrukcijų dėka yra temiškai tarpusavyje susieti. Beje, antrasis ir trečiasis kūrinys teminiu požiūriu plėtoja pirmojo tezes (O I). Vadinasi, tai nėra atskiri trys kūriniai, o greičiau viena iš kitos plaukiančios ciklo dalys. Tai pirmasis argumentas neatpažinto ciklo naudai.

Pastebėtos intervalų struktūros taip pat susaistytos su ciklo harmonijų ir tonacijų santykiais. Galima pastebėti, kad ciklo dalių (I–II–III) tonacijų planas (b-F-d) pagrindžiamas intervalų santykiais, išvestais iš pagrindinės intonacijos. Šią priklausomybę išgrynina schema Nr. 4. Iš pagrindinės intonacijos išredukavę garsą c, o kvartą (es-b) variantiškai pakeitę kvinta (f-b, beje, kvartos ir kvintos variantiškumas yra tam tikra tonalios muzikos norma) išvystame atvirkštinius, tonaciniam planui būdingus santykius (f-b-d). Tad pagrindinė ciklo intonacija atvirkštine forma koduoja būsimus ciklo dalių santykius. Savo ruožtu tonacijų santykiai (b-F-d) tapatūs pagrindinėms sonatos formos padaloms, kuriomis pasižymi pirmasis kūrinys, t. y.

Schema Nr.4

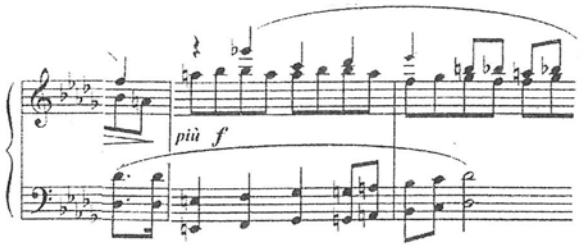


Ciklo tonacinis planas:	b Id.	F IId.	d IIId.
I dalies tonacinis planas:	b P.P.(t.1)	F Š.P.(t.10)	d Plėt.(t. 14)

pagrindinei, šalutinei partijoms (P.P., Š.P.) ir plėtojimo pradžiai (Plėt.). Kūrinių tonacijų susisaistymas su pagrindinės intonacijos intevalais, be abejonės, taip pat svarus argumentas ciklo naudai.

Dar vienas reikšmingas sonatinio ciklišKumo ženklas yra I dalies sonatos forma, sutampanti su įprastomis sonatiškumo konvencijomis.

Apie I dalies sonatos formą pradėjome gal kiek iš anksto nagrinėdami tonaliuosius santykius. Dar pridursime, kad ši dalis ypač įdomi intervalinių intonacijų (O I M) kombinatorika. Antai pagrindinėje partijoje (t. 1–5) minėtas intonacijų kompleksas skamba polifoniškai vienu metu. Tiesa, dėl tradicinio homofoniškumo poveikio viršutinis balsas vedamas ryškiau (1 pvz.). Šalutinėje (t. 10–13) gi atvirkščiai – ana-

9 pvz. (VL 306, t. 9–11)

logiškas kompleksas pasižymi boso linijos reljefu. Tą lemia prie inversijos (I) prijungtas aštrus (taškinės ritmikos) prieštaktis, aktyvinantis boso reljefą (9 pvz.). Beje, šį prieštaktį pirmą kartą išgirstame jungiamosios partijos pradžioje (J. P., t. 6–9). Kaip matome, abiejose partijose reljefas apsikeičia su fonu. Šį reiškinį labiau išryškinsime schema Nr. 5:

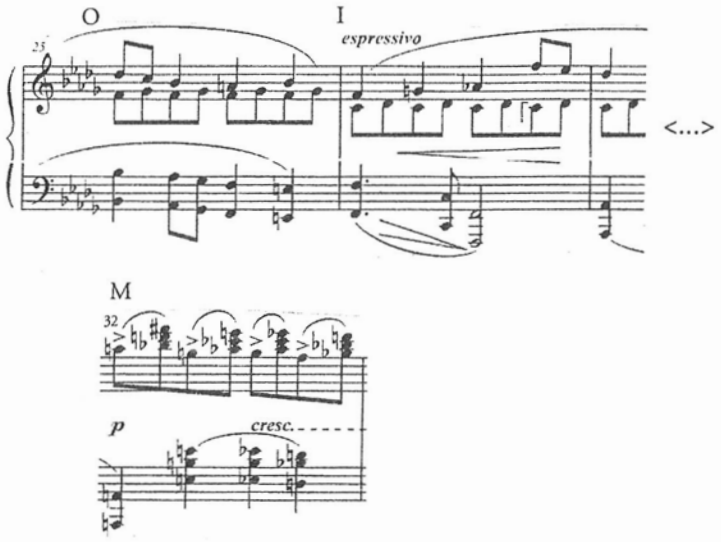
Schema Nr. 5

	P. P.	Š. P.
Balsas I	: **O**	I : O
Balsas II	: M	II : M
Balsas III	: I	III : **I**

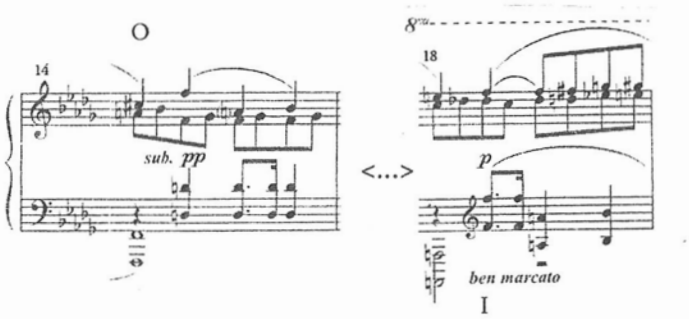
Schemoje reljefiniai balsai (I : **O** ir III : **I**) susikeičia su foniniais (III : I ir I : O). Šio apsikeitimo mediatoriumi reikėtų laikyti vidurinį balsą (II : M), juolab kad panaši funkcija išryškėja jau jungiamojoje partijoje (J. P.), kurios vidurinis balsas itin judrus (ypač t. 8–9).

Tolimesnėse sonatos formos padalose vienalaikis polifoninis intonacijų kompleksas performuojamas į nevienalaikį. Ypač tai akivaizdu reprizoje (10 pvz.); čia svarbiausios intonacijos viena po kitos reljefiškai suskamba viršutiniame balse (sluoksnyje) (O – I – M). Tarpine kombinacijų pozicija pasižymi plėtros padala (t. 14–23). Kombinatorikos naujovė – niekur drauge neskamba alternatyvios intonacijos (O ir I) (11 pvz.). Tokiu būdu sukuriama tam tikra intonacinio komplekso skambesio vienalaikiškumo ir nevienalaikiškumo, vertikalumo ir horizontalumo pusiausvyra.

10 pvz. (VL 306, t. 25–27, 32)



11 pvz. (VL 306, t. 14, 18)



Visa tai iliustruoja schema Nr. 6:

Schema Nr. 6

I plėtojimo fazė	II plėtojimo fazė	
(t. 14–17)	(t. 18–20)	(t. 21–23)
O		O
M — — — — — — — —	M — — — — — — — —	M
	I	

Tad teminis sonatos formos kompleksas kiekvienoje jos padaloje kryptingai performuojamas nuo koncentruoto vienalaikio prie horizontaliai išskleisto.

Galėtume pridurti, kad pateikta schema įvairiuose proceso etapuose įgyvendinta kur kas subtiliau. Pavyzdžiui, O ir I intonacijos plėtojimo padaloje nesiejamos drauge tik ta prasme, kad viena jų netenka savitumo. Epizodiškai tai galima pastebėti ir jungiamojoje partijoje (žr.: t. 6–7). Reprizoje intonaciniai kompleksai iš dalies yra ir vienalaikiški, ypač jos pradžioje, kai naudojamos foninės (M ir I) intonacijos. Pagaliau kodoje (t. 34–42) rejefo ir fono apsikeitimas įvyksta pagrindinės partijos apimtyje (žr. t. 36 – prieštakčio taškinis ritmas). Intonacinio ir intervalinio komplekso kombinatorika pratęsiama kitose ciklo dalyse. Tačiau apie tai kiek vėliau.

I dalies sonatiškumui pagrįsti svarbūs tonaciniai-harmoniniai kriterijai, apie kuriuos jau buvo užsiminta. Dar pastebėsime, kad bendroji tonacinė schema (b-F-d) tarsi skęsta chromatinės linearikos sraute. Harmonijos funkcijų vertikalumas čia lengviau konstruojamas *apriori*, nei stebimas faktiškai. Šitaip pasireiškia šalutinės partijos F-dur bei plėtojimo pradžios d-moll tonacijos. Nepaisant linearikos „priedangos", harmonijos funkcijos vis dėlto režisuoja proceso tėkmę. Čia pravartu atkreipti dėmesį į funcinę tonacinio plano dviprasmybę. Po F-dur (Š. P.) atsirandantys d-moll (Plėt.) procesualiuoju aspektu reikštų subdminantės funkciją (S VI), gi architektoniniu, orientuojantis pagal pagrindinę tonaciją b-moll, dominantinę (D III). Toks tonaliųjų funkcijų dviprasmiškumas, be abejonės, suteikia nepastovumo plėtrai.

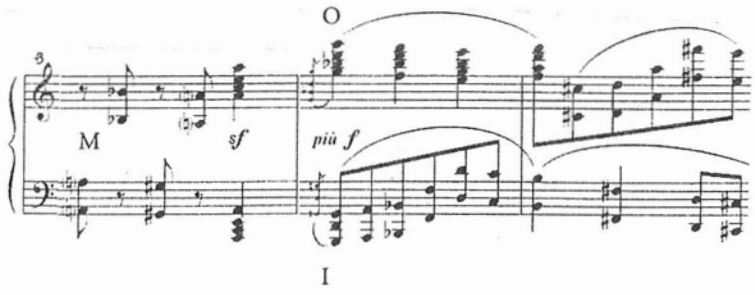
Kaip pastebėjome, harmonijos funkcijų sekos glaudžiai susaistytos su pagrindine intervalų seka (O), tiesa, redukuota. Įdomu tai, kad sonatinių padalų tonacinį planą konstruktyviai papildo mažasis harmonijų-tonacijų planas, kuris dažniausiai grindžiamas didžiųjų sekundų santykiais. Tokie santykiai logiškai papildo pagrindinės intonacijos redukciją[28]. (Priminsime, jog tonacijų plane išredukuoti sekundiniai santykiai, nes atsisakoma garso c, žr. schemą 4). Sekundiniai tonacijų santykiai pastebimi pagrindinėje partijoje b-c-d (t. 1–2–3), reprizoje f-g-a (t. 26–28, 32). Plėtojimo padaloje tokie santykiai pasireiškia melodinėje plotmėje, kaip antai O: f-g-a (t. 14–15–16) ir pagaliau analogiška trajektorija juda pagrindinės partijos M (t. 1–2–3).

Taigi tiek temiškai, tiek tonaciškai-harmoniškai motyvuota I dalies sonatos forma tampa dar vienu neatpažinto ciklo agumentu.

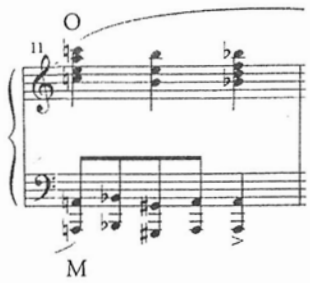
Sonatos formos temiškumo bei harmonijos prielaidos toliau plėtojamos kitose ciklo dalyse. Pirmiausia ciklinius dalių ryšius akivaizdžiai liudija teminių-intervalinių intonacijų kombinatorika. Jei I dalyje kombinatoriniai perstatymai vyravo tarp grynųjų intonacinių pavidalų (O ir I), tai II ir III realizuojamos mikstų (M) gretinimų ir jungties galimybės. II dalyje mikstas (M) gretinamas su vienu metu skambančiais grynaisiais pavidalais (12 pvz.: M | O/I), kitur jis jungiamas su originalu (13 pvz.: O/M) bei inversija (14 pvz.: M/I).

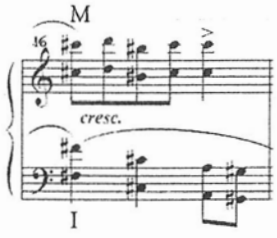
III dalyje naudojamos abi miksto formos (M^O ir M^I). Viena šių formų (M^I), vyravusi pirmose dviejose dalyse, skamba ostinatiškai. Tuo tarpu kitas mikstas (M^O) kombinatoriškai gretinamas bei jungiamas su grynaisiais pavidalais (15 pvz.: M^O | O/I) arba 16 pvz.: O/ M^O | O/I).

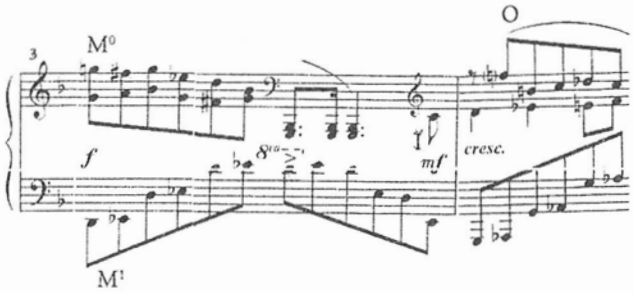
12 pvz. (VL 307, t. 3–5)



13 pvz. (VL 307, t. 11)



14 pvz. (VL 307, t. 16)

15 pvz. (VL 308, t. 1–5)



16 pvz. (VL 303, t. 16)

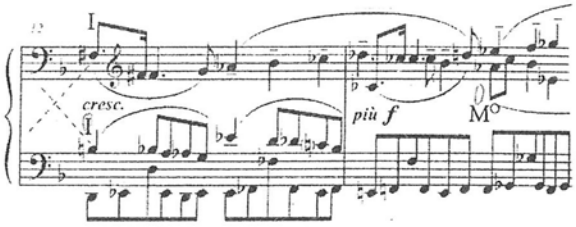
Kombinatorinius perstatymus viso ciklo mastu apibendrina schema Nr. 7.

Schema Nr. 7

	Ekspozicija			Plėtojimas			Repriza			Koda
I dalis	O		O	O		O	O	I	M^1	O
	M^1 ———			———			——→		←M^1	
	I		I		I		I			I
Taktai:	1		9–10	14	18	21	24	26	32–33	34
II d.		O		O	O	O		O		O
	M^1		M^1		M^1	M^1		M^1	M^1	
		I		I		I	I			I
Taktai:	1	4	6	9	11	15	18	21	23	26	27
III d.		O	I		M^O	O	O			
	M^O		I	I		O		O	M^O	
		I	O		I		M^O	I		
	M^1 ———			——→				←M^1		
Taktai:	1	2	9	9–11	12	13	15	16	17	18	

Pateiktoji schema paliudija šiuos sonatinio proceso etapus:

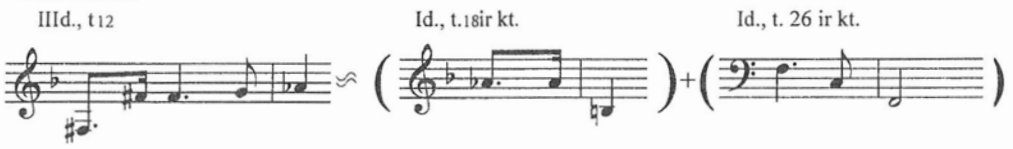
1. Skirtingai nuo pirmosios (I), likusiose dalyse (II, III) vyrauja intonaciniai mikstai (M^{I}, M^{O}). Pastarieji ne tik pradeda ir užbaigia šias dalis, bet taip pat inicijuoja kombinatorinius gretinimus bei jungtis.
2. Pirmosios dvi dalys kontrastuoja kombinacinių perstatymų pobūdžiu. I dalyje vyrauja polifoninės intonacinių pavidalų jungtys (iš viso 8), o II d. – jų horizontalūs gretinimai (iš viso 10 pasikeitimų).
3. III d. būdinga minėtų perstatymų sintezė. Čia ne tik išlaikoma I d. būdinga įvairių pavidalų jungtis (miksto M^{J} ostinata), bet, panašiai kaip II d., gretinami įvairūs pavidalai (iš viso 8 pasikeitimai).
4. Ostinatinės I ir III dalių mikstų analogijos ciklui suteikia užbaigtumo bei repriziškumo bruožų. Šių analogijų tikrumą paliudija tapatūs mikstai (ir ten, ir čia M^{I}). Be to, abiejose kraštinėse dalyse, kaip galima pastebėti, mikstų intonacijos „akimirkai" nutrūksta (žr.: I d., t. 32–33, III d., t. 16–17).

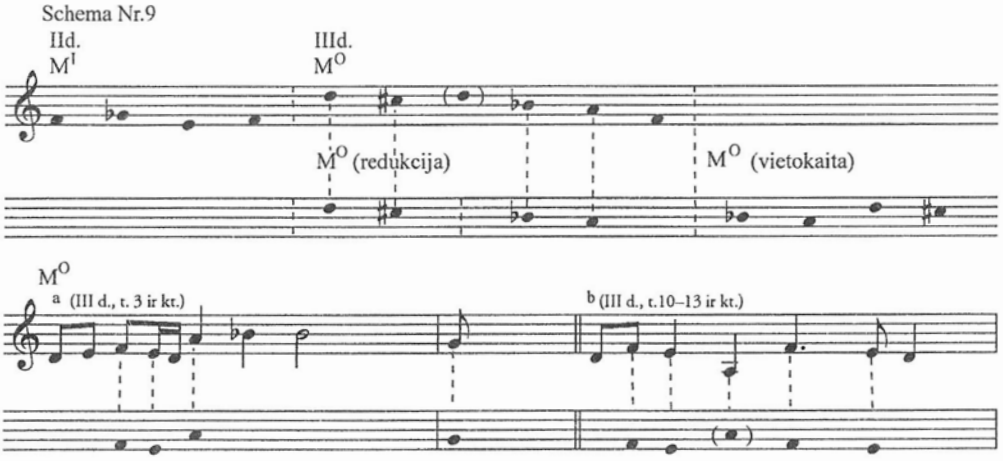
17 pvz. (VL 308, t. 12–13)

Visi šie dalykai patvirtina tolimesnes sonatinio proceso pakopas tarp ciklo dalių: I d.– tezė, II d. – antitezė, III d. – sintezė. Šį ciklišku mo argumentą galima iš dalies papildyti pažymėtinomis intonacinių pavidalų varijavimo detalėmis. Paskutinėje dalyje aptinkami itin sunkiai atpažįstami jų dariniai (17 pvz.), todėl čia pateikiamos jų iššifravimo schemos.

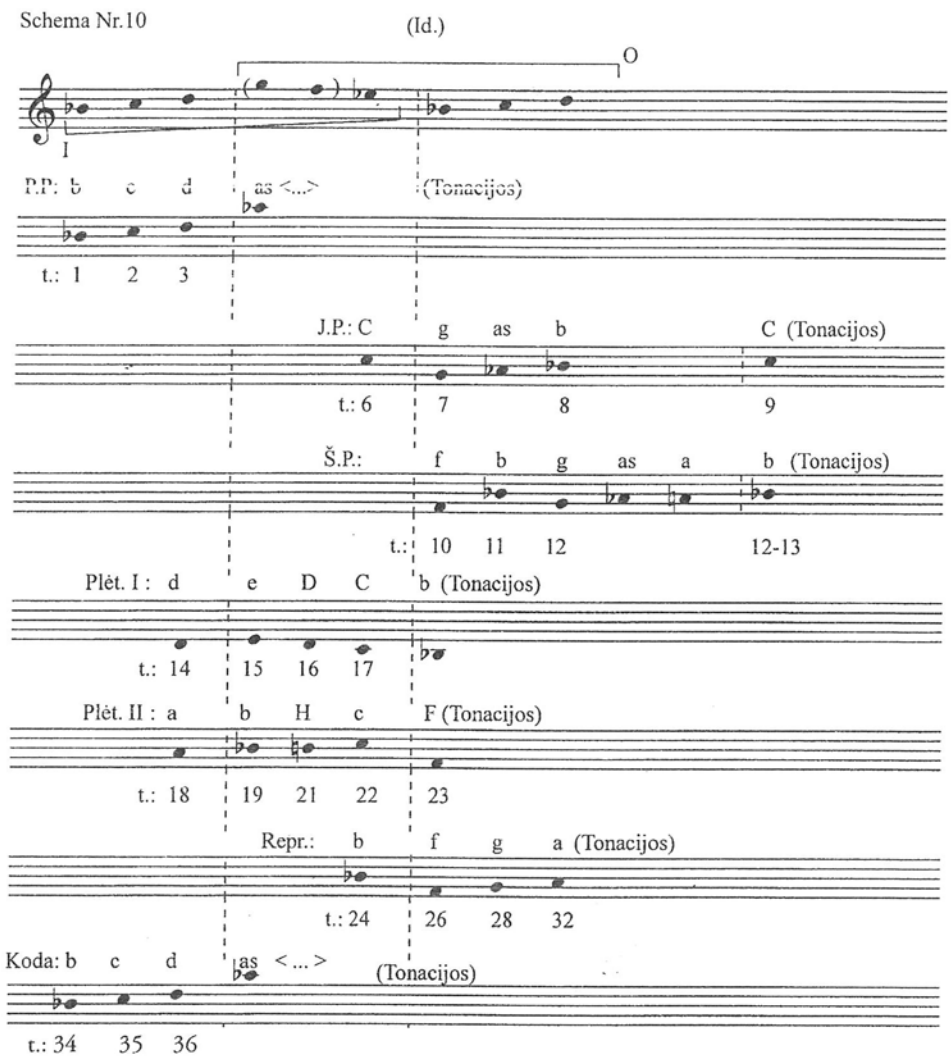
Schema Nr. 8 paaiškina sintezinę (taškinę) formą (III d. t. 12), išvestą iš inversinės intonacijos prieštakčio (žr.: I d. inversijos prieštakčius, t. 18 ir kt.), bei skambančios inversijos pabaigos reprizos bose (ypač t. 26 ir kt.). Taigi sintezinis pavidalas gaunamas (≈) suglaudus (+) melodijos (I) ritmikos kraštines padėtis.

Schema Nr. 9 iliustruoja kontrapunktinį M^{O} versijos variantą. Palyginus II ir III d. mikstus (M^{I} ir M^{O}), atskleidžia sunkiai atpažįstamų miksto motyvų (M^{O}) prigimtis (motyvas *a*, t. 3 ir kt. ir motyvas *b*, t. 10–13 ir kt.). Kur kas lengviau atpažįstamas motyvas, paremtas chromatine slinktimi žemyn didžiosios tercijos apimtyje. Pastarasis, jau randamas I d. šalutinėje partijoje (žr. t. 13).

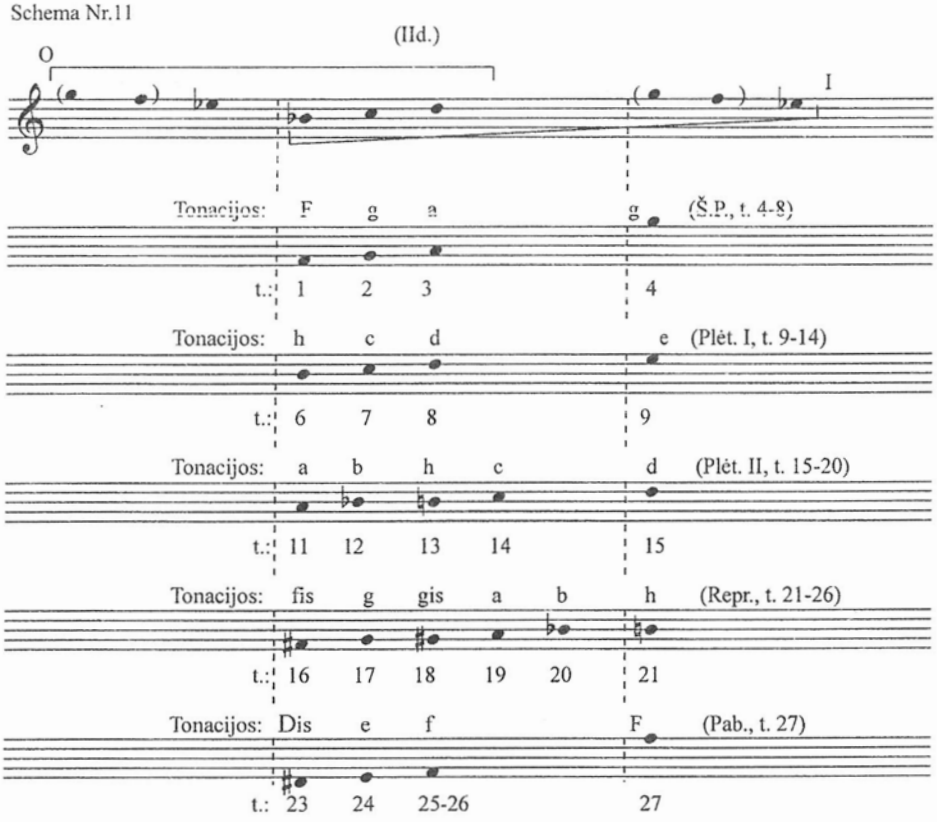
Visi šie sudėtingi motyvai patvirtina nuoseklią jų kilmę ir evoliuciją viso ciklo mastu.

Schema Nr.8

Schema Nr.9

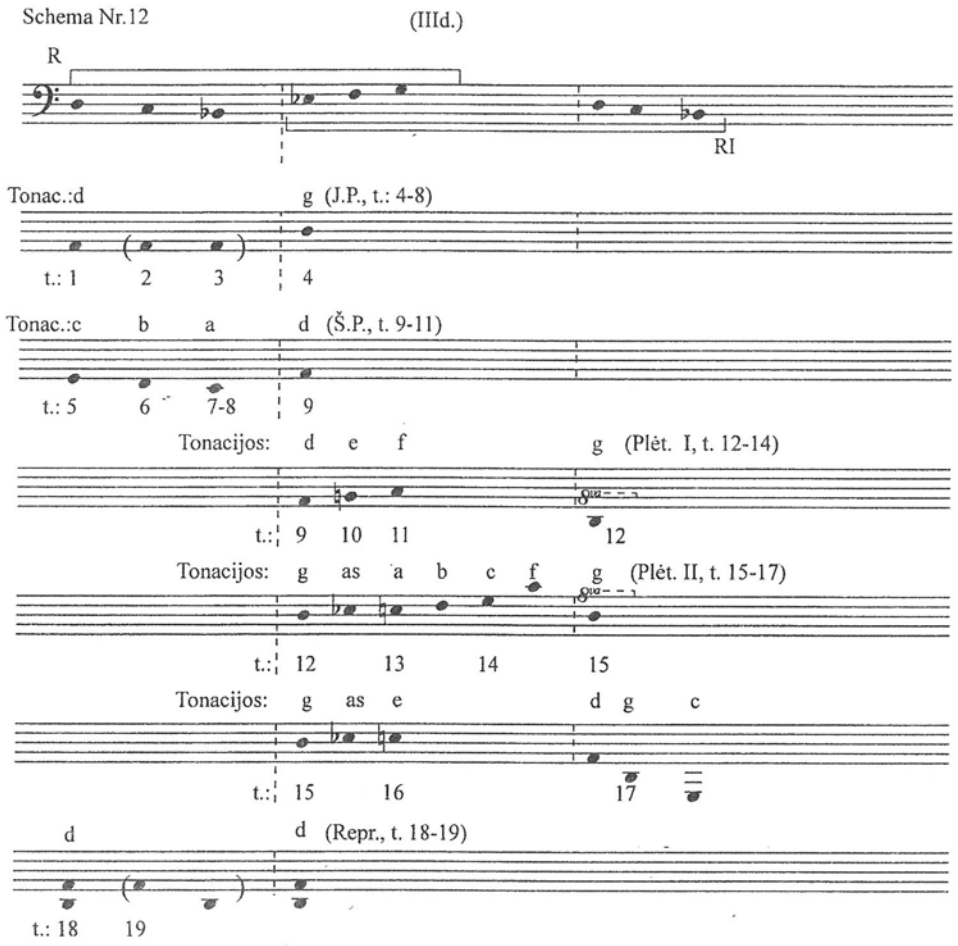


Nors iš dalies esame pastebėję I d. tonacinio plano reikšmę viso ciklo mastu (Schema Nr. 4), tačiau gilesni ciklo ryšiai atsiskleidžia išsamiau patyrinėjus kiekvienos ciklo dalies bei padalos tonacijų santykius. Pastarieji, kaip pamatysime, vėlgi pagrindžiami pagrindinėmis intervalinių intonacijų konstrukcijomis. I d. tonacinio plano schema (Schema Nr. 10) rodo sonatinių padalų tonacijų ryšį su pagrindinėmis intervalų konstrukcijomis (O ir I). Pagrindinės partijos (P.P. bei Kodos) tonacijų sekos modeliuojamos orientuojantis į inversijos intonaciją (I), gi šalutinės (Š.P., taip pat J.P. bei Repr.) – į originalą (O). Abi plėtojimo fazės (Plėt. I, II) užima tarpinę padėtį.

Analogiška II d. schema (Schema Nr. 11) liudija, kad visų jos padalų tonacijos grupuojamos atsiremiant vien tik į inversiją (I), tačiau tonacinių santykių intensyvumas kiekvienoje grupėje kinta. Į šalutinę partiją (Š.P.) tonacijos juda didžiosiomis sekundomis, vėliau atsiranda mažosios (Plėt. I, II). Repriza pasiekiama prasiplėtusia tonacijų grupe (iš 5 chromatinių pustonių). Dar vėliau pastarųjų sumažėja iki trijų. Įdomu, kad visos sonatinės padalos čia prasideda vienodais motyvais, glūdinčiais šios dalies šalutinėje partijoje (12 pvz., t. 4–5).

Schema Nr.11



Pagaliau III d. atitinkama schema (Schema Nr. 12 – natomis pažymėti pradiniai ostinatų garsai) išryškina tonacijų ryšius su atbulai traktuojamomis pagrindinėmis intonacijomis, t. y. retrogradu ir retroinversija (R ir RI). Šios dalies padalų tonacijų grupės akivaizdžiai išsiskiria: tonacijų judėjimas į šalutinę partiją (Š.P., taip pat J.P. bei Repr.) lengviau asocijuojasi su retro pavidalu (R), o į likusias (Plėt. I, II) – su retro inversija (RI).

Tonacinių santykių analizė išryškina nemažai kūrinio ciklišKumo bruožų.

1. Glaudžius tonacijų ryšius tarp ciklo dalių pirmiausia patvirtina bendras tonacinių santykių kilmės šaltinis, o būtent – intervalinių intonacijų konstrukcijos (O, I, R, RI). Kiekvienos dalies bei padalos tonacijos grupuojamos atsižvelgiant į vieną ar kitą šių pavidalų. Pirmajai daliai būdingas tonacijų grupavimas remiantis originalo bei inversijos (O ir I) modeliais, o paskutinei – retro ir retroinversijos (R ir RI). Gi vidurinėje dalyje naudojami išimtinai pagal inversijos pavidalą (I)modeliuoti tonacijų santykiai.
2. Kiekviena ciklo padala formuojama naudojantis tonacijų grupe, išsitenkančia pagrindinės intervalų intonacijos (es-b-c-d) rėmuose, tiesa, neretai smarkiai varijuotos. Ypač pravartu pastebėti tonacijų grupių traktavimo skirtumus. I dalies padalų pradžios sutampa su tonacijų grupės pradžia, o II ir III – su jų pabaiga. Šiose skirtybėse glūdi dalių ciklinių funkcijų prasmė: skirtingai nuo I dalies ekspozicinių funkcijų (padalos ir tonacijų grupės pradžios sutampa)ir II bei III dalies plėtros funkcijų (padala paruošiama tonacijų grupe tarsi preiktu).
3. Kiekvienoje ciklo dalyje atskirų padalų tonacijų grupės tarpusavyje santykiauja kiek kitaip. I dalyje tarp modeliuojamų grynųjų pavidalų (O ir I) atsiranda mišriosios tonacijų grupės, apimančios abiejų grynųjų pavidalų intervaliką. Tai būdinga plėtojimo padaloms. III dalyje tonacijų grupės poliarizuojamos (kilmė R arba RI). Čia nėra tarpinių, sumišrintų, tonacijų grupių. II dalyje nuolat intensyvinama vieno modelio (kilmė I) tonacijų grupė. Skirtingi ciklo padalų tonacijų santykiai išryškina įvairias sonatinio proceso pakopas, sutampančias su atskiromis ciklo dalimis, o būtent – pusiausvyrumą, arba toniškumą, platesne prasme (I d.), nepertraukiamumą, arba dominantiškumą (II d.), diskretiškumą, arba subdominantiškumą (III d.).
4. Ciklo išbaigtumo kriterijai išryškėja, palyginus atskirų ciklo dalių preiktus į jų reprizas. I daliai būdingas dominantinis preiktas į reprizos pagrindinę tonaciją (t.: 22–24). III dalis pasižymi subdominantinės įtampos iškrova į reprizos toniką (t. 16–18). Tuo tarpu II dalies reprizai būdinga per tritonį nuo pagrindinės (F) nutolusi tonacija (h), kuri pasižymi dominantinės ir subdominantinės funkcijų dviprasmybe. Regis, preiktui formuoti belieka tonikinė funkcija (fis, t. 16), kuri laikytina pagrindinės

tonacijos (F) bendraterciniu variantu. Tad visų trijų ciklo dalių preiktai į reprizas – dominantinis, tonikinis ir subdominantinis – liudija ciklo harmoninio pusiausvyrumo ir užbaigtumo požymius.

Atskleisti tonaciniai ir teminiai ciklo argumentai išryškina formalius ciklo dalių aspektus. Juos apibendrina schema Nr. 13.

Schema Nr. 13

Sonatos forma	I dalis	II dalis	III dalis
Ekspozicija:	O		M^O
P.P:	b M	F M	d
	I		M^I
J.P:	C-F	F-a	g-a
	O	O	I
Š.P:	F M	g	d I
	I	I	O
Plėtojimas:			
	O	O	M^O
Fazė I:	d M	e M	g I
			I
	M	M	O
Fazė II:	F I	d I	g O
			M^O
Repriza:	b-f OIM	h-Dis M	d-d M^I
	O	O	
Koda:	b M	F I	d
	I		

Pateiktoje schemoje kai kurios ciklo dalių tonacinio plano bei teminės kombinatorikos detalės truputį supaprastintos (redukuotos) tam, kad atsiskleistų esmingiausi sonatinio proceso pokyčiai. Kaip galima įsitikinti, kiekviena ciklo dalis iš esmės yra sonatos formos. Tačiau kiekviena kita dalis nėra visiškai savarankiška sonata, o, tikriau tariant nuoseklus, etapinis sonatinės idėjos realizavimas tiek teminiu, tiek harmoniniu atžvilgiu. Kita vertus, įdomu ir kitas, architektoninės prigimties, dėsningumas. Visos ciklo dalys – tarsi trys vienos sonatinės schemos realizavimo atvejai. Visoms dalims būdinga trijų padalų ekspozicija (P.P., J.P., Š.P.), dviejų fazių plėtojimas (Plėt. I, II), bet taip pat su kiekviena dalimi trumpėjanti repriza bei nunykstanti koda.

Ciklo intencionalumas

Kadangi Čiurlionis išimtinai pažymėdavo vien tik savo kūrinių natas, o visa kita nebuvo fiksuojama, logiška apmąstyti pastarųjų reikšmę ciklui. Juolab kad niekas neįsivaizduoja muzikos ciklo be tam tikros dinamikos, tempo artikuliacijos ir panašių dalykų. Galima būtų pamanyti, kad tuo perdaug nereikėtų rūpintis, nes kompozitorius, nežymėdamas muzikos niuansų, kaip ir savaime juos patiki atlikėjų ir kūrinių

leidėjų nuožiūrai. Tuomet kas gi galėtų būti skirtingų redaktorių nuomonių bei interpretatorių nuostatų ekspertu? Ar viskas, kas šioje plotmėje sumąstoma, gali tikti ir Čiurlioniui?

Klausimas ypatingas tuomet, kai siekiama įvardyti savaiminį kompozitoriaus ciklą. Suprantama, kad atitinkamai varijuojant muzikos ciklo dalių tempą bei dinamiką galima iš esmės nutolti nuo pačios cikliškumo idėjos. Tad kuo turėtume remtis ir kaip motyvuoti tai, kas savaiminiame cikle nepažymėta?

Vienintelis objektyvus pagrindas, niuansuojant savaiminį ciklą tempo, dinamikos ar kitu požiūriu, išlieka jo užrašytų garsų (natų tekstas) bei jų santykių struktūra. Atskleidus šią struktūrą (struktūriškai argumentavus), lieka intencionalusis ciklo tyrimo aspektas, kuris leidžia išbaigti struktūrinę jo analizę.

Šiam atžvilgiui tirti čia naudojama ciklo intencionalumo sąvoka, kuria bendriausia prasme norima pažymėti visuminę ciklo motyvaciją, susijusią tiek su kompozitoriaus pažymėtais, tiek ir nepažymėtais muzikos parametrais (lot. *intentio* – ketinimas, tikslas, veiklos motyvas, sumanymas; taip pat įtempimas, sustiprinimas)[29]. Šios definicijos savitumas išryškėja palyginus ją su kai kuriais kitais artimais terminais, kaip antai funkcionalumas, sąryšis, teleologiškumas, dalies ir visumos priklausomybė ir kt. Išvardytose sąvokose dažniausiai neakcentuojamas nežinomasis dydis. Tuo tarpu ciklo intencionalumas – tai ne tik funkcionalūs, kryptingi, priežastingi ciklo struktūrų ryšiai. Pastarąja sąvoka bandoma aprėpti natų tekste nepažymėtus, tačiau privalomus ciklo materializacijos dalykus bei jų ciklinę motyvaciją. Tik suvokus kūrinio visumą galima teigti apie daugiau ar mažiau ryškų jo intencionalumą. Tarp kūrinį konstituojančių elementų palaikoma intencionalumo įtampa kaip tik ir formuoja visumos pojūtį. Tad kūrinio visumos suvokimas, regis, negalimas be kūrinio intencionalumo.

Elementariausia kūrinio intencionalumo pasireiškimo forma – inercija. Labai dažnai vienas kuris muzikos veiksnys tarsi „tempia" paskui save visus kitus, suaktyvina jų variantiškai lygiagretų veikimą. Antai laipsniškai kylanti melodijos linija neretai ritmiškai greitėja, platėja jos dinaminė amplitudė, šviesėja tembras, pakinta artikuliavimas ir kt.

Svarbi intencionalumo forma – papildymas. Ji motyvuoja kūrinio elementų saiką, pusiausvyrumą. Pavyzdžiui, vyraujanti dominantinė harmonija mažajame formos mastelyje dažniausiai atsveriama subdominantinės didžiajame. Arba kylančios pagrindinės temos intonacijos supusiausvyrinamos krentančiomis šalutinės ir pan. Racionaliau kūrinio intencionalumo tipus galėtume skirti atsižvelgdami į tai, kokiu būdu arba principu yra komponuojamas kūrinys. Pavyzdžiui, binariniu principu sudėstyta kompozicija, be abejonės, pasižymės poliškumo intencijomis, seriškai sukomponuotas – nekartojamumo ir pan.

Tonaliajam ciklui būdingas teleologinis intencionalumas. Čia absoliuti dauguma muzikinio proceso veiksnių dažnai veikia viena ir ta pačia kryptimi. Sakykim, artėjant kūriniui prie kulminacijos (preiktas), ne tik maksimaliai suintensyvinama nepastovi harmonija, panaudojamas dominantės vargonų punktas, bet taip pat sutirštinama faktūra, sutankinamas metroritminis pulsas, suaktyvinami dinamikos bei tempo pokyčiai, atsiranda *crescendo, accelerando* pažymėjimai ir kt. Šio tipo intencionalumas nemažiau akivaizdus viso ciklo mastu, ypač atskiriant ir supriešinant ciklo dalis tarpusavyje.

Pagrindinei ciklo idėjai, vienam sumanymui bei tikslui gali būti pasitelkiamos visos priemonės. Dalys, savaime suprantama, supriešinamos ne dėl paties kontrasto. Tačiau jei kontrastas ciklui yra būtinas, tuomet jį savo ruožtu paryškina ne tik tonacijų bei tematikos planuotė, bet dažnai ir tempo bei su juo susiję metroritminiai, taip pat faktūriniai dalių skirtumai, svarbūs vyraujantys dinamikos lygmenys, tembras (pedalas) ir kt.

Šios ir panašios tonalaus ciklo intencionalumo savybės iš dalies leidžia suvokti, kodėl Čiurlionis daugelį savo kūrinių niuansų nežymėdavo, o apsiribodavo vien natomis.

Bandant intencionaliai pagrįsti nepažymėtus savaiminio ciklo parametrus, svarbu nustatyti, kuris iš struktūrinių ciklo argumentų pats esmingiausias. Tonaliniame cikle dažnai susiduriame su funkcine muzikos priemonių hierarchija, tad pirminiu struktūriniu ciklo pagrindu laikytina harmoninė logika, kuria pagrindžiamas tonacinis dalių planas. Kaip tik pastarajam, tarsi bendriausiam algoritmui, paklūsta visi kiti sonatinio ciklo procesai – teminiai, faktūriniai, tempo, dinamikos. Tad, tonacinis ciklo planas sudaro pirminę struktūrinę intenciją tikslingai veikti kitiems muzikos veiksniams.

Palyginkime čia analizuojamo ciklo kūrinių tempą, kurį siūlo redaktoriai[30]:

Kūriniai:		VL 306	VL 307	VL 308
Ciklo dalys:		I	II	III
Tonacijos:		b	F	d
Tempas	—			
J. Čiurlionytė:	—	*Agitato* M. M. ♩= 152	*Impetuoso* ♩ =152–160	*Vivace* ♩ = 108–112
V. Landsbergis:	—	*Allegro scherzando e efettuoso*	*Impetuoso*	*Vivace*

Kaip galima pastebėti, V. Landsbergis perima J. Čiurlionytės pažymėtą kūrinių tempą, šiek tiek pakoreguodamas pirmojo pobūdį. Lyginant tempą su savaiminio ciklo tonaciniu planu, akivaizdu, kad jo pažymėjimai nėra cikliškai motyvuoti, t. y. intencionalūs. Funkciniams tonacinio plano pokyčiams neatliepia tempiniai dalių kontrastai. Čia paprasčiausiai jų nėra. Visų trijų kūrinių tempas labai greitas, nepaisant ir to, kad šie kūriniai patenka į skirtingas kūrinių grupes (JČ op 26, 27, VL „Audros ir gelmės"). Vadinasi, redaktoriai, žymėdami kompozitoriaus kūrinių tempą, iš esmės vadovavosi individualia logika, dargi nenumanydami apie galimą ciklinį kūrinių intencionalumą.

Intencionaliai siejant kūrinių tempą su tonaciniu planu logiška motyvuoti, kuri ciklo dalis yra greitesnė arba lėtesnė. Čia gali padėti faktūrų analizė. Pirmoji dalis, kaip žinome iš struktūrinės temiškumo analizės, pasižymi polifoninėmis motyvų jungtimis, o antroji – vertikalių gretinimais. Iš tradicinės muzikavimo praktikos žinoma, kad vertikalių „įsiklausymui" reikalingas lėtesnis tempas, gi polifonijai tinka gyvesnis (prisiminkime: lot. *fuga* – bėgimas!). Kadangi abi dalis sieja kontrastingi funkciniai tonacijų ryšiai (tonika – dominantė, b – F), tad tempo santykiai, sekant intencionaliumo logika, turi ne prieštarauti, o sustiprinti tonacinio plano idėją. Tad čia I daliai labiau priimtinas sąlygiškai greitesnis (pvz. *Animato*), o II – lėtesnis (*Maestoso)* tempas. Panašiai III dalis, plėtojanti ankstesnių dalių struktūrines ypatybes, intencionaliai motyvuoja tarpinį (nei lėtą, nei greitą) tempą (*Moderato*). Orientacijos dėlei šio tempo schemą naudinga patikslinti metronominiais pažymėjimais (M.M). J. Čiurlionytės siūlomi metronomai, regis, menkai susieti tiek su ciklo, tiek ir atskirų dalių intencionalumu. Labai greitas pirmojo kūrinio tempas (♩ = 152) aiškiai nesiderina su palyginti žema kūrinio tesitūra. V. Landsbergis, tarsi nujausdamas šį neatitikimą, dar pažymėjo ir kūrinio charakterį (*scherzando*). Tačiau vargu ar tai gelbsti. *Scherzando* gali lengvai peraugti į negatyvų humorą (skubantys masyvūs subkontroktavos bosai!). J. Čiurlionytės pažymėtas trečiojo kūrinio tempas (♩ = 108–112) taip pat kelia abejonių. Teisingas intencionalaus III dalies tempo pasirinkimas gali nulemti ciklo užbaigtumo pojūtį, nes šios dalies repriza – tik 1 taktas (t. 18).

Kaip žinome iš struktūrinės analizės, ciklo dalių pabaigos (reprizos – kodos) nuolat trumpėja. Tad paskutinis III dalies taktas yra ryški intencionalumo apraiška. Pernelyg pagreitinus šios dalies tempą, reprizos nebepakanka, ji aiškiai per trumpa. Tiesa, V. Landsbergis ją „pailgina" pakartodamas ekspozicinę dalį. Tačiau šis sprendimas prieštarauja ciklo dalių pabaigų trumpėjimui, t. y. jų intencionalumui. Tad vienintelis teisingas sprendimas – tinkamo tempo pasirinkimas, leidžiantis „išklausyti" paskutinį taktą.

Išsiaiškinus ciklo intencionalumo bendriausias apraiškas, galima modeliuoti bent apytikslę, orientacinę, nepažymėtų parametrų reikšmių schemą (Schema Nr. 14).

Schema Nr. 14

Ciklo dalys:	I	II	III
Tonacijos:	b	F	d
Tempas:	*Animato* ♩ =120	*Maestoso* ♩ = 84	*Moderato* ♩ = 88
Dinamika:	mp	più f	mf
Frazuotė:	≈2 t.	≈1 t.	≈1½ t.

Laikantis tos pačios vienakryptės intencionalumo logikos schemoje, be tempo, taip pat pažymėtos bendriausios (apytikrės) dalių dinamikos reikšmės. Pažymėti konkretūs dinamikos ženklai (mp, più f, mf) čia suprastini kaip tam tikras išvestinis vidurkis (dalies garsumo tonika) arba apibendrintas intensyvumas. Dalies viduje šie ženklai priklausomai nuo formos intencionalumo gali santykinai kisti. Schemoje taip pat pažymėtas kiekvienos dalies vyraujantis arba dažniausiai artikuliuojamų frazių (motyvų) ilgis. Savaime suprantama, atspindėtos reikšmės nėra absoliučios, o tik orientacinės. Laikantis panašių reikšmių, manytume, nebus nusižengta ciklo intencionalumui. Dargi priešingai – tai turėtų sustiprinti ciklo visumos pojūtį.

Baigdami šią trumpą (čia nekalbama apie vidinį kiekvienos dalies intencionalumą) analizę, norėtume dar kartą sugrįžti prie vadinamojo Čiurlionio kūrinių neužbaigto žymėjimo. Tiesą sakant, žodis „neužbaigtas" čia ne visai tinka. Šią kompozitoriaus kūrinių savybę tikslinga būtų vadinti struktūriniu minimalistiniu žymėjimu. Kaip tik tokia kūrinio užrašymo maniera palieka maksimalią erdvę savaiminiams ir intencionaliems ciklo struktūrų ryšiams. Beje, ši „maniera" visiškai priešinga nūdienos kompozitoriams, kurių aiškinamasis komentaras (metatekstas) kartais keliolika kartų pranoksta užrašomų natų apimtis. (Prisiminkime K. Stockhauseno „Mantra".) Čiurlionio kūrinių neužbaigtumas[31] neretai paaiškinamas psichologine kompozitoriaus kūrybinio proceso skuba. Tai nėra korektiška. Čiurlionis užrašydavo intencionalias muzikos struktūras. „Kūrinių neužbaigtumo" nereikėtų sieti ir su muzikos parametrų reikšmine nelygybe, išryškėjusia dar Bacho laikmečiu (Bachas taip pat nežymėjo tempo, dinamikos, artikuliacijos ir kt. Tačiau Bacho muzikos intencionalumas palyginti gerai suvoktas ir apie šio kompozitoriaus neužbaigtus kūrinius retai kalbama). Čiurlionio atvejis yra ypatingas tuo, kad vėlyvieji romantikai, kaip žinia, skrupulingai pažymėdavo daugybę muzikos niuansų (dinamikos, tempo ir kt.). Ar Čiurlionis visam tam „žaismui" buvo abejingas?

Ciklo identifikavimas

Atlikta struktūrinė neatpažinto ciklo analizė leidžia įvardyti ciklą. Tam tikslui mums būtinai prireiks kokios nors formos schemos ar kito provaizdžio, su kuriuo galėtume lyginti analitiniu keliu gautus faktus ir juos identifikuoti.

Tokia pirmine forma, nustatant neatpažintą ciklą, regis, galėtų būti konvencionali trijų dalių sonatinio-simfoninio ciklo schema. Šis ciklas, – skaitome A. Ambrazo knygoje, –„panašus į milžinišką sudėtinę trijų dalių formą. Lėtoji dalis, muzikos pobūdžiu, taip pat tonacija kontrastuojanti kraštinėms dalims, atitinka trio dalį, finalas atlieka laisvai traktuojamos reprizos funkciją [...]"[32].

Neatpažintam ciklui, kaip pastebėjome, būdingas vidurinės ir kraštinių dalių kontrastas (faktūros, tonacijos, tempo ir kt.). Be to, paskutinė dalis gali priminti laisvai traktuojamos reprizos funkciją (sugrįžta ostinatinis pedalas, iš dalies tonacijos funkcija – TD III# ir kt.).

Yra ir kitų lygintinų ir identifikuojamų dalykų. „Pirmoji sonatinio-simfoninio ciklo dalis paprastai pati svarbiausia [...]. Pirmos dalies pobūdis nulemia ir viso ciklo pobūdį. Kitos ciklo dalys papildo ar išplečia pirmosios dalies muzikos atskirus aspektus"[33].

Iš tiesų pirmoji neatpažinto ciklo dalis sudaro pretekstą likusioms plėtoti jos prielaidas. Ypač pažymėtinas pagrindinis intornacinis-intervalinis branduolys, iš kurio išsirutulioja pagrindinės teminės, faktūrinės, tonacinės ciklo konstrukcijos. Be to, „[...] sonatinio-simfoninio ciklo pirmosios dalys dažniausiai rašomos sonatos forma"[34]. Šiuo atžvilgiu neatpažintąjį ciklą įmanoma identifikuoti.

Sonatinės formos schema[35]:

Įžanga	I dalis (ekspozicija) T – D	II dalis Temų perdirbimas S	III dalis (repriza) T – T	Koda

NC I dalies sonatinės formos schema:

Ekspozicija	Plėtra	Repriza	Koda
T– D	T D III #	T – D	T

Lygindami sonatinės formos schemas (tradicinę su NC), matome tik nedidelius skirtumus. Beje, NC plėtojimas prasideda TD III # tonacija, kuri po ekspozicijos T– D, kaip esame pastebėję, gali būti traktuojama (sekant kintamų funkcijų teorija)[36] ir kaip TSVI.

Kitas reikšmingas identifikavimo aspektas: „Sonatinis-simfoninis ciklas primena sonatos formos ekspoziciją. Ciklo pirmoji, aktyvioji, dalis atitinka pagrindinę, antroji, lyriškoji, – šalutinę, finalas – baigiamąją partiją"[37].

Šiuo atžvilgiu įvertindami neatpažintąjį ciklą pastebime palyginti neryškius skirtumus.

Skirtumų priežastis, kaip nesunku pastebėti, – I dalies glaustumas (praleista baigiamoji partija), todėl finalas čia lygintinas su plėtojimo padala. Dalies ir ciklo struktūravimo panašumus ypač akivaizdžiai liudija abiem identiškas tonacijų planas (schema Nr. 4).

Neatpažinto ciklo formos palyginimas su konvencionaliosiomis sonatinio-simfoninio ciklo schemomis iš dalies leidžia jį įvardyti. Taigi M. K. Čiurlionio tiriami trys fortepijono kūriniai (VL 306–308), čia vadinami neatpažintu ciklu, iš esmės yra trijų dalių sonata.

Kaip galėjome pastebėti, nustatant ciklą labiausiai iškeliami tie neatpažinto ciklo bruožai, kurie mažiausiai prieštarauja tradicinėms cikliškumo normoms. Kita, atvirkštinė, šio veiksmo pusė būtų nekonvencionalių, individualių bei novatoriškųjų ciklo savybių akcentavimas. Kadangi pastarosios išsamiau buvo atskleistos ankstesniuose skyriuose, tad čia jas tik trumpai priminsime:

1) bendras intervalinis intonacinis ciklo branduolys;
2) šio branduolio teminė ir harmoninė projekcija;
3) cikliškumo etapų sąsajos su minėtu branduoliu.

Novatoriškų savybių fone neatpažintas ciklas iš esmės nesietinas su jokia tradicine cikliškumo schema, tai greičiau trijų dalių ciklas, pasižymintis kūrybiška sonatinio principo traktuote[38].

Išvados

Atliktas M. K. Čiurlionio trijų kūrinių fortepijonui (VL 306–308) tyrimas prognostiniu, struktūriniu, identifikavimo atžvilgiais leidžia padaryti šią pagrindinę išvadą: minėti kūriniai yra savaiminis ciklas. Savo konvencionaliaisiais bruožais ciklas artimas trijų dalių sonatai, o novatoriškaisiais – trijų dalių ciklui, pasižyminčiam kūrybiška sonatinio principo traktuote. Abi drauge – konvencionalioji ir novatoriškoji pusės – liudija išskirtinį ir autentiškiausią savaiminio ciklo bruožą.

Savaiminio ciklo įvardijimas leidžia manyti, kad panašių neatpažintų ciklų kompozitoriaus palikime gali būti ne vienas. Tolesni tyrimai šia kryptimi gali padėti netgi naujai perskaityti ir įvertinti Čiurlionio muziką, ženkliai paveikti jos interpretatorių bei kūrinių redaktorių nuostatas.

Tolimesniems tyrimams gali būti naudingas prognostinės ir struktūrinės metodikų išbandymas.

Šiam tyrimui pritaikyta prognostinė metodika išryškino neatpažinto ciklo tikimybę, kurią paliudijo nemažai aspektų – kūrybinio protrūkio, chronologinio, mentalinio ir kt.

Struktūrinė metodika padėjo atskleisti ciklo genetines sąsajas su pradine kūrinio intonacija. Tapo aišku, kad visų ciklo dalių teminis, tonacinis bei formalus procesas paremtas minėtos intonacijos intervalais. Ciklo struktūrą pagrindžiantys argumentai (ciklo dalies ir viso ciklo tapatus tonacinis planas, intervalinis konstrukcijų O, I, M dėstymo cikle etapiškumas, sonatinės schemos transformacijos kiekvienoje dalyje ir kt.) sudarė galimybę intencionaliai motyvuoti kompozitoriaus nepažymėtus ciklo parametrus (tempo, dinamikos, frazuotės). Neatpažinto ciklo intencionalumas (viso ciklo įtampa, motyvuotas susisaistymas) leidžia naujai pažvelgti į tariamą kompozitoriaus kūrinių „neužbaigtumą". Labiau tikėtina, kad tai struktūrinis minimalistinis ciklo žymėjimas.

Pagaliau įvardijant ciklą išryškėjo identifikavimo procedūrų nevienprasmiškumas (tradiciškumo ir novatoriškumo samplaika), iš dalies liudijantis M. K. Čiurlionio muzikinio mąstymo sudėtingumą ir originalumą.

Santrumpos

VL – Vytauto Landsbergio sudarytas M. K. Čiurlionio muzikos kūrinių sąrašas (Landsbergis, 1986, p. 223–296).
VLKF – Čiurlionis M. K. 2004. Kūriniai fortepijonui. Visuma.
DK – Dariaus Kučinsko sudarytas M. K. Čiurlionio fortepijoninių kūrinių sąrašas (Kučinskas, 2002).
ČKF – Čiurlionis M. K. , 1957. *Kūriniai fortepijonui* (red. Jadvyga Čiurlionytė). Vilnius: Vaga.
NC – neatpažintas ciklas.

Nuorodos

[1] Šį A. Ambrazo straipsnį žr.: *Lietuvos muzikologija*, Vilnius, 2000, t. 1, p. 6–15.

[2] žr.: R. Janeliauskas, M. K. Čiurlionio kūrybos proceso ypatybės ir muzikos kūrinys (Neatpažintas ciklas, 1905 06, Druskininkai), *Muzikos kūrinio ribos*, XXXIII Baltijos muzikologų konferencija, tezės, Vilnius, 2004; R. Janeliauskas, Neatpažintas Mikalojaus Konstantino Čiurlionio ciklas fortepijonui (1904 m. spalis, Varšuva), *Tiltai*, 2004, Nr. 21, Klaipėda; R. Janeliauskas, Neatpažintas Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikos ciklas (1908 m. spalis, Peterburgas), *Lietuvos muzikologija*, 2004, t. V.

[3] D. Kučinskas, *M. K. Čiurlionio fortepijoninės muzikos tekstas (Genezės aspektas)*, daktaro disertacija, Vilnius, LMA, 2002, 8 priedas („...chronologinis katalogas"). (Santrumpa: DK)

[4] *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui. Visuma*, parengė ir redagavo V. Landsbergis, Vilnius, 2004. (Santrumpa VLKF)

[5] Iš dalies tai pastebi V. Landsbergis savo knygoje žr.:„*Čiurlionio muzika*", Vilnius, 1986, p. 134.

[6] Santrumpa VL – M. K. Čiurlionio muzikos kūrinių sąrašas, žr.: – V. Landsbergis, ten pat, p. 223–296.

[7] Ten pat, p. 117.

[8] Ten pat.

[9] Ten pat, p. 121.

[10] D. Kučinskas, *M. K. Čiurlionio fortepijojinės muzikos tekstas (Generės aspektas)*, daktaro disertacijos santrauka, Vilnius, LMTA, 2004, p. 14.

[11] Turima omeny šie leidiniai: M. K. Čiurlionis, *Kūriniai fortepijonui* (red. Jadvyga Čiurlionytė), Vilnius: Vaga, 1975 (santrumpa: ČKF); o taip pat VLKF.

[12] VLKF, p. 409.

[13] Akivaizdumo dėlei palyginkim „Tris pjeses" su Neatpažintu ciklu 1906 10 Druskininkai.

[14] VLKF, p. 409.

[15] Ten pat.

[16] Akivaizdumo dėlei pateiksime kai kuriuos aktualius neskelbtų Čiurlionio kūrinių epizodus, nepatekusius į VLKF.

Neskelbta	Vieta VL kūrinių sąraše
DK 188	tarp VL 246 ir 247
DK 203	tarp VL 264 ir 265
DK 211	tarp VL 270 ir 271
DK 255	tarp VL 311 ir 312
DK 265	tarp VL 321 ir 322
DK 270	tarp VL 325 ir 326
DK 271	–"–
DK 272	– " –
DK 275	tarp VL 315 ir 316
DK 286	tarp VL 334 ir 335

[17] Plačiau žr.: D. Kučinskas, Muzikos, tapybos ir poezijos sąsajos M. K. Čiurlionio variacijose „E A S A C A S", *Tiltai*, 2001, Nr. 8, p. 126–130.

[18] žr.: V. Landsbergis, ten pat, 1986, p. 134.

[19] V. Landsbergio tvirtinimu, 1907 m. gegužės mėn. Čiurlionis pabaigė instrumentuoti „Jūrą" (V. Landsbergis, *M. K. Čiurlionis. Time and Content*, Vilnius,1992, p. 18). Neginčytina ir antrojo klavyro apmato data 1906 m. gruodžio 8 d. (V. Landsbergis, ten pat, 1986, p. 72).

[20] Tiesa, V. Landsbergis pastebi, kad „Eiliuotoji „Sonata" , sprendžiant iš jos turinio (vienatvės tema), irgi datuotina bene 1907 m. rudenį, tą patvirtintų ir biografinė situacija" V. Landsbergis, Čiurlionio dailė, Vilnius, 1976, p. 178.

[21] V. Landsbergis mano, „kad pirmoji ir antroji sonatos bus gimusios 1907-ųjų vasarą, tikriausiai Druskininkuose", ten pat, p. 177.

[22] Ten pat, p. 178.

[23] žr.: nuorodą Nr. 2.

[24] žr.: D. Kučinskas, ten pat, 2002, 8 priedas (DK 249–257).

[25] Čia pravartu pastebėti, kad kompozitoriaus kūrybinio protrūkio palyginti ribota trukmė bei kūrinių kiekybinė apimtis gali būti patogi statistiniams muzikos tyrimo metodams.

[26] žr.: V. Landsbergis, ten pat, 1986, p. 143.

[27] Straipsnio autorius greta sąvokos „intervalinių konstrukcijų technika" taip pat siūlo „struktūrinio-intervalinio tonalumo" terminą, kuris atsirado kaip tam tikras apibendrinimas daugelio teorinių darbų, tyrinėjančių XX a. harmonijos problemas (ypač pažymėtini šie autoriai: J. Cholopovas, N. Gulianickaja, C. Kohoutek, L. Dallin ir kt.). Plačiau žr.: R. Janeliauskas, Monarika kaip komponavimo bendrybė, *Lietuvos muzikologija*, 2003, t. 3.

[28] Čia derėtų atkreipti dėmesį į dar vieną įdomybę, kuri susijusi su mažosios tercijos santykiais – I: f-as (-h), t. 18–19 (–21). iš esmės padidintas sekundų mastelis koduojamas I var: des-c-h, t. 1.

[29] *Tarptautinių žodžių žodynas*, Vilnius, 1985, p. 216.

[30] žr. ČKF, VLKF.

[31] Antai D. Kučinskas savo disertacijoje daro šią išvadą: „Čiurlionio rankraščių analizė atskleidė jam būdingą non finito principą" (D. Kučinskas, ten pat, 2002, p. 21.

[32] *Muzikos kūrinių analizės pagrindai*, mokslinis redaktorius Algirdas Ambrazas, Vilnius, 1977, p. 442. (Už šią knygą prof. A. Ambrazui 1979 m. buvo paskirta Lietuvos valstybinė premija.)

[33] Ten pat, p. 443.

[34] Ten pat.

[35] Ten pat, p. 350.

[36] Kintamų harmonijos funkcijų teoriją plėtojo rusų muzikologas J. N. Tiulinas, žr.: *Учение о гармонии*, M., 1966.

[37] A. Ambrazas, ten pat, p. 443.

[38] Visi čia iliustruojami pavyzdžiai paimti iš VLKF.

Rimantas Janeliauskas

M. K. Čiurlionis' Unrecognized Cycle for Piano (July 1907.07 Druskininkai)

Summary

A number of musicologists noticed a penchant of M. K. Čiurlionis, a towering Lithuanian artist and composer, for thinking and writing music in a cyclic manner. Today, however, still scant attention has been paid to the spontaneity of the composer's cycles of music. The article explores one of the cycles spontaneously comprised of the composer's three works up to now interpreted as single pieces for piano (VL 306–308). Here this cycle, like other similar potential spontaneous cycles, is called unrecognized, because they were not in any way marked both by the composer and have not been recognized and investigated by musicologists. Special methods have been employed in this work. One of them – prognostic – made possible to base the probability of the unrecognized cycle on mental and time-space criteria. It came to light that the cycle under analysis was written during one of the composer's creative outbursts (July 1907. Druskininkai), when he was concerned with the origin of sonata-form. The other method – structural gave a possibility of unfolding the meaning of the initial melodic intonation without distinguishing either thematic or tonal and even formal aspects. The structural argumentation of the cycle made possible to intentionally motivate the parameters unmarked by the composer (tempo, dynamics, phrazing). The intentional character of the cycle leads to the conclusion that the incompleteness characteristic of Čiurlionis' musical texts (only notes are written) in principle is only a structural minimalism of noting, giving a possibility to intentionally motivate the parameters of the cycle.

The identification of the cycle on the basis of the conventional scheme of a sonata-form cycle witnesses that it is pretty close to a three-part sonata. However, stronger accentuating the innovatory aspects of the cycle, it is reasonable to agree that it is a cyclic three-part work marked by an individual interpretation of a sonata-form principle. The identification of the unrecognized cycle enables one to partially think that the composer's both earlier and later stages of creation can be marked by similar cycles. Thus, the investigation of the latter is one of the most topical issues of today's Čiurlioniana, the realization of which might unfold the unseen depths of the musical talent.

M. K. Čiurlionio neatpažintas ciklas fortepijonui (1907 07 Druskininkai)

Santrauka

Ne vienas muzikologas yra atkreipęs dėmesį į genialaus lietuvių menininko ir kompozitoriaus M. K. Čiurlionio polinkį mąstyti ir kurti cikliškai. Tačiau nūdien dar nėra pakankamai atkreiptas dėmesys į kompozitoriaus muzikos ciklų savaimingumą. Straipsnyje tyrinėjamas vienas iš savaimingai susidėstančių iš iki šiol manyta atskirų trijų kompozitoriaus kūrinių fortepijonui (VL 306–308) ciklas. Šis ciklas, kaip ir galimi kiti panašūs savaiminiai ciklai, čia vadinami neatpažintais, nes iš tiesų jie nebuvo paties kompozitoriaus kaip nors pažymėti bei muzikologų atpažinti ir ištyrinėti. Darbe yra panaudotos specialios metodikos. Viena jų – prognostinė – leido pagrįsti neatpažinto ciklo tikimybę pagal mentalinį bei laiko-erdvės kriterijus. Išaiškėjo, kad tiriamas ciklas buvo sukurtas viename iš kompozitoriaus kūrybinių protrūkių (1907 07, Druskininkai), kuomet menininkas gilinosi į sonatiškumo prigimtį. Kita metodika – struktūrinė– leido atskleisti pradinės melodinės intonacijos (es-b-c-d) reikšmę visam ciklui, neišskiriant nei teminių, nei tonacinių ir netgi formalinių aspektų. Struktūrinis ciklo argumentavimas atvėrė galimybę intencionaliai motyvuoti kompozitoriaus nepažymėtus muzikos parametrus (tempą, dinamiką, frazuotę). Ciklo intencionalumo analizė leidžia manyti, kad Čiurlionio muzikos tekstams būdingas neužbaigtumas (užrašomos tik natos) iš esmės tėra struktūrinis pažymėjimų minimalizmas, leidžiantis intencionaliai motyvuoti neužrašytus ciklo parametrus. Identifikuojant ciklą pagal konvencionalią sonatinio ciklo schemą, paaiškėjo – jis yra gana artimas trijų dalių sonatai. Tačiau akcentuojant labiau novatoriškus ciklo aspektus galima sutikti, kad tai ciklinis trijų dalių kūrinys, pasižymintis individualia sonatinio principo traktuote. Neatpažinto ciklo įvardijimas iš dalies leidžia manyti, kad panašiais ciklais gali būti paženklinti tiek ankstyvesni, tiek ir vėlesni kompozitoriaus kūrybos etapai. Tad pastarųjų ištyrimas yra vienas iš aktualiausių šiuolaikinės čiurlionianos tikslų, kurį įgyvendinus, regis, atsivertų dar neregėtos jo muzikinio talento gelmės.