

Jekaterina KOSTINA
Audra VERSEKĖNAITĖ

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

Sakralinis minimalizmas muzikoje: teorinių apibrėžčių ir kūrinių įvairovės labirintai

ANOTACIJA. Įvairiaspalvėje XX a. muzikos panoramoje galima išskirti kompozitorius, kurie savo kūryboje akcentuoja Dievo svarbą. Tokių išties nemažai ir jų komponavimo maniera gana įvairi. Tačiau kompozitorių Arvo Pärto, Henryko Góreckio, Johno Tavenerio, Pėterio Vasko, Gijos Kančelio, Sofijos Gubaidulinos tam tikri kūriniai muzikologijos literatūroje neretai apibūdinami kaip sakralinio minimalizmo pavyzdžiai. Ar bendras kompozitorių interesų laukas, tikėjimo ir asketiškumo įprasminimas muzikos išraiškos priemonėmis yra tinkama priežastis tarpusavyje ryškiai besiskiriančius kūrinius vadinti vienu terminu? Kyla problemų minėtų kompozitorių kūrinuose išskiriant sakralinės muzikos bruožus (tai siejama labiau su subjektyviu klausytojo požiūriu) ir patį minimalizmo aspektą. Tai ir yra pagrindinė problema, iškelianti daugiau klausimų – ar sakralinis minimalizmas gali egzistuoti kaip tam tikra minimalizmo atmaina? Kokius kriterijus reikėtų taikyti sakralinei muzikai įvardyti? Ištyrus muzikologijos literatūroje randamus sakralinio minimalizmo apibūdinimus, straipsnyje siekiama išanalizuoti sakraliniam minimalizmui priskiriamus kūrinius ir pasakyti, ar šie kūriniai atitinka apibrėžimuose pateiktos muzikos kalbos bruožus.

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

sakralinis minimalizmas,
minimalizmas,
postminimalizmas,
naujasis paprastumas,
sakralumas,
profaniškumas,
repetityvumas.

Sakralumas *versus* profaniškumas

Sakralumo (*sacrum*) ir žemiškumo (*profanum*) atskirtis tapo rūpimu klausimu XX a. pradžioje. Šiuos du pradus nagrinėjo prancūzų sociologas Ėmile'is Durkheimas (1858–1917) ir vokiečių psichologas Maxas Scheleris (1874–1928). Pasak vokiečių autoriaus, sakralumas suprantamas „kaip aukščiausia vertybė, apibrėžianti religijos ir moralės santykį ir sutapatinama su įkūnytu Dievu“ (cit. iš Chłopicka 2003: 12). Ė. Durkheimas taip pat teigė, kad religijoje svarbu atskirti sakralumo ir profaniškumo pradus. Jo manymu, sakralumas suprantamas kaip „kolektyvinės reprezentacijos, išsiskiriančios iš visuomenės

arba peržengiančios banalios kasdienybės ribas¹; sakralumas idealus ir pranoksta kasdienį egzistavimą, jis netgi potencialiai pavojingas, keliantis pagarbą baimę². Atitinkamai profaniškumas – viskas, kas liko už sakralumo ribų, t. y. kasdieniai, žemiški dalykai. Tačiau, pasak É. Durkheimo, sakralių objektų negalima apibrėžti visiems laikams³, todėl sunku vienareikšmiškai nustatyti sakralumo ir žemiškumo ribą. Nepaisant to, autorius pabrėžia, kad sakralumo reikšmė ta, kad jis atskiriamas nuo profaniškumo. Daug mąstytojų rašo apie tai, kad sakralumas yra aiškiai atskirtas nuo bendro žemiško pasaulio (nors pats É. Durkheimas kalbėjo apie ribų neapibrėžtumą), kad jis išreiškia galutinę bendrą gyvenimo vertę ir prasmę. Tai yra amžina realybė, kuri pripažinta buvusi anksčiau, nei buvo žinoma, ir suprantama kitaip, nei traktuojami bendri dalykai (Streng 2019).

Muzikoje profaniškumo ir sakralumo identifikacija tampa dar sudėtingesnė, nes nėra aiškios šių dviejų apibrėžčių ribos. Dažnai, norint jas užčiuopti, šių sferų kontrastas vaizduojamas gana kategoriškai. Pavyzdžiui, lenkų muzikologė Kinga Kiwała straipsnyje „Henryk Mikołaj Górecki’s Symphony No. 2 *Copernican*: Word and Sound Facing the Sublime“ (2017) pateikė H. Góreckio požiūrį į sakralumo ir profaniškumo skirtumus. Antrojoje simfonijoje kompozitorius į M. Koperniko atradimus žvelgia ne moksliskai, o egzistencialistiškai: kompozitoriui svarbus žmogaus susidūrimas su neaprėpiama vieta, kuri veda asmenį į kontempliatyvią būseną (Kiwała 2017: 145). Sakraliam pradui vaizduoti autorius pasitelkia religinį tekstą, modalią ir funkcinę harmoniją, kuriančią kontempliatyvią būseną, statiškumą – muzikinio laiko tėkmės sustabdymą. Priešingai, profaniškas pradas atspindi pasaulio mechaniškumą, jame nėra ramybės (Kiwała 2017: 145, 149).

Sakralumo sąvokos supratimas yra asmeniškias ir subjektyvus. Apie tai rašo ir jėzuitų (Sent Luiso) universiteto filosofijos profesorė Eleonore’a Stump straipsnyje „Beauty as a road to God“ (2007). Ji teigia, jog kelias pas Dievą, kuriuo mums tampa vienas ar kitas muzikos kūrinys, prasideda nuo subjektyvios pozicijos – nuo skirtingos kiekvieno mūsų dvasinės, psichologinės ar moralinės būsenos. Tačiau jos turi objektyvų tikslą, rezultatą – Dievą (Stump 2007: 15). Tai paaiškina, kodėl vienas kūrinys, pakylėjęs asmenį ir vedantis jį į artumą su Amžinuoju, kitam žmogui nepadaro jokio įspūdžio – jų kelionės tikslas sutampa, jis objektyvus, tačiau kelio pradžios taškai skiriasi, jie subjektyvūs. Taip pat subjektyvumas gali pasireikšti paties klausytojo būsenoje ir pasiruošiant priimti muzikos

1 Sacred and Profane. Émile Durkheim. Prieiga per internetą: <http://routledgesoc.com/category/profile-tags/sacred-and-profane>.

2 Sacred and Profane. Prieiga per internetą: <https://www.sociologyguide.com/socio-short-notes/sacred-and-profane.php>.

3 Ibid.

siunčiamą žinią, todėl būtų teisinga teigti, kad „visa gera muzika yra sakrali, jei jos klausomasi sakraliai“ arba „muzika sakrali tuo metu, kai priimama su dvasiniu pažinimu ir šventu dėkingumu“ (Mansfield 1927: 453–454). Šiai minčiai antrina ir Vilija Grigonytė⁴, ji teigia, kad daug kas priklauso nuo paties žmogaus – klausytojo. Vienam muzika gali sukelti religinių jausmų, kitas tai pačiai muzikai gali likti visiškai abejingas. Su šiomis mintimis sutiko ir kunigas Arūnas Peškaitis, tik jis išskyrė svarbų, nors ir ne konkretų, bruožą, kuris būtinas sakraliniam menui: „Religiją be transcendencijos galima vadinti pseudoreligija. Gal panašiai ir su muzika? Ji gali būti visokių stilių, tačiau gera ir tiesiog širdinga muzika bent jau kreipia į transcendenciją“ (cit. iš: Kajėnas 2010).⁵

Vis dėlto, bandant sukonkretinti ir apibūdinti sakralinę muziką, galima pasitelkti XX a. pirmos pusės muzikos poveikio tyrinėtojų muzikos skirstymą. Jų išskirta:

- ♦ stimuliuojanti muzika, t. y. energinga, stipraus ritmo, garsi, disonansinė;
- ♦ raminti, t. y. monotoniškai reguliaraus silpno ritmo, žemo dinaminio lygio, neškubaus tempo, nedidelės amplitudės *legato* melodijos (Kalavinskaitė 2009: 92).

Sakralinei muzikai priskirtume nuraminimo funkciją ir minėtus muzikos kalbos bruožus. Taip pat, pasak sakralinės muzikos tyrėjos Danutės Kalavinskaitės, svarbus sakralumo bruožas – muzikos organizavimas laike, kai ji statiška ir primena amžinybę. Remiantis graikų muzikologo Thrasybulos Georgiadeso mintimis, muzika traktuojama kaip priklausanti pasauliui (*profana*), o jos dvasiškumą lemia turinys, intencija, tikslas ir paskirtis (ibid.: 94). Konkretūs bruožai (meditatyvus judėjimas, kontempliacija, maldos pulsas, lėtas ar santūrus tempas, nedramatiškumas, išraiškos švelnumas, nekontrastingumas, tonalūs sąskambiai), kurie galėtų būti priskiriami sakralinei muzikai, kildinami iš katalikų religinės muzikos protėvio – grigališkojo choralo, kuriam, pasak Jeano Prou, „būdingas biblinis, liturginis ir kontempliacinis dvasingumas: šis giedojimas niekad nebuvo ir nenori būti kuo nors kitu, kaip tik malda“ (Kalavinskaitė 2009: 95).

Šias mintis papildo lenkų muzikologė Natalia Szwab straipsnyje „Beauty in the Light of the Sacred: Religious works by Paweł Szymański“. Rašydama apie sakralumo grožio vaizdavimą muzikoje, ji pabrėžia konsonansiškumo, melodijos, harmonijos, malonaus skambesio, tonalumo ar modalumo svarbą (Szwab 2012: 446). Straipsnio autorė užsimena ir apie kitokio (ypatingo, sustabdyto) laiko reikšmę; cituodama vokiečių liu-

4 Ši subjektyvaus muzikos potyrio problema minima 2010 m. vykusioje diskusijoje „Muzika, atverianti anapusių“. Joje dalyvavo sakralinės muzikos festivalio rengėja Vilija Grigonytė, jo iniciatorius Vytautas Gailevičius, kunigas Arūnas Peškaitis, muzikologė Rūta Stanevičiūtė ir vargonininkas Balys Vaitkus.

5 Iš lot. *trans* – virš, anapus + *scandere* – lipti, kilti; pranokti, judėti anapus; Transcend. Prieiga per internetą: https://www.etymonline.com/word/transcend?ref=etymonline_crossreference.

teronų teologo Otto mintis, tylą ji apibūdina kaip geriausiai garsų kalboje atspindinčią šventumą (Szwab 2012: 447).

Esama ir kitų nuomonių, pavyzdžiui, Lietuvos dailininkas ir žurnalistas Vaidotas Žukas sakralumą mato įvairesni: „Šventumas gali būti visoks – ir labai gražus, ir paties bjauriausio pavidalo“ (Žukas 2017). Tačiau, pasak jo, šiuolaikinis sakralinis menas neturi vengti egzistencinio dramatismo, bėgant nuo jo, rezultatas bus nenatūralus ir netikras, nes „mes vis tiek jau esame užkrėsti egzistencializmo, tiesiogiai ar netiesiogiai išgyvenę XX amžiaus okupacijas, karus, holokaustus, trėmimus, egzistencinę abejonę, Dievo praradimą“ (ibid.). Nors citatos autorius atstovauja vaizduojamajam menui, paminėti bruožai yra bendri, tad juos galima taikyti ir muzikai.

Taigi, apibendrinant skirtingų teologų ir muzikologų mintis apie tai, kaip galėtų būti apibūdinama sakralinė muzika, galima išskirti kelis bruožus:

- ♦ kūrinio turinys ir tikslas turi kreipti į Dievo (ar sakralaus objekto) garbinimą;
- ♦ padėka ir rezignacija (nevengiant dramatismo – *sacrum* ir *profanum* sandūros);
- ♦ muzikos statiškumas;
- ♦ sąsajos su viduramžių muzika – grigališkuoju choralu;
- ♦ siaura melodijos intervalika;
- ♦ repetityvumas, ritmo silpnumas;
- ♦ tyli dinamika ir ramus tempas, kreipiantis į kontempliaciją;
- ♦ konsonansiškumas (modalumas, tonalumas).

Tačiau šie bruožai, galintys tapti atspirties tašku analizuojant kompoziciją, nėra konkretūs ir vienareikšmiai – jie iki galo neapibrėžia sakralinės muzikos. Jos subjektyvumas ir ribų neaiškumas lieka problemiškas. Sakralinės muzikos apibūdinimai ir potyriai gali būti siejami su subjektyvia klausytojo patirtimi. Toks subjektyvumas matomas ir tyrinėjant sakralinio minimalizmo apibrėžtis.

Sakralinio minimalizmo sąvokos apibrėžtys

XX a. 9–10 deš. muzikologų darbuose minimalizmo tema minimalistinė muzika apibūdinama įvairiai. Pavyzdžiui, greta postminimalizmo, vartojami ir naujojo paprastumo (*new simplicity*), sakralinio minimalizmo (*sacred / holy minimalism*), ritualinio minimalizmo apibūdinimai. Jų dažnai pasitaiko periodinėje spaudoje, pristatančioje kūrinių ar įrašų recenzijas. Štai, pavyzdžiui, kaip nurodoma knygoje „The Oxford Handbook of Music and Medievalism“ (2020), „terminas sakralinis minimalizmas (*holy minimalism*) spaudoje siejamas su apžvalga apie didelio pasisekimo sulaukusio H. Góreckio Simfonijos Nr. 3 įrašą (*Electra Nonesuch*) 1992 m. su Dawn Apshaw ir *London Sinfonietta*,

diriguojama Davido Zinmano“ (Dolp 2020: 395). Šis įrašas buvo minimas daugelyje apžvalgų, tačiau pastebėtina, kad „apžvalgose dažnai buvo vengiama diskusijų apie simfonijos muzikos ypatumus. Vietoj to kūriniui buvo priskiriama asmeninės religijos (*personal religion*) apibūdinimas. Straipsniuose akcentuojama simfonijos „dvasinė paguoda“, „mistinė malonė“, „ekstazės būsenos“ siekis“ (Howard 1998: 149–150). Vėliau Willfredas Mellersas H. Góreckį kartu su A. Pärtu ir J. Taveneriu pavadino „dievobaimingų minimalistų trejybę“ (Mellers 1993: 714). Josiahas Fiskas minėtų kompozitorių muziką apibūdina kaip naująjį paprastumą (*new simplicity*) (Fisk 1994: 394), o Markas Swedas juos vadina „trimis sakraliniais minimalistais (*three holy minimalists*)“ (Swed 1995) ir pan.

Taip XX a. 10 deš. įsitvirtino sakralinio minimalizmo apibūdinimas. Pamažu jis buvo pradėtas taikyti Sofijos Gubaidulinos, Gijos Kančelio, Pėterio Vasko ir kitų kompozitorių kūriniams. Pabrėžtina, kad didžiosios dalies kompozitorių, kurių kūriniai priskiriami sakraliniam minimalizmui (A. Pärtas, H. Góreckis, S. Gubaidulina, P. Vaskas, G. Kančelis), gimtinės – posovietinės šalys. Jos apima platų istorinį kontekstą, kuriame didelę reikšmę turi Sovietų Sąjunga, atskyrusi menininkus nuo Vakarų pasaulio. Žlugus Sovietų Sąjungai (1991) pradedama atrasti iš naujo tai, kas buvo prarasta. Kompozitorių kuriama muzika siekė atgaivinti kultūrinius identitetus ir religines tradicijas, kurios viešpataujant sovietams užmirštos (Potter 2013: 320), nes „postsovietinėse Rytų Europos šalyse, kur prievarta buvo diegiamas materialistinis ateizmas, sugrįžimas prie dvasingosios muzikos esmės ir jos meditacinės tylos neretam kompozitoriui buvo kone dvasinės egzistencijos būtinybė“ (Daunoravičienė 2005: 2). Kaip teigia britų muzikologas Keithas Potteris, A. Pārto giesmės ir muzika, paremta *tintinnabuli* idėja, H. Góreckio darbai – bandymas nusisukti nuo muzikinio modernizmo gali būti traktuojamas kaip atsisukimas į Dievą ir bažnyčią, norint iš naujo apibrėžti savosios kultūros identitetą, atgaivinti ikisovietinį pasaulį (ibid.).

Martha Ainsworth straipsnyje „Be Still, And Know That I Am God: Concert Halls Rediscover the Sacred“ (2002) sakralinį minimalizmą muzikoje lygina su kontempliatyviu maldos dvasingumu (Ainsworth 2002). Edwardas Foley’is knygoje „Music and Spirituality“ (2015) sakralinį minimalizmą apibūdina kaip įprastą minimalizmo stilių, kurio kūrėjai – inspiruoti religijos (Foley 2015: 20). Tačiau šios minimalizmo krypties atstovų kūryboje matoma ne tik religinė tematika, joje pasitelkiamos ir liaudies dainos (pvz., A. Pārto „Estonian Lullaby“ (2006) – estų liaudies dainos „Jõhvi“ motyvai, J. Tavenerio „Six Russian Folksongs“ (1978) ar H. Góreckio žymioje Simfonijoje Nr. 3 (1976) – silezietiška liaudies daina, P. Vasko „Koncerte anglų ragui“ (1989), Sofijos Gubaidulinos kūrinyje „De profundis“ (1978) skamba bajaranu atliekamos liaudies dainos ir kt.).

Latvių muzikologė Jūlija Jonāne, nagrinėdama sakralinio minimalizmo fenomeną muzikoje, išskiria keletą bruožų:

- ♦ kūriniams būdingas *pamokslavimas garsais*;
- ♦ akordinė faktūra, mąstymas blokais;
- ♦ statika – asociacija su choralu;
- ♦ švelnus repetityvumas, primenantis maldą;
- ♦ tylos svarba;
- ♦ gėrio ir blogio kovos iliustravimas muzikoje;
- ♦ paukščių kaip tarpininkų tarp žmonių ir Dievo simbolis (ornitologinis-teologinis Olivier Messiaeno indėlis);
- ♦ netradicinis, modernus tradicinių sakralių muzikos žanrų ar jų elementų naudojimas (Jonāne 2016: 215–216).

Taigi iš pateiktų apibrėžimų galime daryti išvadą, kad sakralinis minimalizmas – tai muzikos, kurioje susijungia kontempliatyvi minimalizmo estetika ir religinė tematika, dažniausiai reiškiamą naudojant viduramžių ar renesanso muzikos kalbos elementus ar liaudies dainas, apibūdinimas.

Anglų dirigentas ir muzikologas Paulas Hillieris, rašydamas apie A. Pārto muziką, pamini dar vieną svarbų sakralinio minimalizmo bruožą – kompozitoriaus santykį su tyla: „Kaip mes gyvename, priklausome nuo mūsų santykio su mirtimi, o kaip kuriame – nuo santykio su tyla“ (Hillier 1997: 1). Estų kompozitoriaus muzika esą ši konceptą paliudija – kūrybiškai susijusios tyla ir mirtis tampa trapiu, bet gražiu dvasinio gyvenimo pagrindu. Šią mintį A. Pārtas išreiškia paprasčiausiomis priemonėmis – viena nata ar akordu, kurie pamažu veda klausytoją į vidinę tylą ir dvasinį pakylėjimą (ibid.). P. Hillieris taip pat mini sakralumo muzikoje ryšius su ikonomis, kurių tikslas atvaizduoti transcendentinį Dievą, įkūnijant tai konkrečiai, o ne abstrakčiai. Dėl šios priežasties dalyvaujantieji kuriant *vaizdinę ar muzikinę ikoną* turi būti ramūs ir maldingi, nes jų kūrinys yra amžinybės liudijimas (Hillier 1997: 5). Muzikologas tokį požiūrį lygina su A. Pārto kūryba, o panašių paralelių randama ir J. Tavenerio muzikoje, tai galima matyti iš albumų pavadinimų – „Ikon of Light“ (1994), „Ikon of Eros“ (2003).

Straipsnio „View on Sacred Minimalism and music by Pēteris Vasks as incarnation of theological ideas“ (2016) autorė J. Jonāne apibūdina kompozitoriaus muzikos bruožus kaip „neoromantiškus kartu su naująja dvasinės estetikos išraiška – naujuoju dvasingumu (*new spirituality*), naujuoju paprastumu (*new simplicity*) ar sakraliniu minimalizmu (*holy minimalism*)“ (Jonāne 2016: 215). Autorė teigia, kad kompozitorius, pasitelkdamas teologines idėjas, sukuria savąjį būdą per muziką išreikšti asmeninį tikėjimą, ir vartoja skirtingus pavadinimus kaip sinonimus. Vis dėlto sakralumas kompozitoriaus kūrybo-

je vaidina svarbų vaidmenį: jo muzikos funkcija – kontempliacija, todėl ji nepasižymi įprastu plėtojimu ar kulminacijos siekiu; straipsnio autorė tokį braižą vadina pamokslavimu garsais (*preaching through sounds*) ar išpažintimi (Jonāne 2016: 215). Apie muzikos neatsiejamumą nuo sąvokų *sakralumas* ar *dvasingumas* A. Pārto kūryboje rašė muzikos redaktorius Maxas Nyffeleris straipsnyje „Illuminated Coexistence of Religions“ (2013). Autorius teigia, kad tinkamiausias žodis apibūdinant kompozitoriaus muziką yra *dvasingumas* (*spirituality*), „pastaruoju metu tapęs gana populiariu žodžiu šiuolaikinės muzikos srityje“. Tiesa, pasak autoriaus, A. Pārtas „yra originalus kompozitorius, o ne kieno nors sekėjas ar pataikūnas“, jis nuosekliai kūrė *dvasingą* muziką per dešimtmečius (Nyffeler 2013). O pats estų kompozitorius viename iš savo interviu („The Silence and Awe of Arvo Pärt“ (2014)) sakė, kad, be jokios abejonės, muzika jį suartina su Dievu. „Man muzikos substancijoje yra tiek dieviškos galios ir grožio, kad kas turi ausis, teklauso“, – sakė A. Pārtas (Huizenga 2014).

Šios citatos rodo sakralumo ar *dvasingumo* svarbą tiek minėtų estų ar latvių kompozitorių, tiek ir jų bendraminčių kūryboje. Kadangi sakralinio minimalizmo apibūdinimas nėra itin konkretus, o sakralumo samprata išlieka subjektyvi, nagrinėjant populiariausių šiam reiškiniui priskiriamų kompozitorių (A. Pārto, H. Góreckio, J. Tavenerio, G. Kančelio, S. Gubaidulinos, B. Kutavičiaus) kūrybinius, buvo atsižvelgiama į suformuluotą termino apibrėžimą kaip į atspirties tašką. Analizuojant kompozicijas buvo aiškinamasi, ar yra tam tikrų bendrų bruožų, padedančių sukonkretinti sakralinio minimalizmo apibrėžimą, ar priešingai – jų skirtingumas į apibrėžimo sampratą įneša dar daugiau probleminių klausimų.

Analitinės sakraliniam minimalizmui priskiriamų kūrybinių atodangos

Dažniausiai muzikologijos literatūroje su sakraliniu minimalizmu siejami A. Pārto (g. 1935), H. Góreckio (1933–2010) ir J. Tavenerio (1944–2013) vardai.⁶ Straipsnyje analizuojami minėtų kompozitorių kūrybiniai – A. Pārto „Tabula rasa“, H. Góreckio Simfonija Nr. 3 ir J. Tavenerio „The Protecting Veil“ – buvo atrinkti pagal identišką kriterijų – perskaičius įvairius straipsnius apie sakralinį minimalizmą, pasirinktos kompozicijos, dažniausiai priskiriamos sakraliniam minimalizmui. Kitų šiame straipsnyje analizuojamų kūrybinių autorių – P. Vaskas (g. 1946), G. Kančelis (1935–2019), S. Gubaidulina (g. 1931) ir B. Kutavičius (1932–2021) – mažiau minimi sakralinio minimalizmo kon-

6 Štai, pavyzdžiui, K. Potteris teigia: „XX a. 9 deš. Europos kompozitoriai Henrykas Góreckis, Arvo Pārtas ir Johnas Taveneris įgijo tarptautinę reputaciją eksponuodami atviresnį *dvasingumą*, gąsdinamai vadinamą „šventuoju minimalizmu“ (*holy minimalism*)“ (Potter 2019).

tekste (Jonāne 2016: 215–227). Jų kūrybai priskiriami įvairūs apibūdinimai ar muzikos stiliai – naujasis paprastumas, postminimalizmas, sonorizmas, ritualinis minimalizmas ir pan., rečiau, bet pasitaiko, sakralinio minimalizmo apibūdinimas, todėl jų kūriniai buvo atrinkti pagal panašumą į minėtas žymiausias kompozicijas: analizuojamų kūrinių atlikėjų sudėtį, kūrinio trukmę, žanrą ar religines pavadinimo / teksto nuorodas. Nors visi šie kompozitoriai priskiriami tam pačiam sakraliniam minimalizmui, analizuojant kūrinius pastebėta ir skirtumų. Dėl šios priežasties kūriniai buvo grupuojami pagal muzikos medžiagos plėtojimo pobūdį, kompozicijas suskirstant į du tipus: repetityvius ir redukuotas muzikos kalbos kūrinius.

Repetityvusis sakralinis minimalizmas

Vientisu muzikos medžiagos plėtojimu ir tolygiu jos auginimu, neapsunkinant kontrastais ar disonansiškumu, pasižymi A. Pārto „Tabula rasa“ (1977), H. Góreckio Simfonija Nr. 3 (1976), P. Vasko „Musica Dolorosa“ (1983), B. Kutavičiaus „Paskutinės pagonių apeigos“ (1978). Keliuose jų (H. Góreckio ir B. Kutavičiaus veikaluose) išryškėjo liaudiškumo svarba – naudojamos liaudies dainų citatos ar joms būdingi muzikos bruožai. Tad kaipgi ir ar šiuose kūriniuose reiškiasi sakralinis minimalizmas?

A. Pārtas kūrinyje „Tabula rasa“ sakralumo įspūdį kuria pasitelkdamas savo paties išplėtotą *tintinnabuli* techniką, paruošto fortepijono žemame registre atliekamus akordus, primenančius varpo skambesį, minimalų muzikinės medžiagos naudojimą – klausant tai kuria tyrumo ir skaidrumo pojūtį, skambančios muzikos susikaupimo ir paruošimo kontempliacijai funkciją. Ar visi šie bruožai apibūdina anksčiau suformuluotą sakralinio minimalizmo apibrėžimą? Akivaizdžios religinės tematikos kūrinyje nerandame – dalių pavadinimai ir instrumentų sudėtis neteikia jokių nuorodų į religinius tekstus ar bažnytinę muziką. Tačiau naudojamo paruošto fortepijono kaip varpo funkcija primena ortodoksams būdingą skambinimo varpais tradiciją, o tylos tapsmas – kūrinio pagrindinė idėja, bylojanti apie ilgo susikaupimo rezultatus, taip pat yra bažnytinės tradicijos atspindys. Vien minimalizmo terminu autoriaus komponavimo būdo taip pat negalima apibūdinti, nes jo muzika pasižymi kontempliatyvumo paskirtimi ir apie ją galima rasti daugiau sakralumą liudijančių pasisakymų, pavyzdžiui, „Pārto kūryba <...> nori suteikti balsą kitai tikrovei, nepriklausančiai šiam pasauliui: ji suteikia tikėjimo Kristumi balsą liudijimui“ (Pope Benedict XVI 2010). Viduramžių ir renesanso muzikos elementų ryškiausias atspindys yra garsioji kompozitoriaus *tintinnabuli* technika – A. Pārto mąstymas dermėmis, melodijos modalumas, trigarsių ir diatoninių slinkčių naudojimas, garsų visumos griežtumas ir paprastumas, kuris buvo būdingas viduramžių daugiabalsei muzikai: „<...> melodiją Pārtas retai kuria laisvai. Paprastai garsus jis išdėsto aplink vieną

centrinį toną ir tolsta nuo jo dažniausiai laipsniniu judėjimu, remdamasis aiškia matematine tvarka ir simetrija“ (Zamornikova, Katunyan 2011: 113). Taigi, remiantis šiais išvardytais muzikos bruožais, galima daryti išvadą, jog kūrinys atitinka suformuluotą apibrėžimą, tačiau sakralumo samprata vis dėlto lieka subjektyvi ir individuali.

H. Góreckio kūrinyje Simfonija Nr. 3 akivaizdžiausiai matoma religinė tematika: sakralinių tekstų (Marijos raudos ar jaunos mergaitės maldos) ir giesmių pasitelkimas. Minimalios muzikos kalbos priemonės taip pat ryškiai pastebimos: melodinių motyvų repetityvumas, nuolatinis nepilnų trigarsių, atskirų garsų *ostinato*, nuoseklus muzikos auginimas, o kontempliatyvumas reiškiasi statiška muzikos tėkme, lėtu tempu, kontrastų vengimu, tylos epizodais. Tokia muzikos kalba, nevengdamas skausmo ir kančios klausimų, kompozitorius kreipia klausytojus link meilės, vilties ir rezignacijos. Laipsniškas melodijos judėjimas, šuolių vengimas, muzikos vertikalė ir konsonansiniai sąskambiai, maldos rečitavimas (II d.) teikia nuorodas į viduramžių muzikos bruožus, taip pat trečioje kūrinio dalyje kompozitorius beveik identiškai perteikia lenkų liaudies dainą „Kaj ze mi się podziół mój synecek miły“⁷ („Kur dingo mano brangus sūnelis“). Šie bruožai (ramus muzikos pobūdis, tylos svarba, laipsniškos melodijos slinkty, konsonansiškumas ir pan.) panašūs į A. Pārto muzikos ypatumus, jie išryškina repetityvumo aspektą ir atitinka suformuluotą sakralinio minimalizmo apibrėžimą.

Vertinant P. Vasko kompoziciją „Musica Dolorosa“, negalima vienareikšmiškai jai priskirti sakralumo sąvokos dėl kulminacijoje naudojamos garsios dinamikos, stiprių akcentų, chaotiškos polifonijos ir dramatiškos kūrinio pabaigos. Šio kūrinio pavadinime taip pat matoma užuomina į religinį turinį, tačiau dėl nuolatinio skausmo ir tragizmo eksponavimo kompozicijoje išvelgti kontempliatyvumą sudėtinga. Kita vertus, jei P. Vasko muziką suprastume kaip „pamokslavimą garsais“ („Tai, ką darė mano tėvas, būdamas pastorius, tai, ką įtraukė į savo pamokslus, aš bandau atspindėti savo muzikoje. Kalbėti garsiai. Patvirtinti tikėjimu“ (Jonāne 2016: 217)), o šio kūrinio funkciją traktuotume kaip dvasinį apsivalymą susitapatinant su kenčiančiuoju, sakralumo apibūdinimas pasirodytų tinkamas. Vėlgi susiduriama su sakralumo sampratos subjektyvumu ir skirtingomis jos traktavimo galimybėmis, kurios priklauso nuo klausančiojo / analizuojančiojo asmeninės dvasinės patirties ar vidinės nuostatos, bet nėra tiesiogiai priklausomos nuo muzikos. Pati muzikos kalba, kaip jau minėta, atitinka tik dalį išvardytų bruožų, kuriančių sakralumą.

7 „Kaj ze mi się podziół mój synecek miły“. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=PceFdBH00>

B. Kutavičiaus kompozicijoje „Paskutinės pagonių apeigos“ gausiai naudojami sekundų sąskambiai, būdingi lietuviškoms sutartinėms, vyrauja siauras melodikos diapazonas, sekundos, tercijos ir kvartos intervalai, artimi lietuvių liaudies muzikai. Kompozitorius pasitelkia redukuotą muzikos garsyną (apsiriboja frygine ir penkiagarse dermėmis), nuolat kartoja atskirus motyvus (keisdamas dinamiką ar faktūrą), todėl minimalizmo apibūdinimas – tinkamas. Grafinėje partitūroje natų išdėstymas grindžiamas neapibrėžtumo, aleatorikos principais, išryškėja repetityvumas, teatrališkumas (III d. „Gyvatės užkalbėjime“ dainininkų atliekami šnypštimo garsai – aliuzijos į gyvatę). B. Kutavičius naudoja ne tik melodinę polifoniją, bet ir tekstinę (I d. „Žioje žaliasai“ dainininkai turi savarankiškas melodines linijas ir skirtingus tekstus, o II d. „Medvėgalio pagarbinimas“ ir IV d. „Ažuolo pagarbinimas“ pasitelkiama kanono technika). Šie elementai kuria stiprų paslaptlingumo efektą, ypač kai klausytojas „dalyvauja apeigose gyvai“ (atlikėjai kuria ritualo erdvę eidami ratu aplink klausytojus, garbina pagoniams sakralius objektus ir prašo jų nenaikinti). Čia galima išvelgti dvasinę praktiką, vedančią į vienybę su aukštesniąja būtimi, todėl dvasingumo apibūdinimas būtų tinkamas; ritualo vyksmas taip pat akivaizdus, nes klausytojai įtraukiami į apeigų procesą, tačiau ar panašaus muzikos mistiškumo ir ritualo tematikos pakanka norint kompozicijai suteikti sakralumo apibūdinimą? Jeigu sakralumo sąvoką sietume su garbinimo elementu, tuomet šiame kūrinyje ją galime išvelgti, bet kitose B. Kutavičiaus oratorijose, sukurtose panašiu principu (pvz., „Iš jotvingių akmenų“, 1983), dominuoja rituališkumas, apeigų, ypatingo laiko momentas, tik trūksta garbinimo elemento, tad kūrinys nelaikomas sakraliu.

Taigi aptartos A. Pārto, H. Góreckio, P. Vasko ir B. Kutavičiaus kompozicijos, tarpusavyje turinčios nemažai skirtumų, apskritai yra panašios komponavimo principo aspektu, todėl priskirtos repetityvinės muzikos grupei. Jose, priešingai nei vėliau aptariamuose kūriniuose, dominuoja minimalizmo kaip technikos samprata: asketiškai naudojamas garsynas, atraminių tonų pasitelkimas, sluoksnių skaidrumas, nuolatinė atskirų motyvų repeticija ir vientisas muzikos auginimas. Sakralumą kūriniuose galima išvelgti dėl daugiausia naudojamo diatoninio garsyno (A. Pārtas, H. Góreckis) ir statiškos muzikos tėkmės (A. Pārtas, H. Góreckis), religinių nuorodų ar simbolių (A. Pārtas, H. Góreckis, P. Vaskas, B. Kutavičius), garbinimo funkcijos (B. Kutavičius).

Redukcinis sakralinis minimalizmas

G. Kančelio „Mourned by the Wind“ (1989), J. Tavenerio „The Protecting Veil“ (1988) ir S. Gubaidulinos „Rejoice!“ (1981) dominuoja sakralios muzikos pradai (kontempliatyvi, statiška muzikos tėkmė), jai priešpriešinamas profaniškumas, taip pat dažnu atveju šie pradai suliejami į visumą. Toks suliejimas išreiškiamas kontrastuojančia kalba,

trikdančia muzikos plėtojimosi vientisumą. Pasigendama atskirų motyvų repetityvumo, faktūros skaidrumo, minimalaus garsų naudojimo ir kitų bruožų, tinkamų minimalizmo technikai apibūdinti, todėl juose galbūt įžvelgiama tik minimalizmo estetika.

Analizuojant G. Kančelio Liturgiją „Mourned by the Wind“, prieita prie išvados, kad šiam kūriniui tinka sakralinio minimalizmo terminas, nes muzikos pobūdis konsonansiškas, ramus, jo nutraukimą klausytojas gali traktuoti kaip priešpriešą sakraliam alto balsui: kaip gyvenimo tragizmą, *profanišką* būtį ar mirtį. Muzikos medžiaga nuosekliai auginama, viltingai einama link rezignacijos, vyrauja beakcentė muzikos tėkmė, primenanti amžinybę. Svarbų vaidmenį užima repetityvumas – per visą kūrinių nuolat kartojasi sekundinės raudos intonacijos (iš jų auginama kūrinių medžiaga), atskirai kiekvienai daliai būdingi motyvai (pvz., III d. spineto atliekamas minorinio akordo *arpeggio*), skaidrūs muzikos sluoksniai, primenantys A. Pārto redukuotą muzikos kalbą, taip pat panašumas į estų kompozitoriaus stilių – tylos svarba. Būtina akcentuoti ir panašumą į mistišką minimalizmą, atsispindintį J. Tavenerio kūrinyje „The Protecting Veil“.

Abiejose kompozicijose autoriai nevengia tempų ir tembrų kontrastų ir taip sutrikdo kontempliatyvią muzikos tėkmę, tačiau G. Kančelio pasitelkiamos priemonės nėra tokios radikaliai kaip J. Tavenerio: disonansai perteikia profaniškąją būtį, o kitu atveju jie neakcentuojami, prislopinami švelnių instrumentų tembrų ir tylios dinamikos; šuoliai girdimi itin retai, dažniausiai melodija juda nuosekliai; altas solo neatlieka kadencijos, būdingos koncerto žanrui (skirtingai nei violončelė J. Tavenerio kūrinyje). Stilistiškai G. Kančelio kūriniui artimesnė H. Góreckio simfonija, joje nuo pat pradžios girdimas skausmas, tragizmas, tačiau jis nuolatos derinamas su rezignacija ir viltimi, o disonansai pasitelkiami kaip tylus pritarimas. Taigi, norint sukonkretinti sakralinio minimalizmo terminą, įžvelgiamas G. Kančelio kompozicijos panašumas į H. Góreckio stilistiką, tai atsiskleidžia kūrinyje Simfonija Nr. 3 – sakralinis minimalizmas grindžiamas liaudies muzika. Nors, kaip minėta anksčiau, citavimo kompozitorius nesiekia, o muzikos stiliaus panašumas į Sakartvelo liaudies intonacijas tikriausiai nesąmoningas, tačiau neatsitiktinai daug muzikologų, apibūdindami sakralinę muziką, mini kartvelų liaudies muzikos dvasią, kurią kūrėjas perteikia savo kompozicijose. Kaip tik ši liaudies dvasia ir tapo kompozitoriaus kūrinių pagrindu, nes, skirtingai nei A. Pārto *tintinnabuli* technika, viduramžių muzikos elementų, priartinančių klausytojus prie sakralumo sąvokos, negirdime. Tačiau dėl nevientisos ir kontrastingos muzikos kalbos, neretai perteikiančios profaniškąją būtį, ar sakralumo bei profaniškumo samplaikos tam tikruose kūrinių fragmentuose G. Kančelio stilistiškai tinkamesnis atrodo redukuotos muzikos kalbos tipas.

J. Tavenerio kompozicija „The Protecting Veil“ iš anksčiau analizuotų A. Pārto, H. Góreckio kūrinių labiausiai išsiskiria savo neįprastumu, kalbant apie tipinius sak-

ralinei muzikai priskiriamus bruožus, tokius kaip dinaminiai kontrastai, tempų kaita, disonansai, platūs melodiniai šuoliai. Tačiau galime matyti aiškiausią intenciją sukurti sakralų kūrinį – autorius muzikoje programiškai vaizduoja Marijos gyvenimo istoriją, tarsi garsais tapytą ikoną. Kaip tik muzikos programiškumas leidžia atpažinti sakralumą, nors ji ne visuomet išlieka meditatyvaus pobūdžio. Minimalizmo kontempliatyvumas būdingas didžiąjai kūrinio daliai, jis pasižymi muzikos statiškumu, vaizduojančiu amžinybę, silpnu ritmo akcentavimu, nepastoviu metru – laisvu muzikos organizavimu laike. Šie bruožai taip pat primena ir viduramžių vokalinės muzikos estetiką: remdamasis aštuoniais bizantiškais tonais, kompozitorius kuria kūrinio harmoninį planą. Religinė tematika taip pat akivaizdi, nes J. Taveneris kūrinyje pasakoja konkretaus įvykio, tapusio svarbia ortodoksų švente, ir Dievo Motinos istoriją, programiškai muzikoje vaizduodamas konkrečius simbolius: Marijos balsas – violončelės solo partija, jos ašaros – *glissando*, varpų skambesys – orkestro pritarimas klasteriais ir pan. Tačiau kūrinys nepasižymi minimaliu garsų naudojimu ar redukuota muzikos kalba, kuri būdinga H. Góreckiui ir A. Pärtui; kompozitorius laisvai naudoja disonansus, šuolius melodijoje padidintais intervalais, kelioms kūrinio ištraukoms būdingas greitas tempas, violončelės virtuoziškumas ar dinaminiai kontrastai. Dėl šios priežasties galima daryti išvadą, kad minimalizmas kompozitoriaus traktuojamas ne kaip komponavimo technika, o kaip estetika (asketiškumas – atsisakant tam tikrų muzikos aspektų).

Panašia stilistika pasižymi rusų kompozitorės S. Gubaidulinos kūriniai, neretai minimi sakralinio minimalizmo kontekste. Abiejų autorių kūrinuose akivaizdi religinė tematika: ryški intencija sukurti sakralų kūrinį (J. Tavenerio kompoziciją inspiravo ortodoksų šventė, o S. Gubaidulinos „Rejoice!“ – teologiniai filosofo pamąstymai). Tačiau taip pat matomas kitoks kompozitorių požiūris į sakralųjį meną, nes menininkų kūryboje neįjuntama aiški takoskyra tarp dvasingo ir žemiško polių – muzika apskritai yra transcendentiška, ji neapsiriboja kontempliatyviu pobūdžiu ar sakralumo ir profaniškumo supriešinimu. Kompozitoriai gausiai naudoja chromatizmus, *glissando*, melodinius šuolius, polifoniją ir kt. Dėl nuolatinės garsų alteracijos garsynas gana platus (S. Gubaidulinos kūrinio „Rejoice!“ ištraukose galima išskirti atrامينius garsus, o J. Tavenerio kompozicijoje tokius garsus aptikti sunku), todėl minimalizmas pasireiškia tik motyvų ar garsų repetityvumu, skaidria faktūra (bet šie bruožai būdingi ne visam muzikos kūriniiui). Sakralumo supratimas kompozitorių kūryboje praplečiamas ir netelpa į suformuluoto apibrėžimo ribas. Skausmas ir kančia tampa sakralios būties dalimi, todėl dvasingo kūrinio intencija pasidaro svarbesnė už kontempliatyvų muzikos pobūdį ar religinę muziką primenančias intonacijas.

S. Gubaidulinos kompozicija „Rejoice!“ ne visai atitinka suformuluoto sakralinio minimalizmo apibrėžimą. Joje matoma aiški sakralinio kūrinio intencija (remiamasi Šv. Rašto citatomis, teologo mintimis, dalių pavadinimai siejami su mišių muzikos žanru), kompozicijoje gausu laisvos laiko tėkmės (nemetrizuotų muzikos fragmentų), statiško akordų išdėstymo, faktūros skaidrumo, nuoseklaus melodijos judėjimo, aukšto registro ir švelnios atakos (flažoletų). Tačiau kūrinyje pilna chromatizmų, kurie, pasak pačios kompozitorės, tinkami profaniškumui vaizduoti. S. Gubaidulina nevengia dažnos dinamikos, tempų kaitos, aštrių disonansinių sąskambių, naudoja aleatorinę polifoniją, o mikrotonams išgauti – *glissando*. Tad šio kūrinio priskyrimas minimalistinei estetikai abejotinas.

Taigi analizuotose J. Tavenerio, G. Kančelio ir S. Gubaidulinos kompozicijose galima įžvelgti polinkį į muzikos kalbos, instrumentuotės redukavimą, tačiau jis balansuoja ties ultramaksimalaus minimalizmo riba (čia siekiama išryškinti atraminius tonus, vietomis skaidrinant faktūrą ar garsyną ir pan., suliejant sakralų ir profanišką pradus). Sakralumo aspektas analizuotuose kūriniuose dar problemiškesnis, nes nėra aiški sakralaus ir profaniško pradų takoskyra.

Išvados

Sakralinė muzika – abstrakti (tiksliai neapibrėžiama) ir subjektyvi (priklausoma nuo asmeninės kuriančiojo / klausančiojo nuostatos, patirties) sąvoka, todėl ją sunku kategorizuoti pagal konkrečius bruožus. Tačiau, skaitant muzikologų (Kingos Kiwałos, Danutės Kalavinskaitės) ir religijotyrininkų (Catherine'os Pickstock, Eleonore'os Stump, Rudolfo Otto'o, Mircea'os Eliadė'ės ir kt.) mintis, išsikristalizavo keletas apibūdinimų, kuriuos galima įvardyti kaip sakralumą muzikoje atspindinčias savybes. Pavyzdžiui, jei sakralinės muzikos funkcija dažniausiai yra Dievo garbinimas ar klausytojo susitelkimas į kontempliaciją, tuomet svarbus ir jos poveikumas. Nors visi individai ir jų santykiai su dvasingumu labai skirtingi, svarbu, kad muzika kreiptų į transcendenciją. Tokia muzikos kalba dažniausiai siejama su šviesiomis ir švelniomis emocijomis. Tačiau nūdienos kompozitoriams natūralu nevengti dramatiškumo, nes, išgyvenus tam tikras asmenines ar pasaulines tragedijas, jos tampa neatsiejama žmogaus dalimi. Pagal muzikos poveikį, pasitelkiant klausytojų atsiliepimus apie paguodą, randamą sakralinėje muzikoje, ji priskirtina prie raminančios muzikos, kuriai būdingas monotoniškai reguliarus silpnas ritmas, žemas dinaminis lygis, neskubus tempas, nedidelės apimties *legato* melodijos, statiškas muzikos organizavimas laike ir kontempliatyvumas, kreipiantis į malda, paguodą ar rezignaciją.

Gilinantį minimalizmo periodizacijos aspektus, išryškėjo gana skirtingas muzikologų požiūris. Atskirdami minimalizmo ir postminimalizmo laikotarpius, neretai tyrėjai postminimalizmo muziką gretina su naujuoju paprastumu (*new simplicity*) ir sakralinio minimalizmo (*sacred / holy minimalism*) apibūdinimais. Naujojo paprastumo apibrėžimai ir priskiriamos kompozicijos literatūroje įvairuoja. Ta pati problema iškyla ir gilinantį sakralinio minimalizmo apibūdinimą. Abu pavadinimai muzikologijos literatūroje siejami su konkrečių kompozitorių kūriniais (beje, jų įvardijimas skirtinguose straipsniuose taip pat varijuoja, todėl nėra aiškus). Pabrėžtina, kad dauguma kompozitorių, priskiriamų sakraliniam minimalizmui, yra kilę iš Rytų Europos, kurios istorijoje didelį vaidmenį vaidino Sovietų Sąjunga ir jos ideologija. Tad žlugus Sovietų Sąjungai prasidėjo prarastų vertybių atradimo iš naujo etapas, kultūrinio identiteto ir religinių tradicijų paieškos, atsigręžimas į Dievą. Jų kūriniai išsiskiria religiniu turiniu ir teikiama viltimi, kuri tampa paguodos forma klausytojams. Tokį rezultatą kompozitoriai išgauna paprasčiausiomis priemonėmis – viena nata ar akordu, vedančiu klausytojus į vidinę tylą ir dvasinę pakylėjimą, todėl galutinė jų muzikos funkcija yra kontempliacija.

Šiame darbe nagrinėtos kompozicijos – Henryko Góreckio Simfonija Nr. 3 (1976), Arvo Pärto „Tabula rasa“ (1977), Johno Tavenerio „The Protecting Veil“ (1988), Gijos Kančelio Liturgija „Mourned by the Wind“ (1989), Pėterio Vasko „Musica Dolorosa“ (1983), Sofijos Gubaidulinos „Rejoice!“ (1981) ir Broniaus Kutavičiaus „Paskutinės pagonių apeigos“ (1978) – tarpusavyje turi nemažai skirtumų. Skiriasi ne tik stilistinė kiekvieno kūrinio prieiga, bet ir muzikos komponavimo būdai. Rasta ir panašumų, kuriuos priskirtume sakralinio minimalizmo bruožams, tačiau ne visi kūriniai iki galo atitinka nurodytus bruožus, kai kuriems (pvz., „Rejoice!“) tinkami yra tik keli punktai. Atskirų kompozitorių (A. Pärto, P. Vasko, H. Góreckio, B. Kutavičiaus, G. Kančelio, J. Tavenerio, S. Gubaidulinos) išryškinti kūrybos panašumai nusakytų aiškiai neapibrėžto sakralinio minimalizmo skaidymą į smulkesnes kryptis.

Taigi, nepaisant kompozitorių individualumo ir komponavimo skirtumų, dauguma šiame darbe analizuotų kūrinių – H. Góreckio Simfonija Nr. 3, A. Pärto „Tabula rasa“, G. Kančelio „Mourned by the Wind“, B. Kutavičiaus „Paskutinės pagonių apeigos“, J. Tavenerio „The Protecting Veil“, P. Vasko „Musica Dolorosa“ – atitinka bendruosius sakraliniam minimalizmui priskiriamus bruožus. Tačiau konkrečių bruožų įvardijimas yra problemiškas dėl sakralumo neapibrėžtumo ir subjektyvios jo sampratos. Kai kuriose analizuotose kompozicijose naudojamos priemonės (ypač redukcinio sakralinio minimalizmo pavyzdžiai) netelpa į sakralinio minimalizmo apibrėžimo rėmus – nejučia aiški muzikos sakralumo ir profaniškumo takoskyra. Skirtingų kompozitorių kūrinuose matoma įvairi sakralumo ir minimalizmo traktuotė, todėl priskirti juos vienai krypčiai

būtų neteisinga. Tad apibendrinant galima daryti išvadą, kad sakralinio minimalizmo terminas yra per platus minėtiems kūriniais apibrėžti, tai liudija apie tinkamo naudojimo problematiką. Galbūt apibrėžimą vertėtų susiaurinti iki kūrybinių, grindžiamų religine tematika, priskyrimo, tuomet būtų išvengta sakralinės muzikos subjektyvumo klausimo. Tačiau kreipiant dėmesį tik į religinį turinį, į termino apibrėžtis nepatektų tolygiu kontempliatyviu būviu pasižyminčios kompozicijos, pavyzdžiui, A. Pärto „Tabula rasa“ (neturinti tiesioginių religinio teksto nuorodų). Dėl šios priežasties galima daryti prielaidą, kad sakralinio minimalizmo samprata turėtų būti siaurinama ir vartojama apibūdinant religinio turinio ar tolygios maldingos muzikos kalbos kūrybinius.

Įteikta 2022 12 14
Priimta 2022 12 30

LITERATŪRA

- Ainsworth, M. *Be Still, And Know That I Am God: Concert Halls Rediscover the Sacred. Three popular composers are reuniting classical music with contemplative spirituality*, 2002. Prieiga per internetą: <https://www.metanoia.org/martha/writing/bestill.htm> [žiūrėta 2020 10 14].
- Chłopiczka, R. *Krzysztof Penderecki, Musica Sacra – Musica Profana: A Study of Vocal-Instrumental Works*. Adam Mickiewicz Institute, 2003.
- Daunoravičienė, G. Dvasingieji modernios muzikos kodai. *Lietuvių katalikų mokslo akademija 1922–2012*. Vilnius, 2005, t. 19, p. 253–270.
- Dolp, L. Miserere: Arvo Pärt and the Medieval Present. *The Oxford Handbook of Music and Medievalism*, ed. Stephen C. Meyer, Kirsten Yri. Oxford University Press, 2020.
- Fisk, J. The New Simplicity: The Music of Górecki, Tavener and Pärt. *The Hudson Review*, 1994, Vol. 47, No. 3, p. 394–412.
- Foley, E. *Music and Spirituality*. Printed Edition of the Special Issue Published in Religions, 2015.
- Hillier, P. *Arvo Pärt*. Oxford University Press, 1997.
- Howard, L. B. Motherhood, “Billboard”, and the Holocaust: Perceptions and Receptions of Górecki’s Symphony No. 3. *The Musical Quarterly*. Spring, 1988, Vol. 82, No. 1, p. 131–159.
- Huizenga, T. The Silence and Awe of Arvo Pärt. Interview with Arvo Pärt. *NPR Classical*, 2014, 2 June.
- Jonāne, J. View on Sacred Minimalism and music by Pēteris Vasks as incarnation of theological ideas. *Menotyra*, 2016, p. 215–227.
- Kajėnas, G. Diskusija: Muzika, atverianti anapusybę. *Bernardinai.lt*, 2010. Prieiga per internetą: <https://www.bernardinai.lt/2010-10-22-diskusija-muzika-atverianti-anapusybe/> [žiūrėta 2020 12 30].
- Kalavinskaitė, D. „Musica sacra“ šiuolaikinių tyrinėjimų kontekste. *Lietuvos muzikologija*, 2009, t. 10, p. 91–113.
- Kalavinskaitė, D. Šiuolaikinė religinė kūryba: ar pasaulietiškumas („profanum“) gali būti sakralus? *Socialinių mokslų studijos*, Vilnius: Mykolo Romerio universitetas, 2018, p. 7–22.
- Kiwała, K. Henryk Mikołaj Górecki’s Symphony No. 2 *Copernican*: Word and Sound Facing the Sublime. *Górecki in Context: Essays on Music*. Moonrise Press, 2017, p. 144–174.

- Mansfield, O. A. What is sacred music? *Music Quarterly*. Oxford University Press, 1927, Vol. 13, No. 3, p. 451–475.
- Mellers, W. Reviews: Arvo Pärt. *Musical Times*, 1993, December, p. 714.
- Nyffeler, M. Illuminated Coexistence of Religions. *Arvo Pärt Centre*, 2013. Prieiga per internetą: <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/article/illuminated-coexistence-of-religions/> [žiūrėta 2022 05 03].
- Pope Benedict XVI. The Masterpiece of the Human Being Is His Every Act of Genuine Love. *Arvo Pärt Centre*, 2010. Prieiga per internetą: <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/article/the-masterpiece-of-the-human-being-is-his-every-act-of-genuine-love/> [žiūrėta 2020 12 19].
- Potter, K. Minimalism (USA). *Grove Music Online*, 2019. Prieiga per internetą: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257002?rskey=dgqA3p&result=1> [žiūrėta 2021 02 04].
- Potter, K., Gann, K., Pwyll, K. *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. Ashgate Publishing Limited, 2013.
- Rocha, I. M. P. B. *A perspective of New Simplicity in contemporary composition: Song of Songs as a case study*. Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, 2017.
- Stump, E. Beauty as a road to God. *Sacred Music*, 2007, Vol. 134, No. 4. Prieiga per internetą: <https://media.musicasacra.com/publications/sacredmusic/pdf/sm134-4.pdf> [žiūrėta 2020 12 30].
- Streng, F. J. Sacred. *Encyclopedia Britannica*, 2019, 12 February. Prieiga per internetą: <https://www.britannica.com/topic/sacred> [žiūrėta 2021 06 10].
- Swed, M. Performing Arts: The Three Holy Minimalists: John Tavener, Henryk Gorecki and Arvo Part are composers with intense spiritual concerns who have become incredibly popular, each thanks to a single work. *Los Angeles Times*, 1995, January 8. Prieiga per internetą: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-01-08-ca-17655-story.html> [žiūrėta 2021 05 08].
- Szwab, N. Beauty in the Light of the Sacred: Religious works by Paweł Szymański. *Grožio fenomenas kultūroje*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2012, p. 442–452.
- Zamornikova, K., Katunyan, M. “Fratres” Арво Пярта – молитва в музыке. *Lietuvos muzikologija*, 2011, t. 12, p. 111–134.
- Žukas, V. Sakralumas yra šiuolaikinis maištas. *Bernardinai.lt*, 2017. Prieiga per internetą: <https://www.bernardinai.lt/2017-11-04-ieva-sadauskaite-sakralumas-yra-siuolaikinis-maistas/> [žiūrėta 2020 12 30].

Sacred minimalism in music: the labyrinths of theoretical definitions and varieties of works

SUMMARY. In the multi-coloured panorama of 20th-century music, composers such as Arvo Pärt, Henryk Górecki and John Tavener stand out for their emphasis on the importance of God in their work and life. The description of sacred minimalism is often applied to compositions by these composers in musicological literature. It is sometimes used synonymously with the term “new simplicity”, which emphasises the opposition of new simplicity works to modernist experiments in music. But, is the shared field of interest of these composers, the meaning of faith and asceticism in musical expressions, a good reason to refer to their distinctly different works under one term? The works by the above-mentioned composers are seen as problematic when it comes to describing the features of sacred music (which is more related to the subjective view of the listener), and also the very aspect of minimalism. After studying the descriptions of sacred minimalism found in musicological literature, the aim was to analyse the works attributed to sacred minimalism and to determine whether they correspond to the characteristics of the language of music as defined in the definitions.

The compositions analysed in the article – Henryk Górecki’s *Symphony No. 3* (1976), Arvo Pärt’s *Tabula Rasa* (1977), John Tavener’s *The Protecting Veil* (1988), Gija Kancheli’s *Liturgy Mourned by the Wind* (1989), Pēteris Vasks’ *Musica Dolorosa* (1983), Sofya Gubaidulina’s *Rejoice!* (1981) and Bronius Kutavičius’ *Last Pagan Rites* (1978) – had many differences between them. Not only did the stylistic approach of each work differ, but also the way their music was composed. There are also similarities that we would attribute to the features of sacred minimalism, but not all of the works fully correspond to the above-mentioned features, and for some of them (e.g., *Rejoice!*) only a few points seem to be appropriate, and many of the instruments used in the analysed compositions do not fit into the framework of the sacred minimalism definition. There are also similarities in the work of individual composers that would indicate a subdivision of the not-so-clearly defined sacred minimalism into smaller directions.

KEYWORDS:
sacred minimalism,
minimalism,
postminimalism,
new simplicity,
sacrum, *profanum*,
repetitive music.