

Danutė KALAVINSKAITĖ

Šiuolaikinės religinės lietuvių muzikos sąsajos su tradicija – *sacrum* reikšmių lobynu

Relations Between Lithuanian Contemporary Christian Music and Tradition as a Treasury of Sacrum Values

Anotacija

Lietuvai atgavus Nepriklausomybę, daugelis lietuvių kompozitorių susidomėjo bažnytiniais žanrais. Religinei, ypač bažnytinei, kūrybai, idant ji būtų suvokiama kaip „šventa“ (sakrali), itin svarbu sąsajos su praeitimi, rėmimasis paveldu – krikščioniška tradicija. Straipsnyje aptariami tradiciniai *sacrum* ženklai, kurių randame įvairios paskirties šiuolaikinėje religinėje lietuvių kompozitorių muzikoje. Tai: 1) grigališkosios monodijos interpretacijos (citasos, parafrazės, darybos dėsnių taikymas), 2) harmoninės vertikalės eufonija, 3) kontrapunkto technika (polifoninė faktūra). Grigališkoji monodija ir darnaus skambesio polifonija Vakarų Europos muzikos raidoje (iki XVI a. imtinai) natūraliai susiklostė kaip švento liturginio teksto atlikimo būdai, o šiuolaikinėse religinėse kompozicijose jais dažnai naudojamasi kaip muzikos retorikos priemonėmis, (iš)reiškiančiomis sakralumą, maldingumą, amžinybę, Dievo karalystę ir pan.

Reikšminiai žodžiai: tradicija, *sacrum*, religinė muzika, bažnytinė muzika, šiuolaikiniai lietuvių kompozitoriai, monodija, grigališkasis choralas, eufonija, kontrapunktas, polifoninė faktūra.

Abstract

After Lithuania regained its political independence, many Lithuanian composers developed a new interest in church music genres. To be perceived as 'sacred', religious and, specifically, church music must retain certain recognisable ties with the legacy of the past – that is, with the Christian tradition. This article deals with the tradition-laden signs of *sacrum*, which have made their way into religious works by contemporary Lithuanian composers written for different occasions and purposes. In most cases these signs comprise: 1) the interpretations of Gregorian chant (quotations, paraphrases, application of similar principles in melodic organisation); 2) euphonic quality of the harmonic material; 3) the use of the contrapuntal technique (polyphonic texture). In the history of Western European music (till around the end of the 16th c.), monophony of Gregorian chant and euphonic polyphony have been naturally associated with the performance of sacred texts as part of the Christian liturgy, while in contemporary religious compositions these traditional modes of performance are employed as rhetorical devices to convey sacredness, piety, eternity, the Kingdom of God, etc.

Keywords: tradition, *sacrum*, sacral music, church music, Lithuanian contemporary composers, monody, Gregorian chant, euphony, counterpoint, polyphonic texture.

Kompozitoriui tik per tradiciją įmanoma susikalbėti su auditorija, įsitikinęs ne vienas šiuolaikinės religinės muzikos autorius. Pasak Krzysztofo Pendereckio, „Bachas ar Mozartas žinojo, kam jie kuria, ir žinojo, kad jie gali būti suprasti. Dabartinis menininkas, nors jis trokšta visuotinumą, yra atskilęs ir susvetimėjęs. Sąmoningas naudojimas tradicija man tampa galimybe įveikti šį menininko ir klausytojų disonansą“ (Robinson 2004: 187). Pendereckiui antrina ir Henrykas Mikołajus Góreckis: „Jaučiuosi giliai įleidęs šaknis į tradiciją ir ieškau joje rakto dabarčiai. Rakto, padėsiančio perteikti tai, kur dabar esu, kas aplink mane.“ Tradicija yra „tai, ką turime vertingiausia“ (Malecka 2012: 108). Krikščioniškosios teologijos požiūriu, tradicijos (paveldo) atmetimas – puikybės išraiška, kūrinių pretenzija užimti Kūrėjo vietą, nes vien Dievas gali kurti iš nieko (plg. KBK 1996: 76). Įsilieti į tradiciją, su ja susisieti galima įvairiai, pavyzdžiui, sekant praeities kūryba (epigoniška laikysena apskritai vyrauja bažnytinėje kūryboje) arba pasiremti

jos charakteristikomis kaip atspirties tašku, ieškant savo muzikos kalbos. Bažnytinei muzikai skirtuose Katalikų bažnyčios dokumentuose raginama **ne mėgdžioti praeities kūrybą, o sekti dvasia, kuri tą kūrybą** – pirmiausia choralą ir griežtojo stiliaus polifoniją – **įkvėpė ir suformavo** (Jonas Paulius II, 2003, § 12)¹.

Kaip atrasti tą šventumo dvasią arba impulsą? Vertėtų atsigręžti į religinės muzikos kilmę – apeigas (liturgiją), kurių teologinė idėja yra „eucharistija“ – dėkojimas atsiliepiant į Dievo *agape*, nes „Dievas pirmas mus pamilo“ (plg. 1 Jn 4,19). Taigi, norint sukurti krikščionišką muziką, pirmiausia reikalinga dėkingumo Dievui nuostata. Nors muzikologijos priemonėmis ją nustatyti nėra paprasta², kai kurias krikščioniškumo ribas apčiuopti galima: štai Robertas Liebrandas, cituodamas J. Wolfmutho mintį apie atonalumą kaip specifinę neišganyto, todėl kenčiančio pasaulio išraišką³, nurodo šios išraiškos prieštaravimą Eucharistijai kaip šlovavimo ir padėkos aukai ir apskritai eucharistinei

krikščionių laikysenai (Liebrand 2003: 69). Krikščioniška religinė muzika neturėtų likti vien „neišganytos būklės“ – kančia traktuotina prisikėlimo vilties kontekste. Todėl jo stokojančios Alfredo Schnittke's „Atgailos eilės“ (*Стихи покаянные*) dvasininkams pasirodė abejotinos: „Bažnyčia nepriima nevilties, jai priešindama romumą (*смирение*)“ (Никольская 2004: 87). Ir priešingai, Osvaldo Balakausko *Requiem* ne vien dėl žanro ir teksto, bet dar labiau dėl „muzikos romumo“⁴ laikytinas krikščioniškos tradicijos muzika.

Lietuvių kompozitoriams XX a. pabaigoje, po 50 metų pertrūkio, gavusiems galimybę atkurti bažnytinės kūrybos tradiciją, taip pat teko ieškoti savos, bet ir kitiems atpažįstamos muzikos dvasingumo, sakralumo išraiškos. Nors autorių stiliai, religinis nusiteikimas ar kūrybinių paskirtis skirtingi, religinėje jų kūryboje randame tam tikrų ženklų, faktūros, stiliaus elementų, kurie charakteringi grigališkajam choralui ir „Palestrinos polifonijai“ (t. y. idealios sandaros bažnytiniam daugiabalsiškumui), nuo Tridento susirinkimo Katalikų bažnyčioje laikytiems šventos muzikos etalonu. Straipsnyje aptariama jų traktuotė šiuolaikinėje religinėje lietuvių kompozitorių kūryboje⁵.

Grigališkosios monodijos interpretacijos

„Tai pačiai dvasiai“, kuri įkvėpė ir grigališkąjį choralą (Jonas Paulius II, Chirografas, 2003, § 12), lietuvių kompozitoriai leidžia pasireikšti per daugiau ar mažiau choralui giminingą vienbalsę faktūrą – choro unisonas tiesiogiai nurodo bažnytinę monodiją⁶.

Kompozitoriai įvairiai naudojami bažnytinės viduramžių monodijos melodika. Choralas – visas arba pakaitomis su kita muzikine medžiaga – cituojamas jį papildant (harmonizuojant, išdailinant) ar integruojant į audinį⁷. Štai Vytautas Miškinis cikle *Missa de Angelis in honorem Magnum urbi* (2000) choralu fragmentiškai pasiremia visose dalyse, išskyrus *Benedictus*⁸, Giedrius Svilainis grigališkojo choralo fragmentą solo („sanctus“ ir „benedictus“) kompozicijoje *Sanctus* (1998) naudoja atitinkamų padalų pradžioje, Remigijus Merkelys Mišių *L'homme armé* (1991) dalyse *Gloria* ir *Credo* choralo melodijos incipitą atskirais garsais „išmėto“ tarp balsų; o Algirdas Martinaitis „Gailastingumo mišiose“ (2008) choralistų giedojimą dalyse *Alleluia* (aleatoriškai) ir *Sanctus* derina su originalia muzika, kurioje pabrėžia atitinkamus atraminius choralo dermės tonus⁹. Kaip sėkmingo citavimo pavyzdys minėtina VII psalmodinis tonas Onutės Narbutaitės Vėlinių giedojimo *Lapides, flores, nomina et sidera* (2008) psalmių fragmentuose, taip pat Vidmanto Bartulio Mišių (1987) *Agnus Dei*: mišių ciklą užbaigianti choralo melodija – tartum sielos nurimimo dangaus malonės (jai atstovautų vargonai) šviesoje simbolis¹⁰ (1 pvz.).

1 pvz. Vidmanto Bartulio Mišios *Agnus Dei* (paskutiniai du kreipiniai)

Dar dažniau lietuvių autoriai renkasi patys kurti tarsi grigališkąsias melodijas – pradedant asketiška silabine vieno tono rečitacija ir baigiant išplėtotomis melizmomis (jubiliacijomis). Vienas ankstyviausių rečitavimo pavyzdžių – Eglės Sausanavičiūtės Psalmės *David priusquam liniretur* (1996) solistės partija, kurios intonacijose girdėti psalmodijos tonų variantų (2 pvz.)¹¹.

2 pvz. Eglės Sausanavičiūtės Psalmė *David priusquam liniretur*, t. 36–41, soprano partija

Rečituojama malda *Pater noster* Narbutaitės Vėlinių giedojimo III dalyje, Felikso Bajoro „Vaikų mišių“ (1991) pradžia, o utriuota forma – *Pater noster* iš *Missa in musica* (1993). Puošnesnės rečitacijos varijuojant liturginių maldų formulę rasime Martinaičio sukurtoje Eucharistinės maldos užbaigoje „Atmink mirusius“ (1996, 3 pvz.)¹². Vien *à la* grigališkąja melodika pagrįstas Alvido Remesos septynerių „Grigalinių mišių“ ciklas (1993), kuriame autorius laisvai interpretuoja dermes ir atraminius jų tonus¹³.

3 pvz. Algirdo Martinaičio „Atmink mirusius“ (pradžia)

Dainingų melizminių darinių gausu tuose šiuolaikinių lietuvių kompozicijų etapuose, kur jų būta visoje liturginių žanrų istorijoje: tai *alleluia* ir *Sanctus* jubiliacijos (žr. Daivos Rokaitės-Dženkaitienės *Regina coeli*, Giedriaus Svilainio *Sanctus*, Dalios Kairaitytės *Te Deum* baigiamąjį aleliuja), melizminiai *Kyrie*¹⁴, taip pat jubiliacijos, kurios užbaigia

Gloria dalį (kaip kulminacija Jeronimo Kačinsko 1951 m. Mišiose *in Honorem Immaculati Cordis Beate Mariae Virginis*, choro melizmos Augustino *Gloria VI* dalyje *Cum Sancto Spiritu*) ar yra susiję su žodžio *gloria* reikšme kituose tekstuose (Kristinos Vasiliauskaitės *Stabat mater* pabaiga: „paradisi gloria“, 4 pvz.). Melizmos pasitelkiamos ir siekiant sulėtinti, apmąstyti visą tekstą (Balakausko *Requiem*, 1995), teksto fragmentą ar atskirą svarbų žodį (pvz., Svilainio *Stabat Mater*, 2001, t. 64–82; Jėzaus vardo melizma ir ją lydinti instrumentų meditacija Viktoro Minioto *Messa da camera* dalyje *Gloria*, skaičius 27).

4 pvz. Kristinos Vasiliauskaitės *Stabat mater* pabaiga („paradisi gloria“)

Taip pat kompozitoriai taiko choralo darybos ir frazuotės dėsnius. Variantiškumo, kai visuma formuojama įvairiai tarpusavy jungiant intonacinius darinius (vadinamuoju centoniškumo principu), galime rasti ir Kačinsko kultivuotame „atemiškume“¹⁵, ir variantiškoje Narbutaitės *Stabat mater* (2003) bei Vasiliauskaitės *Magnificat* (2005) sandaroje¹⁶, o didžiūmai bažnytinės monodijos būdingos laisvos ritmikos, artimos kalbėjimo (prozos) tėkmei, – Bajoro mišių cikluose (Gražina Daunoravičienė: „jo muzikinė leksika bodisi bet kokio periodiško kartojimosi“¹⁷), Balakausko *Requiem*¹⁸, Viktoro Minioto *Messa da camera* (1998), Algirdo Briliaus *Magnificat* (2003) ir kitur.

Choralo giedojimas, kaip ir kitos dvasinės praktikos, turėtų prasidėti tyloje (ramybėje), ją palaikyti ir dar labiau sustiprinti: choralas nėra, kaip dažnai klaidingai įsivaizduojama, lėtas, išstėtas – jame dera įvairios apimties gyvo tempo frazės (melodijos bangos) ir jas skiriančios cezūros, kurių nevaržo reguliaraus metro pulsas, – tai sukelia neskumbumo išpūdį; tylos pauzės leidžia frazėms nuskambėti, o jų žodžiams būti apmąstytiems. Panašios garsų tėkmės ir tylos kaitos pavyzdžiai šiuolaikinėje lietuvių muzikoje – beveik visa religinė Bajoro kūryba, Bartulio „Vėrinys Marijai“ (2001; pauzėmis suskaidyta solo partija) ir daugelis *Requiem* epizodų, Briliaus *Magnificat* (kiekviena greitesnio tempo solistės frazė užbaigiama lėtinant, išstėtais paskutiniais skiemenimis, o tarp solistės frazių – mąšios instrumentų replikos),

Minioto *Messa da camera* dalyje *Credo-Sanctus* (išstisos dalys kaip tyli, erdvi puantilistinė meditacija), tarsi improvizaciška Germanavičiaus „Psalmė“ sopranui solo (2002).

Galiausiai bažnytinei monodijai kaip visumai būdinga tęstinumas ir neužbaigtumas. Bet kuris grigališkasis liturgijos ciklas – integrali visos metų liturgijos dalis. Šia prasme galime kalbėti apie begalinę opusą, sudarytą iš viena kitą pratęsiančių *proprium* ir *ordinarium* dalių, iš vienas kitą keičiančių paros ciklą su savomis (paros ir metų) kulminacijomis¹⁹. Tęsdami šią tradiciją ar siekdami labiau įsilieti į Bažnyčios apeigų tėkmę, kai kurie lietuvių autoriai – kaip antai Kačinskas, Remesa, Vasiliauskaitė, Martinaitis, Svilainis, taip pat chorvedžiai Vytautas Miškinis, Leonidas Abaris – yra nuosekliai, ne priešokiais komponavę muzikos ne tik liturgijos *ordinarium*, bet ir *proprium* etapams (giesmių, himnų, antifonų, motetų ir pan.). Kaip ir didžiai tradicijai praeityje, taip ir šiandien savitai tam tikro autoriaus bažnytiniam stiliui suformuoti geriausiai tinka variantiškų kompozicijų kūryba, kai išradingai eksploatuojama viena ta pati – dažniausiai nerėksminga, neįspūdinga, bet ir neįgrystanti, – o ne kaskart vis nauja, netikėta, stebinanti, patraukianti dėmesį muzikos kalba.

Eufoninio skambesio modeliai

Muzikoje esama įvairių darnos sistemų. Šiame straipsnyje eufonija, arba „geru skambesiu“²⁰, vadinama darnos išraiška vertikalyje – sąskambiai, reprezentuojantys harmonijos, ramybės (įtampos nebuvimo, stabilumo) būseną. Krikščionybėje ji tapatinama su Dievu ir Jo karalyste (Dangaus laime, *lux aeterna*). Religinių apeigų muzikai, be abejo, skirta išreikšti / parodyti šią siekiamybę ir ugdyti tikinčiuosiuose romumo, taikingumo nuostatą. Taigi kokie galėtų būti „laimingos amžinybės darnos“ konsonansai XXI a. religinėje muzikoje? Antanas Paškus perspėja dėl per daug sureikšmintų terapinių tendencijų²¹, kurių lemiamos muzikos „glostantį gerą skambesį, švelnų nepavojingumą“, anot Liebrando, dar šv. Augustinas smerkė kaip vien „išorinį grožį“ (Liebrand, 2003, p. 68)²². Rytis Ambrazevičius, tyrinjęs psichologinius muzikinės darnos aspektus, atskiria sensorinius konsonansus ir disonansus, kurių suvokimas daugmaž bendras visai žmonijai²³, ir kognityvinius (išmokus) konsonansus ir disonansus, priklausančius nuo konkrečios kultūros, ir pažymi, kad atsisakymas išspręsti disonansus XX a. muzikoje lėmė konsonanso ir disonanso vaidmenų niveliaciją (Ambrazevičius 2008: 28). Nesiimant spręsti klausimo, ar bažnytinei muzikai reikalinga priešybių „įtampa – atsipalaidavimas“ kaita, ar ji turėtų atspindėti nekaičią, begalinę darną, galima konstatuoti, kad religinio meno raidoje būta ir tebesama stabilios (ilgai trunkančios)²⁴ ir laikinos (dažniausiai baigiamosios) eufonijos. Šiuolaikinėje kūryboje galima remtis visomis tonalumo

raidos fazių darnomis (nuo pentatonikos per diatonines dermes ir mažoro-minoro sistemą iki mikrochromatikos) bei atonalumu, nors bažnytinei, ypač liturginei, muzikai, kaip žinome, būdinga konservatyvumas.

Tarp šiuolaikinės lietuvių religinės kūrybos eufonijos modelių totaliai vyrauja **trigarsių eufonija** (dažniausiai funkcinės mažoro-minoro sistemos su modalumo atspalviais)²⁵ – elementarūs trigarsių junginiai Remesos, Vaitkevičiaus, Bružaitės, Kairaitytės muzikoje, išradingesni deriniai ar originali jų traktuotė Vasiliauskaitės, Martinaičio (Šv. Pranciškaus litanija, „Šventas“, „Aleliuja“, Gailestingumo litanija)²⁶, Kuprevičiaus (*Missa catacumbae*), Latėno („Agnus Dei“), Urbaičio²⁷, Narbutaitės (pvz., pustoninės trigarsių slinkty „Visų šventųjų litanijoje“ iš Vėlinių giedojimo), Bajoro (Mišių giesmės, „Šventajai Dvasiai“, „Paslaptis“, Vaikų mišios²⁸), Bartulio kūryboje. Pastarojo autoriaus „Vėrinys Marijai“ akivaizdus funkcinės harmonijos įtampas ir atoslūgio palaimos triumfas, junginiu D₇–T₆₄ (drauge su objektyvuotu choro skambesiu, kuris pakeičia solo partijoje skambėjusią sum.⁵₃ harmoniją) keliskart patvirtinant Mergelės Marijos išskirtinį, neabejotiną tobulumą (*benedicta tu* – „tu palaiminta“; 5 pvz.).

12

5 pvz. Vidmanto Bartulio „Vėrinys Marijai“, 12 sk. (choro *cappella* fragmentas)

Lietuvių kūryboje ypač daug laikinos arba baigiamosios trigarsių eufonijos, kuri išreiškia tobulos darnos vaizdinius: pavyzdžiui, Augustino *Gloria* I dalyje ties žodžiu „pax“ (B-dur trigarsis), III dalyje ties žodžiais „Jesu Christe“ (C-dur), VI dalies baigiamasis *Amen* (B-dur), Martinaičio „Šv. Pranciškaus Kryžiaus paslapčių“ pabaiga („atpirkai pasaulį“ – C-dur trigarsis). Net deriniai ar polifoniniai kūriniai, kurių vertikalei nebūdinga tercijų harmonija, užbaigiami mažorine „barokiškos darnos“ išvada: Balakausko *Requiem* „spindintis“ D-dur²⁹, Augustino *Lux aeterna* (baigiama akordu A⁵₃); net ir disonansiškos harmonijos Vytauto V. Barkausko *Requiem* užbaigiamos F-dur trigarsiu. Šios eufonijos galimybės dar neišsemtos, ypač atrandant naujus įprastų akordų (trigarsių) vaidmenis deriniuose su kitokiais sąskambiais ir polifoninėje faktūroje³⁰.

Netercinio ankstyvojo daugiabalsiškumo (organumo, *ars nova*) ir **dermių** (modalinės) **eufonijos** modeliui atstovautų Giedriaus Svilainio antroji *Ave Maria* (2002), *Stabat mater* ir *Sanctus*³¹, fragmentiškai – Remigijaus Merkelio *Libera me* (1990; asketiškas „drebu visas ir bijau“ unisonas bei

6 pvz. Remigijaus Merkelio *Libera me* (pabaiga)

tyliai slydinėjančios „sujudinto dangaus ir žemės“ oktavos, žr. 6 pvz.), Martinaičio misterija „Šv. Pranciškaus Kryžiaus paslaptys“ (I dalyje skamba lygiagretusis organumas). Organumo sąskambius į Mišių *in Honorem Immaculati Cordis Beate Mariae Virginis* harmoniją integravo Kačinskas (Petrauskaitė 1997: 96), tobulais oktavų-kvintų konsonansais pradedamas ir užbaigiamas Narbutaitės Vėlinių giedojimas *Lapides, flores, nomina et sidera*, lygiagrečiomis kvintomis juda žemieji Dalius Raudonikytės *Missa brevis* (1993) dalies *Kyrie* balsai; perfektniai ir imperfektniai *ars nova* laikų sąskambiai, organumų kvintų paralelizmai bei keliagubos kvintos skamba Balakausko *Requiem*. Ankstyvojo daugiabalsiškumo, kaip ir „liaudišką“, eufoniją pasirenkantys autoriai balansuoja ant originalios muzikos kalbos ir praeities (ar kitokios) egzotikos stilizavimo ribos³².

Tarp negausių religinių „liaudiškosios“ eufonijos – kantiškų „turavojimo“ tercijomis-kvartomis / kvintomis ir sutartinių sekundų „susidaužimo“ – pavyzdžių šiuolaikinėje lietuvių kūryboje minėtini Giedriaus Svilainio „Tikiu“ (2007), Antano Kučinsko „Giesmės apie smertį“ (2007; 7 pvz.), Algirdo Briliaus „Mišios palaimintojo Matulaičio garbei“ (1992; jose sekundų sąskambiai yra originalios

111

7 pvz. Antano Kučinsko „Giesmės apie smertį“ (2007), XIV „Šlovinanti giesmė“ (fragm.)

polifoninės kalbos padarinys), Vaclovo Augustino *Lux aeterna* (2004; lėtos sekundų trintys keturiuose – sopranų, altų, tenorų, bosų balsų – sluoksniuose), Algirdo Martinaičio „Aukščiausias, Visagali“ (1996).

Akustiniai tyrinėjimai atskleidžia paraleles tarp sutartinių sąskambių ir varpų skambesio³³, kuris nuo seno siejamas su bažnyčia ir jos apeigomis: varpais skambinama giedant iškilmingiausiomis progomis (skirtingų varpų derinių ir ritmų muzika – rus. звонь – ypač svarbi ortodoksų liturgijoje). Greta to, iš aukštai ir toli erdvėje sklindantys varpų garsai apskritai asocijuojami su dangiška sfera, dangaus platybėmis³⁴. Harmonizuojaanti, gydanti (lietuvių liaudies pasakose – piktąsias dvasias išvaikanti) varpų eufonija muzikoje mėgdžiota įvairios sandaros sąskambiais, pavyzdžiui, harmonijoje remiantis ypač plačiu diapazonu (įtraukiant žemiausius garsus, dubliuojant oktavas, formuojant kvartų ar kvintų grandines, iš kurių susidaro sekundiniai sąskambiai, ir panašiai) ir / ar aštriais disonansais atkuriant garsų tarpusavio trintį varpų skambesiuose. Panaši plataus diapazono ir mažųjų sekundų trinčių eufonija (drauge ir *musicae mundanae* vaizdiny) girdėti Narbutaitės Vėlinių giedojimo IV dalyje („Žvaigždžių vainikas“, part. skaičiai 72–77). Jos harmoninio žingsnio supaprastinta schema yra $F_7 \rightarrow B^5_3$ ($D_7 - T$), kur pirmojo sąskambio (F_7) garsas *c* svyruoja iki *b* (kvinta į tritonį), kartais pridodant *a* arba *as* ir *d*, o antrajame sąskambyje (B^5_3) pridodama *ges* (žema seksta), vėliau – *h* bei *as*.

Iš XX a. religinės kūrybos bažnytinėje muzikoje kaip savita eufonija įsitvirtino **Messiaeno dermių akordai**. Kaip ir „varpų“ skambesiu, lietuvių muzikoje jų pasitaiko retai ir fragmentiškai – pvz., Sausanavičiūtės Psalmės antroje kulminacijoje (taktai 181–185, „Deus salutaris meus“), kontempliatyviame Raudonikytės *Credo* iš *Missa brevis*, Remigijaus Šileikos *Requiem* (1999; dalis *Tuba mirum*)³⁵. XX a. religinėje kūryboje taip pat vartota sonorika (klasteriai, mikropolifoniniai sluoksniai, įvairūs triukšmai) – jos esama ir šiuolaikinėje religinėje neliturginėje lietuvių muzikoje.

Didžiama šių skambesiu sietini su kančios, nelaimingumo vaizdais³⁶, todėl eufonija nevadintini. Aleatorinis choro kalbėjimas Vytauto Miškinio *Pater noster* ar Felikso Bajoro „Vaikų mišiose“ („pasigailėk mūsų“ Garbės himne) artimesnis glosolaliai³⁷. Sonorinė eufonija kaip kontempliacija skamba Remigijaus Merkelio *Libera me* pabaigoje („libera me“ sąskambis FG-BH-e fis gis a, 6 pvz.)³⁸, kaip polifoniškas visuotinai džiugus triukšmingas šlovinimas „sanctus, pleni sunt coeli et terra gloria tua“ – Giedriaus Svilainio *Sanctus*³⁹. Panašų, kiek skambesni sonorinį – tarsi bažnyčios aidų, tarsi minios kalbėjimo – efektą pasiekia Merkelys, *Missa L'homme armé* (1991) dalį „Sanctus“ komponuodamas iš greito aštuonių balsų bangavimo tercijomis ir sekundomis. O visa Ričardo Kabelio kompozicija „Dėl grožio“ (*Kyrie eleison*; 1996) suformuota iš trijų didelių bangų, kurių kiekvienoje ritmingomis mažesnėmis bangelėmis harmoninė vertikale „užauginama“ nuo unisono iki chromatinio dvylikagarsio. Liturgijai numatytoje muzikoje kartais pasitaikantys daugiagarsiai paprastai būna aiškaus tonalumo. Pavyzdžiui, Vidmanto Bartulio Mišių *Credo* pradžios diatoniškas klasteris *A-(f)gabcde* yra a-moll ir G-dur trigarsių junginys, *Sanctus* užbaigia mažorinio atspalvio sąskambis Es-d-es-f-g-a-b ir pan., o Raudonikytė visose *Missa brevis* dalyse suderino dainingą melodiką ir klasterių harmoniją⁴⁰.

Savitomis eufonijomis – ne harmoninėmis, bet kultūrinėmis – galima būtų vadinti ir kartais autorių pasitelkiamas reikšmingas (taigi beveik šventas) citatas – greta jau minėtų viduramžių monodijos ir ankstyvojo daugiabalsiškumo (taip pat Messiaeno harmonijų lietuvių kūryboje esama sąmoningo *contrafactum* elementų: Martinaičio Šv. Pranciškaus litanijoje (1996) girdėti tradicinės Visų Šventųjų litanijos aidas-variantas⁴¹, Alvidas Remesa „Jubiliejinių Šv. Mišių“ M. K. Čiurlionio 130-osioms gimimo metinėms (2005) *Kyrie* dalyje panaudojo citatas iš Čiurlionio simfoninės poemos „Miške“, paskutinėje dalyje – iš neatpažinto (spėjama, Čiurlionio) kūrinio⁴², o štai chorvedys Romas Gražinis savo – liturginiu požiūriu nepriekaištingo – mišių ciklo kraštines dalis (*Kyrie eleison* ir *Agnus Dei... dona nobis pacem*) užbaigė Juozo Naujalio dainos „Už Raseinių ant Dubysos“ kadencija: $II^6_5 - VI^6_4 - II^4_7 - II^3_7 - D_7 - T^3$ (D-dur).

Bet kuris darnus skambesys (eufonija) gali būti sugadintas – subanalintas, padarytas komišku ir panašiai – kompozitoriui pasirinkus artikuliaciją ir tembrus, kurie keltų religiniam tekstui nereikalingų, jo neatitinkančių asociacijų.

Kontrapunkto technika kaip sacrum reprezentacija

Daugelis religinės muzikos tyrinėtojų (Robertas Liebrandas, Clytus Gottwaldas, Josephas Swainas, Benas Ulevičius ir kiti)⁴³, remdamiesi bažnytinės muzikos raida ir teologija, teigia, kad bažnytinė muzika turėtų būti kaip nors sudėtinga – daugialypė, daugiadimensiška⁴⁴, nelengvai

taikus laiko užpildymas / pripildymas, plonos linijos, švelnūs melodijos kontūrai (Pocie 2004: 44)⁵². Sąsajos su grigališkuoju choralu, harmoninės vertikalės eufonija ar kontrapunkto technika savaime negarantuoja kaip tik tokio muzikos „dvasingumo“, tačiau klausytojams suteikia atpažįstamų sakralumo ženklų. Sėkmingoje bažnytinėje kūryboje jie dažniau pasirodo kaip senosios (iki XVII a.) tradicijos, kuriai būdinga modalinis stabilumas ir variantiškumas, elementai. Ši muzika šventumo, dvasingumo, amžinosios šviesos, Dievo garbės vaizdinius įkūnija savo visuma. O religinėje koncertinėje kūryboje kompozitoriai dažniau remiasi vėlesne – retorikos ir afektų – tradicija, pagrįsta retorinių muzikos figūrų kaita, šviesotamos kontrastais, muzikos sąsajomis su atskiru žodžiu (o ne tekstu kaip visuma). Tad ir tais švento liturginio teksto atlikimo būdais, kurie natūraliai susiklostė Vakarų Europos muzikos raidoje iki XVII a. – grigališkąja monodija, darnaus skambesio polifonija, – šiuolaikinėse religinėse kompozicijose dažnai naudojamos kaip muzikos retorikos priemonėmis, (iš)reiškiančiomis šventumą, maldingumą, amžinybę, Dievo karalystę, kurie dar labiau sušvinta greta dramatiškų (žmogaus netobulumo) vaizdinių. Pastarieji (ir jų sukeltas kontrastas), nors nepriiminti liturginėms apeigoms, netrukdo muzikai būti religinei ar dvasingai.

Nuorodos

- 1 Popiežiaus Jono Pauliaus II chirografas primena svarbiausias popiežiaus Pijaus X *motu proprio Tra le sollecitudini* (1903) nuostatas, kurios nepadidino ir atnaujino liturgiją. Jau pirmoje po liturginės reformos muzikai skirtoje Šv. Apeigų kongregacijos instrukcijoje *Musica sacra* (1967, §56, §59) rašoma: „Muzikai kūrėjai [...] tepasvarsto, ar paveldėtos lotynų Liturgijos melodijos, kurios šiam tikslui jau vartojamos, negalėtų įkvėpti melodijų tiems patiems tekstams, atliktiniams vietine kalba.“ „Muzikai [...] težiūri į praeities veikalus, jų rūšis ir ypatybes, [...] kad naujos formos išaugtų tam tikru būdu organiškai iš jau egzistuojančių formų“ (*Musica sacra* 1983: 226–227).
- 2 Žvelgiant plačiau, dėkingumas iš esmės susijęs su tradicija – kaip vertybės gavimas, priėmimas ir išlaikymas (perdavimas toliau). Teresos Maleckos manymu, sąsajos su tradicija liudija šie dalykai: 1) idėjos lygmeniu – pagarbi laikysena; 2) technikos lygmeniu – kvazitonalus ir kvazimodulus garsų derinimas, melodikos reabilitavimas, rėmimasis praeities faktūrų tipais, formomis ir žanrais; 3) ekspresijos ir pranešimo lygmeniu – rėmimasis semantiškai svariais tekstais, jungties tarp kūrinių ir klausytojo vaidmens sugrąžinimas (Malecka 2003: 7).
- 3 Žr. Wolfmuth Josef, Plädoyer für mehr Zeitgenossenschaft in der liturgischen Musik, in: *Musica Sacra*, 1995, Nr. 115, p. 98–104.
- 4 Dana Palionytė: „Balakausko mišių etika dar gali būti interpretuojama kaip sielos ramybė mirties akivaizdoje, kaip buvimas, nulemtas visiško pasitikėjimo Aukščiausiojo valia. Tai, tikėkim, yra esminė kompozitoriaus nuostata [...]. Viena savo dialogų *Requiem* autorius prisipažįsta, kad nuolat mąstydamas apie tai, „kas yra virš logikos, kas yra visagalis, kas vienu metu yra taškas ir begalinė erdvė, akimirka ir begalinis

- laikas; vien tikint, jog Tai, kad Jis yra, įmanomas vienybės su visata jausmas, kuris gyvena žmoguje ir veda į transcendenciją“ (Palionytė 2000: 124).
- 5 Prieš analizuojant šiuolaikinę lietuvių kūrybą, būtina prisiminti, kad muzikos kaip džiugios, liūdnos, skaidrios, šviesios ar tamsios ir pan. apibūdinimai yra santykiniai, galbūt netgi klaidingi. Nesusikalbėjimas pirmiausia tapo akivaizdus, tyrinėtojams ėmus gilintis į kitokia nei europietiška darną pagrįstas kultūras. Antai Ambrazevičius mini, kad lietuvių liaudies dainos klaidingai suvokiamos kaip liūdnos nuotaikos (Ambrazevičius 2008: 95). Žvelgiant iš funkcinės mažorinoro sistemos pozicijų, grigališkasis choralas taip pat atrodo liūdnas ir niūrus. Kūrybos individualizacijos nulemtas nesusikalbėjimo sunku išvengti interpretuojant / vertinant šiuolaikinės muzikos kalbos turinį. Galime bandyti vaduotis iš įsigalėjusių paradigmu, nuolat turėdami minty bet kokio emocinio muzikos apibūdinimo reliatyvumą, tačiau, kita vertus, praecityje susiklosčiusių prasmų nei kompozitoriai, nei klausytojai ignoruoti taip pat negali.
 - 6 Žr. Alvido Remesos Grigalines mišias (1993), Felikso Bajoro „Vaikų mišių“ (1991) arba *Introductio et missa brevis* (1996) pradžią, unisono fragmentus Remigijaus Šileikos *Requiem* (1999) pradžioje ir pabaigoje, taip pat Vytauto Germanavičiaus „Psalmė“ balsui solo (2002). Unisono atitikmuo polifoninėje faktūroje – sinchroniško visų balsų ritmo intarpai, muzikinė retorinė *noema* figūra: pvz., choro ištarmė „benedicta tu“ Vidmanto Bartulio „Vėrinyje Marijai“, „suscipe deprecationem nostram“ Augustino *Gloria* IV dalyje (taktai 61–64), kulminacija „Dominus Deus Sabaoth“ Giedraus Svilainio *Sanctus*.
 - 7 Įvairias intertekstualumo teorijas – *cantus prius factus* ir naujos kūrybos sąveikų būdus – yra išsamiai ištyrinėjusi Audra Versekenaitė (Versekenaitė A. *Sekvencijos Dies irae funkcionavimo formos XX a. kompozicijoje*. Doktoro disertacija. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2006); nors šiuolaikinėje religinėje lietuvių muzikoje nesunkiai galima rasti įvairių praeities paveldo elementų citavimo niuansų, straipsnyje į tai nėra gilinama. Dėl dviprasmiškos polistilistinio sugretinimo nuošaly palikta ir Gintaro Sodeikos „Rekonstrukcija (Requiem)“ (1998), kur tradicinis grigališkasis *Requiem* ciklas „papildytas“ kontrastingos nuotaikos trimito ir fortepijono improvizacija – jei tai skambėtų ne geduliniame žanre arba tyliau ir švelnesniu nei trimito tembru, galėtų būti traktuojama kaip *sacrum* sferos vaizdinio papildymas (Dievo vaikų laisvės, žaismo išraiška), tačiau esamu pavidalu tai labiau panašu į ironišką ar skeptišką choralo komentarą–profanaciją.
 - 8 Dalyje *Kyrie* – grigališkoji vargonų įžanga ir pabaiga, *Gloria* – incipito choro unisonas bei choralas pritariant vargonams kitose atkarpose („Tu naikini pasaulio nuodėmes“, „Su Šventąja Dvasia“ etc.), *Credo* – baigiamasis *Amen* pagal *De Angelis* intonacijas, *Sanctus* – grigališkoji vargonų įžanga, *Agnus Dei* – originali muzika pakaitomis su grigališkąja melodija (pasigailėk mūsų / suteik mums ramybę) pritariant vargonams.
 - 9 Panašiai choralas Algirdo Martinaičio traktuojamas (t. y. integruojamas) ir oratorijoje–misterijoje „Šv. Pranciškaus kryžiaus paslaptys“ grigališkojo choralo grupei, mišriam chorui, 4 trombonams ir styginiams (2009). Kūrinyje neįtrauktas į kompozitoriaus kūrybos sąrašus, apie jį žr. <http://www.mic.lt/lt/news/view/792?ref=%2F%2Fsearch%3Fq%3Dmist%26x%3D0%26y%3D0>.
 - 10 Choralas kaip galiausiai pasiektos rimties ženklas randamas ir kitų kompozitorių kūryboje: Narbutaitė sekvencijos *Stabat Mater* priešpaskutiniame trieilėje nuo choro daugiabalsiškumo

- perėjusi prie unisono, paskutiniame cituoja atitinkamo grigališkojo himno melodiją, Martinaitis „Galeistingumo mišių“ paskutinę dalį irgi užbaigia choralinio *Agnus Dei* citata.
- 11 Kompozitorė ne mėgdžiojo, bet veikiau pati atrado archajiškus derminius vingius: „Apie muziką – man svarbi melodika, svarbu – arba gražu – dermės; [...] melodinė dermės užuomazga atsiskleidžia jau pirmose frazėse. Tai nėra dirbtinė ar išskaičiuota derminė-akordinė sistema, greičiau chaotiška – kaip man gražu, taip ir yra“ [Iš Eglės Sausanavičiūtės el. laiško šio darbo autorei, 2008 m. lapkričio 29 d.].
- 12 Silabinėje melodikoje ypač svarbus tampa ritmas. Algirdas Martinaitis („Atmink mirusius“), Vytautas Germanavičius („Psalmė“), taip pat Eglė Sausanavičiūtė (*Psalm*) laikosi frazavimo pagal teksto sintaksę, Feliksas Bajoras „Vaikų mišių“ įžangoje pauzių trūkiais išskiria ilgus skiemenis (prisipažįs_tuVisaga_liamDie_vui____irjums__broliai ir se_se_rys__...), o Bronius Kutavičius *Stabat mater* kantoriaus (daug kur – ir choro) partiją suskaido trumpomis cezūromis, nepaisydamas frazių ar žodžių ribų.
- 13 Nors Grigalinėse mišiose Nr. 2 – tarsi hypomiksolydinės dermės cikle – kompozitorius įvedė originalių lietuviškų giesmių /kantičkų kadencijas primenančių vingių (c-e-f-d), vis dėlto kyla abejonių dėl monodinio stiliaus kūrybos lotynų kalba prasmingumo. Funkcionaliau atrodo kvazigrigališkas linijas integruoti į daugiabalsę kvintų-kvartų harmonijos faktūrą, sėkmingai išsaugant choralo nuotaiką (Gracijaus Sakalausko „Penki liturginiai etiudai“ vaikų chorui ir vargonams, 1982).
- 14 Pvz., Bartulio Mišiose – melizminis *Kyrie* vienbalsiškumas, palengva pereinantis į daugiabalsiškumą, Remesos *Missa de angelis* (1994) – tarsi choralinė kantilena su funkcinė harmonija, Svilainio kompozicijoje „Tikiu“ (2007) – *Kyrie eleison* kaip stilistinis (ir teologinis?) kontrastas liaudiškai giedojimo (tikėjimo) raiškiai.
- 15 Pasak Jeronimo Kačinsko *Missa in Honorem Immaculati Cordis Beatae Mariae Virginis* recenzavusio Izidorius Vasyliūno, mišių tematika nesikartoja lygiai taip, kaip nesikartoja ir žodžiai, „bet visuomenėje galima jausti gilią vienumą, besiribojančią mišių tekstu“ (Petrauskaitė 1997: 98). Panašiai Česlovas Sasnauskas choralą lygino su jūra: jos bangos beveik nesiskiria viena nuo kitos, tačiau sukelia vis naujos įvairovės įspūdį (Sasnauskas 2002: 52).
- 16 Minimų kūrinių variantiškos sandaros schemas žr.: Kalavinskaitė, Lietuvos muzikologija 2011: 87, Kalavinskaitė, Meno procesas 2011: 76–78. Visokių parametrų (ritmo, harmonijos, melodikos, faktūros) variantiškumas ypač būdingas Vasiliauskaitės bažnytinėi muzikai (žr.: Калавинскайте 2014; Калавинскайте 2015).
- 17 Daunoravičienė 2002: 244.
- 18 Danos Palionytės teigimu, Balakausko *Requiem* „ritmikais bei galo svarbi areguliarumo sąvoka, šio reiškinio esmė. Partitūra skendi didesnės, mažesnės trukmės bei mikrotrukmių tyvuliuojančioje jūroje. Į ritminę kontaminaciją įsijungia daugybė formulių“, visokios jų rotacijos, užlaikymai, reguliarios ir neregulios pauzės bei cezūros (Palionytė 2000: 131).
- 19 Naujos muzikos prikūrimo prie jau esančios (anksčiau sukurtos – *cantus prius factus*) muzikos tradicija lėmė intonacinę liturgijai skirtų kūrinių giminystę ir daugiabalsiškumą iki pat baroko.
- 20 Terminas (gr. *eu* – „geras“, *phonos* – „garsas“) perimtas iš Julijos Jevdokimovos, kuri jį taikė Johannes Ockeghemo kūrybai – neimitaciniam XV a. kontrapunktui, pagrįstam harmonija ir balsų homogeniškumu, – apibūdinti (žr. Евдокимова 1989: 137).
- 21 Jo įsitikinimu, tai lėmė savivaldaus psichologinio „aš“ iškelimas. „Mes įpratome pakeisti tradicinę Dievo pranašumo idėją [...] asmeninės gerovės jausmu. [...] mes visi norime „jaustis gerai“, net ir atsisakydami turėti vertybių ar etikos. Mes palikome bet kokią krikščioniškosios kultūros sąmonę ją iškeisdami į mažai ką daugiau, kaip į ieškojimą ilgai truncančio pajautimo, kad „viskas gerai“. [...] esame įvilioti į savęs patenkinimo labirintą, besijaučiantys esą pasūdyti ir apšviesti mus supančio pasaulio, o ne atvirksčiai“ (Paškus 2002: 147).
- 22 Tą patvirtina ir bažnyčiose skambantys muzikos stiliai – antai Robinsono teigimu, XX a. antros pusės Šiaurės Amerikos krikščionių pamaldose vyrauja trys bažnytinės muzikos stiliai: 1) europietiškoji bažnytinė klasika (pamaldose eksponuojant vertingus *musicae sacrae* pavyzdžius), 2) Holivudo filmų, TV programų, Brodvėjaus miuziklų stilius (trumpi kūriniai, modalinės melodijos, turtinga harmonija, spalvinga orkestruotė), 3) sintezatoriais atliekama masinio popstiliaus improvizacinė, emociinga „charizmatinė“ kūryba (Robinson 2004: 190).
- 23 Šis konsonansiškumas ar disonansiškumas priklauso nuo virpesių kombinacijos, t. y. garsų aukščio (pvz., pagal sąskambio šiuurkštumą intervalai C-G = h¹-c²) ir tembro (obertonų santykių). Žr. Ambrazevičius 2008: 30–32.
- 24 Pastarajai priskirtina mažai kontrastinga / vienalytė muzika iki baroko (antai tyrinėtojai yra nustatę, kad Palestrinos muzikos disonansiškumas nepriklauso nuo teksto turinio). Vėl prie stabilios eufonijos grįžta minimalizmo stiliume (pvz., Mindaugo Urbaičio *Salve regina*).
- 25 Palyginimui: XX a. lenkų mišių skambesio stilistikoje, Stanisława Dąbeko pastebėjimu, vyrauja daugiau ar mažiau chromatizuotas ar su modaliniais elementais mažoro-minoro tonalumas, taip pat polistilistika (tonalių sąskambių deriniai su sonoriniais) bei metatonalumas – klasteriai (Łukaszewski 2002: 131–132).
- 26 Pvz., Martinaičio „Galeistingumo litanijos“ harmonijų „šviesos“ – „tamsos“ kaita: fis–E–E–a–a–F–F–b / b–As–As–cis–cis–A–A–d / d–C–C–f–f–Des–Des–fis / fis–E ... Savita ir nuosekli Vasiliauskaitės akordų (dažn. tercijos ar sekundos santykio: G–E, G–H; C–D vietoj C–F ir pan.) gretinimo sistema būtų verta atskiros analizės.
- 27 Šio autoriaus religinėje kūryboje trigarsių funkcionalumas niveliuojamas minimalistinio stiliaus – jų veržlūs junginiai dėl daugybės pasikartojimų pasidaro statiški.
- 28 Vaikų mišiose trigarsių skambesys tampa dar reikšmingesnis, juos „išskleidžiant“ iš vienbalsiškumo (tarsi daugiabalsės faktūros eufonija; žr. dalis „Dievo Avinėli“ ir „Komunijai“).
- 29 „... kai finaliniuose taktuose orkestro erdvė išsiplečia, nušvinta, o aiškų F-dur trigarsį pakeičia tylutėlis, skaidriai spinduliuojantis D-dur akordas, įvyksta stebuklas: *Lux aeterna luceat eis...*“ (Palionytė 2000: 140).
- 30 Lauryno Vakario Lopo *Missa brevis* (1990) užimtų tarpinę padėtį tarp trigarsinės ir ankstyvosios kvintų-kvartų bei dermės darnos modelių: jos harmonijoje vieni kitus keičia trigarsiai, paralelės kvartos, kvintos ir tercijos, septakordai ir dvigubos kvartos (7₄) sąskambiai. Panašios harmonijos esama ir Remigijaus Šileikos *Requiem*.
- 31 *Ave Maria* pradžioje ir kitur Svilainis eksploatuoja vad. Landini kadenciją (fis-a-dis → e-h-e); kvintoktava e-h-e, kuri kompozicijos viduryje skambėjo papildyta kitais garsais, kūrinyje ir užbaigiamas; *Stabat mater* įžanginės ir baigiamosios (reprininės) padalų instrumentų partijose skamba kvintoktavo vargonų punktas bei paralelių kvintų melodija; *Sanctus* kompozicijoje kvaziorganumo intarpai skamba po grigališko choralo melodikos epizodų, o padaloje *Benedictus* tyram

- Viešpaties Pasiuntinio vaizdiniui („in nomine Domini“) atstovauja d-a-d sąskambis. Šitokia „tuščia“ harmonija gali būti ne tik darnos ar tyrumo, bet ir tyrų – visiško apiplėšimo, gyvybės išsekimo, mirties – ženklas: pilnaskambius akordus mėgstančios Kristinos Vasiliauskaitės motete *Tenebrae factae sunt* iš šešių kadencijų keturios baigiamos sąskambiais be tercijos (kvintoktavomis), o choro unisonas pradedant pirmąją, trečiąją ir penktąją frazes sietinas su Nukryžiuotojo apleistumo nuotaika (pavyzdžių žr. Kalavinskaitė, Soter 2011: 135; Калавинскайте 2014: 251–253). Panašios nuotaikos kvinta pradedama ir kvintoktavos sąskambiu užbaigiama Barkausko *Requiem* dalis *Kyrie*.
- ³² „Archajiški“ Balakausko skambesiai – Palionytės teigimu, tai rezultatyvi harmoninė vertikale, nulemta šio autoriaus sukurtos „dodekamodaliosios sistemos“ (Palionytė 2000: 135). Balakauskas orientuojasi į ankstyvąją bažnytinę muziką, nors kuria originalios derinės sistemos kūrinių („Šio „Requiem“ dogma – [...] krikščioniškoji tradicija ir seniausios jos muzikos formos – grigališkasis choralas, organumas, *Ars nova* laikų motetai“; žr. Palionytė 2000: 126). O instrumentiniai Vytauto Barkausko „...quasi *Viderunt Omnes* et *Notum Fecit Dominus*“ (1999) bei Dianos Čemerytės „*Ave Maris Stella*, oder zehn Minuten mit Organum“ (2001) rodo jų autorius labiau žaidus senoviniams sąskambiais nei ieškojus autentiško bažnytinio (*sacrum*) stiliaus.
- ³³ Tai panašios (dažnių) samplaikos, daugiau mažiau neharmoninis obertonų spektras (žr. Ambrazevičius 2008: 153–155). Ambrazevičius taip pat nurodo panašų laiko struktūravimą sutartinėse bei skambinant varpais: „sutartinių poliritmija (kaip tik vieno balso „vėlinimas“, ataka jau skambant kitam balsui) asocijuojasi su kelių varpų asinchronišku susidaužimu“ (ten pat: 155).
- Kita vertus, dar neišspręstas klausimas, ar sutartinių, – šiuolaikinėje kultūroje įsitvirtinusių kaip modernumo ženklas, lygiai kaip ir etnomuzikos archetipas, – intonacinės, ritminės, melodinės savybės gali tapti krikščioniškosios sakralios sferos elementais, tinkamai artikuliuoti Biblijos turinį (apie tai žr. Tumasonienė 2009: 51–57; apie etnomuzikos principus lietuvių šiuolaikinėje religinėje muzikoje žr. Tumasonienė 2004: 126).
- Sutartinių sakralumo aspektus yra tyrinėję Daiva Vyčiniene (pranešimas „Sutartinių šventybės universalumas“, LMA ir LDA mokslo konferencijoje „Sakralumo problema kultūroje“, 1996. X. 15–16), Algirdas Vyžintas (Etnoinstrumentinės muzikos sakralumas ir nūdienos interpretacija, in: *Muzikos kultūros situacija Nepriklausomoje Lietuvoje*, Vilnius: Margi raštai, 1996, p. 157–160). Pastarojo autoriaus įsitikinimu, sutartinės suvoktinės kaip malda ritualas, kaip visuotinės pasaulio – gamtos – žmogaus harmonijos meditacija (ten pat: 159), o Julius Juzeliūnas yra pabrėžęs jų sekundinės polifonijos vertikaleje susidarantių sąskambių pusiausvyrą – „vieningą dualizmą be perėjimo į vieną tonalinį centrą“ (Juzeliūnas J. *Akordo sandaros klausimu*, Kaunas, 1972, p. 96). Tad galima būtų manyti, kad šio nebekasdieniško, darnaus, mediatyvaus giedojimo elementai net ir liturginei muzikai galėtų tikti ir būtų perspektyvu juos ilgainiui įtvirtinti kaip tik liturgijoje, kuriant lietuviškąjį *sacrum* žodyną.
- ³⁴ „Tolimų varpų kakofoniją“ Vita Gruodytė mini tarp priemonių atvirai erdvei muzikoje sukurti: „Tolimų varpų įvaizdis yra chaoso reminiscencija – tolimi [...] varpai visuomet nedera. Jų vibracijos ir jų aidas, jų aleatoriniai susidaužimai sukuria visos instrumentuotės atmosferiškumą, nesuprantamų triukšmų ir
- šnabždesių mišinį“ (Gruodytė 2000: 35). Šia prasme varpų eufonija yra greta mesianiškosios bei sonorikos eufonijų, ir tylus disonansiškas Bartulio Mišių *Agnus Dei* skambesys (choralo diatonika f-g-a-b-c-d, papildyta garsais es, h ir as aukštame vargonų registre; žr. 1 pvz.), kaip ir Bajoro *Missa in musica* fortepijono klasteriai *Sanctus* dalyje atstovautų tokiam dangaus erdvumui.
- ³⁵ Daiva Kšanienė nurodo, kad šioje dalyje kompozitorius pasinaudojo Messiaeno dermėmis (žr. šio kūrinių anotaciją CD, Bonifa, 1999), tačiau kažki ar tinka laikyti „eufonija“ nerimastingus sąskambius, kompozitoriaus susietus su sekvencijos apie Paskutinį teismą žodžiais.
- ³⁶ Pavyzdžiui, Giedriaus Svilainio *Crucifixus* (solisto *Sprechgesang*, choro klasteriai, aleatoriškas šnabždesys, kalbėjimas ar melodinių formulių dainavimas), *Stabat mater* (pvz., tylus klasteris t. 63, kvinta f-g-as-b-c vibrato t. 140-164), Vidmanto Bartulio *Requiem* „Kyrie“ dalies fragmentai, Vytauto V. Barkausko *Requiem* (ribota „Dies irae“ pradžios aleatorika bei vargonų klasteriai beveik visose dalyse), Jono Tamulionio *Lacrimosa* (baigiamasis „lacri... Amen“ sąskambis ges-b-c¹-des¹-es¹-f¹), Broniaus Kutavičiaus *Stabat mater* (orkestro ir choro klasteriai).
- ³⁷ Glosolalija (gr. *glossa* – „liežuvis, kalba“, *lalo* – „kalbėti“), arba improvizacinė, balsi pirmųjų amžių krikščionių „malda kalbomis“ vėl pradėta praktikuoti XIX a. pabaigoje (pirmiausia naujose protestantų, vadinamosiose sekmininkiškos, bažnyčiose); Katalikų bažnyčioje ši maldos praktika ėmė plisti su charizminiu judėjimu netrukus po Vatikano II susirinkimo, tačiau liturginėse apeigose melstis šiuo būdu nenumatyta. Grupės nariams vienu metu meldžiantis (rečituojant ar progiesmiu), balsai paprastai ima derėti maldos dalyviams įprasta – dažniausiai trigarsių – eufonija.
- ³⁸ Ir atvirkščiai, po švelnių septakordų (žodžiams „et vitam venturi saeculi“) aštriai disonuoja Jeronimo Kačinsko „*Credo* Viešpaties Dievo Tėvo permaldavimo intencija“ (1999) baigiamasis „Amen“: cis-gis-eis¹-a¹-d²-g² fortissimo.
- ³⁹ Tai raiškus choro kalbėjimas (partit. skaičius 14), visų partijų „bangavimas“ (skaičiai 15 ir 23), pasibaigiantis lydinės dermės šešiagarsiu d-h. Panašiu sekundomis užpildytu mažoriniu trigarsiu (Es) su lydine kvarta viršutiniame balse Mišių *Sanctus* dalį („in excelsis“) užbaigia Bartulis.
- ⁴⁰ Antai *Kyrie* užbaigiamas trijų oktavų apimties sąskambiu d-a-h²-c³-d³-e³, taip pat platus baigiamasis *Gloria* „Amen“ (C-c¹-d¹-c²-d²-g²), sekundų kekėmis grįstas *Credo* baigiamas politonaliu minorišku e¹-a¹b¹h¹c²-f², *Sanctus* – diatonišku e-moll atspalvio klasteriu su papildoma apatine kvinta (A-H-efgah-c¹), *Agnus Dei* prašymo melodija skamba dvigubo klasterio (AHcdefg-a¹h¹c²d²e²f²g²) fone, o mišios užbaigiamos plačiu dariniu A-c-g-h-d¹-a¹-e².
- ⁴¹ Melodijų palyginimą žr. Kalavinskaitė Danutė, *Möglichkeit der Wertigkeit der Musik im Rahmen der erneuerten katholischen Liturgie: aktuelle litauische Fallbeispiele*, in: *Musik: Function And Value*, Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie and Musica Iagellonica, 2013, Vol. 1, p. 420.
- ⁴² Kompozitorius taip pat pasinaudo kai kuriais technologiniais kompoziciniais Čiurlionio principais savo Mišių faktūroje (orkestruote, „čiurlionišku“ polifoniniu mąstymu). Žr. Bočiulytė Rita, Kompozitorius Alvidas Remesa: „Duodu tai, ką turiu, – savo muziką“, in: *Kauno diena*, 2005 10 7, <<http://kauno.diena.lt/naujienos/laisvalaikis-ir-kultura/kultura/kompozitorius-alvidas-remesa-duodu-tai-ka-turiu-savo-muzika-594872#.VPcJMMu9t2E>> [žiūrėta 2015 03 04].

- ⁴³ Žr.: Gottvald 2003: 17–18; Ulevičius 2009: 236–239; Swain 2000: 84–85; Liebrand 2003: 59.
- ⁴⁴ Antai M. S. Skrebkova polifoninio stiliaus faktūrą priskiria apimtiniam erdviniam tipui, skirtingai nuo choralo ar homofoninio-harmoninio stiliaus faktūros, kuri yra vienaplanė (Gruodytė 2000: 76).
Tarp polifonijos būdu sukurtų pilnatvės, erdvumo, „daugybės“ (visuotinio šlovinimo) išraiškos pavyzdžių – Merkelio mišių *Sanctus*, taip pat fragmentas „pleni sunt coeli et terra gloria tua“ Svilainio kompozicijoje *Sanctus* bei Šileikos *Requiem* dalyje *Sanctus*.
- ⁴⁵ Schröeris gretina mokslą apie Dievą (teologiją) ir muziką (teofoniją – „garsus apie Dievą“), kurių kiekviena turi savitą žinių perteikimo būdą; žr. Schröer 2000: 300.
- ⁴⁶ Eufonijos aspektu bažnytinei polifonijai taip pat galioja kokios nors darnos matas: linijos turėtų ne pjautis (t. y. kovoti) tarpusavy, bet papildyti viena kitą. Tačiau, tyrinėtojų teigimu, linearumas neutralizuoja susidaranciu rezultatyvių sąskambių disonansiškumą (žr. Ambrazevičius 2008: 30) – tai leistų kompozitoriui lengviau peržengti vyraujančios (trigarsių) eufonijos rėmus, laisviau vartoti įvairų skambesį.
- ⁴⁷ Galime rasti kelias liturginės muzikos sandaros paprastumo priežastis: 1) tokios muzikos pakanka, kad iš jos drauge su kitais elementais (liturginiais judesiais, apranga, tekstais, smilkymu etc.) formuotųsi apeigos kaip apsti sudėtingumo, nevienasluoksni visuma; 2) visiems susirinkusiems polifoninę muziką giedoti per sudėtinga, jos dažnai nepajėgūs atlikti ir bažnyčios (neprofesionalūs) chorai; 3) liturgijai nereikalinga didelė polifoniškai išplėtotų kompozicijų apimtis.
- ⁴⁸ Vieną nuotaiką (stabilią būseną) išlaikyti padeda autoriaus iš anksto pasirinkti komponavimo principai, suvaržantys retorikos laisvę ir taip muziką tartum nuasmeninantys. Antai Miniotas *Messa da camera* anotacijoje mini, kad *Kyrie* ir *Credo-Sanctus* dalyse naudoja „144 garsų seriją, tuo pačiu metu plėtojant fugą, čakoną ir pasakalią“ (žr. VII naujosios muzikos festivalio „Jauna muzika“ (1998) koncertų programą, <http://www.lks.lt/index.php?page=1998-3>). Balakausko *Requiem* valdanti „dogma“, atitiksusi kompozitoriaus nuostatas dėl švento teksto traktuotės santūria, objektyvizuota muzikos kalba, jau minėta šio straipsnio 32 išnašoje.
- ⁴⁹ Žr. partit. skaičių 7; šis kanonas išauginamas į kelių skirtingų sluoksnių derinį ties skaičiumi 8.
- ⁵⁰ Jose solistų partijos (tarsi improvizacijos) skamba virš nuolat kartojamų, paprastos melodijos („įkandamų“ visiems norintiems giedoti) keturbalsės harmonijos darinių.
- ⁵¹ Bartulio Mišių *Sanctus* – kelių skirtingų sluoksnių žaismas; Briliaus *Gloria* dalyje sopranas solo ir bosai (melodiją dubliuodami 2 oktavų atstumu) atlieka Garbės himno tekstą, o faktūros vidurinę diapazoną užpildo imitacinis sopranų, altų ir tenorų pirmo *Gloria* sakinio *ostinato*.
- ⁵² „Muzikos kūniškumo“ bruožai, Pociėjaus teigimu, yra šie: gyvybinga, veržli skambesio spalvų įvairovė, tanki orkestrinė faktūra, tvirtas (šiuurkštus, ryškus) ritmas, konkreti (?) melodija, gyvybinė energija, skambėjimo aštrumas (Pocij 2004: 44). Šis muzikologas dvasingai kūrybai priskiria tik senosios tradicijos – choralo ir griežtojo stiliaus polifonijos – tąsą, kaip antai J. S. Bacho „Fugos meną“, paskutinius Beethoveno kvartetus, Brucknerio ir Mahlerio simfoninius *adagio*. Iš lietuviško repertuaro galėtume pridėti, pvz., visose dalyse slėpiningos, sukauptos nuotaikos Kačinsko *Missa in honorem Immaculati Cordis Beatae Mariae Virginis* (1951), Balakausko *Requiem* ar Vasiliauskaitės motetų Didžiajam penktadieniui ciklą.

Literatūra

- Ambrazevičius Rytis, *Psichologiniai muzikinės darnos aspektai: jų raiška lietuvių tradiciniame dainavime*, Kaunas: Technologija, 2008.
- Daunoravičienė Gražina, *Missa in musica: tarp sacrum ir profanum*, in: Daunoravičienė, Gražina (sud.), *Feliksas Bajoras. Viskas yra muzika*, Vilnius: Artseria, 2002, p. 240–275.
- Jonas Paulius II, Chirografas minint *motu proprio Tra le sollecitudini* 100-mečį: *Chirograph for the Centenary of the Motu Proprio “Tra le sollecitudini” on Sacred Music* (2003), <http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/en/letters/2003/documents/hf_jp-ii_let_20031203_musica-sacra.html> [žiūrėta 2015 03 07].
- Gottvald Clytus, *Neue Musik als spekulative Theologie: Religion und Avantgarde im 20. Jahrhundert*, Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2003.
- Gruodytė Vita, *Erdvės fenomenas XX a. muzikoje: tarp kūrybos ir suvokimo*. Daktaro disertacija, Vilnius, Lietuvos muzikos akademija, 2000.
- Kalavinskaitė Danutė, Šiuolaikinė lietuvių kūryba: tarp bažnytinės muzikos paveldo ir atnaujintos liturgijos poreikių, in: *Lietuvos muzikologija*, Vilnius: LMTA, 2011, t. 12, p. 61–88.
- Kalavinskaitė Danutė, Kristinos Vasiliauskaitės bažnytinė kūryba: gyvoji tradicija, in: *Meno procesas: tarp konstruktyvaus mąstymo, emocijų ir įkvėpimo*, Vilnius: LMTA, 2011, p. 66–78.
- Kalavinskaitė Danutė, Šiuolaikinė bažnytinė muzikinė lietuvių kūryba: funkcionalumas, meniškumas ir sakralumas, in: *Soter*, Kaunas: VDU, 2011, Nr. 39 (67), p. 129–146.
- KBK – *Katalikų Bažnyčios Katekizmas*, Kaunas: LKB TTK leidykla, 1996.
- Liebrand Robert, *Die Entwicklung der katholischen Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: die liturgischen Vokalkompositionen Heino Schuberts*, Hildesheim: Olms, 2003.
- Łukaszewski Marcin Tadeusz, Stanisław Dąbek: Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku 1900–1995. Warszawa 1996, in: *Muzyka-Rocznik XLVII*, Instytut Szytyki PAN, 2002 nr. 1 (184), p. 130–134.
- Malecka Teresa, *Muzyka z muzyki czy pamięć o przeszłości? Uwagi o roli tradycji w polskiej muzyce współczesnej*, in: *Muzika muzikoje: įtakos, sąveikos, apraiškos*. Konferencijos pranešimų tezės, Vilnius: LKS, 2003, p. 7.
- Malecka Teresa, Henrykas Mikołajus Góreckis ir lenkų tradicija, in: Baublinskienė, Beata (sud.) *Vilniaus intermezzo: Chopinas ir Lietuva, 2010*. XI lietuvių ir lenkų muzikologų konferencijos „Frydryko Chopino recepcija šiuolaikinėse lietuvių ir lenkų muzikinėse kultūrose“ straipsnių rinkinys, Vilnius: LKS, 2012, p. 108–129.
- Music: Function And Value*. Proceedings from the 11th International Congress on Musical Signification (27 IX – 2 X, 2010, Kraków, Poland). Edited by Teresa Malecka and Małgorzata Pawłowska, Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie and Musica Iagellonica, 2013, Vol. 1.
- Musicam sacram. Šv. Apeigų kongregacijos instrukcija (1967), in: *Katalikų kalendorius-žinynas 1983*, Kaunas-Vilnius: LVK, 1983, p. 217–229.
- Paškus Antanas, *Žvilgsnis į pasaulėžiūrinę aplinką, šventovę, save*, Kaunas: Lietuvos katechetikos centro leidykla, 2002.
- Palionytė Dana, *Requiem*, in: Gaidamavičiūtė, Rūta (sud.), *Osvaldas Balakauskas. Muzika ir mintys*, Vilnius: Baltos lankos, 2000.

- Petrauskaitė Danutė, Gyvenimas ir muzikinė veikla, in: Petrauskaitė, Danutė (sud.), *Jeronimas Kačinskas. Gyvenimas ir muzikinė veikla. Straipsniai, laiški, atsiminimai*, Vilnius: Baltos lankos, 1997.
- Pociej Bohdan, Duchowość i zakorzenie, in: *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*. Pod redakcją K. Droby, T. Maleckiej i K. Sz wajgiera. Kraków: Akademia muzyczna w Krakowie, 2004, p. 41–53.
- Robinson Ray, Spirituality in Eastern Europe at the Turn of 21st Century: Pederecki's *Credo* as a Symbol, in: *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*. Pod redakcją K. Droby, T. Maleckiej i K. Sz wajgiera. Kraków: Akademia muzyczna w Krakowie, 2004, p. 185–192.
- Sasnauskas – Česlovas Sasnauskas. *Tekstai: gyvenimas ir kūryba*, parengė V. Landsbergis, Vilnius: „Katalikų akademijos“ leidykla, 2002.
- Schröer Henning, Wie musikalisch kann Theologie werden? Die Wahrnehmung von Theophonie, in: *Theophonie: Grenzgänge zwischen Musik und Theologie*. Hg. von Gotthard Fermor, Hans-Martin Gutmann, Harald Schroeter. Rheinbach: CMZ-Verlag, 2000, p. 299–312.
- Swain Joseph P., The Semantics of Sacred Music, in: *The American Organist*, Vol. 34, January 2000, p. 80–86.
- Tumasonienė Violeta, Kai kurie lietuvių naujosios muzikos Biblijos motyvais sakralumo aspektai, in: *Meno ir žmogaus sąveika: kūryba, interpretacija, pedagogika*. Mokslinės konferencijos pranešimai. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2004, p. 120–127.
- Tumasonienė Violeta, Lietuvių šiuolaikinės religinės muzikos kūrėjų indėlis į Lietuvos kultūrą, in: *Žymiosios muzikos ir teatro asmenybės: jų veiklos projekcija Lietuvos kultūroje*. Mokslinės konferencijos, įvykusios 2009 m. balandžio 16 d., pranešimai ir moksliniai straipsniai. Vilnius: LMTA, 2009, p. 51–57.
- Ulevičius Benas, *Dieviškasis žaidimas: liturginio mąstymo apmatai*, Vilnius: Aidai, 2009.
- Калавинская Дануте, Гимн солнца: церковное творчество Кристины Василяускайте, in: *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais*. Zinātnisko rakstu krājums VI. Daugavpils, Daugavpils Universitāte: Saule, 2014, p. 244–261.
- Калавинская Дануте, Мессы Кристины Василяускайте: традиция в современности, in: *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais*. Zinātnisko rakstu krājums VII. Daugavpils, Daugavpils Universitāte: Saule, 2015, p. 292–311.
- Евдокимова Юлия, *Музыка эпохи Возрождения, XV век*. Серия: История полифонии, вып. 2 А. Ред. В. Протопопов. Москва: Музыка, 1989.
- Никольская Ирина, Духовность и художественные процессы в русском искусстве на рубеже XX–XXI веков, in: *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*. Pod redakcją K. Droby, T. Maleckiej i K. Sz wajgiera. Kraków: Akademia muzyczna w Krakowie, 2004, p. 81–90.

Summary

When Lithuanian composers developed a new interest in church music genres at the end of the 20th century, they had to tackle an issue of sacredness in contemporary religious music, looking for their individual, yet recognisable expression of spirituality and sacred values

that might be perceived and shared by others. In fact, to be perceived as 'sacred,' religious and, specifically, church music must retain certain ties with the legacy of the past – that is, with the Christian tradition. Contemporary religious works by Lithuanian composers display multiple signs of *sacrum* whose origins may be traced back to monophony of Gregorian chant, euphonic harmonies, and contrapuntal techniques.

Among the interpretations of Gregorian chant in contemporary religious music, the continuous or fragmentary use of monophonic texture (choral unison) should be mentioned in the first place. Lithuanian composers use quotations from Gregorian chant – either entire passages or fragments of the chant interspersed with their own material – by adding harmonies and integrating them into the texture of their work. But it is still more often that they create their own quasi-Gregorian melodies, starting with the strictly monotone syllabic recitation and ending with elaborate melismatic chant. Melismatic style most commonly appears in those parts of modern compositions where it had been used throughout the history of liturgical genres: for example, jubili in the *Alleluia* and *Sanctus* sections, melismatic *Kyrie*, also jubili at the closure of the *Gloria* movement or in connection with the meaning of the word 'gloria' in other liturgical hymns. Melismata are often introduced at moments of halting movement, rumination over the entire passage of text, its fragment or some particular word. Composers also apply the principles of melodic organisation and phrasing borrowed from Gregorian chant in their works; this is evidenced by the occurrences of irregular stress patterns close to the speech rhythm (prosody), melodic variation characteristic of church monophony, when the whole is built by joining variant intonations in many different ways, etc.

Euphonic chords traditionally represent the states of harmony, peace of mind and soul (in religious music, such states are usually identified with God and His Kingdom). There are many forms of euphonic sound encountered in contemporary music. Of all these forms triadic euphony (most commonly within the functional system of major-minor tonality and sometimes with certain elements of modality) seems to be the most prevalent in Lithuanian religious music. Another rather widespread form is the euphony of non-tertian and modal polyphony characteristic of early Christian music: parallelism of octaves and fifths, perfect and imperfect consonances of the *Ars Nova* period, etc.

There are also a few occurrences of 'folkloric' euphony (to some extent these might be related to the sound of bells and semantics attached to it) and distant echoes of Messiaen's harmonic language and sonoristic techniques (including clusters and micropolyphony). In opting for the euphony of early polyphony or 'folkloric' sounds, composers

usually vacillate between their own original idiom and the stylisation of the exotic (music from the past etc.).

Many researchers of religious music share an opinion that sacred music must necessarily be intricate (manifold, multidimensional) to be able to convey sacred meanings. The polyphonic texture remarkably embraces minimalism of the text (and musical material), immersing the listener in contemplation, and the constant change of non-repetitive music, which nevertheless retains the single emotional state throughout. Taking a broad view on Lithuanian contemporary music, one may conclude that polyphonic complexity is primarily associated with the sacred works for concert halls, which represent the Afterlife in their own right: these include large-scale vocal-instrumental compositions based on linear development, and works for multitimbral ensembles. In contrast, church music composed to accompany religious services usually demonstrates moderately ornamented contrapuntal textures, since liturgy requires musical pieces of short duration. The structure of meditative chanting that has

been developed in ecumenical worship service of Taizé clearly demonstrates how it is possible to preserve simple polyphonic texture in liturgical music by allotting the unbroken prayer to the principal part and short ostinato patterns to other parts.

Different musical renderings of liturgical text, discussed herein, which have developed in Western European church music in the course of history up until the 17th century – such as Gregorian chant, euphonic quality of harmonies, and contrapuntal techniques – do not guarantee spiritual quality of music when placed in the context of contemporary religious works, but nevertheless equip these works with recognizable signs of sacredness. In church music these signs appear as the elements of early tradition (before the 17th c.), while in religious music for concert halls they serve as rhetorical devices, conveying sacredness, piety, the Kingdom of God, etc. borrowed from a significantly later tradition (musical rhetoric and the doctrine of affects in music) that came to be characterized by sharp contrast between the opposites and accentuated meanings of certain individual words.