

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

JŪRATĖ LANDSBERGYTĖ - BECHER

**ARCHETIPO SAVASTIS RAIŠKA NAUJOJOJE LIETUVIŲ
VARGONŲ MUZIKOJE**

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis
Muzika (W300)

Vilnius, 2014

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis rengta 2010–2014 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje

Tiriamąo darbo vadovas:

prof. dr. (hp) Gražina Daunoravičienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

TURINYS

Įvadas.....	5
I. Archetipas ir jo muzikinis matmuo.....	10
1. 1. Archetipo sampratos kilmė ir raida.....	10
1. 2. Archetipas muzikologijos interpretacijose	20
1. 2. 1. Archetipas kaip universalija ir procesas (Karbusicky, Mâche).....	20
1. 2. 2. Archetipas kaip muzikinio mąstymo modelis (Pusčas, Tissot).....	25
1. 2. 3. Archetipas lietuvių muzikologijoje.....	29
1. 3. Archetipas kūrybos procese: Savastis ir jos muzikiniai parametrai.....	34
1. 4. Archetipo Savastis penkių etapų <i>šventėjų kelio</i> dramaturgija vargonų kūryboje (lietuvių kompozitorių kūriniai).....	39
 II. Archetipo Savastis visumos koncepcija: pilnatvės kūriniai.....	46
2.1. Archetipo Savastis pradų atsiskleidimas per architektoniką: Giedriaus Kuprevičiaus Sonata Nr. 3 „Borobudur“ (1978).....	46
2.2. Archetipo Savastis struktūra ir jos parametrų simbiozė Broniaus Kutavičiaus Sonatoje „Ad patres“ (1984) pagal M. K. Čiurlionio paveikslų ciklą „Laidotuvių simfonija“	57
2. 3. Archetipo Savastis <i>kančios kelias</i> Gracijaus Sakalausko „Domine, clamavi ad te...“ (Choralas, keturios meditacijos ir post scriptum, 1984) virsmų dramaturgijoje.....	67
2. 4. Archetipo Savastis Nušvitimas per Vakarų kultūros paradigmą: J. S. Bacho choralo vaidmuo Vidmanto Bartulio „Vizijos“ („1750 metų liepos 17 vizija“ pagal J. S. Bach „Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ“, 1985) programinėje koncepcijoje.....	81
 III. Archetipo Savastis pradžios impulsų dramaturgija.....	94
3.1. Savasties veržimasis iš tamsos gniaužtų ir „šauksmas iš gelmių“ Juliaus Gaidelio „Vakaro meditacijoje“ (1966).....	94
3. 2. Savasties dimensių (gelmių ir aukštumų) raiška per poetinę inspiraciją: Algirdo Martinaičio „Šviesių nakties žiedų atminimas“, perskaičius R. Tagorę (1974).....	103
3. 3. Savastis tarp šviesos ir tamsos antinomijų: Onutės Narbutaitės „Ėjimas į tylą“ (1981).....	108
3. 4. Savasties dramaturgijos parametrų aktyvacija faktūros sąsąukų dinamizme: Vidmanto Bartulio „Šauklys“ (1982).....	114
3. 5. Savasties impulsai tautinės tapatybės gelmių paieškoje: Teisučio Makačino Sonata Nr. 4 „Malda už Lietuvą“ (1980).....	119

IV. Archetipo Savastis užsklanda: transcendencijos ir regresijos kūriniai.....	127
4. 1. Savasties sugrįžimo triumfo himnas: Jono Tamulionio „Malda“ (2000).....	127
4. 2. Savasties išskaidrėjimas anapusybės procesijoje: Gracijaus Sakalausko <i>Campi lugentes</i> (2009).....	136
4. 3. Archetipo Savastis skilimas: Netikroji Savastis ir Personos dominija Fausto Latėno „Švytėjime“ (1995).....	147
4. 4. Archetipo Savastis parametrų žaismas: <i>quasi</i> impresionizmas Vidmanto Bartulio „Mėnulio šviesoje“ (1995).....	152
 V. Archetipo Savastis transformacijos.....	158
5. 1. Archetipo Savastis transformacijų kryptys.....	158
5. 2. Muzikinė begalybės transfiguracija.....	160
5. 3. Vizualinė projekcija.....	162
5. 4. Transcendencijos funkcija.....	165
Išvados.....	169
Literatūros sąrašas.....	176
Priedai (Savasties algoritmas, naujausi kūriniai, vizualiniai pavyzdžiai).....	187

IVADAS

Archetipų visumos koncepto Savasties raiškos tyrimą lietuvių vargonų muzikoje inspiravo susidūrimas su Carlo Gustavo Jungo (1875 – 1961) veikalais ir jo archetipų teorija (Jung, 1968, 1976, 1999, 2010, 2012). Iš kitos pusės svarbiausią tyrimo idėją gludino nuolatinė lietuvių vargonų muzikos atlikimo praktika, ypač tiesioginis bendradarbiavimas su kompozitoriais susiliečiant su kūrinių atsiradimo prielaidomis, stimulais ir idėjomis. Čia atsivėrė Vizijos vargonų muzikoje kūrybinė – teorinė perspektyva. Ji savo ruožtu sužadino susidomėjimą Jungo veikalais, kuriuose psichoanalitiškai išskleidžiamas Vizijos fenomenas ir archetipų gelmė, atliepanti muzikinę vargonų gausmo dimensiją. Pirminis šių veikalų studijavimo tikslas buvo išskleisti vizijos muzikoje parametrų fenomeną. Tuomet paaiškėjo tyrimą fundamentalizuojantis gelminės psichologijos konceptas. Tai archetipai, turintys bendrus požymius tiek psichologijoje, tiek mene – literatūroje, dailėje, muzikoje ir tiek pačiai menotyrai artimus ženklo matmenis. Jų paskirtis ir funkcijos muzikos kūrinyje yra dar mažai tyrinėta sfera, antra vertus, tampanti vis aktualesnė, ką byloja pasirodę tyrinėtojų (V. Karbusicki, 1990, F. B. Mâche, 1983, M. Grabosz, 1993, A. Nowak, 2006, R. Janeliausko, 2008) darbai. Žvalgymasis į naująją vargonų muziką, tyrinėjant ją per archetipo raiškos prizmę, sufokusavo ir iškėlė archetipų visumos centro – Savasties (Selbst, Self) reikšmę. Savastis – tai asmenybę reguliuojantis centras, vientisumo ir harmonijos įsikūnijimas (Jung, *Beiträge zur Symbolik des Selbst*, 1950). Tad archetipas Savastis tapo svarbiausia šio tyrimo ašimi ir konceptu.

Tyrimo objektas yra naujoji lietuvių vargonų muzika, kuri stebima kaip išsiskleidžianti archetipo Savastis procesų dramaturgija. Šios dramaturgijos struktūroje susiduriama su tamsa, šauksmu iš gelmių, keliu, lūžiu, Nušvitimu, - teosofinė universumo prisikėlimų grandies paradigma. Pastaroji tampa egzistencinės svarbos motyvu lietuvių vargonų kūrybai. Šios paradigmos esmė ir gyvybingumas lietuvių vargonų muzikoje ypatingai iškyla ir atsiskleidžia XX a. II-oje pusėje karo ir okupacijos patirčių akivaizdoje. Vienas po kito atsiranda jų patvirtinantys kūriniai, šio tyrimo objektas ir jo pirmoji prielaida.

Tyrimas apima 15 naujosios lietuvių vargonų muzikos (XX a. II pusės – XXI a. pradžios) kūrinių, patvirtinančių Savasties archetipo dramaturgijos vargonų kūryboje koncepciją. Tai B. Kutavičiaus, G. Kuprevičiaus, T. Makačino, G. Sakalausko, V. Bartulio, A. Martinaičio, O. Narbutaitės, J. Tamulionio, J. Gaidelio ir kt. kūriniai. Savasties archetipo raida ir jos etapai atitinka šių kūrinių formas, jų atsiradimo laiką ir estetinę motyvaciją. Šią tezę sutvirtina ir patys kūrinių autoriai, atskleidžiantys tyrinėtojai savo idėjas bei jų šaltinius.

Tiriamąojo darbo tikslas – parodyti lietuvių vargonų muzikos tapatybinę (religinę, tautinę – mitologinę, meninę) visumą, jos pamatinį vientisumą, ryšį su globaliąja archetipų kilmės ir

aktualumo tendencija bei Savasties procesų gelminę reikšmę (per gamtą, kosmizmą, senąsias civilizacijas bei tikėjimus) Lietuvos kultūrai. Tai yra labai svarbus ir ypatingas tautinio imuniteto – išlikimo istorijos kryžkelėse aspektas, leidžiantis tikėti prisikėlimo iš tamsos į šviesą perspektyva.

Tyrimo uždaviniai aktualiai susiję su archetipo Savastis kategorija ir jo veikos muzikos kūrinys reikšmėmis. Tai tyrimo tikslo keliami įgaliojimai:

- nustatyti archetipo Savastis muzikinius parametrus,
- aptarti archetipo Savastis ir vargonų instrumento specifikos sąveikas,
- apžvelgti archetipo Savastis amuzikinius šaltinius ir jų kūrybinę interpretaciją,
- nustatyti archetipo Savastis kelią atspindinčius vargonų kūrinius – Savasties procesų dramaturgijos sferą,
- išanalizuoti vargonų kūrinius per Savasties veikimo prizmę,
- parodyti naują, archetipų dimensiją atskleidžiančią *lūžio* fazę, nukreipiančią į gelmę arba į aukštumą,
- išgvildinti procesualumo reikšmes, prasminius kodus, etapus – fazes, veikiančius per muzikos kalbos elementus,
- atskleisti pačių naujosios vargonų kūrėjų motyvą, jų Savasties archetipo interpretaciją,
- nustatyti autorių kūrybos tikslą – kitos, alternatyvios erdvės arba *Vizijos muzikoje* sukūrimą,
- atlikti archetipo Savastis koncepcijos inspiruotus vargonų kūrinius, tame tarpe naujausią jau tyrimo eigoje gimusią kūrybą.

Tyrimo naujuma ir originaluma pagrindžia dabarties menotyroje, dar tik besiskleidžiantis archetipų teorijos diskursas ir darbo autorės siūloma galimybė naująją lietuvių kompozitorių vargonų kūrybą interpretuoti per archetipų archetipą Savastį ir jo universalaus muzikalumo prizmę. Toks aktualus tarpdisciplininis aspektas Jungo iškeltą Savasties struktūrą ir dinamiką susieja su muzikos kūrinio dramaturgija, aprėpiant filosofijos ir semiotikos, ir gelmės psichologijos, ir vaizduojamojo meno, ir socialinių mokslų kategorijas, sujungiant jas į naują XXI a. diskursų visumą.

Tyrimo metodai. Siekiant aprėpti archetipo fenomeno ir muzikos kompozicijos aspektinio tyrimo susidurimo kylančių problemų visumą tarpdisciplininio pobūdžio tyrime taikomi šie metodai:

- aprašomasis reiškinių raidos išdėstymas,
- komparatyvistinis, analogijų ir lyginamųjų versijų iškėlimas,
- sisteminis, sąryšingos reiškinių visumos nustatymas,

- analitinis, muzikos kompozicijų aspektinė analizė per Savasties archetipo dramaturgijos prizmę,
- tarpdisciplininių prieigų jungtys,
- hipotezės iškelimas.

Tyrimo šaltiniai. Darbe naudojamos įvairios tematikos aspektus gvildenančia literatūra. Pirmiausia yra reikšmingi archetipų teorija ir archetipo Savasties sampratą pagrindžiantys C. G. Jungo veikalai (1968, 1976, 1999, 2010, 2012, 2013), taip pat Jungo idėjas aktualizuojantys ir plėtojantys neojungistų A. Stevens (2002), D. Ziegler (1976, 1992) ir Z. W. Dudek (1996) darbai. Iš kitos pusės tyrimo analitinį pobūdį pagrindė veikalai, susiejantys archetipo ir muzikos kūrybos parametrus į daugiareikšmį kūrybos procesą. Tai W. Karbusicky (1999), F. B. Mâche (1983), M. Grabosz (1993), R. Jakovlevičius (2008), P. Pušcas (2008), G. Tissot (2008), J. Dankowska (2006) ir kitų tyrėjų veikalai. Tačiau šie veikalai, sutvirtinę tyrimo aktualumą ir bendras nuostatas, dar nesuteikė svarbių teorinių postulatų darbo tematikos sprendimui. Tuo tikslu darbo autorė atsigręžė ir dar kartą sugrįžo prie gelminės Jungo sampratos ir šiuolaikinių neojungistų teorijų, kurių svarbiausios yra gyvybingos ir Lietuvoje: archetipo Savasties koncepcija pasitvirtino Tautos kelio – istorinio prisikėlimo ieškojimu.

Lietuvoje šios krypties tyrinėjimą didžiaja dalimi pagrindė filosofų bei kultūros antropologų darbai, straipsniai ir sudarytos knygos. Tai A. Andrijausko (1995, 1999, 2004, 2010 ir kt.), A. Mickūno (2005, 2011), G. Beresnevičiaus (1995), S. Juknevičiaus (2014), A. Žukauskaitės (2011) ir kitų darbai. Reikšmingai ir savalaikiškai tyrimą sutvirtino semiotikų ir struktūralistų įžvalgos: J. Greimo (1966, 1991), E. Tarasti (2002), L. B. Meyer (2000), C. Lévi – Strauss (1993), G. Deleuze (2011) įžvalgos, intertekstualumo teorija (M. Tomaszewski, 2000). Prie svarbiausių tyrimo ištakų atvedė ir lietuviškoji čiurlioniana: V. Landsbergis (1986, 2005, 2008), paties M. K. Čiurlionio mintys (*Apie muziką ir dailę*. Sud. V. Čiurlionytė – Karužienė, 1960), R. Janeliauskas (2010).

Esmingai archetipo muzikoje tyrinėjimą pakreipia šiuolaikinę kūrybą tyrinėjanti lietuvių muzikologija: R. Gaidamavičiūtė (2005, 2008), R. Stanevičiūtė (2007), I. Jankauskienė (2001, 2008). Atskleidžiant archetipus vienas svarbiausių yra retorikos aspektas (A. Pister, 2006), bažnytinės muzikos specifikos nagrinėjimas (D. Kalavinskaitė, 2001). Reikšmingą požiūrį į archetipo struktūrą pateikia etnomuzikologija (R. Astrauskas, 2008, D. Vyčinenė, 2008).

Šios koncepcijos aktualumą iš kitos pusės sutvirtino ir XX a. kompozitorių kūryba: O. Messiaen, J. Allain, F. B. Mâche, R. Zechlin, K. Penderecki, A. Pärt, P. Vasks, ir lietuvių kompozitorių archajikos dimensijų kūryboje atradimai: B. Kutavičius, A. Martinaitis, V. Bartulis, g. Sakalauskas, J. Tamulionis. Visa tai tyrimą sukoncentravo apie vieną aukščiausios kategorijos *archetipų archetipą* Savastį, jos dinamiką, struktūrą, muzikinius parametrus.

Šiuolaikiniai vargonų muzikos kūrybos tyrimai, akivaizdu, vykdomi ne nagrinėjant kūrinius pagal laikotarpį arba žanrą, o siekiant nustatyti skambesio struktūras ir inspiracijų reikšmes (žr.: Piotr Tarlinski, *Klang, Struktur der biblisch inspirierten Orgelkompositionen ab etwa 1960*. Mainz, 1994.), taip pat ideologijos poveikį (Stefan Zöllner, *Orgelmusik in nationalsozialistisches Deutschland*. Heidelberg, 1997.). Gilinantis į archetipą muzikoje būdingai koncentruojamasi į veikėjų charakterinius tipus (Jeff Kenswol, *Musical Signification of Three Jungian Archetypes Found in Children's Opera [mother, hero, trickster]*. DA University of Northern Colorado, 2012.) arba psichologinius muzikos procesus (Karlyn Ward, *Music and Archetypal Ground of the Psyche*. San Francisco, Jung Institute Library Journal, volume 9, issue I, 2000. Thomas Douglas Craig, *Sons of Orpheus: An Archetypal Phenomenological Exploration of Men and Intimacy*. Pacifica Graduate Institute, 2010.). Antra vertus, tyrimams dažniausiai pasirenkamas tradicinis vargonų muzikos ir instrumento istorijos tyrinėjimo aspektas, pastarasis taipogi susijęs su vargonų vizualumu (G. Povilionis, 2006, E. Šeduikytė – Korienė, 2008).

Darbo struktūra. Darbą sudaro įvadas, penki skyriai, išvados, literatūros sąrašas ir priedai. Pirmajame skyriuje išskleidžiama archetipo Savasties samprata, jos kilmė, raida ir muzikiniai parametrai, kūrinių muzikinės analizės prielaidos. Antrajame skyriuje per archetipo Savasties dramaturginės koncepcijos prizmę analizuojami Savasties pilnatvės (parametrų visumos) lietuvių kompozitorių vargonų kūriniai. Trečiajame skyriuje grįžtama prie archetipo raidos pradžios – impulsų dramaturgijos. Čia analizuojami ankstesniojo etapo – Savasties proveržio į lietuvių muzikos ir vargonų specifikos erdvę kūriniai. Ketvirtajame skyriuje analizuojami kūriniai yra archetipo Savastis baigties, regresijos ir transcendencijos pavyzdžiai. Čia kūryba suskaidoma į dvi opozicines kryptis – Nušvitimo ir grįžimo į Šešėlį, atliepiančias postmodernizmo tendencijas. Paliečiama Šešelio – Savasties antipodo dimensija. Penktajame skyriuje išeinama į Savasties projekciją – perspektyvinę erdvę, svarstomos jos transformacijų kryptys, nušvitimo raidos lemtis. Išvadosse atsakoma į tyrimo uždavinių iškeltus klausimus, numatoma tyrimo perspektyva.

Darbo priedai pateikia archetipo Savastis raidą iliustruojančius pavyzdžius, schemas, jų aprašus ir vizualinę medžiagą: M. K. Čiurlionio V paveikslą iš ciklo „Laidotuvių simfonija“ (1903), G. Doré iliustraciją, vaizduojančią Dantės ir Virgilijaus kelionę požemių karalystėje (1857), Borobudur budistų piramidės Javos saloje (Indonezija, VIII a. pr.) vaizdai, C. G. Jungo Savasties struktūros – mandalos schemą iš *Mysterium coniunctionis* (1954), B. Kutavičiaus oratorijos „Magiškas sanskrito ratas“ (1991) partitūros pavyzdį, armėnų kryžius – chačkarus (Armėnija, V a.), archikatedros kupolą Sicilijoje (Italija, XV a.) su archetipų ornamentika ir prisikėlimo vaizdiniais.

Tyrimo išdava yra archetipo Savastis transformacijų išskleidimas, nustatant, kad stiprėja ne judėjimo struktūros intencijos, o atvirkštinis reiškiny – vis daugiau dominuoja gelmės ir nušvitimo projekcija, visai išnykstant impulsų ir lūžių gestų antinomijoms. Pereinama į sferų, transcendencijos

(persikėlimo į aukštumą), erdvės virpesių, nesvarumo, reliatyvizmo lygmenį. Tai rodo ir naujos kūrybos tendencijos, ir menotyroje vis intensyvesnis dėmesys archajikai, archetipui, sakralumo dimensijai.

Originalus tyrime išlieka Savasties išskyrimo aspektas, atspindintis tiek tautines, tiek globaliąsias ir su orientu susijusias tendencijas. Tyrimas gali būti tęsiamas šia linkme ir grįžtant prie vizijos muzikoje fenomenologijos. Tai yra perspektyvus menotyrinis diskursas, kurio šaknyse glūdi bendramokslinė procesualumo problematika. Lietuvių muzikologija, sekanti kompozitorių kūryba, čia yra pribrendusi tarti savalaikį, naujus aspektus atskleidžiantį žodį.

Dėkoju savo darbo vadovei prof. hab. Dr. Gražinai Daunoravičienei už krypties mokslinį gilinimą ir muzikologinę pagalbą šaltiniais bei tarptautinio konteksto pažinimu.

I. ARCHETIPAS IR JO MUZIKINIS MATMUO

I. 1. Archetipo sampratos kilmė ir raida

Archetipo funkcija yra susijusi su keletu esmingai kūrybingumą formuojančių veiksnių: atminties gelmėse glūdinčia pasaulio suvokimo simbolika ir jos vaizdiniais. Visa tai savo raiška, atsispindi ir formaliuosiuose muzikos kalbos elementuose: faktūros, ritmo, harmonijos, melodijos, formos architektūros procesuose. Vargonų instrumento specifika dar savaip jungia archetipo reikšmių ir funkcijų visumą. Šiame darbe bus gilinamasi į archetipų veikimo sferą vargonų kūriniuose. Bus siekiama parodyti principinį šios sferos artumą visuminei archetipo sampratai – **Savasčiai** per gausmo modelius ir ženklus, jų kilmę ir inspiracijas sąmonės gelmėse, tai yra, išskleisti archetipo vargoniškąją prigimtį, susijusią su begalybe, gelme, raida, aukštuma, erdve, analogišką piramidei ir spiraliniam procesijos judėjimui. Taip vargonų kūriniuose glūdinti *archetipinė procesualija – kelio aukštyn misterija* atveria savo įvaizdžių semantiką, kuri aiškėja žvelgiant į ją iš archetipo **Savastis šventėjimo kelio** perspektyvos. Būtent čia, vargonų kūryboje su senąja dvasingumo tradicija susijusiu skambesiu pažadinti archetipų procesai pro laiko klotus magnetizuoja į muzikos architektoninį statinį, analogišką bažnyčiai, katedrai, piramidei. Archetipai byloja apie grįžimą prie gelmės vertikalių (archajinės istorinės civilizacinės, psichologinės), kurių skambesio laukus čia bus siekiama identifikuoti, išskirti ir pažymėti etapais – fazėmis pagal muzikinio audinio faktūros pobūdį. Visapusišką archetipų aktualumą patvirtina ir kiti žmogaus dvasią tyrinėjantys mokslai (literatūrologija, psichologija, religijotyra, dailėtyra, filosofija, sociologija), šalia kurių pabrėžtinai ir suintensyvėjęs menotyros dėmesys.

Archetipas (sen. gr. *arkhetypos* – pradžios pavyzdys) – originalus modelis, idealus pavyzdys, prototipas, kolektyvinės sąmonės vaizdinys, nepriklausomas nuo individualaus pažinimo, kopijuojamas visos visuomenės, sudarantis žmonijos psichosocialinės sanklodos pagrindą¹. Bendrai suprantamas universalus simbolis. Literatūrologinis sampratos traktavimas: archetipą sukonkretizuoja verbaliai ir kalbama apie archetipo raišką per religinius pasakojimus, mitus, folklorą, stereotipus, literatūrą, kalbą, sapnus. Mitas ir religija neapima archetipo prasmės, tik iš dalies jį paaiškina. Dar labiau aiškėja archetipo sąsajos su meno raiška per meno psichologiją, savaip jau aktualizuotos literatūroje ir jos stebėjime (R. Tamošaitis, 1998, J. Sprindytė, 2006), vizualiniame mene (S. Samualienė, 1998, E. Panofski, 2002), o muzikoje kol kas nedaug tyrinėtos. Čia archetipo funkcija yra artima universumo simboliui,² ženklui, vizijiniam impulso pažadinimui,

¹ Irena Skurdenienė. Archetipas. Lietuvių literatūros enciklopedija. Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, Vilnius, 2001.

² Archetyp II. Dzielu muzyczne. Bydgoszcz 2007.

vedliui po kompozitoriaus partitūrą.³ Stipriausias šios sampratos fenomenologinis centras glūdi psichoanalizėje.⁴

XX a. Vakarų filosofijoje suklestėjusi psichologijos ir psichoanalizės kryptis iškėlė archetipų reikšmę į paradigminę aukštumą. Tai ypač būdinga C. G. Jungo (Carl Gustav Jung, 1875–1961) psichoanalizės ir filosofijos sąveikai, kur archetipui skiriama viena pagrindinių minties linijų.⁵ Pagal Jungą, giliame kolektyvinės sąmonės lygmenyje funkcionuoja sąmonės kontrolei nepaklūstantys pirmapradžiai mitologiniai vaizdiniai, pavadinti „archetipais“.⁶ Šis terminas perimtas iš Šv. Augustino veikalų.⁷ Jį naudojo ir S. Freudas (Sigmund Freud, 1856–1939) apmąstymuose apie „archajišką mitologinį sąmonės pobūdį“.⁸ Kita vertus, čia Jungą įtakojo ir L. Levy-Bruhlio „kolektyviniai vaizdiniai“, tačiau tik netiesiogiai, nes archetipas yra *archajinis* vaizdinys, t.y. toks, kurio dar nepalietė dabarties sąmonė, kuris išsaugojo savo pirmapradiškumą.⁹

Šia prasme archetipai artimi instinktams ir reiškiasi kaip universalus pirmapradžio vaizdinių kompleksas, kuriame kartojasi schemos, formos, idėjos, kylančios iš žmonijos priešistorės. Tačiau yra svarbu, kad archetipai – tai ne paveldėti instinktai, o potencialus polinkis į įsivaizdavimą, sklaidą, projekciją. Pagal Jungą, „archetipai yra tendencija kurti motyvo išraiškas (...), kurios gali skirtis detalėmis, tačiau nenukrypsta nuo pagrindinio modelio...“.¹⁰ Pastebėtina, kad iš pradžių Jungo archetipo apibrėžimas varijuoja (pirmapradžiai vaizdiniai, archajiniai vaizdiniai, struktūrinės vaizdinių prielaidos), o vėlyvuosiuose veikaluose išskiriamos dvi archetipų rūšys: *archetypus per se* (archetipas pats savaime) ir *archetypische Vorstellung* (archetipinis vaizdinys). „Archetipas pats savaime“ yra artima instinktui sąvoka, apibūdina potencialų polinkį reikštis, tuo tarpu „archetipinis vaizdinys“ jau atspindi realų archetipų atsiskleidimą (raišką) vaizdinių pavidalu.¹¹ Tipiškiausiais archetipiniais vaizdiniais Jungas laiko visai žmonijai būdingus kosmologinius ir mitologinius vaizdinius, pirmaprades, abstrakčiai formalizuotas būties struktūras atitinkančias Savasties fenomenologiją – *mandala*, *dao*, kurios seniausių sakralinių hinduistinių, budistinių, lamaistinių simbolių pavidalu aptinkamos Rytų civilizacijose. Juose užšifruota imli geometrinė simbolinė struktūra išreiškia pagrindinius būties dėsnius mįslinga ezoterine kalba.¹² Vėliau matysime, kaip ši

³ Muzikos komponavimo principai: muzikos archetipai. Tarptautinės muzikos teorijos konferencijos pranešimų knyga. Sud. R. Janeliauskas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2008.

⁴ Carl Gustav Jung. *Psichologiniai tipai*. Vilnius, 2013.

⁵ Carl Gustav Jung. *Symbole der Wandlung. Freud und Psychoanalyse. Die Dynamic der Unbewussten. I. Teil: Die Archetypen und das kollektive Unbewußte; II. Teil: Aion: Beiträge zur Symbolik des Selbst*. Walter Verlag, Olten, 1976.

⁶ Carl Gustav Jung. *Psichoanalizė ir filosofija*. Vilnius. Pradai, 1999, (Antanas Andrijauskas. Carl Gustav Jung: gyvenimo ir mąstysenos trajektorijos), p. 372.

⁷ Aurelijus Augustinas. *Dialogai. Apie sielos dydį. Apie sielos nemirtingumą*. Vilnius, Katalikų pasaulis, 2001, p. 257.

⁸ Sigmund Freud. „Entwurf einer Psychologie, 1895, *Das Unbewusste*, 1915.

⁹ Andrijauskas, 1999, p. 372.

¹⁰ Ten pat, p. 373.

¹¹ Ten pat.

¹² Ten pat, p. 379–374.

kalba transformuojasi, tampa muzikine. Susiformuoja archetipo Savasties dinaminė struktūra ir muzikinė dramaturgija – šio tyrimo objektas.

Šia prasme labai svarbu tampa pati archetipo užuomazga, jo atsiradimo prielaida – tamsos gelmė, gausmas, neapibrėžta erdvė su savo slėpiningais pirmapradiškumo ženklais: tolydiniu, žemu diapazonu, lėtu pulsu, kartojimu, garso sąstingiu, leidžiantis muzikos laikui pasiekti sąmonės gelmę ir susiliesti su tamsa. Be šios dimensijos potyrio archetipo samprata būtų formali ir neveiksminga, plokščia dramaturgine prasme. Persmelkianti žemumos (diapazono, registro) dimensija, ypač būdinga vargonams, ji suteikia *sąlyčio* su gelme (universalijų jungčių) arba archetipiškumo fenomeno patirtį, apimančią daugiau negu sugebama racionaliai suvokti ir fiksuoti.

Čia reikia pažymėti, kad C. G. Jungui būdinga Vakarų racionalumo kritika (racionalaus proto sureikšminimą traktuoja kaip destruktiją). Tai turi svarbią įtaką archetipo paradigmui. Archajiškų sąmonės pirmavaizdžių reikšmė jam galutinai paaiškėjo pasinėrus į Rytų mitologijos, religijos, psichologijos, filosofijos studijas, kurios leido išvystyti „Gelmės psichologijos“ (*Tiefenpsychologie*)¹³ idėją, traktuojamą kaip vieną revoliucingiausių XX a. žmogaus tyrinėjimuose.

Archetipų teorijos prielaidos slypi dar iracionalistų F. Nietzsche, A. Schopenhauerio filosofijose. Iš pastarojo perimama idėja, kad žmogaus psichikoje slypintis iracionalusis pradas lemia sąmonės veiklą ir sukuria fenomenalų vaizdinių pasaulį. Būtent vaizdiniais kalba kolektyvinė sąmonė, jos elementai archetipai, kurie sudaro kūrybos simbolikos, įvairių ritualų, sapnų, kompleksų pagrindą. Todėl tolesniame archetipo sampratos išskleidime atsiranda vaizdinio kategorija, už kurios reikšmės iškėlimo stovi A. Schopenhaueris („Pasaulis kaip valia ir vaizdinys“, 1819).¹⁴ Archetipų refleksijoje įsijungia F. Schellingo sąmoninių kūrybos impulsų, mito, simbolio prerogatyvos. Ypač didelį poveikį Jungui padaro F. Nietzsche – poetinis mąstymo stilius, jautrus psychologizmas, paverčiantis apmąstymą giliu išgyvenimu. Čia iškyla archetipinis Zaratustros herojus, samprotavimai apie didžiąją **Savastį** kaip sąmonės impulsų valdovą.¹⁵ Iš H. Bergsono ateina teiginiai apie archajiškus atavistinius prisiminimus. Dar minėtini K. Jasperso „transcendencijos šifrai“ ir M. Heideggerio „iracionali begalybės valia“.¹⁶ Tuo tarpu „kolektyviniai vaizdiniai“ iš Levy-Bruhllo mitologinės sąmonės galiausiai virsta archetipu arba archetipiniais vaizdiniais.¹⁷

Lyginant su S. Freudo psichoanalizės generaline linija, čia ima ryškėti esminiai skirtumai, kurie pagrįs žmonijos minties paradigminį posūkį – archajikos, priešistorės mito vaidmens pripažinimą technologijų amžiuje. Todėl archetipas čia pradeda savo įtaigos procesą versus pažangai, sistematizmui ir versus *libido*, ką Freudas aiškino kaip amžiną potraukį, „lemtingą

¹³ Ten pat, p. 380..

¹⁴ Arthur Schopenhauer. *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys*. Vilnius, Pradai, 1995.

¹⁵ Friedrich Nietzsche. *Taip kalbėjo Zaratustra*. Vilnius, Alma litera, 2002.

¹⁶ Antanas Andrijauskas. *Grožis ir menas*. Vilnius, Dailės akademijos leidykla, 1995, p. 31.

žmonijos prakeiksmą, kuriam pasipriešinti mes bejėgiai“.¹⁸ Skirtingai negu Freudas, Jungas išvelgė daug kitų nepriklausomų nuo libido motyvų, gvildendamas sąmonės ir sąmonės sąveikų kolizijas. Čia labai svarbu – ir meno kūrybai – Jungo filosofijoje, remiantis orientalistikos mąstytojais, atrandamas individualybės **centras** – **Savastis (branduolys, ratas)**, kas siejama su procesiniais kartojimo fenomenais ir kas yra meno kūrybos prolongacinė prerogatyva bei menotyros refleksijų objektas. Traukos centras čia tarsi analogiškas klasikais, į kurią vis norisi grįžti, apsisukti ir ja pasiremti. Kita vertus, archetipas yra traktuojamas kaip postūmis reikšmių pasikeitimui, mentaliniam virsmui. Taigi čia susitelkia muzikos raiškai esmingos statikos ir kaitos galios, moderuojančios kūrybinį tapsmą.

Archetipas maitina mąstymą **simboliais, metaforomis, analogijomis**. Ateinantis iš antikos, archeologijos, paveldėtos sąmonės provaizdžių, jis turi visas galimybes reikšmę paimti iš kito sferos ir išreikšti **muzikos formomis**, teikia šiai meno kalbai savitą **simbolių-figūrų** medžiagą, susijusią su **vaizdiniais**. Vokiečių psichologas Vilhelmas Wundtas (1832-1920) išskiria tris vaizdinių formas, **intensyviuosius, erdvinius ir laikinius**, iš kurių svarbiausi yra intensyvieji vaizdiniai su dominuojančiais elementais ir jų susiliejimu į sąskambį.¹⁹ Būtent muzikai yra esmingas susiliejimas (persiliejimas), leidžiantis vaizdiniai konvertuotis į muzikos gausmą, tapti analogija erdvinei sklaidai. Vieni tokių pavyzdžių galėtų būti varpų arba vargonų gausmai, pabrėžtinai susieti su akustine erdve ir plintančiu vaizdu.

Taip ir archetipas dažniausiai yra vaizdinio užuomazga, santykių mazgas, susijęs su kolektyvinės sąmonės inspiruojama reikšminių vertybių atgimimo sistema. Tai pirminis vaizdinys-provaizdis, skirtas gelmių – kolektyvinės sąmonės ir atminties klodų išvalgų praskleidimui, ląstelės iškėlimui, posūkiui į žmonijos psichosocialinės sanklodos pažadinimą. Archetipas veikia kaip galinga kylanti banga, suspaustos energijos proveržis, apimantis vis daugiau sričių, dimensinis ištisas tautas jungiantis, žadinantis instrumentas, analogija muzikos formai. Tai lemia sąmonės sampratos dinamika, kuri skiriasi S. Freudo ir C. G. Jungo teorijose: S. Freudas buvo prieš jos sureikšminimą, tarsi ji būtų „antroji sąmonė“, ir naudojo sąvoką „nesąmoningoji sfera“ („*Das Unbewusste*“, 1915). Tuo tarpu Jungas suteikia sąmonei autonominės mąstymo galios reikšmę, mąstymą vaizdiniais, kuriuos pažadina archetipai.²⁰ Autonominė galia veikia nepriklausomai nuo aplinkybių ir veda archetipą savo keliais per sluoksnių atodangas. Archetipas čia atranda savo dimensiją, kuri yra esminga jo muzikinei raiškai. Archetipo samprata tampa susijusi su proveržiu, galia. Pagal šį proveržio principą bus analizuojami ir nauji lietuvių kompozitorių vargonų muzikos kūriniai kalba apie etapus, impulsų ir lūžių dramaturgiją.

¹⁷ Andrijauskas, 1999, p. 382.

¹⁸ Sigmund Freud. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905.

¹⁹ Wilhelm Wundt. *Įvadas į psichologiją*. Vilnius, ALK. Alma littera, 2004, p.115.

²⁰ Jung, 1999, p. 272.

C. G. Jungas, pažadinęs XX a. pasaulėžiūroje archetipo koncepciją, susiejo ją negrįžtamai su žmogaus psichologija. Pagal jį, archetipas yra neatsiejama žmogaus asmenybės dalis, kurios neįmanoma atskirti kaip dvasios ir kūno iki mirties. Svarbiausi jų psichoanalizėje: tai ego – sąmonės vartai, reguliuojantys informacijos srautą; anima – neįsisąmoninta vyro asmenybės moteriškoji pusė; animus – neįsisąmoninta moters asmenybės vyriškoji pusė; persona – socialiniai asmenybės vaidmenys; šešėlis – neįsisąmoninta psichikos dalis, kurioje slypi tai, ko asmenybė sau nenori priskirti; Savastis – asmenybę reguliuojantis centras, vientisumo ir harmonijos įsikūnijimas (priskiriamas prie aukščiausių).²¹

Archetipas muzikos tekste, - tai darinys – signalas, atkuriantis sakralias arba mitologines ženklų implikacijas kaip varpų dūžiai, žingsniai, šauksmas, fanfara, tyła, neapibrėžtas gausmas.

Čia bent jau iš dalies verta prisiminti MRF (muzikinių retorinių figūrų) kategoriją.²² Tik archetipinė figūra yra daugiaplanės simbolikos, konceptualiai visuminė, projektyvi gausminė, besiremianti atkūrimo idėja. Religijos, mitologijos, pasaulio suvokimo sferos čia persikelia į muzikinį vaizdinį mitemų santykių mazgą, įtakoja jo struktūrą, kuri yra atsiradusi iš rato, triados ir ketveriopumo ženklų, aktyvuota kaip archetipinio provaizdžio veiksnys, lemiantis proveržį ir procesą, jo dramatinį posūkį ir visumos aprėpimą.

Archetipo reikšmė psichoanalizei ir kultūrologijai ateina ir iš **archeologijos** atradimų. Kaip **einama į gylį** sluoksniais ieškant tikro nepaliesto vertybinio branduolio, taip mąstymo procese **kylama ir aukštyn** (katedros bokštų, piramidės, procesijos, kelio vaizdinys), atrandant išskaidrėjimo, išgryninimo, aiškumo brandą. Semantinės šių procesų sąsajos atveria vieną ryškiausių lietuvių muzikoje, galima sakyti, paradigmą procesualaus pasaulėvaizdžio – piramidės, aukuro archetipą, ateinantį dar iš M. K. Čiurlionio meno vaizdų. Ir čia apibrėžiamas Savasties archetipas, sakralios visumos įvaizdis.

Procesus inspiruojančiai muzikos formai yra artimiausias archetipų archetipas Savastis. Tai aukščiausios kategorijos archetipo koncepcija. Jame visuma susijungia į vienovę (dieviškoji vienovė – Aion – begalybės ekvivalentas – gulinti aštuoniukė),²³ kur antinomiškos tamsos, šviesos, judėjimo ir statikos kategorijos teka viena į kitą. Savastis kaip begalybės centras išsiskleidžia procesualinės dramaturgijos **šventėjimo kelio** procesu, ryškėja kylanti į viršų spiralinė piligrimystė iš tamsos į Nušvitimą. Tai ir daugelio svarbiausių religijų, ir Baltijos kompozitorių vargonų kūrybos pagrindinė architektoninė idėja. Archetipo požiūriu žvelgiant į tokius kūrinius, juos galima interpretuoti kaip Savasties sugrįžimą per šventėjimo kelią, per muzikos formą į atgimimą ir Nušvitimą. Šiam procesui reikalinga ypatinga postūmio jėga, sugrąžinanti tai, kas

²¹ Stig Fháner. Psichoanalizės žodynas. Vilnius, Aidai, 2005, p. 172.

²² Aleksandra Pister, Judita Žukienė. Baroko muzikos retorika: teorija ir praktika. In: *Muzikos klalba. Barokas*. Sud. G. Daunopravičienė. Enciklopedija, 2006, p. 84–126.

²³ C. G. Jung. *Psichoanalizė ir filosofija*. Vilnius, Pradai, 1999, p. 129.

išstumta iš sąmonės diskurso į pasąmonę (atminties saugyklą).²⁴ Jungas čia pabrėžia energijos santaką ir jos veikimo netikėtumą, svarbų kūrybos procesui. Tad akivaizdu, kad viena išstumtojo sugrįžimo funkcijų yra muzikinis afektas – sukrėtimas ženklų, kaip įvardija B. Kutavičius: „Svarbu, kad būtų įspūdis – žmogų pritrenkt, „užmušt“ garsais, kad išeitų svirdinėdamas“.²⁵

* * *

Būtent XX a. pabaigos lietuvių kompozitorių kūryboje matome veikiančius *gelmės impulsų* ir *lūžių* archetipus, kurių tikslas – sugrąžinti save kultūros savimonei, apčiuopti universalią mąstymo formą, taip pat Savastį – dvasinį tautos centrą, Dievą kaip universumo pulsą – galaktinę kūrybos energiją, išplėstinę *musica sacra* sampratą. Čia svarbu mitologinio archetipo atpažinimo prasmė: archetipo archajiškumas, bendražmogiškumas, pasąmonės savarankiškumas, viršlaikiškumas, nepriklausymas nuo laiko sąlygų. Jis visada yra giliai glūdintis praeities paveldas, galintis prisikelti dabarty. Įdomu tai, kad archetipas jau savaime yra tarsi visumos statinys arba figūra, turi *nekintamos struktūros* bruožų, taigi, savotiškas architektūrinis ekvivalentas, kas jį vaizduotėje susieja ir su vargonais, kitomis muzikinėmis amžinybės reikšmėmis, pvz., varpais, bažnyčių bokštais, piramidėmis, periodiškai iškeltomis, akcentuotomis, pastoviai pulsuojančiomis struktūromis. Ypatinga yra tai, kad archetipas įjungia savo energiją – cirkuliacijos, ritminio antinomijų pulso magiją, kuri stipriai veikia ir kitos (socialinės, istorinės, egzistencinės) sferos procesus.

Tad archetipų tyrinėjimas muzikoje yra savalaikis ir aktualus menotyros plėtros dėsningumas, o vargonai dar išryškina ir sustiprina šią tendenciją. Apie tai byloja ir naujausi kūrybiškai aktualūs kompozitorių, kritikų, filosofų pasisakymai (R. Kabelis, R. Mažulis, Š. Nakas, G. Mažeikis, O. Žukauskienė, G. Kuprevičius).²⁶ Juose iškyla ir **artefaktų** terminas, audiovizualumas (Nakas), ir **sakralumo universalija** (Kabelis, Mažulis, Žukauskienė), ir **mitologinis šešėlis** (Kabelis), Nietzsche's „**dienos sapnai**“, Greimo semiotika (Kuprevičius), ir „amžino nemarumo idėja, besiremianti **technologijos magija**“ (Mažeikis).²⁷ Beje, kai kurie archetipai, anot kompozitorių, – tai mąstymą blokuojantys mitai/mitemos net reikalauja destraktyvaus išardymo (Kabelis *versus* Wagneris: „dekonstrukcija, virstanti akustine romantizmo iškamša“), kaip kliudantys muzikinės dabarties raidai.²⁸

²⁴ Phaner, ten pat.

²⁵ R. Gaidamavičiūtė. *Nauji lietuvių muzikos keliai*. LMTA, 2005, p. 70.

²⁶ Rūta Gaidamavičiūtė. Ryškiausi nepriklausomybės dvidešimtmečio muzikos kūrybos pokyčiai. Anketa kompozitoriams. In: *Nepriklausomybės 20-metis: kultūros lūžiai, pokyčiai ir pamokos; tapatybės problema*. LMTA, 2010, p. 19–46.

²⁷ Rūta Gaidamavičiūtė. Ričardo Kabelio subtilus radikalumas. In: *Žymiosios muzikos ir teatro asmenybės: jų veiklos projekcija Lietuvos kultūroje*. LMTA, 2009, p. 36.

²⁸ Ten pat, p. 35; Rūta Gaidamavičiūtė. Minimalizmo įtaka pominimalistinio laikotarpio lietuvių muzikai. In: *Menotyra*. 2010, t. 3 (17), p. 241–260.

Archetipas lietuvių kompozitorių naujoje vargonų kūryboje semantiškai sujungia kelias sferas: mitologijos, religijos, gamtos procesų, grįžimo namo, tėvynės ir globalios erdvės, heroizmo, apokalipsės. Muzikologijoje archetipai negalėtų likti artimi literatūrologijos sąvokomis, jie nėra identiški ar sutampantys: jei pastarojoje didelę reikšmę turi etninės pasakojimo tradicijos, tai muzikoje, ypač vargonų, akcentuotinas pasaulinės kultūros paveldas. Čia atsiskleidžia kultūrinių jungčių universumas: etninės tradicijos transformuoja į krikščioniškąsias vertybes (nes vargonai – bažnyčios instrumentas). Ypač svarbu dinamizmas ir su juo susijusios procesų reikšmės. Paminėtini ir modernieji laiko virsmų archetipai – tiek muzikoje, tiek ir literatūroje lietuvių archetipiniai vaizdiniai, o ypač naujųjų laikų (XX a. II pusė), atspindi be viso kito ir krikščionybės pasaulio griūtį, destruktiją, tėvynės, namų ir Savasties praradimą, katastrofas. Pavyzdžiui, katastrofinis modernizmas, reflektuojantis sovietų okupaciją emigrantų literatūroje – A. Mackaus, A. Škėmos, H. Nagio, globalų virsmą atverianti pro tamsą prasiveržianti S. Gedos kūryba, jo atspindys muzikoje: B. Kutavičiaus „Panteistinė oratorija“, 1960, Prutena, 1976, Paskutinės pagonių apeigos, 1978, O. Narbutaitės „Kai ateina paskutinė taikos diena“, 1982; „Ėjimas į tylą“, 1981, V. Bartulio „Šauklis“, 1982; „Vizija“, 1985, A. Martinaičio („Šviesių nakties žiedų atminimas“, 1974; „Cantus ad futurum“, 1985, G. Sakalausko „Domine, clamavi ad te“, 1984. Ypatingai išvystyta archetipinė projekcija – kančios kelias (Kalejs), laukas (Zemzaris), ėjimas į nebūtį (O. Narbutaitė), grįžimas pas protėvius (Kutavičius), atminties pažadinimas (Martinaitis), šauksmas (Bartulis, Sakalauskas), malda (Tamulionis), pranašo rauda (Sakalauskas). Itin svarbu: čia dar į aukštumą neiškeltas, bet nujaučiamas mitologinis persikėlimo į kitą sferą, *išsigelbėjimo žūstant* virsmo aktas ir archetipo Savastis Nušvitimo dimensija. Tačiau siekiamybė ir jos ženklai nekelia abejonių. Tai tik liudija baltiškoje muzikoje itin galingą antinomiją – tamsos epicentrą ir gelmės trauką versus proveržiui, tragiškai susikirtus šviesos ir šešėlio semantinių linijų santykių mazgui.

Galimi ir muzikiniai psichoanalizės archetipų atitikmenys – provaizdžiai, kaip pavyzdžiui, **Šešėlis** – demono, svetimo įvaizdis, labai padėjo kolizinėmis sankirtomis iškelti idealistinę sakralumo liniją lietuvių vargonų muzikoje (O. Narbutaitės „Ėjimas į tylą“, 1981; G. Sakalausko „Domine...“, 1984; V. Bartulio „Vizija“, 1985). Galbūt tik vėlesnėje A. Martinaičio „Vigilijoje“ pagal R. M. Rilke (1994), O. Narbutaitės „Gesang“ (1998, R. M. Rilke's tekstas) šis **Šešėlio** archetipas kinta, integruojasi, yra parodomas kaip vidinis abejonės, kančios, kaltės veiksnys, neatsiejamas nuo idealios visumos-begalybės. Tuo tarpu archetipas Animus ir Anima yra energija, psichiką jaudinantis, inspiruojantis veiksnys – „visatos modelis“, kuris veda kūrėją per visas egzistencijos peripetijas. Čia vis dėlto gajį egzistencinę motyvaciją, susijusią su *anima* archetipo, cirkuliaciniu veikimu. Taip archetipai kinta ir versifikuojasi muzikos erdvėje išskleisdami save. Gyvybingos energijos braižas nėra lemiamas lietuvių vargonų muzikoje. Jis būdingas amžinojo judėjimo (*elan vital*) įvaizdžiui minėtuose B. Kutavičiaus, G. Kuprevičiaus, O. Narbutaitės, G. Sakalausko, V. Bartulio kūriniuose, taip pat ir O. Balakausko vargonų sonatoje Nr. 1 (1972) ir Nr. 2 „Eneatonika“ (1979), nors daugelyje kūrinių tik epizodinis, išnyrantis po sandūros su *svetimu* ir reikalaujantis segmentų kaitos. O svarbiausias iš archetipų – Savastis, *Self* arba dvasia yra visumos reguliatorius ir paradigmatis XX a. pab. vargonų muzikos kūryboje kaip prisikėlimo dramaturgijos analogija. Jo raiška, einanti iš O. Messiaen'o (1908–1992) vargonų kūrybos [*Le Banquet Celeste* (1928), *Diptyque*

(1929), *Apparition de l'Eglise eternelle* (1931), *L'Ascension* (1933), *La Nativite du Seigneur* (1935), *Les Corps glorieux* (1939), *Messe de la Pentecote* (1950), *Livre d'Orque* (1951), *Meditations sur le Mystere de la Sainte Trinite* (1969)], yra aiški J. Tamulionio „Maldoje“ (2000), A. Pärto, P. Vasko, A. Kalejs išgrynintose gausmo bangos himnuose – begalybei atvirose formose. Čia Savastis pasitvirtina kaip Jungo įvardintas krikščionybės ekvivalentas Nušvitimui Kristus.²⁹

Kalbant apie archetipus psichoanalizėje ir mene, jų raiška muzikoje turi savo specifiką ir dinamiką. Bet kokių atveju archetipuose slypi kolektyvinės sąmonės reiškinio galia – jo neįžvelgiamame, nepriklausomame nuo laiko ir aplinkybių istorinės patirties sutelkime. Pažymėtina ir ypatingas baltų tautų polinkis į religijų archajiką,³⁰ kas yra labai stiprus postūmis archetipo alternatyvų ar paribių muzikiniam išjudinimui.

Jungas rašo apie „simbolinį meno kūrinį, kurio ištakos glūdi ne *individualioje autoriaus sąsamonėje*, o toje neįsąmonintoje mitologijos sferoje, kurios vaizdiniai yra bendri visai žmonijai“.³¹ Bendrumas lemia vienumą ir integralumą. Archetipų visuma sutelkiama į Savasties kategoriją, archetipų archetipą, traukos centrą, kuris patvirtina civilizacijų gelmės paradigmą, principinį Nušvitimo vaidmenį psichologijoje ir žmonijos istorijoje. Savastis sugrįžta kaip Kristaus ekvivalentas.³²

Archetipas semiotiniu požiūriu (Greimas, Lévi-Strauss, Tarasti)

Archetipų reikšmė XX amžiuje iškelia mito ir alternatyvios tikrovės sferos sampratą. Čia sutampa gelmės dimensijos: mitas yra archetipų sluoksnių minties visuma.

Mito reikšmės padėjo pagrindus semiotikai, taip pat ir muzikinei (E. Tarasti), ir priartino archetipo fenomeną iki muzikologijos dėmesio. Būtent čia atsiranda vieta mąstymo kryptims, kuri bene labiausiai siekia gilintis į archetipą kaip į mito ir muzikos ryšį. Čia didžiulė perspektyva atsiveria ir kūrybai (B. Kutavičius) ir jos interpretacijoms. Lemiamą pėdsaką Lietuvai, jos atgimimuose remiantis archajika, priešistorinės egzistencijos ir išlikimo strategijomis yra palikusi ir

²⁹ Carl Gustav Jung. *Beiträge zur Symbolic des Selbst*. Walter Verlag, Olten OG, 1976.

³⁰ Gintaras Beresnevičius. *Baltų religinės reformos*. Vilnius, 1995.

³¹ „Aš pavadinau šią sferą *kolektyvine sąsmonė*... Priešingai, negu daugmaž paviršinis, ties sąmonės slenksčiu budintis individualios sąmonės sluoksnis, kolektyvinė sąsmonė paprastai negali būti įsąmoninama... nes ji nėra išstumta ir nėra pamiršta. Ji atsiskleidžia kaip apriorinės idėjos... Pirmąsits vaizdinys arba archetipas yra... pirmiausia mitologinė figūra, tam tikra prasme mūsų protėvių daugybės patirčių suformuotas rezultatas. Sakytum... inertiškai plačiomis sielos dykvietėmis tekėjęs gyvenimas staiga atranda gilią vagą... Nepasitenkinimo šiandieną ir kūrybinio ilgesio vedamas menininkas leidžiasi į sąsmonę ir ištraukia iš jos itin veiksmingus pirmąsčius vaizdinius, kompensuojančius šiuolaikinės dvasios skurdą ir ritobumą. Jis panyra į vaizdinį, kuris kildamas iš sąsmonės ir artėdamas prie sąmonės kinta, kol pasiekia šiuolaikinio žmogaus suvokimo ribą... Ir kaip sąsmoningų reakcijų savireguliacija koreguoja vienpusiškas individo nuostatas, taip menas yra dvasinės tautų ir epochų savireguliacijos procesas“. Carl Gustav Jung. Apie analitinės psichologijos ir poetinės kūrybos santykį. In: *Psichoanalizė ir filosofija*. Vilnius, Pradai 1999, p. 62-65.

³² C. G. Jung. *Gesammelte Werke. Beiträge zur Symbolic des Selbst*. Walter Verlag, Olten OG, 1976, p. 46 (Christus ein Symbol des Selbst).

išivija: antropologė **Marija Gimbutienė** ir vienas semiotikos pagrindėjų **Algirdas Julius Greimas** (1917–1992).

A. J. Greimo *izotopų teorija*³³ susikoncentruoja ties gyvybiniais reikšmių branduoliais išskirdama progarsius-izotopus, kurie pagrindžiami ir aiškinami lingvistiškai (kaip žodžio skiemenys), bet veikia visoje kultūros srityje, kaip garsiniai reikšmių impulsai-formuotojai, kūrybos dėmenys. Savo pagrindinėje knygoje *Sémantique structurale* (1966) Greimas išdėsto izotopų teorijos pagrindus: tai minties indikacijos, nepastebėti impulsai, turintys gilų semantinį lauką, sujungiantį kūrinį į nedalomą visumą ir taip suteikiantį jam jo tikrąją reikšmę. Tačiau tam tikram lygmenyje jie gali likti nepastebimi – jie tampa pastebimi tik kai įvyksta kažkas netikėto, kai jie kartojasi, o besikartojant vieną kartą pakinta. Tik tuomet jie pabudina mūsų sąmonę ir visumą įgyja reikšmę. Tai gali atsitikti ir esant dviems priešingiems izotopams arba situacijose, kuriose blykstelį izotopų dvilypumas, vad. kompleksiniai izotopai.³⁴ Kaip matyti, ši teorija susišaukia su analogiška muzikine praktika. Yra apčiuopiamas ryšys tarp Greimo izotopų teorijos ir archetipiškumo intencijų minimalizme, kai intonacinė ląstelė įgyja mikrovisatos provaizdžio prasmę. Greimas teigia, kad kiekvienas tekstas yra valdomas antinomijų – opozicinių reikšmių (pvz. blogas/geras, vyras/moteris, juoda/balta), sudarančių semiotinę sankirtą, pagal kurią galima analizuoti tekstų figūratyvinius prasminius klotus. Tačiau vėliau (1970) Greimas išvysto modalumo kategoriją, kaip semiotinį procesą lingvistikoje – oratoriaus kalbos išplėtimą subjektyvių jausmų, tikėjimų, baimės, vilčių išsiliesimais, kas ir sudaro semantikos pagrindą. Tai semantinis modalumas, kuris gali būti aktyvuotas pačios muzikos struktūros, kaip jos leksikografinis apibrėžimas, arba gali būti aktyvuotas ekstremaliai atlikimo metu (Tarasti).³⁵ Pažymėtina, kad Tarasti lygina Greimo sistemą su Schenkerio muzikos analizės modeliu, kurių artumas čia pasireiškia branduolio idėja, tapusia paradigmine tiek XX a. pabaigos menotyrai, tiek ir muzikos kūrybai, evoliuciniu būdu iškristalizuojant kūrinio formas.

Greimo teoriją Tarasti pritaikė muzikai, susiedamas su kitų meno prasmų tyrėjų (R. Monelle, R. Barthes, L. B. Meyer) įžvalgomis. Tarasti ypatingai išsiskiria savo veikaluose susitelkdamas ties mito ir muzikos ryšiais, tuo būdu įsijungdamas į baltistinį šaknų ieškojimo, tautų identifikacijos, ryšių ir išlikimo strategijų lauką.³⁶ Labai svarbus archetipo išskyrimui yra **Raymond Monelle** dekonstrukcinės analizės metodas: kiekvieno teksto unikalumo ieškoti „tekstų plyšiuose“, skiautėse, skiemenyse, neartikuluotos pirminės kalbos universume. Taip tradicinėse formose *blykstelį genotekstas*³⁷ ir suteikia jiems gelminio reiškinio lygmenį. Semiotika, įžvelgianti ir tyrinėjanti sluoksniais, yra jau archetipo įkėlimo projekcija. Tuo tarpu **Leonard B. Meyer** grįžta

³³ Algirdas Julius Greimas. *Sémantique structurale*. Paris, 1966.

³⁴ Eero Tarasti. *Is music a sign ? A Guide to Musical Semiotics*. Monton de Gruyter. Berlin. New York, 2002, p. 13.

³⁵ Eero Tarasti, ten pat, p.15

³⁶ Eero Tarasti Myth and music. In: *Is music a sign?*, 2002, p. 4–10.

prie kodų – stiliaus sistemų, stilemų – sutartinių norminių ženklų tinklo, kuriame komunikuoja ir archetipas – pirminis ženklas, provaizdis. Itin svarbus muzikinei archetipo įžvalgai yra L.B. Meyer archetipo binariškumo ir kontūriškumo nustatymai. Čia dar pridėtinas faktūros tankis ir skaidrėjimas, susijęs su nušvitimo kategorija (pvz. G. Ligetti. *Volumines*, 1966). Kadangi archetipas yra provaizdis, jis susideda iš tam tikros schemos: kontūrų: AA1 arba AB - dviejų judėjimo – boso ir melodijos linijų, kurios „užauga“ ir užpildo tarpus, paliktus atminties versijoms („*fill the gaps*“).³⁸ Taip nurodoma į erdvės substantyvumą.

Vis dėlto dar išlieka neatskleistas *nesisteminis* archetipo pradmuo.

Tolesni mito tyrinėjimai veda prie muzikos. Struktūralistas, lingvistas **Claude Lévi-Strauss** siekė rasti mito raiškos absoliutizmo priežastis, per mito ir muzikos formų struktūrinę bendrystę. Galbūt čia glūdėtų archetipo paaiškinimas – jo raiškos mene sprendimo galimybės? Lévi-Strauss pažymi, kad mitas (kaip ir archetipas) išreiškia žmonijai bendrus jausmus, o įvykiai čia nepavaldūs jokiems logikos dėsniams ir **laužo formalizmo bei priežastigumo taisykles**. Kokiu būdu tuomet mito turinys veikia ir atsikartoja skirtingų pasaulio tautų mąstyme? Lévi-Strauss pažymi čia jungtis tarp garsų ir prasmų, ir antinomijas, kurios kyla iš mito prigimties. Tačiau svarbu, kaip garsoženkliai yra tarpusavyje derinami. Mito struktūra dvilypė – istorinė ir neistorinė, viršlaikinė. Priskirdamas mitą lingvistikos sričiai, Lévi-Strauss vis dėlto teigia, kad „kalba čia veikia tokia aukštame lygmenyje, kuriame **prasmė atskyla nuo lingvistinio pagrindo**“.³⁹ Taip kalbant apie mito prigimtį, kuri yra sudėtingesnė nei bet kurių lingvistinės raiškos tipų, jis daro išvadą, kad „mitą kaip kiekvieną lingvistinį reiškinį sudaro tam tikri konstitutyviniai vienetai. Jie aukštesni už tuos, kurie formuoja kalbos struktūrą, būtent, fonemos, morfemos ir semantemos, ... esminius mito elementus vadinsime stambiais **konstitutyviniais vienetais** arba mitemomis“. Tikrieji mito vienetai – tai ne izoliuoti santykiai, bet *santykių ryšuliai*.⁴⁰ Gal tai būtų archetipo ekvivalentas? Vėlgi tai veikiančios *visumos problema*. Išskaidydamas mitą ir sujungdamas į *santykių ryšulį*, Lévi-Strauss galiausiai atsiremia į muziką kaip visumos patirtį: „ar tik nereikia šių melodinių frazių, užuot jas šifravus paeiliui, šifruoti kaip elementus visumos, kurią būtina aprėpti iškart?... Su mitu elgsimės taip, tarsi tai būtų orkestro partitūra...“⁴¹ Toliau tyrinėjime grupuojamos mitemos antinomijų principu ir jų sąveika kaip prieštaravimo paneigimas. Vietoj siekio surasti pirminį, autentišką mito variantą siūlomas priešingas kelias – kiekvieną mitą apibrėžti kaip visų jo variantų visumą.⁴² Taip vėl iškyla visumos viršlaikinė reikšmė ir jos struktūravimas, veikia svarbus visumos kodo/formos raktas principas, kuris veda prie archetipo – visumos užuomazgos, ląstelės, branduolio,

³⁷ Eero Tarasti, ten pat, p. 78.

³⁸ Leonard B. Meyer. *Spheres of music*. The University of Chicago Press, 2000, p. 198

³⁹ Claude Lévi-Strauss. Mito struktūra. In: *Baltos lankos 3*, sud. Saulius Žukas, 1993, p. 10

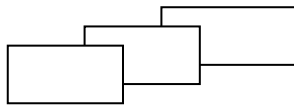
⁴⁰ Ten pat, p. 10–11.

⁴¹ Ten pat, p. 13.

⁴² Ten pat, p. 18.

inspiruojančio sklaidos principų motyvacinį kryptingumą. Čia ryškėja, kodėl šiuolaikiname mąstyme taip svarbu mito raiškos principų suradimas – ieškoma prasmių rakto, kuris „glūdi šaknyse“ – **santykių ryšulyje**. Taigi, Lévi-Strauss iškelia iš laiko glūdumos – projektyvią (ir atskylančią) viršlaikiškumo dimensiją, kurią Jungas (minimas ir paties Strausso) įvardino kaip archetipus. Susiduriame su skirtingomis archetipo reikšmės ir kilmės traktuotėmis, kuriose ryškėja viena tendencija – atskleisti gelminį visumos pobūdį: kaip formą, projekciją, eskizą – nuorodą į vystymosi kryptį. Vis daugiau erdvės tenka grafinei vaizduotei, atsiplėšiama nuo elementų nustatymo ir einama į sąveiką – kombinatorikos kodą arba į galimybių projekciją, pagaliau vis daugiau pasikliaujama **hipotetiniu metodu**, kuris dera su archetipo neatpažintumo sąvoka.

Archetipo tarpsluoksninį artėjimą gerai iliustruoja mito lentelės, kai vienas nukrypimas paaiškina kitą, jie nėra identiški, bet jų periodiškumas sudaro trimatę visumą (erdvę).⁴³



Muzikos ir mito ryšys buvo atrastas Lévi-Strauss studijuojant užmirštų beveik išmirusių tautų (Šiaurės ir Pietų Amerikos indėnų) mitus, kur ir muzika, ir mitas atsiskiria iš kalbos struktūrų, apimti garso ir jausmo vienovės. Muziką sudaro atskilęs garsas, o mitą – jausmas. Kiek bebūtų pagrįsta, ši koncepcija aktualizuoja muzikos ir mitologijos prigimtinę vienumą, kuri vėlgi veda prie archetipo ryškėjimo, jo ženklumo motyvų. E. Tarasti identifikuoja muzikoje tai kaip ženklą – indeksą, ikoną, simbolį, remdamasis anksčiau minėtais mito tyrimais. Jam esminis yra ženklų supratimo arba nesupratimo momentas.⁴⁴ Ženklo ir archetipo dimensionalumas principiniai skiriasi: archetipas apima pokyčio sampratą, įvairias gradacijas, sferas, procesualumo lygmenis, kai tuo tarpu ženklas išlieka tikrai grynai semiotinė kategorija, vienetinis gestas-signalas, nors ir svarbus muzikos teksto elementas.

⁴³ Claude Lévi-Strauss, ten pat, p. 19.

⁴⁴ Eero Tarasti. *Signs of Music*. A. Guide to Musical Semiotics. Monton de Gruyter. Berlin. New York, 2002, p. 19.

1. 2. Archetipas muzikologijos interpretacijose

1. 2. 1. Archetipas kaip universalija ir procesas (Karbusicky, Mâche)

Kalbant apie Savasties atsiskleidimą muzikos kūryboje, neišvengiamai susiduriama su archetipo sampratos muzikologijoje diskursu

Archetipas muzikoje atveria gelminės raidos perspektyvą, artimą mito fenomenų pasauliui. Muzikos ir mito ryšys sudaro prielaidas archetipų virsmui naujosios muzikinės dramos paradigmai. Antra vertus, jis inicijuoja archetipo sampratos iškilimą iki biologinio reiškinių analogijos – naujosios muzikologijos traukos centro. Archetipais bandoma nusakyti pasaulio ir muzikos procesualumą, muzikos kūrinį priartinant prie mikrovisatos reiškinių atspindžio, pasaulio sutvėrimo. Tuo labiau įdomu, kad šios tendencijos susiejo įvairius universumo mediatorius – nuo M. K. Čiurlionio ir O. Messiaeno iki A. Bayle, nuo W. Karbusicky iki A. Pärt, nuo F. B. Mâche – iki B. Kutavičiaus. Kai kurie jų išdėstė savą „archetipų teoriją“ muzikologiniu požiūriu, į kurią galima pasigilinti, norint apibrėžti archetipo fenomeną muzikoje. Pažymėtina, kad tiksliausias archetipo įžvalgas visgi pateikia patys kūrėjai – kompozitoriai arba su muzikos atlikimo procesu susiję kūrybos asmenys.

Vienas stipriausių archetipų muzikinės teorijos pagrindėjų yra čekų muzikologas **Vladimiras Karbusicky (1925 – 2002)**. Skirtingai negu Greimas, Lévi-Strauss, kurie susiejo semantiką su mito lingvistinėmis struktūromis arba L. B. Meyer, kuris čia išvelgė stilistinių sistemų ženklo, gesto, dramatinio akto veikimą,⁴⁵ Vladimiro Karbusicky įžvalgos siekia aprėpti kūrybos universalumą – jos vietą visatoje, gamtos ryšių sistemoje, kosminėje sisteminėje begalybėje. Siekdamas įvardinti patį procesą kaip visumą, o jo sampratoje sukongcentruoti meno kūrybos laisvės ir mokslo racionalumo vienovę, Karbusicky šito pagrindą randa gamtoje, biologijoje, net zoologiniame veiksnys. Gamtos universumo raiška atitinka meninės kūrybos raišką, savaip atsispindi joje ir išlieka neracionalizuota, neapibrėžta iki galo – tai Karbusicky archetipų teorijos pagrindas, leidžiantis remtis biologija ir išskirti šešis svarbiausias tikslinės gamtos energijos kryptis – šešiakampės žvaigždės – biologinės ląstelės, šešių elementų analogą, kuris veikia, formuoja ir atsispindi muzikinės kūrybos procesuose. Šešis gamtos universalijų atspindžius ir veikos elementus jis vadina archetipais. Išskirdamas archetipus, Karbusicky išsina į universumo sampratą remdamasis Karlu Jaspersu, kuris „nutiesia mūsų psichėje išgraviruotą „transcendencijos šifrą“⁴⁶ sąvoką“. Jie atitinka universalią *energetinę būties formų struktūrą*.⁴⁷ Pagal Jungą, tai būtų simboliai, kuriuos pasąmonė naudoja kūrybos procese ir kokiais žmonija nuo seno išreiškėdavo visumą, pilnatvę ir

⁴⁵ L. B. Meyer. *Spheres of Music*. University of Chicago Press, 2000, p. 55.

⁴⁶ Antanas Andrijauskas. Transcendencija ir menas K. Jasperso koncepcijoje. In: *Grožis ir menas*. Vilniaus Dailės akademijos leidykla, 1995, p. 561..

tobulumą: paprastai tai *ketverybės ir rato simboliai*.⁴⁷ Ryškėjanti tendencija – atspindėti universumą muzikos kūryboje, nes tai ir yra *tikroji muzikos paskirtis*, apima ir muzikologinį mąstymą, linkusį į muzikos įmokslinimą, išgryninimą, jos elementus traktuojant kaip genotekstą.

Čia artėjama prie archetipo situacijos ir jo modusų – išstumtųjų vaizdinių emanacijos principo. Tarsi riedulys, kuris pasiglemžia vis daugiau aplinkos, pastumtasis universumo kaitos veiksnys įtraukia įvairias moduliacijas ir tampa galios centru. Taigi, Karbusicky čia eina veiksmingo archetipo dramos link, unikalumo ir etnologijos sąveikose konstruodamas pakartojimo reikšmę: „struktūra taip ilgai kartojama, kol suformuojama jos energija“. Grįžimas reiškia grįžimą **ratu**.⁴⁹ Taip kristalizuojasi pagrindinė archetipo Savasties struktūra: judėjimas ratu, ritualas, ornamentika, mito scenografija.

Karbusicky rašo: „**Ratas** visose kultūrose turi magišką reikšmę. **Mandalos ratas** gali turėti **skirtingas formas**, tačiau magiškoji jo esmė universali“. Toliau jis remiasi jau K. G. Jungo svarbiausių archetipų išskyrimu: „Senajame Egipte mandalos ratas vaizduojamas kaip žmonių egzistencinė erdvė dideliame ir saugiam dangaus motinos glėbyje“. ⁵⁰ Taigi čia susiduriame su universalija – archetipu Savastim ir jo veikimu. Taip „chaoso erdvė“ tampa transformuotu Savasties branduoliu, tolygiu formos-rato ir vargonų ostinato modusui. Tam tikra prasme archetipo Savasties fenomenas leidžia įvardinti vargonus kaip gelmės psichologijos instrumentą – išstumimo ir sugrįžimo archetipų procesų projektorių.

Vis dėlto V. Karbusicky pateikiami 6 archetipai yra svarbus grįžimas prie muzikos ir numerologijos simbolis: šešiakampės žvaigždės – visumos ląstelės prototipo struktūra, vienas iš „transcendencijos šifrų“ (Jaspersas).⁵¹ Tai kūrybingumo simbolis, archetipų sklaidos impulsų šaltinis – pradžia ir jos ląstelė. Šeši jos spinduliai: 1) visatos chaoso ir šviesos gimimo archetipas; 2) pastovaus ritminio pulso – begalinės energetinės tėkmės – pirmaprados žaismės (Steve Reich „Drumming“) archetipas, pats universaliausias, tinkąs visoms kultūroms ir epochoms; 3) adityvinio principo archetipas „kosminės energijos sankaupos čia tarsi rezonuoja savo baigtinumą“ nuo aido iki fugos aukštumų,⁵² 4) begalinio sukimosi ratu, archetipas (grįžimo magija, orgiastika, rondo forma); 5) Triada – išeities taškas – sumaišymas-grįžimas, kuriuo dažniausiai reiškiasi ir baltiškieji muzikos archetipai, nes čia galima pasiekti kompleksiską persikėlimo-prisikėlimo transformaciją. 6) Dramatinis ketveriopumas – tai Vakarų pasaulio mitologinės kaitos archetipas,⁵³ C. G. Jungo iškelta Savasties kvaternija.⁵⁴

Pripažindami, kad Karbusicky pirmas prabilo apie archetipo muzikinį struktūralizmą kaip visuminį procesų modelį artimą Savasties dramaturgijai, vis dėlto matome, kad archetipo fenomenas dar lieka iki galo neatskleistas ir neišsemtas. Čia tarsi trūksta ontologinės tapsmo

⁴⁷ Vladimir Karbusicky. Antropologinės ir gamtinės universalijos muzikoje. In: *Baltos lankos*. Sud. Rūta Goštautienė, Vilnius, 1997, p. 8.

⁴⁸ Carl Gustav Jung. *Du traktatai apie analitinę psichologiją*. Vilnius, Margi raštai, 2012, p. 143.

⁴⁹ Karbusicky, p. 12.

⁵⁰ K. G. Jung. *Die Archetypen*, 1979, p.

⁵¹ Karbusicky, ten pat, p. 8.

⁵² Ten pat, p. 13.

⁵³ Karbusicky, ten pat, p. 21.

gelmės, šviesos – tamsos antinomijos ir jos šiandieninės interpretacijos. Tad verta atsižvelgti ir į kitų archetipo teorijų argumentus, pasekti, kur jie veda, kokias kūrybos versmes aktualizuoja.

Tiesiogiai susieta su muzikos kūryba yra kompozitoriaus – muzikologo **Francois Bernard Mâche (* 1935)** archetipo teorija. Ji apima ir mitologijos, ir muzikos, ir lingvistikos, ir gamtos procesus. Mâche siekia jungties su natūralia gamtos aplinka, kas jo įvardinama „natūralizmo poetika“. Archetipai čia yra poetikos *mitemos*, ekspresyvaus turinio konstitutyviniai vienetai, jungiantys ir geometrinį, ir metaforos, ir mitologinį mąstymą. Mâche archetipo teorijos gelmė yra daugiausia susijusi su antikos mitu ir jo reikšme, nes, jo nuomone, tik dėka mitologinio mąstymo intensyvumo ir mito kaip ryšių sistemos, geometrinio modelio kūryba išsilaiko aukštumoje, nenugrimzta konstruktyvizme.⁵⁵

Tai, visų pirma, gamtos procesų modeliai, augimo, statikos, kilimo (*anabasis*), leidimosi gelmės (*catabasis*) ir turinio – pozityvaus, negatyvaus, kintančiojo – archetipai. Kaip matyti, F. B. Mâche mintis apima įvairių sričių mąstymo strategijas ir projektuoja jas į pačią kūrybą – nuo mitologijos, psichologijos, lingvistikos iki biologijos ir muzikos filosofijos. Tai bene pirmas bandymas **iš esmės atkleisti** archetipo spektrą ir jo kūrybinę dimensiją, nepasitenkinant tik vienos iš sferų (judėjimo procesų, V. Karbusicky) grafiniu racionalizavimu.

Kadangi pats yra kūrėjas, Mâche atranda daugybę archetipiškumo aspektų, kuriuos ir iliustruoja kūriniais, o pagrindinis archetipo sampratos įvedimas į muziką čia susijęs su jos semantiniu turiniu („*archetypes of content with positive or negative meaning*“),⁵⁶ kas veda į naują muzikos pabaigos („*new musical finality*“) erą. „Pabaigos srovės negali patenkinti pagrindinio troškulio – ryšio su universumu ar mažu mažiausiai su biosfera“.⁵⁷

Natūralizmo gausmas ir muzikos kūryba yra tarpinis susitikimas – tarp archetipo ir pasaulio fenomenologijos, tarp negimusio ir jau subrendusio, pasirengusio dalinti. Kompozitorius čia yra daugiau tik mediatorius – demiurgas, gamtos gausmų organizatorius. Mâche netgi prilygina muziką pirmąsio žmogaus riksmui, verksmui, šventumo aktui – universumo tardymui („*interrogation of the Universe*“).⁵⁸ Mâche remiasi ir kalbos struktūromis, vis dėlto išskirdamas muzikos ir kalbos prigimtį. „Muzika nėra kalbos atspindys, ji neneša žinios, ji yra artimesnė mitui, hiperlingvistinė, ji tarsi totalitarinis vaizdinys, kuriame išgravituoti genetinio paveldo – atminties pėdsakai“.⁵⁹ Mitologinis mąstymas, pagal Mâche, „yra pajėgus išskirti realybę ir muziką, nes pasaulis, kurį

⁵⁴ Jung, 1999, p. 240.

⁵⁵ François Bernard Mâche. *Music, Myth and Nature or The Dolphins of Arion*. Contemporary Music Studies, Harwood academic publishers, Paris, first Edition, 1983, p. 30.

⁵⁶ Marta Grabócz. The Demiurge of Sounds and the poeta doctus. François-Bernard Mâche's Poetics and Music. In: *Contemporary Music Review*, Harwood Academic Publishers, 1993, p. 131.

⁵⁷ Ten pat.

⁵⁸ Ten pat, p. 134.

⁵⁹ Ten pat, p. 135.

jaučiame, yra tik priešmirtinio riksmo vieta“.⁶⁰ Taip kūrėjas suformuoja ir archetipo kaip gelmės riksmo sąvoką bei kūrybinį fenomeną: tai – universalių procesų figūros ar struktūros, ženklai, garsų gestai, pasireiškiantys įvairiose kultūrose, epochose, netgi gamtos mokslo ir lingvistikos sferose. Kaip kompozitorius jis tarsi prisiima žynio-pranašo vaidmenį ir interpretuoja sonoristinius universalijų peizažus, išskirdamas žaidimą ir ritualą. Tai judėjimo modeliai, kurie sudaro simbiozę tarp natūralumo ir racionalaus konstruktyvumo. Tuo Mâche yra artimas ir V. Karbusicky – čia pabrėžtinai veikia struktūros universalumas – modelis, atspindintis visatos dėsnius. Tik Karbusicky apsiriboja 6 archetipais – muzikos, formavimo modeliais, tuo tarpu Mâche kaip kompozitorius panyra į sonoristinės erdvės tyrimo ir įprasminimo paieškas. Jo archetipai – tai ne tik patys modeliai, bet ir idėjos nešėjai semantinė tarpdisciplininė prasme: idealo archetipai, susiję su turiniu, struktūra ir architektūriniu tikslu („*the ideal archetypes of structuring, content and purpose of architecture*“),⁶¹ koncentruoti į metaforinį mąstymą, pirmąjį ritualą arba mitologijos logiką. Tai gerai atskleidžia archetipo muzikoje tarpdisciplininiškumą, artimą teatrališkam misterijos formavimui.

Pažymėtina, kad kūryboje Mâche archetipai – tai skambantys modeliai: pavyzdžiui, ugnies ir vandens, vabzdžių dūzgesio, lietaus, stilizuoti ir natūralūs, ir ekstramuzikiniai vaizdiniai, diktuojantys architektūrinę, vizualią perspektyvą, metaforą – kovą tarp dviejų jėgų, mito ir ritualo struktūrą. Čia matyti, kad kompozitorius laiko savo užduotimi **ieškoti archetipų** – viršlaikinio tikrumo, autentikos, tiesos dėsningumų šaltinių. Mâche kūryboje turinio archetipai – tai ženklai, faktūros dariniai, formos epizodai, artimi MRF transformacijoms. Formos archetipai: gimimo ir mirties, augimo, statikos, įtampos – pozityvios arba negatyvios krypties, architektūros. Tai:

1. Gimimo – tai *Anabasis (ascension from the depths)* – kilimo iš gelmių, prisikėlimo. Pastarasis archetipas, labiausiai prigijęs Baltijos kraštų kompozitorių kūryboje; Mâche kūryboje – tai *Amorgos* (1979), *Naluan* (1974), *Kassandra* (1977).

2. Mirties – *Catabasis*, nusileidimas į gelmes, į tamsą, į tylą Mâche – *Rambaramb* (1972), *Temes nevinbūr* (1973), o lietuvių muzikoje susietas su amžinybės įvaizdžiu, laiko tėkmės fatalizmu (B. Kutavičius *Reminiscencija*, 1984). Čia matyti kūrybinės dvasios ryšys: Mâche „*Uncas*“ naudoja fonemas repetityviniu būdu pažadindamas „laiko gelmę“ – semantizuodamas išnykusių ir užmirštų tautų lingvistinius ženklus kaip B. Kutavičius „Iš jotvingių akmenų“ (1983).

3. Augimo archetipas formoje yra bene labiausiai įdiegtas mąstyme, irgi susijęs su Baltijos kompozitorių kūryba, turintis čia jau paradigmą statusą (B. Kutavičius, A. Pärt, I. Zemzaris).

4. Statikos archetipas yra pirminis baltiškosios muzikos įvaizdis, tačiau čia jis dažniausiai veikia simbiozėje su augumu, formuodamasis į triadą: statika – augimas – statika (procesas: kilimas – nusileidimas, A. Pärt „*Trivium*“, 1976). Čia dar yra visas spektras archetipų – gamtos procesų, kurie galimai išlieka statikos lygmeny. Taip ir B. Kutavičiaus „*Paskutinėse pagonių apeigose*“ (1978) dalyvauja gamta, susilieję su ritualu (1978). Monotiško judėjimo ir gestikuliuojantys (šuliniai) gamtos procesų archetipai yra daugiau epizodo-segmento figūratyvinio ir pereinamojo pobūdžio, ne konceptualaus diskurso formuotojai (nors minimalizmo pradžioje jiems buvo suteiktas absoliuto statusas: M. Urbaitis. *Trio*, 1982).

⁶⁰ Ten pat, p. 136.

⁶¹ Ten pat, p. 141.

5. F. B. Mâche įtampos archetipais įvardina pirmiausia turinio kryptis:

I. Negatyvaus

1. Kovos, varžymosi, gaudynių. 2. Perspėjimo signalai. 3. Triukšmas – sčerzo „šuo“⁶². 4. Paslapties, mistikos, prievartos, destrukcijos. 5. Nakties-noktiurno, misterijos, iracionalios prigimties. 6. Gedulo, varpų skambesio. 7. Chaoso, audros, jūros šėlsmo, kosmoso sprogių, pirmakščio sankirtų virsmo.

II. Kaitos archetipai (transformaciniai)

1. Gimimo, šviesos rutulio susiformavimas chaose, anabasis. 2. Klajonių. 3. Nakties procesijų, svajonės, iracionalios kelionės sapnai, vizijos.

III. Pozityvaus turinio archetipai

1. Išsigryninimas, išskaidrėjimas, prasiveržimas į aukštumą ir šviesą. 2. Išventinimo įvaizdis. 3. Magijos, kultinio ritualo inicijacija. 4. Transfigūracija po ritualo (transcendencija) – sakralumo atmosferos momentai.⁶²

Turinio archetipai funkcionuoja sąveikoje su formomis: palindromo struktūros, variacijų, tridalumo, monologai ir kt., bei judėjimo procesų universalijomis (augimas, statika, įtampos kaupimas, išnirimas iš gelmių, ritmo – pulsacija – lietus, gausmas – vabzdžių dūzgesys, chaosas etc.). Čia minėtini ir „teologinės kelionės“ kūriniai (*Rituel d'oubli*, 1969; *Korwar*, 1972; *Maraé*, 1974; *Kassandra*, 1977; *Aera*, 1978). Pavyzdžiui, „Kassandra“ autorius pavadino „vienatvės“ ritualu, iš šešėlio išeinant į šviesą.⁶³

Iš pastarųjų matyti, kad čia artėjama prie visuminio archetipo Savastis koncepcijos.

Kalbant apie Mâche kūrybą, galima daryti palyginimus su lietuvių, latvių, estų kompozitorių (B. Kutavičiaus, A. Pärt, P. Vasks, I. Zemzaris) to meto darbais, rasti analogijų, bet ir akivaizdžių skirtumų, išgryninant archetipo sampratą muzikoje. Vienas įdomiausių aspektų čia – vizualiniai-programiniai-geometriniai modeliai formos struktūrose, kur irgi galima daug rasti bendro su B. Kutavičiaus, G. Kuprevičiaus meniniais sprendimais, pvz., Mâche kūrinys *Lethe* (1985) pagrįstas dviejų procesų kova – metaforine paralelinių (bitonalumas) reiškinių sankirta su paslėpta *Dies irae* sekvencija (atitinkamas pavyzdys B. Kutavičiaus kūrinys „Medžių kova“, 1996). Architektūrinis turinys iškyla ir G. Kuprevičiaus „Boro Budur“ (1978) kaip perėjimo procesų simbiozė ir išgryninimo simbolis. Ritualo veiksnys tampa paradigminis ir nuolat grįžta į archetipą: judėjimo, gamtos, religijos visuminių prasmų prisikėlimą iš gelmių. Procesų transformacijos čia tampa pagrindiniu raiškos principu.

Pažymėtina, kad muzikinė Mâche archetipo samprata yra išsklaidyta po kūrybos sferas, ji suskyla į daugybę reikšmių ir persmelkia kūrybą mitologiniu rakursu. Tuo tarpu Karbusickys archetipą sutelkia, konceptualizuoja į struktūrišką vienumą – Savasties procesų universaliją. Tai pasitvirtina vėlesniojoje archetipo raidoje kaip visaapimanti dramaturginė visumos koncepcija. Savastis įgyja ypatingą semantinę dimensiją psichologinės gelmės ir meno simbiozėje, tai atskleidžia ir lietuvių kompozitorių kūryba, įtraukianti čia dar tautiškąjį nugrimzdimo į archajiką Savasties aspektą.

⁶² Ten pat, p. 166–167.

⁶³ Ten pat, p. 70.

1. 2. 2. Archetipas kaip muzikinio mąstymo modelis (Pusčas, Tissot)

Sudėtinga archetipų problematika muzikos teorijos diskurse atsiveria vis iš naujo įvairiais aspektais. Nuolat grįžtama taip pat prie Jungo, iškėlusio archetipą XX a. į pagrindinės žmonijos mąstymo kategorijas. Muzikologinis archetipo teorizavimas remiasi Jungo nurodytomis reikšmėmis ir vaizdiniais, išskleidžiant juos formos procesuose. Čia pasiekama įdomių archetipo reikšmių transformacijos versijų. Serbų muzikologas **Rastko Jakovljevičius (2008)**, ieškodamas muzikos kūryboje bendrų semantinių judėjimo modelių, pažymi, kad „jei atsigręšime į Jungo figūras/simbolius, galime rasti problemos sprendimą: Jungo **archetipai yra** asociatyvūs vizualūs arba naratyviniai **modeliai**.

Jie turi stiprų semantinį potencialą, tad norėdami juos transformuoti į kitą sisteminių kontekstą, būtent muziką, turime iš vizualinės atsargiai konvertuoti į audio meno simboliką. Tai reiškia, jog yra būtina išsaugoti simbolių charakteristiką, prasmes ir principus. Jei pažvelgsime atidžiau į *Anima* ir *Animus*, įsitikinsime, kad jie pagrįsti dichotomija, ženkline opozicijas vieningoje visumoje, ir jų pagrindinis principas yra kontrastas. *Persona* ir *Šešėlis* gali būti paaiškinami kaip struktūros deformacija ar dezintegracija... Savasties (*Selbst*, *Self*) archetipas yra nekaltybės, neutralumo ir neapibrėžtumo principas, o Vanduo – dar ir visuminės transformacijos su potencialiu kontrasto vaidmeniu. Tuo tarpu Vaiko, Seno išminčiaus ir Mandalos archetipai yra opozicija kontrastui – reprezentuoja stabilumą, tolydumą, vientisumą. Jeigu imsime Mandalą – matysime, kad ji konceptualizuoja vienovę, stabilumą, universumo cirkuliaciją, tai akivaizdus muzikinio repetityvumo simbolis – „amžinybės kodas“.⁶⁴ Ši kontraversija redukuoja ir formalizuoja archetipiškumą muzikoje iki figuratyvumo.

Jungo archetipai čia transformuojasi į judėjimo procesų modelius, kuriuose fiksuojamas tėkmės pobūdis (kartojimosi ir kontrasto). Pats archetipo atkodavimas negali būti vien racionalus išgryninimas. *Mandala* kaip kartojimosi archetipas iš esmės persmelkia muzikos istoriją ir didžią dalį pasaulio muzikos, pradedant nuo genčių ritualų, šamanų paslapčių giedojimo, einant link grigališkojo choralo ir minimalizmo su daugybe repetityvizmo formulių link. Bet čia reikšmę turi erdvinis garso išskleidimas, jungianti sferos raiška, iš kurios santalkų kyla impulsas kūrybos struktūriškumui. Todėl formalus archetipų dėsningumo traktavimas (repeticija – kontrastas) neapima jų esmės – psichologinės gelmės antinomijų sąlyčio.

⁶⁴ Rastko Jakovljevič. Encoding the Archetype: The Cases of Repetition and Contrast in Music. In: *Muzikos komponavimo principai: muzikos archetipai VIII*. Sud. R. Janeliauskas, LMTA, 2008, p. 10.

Galima teigti, kad Jungo archetipų įvaizdžiai negalėjo įveikti muzikologijos bastiono – muzikos analizės, bet padarė čia savo darbą, įtakojo jos mąstymo kryptis, sukonzentravo teoriją į „archetipų atkodavimo“ problematiką. Nulėmė jos skaidymąsi ir žvilgsnį bei periferines sritis.

Išsiskiriantys savo figūratyvumu yra graikų muzikologo **Pavelo Pusčas** pastebėjimai, apibrėžiantys archetipą muzikoje. Čia prisideda dar du variantai: Anarchetipas ir Eschatipas.⁶⁵ Pusčas apibrėžia archetipą kaip mentalinę psichologinę struktūrą, kuri vadovauja sąmonės darbui ir kurios svarbiausias bruožas – orientacija į vystymąsi, kuriam tenka galinga atstatomoji strategija. Europinė muzikos vystymosi konfigūracija yra praeities stilių sušalęs reljefas (vietoj K. Jasperso „transcendencijos šifrų“ Pusčasas panaudoja statikos ir kaitos įvaizdį). Čia, kur „sustoja laikas“, susitinka spiralinis figūratyvumo kodas, bendras tiek muzikai, tiek vizualiam menui. Tai archetipas, dinamika centruotas į *stylemes* (stiliaus elementus), kurie susišaukia savo paradigminėmis linijomis ir išryškėja perioduose, kai stilius gęsta, išsisemia, grimzta į nebūtį. Tuo tarpu anarchetipas reiškia pirmojo paneigimą, anarchiją, fantazijos aktyvaciją. Tai labiausiai aktyvus XX a. muzikos dėmuo, iškilęs Stravinskio, Bartoko, Xenakio, Cage ir kt. kūryboje. Anarchetipas siejamas su „muzikinės apokalipsės“ įvaizdžiu⁶⁶, aktualus naujoje vargonų muzikoje – „prisikėlimo“ semantikoje.

Tuo tarpu naujas terminas *eschatipas*, tyrinėtojo iškeltas kaip ypatingai retas fenomenas, „nebuvimas epochos stiliuje“, o už jo ribų, nugrimzdus savose koncepcijose.⁶⁷ Tad galima teigti, jog raktą archetipo kodui Pusčasas randa sąsajose su stiliaus koncepcija, stilių išskyrimu ir generatyvinių judėjimo dėsnių geometrinėse traktuotėse (ratas, trikampis, kvadratas, linija, punktyras). Čia išryškėja ir tarpdisciplininis aspektas, kai epochų dinamika apibrėžiama skirtingų sferų mokslinių įžvalgų kulminaciniais faktoriais bei jų sinteze: Wagneris – termodinamikos teorija (Maxwell), Debussy, Mahleris – psichoanalizės (Freudas), Stravinskis – reliatyvumo teorijos (Einsteinas), Messiaenas – genetikos (Watsonas, Clarkas).⁶⁸

Archetipo samprata daugiausia sutampa su **genetiškojo prado** aktualizacija (O. Messiaen), nes čia yra „įžeminimo“ – gamtos, kosmoso, etnosu pradų, o kartu pabunda kita dimensija – sakralumo, religijos vaizdiniai, krikščioniškoji žmogaus dvasios gelmė. Ir itin svarbus – biologinis branduolio raidos faktorius, gamtinis kaitos demiurgas.

Dar vienas archetipo traktuotės aspektas, kuris visad išlieka aktualus, yra vaizdinio mąstymo muzikoje ženklai. Jie dominuoja ir pateikiami tyrinėtojo **Gaëlo Tissot**, analizuojančio

⁶⁵ Pavel Pusčas. Archetype, Anarchetype and Eschatype in the Dynamics of Musical Style. In: *Muzikos komponavimo principai: muzikos archetipai*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2008, p. 31. („This has been a matter of esthetics obsessively discussed from Aristotle to Plotinos, then Augustine, Thomas Aquinas, Massilio Ficino, Descartes, Leibniz, Kant, Hegel, and on the threshold of modernity, at Nietzsche and Baudelaire.“)

⁶⁶ Ten pat, p. 30–31.

⁶⁷ Ten pat, p. 33.

⁶⁸ Ten pat.

kompozitoriaus **François Bayle** kūrybos koncepciją. Tissot įvardina juos *vizualiniais archetipais*, žyminčiais skambesio įvaizdį – apibrėžiančiais jo idėją.⁶⁹ Bayle rašo: „Man yra svarbios trys archetipų rūšys: **statikos**, primenantis horizontą, žemės trauką, peizažą, klimatą ir augaliją. **Dinamikos**, kas yra pagava, proveržis, skrydis, išvalga, priartėjimas, atsitraukimas į naktį, į dieną, į dešinę, į kairę, į erdvę, į šviesą ar šešėlį. **Pozicijų** archetipas, skirtumų tarp vidaus ir išorės, dominantinės situacijos apibrėžimas, įvykio sukėlimas.⁷⁰ Tissot siekia išaiškinti, ar šie archetipai, formuojantys Bayle kūrybą, turi muzikinės sintaksės išraišką. Ar jie yra tik kompozitoriaus, atlikėjo ir klausytojo/kritiko vedliai, gilinantis į kūrinius? Bayle susieja savo kūrinius su žinomais dailės šedevrais (pvz. René Magritte *Les couleurs de la mit*, 1978) ir vizualinius aspektus su kompoziciniais elementais, taip statikos archetipas tampa fonu, o dinamikos – figūra. Pozicinis archetipas sujungia tuos du polius, yra dichotomiškas (vidus/išorė) ir generuoja naują situaciją, alternatyvą, pav., didingesnę erdvę.⁷¹

Taip archetipai tarsi konkretizuoja ir sujungia kelias sferas, kaip formos modeliai jie gali būti tinkami daug kur, ir yra aktualūs kūrybos dabarty, tačiau pažymėtina, kad tokie jų apibrėžimai nėra preciziški, ir naudojami daugiau kaip sinonimai išplečia sampratą iki devalvacijos. Pavyzdžiui, figūra (dinamikos archetipas) yra ir atskilimas, atplaiša, skiautiny, atvejis, eskizas, kas reiškia jau ne tą patį.⁷²

Akivaizdu, kad kalbant apie archetipą iškyla terminijos problema ir konkrečios sferos apibrėžtumo problema. Tiek Bayle ir jo tyrėjo Tissot archetipų strategija parodo, kad bazinės sąvokos čia yra judėjimo procesų modeliai, į kuriuos integruojamas vizualinis aspektas, ir kad visa tai yra tik semantiniai kodai, ženklai – vedliai po kompozitoriaus muzikinių įvaizdžių pasaulį. Vis dėlto labai svarbu, kad šiuolaikiška ir daug lemianti samprata čia tampa būtent archetipo konceptas, kas nurodo į psichologinės ir laiko gelmės dimensiją kompozitorių kūryboje.

Naujausiuose muzikologų darbuose jau pats kūrybos metodas kartais maksimalizuojamas ir įvardinamas kaip archetipas (žr. Margaritos Katunian tyrimus).⁷³ Jos požiūriu, archetipas formuoja kompoziciją, veda kūrėjo atlikėjo, klausytojo mintį ir veikia dar plačiau – formuoja visuomeninius judėjimus, teatrinį veiksmą, audiovizualines transformacijas, misteriją, scenas, nes yra susijęs su sąmonės vaizdiniais – praeities užkoduotas paveikti dabartį. Tokia plati, sunkiai nusakoma yra archetipo aktualijos strategija, kurią dar savaip pagilino ir lietuvių muzikologai, dėl

⁶⁹ Gaël Tissot. François Bayle's Music: Archetypes and Visual Thinking. in: *Muzikos komponavimo principai: muzikos archetipai*. VIII. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2008, p. 188.

⁷⁰ Ten pat, p. 189.

⁷¹ Ten pat, p. 191.

⁷² Ten pat, p. 190.

⁷³ Margarita Katunian. Сакральный канон как архетип минималистической композиции. In: *Muzikos komponavimo principai: teorija ir praktika*. I, 2001. p. 99–109. Structural Archetypes in Composition: Monteverdi, Mozart, Martynov. in: *Muzikos komponavimo principai: muzikos archetipai*. VIII, 2008. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, p. 58–65.

istorinēs situācijas (vadinamojo „vēluojančios istorijos“ sindromo) itin susiję su archetipo įžvalgos atnaujinimu pasaulyje, archajikos paradigma kultūroje.

1. 2. 3. Archetipas lietuvių muzikologijoje

Archetipo paradigma XX a. muzikoje, iškilusi po istorinių sukrėtimų, susieta ne su formos, o su turinio ieškojimais, nebūtų turėjusi tokios galios sugrįžti vagneriškiems muzikos vaizdiniais, jei ne okupuotų Baltijos tautų kompozitorių kūryba. Čia atsirado tikroji terpė pačiai archetipo ir jo aukščiausios versijos Savasties (*Selbst, Self*) koncepcijai pasitikrinti savo veikimo lauką, imunitetinę amžinybės strategiją ir gausminių „sprogimų“ dinamiką per muzikos gelminių branduolių – *Ursatz* (A. Schenker) ar bazinės ląstelės (*basic cell* – R. Rėti sąvoka), sukeltų iškomponavimo procesų evoliucijos bangų stiprumą. Pažymėtinas užšifruotas metaforų diskursas ir „pagrobta Savastis“, inspiravusi atostūmį, sugrįžimą. Galima teigti, kad čia vyko savotiška fenomenologinė muzikos rezistencija – kova už Savasties (tyro esmės branduolio) tapsmą ir įsitvirtinimą bet kokiomis sąlygomis, *Nušvitimą tamsos gelmėse. Švytinti tamsa*, gelmės ir aukštumos (tamsos-šviesos) antinomija persmelkia bene visus baltų kompozitorių kūrinius. O muzikologiniu aspektu pirmiausia kalbama apie *Savastį* – kaip modernistinę tapatybę archajikoje.⁷⁴

Lietuvių muzikoje ir muzikologijoje archetipų tyrinėjimas turi tiesioginę sąsają su modernizmu, post avangardizmu. Jau pradedant M. K. Čiurlionio kūrybos tendencijomis, minimas archetipas. Čia prisimintini jo pagrindinio tyrinėtojo V. Landsbergio teiginiai apie archetipų sklaidą M. K. Čiurlionio kūryboje (1960, 2008).

Skyriuje apie garsų simboliką V. Landsbergis rašo: „Jeigu žmogaus, sukūręs visuomenę ir joje save tokį, koks yra, vis išlaiko bent pasąmonėje, pirminius pasaulėjautos elementus ir kelis nuolatinius klausimus, tai menas ir neprašomas pasignalizuoja, primena. Toksai signalas gali būti ritmas, dviejų ritmų arba spalvų santykis, linija ar jos vieta erdvėje, intonacija. Jų reikšmė pajuntama, ji pati už save kalba. Štai tada galime pamatyti, tikriausiai – išgirsti, kad Čiurlionio muzika kupina signalų, einančių iš pačių žmogiškos būties gelmių. Gal tai archetipinė simbolika, o gal toks Čiurlionis – ir simbolistas – gryniasias ir visų pirma muzikoje.“⁷⁵

Neabejotina, kad Čiurlionio muzikoje glūdi modernybės ir laiko pradžios kultūros archetipų strategijos pradmenys – muzikos intonaciniai gestai, motyvai – simboliai, o svarbiausia – procesų modeliai, kurių ryškiausi – rato, ostinato, ritualinio judėjimo kartojimasis – ritmo monotonija, kurią ir įvardijo pats Čiurlionis,⁷⁶ vėliau tapsianti minimalizmo stiliaus tapatybės ženklu.

Kertiniu archetipiškumo kaip naujo esmingumo lygmens reiškiniu muzikoje tampa XX a. II pusės meno ženklai, siejami su mistiniais mirusių tautų prisiminimais, jų kalbos skiemenimis, su pagonybės įskelta žiežirba, gamtiškąja prisikėlimo galia, kurios prisodrinta S. Gedos ir B. Kutavičiaus kūryba. Būtent apie B. Kutavičių rašantys muzikologai aktualizuoja pačią archetipo sampratą: Inga Jasinskaitė – Jankauskienė, paveikta muzikos semiotiko E. Tarasti, kalba apie mito reikšmę B. Kutavičiaus muzikos struktūroms.⁷⁷ Esminį ryšį tarp modernybės ir archajikos ir su

⁷⁴ Rūta Gaidamavičiūtė. Modernizmo įvietinimas ir archaika. In: *Muzikos įvykiai ir įvykiai muzikoje*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2008, p. 98–129.

⁷⁵ Vytautas Landsbergis. Visas Čiurlionis. Vilnius: Versus aureus, 2008, p. 574.

⁷⁶ Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. *Apie muziką ir dailę*. Vilnius: Vaga, 1960, p.

⁷⁷ Inga Jasinskaitė-Jankauskienė. Pagoniškas avangardizmas. Teoriniai B. Kutavičiaus muzikos aspektai. Vilnius: Gervelė, 2001.

etnosu susijusį vertybinį aspektą sėkmingai apčiuopia Rūta Gaidamavičiūtė. Bendrai, čia išskyla etnomuzikos elementai – lietuvių liaudies dainų intonacijos, ritmai, sutartinių stilistika – tai aiški ir gilinti dabarties sampratą dimensija, archajikos nuostata modernybėje.

Svarbiausi teiginiai, susiję su archetipu, glūdi archajikos, archajizmo sampratoje, išdėstyti R. Gaidamavičiūtės straipsnyje „Modernizmo įvietinimas ir archajika“ (2008), nukreipia archetipo reikšmės aiškinimą į pirmąją jo etimologijos dalį – į laiko gelmę – archajiką,⁷⁸ tuo tarpu kitos pusės reikšmė susijusi su „tipu“ – modeliu, muzikologijoje siekia struktūriškai aprėpti visumos kategoriją, kalba apie procesų universalijas. Taip čia ryškėja mąstymo kryptys ir jų skirtumai: Lietuvoje archetipas siejamas su etnosu, archajika, kaip tautos pradžia, kalbos pradžia, su jos elementais – skiemenimis, submotyvais (iš čia – izotopais, Greimas, 1976). Iš tiesų apie archetipus dar daugiau kalba etnomuzikologai: Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė (Archetipinė lietuvių folkloro ritmika), Rimantas Astrauskas (Archetipai lietuvių tradicinėje muzikoje)⁷⁹. Iš čia ir atrasti vertybiniai modernybės aspektai – archajiniame muzikos sluoksnyje, kuris yra folkloro kilmės ir etninės prigimtys. Iškeldama archajiką kaip sėkmingą „modernizmo krizės“ įveikimą ir nacionalinio stiliaus sprendimo būdą, atrandant laiko poveikiui atsparią tapatybę, R. Gaidamavičiūtė, kalbėdama apie B. Kutavičiaus kūrybą, (kuri yra kartinė ir archetipo Savasties vargonų muzikoje klausimu), nurodo kelis esminius archajikos įsitvirtinimo bruožus:

1) vertybinis ir autentiškumo aspektas. „Prie modernybės gali eiti kas tik nori, o archajika netikrų dalykų neprisileidžia. Senojo siekinys turi būti švarus. Vertybių slinktyje archaika tarsi vis švarėja, grynėja, o iš to, kas modernu, daug kas virsta putomis. Taip pat svarbu akcentuoti, jog archajiškas sluoksnis reikalauja ypatingos autentiškos pateikimo formos, kad į jį vėl būtų atkreiptas dėmesys... Reikalauja nušlifavimo laike. Etnomuzikologai puikiausiai išskiria, kuris sluoksnis yra archajiškas..., susijęs su gilesnėmis žmogaus psichikos savybėmis;

2) kalbos aspektas – „atnaujintas senųjų kalbos sluoksnių pateikimas (S. Geda, M. Martinaitis, V. Bložė);

3) organiškas naujų kompozicinių technikų – sonoristikos, aleatorikos, minimalizmo – ir archajikos susiliejimas. Bendras bruožas – asketizmas;

4) modernybės redukcija, glūdinant formą laike iki supaprastinimo, kai **“viskas lyg iškirsta iš akmens,** – vienas esminių archaikos sandų”;

5) „uždaros erdvės, nebūtos kalbos (kur veikia tik skiemenys) magija, kai žodis ir garsas tarsi sulydyti. Tekstas kaip daugybės teksto kodų sampyna ir sąveika (...) jungia principinį

⁷⁸ Rūta Gaidamavičiūtė. Muzikos įvykiai ir įvykiai muzikoje. LMTA, Vilnius, 2008, p. 98–129.

⁷⁹ Muzikos komponavimo principai: muzikos archetipai. LMTA, 2008. Gaidamavičiūtė, ten pat, p. 100–101.

nebaigtumą, tapsmą, procesualumą”.⁸⁰ Taip išryškinama archetipo strateginė galia ir kertinis tapatybės klausimas, apėmęs ir lietuvių kompozitorių kūrybą, taip pat jos archajiškoji dominantė, archajinis-etnis muzikos sluoksnius, ir pagrindinis archajikos mediatorius – B. Kutavičiaus kūryba, susijusi su S. Gedos poezija, vienintelė taip stipriai pravėrusi tarpdisciplininį, ir ypač hermeneutinį – semiotinį muzikos tyrinėjimų langą. Svarbiausi R. Gaidamavičiūtės teiginiai yra: lietuvių kompozitoriaus kūryboje „archajika alsuoja, turi vidinę jėgą“ ir stiprią minties-refleksijų trauką; neperima „išardytos laiko dvasios“, išlaiko pozityvų santykį su pasauliu (kas itin reta modernistinėse meno kryptyse, paveiktose pasaulinių karų, totalitarizmo, terorizmo ir kitos žmonijos vystymosi asimetrijos); pasižymi pasaulėjautos vientisumu ir išlaiko **giluminę darną** su savo asmenybės sandara ir pasaulėžiūra. Jei individualizacijos procesą įprasmina Savasties konceptas ir tapatybė, tai kūrybą čia įprasmina procesualioji dramaturgija. Kita vertus, tai tiesiog „istorinės atminties restauravimas, Lietuvos buvimo įrodymas, mito erdvė, išėjusi į visuotinumą dimensiją“.⁸¹ Galima teigti, kad būtent B. Kutavičiaus kūrybos kalba leidžia archetipui atskleisti savo gelminę dimensiją laike, tapti Savasties struktūra, pasitelkiant kitas, nemuzikines magiškasias, gyvybę atnaujinančias jėgas.

Lietuvių muzikologijoje archetipo samprata dar nėra teoriškai suformuota. Ji naudojama kaip sinonimas senovei, archaizmams ir etnosui pabrėžti. Vis dėlto pati kūryba suteikia pagrindą susitelkti prie reiškinių, jo šaltinių, išryškinti, kas yra tasai archetipas ir kur jis veda kūrėją. Todėl negalima nuneigti ir kompozitorių muzikinės minties indėlio į archetipo prasmų spiečių struktūrą bei jų apmąstymo pilnatvės pokytį. Ir ypač apibūdiant **Savasties** kategoriją kaip konceptualią muzikinę archetipų procesų visumą tapatybės atkūrimo prasme.

Peržvelgus archetipo sampratos moduliacijas šių laikų muzikologų veikaluose, galima padaryti keletą išvadų:

1) Sampratos dualizmas. Archetipas suvokiamas dviprasmiškai (Jakovljėvičius, Pusčasas, Tissot), kas yra užkoduota pačiame reiškinių varde: *arche* (pradžia) ir *tipas* (rūšis, pavyzdys). Tad dažniausiai remiamasi pastaruoju, struktūrinį pavidalą projektuojančiu dėmeniu – tipu, prototipu, modeliu, struktūros procesualumo iškristalizavimu.

2) Sampratos atraminis pradas – gelmė. Pirmoji žodžio dalis – pradžia, susijusi su archajika, archeologija, mitologija lieka tarsi postūmiu/fonu „visatos modeliui“. Ji gali būti įžvelgta sąsajose

⁸⁰ Antanas Andrijauskas. Sigito Gedos pasaulinės kultūros lietuvinimas kaip kalbos ir būties metafizika. In: *Rytai-Vakarai. Komparatyvistinės studijos X. Sigita Geda: pasaulinės kultūros lietuvinimas*. Sud. A. Andrijauskas, LKTI, 2010, p. 93 (p. 57–133).

⁸¹ Rūta Gaidamavičiūtė, ten pat, p. 120..

su mitu (Lévi-Strauss), su gamta, ritualu (Karbusicky, Katunian), su Antikinės civilizacijos gimimu (Mâche). Nors mitologija čia nėra dominuojanti, tačiau ją atspindi ritualas. Ji yra atraminis sampratos objektas.

3) Sampratos išsigryninimas. Archetipo aiškinimas per psichoanalizę (Freud, Jung) atitraukia į šešėlį, užleisdamas vietą struktūralizmui, racionalių konstrukcijų įžvalgoms, nors nuolat iškylantys Freudo ir Jungo vardai bei veikalai (S. Freud „Traumdeutung“, 1990, „Das Unbewusste“, 1916, C. G. Jung „Symbole der Wandlung“, 1971, „Die Mensch und seine Archetypen“, 1976) primena, kad struktūralistinę tyrinėjimų kryptį inspiravo būtent sąmonės paslapčių vaidmens ir neapibrėžtumo dimensijų apmąstymai. Iš naratyvaus ir psichologinio lygmens archetipas išskiriamas, išformuojamas, atskyla, tampa „struktūra“.

4) Sampratos modeliavimas. Semiotinis diskursas remiasi lingvistinėmis aiškumo struktūromis: A. Greimo izotopais, L.B.Meyerio stilistinėmis sistemomis, E. Tarasti leitmotyvų ženklais ir gestais, C. Lévi-Strauss mitemomis – „santykių ryšuliais“, kuriuose konstituoja morfemos, leksemos, semitemos ir kiti lingvistiniai vienetai, F. B. Mâche – retorikos ir gamtos procesualumo universalijomis, V. Karbusicky'o geometriniais modeliais.

5) Sampratos vizualizavimas. Muzikologinis archetipo sampratos pagrindimas siekia aprėpti pasaulio išorinę-kosmologinę visumą – nuo mito gimimo iki gamtos procesų, nuo lingvistinės fonologijos iki antikinės tragedijos nuo apokaliptinio „priešmirtinio riksmo“ – iki muzikos transcendentinio finališkumo. Ir įjungiant vizualinį aspektą (Karbusicky, Tissot).

6) Sampratos reliatyvizmas versus biologizmas. Aktualu ir akivaizdu, kad archetipo reikšmė auga, palygintina su struktūralistiniu principu – kristalu, kuris yra tarpinė būseną tarp ląstelės užuomazgos pradžios impulso ir išsipildžiusios struktūros baigtinumo – sustojimo laike (Lévi-Strauss apie mitą).⁸² Kartu tai – nenusipėjamas procesas, ir ši nežinomybės dimensija yra jo tapatybės dalis, jo sugrįžimas prie Freudo ir Jungo *Tiefenpsychologie* – sąmonės gelmių, archetipo neapibrėžtumo, viršlaikiškumo ir tarpdiscipliniškumo pripažinimas.

7) Sampratos baltiškas aspektas. Ryškėja dar vienas archetipo sampratos lygmuo – tai būtent archajika, istoriškai itin tampriai susijusi su Baltijos kraštų egzistencija, kova už išlikimą, pirmykščių etnosų pėdsakų ieškojimais, siekiu žūtbut įsitvirtinti pasaulyje, užfiksuoti savo buvimą bei tapatybę. Tad čia kiek išsiskiria archetipo strategijos: Vidurio ir Rytų Europos kraštų mąstytojai ir kūrėjai siekia archetipų aiškinime siekia iš dalies visai kitų tikslų nei Vakarų semiotikai, muzikologai, kompozitoriai. Archetipas čia tampa labai aktualus nacionalinės tapatybės egzistencinio įtvirtinimo instrumentu. Kaip istorinis priežastingumas jis leidžia skverbtis į laiko gelmes, ir aiškintis „archeologinių sluoksnių“ klodus – neteisybės ir teisybės versijas, nagrinėti skaudulius, kelti, žadinti, atversti neatsakytus klausimus, t.y. būti „mediatoriumi tarp dangaus ir

žemės“, ekspertu tarp gėrio ir blogio, netgi tapti kūrėju-mesiju, gynėju-kariu, „kelrode žvaigžde“ pasaulio istorijos posūkių vingiuose.

Lietuvių muzikologijoje archetipo strategiją gerai apčiuopė muzikologai, kurių objektas yra B. Kutavičiaus kūryba. Tarpiai susijusi su S. Gedos poezija, ši muzika atskleidė unikalią archetipo esmę ir išskleidė jo transmuzikinio reiškimo galią. Būtent čia galima apčiuopti laiko gelmės trajektoriją – ritualo, mito, struktūros formavimosi principo esmę, sutapatinimą su lietuviškumo identifikacijos kriterijais – to, kas glūdi paslėpta po žemės klodais ir pastumtas tampa aktualios reikšmės dabarčiai raktu. Kompozitoriaus žodžiais nusakomas jo kūrybos archetipinis skausmas: „jaudina ne tai, kas vyksta šiandien, o tas kaulas, kuriam keli tūkstančiai metų ir kurį tik dabar iškasa“.⁸³

Pažymėtina, kad kalbant apie archetipus, pirmiausia atsigrežiama į etnomuzikologiją, kur figūruoja archetipinės laiko nepalietos sluoksnių struktūros. Lietuvių muzikoje archetipo Savasties vienas esminių šaltinių yra M. K. Čiurlionio kūryba, kuri būtent suteikia šį pretekstą – atskleisti archetipo esmę ne vien kaip proceso struktūros principų, (statikos, dinamikos, įtampos telkimosi, pozicijų organizatoriaus, ritualo, kartojimo ir kontrasto), bet ir jo gelminės transfigūracijos – šventėjimo kelio į šviesą – vizualizacijos – mediatoriaus vaidmenį (scenografinis aukuro, piramidės, kalvarių ir universumo gelmės vaizdas). Tai aktualija, liudijanti Savasties reikšmę kompozitoriui, atlikėjui ir klausytojui.

Kutavičiaus atveju galima kalbėti ir apie *archeologiją* muzikinėje dimensijoje, unikalų istorinio posūkio per muziką precedentą, vieną stipriausių „stuktelėjimų“, po K. G. Jungo atvedusių archetipą iki globalios aktualijos pozicijų su neblėstančia istorinės dramos trauka.

⁸² Claude Lévi-Strauss. Mitų struktūra. In: *Baltos lankos* 3, 1993, sud. S. Žukas, p. 34.

⁸³ Bronius Kutavičius pokalbyje su Mindaugu Nastaravičiumi. 15 minučių, Nr. 8, 2012 kovas, specialus priedas, skirtas kompozitoriaus 80-mečiui.

1. 3. Archetipas kūrybos procese: Savastis ir jos muzikiniai parametrai

Archetipo reikšmių muzikologinio diskurso apžvalga atskleidžia varijuojantį sampratos turinį, kur dominuoja siekis įtvirtinti struktūriškumo bruožus. Tai ir geometriniai judėjimo modeliai, faktūros procesų grafiniai įvaizdžiai, procesijos, prototipai ir vedliai po partitūras. Jų parametrai nuo intervalo iki architektonikos – judėjimo ratas, kvadratas, trikampis (kvaternija, ciklas, triada), lengvai perkeliama į muzikinės dramaturgijos pozicijas, kartais ir tiesiogiai (pvz. B. Kutavičiaus „Magiškas sanskrito ratas“ 1991, vizualus partitūros išdėstymo ratas). Tačiau archetipo aiškinimas muzikoje nėra vien modelis, taip jis išlieka ženkliškai fragmentuotas, neišvengiamai dualistinis (pradžios priežastis – *arche*, modelis – *tipas*), kurio viena pusė aktyvesnė, kita nuvertintai pasyvi, redukuojasi iki segmento, formos elemento repetityvo. Todėl norint apibrėžti sampratos visumą, grįžtama prie pirminių C. G. Jungo archetipų teorijos įžvalgų, ieškant apibendrinamojo lygmens. Ir čia esminga tampa Savastis – aukščiausia archetipų archetipo konstanta, aprėpianti antinominę gelmės ir modelio sąveiką. Muzikos atžvilgiu Savastis pasižymi unikalios visumos dramaturgine koncepcija, kurioje integruojasi judėjimai ir statika, pirmapradiškumo šaltiniai, procesai ir jų projekcija į sakralumą. Bet svarbiausia – Savastis pabudina tapatybės ir stiliaus atsinaujinimo diskursą, aktualų kūrybai. Taip Savasties recepcija pasuka link religijos, gelmės psichologijos ir istorijos tapsmo prasmės, sulieja jų evoliuciją į dramaturginę procesualiją – misteriją. Tai įvardijama kaip *šventėjimų kelias*,⁸⁴ Savasties procesų visuma, atkurianti kolektyvinės sąmonės vientisumą, turinti savo raidos parametrus ir psichologinius lygmenis.

Archetipo Savastis raiškos analizė naujoje lietuvių vargonų muzikoje yra pagrįsta Savasties „šventėjimo kelio“ koncepcija, jos fazių išskyrimu bei apibūdinimu. Savasties procesai yra diferencijuojami pagal funkcijines reikšmes, jų evoliuciją, faktūros raidą ir struktūriškumą. Taip archetipo Savastis analizė apima:

- 1) kilmės įžvalgą, archetipo susietą su praeities gelme, kaip motyvaciją, užuomazgą;
- 2) struktūrą – muzikos priemones ir jų programines charakteristikas;
- 3) asociatyvinę prasmę – ryšį su *nemuzika* – procesų vaizdiniais;
- 4) transcendentaliąją prasmę – Nušvitimo įgyvendinimo pobūdį
- 5) procesų deformacijas – blokavimų, chromatizavimų, lūžių destruktivumo veiksmų pobūdį.

Pažymėtina, kad šiai analizei esminga yra fenomenologijos panestetizmo pakraipa, paremta būties ir meno vientisumo idėja, mitologine meno kalba, artumu senovės Egipto, šumerų, indų, oriento estetikai. Tai fragmento, ornamento reikšmė, *non finito* principas, ženklo galios ir šviesos dieviškumo, spindesio kaip pasaulio tobulėjimo kelias, *nušvitimo*,ėjimo iš tamsos į šviesą

⁸⁴ Žarskus, 1991, p. 155.

universalus procesualumas.⁸⁵ Šviesėjimas ir faktūros skaidrėjimas yra pagrindinis archetipo Savasties raiškos tyrinėjamuose kūrinuose dramaturginis principas.

Vertikalus pažinimas arba „archeologijos sluoksniai“ – tai archetipų muzikoje procesų lygmenys: 1) gelmė, 2) impulsas, 3) formacijos, 4) lūžis, 5) išlikimo ženklas (atminties užkodavimas ateičiai) atspindi kelią nuo gelmės, nuo archetipo provaizdžio aukštyn iki archetipo Nušvitimo – redukuotos linijos, vizijos arba „ikonos“ aukštumos. Itin svarbus šiam atsivėrimui aspektas – pats Savasties *kelias*, besireiškiantis kaip neišbaigtumas, neišsakytumas, *netobulas nušvitimas*, didžioji tylą (Tao)⁸⁶ – akivaizdus ir pasitvirtinantis artumas oriento estetikai.

Apie šį senųjų civilizacijų meno aiškinimo kelią lietuvių muzikoje byloja įsitvirtinanti laiko sustabdymo, muzikos elementų išskaidymo, supaprastinimo pauzių (tylos) reikšmių ir garso *negrynumo* ryškinimo tendencija nuo minimalizmo iki viršlaikinio naujojo himniškojo muzikos horizonto.⁸⁷ Pirmoji Savasties analogija lietuvių muzikai tapo budistų piramidė Borobudur – Giedriaus Kuprevičiaus inspiracijų atradimas, taip pateikta vargoniškosios architektonikos forma (vargonų Sonata Nr. 3 *Borobudur*, 1978).

Archetipų sąryšingumas – visuma ir „kovų peizažas“ yra esminis muzikinės jų raiškos konceptas. Iš ten pat – oriento, budizmo ir Jungo archetipų sužydėjimas, išsiskleidžiantis baltų mitologijos ir dabarties dvasingumo ieškojime, kur susijungia meno, istorijos, politikos ir psichoanalizės keliai: toks sąryšingumas yra esminis tiek praeities, tiek futuristiniuose egzistencijos prasmės aiškinimuose, tarp kurių – ir meno kūrybos metamorfozės.⁸⁸

Su universumo gamtiškumu susiję yra ir Jungo nustatyti archetipo Savasties procesai. Iš jo teiginių sklinda ne tik išgilinta archetipo Visuma, bet ir jo skambesys – gausmų muzikalumas, muzikos fenomenologijos galia ir procesų kristalizacija – geometrinis braižas, ėjimas *aukštyn*, šie visi bruožai yra pajungti į kūrybiškumo vienumą, conceptualizuojasi kaip Visuma – kaip „archetipų archetipas“.⁸⁹ O jo tiesioginė išraiška yra procesija – kelionė į viršų, judesio ir maldos ritualas, kaip sakralumo evoliucijos paradigma. Tolimas tokios formos prototipas galėtų būti pasakalija, kilusi iš laidotuvių procesijos, kurioje pulsuoja žingnių ritmas, tvenkiasi reikšmių drama. Arba mišių ciklas, kur svarbų vaidmenį atlieka meditacija.

⁸⁵ Ten pat, p. 601.

⁸⁶ „tikrai kalbai visai nereikalingi žodžiai“, Andrijauskas, 1995, p. 159.

⁸⁷ „Naujosios muzikos stilius byloja mitinę muzikinę substanciją, garsinį peizažą, brėžiantį archetipų konturus“. (vert. – J.L.) Asta Pakarklytė. New (re)generation of lithuanian contemporary music. In: *Lithuanian Music Link*. Vilnius, Lietuvos muzikos informacijos ir leidybos centras, 2009, Nr. 17, p. 1–4.

⁸⁸ Neabejotina, kad Jungo iškeltos idėjos turi čia psichoterapinę funkciją: jos surado savo dirvą istorijos pažeistųjų tautų kolektyvinės pasąmonės ar paribių sferose – mažų, vienišų, neteisėtai išstumtų iš pasaulio žemėlapiu, savaip sietinų su išstumtųjų vaizdinių prasiveržimo analogija, – okupuotų Baltijos tautų visuomenių psichologijoje. Iš čia ir Aleksandro Žarskaus neojungistinė filosofijos kryptis (1991) ir Gintaro Beresnevičiaus baltų mitologijos reikšmių aktualizavimas (1995).

⁸⁹ „Vizualioje mandalos simbolikoje Jungas įžvelgė pagrindinio savo archetipo Savasties „analogą“. Andrijauskas, 1999, In: Carl Gustav Jung. Psichoanalizė ir filosofija. Vilnius, Pradai, 1999, p. 373–374.

Apie šio archetipo dramaturgiją Jungas rašo: „egzistuoja visumos, t.y. Savasties, archetipas“, kuris sujungia į visumą visus kitus archetipus (Ego – Savasties ašis).⁹⁰ Visuminės formos koncepcijos požiūriu esminė yra ši Jungo išvada ir nuoroda, kad indų upanišadose jau II a. prieš Kr. iškelta *Savastis*⁹¹ yra pagrindinis, sistemiškai organizuotas *archetipų archetipas*, kurio įcentrinė trauka yra valdanti. Krikščionybėje Savastis yra Kristaus ekvivalentas.⁹² Sąryšingumas ir vientisumas yra Savasties pagrindas.

Savastį sudaro „tobula kintančios vidinės pusiausvyros forma“ – kur rato ir kvadrato simboliai, integruoti vienas į kitą.⁹³

To pasekmėje galima daryti išvadą, kad Savasties konceptualumas – archetipinio vientisumo simbolis - savaime turi ir muzikinės dramaturgijos funkciją – centrą ir ciklą, sąveikų tėkmę ratu, ketveriopumą. Todėl šį archetipą galima pripažinti kaip esminį muzikos formų kūrybai ir tyrinėjimui. Savasties archetipo aktuali realizacija muzikos kūriniuose bus tolesnio tyrimo objektas. Prielaida tam yra konceptuali visuminė **Savasties struktūra ir dinamika**,⁹⁴ tutinti muzikinio dimensionalumo parametrus.

Savasties dimensijos ir tapsmo geometrija – fazės, postūmiai, kliūčių kelyje įveikimas išryškina jos procesų lygmenis. Susieta su sakralumo siekiu Savasties struktūra ir fazių dinamika turi ir specifinio vargoniškojo dimensionalumo (akustinės erdvės užvaldymas neriboto garso gausmu) galimybes. Savasties koncepcijos kūryboje imasi kompozitoriai, susiję su religija, filosofija, egzistencijos problema. Pavyzdžiu galėtų būti O. Messiaen'o „Amžinosios bažnyčios vizija“ („Apparition de l'église éternelle“, 1932), G. Ligeti „Volumine“ (1966), J. Cage „ASLASP“ (1987). Savasties idėja itin artima Baltijos šalių kūrėjams – A. Pärtui („Annum per annum“, 1980), P. Vaskui („Musica serva“, 1988), L. Apkalniui („Quaternio latviensis“, 1968), I. Zemzariui

⁹⁰ Jung, ten pat, p. 240.

⁹¹ „Brihadaranjaka upanišadoje rašoma: „Jūsų savastis yra vidinis prievaizdas, nemirtingumas. Visa kita yra gėla“, ten pat, p. 377.

⁹² *Beiträge zur Symbolik des Selbst*. Walter Verlag, 1976, p.

⁹³ Savastis yra pagrindinis sistemiškai organizuotas *archetipų archetipas*, kurio kelią Jungas iliustruoja geometrine simbolika, liudijančią harmoniją, priešybių pusiausvyrą ir tarpusavio sąveiką. „Ypač reikėtų išskirti geometrines figūras, sudarytas iš rato ir ketverybės. Visumos simbolių ratą padaro „tobula“ forma, o kvaternija yra „tobula“ todėl, kad ratas natūraliai dalijasi į keturias dalis, t.y. viena vertus, apskritas ir sferines formas, pavaizduotas grynai geometriškai ar daiktiniu pavidalu, ir, antra vertus, kvadrato pavidalo formas, padalytas į keturias dalis ar turinčias kryžiaus pavidalą. Visumos simboliais gali būti ir keturi daiktai ar asmenys, susiję prasme ar išdėstymu. Aštuoni, sudėti iš dviejų 4 taip pat turi panašią reikšmę. Ypatingu ketverybės motyvu gali būti laikoma 3+1 dilema... Trejybė gali būti interpretuojama kaip santykinė visuma, nes paprastai ji simbolizuoja arba dvasinę, pvz., Švč. Trejybę, arba instinktiškąją pilnatį, pvz., požemio dievų (vadinamosios „žemesniosios triados“) trilypę prigimtį. Vis dėlto psichologiniu požiūriu trejybę, jeigu iš konteksto matyti, kad skaičius simbolizuoja Savastį, reikia traktuoti kaip defektyvią ketverybę, t.y. kaip pakopą, vedančią į ketverybę. Empiriniu požiūriu triadą dar turi papildyti priešinga trejybė. Ketverybės papildymas sudaro vienybę. Iš rato ir ketverybės motyvų kilę kristalo, sudaryto iš geometrinių formų, ir stebuklingo akmens simboliai. Analogijos... – bažnyčios, katedros, kambario, indo, koplyčios, šventyklos simboliniai visumos motyvai. Be to su jais dar siejasi **rato** simbolis.“ Pirmesnieji motyvai pabrėžia įkurdinimą didesnėse Savasties platumose, o paskesnis simbolis – sukimosi veiksmą, atliekamą taip pat per apeiginį apėjimą. Psichologiniu požiūriu šis veiksmas rodo dėmesio sutelkimą į vidurį, kuris būdamas rato centras, gali būti apibūdinamas ir kaip taškas. Čia nesunku įžvelgti analogijas su dangaus pakismu, apie kurį sukasi žvaigždėtas dangaus dubuo“. Jung, 1999, p. 240–241.

⁹⁴ Ten pat, p. 263.

(„Laukas. Mandala“, 1984), A. Kalejui („Via dolorosa“, 1992). Savastis išryškėja naujojoje lietuvių muzikoje (XX a. pab. – XXI a. pr.) šio tyrimo objekte. Savasties archetipo pasirinkimą lemia jo visuminė struktūra, analogiška įvaizdintų visatos dėsnių ir muzikinės dramaturgijos principams.

Lietuvių vargonų muzikoje galima tiesiog kalbėti apie *archetipų archetipo* raidą opusais, kūrybos fazėmis: pažadinimą, ėjimą į tylą, šauksmą iš gelmių, prisikėlimą, procesiją, viziją, piramidę, katedrą arba liūdesio kelią, liūdesio laukus, susiliejimą su archetipo teikima vaizdinio medžiaga. Be to, Savastis sutampa arba jungiškai sinchronizuojasi ir su lietuviškojo stiliaus tapatybės klausimu, irgi nuolat keliama egzistencine naujosios muzikos finališkumo formule. Todėl reziumuojant archetipo Savasties pasirinkimą, galima jį dar pagrįsti motyvu, kad čia atsiskleidžia perspektyvinės reikšmės savęs atradimo arba individuacijos procesas – „kelias į save“ vargonų muzikoje. Jame lemiama reikšmę turi simboliai, pasižymintys **kompensacijos** savybe. Vienas iš jų yra kvaternija, Jungo kompensacinis visatos modelis.⁹⁵

Savasties archetipo procese yra intensyvumo fazės, kurios nustatomos šviesos artėjimo lygmeniu. Pavyzdžiui, Jungo pasekėjai išskiria keturias fazes arba keturis lygius, per kuriuos vyksta Individuacijos procesas.⁹⁶ Tai sutampa su archetipu pagrįsto muzikos kūrinio procesais – juose galima išskirti keturis arba ir **penkis lygmenis**, per kuriuos archetipo raiška pasiekia visus savo kelio taškus: laukimą, gimimą, sužydėjimo pilnatvę ir transcendenciją, persikėlimą į amžinybę. Tai labai svarbus kompensacinis posūkis. Procesualumo fazės yra kriterijai, kurie leidžia Savasties archetipą atskleisti kaip muzikos amžinybės demiurgą. Todėl čia svarbu ne tik struktūra, bet ir dinamiškoji gelmė, atvira nežinomybė, dėl kurios Savasties procesų visuma gali būti traktuojama kaip visatos atspindys, tapatus muzikos kūrinio koncepcijai. Jungo teorijų plėtotojai nejungistai R. A. Johnson, A. Uots, D. Bresler, T. Merton, S. Tamaro, K. Raner, T. Daičer, A. Žarskus⁹⁷ šviesėjimo fazes įvardina ir kaip *šventėjimo kelią*, susijusį su grįžtančiu religijos gelminiu išgyvenimu. Antra vertus, tai ir meninio išsigryninimo visumos realizacijos kelias, kuriuo eina būtent vargonų muzikos kūrėjai. Šis kelias išsipildo visuose archetipinio pobūdžio vargonų kūrinuose, tik jo modusai yra variabilūs ir kintantys, nors nešantys vieną aiškią žinią: procesų persikėlimą į amžinybę. Ji atitinka Jungo įžvalgą apie sąmonės gelmėse užkoduotą glūdinčią Savastį, jos antinomijas ir variantiškus dvasingumo kodus. Pažymėtina, kad šiame tyrime konstatuojama, jog šią procesų – lygmenų kvaterniją muzikos kūrybos ir mito artumas papildo dar vienu – **lūžio** (kulminacinio lūžio, virsmo į amžinybės lygmenį) parametru arba faze, kuri yra neatsiejama muzikinės evoliucinės dramaturgijos postscriptinė strategija, ir kaip vakarietiškos konfliktinės dramaturgijos palikimas, ir konvertuotas jos dabarties tapsmo ženklas. Konkretizuojant

⁹⁵ Carl Gustav Jung. *Mysterium coniunctionis*. Rascher Verlag, Zürich, McMLXXIII, 1968, p. 5–9.

⁹⁶ Aleksandras Žarskus. *Savęs ieškojimas*. Kaunas, 1991, p. 15.

ši procesualumą toliau bus aptariami archetipo Savastis penki procesų lygmenys ir jų atspindys XX a. pab. lietuvių vargonų muzikoje.

Remiantis Jungo bei jo pasekėjų įžvalgomis išskiriami tokie Savasties archetipo požymiai, susiję su jo fazėmis vargonų muzikoje:

- 1) gelmės/tamosos dimensija (esminis sąlytis su *arche*);
- 2) archetipinės reikšmės postūmis, impulsas, pagrįstas užspaudimu, erdvės trūkumu, išcentrine trauka, kaip ženklas vyksmui (mito sandas, semiotikų gestas);
- 3) judėjimas ratu, ciklai, procesualijos, šviesėjimo fazės, turinčios amžino gyvybės rato prasmę – tai tipas, modelis (ritualinė ir objektyvistinė gamtos reikšmė), Aion – amžinybės modelis;⁹⁷
- 4) mitologinio virsmo į kitą lygmenį ties žūties riba veiksnys – postūmis, blyksnis, lūžis, ribų peržengimas, apokalipsė (konfliktinės dramaturgijos inovacija evoliucinėje dramaturgijoje);
- 5) išlikimas amžinybėje grynuoju Savasties pavidalu, sakraliu simboliu, susiliejamu su aukštuma, virpančia erdve (analogija su budistų nirvana, Nušvitimu).

Archetipų trauką lietuvių muzikoje motyvuoja ir globalizacijos procesų intensyvėjimas, artėjimas prie senovės Rytų civilizacijų reikšmių (pavyzdžiui, piramidės, astraliniai simboliai), jų atpažinimas istorinių ribinių aplinkybių pažadintoje gelminių sluoksnių dimensijoje. Tai kelias per archetipinius atsivėrimus, sluoksnių properšas, praregėjimus (fenomenologija), transcendencijos šifrų (Jaspers) atkodavimą – į skilusios sąmonės (Heidegger) pradų susijungimą. Tyrime bus siekiama atskleisti šį *vizionieriškąjį* (Jung)⁹⁸ naujosios vargonų muzikos sluoksnį.

⁹⁷ Ten pat, p. 5, 6.

⁹⁸ C. G. Jung. *Aion und Beiträge zur Symbolik des Selbst*. Walter Verlag, 1976.

⁹⁹ „Daug gilesniame tikrovės suvokimo lygmenyje skleidžiasi antrasis, „vizionieriškasis“ menininko tipas, kuris prasiskverbia pro išorinį sąmoningos būties sluoksnį ir prisiliečia prie gelminių „kolektyvinės sąmonės“ versmių. Kūrybiniame akte jis suvokia viso laiko bekraštybę ir sukuria menines vertybes, reikšmingas visoms epochoms.“ Andrijauskas apie Jungo meninės kūrybos koncepcijas, 1995, p. 546.

1. 4. Archetipo Savastis penkių etapų *šventėjų kelio* dramaturgija vargonų kūryboje (lietuvių kompozitorių kūriniai)

Vargonų instrumentinis principas – pagrįstas obertonų kilimu balsyno registruotėje savo specifika atitinka Savasties *individuacijos kelio*¹⁰⁰ ėjimo į šviesą etapais arba fazėmis dėsnius. Čia atsiskleidžia archetipo genetinė raida – nuo gimimo iki išnykimo, nuo struktūros iki posūkio į erdvės begalybę. Tokią procesų evoliuciją patiria ir naujoji lietuvių vargonų muzika, į kurios archetipų raišką čia bus pažvelgta kaip į Savasties archetipo išsipildymą – savęs atradimų kelią. Trimis: pradžios, brandos ir baigties etapais.

Išidėmėtina, kad archetipas Savastis yra savotiškas „ryšių mazgas“ (Levi-Strauss apie mito struktūrą),¹⁰¹ ryšių tarp muzikinių ir nemuzikinių sferų sąveikos fenomenas, kuriam skirta daryti poveikį muzikiniams procesams, bet jis nebūtinai yra „užkoduota muzikinė formulė“ ar setas, serija, modusas, bręstanti intonacinė ląstelė. Nes jame nebūtinai yra viso proceso užuomazga, o atvirkščiai – dimensija ir jos projekcija, susijusi su neapibrėžtumu. Jis gali būti redukuotas – supaprastintas, išskaidytas, sustabdytas laike, augmentacija išplėstas į erdvę ir laiką, skatinantis meditatyvinę procesų patirtį, savotišką „grįžimą atgal“.

Taigi, archetipo impulsas gali būti tik fragmentas, ženklas, *infinite* invazija pav., melodinis kontūras, ritmo formulė ar dinaminis, posūkis, skirtas pažadinti *gestas*, netgi pauzė – nuoroda į tolimesnį kelio horizontą. Jo neišbaigtumas kaip ir nežinia yra viena jo esmių, kuri atitinka netobulo, negryno *archerašymo* (Derrida) intensiją, rašymą „skiautiniais“ – segmentais ir horizontalią (nesistemingą) archajinių kultūrų tradiciją. Bet dėl savo fazių Savastis pretenduoja į konceptualią visumą, struktūrą ir dramaturgiją.

Lietuvių vargonų muzikoje turime nustatyti archetipo Savastis gradacijos dinamizmą, atitinkantį vargonų principus, stadijinę visumos struktūrą, kelis lygmenis, kurie taps kūrinų muzikinės analizės pagrindu. Susitelkiama ties procesų dinamika, kuri yra vienas iš svarbiausių veiksnių – prisikėlimo arba proveržio aspektų archetipuose.¹⁰²

Pirmoji fazė (etapas). Kadangi esminis dalykas yra čia pats „atsiradimo iš niekur“ fenomenas, pradžioje reikia konstatuoti nežinomybės – rūko, nenustatomo chaoso medžiagą – „būti niekur“, sukeliančią pirminį sankirtos impulsą, kylantį, pavyzdžiui, iš lengvo pulsavimo, gausmo vibracijos, garso virpesių. Tai pirmasis lygmuo – garso klasterinio tirštėjimo lygmuo, kurį sudaro vienatinė gausmo „dėmė“ – vienas, du, trys ir taip augantys nenutrūkstamo skambesio garsai

¹⁰⁰ Individuacijos kelias – Jungo samprata naudojama archetipo Savastis procesų apibūdinimui. Tai palaipsnis atsiskyrimas nuo kolektyvinės sąmonės, kai savęs ieškojime individas vis labiau identifikuoja su savo giliausia esme – Savastimi (Aleksandras Žarskus. Savęs ieškojimas. Kaunas, 2001, p. 9)

¹⁰¹ Claude Levi-Strauss. Mitų struktūra. In: *Baltos lankos* 3, sud. S. Žukas. Vilnius, 1993, p. 19.

¹⁰² Joanna Dankowska. Myślenie archetypiczne w muzyce. In: *Archetyp. Dzielo muzyczne* (2). Bydgosz, Akademia im. Feliksa Nowowiejskiego, 2006, p. 16.

(užtūra), apimantys transferinę nestruktūruotą erdvę, esančią tarp gamtos ir muzikos, kuriančią kosmoso arba religinės dvasios sąmonės vaizdinį. Tokiu gelmės įvaizdžiu prasideda šie vargonų kūriniai: G. Kuprevičiaus „Borobudur“¹⁰³, B. Kutavičiaus „Ad patres“, A. Martinaičio „Paskutinių nakties žiedų pažadinimas“, V. Bartulio „Vizija“, G. Sakalausko „Domine...“ Dažnai archetipų traukos persmelktuose kūrinuose gelmė atsiveria dar ir kaip oponuojanti dvasiai didesnė traukos jėga: O. Narbutaitės „Ėjimas į tylą“, A. Martinaičio „Paskutiniųjų nakties žiedų pažadinimas“, V. Bartulio „Šauklis“, J. Tamulionio „Malda“.

Taigi, archetipas yra pirmiausia susijęs su gelme, kuri yra dar ir praeities dimensija – laiko gelmė. Tai visų jo procesų prielaida, universalumas, bet ir pirmapradė tamsa, rūkas, nežvelgiama reiškinių tirštuma, garso masė, kurioje turėtų išsiskirti *kažkas* atskiro – ženklas, impulsas, sąlytis, postūmis, blyksnis, inspiruojantis struktūros iškilimą. Taigi, gelmė yra archetipo prielaida. O muzikine prasme ji atitinka skambesio erdvės specifikai – gausmui, klasteriniam garso tirštinimui, pagal savo prasmę – sukurti kontinualų foną, sceną, erdvę įvykiui. Tai ir scenografinė fono faktūra. Vieta impulsui – ritmo, intonacijos ląstelei, melodiniam leitmotyvui, įvaizdžio atsivėrimo blyksniui. Tokia archetipo įžvelgimo muzikos kūrinyje prerogatyva: gelmė kaip prielaida postūmiui, blyksniui, inspiraciniam „stuktelėjimui“, atsivėrimui, švytėjimui tamsoje. Vėliau iš to išryškės motyvacinis įvaizdis, išsirutulios jo semantinis turinys, skambesio visumos kontūrai.

Antroji fazė. Tai būtent **postūmio ženklas**, kuris pranašauja virsmą, pastumia archetipą link jo išsipildymo prasmės. Čia tinka ir genoteksto properšų atsivėrimo (L. B. Meyer)¹⁰³ samprata. Jame turi būti organiškas sąlytis su gelme, bet ir drąsus netikėtumas – išsiskyrimas iš visumos, proveržio momentas. Tai gali būti intervalinis šuolis, kitas kontrastingas registras, įžengianti netikėta žemo diapazono faktūroje aukštuma, ritminis postūmis – sinkopė, užlaikymas, kirtis ir pan. Tokį muzikinį įvaizdį sutinkame B. Kutavičiaus „Ad patres“ įžangoje, kai iš žemųjų slinkties monotonijos „iššauna“ ją ardydama dekoratyvi pedalų „arka“ – netikėtai plačių intervalinių šuolių ir aštraus registro „gestas“, neabejotinai reiškiantis kažką esminio, imperatyvinio, lemiamo – vartus į amžinybę ar tiltą tarp būties ir nebūties sferų, bet koku atveju – tylaus procesinio nuoseklumo ir „egzistencijos šifrų“ peizažo ultimatyvų suaižymą.

Nedažnai archetipo gestas taip demonstratyviai užgožia gelmę. Pavyzdžiui, G. Kuprevičiaus „Borobudur“ labiau linksta į iliustratyvų orientalinį ornamentikos tolydinumą, kuris kontrastuoja tik naujais etapais – po kadencijos sustojimo ir pauzės „kylančiomis“ faktūromis – piramidės terasomis. Bet G. Sakalausko „Domine...“ vėlgi nevengia aštriausių sugretinimų: žingsnių į pražūtį baugaus tiršto gausmo fatalizmo, šauksmo, pragaišties ir vilties, antinomijų, opozicijų kovos dramos kolizijų (I Meditacija), kas čia yra išplėšiama iš tamsos į šviesą, kaip projekcija Kristaus kančios keliui – krikščionybės Savasties archetipui. Taip ir O. Narbutaitės „Ėjime į tylą“ postūmis

parodomas kaip fatalinė tamsos, svetimo jėga, susietas su kirčiuoto ritmo smūgiais ir intonacinėmis nuotrupomis, tarsi sukapotomis melodijos (*antigiesmės*) atplaišomis. Metafora čia labai aiški – apokaliptinė kolizija, po kurios prasideda jau *kita nemateriali transcendentalinė projekcija – artėjančios tylos* (Nušvitimo) melodinės begalybės dimensija.

Taigi turime du svarbius archetipo raiškos vargonų kūryboje požymius: gelmę ir impulsą.

Trečiasis lygmuo arba **trečioji fazė**, jau būtų pati **struktūra, procesualijos išsiskleidimas**, formos suradimas misterinei dramaturgijai. Šį lygmenį esmingai atspindi visi minimi archetipo pilnatvės skleidimosi kūriniai. Tai ir G. Kuprevičiaus „Borobudur“, ir B. Kutavičiaus „Ad patres“, V. Bartulio „Vizija“, G. Sakalausko „Domine...“ ir kt. Tai yra spiralinė cirkuliacija, viena pagrindinių procesualių, įkūnijanti Savasties visumą rato (arba kvadrato) forma: orgiastika, atgimimo džiaugsmas pagal Karbusicky, bet šiuose kūriniuose tai vienareikšmiškai ritualas, procesija, atmeldimo misterija, kas esminga lietuviškajai minčiai. Archetipiškumo pradą pasitvirtina būtent šiame rato, ciklo, spiralės – įsisiūbuojančios švytuoklės principu, susietame su plėtra, didėjančia postūmio jėga ir aktyviai atsiveriančia gelme. Jame į vienumą yra susietas proveržis ir grįžimas į pradžią, kas leidžia išvystyti dinamizmo maksimumą. Čia, trečiajame lygmenyje atsiranda organizuota sistema, forma, t.y. pats kūrinys „kaip daiktas“ jo tradicine *opus* prasme. Po Įžangos ir postūmio (Gelmės ir Ženklo dimensija) prasideda kūrinio gyvenimas grynai muzikinėje organizuotoje Visatos erdvėje. Čia labai svarbus bruožas, persmelkiantis kūrinius, yra cikliškumas, kuris aiškiausiai parodo archetipo gamtinį esmingumą, jo procesualinę prigimtį. Būtent grįžimo momentas yra itin reikalingas atsinaujinimui. Nes lietuvių vargonų muzikos archetipai yra susiję su siekiu pakeisti dabarties sušalusį genetinį peizažą, kurį varžo sisteminiai racionalumo pančiai, išnykstantys tik kai pasiekama *absoliuti riba*. Taip archetipas Savastis atlieka savo misiją – tampa vedlys iš nebūties (gelmės, užmaršties, praeities) į amžinybės braižą (utopiją, svajonę, sapną, transcendenciją, futuristinę viziją). Jo vizionieriškumas, jo struktūrinė jėga pasireiškia būtent šiame lygmenyje – pačioje procesualijos formacijoje. Archetipo Savasties mozaika – mandala, atsiverianti kaip piligriminė procesija ryški visuose šiuose procesijos kūriniuose: B. Kutavičiaus „Ad patres“, G. Kuprevičiaus „Borobudur“, G. Sakalausko „Domine...“, V. Bartulio „Vizija“, T. Makačino „Malda už Lietuvą“ (1980) ir kt. Būtent juose nuolat atpažįstama virsmo ciklą procesualija, nukreipta į gelmės ir šviesos plėtimą. Pažymėtina, kad taip tapatybių drama transformuojasi į absoliuto idėjos prisikėlimą – *šventėjimo kelią* ir Savasties tolydinumą. Jį išpildo judėjimai, sutekantys vienas į kitą, apeliuojantys į išskaidrėjimą.

Neojungistai taip išplėtoja šią sampratą: „Kryžius, Kristus yra Savasties simboliai... Savasties archetipas yra mediatorius tarp prieštarų. Individuacija yra archetipinis Savasties stengimasis jungti ir derinti prieštaras. Todėl čia įsijungia enantiodromijos (gr. *enantios* –

¹⁰³ Leonard B. Meyer. *Spheres of Music*. University of Chicago Press, 2000, p. 198.

priešingas, *dromos* – bėgimas) dėsningumas. Tamsa virsta į šviesą, matomas į nematomą, sąmonė į pasąmonę ir t.t. Šis dėsnis reiškia, kad Savasties pilnatvė įmanoma tik apjungiant priešybes¹⁰⁴. Būtent tokį muzikinį judėjimą matome B. Kutavičiaus „Ad patres“ ir G. Sakalausko „Domine...“, V. Bartulio „Vizijos“ centrinėje dalyje. Tai Savasties išsipildymas muzikinio peizažo figūratyviųjų horizontalių sankirtose.

Muzikinėje Savasties struktūroje lemiamas yra dramaturginis virsmas, kurio kodas glūdi tiek I lygmenyje – pradžios postūmyje, impulse, veiksmo pažadinime, tiek kulminaciniame **IV lygmenyje – lūžyje** – veiksmo pakirtime, virsme į amžinybę, jo destrukcijos postūmyje. Šie du fatališki žingsniai – virsmai į nebūtį yra to paties semantinio lygmens, nešantys kaitą ir prisikėlimą. Jeigu gelmės moduliacinis atspindys yra, pavyzdžiui, cirkuliacija, tai postūmio atspindys **yra kulminacinis lūžis** formos „aukso pjūvyje“, sukrėtimas **grįžimui į amžinybės paradigmą**. Tai akivaizdus, kartais totalus visaapimantis kirtis archetipų procesualiųjų kūrinių faktūros peizaže. Tą lūžį matome ir O. Narbutaitės „Ėjime į tylą“, ir B. Kutavičiaus „Ad patres“, V. Bartulio „Vizijoje“, L. Apkalnio „Quaternio latviensis“, A. Kalejo „Via dolorosa“, o G. Sakalausko „Domine...“ jis tampa nuolatinis, visuotinis, sukurdamas apokaliptinio dinamizmo konceptą, iš iracionalizmo ir nihilizmo nuolaužų kylančią totalinės griūties **apokaliptinę dramaturgiją**, nuneigiančią bet kokių procesų sistemingumo reikšmę. Jis išskyla kaip opozicija struktūrai, jos antitezės gestas.

Pati trapiusia, tačiau futuriškai projektyvi yra archetipo Savastis postliudija – **V lygmuo – Nušvitimas, laiko pabaiga** (kadencija, koda), kuri simbolizuoja ištirpimą amžinybėje, susiliejamą su erdve, persikėlimą į kitą sferą – transcendenciją, viziją, utopiją, transformaciją į atminties ženklą. Tai yra būdinga visiems minėtiems kūriniams, modifikuotas „ėjimas į tylą“, pavirstantis į laiko begalybės įvaizdį, erdvės virpesių prisodrintą anapusinę dimensiją. Tai šviesos trajektorija, pulsacija aukštame diapazone. Ji ypač iškalbinga O. Messiaeno vizijinėje muzikoje (*La Banquett celeste*, 1928), įkvėpusioje ne vieną naujosios kartos vargonų muzikos kūrinių. Taip atsiranda archajinės gelmės *atspindys danguje*, sudarantis procesų atminties gestą, skirtą išlikimui nežinomuose pabaigos sistemų pasaulyuose. Artumas tiek mokslui, tiek mitui, tiek religinei vizijai čia yra akivaizdus dabarties meno kalbos dimensionizavimas. Būdinga raiška – pakilimas į irealybės įvaizdį instrumento gausmu, imituojančiu nušvitimą, yra postruktūralistinis stilistikos įprasminimas skaidruma – gelmės alternatyva. Tai ir A. Martinaičio „šviesiųjų nakties žiedų pažadinimas“, ir V. Bartulio „Vizija“, O. Narbutaitės „Ėjimas į tylą“, G. Sakalausko „Domine...“, G. Kuprevičiaus „Borobudur“, J. Tamulionio „Malda“. Šie kūriniai akivaizdžiai patvirtina V lygmens būtinumą archetipo muzikinėje trajektorijoje, jo *kelio sakralizaciją* – susiliejamą su aukštumos dimensija. Galima teigti, kad taip archetipas Savastis „išeina iš muzikos“ į siekiamą

¹⁰⁴ Žarskus, 2001, p. 14; Kaip ir visi archetipai Savastis pasižymi paradoksaliu, antinomišku pobūdžiu... Todėl ji, atliepdama visumą, atspindi priešpriešnius – anantiodrominius judėjimus.“ Jung, 1999, p. 242.

aukštesnę gylybę, sukurdamas išlikimo amžinybėje paradigmą, ne tik kaip muzikos kūrinį, bet ir scenografinį veiksma, proceso dalyvių išvedimą į *kitą erdvę*. Ta prasme šviesos spindesio archetipas dieviškumas¹⁰⁵ sugrįžta kaip senųjų civilizacijų meno, religijos ir mito sąveikos simbolis (tiesioginiu jo modeliu lietuvių muzikoje galima įvardinti G. Kuprevičiaus sonatą „Borobudur“).

Struktūriškai pagal nustatytus procesus turime tokį reprizinį archetipo Savastis formuojamo ciklo principą: A A₁ A₂ ... B B₁ B₂ A₃. Jis išsiskleidžia dažniausiai ostinatinų variacijų, pasakalijos, čakonos ar kita procesualine formos dinamika, išvystydamas ne tik dramaturginę kartojimo galios paradigmą, bet ir persikėlimo į aukštumas ar nusileidimo į žemės gelmes psichologinį – vizualinį lygmenį. Galima teigti, kad ši archetipo galia „iš anapus“ neturėjo alternatyvų lietuvių vargonų muzikai.¹⁰⁶

Tad archetipo Savastis iškilimą galima pagrįsti tiek Jungo archetipų teorija, tiek jos plėtotojų neojungistų prielaidomis apie *Šventėjimo kelią*, tiek muzikos kūriniais, kurie buvo sukurti lietuvių kompozitorių vargonams ir tautos prisikėlimui, siekiant Savasties – archetipinės lietuviškos tapatybės visumos atkūrimo globalioje erdvėje. Pažymėtina, kad tai vyko totalios atskirties sudėtingoje vadinamojo „deformuoto laiko“ – archetipų užblokavimo ar išstumimo situacijoje.

¹⁰⁵ Antanas Andrijauskas. *Grožis ir menas*. Vilniaus Dailės akademijos leidykla, 1995, p. 54..

¹⁰⁶ Turime apibrėžti archetipo Savastis muzikinei analizei atviras kelias archajinės procesualinės prigimties dimensijas.

1 fazė: I – gelmė, chaosas

2 fazė: Ia – postūmis

3 fazė: II – struktūra, virsmas

4 fazė: IIa – lūžis

5 fazė: III – aukštuma, begalybė

Pagal tokį dimensijų lygį atsiveria ir analizės principai: I gelmės – gylis, tirštis, t.y. faktūros tankis, klasterinis ar linearinis pobūdis; Ia – postūmio, impulso charakteris, ritmo – intonacinis gestas, pokytis kaip faktūros braižas, naujas aukščio lygmuo; II – tai struktūros darnos atskleidimas, virsmo modeliavimas, judėjimo intensyvumas ir metodologija: ciklai, banga, adityvinis principas, rato monotonija. Tai ir procesų valdymas, atstatomoji veika, kurioje pozicijų sugretinimas: aidas, judėjimo kryptis, dinamizmo kontrastai; II a – lemiamas taškas nuo kurio priklauso visuminė dramaturgijos reikšmė: faktūros lūžis (pvz. iš judėjimo į statiką, iš balsų linijų polifoninio tinklo – į akordų vertikales), aukštumą pasiekusios garso bangos posūkis ir virsmas atgal į žemumą, į gylį, grįžimas atgal į gelmę, į chaoso lygmenį (klasterių griūtys). „Lemiamas taškas“ dažniausiai pasiekiamas „aukso pjūvyje“, kai 2/3 kūrinio informacijos yra praėję ir įtvirtinę, išskleidę savo reikšmes. Kada įvyksta lūžis – labai svarbus kūrinio meninio poveikio galios pažadinimas sukrėtimu – egzistencinis „būti ar nebūti“ klausimas. Tai tarsi archetipo lemties nustatymas: jei egzistencija jau spėjo įsitvirtinti, poveikis bus nesustabdomas ir tęsis toliau po susiliejimo su amžinybe. Taip atsiveria archetipo genetiniai kodai, procesai, kurie galimai veikia ir tolesnę meno idėjų raidą. III dimensija – tai jau „nustumto į amžinybę“ į „atminties vizijų muziejų“ (Anri Malraux, Lidija Göerl) archetipo įženklinimas, įamžinimas „ikona“, paminklu, vardu ar poetine, teosofine metafora. Pavertimas simboliu, kurio galioje lieka futuristinė projekcija, būsimoji muzikos gestų kalba. Tai labai svarbi dimensija visuose archetipų raiškos persmelktuose vargonų kūrinuose, kuriuose tiesiog *šaukiama* apie šį simbolizmą. *Post scriptum* – tai malda, susitaikymas, nušvitimas, kelio begalybės daugtaškis. Jis adekvatus šiuose kūrinuose: „Ejime į tylą“ (Narbutaitė), „Paskutinių nakties žiedų pažadinime“ (Martinaitis), „*Ad patres*“ (Kutavičius), „*Domine...*“ (Sakalauskas), „Malda“ (Tamulionis), „Vizija“, „Šauklis“ (Bartulis), taip pat A. Pärt „Trivium“, I. Zemzaris „Lauks“, A. Kalejs „Via dolorosa“, T. Siitan Capriccio ir kt. kūrinuose. Galima teigti, kad tai **pagrindinė** šių kūrinių – archetipų prikėlėjų dimensija: amžinybės erdvė. Ji vienaip ar kitaip panaši – nutolstanti ir ištirpstanti, su horizontu susiliejanči linija, nutrukstanti „kažkur“, lyg dar laukiant pauzės nežinomybėje jos pasirodymo. Kitaip tariant, čia itin svarbu jos transformacinis *anapusiškumas*, artumas ir susiliejimas su amžinos erdvės virpesiu, jos dvelksmas, buvimas tarpinėje būsenoje tarp dviejų sferų – būties ir nebūties. 5 fazė yra labiausiai artima minimalizmui.

Pažymėtina, kad ir begalinumo – ostinatinės monotonijos atgimimų galios paradigma, ir jos prielaida – gylis, gausmas, čia ateina muzikos archetipams „padėti“ iš mito (pirmapradės) archajikos – iš baltų protėvių dvasios, runų giedojimo, šiaurės šamanų, krivių mirties ir egzistencijos šventumo ritualų. Pavyzdžiu gali būti išskirtinis budistų sakralinės muzikos instrumentų – ragų „žemės gausmas“, kuriuo pasiima naujoji viršlaikinė *gausmo muzika*.

Archetipo Savastis algoritmas muzikoje yra minėtų vargonų kūrinų autorių apčiuoptas ir išgrynintas **trimis etapais** ir **penkiomis** pagrindinėmis **fazėmis**:

I etapas: gelmės/gausmo tamsos dimensija (gelmės psichologija, Jungas, psichoanalizė ir archetipo pažadinimo blyksnis, kova su tamsa);

II etapas: procesualijos, ciklai, judėjimo kryptys, rato sugrįžimai – tai kelias, susijęs su struktūriškumo reikšme, išlikimu, įsitvirtinimu;

III etapas: išlikimas amžinybėje – įsakralinimas, perkėlimas į aukštesnę sferą, susijęs su Nušvitimu, pažįstamas religijos simboliniuose vaizdiniuose.

Penkios Savasties archetipo dramaturgijos fazės yra:

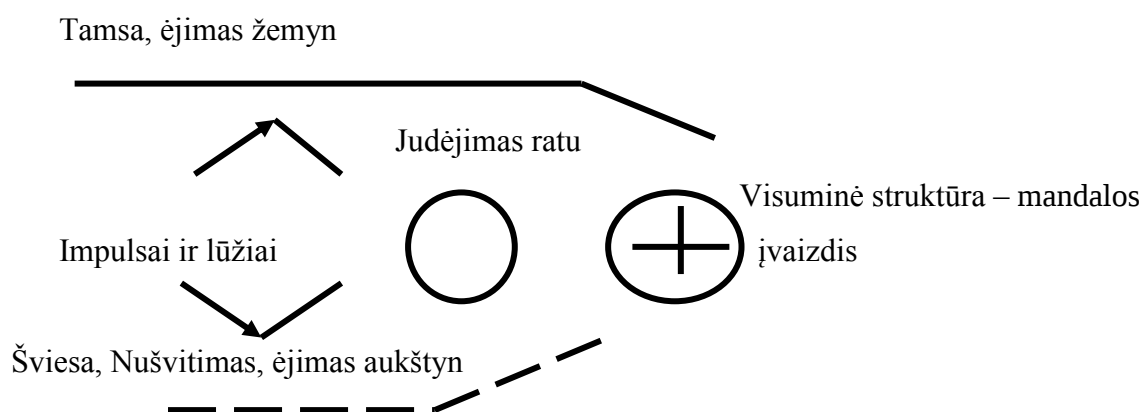
- 1) tamsa, gelmė,
- 2) šauksmas iš gelmių, impulsas proveržiui į šviesą,
- 3) judėjimai ir struktūros, pagrindinis archetipo „kūnas“, sutelkiantis jo energetinę galią ,
- 4) lūžis, destruktivus veiksmas, posūkis į virsmą, panaikinant ankstesnius pasiekimus,
- 5) nušvitimas, šviesa, aukštuma, transcendencija, persikėlimas į kitą alternatyvią sferą,

imuniteto istorijoje išsaugojimo provaizdis, esmių simbolika.

Čia ryškėja svarbiausia archetipo Savastis reikšmė – santykis su amžinybe. Nuolatinė konfrontacija, užmarštis, pažadinimas, prisikėlimas, išlikimas, išgryninimas, virsmas į buvimą už laiko ribų. Ir kaip tai išsprendžiama muzikos kūrinyje, kur faktūra yra santykio su amžinybe projekcija, kaita ir pastovumas, siekiamybė išlikti laike – *užsikoduoti amžinybei*. Tokia yra archetipo Savastis raiškos motyvacinė prasmė. Ji užsikoduoja ženklais laiko ir erdvės dimensijose: archetipinių reikšmių vizualizavimas per programizmą (Borobudur, Ad patres, Domine. Vizija). Archetipo sąsajos su tamsos /šviesos dimensijomis ir kelio iš vienos į kitą sferą procesais yra, kaip minėta, pilniausia išreikštos archetipo Savastis visuminėje struktūroje (dažnai artimai mandalos simbolikai), kur šie judėjimai strateguoja išlikimo ir išsigryninimo lygi.

Neabejotinai į Savasties semantinį kodą įeina visų judėjimų integralumas (vienas kitą papildant ir plečiant potekstes) bei virsminis *nušvitimas* per lūžį – „stebuklo išsipildymas“, iškeliant vieną mikropasaulį į kito sferą, nutrinant jų ribas (pvz. tarp realybės ir utopijos – vizijos). Taip archetipas Savastis išsipildo ir pats, per savo raidą patekęs į muzikos dramaturgijos „sistemą“. Čia itin svarbus ir kilimo aukštyn, irėjimo ratais principas, atliepiantis cikliškumo paradigmą, tačiau „išplėšiantis“ ją iš natūralios gamtos evoliucijos principo į sakralinę ar mito erdvę. Kaip Savasties siekis *šventėjimo keliu* prasiveržti į šviesą ir sujungti archetipo antinomijų polius į unikalią visavertę vienovę išsipildo lietuvių kompozitorių kūryboje, atskleis jų kūrinių vargonams procesų analizė.

Schema 1: archetipo Savasties dramaturgijos procesų grafinis žymėjimas:



II. ARCHETIPO SAVASTIS VISUMOS KONCEPCIJA – PILNATVĖS KŪRINIAI

2. 1. Archetipo Savastis pradų atsiskleidimas per architektoniką: Giedriaus Kuprevičiaus Sonata Nr. 3 „Borobudur“ (1977)

Kūrinys atsirado lietuviškojo vargonų meno vadinamajame Renesanso laikotarpyje (1965–1985), inspiruotame Leopoldo Digrio įvairiapusės atkūriamosios veiklos: tai buvo vargonų klasės atkūrimas 1962 m. (tarptautinis M. K. Čiurlionio pianistų ir vargonininkų konkursas 1968 m.), vargonų statyba (A. Schucke 1963 m. Filharmonijoje, 1969 m. Vilniaus Katedroje, tuometinėje Paveikslų galerijoje), Vilniaus vargonų muzikos festivaliai, kūrinių užsakymas kompozitoriams. Koncertinės formos kūrinio užsakymas buvo įprastas to meto vargonų kultūros atgimimo reiškiny, sukūręs šalia baroko, romantikos, XX a. korifėjų O. Messiaeno, P. Hindemitho, P. Ebena svariai egzistuojantį lietuviškąjį repertuarą. Tačiau ne kiekvienas kūrinys tapdavo perspektyviai repertuariniu, atspindinčiu lietuvių muzikos gelmines sąsajas su pasaulinėm vargonų muzikos tendencijom ir atskleidžiančiu jos Savastį – dvasinį potencialą. Kompozitoriui Giedriui Kuprevičiui ši vargonų sonata buvo jau trečioji, ji buvo užsakyta 1977 m. Vilniaus vargonų muzikos festivaliui, jos pirmasis atlikėjas – vargonininkas Bernardas Vasiliauskas, kuriam ji ir dedikuota. Vėliau sonatą išpopuliarino – dažnai atliko savo koncertuose ir įrašė Nijolė Dainienė.

Sonatos koncepcija pirmąkart taip vaizdžiai ir fundamentaliai integruoja į lietuvių muzikos sąmonę Rytų filosofijos – budizmo – idėjas ir dvasios kelionės paradigmą, jos atsiskleidimo kanonus. Kompozitoriaus žodžiais, tai – „dvasinis išskaidrėjimas“ (arba vėlgi, *šventėjimo kelias*, pagal Jungą). Sonatos Borobudur provaizdis slypi inspiruojančioje pasaulio beribiškumo dimensijoje, prilygstančioje sociumo virsmui, turint omeny tuometinės istorinės realybės deformacijas (sienų uždarumą, religijos draudimą ir kt.). Tokiu būdu atsiranda išstumtojo vaizdinio (Freud, Jung) suspausto proveržio galia – senovės pasaulio religijos archetipo veiksnys, šviesos sugrįžimas. Borobudur yra budistų piramidė Javos saloje Indonezijoje:



Pastatyta IX amžiuje po Kr., kai Indonezija buvo Indijos dalis valdant Sailendros dinastijai, ir apleista XIV a. įsigalėjus islamui, ši šventovė iki šių dienų neprarado savo religinės įtakos ir yra vienas stipriausių budizmo piligrimų traukos centrų pasaulyje. Šventovę sudaro pamatas, penkios kvadratinės terasos, trys apvalios terasos ir viršūnė. Šventovė dekoruota 2672 bareljefais ir 504 Budos skulptūromis. Viršūnės bokštas – Stupa – yra apsupta 72 Budos skulptūrom, sėdinčiom ratu. Ji atspindi Indijos kultūrinį poveikį – tai *gupta* stilius su budizmo ir hinduizmo elementais. Šventovė įkūnija ir pačią piligrimystės idėją: *ilga kelionė* prasideda nuo pamato, eina takais, vedančiais piligrimus per sudėtingą stačių pakilimų ir koridorių sistemą, kurios sienų bareljefai ir baliustrados pasakoja žmonijos tapsmo istoriją. Viršūnė pasiekama perėjus per tris lygius. (savaip atitinkančius Savasties šventėjimo kelio fazes) – troškimų pasaulį, formų pasaulį ir beformį pasaulį (begalybės analogija).¹⁰⁷

Ši budistų vienuolyno šventyklos architektūros filosofinė koncepcija, kur atitinkamos reikšmės skiriamos kvadratum, ratui ir išskaidrėjimui, pasiekiamam abstraktėjimo ir šviesėjimo keliu, tapo analogija muzikinei architektonikai, kuri, anot autoriaus,¹⁰⁸ nėra griežčiau iau formalizuota, plėtojama sekant pastato architektūros reikšmėmis, gryninant faktūrą, kylant išnaudojant vargonų diapazoną, keičiantis judėjimų procesams. Piramidės terasos neabejotinai gali būti prilyginamos *šventėjimo keliui*, kuriuo kyla žmonijos eisena, vyksta dvasinis išskaidrėjimas, procesija nuo žemės iki dangaus. Keičiasi tik kilimo pobūdis: akordų kvaternijomis (Kvadratinės

¹⁰⁷ Wikipedia, the free Enciklopedia

¹⁰⁸ Autoriaus komentaras, užrašytas 2013 m. sausio 22 d.

terasos), cirkuliaciniais figūratyviais grupuočių ciklais (Apvaliosios terasos), tolydine užtūrų (užlaikymų) horizontale (Viršūnė). Pažymėtina, kad terasose buvo patiriamas tikrasis dvasinis išskaidrėjimas, sustojama ir gyvenama, kol perprantama jų mintis, idėja, pasiekiamas atitinkama sielos būseną ir einama toliau iki Viršūnės, kurioje tvyro budistinė nirvana.¹⁰⁹ Kompozitorius pabrėžia, kad „Borobudur“ muzikos procesų schema seka pastato architektūros analogija ir atsisako laiko koncentracijos, o atvirkščiai – atsiduodama kartojimų, variacinio judėjimo principui, artimam statikai, vedančiam į *infinite*. Tai visiškai atitinka jungiškąją Savasties koncepciją, atrastą filosofo tyrinėjamose indų upanišadose,¹¹⁰ krikščionybės filosofijoje¹¹¹ ir pasitvirtinusia muzikos formoje. „Borobudur“ autorius, beje, pripažįsta jos artumą O. Messiaen'o vargonų kūrybos „regėjimams“¹¹² – sustojusio laiko „dangaus“ vizijoms (*La Banquette céleste*, 1928, *L'Ascension*, 1934).

Visgi pažymėtinas Kuprevičiaus savo kelio suradimas, nors, jo teigimu, formaliųjų dalykų čia beveik nėra, tik archetipinis įvaizdis (piramidės filosofinė-architektūrinė koncepcija), kuriuo seka autorius, intuityviai paremdamas kvaternijų, rato, šviesos idėjas metro, ritmo, sąskambių raiška (pvz., 4/4 metras kvadratinėse terasose), kontūru, ryškinimu, dvelksmu, o ne struktūriniu sistema. Taip tarsi atsispindi išgryninimas atkasant, apčiuopiant vertybes, egzistencinis procesas, kuris artimas archetipiniam sąlyčiui su gelme.¹¹³

Kompozitorius patvirtina kūrimo archetipinį vaizdinį statusą: tai budistų šventovės architektūros **analogija** muzikoje.¹¹⁴ Pagal Budos kosmologiją yra trys simbolinės tapsmo pakopos: troškimų, formų ir beformė (begalybės). Tai ir siekta atskleisti sonatoje vargonams „Borobudur“.

„Borobudur“ pamatas

Įžanga, kuri teikia impulsus variacinei ciklų-terasų Sonatos koncepcijai – siekiama gausmo gelmės. Ją implikuoja daugiagarsiai – klasterinė akordų prigimtis (garsų susiliejimas skambesio blokuose). Tai yra **gelmės (I archetipinio lygmens) dimensija**, jos apibrėžimas. Akordinė kvintos/tritonio priešštata, tonalinių centrų e-h (T-D) transformacija į e-his, konceptualusis intonacijų mazgas, teminės įtampos pradžia, kurioje mezgasi pagrindinių leitmotyvų linijos, dualizmo

¹⁰⁹ Ten pat.

¹¹⁰ Jung, 1999: 337

¹¹¹ Aurelijus Augustinas. *Dialogai su savimi*. Vilnius, Katalikų pasaulis, 2001, p. 31.

¹¹² Kuprevičius, ten pat.

¹¹³ „Borobudur“ susiduriame su keliais archetipų raiškos požymiais: archajika, architektūra, piramidės vizijos kodas, pasaulio religija, žmogaus dvasinės raidos istorija ir jos etapai, išdėstytais aukštumo sluoksniais, ciklais (grįžtamųjų variacijų principas). „Borobudur“ siekia tai atspindėti raidos principu – pamatu, penkiomis kvadratinėmis (kvaternijomis), trimis apvaliomis (rato centras) terasomis ir viršūne. Terasų principas atitinka psichoanalizės – archeologijos kvaternijų – dvigubos piramidės dimensijų sąveikos – išskaidrėjimo principą: kilimą laiko sluoksniais. Čia yra ir kūrinio architektūros ir jo pirmąjį vaizdinio (budistų piramidės) – archetipo žadintojo raidos, ir su tuo besinchronizuojantis vargoniškumo obertonų „piramidės“ (registrų sudarymo principas, kylant aukštyn oktavomis, kvintomis) raidos fenomenas. Sutampa daug faktorių, kad būtų iššauktas archetipinis prisikėlimo fenomenas: muzikos procesualija, kurios tolesnė „grandinė reakcija“ yra transformacinis įvaizdžių virsmas – ribų atmetimas, sienų peržengimas. Beribiškumo paradigma yra svarbiausias to meto vargonų muzikos motyvacinis siekinys ir raiškos naujovė. Atsinaujinimas slypi čia dvasinio prado beribiškumo atpažinime ir įvardinime bei atkūrimo muzikinės faktūros priemonėmis.

užuomazgos, pirmapradės ląstelės. Tai visas būsimo tematizmo šaknų raizginyss ir inspiracijų koncentratas. Jo tirštis čia deklaruojamas besiplečiančioje kylančioje akordikoje, sekundžių pripildytose klasterinėse sąskambių kekėse, kurios pabaigoje išsigrynina į kvaternijas.

Muzikinis pavyzdys 1: Giedrius Kuprevičius, “Borobudur” (1978) Pamatas, pradžia. Pamatas, pabaiga, kvaternijos

SONATA Nr. 3
/BOROBUDUR/
PAMATAS

1

Giedrius KUPREVIČIUS

*Бернардуи Васильевскуй -
пирмајам атликėjуй*

i. Kuprevičius Sonata Nr. 3 Borobudur, Pamatas, pabaiga

Adagio

-kvaternijos

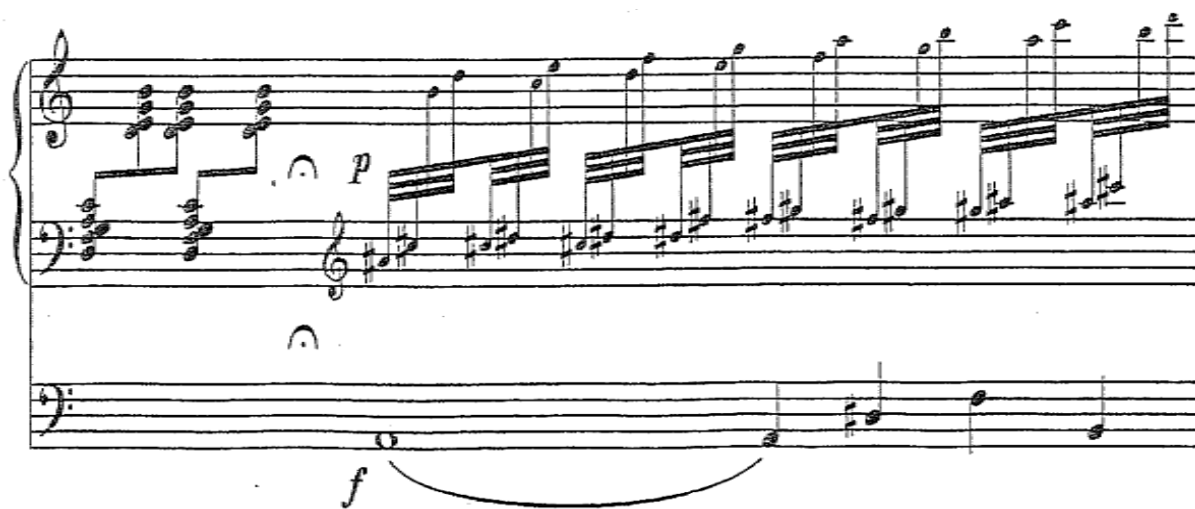
Jų sutelktos grupuotės demonstruoja gelmės aktyvumą (ritmas), jėgą (dinamizmas), pozityvistinį kilimo pasiryžimą – tai intensyvėjantis tokatinis virsmas, kuris apsuka savąjį ratą ir grįžta: **akordų grupavimas: 2+3 /2+4 /6+4 /6+5 /2+9 /10 /2 /9+8 /3 /10+2 /4+2 /3+2.**

Pamato tokatiškumas siejasi su senųjų barokinių formų tradicija (įžanga – preambulė), ir kompensuoja muzikinės medžiagos tolydinumą – harmoninį repetityvą, atsisakant ritminių charakterinių impulsų motyvų. Tad virsmas reikalingas sukurti prielaidas dinaminiam formos procesui – kilimui sluoksniais ir plokštumų – terasų užpildymui. Plokštuminis principas išlieka ir

¹¹⁴ Kuprevičius, 2013, ten pat.

toliau kompozitoriui vengiant harmoninės įtampos poveikio. Archetipiškumą kompozitorius čia jaučia kaip gelminę tirštos substancijos procesų pradžią ir intonacinę priešstatą, lemiančią tolesnę procesualinę raidą, suderinta su savotiška statika. Galima teigti, kad šį archetipą realizuoja faktūros modeliavimo procesas, kurio vystymosi raida arba *kelias* (terasomis) bus vainikuojamas *sustojimu* – *nušvitimu* (Viršūnė). Taip Sonata “Borobudur” žada Savasties patirtį ir postūmį į kitą mentalinę erdvę. Postūmis yra itin susijęs su vargonų specifika: obertonų principu pagrįstu kilimu diapazonų sluoksniais ir skaidrėjančia registruote. „Borobudur“ yra pasakalijos transformacija (įvardinta Sonata, kaip ir B. Kutavičiaus „Ad patres“) su nauja transcendentine pakraipa – kilimu – išgryninimu, išskaidrėjimu – nušvitimu viršūnėje per nusiramino palaimą, sakralumo, patirtį – į religinę ekstazę. Taigi čia lemia *nušvitimas*, sutampantis su budistine Borobudur semantika. Pradinė formacija Pamatas implikuoja jį virsmu – vertikalių aktyvacija, judėjimu ir garsinių blokų pozicijų kaita. Vertikalusis faktorius (akordika) čia tampa labai svarbus būsimo *nušvitimo* galios variklis, dinamizmo pulsas, kryptis. Jis atsveria ritminės pulsacijos vienmotyviškumą, klasterinės tirštos garsų sankaupos turi deklaruoti savo energiją šiuo skambesio aktyvumu, kol ji pavirsta aiškiu kilimo ženklu – cirkuliuojančių sekvencijų ir pedalų rečitacijos erdvių atsivėrimu. Tai būsimų apvalių terasų užuomina. Pamatas čia turi įžeminimo ir veržimosi į aukštumą antinomiją.

Muzikinis pavyzdys 2: G. Kuprevičius, “Borobudur” Pamato teminės erdvės išskleidimas



Taip aktyvuojama gelmės lygmens fazė – postūmiu, aktyviu sąlyčiu su tamsa. Pamato padalioje inicijuojamas struktūravimo proveržis, kurio svarbiausias veiksmas vyksta pedaluose (kilimas iš gelmių). O vertikalė subyra ir pasklinda į judėjimų virsmus erdvės aukštyje. Be to aiškiai parodytas etapų segmentavimas – procesualumo paradigma ir jos pirmapradžio pasyvumo prasmė. Pamatas akcentuoja pirmąją archetipo fazę.

Tolėsnę tėkmę formuoja tikslinga asociacijos su kvaternijomis intencija – impulso ir struktūros fazės. Jų tėkmė pagrįsta kvartomis sąskambiuose, keturgarsiais, keturdaliu metru. Penkios kvadratinės terasos, penkios padalos, kuriose buvę klasteriniai sąskambiai išsigrynina linijomis ir jų pynėmis, variacinio pobūdžio muzikinės raidos dariniais. Archetipo kodas čia –

vystymosi erdvės atvėrimas faktūros tipais. Kintant intensyvumui penkios Borobudur terasos sutapatinamos su vizualinio meno projekcijomis – architektūra, sienų bareljefais, kuriems gerai atliepia muzikinė polifoninio plėtojimo „grafika“ ir jos spalvinis registras (vargonų prerogatyva). Taip „kylant terasomis“, ryškėja ir archetipo struktūravimosi pobūdis – detalai ornamentuojamas variacinių ciklų piešinys. Struktūros ir impulsų fazės čia susilieja papildydamos viena kitą. Lūžio fazė neišreikšta, neaktyvuojama, atitinka oriento prasmę. Ornamentas tampa pagrindiniu veiksmu. Jis kinta kiekvienoje terasoje intensyvėjimo kryptimi. Tai yra archetipinis „kilimo“ gestas ritualiniame kartojimo procese (Ia lygmuo). Čia susitapatinęs su budizmo religija ir filosofija ornamentas tampa itin universaliu transkultūriniu ženklu, neleidžiančiu grįžimo paversti uždaru, išlaisvinantis kūrybos fenomeną religinės transcendencijos kryptimi. Tokia prasme G. Kuprevičiaus „Borobudur“ buvo kūrinys, vienas aiškiausiai atveriančių archetipines religines mąstymo dimensijas ir Savasties universalumą 7-ojo dešimtmečio lietuvių vargonų kūryboje.

Penkios kvadratinės terasos (II lygmuo), antroji fazė – etapas yra šio principo pagrindimas: kvaternijos pilnatvė, penkios kilimo pakopos, besikeičiant variacijų braižui. Jų žingsnių skirtumai byloja:

- a) procesualumo svarbą;
- b) gelmiškumo svarbą (nuolat kadencijose atsigręžiant į bosinį pagrindą);
- c) struktūravimo svarbą;
- d) išlikimo „rate“ svarbą;
- e) kilimo į viršų svarbą.

Procesualumo kodą atspindi **Pirmoji kvadratinė terasa**. Tai motorinio judėjimo daugiagarsių akordika (9 garsų blokai abiejų rankų „saujomis“, intensyvus repetityvinis „muštras“), bylojanti įsisukančią virsmo spiralę, negrįžtantį kilimą iš gelmių.

3. G. Kuprevičiaus Sonata Nr. 3 Boro-budur, Pirmoji kvadratinė terasa, pabaiga – kvaternijos

The image shows a musical score for the first quartet of the first square terrace, ending with a quartet. The score is written for three staves (bass, tenor, and soprano) and includes a piano part. A red box highlights the final measure of the quartet, and a red arrow points to it. The word 'attacca' is written at the bottom right of the piano part.

Muzikinis pavyzdys 3: G. Kuprevičius, „Borobudur“, Pirmoji kvadratinė terasa, kvaternijos

Padalų kaitą išgrynina klasterinė kadencija, kuri savo sustojusiu laiku (vieno akordo kartojimas) ir harmonija (4–8 garsų sąskambiai) „apmąsto“ laipsnišką skaidrėjimą ir tolygumą, parodo kvaternijų diskursą.

Antroji kvadratinė terasa išryškina kilimo tendenciją: melodinis kilimas kvintomis persikelia į pirmą balsą, intervalai plečiasi (5 – 6 – 9), šviesėja „giesmės“ melodija.

Muzikinis pavyzdys 4: G. Kuprevičius, „Borobudur“, Antroji kvadratinė terasa, šviesos giesmė



Tačiau kvadratinės terasos atspindi ir struktūros „statymo“ svarbą. Kiekvienos jų medžiaga ir faktūra siekiama skirtingo etapinio virsmo: jeigu I-oji – tokata, tai II-oji – melodikos iškėlimas gretinant su tokatine motorika, savotiška giesmės šviesos gaida (kaip pagrindinė ir šalutinė tema sonatoje, **III-oji kvadratinė terasa** pasižymi gretinamomis faktūrinėmis pozicijomis – akordų ir linearinio judėjimo segmentacija (perdirbimo spektras) ir *cantus firmus* bosuose kaip atsakas praėjusiai padalai.

Tų pačių skambesio motyvų kartojimai ir atspindžiai suteikia nugrimzdimo, savotiško pasyvumo, monotonijos ir tikro archetipiškumo (artimo *archerašymui*) – atitolinto nuo laiko

sonatos muzikiniam plėtojimui. Kiti tikslai tarsi atsitraukia, užleisdami savo išsipildymą lėtam archetipiniam procesui – keliui į Savasties išgryninimą.

Ketvirtoji ir penktoji kvadratinės terasos (patį trumpiausią apimtį – pereinamoji, išskylanti į bendrą kvaterniją) – polifoninio ir harmoninio tirštėjimo bei pakilimo pakopa.

Penktojoje ypač svarbu išėjimas į aukšto diapazono erdvę.

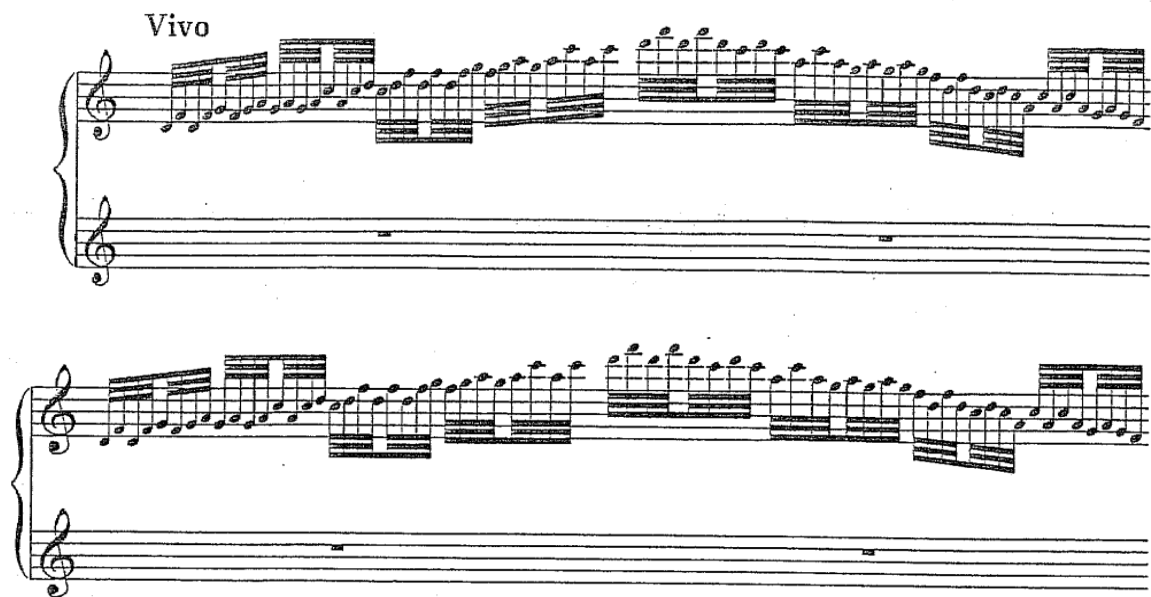
„Borobudur“ vargonų faktūros plėtojimo stilius patvirtina būsimą archetipo – universalijos modelį, pasakalijos formacinį procesualumą ir naujų dimensių siekiamybę. Viena jų, labai svarbi proveržių kryptis, – tai struktūros intensyvėjimas ne tik per pačios įtvirtinimą ir duotybę, o ir per jos suirimą į smulkias *paklaidas* (Apvaliosios terasos). Reiškia, išsigryninimas ateina ir atvirkštiniu paradoksaliu keliu – kaip sunykimas, dekonstrukcija, ištirpimas viršūnėje... Šis principas ir buvo naujovė – archetipo virsmas iš gelmės į Nušvitimą, susinaikinant abstraktėjimu ir atrandant save „tyloje“, naują ir efektyvią tam laikui vargoniškumo dimensiją.

Trys Apvaliosios terasos jau keičia judėjimo pobūdį į amžinos tėkmės (ratas – amžinybės simbolis) riturnelę. Procesas absoliutinas, abstraktėja, išsilygina iki minimalizmo stiliui artimo pirmapradžio lygmens. Jame ornamentinė cirkuliacija tampa kelio simboliu – begalybės tėkme, į kurią įsijungia vis kiti parametrai – melodinis viduriniojo ir žemojo balsų kanonas, išsilydęs laiko nuotoliuose. Tai archetipo šviesėjimo kelias – cirkuliacija savo paprastėjančiu, išgrynintu, aiškėjančiu veržimosi į šviesą pavidalu.

Muzikinis pavyzdys 5: G. Kuprevičius, „Borobudur“, Pirmoji apvali terasa, cirkuliacija

36

PIRMOJI APVALI TERASA



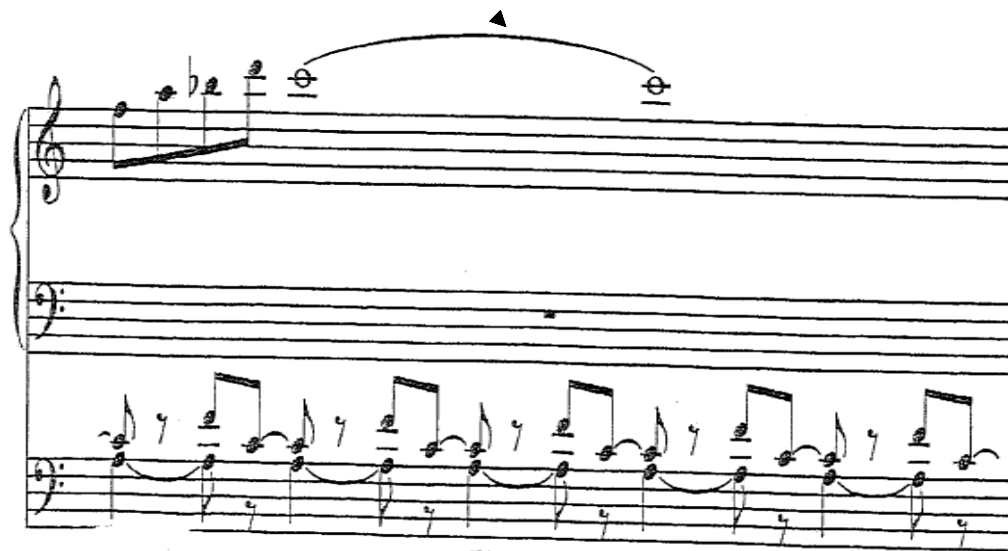
Toks pat principas – tiksliai paskirstyti po 2 taktus rato figūracijų veržimaisi aukštyn (tik dviguba linija) ir apatinių balsų kanonas bei šių darinių variavimas eina per kitas dvi Apvaliąsias

terasas ir tik trečioji, jau paskutinė, pažymėta faktūros lūžiu į vertikalių santaką – statiskąją vienovę – posūkių sustojimą: ištisą etapą kartojama vienareikšmė akordikos formulė.

Apvaliosios terasos būtent išgrynina šią archetipinę fazę – amžinos tėkmės į šviesą ir ramybę, džiaugsmo erdvę. Jau nelieta veržlaus „daužymosi“ – tokatinių vertikalių blokų, išjudinančio „žemę“ jų iniršio nei agresyvios klasterinės energijos – ji išsilieja ostinatiniame cikliniame skaidriame tekėjime, aukšto registro cirkuliacijoje, prašviesėjime, faktūros „ištirpime“ – *– šviesėjimo kelyje*. Tai apvalioji struktūros (III) fazė sąveikoje su išskaidrėjimo raida.

Jungtis figūratyvinės motorikos proveržiu – atveda į Viršūnę, kurios muzikinė reikšmė nekelia abejonių įsitvirtinančia **minimalizmo** kaip *nušvitimo* koncepcija (ramybė, savistaba, kiti paprasti *arche-muzikiniai* dariniai – nedrumsčiamas fonas rimčiai, *neišsakymo*, didžiosios tylos dvelksmas).

Muzikinis pavyzdys 6: G. Kuprevičius, „Borobudur“, Viršūnė – savistaba, rintis, kvaternijos, Nušvitimas

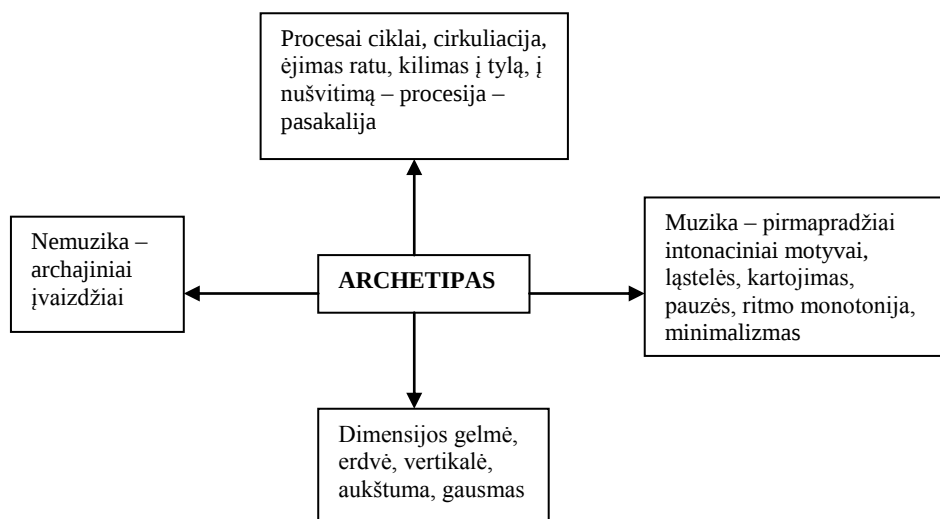


Taip galima teigti, kad „Borobudur“ parodo archetipo Savasties realizaciją muzikos keliu – ir per transformuotą pasakalijos modusą, o kartu jo archajinę ir teosofinę (budistų piramidės) formą, deklaruojamą kūrinio įvaizdinime per suteiktą jam vardą. Čia žodis ir įvaizdis atlieka pirminį veiksmą archetipo realizacijoje – vaizdinio įgarsinime, muzika savaip tik iliustruoja jo kelią senųjų civilizacijų pavyzdžiais (piramidės terasų bareljefais), kartu atlikdama piligriminę apeigą. Muzikinė medžiaga čia nėra absoliutus archetipo formulės nešėjas, greičiau supaparastinta iliustracija, bet kartu susiliečia su jo esme – sinchronizuoja įvaizdį per procesualumą, kelio fazėmis pasiekdama viršūnės *nušvitimą*. Skaidrėjant faktūrai, judėjimui *kylant* į viršutinį diapazoną išryškinamas archetipo kelias su sustojimais (itin svarbu „sustabdytas laikas“): nuo *tamsos palytėjimo* į atstatomąjį *savasties* išsipildymą. Akivaizdu, kad G. Kuprevičius prasminėmis asociacijomis pasiekia didesnio tikslo – ne tik kūrybinio išsiliesimo pagal archetipinį įvaizdį (budistų piramidę), bet ir laikų bei erdvių sujungimo architektoniką. Universalijų prabudimas, gali nugalėti tamsos sluoksnius ir pasiekti vertybinį virsmą – kito pasaulio dimensiją – beribiškumą uždarume. Nors ir su lengvo improvizacinio iliustratyvumo braižu, archetipo Savasties pažadinimas yra akivaizdus procesas

Sonatoje „Borobudur“: jos evoliucinė dramaturgija, ostinatinių faktūrų figūratyvinis išgryninimas iki minimalizmo skaidrumo, linijinio vienaprasmiškumo ir šviesos (aukštas ppp registras) yra ypatingai deklaratyviai aktyvuota archetipo dinamika – susilieėjimas su Visata.

Čia galima aiškiai pamatyti archetipo *šventėjimo kelio fazes*: I – *nugrimzdimas į tamsą* („Borobudur“ Pamatas); II – tamsos palytėjimas impulsu – žemi klasterinės harmonijos blokai, čia laukiamas ritmo postūmis, cirkuliacijos proveržis, sąlytis su jėga, nuo kurio prasideda III – atstatomoji, *atkuriamoji veikla* („Borobudur“ – Penkios kvadratinės terasos), polifoninis faktūros linijų struktūros iškristalizavimas ir situacijos tirštėjimas; IV – *ritualas*, išgryninimas – cirkuliacijos kilimas į viršų („Borobudur“, Trys Apvaliosios terasos), simetrija ir ikonizavimas, kuris baigiasi V – *nušvitimu*, išskaidrėjimu į vienareikšmį minimalizmą ir ištirpimu erdvėje – amžinybėje („Borobudur“ Viršūnė). Archetipo Savastis *šventėjimo kelio* fazės čia akivaizdžiai turi savo muzikinį atitikmenį ir yra universalija deklaruojamas siekinys. Jos atitinka ir Budos kosmologiją: troškimų (Pamatas), formų (Kvadratinės) ir beformės (Apvaliosios terasos, Viršūnė). Supaprastinimas ir tylos rimtis neišvengiamai artino minimalizmą kaip III ir V lygmens (reduktuotų struktūrinių judėjimų išskaidrėjimo) dimensiją. Galima teigti, kad šiuo kūriniu pirmąkart lietuvių vargonų muzikoje buvo tvirtai pareikšta apie archetipų universalijas, religijos globalinę prasmę ir jų sugrįžimą į Lietuvos erdvę.

Schema 2: archetipo procesų sąveikos G. Kuprevičiaus sonatoje „Borobudur“



Pagal archetipo parametrus ir jų sąveikas, atsispindinčius tyrimo objekte – lietuvių vargonų muzikoje galima konstatuoti, kad tai – postūmiai į „kitą erdvę“, opoziciją, alternatyvą arba tolesnę evoliucinės raidos fazę. Raiškos **dimensijos** (psichologinės gelmės fazė individuacijos procese pagal Jungą) yra skambesio gelmė, gausmas, klasteriai, nenutrūkstamumas, foninė substancija. Procesai – tai struktūros, kurios archetipiniuose kūriniuose visada atliepia procesualijas, t.y.

reiškinio natūralizmą, gimimą, evoliuciją, kartojasi ciklais, ėjimu ratu, variavimo principu (artimu pasakalijai). Tuo tarpu yra radikalus ir archetipo su **nemuzika** ryšys, su ne muzikos sfera, su archajikos prasmėmis ir ženklais kitose pozicijose – mito, istorijos, priešistorės, žmonijos patirties, religijos. Pažymėtina, kad religija yra viena aukščiausių prasmų, bet ne dominuojanti archetipo atžvilgiu. Jis siekia pagal hinduizmo tradiciją įjungti ją į kosminės visumos trajektoriją. Bet tai ir neprieštarauja vienas kitam – Savasties ir Dievo keliai, jie atstovauja vienumą.¹¹⁵ Ir paskutinis archetipo parametro patvirtinimas kūrinys yra archetipo nemuzikos postūmis į archetipo muziką – pasaulio harmonijos atspindį atitinkamu supaprastintu Visumos braižu – minimalizmo provaizdžiu, intonacinės ląstelės kartojimu, repetityvizmu, skambesio skaidrumu, muzikos priemonių ekspresijos atsisakymu archetipo atkodavimo vardan (archerašymu). Reikia pažymėti, kad „Borobudur“ misiją daugiau išpildo nemuzikinis sluoksnius. O archerašymas įsigali, jį patvirtina daugelio vargonų kūrinių muzikinis braižas, o taip pat ir archetipo muzikoje teoretinis diskursas – Mâche mito reikšmė, gamtiškumas,¹¹⁶ Karbusicky universalijos,¹¹⁷ procesų modeliai, Bayle vaizdinio gesto – vedlio po muzikos kūrinio partitūrą¹¹⁸ sampratos, lietuvių muzikologų ir etnomuzikologų archajikos modelių modernioje muzikoje įžvalgos. Tad remiantis šiais archetipo parametrais kaip viena kitą veikiančiančiomis pozicijomis bei procesų lygių nustatymais bus pateikiamas tolesnė vargonų kūrinių archetipo Savastis raiška.

¹¹⁵ Jung, 1999, p. 242.

¹¹⁶ François Bernard Mâche. *Music, Myth and Nature...* Contemporary studies, Harwood, 1993, p. 62.

¹¹⁷ Vladimir Karbusicky. Antropologinės ir gamtinės universalijos muzikoje. In: *Baltos lankos*, 1997, p. 7-29.

¹¹⁸ Gaël Tissot. François Bayle's Music: P Archetypes and visual Thinking. In: *Muzikos komponavimo principai, muzikos archetipai*. VIII. LMTA, 2008, p. 188.

2. 2. Archetipo Savastis struktūra ir jos parametrų simbiozė B. Kutavičiaus Sonatoje „Ad patres“ (1984) pagal M. K. Čiurlionio paveikslų ciklą „Laidotuvių simfonija“

Broniaus Kutavičiaus kūryba yra ypatingas archetipo įžvalgų laukas, kur veikia paradigmatis *archekūrybinis* faktorius, nulėmęs archetipo reikšmę lietuvių meno sąmonėje. Jis plevena čia tarsi Savasties savaiminė būtis, jos ryšių tinklas – praeities sąsajų saugoma meta–mintis, kuri sujungia menus, tautas, religijas, gamtą ir anapusines sferas – nukreipia ne į meno, o į paties archetipo ontinius horizontus – žmonijos kilmę. Būtent apie tai byloja Kutavičiaus muzika. Ji patvirtina Jungo teorijų reikšmę menui, teiginius apie vizionieriškąjį meno sluoksnį ir gelmės psichologijos pagrindą. Kutavičiaus muzikinė archetipo dimensija sinchronizuojasi ir su esminiais dabarties filosofiniais postulatais – minties *horizontalumo* ir *paklaidų pralaidumo* (Deleuze) įžvalgomis,¹¹⁹ tačiau sugrąžinančiomis Savastį, bei visaapimančio *trukmės* viešpatavimo faktoriaus (Bergson) vaidmeniu. Laikas Kutavičiaus muzikoje yra labai svarbi kategorija, patvirtinanti *trukmės* – „mistinio tikrovės valdovo“ (Bergson)¹²⁰ magiją ir išskylanti Savasties archetipo atžvilgiu kaip visuotino ryšio dimensija. Laikas, konfrontuojantis dabarčiai yra esminė Kutavičiaus archetipų traukos antinomijų strategija,¹²¹ vedanti į skirtumų ir pasikartojimų dominantę, išsiūbuojanti horizontalių paklaidų laisvės versmes.

Kutavičiaus muzikos tyrinėtojai konstatuoja mito, ritualo ir archajikos reikšmę jo kūrybos procesams. Čia iškyla ryškus semiotinis diskursas, išvystytas muzikologės Ingos Jasinskaitės-Jankauskienės, susijęs su A. van Gennep'o, C. Levy-Strauss, E. Tarasti darbų kategorijomis. Mitas muzikoje yra komunikacinis kodas, kuriame kaip ir rituale veikia gyvybingas redukuotas bimetrinių opozicijų modelis.¹²² Tai atitinka ir archetipo antinomijų strategiją. Tačiau čia jau nepakanka „komunikacijos su mitų kultūra“ per instrumentus, dermes, liaudies muzikos intonacijas,¹²³ archetipo procesai yra prasmės sluoksnių užauginimas fragmentais iki visuminės struktūros. Apie siekį Kutavičiaus muzikoje apčiuopti amžinybės „dvasią“ kalba Mathieu Guillot, Vitos Gruodytės koncepcijos, Vytauto Landsbergio semantinės orientacijos analogijos,¹²⁴ o į archajikos fenomeną, bylojančią apie tapatybinę visumą gilinamasi R. Gaidamavičiūtės straipsnyje.¹²⁵ Požiūrio į archajiką konceptualumas paruošia archetipo Savastis įžvalgą jo kūryboje.

¹¹⁹ „Pasikartojimų ir skirtumų žaismas išstūmė tą patį ir reprezentaciją“. Gilles Deleuze In: *John Lechte. Penkiasdešimt pagrindinių šiuolaikinių mąstytojų. Nuo struktūralizmo iki postmodernizmo*. Vilnius, Charibdė, 2001, p. 124

¹²⁰ Andrijauskas, 1995, p. 519.

¹²¹ Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas. Sud. Inga Jasinskaitė-Jankauskienė. Vilnius, Versus aureus, 2008.

¹²² Inga Jasinskaitė-Jankauskienė. Pagoniškas avangardizmas. Teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai. Vilnius, Gervėlė, 2001, p. 59, 147.

¹²³ Ten pat, p. 196.

¹²⁴ Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas. Sud. J. Jankauskienė. Versus aureus, 2008, p. 57–69, 75–90.

¹²⁵ Rūta Gaidamavičiūtė. Modernizmo įvietinimas ir archajika. In: *Muzikos įvykiai ir įvykiai muzikoje*. LMTA, 2008, p. 98–129.

Kutavičiaus vienintelė sonata vargonams „Ad patres“ – intensyvaus bendro kūrybinio darbo su L. Digriu rezultatas (kiti kūriniai: „Prutena“, 1976; „Paskutinės pagonių apeigos“, 1978; „Reminiscencija“, 1982) ir užsakymas Vilniaus 1984 m. vargonų festivaliui – (pirmieji atlikėjai – variantas dviem vargonininkams: J. Landsbergytė ir Ž. Survilaitė, 1984, Vilniaus vargonų muzikos festivalis, Vilniaus Katedra, pirmo varianto įrašas padarytas Kauno Igulos bažnyčioje). „Ad patres“ giliausiai įsodino archetipo Savastis universaliją į lietuviškąją muzikinę mąstymą ir vėliau, transkribavus vienam vargonininkui – į tarptautinį baltiškąją vargonų repertuarą, taip sutvirtindama ir praplėsdama esto A. Pärt sakralinio minimalizmo muzikos pasaulyje įdiegtą sampratą. Šioje sonatoje, taip sąlyginai autoriaus įvardintoje, nors *de facto* pasakaliwoje,¹²⁶ pasiekiamas daugiaspektrinis archetipo antinomijų išsiskleidimas: nuo garso iki gausmo, nuo intonacinės ląstelės iki modeliuojančios begalybę grandininės transformacijos, nuo *tylos garso* iki virpančios vizijos skliauto. Programinė kūrinio idėja irgi ateina iš vaizdinių sferos – M. K. Čiurlionio paveikslų ciklo „Laidotuvių simfonija“ (1903), ji plėtojama etapais nuo anapustinės vargoninių bosų žingsnių gelmės iki erdvių atsidarymo.

Nors programine (II pažinimo sluoksnio pagal Panofsky) prasme „Ad patres“ yra susijusi su laidotuviu procesijos ritualu, Čiurlionio paveikslų ciklas joje visgi yra traktuojamas universaliau – kaip tapsmas, procesualija (žmonijos eiseną, procesiją, kelias, *basisukantis aukštyn*) kas atitinka Savasties archetipo receptiją.

Procesijos fenomenas jungia daugiamatį universumą įvairiais sąryšingumo aspektais ir sulieja į viršlaikinę amžinybės struktūrą – į Savasties išsipildymą ir egzistencijos dramą svarbiausių lietuviškųjų idėjų bruožus: grįžimas į tėvynę, ėjimas pas protėvius, kilimas į begalinius pasaulio kalnus, pražūtis vizionieriškasis peizažas ir kt. Šioje sonatoje, skirtingai nei „Borobudur“, nėra iškilimo į aukštą piramidės terasomis iki budistinio ramybės būvio – nušvitimo, išsigryninimo, kas tiksliai apibūdintų Savasties individuacijos kelio tikslą, tačiau yra procesija, kurios intensyvėjančio kilimo ciklais čia pasiekiamas nepalyginamai svarbesnis **Savasties procesų gelminis lygmuo**: integralinis išsipildymas – visų pradų išvedimas iš tamsos į šviesą ir suderinimas (mandališkoji priešpriešinių judėjimų sąveika). Šis tikslas artėja nepaisydamas totalaus tamsos triumfo. Be to kutavičiška ultimatyvi kontinualumo ir baigtinumo sankirta atveria naujų ertmių ir blyksnių – genotekstualių properšų, per kurias vyksta unikalūs Savasties antinomijų vidinio konflikto (judėjimo ir statikos, tamsos ir šviesos) dramos virsmas. Galima teigti, kad *šventėjimo kelias* čia išsipildo netiesiogiai, bet itin savitai ir esmingai – per pakilimo **lūžius**.

Pažymėtina, kad Kutavičiui yra svarbu ženklų, oriento ir laiko kategorijos, sutampančios fenomenologiškai. Savasties kelias čia ypač savitas, asociatyvinis, paremtas menų sferų sąsajomis. Tačiau svarbiausia, kad „Ad patres“ jo išsipildymas pasiekiamas per konceptualų sisteminių bruožų visumos braižą, vadinamas enantiodromijas (priešpriešinius judėjimus), jų kryžiuimosi ir traukos

¹²⁶ Pokalbis su B. Kutavičiumi 2011-10-27

centrus. Ypatingą reikšmę įgauna amžinybės kategorija – laikui nepavaldi *trukmė* (A. Bergson) ir reiškinių vaizdinys (E. Husserl, E. Panofsky), tampantis muzikinės visumos fenomenu. (Trukmės kategoriją išvysto ir „Magiškas sanskrito ratas“, 1991 ir kvartetas *Anno cum tettigonia*, 1981, simfonija „Epitafija praeinančiam laikui“, 1991, „Gervių šokiai“ ir kiti kompozitoriaus kūriniai). Čia garsų srautai liejasi plastiškai ornamentuodami viršutinį visumos kontūrą, įjungiantys gelminį prasmės prasiveržimo sluoksnį. Kito sluoksnio įsijungimą skatina vienalytiškumo skaidymasis į opozicijas iki faktūros lūžių.

Taip kontūro ornamentacija susiduria su gelmės dimensija – vertikale, ir ši antinomija (vertikalės/horizontalės) tampa esmine Kutavičiaus „Ad patres“ dramaturgijoje. Savasties visuminiui įvaizdinimui išsipildyti padeda į laiko paradigmą (trukmę) nukreiptas nuolatinis srautų judėjimas *elán vital*). Kutavičius čia neabejotinai išsiskiria kaip kūrėjas, kuriam ir vargonų specifikoje paklūsta vizionieriškoji meno prigimtis ir atsinaujina absoliuto muzikinė dimensija.

Kutavičiaus kūrinių asociatyvinis sluoksnis yra labai turtingas, artėjantis prie kitų kultūrų, religijų ir civilizacijos pradžių (ne be poeto ir vertėjo S. Gedos įtakos), skatinantis daugiareikšmį prasmės pažinimą. Tad ir archetipų strategija čia neabejotinai yra esminė, ypatingai impulsyvi, susijusi su trukmės kategorija ir jos antinomija – nutrūkimu. O vertikale yra dinamizuojama laiko ašies (procesų santalka) kertamuoju veiksmu ir prasmų „archeologijos“ atsivėrimu.

Archetipo Savastis procesų lygmenis „Ad patres“ realizuoja:

- 1) gelmės dimensija (pasakalijos tema, 8 pav.);
- 2) gelmės pažadinimu-sukrėtimu (plataus išdėstymo antroji sumažintos septymos įtampą imlikuojanti pedalų tema (9 pav.);
- 3) judėjimo procesualine visuma: ostinatiškumas, cikliškumas, gausmo bangų plėtra, persiliejamasis, judėjimo linijų sąveika (10 pav.);
- 4) lūžio principu kaip esmine dramaturgine idėja, įgyjančią fatališką grandininę reakciją, telkiančią žlugimo ir išsigelbėjimo, persikėlimo į kitą sferą sąveikas (11 pav.);
- 5) išsigryninimo principą kaip mediatyvinį susitaikymą (bet ne *nušvitimą*), slinkti, iš žingsnių ritmo virstančią aimaną, išvedančią „Ad patres“ į būdingą archetipinių kūrinių „susiliejamą su amžinybe“ (12 pav.).

Jungtis su M. K. Čiurlionio paveikslų ciklu suteikia „Ad patres“ antrąją archetipinę dimensiją – *vizualinę koncepciją*, kuri yra esminė archetipo viršmuzikinės raiškos dalis. Kompozitorius atkuria kiekvieno paveikslą turinį, tačiau skirtingais raiškos lygiais – vieni jų susilieja į bendrą procesiją, papildydami judėjimų spektrą (3, 4, 5 paveikslai) kiti ryškiai išsiskiria, deklaruoja idėją nutraukdami mintį, kad sutaptų su paveikslų turiniu (pavyzdžiui, 1, 2 ir abu paskutiniai paveikslai: nesančiųjų žingsniai – pasakalijos tema, kapinių vartai – antroji pedalų

tema, mirties triumfas – Giltinė su dalgiu ant karsto – Fuga, gedinčios Moters siluetas prie lango – tylios aimanos koda).

Nustatant, kuris iš Savasties šventėjimo procesų čia turi lemiamos reikšmės formos dramaturgijoje, tenka atidžiau pažvelgti į Sonatos „Ad patres“ žanrinį sonatiškumo pobūdį, kuris slypi autoriaus kūrinio įvardinime. Čia vis dėlto sprendžiamas konfliktinės dramaturgijos klausimas, tikrai itin savitas jo sprendimas nauju intravertiniu būdu – plečiant intonacinės ląstelės gausmo erdvę iki mikropasaulių eklipsių, savyje besisukančių sistemų (bėgalinio kanono principas nutraukiamas perėjimų į naują lygį) sugebėjimo brandinti pokytį, peraugti nustatytas ribas. Šis **absoliutus procesualumas** pasiekiamas vidurinėje ir pagrindinėje Sonatos dalyje, išsilieja ir sustoja pagrindinėje eklipsėje – fugoje, pradžia ir pabaiga galima traktuoti kaip įžangą ir kodą, taip transformuojant sonatos – pasakalijos formą į sąlyčio su begalybe procesą: *infinite*. Savasties įgyvendinimas pasiekiamas sąveikaujant (išsiskiriant ir susijungiant) kelioms garsinėms sistemoms: judėjimo sankryžos, antros pedalų temos sugrįžimas – „vartų“ atsivėrimo ženklas, bangos kaupimasis. Toks sprendimas yra būdingas Kutavičiaus dramaturgijai (oratorijų ciklas 1978–1984, kvartetas „Anno cum tettiagonia“, 1981, opera „Strazdas“ 1983), tačiau dar niekada nebuvo pasiektas vargonų solo kūrinyje. Ir čia ji paremia specifinis vargonų instrumentiškumas (nenutrūkstantis garsas, garso sluoksnių augimas, daugiaplanis faktūros išdėstymas). Tačiau jis neturėtų „vizionieriškumo“ (Jung), jei čia nebūtų genialiai sprendžiama **sisteminio lūžio** kaip atsako ir proveržio į kitą sluoksnį problema, sukeldama ir nuolatinę įtampą – „krizę“ dramaturgijoje, ir jos transformacijas į begalybės įvaizdį. Archetipinis Savasties išsipildymas pasiekiamas šiuose procesų procesuose, jų visumos sąlytyje su erdvės/laiko kategorijomis, jų vidiniame švytėjime, kuris įtvirtina ir įžemina Savastį, kaip procesų integraciją – galutinį susitaikymą. Tokį sąskambį Kutavičiaus sonatai garantuoja tiek intonaciniu skvarbumu identifikuojama archetipinė sandara (lietuviško trichordo, sutartinių sekundžių, ritmo monotonijos linija), tiek ir ypač reikšminga **lūžio dramaturgija**, implikuojanti properšų blyksnius, suteikianti unikalaus atsinaujinančio tęstinumo, išeinančio už muzikos formos ribų į psichologinės gelmės nežinią. Tai atitinka Jungo įvardintą kolektyvinės sąmonės provaizdžio galią, veikiančią tautų likimus. Reakcijos grandis inspiruoja tokią galimybę ir ji atsispindi procesijos muzikinėje analogijoje.

Būtent Proceso svarbą (reikšmingiausia žyma) įkūnija Sonatos pirminis skyrimas **dviems vargonininkams**. Ši itin reta atlikėjų sudėtis reikalinga erdvinių judėjimų tirštumui – polifoniškam mikropasaulių daugiasluoksniui absoliutui realizuoti.

Muzikos pavyzdys 7: B. Kutavičius, „Ad patres“, pirmasis autoriaus rankraštis



Lūžio dimensija leidžia archetipui veikti ir *atsiverti properšose*. Čiurlioniškieji vaizdiniai – pirminė inspiracija tampa Archetipo tiltu – pažadinimo iš anapus ženklų ir vedimo trauka. Archetipui būdingas ryšys su kita – šiuo atveju vizualine sfera čia įtvirtina jį ir audiovizualiniu būdu – ir asociacijomis, ir analogijomis, ir imitacijomis (pvz. procesijos kelias – pasakalijos variacijos), akustinės erdvės fenomeno tiesioginiu dalyvavimu dramaturgijoje – jo nuolatinio grįžimu stiprėjančia gausmo banga. Čia ne tik pasitvirtina archetipo Savasties algoritmas, bet ir išgryninamas jo *santykių ryšulys* (Levi-Strauss),¹²⁷ antinomijų kvaternijos dėsningumas santykyje su amžinybe:

Gelmė

Vartai

Procesai

Baigmė

Vadinamasis archetipo algoritmas yra **Savasties – pagrindinio sistemiškai organizuoto archetipų archetipo šventėjimo arba prisikėlimo kelias**, kuriuo eina ir lietuvių kompozitoriai XX a. pabaigos vargonų kūryboje. B. Kutavičiaus „Ad patres“ yra čia vienas įtikinamiausių pavyzdžių, kaip veikia **sistemiškai** organizuota Savastis per dimensijų sluoksnius arba fazes.

„Ad patres“ patvirtina Savasties archetipo realizacijos faktą kaip adekvatų laikui visumos klausimo sprendimą ir patvarią čiurlioniškąją giją, prieš šimtmetį ižiebusią šią *Šventėjimo kelio* misiją, iškilusią naujos amžių sandūros kontekste lietuvių muzikoje.

Kiekvienas iš Savasties algoritmo faktorių turi savo dimensijos lauką „Ad patres“. Tą demonstruoja muzikinės medžiagos elementai, užkoduoti kiekvienas savoje visumoje – savo mikropasaulyje su sistemų gyvybinėmis linijomis, inspiraciniais jų impulsais.

Tema. Gelmė. Ją demonstruoja pagrindinė bosų temos (*pasakalijos pradžia*) trys pilnieji tonai: re-do-mi-fa#-re-mi. Paaukštintas fa tritonio intervalu išplečia ar iškreipia būdingo lietuviškuoju identifikuojamo mažosios tercijos ir didelės sekundos trichordo intonacinį tonusą, tačiau ir užapvalina jį uždarajame rate (didelių sekundų lygaus ritmo monotonią), tokiu būdu sukurdamą gelmės neapibrėžtumo, atvirumo visokiems procesams, asimetriškumo įspūdį. Taktų triada ir tritonis, trijų didžiųjų sekundų besikartojantis ostinatinis „ratas“ byloja apie pradžios grįžimo trauką į būsimą sisteminį išsipildymą – kvaterniją, kvadratą, fundamentą, keturiabalsumą.

Muzikinis pavyzdys 8: B. Kutavičius, „Ad patres“, pradžia, žingsniai iš gelmės

AD PATRES
Sonata

BRONIUS KUTAVIČIUS

© Bronius Kutavičius, 1990
© Transkripcija, Jūratė Landsbergytė, 1990

Pirmosios „žingsnių“ padalos viduje jau įvyksta unikali transformacija: ostinatinėms akordų sistemoms apaugančios temos fone įžengia „tikroji tema“ – „iš anapus“ – neadekvačiai veriančio trimitinio skambesio (II Čiurlionio ciklo paveikslas – Kapinių vartai) quasi „gelmės“ choralas – **Vartų tema**, kuriai šurpauš skaudumo suteikia intonacinis įtampos gylis – pedaluose iš plataus mažos sekstos žingsnio pereinama į sumažintą septimą.

Šis vagneriškas intonacinis mitologinės reikšmės registro įsiveržimas tarsi skriestuvu perrežia iki tol mažomis sekundų – tercijų pėdomis tamsias „tapomos drobės“ ląsteles. Atsigręžiama į kitą archetipinį sluoksnį, kurio plūtą suskaldo intonacinės dinamikos veiksnys – garso simbolis, gestas arba net „kirtis kalaviju“ per dūmą / rūko / tylių vibracijų uždangą. Nubrėžiama vertikali kreivė, savotiškas *svetimo įvaizdis* (Tarasti, Jankauskienė,), kuris jau nesugrąžinamai perkelia į kitą dramaturginį lygmenį – suteikia impulsą negrįžtamai procesų evoliucijai.

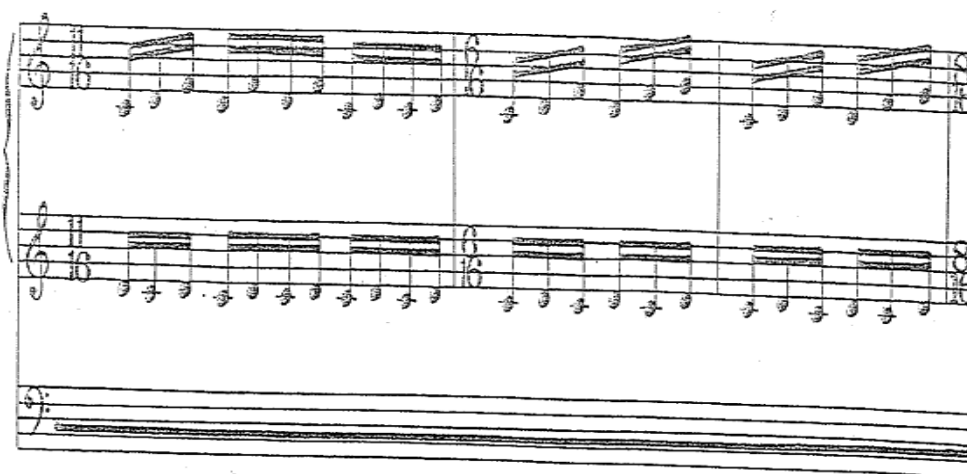
¹²⁷ Claude Levi-Strauss. Mitų struktūra. In: *Baltos lankos* 3, sud. S. Žukas. Vilnius, 1993, p. 19.

Muzikinis pavyzdys 9: B. Kutavičius, „Ad patres“, pedalų tema „vartai“



Temos harmoninis impulsas glūdi sumažinto vedamojo septakordo intervalinėje traukoje į išrišimą ir tritonių, sekstų, septimų žingsnio plačiam atsivėrimui, kontrastingai netikėtame po siaurų intonacinių slinkčių (sekundės, tercijos). Didelį vaidmenį čia suvaidina ir registras (fanfariška patetika), nes sumažintos septimos šuolis glūdi ir viename iš ostinatinių judėjimų, tačiau būtent registras (tembras) keičia visą teminės apraiškos įvaizdį, sugriauna evoliucinę monotonią (toks „sukrėtimas“ yra būdingas Kutavičiaus dramaturginiam stiliui), parodo transformacinį „tiltą“ per erdves, skirtingų polių sąveiką ir archetipinį atsivėrimą nežinomai prarajai – *svetimo* būčiai. Dėka šio tarsi nepriklausomo nuo ostinatinių slinkčių teminio kontūro „Ad patres“ pirmoji trijų, viena į kitą įaugusių variacijų formos dalis pažadina nežinios kupiną erdvę – archetipo Savastis paslapties dimensiją ir jos dramaturginiam augimui tuomet „nelieka ribų“ – užgaunama intonacinio spalvinio kodo perspektyva tarsi asimetrijos formulė toliau veda į beribiškumo skliautą vargonų dinamizmo koncepcijos lygmenyje.

Muzikinis pavyzdys 10: B. Kutavičius, „Ad patres“, erdvių atsidarymas



Procesualioji „Ad patres“ dalis – esminė kūrinio išsipildymui. Čia įkūnytas ne vienas archetipinis vaizdinys: procesijos kelias kaip individuacijos – šventėjimo kelias, visuotinio tapimas – universumo modelis, reikšmių idealizacija ir didybė, siekių ir virsmų peraugimas į struktūrinę visumos koncepciją – kelių sistemų sąveiką ir integraciją, konceptualizmo galią,

siekiančią už meno prigimties... Optimaliausias šio mikropasaulio išsipildymas atsiveria cikliniame linijų susikryžiavime – spiraliniame begalybės kontūriškume – 3, 4, 5 variacijose. Taip čia kontinumo ir lūžių dramaturgijos sąveika pasiekia savotišką visuotinio koncepciją – Savasties archetipo muzikinės struktūros įvaizdį su enantiodramijų (priešpriešinių judėjimų) rato mandala.

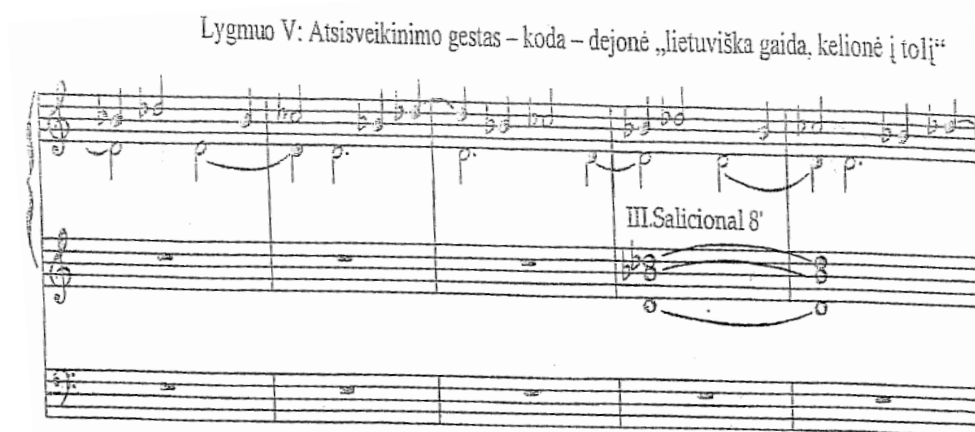
Muzikinis pavyzdys 11: B. Kutavičius, „Ad patres“, integruotos sistemos mandala ir archetipo „gelmė“ lūžyje



Taip pasiekama Savasties išsipildymo kulminacija – tamsos – gelmės, tačiau jau integruotos konstruktyviu struktūros pavidalu, sugrįžime. Tai nėra šviesėjimo kelio, (kurį siekė iliustruoti Kuprevičius), išaukštinimas, o Absoliuto kaip galutinio, kaip baigmės įreikšminimas, visgi pažymėtas ėjimu ta pačia Savasties linkme – intensyvėjančiame susiliejiame su amžinybės erdve.

Kodoje išlieka ostinato principas išsilydęs įabsoliutintas mediatyvinėje aimanoje. Būdingas repetytyvinis, lietuviškojo trichordo kartojimas sumažintomis oktavomis – iš skaudaus neišrištos įtampos aido. Taip dar kartą transformuojama **lūžio** situacija – iš sumažintos septimos į sumažintą oktavą – kaip traukos deformacija su beribiškumo žyme.

Muzikinis pavyzdys 12: B. Kutavičius, „Ad patres“, Koda, atsisveikinimo gestas



Faktas, kad „Ad patres“ pirminis variantas buvo sukurtas dviem vargonininkams, patvirtina daugiasluoksniškumo reikšmę. Archetipiniai procesų lygmenys čia išlaiko savo šventėjimo kelią visumoje. Tuo būdu galima palyginti archetipo Savastis raiškos savitumus abiejose sonatose: G.Kuprevičiaus „Borobudur“ ir B. Kutavičiaus „Ad patres“.

Panašumai:

1. Žmonijos procesija „iš žemės į dangų“ (*šventėjimo kelias*) – kilimas terasomis, gausmo bangomis, ostinatinių – variacinių ciklų erdvės plėtra;
2. Formos architektonika artima pasakališkai, nors abu kūriniai įvardinami kaip sonatos – reikšmingas bosų temos vaidmuo, variacinės padalos, ornamento faktūra;
3. Pagrindinė muzikos raiškos priemonė – cirkuliacinis figūratyvinis srautas, sistematizuotas (Kutavičius) arba laisvo improvizacinio pobūdžio (Kuprevičius);
4. Maksimaliai išnaudotas vargonų diapazono ir registrų dinamizmas;
5. Sąsajos su religijos vaizdiniais, amžinybės paradigma, jos vizualiniu muzikalumu.

Tai atitinka archetipo *Savastis/Šventėjimo kelias* duomenis muzikoje, patvirtina jo grįžimą, atsinaujinimo raišką, turinčią ne tik muzikinę, bet ir universalią tautų dvasinės raidos pažadinimo misiją.

Skirtumai:

Kutavičiaus „Ad patres“ vis dėlto realizuoja Savasties struktūros visumą (enantiodramijas), kai tuo tarpu Kuprevičiaus „Borobudur“ tik ryškina, brėžia archetipo Šventėjimo kelio kontūrą pagal formaliuosius etapus – architektūrines terasų formas.

„Borobudur“ itin reikšminga pats Savasties kaip žmonijos tautų tikslo – egzistencijos pagrindo iškėlimas budizmo rakursu, kas dar labiau sustiprina Jungo archetipų apčiuoptą dvasinės būties iš pasąmonės gelmių sugrįžimo tezę ir liudija apie Oriento ir Vakarų tapatybių iš praeities

artėjimą. Tuo tarpu Kutavičius remiasi lietuviškos tapatybės universalizmu, kuriam atstovauja Čiurlionio vizijos.

Kuprevičiaus Sonatoje visgi pasiekama atvira, ne metaforiška, išsipildanti Nušvitimo koncepcija. Tuo tarpu Kutavičiaus kūrinys ji neišsipildo kaip šviesos lygmuo, o atitinkamai paveikslų ciklui – kaip poststruktūralistinis atsisveikinimas, pereinantis į susiliejamą su amžinybe. Pagrindinė reikšmė čia lieka užkoduota psichologinės gelmės vaizdinio atmintyje.

Vis dėlto Savasties esmę patvirtina šių dviejų lietuvių kompozitorių atrasta archetipo Savastis universalija – išsigelbėjimo, išlikimo ir prisikėlimo kodas. Kutavičiaus atveju ji tampa ir gelminės II (pagal Panofsky) vidinės prasmės transcendentalių atsivėrimų nauja meno kūrinio strategija.

2. 3. Archetipo Savastis *kančios kelias* Gracijaus Sakalausko „Domine, clamavi ad Te...“ („Viešpatie, šaukiuosi Tavęs...“, Choralas, keturios meditacijos ir Post scriptum, 1984) virsimų dramaturgijoje

Archetipo Savastis trauką, įžengimą ir įsigalėjimą lietuvių kūrybinėje sąmonėje liudija dar vienas kūrinys vargonams, iškilęs oficialiai okupacijos metu ignoruojamoje Lietuvos dvasinio intelektualinio gyvenimo terpėje – religinėje muzikoje. Pasitvirtina Savasties kūrybingumas krikščioniškoje tradicijoje, susijusioje su biblijiniais vaizdiniais. Tai itin universalios, gelminės Lietuvos asmenybės, kunigo ir kompozitoriaus, vargonininko, chorvedžio, vargonų statytojo ir restauratoriaus, Marijampolės Religinės muzikos centro įkūrėjo (1990) ir vadovo Gracijaus Sakalausko (*1955) kūrinys „Domine, clamavi ad te“, Velykų savaitės Didžiojo Penktadienio muzika: Choralas, keturios meditacijos ir post scriptum“ (1984). Pažymėtina, kad sukurtas tais pačiais metais kaip ir B. Kutavičiaus „Ad patres“, tačiau nulemtas kitų Savasties reikšmių, religinių amžinybės dėsnių: bažnyčios metų kulminacijos, Didžiosios savaitės inspiruojamų Kristaus Nukryžiovimo vizijų, neatitinkančių jokių oficialių tuometinės kultūros krypčių ir įvykių, o greičiau įkūnijantis Krikščionybės tiesų konfrontaciją su tikrove. Antra vertus, šis kūrinys yra itin artimas „Ad patres“ stilistikai bei irgi atspindi procesiją, tačiau paženklintą Kryžiaus ženklo semantika. Pažymėtina, kad „Domine...“ nelydėjo aktyvi repertuarinė sklaida, tuo tarpu „Ad patres“ visgi tapo Lietuvos vargonų muziką reprezentuojančiu kūriniu tarptautiniame repertuare, buvo įtrauktas į tarptautinio M.K. Čiurlionio vargonininkų konkurso privalomų kūrinių sąrašą. Tačiau nuo 2007 m., kai profesoriaus L. Digrio iniciatyva nuskambėjo Šv. Kazimiero bažnyčioje (vargonavo J. Landsbergytė), „Domine“ prasiskynė savo vietą lietuviškame repertuare, publikuotas lietuvių kompozitorių šiuolaikinės kūrybos rinktinėje „Ėjimas į tylą“ (2008), yra pastebimas, kaip modernaus vargoniškumo požiūriu išsiskiriantis iš kitų.¹²⁸

Archetipo Savastis raiška „Domine...“ pasitvirtina visais požymiais ir lygmenimis, tačiau jame pirmą kartą taip ryškiai atstovaujamas Šešėlis. Tai asmenybės tamsioji pusė (žemuma), visų asmeninių ir kolektyvinių psichinių polinkių, kurie nesiderina su pasirinkta gyvenimo forma ir todėl nėra išgyvenami, visuma.¹²⁹ Ši visuma įgyja autonominę formą, konfrontuojančią keliui į Savastį. Kaip asmeninės sąmonės dalis jis susilieja su Ego, kaip kolektyvinės tampa „priešininko archetipas“. Šešėlis artimas instinktų pasauliui, yra archetipinis kaltės jautimas, kuris braunasi į asmenybės ego. Antra vertus, jis linkęs istoriškai kisti, kompensuoti praradimus.

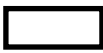
¹²⁸ „Domine...“ pirmą kartą Vilniaus Katedroje 1989 m. atliko Nijolė Dainienė uždaroje Kompozitorių Sąjungos perklausoje, vėliau ir Klaipėdoje, Rygoje, Novosibirske. Dar Katedroje kartą jį vargonavo B. Vasiliauskas. Autorius pats atliko 1995.10.01 Vilniaus šv. Kazimiero bažnyčioje, J. Landsbergytė atlieka nuo 2007 m.

¹²⁹ Carl Gustav Jung. *Atsiminimai, vizijos, apmąstymai*. Vilnius, Margi raštai, 2010, p. 519, 520.

Muzikos dramaturgijoje, ypač konfliktinėje, Šešėlis yra aktyvus veiksnys, be kurio neįsivaizduojamas išsigryninimo kelias.

Savasties archetipo atžvilgiu G. Sakalausko kūrinys jis veikia kaip tamsos, šviesos priešininko archetipas, kaip grėsmė ir kančios priežastis. Choralo šaukinys yra siekis atsverti sunkias Šešėlio slinktis.

Šešėlio demonizuojama struktūros projekcija tarsi paverstas kryžius simbolizuoja virsmą į šviesą ir lūžį į tamsą. Archetipo Savastis procesai, pažymėtina, gali būti grafiškai vaizduojami, derinant su Karbusicki schema¹³⁰:

- | | | |
|----|---|---|
| 1) |  | tamsa, užmarštis, nebūties linija, (žemas registras), žingsniai |
| 2) |  | impulsai ir lūžių dramaturgija |
| 3) |  | cirkuliacijos ratas |
| 4) |  | atraminė visumos struktūra |
| 5) |  | šviesa, vizija, utopija, atsivėrimas į begalybę (aukštas registras) |

Visi aptariamieji kūriniai išpildo šią procesualijų schemą, yra archetipiniai ir apeliuojantys į archetipų visumą – Savastį.

Svarbiausi Savasties požymiai patvirtina „Domine...“ priklausant šiai archetipo kūrinių kategorijai. Tai:

- 1) procesinis visumos sprendimas: raidos fazės;
- 2) kvaternijos nuolatinė grąža: 4 meditacijos, 4 fazės, kvaternijos kaip paradigminio visatos modelio statusas, kvadratas, kryžius, kvartos intervalo reikšmė;
- 3) lūžio principas kaip esminė konfrontacija su negatyvu ir raidos arba regresijos prielaida (panašiai B. Kutavičiaus „Ad patres“);
- 4) Kryžiaus kelio „žingsnių į šviesą“ meditacinio tapsmo dramaturgija;
- 5) *šventėjimo kelio* absoliuto siekis per lūžius – per sankirtų dramą – procesiją, skirtą Nukryžiavimo ir Prisikėlimo išsipildymo potyriui;
- 6) vizijinis religinis programizmas atstovaujantis Krikščionybei.

Dar vienas labai svarbus retai sutinkamas archetipo Savastis skleidimosi, kaip išstumtojo archetipo veiksnys – atostūmis, transformacinis proveržis konfrontuojant su Šešėliu, negatyviuoju gelmės/tamsos veiksmiu, Antikristu, kuris yra čia kaip niekur kitur dominantiškai

¹³⁰ Vladimir Karbusicki. Antropologinės ir gamtinės procesualijos muzikoje. In: *Baltos lankos*3, 1993. Red. Rūta Goštautienė, p.

išryškintas. Tačiau jis *nenugali* trukmės – Savasties traukos į transcendenciją – amžinybę ir šviesą kitoje nepasiekiamoje dimensijoje. Visa ši drama, susieta su Prisikėlimo vaizdiniais, apima kvaternišką archetipinės visumos kodą: choralo „*Domine, clamavi ad Te...*“ keturias meditacijas. *Post scriptum* čia yra tarsi potrauminę patirtį išreflektuojanti lietuviškos tapatybės sugrąžinimo koda, „nuėjusi į tylą“, įrėminanti Savasties egzistencinio susitaikymo būseną... Kaip ir „Ad patres“, ji liudija „laiko parašą“ – deformacijos pagimdytą skausmą, išsiliejantį į meditaciją, raudą, bet ne virštapatybinę *nirvaną*, kaip „Borobudur“, kuri yra už lietuviškos erdvės ribos. Kvaternija tampa ir Kryžiaus analogija, ir dramaturgijos kodu, išsprendžiančiu procesualumo ir statikos, horizontalės ir vertikalės, chaoso ir tvarkos dilemą kaip naują sankirtų būtį.

Savasties archetipą „Domine...“ lemia kulminacinė lūžių specifika, tam tikras aleatorikos išlaisvinto *apokaliptinio modernizmo* atspindys – vaizdinio kūrimas, plečiant laiko ir erdvės kategorijas iki draminės scenos gausmų modelio, paveikslo, muzikinio istorinio įvykio sampratos. „Domine...“ tai Kryžiaus kelio kančios atspindžiai – sonoristinė alteracijų „sankryžų“ santalka, ženklo ribas perauganti visuotinumą sferos gausmo trajektorija, deformacijos gestai faktūros virsmų ir ryšių tinkle.

Kunigas Sakalauskas taip patvirtina savo kūrinio vizionierišką pradžią: „...bemaž visus savo kūrinėlius susapnuoju (sapnas – tai ryškus **Ego** pokalbis su pašamone). Toliau tuos vaizdinius kartais vystau kasdieninėje meditacijoje. ...Esama įvairių meditacijos technikų, man kartais būna artimas būdas meditacijoje ieškoti tos pajautos, kurią įkvepia skambėjimas (tarkim Messiaeno kūrinių) ar arti besitrankančios perkūnijos paslaptingos didybės išgyvenimas (sapno, svajos ir pan.). Štai tokioje situacijoje, mintimi atgaminus sapne girdėtą muziką, galimas jos ekstatinis plėtojimas ir to pasekoje kylas, dievop vedas transcenduojantis **Ego** žingsnis ašies **Ego – Savastis** keliu.

... Kunigui, gyvenusiam anuo laikmečiu, neišvengiamai tekdavo galynėtis su **šešėliniais** asmens išstūmimo į visuomenės gyvenimo paraštes ... faktoriais ... Svarstant ašies **Ego – Šešėlis** individualųjį aspektą, šias, anuomet kovotas vidines kovas būtų verta prisiminti“.¹³¹

Tuo kompozitorius patvirtina pasirinktą tyrimo kryptį.

„Domine...“ – tai kūrinys, kuriame akivaizdžiai vyksta dviejų pradų kova: demoniškojo ir dieviškojo. Jeigu Savastį sudaro „tobula vidinės pusiausvyros forma, kur rato ir kvadrato simboliai integruoti vienas į kitą“,¹³² tai šiame kūrinyje šie simboliai figūratyviai ir intonaciškai supriešinami (cirkuliacija *versus* choralo *quattro status quo*), atstovauja skilusios sąmonės iracionalizmo koncepcijai (harmoninė įtampa, netgi pasirinkta chromatizuojanti destrukcija, iškreipianti choralo grynumo semantiką), perauga į demonizmo šėlsną (Meditatio II, III).

¹³¹ Gracijus Sakalauskas. Laiškas tyrimo autorei. Marijampolė, 2013.06.17

¹³² Jung, 1999, p. 240–241.

Sarkastišką ir apokaliptinį cirkuliacinės evoliucijos procesų pobūdį rodo jų nuolatinės griūtys (klasterinės faktūros „nuošliaužos“) arba iškreiptos (ironiškos) choralo motyvų intonacinės atplaišos, „pakibusios švytinčios tamsos“ (harmoniskai nestabilios, nyrančios į chaosą – chromatiką) figūratyvinis diskursas (Meditatio II, III). Toks yra Savasties centro – procesų „rato“ kontraversinis sprendimas, kai faktiškai pateikiama apversta Savasties versija – garmėjimas į pražūtį... Kiekviena Meditacija yra esmingai susieta su faktūros modeliais ir erdvės tirštinimo semantika, ją įbanguojant, atveriant, nevengiant ir destrukcijos, apokalipsės deklaracijų, sakralumo demonizavimo ir išgryninimo gestų. Visumą užvaldančiai griūčiai priešpriešinama choralo struktūrinė tvirtybė, bekompromisinė trukmė (horizontalės melodinis linearizmas). Dėka šios atsvaros sugrįžtama į archetipo Savastis raišką ir Nušvitimo parametą.

G. Sakalausko kūrinys vykstanti žemesniųjų *archetipų* (demoniškumo ir sakralumo) *kova* dėl Savasties raiškos, ir ji yra tampriai susijusi su vargonų specifikos elementais. Todėl Savasties procesai šiame kūrinyje atsiskleidžia kaip dualizmo pakirstų asociatyvinių vaizdinių grandis, vedanti į sakralumo paradigmą.

Skirtingai nei kituose dviejuose Savasties archetipo pilnatvės raiškos laukuose („Borobudur“, „Ad patres“), G. Sakalausko „Domine...“ atskleidžia muzikinį Šešėlio (*der Schatten* – Jungo archetipas, nusakantis tamsiąją sąmonės pusę) fenomeną. Jisai čia iškyla visa savo „požemių galybė“ ir reikšmingai konfrontuoja su Savastimi kaip dieviškos šviesos siekimu, triumfališkai užtemdydamas jos pastangas. Pažymėtina, kad archetipų susikryžiuavimas čia tarsi imituoja Nukryžiuvimą ir galimai kontraversiškai išplėtoja nauja kryptimi religinės muzikos refleksyvumo dimensiją, vesdamas ją iki ribinių situacijų „šauksmo“. Akivaizdi O. Messiaeno įtaka, kurią pabrėžia ir pats autorius, tik patvirtina kūrinio vizionieriškąjį pobūdį, deklaruojamą mediatyvinį statusą susiejant su jo priešybe – nuolatinio „iliuzijų virsmu į nebūtį“. Pastaroji turi konkretų „kitos begalybės pavidalą“ – Šešėlio gelmę, tamsą, traukos centrus ir sonoristinę jo bangų gausmo galią, siekinį užgožti „amžinąjį“ choralo melodinį pradą. Šį veiksnį matome jau pirmoje dalyje, kuri skirta choralo temai išskleisti (įvardijama: **Choralas**).

Giesmės melodija iškeliamą iš stovinčių kvintoktavinių bosų tobulųjų konsonansų vertikalės – oktavos, kvartos/kvintos sąskambio fono, tačiau dalies pabaigoje staiga situacijos aiškumą sukomplikuoja chromatinio klasterio „agresyvėjanti tamsa“, dinamizuojama dar ir radikalaus vargonų registravimo (pridedant balsus) pagalba

Muzikinis pavyzdys 13: G. Sakalauskas, „Domine...“, choralo pabaiga, „užtamsėjimas“¹³³

¹³³ Pavyzdžiai iš: *Ėjimas į tylą*. Lietuvių muzika vargonams. Sud. ir red. J. Landsbergytė. Vilnius, LMTIC, 2008, p. 91, 93.

DOMINE, CLAMAVI AD TE

Choralas, Keturios meditacijos ir Post scriptum

DOMINE, CLAMAVI AD TE

Chorale, Four Meditations and Post Scriptum
(1984)

CHORALAS
CHORALE

GRACIJUS SAKALAUSKAS
(*1955)

$\text{♩} = 52$

****Cromorne 8'**

Gamba 8'

Subbass 16'

**Zimbelstern
ossia campanelli**

Choralo temos pabaiga – tamsos sutirštėjimas

$\text{♩} = 52$ $\text{♩} = 49$ $\text{♩} = 46$ $\text{♩} = 43$ $\text{♩} = 40$

cresc. **cresc.** **cresc.** **cresc.**

affettu

Šešėlio ir Savasties ženklų sankirtą dramatiškai reprezentuoja pirmoji meditacija (**Meditatio I**). Tai *kančios kelio*, bekompromisiškai (ne metaforiškai!) iškelto lietuvių muzikoje begalybės dimensija. Šių dviejų archetipų (Šešėlio ir Savasties) sankirta čia pasiekia naują lygmenį, peraugantį vien estetinio diskurso ribas, nes kontrastai išfragmentuoja vaizdinio skilimą: pagrindinė reikšmė tenka ne motyvams, o „prarajai“ tarp jų, kuri plečiasi... Tai fatališkai žemyn slenkantys I Meditacijos „žingsniai“ – klasterinės kvaternijos: kvartos/tritonio/oktavos/didžiosios 7 ir kiti disonansų santalkų kupini koliziniai įtampos sąskambiai.

Muzikinis pavyzdys 14: G. Sakalauskas, “Domine...”, Meditatio I, nukryžiavimo semantika

92

come prima

Bord.16', Principalchor, Mixt., Kornet, + Zgn., II/I

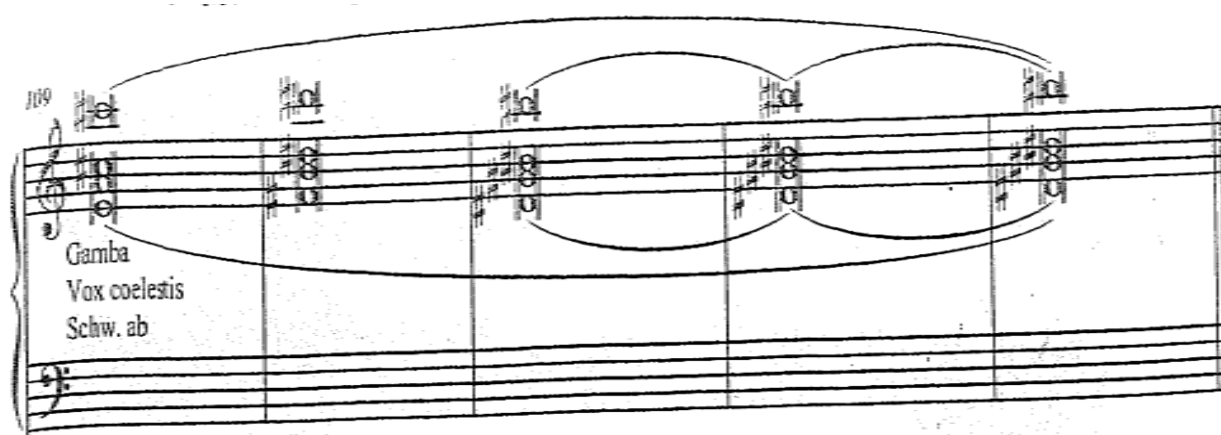
ben marcato

Subb., Principalchor, Pleno, Trompete 8', + Clairon 4', Pd/III, Schw. halbgeschl.

Kryžiaus semantika čia akivaizdi vidiniame vertikalių „perkirtime“ – intonaciniame pustonių diskurse – aukštos įtampos disonansiniame akordo „apkrovime“, intensyviame iki kraštutinumo – drastiško atmetimo gesto, iššūkio lygmenis. Kvaterniškasis matmuo: kvartos

intervalai, keturi akordai, įsiterpiantis keturdalis metras. Pustoninė akordų fundamentų – bosų slinktis nedviprasmiškai asocijuojama su retorine figūra *parrhesia* (žr. A. Pister, 2005). Tai „šiorpą keliančių“ žemyn slenkančių vertikalių grandis, žingsniai – stabtelėjimai (užlaikymai) asocijuoja Kryžiaus nešimo vaizdinį, kupiną nepakeliamos kančios sunkumo slinkties trajektoriją. Todėl į ją įsiterpusi giesmės šviesa (viršutinis diapazonas, tylus registras) turi ypatingą funkciją – atstatomąją pusiausvyros, vilties, prisikėlimokryptį, kuri sutampa ir su vizionieriškumo dimensija. Ji išskyla I Meditacijos eigoje tris (dieviškos trejybės numerologinė metafora) kartus (epizodas be pedalų – choralo melodijos fragmentas) įterpdama archetipo Savastis arsivėrimą **tamsos-šviesos properšose**: gausmo gelmių ir viršūnių sugretinime. Gelmės tamsa čia yra daugiareikšmis darinys (harmoninis sąskambių suvėrimas aštriausių disonansų: tritonio – pustonio sankirta) – „santykių ryšulys“ arba Šešėlio zona, demoniškoji komplikacijų sąveika. Tuo tarpu choralo, giesmės dieviškumas yra išgrynintas, kontrastingai skaidrus, aiškus, spindintis ir harmoningai konsonansiškas – giesmė išskyla mažorinių kvartsekstakordų šviesa ir įsitvirtina meditacijos pabaigoje.

Muzikinis pavyzdys 15: G. Sakalauskas, „Domine...“, Meditatio I, pabaiga, Dievo šaukimasis



Jie atveria erdvę *keliui*, virsmui, procesams ir atstato pusiausvyrą Šešėlio pažeistame deformacijų lauke. Tamsos panaikinimas šaukiniu sutampa ir su statikos kismu į procesualiąją evoliucinę *gyvybės tapsmo* dramaturgiją.

Tai atskleidžia naują Savasties kelio fazę – procesų lygmens pakopa – **Meditatio II**. Ši Meditacija ypač suartina „Domine...“ su B. Kutavičiaus „Ad patres“ (nors tiesioginė įtaka negalima – kūriniai sukurti tais pačiais metais, nebuvo viešai atlikti). Savasties archetipo procesai čia yra tos pačios prigimtys: evoliucinė sekundės intervalo tėkmė, savo srautu įsiūbuojanti beribiškumo paradigma, visaapimanti sklaidos ir transformacijos gestą, atveriantį judėjimų horizontus. Juose lyg mistinis kilmės ženklas (Savastis) glūdi bosų lygmenyje (pedaluose) tebeskambanti choralo tema. Jos diskursas – santykis su *procesu* (judėjimo srautais) suformuoja galingą evoliucinės

dramaturgijos perspektyvą – vaizdinio kūrimą garso erdvės modeliavimo pagalba. Giesmė leidžia „sustabdyti laiką“ – augmentuoti judėjimą, išskleisti *trukmę* kaip *begalybės valią*, kuri sinchronizuoja su choralo virsmis, kyla į naujas fazes, skleidžia šviesėjimo transformacijos potyrį.

Muzikinis pavyzdys 16: G. Sakalauskas, “Domine...”, Meditatio II, Choralo trukmės išskleidimas, skaidrėjimas



Tai atitinka archetipo Savastis procesualumo bruožus, tačiau tolesnėje pakopoje išsiplėsia komplikotas choralo motyvų dialogas, inspiruojamas kitos naujos patirties. Kismas, lūžių prielaida – archetipas Šešėlis nulemia, suardo visuotinę integraciją, demonizuoja jos raišką savo tamsia energetika ir galiausiai sąlygoja slinkti žemyn į chaosą, destrukciją, faktūros griūtį. Enantiodromijos¹³⁴ sukuria srautų gausos išpūdį ir jo kulminaciją lūžyje, kai aukščiausias taškas tampa ne šviesos, o griūties, ryšių mazgo samplaikos, virsmo ženklu. Atsisakoma skaidrėjimo iliuzijos, įsigali kontraversijų diskursas. Tai trečioji fazė – judėjimų struktūra, išvirstanti į savo antipodą.

¹³⁴ Priešpriešiniai judėjimai, Jung, 1999, p. 263.

Muzikinis pavyzdys 17: G. Sakalauskas, „Domine...”, Meditatio II, kulminacinis santykių mazgas choralo „grimasa“ ir griūtis

207

mp (quasi da lontano)

215

32', 16', 8', Mixt., Zgn. (con tutta la forza)

Pažymėtinas intervalikos vaidmuo: kvintų (apverstos kvartos) kryžiavimasis (aštrus dviejų kvintų sąlytis, sukibimas pustonio intervalu), slenkant į viršų groteskiškai „apnuogina“ choralo motyvą – iškreiptą mažų tercijų fanfarų „aimanos“ pavidalu. Autoriaus eskaluojamas intensyvinimas dvigarsių faktūros deklamaciniais kirčiais, klasterių blokais – toks dar vienas kulminacinis kataklizmas, skylantis priešingomis kryptimis. Jis paverčia Meditatio II savo choralinės temos priešybe arba radikalia transformacija – deklaraciniu *deformato laiko* kūrinio – protesto šauksmu, prakeiksmu, demonizmo triumfo ir susinaikinimo aktu. Tai yra ryškus Šešėlio gestas, atvirai ir radikaliai išplėtotas vaizdinys, susijęs su lūžiais, tamsa, rafinuotu dvilypumu, slypinčiu civilizacijų simboliuose. Jo rezultatas – iškreipta Savastis, priešinga išsigryninimui, šviesai, visumos integracijai. Bet tai yra tik pusiaukelė – kūrinio vaizdinių (meditacijų) antimeditacinio dinamizmo pulsas, tvinkstanti Pietos kelio pulsacija. Tad šia prasme „Domine...“ pražengia tolydinio Savasties simbolizmo ribas ir, paveiktas Šešėlio transformuojasi į kančios kelią. Kančia ženklinama kryžiumi (disonuojantys keturgarsiai), chromatikos santalka ir faktūros dezintegracija. Naujas čia yra garsų srauto vaidmuo – tėkmės dimensija vertikaleje ir horizontaleje, nuolat suteikianti choralui kontraversinį griūties įvaizdį – Šešėlio gestą.

Tuo tarpu toliau atsiverianti lūžio – destrukcijos fazė kuria konstruktyvią įtampą. **Meditacija III** suponuoja atsvarą figuratyvinių srautų braižui – tolydinį tarsi iškaltą iš akmens fono absoliutą. Sukibusios kvartų kekės (kvaternijos) išgrynina ribą – horizonto liniją, nekintančią tiesiąją, atskiriančią tamsos ir šviesos pasaulius. Toksai **fono** vaidmuo yra ašinis santykiyje su įvykiu, kurį čia atstovauja grįžtantys choralo melodiniai motyvai. Šios nuotrupos čia suaižėjusios, iškreiptos, pabrėžta padidinta sekunda. Fragmentų iškreiptumą simbolizuoja leitmotyvinis tercijų pakabinimas „aukštytyn kojom“, kritimas žemyn, fanfarinis groteskas, choralo *demonizavimas* pažymėtas keturiais klasteriniais kirčiais.

Muzikinis pavyzdys 18: G. Sakalauskas, „Domine...“, Meditatio III, choralo demonizavimas, pustonių chromatika, kirčiai

235

240

♩ = 53

Gamba 8'

Zg.

Zg.

Toks dialogas tarp absoliuto ribos atskirtų šviesos ir tamsos, nuolankumo ir galios demonstravimo yra šaižus laiko (antireliginio okupacijos laikmečio) destrukcijos gestas. Arba Savasties ir Šešėlio dvikova, išreikšta „dejonėmis“ ir „kirčiais“. Choralo motyvo „dejonė“ ir bosų „smūgiai“ yra šio dialogo įvaizdis, faktūros vaizduojamųjų bruožų koncentracija. Kryžius, keturdalumas, kvaternijos (kvartos) yra Savasties dėmuo, tačiau čia jam suteikiamas naujas draminis matmuo: nukryžiaivimas. Savastis yra *nukertama esminio lūžio*: viena jos dalis nugrimzta į tamsą, kita iškyla į šviesą. Būtent **III Meditacija** savo tridaleje formoje pateikia kulminacinio lūžio kaip pražūties koncepciją: kontinuali nekintanti horizonto linija oponuoja demonizuojamo choralo

„šėlsmui“. Intonacinis rafinuotas susidvejinimas – choralo skilimas, „dialogas su savimi“ (dvigubas pedalas) įgyja kataklizminės aktyvacijos bruožų, tačiau, skirtingai nei II Meditacijoje, negrimzta į chaosą, o išlieka aiškioje siekiamybėje – kilimo į šviesą paradoksaliame tapsme. Apibūdinimas *Meditacija* čia tampa itin tolimas, perspektyvinis, netgi ironiškas, kupinas paslapčių ir paradoksalių minties virsmų. Viena yra jame nedaloma: tolydinis įtampos kilimas transformacijų etapais. Tai artėjančio lūžio fazė. Todėl III Meditaciją galima vertinti kaip koncepcijos *kontinualumas versus lūžis* pagrindinį įdirbį: sąveikų virsmą. Kaip matyti, Savasties dramaturgija čia yra labai svarbi, parodoma kaip kritinė – apversta, „nukryžiuota“, skausmo iškreipta, finalinė ir apokaliptinė. Jos susidūrimas su Šešėliu prilyginamas susidūrimui su Absoliutu ir yra pragaištingas, pasmerktas tamsos užvaldymui. Tokia II ir III Meditacijų dialogo simbolika, besibaigianti statikos – gelmės – (tamsos) žemų sąskambių klasterinių darinių įtvirtinimu, aiškiu baigtiniu žingsniu.

Vis dėlto kvaternijų „santykių mazgai“ pasiekia sąveikos ir skilimo apoteozę **IV Meditacijoje**. Čia autorius padaro galutinio dramaturginio **virsmo** sprendimą, kuris sugrąžina Savastį į tikrąją kulminaciją, ištraukia ją iš *šešėlinio apvertimo* tamsos. Šios finalinės meditacijos transcendentalizmas (erdvės išskleidimas laiko begalybėje, statika) sugrąžina *Šventėjimo kelio* viziją ir dvasinio išsigryninimo patetiką, būdingą archetipo nušvitimui. Tai Nušvitimo fazė, pateikiama atveriant lūžio sluoksnius. Kaip matyti, čia fazės užaina viena ant kitos, taip dar sustiprinant jų dramaturginį sceniškąjį veiksmingumą.

Muzikinis pavyzdys 19: G. Sakalauskas, „Domine...”, Meditatio IV, archetipo šviesėjimas

306 *Vieną po kito registrą nuimti.
remove the stops gradually*

Sakalauskas šio transcendentalizmo siekia grynai sonoristinėmis vargonų gausmo reguliacijos priemonėmis: registrų išjungimu stovinčiame sąskambyje. Tada galima koncentruotis tik į gausmą, jo niuansus, vibracijas, patirti visą vargonų registrų spektrą virpesių erdvėje. Taip išryškinami muzikiniai gausmo vizijos sluoksniai, atsiduodama meditacijai – laisvai plevenančio garso aurai, minties persikėlimo į kitą sferą lygmeniui, aukštuminei procesų fazei. Giesmės trys žingsniai aukštyn (choralo šaukiniai) vainikuoja Savasties sugrįžimą: „Viešpatie, šaukiuosi Tavęs...“, pasiekiant išskaidrėjimą registrų ir intervalų (kvintos) grynumu (numerologinė dieviškosios Trejybės replika).

Muzikinis pavyzdys 20: G. Sakalauskas, „Domine...”, Meditatio IV, pabaiga, Nušvitimas, grynoji kvinta

310

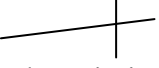
Keturdalės dramos Finale (IV Meditacija) išryškėja Savasties išsigryninimas, kilimas į viršų, įsijungia Savasties diskursui būtinas Prisikėlimo veiksnys. Tai *atviros pabaigos daugtaškis* – choralo šaukinys, kartu ir vidinė kulminacija, kas būdinga archetipo sluoksnių intensyvėjimo augmentacijai ir redukcijai (vidinė gausmo tirščio modeliavimu pasiekama sonoristinė dimensija).

Draminė kvaternija išpildyta, transformuota į amžinybę, tačiau jos laikas dar tęsiasi. Tokia yra *Post scriptum*, kūrinio baigiamosios dalies, funkcija: šaukinio nuaidėjimo meditacija reikalinga susiliejimui su transformacijomis ir lūžius sugėrusia erdve. Tai *postapokaliptinė* Kristaus kelio vertikalių ir horizontalių sankirtos išrišimo dermė, sutelkta į kontinualią vienumą. Jos grynumą išpildo konsonansų linija – grynųjų kvintų slinkty, sekundės intervalu apdainuojamos lietuviškos intonacijos, kvartos diapazonas, santūriai melodizuojamas.

Muzikinis pavyzdys 21: G. Sakalauskas, „Domine...“, *Post scriptum* meditacija



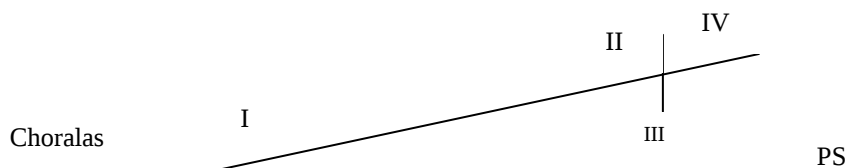
Post scriptum funkciją geriausiai atspindi echo principas, kartojimas tilstant, kas suteikia visai keturdalei dramai dar vieną plėtros perkėlimo į kitą fazę argumentą, gausmo modeliavimu išryškinant Savastį. Jis leidžia išskleisti Nuskaidrėjimo – Savasties išgryninimo, iškilimo į šviesą ir susiliejimo į tylią vienumą spektrą, kūrinio tapsmą išgilinti iki reiškinio ir evoliucinės dramaturgijos paradigmos, suteikiant jam statiskai vizijinį trukmės alsavimą. Būtent alsavimo, erdvės kvėpavimo, gūsių faktūrą fiksuoja ir ši paskutinioji, vienintelė be virsmo išsipildanti *Post scriptum* meditacija. Ji yra būtina Savasties raidos fazė – tai ir paslapties, ir intymumo, ir vidinės rimties laikas, leidžiantis pajusti tėkmę kaip finalistinę projekciją.

Apibendrinant galima teigti, kad G. Sakalausko „Domine, clamavi ad Te...“ archetipas Savastis susiduria su Krikščionybės diskursu. Virsmą ir lūžį byloja Nukryžiovimo įvaizdžių sonoristinė semantika: Savastis čia patiria Nukryžiovimo koliziją, tačiau transformuoja ją į Prisikėlimą, gelmės branduolio išskleidimą šviesos kryptimi. Galima būtų grafiškai įsivaizduoti meditacijų kvaterniją kaip parvirtusį kryžių, kuris vis dėlto išlaiko vertikalių intensiją į viršų (individuacijos kelią į nušvitimą):  Sankirtos taškas yra trečioji ir ketvirtoji meditacijos: *skilimas* žemyn ir aukštyn kryptimis. Tuo tarpu ilgas kilimas yra kova su Šešėliu,

vykstanti per priešstatas (tamsa – šviesa, I meditacijoje, judėjimai, griūtys, II meditacijoje). Nejudinama horizontalė fiksuojama (III meditacijoje), kai Šešėlis (bosų linija) išvysto rafinuotą choralo dualizmą ir nugarmėjimą į tamsos gelmes. Tačiau IV meditacija tamsos šviesos sankirtą vėl apverčia į išskaidrėjimą giesmėje. Ją savaip dar įtvirtina, tęsia, aidu atspindi *Post scriptum*.

Dramaturginė Savasties kvaternija ir Nušvitimas „Domine...”

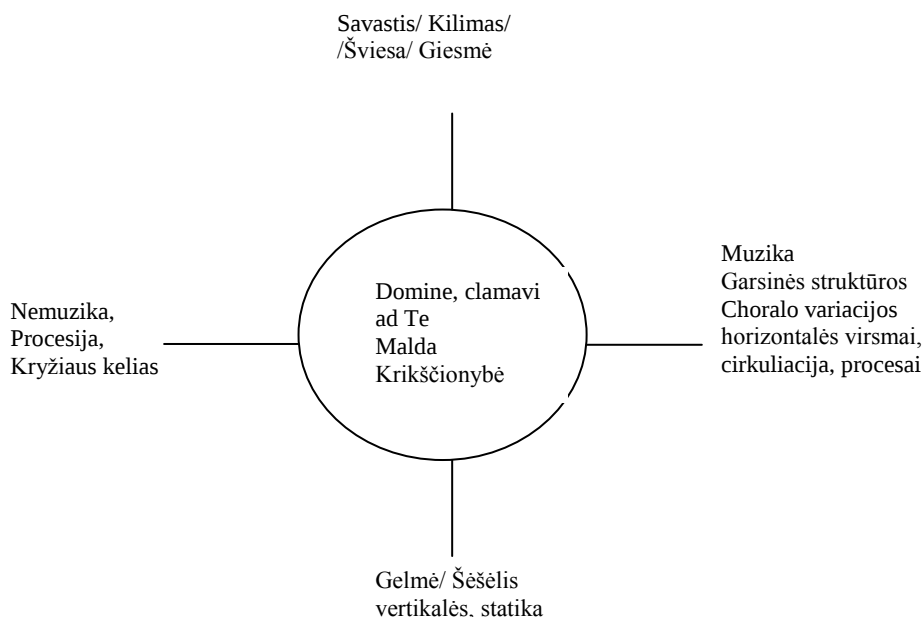
Schema 3: „Domine...” grafika



	1. Gelmė, kančia, žingsniai
I Meditatio	2. (I) lūžis – proveržis į šviesą
II Meditatio	3. Procesai, virsmai, cirkuliacijos, tamsos trauka
III Meditatio	4. Iškreiptasis struktūralizmo vaizdas, demonizmo šėlsmas, (II) lūžis į tamsos gelmes
IV Meditatio	5. Apokaliptinė sankirta: tamsa/šviesa, šviesos trauka
Post scriptum	6. Išsigryninimas, susitaikymas, susiliejimas su amžinybe, Savasties tapatybė tarp tamsos ir šviesos

Iš šio dramaturgijos plano matyti, kad Sakalausko kūrinys pasikartoja Savasties procesų suartinimas, dubliavimas ir prailginimas. Savasties fazės peržengia meditacijų ribas. I Meditacija užpildo du lygmenis – tamsos ir proveržio į šviesą, o III ir IV – sulieja ketvirtąjį ir penktąjį lūžio ir Nušvitimo lygmenis, tuo tarpu antroji – judėjimų struktūros ir virsmų pavyzdys. Autorius seka savo vaizdinius, generuoja jų plėtotę, tačiau griežtas kelio fazių lygmenų fiksavimo siekis lemia Savasties kontūrų atskyrimą ir dramaturginį išsipildymą.

Schema 4: G. Sakalausko „Domine..“ semantinės sferos struktūravimas: choralas/ Viešpaties šaukimasis/ procesija/ Kryžiaus kelias/ Negalutinis Nušvitimas



Tokie Savasties iškreipimo ir atstatymo procesai „Domine...“ turi savo vertę – jie atspindi iškreipto, deformuoto laiko idėją ir jo atstatymo svarbą. „Domine...“ neturi kitiems to laiko kūriniams būtinų metaforos sparnų, užtat savaip radikalizuoja Savasties idėją, tarsi kūrinys būtų parašytas emigranto, nesirūpinant jo prisitaikymu valstybinėje sovietinėje realybėje, netgi poreikiu būti išgirstam. Radikalus Šešėlio ir Savasties archetipų priešpriešinimas, jų sankirtos koncepcija suartinama su Didžiosios Savaitės vaizdinių ciklu – Kristaus Kryžiaus nešimo procesija, Nukryžiavimu, paskutiniaisiais žodžiais ant Kryžiaus, Prisikėlimo nuojauta. Autorius pažymi tai savo nuoroda kūrinio pabaigoje (*Didžiojo Pentadienio muzika*). Esminis yra choralo kaip vaizdinių kodo pasirinkimas: „Viešpatie, šaukiuosi Tave...“ Šaukinio archetipas yra kilimas, čia iškelia Savasties archetipo procesus. Nukryžiavimo kelio scenose dominuoja būdingi Savasties procesai: evoliucija, kismas, daugkartinių lūžių ir prisikėlimų faktūros figūracinių judėjimų srautai, įvairiausiomis prasminėmis srovėmis apipinantys šaukinio gestą. Ypatingas dėmuo čia yra trukmė, transformuojanti faktūrą į vaizdinio „begalybę“ (būdinga ir kitiems Sakalausko kūriniams, pav., *Campi lugentes*, 2009). Tarsi operos scenos, **paveikslai** skleidžiasi meditacijų **vaizdiniai**, artimi Messiaeno įvardinamoms *vargonų vizijoms*¹³⁵... Jų vizualumas yra archetipinis – Kryžiaus kelio ir Savasties individuacijos kelio procesų, esmingai artimų ir B. Kutavičiaus „Ad Patres“, ir G. Kuprevičiaus „Borobudur“, ir V. Bartulio „Vizijai“, „Šaukliui“ bei kitiems beribiškumo paradigmos bei universumo šauklių kūriniams.

2. 4. Archetipo Savasties Nušvitimas per Vakarų kultūros paradigmą: J. S. Bacho choralo vaidmuo Vidmanto Bartulio „Vizijos“ („1750 metų liepos 17 vizija“, Choralas ir tokata pagal J. S. Bach „Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ“, 1985) programinėje koncepcijoje

Archetipo Savasties procesų dimensijas (penkias vystymosi fazes) atitinka ir lietuvių šiuolaikinės vargonų muzikos klasika tapęs kūrinys: Vidmanto Bartulio kūrinys „1750 metų liepos 17 vizija“ (Choralas ir tokata pagal J. S. Bacho „Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ“ BWV 639 iš *Orgelbüchlein*, 1708–1723). Kūrinys simbolizuoja J. S. Bacho kūrybos amžinybę, o kartu ir Vakarų kultūros kelio įsiliejimą į lietuviškąją kūrybos erdvę – per vargonų dinamizmą, intertekstualumo kodus, pranašaujančius europinės integracijos raidą, ir netgi per elitinio dvasingumo ir mistikos klotus susiliečianti su kino klasika (šis choralas tarsi tapo visuotiniu amžinybės simboliu Andrejaus Tarkovskio filme „Soliaris“, 1972).¹³⁶ Vidmanto Bartulio kūryboje, kuri siejama su naujojo romantizmo banga ir minimalizmu, paprastumo ir dvasingumo sugrįžimu, posūkis į vargonus buvo nulemtas tiek L. Digrio, tiek N. Dainienės užsakymų („Šauklys“, 1983, „Aurora lucis“ dviems smuikams ir vargonams, 1985), tiek ir paties autoriaus tylaus artumo katalikų bažnyčiai bei krikščioniškomis vertybėmis. O jas geriausiai išsaugojo ir galėjo tuomet (sovietmečiu) reprezentuoti tokie kultūrinio dvasingumo šaltiniai kaip ankstesniųjų epochų muzika, J. S. Bachas, kuris čia tarsi atstovavo meno kūrybos ir Dievo ryšiui. 1985-ieji buvo ir Bacho gimimo 300 metų jubiliejaus laikas, kas būtent inspiravo autorių „Bacho sugrįžimui“ į lietuvių muzikos kontekstą. Vargonų muzika tam ypač tiko, o giliai pajausta genijaus egzistencinė drama (aklojo praregėjimas 10 dienų prieš mirtį) išsiskleidė kaip analogija archetipiniam Savasties Nušvitimo keliui. „Vizija“ tapo labiausiai suprantamu dėl ryšio su klasika (populiariesniu ir už „Ad patres“), integruotu į Vakarų civilizaciją lietuvišku vargonų muzikos ženklu pasaulyje.

Pažymėtina, kad Vidmanto Bartulio muzikoje iš esmės glūdi Savasties archetipo įžvalgų perspektyva. Tai susiję:

1) su natūralios garsų tėkmės samprata su gelmės **asisteminio** impulsyvumo reikšmės suvokimu.

„Man atrodo, kad muzika turi sudaryti natūralios tėkmės įspūdį. Pagal griežtą sistemą suorganizuoti garsai yra savaip suvaržyti. Kūrinys suskamba tik tada, kai garsai, sujungti formos ar ko kito, „pajunta“ vidinę laisvę...“, sako autorius.¹³⁷

2) su orientu poveikiu erdvės ir laiko kategorijoms.

¹³⁵ Olivier Messiaen. *L'Ascension. Keturios simfoninės vizijos vargonams* (1931).

¹³⁶ J. S. Bacho choralo įtaka „Vizijai“ per A. Tarkovskio filmą „Soliaris“ patvirtinta paties kompozitoriaus (pokalbis su tyrimo autore 2013 m. birželio mėn.)

¹³⁷ Vidmantas Bartulis, Rūta Gaidamavičiūtė. „Vidinė garsų laisvė. In: *Rūta Gaidamavičiūtė. Tarp tylos ir garso. Vidmantas Bartulis*. LMTA, 2007, p. 105.

„Domėjimosi Rytais iniciatorius buvo A. Martinaitis... Skaičiau daug senosios kinų ir japonų poezijos vertimų. Juose radau nemaža bendrumo su mane dominančiomis kūrybos idėjomis... Labai imponavo tylos, erdvės, laiko, amžinybės supratimas“.¹³⁸

3) psichologinės gelmės dimensija kaip pasaulio praeities, „visko, kas buvo“ *arche* pajauta (Tomaszewski)¹³⁹, suliejanti sakralumą, minimalizmą ir **muzikos muzikoje projekciją** į transformuotą vienumą, **adekvačią Savasties „archetipų archetipo“ (Jung) koncepcijai**. Ėjimas per Bacho kūrybą byloja kitoki, tarsi antrinį intertekstualų, Savasties kelią.

Taip pasiekiamas Savasties branduolio – baigiamosios fazės lygmuo, įvirtinama ir atpažįstama savotiška „Vizijos“ prerogatyva kitų kūrinių atžvilgiu.

Choralo medžiaga išskaidoma į archetipinius Savasties procesus. „Vizijoje“ susiduria keletas stilistinių linijų, kurios suskaido medžiagą tarsi į virpančius „atomus“ (intonacinės ląstelės dėmenys) ir taip sukuria naują procesualumo varžą, naujus kontrastų lygmenis, jų sandūras bei dramaturginę kvaterniją. Tai tipiškas Savasties *gelmės nušvitimo kelias* su atvira eiga į amžinybę. Dar aiškiau nei kokiam kitam kūriny (prisimenant, kad Bartulis yra teatro kompozitorius) išryškintos „scenos“ – kelio fazės:

- 1) amžinybės žingsniai, nuovargis, prieblanda ar tamsa;
- 2) alternatyvusis nerimo proveržis, besiblaškantis šviesos pulsas, nesisteminis virsmas ciklų bangomis;
- 3) kulminacinis absoliutas: fatališko lūžio ir statikos triumfas kirčiais, „varpų dūžiais“;
- 4) vizijos šviesos, Bacho choralo ir tamsos (sugrįžę jau *mirties žingsniai*) sankirta, pragaištingasis antinomijų dualizmas: totalus semantinis suskaidymas, destrukcijos išryškinimas;
- 5) išlikimas ir išskaidrėjimas – vizijos žingsniai į amžinybę (nutrūkstanti Bacho linija). Čia didelis vaidmuo tenka intertekstualumui: Vizija – tai Bacho citata.

Būdingoji Savasties dramaturginė raida pasiekiamą dekonstruojant Bacho chorą „Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ“ BWV 539 iš *Orgelbüchlein* („Šaukiuosi Tavęs, Viešpatie Jėzau Kristau“). Pažymėtina, kad ir čia šaltinis yra toji pati psalmė „Domine, clamavi ad Te“ kaip ir G. Sakalausko kūrinyje. Tačiau Bartuliui esmingas yra Bachas ir choralas kaip bachiškasis vizionieriškas amžinybės ženklas (ne tiek kaip pati religinė giesmė). Bartulis čia atlieka totalų, būdingą minimalizmui skaidymą ląstelėmis ir jų transformaciją. Choralo faktūros sluoksniuose (atskirose linijose: pedalų pagrindo, melodijos, harmonijos) jis išvelgia ypatingas gausmo semantines galias, simbolistinius ženklus ir potencialius gestus. Jie tampa Savasties kelio fazėmis, išgryninančiomis *Nušvitimo* idėją: gelmė, pirmasis lūžis – sąlytis su tamsa, impulsyvūs asisteminiai arba priešpriešiniai judėjimai, antrasis lūžis – kulminacinė eklipsė (tamsos triumfas). Nušvitimas ateina

¹³⁸ Ten pat, p. 104.

¹³⁹ Mieczysław Tomaszewski. The contemporary work in the perspective of music of the past. In: *Krzysztof Penderecki and his music*. Akademia Muzyczna w Krakowie, 2003, p. 53.

su dualistine koda, begalybės atsivėrimo ženklais. Šios fazės, kiekviena atskirai, neša transformuotą Bacho choralo leitmotyvą, ląstelės „grūdo“ ir visumos pobūdžio ženklą, kuriam simbolio galią suteikia autoriaus pasirinkimas procesų asimetrija: nugrimztant į gelmę kartu kylama iš statikos gniaužtų. Apie Bartulio santykį su kita muzika, jo intertekstualumo kodus rašo muzikologė Rūta Gaidamavičiūtė, pabrėždama šį „akimirkos stabdymo“, „išdidinimo laiką“, „įsiskverbimo į gelmes“ fenomeną.¹⁴⁰

Kitas Bartulio muzikos aspektas, itin svarbus šiam tyrimui, yra *muzikos muzikoje* (M. Tomaszewskio sąvoka) reiškiny, paplitęs postmodernizmo praeities nostalgijos ir kontekstų kultūroje, kurį Bartulis „Vizijoje“ išskleidžia kaip Savastį. Lenkų muzikologas Mieczysławas Tomaszewskis išskiria kelis muzikų sąveikos būdus,¹⁴¹ (reminiscencinį, inkliuzyvinį, stilizacinį, retroversinį, eklektiškąjį ir sintezuojantį)¹⁴² kurių pirmieji du adoraciniai ypač tinka Bartuliui: sugerti kitą muziką, paversti ją savo išraiška, persmelkiamą ir plėtojamą praeities balsų, ir iškelti į aukštumą. Visus intertekstualumo tipus („Vizijoje“ vyrauja inkliuzyvinis) Tomaszewskis apibendrina kaip grįžimą prie *arche*- lengvabūdiškai prarastų vertybių.¹⁴³ Tai atitinka ir archetipo Savastis specifika: sugrįžimą prie dieviškosios sferos, šventėjimo kelią, kuriuo žengiant Bartulis pasitelkia intertekstualumą, kaip santykį su idealu. Jame įsigali Savastis.

„Vizijos“ procesai ir antinomijos

I. Gelmė

Statiška pedalinė bosų linija su pasikartojančiom harmoninio pagrindo slinktim tampa fatališka žingsnių ar širdies ritmo pulsacija, brėžianti savo vienaaplaniškumu brėžianti scenos vaizdinio gilumą: sustojęs laikas, prieblanda, nuovargis, žingsniai, širdies pulsas, choralinis fonas, o kartu besitęsianti pabaigos suma. Situaciją taupiai, bet labai tiksliai „piešia“ mažųjų klasterių (sekundų bei tercijų) „kekės“, nutolindamos ritminę žingsnių liniją, suteikdamos jai laiko ir erdvės progresiją.

Konkreiti šios scenos dokumentinė situacija yra aprašyta Alberto Schweizerio knygoje apie J. S. Bachą, tiksliai atliepia V. Bartulio „nespecifinių muzikos prasmų“¹⁴⁴ kupiną muzikinę įžangą:

„Paskutines dienas jis praleido užtamsintame kambaryje. Kai mirtį jautė vis arčiau, diktavo Altnikolui (savo žentui) choralinę fantaziją pagal melodiją „Wenn wir in höchsten Nöten sein“, pavadino tačiau kitos giesmės (kuri yra giedama pagal tą pačią melodiją) žodžiais „Vor deinem Thron tret‘ ich hiermit“ („Žengiu prie Tavo sosto“). Rankraštyje matosi visi ligonio poilsio momentai, pavandenijęs išblukęs rašalas, prieblandoje parašytos natos yra beveik neįskaitomos.

¹⁴⁰ Rūta Gaidamavičiūtė. *Tarp tylos ir garso. Vidmantas Bartulis*. Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2007, p. 28–29.

¹⁴¹ Mieczysław Tomaszewski, 2003, p. 53–71.

¹⁴² Gaidamavičiūtė, 2007, ten pat.

¹⁴³ Mieczysław Tomaszewski. Musik in Musik bei Penderecki. In: *Music of the Twentieth Century Within the Horizons of Musicology*. V., 1998, p. 143.

¹⁴⁴ Terminas iš: Judita Žukienė. *Nespecifinės muzikos prasmės*. Daktaro disertacijos santrauka. LMTA, 2001.

Tamsiame kambaryje, apgaubtame mirties šešėlio, meistras sukuria unikalų kūrinį. Kontrapunkto menas čia yra tobulas... balsai liejasi taip natūraliai, kad lieka tik dvasia (...) Pasaulio šurmulyš neprasismelkia pro uždengtus langus. Mirštantis meistras įgarsina sferų harmoniją. Čia daugiau nėra kančios: ramios aštuntinės teka anapus žmonijos aistrų. Virš visko spindi žodis: Nušvitimas! (Verklärung!)

Kartą atrodė, kad Bacho regėjimas pagerėjo. Vieną rytą atsibudęs jis vėl galėjo viską matyti, netgi ištverti šviesą. Tačiau po kelių valandų jį ištiko smūgis, kurį sekė karščiavimas (...) ir, nepaisant geriausių Leipzigo daktarų pastangų, liepos 28 vakarą (...) susijungė su savo Išganytoju¹⁴⁵.

V. Bartulis čia tiksliai išryškina būtent žengimo/žingsnių liniją, tačiau paimdamas ją iš kito choralo „Ich ruff zu Dir“, „Šaukiuosi Tavęs“ (BWV639), kuris yra susijęs ir su žingsnio semantika, ir su meditatyvinės tėkmės iškeltu šaukiniu, kreipiniu į Aukščiausiąjį, dvasios ilgesiu. Taip Bartulis transformuoja bosų liniją į pabrėžtiną simbolio gausmo raišką, suteikia jai minimalizmo erdvę, vaizdinio pilnatvę (klasteriniai gelmės – šešėlio parametrai), išbaigtą daugialypės tamsos funkcijos (pirminės Savasties fazės) aspektą.

Muzikinis pavyzdys 22: V. Bartulis, „Vizija“, choralo žingsnių gelmės ir šešėliai

Grave (♩ = 60)
 I Gedacht 8', Unda Maris; II Fl. 8', Tremollo
 Ped. Subbass 16', Gedacht 8'

VIDMANTAS BARTULIS
 (*1954)

Sąlyginai ilgos trukmės Choralas („Vizijos“ įžanga – pradinė gelminė fazė) pasiekia ribinę liniją. Šis „pertempimas“ artėja prie nebūties (tikrosios statikos) prasmės. Tik tada slinkties judesys yra galutinai sustabdomas. Prasideda postūmių procesas – antroji impulsų fazė.

¹⁴⁵ Albert Schweizer. *Johann Sebastian Bach*. VEB Breitkopf&Härtel, Musikverlag Leipzig, 1977, p. 202–203 (vertimas – J.L.).

II. Judėjimų srautai. Archetipinis veržimasis į šviesą Tokatos segmentinėse cirkuliacijose išsiskleidžia visaapimančiu intensyvumu. Figūracijų srautas realizuoja keletą naujų aspektų. Tai transformuota bachiškoji harmoninio fono medžiaga, (kairės rankos judėjimo linija Bacho Chorale), tačiau pakitusi kaip intensyvus tipinis („Ad patres“, „Domine...“) leitmotyvinių cirkuliacijų modelis. Jis yra ciklinio pobūdžio, menantis ostinatinių varijacijų „peizažą“, įsibanguojantis ir grįžtantis, išsiskleidžiantis į vis tirštesnį kulminacinį foną – visų faktūros sluoksnių judėjimą. Pradžioje dar išsiskiria nežymi priešpriešinės ir imitacinės krypties linija, vėliau susiliejanči su visuma.

Muzikinis pavyzdys 23: V. Bartulis, „Vizija“, tokatos srautų pradžios impulsai ir lydinio intensyvėjimas



Pažymėtina, kad išlieka Bacho tonacinė erdvė (f-C). Tokatinis „Veržimosi į šviesą“ epizodas yra centrinis kūrinyje (II ir III fazės), įtraukiantis ir skleidžiantis inspiracinę galią šaltinis (išsiliejantis į C-dur dominantę), beje, labiausiai nutolęs nuo Bacho originalo įvaizdžio. Tačiau būtent šis *centras* savo energijų sankaupa, spiraliniu judėjimu įsukanti semantinę vizijos ženklo operacijų tonusą, leidžia kitoms kūrinio fazėms grimzti į meditacinės refleksijos gelmes, kilti į irealią šviesą, būti „parblokštoms“ linijų lūžių ir sluoksnių virsmų. Tačiau pirmiausia tokatinėje faktūros sluoksnių bazėje subrandinamas figūratyvinis judėjimo absoliutas, parodomasis tolydinumas ir vienis.

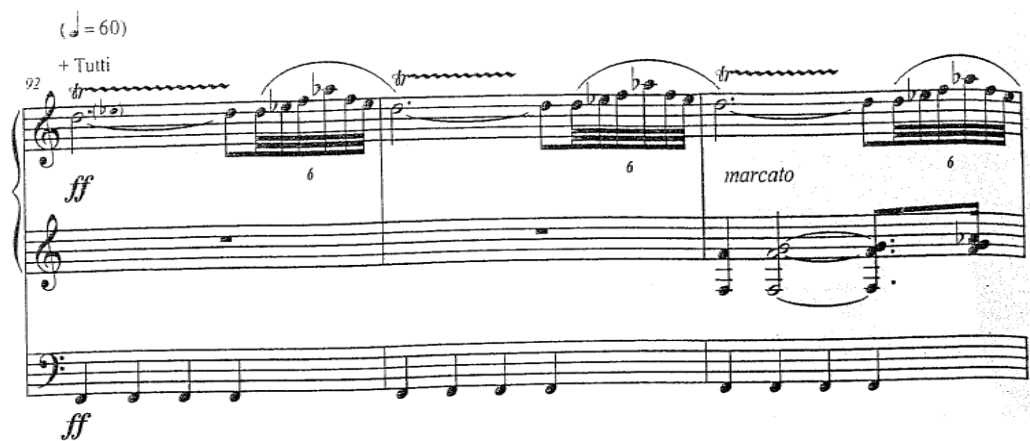
Muzikos pavyzdys 24: V. Bartulis, „Vizija“, tokatos srautų mechaniskėjimas ir virsmas į repetityvinę visuminės statikos koliziją



III. Lūžio dimensija

Savasties ketvirtasis lygmuo: Bartulio Savastyje pagal Bachą čia grįžtama prie pakitusio choralo modelio, jo reminiscencijos, transformuotos į „mirties fugą“. Galioja transformuotos pasakalijos braižas: *quasi* ostinatinis ciklinis judėjimas išsilieja į fugato, kuris čia irgi tik fragmentiška nuoroda į nemuzikines choralų prasmes. Pakitusi ir muzikinė Choralo medžiaga: jeigu įžangoje buvo sekama bosinė harmoninių slinkčių linija, pabaigos lūžyje pabrėžiama statika, smūgis, kirtis, varpo dūžiai – likimo jėgos, t.y. choralo bosų segmentas tampa visus virsmus užbaigiančiu *žūties gestu*. Toks ritminių kirčių (*marcato*) tolydinumas, kaip ir panašiai išaugęs *fugato* B. Kutavičiaus „Ad patres“, ar G. Sakalausko III Meditacijos „demonizmas“, yra stigmatizuota suskaidyto choralo „tamsioji pusė“, žemumos linija, nematomasis visa valdantis Šešėlis. Savasties *išstūmimo* gestų draminė raiška atveria „rūsčią faktūros dykumą“ – sustingusį išskaidyto choralo „peizažą“: f unisonas pedalų kirčiais, melodinio trielio „konvulsijos“, klasterinio ritminio punktyro „lūžiai“, bylojantys subyrėjusios *harmonijos nebūtį* – visa toji „trimatė“ faktūros erdvė yra tarsi tolimų epochų visaužvaldantis anti-choralas.

Muzikinis pavyzdys 25: V. Bartulis, „Vizija“, lūžio – Apokalipsės žingsniai, choralo „sugrižimas“ ir demoniškasis apvertimas, Šešėlio triumfas



Bartulio „Vizijos“ audinys didžiąja dalimi susietas su semantiniais leitmotyvinio „teatro“ iliustratyvumo gestais. Todėl Bartulio „Vizijos“ ir Schweitzerio „Nušvitimo!“ („Verklärung“!) sutapimas, jų egzistencinė vidinė gija byloja paradigminę Savasties grįžimo situacijų kovą, kur svarbiausias vaidmuo atiduodamas Bachui.

IV. „Vizija“ ir vizija: choralo kaip *Savasties sugrįžimas* – *Bacho amžinybės gestas*

Vis dėlto esminis kūrinio posūkis į Savasties viziją glūdi pabaigos fazėje, kodoje, kuri, skirtingai nuo B. Kutavičiaus ir G. Sakalausko užsklandos kodų veda į *tikrąjį nušvitimą* Bacho choralo semantikoje. Koda prasideda besitęsiant unisoniniams bosų kirčiams (tonacinis didžiosios oktavos F) išnyrančia Bacho choralo citata, autoriaus pažymėta: *J. S. Bach*. Ji pasirodo „irealiame“ (paaukštinto skambesio) vargonų registre su virpančiu tremollo, tarsi atsiskyrusi nuo žemiškojo pasaulio. Choralo „Vizijos“ įvaizdžio utopinis tonusas (aukštuma) vėlgi yra deklaratyviai draminiu gestu užgožiamas (išstūmimo imitacija) pedalų: brutalaus liežuvėlinio registro (trombonas arba fagotas) kirčiai pereina į ritminių – harmoninių segmentų punktyrines konvulsijas (iš kulminacinės „Mirties fugos“ sustingusių intonacinių atplaišų manualinės linijos) ir visiškai užgožia dieviško grožio *pagaliau* išsikleidusį Bacho „Ich ruf zu Dir“ originalą.

Muzikinis pavyzdys 26: V. Bartulis, „Vizija“, Koda – J. S. Bacho ir tamsos (bosų žemumos, ritmo „konvulsijų“) destruktijos sankirta. Dualizmas: vertikalus ir horizontalus išstumimas, destruktivusis ↓ ir anapusinis ↑

103

6

6

III Fl. 4', Nazard 2/3, (Terz. 1 1/5); Tremollo

$\text{♩} = 60$ [J. S. Bach]

ppp dolcissimo

I Ged. 8' (4')

Ped. Subb. 16',
Posaune 16'

108

Taip iškeliama Šviesos ir tamsos kolizija – išskleidžiamas „Vizijos“ semantinis kodas. Tarp faktūros sluoksnių slypi „atsiverianti praraja“, begalybinė situacija, absoliutus vaidmenų/ funkcijų/ kelių išsiskyrimas. Jis simbolizuoja Savasties ir Šešėlio kryptis, kurių sąlytis yra neįmanomas, tai kova. Vargonų struktūra yra tinkama *neįmanomo* vaizdavimui, taigi čia Bartulis pasinaudoja tokia galimybe. Rezultatas gali būti šokiruojantis, bet ir viltingas, persmelktas nutolusio Choralo Nušvitimo gaisų. „Vizijos“ koda demonstruoja totalaus dualizmo parametrus – ne tik dinaminio kontrasto, bet ir skirtingų reiškinių *eklipse*. Taip išryškinama bekompromisinė estetikos ir etinės išeities būtinybė – Savasties paradigma.

Nušvitimas

Galutinis Savasties gestas (nesuardytas Bacho choralas) galiausiai išveda procesą iš kritinės situacijos „mazgo“ ir brutalių bosų užtūrų stigmų sukrėtimo – lieka tik Choralas savo nutolusia, tačiau išgryninta erdve.

Muzikos pavyzdys 27: V. Bartulis, „Vizija“, J. S. Bach, tikroji Vizija, į gelmę grįžtanti Savastis



Pasiduodamas muzikos muzikoje dvasios traukai, kompozitorius brėžia „Vizijos muzikoje“ parametrus – surenka choralo skaidulas į vilties properšų erdvėlaikį. Taip sprendžiama Savasties branduolio analogija. Nors ir per Bacho kūrybą, jo mirtį, tamsos ir šviesos kolizijas, šiuo kūrinio į lietuvių muziką akivaizdžiai grįžta Savastis, dvasios Nušvitimo kelias (V fazė). Šuolis įvyksta per muziką muzikoje. Toks ir C. G. Jungo įvardinto „archetipų archetipo“ kelias susiklosto kaip išstūmimo, nihilizmo, vienišumo, tragedijos virsmo pabaiga, inspiruota „kūrybos Dievo“ (Bacho) gesto. Kompozitorius iš dabarties tapo tų kūrybų tarpininku, dieviškumo tyrėju, medžiagos skaidytoju ir sujungėju, sustodamas prie „sustojusio laiko“ gelmių.

Sekant V. Bartulio „Vizijos“ procesais, ryškėja keletas svarbių Savasties archetipo dėsningumų, kurie šiame kūrinyje įtvirtina Nušvitimo paradigmą. Tai:

- 1) Gelmės sąlytis su tamsa per žingsnių ritmą, sinkopinį pulsą, klasterinius dėmenis. Čia svarbu figūratyvumo atsitraukimas, sudarantis prielaidą vienaplanės linijos kelio projekcijai.
- 2) Choralo duomenų išskaidymas segmentų atplaišomis, harmoninėmis linijomis, taškais, ženklais ir gestais. Taip gilinamasi į vizijinę muzikos prigimtį.
- 3) Šviesos figūratyvusis judėjimas, impulsų proveržis, cikliniu bangavimu išskleidžia inspiracinių reiškinių grandinę. Struktūruojanti figūracijų srautu proveržio formacija yra labiausiai nutolusi nuo Bacho konteksto. Joje užkoduotas ir lietuviškas trichordinis „intonacinis grūdas“, išskirtinis harmoninės įtampos sankabų ir traukos tinklas.
- 4) Dualizmo dominija: atsiveria Šešėlio archetipas ir Savasties patekimas į tamsos gniaužtus.
- 5) Savasties transcendencinis išlaisvinimas: giesmė, laikas, erdvė, anapusybė Nušvitimas.

Bartulio intertekstualumo, gelmių ir kodų taikymo būdu atsiskleidžia ypatinga sakralinės erdvės semantika, reikalinga Savasties dramaturgijai. Čia ji suranda savo nišas, properšas, išskaidymo motyvus. Nors ir per antrinę medžiagą, J. S. Bacho choralą, Savastis išsiskleidžia į aukštumas ir gelmes, išsidėsto architektoniškai ir „kontaktuoja“ su begalybe (pabaigos dimensija).

Ryšys su Bachu daugiaprasmiškas, be kitų reiškinių, pakylėjantis vargonų instrumento postmodernistinį statusą į naują kinematografinės vizijos lygmenį.

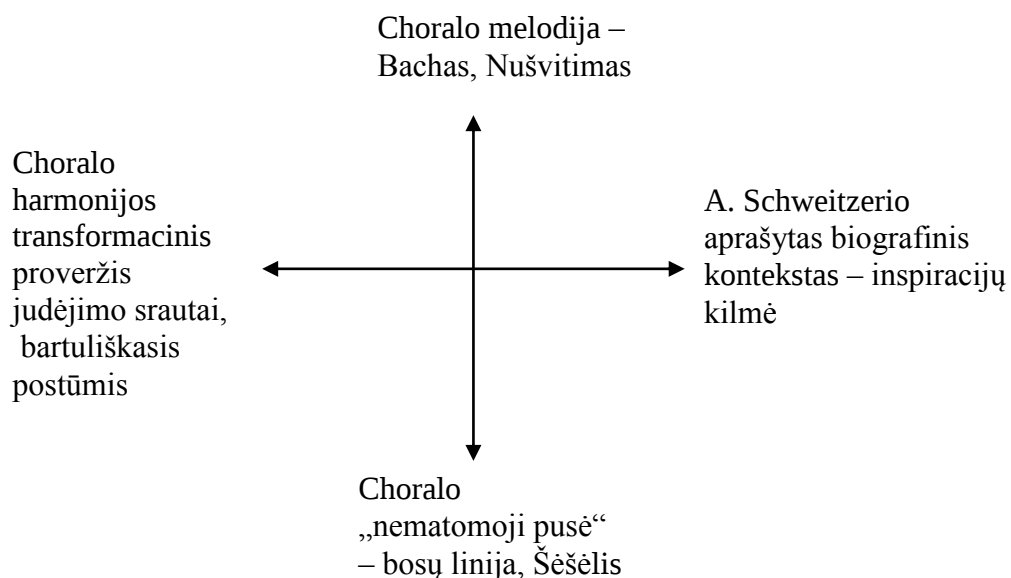
Bartulio intertekstualumas yra taip pat dualistinis (dvilypis): inkliuzyvinis ir aktyviai transformuojantis. Pirma, Choralas dekonstruojamas kaip medžiaga, įgyja kitokią, nutolusią nuo originalo dramatinę semantiką: sonoristiniai klasterių gūsiai, pedalų unisoniniai kirčiai, ornamentikos spazmos virsta *amuzikiniais* archetipo ženklais. Antra vertus, choralas imamas kaip „laiko nepaliesta dvasia“, citata iš idealaus pasaulio, kuri veda procesus iš chaoso į epifaniją – kūrinio *climax*,¹⁴⁶ kurio viršūnės semantikoje glūdi Savasties analogija. Nors „grįžtant į gelmę“, pabaigoje vėl bartuliškai atsiveria choralo „nematomoji pusė“ – vieniša bosų linija, tačiau iškeltoji Bacho *amžinybės vizija* jau nedingsta laike (vaizdinys išlieka psichologiškai naujai užsifiksavęs „praeičių atminties peizaže“).

Apibendrinant verta išskirti abiejų kūrinių vargonams, sukurtų pagal choralą „Viešpatie, šaukiuosi tavęs“ 1984–1985 metais, G. Sakalausko „Domine...“ ir V. Bartulio „Vizijos“, analogijas ir opozicijas:

1. Choralas: tas pats, bet skirtinga prasmės trajektorija. Sakalauskui tai religinė giesmė, Bartuliui – amžinybės šviesa Bacho kūryboje.
2. „Viešpatie, šaukiuosi tavęs“ reikšmės akcentas: į šauksmą iš tamsos gelmių (Sakalauskas), į Viešpatį Kūrėją (Bartulis).
3. Nušvitimas: „Domine...“ – vilties properša ir užsklanda, „Vizijoje“ – epifanija, išliekanti Kūrėjo dvasios aukštumoje.
4. Proveržis: „Domine...“ dominuoja faktūros virsmai žemyn, „Vizijoje“ – kilimas į viršų.
5. Choralo vaidmuo: „Domine...“ išlaiko ašies liniją, „Vizijoje“ transformuojasi į priešybes, suskyla, kol grįžta kaip BACH savastis.

Bartulio kūrinys atveda Savastį iki „išrišimo“ Bacho kūrinio. Išskleidžia jos dramaturgiją keliomis būdingomis archetipinėmis fazėmis. Įtvirtina procesualumo kodus kelyje į epifaniją. Išskleidžia religinę giesmę kaip tapatybės mistinio dėsningumo viršų kovoje su Šešėliu. Suteikia Savasčiai Vizijos muzikoje parametrus.

Schema 5: V. Bartulio „Vizijos“ semantiniai veiksniai ir jų gestai

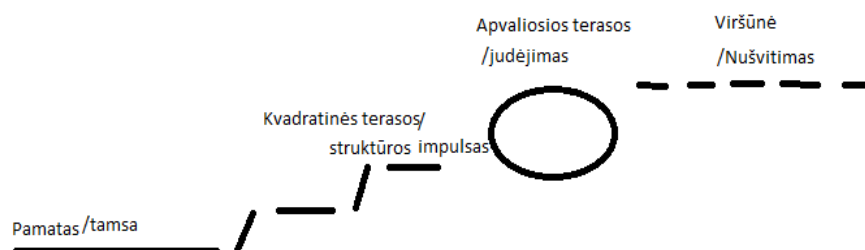


Kontekstuali „Vizijos“ kūrėjų kvaternija: Bach, Schweitzer, Tarkovskis, Bartulis, Mistiškoji archetipinių vaizdinių kvaternija: Šešėlis, impulsai, Apokalipsė, Nušvitimas.

Schema 6: Savasties pilnatvės kūriniai: grafiniai pavyzdžiai palyginimui

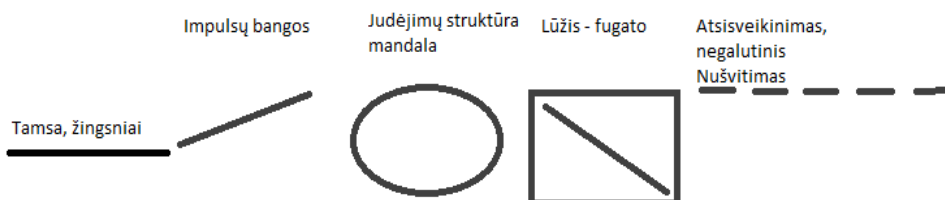
¹⁴⁶ Tomaszewski, 2003, p. 39.

1. G. Kuprevičius
"Borobudur" (1978)



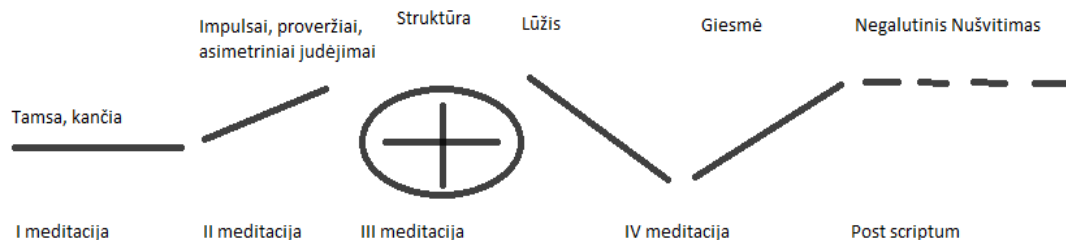
Pagal piramidės
architektūrą

2. B. Kutavičius "Ad
patres" (1984)



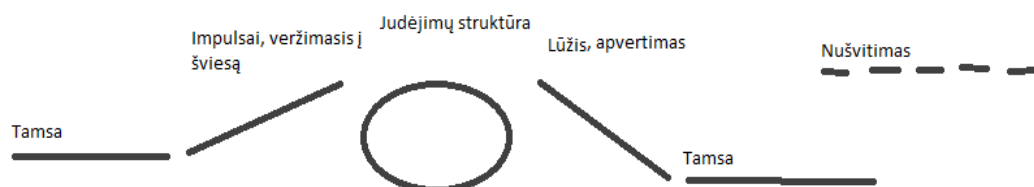
Pagal M.K.Čiurlionio paveikslų ciklą "Laidotuvių simfonija"

3. G. Sakalauskas "Domine, clamavi ad te..." (1984)



Pagal Nukryžiavimo pasiją, Naująjį Testamentą

4. V. Bartulis "Vizija" (1985)



Pagal J.S.Bacho gyvenimo aprašymą

III. Archetipo Savastis pradžios impulsų dramaturgija

3. 1. Savasties veržimasis iš tamsos gniaužtų ir šauksmas iš gelmių Juliaus Gaidelio „Vakaro meditacijoje“ (1966)

Archetipo Savastis prisikėlimo reikšmė bene anksčiausiai buvo pajausta emigrantų kūryboje. Kompozitoriai išeiviai galėjo nevaržomai plėtoti savo kūrybą adekvačiai religijos, tautinės sąmonės, ypatinga vertybė atsivėrusiai archetipų tradicijai ir atvirai išlieti jausmus Lietuvos situacijos atžvilgiu. Todėl meninė mąstysena sąsąmonėje glūdinčių archetipų dramaturginių modelių pagrindu archetipų buvimas emigrantų kūryboje tapo egzistencinė, fenomenali, transformuojanti: archetipai kelias grįžimas namo išsiskleidė ir buvo išsaugoti kaip vizija, ir „pašauti“, ir žuvę, ir „sužeisti“, pašaukti prisikėlimui, taip galėjo išlikti svarbiausias išeivijos kūrybinio diskurso objektas. Čia *pažeistųjų* arba *ištumtųjų archetipų*¹⁴⁷ dimensiją itin iškalbingai išskleidžia žodžio kūryba, poezija, literatūra: B. Brazdžionis, J. Aistis, H. Nagys, K. Bradūnas, A. Škėma, A. Mackus, A. Nyka-Nyliūnas, V. Kavolis, S. Santvaras, L. Andriekus ir kt. Muzikos kūryboje pasirodė daug kūrinių jų tekstais, ten galima apčiuopti atitinkamų *katastrofinio modernizmo* stiliaus bruožų, bylojančių tradicinių lietuviškų archetipų (Rūpintojėlis, pakekės kryžiai, gamta) apraudojimą ir jų visumos – Savasties dramaturgijos skausmingo skilimo bei veržimosi į jungtis lauką.¹⁴⁸ Pastebėsime, kad ir kitų tautybių emigrantų kūrybai būdinga ta pati tematinė archetipų spalva: religija ir patriotizmas, ką išreiškia psalmės, raudos, maldos, praeities egzistencijos trapumo apdainavimo, klajūno ir amžino grįžimo namo *riturnelės*, sukeltos sužeistosios Savasties „šauksmo iš gelmių“.¹⁴⁹

Išraiškingas tokios religinio-patriotinio turinio kūrybos pavyzdys yra išlikęs ir vargonų muzikoje, tai Juliaus Gaidelio (1909–1983) „Vakaro meditacija“ vargonams, sukurta 1966 m. Bostone, skirta Vašingtono Pavergtų Tautų katedros Šiluvos koplyčios dedikacijos ir lietuvių religinio kongreso iškilmėms. Gaidelio kūrinį tuomet atliko vargonininkas Vytenis Marija Vasiliūnas, ilgai buvęs vienintelis jo atlikėjas. Jis, beje, turėjo ir vienintelį kūrinio rankraštį, kurį vėliau gavo Gaidelio kūrybos tyrinėtoja dr. Dana Palionytė, o 2009 m. vasarį atidavė šio tyrimo autorei, atlikusiai „Vakaro meditaciją“ monografijos apie J. Gaidelį pristatymo metu LMTA Juozo Karoso salėje. Tai iki šiol neišleistas, mažai žinomas, dar netapęs repertuariniu vargonų opusas tik

¹⁴⁷ Stig Fhaner. *Psichoanalizės žodynas*. Vilnius, Aidai, 2005, p. 102-104.

¹⁴⁸ Plačiau žr. Jūratė Landsbergytė. *Maldos archetipo transformacijos emigrantų kūryboje....* Menotyra, 2013, Nr. 3, p. 565–572.

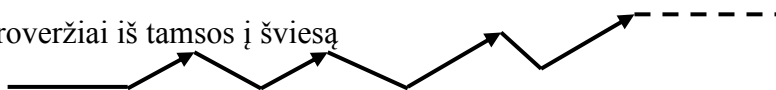
¹⁴⁹ Pvz., lenkų emigranto Stanislawo Janty-Połczyńskiego muzikinė kūryba nuolat grįžta į *psalmės* retoriką medituojant karo tragediją, ką atskleidžia vokaliniai kūriniai religiniais patriotiniais brolio Aleksandro tekstais: *Nelaisvės psalmė, Išbūto laiko psalmė, Kaltės psalmė, Kasdienybės liūdesio psalmė, Paskutinioji psalmė* ir kt. Čia kaip ir J. Gaidelio kūryboje būdingas melodinis intervalų traukos neišrišimas, chromatinės slinkty, poliritmijos elementai, atspindintys simbolistinę nestabilumą, netekties, išnykimo tėkmę. Aleksandra Klaput-Wisniewska. *Emigracyjna twórczość Stanisława Janty-Połczyńskiego. Inspiracje, archetypy*. In: *Archetyp. Dzieło muzyczne (2). Akademia Muzyczna im F. Nowowiejskiego w Bydgoszezy-Bydgoszcz*, 2006, p. 249-252.

2014 m. tyrimo dėlei surinktas D. Prūsevičiaus, nors lietuviškos Savasties raiškos požiūriu yra reprezentatyvus istoriškai ir meniškai reikšmingas. Apie tai, kad čia galima įžiūrėti archetipines Savasties veržimosi į šviesą reikšmes, byloja kūrinio muzikos kalbos bruožai.

Visų pirma, „Vakaro meditacija“ yra tamptai susijusi su Gaidelio kantatomis B. Brazdžionio, S. Santvaro, J. Aisčio ir kun. L. Andriekaus žodžiais. Tai tuometinės Lietuvos, okupuotos sovietų, apraudojimas, jos sutryptos Savasties šauksmas (B. Brazdžionis „Ar tu gyva?“, leidinyje: „Šaukiu aš tautą“, 1991) ir prisikėlimo, kovos bei laisvės meldimas. Lietuvos prikėlimas per žodį, kantatos „Tikinčiųjų malda“ (1966, kun. L. Bubrecko ž.), „Kovotojai“ (1968, S. Santvaros ž.), „Klajūno maldos“ (1969, L. Andriekaus ž.), „Partizanų motina“ (1970, J. Aisčio ž.), „Lietuviškam žodžiui“ (1975, B. Brazdžionio ž.), „Malda už Tėvynę“ (1978, L. Gustaičio ž.) yra lamentinio ir herojinio pobūdžio dramatiniai kūriniai, skirti lietuviškųjų vertybių *atmeldimui*. Kaip rašo J. Gaidelio kūrybos tyrinėtoja D. Palionytė, 1966 m. sukurtoje „Tikinčiųjų maldoje“ (L. Bubrecko ž.) yra „meldžiama Lietuvos laisvės ir galimybės grįžti į tėvų žemę, maldaujama amžino poilsio žuvusiems kovotojams“.¹⁵⁰ Malda čia tampa transformuoto paradigminio veržimosi į šviesą forma. Tai gelmės, kylančio šauksmo, meldimo choralinės lamentacijos gestai, signalizuojantys ultimatyvų pokytį, jo neišvengiamumą.

1. **Malda ir rauda.** Gaidelio „Vakaro meditacija“ atliepia transformuotą veržimosi į šviesą meditaciją, su intencija į universumo atmeldimą, būdingą religijos reikšmių prisodrintai vargonų muzikai. Tačiau skirtingai nuo J. Naujalio ar J. Tamulionio Maldų, šiai *maldei* yra būdingas Savasties dimensių dramtizmas, veržimasis lūžiais iš tamsos, kreipimasis į pažeistą deformuoto laiko erdvę *šauksmu iš netekties gelmių*. Jos kodas – tritonio šuolis į viršų. Kartu tai ir giesmių, ir lamentacijos, kritinės situacijos konstanta, skausmingo braižo proveržių ir skilimų banga, bylojanti esminį Savasties gestą ir jos žūtibūtinį siekį: kilimą iš tamsos į šviesą, žingsnį aukštyn, nors ir palydimą kritimu. Formaliai tai atitinka pirmojo ir antrojo (bei jo atspindžio – ketvirtojo) Savasties etapo - fazės grafiką: tamsa, impulsas ir lūžis. Linearinis dinamikos kilimas:

Schema 7: proveržiai iš tamsos į šviesą



Aukštumos ir gelmės opozicija čia yra svarbiausias Savasties braižo komponentas, kuris suformuoja **2. kilimą iš gelmių** (bosų, gausmo apačių). Tai žingsnis skausmingu ir prieštaru draskomu įtampos intervalu – tritoniu į viršų, su sprendžiamo pustonio užtūra, kas semantizuoja aimanos intonaciją, tačiau persmelkianti ribų sunaikinimo siekiu, valios sutelkimo, raiškos energijos gestu. Šis gestas kaip bosų žingsnis asocijuoja su transformuota pasakalijos (žanro atmintyje glūdi laidotuvių procesijų vaizdinys) *basso ostinato* pradžia ir faktūros tirštėjimu, kylant dinaminiais proveržiais. Taip gryninamas koncentruotas impulsas *kilimui iš gelmių*, suteikiantis „Vakaro

meditacijai“ dramaturginę koncepciją – visuminės bangos dinaminę skalę, sudarytą iš keturių bangų, trys kurių yra vienos kulminacinės grandies pakopos, o ketvirtoji jau *tikra meditacija* – atsitraukimas, išsilydimas horizonto šviesėjime. Savastis čia įgavusi cirkuliacijos išvystymo sistemų, judėjimų rato ar totalaus įstruktūrinimo (fugato), tačiau sugėrusi itin raiškų impulso ir lūžio cikliškumo principą, *lamento* aimaną, intonacinio gesto fenomeną, kas leidžia šį kūrinį priskirti ankstyvojo etapo Savasties pažadinimo raiškai (tamsa – impulsas – iškilimas – lūžis – išnykimas), itin turtingai emigrantų katastrofinio modernizmo (Savasties apraudojimo) lamentacijos ženklų.

Tuo tarpu Lietuvoje Gaidelio „Vakaro meditacijos“ sukūrimo laikotarpis byloja dar totalų Savasties reikšmių blokavimą, tamsą, deformaciją ir tik nuotolis gali įprasminti arba įsakralinti *jos ilgesio skausmą* prasiveržiantį į tokį intonacinės kalbos lygmenį, kuris turi gilių sąsajų su Savasties drama. Yra akivaizdu, kad J. Gaidelio „Vakaro meditacijos“ lamentinio choralo vertikalių „sankryžose“ glūdi tritonio ir kvartos sąskambių „sustingęs šauksmas“ – kulminacinis harmoninės sankirtos arba esminės kritinės komplikacijos iškėlimas. Imitacijų palyda dar sustiprina sankirtos neišvengiamumą, fatališkąjį reiškinių cikliškumą ir proveržio į šviesą impulsyvumą. Taigi, Savasties raiškai ypač svarbu, kad einama **3. šviesėjimo link**. Bangų cikliškumas nėra hermetiškas, jis ne uždaras, o vis plačiau atveria faktūros sluoksnius, vis giliau „įžemina“ komplikacines intonacijų santalkas, nukreipia jas mediatyvine linkme ir į viršų. Taip pasitvirtina penktas Savasties parametras – etapas: judėjimas aukštumos kryptimi.

Ir neatstovaujamųjų Savasties lygmenų čia dar pasigendama: 1) priešpriešinio judėjimo ciklų; 2) struktūros vaizdinio projekto, nors pastarąjį galėjo atstoti lietuviško sakralumo simbolis – koplyčios vidus, čia bunda programinis sugestyvusis vaizduojamojo meno veiksnys, nebūtinai deklaruojamas kompozitoriaus. Pasigendama esminių Savasties įsitvirtinimo ženklų: Mandalos rato ir išrišimo į Nušvitimą tolydinumo.

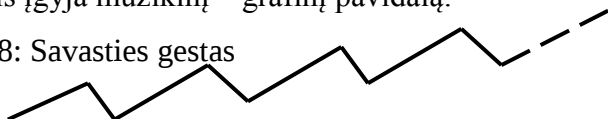
Archetipas Savastis J. Gaidelio „Vakaro meditacijoje“ yra pirmiausia susijęs su Malda kaip meldimu šviesos ir kaip vargonų muzikos žanru. Čia prasideda Savasties *šviesėjimo kelias*, kuris atsiveria išgrynintu sumavimu visų svarbiausių Savasties reikšmių: kvaternijos, ciklo bangų, erdvės dimensijos pokyčių.

Muzikine prasme J. Gaidelio „Vakaro meditacija“ remiasi intonacine gestų kalba: tritonio architektonika, trijų bangų kulminacija su *didžiuoju lūžiu* („aukso pjūvyje“) ir koda. Pažymėtina, kad archetipas iš grynojo muzikinio segmento (tritonio išsprendimas) perauga į dramaturginį gestą, visuminę formą, personifikuojasi, transformuojasi, jungia tamsos ir šviesos sferas dramatiniais posūkiais, signalizuoja fanfariniais „šūkais“. Kylama įtampos kupiniais intervalų šuoliais ir atolydžiais, slystančiais žemyn *lamento* motyvais tarsi į vizijinę *šešėlio* sferą. Tai yra sugestyvus raiškos atsitraukimas „į šešėlį“, čia atsiranda kita „žemės traukos“ (bosinio registro, žemo

¹⁵⁰ Dana Palionytė. „Julius Gaidelis – namų ilgesio dainius“, 2008, p. 125.

diapazono) dimensija, kuri atveria didelės įtampos kolizijų neišvengiamos netekties smegduobes, būdingas lietuviškai tapatybės būsenai. Skausmo, ilgesio, Tėvynės praradimo čia yra akivaizdus nihilistinis veiksnys, lemiantis muzikos kalbą ir jos archetipų sugrįžimo ar susigrąžinimo raišką, susidūrimą su nebūtim, valią kilti ir šauksmą iš gelmių. Ta prasme J. Gaidelio „Vakaro meditacija“ tampa kitos, nei autoriaus įvardintos, netikėtai ekstremalios dramatinės dimensijos kūrinium, liudijančiu lietuvių vargonų muzikos neišvengiamo susidūrimo su totalitarizmu tikrovėje sukrėtimą, archetipų išstūmimo ir susigrąžinimo koliziją. Tai yra archetipo Savasties pradžios ir prisikėlimo gestas. Jis įgyja muzikinį – grafinį pavidalą:

Schema 8: Savasties gestas



pagal vis didėjančią gesto amplitudę (kintantis „bangos“ taktų skaičius).

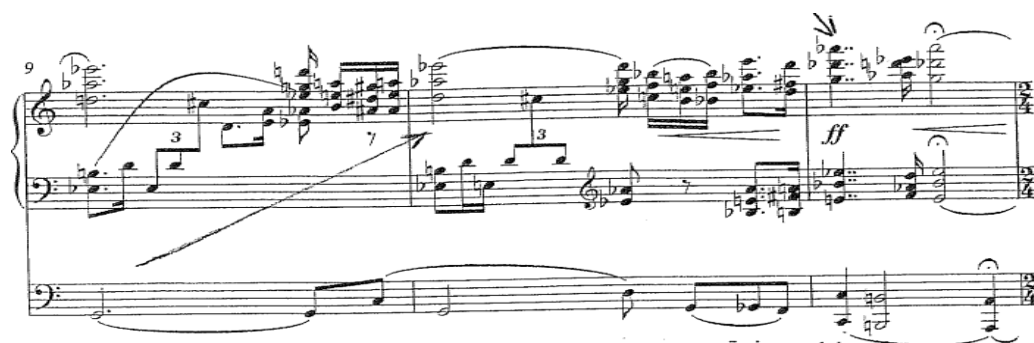
Intervalo gestas čia yra dramaturginės vienovės pagrindas: intonacinė ląstelė, tritonio žingsnis, besiveržiantis į išsprendimą, užtūrą, užlaikytas, sukurianti naują įtampą, segmentų grandininę varžą, harmoninių kolizijų nerimo dinamizmą, energijos sankaupą, vėl vedančią aukštyn.

Muzikinis pavyzdys 34: Julius Gaidelis, „Vakaro meditacija“, pradžia, pirminis Savasties gestas „šauksmas iš gelmių“

Lento sostenuto

Plėtojant tolesnę gesto struktūrą sudaro tritonis, plėtojantis tolesnę tritonių, kylančių vienas iš kito grandį: do#-sol-sol#-re-do#/do-fa#. Tai pagrindinis Meditacijos grūdas, intonacinės ląstelės branduolys, dėsningai „užvaldo visatą“ ir savo variantais išplinta į visaapimančią gelminės dimensijos tinklą. Tai archetipinis sklaidos braižas, dramaturgijos forma čia – laipsniška etapų banga, harmoniškai besikomplicuojanti. Antinomijų postūmiais bangos išauga viena iš kitos ir įsilieja į viena kitos struktūrą, pasipildydamos tritonių, šešioliktnių grupuotėmis; Fatališkas baigties signalas – punktyrinis likiminio gesto kirtis – kulminacinė fanfara, deklaruojama postūmio kolizija.

Muzikinis pavyzdys 35: J. Gaidelis, „Vakaro meditacija“, gesto pabaigos signalas, kulminacinė fanfara



Šis aukščiausias pirmosios (iš keturių) bangos taškas – *sustingęs šauksmas* praveria begalybės jungtis, išjudina aukštojo ir žemojo diapazono patosą – archetipų pozicijų sąšaukas. Po šio užtvirtinimo vėl pradedamas archetipinis *prisikėlimo kelias* nuo apačios į viršų, išraižytas lamento intonacijų užuomazgomis. Prasideda antrosios bangos procesas, kur tritonio pustoniai intensyvėja ir išsiplečia iki didžiosios septimos, mažosios nonos. Intervalų varža rodo būtinybę įveikti gelmės trauką.

Muzikinis pavyzdys 36: J. Gaidelis, „Vakaro meditacija“, antrosios bangos kulminacija ir grįžimas į gelmę



Pažymėtina skausmingoji mažosios sekundės ultimatyvioji slinktis, neapleidžianti šios faktūros, o persmelkianti ją, kaip ir tritonis, iki transcendentalaus nerimo virpesio. Šis *intonacinis tinklas* antrosios bangos atžvilgiu darosi dar fatališkesnis, tokią jo prasmę vėlgi „deklaruoja“ fanfarinis užtvirtinantis kulminacinis gestas – kirčiai triolėmis (ff) su esmine įtampos implikacija: tritonio ir mažosios nonos trinčių draskomu šūksniu (des-b-e-a-e).

Muzikinis pavyzdys 37: J. Gaidelis, „Vakaro meditacija“, šūksnio fanfaros, trečiosios bangos ultimatus



Jos itin svarbios kaip ženklas – signalas, kad pokytis yra esminis, būtinas egzistencinei reikšmei. Jis lemia lūžio etapą.

Po antrosios bangos „iššūkio“ faktūra jau patiria įsibangavimo nuolydį (palaipsnį kritimą žemyn, išrišant susikaupusią įtampą. Taip susipina žemyn ir aukštyn judėjimo impulsai, jų gestai susilieja, papildo ir kyla vienas iš kito. Nėra aiškios cezūros, bet visą laik išlieka į viršų besiveržiančio gesto intonacinė kalba. Pažymėtina, kad Gaideliui būdinga „archetipinė lamento figūra“ ir jos variavimas.¹⁵¹ Jo stiliaus kalba apibūdinama kaip monotematizmas, faktūrą dramatiškai suaktualina kartojamos atskiros sintaksinės struktūros, melodikos – ritmikos darinių nuolatinė kaita, kas leidžia nuolat iš naujo spinduliuoti baziniu instrumentiniu turiniu, užkoduoti ir išryškinti archetipinį lamentinio sakinio vaizdinį...¹⁵²

Pateiktame pavyzdyje aiškus ir naujas Savasties aktyvumo bruožas – ultimatyvus kulminacinis gelmės – aukštumos pozicijų sankirtos momentas. Be to, visų sluoksnių kryptingas judėjimas primena Maxo Regerio pasakalių kulminacinį virsmą: ritmizuoti šešioliktnių pasažai, fatališkųjų triolių fanfaros, išstumiantys vienas kitą į erdvę finališki signalai pasiekia dramatišką totalaus intensyvėjimo ribą, savotišką apokaliptinę kulminaciją. Nors ir išplėtota tarsi laisvų spontaniškai augančių improvizacinių potėpių, ji yra griežtai monolitinės bangos struktūros. Pažymėtina, kad *Lamento* pynės neišvengiamai yra sutelktos į tapatybinį lietuviškumo kodą, Savasties reiškinių, dar mažai išgrynintą Gaidelio kūrybos tyrinėtojų, nusveriant įžvalgose minimiems romantizmo bruožams. Kulminacijų bangos virsmas čia jau keičia situaciją, transformuoja Maldą į Šauksmą, protestą, ultimatumą.

Pažymėtina, kad įtampos kupinas virsmas pasiekiamas kūrinyje, kukliai pavadintame „Vakaro meditacija“. Galima teigti, kad čia dar neįvestas archetipų raiškiai ir Savasčiai būdingas vizijinis bei verbalinis matmuo. Jis palieka neišsakytas, tik jaučiamas pačios muzikos archetipų properšų blyksniuose kaip Savasties gelminis kalbėjimas, prisodrintas lamentacijomis, kančios ir

¹⁵¹ Palionytė, ten pat, p. 138.

¹⁵² Palionytė, ten pat.

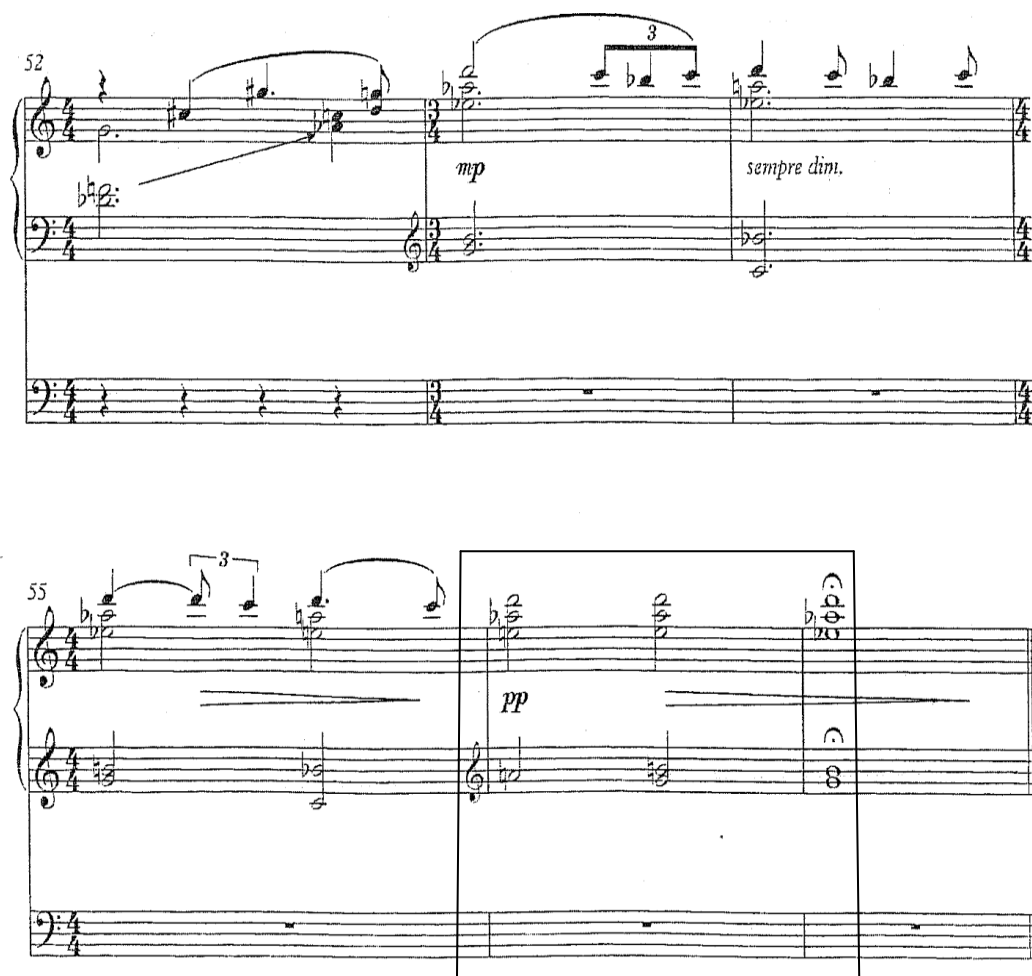
troškulio prasiveržti sekvencijų augime. Tačiau, visumos požiūriu, „Vakaro meditacija“ yra neabejotinas archetipo Savasties aktyvėjimo ir baltiškojo fatališkumo (amžino Savasties sugrįžimo) ženklas vargonų muzikoje, ankstyvas ir kontekstualus, įsodrintas emigrantų literatūrinės kūrybos diskurso.

Tai, kad Savastis dar „blokuojama“, byloja: sąskambiai, sustingstantys neišrišimų sankirtose, tarsi iškeltų rankų gestai, persmelkti tritonų – nonų lūžio įtampos: b-e-a-es, a-es-as-d, e-b-es-g-des-ges. Kritimas žemyn ir įtampos atlydis yra blokuojamo ryžto ženklai, jie ir atveda į reprizas – pradinį tritonio išeities tašką: cis-g-gis-d-des/c-fis/-h-f.

Čia užkoduota specifiniai maksimalizuota įtampa, turinti reikalingą prasiveržti pro tamsos, nihilizmo, atkirtimo nuo erdvės blokus dramaturginę energiją. Tai esminis *demoniškojo tritonio* absoliuto nerimas, chromatikos – pustonių slinkties skausmingoji varža, vedanti begalinę melodinę liniją tristaniškuoju (R. Vagnerio „Tristano ir Izoldos“ leitmotyvo) *principu*. Čia prisideda pasakalijos žingsnis – *basso ostinato* principas, regeriškas dinaminės bangos kilimas iš žemės gausmo tamsos gelmių. Tokia J. Gaidelio „Vakaro meditacijos“ dramaturgija byloja konceptualios absoliuto dimensijos šviesėjimo poreikį vargonų mene ir **Savasties sugrįžimą**.

Taip ankstyvosios lietuviškosios Savasties prasmės, išskleidžiamos globalioje erdvėje, sugįžta į Lietuvą. Galima teigti, kad toks folkloristinės raudos fenomenas vargonų muzikoje yra T. Makačino sonata Nr. 1 (1965). Okupacija suponuoja traumuotą santykį su Savastimi. Jį geriausiai išreiškia rauda. Išstumtoji archetipinė vertybė veržiasi į sugrįžimą, į kelią, namo, į savo identifikaciją ir globalią besienę dimensiją. Tą dar labiau patvirtina T. Makačino Sonata vargonams Nr. 4 „Malda už Lietuvą“ (1980), beprecedentinis Savasties – raudos asimetriško pasipriešinimo sistemai opusas. Šis veiksmas yra pasikartojantis intonacinis gestas J. Gaidelio „Vakaro meditacijoje“, prabilęs apie Savasties tritonio koliziją. Kūrinys tarsi dar nepasiruošęs priimti viso probleminio diskurso, nedeklaruojantis jo masto, dar be minimalistų žodinės kūrybos polėkio, tačiau savo meditacijos pavadinime slepiantis *sustingusį šauksmą*: tritonį. Jo intervalinė įtampa išlieka ir baigiamajame „išrišime“.

Muzikinis pavyzdys 38: J. Gaidelis, „Vakaro meditacija“, ketvirtoji banga, išskaidrėjimas



„Vakaro meditacijos“ ketvirtoji banga – tai repriza ir koda, jos baigiamieji akordai *infinito* – be pabaigos išrišimo persmelkti „begalybės nerimo“ (tritonis viršuje: as-d).

Taip pareikštas Savasties archetipo gestas – kulminacijos viršūnėj sustingęs šauksmas, aidai, siekis įsilieti į begalybę... Savasties išstūmimą istorinėje situacijoje daug kartų liudija žodžio kūryba. Tuo tarpu muzikoje pasukama į alternatyvias sferas: kosmosą, orientą, *keliavimą laiku* (V. Bacevičius). Jungtis su gamta ir namais lieka kol kas paribiuose, išstumtųjų įvaizdžių ir archetipų vaidmenį apriboja ideologija, kuri tai užblokuoja, neleidžia įvaizdžiais sugrįžti. Tada atostūmiu prasideda šitie archetipų meldimo *gestai*: šauksmo iš gelmių, kilimo į viršų, iš tamsos į šviesą procesai. Akivaizdu, kad J. Gaidelio „Vakaro meditacija“ atstovauja šiam procesui, tai byloja jos linijų *grafika*: bangos kilimo dramaturgija ir šviesėjimo versija, būdinga Savasčiai. Pagal Savasties grafinę schemą, tai yra akivaizdus impulso-lūžio dramaturgijos pavyzdys, kurio užuomazgose įgyvendinami šie Savasties etapai: gelmė, impulsai, lūžis, Nušvitimas.

Nušvitimo pobūdis. Trys jo vis platinančios ir stiprinančios bangos atveda iki ketvirtosios, kur vietoje lūžio ateina *dalinis Nušvitimas*. Svarbiausia intensija čia tampa proveržis iš tamsos į

šviesą, savo dinamizmą išvystantis faktūros, diapazono plėtos ir formos padalų ilgėjimu – augimo kryptimi. Impulsų dramaturgija čia iškyla į svarbią psichologinę įtampos pakopą: įtvirtina erdvės dimensiją ir jų gelminį galios dinamizmą kaip alternatyvią sisteminei visumos traktuotei. Sistema čia yra perkertama lūžio koncepcijos, skilimas tampa įtampos lauku, projekcija į Nušvitimą.

Bruožai, liudijantys Savasties sugrįžimą „Vakaro meditacijoje“, yra šie:

- 1) procesijos bosų „žingsnis“ – pasakalijos kilimo iš **gelmių nuolatinė transformacija**;
- 2) intervalikos ląstelių varža, jos **begalybinis nerimo ženklas – tritonis**;
- 3) fanfarų „likiminės“ triolės, kitos grupuotės, sugestijuojančios kulminaciją, šauksmą ir **lūžį**;
- 4) fermatų sustojimai – **amžinybės ženklas**;
- 5) bangos architektonika – ciklai, sugrįžimai, **rato ir posūkio simbolizmas**;
- 6) **tamsos – šviesos opozicijų** simbolizmas faktūroje;
- 7) **gesto raiška** – iškilimas į viršų, kulminacinis sustingimas – įtampos deklaracija;
- 8) **varpų dūžių aidai – amžinybės atspindžio refleksija**;
- 9) chromatikos **skausmo slinkčių fatalizmas**;
- 10) **išskaidrėjimas**, persmelkiantis faktūrą;
- 11) **infinito** sugestija.

Tai pirmojo (gelmės), antrojo (impulso), trečiojo (bangos) ir ketvirtojo (lūžio) bei iš dalies penktojo (begalybės) Savasties lygmens pasireiškimai, konceptualizuojantys kūrinį.

Penktasis etapas čia dar yra daugiau sugestija negu išgrynintas tolydinis aukštumos (Viršūnės, Nirvanos kaip G. Kuprevičiaus *Borobudur* atveju) judėjimas. Tai dar ne Begalybės procesualija, o vilties ženklas, ar klausimas kaip B. Brazdžionio eilėraštyje: „Ar tu gyva?“ Tokia trapia intonacine aimana (chromatizuotas „šėšėliu“ grynųjų intervalų – Savasties nešėjų sąskambis pabaigoje) nuaidi paskutiniai aukštai iškilę J. Gaidelio „Vakaro meditacijos“ akordai. Grafiškai jie atitinka Nušvitimo pulsacijos aukštumą atėjusią po impulso ir lūžio dramos:

Schema 9: Nušvitimas



Taip J. Gaidelio „Vakaro meditacijoje“ parodomas kelias į galimą Nušvitimą – per impulsų veržimąsi į viršų ir lūžių atkritimą atgal į gelmę stiprėjančia banga.

3. 2. Archetipo Savasties dimensių raiška per poetinę inspiraciją: Algirdo Martinaičio „Šviesių nakties žiedų atminimas“, perskaičius R. Tagorę (1974)

Poezijos įtaka muzikai yra universalus idėjų šaltinis. Žodis čia yra vienas iš anapus glūdinčio archetipo kodų, pastūmėjančių ją ašies link. Tai liudija ir Algirdo Martinaičio (*1950) kūryba, kur muzika dažnai susipina su paties autoriaus tekstais arba semiasi iš kitų tekstų šaltinių. Kartais muzikinės idėjos kyla iš netikėčiausių įvairaus spektro poetinių patirčių. Vienas tokių yra visatos universumo trauką lietuvių kompozitoriams asocijuojanti Indija, nuo amžių alsuojanti baltų kilmės ir sanskrito slėpiniais. Tai budizmo, induizmo filosofija ir XX a. indų poeto Rabindranatho Tagorės poezijos giesmė. A. Martinaitis čia „užkliuvo“ dar 7-ajame dešimtmetyje, ir lietuvių vargonų muzikos repertuaras praturtėjo gelminiu kūrybos laisvės opusu, pavadintu „Šviesių nakties žiedų atminimas“ (autoriaus pavadinimo pirmasis variantas: „Šviesių nakties žiedų pažadinimas“) su reikšminga nuoroda: „perskaičius R. Tagorę“. Kūrinys pasirodė 1974 m., o prieš tai Tagorės „Poezija“ Lietuvoje išleista „Vagos“ leidyklos 1972 m. (poemos „Sodininkas“, „Vaisių rinkimas“, „Gitandžali“¹⁵³). Knyga tapo tikru muzikų atradimu, itin artimu lietuvių kūrėjų mentalitetui muzikos įvaizdžiais. Čia susiliejo gyvenimo, mirties, gamtos ir kosmoso sakralumai. Giesmė, psalmė, malda peraugo į šviesą naktyje, balansuojant tarp skausmo, netekties ir vilties atsivėrimų, ir dvasios imuniteto paieškų. Tad nenuostabu, kad knyga tapo įkvėpimų šaltiniu daugeliui autorių. Kartu kai kuriuos lietuvių kompozitorius ji atvedė į senosios civilizacijos archetipų visumos paieškas, t.y. Savasties dramaturgiją, jos kilmę (indų Upanišados) bei pasaulio erdvės išgyvenimą, gelmių, aukštumų ir horizontų peizažą bei jo atspindžių lauką, tapusį muzikos kūryba.

Algirdas Martinaitis, pats irgi poetas, čia rado esminių muzikinių poveikių raiškos lobyną: gelmės, šešėlio, kelio, grįžimo namo procesų ir šviesos, naujo reiškinių gimimo dramaturgiją. Čia telkiasi ląstelės ir branduolio idėja, esminga muzikos dramaturgijai, branduolys – tai utopija, nušvitimas, išaukštinimo himnų paradigma. Iš R. Tagorės poezijos ateinantis ir motyvų diskursas: **mažumos didybė**. Pažymėtina, kad čia atsiranda ir spalvinis spektras: indų ragų laisvojo stiliaus imitacija, migruojantis tarp spontaniškojo eksponavimo gamtos gausmų klasterių modeliavimo ir erdvių transcendentalizmo virpesių tyrinėjimų, leidžiant garsui **pačiam rinktis** klajūnišką plėtotės eigą. Savasties struktūrą čia labai sustiprina esminis jos koncepcijos, indų upanišadų paslapties dėmuo, glūdintis R. Tagorės poezijoje. Jos paieškos atitinka visus sąlyčio taškus ir indų religijos bei meno vienybę gamtos bei kosmoso universume. Kūrinyje „Šviesių nakties žiedų atminimas“ pagal Savasties dimensių atvėrimą atsiranda keturios sąlyginės padalos, kurios, nors ir peraugusios

¹⁵³ Rabindranatas Tagorė. *Poezija*. Vertė Vytautas Nistelis. Vilnius, Vaga, 1972.

viena į kitą, struktūriškai išgrynina kvaternišką etapų dramaturgiją. Taip Martinaičio „Šviesių nakties žiedų atminime (pažadinime)“¹⁵⁴ galima išskirti penkias Savasties fazes:

- 1) įžangą – gelmės/ aukštumos poziciją;

erdvės deklaracija

- 2) fugato – imitaciją – energijos sankaupų varžą:

veiksmo deklaracija

- 3) „Žiedo gimimą“ – virsmą į transcendenciją, viziją, utopiją, sapną. **Savasties sugrįžimą ir pirmąją Savasties archetipo kaip branduolio deklaraciją** lietuvių vargonų muzikoje. Tai ireali aukšto diapazono, išnyrančio „iš niekur“ padala, „sapno epizodas“ – nušvitimas kulminacijų griūties tamsoje, sapnas čia filosofiskai konceptualizuojamas į Savasties branduolį.

- 4) Gelmės reprizą – kodą, grįžimo į tamsos erdvę, kartu išskaidrėjimo, *infinito* deklaraciją.

Pirmosios fazės prerogatyva – įvairios motyvų užuomazgos, ypač klasterių „klaidžiojimais“ pustoniais – tonais implikuoja tuomet teoriškai iškeltus dodekafonijos ir trichordinių ląstelių kompleksus (Juzeliūnas, 1972), tačiau savaip tolimus folkloriniam elementui, greičiau „ieškančius kelio“ į universumo sąmonės gelmės, jų vertybines transformacijas ir sąlyčio taškus. Toks *kelio ieškojimo* stilius tampa Martinaičio kūrybos ženklu, o vargonų kūryboje čia tam puikiai išnaudojami gausmai – „archeologiniai“ sąmonės gelmių sluoksniai ir jų žadinimo signalai – per vargonų faktūros multiplinaris raiškos galimybes (bosų ir aukštumų registrų antinomijos, terasų „laiptai“, sistemų pozicijos, virsmai ir proveržiai). Taip *keliavimas laiko* ir erdvės sferomis (terasomis, faktūros sluoksniais) tampa naujai apčiuoptu poetinės laisvės stiliumi, kurio inspiracija čia akivaizdžiai yra R. Tagorės poezija. Jos impulsai, unikalūs muzikalumas susilieja su lietuviškais archetipiniais visatos įvaizdžių slėpiniais: „pasaulis kaip didelė simfonija“, čiurlioniška sferų sintezė, visatos ir žmonijos himnas – Savasties *prisikėlimo* giesmė. Taip būtų galima traktuoti R. Tagorės poezijos universumo artumą lietuvių kūrėjams, konkrečiai – A. Martinaičiui. Pasak autoriaus, jam ypatingą inspiraciją suteikė Tagorės poezijos įvaizdžiai, apeliuojantys į giluminį Savasties branduolį. Jis glūdi atminties sluoksniuose, čia – faktūros sluoksnių atsivėrime į aukštumą.¹⁵⁵ Galima teigti, kad šiuo atveju Savasties grįžimo impulsas yra „Šviesių nakties žiedų atminimas“, jungiantis tamsos ir šviesos pasaulius į vieną atminties ieškojimų labirintą. Absoliučia jungties galia išsiskiria šis kūrinys vargonams – kelių sferų aprėpimo ir transformacijos gestais. Tai ir Savasties impulso, kelio iš tamsos į šviesą išvelgimas muzikos perspektyvoje. Ir jo branduolio

¹⁵⁴ „Taip, tai iš esmės Savasties pažadinimas. Pavadinimą pakeičiau vėliau, inspiruotas jau kito vertimo, kai norėjau pabrėžti kūryboje atminties reikšmę“. Iš pokalbio su A. Martinaičiu 2013 m. lapkričio 7 d.

¹⁵⁵ „Faktūros gelmė čia asocijuojasi su atminties gelme, iš kurios kyla nenumatytas vizijinis reiškinys, kaip ir meditacijų metu.“ Iš pokalbio su autoriumi Algirdu Martinaičiu 2013 m. lapkričio 5 d.

išsiskyrimas tarsi sapne – atminty – kitos dimensijos vizijoje. Čia ryškūs archetipo Savasties transformacijos bruožai, labiausiai susiję su erdvės dimensija.

„Pažadinimo“ („Šviesių nakties žiedų pažadinimas“) pirmoji padala yra tiesiog erdvės išskleidimas – sferų atsivėrimo, moduliavimo klasteriais, bosų ir melodikos resursais – *beribiškumo atsklandos* darinys. Čia yra esminė **gelmės** įžvalga – į gylį ir aukštį atviros dimensijos *alsavimas*: klajojimas klasterių blokais, asimetriškai skaidrėjant ir tirštėjant. Tai sukuria gamtos galių pojūtį, nevaldomo chaoso artumą, tvyrančią laikiną rimtį, brandinant nenusakomus reiškinius. Atitinka archetipo Savasties **pirmąją fazę: gelmės atsivėrimas**.

Muzikinis pavyzdys 39: A. Martinaitis, „Šviesių nakties žiedų atminimas“, pradžia, gelmės ir impulso deklaracija

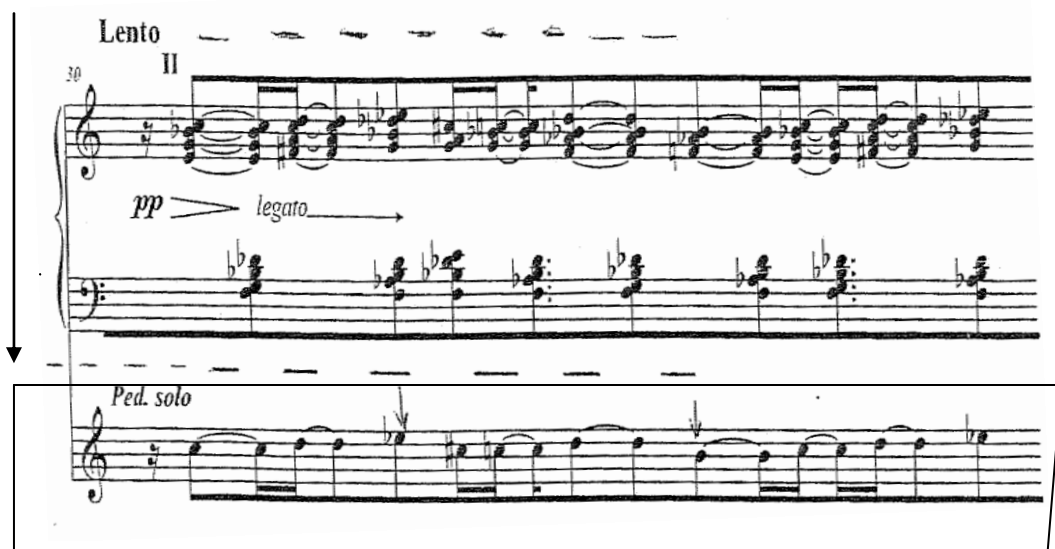
ŠVIESIŲJŲ NAKTIES ŽIEDŲ ATMINIMAS
Perskaičius Tagorę
REMEMBRANCE OF BRIGHT BLOSSOMS OF THE NIGHT
After reading Tagore
(1974)

ALGIRDAS MARTINAITIS

Būdinga, kad impulsas yra čia įsiliejęs į motyvo esmę ir sudaro natūralią vienovę: pulsuojančios skleidimosi segmentais (intonacinių ląstelių „žiedais“) nakties tamsos begalybė (neribotos laisvės, trajektorijų sankaupos, inspiracijų šaltinių). **Antroji ir centrinė padala** čia – trečioji **Savasties veiksmo fazė**, judėjimas fugato (adityvinis struktūravimas) yra daugiau tipiškas, netgi rutiniškas darinys. Balsų imitacijomis dinamizuota faktūra pereina į staigų „organizuotą puolimą“ – *užkariauja erdvę* tradiciniu būdu (pasakalių kulminacinės fazės neretai esti fugato), išnaudojant ir totalų vargonų balsų dinamizmą.

Vis dėlto, čia kulminacijoje panaikinamas kompromisas – atvirstama į unikalų Savasties archetipo iškėlimą, vargonų specifikai leidus (registrų perjungimas) iškyla „kitos sferos“ darinys, transcendentinių gausmų apgaubta aukštumos „begalinė melodija“ – akivaizdi sapno, svajonės, vizijos deklaracija, atsitolinus nuo „judėjimų realybės“.

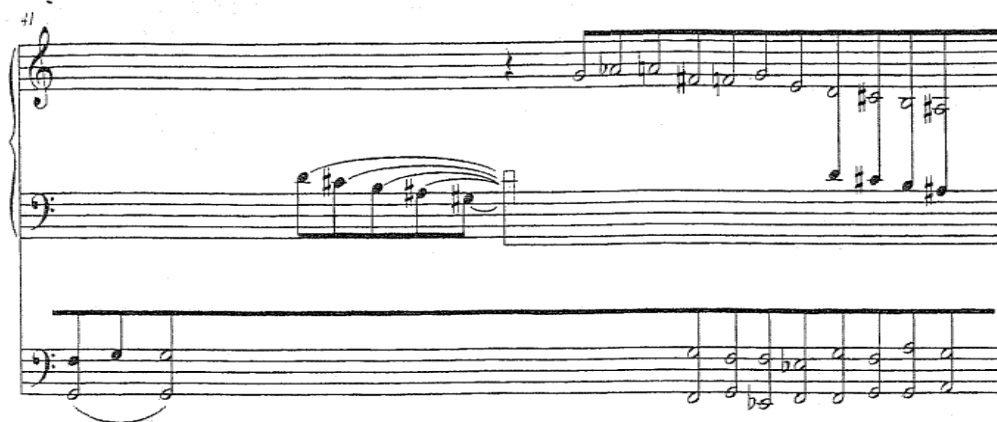
Muzikinis pavyzdys 40: A. Martinaitis, „Šviesių nakties žiedų atminimas“, po kulminacijos lūžio, Savasties apraiška ir šviesos sugrįžimas



Jis atitinka ir Jungo veikaluose iškeliama Savasties sakralųjį (nepažeistą, nepaveiktą išorės kompromiso, nedevalvuotą Šešėlio) sąmonės grūdą, esmės branduolį, kurį (alchemijoje) išgrynina sukimosi (cirkuliacijos) veiksmas.¹⁵⁶

Šis epizodas jau neleidžia abejoti: kompozitorius įveda „naują reiškinį“, pagrįstą instrumento poetika ir inspiracijomis. Jo raiška iškelia intuiciją, atmeta sistemą (naujų romantikų programizmo poetika), neria į pojūčių, sąmonės gelmes, tiria, apčiuopia, kalbina „laiko sluoksnius“ atitinkama muzikinės faktūros ir vargonų specifikos kalba. Šį gausmo erdvės „tyrimą“ įtvirtina ir paskutinioji padala – repriza, sugerianti tamsius ir šviesius erdvės „instinktus“, išplečianti instrumentinį gelmės įvaizdį.

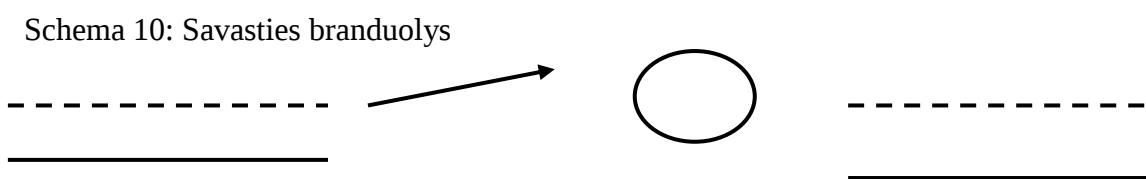
Muzikinis pavyzdys 41: A. Martinaitis, „Šviesių nakties žiedų atminimas“, repriza, gelmės *infinito*



Savasčiai būdinga čia atsiverianti į begalybę transcendentinė erdvė, gausmo susiliejimas su tyla, siekis parodyti ribų ištirpimą, virpesių alsavimą, slinkčių ir segmentų fatalizmą (baigties

¹⁵⁶ Carl Gustav Jung. *Mysterium coniunctionis*. Rascher Verlag. Zürich und Stuttgart, 1968, p. 6, 7.

neišvengiamumą). Tokį dar neįprastą tuometinei modernaus neoklasicizmo epochai poetikos krūvį turintis „Šviesųjų nakties žiedų atminimas“ iš tiesų apeliuoja į žodį „pažadėjimas“, į impulso, postūmio nešamą grandininę inspiracijos funkciją. Taip pat Savasties branduolio *nušvitimą*, tiek tiesiogine, tiek plačiąja Savasties dramaturgijos tapsmo prasme. Jeigu Gaidelio kūrinio kodas yra tritonio gestas, tai čia – klasterio gausmų moduliavimo laisvė, atverianti erdves. Kūryba čia pradėjo Savasties atkodavimo procesą, žengė pirmuosius žingsnius archetipo pilnaties linkme. Čia būtent atsiveria ir L. B. Meyer įžvalgų patikra: archetipo *genotekstas*, jo praradimų ir atradimų properšos (*gaps*)¹⁵⁷ ir tikrosios civilizacinės kilmės principas. Pagal Savasties grafiką A. Martinaičio kūrinys matomi visi archetipo tapsmo procesai – nuo tamsos ir šviesos antinomijų, veiksminio kodo (fugato), kuris dar nėra judėjimų sistema, prilygintina mandalai, bet tradiciniu adityviniu (balsų pridėjimo) būdu atlieka savo struktūrinę funkciją. Tačiau itin svarbu Savasties atžvilgiu, kad Martinaičio kūrinys pirmą kartą aiškiai deklaruojama, išskiriama formoje Nušvitimo padala. Tai – po kulminacinio lūžio (bet prieš erdvės sferų antinomijų reprizą) pasirodantis naujas darinys su irealaus aukščio pedaluose „švytinčia“ melodine tercijinės apimties „vizija“. Šis Nušvitimo darinys – tarsi viso kūrinio branduolys, centras neša svarbiausią žinią apie reiškinių santalkose glūdinčią esmę, išvaduojančią iš tamsos. Grafiškai ji galėtų būti pažymėta branduoliu – apskritimu susikertančiose santykių ir santykinumų sąveikose:



Kaip matyti, Savasties fazių išdėstymas impulso dramaturgijos kūrinuose gali skirtis, varijuoti, bet cisada išlieka esminė ypatybė – deklaravimas svarbiausio savasties vaidmens: Nušvitimo, kuris vis drąsiau atlieka savo funkciją.

¹⁵⁷ L.B. Meyer. *Spheres of music*. University of Chicago Press, 2000, p. 198.

3. 3. Savastis tarp šviesos ir tamsos antinomijų: Onutės Narbutaitės „Ėjimas į tylą“ (1981)

Itin drąsiai, kūrybiškai radikalčiai deklaruojuant bekompromisinį tamsos atmetimą archetipo Savasties koncepcija skynėsi kelią į kultūrinę ankstyvojo minimalizmo (7-asis – 8-asis dešimtmetis) savimonę. Čia išsiskiria Onutės Narbutaitės (*1956) pjesė vargonams „Ėjimas į tylą“ (1981), kuria tarsi įvardijama visa būsimoji minimalizmo ir Savasties archetipo parametrų sugrįžimo dramaturgija. Atveriamas jos kanonas „kelias į tylą“ – kelias sakralumui, religinėms universalioms muzikos prasmėms. Tam suteikiama faktūros dimensija: Onutės Narbutaitės pjesė aprėpia nuo grigališkojo choralo iki dabarties tebesitęsiančią muzikoje religinės giesmės tradiciją.¹⁵⁸ O vargonų kūryba priedo neišvengiamai gilino šios, dar užblokuotos Lietuvoje, sakralios Savasties – bažnytinės giesmės klausimą. Autorė ir pati ne kartą įvardijo šią „Ėjimo į tylą“ metaforą: grigališkojo choralo liniją, primenančią „laisvai klajojančią“ melodiją, viziją po bažnyčios skliautais. Ir dabar, po trijų dešimtmečių nuo kūrinio atsiradimo, kompozitorė patvirtino Savasties atskleidimą kaip savo kūrinio esmę.¹⁵⁹ Ji atsiskleidžia kaip virsmų nepažeistas sakralusis branduolys, kuris išskyla, atitinkamai Jungo teorijai, tik radikalčiai susikertant opozicijoms. Jis lieka *šventas*, nes yra *kitoje sferoje* kaip nesusietas su virsmų ir kovų „scena“, niekaip nepaveiktas viršutinio ir apatinio faktūros sluoksnio esmės branduolys.¹⁶⁰

Pažymėtina, kad čia kaip ir Martinaičio kūrinyje radikalčiai deklaruojamas *infinito* principas, ateinantis iš tercijinės ląstelės užuomazgos melodikoje, paliekant iškalbingai byloti *tylos properšas*, klasterių fragmentacijas. Panašiai iš vėjo gūsių kylantis vandens raibuliavimas sugestionuoja būsimą griūtį, reiškinių, slėpinio išryškėjimą ir išsipildymą. Šiame ankstyvame autorės kūrinyje (1981 m. Vilniaus vargonų festivalio užsakymas, pirmoji atlikėja J. Landsbergytė, vėliau atliko latvių vargonininkai, suomis Tuomas Phyronenas, naujosios lietuvių vargonų muzikos leidiniui parinktas jo pavadinimas kaip labiausiai atspindintis epochos dvasią¹⁶¹) konstatuojami keli Savasties dramaturgijos atžvilgiu reikšmingi epizodai: begalybė, tamsa, postūmis, judėjimas, lūžis, šviesa, begalybė. Begalybė – tai tylos alsavimas – amžinos Savasties įvaizdis, pagal autorę, metaforiškai sekant grigališkojo choralo akustinės erdvės skliautų atsidarymo principu.

¹⁵⁸ Audronė Žiūraitytė. Skiautynys mano miestui. Vilnius, 2006, p. 209.

¹⁵⁹ Iš pokalbio su O. Narbutaite 2013.10.06.

¹⁶⁰ Jung, 1968, ten pat, p. 7.

¹⁶¹ *Ėjimas į tylą*. Sud. ir red. J. Landsbergytė. Vilnius, Lietuvos kompozitorių sąjungos muzikos informacijos ir leidybos centras, 2008.

Muzikinis pavyzdys 42: O. Narbutaitė, „Ėjimas į tylą“, pradžia, tylos alsavimas, Savasties artumo dvelksmas (pauzės)

ĖJIMAS Į TYLĄ
THE ROAD TO SILENCE
 (1980)

Lento calmo
 Fl. 8', Trem.

ONUTĖ NARBUTAITĖ
 (*1956)

2) brutalus savo kontrastu liežuvėlinių bosų ritmikos įsiveržimas, paneigiantis pirmojo epizodo *vertybes*. Dominuoja „ląstelės“ principas: trumpi didelės ir mažos sekundės dviejų garsų kirčiai, smūgiuojantys „tylą“.

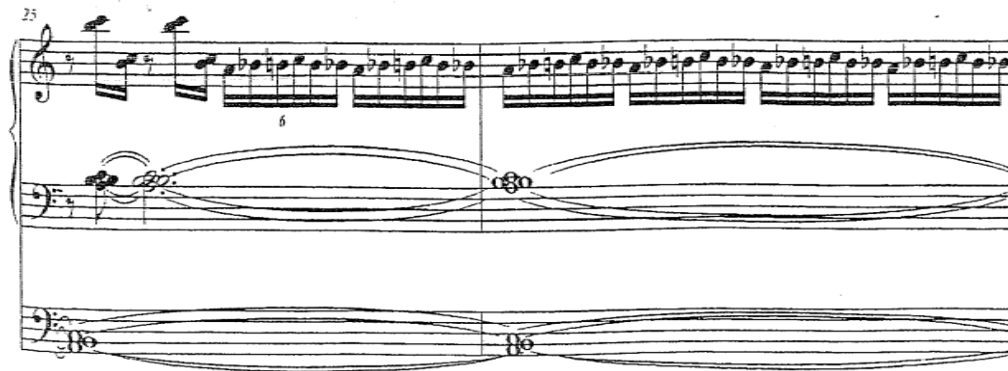
Muzikinis pavyzdys 43: O. Narbutaitė, „Ėjimas į tylą“, pagrindinė *smūgio* tema - ritmo kirčiai bosuose, tamsos jėgų dominija

+ Pr. 8'

Posaune or Fagott 16', 8'

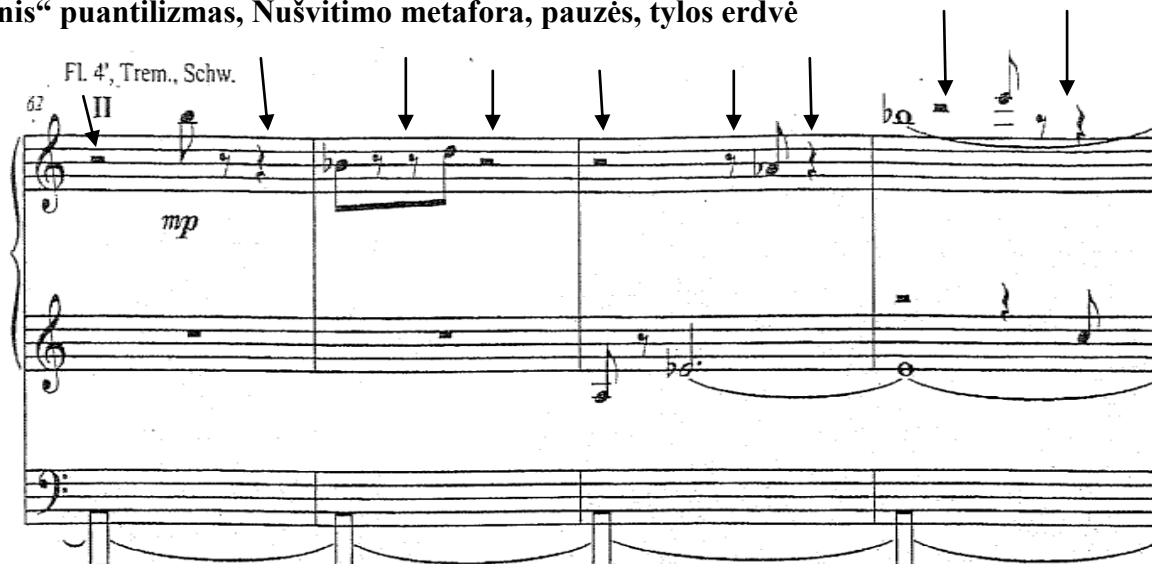
3) judėjimų, sukoncentruotų į chromatinę sekundų, septimų, nonų virsmą susikabinimo „chaosas“ (tirštėjantis akustinis susiliejimas), paverčiantis šį srautą aleatorine „juodąja skykle“, užblokuojančią judėjimą – struktūrą.

Muzikinis pavyzdys 44: O. Narbutaitė, „Ėjimas į tylą“, kaitos virsmų jungiamoji tema



Melodiniai segmentai čia chromatizuoti – „išlaužyti“ ir „sutrupėję“, pateikiami kaip melodikos priešingybė – susipynę pustonių repetityvai, *sustingstantys laike*. Dar stiprėjantį pirminį teminį pradą – ritmikos smūgių šėlsną nutraukia rimtis – 4) puantilistinis „kosminio laiko“ epizodas.

Muzikinis pavyzdys 45: O. Narbutaitė, „Ėjimas į tylą“, vidurinysis epizodas, „kosminis“ puantilizmas, Nušvitimo metafora, pauzės, tylos erdvė

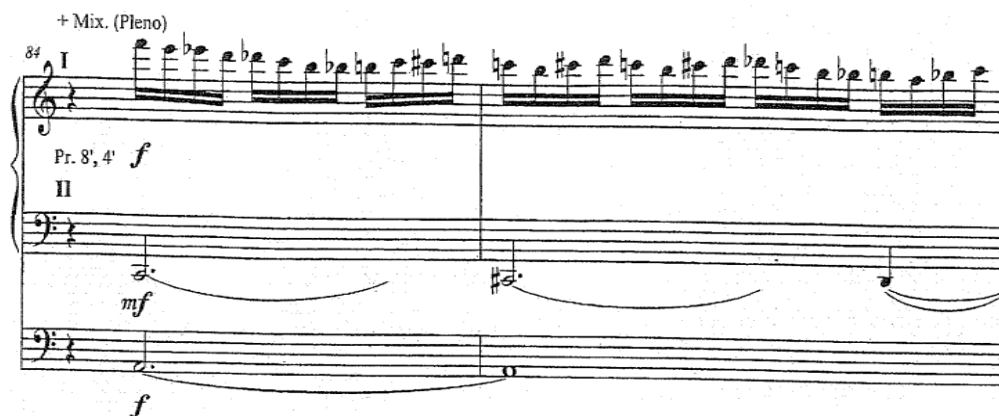


Pagal 5 etapų Savasties kanoną, čia randamos jau visos jos procesų fazės: nuo tamsos (1), proveržio impulso (ritmika 2), judėjimo ciklą, formuojančių **naują raidą** (figūracijų srautai, 3) iki branduolio tyrumo, integralumo (vidurinysis „kosminis“ epizodas, 4), apokaliptinio lūžio (totalus klasteris, 5) ir begalybės tolydinio horizonto „tylos“ bei šviesos (pradžios ir pabaigos melodinė linija, 6).

Narbutaitės kūrinyje tuo būdu labai aiškiai parodomi keturi Savasties iškėlimo segmentai – keturių sferų dramaturgija su infinito deklaracija. Tai – 1) *tyla*, melodikos segmentai (gelmė, erdvė); 2) impulsas (postūmis, veiksmas, spalva – registras, ritmika); 3) judėjimai (procesualijos, bet dar nesisteminės, o kaip virsmas, spazmatinis chromatinių segmentų kartojimas, „užsisukant“ į refreną, uždarytas „rate“, naikinant patį save; 4) nauja **alternatyvi erdvė** (puantilistinis epizodas) – kosmoso beribiškumo ir visatos harmoningumo fenomenas, toks dėka konsonansinių vertikalijų

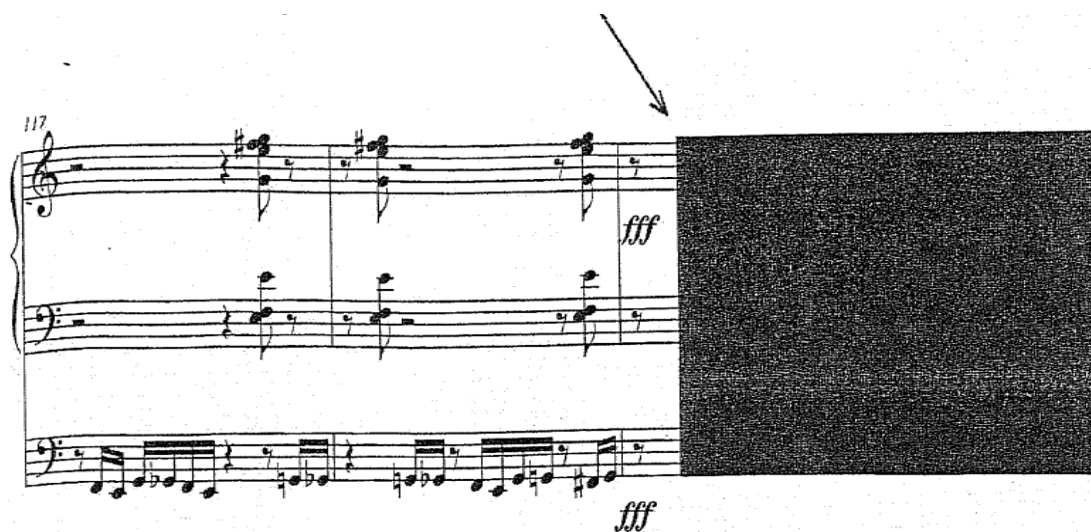
pulso (dominuoja švelnios sekstos, tercijos) alsavimo. Tai tarsi aukštesnės tvarkos vizija, utopinė „sala“ „neįmanomai brutalių“ (chromatika, smūginis ritmas, „demoniška“ žemų liežuvėlinių registruotė) veiksmų fone. Netrukus šie „blogio“ – šešėlinio (galimi įvaizdžiai – Šešėlio ir Ego archetipai pagal Jungą)¹⁶² prado kirčiai vėl įsiveržia ir suteikia dar stipresnę tolesnę veiksmo eigą „Ėjimui į tylą“. „Žemojo prado“ kirčių ir postūmių prediktas atveda į dar tolesnę, esmingesnę ir labiau sistematizuotą judėjimo (procesualijų) epizodą su vėliau grįžtančia pagrindine tema bose.

Muzikinis pavyzdys 46: O. Narbutaitė, „Ėjimas į tylą“, kūrinio dramaturginio veiksmo centras, sistematizuotas judėjimas



Tokiu būdu kūrinys virsta sonatos formos (repriza: grįžta ritmikos formulė bosuose su klasteriu viršuje) transformacija į **apokaliptinį** (totalus klasteris) naujo tipo – XX a. pabaigos kūrinį – **Savasties parametrų išskleidimą**. Kulminacija tampa *savo pačios sunaikinimu* – galutiniu veiksmo užblokavimu, sustojimu: klaviatūra užgulama alkūnėmis, esant įjungtam pilnam balsynui (vargonų *Tutti*), kas prilygsta garso sprogimui.

Muzikinis pavyzdys 47: O. Narbutaitė, „Ėjimas į tylą“, baigiamasis atkirtis, totali kulminacija, apokaliptinis susumavimas, pagrindinės tamsos kirčių temos pedaluose susinaikinimo deklaracija



¹⁶² Dudek, 1996, p. 112.

Taip pasiekiamas iš esmės pakitęs šios epochos muzikoje, iš kurios reikšmių veržiasi Savasties susigrąžinimas, totalios koncentracijos ir intensyvumo reiškinys: totalitarizmo savinaikos deklaracija. Šis veiksmas prilygsta išėjimui iš už muzikos kūrinio ribų (ir kartu baigtinio formos principo atmetimu) į tikrovės sukrėtimą (to nuolat siekė ir B. Kutavičius).¹⁶³ Tai atspindi minimalizmo žūtibūtinį siekį: supurtyti ar kitaip parodyti sistemos ribotumą, kad išvaduoti teoriškai dar vis užblokuotą, *išstumtąjį* archetipą – Savastį. Tam, kad pakeisti sąlygas, būtina nusileisti žemyn, patirti sluoksnių (faktūros) griūtį ir ją atmesti. Iš šių priešybių kolizijos turėtų būti galimas Savasties branduolio gimimas. Kokio rezultato siekiama ir „Ėjime į tylą“, bekompromisiškai iškeliant reikiamas parametrų kategorijas. Nors dramaturgijoje dar lemia ryšys su sonatos formos tradicija, bet kartu ji „nukertama“ didesnės „išorinės jėgos“. Išeinama į Savasties simbolikos erdvę – begalybės dimensiją. Ji čia tampa pagrindiniu semantikos ženklu: totalus klasteris, absoliuto pauzė (amžinybė), melodijos „susiliejimas su horizontu.“

Totalitarizmo sąlyginumo prielaida – alternatyvioji begalybės dimensija. Ji grįžta kodoje harmonizuodama ir iliustruodama religinės giesmės metaforos idėją, sujungdama kūrinio pradžios segmentaciją. Jungtis čia esmė, alternatyva griūčiai. Dramaturgiškai būtent koda atveda į Savastį – rimties, aukštumos ir gilybės misiją, liniją, procesualumo ir begalybės paradigmą. Susiliejimas su „tyla“ ir skambesio „užapvalinimas“ melodinės kvartos – tercijos ląstelės tęstiniu variavimu galutinai išgrynina Savasties *intonacinį kodą* – integralią konsonanso nusistovėjimo, stabilumo ir šviesos dominiją.

Muzikinis pavyzdys 48: O. Narbutaitė, „Ėjimas į tylą“, Kodos „ėjimas į tylą“, Savasties ilgesys



O. Narbutaitės kūrinys turi visus pagrindinius archetipo Savasties lygmenis, tačiau jie dar pateikiami eskiziškai – deklaravimo apie reiškinį epizodais, bet išryškinami intensyviai su proveržio ar atmetimo – postūmio į priešybės „sprogdinančia“ jėga, dinamiškai ir struktūriškai efektyviai. Tuo būdu „Ėjimas į tylą“ lieka reikšmingu „epochos ženklu“, kūrinium – lozungu, atvedančiu į minimalizmo „tylą“, į sakralumo metaforą, į Savasties sugrįžimą. Šios ženklų ir simbolinių gestų erdvės parametrų atsivėrimas yra ryškus Narbutaitės „Ėjimo į tylą“ įnašas į 8-ojo dešimtmečio muzikos pokyčius. Čia esminiais išlieka tie patys archetipo Savasties gestai: šviesos – tamsos kova, procesų griūtys, atsiribojimas nuo dabarties, begalinumo dimensijos horizontalėje „atradimas“. Šis

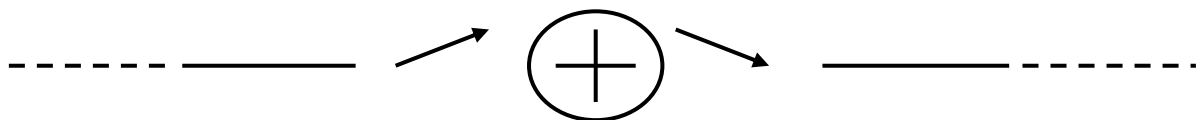
¹⁶³ Rūta Gaidamavičiūtė. *Nauji lietuvių muzikos keliai*. Vilnius, 2005, p. 70.

nuo amžių atsikartojantis filosofinis „posūkis“ yra Savasties *amžinojo grįžimo namo* (Nietzsche)¹⁶⁴ jos atsinaujinimo misijos signalas.

Pati autorė sako, kad čia svarbiausias siekis yra išskaidrėjimas, „pasitraukimas nuo to laikmečio destrukcijos ir prievartos pasaulio, užsidarymas į vienuolyno celę“. O latvių kompozitorius Peteris Vaskas, O. Narbutaitės bendramintis ir bičiulis, rašė jai laiške, kad ėjimas į tylą atspindi visos jų kartos siekį pasitraukti iš deformuoto okupacijos laikmečio.¹⁶⁵ Tokiomis impulsų sankirtomis, signalais ateinanti Savasties dramaturgija šioje vargonų muzikoje dar nėra identifikuojama kaip konceptuali visuma, tačiau labai aiškiai atveria jos modusus ir perspektyvą. Taigi, kūrinys, kupinas jaunos kūrėjos maištingumo prieš sistemą gestų ir nerimo ženklų, savaip jau įvardina epochinį XX a. pabaigos posūkį lietuvių vargonų muzikoje.

Interpretuojant kūrinį pagal Savasties 5 dramaturgijos etapų – fazių schemą, tampa akivaizdu, kad Narbutaitės kūrinys iš visų šio etapo sukurtų kūrinių vargonams įgija pilniausią vaizdą: čia yra visos fazės, jų sąveika kaip konfliktinėje dramaturgijoje (šviesa – tamsa, postūmių smūgiai ir griūtys), judėjimų srautai, nušvitimo trajektorija ir begalybės *infinito* formos raida. Tai:

Schema 11: Savasties „ėjimas į tylą“



Kas yra nuosekliai išreikšta Savasties dramaturgija. Nors šio kūrinio išskirtinumas yra akivaizdus: kirtis užapvalintų formų sistemai. Savasties impulsų ir lūžių dramaturgijoje jis be to dar atstovauja kontraversiškiausią **lūžio kategoriją**, tiek savo funkcija (pralaužia sistemos ledus, sukrečia), tiek muzikos kalbos priemonių pasirinkimu ir naudojimu, pabrėžiant brutalią tamsos jėgą (bosų ritmas), jos apokaliptinį demonizmą (totalus klasteris, nuolatinių griūčių griūtis) ir iš to kylantį virsmo absoliutą, išsiliejančią į begalybę. Taip Narbutaitės kūrinys atveda į šią naujos amžių sandūros dimensiją, kurią muzikiniu gestu projektuoja į Nušvitimą (grigališkojo choralo linija).

¹⁶⁴ Antanas Andrijauskas. F. Nietzsche‘s klasikinės filosofijos peržiūrėjimas. In: *Antanas Andrijauskas. Kultūros, filosofijos ir meno profiliai*. Kultūros, filosofijos ir meno institutas. Vilnius, 2004, p. 260–290, p. 273.

¹⁶⁵ Iš tyrimo autorės pokalbio su kompozitore, 2014 06 29.

3. 4. Savasties dramaturgijos parametrų aktivacija faktūros sąšaukų dinamizme: Vidmanto Bartulio „Šauklys“ (1982)

Vienas ankstyviausių, bet ir aiškiausiai matomų Savasties grįžimo į lietuvišką garso erdvę kūrinių yra Vidmanto Bartulio (*1954) „Šauklys“ (1982). Tai variacijos vargonams, kurių pirmoji atlikėja (jai ir dedikuotas šis darbas) yra vargonininkė Nijolė Dainienė, paskatinusi Bartulį ne vienam vargonų opusui. Ji atliko „Šauklį“ ir Vilniaus vargonų festivaliuose, ir daugelyje savo koncertų, įrašė į autorinę plokštelę. Tad nors ir neišpopuliarėjęs kaip „Vizija“, „Šauklys“ tapo pastebima lietuviško vargonų repertuaro dalimi, simbolizuojančia minimalizmo epochos pradžią ir posūkį į sakralumą. Kompozitorius pabrėžia „Šauklio“ ir išstumtojo iš tikrovės archetipo Savasties antinominių erdvinių centrų sąveiką.¹⁶⁶ Autoriaus pozicija patvirtina Jungo koncepciją: „Savastis yra centras, nuolatos kreipiantis vystymąsi ir brendimą. Savasties simboliai yra **ratas, kvadratas, branduolys, mandala**. .. Vizijose ji pasirodo **pranašo, mesijo** pavidalu.“¹⁶⁷ V. Bartulio „Šauklyje“ ji pasirodo šviesos ir šešėlio sugretinimu.

„Šauklio“ minimalizmą čia atsveria vidinis intensyvumas, kupinas proveržio energetikos, kvaterniško trichordo *elein vital* sugestijos ir tamsos/šviesos *echo* principo, atviro begalybei, ištirpdančio ribas, nepaliekančio „nišų“ tradicinių formos padalų „maketui“. Taip išlaisvinama (nelimituojama) horizontalė (procesualumas) ir vertikalė (aukštumos – žemumos sąšauka), leidžiant kartinimosi principui išgryninti riturnelinį begalybės gestą. „Šauklys“ yra Savasties tapsmo analogija, atsitraukimas į gelmę, pulsuojančią šviesos simbolikai. Kūrinys apsiriboja gausmų sugretinimo antinomine „scenografija“, šviesos/tamsos dialogu, kurio veiksnys yra susiliejančių garsinių formulių riturnėlėse užkoduoti srautai. Aiškėja pamėgtas minimalizmo amžinybės repetityvinis įvaizdis. Čia nepaprastai tinka naujos filosofijos refleksijos: *intensyvumas ir tėkmės/skirtumai ir pasikartojimai* (Gilles Deleuze),¹⁶⁸ arba *pastovumas ir tėkmė* su lygumų ir gelmių įvaizdžiais (Algis Mickūnas)¹⁶⁹ bei *amžinojo sugrįžimo*¹⁷⁰ idėja. Muzika tarsi to ir siekia – atsitraukti į šešėlį („nematomas“ bosų gelmės), palikdama erdvę dar neišreikštai, pro atminties klotus dunksinčiai filosofinei idėjai, brėždama jos kontūrus horizonte. Horizontalumą čia akivaizdžiai atstovauja faktūra, jos variacinių ciklų tolydinumas. Tokiam muzikos interpretavimui suteikiama pakankamai erdvės.

Ostinatinių variacijų (ta pati boso formulė) metodas, kartinamas ir varijuojamas, duoda nenugalimą švytuoklės įsisiūbavimo – (vidinės laisvės atsivėrimo) efektą: bangos intensyvėjimas susilieja su jos tolydinumo principu, kurio galia išsiskleidžia kaip „neturinti ribų“ – nueinanti į tolį,

¹⁶⁶ Iš pokalbio su Vidmantu Bartuliu 2013 m. spalio 20 d.

¹⁶⁷ Jung, 1968, p. 9-10.

¹⁶⁸ *Intensyvumas ir tėkmės. Gilles Deleuze filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste*. Sud. A. Žukauskaitė, LKTI, 2011.

¹⁶⁹ Algis Mickūnas. *Pastovumas ir tėkmė*. LKFI, 2005.

¹⁷⁰ Friedrich Nietzsche. *Ecce homo*. In: F. Nietzsche. Rinktiniai raštai. Vilnius, 1996.

į gylį, į šviesą, tamsą, į kitas sferas ir kitus parametrus. Taip ji yra reiškinių *iššaukiamoji galia* arba apraiškos galia, prisodrinta nenugalimos traukos tarp gelmių ir aukštumų. „Šauklys“ tampa antrasis „kelio į tylą“ variantas, tik aktyvizuotas ne „pragaišties jėgų smūgiais“, o figūratyviniais srautais.

Muzikinis pavyzdys 49: V. Bartulis, „Šauklys“, pradžia, šviesos srautas, kurį seka šešėlio ir gelmės sluoksnių atsivėrimas faktūroje

ŠAUKLYS
 variacijos vargonams
 skiriama Nijolei Dainienei

HERALD
 variations for organ
 dedicated to Nijolė Dainienė
 (1984)

$\text{♩} = 60$
 Org. Pleno variacijų „šviesos srautas“

VIDMANTAS BARTULIS
 (1954)

Bosų tema čia yra pagrįsta kvartų – mažų tercijų, šuolio į viršų mažąja septima (valios posūkio) konstanta.

Variaciškai įvairuoja tik viršutinio faktūros sluoksnio judėjimas, prisodrinamas natūralios tonalumo ribas plečiančios derminės traukos (C, As, Es, B), tačiau nesikertančios disonansiškai ar chromatiškai nesuardančios bendros *šviesėjimo kelio* eigos. Kompozitorius nuo pat pradžių siekia parodyti Savasties grynumą.

Nekintant boso linijai, intensyvinama viršutinio faktūros sluoksnio plėtotė – šauksmo metafora. Išauga intensyvumo poreikis gelmės traukai. Labai svarbus tampa dramaturginis lūžio principas: šuolis į echo padalą (ppp), procesualijos atsitraukimas į šešėlį, paliekant pirmajame plane visai vienišą boso temą. Šis dramaturgijos gestas suteikia ypatingą semantinę idėjinę tonusą: atsivėrimą archetipo gelmės traukai – proveržio epochos ženklą. Taip čia koncentruojasi minimalizmo idėjos (vertybinio mažumos išlikimo) įvaizdis, aiškėja gausmo srautų kryptis, stiprėja vidinis asketizmas – išsigryninimas nuo sistemų „lūžiais“, jų atmetimas vardan išlikimo.

Muzikinis pavyzdys 50: V. Bartulis, „Šauklys“, lūžis ir gelmės atsivėrimas



Intonacinė sankloda tuo tarpu turi nenuneigiamą folkloristinį trichordo atspalvį, panašiai kaip B. Kutavičiaus „Ad patres“. Tapatybinis muzikos tonusas remiasi užkoduota bosų temoje maža tercija, kvarta, maža septima, kvarta, didžiąja sekunda. Taip dukart įtvirtinama grynas kvartos intervalas, suteikiantis temai valingo fundamentalumo. Kvaternija dominuoja kaip tikslingai sutvarkyta variacinių srautų tėkmė, griežtai išdėstyta 8 taktų periodais: 8, 8, 8, 8+T (tema), Echo+T, T...+ Echo.

Ši tvarka, pasižyminti absoliutizuotu repetityviniu principu, ornamentuojama harmoniniais – faktūriniais detalių pokyčiais, apeliuojančiais į atsitraukimą Šešėlin, išdėstoma 8 kartus, kol kodoje dar kartą (repriziniai derminių variacijų fragmentai) grįžta *aidu* jau subyrėdama segmentais ir suardydama kvaternijų ritminio pulso tvarką. Taip repetityvizmo principas įvaldomas visais aspektais ir įtvirtinamas paradigmiskai kaip *aidas aide*. „Šauklys“ tuo būdu reiškia pirmapradiškumo – pradžios iššaukimą – minimalizmo fanfarą. Tai minimalizmo atėjimas į vargonų kūrybą, kai išnaudojama faktūros ir diapazono kontrastų kalba: aukštojo ir žemojo sluoksnio sąveikų *vizuališkumas*. Archetipo Savastis veiksmai: kartojimas, opozicijos, gelmės atvėrimas yra aktyvūs šio stiliaus bruožai vadinami minimalizmu arba *naujuoju paprastumu*. *Paprastumo* terminą būtų galima keisti į *archajiškumą* arba grafinį vizualizmą, nes tai susieta su atminties vaizdiniais, jų santalka, vieno išryškinimu, iškėlimu iš gelmių. Tai kaip tik ir atlieka V. Bartulio „Šauklys“ – iššaukia Savasties fragmentus, sutelkia juos į reiškinį – periodizuoja, parodo etapais jų *valią viešpatauti*. „Šauklys“ netgi galėtų būti tolimesnė didžiojo pranašo Zaratustros įvaizdžio versija, savotiškas muzikinis „Taip kalbėjo Zaratustra“ prasmės aidas, išsiliejęs išlaisvintų horizontalių srautų (galima analogija: Deleuze horizontalė – Nietzsches išlaisvinta filosofijos samprata¹⁷¹). Minimalizmo horizontalės *šviesėjimą* čia galima neabejotinai konstatuoti faktūriškai ir dermiškai kaip Savasties sugrįžimą: trichordo – kvartos ląstelių rato repetityvą, koncentruojantį, išlaisvinantį erdvę rūsčiu *arhe* (archajikos) asketišku fundamentalizmu Periodizacija taip pat fragmentuojasi: 8

„suyra į 7, į kodos segmentų viršutinio sluoksnio dramaturginę *kreivę*. Šis suyrimas, išskaidymas įžengia kartu su minimalizmu kaip alternatyvių archajikos reduktyvinių dėsnių įsitvirtinimas, įvairių išnykimų apraiška. V. Bartulio „Šauklys“ yra vienas amžinojo grįžimo idėjos transformatorių, išskleidžiantis Savasties formacijų erdvę.

Pats autorius komentuoja kūrinį patvirtindamas ir pabrėždamas universalią Savasties kategoriją.¹⁷²

Itin svarbus Savasties aktyvusis parametras, čia – periodiniai variacijų repetityvai, ostinatinio ciklo srautai. Tai esminis Jungo Savasties archetipo požymis – judėjimų sistemos (enantiodramijos – priešpriešiniai judėjimai), įsukant reiškinių, kol pasiekiamas atsinaujinimas. Mechanikos faktoriaus reikšmė. Kol kas tai dar vienalytė figūratyvaus akordo gausmo projekcija, tačiau inspiruojanti vidinę plėtrą dėl subtiliai dekoruojamo (as, es, b) intonacines tėkmės pobūdžio konsonansinių sąskambių šviesaus C dur atžvilgiu. Kūrinio kulminacija – Koda išsigrynina ir subyra šviesos ir gelmės fragmentais.

Itin svarbus čia sklaidos ir erdvės momentas, klausimo – atsako dialogas ir srauto sugestija, paverčianti atskirus segmentus į susiliejančią visų pradų reiškinių, naują dimensijos ir krypties galią įgaunantį fenomeną, prisiliečianti prie gausmo – amžių gelmės. Šis parametras iki šiol nėra pakankamai išnaudotas lietuvių vargonų muzikoje. Tuo Bartulio „Šauklys“ išsiskiria iš pradžios impulso kūrinų: čia pirmą kartą apjungta visuma prabyla kaip scenografinė **projekcija**, kaip „šviesos srautas“ su gausmo galios modeliavimo perspektyva. Atsiranda naujas Savasties parametras: gausmo gelmė *versus* aukštuma ir ciklas tampa kitos nedetalizuojamos sferos, plečiamas ir intensyvinamas per sonoristines sąsaukas.

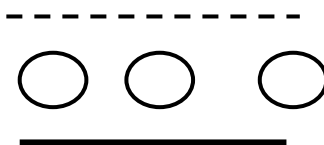
Pagal Savasties grafiką Bartulio „Šauklys“ atlieka visų fazių suvienijimo ir subalansavimo funkciją, tarsi pasistūmėja tolyn vizualinimo linkme – imasi galutinės jų išpildymo išraiškos – antinominio aido principo ir baigtiniame etape sumuoja jas. Čia visos fazės integruojamos į vieną kelių sluoksnių faktūros srautą, veikiantį kaip visuma:

Schema 12: Savasties srautų visuma

Nušvitimas

Struktūros ir judėjimų ciklai

Gelmės tamsa



¹⁷¹ Gilles Deleuze. In: John Lechte. *Penkiasdešimt pagrindinių šiuolaikinių mąstytojų. Nuo struktūralizmo iki postmodernizmo*. Vilnius, Charibdė, 2001, p. 124–127.

¹⁷² Taip, tai yra Savasties pažadinimas. Šauklys, kuris trimituoja pilies miesto aikštėse. Nesulaukiantis jokio atsako. Šaukiantis tyruose. Kaip Šv. Pranciškaus pamokslas paukščiams, žuvims. Pamokslas – pats sau šauksmas. Pažadinimui iš apatijos. Atsakymas slypi pabaigoje: tai amžinybės erdvė. Amžių erdvės atsakas, vienatvinė žinia. Ne, čia ne lietuviška tapatybė, čia Savastis iš pasaulio beribiškumo. Vidmantas Bartulis pokalbyje su tyrimo autore, 2013.12.11.

O fazių funkcijos veikia per ritminę, atsivėrimų pulsaciją, susitelkiant į jos magiją: atsiveria tai tamsa – bosų linija, tai šviesa – viršutinės faktūros judėjimų įstojimas ir kartu vykstantis judėjimo virsmas, kuris galiausiai „subyra“ (Coda), palikdamas vien gelmę. Universumo galia priešpriešinama mažumos lokalumui ir vienišumui. Pažymėtina, čia autorius nesiima specialių išraiškos priemonių (intervalinių gestų, lūžių) deklaracijų, o viską paveda atlikti srautų „mandalai“ – ciklinių judėjimų pulsacijai. Ir pasiekia esminį absoliučios integracijos, būdingos Savasties struktūrai, įvaizdį.

3. 5. Savasties impulsai tautinės tapatybės gelmių paieškoje: Teisučio Makačino Sonata Nr. 4 „Malda už Lietuvą“ (1980)

Dar vienas kūrinys, patvirtinantis aktualiausią 8-ojo dešimtmečio vargonų muzikos vektorių – archetipo Savastis veržimasi per impulsų ir lūžių dramaturgiją, yra Teisučio Makačino (*1938) ketvirtoji sonata vargonams, tiems laikams su neįprastai atvira grįžtančios Savasties nuoroda – pavadinta „Malda už Lietuvą“ (1980). Autorius prisimena kūrinio atsiradimą: „Malda už Lietuvą“ buvo sukurta Tulūzos kompozitorių konkursui (kūrinys, žinia, kitaip nei atlikėjas ir sovietmečiu galėjo prasiskverbti į tarptautinį kūrybinį gyvenimą). Kūrinio idėja stulbinančiai adekvati archetipo Savastis gimstančiai impulsų ir lūžių dramaturgijai. Kompozitorius, beje, tą absoliučiai patvirtina: „kūrinys pagrįstas susikaupimo ir koncentracijos idėja, kuri auga, tirštėja, veržiasi virsmis, o pabaigoje pasiekia lūžį ir prašviesėjimą“ (Nušvitimą).¹⁷³ Beje, ir kita mažai žinoma T. Makačino kūryba vargonams rodo jo archetipinę asisteminę kryptį: Lietuviškas sąsiuvinis (1988–1989), Armėniškas sąsiuvinis (1989), Sonata vargonams Nr. 5 „Choralinė“ (pagal grigališkąjį chorą „Aš palieku Jums ramybę“, skirtą Motinos atminimui, 1992), Senasis sąsiuvinis (1996), kur atsiveria archajinė stilizacija. Kūrybine prasme kompozitorius čia ir toliau semia tapatybės šaltinį, tęsia savo ankstesnį lietuviškų raudų ir ritmo monotonijos (Sonata Nr. 1 vargonams, 1965) atradimą, jo ekspresijos tėkmę. Rauda universalizuojasi į sakralumą, ji tampa visaapimančia choraline lamentacija. Ši „šauksmo iš gelmių“ melodika bangomis, ostinatiniais ciklais ir laisvai susikabinančiais motyvų segmentais kuria asisteminę Savasties (čia būtent sakralumo ir lietuviškos tapatybės simbiozės) formaciją, nukreiptą į gelmę ir proveržį. Tai ypač artima J. Gaidelio „Vakaro meditacijai“, bet apsiriboja griežta folkloristine stilistika ir į minimalizmą linkstančiu repetityviniu plėtojimu. Pažymėtina, kad Savasties veržimasis jau yra toks intensyvus, pakreipiantis neoklasicizmo ir folklorizmo principais besiremiantį autorių sakralumo linkme.

Jau savo pirmojoje Sonatoje vargonams (1965) T. Makačinas užčiuopė šią stilistinę „aukso gyslą“ – folklorizmą vargonų muzikoje, žinia, tęsdamas savo mokytojo J. Juzeliūno, o per jį ir J. Gruodžio modernistinio lietuviško stiliaus ieškojimus. Panaudodamas lietuviškų raudų ir sutartinių intonacijas, ritmą ir unikalią ištisinę ciklinę plėtotę, T. Makačinas jau tuomet tapo didelės kūrybinės sėkmės autoriumi (Sonata Nr. 1 tvirtai įėjo į daugelio ryškiausių vargonininkų repertuarą, ją atliko ir įrašė G. Lukšaitė, B. Vasiliauskas, estas R. Uusvialis, gruzinė E. Mgaloblišvili ir kiti tuomet daug koncertavę vargonininkai, pirmojo M. K. Čiurlionio tarptautinio vargonininkų konkurso (1968) laureatai. Sonata Nr. 1 išliko lietuvių vargonų muzikos originalumo ir conceptualumo ženklu, vienu pirmuoju toje epochoje. Tačiau naujai kuriamos dvi autoriaus Sonatos nepakartojo to pasisekimo ir, beje, rėmėsi kita neoklasicistine (tokatos, fugos) stilistika. Visgi kompozitorius neatsisakė šios

kūrybos srities, o rašė nekonvencionalius kūrinius („Armėniškas sąsiuvinis“ pagal senąsias armėnų bažnytines giesmes), likusius rankraščiuose. Daugelis iš tų rankraščių pateko ir šio tyrimo autorei, pastebėjusiai, kad vienas iš kūrinių itin atitinka Savasties archetipo impulsų ir lūžių dramaturgijos bruožus, procesų visumą ir turi visas būdingas proveržio epochos savybes. Tai Sonata Nr. 4 „Malda už Lietuvą“. Čia akivaizdžiai skleidžiasi archetipo Savasties parametrai, jo dramaturgijos fazės ir *šventėjimo kelio* paradigma. Todėl įtrauktas į tyrimo diskursą šis kūrinys čia parodomas archetipo Savasties procesų modeliavimo požiūriu. Vienas jį **išskiriantis** bruožas, kurio nėra kituose aptariamuose kūriniuose – tai folklorizmas, kai kūrybinė koncepcija yra pagrindžiama folkloro motyvų plėtojimu ir skverbimusi į jų ekspresijos gelmę. Jį **jungiantys** bruožai su Savasties kūriniais – čia siekiama proveržio į kitas sferas, peržengti tamsos sluoksnių diktuojamas ribas, siekiama atsispirti tamsai ir rasti tėkmės kodą į Nušvitimą, intervaline įtampa ir šuoliais į viršų aprėpti neaprepiama – begalybės muzikoje dimensiją. Kūrinys būdingas pirmajam Savasties etapui, nes čia dar nepasiekiamas šviesos tolydinumas, struktūra ir sistemos koncepcija. Tačiau proveržio impulsų nuo pirmų taktų jaučiama drama.

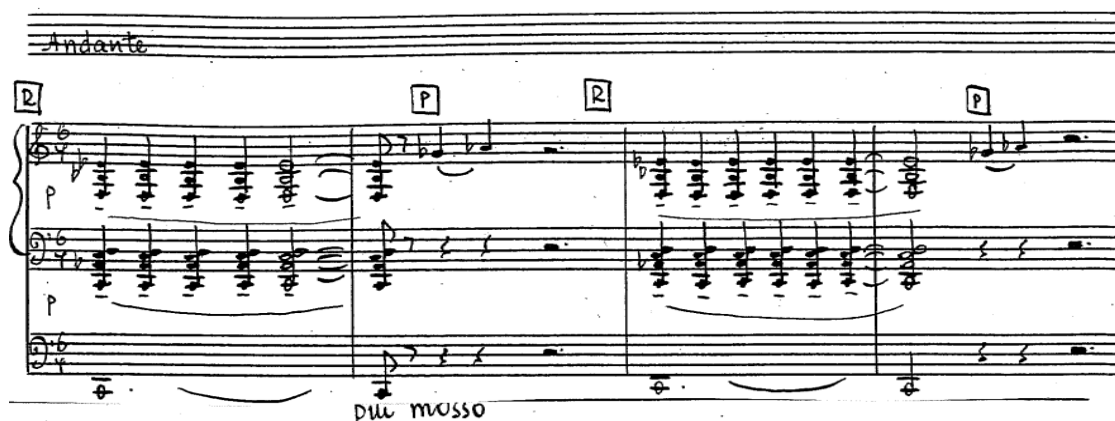
Archetipo Savasties procesai labai aktyvūs savo pirmų fazių raiška: tamsos – gelmės ir impulso – proveržio – šauksmo iš gelmių signalai čia akivaizdūs, išplėtoti, įtvirtinami, prie jų nuolat grįžtama įvairiais rakursais. Kiekvienas etapas turi savo segmentą – ženklą, kuris išlieka repetytyvinis ir lengvai varijuojamas.

Taip galima apibūdinti pirmąją fazę – „Maldos už Lietuvą“ pradžia:

1. Tamsos gelmė išskleidžiama fatališkų žemo registro vieno akordo kartojimu, akordo, kuriame užkoduota kvarta ir tritonis, t.y. įtampos, nerimo, sąskambio dramos motyvas, grįžtantis kūrinio eigoje. Segmento vienaprasmiškumas ir dualizmas (išnyranti viršutiniame registre melodinė didelės sekundos ląstelė) suteikia jam dramatinę gesto-signalų funkciją. Tai tampa „tamsos scena“, įvadu į dramatinį veiksmą, kuris galėtų vadintis Savasties psalme, atitinka prasmę kaip „Malda už Lietuvą“. Prasminė drama slypi čia lamentacijos aimanijoje.

¹⁷³ Iš tyrimo autorės pokalbio su T. Makačinu 2014.06.03. „Savastis **būtent atitinka** šio kūrinio idėją”.

Muzikinis pavyzdys 51: T. Makačinas, „Malda už Lietuvą“, pradžia, tamsa ir aimana



2. Impulsas – „Šauksmas iš gelmių“. Tai antroji Savasties fazė, šioje sonatoje pagrindinė plėtojamoji erdvė. „Šauksmas“ identifikuojamas ryškiai – viršutiniam registre išskyla šaižiu intervaliniu šuoliu (d. 7) kaip šuksniu prasidedanti rauda. Melodinis gestas deklaratyvus, išskylantis 2 garsų sąskambio fone. Todėl jo reikšmė kūrinyje yra visaapimanti, išsitiesianti repetytyvinio plėtojimo segmentais, tęstinumu, vedančiu į linearinę horizontalės begalybę.

Muzikinis pavyzdys 52: T. Makačinas, „Malda už Lietuvą“, pagrindinis motyvas „šauksmas iš gelmių“



Ši visaapimanti *ritmo monotonijs* uždominuoja netgi dramaturginius etapus, todėl „Malda už Lietuvą“ iš dalies netenka koncertinio efektyvumo pilnatvės, tampa „uždaro rato“ repetytyvine drama, akcentuojančia fatališkąją traukos centrą – tamsos dominiją. Tuo labiau kupinas agresyvaus proveržio išskyla raudos balsas (kančios aimana, sustingęs šauksmas).

3. Judėjimo struktūra (trečioji fazė) nėra „Maldos už Lietuvą“ pagrindinė formacija. Tai sutartinių pobūdžio repetytyvinių segmentų tokatinis figuratyvas, aštuntinių tolydinis byrėjimas žemyn, įtvirtinantis tą pačią folkloristinę tęstinumo tendenciją. Byrėjimas žemyn, o ne tokatinis veržlumas aukštyn yra būdingas nihilistinis ir skausmingas Šešėlio atspalvis, užgulantis čia Savasties intenciją. Tarsi nuolat grįžtama į gelmės dimensiją, tamsą, vienišumą. Gelmės trauka čia

ženklina visą Savasties raidą. Nuolat po virsmo iškyla rauda, veržlumas susiduria su statiškuoju gelmės sluoksniu.

Muzikinis pavyzdys 53: T. Makačinas, „Malda už Lietuvą“, judėjimų fazė



4. Lūžio fazė yra irgi sunkiai identifikuojama dėl „nuolatinio lūžio“. Vis tik tai ją galima apčiuopti kulminacijoje išreikšta generaline pauze, fermata, statiška vertikalės akordika. Tačiau išlieka visą laiką ta pati intonacinė lamentinio rečitatyvo recepcija, vedanti žemyn.

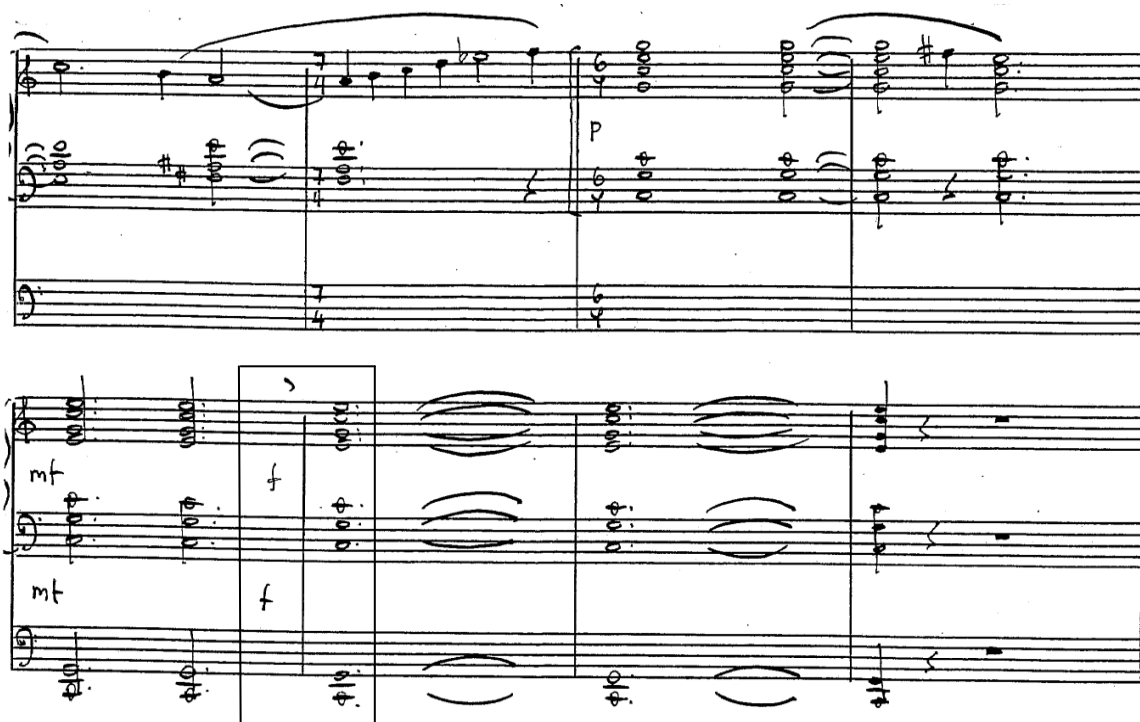
Muzikinis pavyzdys 54: T. Makačinas, „Malda už Lietuvą“, kulminacinis lūžis



Lūžio fazė Makačino konstruojama iš kelių etapų: **kulminacinio taško, nusileidimo į gelmės ir tamsos sugrįžimo**. Pastaroji rečitacija tarsi generalinis leitmotyvas apjungia visą dramą – Savasties sugrįžimą „Maldoje už Lietuvą“.

5. Trumpiausia ir mažiausia įtvirtinta, bet vis dėlto jau atsiradusi „Maldoje už Lietuvą“ yra Nušvitimo fazė. Ji išreikšta paskutiniuose 6 kūrinio taktuose, kaip kodos koda po ilgų lamentinės rečitacijos pynių posūkiu viršun į „išėjimo vartus“ – C-dur trigarsio sustojimą. Tai sugestyviai išgrynina Savasties paskutinįjį akcentą – Nušvitimo skaidrumą.

Muzikinis pavyzdys 55: T. Makačinas, „Malda už Lietuvą“, pabaiga, Nušvitimas, C-dur



Itin svarbi mažorinio trigarsio sugestija kaip švarus „nesukompromituotas“ branduolys, nepaisant visų Šešėlio pastangų. Būtent ši pabaiga pateisina kūrinio įvardijimą kaip „Maldą“: chorališka skaidri, harmonija įneša raminamąją gaidą ir užapvalina judėjimo sukinį visuotina jungtimi. Dėl šio Nušvitimo skambesio pabaigoje kūrinys atlieka savo vaidmenį Savasties sugrįžimo dramoje.

Kaip minėta, čia intensyviai išreikšti pirmieji du Savasties procesų lygmenys (tamsa ir impulsas), o trečias (judėjimo struktūra), ketvirtas (lūžis) ir penktas (Nušvitimas) yra užuomazgos fazėje neišstruktūruoti, tačiau turi aiškiai išreikštą signalą – intonacinį gestą – išskaidrėjimą į sakralumą. Visas šias įžvalgas patvirtina muzikiniai segmentų pavyzdžiai. Tačiau Savasties archetipas turi „verstis“ be enantiodramijos ir į dabartį konvertuoti lūžį ir Nušvitimą. Išlieka begalybės projekcijos muzikoje paieška, akcentuojama kaip malda.

T.Makačino „Malda už Lietuvą“ akivaizdžiai pralaužia „geležinės sienos“ epochos ledus savo intencijomis: 1) atkurti vargonų muzikoje Maldos recepciją, 2) įvardinti tamsos jėgas – archetipo antinomijas ir „Maldos už Lietuvą“ siekį – išlikimą šviesoje. 3) Patriotinis motyvas – Lietuvos apraudojimo metafora; 4) išeiti už muzikos ribų į religijos sferą Savasties dramos koncepcijoje, ryškėjant *šventėjimo kelio* paradigmai. Atsiranda Dievo artumo nuojautos motyvas; 5) apeliacija į lietuviškos tapatybės dramą ir siekį išlikti archetipo Savastis procesualijų atkūrimo pagrindu.

Galima konstatuoti, kad Savasties sugrįžimą Lietuvoje atvirai pradeda vargoniškoji „Malda už Lietuvą“. Nors ir netapusi repertuaro idėjinį lūžį – tylųjų posūkio tašką lietuvių vargonų muzikoje. Ir Savasties archetipo vaidmenį platesnės prasmės kūrybos procese.

Savasties archetipo dramaturgijos impulso ir pradžios kūriniai aktyvizuoti ryškiai atskleidžia jos pagrindines tendencijas ir parametrus. Nors čia dar nėra sisteminio Savasties kaip visumos koncepto, tačiau atskiri jos bruožai yra itin aktyvūs *gestai*, intensyvūs muzikiniai afektai, leitmotyviniai segmentai, intertekstualiniai epizodai. Jie iššaukiami kilimu iš gelmės, aidu, paralelizmais, mitemom ir metaforom. Jais tarsi norima radikaliai parodyti Savasties poreikį, pereiti į kitą platesnę nei muzikinę sferą, vienokiu ar kitokiu būdu pristatyti ją kaip vaizdinį ir archetipą, neretai kaip paradigmą, būsimą alternatyvą sukompromituotai esamybei.

Šią konstantą įrodo keli faktoriai. Viena iš tokių ryškiausių, nuolat pasikartojančių Savasties grįžimo apraiškų yra 1) pabaigos **susilieėjimas su begalybe**. Arba *infinito* principas. Tai kiekvieno kūrinio paskutiniame etape ateinantis garso ir tylos virpesių susilieėjimas, įsiklausant į erdvės dimensiją, jungiančią šiaurę ir anapus.

Kitas itin svarbus parametras čia – 2) gestualus **postūmis, ritminis – intonacinis** iššūkis, **netikėtas faktūros lūžis**, inspiruojantis transformacinį virsmą. Jis aktyviausiai išreikštas O. Narbutaitės „Ėjime į tylą“, kiti autoriai čia dar yra atsargesni, labiau pripažįstantys evoliucinės dramaturgijos dėsnius. Vis dėlto **lūžis** taps vienu esminiu Savasties archetipo raiškos naujoje vargonų muzikoje principu.

Svarbiausia Savasties kaip struktūros apraiška yra 3) trečiosios fazės judėjimo ciklai. Jie dominuoja minimalizmo priešaušrio repetityvinio stiliaus opusuose (intensyviausias ir gryniausias čia V. Bartulio „Šauklis“). Repetytyvinis ostinato variacijų srautas turi atverti mediatyvyiniame fone slypintį branduolio atsiskleidimą. Būtent čia glūdi kaitos galimybė arba naujo gimimas (pvz., Martinaičio „Šviesiųjų nakties žiedų pažadinimo“ pokulminacinė sugestija).

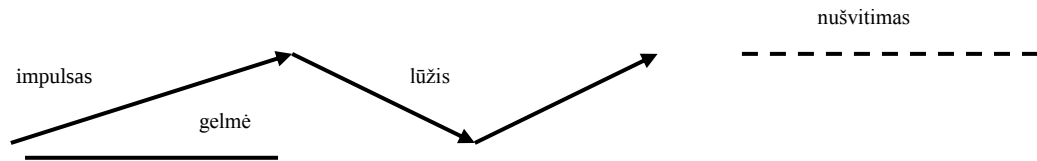
Kūriniams būdinga yra 4) esminė **šviesos/tamsos opozicija**, gelmės dimensijos atvėrimas, kuris nuveda ne tik į Nušvitimą, bet ir į Savasties *kompromisą* (šviesėjimo opoziciją) – **Šešėlių**. Tai žemesnės kategorijos archetipas, muzikoje nebūtinai adekvatus jungiškajam Ego pradui, bet galimai atstovaujantis Svetimą, t.y. kitaip interpretuojamas – kaip gelminė suskaidytos tikrovės žūties priežastis, kuri turi būti įveikta arba sunaikinta, integruojant ją į procesą ir taip išvedant keliu į šviesą (Nušvitimas, Savasties išsiskleidimo esmė). Tai itin aktuali, bet sudėtinga, „kelianti kančių“ dramaturginė tendencija, ryški J. Gaidelio „Vakaro meditacijoje“, O. Narbutaitės „Ėjime į tylą“, A. Martinaičio „Šviesiųjų nakties žiedų pažadinime“. Šios tendencijos kūriniai yra komplikuočiau, per

sunkias transformacijas besiveržiantys į Savasties išgryninimą. O V. Bartulio „Šauklys“ čia jau „demonstruoja“ išlaisvintas erdvės dimensijas, disponuojančias tikrai išgrynintais *arche* intonaciniais dariniais – „šviesos veržimosi“ šaukiniais gelmės fone. Tai „mojavimas gairėmis“ ir jau pasikeitusios epochos ženklas, aiškus pozityvistinis *Savasties sugrįžimo* signalas, leidžiantis atverti sceną jos tikrajai dramaturgijai.

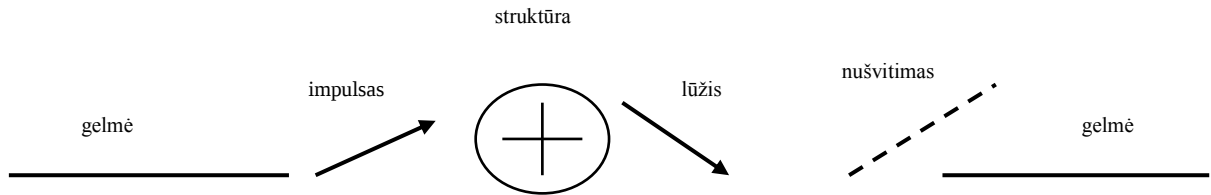
Visi Savasties etapai čia yra jau atstovaujami, nors ir pažeisti, ir chromatizuojami, t.y. veikiami išstūmimo tamsos, blokuojami, taip lemiant jų esmingą ryškinimo būtinybę, signalus ir gestikuliaciją (aimanos, fanfaros, šauksmas iš gelmių, ritmo smūgiai, aidai, postūmis į viršų). Šiame etape susitelkiama būtent į iššaukimo-šauksmo reikšmes ir koncentruojamasi į proveržį, sukrėtimą. Begalybė lieka horizonto ženklu – neįveikta alternatyva tikrovei, simboliniai vartai Savasties sugrįžimui.

Schema 13: Savasties impulsų ir lūžių dramaturgijos kūriniai: grafiniai pavyzdžiai palyginimui

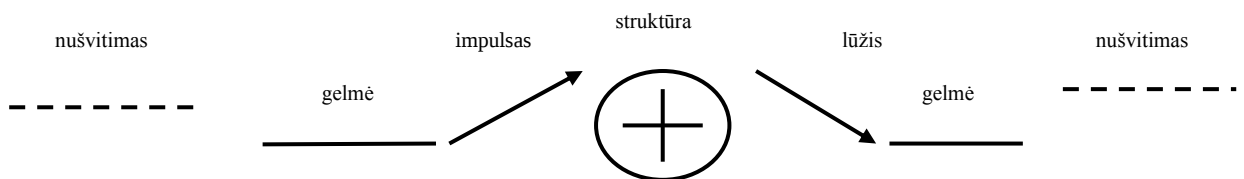
Julius Gaidelis „Vakaro meditacija“ (1966)



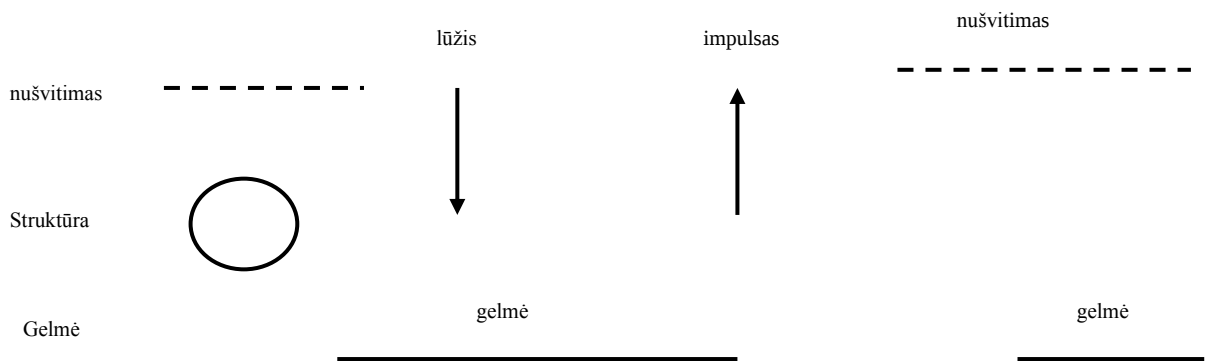
Algirdas Martinaitis „Šviesių nakties žiedų pažadinimas“ (1974)



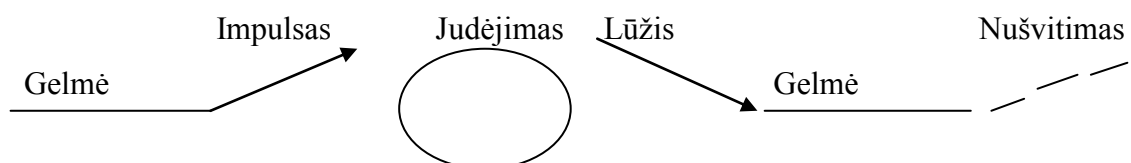
Onutė Narbutaitė „Ėjimas į tylą“ (1981)



Vidmantas Bartulis „Šauklys“ (1982)



Teisutis Makačinas „Malda už Lietuvą“ (1980)



IV. Archetipo Savasties užsklanda: transcendencijos ir regresijos kūriniai

4. 1. Savasties sugrįžimo triumfo himnas: Jono Tamulionio „Malda“ (2000)

Vargonų kūrybos apraiškose galima įžvelgti vis tuos pačius Savasties archetipo dramaturgijos kontūrus. Jeigu XX a. pabaigoje akivaizdus archetipo **visuminės dramaturgijos** išsiskleidimas, o 7-ajame dešimtmetyje jo **prabudimas** impulsais ir „šauksmu iš gelmės“, tai XXI a. pradžioje ateinama į baigiamąją fazę, kai kūrinių formos atspindi *begalybės* absoliutą, šviesos transformuotą intonacinės ląstelės „geną“ ir jo tolydinumą, išskleidimą kosminėje (globalioje) erdvėje, sujungiant laikus ir sferas... Taip ultimatyviai pasiekama Visumos vienovė, šviesos kupinas „absoliuto indas“, neleidžiantis „ištekti“ Savasties spindesiui. Muzikos dramaturgija čia turi ciklo arba rato formą, dažnai cirkuliacijos judėjimą, kuris sukoncentruotas ne į priešybių energetiką, o į jų suliejimą, išgryninimą ir tolydinumą. Tokie yra Savasties sugrįžimo lygmens, jos pasiektos **baigiamosios fazės** kūriniai, kurie turi atspindėti ypatingą aurą, aukštesniąją visumos ir vienovės tėkmę. Procesas yra jau įveikęs kliūtis, lūžius, abejones, tamsą ir pasiekęs *begalybės artumo fazę* arba *pakilęs į transcendenciją*. Ši kūrybinė būseną yra tarsi dramaturginė Savasties Koda – žingsnis į amžinybę, t.y. į subyrėjimą, suyrimą segmentais, nužengimą atgal – „į tylą“, į vizijinį erdvės virpesį. Arba į Maldos dėkingumo himną, meditacijos sakralumą, vaizdinio vidinės gelmės ir aukštumos susiliejęmą. Toks lygmuo yra ganėtinai pavykęs dviems lietuvių vargonų muzikos autoriams, kompozitoriams, tamptariai susijusiems su bažnytinės muzikos kūryba.

Jonas Tamulionis (*1949), labiau žinomas kaip instrumentinės neoklasicistinės muzikos bei muzikos su ispanišku „prieskoniu“ gitarai autorius, po Nepriklausomybės paskelbimo atsigręžęs į bažnytinės giesmės žanrą, sukūręs ir itin subtilių šio pobūdžio kūrinių („Trys maldos“ balsui ir fortepijonui B. Brazdžionio tekstais, Mišios, religinės Kantatos...), savo vieninteliu kūriniu vargonams „Malda“ (2000, Usedomo festivalio užsakymas, atl. J. Lansdsbergytė, išleista jos red. lietuvių kompozitorių šiuolaikinės vargonų kūrybos rinkinyje „Ėjimas į tylą“, 2008) tiksliai pataikė į laikų sankirtos tašką: epochų „persikėlimą“ iš vieno amžiaus į kitą. „Maldoje“ būtent „užkabinama“ sferų transcendentalumo styga: kūrinys atliepia visuotino ryšio – kosminės bangos himną, savotišką triumfą, visagalybės ir šviesos sklaidos vargonų gausme simbiozę. Autorius pats įvardina kūrinio vyksmą kaip piligrimų eiseną, prasidedančią nuo vieno žmogaus (arba analogiškai vieno garso), vis augančią, prisidedant jų skaičiui iki galingos bei ilgalaikės procesijos – „žmonijos, išmeldžiančios gamtos pasikeitimus“.¹⁷⁴ Pastebėtina ši sąsaja su gamta yra akivaizdi, suteikianti Tamulionio kūriniui baltiškąją maldos dimensiją. Kompozitoriaus žodžiais, tai bendražmogiška malda, nebūtinai krikščioniška, atvira visoms religijoms (ir gamtai!), kas, kaip ir Kuprevičiaus

atveju, byloja tikrąjį lietuviškos Savasties veidą, artimą budizmui, induizmui. Kompozitorius šią Savasties visumos simbiozę pasiekia paprastom, nuosaikiom, skaidriom, tarsi ir minimalistinėm priemonėm, iš vieno garso ląstelės išauginant daugiagarsių vertikalių didingumo kolosą, kuris tampa tapsmo metafora, savotišku himnu gamtos reiškinių galybei, susiliejančiai su kosminio sakralumo dimensija. Kartu čia prabyta ir lietuviškos minties gaida: autoriaus integruota Strazdelio giesmė „Pulkim ant kelių“, ¹⁷⁵ t.y. jos intonacinė slinktis bosuose, vidurio balsuose ar viršuj, kuri išsilieja gelminių fundamento didybės aspektu. Kompozitorius pabrėžia jos fragmentiškumą, nelemiantį Maldos dramaturginės koncepcijos, o tik gelminį dvasingumo matą vienoje ląstelėje – detalėje – kvaterniškoje melodinėje slinkty. ¹⁷⁶

Formos atžvilgiu kūrinys yra absoliučiai vienalytis, vargonų gausmu alsuojanti vertikalių vidinės plėtros banga, pasiekianti savo kulminacinį ir transcendentinį išsipildymą „aukso pjūvio“ zonoje. Monolitinė „Maldos“ forma yra savotiškai originali dedikacija gamtos beribei ir didingumui.

Savasties išsipildymo aura alsuojanti Malda yra vidinio sakralumo triumfo ir sferų jungimosi į kūrinys, todėl ji priskirtina baigiamajai Savasties archetipo raiškos fazei, jos Nušvitimo kodai. **Vienumos principas** čia išgryninamas ir išskleidžiamas nuo pat pradžių: kūrinys prasideda vieno garso horizontale – kontinualia erdvės toluma, besileidžiančia išgyventi tylos, sakralumo, tyrumo ir meditacijos, laiko sustojimo potyrius. „Maldos“ sugestijos dalyviai (kompozitorius, atlikėjas, klausytojas) „perkeliami“ į kitą sferą, „išjungiami“ iš dabarties, atitolinami nuo tikrovės, atkertami nuo tikslinės realybės. Paskutinė Savasties brandos fazė čia pasiekama gausmų modeliavimu be virsmų, o vienos bangos „begalybės, garbės aukštybių himnu“. Gausme glūdi šio kūrinio himniškasis sakralumas ir paslaptis: „Malda“ atliepia Savasties išsipildymo fazės parametrus, būdingus *kodai*, taigi, čia archetipų dinamika irgi pasiekia savo išgrynintą šviesėjimo, liejimosi situaciją.

Kūrinio pradžia tai ir iliustruoja: ji tapusi absoliuto šviesos, grynumo ir erdvės prasismelkimo į garso materiją oaze.

¹⁷⁴ Tyrimo autorės pokalbis su kompozitoriumi 2013 m. gruodžio 1 d.

¹⁷⁵ Giesmės prieš Mišias. *Pulkim ant kelių*. Muzika ir žod. Antano Strazdelio, harm. J. Naujalio.

Muzikinis pavyzdys 56: J. Tamulionis, „Malda“, pradžia, gausmo modeliavimas iš vieno garso erdvės, šviesos intencija

MALDA

Skiriama Bertoldui Hummeliui

PRAYER

*Dedicated to Bertold Hummel
(2000)*

JONAS TAMULIONIS
(*1949)

The musical score is written for piano on a grand staff. It begins with a tempo marking of 42 beats per minute and a key signature of two flats. The score is divided into measures with time signatures of 4/4, 3/4, and 4/4. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) and *sempre legato e tenuto* (always legato and sustained).

Maldos išsipildymo esmė – laukimas, garsas neturi aiškių, trukmės formacijų, neturi ribų, jis „laisvas“ ir atviras gausmo šaltinis. Tai tikras archerašymo (*archewriting*, Derrida),¹⁷⁷ giluminio reiškinio ištraukimo į šviesą pavyzdys. Keičiasi pats garso vaidmuo, jis įgyja gelmės statusą, pasiduodantį impulso magijai, tampa ir fonas, ir esmė (pagrindinis vaizduojamas objektas), ir pagrindinis motyvas – gausmo šaltinis, universumo tapatybės reiškinys. Tokio garso poveikumas yra nenuneigiamas, prasismelkiantis į kiekvieną ir suvienijantis subjektą su objektu. Taigi, visai naujas garso galios rakursas, savo kilmę atsisukęs atgal į civilizacijos pradžią, pirminius muzikos garso išgavimo būdus ir jų universalias, mistines, sakralines reikšmes, atliepiančias skambantį amžinybės įvaizdį.

[Apie šią vargoniškąją aktualiją byloja pasaulinis Johno Cage'o (1912–1992) kūrybos projektas ORGAN² /ASLSP, įgyvendinamas Vokietijoje, Halberstadto mieste. Projekto esmę sudaro amžinas vargonų garso kontinualumas, skambesio gausmas, kuris turi tęstis 639 metus – tiek metų 2000 metais buvo pirmiesiems pasaulyje didiesiems vargonams, pastatytiems 1361 metais Halberstadto katedroje. Sumanymas kilo vargonų modernumo klausimus nagrinėjusios konferencijos metu ten diskutavusiems muzikologams, vargonininkams ir teologams. Vargonai stovi vienoje seniausių miesto bažnyčių – St. Burchardi katedroje, pastatytoje 1050 metais ir priklausiusioje Cistersų vienuolynui. Tuo tarpu Johno Cage'o kūrinys sukurtas 1985 m. fortepijonui, 1987 New Yorke perkurtas vargonams, dedikuojant vokiečių vargonininkui Gerd Zacher. Jį sudaro aštuonios dalys, pavadinimas reiškia: As SLOW AS POSSIBLE (lėtai, kaip tik

¹⁷⁶ Ten pat.

¹⁷⁷ John Lechte. *Penkiasdešimt pagrindinių šiuolaikinių mąstytojų*. Vilnius, Charibdė, 2001.

įmanoma). Johnas Cage'as, kaip žinia, yra laiko dimensijos garse tyrinėtojas, čia įgyvendinama jo inspiruota *kelionė laiku* – į ateitį. Garso pakitimai Halberstadt katedroje vyksta kas tris metus, į juos renkasi žmonės iš viso pasaulio, norintys dalyvauti *amžinybės kūrinys*.]¹⁷⁸

Panašiai unikalų įspūdį sukelia ir Tamulionio amžių sandūros kūrinys, ateinantis iš skaidraus ir lietuviškos tapatybės kupino, subtiliai tirštėjančio užpildyto tercijinio sąskambio, kuriame beveik nelieta kitų muzikinių parametrų (ritmo, metro, melodijos vaidmuo šalutinis), išskyrus harmonijos vaidmenį. Visa sugerianti gausmo plėtra moduliuoja taupiais sonoristinių skambesio dėmių judesiais, atitinka paskutiniosios Savasties fazės – sumavimo sugestiją. Maldoje įsitvirtina naujasis sakralumo posūkis – „ištirpimo begalybėje“ stiliaus braižas, gausmu užvaldęs vargonų garso sferą, vertybiškai iškėlęs kai kurias jo specifines savybes: begalinę trukmę, disonanso ir konsonanso susigėrimą į vientisą akustinį erdvės parametą, paverčiantį akustinę erdvės kategoriją į filosofinę transcendentinę virpančio fono reikšmę. Tai lemia garsų skambėjimo kartu vargonų faktūroje fenomenas – erdvės susilieėjimas su laiku, totalus sferų prasismelkimas vienos į kitą, neleidžiantis išsiskirti detalėms ir fragmentais išskaidyti medžiagą. Taip lieka tikrai virpantis branduolys – vienintelis tikrumas, esmė ir jos modeliavimo forma, kuri jau neturi tikrųjų formos bruožų (detalizacijos), o tik visų jos komponentų simbiozę. Nors ir paprastomis minimalistinėmis priemonėmis, bet pasiekiamas iš esmės naujas rezultatas: „tylaus posūkio“ link *plevenimo erdvėje* arba transcendencijos žingsnis. Absoliutaus parametrų susilieėjimo į vienumą modelis yra aiškus ir perspektyvus jau nuo pirmųjų *Maldos* taktų.

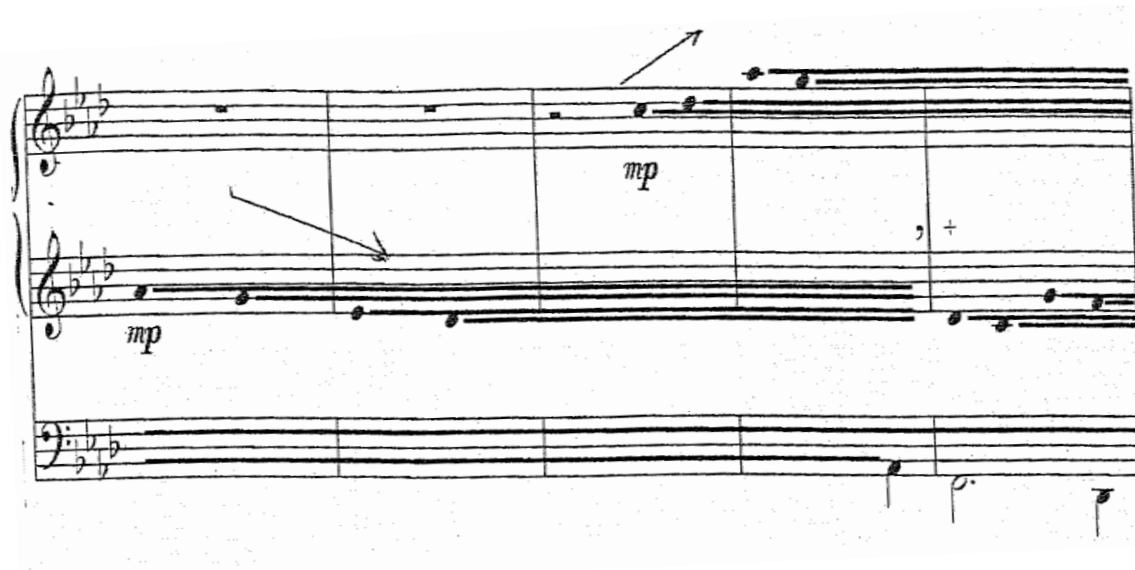
Nors detalės tarsi piešinyje lengvais prisilietimais vis labiau tirštėja, išlieka ta pati vienuma, beribė ir bematė erdvės kategorija, tarsi postapokaliptinė, prasismelkianti pro rūką horizonto linija ir joje *neapibrėžtas* judesiais sklindanti garsinių klotų šviesa. Jos tonusas – intervalinis klasterio (kelių garsų skambėjimo vienu metu) moduliavimas, užlaikant pridedamus ir nuimamus garsus, kai kurie iš jų tuomet ryškėja kaip **ženklai**. Toks tapybinis gausmo modeliavimas leidžia autoriui sukurti vientisą vargonų specifikos kalbą, kurią galima pavadinti naująja sonoristine „šviesos – tamsos parabole“. Čia atitrūkstama nuo visų veiksmo, įvykio, struktūralizmo procesų, vietoj to panyrama į vieną „išėjimo į šviesą“ (nirvanos pagal budizmą, Nušvitimo pagal krikščionybę) meditacinę būseną... Ji yra *quasi* belaikė, tačiau procesuali kaip tirštėjanti ženklų ir reikšmių gausmo banga. Konvencijų ir sandūrų (lūžių) atmetimas suteikia jai ypatingą kontinualumą, išlaisvinantį pačią filosofinio tapsmo kategoriją. Jono Tamulionio „Malda“¹⁷⁹ yra vidinių prasmų sakralinės reintegracijos kūrinys, kur gausmo pagrindas – intervalų užpildymas tirštėjančiu

¹⁷⁸ John Cage. ORGAN2/ASLSP. Christoph Bossert & Hans-Ola Ericson, Organ. Tect von Christoph Bossert. Organum/Classics. 2005 Organum Musikproduktion. Ogm 291026.

¹⁷⁹ In: „Ėjimas į tylą“. Lietuvių šiuolaikinės vargonų muzikos rinktinė. Red. Ir sud. J. Landsbergytė. Vilnius, LKSMILC, 2000.

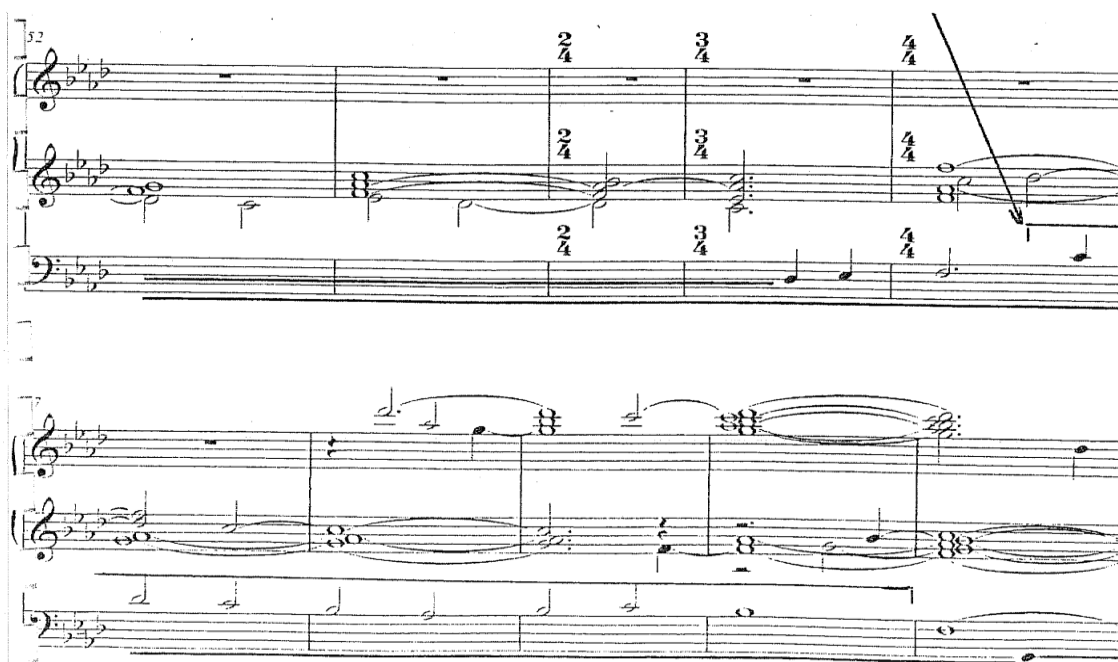
skambesiu įgyja praktinį vidinių prasmų ikonizacijos efektą. Kontrolę arba „valdymą“ per „properšų užpildymą skambesio beribiškumu“.

Muzikinis pavyzdys 57: J. Tamulionis, „Malda“, modeliavimas užtūromis, per gausmo užpildymą (slinkčių impulsai)



Šį fenomeną suteikia vargonų garso specifika – negėstantis, nedetalizuojamas gausmas, tarsi iš pačios gamtos, žemės gelmių, turintis kosmoso dimensiją. Jame užkoduotas beribiškumas atitinka Savasties recepciją – universalią visumos jungtį, raiškų simbiozę. Beveik nėra detalių išskirtinumo, atvirkščiai – jos integruojasi viena į kitą, sukurdamos vientisą masę su savo kontūrais, tik iš dalies identifikuojančiais jos judėjimo kryptis. Todėl Maldos kismas yra tik sąlyginis, inscenizuotas begalybės „scenarijus“, išsiliejantis architektonika, skliautų atsivėrimo ir užsidarymo gaida. Būtent – Savasties baigtinis lygmuo, *infinito* užuomazga jau pačiame pirmajame garse. Jų gausėjimas – tai slinkčių požymiai, kurie tik parodo faktūros klodus, identifikuoja reikšmes, įsodrina jų atskirtis. Gausmo faktūra iš esmės nekinta. Tik prisideda nauji Savasties bruožai – kvaterniškoji bosų eiga.

Muzikinis pavyzdys 58: J. Tamulionis, „Malda“, temos „Pulkim ant kelių“ fragmentas, kvaterniškoji eiga



Muzikinis pavyzdys 59: A. Strazdas „Pulkim ant kelių“, kompozitoriaus įvardijamas kaip Maldos provaizdis

*Muzika ir žod. kun. Antano Strazdelio
Harm. J. Naujalis*

S.	
A.	
	1. Pul - kim ant ke - lių vi - si krikš - čio - nys,
	Di - džiai iš - troš - kę Jė - zaus ma - lo - nės!
T.	
B.	

Fragmentai, išraižantys gausmą, suteikia jam ypatingą tvarumo prerogatyvą. Taip atsiranda „begalybės stilius“ – paskutinės fazės Savasties Nušvitimo lygmuo, kuriame užkoduota struktūrinė kvaternijos „tvarka“: kvartos intervalas, 4 metras ir 4 ritmo pulsas. Būdamas archetipo pagrindu, prototipu – stuburu, branduolio ląstele, kvaternija čia figūruoja ir kaip materija, skliautų užpildymo akustinė medžiaga, turinti ir muzikinę, ir transferinę dimensiją. Ji suteikia erdvės statikai, stabilumo judėjimui, paradigmą architektūrinį vertikalių alsavimą. Tai jau išgrynintas ir transformuotas keturgarsio klasterio vaidmuo, suteikiant jam tiesioginį persikėlimo į kitą erdvę (erdvės virpesio, persismelkimo intervaluose) transcendentinį statusą.

Persmelkiančioji kvaternija. Kaip matyti iš tėkmės kvaternija susilieja į visumą, kur detalės, modeliavimo pobūdis praranda savo reikšmę, ją pasiima **visuminis skambesys**. Jis tolygus ir C. G. Jung Savasties fizinių savybių nusakymo mistikai – alchemijos elementų susiliejimo ir

esmės išsiskyrimo apibrėžimui. Jungas tai bando nusakyti kaip antinomijų trauką, sąveiką, įsisukimą rate (dubuo) ir branduolio išsiskyrimą.¹⁸⁰ Iš esmės panaši procedūra yra ir Savastį siekiančių sugrąžinti kūrinių pagrindas. Tamulionio kūrinyje branduolys yra pati dramaturgijos paradigma: ratas, tapsmas, kuriame virpa ir smilksta gyvybės gausmo aura.

Savasties esmė čia susieta su prasismelkimu, garsų prisijungimo, tirštėjimo, skaidrėjimo ir liejimosi fenomenu, kuris galimas ypač efektyvus vargonų faktūroje (instrumentinės begalybės principas). Tamulionis čia tarsi išlaisvina šį principą iš tradicinės formos – prezentacijos, judėjimų, adityvo, visumos konstravimo, atsitraukia ir palieka Savasties begalybę kaip vargonų gausmą ir jų instrumentinės specifikos „padovanotą“ himniškąjį finalizmo principą.

Galima teigti, kad Tamulionio „Malda“ apčiuopė šį principą, kaip vargonų gausmo unikalumą, jo Savastį, t.y. Savastį Savastyje – Maldos transcendentalizmą, atsiskleidžiant gausmo vibracijų „tyliajam posūkiui“.

Vis dėlto, nors Maldoje dominuoja universumo potėpių augimas, esminį posūkį atlieka dramaturginis lūžis kulminacijoje. Būtent čia yra vienintelė atskirtis, įženklinanti bangos kismą. Ji „perkerta“ kūrinių ne tik struktūriškai, bet ir erdviškai – **nauja dermės sfera**, kas dar labiau sutirština ir įesmina kulminacinį totalizmą.

Muzikinis pavyzdys 60: J. Tamulionis, „Malda“, kulminacinis lūžis, apoteozės įtvirtinimo gestas

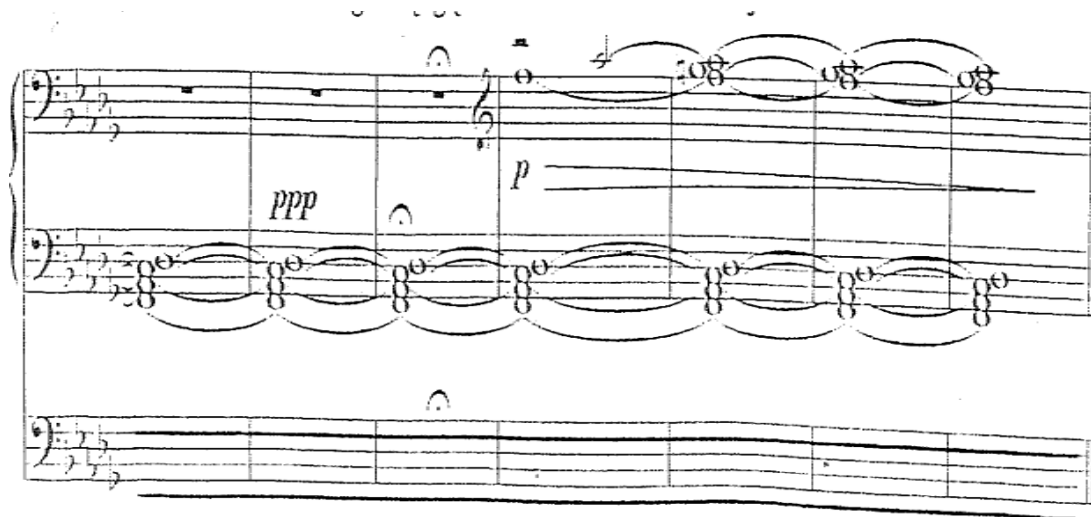
The image shows a musical score for a climactic section of J. Tamulionis's 'Malda'. It features multiple staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *fff* and *ffff*. The score includes various musical notations like notes, rests, and accidentals, with some parts marked 'Tutti' and 'Zg.'. The overall structure suggests a powerful, transformative musical gesture.

Nors kulminacijos triumfas tęsiasi, netgi dar stiprėja ir po lūžio, *nejučiom* keičiasi faktūros (vertikalių blokų) judėjimo kryptis. Imama „slysti žemyn“: slinktytys žemyn, palydimos ir fanfariškųjų registrų (trimitai, trombonai) išjungimo, transformuojasi „atgal“ į choralo gelminę didybę ir rimtį. Išlieka tas pats principas, gausmas nenutrūksta, tik skaidrėja, nors jau leisdamasis į gelmes, į savo amžinybės telkinius. Čia gelmės (bosai) neturi agresyvumo nei dominuojančios ekspresijos, kaip pavyzdžiui 8-ojo dešimtmečio kūriniuose (O. Narbutaitės „Ėjimas į tylą“, V.

¹⁸⁰ C. G. Jung, *Mysterium coniunctionis*. Stuttgart-Zürich, 1968, p. 6.

Bartulio „Vizija“). Jie susilieja su visuma, yra *aukštumos dalis*. Tokiu būdu J. Tamulionio „Malda“ yra kūrinys, be abejonės priskirtinas paskutiniajai Savasties fazei – Nušvitimui. Tą dar patvirtina paskutinis jos sąskambis: sugrįžta kūrinio pradžios intonacinė „šviesa“ – aukšto diapazono virpantis tercijos dėmuo, susiliejantis į erdvę ir persmelkiantis ją tarsi spindulys.

Muzikinis pavyzdys 61: J. Tamulionis, „Malda“, pabaigos Nušvitimas virš tamsos gelmių



Specifinę vibraciją ir „prasismelkimo pro tamsą“ fenomeną suteikia sekundos intervalas, kaip ir B. Kutavičiaus „Prutenoje“ (1976) „byrantis smėlis“, ar „Paskutinėse pagonių apeigose“ (1978) „gamtos dūzgimas“ – vargoniškasis gausmo atitikmuo, išvedantis muziką į kitas sferas. Taip ir „Maldoje“ – tik čia aiški apeliacija į Nušvitimą, į sakralumo ir harmonijos, dvasinės rimties dimensiją.

„Maldoje“ labai svarbus ir transformacijos į vienalytę bangą fenomenas. Taip įvyksta, kada visi parametrai sintezuojami į *vieną gausmą*, kuriame vargiai išsiskiria detalės ir ženklai: giesmės „Pulkim ant kelių“ slinktis, sinkopinis pulsas, apimantis visą *judėjimo liniją*, vertikalių *apoteozę* – himno, padėkos, šlovinimo himno apraiška, išskylanti iki galybės ir aukštumos. Bet čia jau nėra nuolat dominavusios lietuvių vargonų muzikoje lūžio dimensijos. „Maldoje“ pasiekta fazė – tai visumos transformacija, susiliejimas į visatos gausmą, kuris yra *finalinis* šviesos triumfas, **gelmės išaukštinimas**. Arba diskurso apsivertimas: tapsmas vietoje virsmo.

Tamulionio „Malda“ yra jau kitokio pobūdžio nei anksčiau analizuoti, struktūriškai pagrindžiantys Savasties bruožus ar ženklų metaforizuojantys sakralumo dimensiją vargonų kūriniai. „Malda“ yra naujosios amžių sandūros opusas, kuriame ta pačia banga atsiveria kosmosas ir užsiveria Savasties drama. Tai yra savitas būdas pareikšti apie Savasties išėjimą į erdvę,

begalybę, susiliejimą su kosmizmo parametrais. Kartu jos tyrasis branduolys išlieka: mažoji tercija, lietuviškos tapatybės intonacinis laukas, trichordas, bažnytinė giesmė (kvaterniškoji – kvartos diapazono slinktis žemyn „Pulkim ant kelių“). Galima teigti,

- 1) kad archetipo Savastis raiška pasiekė transformaciją – virsmų susiliejimą į vientisą laiko gausmą;
- 2) kad tai atitinka Savasties baigtinę fazę, apeliuojančią į Šviesą, Nušvitimą, Nirvaną, dangaus aukštumą, transcendenciją. Tad iš penkių konstantiškų Savasties dramaturginių etapų Tamulionio „Maldoje“ lieka tik vienas paskutinis etapas – Nušvitimas;
- 3) jis realizuojamas, kai Savastis išvedama iš *hermetiškojo refreno* į naujos epochos dimensiją, analogišką ekstazės bangai, sutelkusiai visumą – sakralų gamtos gausmą – universumo ir tapatybių semantinius klotus.

Grafiškai J. Tamulionio „Malda“ turi vienareikšmį šviesos projekcijos vaizdinį:

Schema 14: malda



Pagal šiame darbe išvestą Savasties dramaturginių etapų – fazių grafiką – tai atsivėrimas nušvitimui arba paskutinioji iš penkių dramaturgijos kelio fazių, kurioje skleidžiasi baigties užpildymo gausmu fenomenas. Toks Tamulionio „Maldos“ atsivėrimas begalybei, Savasties susiliejimas su išsiskleidusia erdve. Nušvitimo himnas.

4. 2. Savasties išskaidrėjimas anapusbės procesijoje: Gracijaus Sakalausko *Campi lugentes* (2009)

Archetipo Savastis raidos dramaturgijai itin aktualus naujas kunigo Gracijaus Sakalausko kūrybinis posūkis – Savasties paskutinįjį lygmenį sprendžiantis kūrinys „*Campi lugentes*“. Tai yra keturi kanonai vargonams, sukurti 2008–2009 metais, nuaidėjus trumpam Rusijos – Gruzijos karui (pažymėtina to laiko ypatinga Lietuvos žmonių atjauta Gruzijai). Kūrinys byloja Savasties transformaciją į baigtinės fazės tolydinumą ir begalybę, į „liūdesio laukų“ įvaizdį, paimtą iš Vergilijaus „*Eneidos*“, ¹⁸¹ asociaciją su tarp Nušvitimo ir tamsos banguojančiu universumu. Taip šis neaprėpiamo liūdesio įvaizdis sutampa su autoriaus siekiu „atspindėti karo liūdesį“, atjautą, skausmą, visuotiną žmonių ryšį. Kūrinyje panaudota viduramžių bažnytinio giedojimo forma – konduktas, ¹⁸² realizuota keturių balsų – faktūros linijų instrumentiniu kanonu. Kaip tvirtina autorius, ¹⁸³ jam svarbiausias tampa „slenkančios procesijos įvaizdis“ paimtas iš Gustavo Doré, iliustravusio Bibliją vagneriškais vaizdiniais, paveikslų ¹⁸⁴ knygos. Jis jaučiasi vedamas kitų dviejų kūrėjų – poetų Vergilijaus ir Dantės. ¹⁸⁵ Su kiekvienu iš jų kompozitorių siejį inspiracinę gelmę: Dantės „*Pragaras*“ ir Vergilijaus „*Eneida*“, kurioje jis randa ir *Campi lugentes* sąvoką, ¹⁸⁶ leidžiančią išskleisti Savasties „išėjimo vartus“ ir jų muzikinės begalybės parametrus. Tai yra gelmės ir aukštumos dimensijų sąšaukos, jų pulsacija, signalizuojanti ir nušvitimą, ir nežinomybę, ir cikliškumą kaip išspręstą kontinualią vienumą. Antra vertus, kartu visa tai tampa ir archetipo kūriniams būdinga literatūrinė-vizijinė inspiracija Savasties išėjimo fazei išskleisti.

„*Campi lugentes*“ atlikimas yra gana problematiškas, reikalaujantis specialios muzikinio įvykio scenos ir daugiareikšmio dalyvavimo šiame reiškinyje (klausymas, vaizdinio kūrimas, minties ir poezijos linija). Todėl kūrinys yra atliktas dar tik fragmentiškai, dar neišleistas. Antra vertus, tai dvejų galimų versijų opusas: I (2008) – vargonams, II (2009) – fleitai, obojui ir vargonams. Savasties procesų kvaternija čia yra atstovaujama suvedant visus lygmenis į vieną

¹⁸¹ Iš pokalbio su kompozitoriumi 2013-07-25, Marijampolė.

¹⁸² Konduktas: kondūktas (lot. *conductus* < lot. *conducere* – vesti, lydėti), vid. Amžių 1–4 balsų giesmė pagal lotynišką (dažniausiai religinį) tekstą. Kondukto terminas, reiškiantis tropą liturg. Skaitiniuose, pirmą kartą pavartotas XII a. viduryje. Konduktai buvo skirti bažnytinėms šventėms (Kalėdoms, Velykoms, Švč. Mergelės Marijos ir kitų šventųjų šventėms). Jie giedoti prieš skaitinius, pradedant arba baigiant Liturgines valandas, kartais – procesijose (vietoj himnų). Viduramžiais liturginėse dramose konduktais būdavo palydimas veikėjų pasirodymas arba išėjimas. D. Kalavinskaitė. Enciklopedinis žinynas. In: *Bažnytinė muzika*. Sud. Ir red. Jonas Vilimas. Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, Vilnius, 2011, p. 222.

¹⁸³ G. Sakalauskas pokalbyje su tyrimo autore 2013-07-25, Marijampolė.

¹⁸⁴ Gustav Doré. *Fantasy & Faith: the Art of Gustave Doré*. New Haven. Yale University Press, 2007.

¹⁸⁵ Sakalauskas, ten pat.

¹⁸⁶ „Vergilijaus (Danės Vadovo po mirusiųjų pasaulį) posakis *campi lugentes*, būtent ir reiškias mirusiųjų pasaulį, pamaniau, taikliai koresponduoja su iliustracija, kurioje pavaizduota Dantės „Dieviškosios komedijos“ „Pragaro“ XXIII Giesmėje aprašyta slėnyje slenkanti kenčiančių, švininius (nors išorėje ir auksu blizgančius) veidmainystės apdarus velkančiųjų procesija. Argi panašūs į juos veidmainyste apsišarvavę, mirę transcendencijai (pabraukta – J.L.), pasaulio teatre nesibaigiančia procesija slenkantys šių dienų demagogai, sukeliantys pražūtingus karus?“ Gracijus Sakalauskas. Laiškas tyrimo autorei. 2014-02-15, Marijampolė.

tėkmę, ji prasismelkia į visas jos parametrų padalas: gelmė – impulsas – banga – lūžis – aukštuma. Ji sukasi ratu, transformuodamasi į *amžiną grįžimą* spinduliuojantį „dangaus ir žemės skliautą“. Ši kvaterniškoji cirkuliacija (4/4 metras, vibruojantis erdvę ritmo pulsas, 4 faktūros linijos) išskleidžia sistemų šviesėjimą, ėimą į laiko augmentaciją. Atsiveria „išėjimo vartai“ į Beribę, aižėjimas ir įvaizdinių parametrų (linija, taškas, šuolis, ornamentika) stiprėjimas.

Nuolatinis gelmės principo pabrėžimas čia pagaliau atveria ne tik erdvinę dimensiją, bet ir kosminį decentralizuotos traukos begalybės ritmą. Viskas susilieja į misterijos analogiją: sluoksnių ir linijų išrišimo – neišrišimo *santykių mazgą*. Būtent tokį, imunitetinį laikui „žaidimą“ (anot Sakalausko, lygintiną su „Stiklo karoliukų žaidimu“ pagal H. Hese) atlikėjui siūlo kompozitorius.

„Campi lugentes“, kaip ir J. Tamulionio „Maldos“, esmė yra **tapsmas** tik skirtingai nuo pastarojo, ne dimensijų augimas banga, kas dramaturgiją padaro tiesiog garsėjančiu gausmu, o sluoksnių išgryninimas į *mikrokosmo sistemas* ir jų cirkuliaciją. Mikrokosmoso kelias čia yra esminiai, formuojantys veiksniai, archetipo ląstelės analogija ir atspindi pačią *dangaus kūnų nesvarumo paradigmą*. Su *šviesos* ir *tamsos* tarpusavio integracija ir užkoduota procesijos slinkties puantilistine sąveika.

Jeigu atsižvelgti į Savasties dramaturginius lygmenis ir jų struktūros dinamiką, galima išskirti visus juos: 1) tamsą (gelmę), 2) impulsą (postūmį į šviesą), 3) cirkuliacinį judėjimą ratu arba ciklais, 4) kvadratiškumą (metras, faktūros sluoksnių linijos, dramaturginės fazės-padalos, ritminė pulsacija – įcentrinė 4 akcentų trauka). 5) Nušvitimas čia yra tęstinio, sumuojančio pobūdžio, išplitęs į visą kūrinį. Pažymėtina, kad abu judėjimo ir kvadratiškumo lygmenys yra integruoti vienas į kitą, jiems būdingas Mandalos *besisukančio kvadrato principas*. Čia **nėra** dramaturginio lūžio deklaracijos, ji taip pat integruota į bendrą koncepciją, t.y. vyksta nuolat, *ištirpusi laike*. Tačiau Savasties paskutinioji dramaturginė fazė – branduolio Nušvitimas čia yra esminė kategorija, kaip ir Tamulionio „Maldoje“, modeliuojanti kūrinį. Jeigu „Maldoje“ tai išauga iš užsimezgančios klasterio¹⁸⁷ ląstelės, tai „Campi lugentes“ – iš daugialypio judėjimo moduso, rato, aprėpiančio ir santykių mazgą – kryžių, kvadratą, erdvės ir gelmės opozicijų trajektoriją. Nuolatinę, bet negalutinę Nušvitimo būseną.

Lauko samprata. G. Sakalausko kūrinys sugrąžina poetinę (Virgilijaus) ir erdvinę-vizualinę *lauko* sąvoką. Muzikoje *laukas* aprėpia erdvės, gelmės ir aukštumos, horizontalės kategorijas. Tuo tarpu vertikalė čia ištirpsta, išsiskaido taškais ir linijomis, tampa *pažymėta begalybės*. Laukas – tai ir struktūra, ir semiotinis ženklas, ir filosofinė metafora, kitų sferų jungtis su muzikos braižu.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Klasteris (angl. *cluster* – kekė) vienu metu skambantys gretimo aukščio (ne mažiau 4–5) garsai. In: *Muzikos enciklopedija II*. Lietuvos muzikos akademija. Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2003, p. 171.

¹⁸⁸ Algis Mickūnas. Pastovumas ir tėkmė. LKFI, 2004. [Mickūno mintis tiksliai nubrėžia šiai Savasties baigiamosios fazės muzikai būdingą fenomenologinę kelio liniją: ji artima horizonto vaizdiniai, su neryškumo, tarpinėmis būsenomis,

Filosofas fenomenologas Algis Mickūnas taip apibūdina jos begalinį talpumą: „Yra gelmės ir gelmės, už jų atsiveria kitos gelmės...“ (iš pokalbio su A. Mickūnu Vilniuje, Šiuolaikinio meno centre 2009 lapkričio 21).

Savasties grafikoje tai Nušvitimo pulsacija su gestais užpildytomis properšomis.

Taip baigtinės fazės Savasties archetipo raiška čia dar užsipildo impulso lūžio gestų aidais, refleksuojančiais Nušvitimą:

Schema 14: gestų cirkuliacija



Sakalausko kūrybos proceso samprata, pateikta paties kompozitoriaus, atitinka archetipo veikimo principus. „Campi lugentes“ pagrįstas procesualumo paradigma, išeinant iš ląstelės invariabilumo galimybių ir jos santykio su centru. Išbandomos visos ląstelės judėjimo versijos, jų begalybine projekcija, neprarandanti ryšio su centru, su energijos branduolio idėja. Tai savotiškai siejasi su kvantinėje mechanikoje žinomo Heislerbergo neapibrėžtumo teorija.¹⁸⁹ Procesijos paradigmą „Dievo žaidimą“ („stiklo karoliukais“, anot autoriaus)¹⁹⁰ liudija ir kūrinio įvaizdžiui atskleisti viršelyje panaudotas paveikslas (panašiai kaip kiti kompozitoriai pavadinimu atskleidžia ar net papildo kūrinį eilėmis, haiku, pvz., V. Bartulis „Palydžiu išvykstantį draugą...“): Dantė ir Vergilijus pragare stebi pro šalį slenkančią vėlių procesiją. Tai minėtas prancūzų dailininko Gustave Doré (1832–1883), paveikslas, skirtas Dantės „Dieviškosios komedijos“ žymiajai scenai, kur Dantė susitinka Vergilijų ir yra jo vedamas po mirusiųjų karalystę.

Kita vertus, Sakalauskas pabrėžia ypatingą čia dviejų tapsmo priešybių – statikos ir judėjimo jungtį kaip amžinybės strategiją. Tai lėmė siekis pavaizduoti karą, kaip minėta, 2008-aisiais. Liūdesys, apėmęs kompozitorių, persismelkė į kūrinio muzikinę idėją: vėlių procesija, liūdesio laukai (*campi lugentes*), nenuneigiamas judėjimas į priekį kaip kataklizmų koncesija. Sakalauskas jo esmę apibūdina trimis žodžiais: procesija – liūdesys – konsensusas. Kryžminis vertybinis posūkis arba koncesija, apsivertimas įvyksta kiekvieną kartą intervalų šuoliui keičiant kryptį: mi#-la-

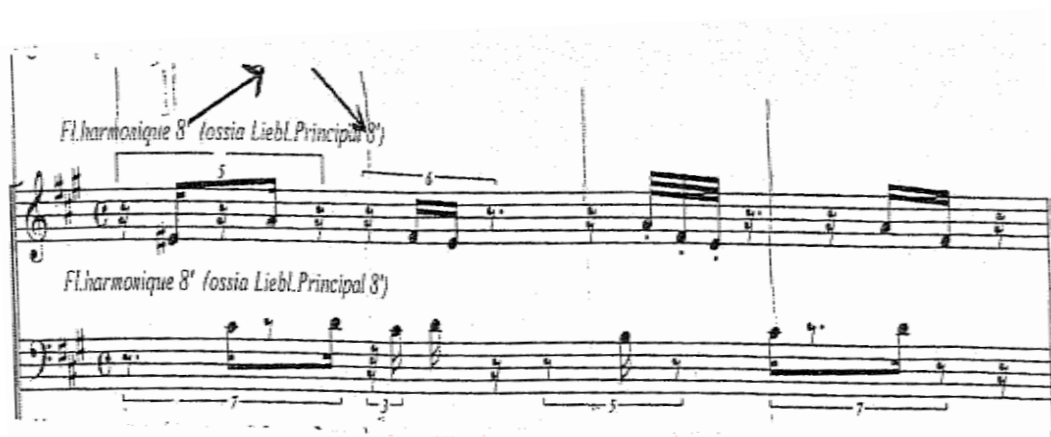
properšų stilių. Lauko ir kelio kategorijos suartina šią muziką su oriento filosofija, menu (kas yra dažniausiai vienuma), su Dao ir Mandalos kategorijomis. Neabejotina jų svarba ir artumas G.Sakalausko kūriniai „Campi lugentes“. Jį galima apibrėžti kaip Savasties cirkuliacijos sumą – Mandalos formą: $\oplus$. Palyginti, J. Tamulionio „Maldoje“, ji čia dar vienareikšmiška, tik vertikalių slinktyų ir gauso banga **be sankirtų** (be „santykių mazgo“), ką apibrėžtų rato forma: **O**. Tad abi *Mandalos* – *užpildytoji* santykiais ir *tuščioji* atitinka Savasties išsprendimo fazę – jos paskutinįjį procesinį išeitį lygmenį. Jos atsako į klausimą apie Nušvitimą. Pastarojo forma arba struktūra – ta pati kaip Borobudur piramidės viršūnė – be veiksmo, be dramaturgijos sprendimų, atvira begalybei – kosmoso erdvei. Šis aspektas ypač tiksliai atkurtas „Campi lugentes“ – erdvė išraižyta blyksnių, properšų traukos, tolydinumo slėpinių – tai išvystyta aukštuminė *begalybės siekio* muzikos kalbos raiška, vedanti iki beribiškumo fenomeno. Tuo būdu „Campi lugentes“ įgyja naujo transcendentinio lygmens Savasties dramaturgijos braižą. Jos unikalumas slypi pasiektame muzikiniame dimensinių jungčių stiliuje – visumos kosmizme (tolydumas, išcentrinė trauka, begalybė, puantilizmas). Stiliaus kalba pasiekia savo raidos beribiškumo ženklą, sistemos ištirpimo laike ir erdvėje – begalybės gestą. Tačiau joje **nėra išnykęs** egzistencinis aspektas. Tai globalios erdvės skausmas (karo blyksniai, aimanos šūksniai, šūviai, tritonio proveržių nerimo gestai – itin platūs, raiškūs intervaliniai šuoliai iš aukštumos į nežinią ir atgal), pulsuojantys universumo pulsu (sinkopinis repetityvas). Savaip susišaukiantys intonacijos skausmu su J. Gaidelio „Vakaro meditacija“.

¹⁸⁹ Iš tyrimo autorės diskusijos su G. Sakalausku 2013-07-25.

¹⁹⁰ Hermann Hesse. *Stiklo karoliukų žaidimas*. Vilnius, Alma litera, 2008.

fa#. Čia autorius susiduria su užduotimi *kaip užrašyti liūdesį*, kitaip tariant, kaip rasti archetipą – intonacinę ląstelę, kuri savyje turėtų ir problemą, ir jos sprendimą. Tą padaro trijų minėtų tonų kodas: mi#-la, sumažinta kvarta (defektuota arba pažeistoji kvaternija), išsiriša į fa#, mažosios tercijos, uždarančios „ratą“, bet ne išskaidrinančios jo (kaip būtų su tritonio išsprendimu į didžiąją terciją arba gryniosios kvartos ar kvintos užtūra), žingsnį, inspiruojantį tolesnį vedimą *vilties blyksniais* (intervaliniai šuoliai, puantilistinis taškų išskyrimas ir dingimas slėpiniais *į Šešėlių*). Toks trimatis bangavimas, dar paskirstytas faktūros klostuose (trys vargonų faktūros linijos), turi savyje *neabsoliuto* (t.y. nuolat pažeidžiamą) sistemą, neišspręstą lygtį – begalybę, bet ne tobulo nušvitimo lygmens, o integruotą su Šešėliu (gelme, tamsa, nebūtim) jos versiją. Pagal autorių tai skausmo motyvas ir ramybės goda. Atsiveria pažeistoji, ne visuminė, nesisteminė, tik su ilgesio į visumos dimensiją posūkiu trimatė erdvė: trys laukimo garsai, trys faktūros linijos, trys intervaliniai žingsniai – diapazoniniai gestai – žemas, aukštas, žemas, trys paradigmos – judėjimas, statika ir plevėnis erdvėje (analogija su „Schwebende Engel“, garsiąja vokiečių ekspresionisto jungusio Biblijos ir karo temas Ernsto Barlacho (1870–1938) „Plevėnančio Angelo“ skulptūra (Güstrowo katedroje, skirta I pasaulinio karo aukoms). Pastarasis yra jungties, vienovės, susitaikymo ženklas ir posūkis į visuminę *kvaterniją*, kuri glūdi čia kaip visų koncepcijų šerdis. Būtent kvaternijos atžvilgiu atbunda Savastis, vidinė konceptualioji – nepažeistoji jungtis, jos ašis arba branduolys kaip prasmės verdiktas. Jis akivaizdus „Campi lugentes“ dramaturgijos ir medžiagos vystymo technikos balanse.

Muzikinis pavyzdys 62: G. Sakalauskas, „Campi lugentes“, intonacinis branduolys ir jo „Dievo žaidimas“ (kūrinio autoriaus įvaizdis) – ėjimas visuminės integracijos link – tai cis-is-a-fis-d tarpusavio trauka



Kvaternijų sankabos postūmis per 32-antrines, aleatorinis detalių santykis sukuria neapskaičiuojamos kaitos ir pastovumo simbiozę, kurią Sakalauskas įvardija **žaidimu** (kintantį postūmį per 32-antrines). Postūmį autorius palygina su lošimu kauliukais, kai iškrenta vis kita netikėta kombinacija. Vis dėlto variantų pasirinkimas nedidelis: struktūra apsiverčia, taip pat ir

harmoniskai, nors lieka toje pačioje sistemoje, bet postūmis duoda neišsemiamą variantiškumą. Taip siekdamas palyginimo ir su Heiselbergo neapibrėžtumo teorija, autorius sukuria unikalią Savasties išsipildymo koncepciją: progresiją, „kabančią“ (besvorę) kvaterniškoje begalybėje. Vertikalė ir horizontalė turi kvaterniškąją dimensiją, puantilistika ir užlaikymų modeliavimu aprėpiančia keturias sferas: gelmės (tamsos), aukštumos (šviesos blyksniai), nutrūkstamumo ir tolydinumo. Koncentracija pereina kelias ekstra muzikines pagavas: vizualinę scenografiją („blyksniai“) ir procesijos ritualą („įvaizdis“). Pastarasis siejasi su kondukto forma (giedojimas procesijų metu) ir meditacine kunigo praktika, apie kurią laiške tyrimo autorei išsamiai rašo pats kompozitorius.¹⁹¹

Absoliuti integracija kūrinyje išties atitinka Jungo archetipų jungčių – tarpusavio sąveikos Savastyje principus. Kaip minėta, individuacijos kelias Nušvitimo link yra visų priešybių integracija **ašyje Ego – Savastis**. Čia nesiekama vieno kurio nors archetipo išstobulavimo, jo išgryninimo ar dominavimo kitų atžvilgiu, tačiau Ego judėjimas Savasties link yra temdančių kelių blokų tarp sąmonės ir pasąmonės, jų atstovų Šešėlio ir Personos fasadų įveikimas, leidžiantis priartėti prie Savasties branduolio.¹⁹² Šis integralinis sąveikų procesas yra ir Sakalausko kūrinio kompozicinė strategija, suteikianti jam unikalų vizijinį (*sapno* pokalbio su pasąmone) stilių. Kaip teigia autorius, „to pasekoje Dievo vedamas transcenduojantis Ego žingsnis ašies **Ego – Savastis** keliu. Vėliau – meditacinės vizijos (pabraukta – J. L.)... užrašymas“.¹⁹³

¹⁹¹ [Atkreiptinas dėmesys į tai, jog žodis kondukta, mano pavartotas lenkiškos liturginės tradicijos, dariusios neabejotiną įtaką lietuviškajai, maniera ir, šiek tiek išplečiant prasmę, reiškia gedulingos procesijos muziką (pabraukta – J. L.)] Laiškas tyrimo autorei. Marijampolė, 2014-02-15.

¹⁹² Zenon Waldemar Dudek. *Psychologia integralia Junga*. Człowiek archetypowy. EneteiA Wydawnictwo, Warszawa, 1996, p. 46, 47.

¹⁹³ Sakalauskas, ten pat.

Muzikinis pavyzdys 63: G. Sakalauskas, „Campi lugentes“, *infinito* principas, impulsų sklaida į erdvę

Taip išsikristalizuoja Sakalausko kūrinio „Campi lugentes“ grafinis atitikmuo, kas yra iš esmės Mandala, Savasties struktūra, kurią apibrėžė ir G. Jungas.¹⁹⁴ Skirtingai nuo Savasties išsikristalizavimo dinamiškosiose (priešpriešinių judėjimų) struktūrose (B. Kutavičiaus „Ad patres“ ir kt.), „Campi lugentes“ yra absoliutaus atsitraukimo – išėjimo, pasyvios būsenos kūrinys, liudijantis Savasties susiliejamą su amžinybe atitinkama muzikos kalba. Sakalausko teigimu, jis rado būtent tai, kas atspindėtų slenkančią procesiją: viduramžius – laiko gelmę, konduktą, procesijos giesmę. Tai ganėtina vienodas judėjimas – „galvos juda, eina“, jam nuspalvint reikėjo autoriaus „žaislų“ – instrumentų (antrajame variante prisideda fleita, obojus, tačiau pagrindinė versija – vargonams solo, kur autorius parenka „vibruojančius registrus“: uždengtą fleitą Gedacht, Gambą, Tremollo).¹⁹⁵ Vargonai griežia kanoną ir jo inversiją, o ketvirtajame kondukte pasirodo ir viršutinė melodija, išskylanti kaip visa jungianti begalybės ašis.

¹⁹⁴ „Savasties simboliai yra ratas, kvadratas, kūdikis, Mandala“. In: C. G. Jung, 1999, p. 247, taip pat: A. Andrijauskas, 2005, p. 325.

¹⁹⁵ Sakalauskas, ten pat.

Muzikinis pavyzdys 64: G. Sakalauskas, „Campi lugentes“, IV konduktas, kulminacija, visa jungianti melodinė ašis viršutiniuose balsuose

Šviesos ir Šešėlio dialogas. Dėl instrumentinės specifikos vargonų aukšti garsai savaime yra daug ryškesni, „spindintys“, palyginant su vidutinio arba žemojo registro, pastarieji kone visai pranyksta, tarsi atsitraukia į šešėlį, juos išryškinti reikia specialių registrų ar faktūros formavimo. Taip šešėlio ir šviesos dialogas čia įgauna continualios kanono ir inversijos pavidalą, išpildantį Savasties dramaturgijos Negalutinio nušvitimo fazę. Nes čia į visumos judėjimą įjungta Ego – Savastis ašis, tik tolimoje perspektyvoje jaučiamas Nušvitimas, ilgimasi, einama link jo vingiais, *liūdesio laukais*.

[Liūdesys (gr. *lugere* – liūdėti) turi čia ypatingą vaidmenį – skausmo ir susitaikymo, šviesos išsipildymo viltį: pažeisto – sumažinto alteruoto sąskambio intervalo išsprendimo intencija. Tai atlieka intonacinis vingis, tuo tarpu laiko matas – reliatyvus ir kosminis, begalybinis, ištirpdantis tendencijas. Tad galima teigti, jo išsprendimas čia neateina, bet ištirpsta „kitoj erdvėj“. Erdvė, kurios dimensijos nepasiduoda užfiksavimui ar suvaldymui. Taip šiuo kūrinio tarsi turime reiškinių, fenomeną, susijusį su keliomis sferomis: sapno, vaizdinio, meditacinės vizijos, poezijos, kvantinės mechanikos neapibrėžtumo teorijos kompozicinėje technikoje, procesijos ir giesmės. Muzika čia išsiveržusi iš gryniosios muzikos sferų į misteriją ir poetikos bei sakralumo transformacijas. Atsiranda alternatyvioji erdvė, skirta Savasties postliudinei būsenai, kur dvasia vėl suklūsta, pažadinta negalutinio Nušvitimo būsenos. Kaip ir Borobudur piramidėje į aukštumą išėjusius piligrimus žvelgia nuleistų akių Budos, bylojančios apie dar vieną etapą... į Niekur: viduryje stovi

15 m stupa – tai kelio galas, kuriama **nėra nieko**. Tai paslaptis, misterija, kad jos smagalybės buvo ženklas, pagal kurį džiunglėmis užaugusi, po laiko sluoksniais palaidota šventovė buvo atrasta.]

Tokios reikšmės ir slėpiniai verčia įsiklausyti į „Campi lugentes“ intervalų posūkius, nors jie tarsi *veda į niekur...* Tačiau čia Savasties baigtis, reikšmių sumavimas perauga į dar vieną – vizijos muzikoje fenomeną. Tai „Išvedimo vartai“ (Borobudur piramidės darinys), kuriuos Sakalauskas įvardija kaip transcendencijos fenomeną, kurio esmė – rato branduolys (intonacija mi#–la–fa#) ir skleidimosi kvaternija (keturių metras, ritmo pulsas, faktūros linijos, keturi konduktai). Šiame skleidimesi yra ištrinti paskiri kvaternijos parametrai, tematizmas, sankirtos. Todėl jį galima vadinti transcendencijos – absoliučios sklaidos stiliumi, stiliaus fenomenu, atveriančiu Savasčiai lėtėjančio laiko vartus. Juos sukelia invariabilumas ir vis prisidendačios ritminės vertės kontrapunktinė **augmentacija**. Atsiranda *laiko atsivėrimo fenomenas*, sąsajos, tapsmas ir vizijos muzikoje matmenys. Tirštėjimas kanono linijomis – invariacijomis susipinant į komplikuoatą, nuolat irstantį „santykių mazgą“ – vaizdinę lygumų ir laukų, kalvų ir nuolydžių giją, sukuria vizualinį šviesos – šešėlių ritmą, begalybės pulsaciją reliatyvizmo tinkle ir antinomijų sankirtose. Ji skiriasi nuo finalistinės grynos rato interpretacijos, ir nuo „ėjimo į tylą“ ištirpimo erdvėje ir nuo transcendentinio iškilimo į aukštumas. „Campi lugentes“ struktūra iš esmės atspindi tai, kas yra archetipinė trauka į vieną centrą – į Savasties nušvitimo ašį, viską atrenkančią pagal paslaptinius kriterijus. Tai kadencijos matas, tačiau neleidžiantis aktyvizuoti faktūros ar išeiti iš tritonio sferos, t.y. grįžti į kvaterniją.

Išstumtieji ar pažeistieji archetipai čia užmezga ryšį su Savastimi, jos sąsajų visuma ir iškyla į šviesą. Pasikeičia jų statusas, jie transformuojasi tapdami pokyčių ženklais, gestais, ištirpdami vizijos transcendentiniame statuse. Būtent šis pastarasis ir yra Gracijaus Sakalausko kūrinys, ypač „Campi lugentes“ prerogatyva, leidžianti kalbėti apie Savasties archetipo transformaciją į Savasties kvaterniją – Mandalos dramaturgiją, kur detalės ir visumos santykis yra išgrynintas iki absoliutaus tolydinumo – kosminio laiko pulsacijos analogijos. Šis įvaizdis yra komplikuoatas, bet atitinkamai labai šiuolaikiškas, tarsi *sprendžiantis visatos sandarą*, jos dangiškumo ir žemiškumo dilemą.

Muzikinio sprendimo esmė – judėjimo impulsų pastovumo ir įvairovės absoliuti simbiozė. Melodinė linija, kompozitoriaus minėta kaip skausmo ir nuraminimo intonacija – e# (is)–a–fis, yra visos faktūros leitmotyvas, Savasties išsipildymo tarp dviejų polių „grūdas“, vedantis begalybės liniją. Vargonų partija išrašyta netgi 4, ne 3 (kaip įprasta) eilutėse, norint išskirti neapčiuopiamą ritmo ir metro discipliną. Antrasis vargonų balsas – altas, įsikūręs tik mažosios tercijos diapazone: cis–d–h, persipina su kitais šalimai esančiais balsais. Tenoro diapazonas – to paties grūdo (e#–a–fis) aidas, įvedant dar gis, išsitenkant tame pačiame sumažintos kvartos diapazone. O bosas atspindi alto cis–h–d mažosios tercijos variavimą. Tokiame pulsuojančiame fone ypatingu ryškumu staiga išsiskiria prisidedanti viršutinio diapazono (antrajame kūrinio variante – tai fleita, bet, pažymėtina,

galimas ir vien vargonų instrumento atlikimas) *melodija*, pasižyminti proveržių į viršų *gestais* ir aprėpianti visus 6 minėtų balsų (išdalinus po 3) garsus: e#—cis—a—d—cis/fis—d— e#—h. Melodija savo išskirtinumą figūruoja šuoliais, plačia intervalika, ornamentika (*arpeggio*, foršlagai, melizmai, sinkopinės užtūros). Tuo tarpu „apačioje“ (žemesniajame diapazone) – pulsuojantis šešiagarsis „vandenynas“ tarsi neturi jokių išskirtinumo padalų, kulminacijų, kitokių pokyčių bruožų, jam palikta neutrali „visatiškoji erdvė“. O melodijos šuoliai darosi vis labiau išskirtiniai, vis platesni, veržlesni: *arpeggio* foršlagai aprėpia figūratyvinius brūkštelėjimus per 2 oktavas, sinkopių užtūros deklaruoja tam tikrų taškų trauką, jos dramaturginę potenciją, melizmų ekspresijos efektyvumą. Taigi ši melodija, nors ir sudaryta iš to paties branduolio, kaip ir jos fonas, įgyja aiškią individuacijos kelio perspektyvą. Baigtinumą čia koduoja *Infinito* principas. O melodijos švytėjimą įgalina vis naujas jai suteikiamos ekspresijos lygmuo. Ketvirtajame kondukte jos gestai tampa tokie dramatiški, ryžtingi, šaukiantys – skelbiantys – pranašaujantys sukrėtimus: vis ilgėja užlaikymai (a—fis—cis— e#—gis—d), atsiranda dramatiniai ornamentikos aspektai (mordentai, trieliai), kas suteikia vis naujos vidinės įtampos, vidinio nerimo gelmių atsivėrimo dimensijos. Pagal Savasties algoritmo schemą šį branduolio skleidimąsi galima pažymėti kaip nuo ašies sklindantį švytėjimą visom kryptim, bet nė akimirksniu neatitrūkstantį nuo jos. Tai ir transcendencijos (virpančios, virsmams atviros erdvės) analogija su sakralumo aura. Pažymėtina, kad tai nėra sakralinės muzikos pavyzdys, kaip ir visi kiti čia nagrinėjami archetipo Savastis raiškos pavyzdžiai. Svarbu yra, kad visur dalyvauja Savasties kategorija ir jos išskirtiniai lygmenys, aprėpiantys, autorių žodžiais, **visas religijas**, interpretuojantys jos procesus kaip šventėjimo kelią – nuo tamsos į šviesą. O „Campi lugentes“ matome šviesos ir tamsos tarpusavio integraciją kaip ir Jungo filosofijoje (kuri, beje, yra Sakalausko filosofinių pažiūrų sistemos dalis). Čia pabrėžiamas Šešėlio, sudėtinės Ego archetipo, judančio Savasties link, integralusis aspektas. Lenkų psichiatras ir filosofas Waldemar Dudekas, pažymi, kad Savastis yra intensyvėjančių Ego savęs pažinimo etapų rezultatas, kai susidūrus su kliūtimis, jos neįveikiamos, o integruojamos į visumą ir sudaro išsiskleidimo, vidinio turtejimo procesualinės raidos dramaturginę projekciją.¹⁹⁶

Techniškąją prasme „Campi lugentes“ atitinka vienacentrės intonacinės sistemos kategoriją. Intonacinė sistema čia nė akimirksniui nenukrypsta iš savo „permatomo kristalo“ – harmoninio fis – moll, kuriame esmingiausią vaidmenį atlieka pažeistasis, silpniausias savo pozicija sistemoje garsas e#. Juo pradedamas ir juo (melodijos viršuje paskutinė nata) užbaigiamas kūrinys. Tad pažeistumas lieka tik su perspektyviniu išsprendimu į D-dur bosuose.

¹⁹⁶ Waldemar Dudek. *Psychologia integralia Junga*. Warszawa, 2006, p. .

Muzikinis pavyzdys 65: G. Sakalauskas, „Campi lugentes“, kūrinio pabaigos sprendimas taške d (infinito)



2008 metais Gruzijoje vyko karas (autorius įrašas partitūroje)

Absoliuti vienovė visuose balsuose, išsitiesianti per 4 konduktus suponuoja nepaprastą jautrumą pokyčiui. Ir pokytis įvyksta melodinėje figūracijoje bei kanono progresijoje, ištirpinančioje kanono sanklodą vis ilgėjančiuose laiko perioduose, kai visos reikšmės susilieja vidinėje savistaboje – meditacijos percepcijoj. Pakeičiamas intensyvumo lygmuo – jis išblanksta, o kartu pakyla į dar aukštesnį, jautresnį visumos lygį. Jame atsiveria nepaprasto ryškumo elementų (užtūros, šuoliai, neįprasto diapazono figūratyviniai *arpeggio*, repetityvizmas, susijęs su retorine deklamacija) – čia nelieta nieko „neutralaus“, „atsitiktinio – žaidybinio“ ar epizodiško. Tačiau aiški rečituojanti, instrumentiškai figūratyviai išskleista ir kartu laike besiplečianti kanoninio intensyvumo progresija. Kompozitorius pasiekia centro ir sklaidos vienumą, kuri grafiškai gali būti išreikšta mandalos ciklą spinduliavimu: ✱. Tai yra ir paskutiniosios Savasties fazės patvirtinimas, vis dėlto nulemtas archetipų šešėlio ir nušvitimo integracijos faktoriaus, ką galima būtų pavadinti **Ne-galutiniu nušvitimu**. „Campi lugentes“ turi visumos ir neišspręstumo dimensiją savyje kaip integruotą vienumą – jos cikliškumas ir neaprėpiama proto įžvalgai laiko progresija padaro ją **viršlaikinę ir transcendentinę** – sferinę (erdvinę – migruojančią linearinę pynę, tinklą), nors harmoniškai besiremiančia klasikine tradicija, bet dėl šios figūracijos savastiškojo intensyvumo,

primenančio sudėtingus ornamentų kodus, visiškai susiliejančia ir neatpažįstama, racionalistiškai neapibrėžiamą ir neapčiuopiamą. Tą kompozitorius pasiekia irgi savom apskaičiavimo priemonėm: ritmo reliatyvizmas ir jo pulsas unikalčiai susipina į ypatingą aleatorikos ir tikslumo simbiozę, sunkiai įveikiamą užduotį atlikėjui. Tai yra aukštesniojo lygmens – alternatyvaus tikrovei? – Savasties perėjimas į *neapčiuopiamą būvį* – transcendenciją, kurią autorius savitai fiksuoja tokiu „tarpinės būsenos“ įritminimu ir augmentacijos projekcija. Taip „Campi lugentes“ tarsi demonstruoja pakylėtą nuo tikrovės *viziją* – matematiškai reliatyvią /alternatyviąją tikrovę, pakibusią erdvėje. Apie tokį lygmenį byloja ir atsisakymas tikrosios (t.y. pabrėžto, išryškinto, pagilinto) gelmės dimensijos faktūroje, paliekant bosams, nors vargonai leidžia čia imtis neribotų galimybių, nekintamai tas pačias tris tonus (h-cis-d), kurios pulsuoja, varijuoja, bet negilėja diapazono prasme, tačiau jų reikšmė tampa magiška paskutiniaisiais kūrinio momentais...

Visgi, galima teigti, kad „Campi lugentes“ atsisakoma gelmės kaip šešėlio, chaoso, pražūties dimensijos parodymo. Taip pat atsisakoma ir tikrojo „Nušvitimo“ išskaidrėjimo..., bet vis dėlto labai ryškus lieka įtampos gestas į Nušvitimą, progresuojantis judėjimas, atsivėrimas ta kryptimi, grafiškai pavaizduotinas kaip pulsacija: — — — . Pagal dramaturginę Savasties koncepciją, tai yra paskutinioji fazė, nukreipta į viršų, į nušvitimą, pasiekiant gelmės inversiją. Pagrindinis jos ženklas – absoliuti išgryninta visų parametrų vienovė. Jos ištirpimas erdvėje, skleidimosi paradigma Sakalausko „Campi lugentes“ transformuoja prasminį krūvį kaip Negalutinio Nušvitimo ir begalybės turinį.

4. 3. Archetipo Savastis skilimas: Netikroji Savastis ir Personos dominija Fausto Latėno „Švytėjime“ (1995)

[Siekiant dar labiau apibrėžti, kokia yra archetipo Savastis raiška naujoje lietuvių vargonų muzikoje, verta paminėti ir dar vieną kūrinį, kuris tiksliai atitiktų opoziciją Savasčiai, būtų Anti-Savasties reiškinytis lietuvių vargonų muzikoje. Tai yra Fausto Latėno (*1956) „Švytėjimas“ (1985), koncertinė pjesė vargonams, kurioje Savastis su savo reikšme *apversta*, ką byloja ir pats pavadinimas. Čia, matyt, ironizuojama Nušvitimo reikšmė, parodant sarkastišką pasaulio sėkmės pavidalą. Toks ironiškas pjesės pobūdis apskritai yra itin retas vargonų muzikoje, o Lietuvoje tai bene vienintelis toks kūrinys. Tame yra jo vertė, išskirtinumas ir refleksija.

„Švytėjimas“ yra akivaizdus kito Jungo teorijos archetipo **Persona** „projektorius“. Savasties prasme „Švytėjimas“ byloja ironišką trijų jos lygmenų interpretaciją: 1) minimalizmo, repetityvizmo grynumą, 2) aukštumos – šviesos prerogatyvą (žingsnių – intonacinių ląstelių imitacijos aukštame registre), 3) išsiskleidimo branduolį (fiasko – klounados valsiukas kulminacijoje), 4) pabaigoje transcendencijos *infinito* – ištirpimą erdvėje, nuėjimą į tylą. Ironija čia labai taikli, skirta nusistovėjusiems Savasties atskleidimo stiliaus kanonams apversti. Kūrinys vertas pažinti, norint įsivaizduoti alternatyvą Savasčiai. Tačiau žvelgiant iš toliau, iš dabartinės laiko perspektyvos, tai vis dėlto neturėjo meninės kūrybinės ateities, neturėjo tokios archetipinės galios inspiracijos, įsukančios išsipildymų ratą, kaip būtent kiti dešimt Savasties analizės aspektų požiūriu aptartųjų kūrinių.]

Galutinį Savasties išsiskleidimą iki amžinybės lydi ir keistas jos būvio polėkių šėlsmas: vertybinis prasmų apsisvertimas. Destrukcija, degradacija, dekonstrukcija byloja, kad dar vis tebeaktualu pažvelgti į Savasties parametrus ir jų kismą alternatyviose ir modifikuotose archetipo kategorijose.

[Tiek, kiek Savasties esmė yra gylio ir jungties dimensija, visata, erdvė, mikrokosmas ir judėjimas, vedantys iš tamsos į nušvitimą, tiek jos anti-esmė galėtų būti visų šių procesų dimensijos išsekimas, erdvės susiaurinimas, jungčių nukirtimas, prasmės apvertimas. Ir aptariamame kūrinyje šis paradoksas ima „viršų“, įsiteisina ir išstumia iš scenos archetipų procesualiąją dramaturgiją. Be gelmės dimensijos taip dekonstruota ironizuota faktūra tampa aukštumos parodija: mažų žingsnelių scena, vedančia intonacinių ląstelių grandinę tūpčiojančiais posūkiais.]

Tokia groteskiška scena atsiveria ir Fausto Latėno (g. 1956), žinomo teatro muzikos autoriaus, vargonų pjesė „Švytėjimas“, sukurta 1995 m. tarptautinio M. K. Čiurlionio pianistų ir vargonininkų konkurso užsakyму. Nureikšmintą gelmę suteikia „Švytėjimui“ aukšto diapazono šokio pavidalą. Šį jo švytėjimą, iškreiptumą sąlygoja „aukštuma be erdvės“, kaip sutrupėjusio laiko

motyvas – besisukantys savyje minimalistiniai tin-ti-nabuliniai¹⁹⁷ intonaciniai ryšuliai, neiškrypstantys iš duoto „uždaro rato“ *hermetiškojo refreno* „indo“. Pats jungiškiosios *achemijos* principas tarsi vyksta be trukdžių: ciklas/aukštuma/Nušvitimas. Tik „Švytėjimo“ Nušvitimas irgi jau tik „Nušvitimas“ – tariama aukštuma, tai lūžis į desakralizaciją – valsas. Taip grįžta Šešėlis, Persona. Formaliai, tai Šešėlis ir jo kaukė, Šešėlis ir jo Refrenas.

„Švytėjimo“ refrenas persmelkia kūrinio erdvę: sarkazmas iškreipia archerašymo, klūpčiojančio per padidintą sekundą, nuoseklų grožį, harmoniją, *sferiškumą*. Atvirkščiai, sekundės intervalai, suskilę poromis, tarsi *stumdosi*, trypčioja, jų repetityvizmas groteskiškas, apeliuojantis į anemiškumą, tuštumą, ne – erdvę. Kartojimas čia nesprendžia projekcijos, o tolygus – hermetiškam refrenui. Taip uždaroma sistema. Tuo būdu aukštuminis diapazonas ir registro „švytėjimas“ lieka be gausmo jungties, pagrindo, ryšio su gelme ir „pakimba ore“.

Muzikinis pavyzdys 66: F. Latėnas, „Švytėjimas“, pradžia, *quasi* minimalistinė figūracija



Tai pakilusių, užspausių segmentų „trypčiojimas“ vietoje, atsisakant „kvėpuojančios“ faktūros srautų atsivėrimo į aukštį ir gylį. Be šitų jungčių lieka suirusi sistema. Sarkazmą čia išduoda kartojama nata, tarsi atsispyrimas žingsniu („tūptelėjimais“) ir pustonių melodiniai posūkiai, susiaurinti maža tercija, ir papildomai iškreipti (padidinta sekundė). Tokį „klouno šypsenos“ pjūvį ypač sugestijuoja nuolatinis dviejų natų kartojimas – „užsikirtimas“, iš kurio išeinama ir vėl grįžtama. Taip pagrindžiama kontraversija Savasties procesualumui – priešpriešinių judėjimų kontinumui, srautams ir gausmui, įtraukusiam gelmės dimensiją. Tai savotiškas antidimensionalus groteskas. Jo *klūpčiojimas* yra toji Šešėlio, Savasties ašies, dominantė Šešėlio faktūroje. Aktyvi tuštuma. Persona yra tarsi teatrališkiosios raiškos skleidėja, tad ir vargonų kūrinys įgyja šią teatrališkąją semantiką, būdingą archetipui Persona. Jungo archetipų sistemoje būtent Ego yra giliausia opozicija Savasčiai, įtraukianti Personą ir Šešėlį į savo ašį. Čia ašis Ego

¹⁹⁷ Arvo Pärt muzikos kalbos stilius. In: Arvo Pärt. Annum per annum. Prefaze. 2010, Staatsbibliothek copyright.

Savastis sugestijuoja individuacijos kelią iki Nušvitimo. Tuo tarpu meno kalbos ir raiškos priemonių atžvilgiu labiau aktualus yra archetipas Šešėlis, nes tai dimensija tamsa, gelmė, chaosas ir procesų šaltinis. Archetipas Ego atitiktų formaliuosius struktūros parametrus, o Persona – stiliaus sferą. Tad jie galėtų būti antriniai Šešėlio atžvilgiu. Akivaizdu, kad F. Latėno „Švytėjime“ turime šią Nušvitimo alternatyvą arba apvertimą, jo grįžimą atgal į Šešėlį, pasireiškianti kaip Persona fasadinėje „kaukių baliaus“ versijoje. Posūkį į Personą ir kaukę demonstruoja artistizmo stilistika ir priemonės – pereinamoji ostinato fazė: melodinis pasisūpavimas tridalume su chromatizuota nuoslinkio sekunde.

Muzikinis pavyzdys 67: F. Latėnas, „Švytėjimas“, personos įžengimas, suspausto žingsnio postūmis



Ši *perėjimo* slinktis žemyn dar labiau charakterizuoja ironiškąjį „suspaustojo“ valso (išstumtojo archetipo atostūmio groteskinis variantas) pradą. Ir atveda į „Švytėjimo“ *antikolizinį* branduolį: teatrališkos patetikos į aukštumas iškeltą ir dinamiškai simfonizuotą valsą. Čia groteskas atsiveria kaip archetipo Šešėlis properša – visa vertikalės jėga ir desakralizuota „pilnatvė“, vaizdingai kontrastuojančia su tradiciniais vargonų muzikos įvaizdžiais ir žanrais. „Švytėjimas“ ištrina jų aukštumos ribas ir postmodernistiniu teptuko brūkštelėjimu (besipuikuojantis, savimi sotus valso banalumas) nusodina sferinius vargonų muzikos įvaizdžius į balagano teatriuko žavesį.

Muzikinis pavyzdys 68: F. Latėnas, „Švytėjimas“, Anti-Savasties „branduolys“ – Personos valsas (3/4)

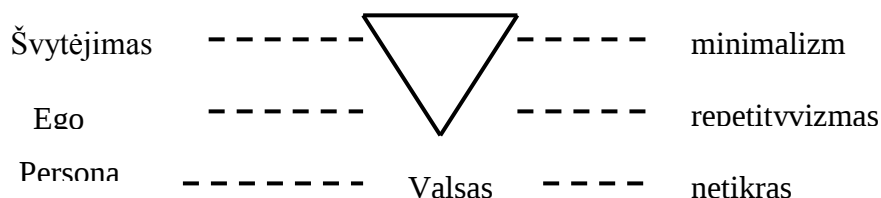


Pažymėtina, kad ir čia akivaizdus **netikrumo, falšo demonstravimas**: nėra 1) gelmės dimensijos, 2) procesualumo srautų, 3) kontinualumo cirkuliacijos, 4) faktūros išskleidimo vertikalėje ir horizontalėje. Vietoj to – fasado autironija, Personos reveransai ir gestai, nurodantys jos posūkių *apsivertimus* (chromatiniai „paslydimai“). Baigtinėje fazėje grįžta „Švytėjimo“ pradžios sutrupėjusios *cirkuliacijos rato* aukštumoje nuolaužos, segmentų sumenkėjimai, marginalizacija, kliūtys ir groteskiniai tūpčiojimai slystant „kelyje į viršų“. Išsipildo netikras Nušvitimas.

Muzikinis pavyzdys 69: F. Latėnas, „Švytėjimas“, pabaiga, netikras, šliaužiantis (chromatizuotas) Nušvitimas



Taip kūrinys išpildo savo ypatingą alternatyvos archetipui Savastis funkciją – užsklendžia figūraciją tuštumos skliaute. Parodo jos „posūkio tašką“ apversdamas esmę. Struktūroje tai yra trikampio statikos dominantė procesualumo ir kvaternijų atžvilgiu. Schema 15: Netikra Savastis



Netikroji Savastis¹⁹⁸ čia yra pasiekama atsisakius gelmės ir struktūriškumo dimensijų, t.y. iškreiptu minimalizmu ir destruktyviu estetizmu. Švytinčio banalumo žavesys vietoj sakralaus šviesos skaidrumo – vertybių dekonstrukcija, perstūmimas ir demonizacija išryškina tamsiuosius Jungo archetipus – Šėšėlį, Personą, Ego ir užtikrina jų išraiškingą atstovavimą lietuvių vargonų muzikoje. Tai atitinka postmodernizmo alternatyvų groteskiškąjį triumfą.

¹⁹⁸ Thomas Auchner. Laura Viviana Strauss. *Psichoanalizės terminų žodynelis*. Vilnius, Vaga, 2003, p. 136.

4. 4. Archetipo Savastis parametrų žaismas: *quasi* impresionizmas Vidmanto Bartulio „Mėnulio šviesoje“ (1995)

Dar vienas procesualinės dramaturgijos suformuotas kūrinys vargonams, turintis Savasties branduolio ir Ne-galutinio nušvitimo segmentus yra Vidmanto Bartulio „Mėnulio šviesa“, sukurta 10 metų po „Vizijos“ – 1995. Tuo būdu, Bartulis pasirodo vienintelis kompozitorius, nuosekliai einantis archetipo Savasties dramaturgijos keliu: nuo pažadinimo („Šauklys“, 1982) iki Visumos („Vizija“, 1985) ir baigties („Mėnulio šviesa“, 1995), t.y. Nušvitimo fazės, kuri gali būti **Tikrojo** arba **Netikrojo Nušvitimo** alegorija. Šiame kūrinyje „Mėnulio šviesa“ atsiveria **Netikrojo Nušvitimo** (skirtingo, negu Negalutinio Nušvitimo, kurio pavyzdys yra G. Sakalausko *Campi lugentes*, 2008) iliuzorinė struktūros dimensija: nuo branduolio užuomazgos iki pilnatvės ir subyrėjimo fragmentais. Struktūros vienalytiškumas yra artimas branduolio evoliucijos tiražavimui, sugestyvumas čia užgesintas siauro diapazono tercijinės ląstelės sukimais apie kvaternijomis (kvartų – kvintų intervalais) pagrįstą energetinės santalkos foną. Tačiau išlaikytos visos Savasties kelio fazės. Tikrai jos čia arba yra redukuotos, arba formalizuotos.

Muzikinis pavyzdys 70: V. Bartulis, „Mėnulio šviesa“, pradžia, menamo Nušvitimo stagnacija



Repetityvinis ostinato visose faktūros sluoksniuose tebėra siekiamas mandalos rato išgryninimas. Bosinis pagrindas lieka fragmentiškas, neutralus, be lūžio, posūkio ar virsmo sukėlimo taškų, būdingų gelmės sąvokai.

Dinaminis tirštėjimas išlieka trijų faktūros linijų variavimo signalu: įsijungia šešioliktinių figūracijos, aktyvesni bosai. Trečioji, kulminacinė fazė – tirštėjimui pasitelkiamos daugiagarsės vertikalės, kirčiuojančios ritmikos proveržį sonorizmu. Akordika čia yra nuosekliai iššaukta kulminacinės fazės, besibaigiančios repetityvine deklaracija, aukštesnė pozicija. Tačiau tai nėra persikėlimo į kitą sferą, posūkio taškas, peržengta riba, greičiau evoliucinės dramaturgijos „procedūra“, parodanti branduolio sklaidos „laboratoriją“ ir visa įtraukiančią dinaminę Savasties

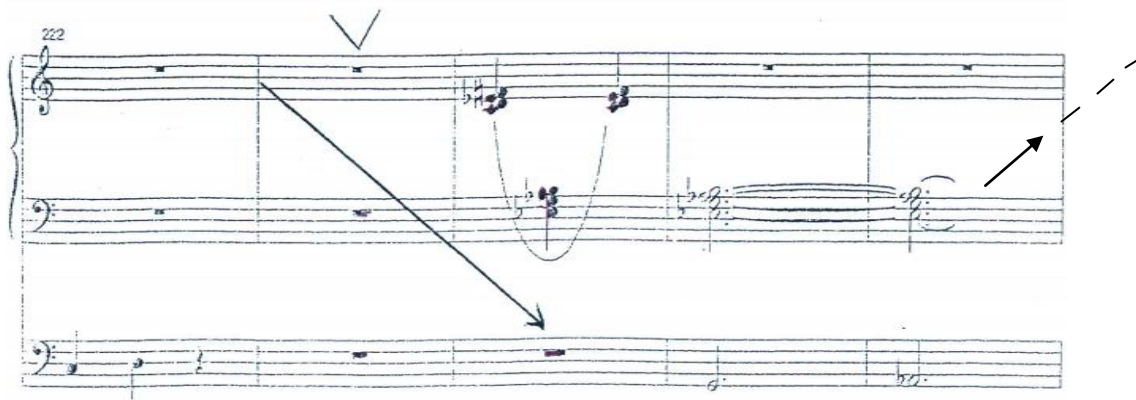
dramaturgijos galią. Skirtingai negu F. Latėno „Švytėjime“, jo Nušvitimo fazė nėra deklaratyvus ironijos ir skepsio objektas, tačiau, vis dėlto priartėja prie tos ribos savo parametrų figūratyvumu. Struktūros gryninimas tėra koncertinės pjesės „Mėnulio šviesa“ impresionistinė Savasties „laikmena“, Savasties atspindžio refleksija, iliuzorinė, formali ir savo ratu (cirkuliacija) neutrali erdvei. Vis dėlto siekiama kitų sferų toluma: kulminacijos „sprogimas“, gelmė, Nušvitimas.

Muzikinis pavyzdys 71: V. Bartulis, „Mėnulio šviesa“, dinamizavimo fazės kulminacinis lūžis



Šį posūkį galima būtų traktuoti ir kaip ištirpimą kosmo amžinybėje, tačiau jame beveik nelieta dramatinio dimensijos alsavimo – sugestyvių pauzių ar gelmės/ aukštumos, tamsos/šviesos sąveikų, o repetityvas pabaigoje darosi kiek mechaniskas, formalus. Tiesa, stipriausioji yra „Mėnulio šviesos“ pereinamoji fazė po kulminacijos lūžio (čia vėl reiškiasi archetipo Savasties dramaturgija) – tai būtent gelmės ir erdvės atsivėrimas, sustojus ostinatiniam struktūros „sargui“:

Muzikinis pavyzdys 72: V. Bartulis, „Mėnulio šviesa“, po struktūrinio lūžio tikrosios gelmės ateinantis Nušvitimo fazės atsivėrimas



Žveigiant į „Mėnulio šviesos“ muzikinę sandarą, akivaizdu, jog autorius čia siekia suderinti visuotinumą, gausmą, fenomenologinį garso lygmenį su jo struktūravimo tendencija, pasiremdamas ostinatiškumo bei variabilumo paradigma. Nors ir paliesdamas šviesos bei tamsos sferų bei sklaidos dimensijas, archetipas čia įkūnija struktūrinę branduolio evoliucijos idėją.

Jeigu to paties autoriaus „Šauklys“ puoselėja erdvės efektą, visgi atveriantį gelmę, tai „Mėnulio šviesa“ tarsi išgrynina Savastį struktūriškai kaip branduolio skleidimosi ir švytėjimo efektą, bet kiek ironizuoja jo mistinę galią, palieka grožėjimuisi be sukrėtimo. Nors dinamiškai horizontaliai ir vertikalčiai pasiekiamas aukščiausias taškas, jis palieka stebėtoją nuošalioje ankstesnėse pozicijose. Po reikšmingos lūžio atvertos properšos (pauzės, gausmo gelmės, aidai) grįžtama į „Mėnulio šviesos“ pradinį ratą, formalų Savasties archetipo atžvilgiu, nors impresionistiškai siekiama susieti jį su tyliausiais šėšėliniais kelio ruožais. V. Bartulis čia išvengia formavimo klaidų, tačiau formalizuoja Savasties dramaturgiją, iš jos nežinomybės dimensiją nukreipia į Negalutinio nušvitimo (Mėnulio) sritį. Prarastas dimensionalizmas verčia ieškoti atramų – kvartų viduriniame sluoksnyje, kartojimuose ir įvairiuose paribio parametruose: „šviesos rato“ graža negrįžtamai suyra į paskirus segmentus, kurie jau neturi būdingos visajungiančios Savasties transformacijos, susijusio su vizija, persikėlimu į sferas, atviro naujumui erdvės alsavimo ir cirkuliacijos kaip srauto pulsacijos, kaip auros.

[Toku būdu, „Mėnulio šviesa“ jau tarsi nužengia nuo Savasties scenos, ir – nors nepereina į autoironiją kaip „Švytėjime“, bet lieka netoli jos. Tarpinėje būsenoje. Žinant Bartulio potraukį teatralizuotai ironijai („I like Beethoven“, „I like Schubert“ ir kt.), šis opusas vargonams irgi papildo savikritiškąją archetipo Savastis recepciją. Branduolio sklaida ir sunykimas atitinka savasties struktūravimo principus, bet atsitraukia nuo jos gelminės psichologinės archetipinės dimensijos. Čia nelieka Savasties sąlyčio su tamsa dramaturgijos *posūkių*, lemtingų kituose baltiškojo minimalizmo opusuose. Ta prasme, „Mėnulio šviesa“ yra jau kritinio diskurso Savasties recepcijoje išskleidimas. Arba elegantiškas atsisakymas kalbėti archetipo Savasties šventėjimo kelio kalba, traversuojant į stilizacinį impresionizmą. Nors ir nepažeidžiant pagrindinių Savasties dramaturgijos parametrų (evoliucija – branduolio išskleidimas, kulminacijos gestas, lūžis, transcendentinė properša, šviesos/tamsos susiliejimas erdvės amžinybėje), visgi „Mėnulio šviesa“ transcendenciją prilygina impresionizmo kalbai, tarsi susiaurina jos lygmenį, sugrąžindama atgal.. Todėl čia įžvelgiamos paskutinės Savasties fazės nihilistinės tendencijos, kurios, išsiliesios į reiškinių, irgi pačios lieka jo paraštėse. Vargonų muzikos kalbos prasme labiau reikšmingą vietą užima kūriniai, kuriuose archetipo Savastis baigtinumas reiškia perėjimą į kitą raiškos sferą – viziją, transcendenciją, aukštumos nebaigtinumą. Šiuos sintezės aspektus įkūnija J. Tamulionio „Malda“, G. Sakalausko „Campi lugentes“.]

Archetipo Savasties baigiamosios fazės kūriniai turi skilimo į dvi kryptis tendenciją. Savasties strateginę liniją tęsia ir išskaido į šviesą du **transcendencijos** kūriniai: J. Tamulionio

„Malda“ (2000) ir G. Sakalausko „Campi lugentes“ (2008). Jie abu vaizduoja judančią procesiją – tiek J. Tamulionio įvardintas „piligrimų atmeldimas iš gamtos“, tiek G. Sakalausko iškeltas vaizdinys – Dantė ir Vergilijus pragare, stebintys slenkančią vėlių eiseną iš G. Dore „Bibliinių scenų“, yra procesijos modelis, įgalinantis sugestyvią muzikos dramaturgiją pagal ostinatinio ciklo variacijų (pasakalijos) analogiją. Tačiau abu šie kūriniai yra tarsi sustingę viename taške – viename lygmenyje, paskutinėje Nušvitimo kelio fazėje. Todėl cirkuliacinis ciklas čia neperžengia tolydinio judėjimo lygmens ribos, tarsi lieka viršlaikinis, iškilęs virš tikrovės judėjimo figūratyvosios dinamikos. „Maldoje“ pasikliaujama skambesio vertikalių modeliavimu tolydine pulsacija, o „Campi lugentes“ ritminio pulso tikslingumas ir reliatyvizmas itin aukštame techniniame lygyje irgi yra „pakilę virš laiko, virš gelmės“, įtraukiantys į ciklą visų sluoksnių raidą ir savo reliatyvizme esantys nuolatiniam visatos virsme. Vienuma čia yra pagrindinės Savasties paskutiniosios fazės kriterijus. Branduolio švytėjimas, jo integralumas ir dimensijų sklaida, nukreipta į šviesą, atitinka abiejų kūrinių stiliaus kalbą, leidžia juos priskirti Savasties Nušvitimo fazei. Nušvitimo, kuris yra galutinis, nedalomas, apoteozinis Savasties kulminacinis taškas, pirmasis kūrinys yra J. Tamulionio „Malda“. Tuo tarpu G. Sakalausko „Campi lugentes“ atitinka Ne-galutinio Nušvitimo sąvoką, t.y. atsivėrusio šviesai savo netobulumu, nostalgija, traukos centrais, „liūdesio laukais“, intonacinės sistemos posūkiais, transcendenciniu tolydiniumu. Tai yra Savasties horizontalės stragetijs, kūrinys, kuris užpildo properšas ir atkuria Savasties parametrų braižą specifiniame reliatyvizuotame erdvės lygmenyje. Sklaida ir spinduliavimas yra pagrindinis transcendencinės fazės požymis, archetipinės traukos vedlys.

Tačiau išlieka Savasties identifikacija: per vaizdinį, per gelmės ir aukštumos dimensijas, per lūžio transformacijas į visumos virsmą, posūkio tašką ir ciklo pulsaciją. Taip ištirpę laike ir erdvėje, susilieję į naują vienumą Savasties parametrai sudaro pakylėtąjį arba transcendencinį jos lygmenį, branduolio grynumo, tyrumo, aukštumos analogiją. Ją pagrindžia muzikos segmentai, fragmentacijos, repetityvizmas ir statika – amžinybės įvaizdžio gestai. Šiuose dviejuose kūrinuose archetipas Savastis išpildo savo Amžinybės stiliaus misiją muzikoje ir atitraukia.

Kiti du, minėtieji kaip Savasties išsekimo, subyrėjimo, devalvacijos kūriniai – F. Latėno „Švytėjimas“ (1995) ir V. Bartulio „Mėnulio šviesa“ (1995) yra jos formaliosios struktūros tonuso *ilustratoriai*. Jie atliepia Savasties įsikūnijimo muzikoje tendenciją, jos enantiodraminį (priešpriešinį) virsmą ir gražina ją į Šėšelio dispoziciją, Ego struktūrą. Neleidžiant jam išskleisti dimensijų, bet sugestijuoja jo ribas. Šėšelio iškilimas – tai švytėjimo apverstumas, ironija, marginalizmo signalai („tūpčiojantis“ valsas). Tuo tarpu „Mėnulio šviesa“ tik sąlyginai atsiriboja nuo Šėšelio tamsos. Jo Negalutinumo demonstravimu tampa tas pats ostinato – uždaro ratą, apibrėžia šviesos regresinę funkciją, išgrynina iki impresinio netikrumo, seklumo ir tikslingumo, estetinės arba impresionizmo formalizacijos. „Mėnulio šviesa“, nors akivaizdžiai skirta atkurti

mėnesienos nakties transcendenciją, tampa branduolio struktūralizmo dimensijų iliustracija be ryškesnių Savasties probleminio lauko impulsų. Jo atsivėrimai ir postūmiai išlieka, tačiau yra lokalūs, atsitraukiantys į schematiškąjį minimalizmą. Vis dėlto V. Bartulio „Mėnulio šviesa“, nors ir dualistiškai, išlieka artima archetipo Savasties dramaturgijai ir semantiniam laukui, liudijančiam jo unikalų sugestyvumą, persikėlusį su savo sonorizmu į lietuvių vargonų muziką. Tarsi čia, branduolio branduolyje glūdi tikroji Savasties dimensijų projekcija. Jos sugestyvumas – vaizdinys, lydintis kiekvieno Savasties kūrinio semantinį lauką, inicijuojantis piligrimų eiseną ar kitą išmeldimo procesiją, atspindi ir „Mėnulio šviesos“ autoriaus intencijoje: kiek ironiškame atsisveikinime su *archerašymu*.

1. Baigtinio etapo ženklus turi keturi kūriniai, kryptimis išdalinti po du:

I kylantys į viršų, į Nušvitimą (J. Tamulionio „Malda“ ir G. Sakalausko „Campi de lugentes“).

Pastebėsime, kad Nušvitimo – transcendencijos stiliaus Savasties baigtinės fazės kūriniai turi **absoliučios vienumos**, branduolio grynumo faktūros sistematika. Nušvitimo kūriniai deklaruoja gelmės ir šviesos dimensijų susiliejamą, integraciją, atvirumą šviesai, sklaidų principą. Būdinga, kad šie kūriniai turi daugiareikšmius semantinius gestus, simbolizuojančius visumą ir viršlaikiškumą. Lūžio momentas čia yra integruotas, ištirpęs visumoje, transformuotas į šviesą, blyksnį, pulsaciją. Dominuoja aukštumos registras šviesos gestai, ramybės, vilties, išsipildymo ženklai.

II grįžtantys į Šėšėlį ar kitus jo pozicijos archetipus (Ego, Persona) *kūriniai* (F. Latėno „Švytėjimas“ ir V. Bartulio „Mėnulio šviesa“) taip pat apeliuoja į šviesą, tačiau arba ironiškai su pabrėžtina nuoroda į netikrumą, arba iliustratyviai struktūralistiškai, vengdami arba tik priartėdami prie sakralumo aspekto.

8. *Šėšėlio kūriniai* turi iliuzijos, apvertimo ir segmentacijos tendenciją. Jie apverčia branduolio tyrumo idėją, suteikdami jai marginalaus, balaganinio arba iliustracinio žavesio.

9. *Šėšėlio kūriniai* pasižymi gelmės reversija, t.y. apriboja jos dimensijas dėl struktūralizmo, atsisako gelmės sugestijos ir **palieka nusekintą viršūnių švytėjimą**. Dėl to devalvuoja jo gestų semantika.

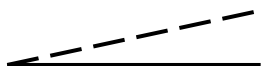
10. *Šėšėlio kūrinių* reikšmė yra parodyti **Savasties nebuvimą**. Arba jos pakaitalą – **Netikros Savasties** atkūrimą, pasitelkus Savasties procesų dramaturgijos struktūras.

11. *Nušvitimo versus Šėšėlio* kūriniai yra paskutiniosios Savasties fazės kūrybingumo išbandymas naujoje lietuvių vargonų muzikoje. Akivaizdu, kad čia lemia archetipiniai šviesos ir tamsos sąlyčio taškai, gausmai, slėpiniai ir kodai, kuriuose glūdi ne tik muzikinė struktūralistinė,

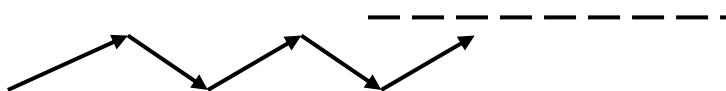
bet ir gelmės psichologijos motyvacija, vedanti sugniuždytuosius vaizdinius į naują fenomenologinį būvį.

Schema 16: Savasties baigiamosios fazės grafika palyginimui

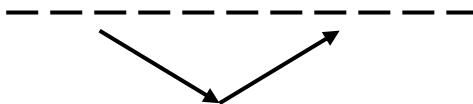
1. J. Tamulionis „Malda“ (2000)



2. G. Sakalauskas „Campi lugentes“ (2009)



3. F. Latėnas „Švytėjimas“ (1995)



4. V. Bartulis „Mėnulio šviesa“ (1995)



V. Archetipo Savastis transformacijos

5. 1. Archetipo Savastis transformacijų kryptys

Peržvelgus Savasties archetipo raišką atspindinčių 13 naujosios lietuvių vargonų muzikos opusų aiškėja Savasties dramaturgijos transformacinė funkcija, keliamoji į kitą sferą reikšmė ir tarpdisciplininės sąsajos. Tai yra muzikinis *šventėjimo kelio* (Jung) realizavimas, pajungiant vargonų instrumento specifiką, faktūros raidą ir jos muzikinės dramaturgijos dėsnius.

Esminis Savasties kūrybinis veiksnys glūdi sąmonės sluoksnio tamsoje – nefigūratyviuose gelminiuose garso kloduose. Jie čia atstovauja ir kaip archaizmo šaltinis.

Itin svarbu pažymėti, kad pati Savasties reikšmė išlieka **hipotetinė** (Jung),¹⁹⁹ tačiau ji turi daugiareikšmę numeniškąją struktūrą (mandalą)²⁰⁰, t.y. ženklinimą, kuris tiesiogiai susieja ją ir su vizualia grafika, su muzikos formos dramaturgija, dėl ko Savastis gali būti traktuojama muzikinės formos procesu lygmeniu ir čia išskleisti savo dinamiką, dimensijų gelmę, virstančią į gausmą.

Tokią Savasties muzikinių garsų semantiką ir kaip archaizmą, ir kaip veržimąsi į sakralumą tikslingai formuoja vargonų muzikos funkcija, susijusi su vargonų instrumento specifika, kuri yra tiek bažnytinių, tiek kitaip sakralių gamtinių, kosmologinių, universumo reikšmių nešėja. Čia Savastis natūraliai pagal faktūros sluoksnių hierarchiją išskleidžia savo dramaturgiją – *šventėjimo* arba *individuacijos kelią* (Jung), kuris yra analizuojamų kūrinių pagrindinis įvaizdis, vedantis į išskaidrėjimą – Nušvitimą.

Tiek gelmės, tiek Nušvitimo kategorijos projektuoja archetipų archetipo arba **archetipų centro** (Jung)²⁰¹ Savasties hipotezę ir kartu jos yra esminės – išskleidžiančios erdvę, transformuojančios, susiejančios sferas, muzikines ir metafizines reikšmes.

Būtent šioje **pradžios ir pabaigos dimensijoje** naujoji lietuvių vargonų muzika ir jos autoriai bando atskleisti simbolistinių vaizdinių kilmės muzikines **priskėlimo kategorijas**. Tai yra, sukurti imunitetinės reikšmės *viršlaikinę muziką* be pradžios ir pabaigos, susiliejančia su amžinybe tarsi kitos, kosminės ar sakralinės sferos reiškinių. Kiek tai jiems pavyksta, atskleidžia naujosios vargonų muzikos analizė. Būtent vargonų instrumento natūralus viršlaikiškumas daro jį tuo **amžinybės demiurgu**, instrumentu – nešėju, o jo muzikai priskiriama ypatinga simbolinio vaizdinio (Jung)²⁰² ikonizacijos funkcija.

Archetipo Savastis muzikinės raiškos ypatybės yra artimos vizualinių sprendimų scenografijai, tamsos fono ir šviesos branduolio išskyrimui. Todėl analizuojant su Savasties

¹⁹⁹ Carl. Gustav Jung. *Psichologiniai tipai*. Margi raštai, Vilnius, 2013, p. 552.

²⁰⁰ Ten pat.

²⁰¹ Ten pat.

²⁰² Ten pat, p. 562–571.

archetipu susijusius kūrinius gali būti naudojama pagalbinė vaizdinė medžiaga: Borobudur piramidės architektūrinis išdėstymas, mandalos struktūrine dinamika pasižymintys senosios krikščionybės tautų kryžiai (pvz., armėnų chačkarai), archajiniai Saulės ženklai, piligrimų eisenos, ritualinės procesijos, kalno, bokšto, labirinto, aukštynėjimo posūkiais – tamsos išskaidrėjimo – piligriminio šventėjimo kelio vaizdiniai. Kiekviename iš analizuojamų kūrinių pritaikytinas šis grafinis procesualumo sprendimas, visada pasibaigiantis *infinito* išskaidrėjimu. Neabejotinai todėl *Savasties* grafika turi scenografinį pobūdį.

Galima teigti, kad analizuojami vargonų kūriniai suponuoja šias archetipo *Savasties* fenomeno transformacijos ypatybes: muzikinės begalybės transfiguraciją, vizualinę projekciją, transcendencijos matmenį.

5. 2. Muzikinė begalybės transfiguracija

Muzika tampa amžinybės kalba: laiko pulsas, augmentacija, gausmas, sustingusi ornamentika. Tai lemtingas Savasties santykis su begalybe. Arba vertikalės ir horizontalės išlaisvinimas iš „kūrinio formos principo“. Tai esminis archetipo Savastis kūrinių dramaturginis posūkis: suponuojama begalybės kategorija, lemianti tolesnę tarpdisciplininę gilėjančios atminties *archetipo kūrybinę raidą*. Kiekvienas iš analizuojamų kūrinių pasižymi itin stipria trauka begalybei, *infinito* principo deklaracija. Pradedant nuo J. Gaidelio „Vakaro meditacijos“, kurios ketvirtoji banga nutrūksta ties išskaidrėjimo riba, toliau A. Martinaičio „Šviesių nakties žiedų pažadinimas“ nugramzdina abi šviesos ir tamsos linijas į begalinę gelmės dimensiją. O. Narbutaitės „Ėjime į tylą“ begalybė iškyla *quasi* grigališkojo choralo nemirtingumo linijoje, įreminančioje iš išskaidrinančioje kūrinį, o jos opozicinis įvaizdis – apokaliptiniame baigties klasteryje. V. Bartulio „Šauklys“ irgi siekia išskelti ir išlaisvinti begalybę kaip horizontalę ir gelmę, įsiklausymu į grimztančią pedalų temos liniją.

Savasties pilnatvės kūriniai yra visiškai absorbuoti begalybės: G. Kuprevičiaus „Borobudur“ tai akivaizdus formos dramaturgijos principas – ėjimas ratais, labirinto kvadratais, kilimas į šviesą, įsitvirtinimas viršūnėje, ištirpstant, išskaidrėjant, susiliejančiam su dangaus grynumu. B. Kutavičiaus „Ad patres“ begalybė pristatoma kaip sistematizuotas (gulsčios aštuoniukės grafiko) judėjimas ratu, cirkuliacija ir sklaida, bangos dimensijų plėtimasis. Tuo tarpu G. Sakalausko „Domine...“ tai yra pati dramaturgijos programa, finalizmas, Nukryžiavimas – Dievo įvaizdžio, jo artumo ir pragaišties pagava vargonų faktūroje. V. Bartulio „Vizijoje“ begalybė vaizduojama metaforiškai, kaip anapusbė, kultūros ir sakralumo simbiozė susieta su žodžiu retoriškai ir poetiškai, **intertekstualiai**, įvedant kitos muzikos irealybės dimensiją.

Begalybė yra nediskutuotinas Savasties baigties kūrinių turinio ir formos ženklas, pats formos principas: gausmo – gelmės dimensijų banga (J. Tamulionio „Malda“) arba ostinatinis besikartojančių intonacinių motyvų „ratas“, mandališkoji procesualija, tikrasis grafinis begalybės simbolis. Iš esmės čia begalybė sprendžiama ir matematiškai kaip vienintelė *neišspręstoji lygtis*, impulsų tėkmės projekcija, nežinanti ribotumo (G. Sakalausko *Campi lugentes*). Šis kūrinys – tai ištisa begalybės versijų studija, muzikos procesas be baigtinumo principo. Unikalus autoriaus sprendimas „išeiti į universumą“.

Paskutiniosios Savasties fazės kūriniai (Baigtinė fazė) dar sudėtingiau atnaujintai byloja apie begalybės reikšmę, išstumiančia formos – struktūros centralizacijos esmę į pakraščius, kur dominuoja pradžios, pabaigos, impulsų ir lūžių sankirtų bei susiliejimų erdvė. Čia begalybė tampa vienintelė formos ir muzikos kalbos esmė. Būtent čia atsiveria gelminiai Savasties šaltiniai, ryšiai ir auros spindesys, lydintys kiekvieno iš šių kūrinių, tarsi sustingusių erdvėje, įvaizdį.

Ir. J. Tamulionio „Malda“, ir G. Sakalausko „Campi lugentes“ yra tarsi pasklidusių garsų ar impulsų *kelias*, turintis tikrovę sugeriančio gausmo magiją. Tai *pakylėta erdvė*, išgaunama arba užtūrų, arba puantilistine tampraus garsaeilio trauka, kurios reikšmė yra paradigminė. Tai tinklo sklaida, prasismelkianti į tylos peizažus. Intonacinė trauka čia suvaidina kosminės sferos vaidmenį, bet ne racionatistiniai abstraktų, o egzistenciniai dramatinį, skaudų, intymų ir universalų kartu.

Begalybės ašis. Antra vertus, galima teigti, kad dramaturginė archetipo Savasties raida muzikos kūrinuose vyksta tamsos – šviesos arba **Ego – Savasties ašimi**. Ir ji sukuria transformacijos fenomeną tolydinėje mandalos dramaturgijoje, analogišką archetipų procesams: archaika, nežinomybė, gelmė – šviesėjimas, Savastis. Tolesnė struktūra – lūžis, išsigelbėjimo Vizija, begalybė/šviesa. Ši archetipo Savastis judėjimo projekcija analogiška Jungo įvardintam *šventėjimo keliui*, realizavosi XX a. pabaigos lietuvių vargonų kūryboje, atlikusioje tautos prikėlimo, pažadinimo, atgimimo misiją. Sekdami Savasties kelią kompozitoriai siekė sukurti naują viršlaikinę, baltiškąjį išlikimo imunitetą struktūrinančią dvasinę (transcendentinės raiškos) erdvę ir jiems tai pavyko. Nors ir fragmentiškai kintančiais, įvairiais, kontrastingais ir vienas kitą papildančiais arba oponuojančiais konceptualiais variantais.

Begalybės ašis minimalizmo stiliaus kūrinuose savotiškai tapo *valios valdyti* (Nietzsche) muzikine versija, leidžiančia išskleisti tapsmo procesų grandinę. T.y. muzikos kūrinys išdrįsti redukuoti ir *perkurti* atminties telkinių peizažą (istoriją, dabartį, išstumimą), konfrontuot, mito ir muzikos ryšiu sukelti archetipų jungtis.

5. 3. Vizualinė projekcija

Vizualinė projekcija – tai archetipo motyvacija per vaizdinį, jo vaidmuo, scenografinis efektas ir procesualinis piramidės imperatyvas. Vaizdinys, vizualinis efektas – pastovus papildomas Savasties kūrinio veiksnys, formuojantis jų dramaturgiją vizijine-plastine nemuzikine prasme. Todėl yra čia veiksminga ir grafiškoji kūrinio analizė, atspindinti pokyčius erdvinėje dramaturgijos sferoje arba erdvės kategorijoje. Vaizdinys kaip atminties impulsas dėl daugelio priežasčių aktyviai dalyvauja archetipų raiškoje. O archetipo Savasties atžvilgiu vaizdinys yra konceptualizuotas: jis pateikia visą dramaturginį sprendimą kaip viziją. Jis ypač reikalingas Savasties pilnatvės kūriniam, kuriuose veikia visa Savasties dinamika ir struktūra, išsiskleidusi konceptualia muzikine dramaturgija. Vaizdinys – architektūrinė forma, budistų piramidė Borobudur Javos saloje yra G. Kuprevičiaus Sonatos vargonams Nr. 3 religinio atsinaujinimo ir universalumo siekianti formos dramaturgijos koncepcija, kur faktūriškai skleidžiamos Pamatas, Kvadratinės, Apvalios terasos ir Viršūnė. Sunku pervertinti, kiek svarbu tai yra Savasties koncepcijai ir jos atėjimui į lietuvių vargonų muziką per pasaulio religijų ir senųjų civilizacijų dvasinius turtus. Taip pat ir B. Kutavičiaus vargonų Sonatoje „Ad patres“ vaizdinys suvaidina lemiamą formos *posūkio vaidmenį*: M. K. Čiurlionio paveikslų ciklas „Laidotuvių simfonija“ (1905), tapęs šio kūrinio programiniu vedliu, sugrąžina čiurlioniškąją žmonijos procesijos viziją į lietuvių muzikos erdvę, sujungia ją su Katedros bažnytine erdve, šventovės ir tautos amžinumo koncepcija. Taip vaizdinys – kaip procesija per Kryžiaus kelio stotis dalyvauja ir G. Sakalausko „Domine, clamavi ad te...“ meditacijose. O V. Bartulio „Vizijoje“ vaizdinys yra konkretizuotas į dokumentinio liudijimo sceną apie J. S. Bacho paskutiniąsias gyvenimo dienas, kai kompozitorius prarado galimybę regėti, o netiesiogiai – susijęs su A. Tarkovskio filmu „Soliaris“ ir jame skambančiu J. S. Bacho choralu. Čia vaizdinys yra aktyvus archetipo Savasties išsiskleidimo mediatorius, susiliejęs ir su akustinėmis muzikos savybėmis (šviesa – tamsa). Dar čia labai paveikus yra kinematografinis vaizdinio „užplaukimas“ ant vaizdinio: Vizijos (J. S. Bacho choralo – amžinybės pasiuntinio) pasirodymas mirties fone Codoje.

Tuo tarpu Savasties pradžios impulso kūrinuose vaizdinys dar nevaidina tokio svarbaus vaidmens. Asociacijos čia patikimos žodinei poetikai ir muzikinei retorikai: J. Gaidelio „Vakaro meditacijos“ aimanos, varpai ir fanfaros, A. Martinaičio „Šviesių nakties žiedų pažadinime“ R. Tagorės poezijos šviesos branduolio efektas, O. Narbutaitės „Ėjime į tylą“ grigališkojo choralo metaforos, V. Bartulio „Šauklyje“ įsiklausoma į faktūrų aidų gelmės suaktyvėjimo fenomeną.

O Savasties baigtinio etapo kūrinuose vaizdinys tarsi integruojasi į muzikinį audinį: J. Tamulionio „Maldoje“ tai erdvės skleidimasis, gausmo projekcija, o G. Sakalausko „Campi lugentes“ vaizdinys yra svarbus praturtinantis, bet nelemiantis visumos veiksnys. „Liūdesio laukų“

įvaizdis iš Vergilijaus „Eneidos“, asociacija su karo laukais ir mirusiųjų karalyste, Vergilijaus ir Dantės siluetai, stebintys vėlių procesiją iš Gustavo Doré paveikslo, yra papildoma, tačiau tarsi atsieta nuo muzikos tiesiogine prasme kūrinio pristatymo, koncepcijos aktualizavimo medžiaga. Čia svarbiausia lieka procesijos įvaizdis, susietas su amžinu procesualumu, kurio supavimosi tarp šviesos ir tamsos esmių fenomeną autorius siekia išskleisti kaip projekciją.

Čia galima paminėti ir akivaizdų impresionizmo inkliuzą Savasties struktūriniam vaizdinio skleidimuisi: V. Bartulio „Mėnulio šviesa“. Su vaizdiniu susietame kūrinyje dominuoja impresionistinis aspektas, čia sėkmingai susiliejančias su procesualiąja dramaturgija, minimalizmu ir atspindintis Savasties struktūrinę evoliucijos etapų – fazių koncepciją. V. Bartulio kūrinys liudija, kokia svarbi Savasčiai yra vizualioji raiška, jos erdvinis dinamizmas. Impresionistinio vizualizmo užuominos ir niuansai tarsi apgaubia minimalistinį kūrinį turtinga dimensijų paslapties erdve.

Scenografinis šviesos tamsoje aspektas

Savasties archetipo kūrinams yra labai svarbu ir šis aspektas: šviesa tamsoje, figūros neaiškiam ūke, fono reikšmė, branduolio išskyrimas, pozicijų trauka. Itin dažnas efektas – scenos ir personažo kontrastas, Savasties išryškinimo per kontrastų kovą veiksnys. Tą labai aktyviai spinduliuoja jau pradžios impulso kūriniai. J. Gaidelio „Vakaro meditacija“ parodo nuolatinį tamsos/šviesos diskursą, jo grįžimą, tvenkimąsi, skaidrėjimą. A. Martinaičio „Šviesiųjų nakties žiedų atminimas“ jau konkrečiai skyla į tapsmo ir branduolio reiškinį, kuriame branduolys yra šviesos „ratas“ (tercijnės slinkties modeliavimas) tamsoje (judėjimo progresijoje iš gelmės į gelmę). O. Narbutaitės „Ėjime į tylą“ irgi ryški ši šviesos/tamsos kontrastų scenografija, didžiąją reikšmę suteikiant būtent dinaminei tamsos funkcijai. V. Bartulio „Šauklis“ yra struktūruotas būtent tokiu šviesos/tamsos opozicijų principu, suteikiant jam procesualinę evoliucinės dramaturgijos eigą, išvedančią į žadinantį archetipinį gelmių atsivėrimą.

Scenografinis šviesos tamsoje efektas žymi visus Savasties kūrinius, nors pilnatvės kūrinuose, išskyrus nuoseklų judėjimą G. Kuprevičiaus „Borobudur“, jis atlieka ypatingą „sprogimo“ funkciją. Taip B. Kutavičiaus „Ad patres“ atsiranda faktūrą perverianti „vartų“ tema (pedaluose). O G. Sakalausko „Domine...“ tai yra nuolatinė giesmės šauksmo opozicija gelmėje vykstančiai tamsos dramai (daugiagarsių žingsniai, faktūros griūtys, klasteriai). V. Bartulio „Vizijoje“ šviesa ir tamsa yra dvi tarpusavyje kovojančios pozicijos, kai sankirtose triumfuoja viena arba kita. Tai beveik tiesiogiai vizualinis, dokumentuotas ir metaforizuotas *scenos* parametras, kai viename epizode vyksta vienas veiksmas, kontrastuojantis opozicijai. Bartulio „Vizijoje“ galima išskirti archetipinius Savasties veikėjus ir jų veiksmus: Choralas – amžinybė – šviesa/mirtis – žingsniai – nežinomybė – tamsa / judėjimas – veržimasis į šviesą – tokata – gyvenimo kova. Kūrinys yra stipriai teatralizuotas, kone kinematografiškas, paklūstantis specialiųjų efektų tradicinėmis priemonėmis muzikoje dėsniams.

Šviesos tamsoje efektas, bet ne kontrastų sankirta, lydi ir Savasties baigties etapo kūrinius: J. Tamulionio „Malda“ yra suliejanti visa į vienumą, o G. Sakalausko „Campi lugentes“ pasižymi specifine tamsos-šviesos puantilistine cirkuliacija, neleidžiančia išsiveržti, bet ir neuždarančia amžinybės rato, o įsukant jį į nenumaldomą pulsuojančio laiko progresiją. Nuolatinis persikirtimas tarp šviesos ir tamsos bedugnių tampa čia naujo tipo *muzikine scenografija*, tenkinančia savo įvaizdžiu įvairias sistemas. Jis gali atlikti tiek fono (scenos) vaidmenį, tiek ir figūratyvųjį (veiksmo) planą. Toks universalumas yra pasiekiamas muzikai maksimalistiškai įgyvendinant procesualiosios dramaturgijos kanoną. Vienas paveikslas arba planas tarsi sapnas užplaukia ant kito ir susikuria alternatyvių parametrų *scenos erdvė*.

Akivaizdu, kad *šviesos tamsoje* diskursas yra susijęs ir su kitais dviem Savasties baigtinės fazės kūriniais: F. Latėno „Švytėjimu“ ir V. Bartulio „Mėnulio šviesa“. Abu šie kūriniai liudija šviesos reikšmę redukciniėje fazėje, jos iškreipimą, kartojimą, struktūrizavimą, svarbiausia – deklaravimą kaip svarbiausiojo Savasties parametro. Net ir savotiškas „Šviesos pažeminimas“ arba desakralizacija F. Latėno „Švytėjime“ yra vienas jos ontologinio aspekto patvirtinimų. *Švytėjimas tamsoje* yra esmingas archetipo Savastis fenomenologinis bruožas, ir braižas, sutampantis su hipotetine jo raiška – „atėjimu iš niekur“, iš nežinomybės, iš sąmonės klodų tamsos. Taigi, visi kūriniai patvirtina ir savaip plėtoja, interpretuoja šį braižą, suteikiantį jiems aiškų scenografinį charakterį.

Archetipo Savastis raiška yra tampriai susijusi ir su **šešėliu** – kaip su **gelme, tamsa, nežinia** ir atgimimo prielaida. Vis dėlto čia itin svarbu išeities iš Šešėlio momentas – postūmis, impulsas, signalas, kas yra esminis Savasties ir Šešėlio atsiskyrimo ženklas.

Specifinis šiame tyrime įvestas **lūžio momentas** yra irgi egzistencinės reikšmės kūrybinės formacijos darinys, išvedantis Savastį į Nušvitimo fazę. Tai antras esminis posūkis pilnatvės kūrinuose, o baigtinio lygmens kūrinuose integruotas į visumos pulsaciją. Lūžis yra neapeinamas konfliktinės dramaturgijos atspindys, lemiamas pokyčių veiksnys. Kiekvienas autorius jį sprendžia savaip, bet kategoriškai: arba dinamizuoja, arba minimalizuoja jo poveikį.

5. 4. Transcendencijos funkcija

Persikėlimas į kitą sferą – transcendencijos matmuo: nesvarumo būseną, ribų peržengimas, kontinuali sklaida (Jung). Ji susijusi su sąmonės sferos pranašumu sąmonės atžvilgiu ir jos įsikišimu, pakreipiant judėjimą kita linkme. Dėl to ji „tampa nauju, visą nuostatą užvaldančiu turiniu, kuris pašalina susiskaldymą ir priešybių jėgą nukreipia viena vaga... Visą šį procesą... pavadinau *transcendentine funkcija*, ir čia „funkciją“ suprantu ne kaip pagrindinę funkciją, bet kaip kompleksinę, iš kitų funkcijų sudarytą, o terminu „transcendentinė“ noriu pažymėti ne kokią nors metafizinę kokybę, bet faktą, kad šia funkcija sukuriamas perėjimas nuo vienos nuostatos prie kitos“ (pabraukta – J.L.).²⁰³ Šios transcendentinės funkcijos požymiai yra esminis nagrinėjamų vargonų kūrinių dramaturgijos veiksnys. Pradedant nuo J. Gaidelio „Vakaro meditacijos“, kurią valdo veržimosi iš tamsos į šviesą skausmingi chromatizuoti ir atgal bloškiami intervaliniai posūkiai, kylama link Nušvitimo. Išskaidrėjimas – Nušvitimas kaip tyras aukšto registro branduolys, išsiskyręs iš tamsos A. Martinaičio „Šviesių nakties žiedų pažadinime“, sakralumo esmės – melodinės horizontalės amžiname grįžime O. Narbutaitės „Ėjime į tylą“, tamsos – šviesos sąveikų pusiausvyros džiaugsmo triumfe V. Bartulio „Šauklyje“. Tai Savasties pradžios impulso kūriniai, žymintys jos atsiskleidimą, įsitvirtinimo siekį, slaptuosius intervalinių ląstelių prasminius kodus.

Tuo tarpu Savasties pilnatvės kūriniuose **transcendencijos funkcija** dar labiau akivaizdi. Tiek G. Kuprevičiaus „Borobudur“, analogizuojanti piramidės formą į muzikos dramaturgiją, baigiasi nedrumsčiama šviesa – Viršūnės padala, budistinės Nirvanos simbolika, išskaidrėjusiu viršutinio faktūros sluoksnio tolydinumu. B. Kutavičiaus „Ad patres“ irgi atveda į pabaigos linijos išskaidrėjimą, nors ir susijusį programiškai su liūdesio, atsisveikinimo ženklu. Ir G. Sakalausko „Domine...“, ir V. Bartulio „Vizija“ yra neabejotinai sakraliosios Nušvitimo semantikos įsitvirtinimo kūriniai (visa išrišančios, atvedančios į kitą dimensiją – tolydinės intonacinės skaidros baigiamąsias sakralumo padalas).

O Savasties baigtinės fazės kūriniai išskirtinai ryškina, sulydo visas šias reikšmes į transcendentinę funkciją, žyminčią priešybių santykį kaip atramą viena kitai, jų balansą ir apoteozę. Tai jau išspręsta „vidinė vaizdinė tikrovė, kur vaizdas yra sukoncentruota visos situacijos išraiška.“²⁰⁴ Tai ir J. Tamulionio „Malda“ kaip gamtos reiškinių atmeldimo piligrimų eiseną – procesiją, vykstanti gausmo „dangaus skliauto“ erdvėje, atitrūkusioje nuo figūratyvosios (realios) tikrovės. Tai ir G. Sakalausko „Campi lugentes“, kur autorius sukuria unikalų reliatyvizmo struktūroje triados – kvaternijos sąveikų fenomeną, sujungiantį šviesos-tamsos-vertikalės–

²⁰³ Ten pat, p. 570.

²⁰⁴ Ten pat, p. 575.

horizontalės, skaičiaus ir nežinomybės (aleatorika) parametrus. Taip čia priešybių ženklai ir jų įtampa susilieja į vieną fenomenalų šviesos tamsoje procesą ir yra visokeriopai integruoti, susiję, tapę nauja santykių simbioze. „Sąmonei sustingus ir esant neaktyviai suaktyvėja sąmonė, kur visos diferencijuotos funkcijos turi bendrą archajinę šaknį...“²⁰⁵ Tezės ir antitezės sąveikos *quasi* Ego – Savasties ašis yra *transcendentinės funkcijos* požymiai, atspindintys G. Sakalausko „Campi lugentes“ kompozicinės technikos repetityvizmo ir kaitos simbiozės principą.

Kiti du Savasties baigtinės fazės kūriniai – F. Latėno „Švytėjimas“ ir V. Bartulio „Mėnulio šviesa“ nėra pastarųjų išvadų objektas, nes jie atstovauja ne Savasties fenomeno branduolį, o jos periferiją, jau pačią Savasties deformaciją, redukciją arba Netikrąją Savastį.²⁰⁶ Todėl problemos išskleidimas jų atžvilgiu čia nebūtų tikslingas, fragmentuotų ir nepadėtų išgryninti bei sutvirtinti Savasties kūrybinį statusą.

Reliatyvizmas. Archetipo Savastis unikalumas pasireiškė paskutinėje jo baigties fazėje, kai buvo sukurtas naujas **erdvės reliatyvizmas**, kelių erdvinių sluoksnių santalka („užplaukimas“, „sapnas“) arba archetipo parametrų integracija į ląstelę, absoliučios vienovės variantas – sklaidi ir integrali mandala. Tai Savasties, kuri yra tarsi oriento modelis mūsų vaizduotėje, išgryninimas tolydinio intensyvėjimo pulsu – vakarietiška aktyviai sąveikaujant visais lygmenimis. Taip pasiekama veikli visuma, besireiškianti tiek reliatyviame sisteminiame transcendentiniame lygyje (metroritminės sistemos iracionalizmas racionalizme), tiek scenografinėje šviesos – tamsos projekcijoje, pulsacijoje ir progresijoje, atveriančioje muzikoje alternatyvios erdvės misteriją.

Vienas pačių keisčiausių, hipotetiškų bruožų Savasties stiliaus braiže yra aleatorikos parametras, lemiantis reliatyvistinį muzikos tėkmės pobūdį. Jis vienu ar kitu aspektu pasireiškia beveik visuose kūrinuose, tarsi yra būtinas *naujo reiškinių iššaukimui*. Tai tam tikra laisvo apsisprendimo analogija, spontaniškumo muzikos tėkmėje substancija, leidžianti įtekėti naujai platumai (minčiai, prasmei, intonacinei formuluotei). Aleatorika yra stipraus kūrybinio ryšio tarp kompozitoriaus ir atlikėjo išraiška, pasiklojimas atlikėjo muzikinės dramaturgijos įvaizdžiu ir jo ekspresija. Visgi Savasties kūrinių aleatorika arba parametrų reliatyvizmas turi dar kitą svaresnę nei atlikėjo improvizacijos įvaizdžių reikšmę: čia aleatorika yra **struktūros perkėlimas į begalybę**, į naują (tarpsferinę) dimensiją, suteikiant jai neapčiuopiamą, viršlaikinį viršstruktūrinį statusą. Todėl aleatorikos elementai čia tarsi pereina į reliatyvizmo ir nesvarumo sanklodą, ištrina ribas. **Ribų ištrinimas** yra vienas pagrindinių žingsnių, pastebimų jau pradžios impulso kūrinuose. J. Gaidelio „Vakaro meditacijoje“ tai dar tik varpo aidas – begalybės „aimana“ pabaigoje, kuri tarsi sukuria nežymų klausimą. Tuo tarpu A. Martinaičio „Šviesiųjų nakties žiedų atminime“ yra jau gausu

²⁰⁵ Ten pat, p. 569.

²⁰⁶ Thomas Auchner. Laura Viviana Strauss. *Psichoanalizės terminų žodynelis*. Vaga, 2003, p. 136.

reliatyvizmo reikšmių, autorius tarsi nori „išmesti“ atlikėją ir klausytoją į nežinomybės erdvę, palieka laisvą ritminį piešinį, leidžia sustoti ir įsiklausyti į gelmės dimensiją, ieškant čia slaptų atminties sluoksnių. Tikrai kūrinio viduryje jis sutelkia muzikos judėjimą į „struktūrizuotą veiksmą“ (fugato), parodo „tyrą, nesukompromituotą branduolį“ (Jung),²⁰⁷ bet ir vėl leidžiasi į reliatyvizmo paribius – gelmės ir laiko dimensijų išskleidimą. Neabejotinai, tai itin svarbus jo kūriniai parametras, susijęs su R. Tagorės poezija, indų pasaulėjauta.

Reliatyvizmas savaip žymi ir O.Narbutaitės „Ėjimo į tylą“ siekį peržengti ribas: klasterio vertikalė, tyla ir begalinės melodijos horizontalė yra čia jo ženklai, bylojantys, kad nebegalima grįžti atgal. O V. Bartulio „Šauklys“, nors racionalios pusiausvyros demiurgas, irgi savaip švelniai linksta į reliatyvizmą, lėtai nugramzdindamas į gelmę ir vėl iššaukdamas **šviesos laukimo** fenomeną. Toks „laiko sustabdymas“ horizontalės monotonijoje siejasi, nors ir netiesiogiai, su reliatyvistine nežinios laukimo būseną.

Reliatyvizmas yra nuosekliai įgyvendinamas Savasties pilnatvės kūrinuose: G. Kuprevičiaus „Borobudur“ čia išsilieja autoriui artimu improvizaciškumo principu. Figūratyvinis tekėjimas neturi griežtų fiksacijos ar perėjimo pozicijų, jis deklaruoja „laisvą laiko tėkmę“, procesijos vyksmą ir sustojimą, artimą meditacijai, apmąstymui, lėtam vidiniam reiškinių išgyvenimui ir atspindėjimui. B. Kutavičiaus „Ad patres“ yra tikslingos griežtos struktūros pamatuotų padalų (paveikslus atspindinčio ostinatinių variacijų principo) kūrinys, jis tik netiesiogine prasme gali būti siejamas su reliatyvizmu, išeinančiu iš asistemiško repetityvizmo gūsių. Vis dėlto nuolatinė bangos proporcijų kaita savaip susilieja į neapibrėžtumo vaizdinį, leidžia pilnai išgyventi ir pajusti „nereglamentuotą judėjimo laisvę“ – procesualiosios dramaturgijos nešamą aukštesniojo lygmens reliatyvizmo fenomeną arba bent jo dvelksmą. Jį toliau savaip interpretuoja kiti kūriniai.

G.Sakalausko kūryboje reliatyvizmas įgyja paradigmą. Meditacijose „Domine, clamavi ad te...“ jau pasireiškia šios ypatingos aleatorikos pradmenys: figūratyvinis judėjimas „išslysta“ iš tikslingos išskaičiuotos sistemos (nepažeidžiamos B. Kutavičiaus atveju) bruožų, o susilieja su griežtom, bet iracionaliom ritminėm pedalų temos vystymo linijom. Šis faktūros reikšmių susikryžiuavimas daro neįmanoma diferencijuojantį išskaičiavimą ir visgi reikalauja aukštesnio lygmens griežto sisteminio rakurso, kas padaro kūrinį savotiška matematine lygtimi su reliatyvistine išdava, vedančia į „kitą erdvę“. Tai ir kryžkelė, kryžius, linijų susikryžiuavimas, kartu yra kelias į reliatyvizmo „lygtį“ (parametrų sąveiką), nelimituotą meditacinių sustojimų laiko dimensiją. Reliatyvizmas čia atlieka sakralumą išvaduojantį vaidmenį. Galima ir analogija su C. G. Jungo alchemija psichoanalizėje.²⁰⁸

²⁰⁷ C.G.Jung. *Mysterium coniunctionis*. Olten, Walter Verlag, 1976.

²⁰⁸ Jung, 1976, ten pat.

Baigtinio Savasties lygmens kūrinys „Campi lugentes“ Gracijus Sakalauskas sukuria naują reliatyvizmo muzikoje atvejį, kai visos trys archetipo raidos fazės tarsi užaina viena ant kitos: tamsa/šviesa/procesija, o jų jungtys yra prilyginamos puantilistiniam nutrūkstamumo žymėjimui (impulsai, lūžiai). Visa tai integruota į absoliučią vienumą ir išprojektuota į erdvę sudaro *alternatyvią* reliatyvistinę transferinę *kitą erdvę*, žyminčią autoriaus siekiamą viršlaikiškumo trajektoriją. Būtent „Campi lugentes“ pilnai realizuoja reliatyvizmo paradigmą, paleisdama ją pulsuoti į **nesvarumo ir traukos universumą**. Tuo tarpu kituose pilnatvės ir baigties opusuose reliatyvizmas turi tik šalutinį vaidmenį: V. Bartulio „Vizijoje“ jis susijęs tik su įžangos choralo tamsos ir prieblandos, nuovargio, ligos ir nebūties artumo dvelksmu, o J. Tamulionio „Maldoje“ reliatyvizmas yra nujaučiamas kaip užplūstančios skambesio bangos traktuotas palydovas, leidžiantis įsigalėti sonoristinei erdvės interpretacijai – „visatos gausmui“, bet nėra išreikštas kompozitoriaus nuorodomis. Tai greičiau atlikėjiško kūrinio įvaizdžio dalis.

Galima teigti, kad vienintelis autorius, nuosekliai išgryninantis reliatyvizmą kaip intonacinę-metroritminę lygtį savo kūrinuose, yra Gracijus Sakalauskas. Ir tai yra jam būtina priemonė kelyje į naują sakralumo raišką – į *kitos erdvės* konstantą, transcendentalinio diskurso sukūrimą vargonų kūrinuose.

Žvelgiant iš Savasties perspektyvos, visi 5 lygmenys ir trys fazės – etapai turi artimą grafinei išraišką ir yra tamptariai susijusios su vaizdinio kategorija, kuri vėliau gali transformuotis į Viziją. Tai jau gali būti tolesnio tyrinėjimo objektas: *vizija muzikoje*. Archetipo Savastis raiška naujoje lietuvių vargonų muzikoje suteikia tam visokeriopas prielaidas. Tai ir „vaizdinys vaizdinyje“, ir „dienos sapno“ kinematografinis fenomenas, nugrimzdusios atminties ženklų pažadinimas, procesai ir transformacijos, ir perkeliantieji į kitą lygmenį sprendimai, išsiliesiantys į naujas raiškos formas. Vienas jų – vaizdinio „užplaukimas“ ant vaizdinio – yra naudojamas kai kuriuose analizuojamų kūrinių (G. Sakalausko, V. Bartulio, B. Kutavičiaus) tėkmės projekcijose ir gali turėti perspektyvą futuristinėse muzikinėse „scenografijose“.

„Muzikinio paveikslo“ samprata čia irgi įgyja naują laiko ir erdvės begalybės paženklinimą, *infinito* principą ir tampa alternatyvia audiovizualia, muzikos aplinkos inspiruota raiška. Itin reikšminga, kad ji yra susijusi su archetipo fenomenologine gelme ir jo centro – Savasties sklaida, šio tiriamojo darbo objektu. Lietuvių kompozitorių vargonų kūryba šiuo atveju atliko *šventėjimo kelio* iliustracijos vaidmenį. Svarbu, kad jos autoriai tą hipotezę pripažino, atvirai komentavo ir patvirtino gelminę audiovizualinę Savasties archetipo reikšmę savo kūrybinėms idėjoms.

Išvados

Archetipo Savastis parametrų atsiskleidimas naujojoje lietuvių kompozitorių vargonų kūryboje pateikia kiekvieno proceso lygmens transformacinę strategiją, lemiančią reikšmingus meninio pasaulio atspindžio pakitimus. Čia labai svarbus esminis bruožas yra struktūros pradinis ir baigtinis atvirumas, tarpsferinis būvis, išėjimas į vadinamąją „sapno būseną“, įvaizdžių pasaulį, imlumas nežinomybei, periferinių fenomenų reikšmėms, nuolatiniam kismui bei erdvės gilinimui. Atspindimos bendros meno raidos tendencijos, bet jos gilinamos savaip, dažniausiai dimensijų vertikalės išskleidimo principu. *Keliavimas laiko sluoksniais* vienu ar kitu būdu yra bene kiekvieno tų kūrinių siekiamybė, savotiška Savasties archetipo projekcija. Todėl pagal parametrų ir jų procesų penkias fazes galima konstatuoti penkis Savasties atnešamus pakitimus į modernios muzikos vyksmą, chromatizuojant (dekonstruojant) ir plečiant jo raiškos laukus. Tai:

1. Gelmė _____ – čia archajikos metafora, pagilinama psichoanalizės kategorijomis, gelmės psichologijos, šešėlio, tamsos, gausmo ir scenos fono muzikinėmis reikšmėmis, kūriniai parodo gelmę kaip tėkmę ar traukos centrą arba išstumimo jėgą.
2. Impulsas  – signalas, *šauksmas iš gelmių*, likiminė fanfara, gestas, pažadinimo ženklas semantiniame lauke tampa svarbia semiotine kategorija, vedančia muzikos vyksmą dinamizmo dramaturgijos keliu, tyrimo kūriniuose tai pagrindinis procesų vektorius.
3. Kvaterniškoji cirkuliacija – $\oplus$ yra minimalizmo, mandalos, maldos, „procesijos atmeldžiant gamtą“ repetityvinė judėjimo struktūra, vedanti kūrinį į savotišką begalybės ritualą, pajungiant visus lygmenis į vienumą – tapsmo ratą, jam būdingas begalybės ženklas, priešpriešinio judėjimo simbolika. Ji esminga pilnatvės, dalinai ir baigties kūriniuose.
4. Lūžis  yra konfliktiškosios dramaturgijos atspindys, čia sujungiantis (grąžinantis) Savastį į Šešėlio dominiją, tam, kad ji galutinai išsivaduotų, atliepiantis nustumtųjų archetipų gražos refleksiją ir sugestijuojantis galutinį *išėjimą* iš blokuojančios galios, patvirtinantis atostūmio būtinybę. Jis esmingas [pradžios ir pilnatvės kūriniuose, naikinamas baigties tolydinyje.
5. Nušvitimas - - - - - – tai *galutinis išėjimas*, aukštuma, baigtis, transcendencija, *kita erdvė*, pasiekama vargonų registrų kaita ir erdvinės dimensijos (aukšto diapazono) iškėlimui. Čia ji sutampa su sakralumo – šventėjimo kelio pagrindine intensija ir vizualine šviesos versija, išskaidrėjimu sakralizuojant minimalizmą kaip Savasties instrumentą. Jo ženklų yra visų etapų kūriniuose, tačiau tikrasis Nušvitimas lieka beveik nepasiekiamas, tik jo siekis esmingai įsitvirtina baigties kūrinių pulse ar jų finaluose.

Galima teigti, kad čia Savastis savotiškai papildo muzikos raišką psichoanalizės, religijos, mitologijos, filosofijos kategorijomis. Iš jų perspektyvos žvelgiama į funkcionaliąją kompozicinės architektūros (piramidės – šventėjimo kelio) paradigmą.

Pagal šiuos penkis parametrus atsiskleidžia ir reikšmingiausi Savasties **muzikiniai ypatumai**. Tai visų pirma magiškosios intervalų reikšmės. **Intervalas** traktuojamas kaip intonacinė ląstelė, kuriai suteikiamas ne tik vystymo užuomazgos, bet ir gesto, signalo, netgi simbolio (dejonės, fanfaros, blyksnio, šviesos-tamsos jungties) vaidmuo. Jis plėtojamas kartojimu, įreikšminimu, iškėlimu. Tai dažniausiai šviesos nešėja – tercija (didžioji, mažoji), demoniškos reikšmės tritonis, sekunda, priklausoma nuo slinkčių (didžioji, mažoji), kvarta, tapusi grynumo / kvaternijos simboliu ir jų invariaciniai apvertimai, taupūs, dažnai atliekantys santūriai plečiamos choralo lamentacijos vaidmenį. Be to Savasties kūrinuose trichordas atitinkamai yra suvokiamas kaip baltiškasis *tapatybės* ženklas, kas yra vienas svarbiausių šio laikmečio kodų (kova už identitetą), kartais pateikiamas lyg ornamentinis, statiškas judėjimas.

Galima teigti, kad sugrįžtantis archetipas Savastis plečia įvairias muzikos tendencijas, peržiūri jų stiliaus matmenis ir diskutuoja su įsigalėjusiu postmodernizmu keliais svarbiais klausimais. Tai:

- Religinės muzikos tradicija. Nors kartais ir siekiama sugrįžti prie tradicijos šaknų (gregorianika, katalikiškos ir protestantiškos giesmės), tačiau dauguma autorių nori pabrėžti *visų religijų svarbą ir vieni*.
- Minimalizmu – analogija archerašymui, juo gilinama tapatybės problema (lietuviškos intonacinės ląstelės), imunitetas susietas su laiko progresija.
- Meditacija kaip *keliavimas laiku*, psichologinė išstumtųjų archetipų žadinimo ir brandinimo tendencija, pajungta procesualiajai evoliucinei dramaturgijai. Aprėpdamas visus šiuos aspektus, jų turinį ir globalų virsmą, minimalizmas čia virsta apokaliptinio stiliaus „maksimalizmu“ – savotiška pasaulio struktūros erdvine alternatyva.
- Moderniosios muzikos priemonių arsenalas įgyja transcendencinę išėjimo į *kitą erdvę* tendenciją ir redukuojasi aukštumos tuštumoje.
- Sonoristikos ir aleatorikos reikšmių peržiūrėjimas, kur sonoristika projektuojama kaip gausmo modelis, visatos ekvivalentas.
- Aleatorika sukelia kito matavimo erdvės pojūtį, kuria puantilistinį (blyksnių) kosmomuzikos stilių iracionalistinę netikslumo, „plevenimo“ erdvėje reliatyvumo būseną. Arba apokaliptinę visų elementų griūtį. Parodo asisteminio pasaulio viršenybę.
- Kompozicinės technikos priemonės, atliekančios psichologinės gelmės atvėrimo vaidmenį. Jose subręsta nenumatyti kūrybinės galios aspektai, nenusiję su technologija. Jų esmė – išėjimas už muzikos ribų, žvelgimas į pasaulėkūros prarają.

Tenka pažymėti, kad lietuvių vargonų muzikoje vykstanti archetipo Savastis sugrįžimo raida gali būti prilygintina unikaliam europiniam vargonų kultūros projektui sukoncentruotam į laiko kategorijos peržiūrą. Apie šias sąsajas byloja naujas Halberstadte vykdomas Johno Cage'o (1912–1992) kūrybinis projektas ORGAN² ASLSP.²⁰⁹

Archetipo Savastis raida atveria kiek kitokį muzikologinį muzikinės raiškos pažinimo diskursą. Muzikologinei prasmei pagilinti čia yra įvedamas naujas gelmės psichologijos (Jung) aspektas, iškeliamas archetipo – *kolektyvinės pasąmonės vaizdinio* kategorijos dalyvavimas muzikos kūrybos procese. Tai suteikia vaizdingumo dimensiją ir paženkliną jos semantinę kryptį. Taip centrinis visų archetipų archetipas Savastis pakreipia muzikologinį diskursą įvairiomis atsinaujinimo kryptimi, dar kartą išskeldamas:

- Tapatybės pažinimą` intonacinėje ląstelėje, jai išsiskleidžiant per universumo erdvės pulsaciją, tampant **tapatybe universume**.
- **Sakralumo mediją** visų religijų sąveikoje.
- Minimalizmo trajektoriją kaip filosofinę muzikos horizontalę, išgryninančią archetipo ženklus.
- Sonoristikos ir aleatorikos kategorijas kaip apokaliptinės dramaturgijos aspektą.
- Reliatyvizmo ir begalybės projekciją traktuojant kaip muzikinę transcendenciją – analogiją „kitos erdvės“ sferai.

Archetipo Savastis raida išskiria jo ultimatyvių dimensijų svarbą, jo muzikalumą ir ekstramuzikalumą, įžvelgiamą visose penkiose muzikinėse dinaminėse kelio fazėse, tačiau ypač aktyvų pradžios ir pabaigos parametruose.

Archetipo Savastis muzikalumą apibrėžia:

- 1) **Gelmės kategorija**. Tai sonoristinių modelių terpė, žemas registras, vienareikšmiškai žemas diapazonas, statika.
- 2) **Impulso kategorija**. Tai gali būti signalas, leitmotyvas, archetipas kaip pažadinimo ženklas (fanfaros, likimo smūgiai, varpai), savotiškas „vedlys“ po pasaulio kolizijų kodų ir paslapčių partitūrą.
- 3) Kvaterniškoji cirkuliacija kaip **struktūros kategorija**, čia atliekanti ne tiek stabilizavimo, kiek kismo demiurgo vaidmenį, labiausiai aiški (numeniška) muzikos kūrinio formos atžvilgiu. Bylojanti apie visumą, conceptualumą, sistemą, legitimaciją. Gali būti mikrovisatos analogija.
- 4) **Lūžio kategorija**. Tai konfliktinės dramaturgijos veiksnys, čia ne visada reikalingas, o baigties kūrinuose integruojamas į visumą. Tačiau dažnai atlieka visgi lemiamą

²⁰⁹ Žr.: www.john-cage.halberstadt.de

vaidmenį – antrąjį ir stipresnį postūmį kelyje į nušvitimą. Muzikinės dramaturgijos prasme tai yra raktas į Savasties išsiskleidimą.

- 5) **Begalybės/šviesos kategorija** yra neatsiejamas Savasties kūrinių susiliejimo su laiku (ne-kūriniu) požymis. Ji patvirtina grafinio Savasties išsiskleidimo muzikoje galimybę, dažniausiai – pulsacijos pavidalu, ir visą meninės prigimties trapumą. Čia ji ir transcendencijos, ir šventumo, ir *kitos erdvės* atsiveriantis alsavimas. Autoriaus kompozicinis braižas čia irgi tarsi ištirpsta, susilieja su amžinybe, tampa neutralus aukštesniojo atžvilgiu. Svarbiausios Savasties dimensionalizmui, kaip minėta, yra pirmoji ir paskutinioji fazės bei jų muzikinės išraiškos parametrai.

Atskirai verta aptarti Savasties ekstramuzikinius aspektus, kurie sukuria čia savą „veiksmo lauką“ ir įtraukia visus jo dalyvius. Tai pirminis Savasties „veidas“ – jos įvaizdis per vaizdinį ir ženklus.

Jį kuria:

- Vizualiosios sferos vaizdinys, dažniausiai žmonijos procesijos, šventėjimo kelio analogijos, ateinantis iš tapybos (M. K. Čiurlionis, G. Dorè), architektūros (Borobudur piramidė, labirintai, bokštai, katedros) ir religijos scenų – simbolių (Kristaus kančios kelias).
- Scenografinis šviesos/tamsos efektas, pasiekiantis filosofinį dangaus skliauto, globalios ar universumo panoramos projekciją.
- Muzikos ir vaizdo kinematografinis ryšys per virsmą (lūžį kulminacijoje), *keliavimą laiku* iš žemesnės į aukštesniąją sferą. Tai psichologiškai motyvuota – dramiškai perkirsta (teatralizuota) muzikos plastika, kontekstų įsiveržimas į tekstą.
- Religinių amžinybės (dangaus) parametrų ieškojimas, muzikos priemonių arsenalą ištirpinant aukštumoje (cituojamas biblinis arba poetinis tekstas, pauzės, tylą, šviesos vaizdinys).
- Istorinio lūžio egzistencinė – krizinė motyvacija: karo ir vilties, tikėjimo kontekstas, ateinantis iš tikrovės, deformacijos, istorijos lūžių, reikalaujantis maksimalios atblokuojamosios psichologinio postūmio jėgos, pasitelkiant ultimatyvias raiškos priemones.

Pažymėtina, kad archetipo Savastis transformacijose lietuvių vargonų kūryboje dalyvauja aktyvus tarptautinis pokarių meno kontekstas: pavyzdžiui, vokiečių ekspresionizmo atstovas Ernstas Barlachas (1870–1938) savo kabančiojo katedros erdvėje angelo skulptūra išryškina **iš pokarių kylantį transcendentalizmo poreikį**. Todėl ir lietuvių vargonų muzikos kūrėjai įvairiais keliais eina į šį tikslą: vargonų muzikos transcendentinį stilių. Čia padeda ir įvaizdinimas, ir perkėlimas į „kitą erdvę“, ir intertekstualumas, svetimą tekstą integruojant ir išskleidžiant kaip branduolį arba užplaukusį „sapno vaizdą“, ir maksimalus teksto asketizmas iki esmės, išgryninant visų parametrų

vienovę. Šiuolaikinės muzikos kontekste toks intertekstualumo interpretavimas Savasties kūrinuose turi vieną tikslą – išėjimą iš sekuliaraus figūratyvumo į branduolio šventumo esmę – ribų peržengimą. Toksai Savasties muzikoje kelias vėlgi prilygintinas piligrimystei, atgailai ir tikėjimui stebuklu muzikoje. Jo paprastumas čia jungiasi su apokaliptiniu maksimalizmu ir įtraukia į globalios *kelionės laiku* asociacijų lauką.

Išvadoje galima teigti, kad vyksta visų Savasties fazių brandos ir Nušvitimo procesas, sąlygojantis muzikos priemonių transformaciją į įženklinimą, intertekstualinimą, įvaizdinimą ir dekonstravimą iki vieno garso universalios reikšmės. Ši reikšmė gali būti prilyginama sferų atsivėrimui, genoteksto blykstelėjimo traukai. Archetipo Savastis raiškos „išėjimo vartai“ dar kartą sugrąžina Borobudur šventovės architektūros paslaptis ir jų kodus, atrakinančius naujosios lietuvių vargonų muzikos semantines reikšmes. Savastis ir jos šventėjimo kelias kryptingai nusako naujosios amžių sandūros muzikos paradigmą. Tai horizontalės ir vertikalės ryšys per evoliucijų piramidės koncepciją. Šis principas leidžia tyrime ją grafiškai bei virtualiai atskleisti.

Pagrindinė archetipo Savastis nešama žinios yra įsitikinimas, kad vargonų muzika gali atlikti tylaus „pasaulio posūkio“ **misterijos** vaidmenį; naujoji lietuvių vargonų muzika per Savastį sprendžia ir aktualią tapatybės problemą; ir kad atbunda nuolat kvestionuojamos *kitos erdvės* substancija: kosmo-sakralumas, archaikos gelmės konversija – Nušvitimas. Išlaisvinama filosofinė horizontalė – **muzikos begalybės ašis**, taip įvardinta iracionalistų (Nietzsche's, Heidegerio, Bergsono, Deleuze) filosofijoje; muzikoje horizontalė tampa minimalizmu, o kartu Ego – – Savasties ašimi ir šventėjimo arba individuacijos kelio ekvivalentu.

Taip archetipo Savastis dramaturgija atlieka svarbų vaidmenį išryškinant principinį gelmės egzistavimą. Muzika čia gali atliepti dimensionalizmo poreikį ir projekciją į šviesą. Grafiškai šis principas vienareikšmis:



Tokia būtų paradigminė naujosios lietuvių vargonų muzikos, taip pat atspindinčios kitų Baltijos kraštų vargonų kūrybos tendencijas, situacija. Jos tyrinėjimas turi tęstis, atskleidžiant šio principo pozicijas ir jų kaitą transcendentalios erdvės dinamikos atžvilgiu.

Tyrimo uždavinių sprendimas:

- Nustatyti archetipo Savasties muzikiniai parametrai: muzikos dramaturgija – penkios šventėjimo kelio fazės, jas išpildantys gausmo modeliai arba gestai (garso tąsa, užlaikymas, interval šuoliai, judėjimo struktūros, ritminė pulsacija, diapazono kaita ir kt.).
- Išskeltas Savasties ir vargonų instrumentinės specifikos bendras lygmuo: erdvės parametrai, gausmas, instrumentuotė, dinamizmas, faktūros traktuotė, šventėjimo kelio dramaturgijos principas kaip vargonų balsyno (obertonų) piramidės aukštėjimas.
- Suformuluotas Savasties procesų dinamikos poveikio psichologinės reikšmės įvertinimas: sukrėtimas, ultimatyvus postūmis, iššaukiantis esminį pokytį, virsmą.
- Pažymėta Savasties kūrinių motyvacija ir amuzikiniai šaltiniai: religija, architektūra, istorinė dokumentika, mitologija, dailė – skulptūra, tapyba, filmo vaizdiniai, poezija ir kt.
- Tyrimui surinkti archetipą Savastį geriausiai atspindintys lietuvių kompozitorių kūriniai vargonams (15 kūrinių), tame tarpe ir dar plačiau nežinomi, neatliekami ir nepublikuoti, tuo būdu prikeliant juos koncertiniam repertuarui.
- Analizės būdu atskleidžiama speciali iš konfliktinės dramaturgijos integruota Savasties kelio *lūžio* dimensija, atverianti archetipo antinomijų dinamiką. *Lūžis* parodo pačią procesualumo esmę – nutrūkstamumo ir kontinualumo sąveiką, struktūruoja kitą lygmenį.
- Tolesnis tyrimas galėtų būti nukreiptas į vizualinę archetipų projekciją gausmo muzikoje.
- Sąveika su kitomis sferomis atsiskleidžia per *kitos erdvės* paiešką, vykstančią vizualizacijos (šviesėjimo, tamsėjimo, šviesos – tamsos antinomijų), figūratyvinės transformacijos ir **persikėlimo į “aukštesnę poziciją”** (pvz., kitą diapazoną, faktūros redukciją, ritmo pulsacijos tolydinumą) linkme.
- Pavyko atskleisti pačių kūrėjų motyvaciją ir požiūrį į archetipą Savastį, patvirtinantį tyrimo nuostatas.
- Atlikti tyrimo metu gimę ir jo inspiruoti kūriniai, bylojantys archetipo Savastis idėjų reikšmę dabarties kūrybos lauke.

Tyrimo perspektyvos. Archetipo Savastis lietuvių vargonų muzikoje raiškos tyrimas konstatuoja visuotiną branduolio idėją, kurios esmė glūdi šviesos energijos sprogame iš tamsos. Pasirinkti kūriniai atskleidžia šią labai svarbią išskaidrėjimo muzikoje paradigmą, analogišką Savasties *šventėjimo kelio* raid air jos tikslu – Nušvitimu. Tiek muzikiniai procesualiai, tiek ir vizualiai šviesos erdvinio intensyvėjimo prasme ji veda į dar vieną specifinę *Vizijos muzikoje* fenomenologiją. Į čia galėtų būti nukreiptas tolesnių tyrinėjimų šia linkme tęsinys. *Vizija muzikoje* yra natūralus naujosios vargonų muzikos statusas (ir apskritai, dabarties ir dabartinės muzikos ženklas), ateinantis dar iš O. Messiaen'o sakraliosios vargonų kūrybos. Tačiau atsirandant dar vienam vizualumo sluoksnių parametrai vargonų kūrinuose atsiveria akustinių, inestezinių, parapsichologinių ir kitos dar mažai liestos tyrinėjimų sritys, savaip susijusios semiotiniu požiūriu su kūrinio erdve – jo gausmo modeliais ir sceniniu sprendimu. Papildomi amuzikiniai aspektai (scenografinis įvaizdis, teksto poetika, istorinio laiko žymenys, dokumentika ir t.) prideda *Vizijos muzikoje* kūriniais alternatyvų dramaturginį rakursą. Ir kūrinys pakyla į *kitą erdvę* ne vien procesualios raidos fazės pokyčiui, bet iš esmės į *kitą erdvę: kitos erdvės* klausimas čia konvertuojasi – tai ne po lūžio sekanti paskutinė fazė, o postapokaliptinės meno raidos – hypervisumos koncepcijos išeities taškas. Todėl tokių kūrinių fenomenologija yra tikroji dabarties aktualija kūrybos ir jos tyrinėjimo požiūriu ir turi futuristinių įžvalgų polėkį. Čia galėtų būti nukraiptas tolesnių darbų šia tema dėmesys. Ir tai neabejotinai skatina pati kūryba, autorių pasisakymai, pagaliau istorinė XXI a. raida, pagrįsta virsmų dramaturgija. Kūryba, o ypač vargonų, turi šią savaiminę vizijos (bažnyčios artumo) muzikoje projekciją, ir čia glūdi jos procesualumo ir veiksmingumo tiek sąmonei, tiek kolektyvinės sąmonės vaizdiniais šaknys. Vargonų kūryba galbūt taip išpildo savąją “Pasaulio sutvėrimo” misiją, įtraukiančią vis daugiau diskursų ir reikšmių. Todėl itin svarbu, kad viena jų – archetipo Savastis raidos tyrimas lietuvių vargonų kūryboje galėjo prisidėti prie jos prasminių klotų atsklaidos. Lietuviškasis Savasties aspektas, kaip patvirtina tyrimas, tikslingai įsilieja į globalią senosios civilizacijos “piligrimų procesiją” savo dinamizmu, motyvacija ir ultimatyvia transcendentalinės dvasios reikme.

Literatūros sąrašas

1. Albright, Daniel. Testing the Boundaries between the Visual Arts and Music. In: *Modernism and Music. An Anthology of Sources*. The University of Chicago Press, 2004.
2. Ambrazas, Algirdas. Muzikos nacionalinis stilius. *Menotyra*, 1987, Nr. 15.
3. Andrijauskas, Antanas. *Grožis ir menas. Estetikos ir meno filosofijos idėjų istorija (Rytai-Vakarai)*. Vilnius: Vilniaus Dailės akademijos leidykla, 1995.
4. Andrijauskas, Antanas. *Kultūros, filosofijos ir meno profiliai (Rytai – Vakarai – Lietuva)*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004.
5. Andrijauskas, Antanas. *Meno filosofija (kritinė XVIII–XX a. koncepcijų analizė)*. Vilnius: Mintis, 1990.
6. Augustinas, Aurelijus. *Dialogai su savimi*. Vilnius: Katalikų pasaulis, 2001.
7. Bacevičius, Vytautas. *Gyvenimo partitūra*. Sud. ir red. Ona Narbutienė. Vilnius: Petro ofsetas, 2005.
8. Bacevičius, Vytautas. *Išsakyta žodžiais*. Vert. ir sud. Edmundas Gedgaudas. Vilnius: Petro ofsetas, 2005.
9. Bagdonavičius, Vacys. *Spindulys esmi begalinės šviesos. Etiudai apie Vydūną*. Vilnius : Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2008.
10. Bagdonavičius, Vacys. *Sugrįžti prie Vydūno*. Straipsniai, esė, pokalbiai. Vilnius: Kultūra, 2001.
11. Feliksas Bajoras. *Viskas yra muzika*. Sud. Gražina Daunoravičienė. Vilnius: Artserija, 2002.
12. Bakken, Howard. Liszt and the Organ. In: *Diapason*. Mai, 1969.
13. *Bažnytinė muzika. Enciklopedinis žinynas*. Sud. Jonas Vilimas. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2011.
14. Beresnevičius, Gintaras. *Baltų religinės reformos*. Vilnius: 1995.
15. Briedis, Mindaugas. Valia vaizduotei: „disidentiška” *galimo* poetika postmodernios parodijos metu. In: *Filosofija. Sociologija*. 2011, T. 22, Lietuvos mokslo akademija.
16. Brinkmann, Reinhold. Einige Bemerkungen zu Schönbergs Orgelvariationen. In: *Musik und Kirche*, 29, Nr. 2, 1969.
17. Bruveris, Jonas. Religinio stiliaus problema. In: *Muzikos kultūros situacija nepriklausomoje Lietuvoje*. Tarptautinės mokslinės konferencijos medžiaga. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 1997.
18. Bumblauskas, Alfredas. *Senosios Lietuvos istorija (1009 – 1795)*. Vilnius: R. Paknio leidykla, 2005.
19. Clarke, Eric. *Psychology of Music*. Edited by Theodore Gracyk and Andrew Kania. London and New York: 2011 (p. 603 – 613).

20. *Constructing Modernity and Reconstructing Nationality: Lithuanian Music in 20th Century*. Edited by Rūta Goštautienė and Audronė Žiūraitytė. Vilnius: Kultūros barai, 2006.
21. Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. *Apie muziką ir dailę*. Sud. Valerija Čiurlionytė – Karužienė. Vilnius: Vaga, 1960.
22. Dahlhaus, Carl. Moderne Orgelmusik und das 19. Jh. In: *Orgel und Orgelmusik heute*, 1968
23. Daunoravičienė, Gražina. Muzikos žanro antologija: funkciniai ir struktūriniai aspektai. In: *Baltos lankos*, Nr. 9, 1999 (p. 29 – 76).
24. Daunoravičienė, Gražina. Choralų bokštai istorinių vizijų skliautuose: modeliai ir metaforinis ženklavimas. In: *Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas*. Sud. Inga Jasinskaitė – Jankauskienė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, Versus aureus, 2008.
25. Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. University of Chicago Press, 1978.
26. Digrys, Leopoldas. *Vargonų mokykla*. Vilnius: Lietuvos muzikų draugija, Religinės muzikos centras, 1998.
27. Doré, Gustave. *Fantasy & Faith: the Art of Gustave Doré*. New Haven. Yale University Press, 2007.
28. Dorfmueller, Joachim. Orgelmusik in der Auseinandersetzung mit der Dodekaphonie. In: *Musik und Kirche*, 44, 1974.
29. Dorfmueller, Joachim. Vier Töne und ihre Konsequenzen für die zeitgenössische Orgelmusik zu B-A-C-H vertönungen der beiden letzten Jahrzehnte. In: *Musik und Kirche*, 56, 1986.
30. Dudek, Zenon Waldemar. *Psychologia integralna Junga. Człowiek archetypowy*. Warszawa: Eneteia, 1996.
31. *Dzielo muzyczne i jego Archetyp (2). The Musical Work and its archetype (2)*. Sud. ir red. Anna Nowak. Bydgoszcz: Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego, 2006.
32. Dženkaitienė, Daiva. *Muzikos erdvės struktūra Renesanso polifonijoje ir jos projekcija šiuolaikinėje muzikoje*. Daktaro disertacijos santrauka. Humanitariniai mokslai (H320), menotyra (034), muzikologija. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2006.
33. *Ėjimas į tylą*. Lietuvių kompozitorių vargonų kūrybos rinktinė. Sud. ir redaktorė Jūratė Landsbergytė. LMILC, 2008.
34. Fhaner, Stig. *Psichoanalizės žodynas*. Vilnius: Aidai, 2005.
35. Freud, Sigmund. *Das Unbewußte*. Gesammelte Werke, Band 10. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1960.
36. Gaidamavičiūtė, Rūta. *Kūrybinių stilių pėdsakais. Pokalbiai su muzikais*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005.
37. Gaidamavičiūtė, Rūta. *Muzikos įvykiai ir įvykiai muzikoje*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2008.

38. Gaidamavičiūtė, Rūta. *Nauji lietuvių muzikos keliai*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005.
39. Gaidamavičiūtė, Rūta. Ričardo Kabelio subtilus radikalumas. In: *Žymiosios muzikos ir teatro asmenybės: jų veiklos projekcija Lietuvos kultūroje*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2009.
40. Gaidamavičiūtė, Rūta. Ryškiausi Nepriklausomybės dvidešimtmečio muzikos kūrybos pokyčiai. Anketa kompozitoriams. In: *Nepriklausomybės 20-metis: kultūros lūžiai, pokyčiai ir pamokos; tapatybės problema*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2010.
41. Gaidamavičiūtė, Rūta. *Tarp tylos ir garso. Vidmantas Bartulis*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2007.
42. *Sigitas Geda: pasaulinės kultūros lietuvinimas*. Komparatyvistinės studijos X. Sud. Antanas Andrijauskas. Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2010.
43. Gibson, Emily Cooper. A Study of the Major Organ Works of Paul Hindemith. In: *Diapason*, Feb. 1971.
44. Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. (Foreword by Richard Taruskin). Revised Edition. Oxford University Press, 2007.
45. Grabosz, Marta. The Demiurge of Sounds and *poeta doctus*. François Bernard Mâche Poetics and Music. In: *Contemporary Music Review*. Harwood Academic Publishers, 1993.
46. Grauzdina, Ilma. Drogi rozwoju muzyki organowej w krajach Bałtyckich. In: *Organy i Muzyka organowa*. Prace specjalne 16. Gdansk: WSN, 1978.
47. Grauzdina, Ilma. *Tūkstoš melem ergeles spele*. Riga: Liesma, 1987.
48. Greimas, Algirdas Julius. *Struktūrinė semiotika*. Vilnius: Pradai, 2005.
49. Greimas, Algirdas Julius. *Tautos atminties beiėškant. Apie dievus ir žmones*. Vilnius, Chicago: 1990.
50. *Grožio fenomenas kultūroje. The Phenomenon of Beauty in Culture*. Sud. Rūta Brūzgienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2012.
51. Gruodytė, Vita. Muzikos erdvės struktūriškumas: teoriniai suvokimo apmatai. In: *Lietuvos muzikologija I*. Vilnius: 2000.
52. Gučas, Rimantas. *Lietuvos vargonai: katalogas*. Vilnius: Petro ofsetas, 2009.
53. Gučas, Rimantas. Zigmas Aleksandravičius ir vargonai. In: *Muzika ir teatras*. 1971.
54. Gudaitė, Gražina. *Įvadas į analitinę psichologiją*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2002.
55. *Hören und sehen. Musik audiovisuel*. Darmstadt: Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musikerziehung, Band 45, Schott, 2005.
56. *Intensyvumai ir tėkmės. Gilles Deleuze'o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste*. Sud. Audronė Žukauskaitė. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.

57. Yla, Stasys. *Konradas Kaveckas*. Vilnius: Vaga, 1981.
58. Jakubėnas, Vladas. Lietuvių muzikos plėtros perspektyvos. In: *Naujoji Romuva*, 1935 0317, Nr. 10-11.
59. Janeliauskas, Rimantas. *Neatpažinti Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikos ciklai*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2010.
60. Janicka – Słysz, Małgorzata. Vytauto Bacevičiaus *Poème Contemplation, Poème mystique, Poème astral*: kosminės muzikos nuojauta. In: *Lietuvos muzikologija*, t. 2. Vilnius: 2001.
61. Jasinskaitė – Jankauskienė, Inga. Broniaus Kutavičiaus kompozicijos – „svetimo“ raiška. In: *Menotyra*, 2001, Nr. 3.
62. Jasinskaitė – Jankauskienė, Inga. *Pagoniškas avangardizmas. Teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai*. Vilnius: Gervėlė, Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2001.
63. Jung, Carl Gustav. *Aion. Beiträge zur Symbolik des Selbst*. Olten und Freiburg in Breisgau: Walter Verlag, MCMLXXVI, 1976.
64. Jung, Carl Gustav. *Du traktatai apie analitinę psichologiją*. Vilnius: Margi raštai, 2012.
65. Jung, Carl Gustav. *Mysterium coniunctionis*. Untersuchungen über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie. Zürich und Stuttgart: Rascher Verlag, MCMLXVIII, 1968.
66. Jung, Carl Gustav. *Prisiminimai, vizijos, apmąstymai*. Vilnius: Margi raštai, 2010.
67. Jung, Carl Gustav. *Psichoanalizė ir filosofija*. Sud. ir red. A. Andrijauskas. Vilnius: Pradai, 1999.
68. Jung, Carl Gustav. *Psichologiniai tipai*. Vilnius: Margi raštai, 2013.
69. Jung, Carl Gustav. Rytietiškos meditacijos psichologija. In: *Rytai – Vakarai: komparatyvistinės studijos IX*. Sud. ir moksl.red. Antanas Andrijauskas. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2010 (452-464).
70. Juzeliūnas, Julius. *Akordo sandaros klausimu*. Kaunas: Šviesa, 1972.
71. Kalavinskaitė, Danutė. Bažnytinės muzikos problematika katalikų bažnyčios XX – XXI a. pr. dokumentuose. In: *Lietuvos muzikologija*, t. 2, 2001.
72. Kant, Immanuel. *Grynojo proto kritika*. Vilnius: 1982.
73. Karbusicky, Vladimir. Antropologinės ir gamtinės universalijos muzikoje. In: *Baltos lankos* 7. Sud. Rūta Goštautienė. Vilnius: 1997 (p. 7-29).
74. Karbusicky, Vladimir. *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt: 1986.
75. Karbusicky, Vladimir. *Kosmos – Mensch – Musik. Strukturalistische Anthropologie des Musikalischen*. Hamburg: 1990.
76. Kardelis, Naglis. Vaizduotė ir filosofijos ištakos. In: *Medijos, politika, vaizduotė*. Lietuvos kultūros tyrimai. Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.

77. Kardelis, Naglis. *Vienovės įžvalga Platono filosofijoje*. Vilnius: Versus aureus, 2007.
78. Katkus, Donatas. „Anno cum tettigonia“ naujovės ir pamokos. In: *Muzika*, nr. 4. 1984.
79. Keliuotis, Juozas. Moderniojo meno orientacija. In: *Naujoji Romuva*, 1935 05 12, Nr. 19(227).
80. Kerman, Joseph. Kaip mes įkliuvome į muzikos analizę ir kai iš jos ištrūkti. In: *Muzika kaip kultūros tekstas. Naujosios muzikologijos antologija*. Sud. Rūta Goštautienė. Vilnius: Apostrofa, 2007 (33-59).
81. Klinda, Ferdinand. Die Orgelwerke von Olivier Messiaen. In: *Musik und Kirche*, 39, 1969.
82. *Krikščionybės istorija*. Vilnius: Alma litera, 2000.
83. *Krikščionybės kronika*. Versta iš *Chronik des Christentums*. München: Chronikverlag, 1997. Vilnius: Vaga, 1997.
84. Kučinskis, Darius. Muzikos tekstas muzikologijos kontekstuose. In: *Lietuvos muzikologija*, 2002, t. 3.
85. *Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas*. Sud. Inga Jasinskaitė – Jankauskienė. Vilnius: Versus aureus, 2008.
86. Kviklys, Gediminas. Lietuvių vargonų muzika : jos spauzdinimo ir atlikimo problemos. In : *Muzikos kultūros situacija nepriklausomoje Lietuvoje*. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 1996.
87. Landsbergis, Vytautas. *Česlovo Sasnausko gyvenimas ir darbai*. Vilnius: Vaga, 1980.
88. Landsbergis, Vytautas. *Čiurlionio muzika*. Vilnius: Vaga, 1986.
89. Landsbergis, Vytautas. Vargonininkų gadynė. In: *Pergalė*. 1976, nr. 9.
90. Landsbergis, Vytautas. *Visas Čiurlionis*. Vilnius: Versus aureus, 2008.
91. Landsbergytė, Jūratė. *Bažnytinė muzika ir dvasingumas Lietuvoje. Die Kirchenmusik und die Geistlichkeit in Litauen*. Vilnius: Baltijos kopija, 2006.
92. Landsbergytė, Jūratė. Bažnytinės muzikos atgimimo pranašai sovietmečiu: Dovydas prieš Galijotą. In: *Žymiosios muzikos ir teatro asmenybės: jų veiklos projekcija Lietuvos kultūroje*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2009 (p. 58–71).
93. Landsbergytė, Jūratė. Orientas ir vizijos Gracijaus Sakalausko kūryboje. In: *Rytai-Vakarai. Komparatyvistinės studijos XII. Algio Uždavinio fenomenas*. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2012 (p. 505–510).
94. Landsbergytė, Jūratė. Transcendentinio vargoniškumo siekis sakralinėje vargonų muzikoje (remiantis Gracijaus Sakalausko ir Ruth Zechlin kūryba). In: *Menotyra*, 2008, Nr. 1, p. 43–53.
95. Landsbergytė, Jūratė. *Vargonų muzika Lietuvoje XX a. Kūrybos modernizmas*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, Kronta, 2008.
96. Lanzi, Ferdinand ir Giaia. *Šventieji. Globėjai ir jų simboliai*. Vilnius: Alma litera, 2005.

97. Lechte, John. *Penkiasdešimt pagrindinių šiuolaikinių mąstytojų. Nuo struktūralizmo iki postmodernizmo*. Vilnius: Charibdė, 2001.
98. Lévi – Strauss, Claude. Mitų struktūra. In: *Baltos lankos*. 1993, Sud. Saulius Žukas (p.3-35).
99. *Lietuviška muzika vargonams*. Sud. Virginija Survilaitė. Vilnius: Muzika, 1990.
100. *Lietuvos muzikos istorija. II knyga. Nepriklausomybės metai 1918 – 1940*. Sud. Algirdas Ambrazas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009.
101. Ligeti, Geörgy. Was erwartet der Komponist der Gegenwart von der Orgel? In: *Orgel und die Orgelmusik Heute*. 1968.
102. Lindner, Wolfgang. *Orgelkompositionen in den baltischen Staaten Estland, Lettland und Litauen*. Lilienthal/ Bremen: 1992.
103. Lippus, Uve. Von Kreis zu Kreis. Über die Musik der „Estnischen Balladen“ von Vio Tormis. Zusammenfassung. In: *Pribaltijski muzykovédčeskij sbornik*, 2. Tallin: Eesti raamat, 1985 (p.93-103).
104. Mâche, François Bernard. *Music, Myth and Nature or The Dolphins of Arion*. Contemporary Music Studies, Harwood Academic Publishers, 1983.
105. Mackus, Algimantas. *Poezija*. Vilnius: Vaga, 1972.
106. Mahrenholz, Christian. Fünfzehn Jahre der Orgelbewegung. In: *Musik und Kirche*, 1938.
107. Martišius, Vaclovas. *Kognityvinė psichologija. I dalis. Suvokimas ir atmintis*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2006.
108. Melnikas, Leonidas. Lietuviškasis Adomo Gottlabo Casparini veiklos matas. In: *Menotyra*, 2005, nr. 1, t. 38.
109. Melnikas, Leonidas. *C. Ph. E. Bach und das Balticum. Über die Brüder Grotthuss – C. Ph. E. Bachas ir Pabaltijys. Apie brolius Grotthussus*. Vilnius: Baltos lankos, 1997.
110. Meyer, Leonard B. *Spheres of Music*. University of Chicago Press, 2000.
111. Mickūnas, Algis. *Estetika. Menas ir pasaulio patirtis*. Sud. Rūta Brūzgienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011.
112. Mickūnas, Algis. *Pastovumas ir tėkmė*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2005.
113. Milašius, Oskaras. *Misterijos*. Vilnius: Vaga, 2002.
114. Milašius, Oskaras. *ARS Magna. Slėpiniai*. Vilnius: Aidai, 2002.
115. *Mitologija šiandien. Antologija*. Sud. Algirdas Julius Greimas, Teresa Mary Keane. Vilnius: Baltos lankos, 1996.
116. Moeser, James. Symbolism in J. S. Bach's Orgelbüchlein. In: *American Organist*. 47, no. 11, 1964.

117. *Musical Work: Boundaries and Interpretations. Muzikos kūrinys: jo ribos ir interpretacijos.* 38-oji Baltijos muzikologų konferencija. Straipsnių ir pranešimų rinkinys anglų ir vokiečių kalbomis. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjungos Muzikos informacijos ir leidybos centras, 2006.
118. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG).* Begründet Friedrich Blume. Kassel: Bärenreiterverlag, 1949 – 1968.
119. *Muzika kaip kultūros tekstas. Naujosios muzikologijos antologija.* Sudarytoja Rūta Goštautienė. Vilnius: Apostrofa, 2007.
120. *Muzika muzikoje: įtakos, sąveikos, apraiškos. Muzyka z muzyki.* IX lenkų ir lietuvių muzikologų konferencijos knyga. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2004.
121. *Muzikos kalba. Barokas, II dalis.* Sud. Gražina Daunoravičienė. Vilnius: Enciklopedija, 2006.
122. *Muzikos komponavimo principai: muzikos archetipa. VIII.* Sud. R. Janeliauskas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2008.
123. Nakas, Šarūnas. *Šiuolaikinė muzika.* Vilnius: Alma litera, 2001.
124. Narbutienė, Ona. *Eduardas Balsys: kūrybos apybraiža.* Vilnius: Baltos lankos, 1999.
125. Narbutienė, Ona. *Juozas Naujalis.* Kaunas: Šviesa, 1989.
126. Narbutienė, Ona. *Konstancija Brunzaitė.* Vilnius: Vaga, 1983.
127. Naujokaitienė, Elina. Prancūziškoji topika Juozo Keliuočio katalikybės ir modernizmo apologetikoje. In: *Juozas Keliuotis ir literatūros dinamikos problemos.* Vilnius: Lietuvių lietratūros ir tautosakos institutas, 2003.
128. Nietzsche, Friedrich. *Rinktiniai raštai.* Vilnius: Mintis, 1996.
129. *The Nordic Baltic Organ Book: History and Culture.* Sud. A. Frisk, S. Jullander, A. Mc. Crea. Göteborg: Organ Art Center, Go Art, 2003.
130. *Organy i muzyka organowa II: XI Festival muzyki organowej w Koszalinie.* Prace specjalne 16. Gdansk: PW SM Akademia muzyczna im St. Moniuszki, 1978.
131. *Organy i muzyka organowa VII.* Prace specjalne 44. Gdansk: PW SM Akademia muzyczna im St. Moniuszki, 1988.
132. Owen, Barbara. *American Organ Music and Playing from 1700.* Organ Institute Quaterly, 10, no. 3, 1963.
133. Pakarklytė, Asta. New (Re)Generation of Lithuanian Contemporary Music. In: *Lithuanian Music Link.* Nr. 17. Vilnius: Lietuvos muzikos informacijos ir leidybos centras, 2009.
134. Palionytė, Dana. *Julius Gaidelis – namų ilgesio dainius.* Vilnius, Petro ofsetas, 2008.
135. Palionytė, Dana. Religinės muzikos keliai ir kryžkelės XIX – XX a. sandūroje. In: *Menotyra.* Nr. 4. 1998.

136. Panofski, Ervin. *Prasmė vizualiniuose menuose*. Vilnius: ALK, Baltos lankos, 2002.
137. Patackas, Algirdas. *Litua*. Vilnius: Versmės, 2013.
138. Peyser, Joan. *Twentieth – Century Music: The Sense Behind the Sound*. New York: Schirmer Books, 1980.
139. Pister, Aleksandra. Muzikos retorikos tradicija Johano Kuhnau „Biblijinėse istorijose. Kompozicinė praktika, II dalis. In: *Lietuvos muzikologija VII*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2006 (p.20-41).
140. Pister, Aleksandra. Muzikos retorikos tradicija Johano Kuhnau „Biblijinėse istorijose. Teorinis konceptas, I dalis. In: *Lietuvos muzikologija VI*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005 (p.6-33).
141. Pollock, Griselda. *Psychoanalysis and the Image*. Transdisciplinary perspectives. New York: Blackwell Publishing, 2006.
142. *Portrait(s) d'Olivier Messiaen*. Sous la direction de Catherine Massip. Paris: Bibliothèque nationale de France, 1996.
143. Povilionis, Girėnas. Vilniaus vėlyvojo baroko vargondirbystės menas Lietuvoje: meistrų kilmė ir kūrybos klaida. In: *Menotyra*. 2006, nr. 2.
144. Povilionis, Girėnas. *Vilniaus vėlyvojo baroko vargondirbystės mokykla*. Daktaro disertacija. Humanitariniai mokslai, Menotyra, 03M. Vilniaus dailės akademija, 2006.
145. Radeckytė – Kazakevičienė, Milda. Vytautas Bacevičius ir jo indėlis į lietuvių kultūrą. In: *Menotyra*. 1980, nr. 9.
146. Raeper, William; Smith, Linda. *Po idėjų pasaulį*. Vilnius: Alma litera, 1996.
147. Rancière, Jacques. *The Future of the Image*. London, New York: Verso, 2007.
148. Renkewitz, Werner; Janca, Jan. *Geschichte der Orgelbaukunst in Ost- und Westpreußen von 1333 – 1944*. Band I. Würzburg: Verlag Weidlich, 1984.
149. Riedel, Friedrich Wilhelm; Laquer, Thomas. Orgelmusik. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*. Begründet Friedrich Blume. Kassel: Bärenreiterverlag, 1949 – 1968.
150. *Rytai – Vakarai. Komparatyvistinės studijos XI*. Sud. Antanas Andrijauskas. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.
151. Rosales, Jurate. *Goths and Balts. The Missing Link of European History*. Editors: Vydūnas Youth Fund, INC, Illinois, USA, 2004.
152. Rössler, Almuth. *Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens*. Mit original Texten den Komponisten. Duisburg: Gilles Francke Verlag, 1993.
153. Rössler, Ernst Karl. Orgelfragen Heute in Rückblick und Ausblick. In: *Musik und Kirche*. 17, 1947.
154. Rost, Martin. Orgelbarock in Vilnius. In: *Ars Organi*, Heft 2, Juni, 2007.

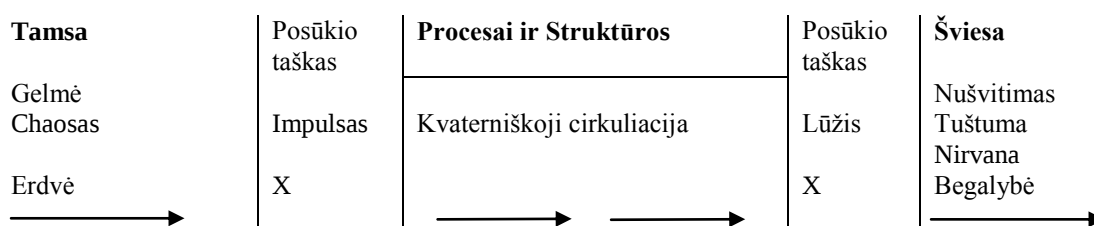
155. Samualienė, Sigita. Kazio Šimonio ryšiai su mitologija ir lietuvių liaudies menu. In: *Dailė, muzika ir teatras valstybės gyvenime 1918 – 1998*. Vilnius: Vilniaus dailės akademija, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 1998 (p.7-16).
156. Schopenhauer, Arthur. *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys*. Vilnius: Pradai, 1995.
157. Schweizer, Albert. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1977.
158. Seashore, Carl Emil. *Psychology of Music*. London: 1967.
159. Skurdenienė, Irena. Archetipas. In: *Lietuvių literatūros enciklopedija*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001.
160. Sprindytė, Jūratė. *Prozos būsenos 1988 - 2005*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006.
161. Aloyzas Stasiulevičius. *Tapyba. Kūrybos erdvė*. Sud. Aušra Poškutė. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2006.
162. Sonnaillon, Bernard. *King of the Instruments. A History of the Organ*. New York: Rizzoli International Publications, 1985.
163. Stoianova, Ivanka. Mythos und Gedächtnis: Bemerkungen über das italienische Musiktheater – Luciano Berio „Outis“ und Szilvano Bussotti „Tieste“. In: *Das Musiktheater: Exempel der Kunst*. Herausg. von O. Kolleritsch. Wien: 2001.
164. Stoianova, Ivanka. Rihm und Artand: Das Musik – Theater der Grausamkeit. In: *Internationales Rihm Symposium*. Salzburg: 2000. Wien: 2004.
165. Stoianova, Ivanka. Versuch einer komparatistischen Erhellung des LICGL – Zyklus: Berio, Bussotti, Stockhausen. In: *Kongress Bericht Internationales Stockhausen Symposium*. Köln: 2000. Köln, Münster: 2004.
166. Streikus, Arūnas. *Sovietų valdžios antibažnytinė politika Lietuvoje (1994 – 1990)*. Vilnius: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras, 2002.
167. Sutherland, Robert. Organ Music of Jean Langlais: Comments on Performance Style. In: *American Organist*. Jan. 1968.
168. Sutherland, Robert. Sources of Past Serve Langlais in Organ Works. In: *Diapason*. Jan. 1958.
169. Šeduikytė – Korienė, Eglė. *Lietuvos vargonų menas. XIX a. pabaiga – XX a. pirmoji pusė*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2012.
170. Tagore, Rabindranath. *Collected Poems and Plays*. London: Macmillan & co, 1958.
171. Tagore, Rabindranath. *Lyrika*. Vytauto Nistelio vertimas. Vilnius: Vaga, 1972.
172. Tamošaitis, Regimantas. *Kelionė į laiko pradžių. Indų idealizmas. Vydūnas, Krėvė*. Vilnius: Pradai, 1998.

173. Tamulytė, Loreta. Šiuolaikinės lietuvių kamerinės muzikos tendencijos. In: *Muzika*, 1984, nr. 4.
174. Tarasti, Eero. *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*. Berlin/ New York: Mouton de Gruyter, 2002.
175. Tarlinski, Piotr. *Klangstruktur der biblisch inspirierten Orgelsolokompositionen ab etwa 1960*. Daktaro disertacija. Mainz: 1994.
176. Tauragis, Adeodatas. *Litauische Musik Heute und Gestern*. Vilnius: Vaga, 1972.
177. Tomaszewski, Mieczysław. *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*. Kraków: Akademia Muzyczna, 2000.
178. Tomaszewski, Mieczysław. *Krzysztof Penderecki and his music. Four Essays*. Kraków: Akademia Muzyczna, 2003.
179. Tomaszewski, Mieczysław. Musik in Musik bei Penderecki. In: *Music of the Twentieth Century Within the Horizons of Musicology*. Vilnius: 1998.
180. Trilupaitienė, Jūratė. *Jėzuitų muzikinė veikla Lietuvoje*. Vilnius: Muzika, 1995.
181. Trilupaitienė, Jūratė. XVI – XVII a. Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės muzikinis palikimas ir jo interpretacijos aspektai. In: *Menotyra*. 1998, nr. 4.
182. Trilupaitienė, Jūratė. XVII a. Lietuvos vargonų muzikos bruožai Sapiėgų rankraštyje. In: *Menotyra*. 2000, nr. 3 (20).
183. Uždavins, Algis. *Kūrybinė vaizduotė. Dailės kritika ir publicistika*. Sud. Odeta Žukauskienė, Žilvinė Gaižutytė – Filipavičienė. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2013.
184. Vaitkus, Balys. Rodos, netrukščiau savo mokiniams tobulėti... Pokalbis su profesoriumi Leopoldu Dygriu. In: *Muzikos barai*. 2007, nr. 7 – 8 (liepa – rugpjūtis).
185. Venckus, Antanas. Lietuviška sonata vargonams. In: *Literatūra ir menas*. 1965 05 29.
186. Versekenaitė, Audra. Kosmostruktūrinių idėjų sklaidos aspektai šiuolaikinėje muzikoje. In: *Lietuvos muzikologija*. 2001, t. 2.
187. *Visual Music. Synaesthesia in Art and Music since 1990*. By Kerry Broughter, James Olivia. London: Thames & Hudson, 2005.
188. Walcha, Helmuth. Regers Orgelschaften kritisch betrachtet. In: *Musik und Kirche* 22. 1952.
189. Williams, Peter. *New History of the Organ. From the Greeks to the Present Day*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
190. Zywiets, Michael. Orgelmusik. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 7. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Bärenreiter Metzler, 1997.
191. Zöllner, Stefan. *Orgelmusik in nationalsozialistisches Deutschland*. Daktaro disertacija. Heidelberg: 1997.

192. Žarskus, Aleksandras. *Savęs ieškojimas*. Kaunas: 2001.
193. Žiūraitytė, Audronė. *Skiautynys mano miestui*. Monografija apie Onutės Narbutaitės kūrybą. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, Muzikos informacijos ir leidybos centras, 2006.
194. Žukienė, Judita. Muzikos specifikos samprata lietuvių muzikos kontekste. In: *Lietuvos muzikologija*, 2004, t. 5.
195. Žukienė, Judita. *Nespecifinės muzikos prasmės*. Daktaro disertacijos santrauka. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2001.

PRIEDAI

Savasties grafinė koncepcija: šventėjimo kelio evoliucinė dramaturgija Savasties raidos fazės:



Savasties periferinės dimensijos

Gelmė – tamsa – gausmas
aukštuma – šviesa – pulsacija

Savasties posūkio taškai:

<u>impulsai</u>	<u>Lūžis</u>
Intervalinis šuolis, sankirtos, antinomijų jungtis	Griūtis, aleatorika, sonoristika
Išrišimo užlaikymas, aimana, sąlytis	Destrukcija, chromatika, alteracijos
Ritmikos signalas, gestas	Apokalipsė, sonoristinis absoliutas

Savasties brandos centras

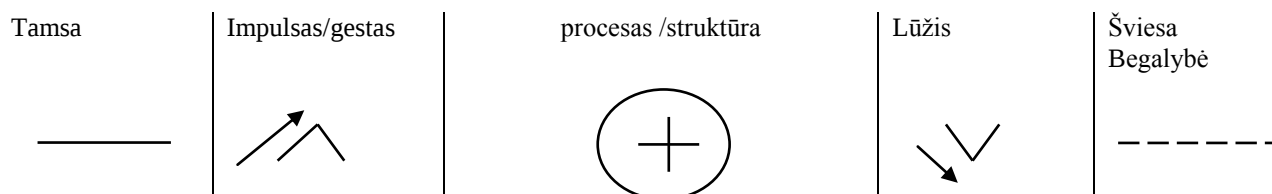
ratas



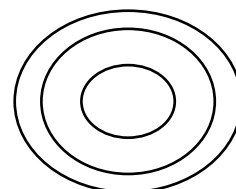
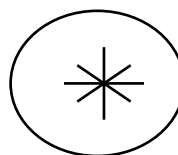
Kvaternija



Savasties grafika:



Savasties sisteminė struktūra pagal C. G. Jungą: Mandala



Vargonai ir Savastis: archetipų visumos koncepcija instrumento sandaroje

Vargonai yra archetipų visumos darną realizuojantis instrumentas. Šias jo išskirtines savybes lemia natūrali akustinė kilmė ir žmogaus dvasinių reikmių raida. Vargonai kaip tikras provaizdžių šaltinis apima netgi didesnę nei vien muzikinių reikšmių sferą: pradedant akustinės erdvės vibracija jų daugiareikšmiškumą byloja savarankiškos daugiadalės struktūros sukūrimas (automatika arba *Werkprinzip*, žr. Peter Williams. *A New History of the Organ. From the Greeks to the Present Day*. Indiana University Press, 1980, p. 98.) bei vizualinė (architektūrinė, skulptūrinė, tapybinė) dimensija. Tuo būdu vargonų archetipiškumas įsitvirtina kaip daugiareikšmė visuma – analogija archetipų archetipo Savasties koncepcijai. Šią tezę paremia ir vargonų istorija, instrumento kilmė ir etimologija.

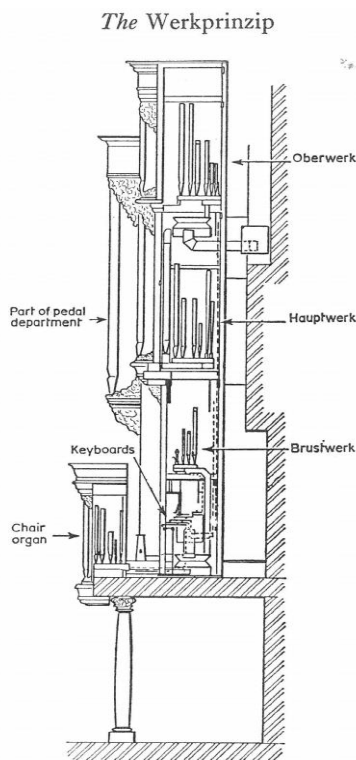
Vargonų kilmė. Vargonai buvo išrasti, kaip manoma, senovės Graikijos inžinieriaus Ctebijaus, gyvenusio Aleksandrijoje apie 246 m. pr. Kr. Vargonai buvo padaryti, sudėjus kelias fleitas (arba išskaptuotus bambukų stiebus) ir pajungus jas vienam oro padavėjui (dėzelei); taip atsirado instrumentas, žinomas pavadinimu Pano fleita. Vargonų gausmo provaizdis yra sferinė vėjo gūsių muzika – natūralieji aerofonai, iki dabar dar randami Pietryčių Azijos šventyklose sustatyti vamzdeliai, vėjui kylant vienu metu skleidžiantys skirtingo aukščio garsus. Esminis vargonų skirtumas nuo kitų muzikos instrumentų glūdi šioje savaime darniai sąveikaujančioje daugumoje (vamzdžių, fleitų ar kitų instrumentų grupių) – instrumentinės visumos išgavime, pučiant orą arba panaudojant vandens spaudimą (hidrauliniai antikiniai vargonai).

Vargonai buvo naudojami kaip išskirtinis dvasinio rango instrumentas (visatos harmonijos atspindys) antikinėse ir Bizantijos šventyklose, vėliau iš Konstantinopolio po barbarų invazijų pasklido po Europos vienuolynus, bažnyčias, arkikatedras. Vargonai buvo siejami ir su pagonybe (gelmine gamtiškojo prado dimensija jų gausme), netgi vienu metu draudžiami bažnyčios tėvų, taip pat buvo naudojami ir militariniais tikslais karių dvasios pakėlimui. Manoma, kad vargonus, kaip ypatingo statuso instrumentą paskleidė Venecijos kunigas Georgius, turėjęs padaryti keletą imperatoriaus Konstantino (Capronymus, apie 757 m.) dovanos kopijų. Jis ir jo mokiniai, žinoję vargonų statybos metodus, instaliavo šį instrumentą Vakarų Europos bažnyčiose (Bernard Sonnaillon. *King of the Instruments*. New York: Rizzoli International Publishing, 1985, p. 10-12).

Vargonų etimologija. Pats žodis vargonai turi keletą esminių archetipinių reikšmių, bylojančių apie artumą Savasties parametrams. *Organon*, *organum* buvo naudojamas dar Platono (Valstybė) ir Aristotelio (Politika) veikaluose, tačiau reiškė ne muzikos instrumentą, o instrumentų valdymo įrankį (instrumento rankena, su kuria dirbama, pagal žodį dirbti: sen gr. *ergon*). Tuo būdu abu žodžiai *organon* ir *ergon* yra susieti su kamieniu, vedančiu į atskiras šakas (Williams, 1980, p. 19). Vargonų instrumento kilmė ir raida konstatuoja jo dualizmą: gamtos instrumento ir automato („mašinos“) sąveiką, kas įgalina vargonus į vieną sandarą sujungti plačiasluoksnę archetipinę visumą.

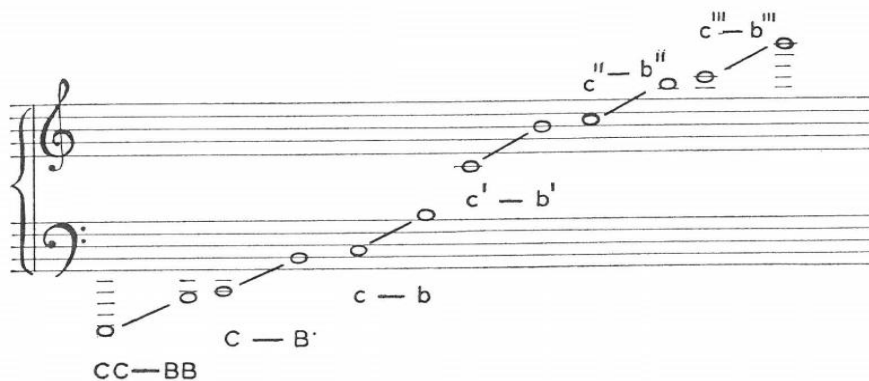
Visumos formavimą karūnuoja pats vargonų įvaizdis, įgijantis imponantišką vizualinę projekciją. Vargonų prospektai atveria mitologijos, biblinių vaizdinių, gamtos simbolių, angelų, šventųjų, muzikos instrumentų ir kt. įvairovę.

Vargonų struktūra atspindi archetipinį tarpusavyje sąveikaujančių instrumentų grupių (registrų vamzdžių) visumos principą.



žr. Peter Williams. *A New History of the Organ. From the Greeks to the Present Day*. Bloomington: Indiana University Press, 1980, p. 98.

Vargonų balsyno sandara atspindi archetipo Savasties procesų kelią: registrai organizuoti kilimu aukštyn obertonų piramidės principu:



žr. Peter Williams. *A New History of the Organ. From the Greeks to the Present Day*, p.15.

Vargonai ir Savastis. Skirtingų instrumentų prototipų grupių sąveika vargonuose atliepia vieną svarbiausių Savasties principų: priešpriešiniu judėjimu pasiekama unikalų rezultatą – integralinę visumos struktūrą. Reikšminga, kad mechanizmo tobulumą čia, beje, dar nusveria erdvės kategorija, jos neapibrėžta dimensija. Šios vargonų savybės daro instrumentą analogišką archetipo Savastis raiškai. Galima teigti, kad tyrime nustatomi Savasties šventėjimo kelio 5 etapai – fazės turi atitikmenį vargonų instrumento sandaros principu. Tai:

- 1) vargonų struktūra *Werkprinzip* (darbo principas), t. y. instrumentų grupės – vamzdžių dėžės, jų sąveika ir paskirstymas vargonų konstrukcijoje. Galima analogija – Savasties trečioji fazė, struktūriniai judėjimai, cirkuliacija
- 2) vargonų garso kilmė iš suspausto oro gūsių sutelkimo vamzdyje – erdvės vibracija, gelmė ir išskaidrėjimas kylant, Nušvitimas obertonų aukštėjimo principu, atitinkamai Savasties I ir V fazės
- 3) vargonų balsyno neribotos dinaminės galimybės – Savasties impulsų ir lūžių dramaturgija, II ir IV fazės

- 4) vargonų garsalaikis, unikalus kontinualumas, – taip jam suteiktas „amžinojo variklio“ statusas, paverčiantis vargonus „susiliejo su amžinybe“ instrumentu, atliepian Savasties V fazę – išėjimą į begalybę
- 5) vargonai kaip vaizdinys ir audiovizualinis fenomenas, susietas su „kita erdve“

Visos šios fenomenalios vargonų ypatybės byloja juos esant archetipinės Savasties – tamsos skaidrėjimo gausme instrumentu. Todėl vargonai yra neabejotinai kompozitorių kryptingai pasirinktas instrumentas atskleisti archetipo Savasties raiškai.

Kūriniai vargonams, įrodantys Savasties archetipo raišką

Savasties impulsas – pažadinimas:

Julius Gaidelis „Vakaro meditacija“ (1966)
 Algirdas Martinaitis „Šviesių nakties žiedų pažadinimais“, perskaičius Tagorę (1974)
 Onutė Narbutaitė „Ėjimas į tylą“ (1981)
 Vidmantas Bartulis „Šauklis“ (1982)
 Teisutis Makačinas „Malda už Lietuvą“ (1980)

Savasties pilnatvė – apoteozė, konceptuali sistema, visuma (visų parametrų atsiskleidimas):

Giedrius Kuprevičius *Borobudur* (1977) pagal budistų piramidės Javos saloje, Indonezijoje, architektūrą
 Bronius Kutavičius „Ad patres“ (1984) pagal M. K. Čiurlionio paveikslų ciklą „Laidotuvių simfonija“
 Gracijus Sakalauskas „Domine, clamavi ad te...“ Choralas, keturios meditacijos ir Post Scriptum (Naujasis Testamentas, Didžiojo Penktadienio muzika, 1984)
 Vidmantas Bartulis „1752 metų liepos 17 vizija“ Choralas ir Toccata pagal J. S. Bacho „Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ“ (J. S. Bacho priešmirtinis praregėjimas, pagal istorinę A. Schweizer'io monografiją 1985)
 Mykolas Natalevičius „LA“ (2014), skiriama Loretai Asanavičiūtei, pagal G. Grickevičiaus paveikslus „Pasipriešinimo moterys“

Savasties išėjimas – Nušvitimas, baigtis, atvirumas amžinybei, transcendencija

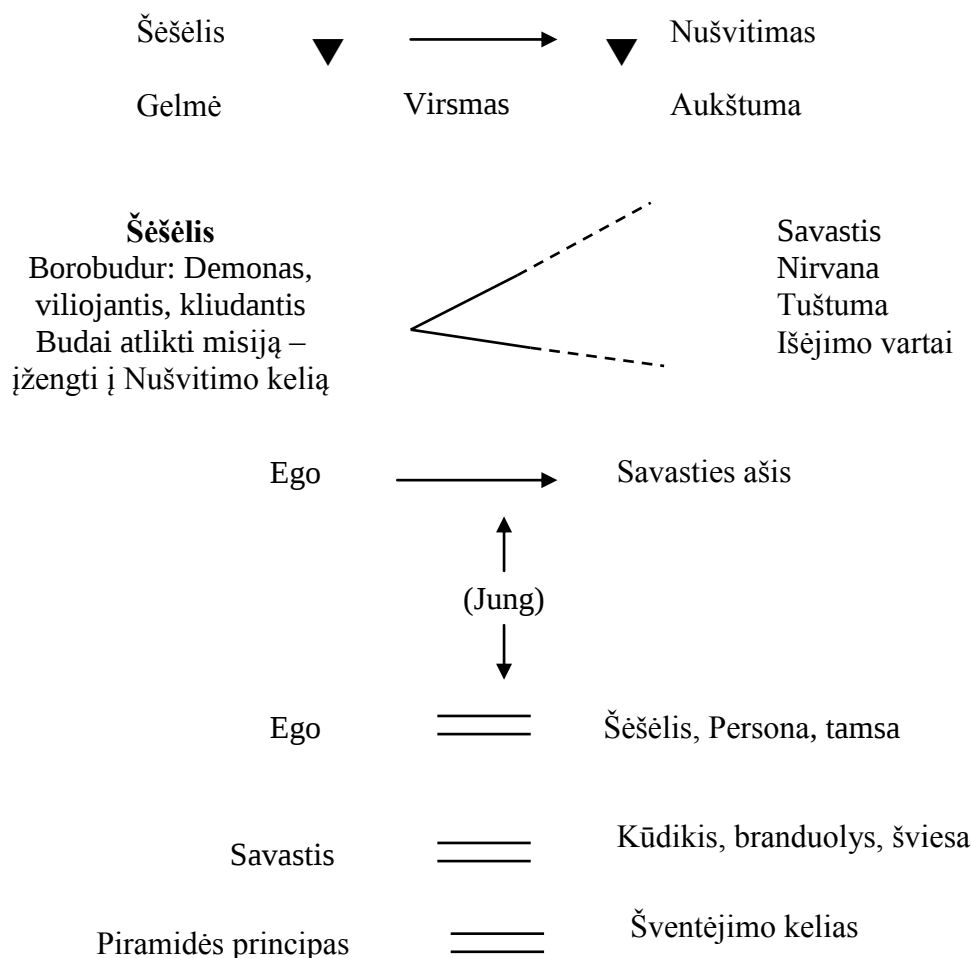
Jonas Tamulionis „Malda“ (2000) (autorius: piligrimų eiseną, atmeldimas pokyčio iš gamtos)
 Gracijus Sakalauskas „Campi lugentes“ (2008) (Vergilijaus poetika, Dantė ir Vergilijus pragare, vėlių procesija, G. Dore paveikslas iš Biblijos vaizdinių knygos)
 Algirdas Martinaitis „Dangaus pasiuntinys“ (2014), muzikinė vinjetė šv. Pranciškui

Pagrindiniai Savasties archetipo požymiai vargonų kūrinuose:

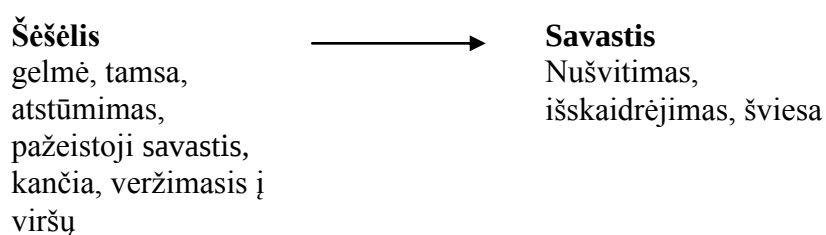
1. Šviesos/ tamsos – gelmės / aukštumos) antinomija
2. Procesualioji dramaturgija ir minimalizmas (istoriniai muzikiniai procesijų analogai – pasakalijos, čakonos, konduktai, mišių ciklas)
3. Ekstra muzikinis aspektas, vaizdinys, paaiškinantis, papildantis suteikiantis kūriniui vizualiąją *scenografiją*.
4. Sakralinė dimensija – perėjimas į kitą erdvę, Nušvitimas, ireali Vizija, tyro nepaliesto branduolio gimimas
5. Amžinybės ženklai: pauzės, tyla, susiliejo su erdve, detalės iškėlimas ir ikoniškas įsimbolinimas

6. Mandalos kodas judėjimo procesuose: kvaterniškoji cirkuliacija, rato ciklas, priešpriešiniai judėjimai (enantiodramijos)
7. *Archerašymas* (Derrida terminas): supaprastinta stiliaus kalba: vertikalės, lėtas kismas, repetityvas, architektūrinis faktūros sluoksnių traktavimas, varpai, aidai, ritminiai kirčiai, sinkopės, laiko progresija
8. Reliatyvistinis ribų tarp parametrų naikinimas: modeliavimas gausmu, akordo tirštėjimas ir skaidrėjimas užlaikymais,
9. Vieno garso kaip mikrovisatos traktavimas
10. Kūrinys kaip misterija, aprėpiantis scenografinius šviesos tamsoje, judėjimo ir statikos aspektus

Savasties dramaturginis sprendimas per šventėjimo kelio ašį:



Muzikinėje dramaturgijoje, neatsisakant psichologinės specifikos, bet ją perkeliant į erdvės semantiką, gelmės dimensija koncentruojasi iš Ego į Šėšėlio kategoriją.



P. S. Pažinimo prasme svarbų vaidmenį atlieka ir alternatyvinis Anti-Savasties procesas: minimalizacija, segmentacija, fragmentacija ir Netikros Savasties – Personos, Ego dominijos ironiškas iškilimas – paslydimais (F. Latėno „Švytėjimas“ 1995).

Savasties misterija

Savasties archetipo raiška atsiremia į procesijos įvaizdį. Jį ženklina ir pati šventėjimo kelio paradigma, ir tiesiogiai su piligrimų procesijos vaizdiniais susiję kūriniai: G. Kuprevičiaus Sonata Nr. 3 „Borobudur“, B. Kutavičiaus Sonata „Ad patres“, G. Sakalausko „Domine, clamavi ad Te...“, „Campi lugentes“. Netiesiogiai į procesijos įvaizdį įsitraukia ir J. Tamulionio „Malda“. T. Makačino „Malda už Lietuvą“, M. Natalevičiaus „LA“ (2014). Pastebėtina, kad dauguma procesijos kūrinių yra Savasties pilnatvės raiškos, visuminės penkių fazių struktūros pavyzdžiai. Juose Savasties *šventėjimo kelio* procesija transformuojasi į vieną transcendentalų *infinito* fenomeną. Savasties esminis parametras – kvaternija atsiveria į visumą per lūžio fazę, per „išėjimo vartus“ į Nušvitimą, persikėlimo į *kitą erdvę* fazę (IV). Lūžis sujungia viską į vienumą, pakeičia egzistencijos būvį. Taip turime užšifruotą Savasties peizažą – sklaidų begalybės vienį. Skaičius penki yra savotiška Savasties transformacijos *hyperkvaternija*, savo trauka vedanti į virsmą. Lūžis yra atsivėręs penktasis elementas kvaternijoje, o jo trauka veikia tarytum magiška paslaptis arba tikroji Savasties misterija, suteikianti jai naują lygmenį – muzikinį faktūros „kūną“, jungiantį sferas ir gelmes. Susiliejęs į vienį ir pasklidęs laike dimensijomis „alchemiškoji“ faktūra tampa aktualiuoju Savasties lauku, kurio šifrų ieškoma kaip gestų raiškos. Gestai parodo ribas, kurias norima peržengti, bet kas už jų ir ar peržengimas įvyko, lieka paslaptis. Ribų peržengimo gestą ryškiausiai atskleidžia A. Martinaičio „Dangaus pasiuntinys“ (2014): čia kvaternija (analogiškas kvartos intervalas) transcendencijos akorde išsilydo į tritonį, taip susilieja su erdve ir „neišrišimo laiku“, pasklinda posūkyje. Gestai yra ultimatyvūs ženklai, jie iškalbingai byloja Savasties veiksmų algoritmą. Esminiu čia tampa reiškinys „posūkio taškas“ (Rancière, 2007, p. 21). Už jo glūdinti nežinia – „alcheminė jungtis“ (C. G. Jung. *Mysterium conjunctionis*, 1954, 1968) yra Savasties misterija, tas nuolat iškylantis atmeldimo procesijos kelias, gyvybingas lietuvių naujosios vargonų muzikos kūrėjų vaizduotėje, vedantis nuo archetipo iki vizijos.

Archetipo Savastis raiškos naujausi kūriniai

Savasties struktūros koncentracija procesualiosios dramaturgijos formos modelyje: Mykolas Natalevičius „LA“ (skiriama Loretai Asanavičiūtei, pagal Gerdenio Grickevičiaus paveikslų ciklą „Paspriešinimo moterys“, 2014)

Mykolo Natalevičiaus (g. 1985) kūryba priklauso vadinamajai naujojo sakralumo kryptčiai. Ji yra tampriai susieta su vargonais (autorius pats vargonuoja, improvizuoja šiuo instrumentu) ir gausmo modeliavimu, artimu archetipo Savastis koncepcijai. Kompozitorius įsitraukė į kūrybinį šio tiriamojo darbo procesą bei specialiai (pagal tyrimo autorės užsakymą) sukūrė kūrinį vargonams, savo formos modeliu atitinkantį archetipo Savastis *šventėjimo kelio* eigą. Tuo būdu išlieka aktualus Savasties aspektų sklaidos fenomenas dabarties kūryboje. Natalevičiaus kūrinys aiškiai ir centruotai parodo visus penkis Savasties etapus – fazes ir tiksliai savo padalomis atitinka *šventėjimo kelio* dramaturginę raidą. Pažymėtina ir istorinio lūžio situacija: kūrinys aktualizuota lietuvių tautos laisvės kovos drama (Loreta Asanavičiūtė žuvo po sovietų tankų 1991 sausio 13d. prie Vilniaus televizijos bokšto, vienintelė mergina iš 13 beginklių Lietuvos nepriklausomybės gynėjų), būdingas naujosios lietuvių europinės sąmonės ir tapatybės suvokimo ženklas. Kūrinio autorius komentuoja: „Pavadinimas LA reiškia Loretos Asanavičiūtės inicialus. Ši raidžių jungtinė simboliškai atspindi pasikartojantis arba tęsiamas garsas la. Kūrinio diatoninis garsynas ir sekundinius sąskambius įreminanti tarcijomis paremta harmonija yra tarsi lietuviško garso atspindys, kurį apjungia sekundiniais sąskambiais paremtos garsinės struktūros. Šis kūrinys tarsi choralinė variacija (motyvas si-do-sol-la-fa), skirta Loretos Asanavičiūtės atminimui (...) garsų srautas virsta dinamiška kulminacija, kuri ištirpsta begalybėje (...) lieka vienišos motyvo

nuotrupos, subyrančios kaip silpstančios širdies dūžiai. Vizualinis šio kūrinio inspiracijos šaltinis buvo tapytojo Gerdenio Grickevičiaus ciklas „Pasipriešinimo moterys“.²¹⁰

„LA“ turi šias penkias archetipo Savastis raiškos fazes: 1) Nušvitimo ženklas kaip vardas ir chorališkoji intonacinė ląstelė bei jos antinomija – tamsa, grėsmės artėjimas, kirčiai, statiškas ritmas, chromatika perkryžiuojami unisonai. 2) Impulsai, veržimosi į laisvę (šviesos erdvę) judėjimo segmentai, ryžto kilimas (aštuntinių intonacinės ląstelės, polifoniškai tirštėjanti ir intensyvėjanti faktūra. 3) Ciklinio judėjimo tolydinumas įprasminamas kaip struktūrinis rato principas, skleidžiantis šviesią energiją ir dimensių gelmę iki galingo visuotinio triumfo. 4) Lūžis – judėjimo nutraukimas vertikalėmis ir statika, totalus struktūrinis faktūros pasikeitimas, fermatos. 5) Išskaidrėjimas: choralinės intonacijos, varpai, aidai, faktūros susiaurėjimas į vieną liniją. Grįžtantis Nušvitimo choralas.

Savasties modelis čia jau nusistovėjęs, suradęs savo struktūros principus ir aiškius kriterijus, koncentruotas į fazes – formos padalas.

Muzikinis pavyzdys 28: M. Natalevičius „LA“ (2014), pradžia – intonacinė semantinka, choralinė Nušvitimo ląstelė

LA
2014

M. Natalevičius

Largo ♩ = 60

Muzikinis pavyzdys 29: M. Natalevičius „LA“ (2014), pirmoji fazė – tamsa, grėsmė, kirčiai, sąstingis

33

²¹⁰ Mykolas Natalevičius „LA“, autoriaus komentaras, 2014 01 30.

Muzikinis pavyzdys 30: M. Natalevičius „LA“ (2014), antroji fazė – veržimosi impulsai

43 $\text{♩} = 120$

mp *con moto*

Muzikinis pavyzdys 31: M. Natalevičius „LA“, trečioji fazė – struktūrinis judėjimas

Vivace

103

9

The third system of the musical score for 'The Merry Widow' waltz. It begins with the tempo marking 'Vivace' and the measure number '103'. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a rapid, continuous eighth-note melody. The middle staff is in bass clef and provides a simple accompaniment with a few notes. The bottom staff is also in bass clef and features a single, low, sustained note marked with a forte 'ff' dynamic. The system concludes with a measure number '9' in the top right corner.

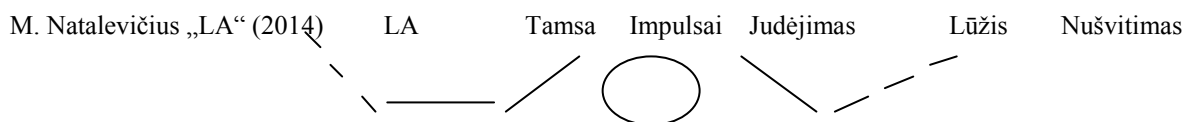
Muzikinis pavyzdys 32: M. Natalevičius „LA“, ketvirtoji lūžio fazė

Muzikinis pavyzdys 33: M. Natalevičius „LA“, penktoji Nušvitimo fazė, choralinės intonacijos (si-do-sol-la-fa) sugrįžimas



Kūrinys aktualus savo formos ir turinio prasme dabartinėje vargonų muzikoje. Itin svarbu, kad taip atsiskleidžia tiriamojo darbo ir kūrybos aktualioji jungtis. Ji ateina per Savasties ir jos istorinių klodų susidurimą, per amuzikines vizualines inspiracijas, per lietuviškos dvasinės raidos procesų kelią.

Choralas



Savasties transcendencija – plevėnimasis tarp dangaus ir žemės: Algirdo Martinaičio „Dangaus pasiuntinys“ (2014)

Tyrimo pabaigoje jo autorę pasiekė dar vienas naujas kūrinys, liudijantis Savasties baigtinės fazės transcendentinį polėkį ir jo raišką vargonų muzikoje. Tai Algirdo Martinaičio „Dangaus pasiuntinys“ (2014), kūrinys, susietas su Pranciškaus Asyžiečio vizijomis kalbant su paukščiais, dvasios plevėnimu tarp dangaus ir žemės. Ryškiausi kūrinio muzikiniai elementai – tai figūratyviniai laisvėjantys erdvės virsmai (vėjo gūšiai), pasažų šuorai. Dangaus ir žemės sferas jungia J. S. Bacho tokatinio faktūros judėjimo provaizdis ir nutolę tarsi prisiminimas tamsos kirčiai bei kvaterniškas choralas, kurio akordikoje (oktava, kvarta, kvinta) sustingę gryniesi intervalai yra sukryžiuoti su tritonu. Itin svarbi čia yra pauzė, jos tyla išlaisvina virpančią erdvę ir sustabdo laiką. Tai akivaizdus anapussybės-transcendencijos bruožai muzikos kalbos elementuose, kur esminis yra sustingęs transcendentinis akordas su tritonu, integruotas su lietuviškuoju trichordu.

Muzikinis pavyzdys 73: A. Martinaitis „Dangaus pasiuntinys“ (2014), transcendenciniai impulsai ir lūžiai – figūratyviniai „vėjo šuorai“ tarp dangaus ir žemės, virpanti erdvė (trielės), fazių antros ir ketvirtos samplaika

DANGAUS PASIUNTINYS
arba
muzikinė vinjetė maldai šv.Pranciškui

Algirdas Martinaitis

♩ = 60

Organ

Pedals

♩ = 86

13

rg.

ed.

Muzikinis pavyzdys 74: A. Martinaitis „Dangaus pasiuntinys“ (2014), fazė trečia – kvaterniškas struktūrinio judėjimo provaizdis „quasi J. S. Bach“

♩ = 60

♩ = 120
(quasi J.S.Bach)

15

rg.

ed.

18

Muzikinis pavyzdys 75: A. Martinaitis „Dangaus pasiuntinys“ (2014), nutolusios pirmosios fazės priminimas, statiškas tamsos kirčių repetityvas

6

Org. 76

Ped.

pp

mp

Muzikinis pavyzdys 76: A. Martinaitis „Dangaus pasiuntinys“ (2014), penktoji fazė, transcendencijos akordas (tritonis ir trichordas), Nušvitimo choralas

rg. 185

mf

poco accel.

82

poco accel.

pd.

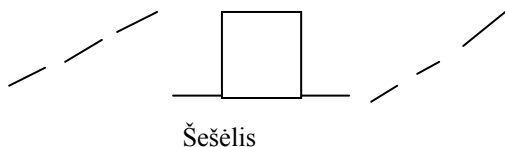
A. Martinaičio „Dangaus pasiuntinys“ sutvirtina šio tyrimo aktualiją: Savasties muzikinę grafiką išreiškia atitinkamais leitmotyviniais segmentais. Čia dominuoja penktosios Nušvitimo fazės dimensijų pobūdis, susiejamas išskirtinai su dangaus aukštuma (veržimusi į viršų), atsivėrusia virpančia šviesos erdve (figūratyvai, ornamentika) ir išskaidrėjimo statika (choralas, vertikalės). A. Martinaičio naujasis opusas yra ir jo gilinimosi į vargonų specifiką, iš dalies ir į G. Sakalausko kūrybą, bendradarbiaujant su tyrimo autore, išdava.

A. Martinaitis „Dangaus pasiuntinys“ (2014)

Nušvitimas

J. S. B.

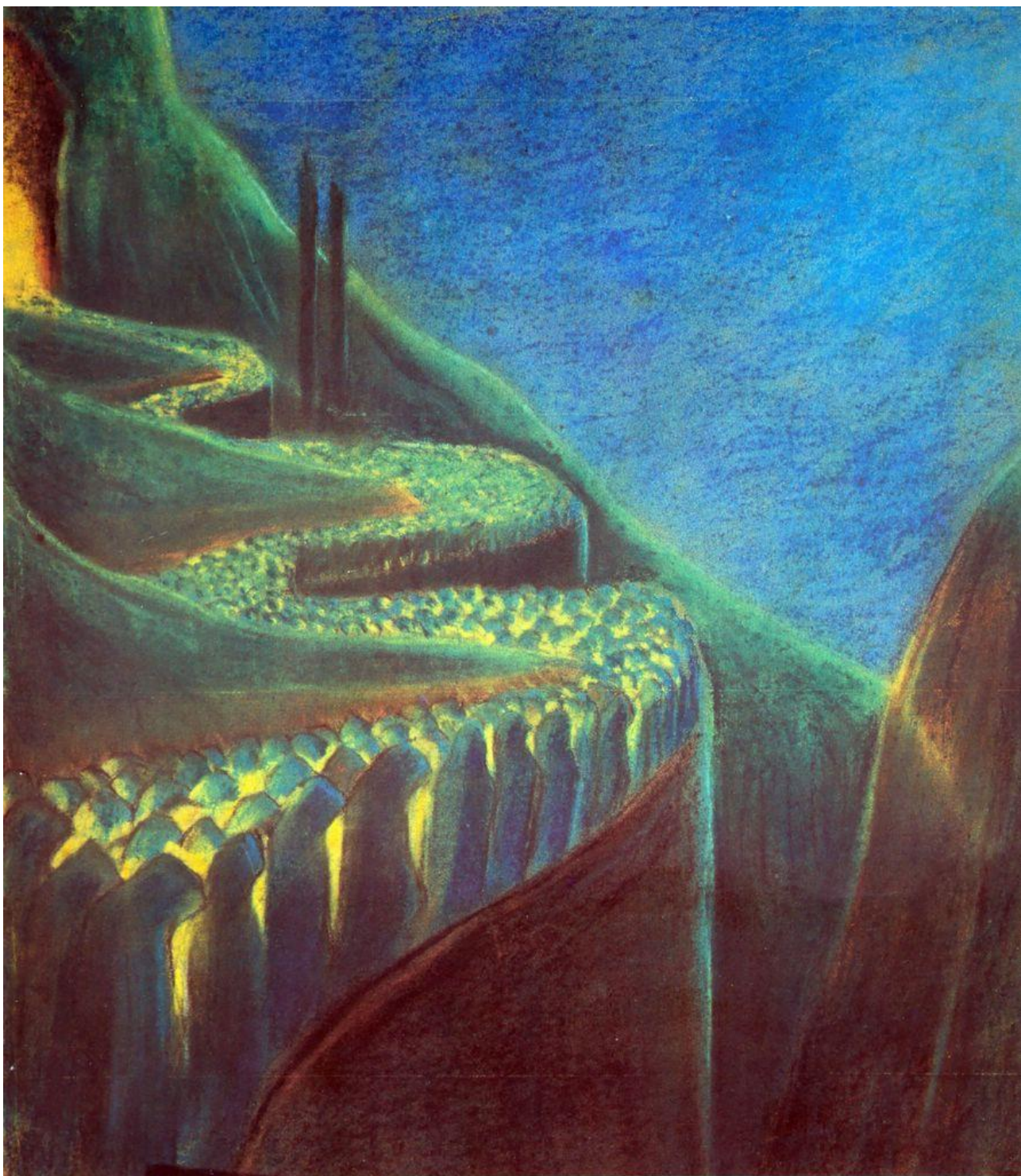
Nušvitimas



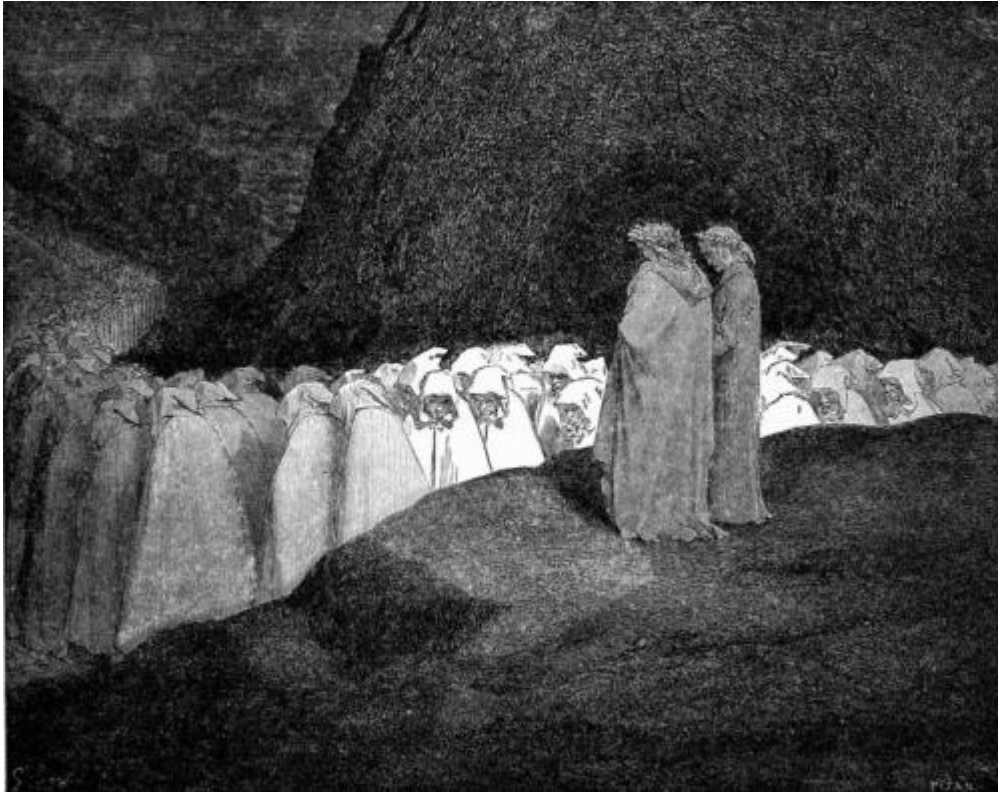
Vizualiniai pavyzdžiai



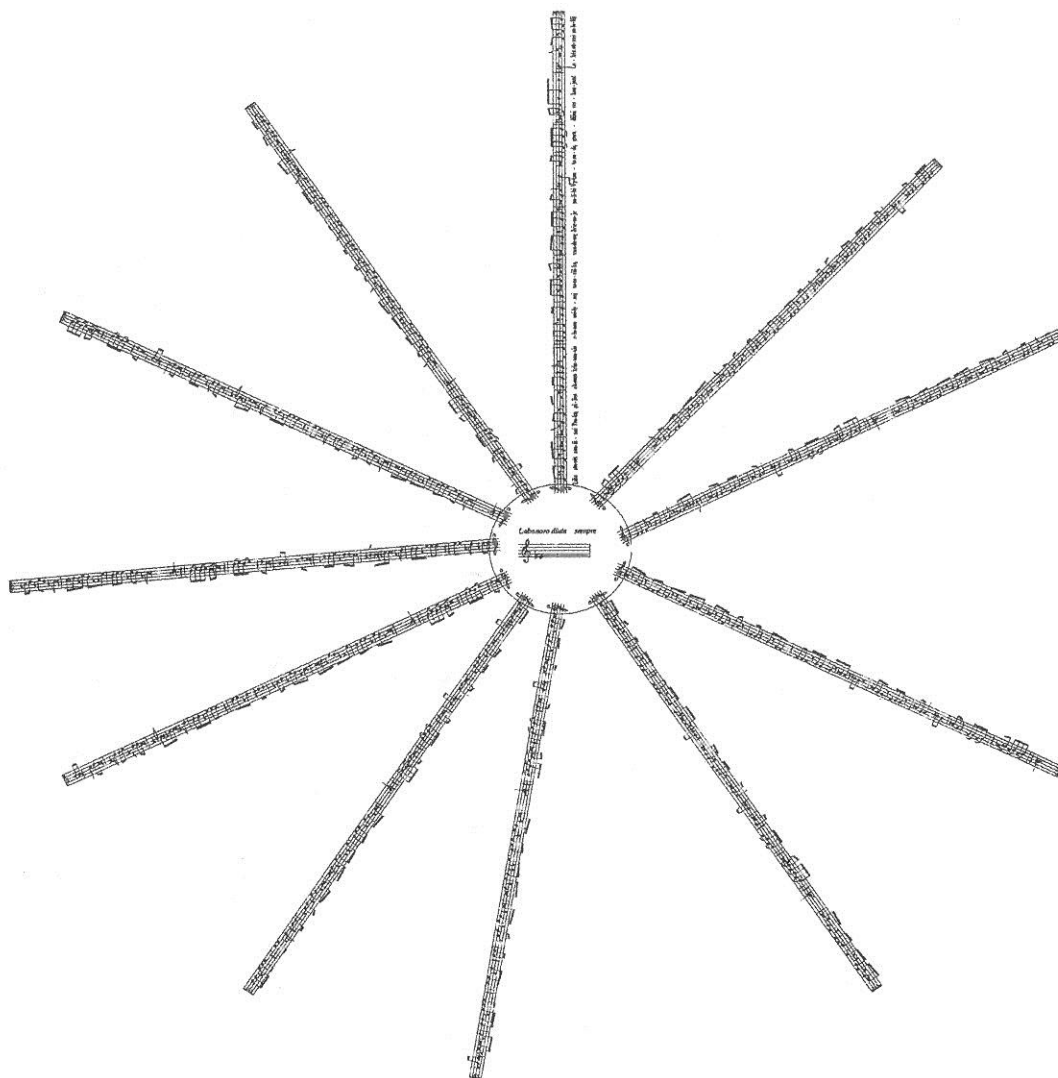
Borobudur budistų piramidė, Javos sala, Indonezija, VIII a pr. G. Kuprevičiaus sonatos „Borobudur“ idėjos šaltinis.



M. K. Čiurlionis „Laidotuvių simfonija“, V paveikslas (1903). B. Kutavičiaus sonatos „Ad patres“ idėjos šaltinis.

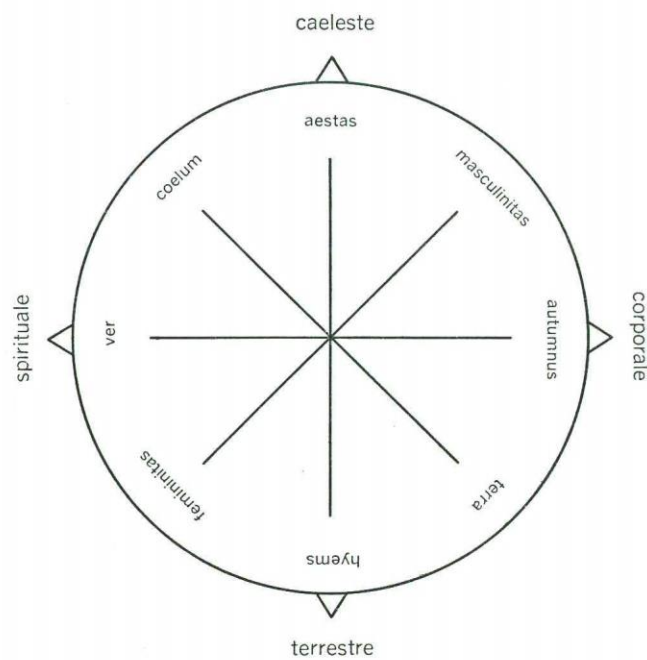


G. Doré, Hipocrites Adress Dante (Hipokritai kreipiasi į Dantę), 1857. Paveikslas, įkvėpęs G. Sakalausko „Campi lugentes“.



„Magiškas sanskrito ratas“, II

B. Kutavičius „Magiškas sanskrito ratas“, partitūra (1991), archetipo mandalos pavyzdys



C. G. Jung, Savasties struktūra – mandala, *Mysterium coniunctionis* (1954)

ORGAN²/ASLSP

Am 5. September 2001 begann in der St.-Burchardi-Kirche in Halberstadt ein Konzert, das am Ende das längste sein wird, das die Welt je gehört hat. Das Programm dieses außergewöhnlichen Konzerts besteht aus nur einem einzigen Stück, ORGAN²/ASLSP von John Cage, und zum Abschluss kommen soll die Aufführung im Jahr 2640. ASLSP (As SLOW as Possible, zu deutsch: So langsam wie möglich) ist eine Meditation über die Stille, ein Protest gegen die unerbittliche Hektik. Aber wie langsam kann man es spielen? Der Komponist Michael Praetorius schrieb im 17. Jahrhundert, dass die erste Orgel mit moderner Tastatur 1361 im Halberstädter Dom gebaut worden sei. Dieses Instrument hatte als erstes eine Klaviatur mit zwölf Tasten pro Oktave, wie wir sie von allen modernen Tasteninstrumenten kennen. Man könnte daher sagen, dass die Wiege der modernen Musik in Halberstadt stand. Von 1361 bis zum Anfangsjahr der Aufführung von ASLSP in Halberstadt sind es 639 Jahre – und so einigte man sich auf eine Aufführung dieser Länge als langsamstmögliche Interpretation.

In der Halberstädter Fassung bringt ASLSP ein fundamentales Vertrauen in die Zukunft zum Ausdruck; mit ihr wurde ein musikalisches Apfelbäumchen gepflanzt, das mehr als ein halbes Jahrtausend lang Früchte tragen soll.

Weitere Informationen zum John-Cage-Orgel-Kunst-Projekt in Halberstadt finden Sie auf der Website des Projekts: www.john-cage.halberstadt.de

Weitere Informationen zur Musik von John Cage finden Sie auf der Website der Edition-Peters-Gruppe: www.editionpeters.com

On 5 September 2001 a concert began in the church of St Burchardi in the central-German town of Halberstadt which, when completed, will have been the longest the world has ever heard. The programme of this extraordinary concert contains just one work, John Cage's ORGAN²/ASLSP, and the performance is due to end in the year 2640. ASLSP (As SLOW as Possible) is a meditation on stillness, a protest at relentless hurry. But how slowly, exactly, is it possible to go? The 17th-century composer Michael Praetorius wrote that an organ with the first modern keyboard design had been built in Halberstadt's cathedral in 1361. This organ was the first one with a manual organized in patterns of 12 notes, the familiar manual used on our keyboard instruments today. One might say, therefore, that the cradle of modern music was in Halberstadt. From 1361 to the first year of the performance of ASLSP in Halberstadt is 639 years – so a performance of this length was taken as the widest definition of possibility.

In its Halberstadt realization, ASLSP is a massively optimistic statement of confidence in the future; a 'musical apple tree' planted to bear more than half a millennium of fruit.

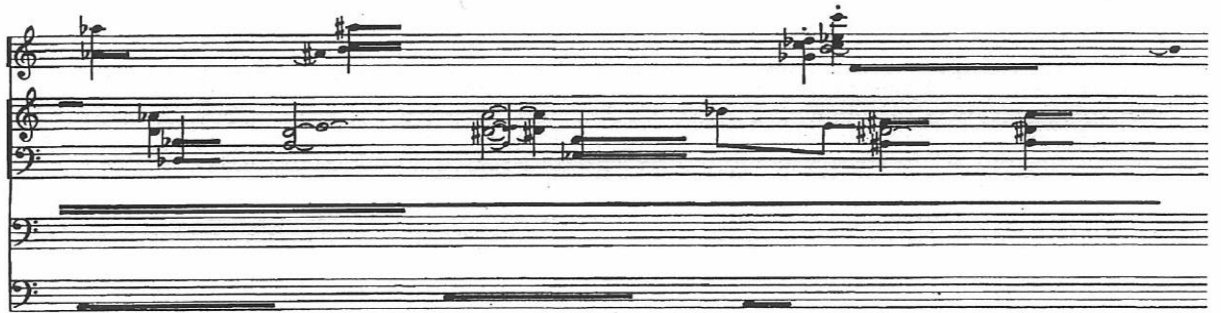
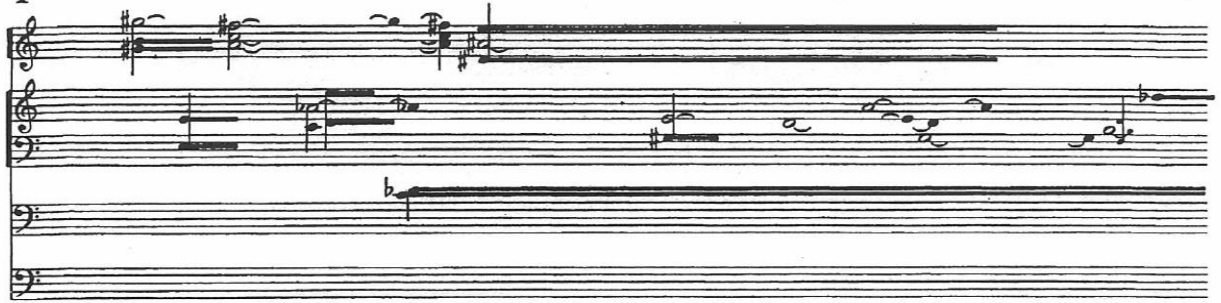
For further information on the John-Cage-Orgel-Kunst-Projekt in Halberstadt, visit the project website: www.john-cage.halberstadt.de

For further information about the music of John Cage, visit the Edition Peters Group website: www.editionpeters.com

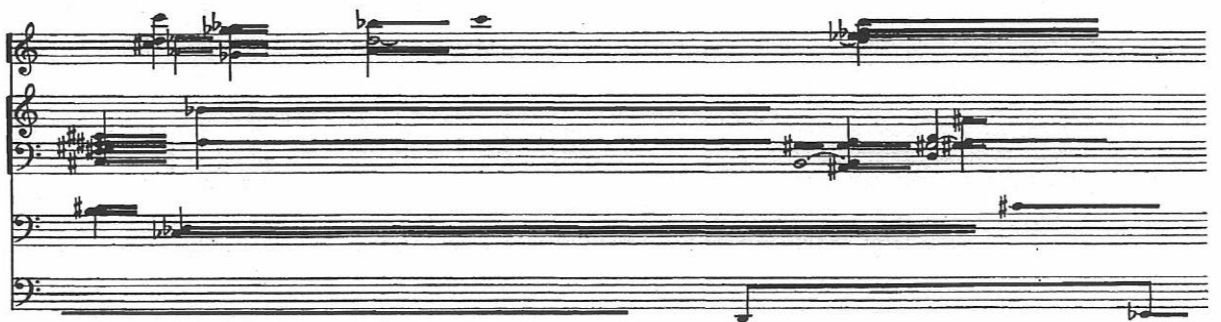
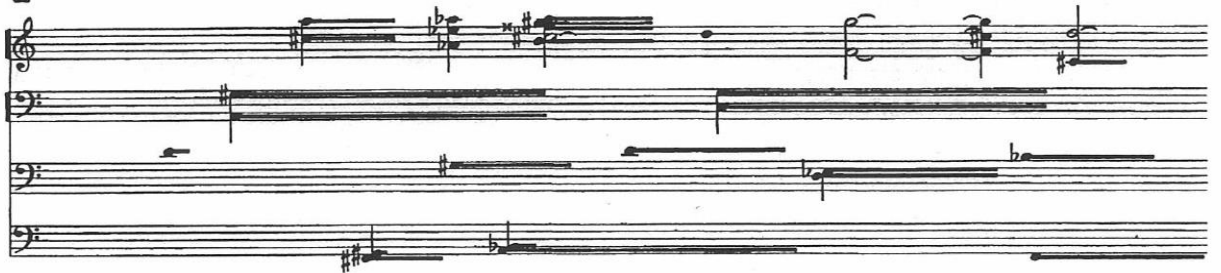
ORGAN²/ASLSP

John Cage

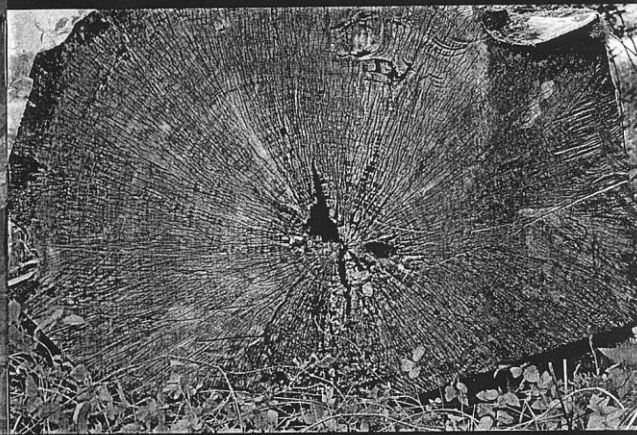
1



2



J. Cage, ORGAN2/ASLSP (1987)



Christoph Bossert & Hans-Ola Ericsson

Hildebrandt-Orgel von 1746 in der Stadtkirche St. Wenzel Naumburg

