

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

MUZIKOS FAKULTETAS

FORTEPIJONO KATEDRA



Jokūbas Fedorkinas

**MISTIKOS APRAIŠKOS XIX AMŽIAUS MUZIKOJE FORTEPIJONUI:
C. SAINT-SAËNSO – F. LISZTO „DANCE MACABRE“ OP. 40**

Magistro baigiamasis darbas

Darbo vadovas -

Dr. Virginija Unguraitytė-Levickienė

Vilnius, 2024

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

SAŽININGUMO DEKLARACIJA DĖL TIRIAMOJO RAŠTO DARBO

2024 m. _____

Patvirtinu, kad mano tiriamasis rašto darbas (tema) „Mistikos apraiškos XIX amžiaus muzikoje fortepijonui: C. Saint-Saëns - F. Liszto „Dance Macabre“ op. 40 “ yra parengtas savarankiškai.

1. Šiame darbe pateikta medžiaga nėra plagijuota, tyrimų duomenys yra autentiški ir nesuklastoti.
2. Tiesiogiai ar netiesiogiai panaudotos kitų šaltinių ir/ar autorių citatos ir/ar kita medžiaga pažymėta literatūros nuorodose arba įvardinta kitais būdais.
3. Su pasekmėmis, nustačius plagijavimo ar duomenų klastojimo atvejus, esu susipažinęs(-usi) ir jas suprantu.

(parašas)

Jokūbas Fedorkinas

(vardas pavardė)

SANTRAUKA

Šiame moksliniame darbe tiriama mistikos apraiškų sąvoka, ypatybės ir charakteristika filosofijoje, mene ir muzikoje. Nagrinėjama, kokios mistikos apraiškos randamos įvairių epochų mene, ypatingai muzikos kūrinuose. Ypač atkreipiamas dėmesys į muzikos išraiškos priemonių iliustratyvines savybes perteikiant mistikos elementus ar mistinius objektus. Aptariami programiniai elementai, padedantys apibūdinti mistinius elementus. Tai atliekama pateikiant konkrečius muzikos kūrinių pavyzdžius, kuriais aiškinama sąsaja tarp mistinio programiškumo ir muzikos išraiškos priemonių iliustratyvumo. Šios sąsajos bus pritaikomos antrame tiriamojo darbo skyriuje – C. Saint-Saëns - F. Liszto parafrazės „Dance Macabre“ kūrinio analizėje.

SUMMARY

This research paper examines the concept of mystic and its peculiarities, expression in the philosophy, art and music. This work studies the means of the mystic expression in different art forms throughout different time periods, with a special emphasis on the musical compositions. The special attention has been given to the musical means of expression and particularly its illustrative properties which help to convey the mystic elements and objects. The paper discusses program music elements which help to describe mystic elements. It is done by providing the specific examples of musical works which are used to explain the connection between the mystic program elements and the illustrative means of musical expression. These concepts will be applied in the second part of this research paper in the analysis of the musical work – C. Saint-Saens-F. Liszt paraphrase “Dance Macabre”.

TURINYS

TURINYS	4
ĮVADAS	5
1. MISTIKOS APRAIŠKOS XIX a. FORTEPIJONINĖJE MUZIKOJE	7
1.1. Mistikos apraiškos filosofijoje ir mene	7
1.2. Mistikos reiškinių apraiškos muzikoje	9
1.3. Muzikos išraiškos priemonės, perteikiančios mistikos elementus muzikoje fortepijonui	13
2. MISTIKOS APRAIŠKOS C. SAINT-SAËNSO - F. LISZTO PARAFRAZĖJE DANCE MACABRE Op.40	18
2.1. Mistikos apraiškos ir inspiracijos F. Liszto kūryboje	18
2.2. Mistikos elementai C. Saint-Saëns - F. Liszto parafrazėje: Dance Macabre op.40	20
IŠVADOS	29
LITERATŪROS IR ŠALTINIŲ SĄRAŠAS	30
PRIEDAI	34

IVADAS

Žmogus, savo proto ir fantazijos pagalba, neaiškius ir sunkiai suprantamus procesus ir įvykius įvardija kaip mistiką. Iš to, kas buvo suvokiama kaip mistiška, kilo įvairiausios legendos, pasakos, mitai, religinės dogmos, metafiziniai procesai. Šie mistiniai elementai aptinkami įvairiose mokslo ir meno šakose. Filosofijoje mistika glaudžiai susijusi su misticizmo idėja hiperbolizuoti ir pagražinti realybę tam, kad galima būtų pasiekti ekstazę¹. Į mistikos poveikį žmogui ir jo emocinei būklei gilinosi anglų rašytoja, filosofė E. Underhill knygoje *Practical Mysticism*. Autorė teigia, kad žmogus neišvengiamai linkęs kurti mistikos elementus fantazijos pagalba, iškreipti ir sureikšminti realybėje esančius objektus ar procesus (Underhill, 2020). Žinant, kad nuo senų laikų mene atsispindėdavo įvairios žmogui aktualios temos, suprantama, kad ten vietą rado ir mistika. Literatūroje mistikos elementai dažnai aptinkami pasakose, legendose, eilėraščiuose ar apsakymuose. Dailėje mistikos elementai išreiškiami per skulptūrą, kino filmus, paveikslus. Pasak muzikologo J. A. Westrupp'o, muzika yra gera priemonė išreikšti mistikos elementus, nes per muziką galima aiškiai perteikti vaizdinius, peizažus ir siužetą (1924). Tai pasiekama naudojant progamiškumą ir muzikos išraiškos priemones. Į šias sąsajas tarp mistikos elementų, simbolių ir muzikos išraiškos priemonių gilinosi muzikologai R. Taruskin (2010), H. I. Khanas (2022), R. Povilionienė (2013), J. Žukienė (2014), J. Kostina (2022), pianistė G. Rimkutė (2014). Šiame darbe bus nagrinėjama kaip ir kokias muzikos išraiškos priemones naudojo F. Lisztas savo kūryboje, norėdamas perteikti mistikos elementus.

Nagrinėjant C. Saint-Saëno - F. Liszto parafrazę "Dance Macabre" Op.40, siekiama išsiaiškinti, kokiomis muzikos išraiškos priemonėmis yra iliustruojami mistiniai elementai ir kaip jos naudojamos išreikšti skirtingus mistinių elementų aspektus.

Tyrimo objektas: Mistinių apraiškų sąvokos apibrėžtis, raida bei ypatybės C. Saint-Saëno - F. Liszto parafrazėje "Dance Macabre" Op.40.

¹ **Ekstazė** (gr. *ekstasis* – nustebimas, žavėjimasis), didžiausio emocinio pakilimo, susijaudinimo, susižavėjimo ir džiugesio būseną, kuriai būdinga sumažėjusi savikontrolė, suaktyvėjusi motorika, prarastas dalykiškas, kritiškas požiūris į savo išgyvenimus ir į jų objektą. Ekstazė gali kilti spontaniškai arba gali būti sukelta valios pastangomis (*visuotinė Lietuvių enciklopedija*).

Tyrimo tikslas: Ištirti XIX a. fortepijoninėje muzikoje vyraujančių mistikos elementų iliustravimą panaudojant muzikos išraiškos priemones, ypatingą dėmesį skiriant C. Saint-Saëno - F. Liszto parafrazei „Dance Macabre” Op.40.

Tyrimo uždaviniai:

1. Išanalizuoti mistiškumo sąvoką, ypatybes ir charakteristikas filosofijoje, mene ir muzikoje;
2. Apibrėžti programiškumo reikšmę iliustruojant mistikos elementus;
3. Išsiaiškinti kokiomis muzikos išraiškos priemonėmis iliustruojami mistikos elementai fortepijoninėje muzikoje;
4. Išanalizuoti mistikos elementų perteikimą panaudojant programiškumą ir muzikos išraiškos priemones C. Saint-Saëno – F. Liszto parafrazėje fortepijonui: „Dance Macabre“.

Tyrimo metodai:

- Mokslinės literatūros analizė
- Kūrinio struktūrinė analizė

Literatūra ir šaltiniai: Rengiant šį tiriamąjį darbą buvo naudojamos Lietuvos ir užsienio tyrėjų ir mokslininkų E. Underhill (2020), H. I. Khan (2022), W. P. Downes (1920), H. Coward (1979), J. A. Westrupp (1924), R. Povilionienės (2013), knygomis; R. Taruskin (2010), J. Žukienės (2014), A. Karpalio (2020), S. Tripathi (2011) straipsniais; G. Rimkutės (2014), B. Čiurlionienės (2020) doktorantūros darbais, taip pat informacija iš internetinių šaltinių. Visa darbo rengimui naudota literatūra pateikiama literatūros sąrašo.

Darbo struktūra: Įvadas, du skyriai, išvados, literatūros ir šaltinių sąrašas, priedai. Tiriamąjį darbą sudaro 34 puslapiai, literatūros ir šaltinių sąrašas 29 pozicijos.

1. MISTIKOS APRAIŠKOS XIX a. FORTEPIJONINĖJE MUZIKOJE

1.1 Mistikos apraiškos filosofijoje ir mene

Jau nuo senovės laikų žmogų traukia sunkiai suvokiami ir paaiškinami procesai ir įvykiai. Filosofai, psichologai bei menininkai juos dažnai įvardija kaip mistinius, paslaptinius, dangiškus ar dieviškus. Todėl žmonijos kultūroje gausu legendų, pasakų ir mitų. Žmogus turi erdvės ir laiko nuovoką, todėl geba lengviau įsivaizduoti abstrakčias idėjas, formas bei vaizdus.

Mistikos samprata filosofijos bei teologijos moksluose yra siejama su vidinio, dvasinio žmogaus susivienijimo su Dievybe potyriu. Visuotinėje Lietuvių enciklopedijoje teologas R. Dulskis apie mistiką teigia, kad „visose didžiosiose pasaulio kultūrose ir religijose aptinkami mistinės patirties fenomenai ir jų teologinė filosofinė refleksija. Mistinė patirtis paprastai laikoma svarbia asmeninio ir visuomeninio gyvenimo dalimi, o į ją veda malda ir meditacija, askezė, etinis gyvenimo skaidrinimas, geranoriškumas, gailestingumas.“ (Visuotinė Lietuvių enciklopedija). Todėl mistika tampa priemone, kurios dėka pasiekiamos abstrakčios idėjos bei pojūčiai t. y.: ekstazė, pleroma², „aukštesnė materija“. Mistikos elementų esmė - sureikšminti, išaukštinti bei „hiperbolizuoti“ realybę, kad ją suvoktume kaip gražesnę, estetiškesnę, prasmingesnę. Šių mistinių apraiškų poveikis priklauso nuo konteksto, simbolių ar koncepcijos³ (Downes, 1920).

Mistikos elementai įvairiose meno rūšyse yra siejamos su fantazijomis. Fantazija mums leidžia savo asmeninį realybės suvokimą išreikšti įvairiomis meninėmis formomis. Šie mistiniai elementais sunkiai iškomunikuojami žodžiais, todėl norint juos išreikšti,

² **Pleroma** (gr. *pleroma* - pilnatvė) - gnosticizmo sąvoka, reiškianti eonų visumą arba dievišką pilnatvę (visuotinė Lietuvių enciklopedija).

³ **Koncèpcija** (lot. *conceptio* - suėmimas, suvokimas), pažiūrų į kuriuos nors reiškinius sistema; daikto, reiškinių, proceso samprata. (visuotinė Lietuvių enciklopedija).

pasinaudojama meno kalba (Rimkutė, 2014.) Ryšį tarp realybės, fantazijos ir meno kalbos išraiškos gilinasi Evelyn Underhill – rašytoja, poetė, teologė bei mistikė, kuri gilinasi į dvasingumo, misticismo poveikį žmogaus būsenai. Ji teigė, kad mistinės prigimties fantazijos yra kilusios iš žmogaus turimo suvokimo apie pasaulį. Pasak autorės, siekiant sukurti kažką fantastinio ar mistinio meno pagalba yra sintezuojamos ar redukuojamos tam tikros realybės detalės. (Underhill, 2020). Menas yra viena geriausių priemonių perteikti abstrakčias mistines idėjas ar koncepcijas. Pavyzdžiui: pasinaudojant vizualiniais menais galima sukurti ir išreikšti norimą vaizdą; žodžio galia galima pateikti emocijas, vaizdinius bei išreikšti labai konkrečias idėjas ir mintis.

Pasak muzikologo J. A. Westruppo, muzika yra fundamentaliausia meno šaka. Tai pilnai abstraktus procesas erdvėje ir laike, kuris geba manipuliuoti emocijomis, klausytojo būseną. Autorius straipsnyje *The Musical Times* „Mysticism in Music“, teigia, kad žodžio (poezija) ar vizualinis (tapyba) menas sukuria potyrio kopiją – imituoja emocijas bei procesus. Tuo tarpu muzika, pasak autoriaus, mistikos perteikimo aspektu yra aukščiau imitavimo, nes pati iš savęs yra procesas, įvykis, patyrimas. Idėjos, koncepcijos, vaizdai perteikiami pasitelkiant muzikos išraiškos priemones: harmoniją, dermių kaitas, šrichų įvairovę, programiškumą (pavadinimas, epigrafas, kompozitoriaus pateiktas įvadas) (Westrupp, 1924, p. 804). Šių priemonių dėka atsiranda galimybė iliustruoti vaizdus, pasakojimus, istorijas. Pavyzdžiui, jeigu kūrinio aprašymas kalba apie gamtos vaizdą, klausytojas fiziškai jo neišvys, bet per harmonijos kaitą ar leitmotyvų⁴ simbolinę reikšmę gali įsivaizduoti besikeičiančius peizažus (Westrupp, 1924). „[...] muzika gali sukelti stiprius fizinius pokyčius klausytojo kūne, atitraukdama jį nuo realaus pasaulio ir pakylėdama į aukštesnę dvasinę lygmenį. [...]“ - teigia pianistė G. Rimkutė analizuodama muzikinio religinio misticismo poveikį pasitelkiant O. Messiaeno kūrybą (Rimkutė. Žukienė, 2014 p. 58).

Pasak teologų, sociologų, filosofų atliktų tyrimų apie mistikos elementų egzistavimą žmogaus buityje ir kūryboje galima teigti, kad žmogų jau nuo senovės laikų domino mistinės apraiškos, kurios neretai įvardijamos kaip sunkiai paaiškinamos mokslu. Šių mistinių

⁴ **Leitmotyvas** (vok. *Leitmotiv* – pagrindinis motyvas), trumpa, raiški muzikinė tema, išsiskirianti melodine frazė, pasikartojanti muzikos kūrinyje. Leitmotyvai būna melodiniai, užbaigtos temos pavidalo (leittema), harmoniniai (leitharmonija) arba ritminiai (leitritmas), gali reikšti kaip vyraujantis instrumento tembras ar tonacija (leittonacija) (*visuotinė Lietuvių enciklopedija*).

apraiškos egzistavimas kyla iš žmogaus noro sureikšminti ir sudievinėti savo kasdieninį gyvenimą, paaiškinti nesuprantamus gamtos reiškinius, aplink tai sukurti ritualus, įprasminančius kasdienybę (Coward, 1979). Nors mistinių elementų apraiškas galima aptikti įvairiuose meno kūriniuose iš skirtingų istorinių epochų – senovinės apeigų statulėlės, artefaktai ar urvinių žmonių piešiniai ant sienos – muzika suteikė galimybę mistiškumą pavaizduoti kitu kampu nei literatūra ar dailė, pasitelkiant meninės išraiškos priemones, kurios turi iliustratyvumo ir programiškumo elementų. Muzikologas H. I. Khanas pastebi, kad muzika leidžia veiksmingai perteikti mistines būtybes (velnią, angelą, mitologinę būtybę, herojų) ar abstraktų siužetą būtent dėl savo stipraus poveikio - muzika geba manipuliuoti žmogaus emocijomis bei turi stiprų fizinį poveikį žmogaus kūnui (Khan, 2022). Programinė muzika leido atsiskleisti mistiškumo aspektui pasitelkiant įvairius programiškumo elementus:

- Kūrinio pavadinimo sąsajos su mistinėmis apraiškomis (mitologinė būtybė, gamtos stichija, metafizinis objektas);
- Kompozitoriaus kūrinio aprašymas apie kurinyje vykstančius mistinius reiškinius;
- Kūrinio pradžioje pridedama inspiruojanti poema ar citata.

Taigi, remiantis filosofų, sociologų bei istorikų atliktais tyrimais, galima teigti, kad mistika egzistuoja žmogaus kasdieniniame gyvenime. Žmogaus natūralus poreikis nepaaiškinamus įvykius suprasti ir juos įvardyti paskatino kurti legendas, mitus. Juos buvo imta vaizduoti įvairiose meno šakose. Toliau bus nagrinėjama, kaip mistiniai elementai išreiškiami muzikoje naudojant įvairias muzikos išraiškos priemones.

1.2. Mistikos reiškinių apraiškos muzikoje

Jau priešistoriniais laikais mistinės prigimtės ritualai, apeigos ir aukojimai buvo apipavidalinami su muzika. Iš archeologų atliktų tyrimų paaiškėjo, kad pirmieji rasti būgnai, pagaminti dar 5000 metų prieš mūsų erą, buvo naudojami šamanų apeigose. Laikui bėgant žmogaus buityje atsirado įvairios legendos, mitai. Išplito religijos, kurių pagrindai grindžiami mistiniais (metafiziniais) procesais ir objektais. Šios legendos, mitai, religiniai

motyvai, abstraktūs objektai ir mistinės būtybės tapo svarbiais įkvėpimo šaltiniais kompozitoriams kuriant įvairių žanrų muziką, iliustruojančią mistines apraiškas.

Žvelgiant į muzikos istoriją, dar antikos laikuose pastebimi misticizmo pavyzdžiai muzikoje, siejami su pitagoriečių pasaulėžiūra ir idėjomis. Pitagoriečiai teigė, kad pasaulis ir jame esantys objektais sudaryti iš gamtos stichijos (vanduo, oras, ugnis, žemė). Pasak muzikologės R. Povilionienės, pitagoriečiai muziką suvokė kaip vieną matematikos šakų⁵. Tai buvo paremta idėja, kad visuose daiktuose ir procesuose yra harmoningi dėsniai ir darna. Matematinės formulės veiksmas nepriklauso nuo laiko tąsos. Jos egzistavimas yra absoliutus ir teisingas. Skaičių tvarka, dėsningumas, simetrija ir proporcingumas pitagoriečių estetikoje siejasi su „[...] žmogui egzistuoti būtinomis pirminėmis sąlygomis - keturiais elementais; žeme, oru, vandeniu ir ugnimi. [...]“ (Povilionienė, 2013, p. 16) Todėl naudojant matematinius skaičiavimus buvo apskaičiuotas pasaulio atsiradimo algoritmas, paremtas „[...] kosmoso skaičių septyniario 1–2–3–4–8–9–27 ir trijų proporcijų“ (Povilionienė, 2013, p. 16). Šis skaičiavimas buvo naudojamas gamtos stichijų kaitai apskaičiuoti ir išreikšti gryniaisiais muzikos intervalais, kurie pasak R. Povilionienės glaudžiai susiję su pitagoriečių pasaulio suvokimu ir sandara:

- Ugnies-žemės kaita = gr8
- Ugnies-oro kaita = gr4
- Ugnies-vandens kaita = gr5
- Oro-vandens = tonas

Taigi, mistiniai elementai jau antikos laikotarpiu buvo išreiškiami muzikoje - muzikos išraiškos elementus priskiriant mistiniams simboliams.

Viduramžių laikotarpiu sustiprėjo bažnyčios įtaka žmogaus kasdieniam gyvenimui, todėl menas ir filosofija persismelkė religiniais motyvais. Šie motyvai, pasak muzikologo J. Westruppo, priklauso misticizmo filosofinei kryptčiai, nes visa religija yra paremta metafiziniais procesais ir simboliniais objektais, kurie egzistuoja tik dėka žmogaus fantazijos

⁵ Rima Povilionienė leidinyje *Musica mathematica: tradicijos ir inovacijos šiuolaikinėje muzikoje* (2013) aptaria muzikoje vyraujančius muzikinius simbolius ir jų reikšmes, susijusias su mistinėmis apraiškomis ir išreiškiamas. naudojantis matematiniais principais ir skaičiavimais (pavyzdžiui, pitagoriečių įsitikinimas, kad pasaulyje esantys objektai ir sutvėrimai yra sudaryti iš gamtos stichijų).

(Westrupp, 1924). Krikščionybės įtaka pastebima kūrybiniame procese - apie tai kalba muzikologė R. Povilionienė - „[...] kūrybinė galia suvokiama kaip žemiškajam subjektui – žmogui suteiktas šventas įgaliojimas ar dovana atlikti žemėje Dievo skirtą misiją – šlovinti Viešpatį ir jo darbus.“ (Povilionienė, 2013, p. 29). Šį Dievo šlovinimą žmogus išreiškia per meną - religinių įvykių paveikslais, religinių veikėjų skulptūromis, kurdami mišias, šlovinimo dainas. Pianistė, meno daktarė G. Rimkutė, kalbėdama apie religinio misticismo sąsajas su menu teigia, kad „Tiek religija, tiek muzikos menas siejasi su mistika [...]. Religiniuose kūriniuose išvardyti elementai egzistuoja kaip veiksmingiausios priemonės formuojant su sakralumu ir mistika asocijuojamą „nežemišką“ garso spalvą.“ (Rimkutė, 2014, p. 10, p. 94). Šios idėjos pastebimos vokiečių kompozitorės H. Bingenietės kūrinys „Angelų balsai“ („Voices of Angels“). Šis kūrinys paremtas dar senovės Graikijoje išvystyta filosofine ir kosmologine idėja - kad dieviškoji tvarka ir darna, vyraujanti kosmose, gali būti iškomunikuota muzikos pagalba (Newman, 1985). Kompozitorės programinis objektas yra angelas, kurį H. Bingenietė iliustruoja panaudodama „dangišką“, pakylėjančią melodiją, plačių intervalų išdėstymą (Boyce-Tillman, 1998).

Romantizmo laikotarpiu mistikos elementai muzikoje dažniausiai aptinkami kaip koncepcijos ar idėjos. Muzikos kalbai tobulėjant, atsirado nauji būdai išreikšti mistinius elementus. Pavyzdžiui, romantizmui būdingos harmonijos tam naudojamos vokiečių kompozitoriaus, dirigento R. Wagnerio operoje „Tristanas ir Izolda“ („Tristan und Isolde“) WWV 90. Šioje operoje simbolinę reikšmę turintis leitharmonijos pavyzdys - „Tristano“ akordas (F, B, D#, G#), kuris yra „Meilės ir mirties“ simbolis. Disonansinis akordas sukelia įtampą, nerimo ir nestabilumo jausmą. Dramatiška atmosfera perteikiama pasinaudojant intensyvia harmonijos progresija, tiršta ir disonansine faktūra. (Karpalotis, 2020). Harmonijos ypatumus mistinių elementų išraiškai naudojo ir rusų kompozitorius A. Scriabinas. Kompozitoriaus teosofinės pažiūros, maksimalistinių idėjų siekimas bei mistinių elementų iliustravimas matomas vėlyvojoje jo muzikoje. Pasak muzikologo R. Taruskin, A. Scriabino kūrybinis tikslas – pasiekti patį aukščiausią ir tyriausią ekstazės potyrį. Dėl šios priežasties kompozitorius sukūrė garsųjį mistinį akordą⁶ (C, F#, B b, E, A, D). Šis akordas aptinkamas kūriniuose „Ekstazės poema“ („Poeme de l'extase“) op. 54, „Prometėjas: ugnies

⁶ Pats kompozitorius teigia, kad dėl jo muzikoje vyraujančio „mistinio“ akordo, žmonija pasieks tikrąją dvasinę manifestaciją (Swan, 1923).

poema“ („Prometheus, Le Poème du Feu“) op. 60, paskutinėse fortepijoninėse sonatose, „Baltosios“ op. 64 ir „Juodosios“ op. 68 mišiose. Šalia šio unikalaus akordo, kompozitorius naudoja programiškumo elementus, dominantinės prigimties harmoniją, pilnų tonų dermę, poliritmiką, politonalumą bei harmoninės progresijos intensyvėjimą (Taruskin, 2010).

Romantizmo epochoje ypač išpopuliarėjo programinė muzika, kuriai būdinga iliustruoti gamtos vaizdus, atpasakoti įvairaus pobūdžio siužetus. Tai pasiekama programiškumo elementų dėka - pateikiant kūrinio aprašymą (epigrafą), kompozitoriaus užrašytą citatą kūrinio pradžioje, arba kūriniai skiriant programinio tipo pavadinimą. Pavyzdžiui, kompozitorius A. Skriabinas simfoninės poemos „Prometėjas: Ugnies poema“ („Prometheus, Le Poème du Feu“) op. 60 pradžioje pateikia abstrakčią, filosofinę citatą, nupasakojančią kūrinio idėją (Žr. Pav. Nr. 1), kuri padeda atlikėjui aiškiai suvokti pagrindinę kūrinio idėją, emociją ir koncepciją.

„I call you to life, oh mysterious forces!

Drowned in the obscure depths

Of the creative spirit, timid

Shadows of life, to you I bring audacity!“

Pav. Nr. 1. citata iš knygos *The Notebooks of Alexander Skryabin*, 2018 p. 20.

Prancūzų kompozitorius O. Messiaenas kūrinyje „Dvidešimt žvilgsnių į Kūdikelį Jėzų“ („Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus“) pateikia itin išplėtotą **epigrafą**, pasakojantį apie kūrinio pagrindinę idėją bei paaiškinantį muzikos kūrinyje naudojamų simbolių reikšmes (Rimkutė, 2014). Tokį pat principą panaudojo ir kitas prancūzų kompozitorius C. Debussy simfoninėje poemoje „Fauno popietė“ („Prelude to the Afternoon of a Faun“). Autorius kūrinio pradžioje pateikia Mallarmės poemą *Fauno popietė (L'Après-midi d'un Faune)*, kurioje aprašoma kūrinio atmosfera, apibūdinamas pagrindinis personažas.

Mistinių elementų apraiškų galima atrasti ir programinių kūrinių pavadinimuose, kurie dažniausiai gana konkrečiai įvardina mistinius veikėjus, mitologinius herojus, religinius simbolius ir metafizinius objektus. Mistiškumo prasmę turinčių kūrinių pavadinimų pavyzdžiai: G. Holsto kūrinys „Planetos“ („The Planets“) op. 32, įkvėptas Saulės sistemos

planetų: „Marsas - karo nešėjas“ („Mars, the Bringer of War“), „Neptūnas - Mistikas“ („Neptune, the Mystic“); prancūzų kompozitorius M. Ravelis penkių dalių siutoje „Veidrodžiai“ („Miroirs“): „Laivas vandenyne“ („Une barque sur l'océan“), „Juokdario ryto audabė“⁷ („Alborada del gracioso“), „Varpų slėnis“ („La vallée des cloches“).

Analizuojant mistiškumo elementų muzikoje pavyzdžius pastebėta, kad ryškiausiai jie yra perteikiami su programiškumu siejamomis priemonėmis. Žvelgiant į konkrečių kūrinių pavyzdžius, pastebima, kad dažniausiai tai yra citatos, papildomi paaiškinimai ar įvardijami pavadinimai. Tokiu būdu sukuriamas aiškus mistinis objektas, kuris kūrinyje atskleidžiamas per kompozitoriaus naudojamą muzikos kalbą.

1.3 Muzikos išraiškos priemonės, perteikiančios mistikos elementus muzikoje fortepijonui

Mistikos elementai aptinkami ir fortepijoninėje muzikoje. XIX a. išstobulintas fortepijonas įgavo daugiau populiarumo kaip didžiosios scenos instrumentas, taigi sparčiai išsiplėtojo fortepijoninės muzikos repertuaras. „[...] Šiam klavišiniam instrumentui nesunkiai buvo galima pritaikyti atlikti įvairaus pobūdžio ir žanro muziką [...]“ (Rimkutė, 2014, p. 5). Dėl spartaus fortepijoninės muzikos repertuaro plėtojimo, buvo daugiau eksperimentuojama su muzikos išraiškos priemonėmis - ritmu, melodija, instrumento diapazonu, atsirado naujos atlikimo technikos. Įvairių technikų plėtojimas leido kompozitoriams išvystyti savitą muzikos kalbą, norint išreikšti mistines idėjas.

Prancūzų kompozitoriaus O. Messiaenas cikle „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ („Vingt regards sur l'enfant-Jésus“) apibrėžė „amžinybės“ ir „laiko“; *sacrum* ir *profanum*; „dvasinė transformacija“ ir „peržengus anapus“ simbolines reikšmes⁸, kurias perteikė per **ritmiką**. Pasak G. Rimkutės, šios ritminės priemonės sukuria „belaikiškumo iliuziją, tarsi

⁷ Trubadūrų ir minezingerių ryto daina (*Lietuvių visuotinė enciklopedija*).

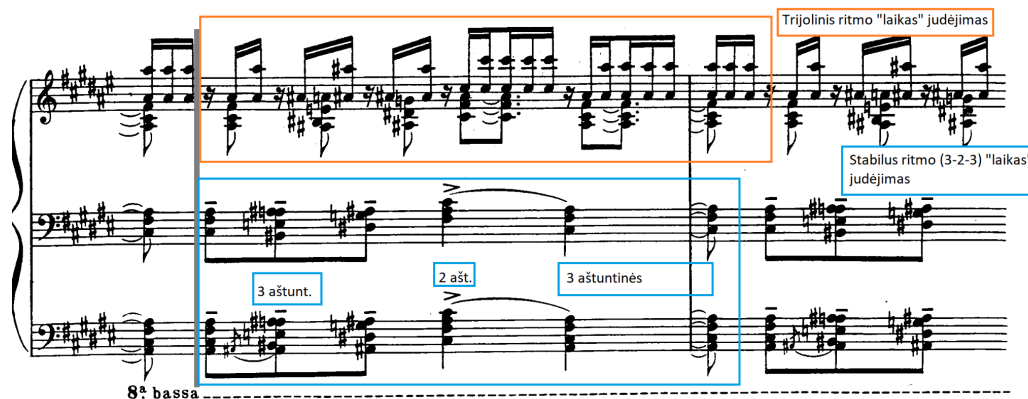
⁸ Pasak pianistės G. Rimkutės, šių simbolių reikšmės kilusios iš idėjos, kad „[...] Laikas ir amžinybė yra visiškai skirtingi trukmės matavimo vienetai [...] laikas yra matas viso to, kas sukurta, amžinybė – tai pats Dievas [...]“ (Rimkutė, 2014, p. 45).

nestabilūs ritminiai palindromai“ (Rimkutė, 2014 p. 46). Toks ritmikos pritaikymas pastebimas ciklo XI dalyje „Mergelės pirmoji komunija“ („Première communion de la Vierge“), kur yra sugretinami skirtingi ritminiai motyvai - nestabilus, nerimastingas ritmas su pastoviu, konkrečiu ir subalansuotu. Kairės rankos muzikinėje medžiagoje matome „dvasinės transformacijos“ simbolikos išraišką. Ji yra ritmiška ir labai konkreti, simbolizuojanti stabilumą ir ramybę. O dešinės rankos muzikinėje medžiagoje pastebima „peržengus anapus“ simbolikos išraiška, kuri simbolizuoja sakralinio metafizinio pasaulio pajautimą ir supratimą. Šis simbolis perteikiamas per ritminį nestabilumą, kuris išreiškiamas pasažais, smulkių verčių natomis bei kontrastinga harmonija, lyginant su kairėje rankoje skambančiais akordais (Rimkutė, 2014) (Žr. Pav. Nr. 2). Kompozitoriaus sukurtas „laiko“ simbolis, perteikiamas per *sacrum* ritminę figūrą, aptinkamas I - oje ciklo dalyje „Tėvo žvilgsnis“ („Regard du Père“). Pasak G. Rimkutės, ši ritminė figūra pasižymi repetityvia trijų pulsacija dešinėje rankoje ir pasikartojančia stabilia ritmine akordine pulsacija (Žr. Pav. Nr. 3).

mon fils, mon Magnificat!_mon amour sans bruit de paroles...)

The image shows a musical score for piano. The right staff is marked "Très lent (♩=50)" and "tendre". The left staff is marked "PIANO" and "(intérieur) (Thème de Dieu)". There are two orange boxes highlighting specific rhythmic patterns. The top box is labeled "Peržengus anapus" symbolio ritmė linija. The bottom box is labeled "Dvasinės transformacijos" ritminė linija.

Pav. nr. 2. O. Messiaen, Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų, XI dalis „Mergelės pirmoji komunija“: dešinės rankos „Peržengus anapus“ simbolis ir kairės rankos „dvasinė transformacija“ temų ritminis sugretinimas (1-2 taktai).



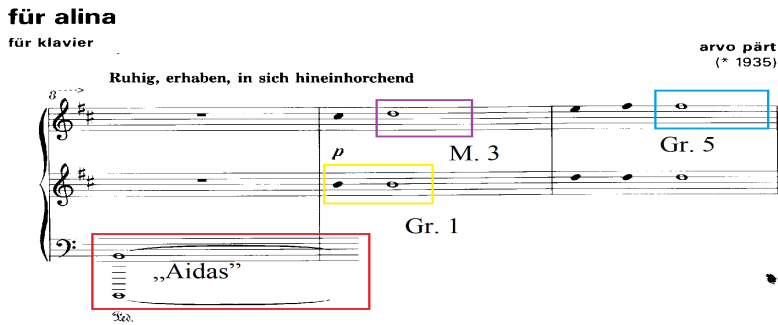
Pav. nr. 3. O. Messiaen, Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų, I dalis „Tėvo žvilgsnis“ *sacrum* ritminės temos: dešinėje rankoje atliekamas trijolinis ritmas, kairėje - konkreti 3-2-3 aštuntinėmis suformuota repetityvi ritminė formulė (10-11 taktai).

Taigi, kompozitoriaus sukurta specifinė muzikos tėkmė ir ritmas leidžia išreikšti mistikos elementus, kurie, pasak pianistės G. Rimkutės ir muzikologės J. Žukienės, pasireiškia ne vaizdų iliustravimu, o simboliais (Rimkutė, Žukienė, 2014).

Taip pat kompozitoriai, norintys pateikti mistikos elementus, pasinaudoja tembro ypatybėmis, kuriomis galima išreikšti religinio pobūdžio mistiką - tikėjimo paslaptį, Dievo meilę, tikėjimo valią. Štai estų kompozitorius A. Pärt kūrinys „Alina“ („Für Alina“) apibrėžia tikėjimo grožio simbolines reikšmes⁹, kurias išreiškia pasinaudodamas savo sukurta *tintinnabuli*¹⁰ technika. Šios technikos esmė - imituoti varpo gaudesį. Kūrinyje panaudota b-moll varpo spektrinė serija, kuri pagrįsta kvintakordų diatoniniu judėjimu ir tercijos (m.3), kvintos (gr. 5), oktavos (gr. 8) ir bosinio „aido“ tarpusavio santykiu (Žr. pav. Nr. 4). Pasak muzikologo Marshallo, šis santykis pastebimas per kūrinio faktūrą ir intervaliką. Lėta kūrinio tėkmė ir platus intervalų išdėstymas sukuria meditatyvią, kontempliacinę atmosferą. O varpo motyvas suskamba per pabrėžtą bosinę liniją (Marshall, 2021).

⁹ Pasak muzikologės J. Kostinos, tikėjimo grožio simboliai muzikoje pagrįsti religinio misticizmo idėjomis, metafiziniais procesais ir abstrakčiomis idėjomis. Šie simboliai dažnai iliustruoja liturginius procesus, kurie perteikiami per muzikos kalbą. (Kostina, 2022).

¹⁰ *Tintinnabuli* - nuolat plėtojama trigarsio figūracijos, iliustruojančios varpų skambesį, dažniausiai palydimą krintančios krypties, minorinės dermės garsų. Garsai yra parinkti atlikus varpo gaudesio virštonių analizę. Savo technikai sukurti kompozitorius pasirinko mažąją terciją (m.3), kvintą (gr. 5), oktavą (gr. 8) ir bosinį „aidą“ (Kongwattananon, 2013. Kostina, 2022).



Pav. Nr. 4 A. Pärt „Alina“ („Für Alina“) *tintinnabuli* technikos pagrindinių garsų (garsinio spektro) natos (1-3 taktai)

Dar viena labai svarbi muzikos išraiškos priemonė, galinti iliustruoti mistiškumo elementą – melodija¹¹. Melodijos charakteristikos bruožai, tokie kaip konkretus ritminis judėjimas, trukmė, intervalų tarpusavio santykiai, dainingumas, turi įtakos muzikinės minties iliustravimui perteikti. Žinoma, reikėtų pridurti, kad melodijos poveikumas priklauso nuo muzikinės harmonijos progresijos ir jos intensyvumo (Bie, Baker, 1916). Melodijos dainingumas, dermė, artikuliacija ir frazuotė naudojama norint išreikšti mistinius elementus. F. Liszto cikle „Religinės Poetinės Harmonijos“ („Harmonies Poétiques et Religieuses“) op. S. 173 sakralinės muzikos¹² melodijų ir tekstų citavimas padeda išreikšti religinės prigimties mistikos elementus - tikėjimo šventumą, Dievo meilę, religinių veikėjų tyrumą (Tripathi, 2011). Šios melodijos aptinkamos antroje ciklo dalyje „Ave Maria“. Čia kompozitorius cituoja sakralinę „Sveika marija“ („Ave Maria“) melodiją ir Biblijinį tekstą (Žr. Pav. Nr. 5). Taip pat sakralinių teksto ir melodijos citavimas aptinkamas V ciklo dalyje, kurioje kompozitorius cituoja „Tėve mūsų“ maldos tekstą ir sakralinę melodiją. Šioje dalyje skamba „Pater Noster“ tema, kurią Lisztas pateikia akordine faktūra, ją kombinuodamas su stambiais ritminėmis vertėmis, dažnomis pauzėmis ir atsikvėpimais (imituojamas šlovinantis choras). Taip kompozitorius sukuria sakralumo, kontempliacijos ir vidinio susimąstymo nuotaiką. (Žr. Pav. Nr. 6)

¹¹ Pasak muzikologo J. A. Westruppo, muzikinė melodija turi labai aiškią komunikuojačią savybę, kurios dėka galima įtikinamiau paveikti klausytoją. Poveikis pasireiškia dėka melodijos dainingumo, dermės, artikuliacijos bei frazuotės (Westrupp, 1924).

¹² **Sakralinė muzika**, terminas, kuriuo vadinama krikščioniškųjų konfesijų bažnytinė muzika - krikščioniškųjų konfesijų religinė muzika, atliekama bažnyčiose per liturgines apeigas (*Lietuvių visuotinė enciklopedija*).



Pav. Nr. 5 F. Liszto „Religinės Poetinės Harmonijos“ II dalies „Ave Marija“ liturginės giesmės teksto ir melodijos panaudojimas kompozicijoje pavyzdys (18-24 taktai).



Pav. Nr. 6 F. Liszto „Religinės Poetinės Harmonijos“ V dalies „Tėve mūsų“ liturginės giesmės teksto ir melodijos panaudojimas kompozicijoje pavyzdys (1-11 taktai).

Taigi, sakralinių melodijų ir jų tekstų citavimas melodijoje leidžia konkrečiai ir įtikinamai perteikti (religinius) mistikos elementus. Tai pasiekama per melodijos dainingumą, harmonines struktūras, artikuliaciją ir faktūrą (Dunhill, 1904. Skoumal, 1994. Francis, 2014).

Pastebėta, kad mistinės apraiškos ir idėjos perteikiamos iliustratyviais programiniais elementais, tokiais kaip citatos, epigraifai, programinio tipo pavadinimai. Taip pat mistika išreiškiama per muzikos išraiškos priemones - ritmą, harmoniją, tembrą ir melodiją. Perskaičius mokslinę ir muzikologinę literatūrą, galima teigti, kad ritmo kompleksiskumas gali padėti iliustruoti stabilumo ar nestabilumo pojūtį. Harmonija ir skambesio tembras gali paveikti klausytojo emocijas bei įkūnyti abstrakčią idėją ar mistinį objektą. Melodijos dainingumas ir kartais joje naudojamas tekstas gali iliustruoti ir perteikti mistinį siužetą ar turinį. Šių muzikos priemonių naudojimas apjungia viso kūrinio struktūrą, mintį ir formą.

2. MISTIKOS APRAIŠKOS C. SAINT-SAËNSO – F. LISZTO PARAFRAZĖJE DANCE MACABRE Op.40

2.1. Mistikos apraiškos ir inspiracijos F. Liszto kūryboje

F. Lisztas (1811-1886 m.) – vengrų kompozitorius, pianistas virtuozas, dirigentas, pedagogas. Jis laikomas vienu ryškiausių XIX amžiaus fortepijoninės muzikos kompozitorių ir atlikėjų. F. Lisztas padarė didžiulę įtaką pianizmo teknikai ir jos lavinimui, išplėtė fortepijono technines galimybes. Bendravo ir finansiškai palaikė to meto menininkus, ypatingai pianistus.

Gyvenimas Paryžiuje (apie 1830-sius) turėjo didelės įtakos F. Liszto kūrybai ir pasaulėžiūrai. To meto garsių romantinės literatūros kūrėjų, tokių kaip A. de Lamartine, V. Hugo, H. Heine, W. Shakespeare darbų įtaka pastebima Liszto kompozicijose: Sonata fantazija „Perskaičius Dante“ („Après une lecture du Dante: Fantasia quasi Sonata“); simfoninė poema „Dantės simfonija“ („Dante Symphony: Eine Symphonie zu Dante Divina Commedia“) S. 109; ir ciklas fortepijonui „Religinėse Poetinėse Harmonijose“ („Harmonies Poétiques et Religieuses“) op. S.173. (Pesce, Eckhardt, Mueller, 2023).

Vienas iš žymesnių F. Liszto kūrinių fortepijonui, įkvėptas žinomo literatūrinio siužeto, aiškiai iliustruojančio mistinį elementą - „Mefisto valsas“ („Mephisto Walzer“) Nr. 1 S. 514. Šio kūrinio programinis objektas yra velnias, paremtas N. Lenau drama „Faustas“ („Faust“). F. Lisztas kūrinio pradžioje pateikia N. Lenau dramos citatą, pasakojančią veiksmo įvykių seką, kompozicijos atmosferą ir nuotaiką (Žr. Priede Nr. 1). Pasak muzikologo D. Larkino, F. Lisztas šios dramos personažą įkūnija per statišką, akcentuotą ritmą ir sarkastišką melodiją (2015) (Žr. Pav. Nr. 7). Ši ritminė figūra simbolizuoja N. Lenau dramoje aprašomą puotoje skambančią šokių muziką.



Pav. Nr. 7 F. Liszto „Mefisto valso“ („Mephisto Walzer“) Nr. 1 S. 514. Akcentuoto ritmo figūros pavyzdys (1-9 taktai).

Velnio ciniškumą ir sarkastiškumą perteikia pagrindinė tema, kurioje atsiranda kita ritminė pulsacija, keičiasi harmonija bei melodijos eiga. Ši tema vėliau yra plėtojama ir varijuojama pasažais, pagražinimais (triliais), akordine bei oktavine faktūromis (Žr. Pav. Nr 8) (Larkin. 2015).



Pav. Nr. 8 F. Liszto „Mefisto valsas“ („Mephisto Walzer“) Nr. 1 S. 514. Pagrindinės temos pavyzdys (101-112 taktai).

Dar viena F. Liszto kompozicija fortepijonui, perteikta per mistiškumo prizmę - „Mirties šokis“ („Totentanz“) S. 126., kuriame kompozitorius cituoja *Dies irae*¹³ temą (Žr. Pav. 9). Kūrinio eigoje šią melodiją kompozitorius varijuoja virtuosiniais pasažais ir plačia akordine faktūra.

¹³ **Dies irae** (lot. rūstybės diena), sekvencija apie paskutinį teismą. Sukurta 12–13 a. (spėjamas autorius – vienuolis pranciškonas Tomazas Čelanielis, m. 1256). Sekvencijos melodiją vartojo O. Vecchi, G. F. Anerio, G. P. da Palestrina, H. L. Berliozas (Fantastinė simfonija), F. Lisztas (Mirties šokis, Simfonija pagal Dante's „Dieviškąją komediją“), C. Saint-Saënsas (Mirties šokis) ir kt. (J. Klimas, *Visuotinė Lietuvių enciklopedija*).



Pav. Nr. 9. F. Liszto „Mirties šokis“ („Totentanz“) *Dies iras* temos citavimas kūrinyje pavyzdys (41-45 taktai).

Mirties tema yra perteikiama pasitelkiant maršui artimą ritmiką. Kūrinys prasideda su „mirties žygiavimo“ tema fortepijono partijoje, kuri sukuria tamsią ir gasdinančią atmosferą. (Žr. Pav. Nr. 10). Tai perteikiama per disonansinę harmoniją, *staccato*, *non-legato* artikuliaciją ir naudojant žemą instrumento registrą (Qiu, 2021).

Pav. Nr. 10. F. Liszto „Mirties šokis“ („Totentanz“) S. 126, maršo „mirties žygiavimo“ tema kai orkestre skamba *Dies iras* tema (1-5).

Analizuojant F. Liszto mistiškumo tematika paremtų kūrinių pavyzdžius, pastebėta, kad dauguma jų yra įkvėpti mitologinės literatūros. Visas šias mistinių elementų turinčias apraiškas kompozitorius perteikia per savitą muzikos kalbą - tirštas, disonansines harmonijas, išraiškingas štrichuotes, konkrečią ritmiką ir dainingas melodijas. O programinį vaizdą iliustruoja pasinaudodamas citatomis, programinio tipo pavadinimais bei simboliinę reikšmę turinčių melodijų citavimu.

2.2 Mistikos elementai C. Saint-Saënso – F. Liszto parafrazėje: *Dance Macabre* Op. 40

C. Saint-Saëns – F. Liszto „Dance Macabre“ op. 40 yra viena iš daugelio F. Liszto parafrazių¹⁴. Šioje parafrazėje Lisztas išlaiko nemažai originalios simfoninės poemos medžiagos, bet prideda virtuoziinių elementų. Pasak muzikologo J. Kregoro, F. Lisztas išplėtė kūrinio apimtį sureikšmindamas tam tikras detales - intervaliką, ritmą, faktūrą (Kregor, 2008).

C. Saint-Saëns simfoninė poema „Dance Macabre“ parašyta 1874 metais, o po metų nuo pirmojo atlikimo F. Lisztas publikavo šios simfoninės poemos parafrazę. Kompozitoriaus simfoninės poemos koncepcija kilo iš prancūzų mito apie mirtį - *Ankou* („mirties šokis“). Tai viduramžių ir renesanso epochose paplitusi legenda apie mirtį¹⁵. Legendoje mirtis apibūdinama kaip šokantis skeletas, lydintis mirusiųsius į kapus (Žr. Pav. Nr. 11) (Boyd, 2001). C. Saint-Saëns – F. Liszto parafrazės „Dance Macabre“ pradžioje yra pateiktas H. Cazalio eilėraštis „Lygybė. Brolija“ (Žr. Pav. Nr. 12). Tai yra šio kūrinio idėjos šaltinis, pasakojantis apie žiemos vidurnaktį šokančius skeletus. Šio epigrafo tikslas – iliustruoti kūrinio nuotaiką, idėją. Muzikologas J. Kregoras teigia, kad parafrazės idėja yra tamsios ir bauginančios prigimties, tačiau muzikoje pastebimas ironiškumas ir ciniškumas, tarsi *humoreskos*¹⁶ stilistika. Tai pasiekama per kūrinio artikuliacijos „šoklumą“, frazuotės melodingumą bei harmoniją planą (Kregor, 2008).



Pav. Nr. 11 M. Wolgemut paveikslas „Numirėlių šokis“ („Dance Macabre“) 1493 m.

¹⁴ **Parafrazė** (gr. paraphrasis – atpasakojimas), laisvos formos muzikos kūrinys, parašytas virtuoziškai išplėtojant kito kompozitoriaus temas ar liaudies melodijas. Dažniausiai tai koncertinė pjesė fortepijonui (*Visuotinė Lietuvių enciklopedija*).

¹⁵ Tai „Mirties šokis“ („Dance macabre“) - alegorinė viską užkariaujančios ir išlyginančios mirties galios samprata, išreiškta Vakarų Europos dramose, poezijoje, muzikoje ir vaizduojamajame mene daugiausia vėlyvaisiais viduramžiais. Tai literatūrinis arba vaizdinis gyvųjų ir mirusiųjų figūrų procesijos ar šokio vaizdavimas, kai gyvieji išsidėstę pagal tų laikų socialinę hierarchiją – nuo popiežiaus ir imperatoriaus iki vaiko, raštininko ar atsiskyrėlio, ir mirusiųjų, vedančių juos į kapus (*Britannica*).

¹⁶ **Humoreskà** (vok. Humoreske), instrumentinės miniatiūros žanras; gyvo, efektingo ritmo, žaismingo, kartais groteskinio pobūdžio pjesė, panaši į scherzo, burleską ar kapričą (*Visuotinė Lietuvių enciklopedija*).

Zig et Zig et Zig, la Mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon,
La Mort à minuit joue un air de danse,
Zig et Zig et Zag, sur son violon.

Le vent d'hiver souffle, et la nuit est sombre;
Des gémissements sortent des tilleuls;
Les squelettes blancs vont à travers l'ombre,
Courant et sautant sous leurs grands linceuls.

Zig et Zig et Zig, chacun se trémousse,
On entend claquer les os des danseurs.
.....
.....

Mais psit! tout à coup on quitte la ronde,
On se pousse, on fuit, le coq a chanté.
.....
.....

Henri Cazalis

Taukšt, taukšt, taukšt, Mirtis muša
taktą kulnu ant kapo, Vidurnaktį
mirtis dainuoja šokio melodiją,
Taukšt, taukšt, taukšt, groja smuiku.

Pučia žiemos vėjas, tamsi naktis,
Girgžda ir gailiai dejuoja liepos, iš
Šešėlių išnyra baltuojantys skeletai,
Veržiasi ir šokinėja ilgomis drobulėmis.

Taukšt, taukšt, taukšt, visi šurmuliuoja.
Girdi šokėjų kaulų garsą. Bet
Ššš! Staiga visi palieka apvalų šokį,
bėga, stumdosi - gaidys pragydo.

Pav. 12. C. Saint-Saënso – F. Liszto parafrazėje „Dance Macabre“ pateiktas H. Cazalis eilėraštis ir vertimas į lietuvių kalbą.

Šio eilėraščio siužetas aiškiai atpažįstamas kūrinyje – eilėraštyje pasakojama įvykių seka ir kulminacija sutampa su muzikos kūrinio kulminacijomis, struktūra ir forma. Kūrinį galima dalinti į tris dalis – ekspozicija su įžanga, vidurinioji – temos perdirbimas ir vystymas ir repriza su *coda*. Kiekviena dalis sutampa su eilėraščio stulpelio siužetu. C. Saint-Saënso – F. Liszto parafrazė „Dance Macabre“ parašyta g-moll tonacijoje, 3/4 metre, nurodytas tempas - vidutinis valso judesio tempas (*Mouvement modéré de valse*).

Kūrinio įžangoje skamba 12 taktų pasikartojantis garsas *re* (D) (Žr. Pav. Nr. 13). Šis epizodas simbolizuoja eilėraštyje minimą momentą, kai laikrodys muša vidurnaktį (Barton, 2019). Po kūrinio įžangos suskamba ekspozicija, kuri prasideda nuo „mirties kvietimo“. Šiame epizode skamba ritmiškai smulkėjančios (pusinių-ketvirtinių-aštuntinių) *fanfaros*¹⁷, sudarytos iš pakaitomis skambančių tritonio ir gryniosios kvintos intervalų. Pasak

¹⁷ **Fanfarà** (it.), iškilmingas signalas trimitu arba kitu instrumentu, pagrįstas natūraliaisiais intervalais (*Visuotinė Lietuvių enciklopedija*).

kompozitorės B. Čiurlionienės, tritonio intervalas jau viduramžių muzikoje tapo nepageidaujamas, o bažnytinėje – griežtai uždraustas¹⁸, nes buvo laikomas „velnio“ simboliu. Romantizmo laikotarpiu tritonis išlaikė šią simbolinę reikšmę (Čiurlionienė, 2020). Dėka disonansiško tritonio skambesio kūrinys įgauna makabrišką, baugią nuotaiką. F. Lisztas šį epizodą plėtoja ir varijuoja naudodamas akordinę ir oktavinę faktūras (Žr. Pav. Nr. 14.1 ir 14.2).

Pav. Nr. 13. C. Saint-Saëns – F. Liszto parafrazėje 12 laikrodžio dūžių simbolizuojantis pavyzdys (1-29 taktai).

¹⁸ „Viduramžių muzikos traktatuose tritonis dažniausiai vadinamas problemišku intervalu: muzikinių tonų organizavimo sistemose jam buvo priskirti tokie epitetai: confusio – konfūzija, painumas; kompozicinėje praktikoje – non multum in usu (naudoti nedaug, tonų santykių sistemose); asper – grubus (Troschke 1989: 1). Tritonio (padidintos kvartos, sumažintos kvintos – Quinta falsa) vartojimas bažnytinėje muzikoje buvo griežtai uždraustu (Troschke 1989: 2). Griežtajame stiliuje buvo neleistina net dviejų didžiųjų tercijų seka viena po kitos (f–a, g–h), nes tarp apatinio ir viršutinio sekos tonų susidaro tritonio intervalas. Tritonis – mi contra fa – buvo traktuojamas nepageidaujamu intervalu tiek visų pirma vertikalyje, o prielaidos apie galimą jo veikimą diagonalėje bei horizontalėje buvo griežtai atmetamos.“ (B. Čiurlionienė, 2020).

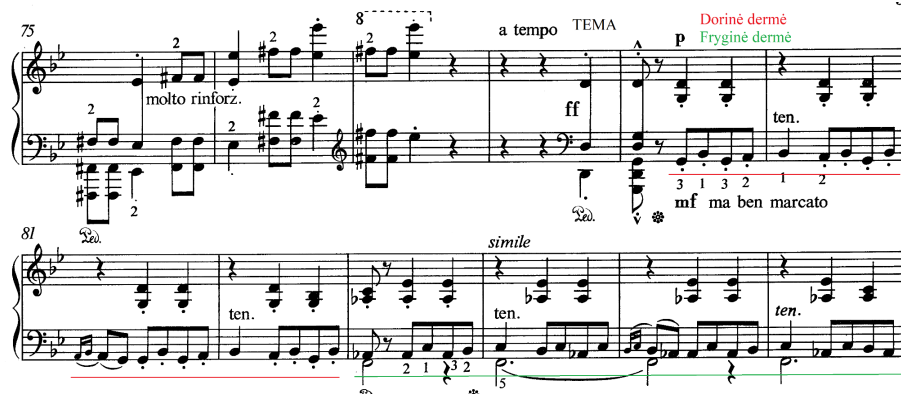


Pav. Nr. 14.1. C. Saint-Saëns – F. Liszto parafrazėje „mirties kvietimo“ simbolio perteikimas naudojant tritonio intervalą. (31-38 taktai).



Pav. Nr. 14.2. C. Saint-Saëns – F. Liszto parafrazėje „mirties kvietimo“ temos variavimas faktūromis (47-62 taktai).

Po pasikartojančios ir varijuojančios „mirties šaukimo“ temos, pirmą kartą mažosios oktavos registre nuskamba pagrindinė tema. Šią temą F. Lisztas tiesiogiai cituoja remdamasis C. Saint-Saëns simfoninės poemos epizodu. Tai simetriškas ir kvadratiškas periodas, kurio sakiniai pereina iš dorinės į fryginę dermę (Žr. Pav. Nr. 15). Ši tema simbolizuoja eilėraštyje nupasakotą „mirties ritmo mušimo“ epizodą. Iškart po pagrindinės temos nuskamba kontrastingoji šalutinė tema (Žr. Pav. Nr. 16). Ši tema yra simetriška ir kvadratiška vieno periodo struktūra. Jos artikuliacija ir ritminis planas yra kontrastingi pagrindinei temai – smulkios ritminės vertės keičia į stambiąsias, *staccato* artikuliacija tampa *molto marcato* ir *largamente*. Šios temos harmoninė struktūra nesikeičia nuo pagrindinės temos – varijuojama tarp dorinės ir fryginės dermių (Kregor, 2008). Šalutinė tema iliustruoja „mirties šokio melodiją“, kuri pateikta H. Cazalio eilėraštyje.



Pav. Nr. 15 C. Saint-Saënso – F. Liszto „Dance Macabre“ pagrindinė tema ir jos dermės varijavimas (75-86 taktai).

Pav. Nr. 16. C. Saint-Saënso – F. Liszto „Dance Macabre“ šalutinė tema (93-106 taktai).

Kūrinio vidurinėje dalyje - temų perdirbime - vyksta pagrindinės ir šalutinės temų varijavimas ir plėtojimas. Jos transponuojamos į kitas tonacijas, skamba įvairiuose diapazonuose, yra pagražinamos pasažais, akordine faktūra. Priešingai nei ekspozicijoje, vidurinė dalis prasideda nuo šalutinės temos fugetės¹⁹ (Žr. Pav. Nr. 17), iliustruojančios pagrindinių veikėjų pokalbius. Ši dalis tiesiogiai susijusi su kompozitoriaus pateiktu H. Cazalio eilėraščio siužeto veiksmo intensyvėjimu ir vystymu.

Pav. Nr. 17. C. Saint-Saënso – F. Liszto „Dance Macabre“ „vėjo gūsių“ epizodas (277-280 taktai).

¹⁹ **Fugètè** (it. fughetta), nedidelės apimties, nesudėtingo turinio ir struktūros fuga. (*Visuotinė Lietuvių enciklopedija*).

Kompozitoriaus pateikto eilėraščio antrame posme pasakojama apie žiemos vėjo gūsius. Šis epizodas kūrinyje iliustruojamas varijuojant šalutinę temą kairėje rankoje atliekamais mordentais ir aukšto registro *arpeggio* akordais (Žr. Pav. Nr. 18). O kūrinio lyrinis epizodas (nuo 317 iki 376 takto) iliustruoja eilėraštyje aprašytas liepų dejones. Ši dalis skamba šviesiai ir švelniai, naudojama skaidri mažorinė harmonija, šalutinė melodija skamba lyriškai ir dainingai (*dolce espressivo*) (Žr. Pav. Nr. 19).



Pav. Nr. 18 C. Saint-Saëns – F. Liszto „Dance Macabre“ vidurinės dalies pradžia - fugetė (234-247 taktai).



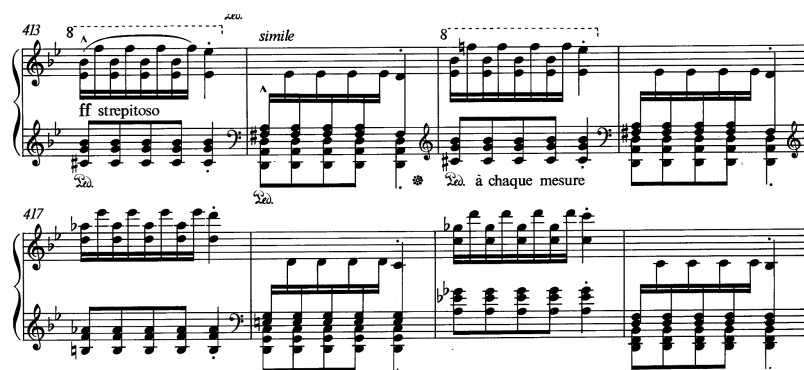
Pav. Nr. 19 C. Saint-Saëns – F. Liszto „Dance Macabre“ „liepų dejonės“ iliustravimas (317-328 taktai).

Nuo 377 takto prasideda augimas ir vystymas, vedantis link kūrinio kulminacijos (reprizos), nuo tylaus ir paslaptingo *piano* dinamikos iki pat *rinforza fortissimo*. Sugrįžusi pagrindinė tema simbolizuoja eilėraštyje pateiktą „baltuojančių skeletų atėjimą“ (Žr. Pav. Nr. 20). Čia persipina *leggero* chromatinės gamos, pagrindinės temos šoklus *scatissimo* štrichas bei „mirties kvietimo“ temos elementas – tritonio intervalas. O eilėraštyje minimas skeletų „kaulų tratėjimas ir barškėjimas“ iliustruojamas *trillo* epizodu. Šioje dalyje kompozitorius

išrašė statiškus ir labai ritmiškus (*à chaque mesure*) trilius, kurie sukuria barškėjimo efektą (Žr. Pav. Nr. 21).



Pav. Nr. 20 C. Saint-Saënso – F. Liszto „Dance Macabre“ „skeletų sugrįžimo“ iliustravimas (377-382 taktai).



Pav. Nr. 21 C. Saint-Saënso – F. Liszto „Dance Macabre“ „skeletų barškėjimo“ iliustravimas (413-420 taktai).

Kūrinio reprizoje vienu metu skamba pagrindinė ir šalutinės temos. Tai yra kūrinio kulminacija, kuri vaizduoja eilėraščio pabaigoje aprašytą visų veikėjų šokį ir klegesį. Čia panaudota plati, grandioziška faktūra, brilantiniai *stringendo* pasažai, *marcatissimo* štrichas. Kompozitorius išnaudoja visą instrumento diapazoną sukurti chaoso ir šurmulio efektą, kai viską nutraukia netikėta, kontrastinga *coda*. Po audringo veiksmo, smulkios ir grandiozinės faktūros pasigirsta statiška *mi* (E) oktava ir gaidžio tema (Žr. Pav. Nr. 22). Tai simbolizuoja eilėraštyje nupasakotą veiksmo sąstingį ir saulėtekio pasirodymą.



Pav. Nr. 22 C. Saint-Saënso – F. Liszto „Dance Macabre“ veiksmo sustojimas ir gaidžio temos iliustravimas (593-595 taktai).

Taigi, C. Saint-Saëns – F. Liszto parafrazėje „Dance Macabre“ galima įžvelgti muzikos išraiškos priemones, kuriomis išreiškiama mirties simbolika. Pagrindinis elementas, siejantis parafrazę su mistiškumu – kūrinio pradžioje pateiktas H. Cazalio eilėraštis, kurio siužetas tiksliai atspindi muzikoje per įvairias išraiškos priemones. Programiškumo iliustravimas perteikiamas naudojant harmonijos slinktis, staigias moduliacijas, dermės ypatumus, štrichų įvairovę, dinamikos planą, melodijos charakterį.

IŠVADOS

1. Išnagrinėjus mistikos elementų sąvoką paaiškėjo, kad ji glaudžiai susijusi su žmogaus polinkiu mistifikuoti sunkiai paaiškinamus procesus ir įvykius. Nagrinėjant mokslinę literatūrą pastebėta, kad mistinės apraiškos mene aptinkamos jau nuo antikos laikų. Misticizmas susijęs su realybės sudievinimu, hiperbolizavimu bei „pagražinimu“.
2. Pasigilinus į muzikologų tyrimus paaiškėjo, kad programiškumo elementai (programinio tipo pavadinimas, kompozitoriaus pateiktos citatos ar epigrafi) turi įtakos muzikos išraiškai mistikos elementų kontekste. Šie programiniai elementai padeda atlikėjui ir klausytojui suprasti pagrindinę kūrinio mintį, atlikėjas aiškiau perteikia mistinį kūrinio objektą ar idėją.
3. Atlikus tyrimą pastebėta, kad mistiškumas muzikoje yra perteikiamas visomis esminėmis muzikos raiškos priemonėmis: ritmo elementais, melodija, harmonija, dinamika, artikuliacija.
4. Išanalizavus C. Saint-Saëns - F. Liszto parafrazę „Dance Macabre“ pastebėta, kad stipriausiai mistiškumas pasireiškia per programiškumą – kūrinio pradžioje pateiktas eilėraštis apibūdina siužetą bei mistinį objektą. Programinis siužetas bei objektas iliustruojami F. Lisztui būdinga muzikos kalba.

LITERATŪROS IR ŠALTINIŲ SĄRAŠAS

1. Bie, Oscar. Baker, Theodore. „Melody“. *The Musical Quarterly*. Vol. 2, Nr. 3. 1916, p. 402-417.
2. Boyce-Tillman, June. „Hildegard of Bingen at 900. The Eye of a Woman“. *The Musical Times*. Vol. 139, Nr. 1865. 1998, p. 31-36.
3. Boyd, Malcolm. „Dance of death (Fr. Danse macabre; Ger. Totentanz)“. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. 2001
4. Coward, Harold. „Mysticism in the Analytical Psychology of Carl Jung and the Yoga Psychology of Patañjali: A Comparative Study“. *Philosophy East and West*. Vol. 29, No. 3. 1979, p. 323-336.
5. Čiurlionienė, Božena. „Tritonio sampratos kismas ir sisteminis konstruktyvizmas XX amžiaus kompozicijose“ Lietuvos muzikos ir teatro akademija. Vilnius. 2020.
6. Downes, William Philip. „Mysticism“. *The Biblical World*. Vol. 54, Nr. 6. 1920, p. 619-624.
7. Jonathan Kregor. „Stylistic Reconstructions in Liszt's Late Arrangements“. *The Musical Quarterly*. Vol. 91, Nr. 3/4. 2008. p. 200-239 .
8. Khan Hazrat Inayat. „The Mysticism of Sound“. *The Mysticism of Sound and Music: The Sufi Teaching of Hazrat Inayat Khan*. Shambhala Publications. 2022.
9. Kongwattananon, Oranit. „Arvo Pärt and Three Types of His Tintinnabuli Technique“. UNT Digital Library. 2014
10. Kostina, Jekaterina. „Sakralinis minimalizmas muzikoje: teorinių apibrėžčių įvairovės labirintai“. Lietuvos muzikos ir teatro akademija. Vilnius. 2022.
11. Larkin, David. „Dancing to the Devil's Tune: Liszt's Mephisto Waltz and the Encounter with Virtuosity“. *19th-Century Music*. Vol. 38, Nr. 3. 2015, p. 193-218.
12. Nicholls, Simon. Michael Pushkin. Vladimir Ashkenazy. *The Notebooks of Alexander Skryabin*. Oxford university press. 2018.
13. Povilionienė, Rima. „Konstruktyvieji muzikos ir matematikos ryšiai. Pitagorietiškoji universaliosios muzikos koncepcija ir jos sklaida vėlesnių epochų pasaulėžiūroje.“

MUSICA MATHEMATICA Tradicijos ir inovacijos šiuolaikinėje muzikoje. Lietuvos muzikos ir teatro akademija. Vilnius. 2013.

14. Rimkutė, Gabija. „Sakralumas kūryboje fortepijonui: ženklai ir interpretacija. Lietuvos muzikos ir teatro akademija. Vilnius. 2014.
15. Swan, Alfred. *Scriabin*. Jhon Lane the Bodley Head LTD. Londonas. 1923.
16. Taruskin, Richard. „Extinguishing the „Petty I“ (Transcendentalism, I)“. *Music in the Early Twentieth Century*. Oxford university press. 2010.
17. Underhill, Evelyn. *Practical Mysticism*. Lulu.com. 2020.
18. Westrup, Jack. „Mysticism in music“. *The musical time*. 1924, vol. 65, no. 979: 804-805.

Internetiniai šaltiniai:

1. Barton, John. „An analysis of Camille Saint-Saëns’ Op. 40 „Danse Macabre““. *John Barton’s RCL blogs*. 2019.

[Prieiga internete:
<https://sites.psu.edu/rclbarton/2019/09/12/an-analysis-of-camille-saint-saens-op-40-danse-macabre/>] (žr. 2024.03.28).

2. Buja, Maureen. „Franz Liszt: Harmonies poétiques et religieuses“ *Interlude*. La dolce volta. 2014.

[Prieiga internete: <https://interlude.hk/franz-liszt-harmonies-poetiques-et-religieuses/>] (žr. 2024.02.19).

3. Kanownik, Cristine. „How a 78-Year-Old Estonian Composer Became the Hottest Thing in Music“. *Motherboard tech by vice*. 2014.

[Prieiga internete:
<https://www.vice.com/en/article/vvbb3a/why-the-hottest-thing-in-music-is-78-year-old-estonian-composer-arvo-part>] (žr. 2024.01.12).

4. Karpalio, Alkis. "The Tristan Chord" *Appreciate Opera*. 2020.

[Prieiga internete: <https://www.appreciateopera.org/post/the-tristan-chord>] (žr. 2024.01.12).

5. *Lietuvių Visuotinė enciklopedija*

[Prieiga internete: <https://www.vle.lt/>] (žr. 2024.04.23)

6. *Britannica*

[Prieiga internete: <https://www.britannica.com/>] (žr. 2024.04.23)

7. Marshall, George. „Für Alina – Composition Techniques“ *AnyOldMusic*. 2021.

[Prieiga internete: <https://anyoldmusic.com/fur-alina-composition-techniques/>] (žr. 2024.02.19).

8. Pesce, Dolores. Eckhardt, Maria. Mueller, Rena Charnin. „Liszt, Franz [Ferenc]“. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. 2023

[Prieiga internete: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048265?rskey=WAo0a3&result=1>] (žr. 2024.02.29).

9. Rimkutė, Gabija. Žukienė, Judita. „Sakralumo ženklai Olivier Messiaeno kūryboje fortepijonui: atlikimo ir klausymo aspektai“ *Menų funkcijos kultūriniuose ir socialiniuose procesuose/ sudarytoja Lina Navickaitė-Martinelli*. Lietuvos muzikos ir teatro akademija. Vilnius. 2014, p. 57-67.

[Prieiga internete: https://harps.lmta.lt/wp-content/uploads/2013/11/Rimkut%C4%97_%C5%BDukien%C4%97_Messiaenas.pdf] (žr. 2024.01.12).

10. Tripathi, Sonia. „Franz Liszt's „Harmonies poetiques et religieuses“: The inspiration derived from the poetry of Alphonse de Lamartine, with an analysis of the 1853 piano cycle“. University of California, Santa Barbara. 2011.

[Prieiga internet: <https://alexandria.ucsb.edu/lib/ark:/48907/f3pc30fr>] (žr. 2024.02.19).

11. Qiu, Huizi. „Two Themes in Liszt's Totentanz“. Muyin Qinyun ART Training School in Šandong, Dezhou, Kinija. 2021.

[Prieiga internete: http://proceedings-online.com/proceedings_series/SH-SOCIALS/SSER2021/Z-SSER21014.pdf] (žr. 2024.03.26)

PRIEDAI

1. F. Liszto „Mefisto valso“ Nr. 1 S. 514 Natose pateikta citata iš N. Lenau dramos „Faustas“, perteikianti veiksmo įvykių seką, jos nuotaika ir atmosferą.

DER TANZ IN DER DORFSCHENKE

Hochzeit, Musik und Tanz

Mephistopheles

(als Jäger zum Fenster herein)

Da drinnen geht es lustig zu;
Da sind wir auch dabei. Juchhu!

(Mit Faust eintretend)

So eine Dirne lustentbrannt
Schmeckt besser als ein Foliant.

Faust

Ich weiß nicht wie mir da geschieht.
Wie michs an allen Sinnen zieht.
So kochte niemals noch mein Blut,
Mir ist ganz wunderbarlich zu Mut.

Mephistopheles

Dein heißes Auge blitzt es klar;
Es ist der Lüste tolle Schar,
Die eingesperrt dein Narrendünnel.
Sie brechen los aus jedem Winkel.
Fang eine dir zum Tanz heraus
Und stürze keck dich ins Gebraus.

Faust

Die mit den schwarzen Augen dort
Reißt mir die ganze Seele fort.
Ihr Aug' mit lockender Gewalt
Ein Abgrund tiefer Wonne strahlt.
Wie diese roten Wangen glühn,
Ein volles frisches Leben sprüht!
s' muß unermeßlich süße Lust sein,
An diese Lippen sich zu schließen,
Die schmachkend schwellen, dem Bewußtsein
Zwei wollustreiche Sterbeküssen.
Wie diese Brüste ringend bangen
In selig flutendem Verlangen!
Um diesen Leib, den üppig schlanken,
Möcht ich entzückt herum mich ranken.
Ha! wie die langen, schwarzen Locken
Voll Ungeduld den Zwang besiegen
Und um den Hals geschwungen fliegen,
Der Wollust rasche Sturmesglocken.
Ich werde rasend, ich verschmachte,
Wenn länger ich das Weib betrachte;
Und doch versagt mir der Entschluß,
Sie anzugehn mit meinem Gruß.

Mephistopheles

Ein wunderbarlich Geschlecht fürwahr,
Die Brut vom ersten Sündenpaar!
Der mit der Hölle es hat gewagt,
Vor einem Weiblein jetzt verzagt,
Das viel zwar hat an Leibeszierden,
Doch zehnmal mehr noch an Begierden.

(Zu den Spielleuten)

Ihr lieben Leutchen, euer Bogen
Ist viel zu schläfrig noch gezogen!
Nach eurem Walzer mag sich drehen
Die sieche Last auf lahmen Zehen,
Doch Jugend nicht voll Blut und Brand.
Reicht eine Geige mir zur Hand,
s' wird geben gleich ein andres Klingen,
Und in der Schenk ein andres Springen!

Der Spielmann dem Jäger die Fiedel reicht,
Der Jäger die Fiedel gewaltig streicht.
Bald wogen und schwinden die scherzenden Töne
Wie selig hinsterbendes Lustgestöhne,
Wie süßes Geplauder, so heimlich und sicher,
In schwülen Nächten verliebtes Gekicher.
Bald wieder ein Steigen und Fallen und Schwellen;
So schmiegen sich lüsterne Badeswellen
Um blühende nackte Mädchengestalt.
Jetzt gellend ein Schrei ins Gemurmel schallt:
Das Mädchen erschrickt, sie ruft nach Hülfe,
Der Bursche, der feurige, springt aus dem Schilfe.
Da hassen sich, fassen sich mächtig die Klänge,
Und kämpfen verschlungen im wirren Gedränge.
Die badende Jungfrau, die lange gerungen,
Wird endlich vom Mann zur Umarmung gezwungen.
Dort fleht ein Buhle, das Weib hat Erbarmen,
Man hört sie von seinem Küssen erwärmen.
Jetzt klingen im Dreigriff die lustigen Saiten,
Wie wenn um ein Mädel zwei Buben sich streiten;
Der eine, besiegte, verstummt allmählig,
Die Liebenden Beiden umklammern sich selig,
Im Doppelgeton die verschmolzenen Stimmen
Aufrausend die Leiter der Lust erklimmen.
Und feuriger, brausender, stürmischer nimmer,
Wie Männergejauchze, Jungferngewimmer,
Erschallen der Geige verführende Weisen,
Und alle verschlingt ein bacchantisches Kreisen.
Wie Närrische die Geiger des Dorfs sich geberden,
Sie werfen ja sämtlich die Fiedel zu Erden.
Der zauberergriffene Wirbel bewegt,
Was irgend die Schenke Lebendiges hegt.
Mit bleichem Neide die dröhnenden Mauern
Daß sie nicht mit tanzen können, bedauern.
Vor allen aber der selige Faust
Mit seiner Brünnette den Tanz hinbraust;
Er drückt ihr die Händchen, er stammelt Schwüre,
Und tanzt sie hinaus durch die offene Türe.
Sie tanzen durch Flur und Gartengänge,
Und hinterher jagen die Geigenklänge,
Sie tanzen taumelnd hinaus zum Wald,
Und leiser und leiser die Geige verhallt.
Die schwindenden Töne durchsäuseln die Bäume.
Wie lüsterne, schmeichelnde Liebesträume.
Da hebt den flötenden Wonneshall
Aus duftigen Büschen die Nachtigall,
Die heißer die Lust der Trunkenen schwellt,
Als wäre der Sänger vom Teufel bestellt.
Da ziehet sie nieder die Sehnsucht schwer,
Und brausend verschlingt sie das Wonnemeer.

Lenau

T. A. 295