

Fryderyko Chopino ir Ferenco Liszto religinės pasaulėžiūros ir kūrybos sąsajos

Straipsnyje aptarti F. Chopino ir F. Liszto asmenybės bruožai, jų pasaulėjautos ypatumai. Ieškant religinių pažiūrų ir kūrybos sąsajų, remtasi epistoliniu palikimu, svarbiausiomis muzikologų monografijomis, muzikinio palikimo studijomis. Straipsnyje atskleidžiama F. Chopino originalaus kūrybinio talento esmė, susijusi su ypatingu jo muzikos subjektyvumu. Gilus, tačiau viešai nerodytas F. Chopino tikėjimas įkvėpė kūrybines jo galias ir specifinėmis priemonėmis netiesiogiai (per vizijas, simbolius, muzikos kalbos semantiką, idėjines sąsajas) darė įtaką kūrybai.

Apibūdinant F. Liszto kūrybinę asmenybę atskleidžiamas prieštaringas susidvejinimas, susijęs su akivaizdžiu šio muziko pasaulietišku, gyvenimo malonumų pomėgiu ir drauge gilaus krikščioniško pasiaukojimo siekiu. Tai tapo kompozitoriaus nuolatinis „kryžiumi“. Straipsnyje pabrėžiama F. Liszto religinių pažiūrų svarba; akcentuojama, jog vertingi cikliniai bažnytiniai kūriniai, svariai papildę pasaulinį sakralinės muzikos lobyną, patvirtino paties abato Liszto pasirinktą bažnytinės muzikos kompozitoriaus titulą.

Įvadas

Europos žymiųjų kompozitorių pasaulėžiūra neretai susijusi su krikščioniškąja kultūra, apibūdinančia žmonijos egzistencijos prasmę bei vietą prioritetinėje transcendentinėje sferoje. Tačiau šiuolaikinis žmogus, paveiktas materializmo nuostatų ir panoręs gyventi desakralizuotame pasaulyje, ignoroja, kad pats yra Dievo kūrinys. „Atsisakydamas pripažinti antgamtinių jėgų veiksmingumą, jis tarsi „išmuša“ realaus, efektyvaus ir prasmingo pasaulio pajautą, viena reikšmiškai būdingą *homo religiosus*“¹.

The main features of the personal F. Chopin's and F. Liszt's characteristics are discussed in the article. The connections of religion and music in the compositions of F. Chopin and F. Liszt were taken with the reference to epistle documents, were based on the analysis and the foresights of different foreign musicians.

The foundation of F. Chopin's creative talent was based on the suggest spiritual subjectivism. It makes the presumption: his creative energy partly was born of his deep faith, and it indirectly (by some symbols, visions, ideological and semantic meanings, by a modal harmonies) reflected his religion outlooks.

The many-sided personality of F. Liszt defies easy analysis, and it is particularly difficult to reconcile his devout spirituality with his outrageous lifestyle. Twisted in his youthful ambition to become a priest, F. Liszt found in music an outlet to express his faith – he believed and he had taken a serious stand as a religious, Catholic composer. F. Liszt composed many famous works of sacred music and it confirmed the strong religion and music connections.

Daugelyje vertingų sociologijos, krikščioniškosios kultūros, hermeneutikos, egzegzės ir kitų mokslo sričių darbų atskleidžiama ši sekuliarizuoto žmogaus dilema, tačiau dėl ilgalaikių nepalankių politinių sąlygų Lietuvoje šioje sferoje liko nemaža svarstytinų problemų.

Panaši padėtis susiklostė ir muzikologijoje. Dabar jau nebediskutuojama, ar religinė pasaulėjauta turėjo įtakos krikščioniškosios kultūros ir religinės moralės aplinkoje gyvenusių muzikų savimonei, ar ji formavo jų kūrybos *credo* bei veiklos kryptis, ar nulėmė jų žanrinę išraišką. Tačiau

sovietų laikų muzikologija apie religinės pasaulėjautos įtaką didžiųjų kompozitorių ir muzikų kūrybai nerašė arba tai nušviesdavo tendencingai. Pavyzdžiui, sovietiniuose vadovėliuose teigiama, kad Liszto tapimas vienuoliu buvo ne jo tvirtos valios apsisprendimo aktas, o laikinos dvasinės krizės padarinys.

Iš F. Liszto bažnytinių kūrinių palankiai vertinta tik oratorija „Šventoji Elzbeta“. O oratorija „Kristus“, geriausias kompozitoriaus sakralinis kūrinys, apibūdinamas tipišku sovietiniu trafaretu: „dogmatiškas, persmelktas religinio misticizmo ir klerikalizmo“².

Šiuose vadovėliuose F. Chopino asmuo ir kūryba traktuojama politizuotai, pabrėžiant muzikos liaudiškumą ir realizmą, o apie kompozitoriaus religines pažiūras visiškai nerašoma.

Autorės pasirinkta muzikologinio darbo sritis – žymiųjų kompozitorių religinių pažiūrų ir kūrybos sąsajos – turėtų prisidėti prie šios spragos užpildymo.

D a r b o t i k s l a s – ištirti F. Chopino ir F. Liszto pasaulėžiūrą, jų muzikos ypatumus; atskleisti ir apibūdinti religinės pasaulėjautos ir kūrybos sąsajas.

O b j e k t a s – F. Chopino ir F. Liszto pasaulėjauta, religinės pažiūros ir muzikos kūryba.

T y r i m o m e t o d a i – epistolinės medžiagos, muzikologinės literatūros istorinė ir lyginamoji analizė, svarbiausių kūrinių analizė.

Žvelgdami į XIX amžiaus nacionalinių kompozitorių mokyklų klasikų Fryderyko Chopino bei Ferenco Liszto gyvenimo ir kūrybos peripetijas rastume nemažą sąsają. Jie žymūs muzikai, patriotai, pritarę nacionalinio išsivadavimo kovoms prieš carinės Rusijos patvaldystę Lenkijoje ir Austrijos imperijos jungą Vengrijoje, skaudžiai išgyvenę jų žiaurų nuslopinimą (1831 m. Lenkijoje ir 1849 m. Vengrijoje). Abu kompozitoriai – bendraamžiai, abu tapę išeiviais

garsino savo Tėvynę išskirtinio kompozicinio ir pianistinio talento jėga. Įsisukę į Paryžiaus muzikinio ir kultūrinio gyvenimo verpetą jie traukte traukė prie savęs įvairių socialinių sluoksnių atstovus. Abu jie buvo nepakartojamai žavūs, mylėjo moteris ir buvo jų mylimi, tačiau šeimų taip ir nesukūrė. Tiesa, moterų atžvilgiu F. Chopinui (1810–1849) fortūna buvo ne tokia dosni. Daugelis biografų išpūtė romanistės Georg Sand vaidmenį jo gyvenime. Tam pretekstą davė ji pati, romanuose ir autobiografinėse knygose sukūrusi sodrius, tačiau iškraipytus savo meilužių literatūrinius personažus, tarp jų ir F. Chopino: „išlepinto, kaprizingo aristokrato, bejausmės būtybės, tiesiog išvarginusios ją, kilniausią, gabiliausią moterį“³.

Grafas Voicechas Grzymala, artimas F. Chopino draugas, teigė: „jeigu savo nelaimei Chopinas nebūtų sutikęs G. Sand, apnuodijusios visą jo būtį, jis būtų išgyvenęs iki aštuoniasdešimt dvejų metų, kaip Kerubinis“⁴.

Muzikologas Igoris Belza monografijos įvade rašė: „Iš pat pradžių Georg Sand su Chopinu elgėsi įžūliai ir išdidžiai. Ji mėgo kalbėti apie jo interesų ribotumą, esą be muzikos jis nieku daugiau nesidomįs, tuo tarpu iš kompozitoriaus laišku mes žinome, kaip labai jis mėgo literatūrą ir dailę“⁵.

F. Lisztas, artimai bendravęs su F. Chopinu ir 1851 m. parašęs apie jį prisiminimus, atskleidė jo aukštą meninę erudiciją: „Chopinas tvirtino, kad tą pačią dieną galima mėgautis Fidijo „Ulisu“, Michelangelo „Mąstytoju“, Pousseno „Paslaptimi“ ir Delacroix'o „Dante“, Palestrinos „Improprijomis“ ir Berliožio „Karaliene Mab“. Jis reikalavo teisės gyvuoti viskam, kas gražu, žavėdamasis turtingumu ir įvairove ne mažiau kaip užbaigtumu ir vienove“⁶.

Prisiminimuose F. Lisztas pabrėžė brangintą savo draugo lenko charakterio ypatybę – geranoriškumą bei gebėjimą „kilniaširdiškai atleisti jį ižeidusiems, – jokių piktų prisiminimų nelikdavo jo širdyje“⁷.

Tai patvirtina ir publikuoti F. Chopino laišakai. Net ir po kompozitoriaus skausmingų skrybių su G. Sand jo laiškų tonas Noano šeimininkei liko dėkingas, pagarus, geranoriškas. Jis linkęs verčiau ją pagerbti, kartais net save pažemindamas: „Jis buvo rausvas, šviežias, šiltas, basomis kojytėmis... aš buvau geltonas, nuvytęs, sušalęs, su trimis poromis šiltų baltinių. Jūsų vardu pažadėjau jam šokolado“, – taip pokalbį su draugo sūneliu perteikė F. Chopinas, laiško (1844 12 05) pabaigoje pasirašydamas „Jūsų senas kaip mumija“⁸.

Aišku, kad pamirštų įžeidimus ir atleistų už juos, F. Chopinui nuolat reikėjo kovoti su savo prigimtimi, kuri, pasak Heinricho Heines, buvo „antžmogiškai jautri išpūdziams: žmogus, su kuriuo tegalima bendrauti akis į akį; užsisklendęs paslaptingoje būtyje, iš kurios kartais išsiveržia staugiais žavingais arba keistais išsišokimais“⁹.

Tokiai jautriai ir dvasingai prigimčiai būdinga siekti patikimos dvasinės atramos, kurios jai negalėjo suteikti nei abejotinos moralės materialistinių pažiūrų feministė Georg Sand, nei anaipol ne krikščioniškos moralės nuostatomis gyvenantys Paryžiaus salonų intelektualai.

Laiapsniškas F. Chopino atsigrėžimas į krikščionybę prasidėjo po jo komplikuoto išsiskyrimo su garsiąja romaniste. Jis vyko lėtai, tačiau gana nuosekliai.

F. Chopino sugrįžimas į tikėjimo kelią

Autobiografijoje „Mano gyvenimo istorija“ G. Sand rašo ir apie F. Chopino religines pažiūras: „Jis – tikras katalikų dogmų kalinys, nepakeičiamai prisirišęs prie bažnyčios. [...] Nors mūsų ryšiai suteikė jam čia, žemėje, visus dangaus malonumus, jo sieloje jie provokavo nuolatinę baimę, nes niekuomet nebuvo palaiminti bažnyčioje“¹⁰.

Alfredas Cortotas, knygos „In search of Chopin“ („Ieškant Chopino“) autorius,

tos dvasinės įtampos priežastį aiškino F. Chopino širdies nuojauta dėl Bažnyčios skelbiamos tiesos teisingumo: „tas, kuris paneigia dorovės įstatymą ir šventos santuokos ryšius, bus nubaustas“¹¹.

Sugrįžęs prie viengungiško gyvenimo F. Chopinas kur kas daugiau galėjo mėgautis vienu. Tokiomis valandomis ieškodamas vidinės ramybės ir dvasinės atsvaros kompozitorius kaskart nostalgiskai prisimindavo laimingą gyvenimą Lenkijoje, tėvų namuose. Fricėkas išaugo darnioje religingų katalikų šeimoje. Motina bei Bažnyčia nuolat ugdė jo krikščioniškus įsitikinimus. F. Chopinui apsistojus Paryžiuje ir pradėjus bendrauti su nuodėmėmis ir palaida gyvensena garsėjančia salonų aristokratija, jo tėvai nerimaudami laiškuose sūnui stengėsi priminti religinius jaunystės išgyvenimus: „tavo senas tėvas ir motina gyvena tikrai dėl tavęs ir kasdien meldžiasi Dievui, prašydami tave laiminti ir laikyti“¹².

Matteo Glinskis, monografijos autorius, teigia: „Kompozitoriaus laiškuose artimiesiems vis dažniau pasirodo kreipiniai į Dievą ar Dieviškąją Apvaizdą. Vienam ištikimam draugui jis pasipasakojo, kad meldžiasi už jį, kad žino Šventojo Rašto eilutes atmintinai“¹³.

1848 m. F. Chopinas išvyko į paskutinę koncertinę kelionę po Škotiją, kur buvo širdingai priimtas. Išliko tuo metu rašytas kompozitoriaus laiškas, kuriame taip pat atsiskleidžia jo katalikiškos nuostatos: „Ponia Erskine, geroji siela, labai religinga protestantė, matyt, nori iš manęs padaryti protestantą: ji man atneša Bibliją, kalba apie sielą, cituoja psalmes... ji labai susirūpinusi mano siela. Ji vis kartoja, kad kitas pasaulis geresnis už šį; aš visa tai turiu širdyje, atsakau jai Rašto citatomis ir aiškinu, kad suprantu ir žinau apie tai“¹⁴.

F. Chopino biografai teigia, kad jis, nors buvo katalikas, niekuomet viešai nekalbėdavo apie savo tikėjimą, nes gerai žinojo,

kad šioje visuomenėje nebus suprstas. Tik artimiausieji draugai kai ką apie tai žinojo. Pavyzdžiui, F. Lisztas rašė, kad F. Chopinas buvo tikras maldos vyras, ir čia pat pridūrė: „tačiau jis niekuomet to nekėlė į viešumą, bet savo tikėjimo laikėsi taip, kad neatkreiptų kitų dėmesio. Galima buvo jį pažinti ilgą laiką ir aiškiau nenumanyti, kokie jo religiniai įsitikinimai“¹⁵.

Panašiai liudija ir F. Chopino tarnas Janas: „Jis buvo religingas, tačiau nenorėjo, kad apie tai kas nors žinotų. Ne iš smalsumo, o bijodamas incidento (kartais matydavau jį tokį, kad atrodydavo tuoj nualps) vieną vakarą žiūrėjau pro rakto skylutę, norėdamas pamatyti, kaip laikosi mano ponas. Pamačiau jį klūpantį ant kelių prie savo lovos. Ilgą laiką jis išklūpojo karštai melddamasis“¹⁶.

Kai kompozitoriaus sveikatos būklė labai pablogėjo, jo draugai pakvietė abatą Jelowickį, su kuriuo, pasak F. Liszto, jis anksčiau palaikė ryšius, bet tuometinės abato pastangos sugražinti sūnų palaidūną į doros kelią F. Chopino nebuvo priimtos. Ligos palaužtas muzikas abatui prisipažino, kad jau daug metų nebuvo išpažinties, tačiau šiandien norėtų ją atlikti. Abatas Jelowickis, kruopščiai užfiksavęs F. Chopino priešmirtinio dvasinio atgimimo ir susitaikymo su Dievu valandas, rašė: „Tuomet aš patyriau nepaprastą džiaugsmą, sumišusį su neišsakoma kančia. Kaip man laimėti šią brangią sielą, kad atiduočiau ją Dievui? Aš puoliau ant kelių ir, sukaukęs visą savo tikėjimo energiją, šaukiau: „O, mano Dieve! Tu vienintelis gali pasiimti ją!“ Aš ištiesiau Chopinui nukryžiuoto Viešpaties atvaizdą ir, netardamas nė žodžio, išpaudžiau jį jam į rankas. Tuomet didelės ašaros pabiro iš jo akių: „Ar tu tiki?“ – paklausiau. „Tikiu, kaip Motina mane išmokė“, – išpažino jis, žiūrėdamas į Gelbėtojo atvaizdą ir liedamas ašarų liūtis“¹⁷.

Po atgailos ir susitaikymo su Viešpačiu F. Chopino sieloje apsigyveno palaiminga

ramybė, pasireiškusi meile, net džiaugsmu. Jo tikėjimas išsiskleidė ir tapo akivaizdus. Kai skausmams užėjus gydytojas bandė padėti mirštančiajam, jis prakalbo: „Dievas man buvo palankus kaip reta, jis apreiškė mirties laiką, todėl leiskite man numirti. Dievas šaukia mane... Jūs leidote man žiauriai kentėti, nes klydote dėl mano ligos. Bet Dievas niekuomet neklysta. Jis nubaudė mane, tačiau aš laiminu Jį už tai. Ach, koks geras Dievas, kad nubaudė mane žemėj šioj! Ach, koks geras Dievas!“¹⁸

Gulėdamas mirties patale F. Chopinas palaimino susirinkusius ir paprašė melstis už jį. Delphina Potocka tuo metu nuostabiai giedojo... Laidotuvėms pats mirštantysis užsisakė W. A. Mozarto „Requiem“.

F. Chopinas mirė 1849 m. spalio 19 d. rytą eidamas keturiasdešimtuosius metus. Nors buvo skelbiama, kad jo mirties priežastis – kvėpavimo organų tuberkuliozė, skrodimas parodė, kad jo plaučiai buvo mažiau pakenkti nei širdis.

Nekrologe poetas Ciprianas Norvydas taikliai apibūdino F. Chopino kūrybinio talento esmę: „Tautiškumo išaukštinimas iki bendražmogiškumo ne formaliu išoriniu poveikiu, bet vidiniu vystymu ir tobulinimu – štai kas skamba Fryderyko mūzos priedainyje. [...] Jis sugebėjo mįslingai lengvai išspręsti sunkiausias meno užduotis, nes buvo išmokęs rinkti rasotas lauko gėles, nenukrėsdamas nuo jų menkiausio pūkelio, ir mokėjo persmelkti jas šviesos spindesiu...“¹⁹.

Religingumo, mistinio simbolizmo apraiškos Fryderyko Chopino muzikoje

Gausiuose muzikologų darbuose apie F. Chopiną dažniausiai nurodomos charakteristikos, susijusios su savičiausia, subjektyviaja jo muzikos sfera: „Į pasaulį žiūri per subjektyvią lyrinę prizmę“, „išskyla vizijos, tarsi matomos iš tolo, aiškiai neapibrėžtos, bet nuspėjamos ...“, „išpuoselėtu

jo stiliumi turtingai ir subtiliai perteiktas tikrasis grožis, persmelktas santūriai reiškiama gilaus liūdesio, slėpiningų vizijų dvelksmo, vidinės jėgos spindesio²⁰ ir kt.

F. Chopinas, žymus muzikas, turėjęs ypatingą pianisto talentą, „fortepijono poetas“, iš esmės kūrė tik šiam instrumentui. Savo kūrinuose jis atskleidė iki tol nežinotas įvairias fortepijono išraiškos galimybes (pastaroji intencija būdinga ir F. Lisztui).

Pažymėtinas ir išskirtinis F. Chopino kūrybos principas – nuosekliai laikytis romantikams nebūdingos neprograminės muzikos kūrėjo pozicijos. Išskirtinis atvejis – Sonatos fortepijonui b-moll trečioji, centrinė dalis „Gedulingas maršas“, kur vyrauja herojaus mirties tema. Perkelta iš nacionalinio į internacionalinį lygmenį ji simbolizuoja to laikmečio žmonijos laisvės siekimo sužlugdymą – laidotuvių procesijos muzikinis vaizdas, – tačiau atspindi ir trokštamos laisvės viltį (sonatos trečiosios dalies vidurinė padala). Kiti kompozitoriaus kūriniai: noktiurnai, valsai, polonezai, mazurkos, baladės ir kt. – iš esmės susiję su jų žanrinės specifikos ypatumais. Keli iki šiol atliekami F. Chopino kūrinių pavadinimai: „Revoliucinis etiudas“, „Preljudas su lietaus lašais“, sukurti ne paties autoriaus, bet jo amžininkų, todėl yra problematiški (kaip ir jo scherzo, baladžių muzikos vaizdų siejimas su pilietine ar kitokio pobūdžio tematika, pvz., su A. Mickevičiaus poemomis).

Ši kompozitoriaus kūrybos objektyvizavimo tendencija, plačiau išplėtotą rusų muzikologų „šopenianoje“, argumentuojama nauja XIX amžiaus pradžios Europos istorine politine situacija. Buržuazinių revoliucijų, didžiulio nacionalinio ir patriotinio pakilimo bangos įvairiose šalyse įgavo visaliaudinių pobūdį, buvo paklausii K. Marxo ideologija, skelbusi socialinės lygybės, demokratinės laisvės ir kt. idėjas. Tai radikaliai pakeitė ir kompozitorių bei menininkų pozicijas, įkvėpė juos atsigręžti į liaudies mases, jas vesti ir ugdyti. Reformatoriškos

masių vedlio misijos ėmėsi H. Berliozas, Richardas Wagneris, F. Lisztas ir kt.

Kitą, nuosaikesnę poziciją užėmęs Robertas Schumannas dėmesį sutelkė ne į socialinę politinę, o veikiau į estetinę psichologinę muzikos sferą. Siekdamas šiuolaikiškai traktuoti klasikinius principus, formas bei žanrus, jis skelbė opoziciją „filisteriškumui“, t. y. konservatyvumui. Panašių liberalių pažiūrų laikėsi ir F. Chopinas: jis „pasitikėjo aristokratų teise valdyti, liko ištikimas praeities socialinėms tradicijoms, pripažino Romos katalikų Bažnyčią ir jos dogmas“²¹.

Nors F. Chopinas atvirai gynė tautinio išsilaisvinimo kovas ir subjektyviomis formomis jas atspindėjo savo muzikoje, kompozitoriui artima tapo R. Schumanno idėjinė estetinė pozicija: „Schumannas buvo ryškiausias šios filosofijos reiškėjas, o Chopinas – uoliausias praktikas“²².

J. S. Bachas ir W. A. Mozartas – jo mėgiamiausi, nepralenkiamo talento kompozitoriai. Tačiau gerbdamas klasikines tradicijas F. Chopinas jas siejo su originaliai reiškiama novatoriškumu. Jo muzikos novacijos, labiausiai atsiskleidė harmonijos sferoje. Jos neatskiriamos nuo drąsių, naujų jo pamėgto fortepijono tembrinių bei techninių galimybių, įkvėptos klasikinių tradicijų, siejamų su ryškiausiomis, radikaliomis romantizmo epochos, pirmiausia R. Wagnerio muzikinių dramų naujovėmis. Kompozitorius pasirinko kamerinę auditoriją ir itin jautrią savo prigimtį atitinkančius vienos dalies muzikos žanrus, nesibodėjo net buitinių šokių. Juose atsiskleidė subtiliai suvoktas, nepakartojamai išreikštas F. Chopino „vidinis kosmosas“. Jo kūrybos procesas neatskiriamas nuo improvizacijos ir gilių, išoriškai akivaizdžių išgyvenimų. Kompozitorius improvizuodamas kūrė tikrai prie fortepijono. Kartais įsijautęs į savo dvasines inspiracijas taip pasinerdavo į vizijų pasaulį, kad nebeatskirdavo jų nuo tikrovės. Tai liudija įvairūs dokumentai, taip pat

ir Georg Sand papasakota F. Chopino Preliudo Des-dur op. 28 sukūrimo istorija. Remdamiesi A. Maurois užrašytu G. Sand pasakojimu galėtume drąsiau komentuoti ir minėto Preliudo Des-dur Nr. 15 idėjinį vyksmą, jame atrastume ir kompozitoriaus religinių motyvų atspindžių.

1838 m., kai po Paryžių pasklido apkalbos apie F. Chopino ir G. Sand meilės ryšius, meilužių pora, trokšdama pasislėpti nuo smalsių akių, kartu su rašytojos vaikais slapta išvyko į Maljorkos salą Ispanijoje. Georg su vaikais vakarais mėgavosi ilgais pasivaikščiojimais nuostabioje gamtoje, o Fryderykas tomis valandomis netrukdomas komponuodavo naujus kūrinius: „Skubėjome grįžti iš naktinio pasivaikščiojimo, žinodami, kad mūsų ligonis nerimauja, – pasakojo rašytoja. – Jis tarytum sustingęs ramioje neviltyje verkdamas skambino nuostabų preliudą. Pamatęs mus įeinant pašoko, suriko, o paskui paklaikusiu žvilgsniu ir keistu tonu pasakė: „Ach, juk aš gerai žinojau, kad jūs esate mirę“. Vėliau man prisipažino, kad mūsų belaukdamas visa tai sapnavęs ir, nebeatskirdamas sapno nuo tikrovės, *nurimęs ir užsnūdęs* [išskirta M. K.]. Skambindamas pianinu... matęs save nuskendusį ežere, sunkūs lediniai vandens lašai ritmiškai kritę jam ant krūtinės... Tačiau kai paliečiau įsiklausyti į tikrai ritmiškai į stogą papsinčius vandens lašus, sakėsi jų negirdėjęs. Netgi užpyko, kai pasakiau „imituojanti harmonija“. [...] Jo genijus buvo kupinas paslaptinių harmonijų, kurias jo muzikinė mintis perteikdavo puikiais atitikmenimis, o ne vergiškai pakartodama išorinius garsus. Tą vakarą sukomponuotas kūrinys tikrai buvo pilnas lietaus lašų, kurie aidėjo ant skambių vienuolyno čerpių... bet jo vaizduotėje ir dainoje jie virto ašaromis, krįtantčiomis iš dangaus ant jo širdies“.²³

Tuokart sukurtas preliudas, išsiliejęs „iš dangaus ant jo širdies krįtantčiomis ašaromis“, matyt, įkvėptas tragiškos nuo-

jautos dėl šio naujo šeimyninio ryšio. Jau nystėje įskiepyti krikščioniškosios moralės principai kompozitorių skatino būti atsakingą ne tik už save, bet ir už rašytojos šeimą. Jis tikėjo, kad gyvenimas nuodėmėje visai šeimai užtraukia Dievo prakeikimą ir dvasinę mirtį. Štai kodėl sielvartavo savo kūrybinėje vaizduotėje matydamas visus mirusius.

Preliudo Des-dur Nr. 15 pirmosios dalies muzika tarsi dvilypė, padalyta į dvi kontrastingas muzikos sferas: melancholiško charakterio, tačiau gana skaidrią grakščiai banguojančią melodiją ir statišką kairės rankos partiją, su aktyviai kartojamu *la-bemol* (dominantės *ostinato*).

Vidurinė preliudo dalis (28–76 taktai) prasiveržia staiga, enharmoniškai moduluojant iš Des-dur į tolimo giminingumo tonaciją cis-moll. Pirmoje kūrinio dalyje monotoniškai skambėjęs kairės rankos *ostinato* čia tampa fatališkai artėjančios negandos išraiška, su kulminacijose skambančiomis varpų fanfaramis *ff* ir atoslūgius palydinčiais diatoninio choralinio pobūdžio atodūsiams (60–73 taktai). Po šių dramatiškų negandos šuorų preliudo reprizoje pasigirstanti pagrindinė tema staiga nutrūksta ir laipsniškai gęsta, aidint *la-bemol ostinato* bei vidurinės dalies muzikos atgarsiams.

Fryderyko Chopino instrumentinės kūrybos dramaturgijoje savitą išraiškos komponentą, dažniausiai kontrastingą melodikai, sudaro *ostinatinės* harmonijos tipas. Tai pabrėžtinai statiška, monotoniškai besikartojančių pasažų arba dviejų trijų akordų eiga. Šią „mirgančios statikos“ harmoniją Georg Sand teisingai įvardijo kaip „Chopino užsnūdimo būseną“, jam skambinant improvizacijas fortepijonu. Tuomet hipnotiško monotoniškumo veikiamas žmogus pamažu tolsta, nevaržomai išsiskleidžia kūrėjo meninė intuicija, prabunda pasąmonė, laipsniškai kristalizuojasi įtaigus, savitas, jo išgyvenimus ir

lūkesčius atliepiantis vizijų pasaulis. Ši F. Chopino dvasinė būseną, kurią sąlygiškai pavadinsime „snaudulio“ arba „užmaršties“ harmonija, atsiskleidžia Noktiurne b-moll op. 9 nr. 1, prieš pagrindinės temos reprizą septyniolikoje taktų monotoniškai kartojant akordą Des-dur. Tokios rūšies harmonijos pavyzdžių yra Preliude op. 28 nr. 21 (17–32 taktai), Barkarolėje Fis-dur op. 60 (78–82 taktai). Lopšinėje Des-dur op. 57 (18843) „užmaršties“ harmonija, sudaryta iš reguliaraus, monotoniško tonikos-dominantės funkcijų kartojimosi, tampa visos pjesės pamatu. Viršutinė kūrinio sfera, kuriai impulsą suteikia paprasta lopšinės melodija, plėtojasi savarankiškai, spontaniškai, aukštame registre išivyraujant lengvai plevenančių, tačiau kaičios ritminės organizacijos chromatizuotos harmonijos pasažų girliandoms. Būtų pernelyg rizikinga spręsti, kokias vizijas tuomet matė ši nepaprastai lakios kūrybinės fantazijos asmenybė.

Aiškiau kūrinio idėjos muzikinį vyksmą galėtume komentuoti, išklausę F. Chopino Mazurką g-moll op. 30 nr. 4. Pirmosios kūrinio dalies muzika taip pat dviplanė: apatinį balsą sudaro *arpeggio* akordų tonikos-dominantės tolygus ritminis pulsas, kontrastuojantis su skirtingos ritminės organizacijos grakščia šokio melodika. Vidurinė dalis *a tempo sotto voce* – kontrastingai audringa, nerami, dramatiška – pabaigoje pasiekia kulminaciją, pasibaigiančią staigiu lūžiu. Depresiją ir neveltį perteikia žemyn slenkančių moduluojančios harmonijos sumažintų septakordų grandinės. Gėstant garso dinamikai, vyksmas nutrūksta. Trečioji Noktiurno dalis (*a tempo religioso*), sugrįžus pagrindinei tonacijai g-moll, išreiškia dvasinės pusiausviros, nusiramavimo būseną (maldoje?): skamba pusiausviros dvasios, rami choralinio pobūdžio muzika.

F. Chopino kūrybos novacijos pasireiškė ir kryptingu **modalinės harmonijos** naudojimu, pritaikytu romantizmo epochos są-

lygoms. Tokiose kūrinų vietose kompozitorius sąmoningai atsiskakė chromatinės harmonijos raiškos įvairovės, ją konstravo iš elementariausių diatoninių akordų. Diatoniskai modali yra Noktiurno g-moll op. 15 nr. 3 trisdešimt dviejų taktų vidurinė kūrinio padala, kompozitoriaus pažymėta terminu *religioso*. Įtaigi, kontrastinga tyro ir skaidraus charakterio muzika turi įtakos ir Noktiurno reprizai, pabaigoje atsiskleidžiant modalinės harmonijos elementams tercijų-kvartų bei trigarsių sąskambiais. Panašaus pobūdžio grynojo modalumo „salelių“, kontrastuojančių su pagrindine, daug sudėtingesne romantinės harmonijos sfera, rastume F. Chopino Noktiurne op. 37 nr. 1 ir Preliude op. 28 nr. 2: „harmonija čia labai panaši į rekomenduojamą Prancūzijos bažnytinių giesmių harmonizacijoms ... ir kuri buvo vartojama daugelio romantinių operų religinėse scenose“²⁴.

Minėtų kompozitoriaus kūrinų, pasirinktų ieškant religinių motyvų jo kūryboje, charakteristikos nepretenduoja į išsamę šios temos studiją, neišsprendžia visų su ja susijusių problemų, tačiau leidžia teigti: 1. nuo vaikystės ugdomos ir kompozitoriaus išsaugotos krikščioniškosios religinės bei moralinės pažiūros teikė jam ilgalaikį, smarkiai slėgusį dvasinį diskomfortą Paryžiuje; 2. pabrėžtinai subjektyvi F. Chopino muzika, kurioje nevaržomai reikėsi pagrindinės dvasinio gyvenimo sferos, netiesioginėmis formomis (per vizijas, simbolius, muzikos kalbos idėjines-semantines sąsajas) turėjo sietis su jo stipriausiais religiniais įsitikinimais; 3. kompozitorių išvarginusios dvasinės nedarnos sąlygos, stengiantis šią dilemą išspręsti ir iš jos dvasine prasme išsilaisvinti, įkvėpė F. Chopino kūrybą ir turėjo įtakos minėtų kūrinų atsiradimui.

F. Liszto kūrybinės novacijos, stiliaus ypatumai

Religinės pasaulėjautos ir kūrybos sąsajų aspektu tyrinėti F. Liszto kūrybą yra žymiai dėkingiau. Pirmiausia jo muzikoje akcentuojama **programiško idėja**. Dar 1837 m. F. Lisztas rašė G. Sand: „tikslinga, kad kompozitorius keliomis eilutėmis užfiksuoja savo kūrinio dvasinį eskizą. ... išreikšdamas idėją, tarnavusią jam tos kompozicijos pamatu“²⁵.

Ekstravertiška F. Liszto prigimtis jautriai reagavo į audringus XIX amžiaus politinio, dvasinio, kultūrinio gyvenimo pokyčius ir buvo atvira visoms naujovėms, todėl visą jo kūrybą ženklina **nuolatinis novatoriškumo poreikis**. Kompozitorius tvirtino, jog kūrėjo menas turi žengti koja kojon su savo laikmečiu: „Menas vystosi, vadovaudamasis nežinomais įstatymais: kartais tyloje, bet dažniausiai apvalančių revoliucinių audrų sukuryje“²⁶.

1831 m. F. Lisztas, užsikrėtęs utopinio socializmo idėjomis, kūrė Revoliucinės simfonijos metmenis, tapo sensimonistų klubo nuolatinio lankytoju. Jis buvo numatęs realiai prisidėti prie pasaulio tobulinimo ir aukštų etinių meno idealų. Užkariavęs Paryžiaus ir kitų šalių koncertines sales pianistiniu meistriškumu, F. Lisztas troško dar labiau praplėsti fortepijono galimybes. „1832 m. į Paryžių atvykus koncertuoti „velnio smuikininkui“ N. Paganiniui, visi klausėsi jo smuikavimo Didžiojoje operos salėje tapo sužavėti ir užkerėti šio virtuozo“, – rašė H. Worbsas²⁷.

Po garsiojo italo gastrolių F. Lisztas ilgus mėnesius praleido savo darbo kambaryje, aistringai užsibrėžęs tikslą fortepijono muzikoje įprasinti N. Paganinio smuiko technikos pasiekimus. Tai jis visiškai įgyvendino, „pažadinęs orkestrą, sėdintį rojalio viduje“²⁸.

Vienu svarbiausių kūrybinio atsinaujinimo šaltinių jam tapo muzikos ir literatūros sąjunga: nauja muzika turi suartėti su

nauja poezija, išreikšti įžymiųjų J. W. Goetės „Fausto“, J. Byrono „Kaino“, „Manfredo“, A. Dantės „Dieviškosios komedijos“ epopėjų idėjas. Tos sąveikos rezultate gimė F. Liszto simfoninės poemos, pasauliniu mastu visiškai naujas orkestrinės programinės muzikos žanras. Meno sričių vienybės idėjų verpete radikaliai transformuotą muzikinį pavidalą bei išraišką įgavo jo simfonijos „Faustas“ ir „Dantė“. Romantizmo epochoje aktuali meno demokratizacijos idėja paskatino kompozitorių atsigręžti į Vengrijoje mėgstamą „verbunkošo“ stilių, veikiau čigonišką, o ne nacionalinį vengrų folklorą. Ši F. Liszto kūrybinė iniciatyva buvo įprasminama devyniolikoje koncertinio pobūdžio Vengrų rapsodijų.

Kūryboje kompozitorius siekė naujos muzikos vaizdų, idėjų traktuotės. Pasitelkęs temų transformavimo metodą, atskleidė muzikinių charakterių prieštarumą, sukūrė ir įprasmino monociklinę formą, praturtino ir praplėtė romantinės harmonijos, faktūros, tembrų, dermių raiškos galimybes. Įvairiapusėje muzikinėje veikloje pabrėždamas kūrybinį atsinaujinimą F. Lisztas entuziastingai rėmė R. Wagnerio devizą: „Nusimeskime prisirišimo prie praeities grandines!“ Aktyviai propaguodamas naująją muziką, 1854 m. jis įkūrė „Naująją Weimaro draugiją“. N. Paganinis, H. Berliozas, R. Wagneris – asmenybės, kurių reputacija visuomenėje buvo priekaištinga, tačiau F. Lisztas, gerbdamas asmenybės laisvę, juos rėmė ir vertino, visų pirma, kaip talentingus muzikus, besąlygiškus novacijų kūryboje reiškėjus.

Kompozitorius paliko žmonijai neįkainojamus muzikos lobius. J. Milšteino kapitalinėje dviejų tomų monografijoje užregistruoti 703 įvairiausių žanrų, plačiausios paskirties F. Liszto kūriniai. Apie šimtą jų (įskaitant dingusius ir likusius rankraščiuose) sudaro sakralinė muzika, kurią jis rašė visą gyvenimą. Pirmąjį jų „Tantum ergo“ (dingęs) sukūrė vienuolikmetis Ferencas,

„Legendos apie šv. Stanislovą“ gimimo procesą nutraukė kompozitoriaus mirtis.

Ferenco Liszto sakralinės kūrybos charakteristika

Šiam kompozitoriui būdingas novatoriškumo siekis skatino jį kurti bažnytinius kūrinius. Savo apybraižoje „Apie bažnytinės muzikos ateitį“ (1834) jis nurodė muzikos tikslą: „apvalyti, nuraminti, palaiminti žmones, ugdant juose dorovę, prakilnumą, bei šlovinti Dievą“; numatė religinės muzikos ateities viziją – „vienyti teatrą ir Bažnyčią didingu mastu“²⁹.

Religinės muzikos kūrybos procesas suaktyvėjo XIX amžiaus penktajame dešimtmetyje, kai kompozitorius sumanė ją išlaisvinti iš sentimentalumo pančių. 1848 m. F. Lisztas parašė paprastas liturgines Mišias vyrų chorui. Anot jo, ši muzika „atskleidžia religinę gelmę, egzaltaciją bei ištikimybę katalikybei“³⁰.

Bažnytinės muzikos kūrybai jis pasitelkė visus pasaulietinės muzikos raiškos resursus. Pvz., 13 psalmės tenorui, chorui ir orkestrui muzika yra beveik operinio stiliaus: intensyvi, dramatiška. Pasak autoriaus, jis ją kūręs „verkdamas krauju“³¹. Kita, 128 psalmė, kompozitoriaus žodžiais tariant, „labai paprasta, tačiau masyvi kaip monolitas“³².

Weimare F. Lisztas sukūrė „Esterhomo Mišias“ (1855), kurias užsakė jo tėvynainiai naujosios bazilikos pašventinimo garbei, ir „Missa solemnis“ (1856). Tai gana sudėtingi romantinio stiliaus kūriniai, sukurti keturiems solistams, chorui ir orkestrui. „Vengrų karūnavimo Mišios“ (1867), sukurtos Austrijos imperatoriaus karūnavimo Vengrijos karaliumi iškilimėms, muzikos stilistika ir išraiškos priemonėmis yra paprastesnės. Čia kompozitorius atskleidžia ir nacionalinius elementus (vengrų liaudies melodijas, dermių, metroritmikos ypatumus). Gyvendamas Weimare F. Lisztas

pradėjo kurti oratoriją „Kristus“ bei „Legendą apie šventąją Elzbieta“, kurias baigė jau gyvendamas Romoje.

Vengrų kilmės princesė Elzbieta (g. 1207 m.) – istorinė asmenybė, pagarsėjusi maldingu, šventu gyvenimu, įvairiais labdariniais darbais. Nuo vaikystės sužadėta su Tiuringijos didiku Liudviku, trylikos metų ji atvyko į Vokietiją ir tapo jo žmona. Tačiau po kelių metų jos vyras žuvo Kryžiaus žygyje, ir anyta ją su vaikais išvarė iš rūmų. Elzbieta mirė 1227 m. gyvendama vargingoje lūšnoje ir tarnaudama vargšams. Po ketverių metų ji buvo kanonizuota. „Legendoje apie šventąją Elzbieta“ (1857–1862) – ji parašyta solistams, chorui, vargonams ir orkestrui – dominuoja oratorijos bruožai, susipinančys su muzikinės dramos elementais.

Kūrinyje atsiskleidžia kai kurie R. Wagnerio muzikinės dramos principai (leitmotyvų bei masinių scenų traktuotėje, iš dalies – orkestruotėje), tačiau melodinė struktūra ir harmonija čia žymiai paprastesnė. Oratorija dviejų dalių, šešių paveikslų. Pagrindinė Elzbietos charakteristika – tai šviesaus, kilnaus pobūdžio leittema, grindžiama vengrų senovinės giesmės citata. Suskambusi kūrinio introdukcijoje ji plėtojama stebuklo su rožėmis scenoje (II paveikslas) bei kitose kūrinio vietose. „Legendos apie Elzbieta“ lyrinis centras – penktasis paveikslas, prasidedantis šviesia, džiaugsminga pagrindinės herojės vaikystės prisiminimų arija. Mylinčios žmonos Elzbietos charakteris išraiškiai perteiktas atsisveikinimo, išleidžiant vyrą į Kryžiaus žygį, duete. Iš leitmotyvų reikšmingiausias trijų natų motyvas F-G-B, F. Liszto kūryboje tapęs kryžiaus simboliu. Nacionaliniai vengriški motyvai akivaizdūs „Elzbietos atvykimo į Wartburgą“ scenoje, ypač vengrų magnato kalboje (sinkopuotas punktyrinis ritmas, padidintos sekundės, kvartų intonacijos). Penktajame oratorijos paveiksle įtaigiai skamba elgetų

choras, grindžiamas vengrų dainos „Šian dien aš nieko nevalgiau“ melodija. Oratorijos finalinėje scenoje „Iškilmingos Elzbietos laidotuvės“ vengriškąją sferą papildė gilaus liūdesio kupinas vargšų choras. Senovinės modalinės dermės, rūsčios choralinės intonacijos išskyla riterių choroose bei marše, herojiškai suskamba didingame himne, šios oratorijos finaliniame numeryje.

„Legenda apie šv. Elzbietą“ – vertingas ir plačiausiai atliekamas F. Liszto sakralinis kūrinys. 1865 m. jis pirmą kartą atliktas Budapešte, po to – Prahoje, Miunchene, Weimare, Lježe, Paryžiuje, Londone...

Muzikine įtaiga, vaizdingumu, giliu dvasingu, muzikinės raiškos jėga, menine branda išsiskiria F. Liszto trijų dalių oratorija „Kristus“ (1862–1867) penkiems solistams, chorui, vargonams ir orkestrui.

Tiriamas muzikos paprastumas, kamerinis intymumas kai kurių scenų traktavimas siejamas su tiesioginiais asmeniniais kompozitoriaus dvasiniais išgyvenimais. Oratorijos tekstas paimtas iš Biblijos ir katalikų liturgijos, taip pat įkomponuoti keli lotyniški himnai. Trijų dalių kūrinio siužeto sudėtinės dalys: Kristaus gyvenimo scenos, Jo kančia ir prisikėlimas. Oratorijos libretą kompozitorius sukūrė pats. Oratorijos pradžioje, pirmoje dalyje, skambant lotyniškiems himnams, muzikoje išsivyrėja ramus pastoralinis charakteris. Jį pabrėžia ir kamerinė subtili orkestruotė. Ketvirtasis, kontrastingas kūrinio numeris – „Trijų šventų karalių maršas“, efektingai skambant orkestro *tutti*.

Antrąją kūrinio dalį „Pagal Epitafiją“ pradedą baritono solo, choras ir vargonai. Šią muziką kompozitorius sukūrė 1855 m. Ji plėtojama intensyviai, bet santūriai. Kiti oratorijos numeriai „Paslaptys“, „Pater noster“, „Bažnyčios įkūrimas“, „Ižengimas į Jeruzalę“ atskleidžia pagrindinius Viešpaties gyvenimo ir veiklos epizodus. Bene išpūdingiausias šios dalies numeris – „Stebuk-

las“. Jame pabrėžiama dieviškoji Kristaus prigimtis – Viešpats naktį prie mokinių iriamos valtys prisiartina ežero paviršiumi. Scenos vyksmas vis kyla, mokiniams besigalynėjant su audringo ežero bangomis.

„Tai didingas orkestrinis numeris, pertraukiamas kelių trumpų interliudijų; kulminacijoje mokiniams šaukiant: „Viešpatie, mes žūstame!“, Kristus ramiai atsako: „O jūs, mažatikiai, ko suabejojote?“³³.

Oratorijos „Kristus“ trečiosios dalies „Kančia ir prisikėlimas“ pradžia – dramatinis baritono monologas „Tristis est anima mea“. Čia orkestro vaidmuo – atskleisti žūtbūtinę Kristaus dvasinę kovą Getsemanės sode. Ji baigiasi nuostabiai ramiai, be galo tvirtu Jo apsisprendimu nusilenkti mylimo Dangiškojo Tėvo valiai: „Tačiau ne kaip aš noriu, bet kaip tu“ (*Mt 26, 39*)³⁴.

Išganytojo kančių tema toliau plėtojama gana statiškame skausmo kupiname chorale „Stabat Mater dolorosa“. Trumpas, tačiau idėjiškai svarbus moterų (arba vaikų) choro dialogas „O filii et filia“ vargonams pritariant parengia triumfuojančiam iškilmingam oratorijos finalui „Resurrexit“, kuris užbaigia ant Golgotos kalno įvykdytą Kristaus Atpirkėjo misiją. Oratorijos „Kristus“ koncertinis gyvenimas nebuvo toks sėkmingas kaip „Legendos apie šv. Elzbietą“ – šios oratorijos premjera Weimare įvyko tik po dešimties metų (1873). Penkerius metus truko oratorijos „Kristus“ kūrybos procesas. Kompozitorius tuo laikotarpiu stipriai išgyveno Išganytojo kryžiaus kančią. Suvokdamas pamatinę kryžiaus reikšmę krikščionybėje, F. Lisztas stengėsi tai atskleisti ir įprasminti. Kūrinyje jis pritaikė polistilistikos bruožus: senovinių modalinių dermių, jų kompozicinių technikos elementai, viduramžių choralų melodijos čia derinamos su romantizmo stilistiniais elementais; archaiškai statiška religinė meditacija supinama su kontrastinga romantiškai pakilia patetika. Gal dėl šios priežasties J. Milšteinas pažymi,

kad oratorijos muzikos numeriai yra netolygios meninės vertės, o kompozicija gana sujaukta.³⁵ Tačiau sovietų muzikologijos paskelbti negatyvūs šio kūrinio vertinimai yra svarstylini, veikiausiai nulemti SSSR piliečiams privalomų ideologinių bei politinių nuostatų. Kitų šalių muzikologai oratoriją vertina tik teigiamai. Pats kompozitorius šį savo kūrinį labai brangino ir vadino „ypač religingu“. Jis pripažino, kad šio opuso kūryba sutvirtino jo krikščionišką tikėjimą: „karštas kryžiaus troškimas ir jo išaukštinimas visuomet buvo mano tikrasis, giliausias pašaukimas“³⁶.

Polistilistikos pasirinkimas taip pat nebuvo atsitiktinis reiškinys kūryboje. 6 dešimtmečio pabaigoje – 7 dešimtmečio pradžioje F. Lisztas dėmesį skiria trims tematinėms idėjinėms sferoms. Kompozitorių vis labiau traukia vengrų nacionalinė tematika, jis gilinasi į ją ir muzikoje kūrybiškai pritaiko vengrų melodijas bei folkloro, ypač verbunkoško stiliaus, elementus. Kita vertus, F. Lisztas gilinasi į J. S. Bacho muziką, perima šio baroko genijaus kūrybos principus, stiliaus ypatumus. Būdingas pavyzdys – „Variacijos Bacho tema“, sukurtos pagal kantatos „Weinen, Klagen...“ Basso ostinato temą. Kita vertus, F. Lisztą sudomina viduramžių ir ankstyvojo renesanso (*ars nova*) muzika ir jų derminė techninė specifika. Užsidegęs F. Lisztas studijuoja grigališkąjį choralą. Rezultatas – Romoje sukurtos „Choralinės Mišios“ (1865) mišriam chorui ir vargonams. Kūrinyje meniškai pritaikytos diatoniškos choralo melodijos, išvengiant romantizmui būdingų gausių chromatizmų. Tuo laiku sukurtas ir F. Liszto „Cantico del sol di St Francesco d' Assisi“ (1862) baritonui, vyrų chorui, orkestrui ir vargonams su temiška „Indulci jubilo“ melodija. Ją kompozitorius pritaikė savo sakralinio diplichio „Legendos“ pirmojoje dalyje „Šventasis Pranciškus Asyžietis. Pamokslas paukščiams“. Antrosios legendos „Šven-

tasis Pranciškus Asyžietis iš Paolos einantis bangomis“ melodijos pagrindas – to paties pavadinimo vyrų choro tema. Pirmosios legendos įvade pateiktas Pranciškaus Asyžiečio „Fioretti“ (*Žiedelių*) šešiolikto skyriaus tekstas su F. Liszto komentarais. „Legendose“ atsiskleidžia polistilistikos bruožai: muzikoje susipina liaudies melodijų, viduramžių archaikos ir romantizmo epochos virtuoziškos technikos elementai.

F. Liszto „Requiem“ keturiems solistams, vyrų chorui, vargonams ir variniams pučiamiesiems *ad libitum* (1868) – sudėtingas sakralinis kūrinys. Griežtas formų konstrukcijas sudaro chromatikos prisodrintos melodijos, vidinė įtampa kuriama pilnų tonų harmonijos skambesiu.

Skirtingos muzikos kalbos kūrinys „Ossa arida“ (1879) vyrų chorui ir vargonams grindžiamas išradingomis diatoninės harmonijos išraiškos priemonėmis. Rūstus kūrinio koloritas perteikiamas intensyvia garsinės dinamikos plėtote, faktūra prisodrinama skambant trigarsiams su pridėtinėmis tercijomis.

F. Liszto bažnytinių choralinių kūrinių choralinėse partijose akivaizdžiai vyrauja vyrų chorai, kurie, anot kompozitoriaus, geriau tinka choralinės sferos meninei raiškai. Tarp jų kūrinių yra dešimt psalmių, sukurtų per dvidešimt metų. Romoje susiformavusį F. Liszto vėlyvąjį kompozicinį stilių atskleidžia 129 psalmės (1881) baritonui, vyrų chorui ir vargonams archajinis muzikos koloritas, išskirtinai santūrus, asketiškas, perteiktas vyraujančių mažorinių septakordų grandimis. Tuo šio kūrinio stilius iš esmės skiriasi nuo F. Liszto ankstyvųjų psalmių. Šią psalmę kompozitorius ketino įterpti į tuo metu kuriamą šešių scenų dramatinę oratoriją „Legenda apie šventą Stanislovą“, dedikuotą Karolinai Wittgenstein (1883–1886). Šioje, gaila, nebaigtoje oratorijoje F. Lisztas meistriškai derino polistilistikos elementus: senosios bažnytinės

muzikos formas bei techniką su folkloru (pvz., scenoje „Salve, Polonia“).

„Via crucis“ (*Les 14 Stations dela Croix*) mišriam chorui su vargonų (fortepijono) pritarimu (1873–1879) – vienas reikšmingiausių kompozitoriaus liturginės muzikos kūrinių. F. Lisztas plėtoja ir kančios aspektu atskleidžia Kristaus kryžiaus esmę. Vyraujanti kūrinio nuotaika niūri, sielvartinga, tačiau tas sielvartas nėra gniuždantis, bet santūrus, pakylėtas. Kristaus kryžiaus kelio stočių muzikiniai epizodai – psichologiniai paveikslai perteikiami žemame registre skambančiais rūsčiais unisonais, drąsiais koloristinės paskirties disonansų deriniais, lėtu, gana statišku muzikos vyksmu. J. Milšteinas apibūdinamas „Via crucis“ kompozitoriui priekaištuoja dėl kūrinio ištęstumo, statiškumo, „aiškios ir tikslios formos nebuvimo“ (pastaroji pastaba tikrai yra problematiška, žinant, kokį svarbų vaidmenį jis skyrė savo kompozicijų architektonikai), bet drauge iškelia ir vertingąsias muzikos savybes: „Jokio perkrovimo, daugiažodžiavimo. Lisztas čia mato ir perteikia didelį mažame, taupiomis priemonėmis atskleidžia būdingiausius žmonijos jausmus: liūdesį, sielvartą, nuoširdumą. [...] Ypač išpūdinga įžanga, kur mišrus choras gieda unisonu. Šeštasis numeris parašytas griežtu Bacho („Mato pasijų“) muzikos stiliumi, dvyliktasis numeris išsiskiria gedulingu sielvartu, pasiekiančiu apogėjų (kai kur F. Lisztas teikia pirmenybę choro *a cappella* giedojimui); ir pagaliau paskutinytis, keturioliktas numeris, su jo švelniausiu, subtiliausiu prašviesėjimu (D-dur), tarsi simbolizuojančiu šviesaus žmogiškojo prado pergalę prieš pyktį ir smurtą“³⁷.

Kurdamas šį kūrinių kompozitorius, regis, patyrė senosios sakralinės tapybos įtaką. 1884 m. Lisztas „Via crucis“ pasiuntė vienam Regensburgo leidėjui, laiške išreikšdamas pageidavimą, kad spausdintoje partitūroje būtų panaudotos A. Diurerio medžio graviūrų reprodukcijos. Gaila, jog šis

leidėjas nesuprato ir neįvertino F. Liszto ryškių šio kūrinio muzikos kalbos novacijų ir atsisakė jį spausdinti. „Via crucis“ publikuotas tik 1936 m. Kompozitoriaus biografai nurodo, kad panašių incidentų jo gyvenime būta ir daugiau. Tačiau esminė, didžiausia kompozitoriaus sakralinių kūrinių dalis, nepaisant jo vykdomos radikalios bažnytinės muzikos reformos, buvo atliekama, leidžiama ir pasiekė didžiausius Europos muzikos centrus.

Tarp F. Liszto simfoninių poemų yra „Hunų mūšis“ (1857), sukurtas Weimare pagal W. fon Kaulbacho paveikslą. Simfoninės poemos centras – 451 m. įvykęs mūšis tarp hunų ir krikščionybę priėmusio Romos imperatoriaus Teodoriko. Įspūdingas kovos vaizdas, perteiktas poemos pirmojoje pusėje, pirmiausia patraukia tembrinės dramaturgijos įtaiga, muzikinio paveiklo vaizdingumu. Tai sukurta psitelkus ištisą romantizmo muzikos techninį arsenalą. Mūšiui vykstant, kovos šėlsmui išsismarkavus, įsivyroja rūsti viduramžių choralo tema. Antroji dalis – savita meditacija minėto choralo tema, laipsniškai išplėtojama iki kulminacijos.

Tarp bažnytinių kūrinių vargonams minima vienuolika įvairios paskirties opusų: mišios, *requiem*, dedikacijos (pvz., kardinolui Prince G. Hohenlohe dedikuota litanija „Ora pronobis“ 1864), mirusiųjų atminimui skirta gedulinga muzika, proginiai kūriniai (pvz., „Nun danket alle Gott“ 1883 m., sukurtas Rygos Domo katedros vargonų pašventinimo proga). Sakralinei sferai atstovauja ir keletas F. Liszto fortepijoninių ciklų: dvylikos pjesių „Kalėdų eglutė“, dedikuotas vaikaitei Danielai, kai kurios „Harmonies poetiques et religieuses“ pjesės (1845–52) bei kai kurie „Klajonių metų“ Romoje sukurti muzikiniai numeriai.

F. Liszto sakralinė kūryba išsiskiria žanrine įvairove: tai didingos teatralizuotos oratorijos, mišios, kantatos, himnai, psalmės, responsorijos, maldos, įvairios paskirties

proginė muzika, liturginiai opusai. Juose atsispindi kompozitoriaus siekiai tobulinti dvasią, įvairios religinio gyvenimo peripetijos bei nuostatos. Čia akivaizdžiai atsiskleidė ir etapinės jo kūrybinio stiliaus permainos. Sakralinės muzikos poreikis, žymiai sustiprėjęs XIX a. šeštajame dešimtmetyje, Lisztui gyvenant Weimare, geriausių kūrybinių vaisių atnešė Romos kūrybinio periodo metu. Tačiau šis procesas, nenutrūkęs ir paskutiniaisiais kompozitoriaus gyvenimo metais, įrodė išskirtinį Ferenco Liszto kūrybinį vitališkumą, atskleidė jo kompozicinę brandą.

Ferenco Liszto religinės pasaulėjautos bruožai. Charakterio prieštaros

Novacijoms imli, plačių kūrybinių horizontų kompozitoriaus asmenybė iš esmės susiformavo Paryžiuje, prieštaringo romantizmo laikotarpio kultūrinio gyvenimo šerdyje. F. Liszto kūrybos tyrinėtojams iki šiol nesuprantama, kaip jis gebėjo derinti karštą religinį dvasingumą ir su krikščioniška morale nesutaikomą gyvenimo būdą. „Nuo ankstyvos jaunystės F. Lisztui būdingas polinkis pasiaukoti, jo aistringi jausmai stipriai veikiami religingumo“, – rašė kompozitoriaus tėvas savo dienoraštyje. Tėvas mirė, sūnui sulaukus šešiolikos metų³⁸.

Be Biblijos, Ferenco mėgstamiausios knygos buvo Tomo Kempiečio „Kristaus sekimas“ bei įvairios šventųjų gyvenimo istorijos. Jaunuolis ne kartą prašė leisti jam stoti į kunigų seminariją, tačiau tėvas, vertinęs neeilinius sūnaus gabumus muzikai, griežtai užprotestavo: „Tu priklausai muzikai, o ne religijai“³⁹.

Vėliau Ferencas apie tai priminė laiške: „Juk žinai, brangioji mama, kaip savo jaunystės dienomis aš svajojau įsiliesti į šventųjų pasaulį. Dangus tuomet atrodė toks akivaizdus, toks tikras palaiminimais, Dievo gerumu ir gailestingumu“⁴⁰.

Neišsipildžius jaunystės svajonėms tapti kunigu, F. Lisztas surado kitą sferą savo tikėjimui išreikšti: „Užemiau tvirtą katalikų kompozitoriaus poziciją. Tarp kompozitorių nežinau kito, turinčio stipresnį ir gilesnį religinės muzikos pojūtį kaip jūsų nuolankus tarnas“, – rašė jis 1856 m. draugui.⁴¹

F. Lisztas buvo tikras dėl savo pašaukimo, jis numatė ir bažnytinės muzikos kūrejo funkcijas: „jis – pamokslininkas bei kunigas. O jeigu žodžių poveikio nepakaktų, tuomet muzika suteiktų jiems sparnus“⁴².

Kompozitorius ir anksčiau pabrėždavo muzikos religinę bei etinę ugdomąją vertę. 1834 m. kompozitorius rašė: „Muzikos tikslas – kilninti, guosti, apvalyti žmones, taip pat laiminti ir šlovinti Dievą“⁴³.

Gausiame F. Liszto epistoliniame palikime, ypač 1971 m. JAV išleistuose laiškuose Karolinai Wittgenstein (redaktorius Howardas E. Hugo), gausu paguodos, padrąsinimo žodžių, pagrįstų Biblijos eilutėmis.

Laiške R. Wagneriui, savo būsimam žentui, kurį rėmė ir didžiuodamasis viešai vadino „homo universalis“, F. Lisztas sielojosi dėl jo susižavėjimo „stambeldišku misticizmu“: „Melsiuosi Dievui, kad tikėjimu ir meile Jis galingai apšviestų tavo širdį. Tu gali iš to kandžiai juoktis kiek tik nori, tačiau aš neklystu, trokšdamas tau išgelbėjimo. Per vienintelį Kristų, per nuolankias kančias Dieve mus pasiekia išgelbėjimas ir išlaisvinimas“⁴⁴.

Pavargęs nuo gausių išpuolių prieš jį Weimare, skaudžiai išgyvenęs artimiausių žmonių mirtį (dukters Blandinos, sūnaus Danielio ir motinos), F. Lisztas nutarė pasitraukti iš visuomeninio gyvenimo ir persikelti gyventi į Romą. Jis pradėjo gyventi atsiskyrėlio gyvenimą, daug skaitė, intensyviai kūrė. 1863 m. Ferencą Lisztą, komponuojantį „Oratorio della Madonna del Rosario“, aplankė popiežius Pijus IX. Jis aukštai įvertino jo kūrybinį talentą, pavadinęs Lisztą „mano Palestina“⁴⁵.

Esminius dvasinius kompozitoriaus pasaulėjautos pokyčius atskleidžia jo sprendimas tapti vienuoliu. 1865 m. F. Lisztas davė įžadus ir tapo pranciškonų tretininkų ordino nariu. Abatas Lisztas apsigyveno Vatikane, jo butas buvo vos už kelių žingsnių nuo Siksto kapelos. Pasitraukęs iš visuomeninio gyvenimo didžiausią dėmesį skyrė dvasiniam apsivalymo procesui, uoliai lankė Mišias, daug meldėsi, intensyviai kūrė: „Dar nenudžiūvo rašalas nuo „Legendos apie Elzbieta“ partitūros, o priešais jį jau ryškėja gigantiško kūrinio, oratorijos „Kristus“ metmenys: fiksuojama maršo tema, piemenų dainos, *Aleliuja* giesmės. Kelią Lisztas ketvirtą valandą ryto, užrašinėja girdimus Kristaus žodžius Alyvų kalne, baritono solo ir choro partijas, Kristaus įžengimą į Jeruzalę, moterų dialogą „O, filii et filia“. Įkvėpimo pagavoje staiga iškyla „Ispanų rapsodijos“ pabaigos muzika, suskamba nykštukų eiseną, aidi Mefisto valsas garsai. Jį domina ir dvi biblinės legendos iš šventojo Pranciškaus gyvenimo“⁴⁶.

Pamažėl ryšiai su menininkais, mokslininkais ir aristokratėmis intensyvėjo – vienuolis Lisztas ir tuomet liko pasaulinio masto įžymybė. Dėl šių dviejų sferų (krikščioniškosios religinės ir pasaulietinės) kovos kompozitoriaus dvasinio apsivalymo, nusizeminimo ir pasiaukojimo laikas neužsitęsė: 1869 m. jis vėl atvyko į Weimarą. Jį persekiojo buvusi mokinė Olga. F. Lisztas intensyviai koncertavo, kūrė, dirbo visuomeninį darbą, užmiršo sėslų gyvenimo būdą. Dvasininką F. Lisztą nurungė kompozitorius artistas. F. Lisztas itin vertino asmenybės laisvę – vengdamas priklausomybės nuo valdančiosios aristokratijos jis atsisakė dvarininko herbo bei titulo motyvuodamas: „man nėra prakilnių visuomenės sluoksnių – tėra tik žmogaus dvasios kilnumas“⁴⁷. Jausminga, impulsyvi jo asmenybė jautėsi suvaržyta ir griežtų vienuolyno kanonų. Tai parodė ir religinės abato pažiūros: jis pareiškė nesivadovau-

jąs nei ekstaze, nei vizijomis, nei neįspėjama mistika, nes religinius išgyvenimus, anot jo, nulemia krikščionybės praktiškoji pusė. Jos esmė – nuolatinis Kristaus duoto kryžiaus nešimas, padedantis laimėti prieš kūniškąją prigimtį⁴⁸.

Kompozitorius prisimindavo kryžių, kai jausdavo sąžinės graužatį dėl dvasinės prieštaros diskomforto. Jaunystėje tapęs žymia meno žvaigžde ir perėmęs kai kurias utopinio socializmo idėjas, F. Lisztas susidraugavo su abatu Lamennais, kuris nuosirdžiai mylėjo Dievą ir buvo meno žmogus (rašytojas). Muzikologas Hughas Reginaldas Hawais, tuomet pažinojęs juos abu, savo memuaruose pabrėžė: „Lamennais labiau nei kuris kitas asmuo išsaugojo Lisztą nuo įtraukimo į tuomet vyraujančio ateizmo sūkurį“⁴⁹.

Gyvendamas Romoje abatas naktimis skaitydavo A. Schopenhauerio, F. Nietzsches, M. Bakunino, F. Lassalio veikalus, tuomet laikytus bedieviškais. Nepaisydamas galimo popiežiaus bei kardinolų nepalankumo, kompozitorius palaikė ryšius su aristokratais, G. Garibaldižio šalininkais.

„Krikščionybę išpažinusiam F. Lisztui rūpėjo sielos išgelbėjimas, todėl kas pusmetį vieną savaitę jis pašvęsdavo savo sielai apvalyti, – rašo jo biografas A. Wilkinsonas. – Kartą Didžiojo penktadienio popietę ir visą šeštadienį jis praleido bažnyčioje. Klūpodamas prieš Kristaus paveikslą Lisztas graudžiai verkė ir mušėsi į krūtinę. Velykų sekmadienį, susitikęs su moterimi, su kuria jį siejo meilės romanas, aiškinosi: ‘Matai, brangioji, nieko blogo, jei tavo sąžinė yra apvalyta’“⁵⁰.

Apie F. Liszto ilgiausiai trukusius nesantuokinius ryšius su grafiene Marie d’Asgout, su kuria turėjo tris vaikus, taip pat su kunigaikštiene Karolina Sayn-Wittgenstein bei kitus nesibaigiančius jo meilės nuotykius rašyta įvairioje literatūroje. Tiesa, kompozitorius neišsiginė tėvystės – nuosirdžiai rūpinosi savo vaikų išlaikymu bei

mokymu. Vis dėlto dėl nelegalių šeimyninių ryšių jis, regis, per daug nesijaudino: viešai dėl to neatgailavo, žmonių nuomonei nebuvo pavaldus. Senatvėje sutrikus garbaus Maestro sveikatai, gydytojai vel tui bandė jam priekaištauti dėl didelio bren-džio, kompozitoriaus vadinamo „senių grie-tinėle“, pomėgio – jis buvo įsitikinęs, jog tai būtina jo kūrybinei energijai išlaikyti.

„Jis mėgo vaikščioti su lazdele, kurioje buvo išgraviruotos trys galvos: šventojo Pranciškaus Asyžiečio, Gretės ir Mefisto-felio. Tai simbolizavo dvasinės ir etinės prasmės gyvenime troškimą, siejosi su pa-lankumu moterimis, aistringos meilės po-reikiu, atskleidė ir polinkį į demonišką ci-nizmą“⁵¹. Kita vertus, išžymusis Maestro garsėjo altruistiškais, agapės poelgiais.

Tyrinėdamas F. Liszto kompozicinį sti-lių muzikologas M. Druskinas išskyrė pen-kias charakteringas idėjinės raiškos sferas: a) **herojinę**, susijusią su valingų as-menybių charakteristikomis ir veiksmais; b) **tragiškąją**, susijusią su tragiškai pasi-baigusiu Vengrijos nacionalinio išsilais-vinimo judėjimu; c) **dvasinę-psichologi-nę**, atskleidžiančią vidinės būsenos ne-stabilumą (baime, abejones, pavojaus nuo-jautą ir kt.). Šis kompliktuotas intuityviai jaučiamas pasaulis siejamas su pamėgtu romantizmo herojų – Fausto, Manfredo, Hamleto personažais ir akivaizdžiai paro-do kompozitoriaus muzikos kalbos nova-cijas. Pastarajai artima psichologinė sfera, išreiškianti ironiją, sarkazmą ar kitas chamizmo apraiškas; d) tai ketvirtoji sfera, atskleidžianti neigiamų **demoniškų** veiksmų žmonijai poveikį. e) penktoji sfera – plačių **meilės jausmų įprasminimas** (mėgavimosi aistra, ekstatiško polėkio, mei-lės vizijų ir kt.).

„Aišku, tarp pažymėtų muzikos vaizdi-nių sferų griežtai apibrėžtų ribų nėra, – rašo M. Druskinas. – Herojinės temos artimos tragiškoms, „faustiški“ motyvai neretai trans-formuojami į „mefistofeliškus“, erotinė te-

matika gali pasireikšti ir pakylėtu prakilnu-mu, ir šėtoniška gundymo apgaule“⁵².

Tai kas išties yra Maestro Liszta, Eu-ropos romantizmo meno simbolis? Atsa-kymas negali būti vienareikšmis – kompo-zitoriaus viduje grūmėsi dvi asmenybės. Viena aistringai mėgo gerti sklidiną žemiško-ko gyvenimo taure, kita, prisirišusi kryžių ir ėjo prie Kristaus, ieškojo Jo malonės ir dieviškojo įkvėpimo pagauta kūrė išliekan-čius sakralinius kūrinius, skleidžiančius pa-sauliui Dievo malonės šviesą.

Išvados

1. Ferencas Liszta, apdovanotas univer-saliu kūrybiniu talentu, įvardijamas kaip vienas žymiausių XIX amžiaus muzikų no-vatorių. Europinio masto įžybybe jis tapo Paryžiuje, kompozicinį stilių įtvirtino Wei-mare, muzikinę brandą pasiekė Romoje.

2. F. Liszta – vienas ryškiausių „didžio-sios“ estrados pianistų virtuozų, radikaliai išplėtojęs fortepijono raiškos galimybes.

3. Jis – talentingas pedagogas, dirigen-tas, muzikologas, buvęs Europos muziki-nio kultūrinio gyvenimo avangarde. Wei-mare Liszta tapo naujosios vokiečių kom-pozitorių mokyklos vadovu, nesavanaudiškai rėmė įvairių tautybių menininkus, puoselėjo Vengrijos nacionalinę muzikinę kultūrą, 1875 m. įkūrė Budapešto muzikos akademiją.

4. Kompozitorius buvo romantizmo mu-zikos novatorius, išplėtojo originalius kū-rybos metodus, naujai traktavo muzikos idė-jas, vaizdus, charakterius. Tam pasitelkė naujas harmonijos, tembrų, metroritmikos galimybes, vengrų folkloro elementus, gri-gališkojo choralo modalinę techniką. F. Lis-zta sukūrė naują muzikos žanrą – simfoni-nę poemą, įprasmino monociklines formas, išplėtojo temų transformavimo metodą.

5. F. Liszto asmenybė išsiskyrė ir stip-riu religingumo poreikiu. Jau ankstyvojoje jaunystėje atsiskleidė jo religinio pasiau-

kojimo nuostatos, tačiau kompozitoriaus siekiui tapti kunigu ryžtingai pasipriešino tėvas.

6. Esminius pokyčius kūryboje ir religinėje pasaulėjautoje žymi jo pasirinkimas tapti vienuoliu pranciškonu (1865 m.) ir apsigyvenimas Romoje, kur jis atsitraukė nuo aktyvaus pasaulietinio gyvenimo. Jo sakralinės muzikos kūrėjo talentą įvertino net popiežius Pijus IX.

7. Tikėdamas Dievo duotu pašaukimu abatas Lisztas užėmė tvirtą katalikų kompozitoriaus poziciją, numatė bažnytinės muzikos kūrėjo funkcijas.

8. F. Lisztas sukūrė apie šimtą įvairiai atlikėjų sudėčiai skirtų skirtingų žanrų sakralinių kūrinių: oratorijų, mišių, kantatų, psalmių, himnų, rašė liturginę, proginę, gedulingąją muziką, fortepijoninius ciklus. Jo sakraliniai kūriniai buvo atliekami, spausdinami ir, svariai papildę tarptautinį sakralinės muzikos lobyną, patvirtino F. Liszto pasirinktą bažnytinės muzikos kompozitoriaus titulą.

9. F. Liszto ryški individualybė atsiskleidė akivaizdžiu prieštaravimu – jame tarsi grūmėsi dvi priešybės: pasaulietiškas bohemos atstovas ir dvasininkas. Šalia aiškiai įvardytų krikščioniškų pozicijų kompozitoriaus pasaulėžiūroje pasireiškė ir tuomet madingo utopinio socializmo nuostatos, marksistinės materializmo tendencijos.

Apibrėžti, juolab konkretizuoti **Fryderiko Chopino** religinės pasaulėjautos ir kūrybos sąsajas yra išties problematiška.

10. Jis nėra sukūręs nė vieno sakralinio kūrinio.

11. Savo religines pažiūras, tikėjimo bei maldos ryšius su Dievu jis slėpė ir tais klausimais viešai nekalbėdavo.

12. Kompozitorius iš esmės rašė muziką fortepijonui, principingai laikydamasis absoliučios (neprograminės) muzikos kūrėjo pozicijos.

13. F. Chopino instrumentinėje muzikoje vyravo subjektyvus dvasinis pasaulis, todėl religinė pasaulėjauta joje reiškėsi epizodiškai, nekonkretizuotomis subjektyviomis formomis:

a) per tipizuotas religingumo raiškos būsenas (vidinės rimties, dvasinės pusiausviros, „užmaršties“ charakteristikas);

b) per religinės semantikos atitikmenis (modalines dermes, choralines intonacijas bei kadencijas);

c) per kai kuriuos religinius simbolius (pvz., per varpų skambesį).

14. Minėtoms religinėms sąsajoms kompozitoriaus muzikoje nederėtų teikti pernelyg didelės reikšmės – F. Chopinas yra žymus pasaulietinės muzikos kompozitorius ir jo ilgai slopintas viešas „atsivertimas“ į katalikybę bei dvasinis atgimimas įvyko jau mirties akivaizdoje.

NUORODOS

¹ *Eliade M.* Šventenybė ir pasaulietiškas. Vilnius. 1997. P. 3.

² *Левик Б.* Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 4. Москва. 1964. С. 78.

³ *Брошкевич Е.* Образ любви: Повесть о жизни Шопена. Письма Шопена. Москва. 1989. С. 18.

⁴ *Брошкевич.* Там же. С.18.

⁵ *Брошкевич.* Там же. С. 5.

⁶ *Брошкевич.* Там же. С. 19.

⁷ *Брошкевич.* Там же. С. 20.

⁸ *Брошкевич.* Там же. С. 466.

⁹ *Morua A.* Žorž Sand gyvenimas. Vilnius. 1979. P.243.

¹⁰ *Kavanaugh P.* Spiritual lives of the Great composers. New York. 1996. P. 86.

¹¹ *Kavanaugh.* Ibid. P. 87.

¹² *Kavanaugh.* Ibid. P. 85.

¹³ *Gliniski M.* Chopin the Unknown. Windsor. 1955. P. 30.

¹⁴ *Cortot A.* In search of Chopin. New York. 1952. P. 208.

¹⁵ *Liszt F.* Life of Chopin. Boston. 1953. P. 121.

¹⁶ *Kavanaugh.* Ibid. P. 87.

¹⁷ *Kavanaugh.* Ibid. P. 89.

¹⁸ *Kavanaugh.* Ibid. P. 90.

- ¹⁹ *Broszkewicz*. Ten pat. P. 18.
- ²⁰ *Broszkewicz*. Ten pat. P. 513, 528.
- ²¹ *Orga A.* Chopin. Kaunas. 2000. P. 110.
- ²² The New Grove Dictionary of Music and Musicians./ Edited by S. Sadie. T. IV. P. 303.
- ²³ *Morua A.* Žorž Sand gyvenimas. Vilnius. 1979. P. 252.
- ²⁴ The New Grove Dictionary of Music and Musicians. V. IV. P. 303.
- ²⁵ *Гаал Д. Ш.* Лист. Москва. 1986. С. 6.
- ²⁶ *Гаал.* Там же. С. 7.
- ²⁷ *Ворбс Г.* Мендельсон – Бартольди. Москва. 1966. С. 107.
- ²⁸ *Гаал.* Лист. С. 119.
- ²⁹ The New Grove Dictionary of Music and Musicians. V. XI. P. 46.
- ³⁰ Ten pat. V. XI. P. 46.
- ³¹ *Kavanaugh.* Ten pat. P. 96.
- ³² The New Grove Dictionary for Music and Musicians. V. XI. P. 46.
- ³³ Ten pat. V. XI. P. 47.
- ³⁴ *Biblija, arba Šventasis Raštas / Vertė A. Rubšys ir Č. Kavaliauskas.* Vilnius. 2001. P. 40.
- ³⁵ *Мильштейн Я. Ф.* Лист. Москва. Т. 1. 1971. С. 368.
- ³⁶ *Kavanaugh.* Ten pat. P. 96.
- ³⁷ *Мильштейн.* Т. 1. С. 52.
- ³⁸ *Kavanaugh.* Ten pat. P. 94.
- ³⁹ *Kavanaugh.* Ten pat. P. 94.
- ⁴⁰ *Kavanaugh.* Ten pat. P. 95.
- ⁴¹ *Kavanaugh.* Ten pat. P. 96.
- ⁴² *Kavanaugh.* Ten pat. P. 96.
- ⁴³ *Kavanaugh.* Ten pat. P. 97.
- ⁴⁴ *Kavanaugh.* Ten pat. P. 97.
- ⁴⁵ The New Grove Dictionary of Music and Musicians. V. XI. P. 32.
- ⁴⁶ *Гаал.* Лист. С. 340.
- ⁴⁷ *Гаал.* Лист. С. 326.
- ⁴⁸ *Kavanaugh.* Ten pat. P. 96.
- ⁴⁹ *Hawais H. R.* My musical Memories. New York. 1984. P. 267.
- ⁵⁰ *Kavanaugh.* Ten pat. P. 99.
- ⁵¹ The New Grove Dictionary of Music and Musicians. V. XI. P. 50.
- ⁵² *Друскин М.* История зарубежной музыки. Москва. Т. 4. С. 237.

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

1. *Biblija, arba Šventasis Raštas. / Vertė A. Rubšys ir Č. Kavaliauskas.* Vilnius. 2001.
2. *Cortot A.* In Search of Chopin. New York. 1952.
3. *Eliade M.* Šventybė ir pasaulietiškas. Vilnius. 1997.
4. *Gliniski M.* Chopin the Unknown. Windsor. 1955.
5. *Hawais H. R.* My Musical Memories. New York. 1984.
6. *Ivaškevičius J.* Šopenas. Vilnius. 1970.
7. *Kavanaugh P.* The Spiritual Lives of the Great Composers. New York. 1996.
8. *Liszt F.* Life of Chopin. Boston. 1953.
9. *Morua A.* Žorž Sand gyvenimas. Vilnius. 1979.
10. *Orga A.* Chopin. Kaunas. 2000.
11. The New Grove Dictionary of Music and Musician / Edited by S. Sadie. V. 20. New York. 1995.
12. *Брошкевич Е.* Образ любви. Повесть о жизни Шопена. Письма Шопена. Москва. 1989.
13. *Ворбс Г.* Мендельсон-Бартольди. Москва. 1966.
14. *Гаал Д. Ш.* Лист. Москва. 1977.
15. *Друскин М.* История зарубежной музыки. Москва. 1976.
16. *Мильштейн Я.* Лист. Т. 2. Москва. 1971.

Spausdinti rekomendavo:
Prof. habil. dr. A. Motuzas,
Mons. prof. habil. dr. P. Puzaras

Gauta: 2004 05 20
Parengta: 2004 11 25

Milda KAZAKEVIČIENĖ

THE CONNECTIONS OF RELIGION AND MUSIC IN THE COMPOSITIONS OF FRYDERIC CHOPIN AND FERENC LISZT

S u m m a r y

The early 19th century saw a radical change in the composer's function in society. Instead of providing music for an aristocratic employer, it was now wanted to please a multitude. The first group of composers: H. Berlioz, F. Liszt, R. Wagner grasped and held the attention of the huge new public and sought to lead it on to higher musical level. The next group hoped at first to preserve the values of true classical art. Robert Schumann was the most articulate spokesman of this group, F. Chopin – its most extreme practitioner.

F. Chopin is unique among the great masters in that his compositions are almost exclusively for the piano instrument.

When F. Chopin graduated from the Warsaw Conservatory, he traveled to Vienna, Munich, Berlin as pianist and composer, winning a good success. The young artist stayed for a long time in Paris and made it as his new home. His fame was growing up and at his pivotal time of his life F. Chopin wandered from the faith of his childhood. He raised in a devout Catholic family and his parents continued to pray for their distant son and wrote him reassuring letters. In this period of disorientation and spiritual confusion, F. Chopin met the famous French novelist George

Sand. She invited him to spend the summer of 1838 with her, and for the next eight years they endured a stormy romance. Even in this phase of spiritual drought, there are indications that F. Chopin's faith was trying to resurface. In Sand's autobiography „Story of My Life” some passages seem that F. Chopin's faith deeply surprised her. She complained that „he was a prisoner of Catholic dogma”. For much of this period F. Chopin was deeply distressed with inner turmoil, provoked in composer's soul a permanent fear of hell, since his relationships with G. Sand had not been blessed by the Church.

There is evidence that composer was a man of prayer, but he kept his religious feelings to himself and never touched upon his faith, but held it without attracting attention to it.

The tension F. Chopin felt at this time of his life was finally resolved in a painful break with G. Sand. With maturity his religious feeling became intense. As F. Chopin's conditions became critical, the Abbe Jelowicki, who had

known the Composer for many years, was sent for. After spending much time with F. Chopin he repented, received a reconciliation and a new birth in Christ. Patience, trust in God, love to all people, even joyful confidence never left him in spite of all his sufferings till the last breath in the morning of October 17, 1849.

F. Chopin is admired above all for his originality in the artistic exploitation of the piano, - there was a peculiarly intimate relation between playing and composing. He invariably composed at the piano. F. Chopin felt the importance of preserving musical tradition and hence was drawn to the music of the past. J.S. Bach and W.A. Mozart were his favourite masters. On the other hand, his influence on F. Liszt and R. Wagner is too obvious, but this influence can be traced to the very boundaries of 20-th century tonality, in A. Schoenberg's early piano music.

As harmonist the composer can be placed among the greatest innovators of the 19th century. The more important aspect of his originality was pushing the accepted procedures of chromatic dissonance and modulation into previously unexplored territory, giving on a new meaning. F. Chopin was a pioneer in the consistent use of modal harmony. F. Chopin alone among the Romantics of his generation showed nothing interest in linking his music to pictorial, literary or autobiographical subjects. Even the titles to his pieces rarely suggest anything beyond a musical genre. F. Chopin composed no one a sacred piece. His music object – spiritual life of human inner Universe.

The matter of religion connections in the F. Chopin's music is discussive. The examines of the Composer's music showed the episodic religion influences and it must be explained only by indirect way: by some equivalents of music semantic and symbols; by some kind of „oblivion” (“day - dream”) harmony; by a modal cadences and harmonies.

Some excursions into F. Chopin's music modal purity and types of choral harmonies are very similar to those that were recommended for French church musicians and were used in the religious scenes in Romantic operas.

Ferenc Liszt stands at the centre of the 19th century not only in music and the arts, but

as a personality. As a composer, conductor and teacher, especially at Weimar he made himself the most influential figure of the New German school, dedicated to progress in music. He was always searching for the new in music, not only in his own compositions, but also by helping others, as pianist, conductor, arranger and writer. Two important aspects of F. Liszt's **style** seen to govern his approach to the problems of large-scale forms in his original compositions: a) freedom from formal plans and b) monothematicism. He trusted in the new forms, which he invented himself, partly inspired by literature, painting or nature. In his compositions (Sonate h-moll, in the two Concerts and etc.) the monochrome forms is used. F. Liszt developed new methods both imaginative and technical, which left their mark upon his forward-looking contemporaries and anticipated some 20th century ideas. He envolved **method of transformation of themes**, invented the new genre of **symphonic poem**, made radical experiments in the Romantic harmony, enriching it with the **medieval modal technique** and elements of Hungarian folk music. F. Liszt was the greatest piano virtuoso of his time. In many ways he epitomized the 19th century, and the various aspects of his character are naturally reflected in the many different kinds of his music.

F. Liszt's Catholic devotion was revealed up in about hundred of various his sacral compositions. First sacred choral work was a „Tantum ergo” (lost) written at the age on eleven,

last was the oratorio „Die Legende von der heiligen Stanislaus” (unfinished).

Thwarted in his youthful ambition to become a priest, F. Liszt found the inner reconciliation he needed when on 1865 he entered the Third Order of St. Francis of Assisi and became Abbe Liszt. He also believed he had a calling to compose church music and he had taken a serious stand as a Catholic composer. F. Liszt pondered the future of sacral music. His aim was to free church music from the cloying sentimentality,- it would unite the theatre and the Church on a colossal scale. In his sacral pieces he attempted to use all the resources of secular music in the service of the Church. He makes it clear that his beliefs are firmly rooted in conventional Christianity.

On the other hand, it is particularly to reconcile his devout spirituality with his outrageous lifestyle. His triple character was symbolized composer's walking-stick on which were carved the heads of St. Francis of Assisi, Gretchen and Mephistopheles as symbols of his longing for spiritual and ethical meaning in life, his love and reverence for women and his cynical appearances. F. Liszt never married, even after living with one lover or another and fathering three illegitimate children. The composer showed no outward sign of embarrassment or guilt over his affairs. Personally torn between a longing for spiritual security and a love of worldly lifestyle, he contained in his character more of contradictions of the 19th century than any other major musician.

PAGRINDINIAI ŽODŽIAI: religinė pasaulėjauta, kompozitorius, bažnytinė muzika, kūriniai, muzikos kalba, Dievas, krikščioniškas tikėjimas, modalinė harmonija.

KEY WORDS: religion outlook, church music, God, composer, compositions, music language, Christian faith, modal armonies.

Milda KAZAKEVIČIENĖ – Klaipėdos universiteto docentė, humanitarinių mokslų daktarė, Lietuvos kompozitorių sąjungos narė. Adresas: Šilutės pl. 22–18, LT-5802. Klaipėda. Tel. 25 37 94 (namų), 39 87 31 (darbo).

Milda KAZAKEVIČIENĖ – associate professor, doctor of the humanities (musicology), member of Lithuanian Composers' Association. Address: Šilutės pl. 22–18, LT-5802 Klaipėda, Lithuania. Tel: 25 37 94 (private), 39 87 31 (office).