

# Sakralumo ženklai Olivier Messiaeno kūryboje fortepijonui: atlikimo ir klausymosi aspektai

Gabija Rimkutė, Judita Žukienė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

## ANOTACIJA

Olivier Messiaeno kūryba – unikalus XX a. muzikos reiškiny, dėl jos daugiaplaniškumo tyrinėtas įvairių autorių įvairiais aspektais, tarp jų – ir kūrinių semantinio turinio atžvilgiu. Straipsnyje dėmesys sutelkiamas į Messiaeno sakralumo sampratą ir jos raišką fortepijoninio ciklo „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ (1944) I dalyje „Tėvo žvilgsnis“. Iškeltas tikslas – apibrėžti sakralumo raiškos būdus, muzikoje užkoduotų prasmių identifikavimo reikšmę atlikėjui ir klausytojui. Tuo tikslu buvo parengta kūrinių analizė semantiniu aspektu, apibendrintos kompozitoriaus nuostatos ir atlikimo nuorodos, Messiaeno kūrybos tyrinėtojų ir atlikėjų įžvalgos bei rekomendacijos, atliktas empirinis tyrimas – klausytojų apklausa.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: Olivier Messiaenas, sakralumas, fortepijono muzika, muzikinis simbolis, retorinė figūra, atlikimo nuoroda

Prancūzų kompozitoriaus Olivier Messiaeno (1908–1992) kūryba – tai specifinis atvejis mene, išsiskiriantis kūrybinio užmojo sujungti dvi meno ir mokslo sritis – muziką ir teologiją – platumu<sup>1</sup>. Anot Messiaeno muzikos tyrinėtojos Siglindos Bruhn, „Tikėjimą ir pamaldumą Messiaenas suvokė kaip Dievo siųstą dovaną, o patį save – kaip kompozitorių, kuriam skirta įvykdyti religinę misiją“ (Bruhn 2007: 34). Kūryba fortepijonui – tai kompozitoriaus muzikinės-teologinės koncepcijos dalis, kurioje Messiaenas remiasi tais pačiais kūrybiniais principais, kaip ir kūriniuose, skirtuose kitiems instrumentams ar įvairioms jų sudėtims<sup>2</sup>.

Didžiojoje dalyje Messiaeno kūrybos akivaizdžiausia nuoroda į muzikos religioškumą yra jos programinis pobūdis ir konkrečios antraštės. Autoriaus kūryboje spalvingumu, poetinėmis metaforomis neretai nutolstama nuo įprastiems religiniams žanrams būdingos rimties, santūrumo<sup>3</sup>. Greičiausiai tai lėmė kompozitoriaus vaikystės įspūdžiai, tuo metu patirtas stiprus stebuklo troškimas, atvedęs jį prie krikš-

1 Plačiau šis reiškiny išnagrinėtas Andrew Shentono knygoje *Messiaen the Theologian* (žr. Shenton 2010).

2 Plačiau prasmė visą Messiaeno kūrybą galima priskirti religinės muzikos kategorijai. Pavyzdžiui, netgi jokių programinių nuorodų į religioškumą neturinčiame kūrinyje „Paukščių katalogas“ atskleistas ir teologinis aspektas: Bruhn teigimu, „paukščių giesmių muziką Messiaenas interpretavo kaip Dievo apraišką gamtoje“, šią idėją pasiskolindamas iš prancūzų teologo Šv. Bonaventūros, XIII a. išvysčiusio „pavyzdingumo“ doktriną. Remiantis ja, „žmogus mokosi atpažinti Dievą per aplinkui esančius jo kūrinius, kadangi pačių kūrinių prigimties esmė yra tapti Kūrėjo atspindžiu“ (Bruhn 2007: 42, 65).

3 Siglinda Bruhn pastebi, kad „Messiaenas savo muzika siekė išreikšti tikėjimo džiaugsmą, vengdamas rodyti tai, kas tamsu ir skausminga. Jo kūryboje dažnai juntamas ryšys su literatūrinės pasakos žanru. Religiniai išgyvenimai perteikti su tam tikru lengvumu, neretai vaikišku naivumu“ (ibid.: 39).

čionybės ir susižavėjimo Kristaus istorija: „aš tapau tikinčiuoju, nes mėgau pasakas. Stebuklas yra mano natūrali aplinka. Aš jaučiu poreikį būti stebuklingu. Tačiau tokiu, kuris iš tikrųjų egzistuoja“ (Mass 2009: 18).

Messiaeno noras konceptualizuoti kompozicinį procesą, vengiant bet kokio atsitiktinumo ir siekiant loginio visų kūrinių komponentų rišlumo, atvėrė plačią erdvę įvairioms muzikologinėms interpretacijoms ir individualioms išvalgoms. Andrew Shentono teigimu, „visa Messiaeno muzika – tai ženklų kalba, kurią klausytojas supranta arba ne“ (Shenton 2008: 7). Toks požiūris būdingas ir Siglindai Bruhn, pasak kurios, cikle „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ kiekvienas iš kompozitoriaus muzikos kalbos komponentų, „šalia grynai muzikinio rišlumo, funkcionuoja kaip dvasinis simbolis“ (Bruhn 2007: 42).

Tačiau kitas Messiaeno muzikos tyrinėtojas, Sanderas van Massas, teigė, kad Messiaeno atveju formali analizė, ieškant krikščioniškų elementų vien per išorinę reprezentaciją (tematizmą, simbolizmą), yra gana rizikinga, nes išskirtinį muzikos įtaigumą ir asociatyvumą iš dalies lemia subjektyvūs vidiniai faktoriai, kuriuos logiškai ne visada galima paaiškinti. Šis autorius savo knygoje *The Reinvention of Religious Music. Olivier Messiaen's Breakthrough Toward the Beyond* pabrėžė išskirtinį Messiaeno muzikos poveikį klausytojui, tokiu būdu atkreipdamas dėmesį ir į iracionalųjį kūrybos pradą<sup>4</sup> (Mass 2009: 14).

Ypatingą dėmesį savo tyrinėjimuose Massas skiria Messiaeno kuriamos muzikos savybei perkelti klausytoją „anapus“. Kompozitorius tikėjo, kad muzika gali sukelti stiprius fizinius pokyčius klausytojo kūne, atitraukdama jį nuo realaus pasaulio ir pakylėdama į aukštesnį dvasinį lygmenį. Šį reiškinį jis vadino „dvasine transformacija“ arba „peržengimu anapus“ (ibid.: 2). Kūrinyje tai pasireiškia jau nebe simbolika grįstu vaizdų iliustravimu, o mistinės *sacrum* atmosferos kūrimu. Muzikiniu požiūriu tai įgyvendinama pasitelkiant specifinę laiką (muzikos tėkmės, ritmo, formos), harmonijos ir tembrinę raišką. Visi šie raiškos elementai gali būti priskirti universaliems sakralumo ženklams, kuriuos atpažįsta ir interpretuoja tiek atlikėjas, tiek klausytojas.

Siekiant sakralumo ženklų identifikavimo procesą pagrįsti konkrečiais pavyzdžiais, meninio tyrimo<sup>5</sup> metu analizuotas ciklas „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ (*Vingt regards sur l'enfant-Jésus*, 1944), o šiame straipsnyje dėmesys sutelkiamas į vieną pjesę – „Tėvo žvilgsnis“ (*Regard du Père*)<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Pats kompozitorius teigė, kad jo kūrybą stipriai veikė regimi sapnai, o kūrė jis „dėl vidinio girdėjimo paties kompozicinio proceso metu“ (Mass 2009: 14).

<sup>5</sup> Pianistė Gabija Rimkutė 2010–2014 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje rengė meno doktorantūros projektą „Sakralumas kūryboje fortepijonui: ženklai ir interpretacija“. Kūrybinės dalies vadovė – prof. Veronika Vitaitė, tiriamosios dalies vadovė – doc. dr. Judita Žukienė.

<sup>6</sup> Dalis „Tėvo žvilgsnis“ pasirinkta dėl joje itin stipriai ir akivaizdžiai išreikštos sakralumo simbolikos, kompozitoriaus pasitelktų gana tipišku ženklu, būdingu apskritai visai sakralinei muzikai, tai – lėtas tempas ir meditatyvus judėjimas.

## Sakralumo ženklų identifikavimo procesas

Anot Leonardo B. Meyerio, „kai kurie kompozitoriai kuria naujas taisykles, tuo tarpu kiti pritaiko senas taisykles naujais būdais ir iki tol neatrasta forma“ (Tarasti 1998: 40). Messiaeno kūryboje sėkmingai taikomos abi kūrybinės strategijos. Yra nemažai darbų, kuriuose muzikologai tyrinėja Messiaeno kūriniuose esančius muzikinius simbolius, tačiau dažnai nemuzikinės reikšmės jo kūriniuose perteikiamos pasitelkiant muzikos priemones, kurios gali būti identifikuojamos kaip dar baroko laikais plačiai vartotos retorinės figūros, kurių raiškos galimybės neprarado savo aktualumo ir šiandien. Kita vertus, Messiaenas, be abejonės, yra vienas originaliausių XX amžiaus kompozitorių, sukūręs itin savitą muzikinės kalbos stilių. Faktą, kad savo unikalioje kompozicinėje sistemoje jis pritaikė elementus iš senosios muzikos retorikos, galima interpretuoti kaip norą, kad jo gana įmantraus skambesio muzika būtų lengviau suvokiama įvairaus spektro klausytojų (ir atlikėjų) auditorijai.

Cikle „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ sakralumo prasmėms perteikti Messiaenas pasitelkia simbolius bei muzikos išraiškos priemones, kurias galima būtų prilyginti muzikos retorikos figūroms, ar, remiantis semiotine Charleso Sanderso Peirce'o ženklų klasifikacija, priskirti muzikinio ženklo – ikonos – kategorijai<sup>7</sup>.

Pjesėje „Tėvo žvilgsnis“ identifiкуotini simbolikos elementai, charakteringi Messiaeno kūrybai ir vertintini kaip originalūs, autentiški, paties kompozitoriaus sukurti muzikiniai simboliai:

- pjesės tonacija *Fis-dur* – „Dievo meilės“ simbolis; pasak Bruhn, šios tonacijos susiejimas su svarbiausia ciklo tema – „meilės tema“ – yra nuoroda į derminę Dievo meilės reprezentaciją (Bruhn 2007: 47–48);
- visa pirmoji pjesė parašyta *Fis-dur* tonacijoje su jai būdingais prieraktiniais ženklais, kurie nėra nuoroda į tonumą, bet veikia kaip simbolinis kodas (tik šešiose iš dvidešimties ciklo dalių, tarp jų – pirmoje ir paskutinėje, autorius naudoja prieraktinius ženklus, kurie yra būdingi *Fis-dur* tonacijai);
- „Dievo tema“ – pats kompozitorius kūrinio įvade natose nurodo šios temos reikšmę;
- *Fis-dur* trigarsis su seksta – tiek šis akordas, tiek visi jo apvertimai sietini su Dievo meilės simbolika. Išskirtinis dėmesys cikle skiriamas sekstakordiniam akordo pavidalui. Jis funkcionuoja kaip tobulos simetrijos simbolis arba „meilės akordas“ (ibid.: 151);
- antrosios dermės antroji transpozicija – „Dievo meilės“ simbolis – tai viena mėgstamiausių Messiaeno dermių, cikle tapusi „Dievo temos“ harmoniniu pagrindu (dermė Nr. 2 pasirodo visuose epizoduose, susijusiuose su „Dievo meilės“ apraiškomis).

Be to, vartojama muzikinė raiška konkrečiam semantiniam turiniui perteikti, kuriai klasifikuoti itin paranki muzikinės retorikos terminija:

- *emphasis* tipo raiška – meditacinę būseną atkurianti muzikos tėkmė: pjesės tem-

---

<sup>7</sup> Šio tipo išraiška grindžiama veiksmo atvaizdavimo (*hypotiposis*) ar emocijos mėgdžiojimo (*emphasis*) principais.

pas, įvardytas kaip labai lėtas ir monotoniškas ritminis aštuntinių judėjimas triolėmis;

- *hypotiposis* figūra, imituojanti laiko tikslumą: reguliarus vieno garso kartojimas asocijuojasi su laiko tėkme, laikrodžio tikslumu, ir tokią prasmės interpretaciją inspiruoja kompozitoriaus pateikta tempo nuoroda – pagal metronomą aštuntinė turėtų atitikti skaičių 60, t. y. tolygi sekunde;

- aštrūs septimų ir tritonių intervalų šuoliai akordų junginiuose vėlgi priskirtini *emphasis* (emocinių būsenų) raiškai: šie intervalai yra patys intensyviausi, todėl natūraliai išgaunamas grėsmingumo efektas;

- prie *emphasis* tipo raiškos priskirtinas ir žemo fortepijono registro dominavimas. Per tai kompozitorius išryškina dievobaimingumo aspektą.

Kompozitoriaus konkrečioje pjesėje užfiksuoti su sakralumo raiška susiję ženklai yra svarbūs, atlikėjui suteikiantys papildomos informacijos apie pjesės semantinę ir emocinę turinį ir padedantys tiksliau perteikti autoriaus idėją. Kita vertus, ypač universalieji, dar baroko epochoje vartoti prasių muzikoje perteikimo būdai sukuria prielaidą sukonkretinti ir klausytojo kūrinio supratimą bei vaizdinių interpretaciją. Remiantis pirmiau išvardytais ženklais, tolesniame tyrime buvo tikimasi, kad dauguma klausytojų intuityviai apibūdins klausomą kūrinį kaip „dvasingą“ ir pan.

### Sakralumo ženklų perteikimo procesas (atlikimo aspektas)

Anot Umberto Eco, jeigu ženklai būtų suvokiami vien tik „intuityviai“, neatsižvelgiant į socialines konvencijas, semiotika neturėtų jokios prasmės (Tarasti 1998: 39). Tačiau apsiriboti vien logika ir įgytomis žiniomis nėra tinkama išeitis. Šiuo atveju reikėtų rasti pusiausvyrą. Anot Marko Reybrouko, kalbant apie muziką, pavojinga apsiriboti idėjų ir ženklų atpažinimu, prarandant tai, ką gali duoti jutiminė patirtis: tai gali privesti prie suvokimo ribotumo. Tam tikra prasme simbolius suvokti yra paprasčiau – tai labiau pastovu, tačiau jutiminėje patirtyje slypi detalės, tam tikri išskirtiniai bruožai, kas yra ne mažiau svarbu (Reybrouk 2008: 340).

Emocinės raiškos aspektu Messiaeno kūrybą tyrinėjusio Nicholaso Armfelto teigimu, prancūzų kompozitoriaus muzika turi išskirtinę savybę teigti, o ne klausyti. Tiek iš klausytojo, tiek iš atlikėjo ji reikalauja „visko arba nieko“ (Armfelt 1965: 856). Remiantis tokia išvalga galima spręsti, kad vienintelis kelias į įtaigią analizuojamo ciklo *sacrum* epizodų interpretaciją – tai besąlygiškas juose užkoduotų teiginių priėmimas, arba kompozitoriaus ir atlikėjo pasaulėžiūrų artimumas. Tai patvirtina ir Messiaeno vargoninės muzikos interpretatoriaus bei jo kūrybos tyrinėtojo Jono Gillocko nuostata: tam, kad atlikėjas galėtų interpretuoti kompozitoriaus muziką, visų pirma juos turi sieti daug kas bendra (Gillock 2010: 4).

Tarp atlikėjų dažnai vyrauja klaidinga nuostata, kad, siekiant autentiškos Messiaeno kūrinų interpretacijos, pakanka vien sąžiningai vykdyti kompozitoriaus nurodymus. Tokį požiūrį paprastai paskatina itin detalėmis ir tiksliais interpretacinėmis nuorodomis išmargintos partitūros. Tačiau, anot Messiaeno kūrinų interpretatoriaus (pianistas yra atlikęs visus šio kompozitoriaus kūrinius) Peterio Hillo, kompozitoriaus nuorodas veikia reikėtų suvokti kaip rekomendacijas, o ne

instrukcijas, nes tikrasis interpretacijos tikslas yra ne natų, o prasmės atskleidimas (Hill 1994: 555). Hillo teigimu, kalbėdamas apie savo kūrinį atlikimą Messiaenas nuolat pabrėždavo, kad svarbiausia yra „perprasti ir gebėti perteikti jo muzikos dvasią“ (ibid.: 552).

Messiano ciklo atlikimo patirtis<sup>8</sup> parodė, jog pernelyg didelis siekis tiksliai atlikti sudėtingas šio kūrinio partitūras kai kada netgi gali tapti kliūtimi, trukdančia įvykdyti išreikštą kompozitoriaus pageidavimą. Todėl, neatmetant tikslaus natų teksto realizavimo reikalavimo, galiausiai atlikėjui patartina pabandyti nuo jo atsirišti ir susikoncentruoti ties muzikos turiniu, atmosfera, emociniu poveikiu. Pasak Gillocko, atliekant įvairius Messiaeno kūrinius, tai daryti gali padėti atidus paantraščių komentarų (didžioji dalis jų – Biblijos citatos) skaitymas ir bandymas mintyse susikurti kuo ryškesnius vaizdinius (Gillock 2010: 6). Pjesės „Tėvo žvilgsnis“ paantraštės komentare Messiaenas taip pat cituoja Bibliją: *Ir Dievas pasakė: „Šitas yra mano mylimas Sūnus, kuriuo aš gėriuosi“...<sup>9</sup>*. Pjesės natų pradžioje pateikiamos ir šios atlikimo nuorodos: „labai lėtai, paslaptinai, su meile“. Visa tai yra labai reikšminga vaizdinė-emocinė inspiracija pianistui, atliekančiam „Tėvo žvilgsnį“.

Kaip teigė Peteris Hillas, bet koks siekis Messiaeno muziką „užpildyti“ savomis emocijomis yra pasmerktas nesėkmei (Hill 1994: 553). Ši įžvalga puikiai tinka rengiant rekomendacijas ciklo „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ *sacrum* epizodų (ar vientisą *sacrum* vaizdinį kuriančių ciklo dalių, kaip antai „Tėvo žvilgsnis“) atlikimui. Pagrindinė problema, su kuria susiduria atlikėjas: kaip, vengiant išorinės, paviršutiniškos emocijų raiškos, pasiekti, kad šių epizodų muzika klausytojui skambėtų įtaigiai ir paveikiai.

Moderniosios muzikos atlikimo srityje besispecializuojantis pianistas Johnas Tilbury's yra nurodęs tris pamatines kokybiško atlikimo sąlygas: drausmę, atsidaivismą ir emocinį nesuinteresuotumą (Tilbury 1969: 151). Tai ypač aktualu Messiaeno muzikos atlikėjams, nes, atliekant ciklą „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“, ypatingos drausmės reikalauja ne tik sudėtingų tekstų perskaitymas, bet kūrinio atlikimas mintinai. Atsidavimas interpretuojant ciklo *sacrum* epizodus sietinas su besąlygišku muzikos turinio, t. y. tikėjimo tiesų priėmimu. Tam pianistui reikalinga empatija. Empatiškas atlikėjas yra emociškai jautrus ir atviras muzikos turiniui, nesunkiai geba įsijausti į emociją, kurią kurdamas patyrė kompozitorius. Atliekant analizuojamo ciklo *sacrum* epizodus, tarp jų ir pjesės „Tėvo žvilgsnis“ – tai pradinis ir pats reikšmingiausias interpretacijos etapas. Priėmęs ir savotiškai „susitapatinęs“ su kūrinyje esančia informacija, scenoje atlikėjas turi siekti neemocingai ją perteikti klausytojams.

<sup>8</sup> Gabija Rimkutė yra parengusi ir atlikusi koncertuose 10 iš 20 ciklo pjesių.

<sup>9</sup> *Evangelija pagal Matą* (3:17), *Evangelija pagal Morkų* (1:11), *Evangelija pagal Luką* (3:22).

## *Sacrum* raiškos percepcija (klausyimosi aspektas)

Tai, kaip interpretuojame ženklus, priklauso nuo „vaizdaus intelekto ir emoci-  
nio klausytojo išsijautimo“ (Fujak 2008: 300, 302–303). Reikalaudama „visko arba  
nieko“, Messiaeno muzika tampa rimtu iššūkiu ne tik atlikėjui, bet ir klausytojui. Kai  
kada pastarasis gali atsидurti ir keblesnėje padėtyje, kadangi, priešingai atlikėjui, ne  
visuomet yra pasiruošęs tam, ką jam teks išgirsti.

Siekiant nustatyti, kaip Messiaeno muzika veikia klausytoją ir ar teorinės kūri-  
nio turinio interpretavimo prielaidos, kūrinyje įvairiomis priemonėmis užfiksuoti  
vaizdiniai sutampa su klausytojo supratimu, buvo atliktas tyrimas<sup>10</sup>. Jam specialiai  
buvo pasirinkta labai retai Lietuvoje atliekama pjesė, todėl dauguma apklaustųjų  
neatpažino nei kūrinio autoriaus, nei kūrinio. Tik 7 tyrimo dalyviai atpažino kom-  
pozitoriaus stilių (21.87 % respondentų), ir iš jų daugumą sudaro profesionalūs mu-  
zikai (6). Tik 3 respondentai teisingai nurodė kūrinio pavadinimą, bet nė vienas iš  
jų negalėjo įvardyti konkrečios dalies. Tad respondentų reakcija į išklaustą muziką  
nebuvo įtakota išankstinio žinojimo apie kūrinio turinį.

Atlikus pjesės „Tėvo žvilgsnis“ semantinio turinio analizę, identifikavus kompo-  
zitoriaus į kūrinių inkorporuotus sakralumo ženklus ir jų raiškos priemones, susipaži-  
nus su įvairių atlikėjų interpretacija bei sukaupus pjesės atlikimo patirtį, suformuo-  
ta prielaida, jog ši muzika turėtų būti apibūdinama kaip „dvasinga“, „meditatyvi“,  
„mistiška“ ir/ar „bauginanti“.

Apklaustos dalyviams buvo pateikti 33 muzikos emocijų pobūdį nusakantys  
epitetai<sup>11</sup>. Dalyviai galėjo pasirinkti neribotą kiekį epitetų, jų nuomone, charakte-

---

10 Tyrime iš viso dalyvavo 32 asmenys nuo 17 iki 59 metų (amžiaus vidurkis – 33 m.). Pusę  
apklaustųjų (16) sudarė profesionalūs muzikai, studijuojantys arba baigę LMTA. Kitą pusę –  
neprofesionalų – įvairių kitų profesijų atstovai. Tyrime dalyvavusieji taip pat buvo skirstomi  
į tris amžiaus grupes: 1) iki 25 m. (31.25 % tyrimo respondentų), 2) 26–40 m. (43.75 %), 3)  
vyresni nei 40 m. (25 %).

Dalyvių išsilavinimas labai įvairus – nuo moksleivių iki mokslų daktaro laipsnį turinčių  
asmenų. Tarp neprofesionalų buvo 4 asmenys, pažymėję, kad muzikos mokėsi muzikos mo-  
kykloje arba privačiai. Dauguma tyrimo dalyvavusiųjų teigė, kad domisi klasikine muzika.  
Kiekvieno iš tyrimo dalyvių buvo paprašyta išklausti pirmąją Messiaeno fortepijoninio ci-  
klo „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikelį Jėzų“ pjesę „Tėvo žvilgsnis“ ir atsakyti į anketoje pateiktus  
klausimus, susijusius su muzikos kūrinio turinio (reikšmės, emocijos, jų raiška) identifi-  
kavimo ir interpretavimo procesais. Dalis respondentų kūrinius išklause ir raštu į klausimus  
atsakė dalyvaujant šio tyrimo autorei, kiti dalyviai kūrinių klausėsi ir atsakinėjo į klausimus  
individualiai. Atsakymai į anketoje pateiktus klausimus susisteminti, analizuojant kelis su  
tyrimo tikslais susijusius aspektus.

11 *Žaisminga* (I), *liūdna* (II), *dvasinga* (III), *rimta* (IV), *sarkastiška* (V), *meditatyvi* (VI),  
*racionali* (VII), *bauginanti* (VIII), *rami* (IX), *triukšminga* (X), *didinga* (XI), *šmaikšti* (XII),  
*santūri* (XIII), *graži* (XIV), *chaotiška* (XV), *maloni* (XVI), *žemiška* (XVII), *mistiška* (XVI-  
II), *aiški* (XIX), *dangiška* (XX), *demoniška* (XXI), *šokiruojanti* (XXII), *tragiška* (XXIII),  
*šviesi* (XXIV), *niūri* (XXV), *spalvinga* (XXVI), *blanki* (XXVII), *ekspresyvi* (XXVIII), *mo-  
notoniška* (XXIX), *erzinanti* (XXX), *brutali* (XXXI), *kilni* (XXXII), *bjauri* (XXXIII) ir  
kita (XXXIV).

rizuojančių konkrečią pjesę. „Tėvo žvilgsniui“ charakterizuoti iš viso buvo pasitelkti 25 iš 33 pateiktų epitetų ir papildomai dar respondentų pasiūlyti 7 (respondentų pasirinkimą iliustruoja Diagrama Nr. 1). Dominuojantys epitetai, surinkę daugiau kaip 50 proc. respondentų balsų, yra *mistiška* (21), *rimta* (18) ir *meditatyvi* (17). Populiariausių epitetų eilę iliustruoja Diagrama Nr. 2.

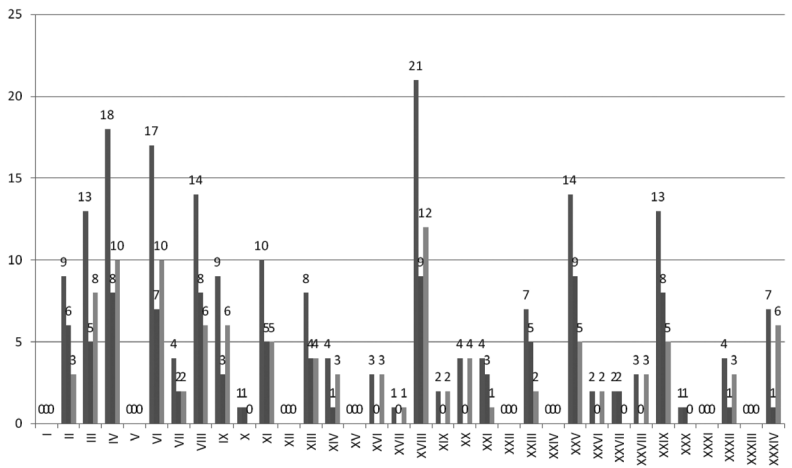


Diagrama Nr. 1. Epitetų pasirinkimo suvestinė. I stulpelis – iš viso surinkta balsų, II – neprofesionalų balsai, III – profesionalų balsai

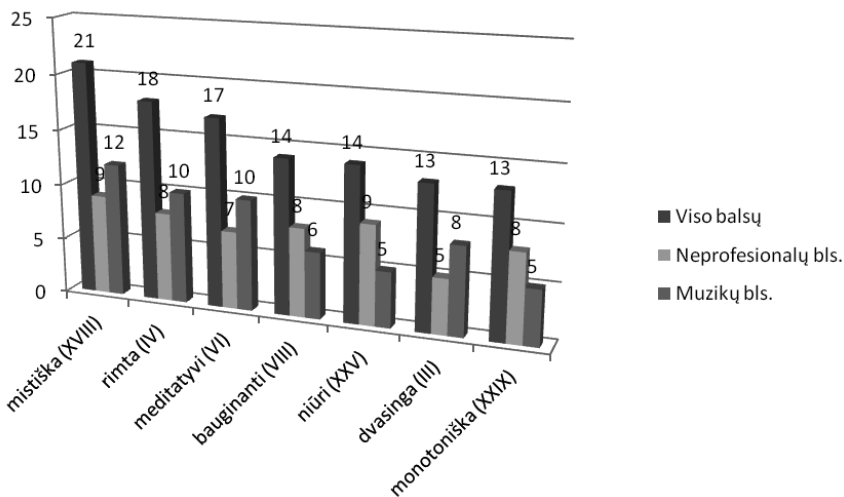


Diagrama Nr. 2. Dažniausiai respondentų minėti epitetai

Iš diagramos matyti, kad tiek profesionalai, tiek neprofesionalai šiuos epitetus rinkosi gana aktyviai ir didelio atotrūkio tarp jų nuomonių nėra. Atskyrus šių ap-

klausos respondentų grupių pasirinkimus, nustatyta, jog skirtumas tarp grupių pasirinkimo nėra didelis (4 pozicijos sutampa pagal prioritetus, 3 laikytinos artimomis, nes figūroja sąrašė ir skiriasi vos 3 balsų skirtumu).

Profesionalų ir neprofesionalų dažniausiai pasitelktų epitetų pasirinkimo tendencijas iliustruoja Lentelė Nr. 1.

Nr.	Respondentų grupė	Epitetai (suirintų balsų skaičius)					
		<i>mistiška</i> (XVIII)	<i>niūri</i> (XXV)	<i>rimta</i> (IV)	<i>meditatyvi</i> (VI)	<i>bauginanti</i> (VIII)	<i>monotoniška</i> (XXIX)
1.	<i>Neprofesionalai</i>	9	9	8	7	8	8
2.	<i>Profesionalai</i>	12	5	10	10	6	5

Lentelė Nr. 1. Profesionalių muzikų ir neprofesionalų epitetų pasirinkimas

Analogiškai analizuojant duomenis pagal respondentų amžiaus grupes, paaiškėjo, jog XVIII apklausos epitetas *mistiška* dominuoja visų trijų amžiaus grupių respondentų atsakymuose, o kitų epitetų pasirinkimai skirtingų amžiaus grupių respondentų atsakymuose yra taip pat artimi ir radikalių skirtumų nėra.

Išanalizavus apklausos duomenis pagal visų apklausoje dalyvavusių atsakymus, pagal respondentų muzikinį pasirengimą (profesionalai ir neprofesionalai) ir amžiaus grupes, galime teigti, jog Messiaeno kūriniai apibūdinti dažniausiai taikyti epitetai buvo *mistiška*, *rimta* ir *meditatyvi*. Lentelėje Nr. 2 pateikiama visa populiariausių epitetų pasirinkimo suvestinė.

Nr.	Epitetas	Pasirinkusių dalyvių proc.	Pagal muzikinį pasirengimą		Pagal amžiaus grupes		
			<i>neprofesionalai</i>	<i>profesionalai</i>	Dalyviai iki 25 m. (proc.)	26-40 m. dalyviai (proc.)	Dalyviai, vyresni nei 40 m. (proc.)
1.	<i>mistiška</i> (XVIII)	65,6	56,2	75	90	64,3	62,5
2.	<i>rimta</i> (IV)	56,2	50	62,5	80	35,7	62,5
3.	<i>meditatyvi</i> (VI)	53,1	43,7	62,5	40	57,1	62,5

Lentelė Nr. 2. Populiariausių epitetų pasirinkimo suvestinė

Vienintelis išryškėjęs skirtumas tarp respondentų grupių – epiteto *niūri* populiarumas tarp neprofesionalų (56.2 %). Tai aiškintina mažesne XX a. akademinės muzikos klausymosi patirtimi ir menkesniu XX a. profesionaliosios muzikos išmanymu. Gauti duomenys iš esmės sutapo ir su apklausos autorės lūkesčiais. Epitetai *mistiška*, *meditatyvi*, *dvasinga* ir *bauginanti* yra tarp dažniausiai pasitelktų apibūdinimų.

Tyrimas patvirtino, kad, šalia originalios simbolių sistemos, Messiaeno muzikos kalboje gausu nesunkiai atpažįstamų muzikinės retorikos elementų. Dėl šios priežasties, interpretuodami jos nemuzikines reikšmes, klausytojai toli nenuklysta netgi



tais atvejais, kai jie visiškai neturi išankstinės nuostatos apie kūrinį. Remiantis tyrimo rezultatais galima pastebėti, kad pjesės turinio asociacijos neabejotinai kilo vien tik iš muzikos retorikos lygmenyje užkoduotų ženklų. Pagrindinis klausytojų dėmesys buvo sutelktas į mediatyvaus pobūdžio muzikos tėkmę, beveik visi pastebėjo laiko tikslėjimą imituojančią retorinę figūrą, nors interpretacijos buvo įvairios – lietaus lašai, širdies plakimas ir t. t. Intuityviai pajauti aštrūs septimų ir tritonių šuoliai lėmė, jog dauguma klausytojų pjesę apibūdino kaip bauginančią, o žemo registro skambesys kėlė asociacijas su mistika. Sunkiausiai klausytojams sekėsi atpažinti simboliškai užkoduotas nemuzikines reikšmes, o į retorikos elementus netgi jokio muzikinio išsilašinimo neturintys asmenys reagavo pakankamai jautriai, be ilgų svarstymų pateikdami taiklius atsakymus.

Greta „Tėvo žvilgsni“ apibūdinančių konkrečių epitetų pasirinkimo analizės, ne mažiau įdomus šio tyrimo aspektas buvo klausytojų emocinės reakcijos į Messiaeno muziką stebėjimas. Gillocko teigimu, publikos reakcija į Messiaeno muziką visiškai priklauso nuo atlikėjo, kurio pareiga, anot vargonininko, yra ne tik gerai suvokti muzikos turinį, bet ir išmokti priklausyti klausytojo dėmesį (Gillock 2010: 6). Nors tyrimo metu visi apklausos dalyviai klausėsi to paties įrašo, taigi – ir to paties atlikimo, jų reakcijos į muziką buvo labai skirtingos. Kai kuriems „Tėvo žvilgsnis“ sukėlė stiprių neigiamų emocijų. Pasitaikė dalyvių, kurie įpusėjęs kūriniumi, pageidavo liautis klausytis. Tačiau buvo ir tokių, kurie klausėsi labai susidomėję ir įsitraukę. Atsižvelgiant į tai, galima daryti išvadą, kad analizuoto Messiaeno ciklo, ypatingai jo *sacrum* vaizdinį perteikiančių epizodų, turinys gali būti adekvačiai suvoktas tik tuomet, kai klausytojui, kaip ir atlikėjui, yra artima šio kompozitoriaus pasaulėžiūra.

## Išvados

Messiaeno muzikai charakteringa kūrybinė intencija integruoti įvairaus pobūdžio muzikinius ir nemuzikinius ženklus bei su jais susijusias turinio reikšmes akivaizdžiai pasireiškia ir cikle fortepijonui „Dvidešimt žvilgsnių į Kūdikelį Jėzų“, tarp jų ir konkrečiai šiame straipsnyje tirtoje pjesėje „Tėvo žvilgsnis“. Analizuojant priemonės, kuriomis kompozitorius sukuria pasirinktą *sacrum* tipo vaizdinį, nustatyti originalių Messiaeno simbolių vartojimo atvejai ir muzikinė raiška, kuri gali būti analizuojama ir muzikinės retorikos teorijoje įsitvirtinusiomis sąvokomis.

Remiantis įvairių Messiaeno tyrinėtojų (teoretikų ir atlikėjų) teiginiais bei asmenine pasirinktos pjesės atlikimo patirtimi, suformuotos nuostatos ir rekomendacijos šios muzikos interpretacijai. Prieta išvados, jog interpretuojant Messiaeno „Tėvo žvilgsni“, kaip ir kitus prancūzų kompozitoriaus opusus, tikslus muzikinio teksto „perskaitymas“ tarsi tampa antraplanis. Svarbiausiu tikslu atlikėjui yra savito vaizdinio susikūrimas, paremtas autoriaus muzikinėmis ir nemuzikinėmis nuorodomis bei pjesėje užfiksuotų įvairaus pobūdžio ženklų identifikavimu, taip pat įtaigus jo perteikimas klausytojui.

Atlikus tyrimą, kurio metu įvairaus amžiaus ir skirtingą muzikinį pasirengimą bei asmeninę patirtį turintys klausytojai klausėsi „Tėvo žvilgsnio“, prieta išvados,

jog sakralumo ženklais prisodrintas turinys gali būti adekvačiai suvoktas tik tokiu atveju, kai klausytojui yra artima kompozitoriaus religinė pasaulėžiūra.

Remiantis apklausos duomenimis galima daryti išvadą, jog su muzikine retorika siejami muzikinės raiškos elementai yra labiau paveikūs, greičiau inspiruojantys emocijas ir asociacijas, labiau susiję su klausytojo intuicija, o simbolių identifikavimo procesai susiję su intelekto veikla.

*Iteikta 2014 09 25*

## Literatūra

Armfelt, Nicholas (1965). Emotion in the music of Messiaen. *The Musical Times* 106(1473): 856–858.

Bruhn, Siglind (1997). *Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Debussy, Ravel and Messiaen*. Hillsdale, NY: Pendragon.

---- (2007). *Messiaen's Contemplations of Covenant and Incarnation*. Hillsdale, NY: Pendragon Press.

Bruveris, Jonas (1996). Religinio stiliaus problema. In: *Muzikos kultūros situacija Nepriklausomoje Lietuvoje*. Konferencijos pranešimų rinkinys. 17–24. Vilnius: Margi raštai.

Caldwell, Peter (1994). Kas yra „religiška“ religinėje muzikoje? In: *Trečioji ir ketvirtoji religijos, filosofijos ir bažnytinio meno studijų savaitės* (1991–1992). 260–272. Vilnius: „Lumen“ fondo leidykla.

Fujak, Julius (2008). The remarkable creativity of music perception. In: Dario Martinelli (sud.), *Music Senses Body: Proceedings from the 9th International Congress on Musical Signification*. Imatra: International Semiotics Institute.

Gillock, Jon (2010). *Performing Messiaen's Organ Music*. Bloomington: Indiana University Press.

Griffiths, Paul (1985). *Olivier Messiaen and the Music of Time*. New York: Cornell University Press.

Hill, Peter (1994). For the birds. *The Musical Times* 135(1819): 552–555.

Messiaen, Olivier (1956). *The Technique of my Musical Language*. John Satterfield (vert.). Paris: Alphonse Leduc.

Pickstock, Catherine (2007). God and meaning in music: Messiaen, Deleuze, and the music. Theological critique of modernism and postmodernism. *Sacred Music*, Winter 2007, 134(4): 40–62.

Pociej, Bogdan (1989). Metafizikos dalyvavimas. *Krantai* 10 (špalis): 31–33.

- (1990). Religinė inspiracija muzikoje. *Krantai* 7–8 (liepa–rugpjūtis): 29–33.
- Reybrouck, Mark (2009). Music and the art of listening: From virtual reality to sounding actuality. In: Dario Martinelli (sud.), *Music Senses Body: Proceedings from the 9th International Congress on Musical Signification*. Imatra: International Semiotics Institute.
- Shenton, Andrew (2008). *Oliver Messiaen's System of Signs – Notes Toward Understanding His Music*. Burlington: Ashgate Company.
- (2010). *Messiaen the Theologian*. Burlington: Ashgate Publishing.
- Stephens, Michael (2007). *Two Ways of Looking at Messiaen's "Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus"*. Pitsbergo universitete apginta menotyros mokslų daktaro disertacija. Prieiga per internetą: <<http://d-scholarship.pitt.edu/8790/>> [žiūrėta 2014 11 03].
- Tarasti, Eero (1998). Signs as acts and events: An essay on musical situations. In: Gino Stefani, Eero Tarasti ir Luca Marconi (sud.), *Musical Signification. Between Rhetoric and Pragmatics*. Bologna: CLUEB.
- Tilbury, John (1969). The contemporary pianist. *The Musical Times* 110(1512): 150–152.