

Paweł SIECHOWICZ

ČIURLIONIO JŪROS

JŪROS SONATA IR FORTEPIJONINIAI PEIZAŽAI „JŪRA“

Lenkijos muzikologas Paweł SIECHOWICZ analizuoja struktūrinius ryšius, siejančius Mikalojaus Konstantino ČIURLIONIO fortepijoninius peizažus „Jūra“ bei paveikslų triptiką „Jūros sonata“ pabrėždamas, kad tai – ryškiausias tapytojo ir kompozitoriaus pasiekimas perkeliant muzikines idėjas į tapybines formas. Muzikinių ir tapybos kūrinių santykių tyrimas atskleidžia kūrybinio proceso logiką: muzikinių eskizų pagrindu formuojamos paveikslų struktūros, kurias užpildo tapybinis turinys.

Pirmoje 1908 metų pusėje sukomponuotą trijų fortepijoninių miniatiūrų ciklą, kuris šiandien žinomas pavadinimu Fortepijoniniai peizažai „Jūra“, Čiurlionis vertino kaip ypač pavykusį. Jį vienintelį iš to laikotarpio kūrinių pats perrašė ir parengė viešai atlikti – tai įvyko du kartus Peterburge 1909 metų pradžioje: sausio 28-ąją (vasario 10) Šiuolaikinės muzikos vakarų ciklo koncerte, o vasarį koncerte parodos *Salone* proga kartu su Aleksandro Skriabino, Nikolajaus Medtnerio, Igorio Stravinskio ir Sergejaus Rachmaninovo kūriniams.

Toms kompozicijoms būdinga skaidri faktūra ir aiški forma. Antraštėje nurodytas ryšys su jūra leidžia susieti šį muzikinį triptiką su 1908 metų liepos mėnesį Palangoje pradėta ir rudenį Peterburge užbaigta trijų dalių tapybos Sonata V, kuri irgi tęsia jūros temą¹. Tomis pėdomis jau 1994 metais sekė Dorothee Eberlein, pastebėjusi panašumus, kurie sieja paveikslus ir muziką ne tik jų charakterio, bet ir struktūros atžvilgiu.

Pirmame Jūros sonatos paveiksle pavaizduotos keturios plotmės – išdėstytos viena virš kitos ir įrašytos į struktūrą, nužymėtą aukso (gintaro!) lašeliais. Abstrakčiai sukonstruotame paveiksle galima pastebėti dar realistiškus paukščio ir žuvies pavidalus, taip pat, aukščiausioje dalyje, nedidelių medžių kontūrus. Pirmą Jūros dalis muzikaliai rutuliojasi iš vieno motyvo, *ostinato*², kuris vyraujančioje kompozicijos struktūroje yra analogiškas paveikslo lašų motyvui.

Antrame Jūros sonatos paveiksle aptiksime tris plotmes: nuskendusį miestą (lietuviškas *Vinetos*³ variantas), jūrą ir dangų su dvigubu šviečiančios saulės disku, primenančiu akis kosminio veido, kurio lūpas nubrėžia ant delno iškelto laivo kontūras. Statišką paveikslo sandarą atitinka antros Jūros dalies nuotaika, kurią sudaro pirmo muzikinio sluoksnio boso *ostinato*, antrą – lietuvių dainos motyvas ir virš jų besirutuliojantis trečias melodijos sluoksnis.

Trečiame Jūros sonatos paveiksle pavaizduota laivelius bei inicialus *MKČ* pasiglemžianti audros banga – simbolinė pranašystė tragedijos, kokia bus Čiurlionio mirtis. Fortepijoninio ciklo trečios dalies muzika – tai galingu garsu aidinti struktūra, kurią sudaro viena su kita lenktyniaujančios, be-

THE SEAS OF ČIURLIONIS

The relationship between the 'The Sea' and the paintings of the triptych Sonata of the Sea are described by the musicologist Paweł SIECHOWICZ. It represents the crowning achievement of ČIURLIONIS in the transfer of musical ideas into pictorial form. Inquiring into the relations between musical and pictorial works shows the logic of the creative process, starting from musical notation, and in the realm of music, structuring the form of a painting that is then filled with pictorial content.

siritančios bangos, – jų grafinį panašumą galima pastebėti ir gaidų įrašė.

Toji sonata yra riba, kurią Čiurlionio kūryboje pasiekė tapybos ir muzikos atitikimas⁴.

Sonatos V ir Fortepijoninių peizažų „Jūra“ tarpusavio ryšys iš esmės yra išskirtinis. Bet tą išskirtinumą lemia ne vien konkrečios muzikinės kompozicijos ir tapybos kūrinio artumas, kas, kaip jau spėjome įsitikinti, būdinga daugumai Čiurlionio muzikinių paveikslų ir nemažai jo vėlesnių fortepijoninių kūrinių daliai, bet ir būdas, koku jie tarpusavyje susieti. Nes Eberlein aprašytos abiejų kūrinių analogijos susijusios su jų paviršiniu sluoksniu, kuris vartotojui yra labiausiai išskaitomas. Eberlein iš esmės kalba ne apie jų struktūras, bet tik apie jas sudarančius elementus. Jūros sonatos atveju paveikslas mėgdžioja muziką ne tik jos struktūros, bet ir ją formuojančių motyvų atžvilgiu.

Galima sakyti, kad tas panašumas yra tik netiesioginis. Jis randasi iš to, kad abu kūriniai turi bendrą išeities tašką: kartais banguojančią, kitą kartą – ramią jūrą. Kaip teigia Yumiko Nunakawa, paveikslas ir muzikinis kūrinys gali „dalytis tarp savęs identišką dinamišką jūros peizažą“⁵. Bet tas paaiškinimas nesudaro galimybių išsiaiškinti abiejų ciklų analogiškos dalių dispozicijos. Iš tikrųjų ji gali rasti tiesiog iš taisyklių, kurios valdo sonatų ciklo makroformą su jos klasikiniu, dar iš baroko laikų kilusiu tempo *greitai–lėtai–greitai* tvarka: santūri pradžia, rami vidurinė dalis ir dinamiška pabaiga. Bet daugelyje matmenų pasireiškiantis tapybinės sonatos ir fortepijoninio ciklo artumas veikia skatina daryti prielaidą, jog tapybinis triptikas įtvirtina jūros vaizdinį, sužadintą anksčiau sukomponuotos muzikos garsų. Galutinai tuo įtikinti gali tik abiejų kūrinių struktūros analizė.

Jūros sonatos *Allegro* bei ciklo Fortepijoniniai peizažai „Jūra“ pirmo kūrinio artumas pasireiškia tik per abiejų kompozicijų formą sudarančių struktūrinių linijų panašumą. Nes tie kūriniai yra savotiška gamtos studija, kurios tema – prie kranto artėjančios jūros bangos. Čiurlionis daug sykių įdėmiai stebėjo tą reiškinių – tai liudija Juodosios jūros nuotrau-

kos, kurias jis padarė kelionėje į Kaukazą 1905 metais bei prie Baltijos jūros atlikti piešinių eskizai. Atidus prie kranto lekiančių bangų stebėjimas leidžia išvengti specifinę jų judėjimo dinamiką. Kol jos dar toli, auga lėtai, bet kuo labiau artėja, tuo greičiau kyla, kol galop lūžta ir per akimirksnį pažyra nesuskaičiuojamų lašų spiečiais. Dažnai pasitaiko, kad kylanti banga suyra dar nespėjusi priartėti prie kranto. Kuo aukščiau keliame žvilgsnį, tuo daugiau matome virš vandens paviršiaus kylančių bangų keterų, kurios artėdamos prie mūsų jungiasi vienos su kitomis, susilydo į vis smarkiau putojančią vieną liniją.

Kūrinys, pradedantis Fortepijoninius peizažus, tą dinamiką perteikia nepaprastai tiksliai. Kompozicijos pagrindą sudarantis keturių garsų motyvas jos erdvėje patiria daugkartinių pokyčių. Iš pradžių jis skamba siūbuojančiu, punktuotu ritmu. Kai bosuose jis nuolat lieka to paties lygio, aukštajame registre kyla vis aukščiau, tuo pat metu ritmiškai smulkėdamas. Kildamas aidis vis greičiau, kol galop bėgimas netikėtai nutrūksta ir – po trumpos pauzės, užpildytos nuolatinio boso judėjimo – vėl ima kilti pradiniu registru. Ritmiški motyvo variantai (kai kurie pasinaudojantys pauzėmis) užpildo beveik visą partitūrą (schemoje jie pažymėti įvairiais mėlynumo atspalviais, blėstančiais sulig išigalinčiu ritminiu smulkėjimu). Tik nedaugeliu momentų randasi skirtingos melodinės medžiagos, kuri vis dėlto iškomponuoja į bendrą judėjimo dinamiką (įvairūs žalios spalvos atspalviai). Žalios melodinės linijos, kurios visada prasideda nuo panašaus (tamsiai žalio) motyvo, irgi brėžia bangų kontūrą, bet smarkiai išėstą ir padidintą. Tuo pat metu prie kranto artėjančių bangų dinamiką nuolat palaiko bosų balso judėjimas.

Jūros sonatos *Allegro* aiškiai dalijasi į dvi dalis. Pirmoji užima penktadalį jos aukščio nuo pat viršutinės briaunos. Vaizduoja viena ant kitos griūvančias bangų keteras, palapsniui virstančias horizonte dunksančiomis kalvomis, kurias vainikuoja medžių siluetai. Paveikslo apatinės dalies didžiojoje dalyje matome bangas, kurios vis greičiau artėja prie kranto, esančio žemiau paveikslo apatinės briaunos. Toje paveikslo dalyje bangų nužymėtos linijos (schemoje tamsiai mėlynos) formuojasi analogiškai melodiniam kontūrai, kuris atidaro pirmąją Peizažų dalį. Kuo arčiau apatinio paveikslo krašto, tuo trumpesnės darosi jų sudarančios bangų keteros. Ir patys vandens purslai ar jūros paviršiuje pabirę gintaro krislai irgi nužymi tam tikras (šviesiai mėlynas) linijas, kurios įsiterpia į vandens masių judėjimą, kartais jam pasipriešindamos ir jį pralauždamos. Savo ruožtu tų dviejų linijos pavidalų susijungimas yra analogiškas susiliejimui dviejų muzikinio kūrinio balsų: nuolat banguojančio boso *ostinato* ir boso pagrindu kartojamo banguojančio melodinio balso motyvo.

Kaip pastebėjo Eberlein, Jūros sonatos *Andante* dalyje Čiurlionis įterpia Baltijos gelmėse nuskandinto mitinio Vinetos miesto motyvą. To paveikslo kompozicija yra aiškiai trijų dalių. Randame ir horizontalių, ir vertikalinių linijų, dalijančių paveikslo plokštumą į tris dalis, ir tai iš esmės nulemia paveikslo padalijimą į devynias dalis. Banguota linija, atskirianti apatinį paveikslo trečdalį, turi tris iškilumus (žališkos spalvos). Sumažinta ji randasi ir vidurinėje ho-

rizontalioje plokštumoje. Yra trys laivai, trys povandeninių miesto pastatų linijos.

Padalijimo į tris dalis principas būdingas ir antram iš Fortepijoninių peizažų – VL 317b. Jo polifoninę faktūrą sudaro trys balsai, kurių judėjimas remiasi daugkartiniu jiems priskirtų melodinių motyvų kartojimu. Visa kompozicija dalijama į tris – 12, 8 ir 16 taktų – segmentus.

Pirmą iš jų irgi turi tris dalis, kuriose kartojasi ta pati trijų balsų, vien tik švelniai modifikuojama, garsinė figūra. Ją sudaro, kaip pastebėjo Eberlein, lėtai banguojantis *ostinato* bosas (pilka sp.), lietuvių liaudies melodijos fragmentas (mėlyna sp.) bei iš pradžių krintančio, o paskui tolydžio aukštėjančio kontūro figūrinė melodija (žalia sp.). Tris sykius pakartota, ji sukelia asociacijas su oranžiniu miesto pastatų kontūru, kuris triskart nupieštas apatinėje paveikslo dalyje. Liaudiško pobūdžio melodijos (balsas, mėlyna sp.) pasitelkimas muzikoje atlieka funkciją, kuri gimininga sąsajoms su paveikslo mitologinių motyvų vaizdavimo sluoksniu.

Dėl to antro iš Peizažų pirmoje dalyje pavaizduotas povandeninis miestas, o antroje dalyje parodytas jo išnirimas iš jūros gelmių, kuri – anot legendos – gali matyti tik nedaugelis. Tad iš pradžių virš banguojančio boso aidis vien liaudies melodija (mėlyna sp.). Paskui ji skamba aukštesniu registru lydima skalės kadencijų (raudona sp.). Galiausiai virš jos iškyla ilgai laukta melodija (žalia sp.), o tarp jų vis skamba žemėjančios kadencijos, lyg į paviršių išskylantis miestas mestų nuo savo mūrų vandens kaskadas.

Galų gale trečia dalis atneša jūros įsiaudrinimą, ji vėl paslepia miestą nuo godžių akių. Banguojantis boso *ostinato* iškyla virš statiškos aukšto registro trelės (mėlyna sp.). Vėliau girdime melodiją (žalia sp.) bosiniu registru, po trele. Paskui ji dar žemėja, aidėdama po jau besileidžiančiu, anksčiau kilusiu bosu. Dalis baigiasi laipsnišku nykimu silpnėjančios melodijos, kurios pabaiga primena miesto motyvo fragmentą. Kartojama vis trumpesnėmis nuotrupomis, ji blėsta tarp nepermalduojamai išigalinčio boso *ostinato*.

Trečio iš Peizažų ir Jūros sonatos *Finale* analogija labai akivaizdi. Paveiksle matome audringą bangą, kuri pasiglemžia į savo gelmes Čiurlionio inicialus *MKČ*, čia panaudotus taip, kaip tai savo muzikoje darydavo Bachas arba Šostakovičius, ar ir pats Čiurlionis variacijose jo bičiulių vardų ir pavardžių temomis – kaip elementą, įrašytą į kūrinio struktūrą⁶. Fortepijoninio kūrinio faktūra primena siūbuojantį, punktuotą pirmo kūrinio ritmą, bet šį kartą kuriamą abiejų balsų judėjimo. Jis dinamiškai kyla skubesne vis smulkesnių ritminių verčių seka, po to staiga krinta. Tas judesys, mėgdžiojantis paveiksle nutapytos įaudrintos štormo bangos dinamiką, pakartojamas tris kartus. Antrą sykį jis labiausiai išplėtotas. Po krintančiu tyru viršutiniu balsu skamba įsisiūbavusios melodijų nuotrupos (violetinė sp.), kurios asocijuojasi su ta pačia spalva nužymėtais audringos jūros blaškomaus mažų laivelėlių siluetais. Šis panašumas randasi ne tik iš dideliais šuoliais nužymėtų tų nuotrupų melodikos intervalų, bet ir iš pusiausvyros išmuštos ritmikos (tęstinė linija: ♪.♪), trūkinėjanti linija: ♪.♪), kuri priešinasi žemėjančios melodijos tęstinumui.

Intriguojantis dalykas yra tai, kad tarp tų nuotrupų taip pat sūpuojasi garsuose užšifruoti Čiurlionio inicialai. Tai su-

VL 317a

Moderato e Stranissimo

1:t.1-4
2:t.4-13
3:t.14-23
4:t.23-30

VL 317b

Andante

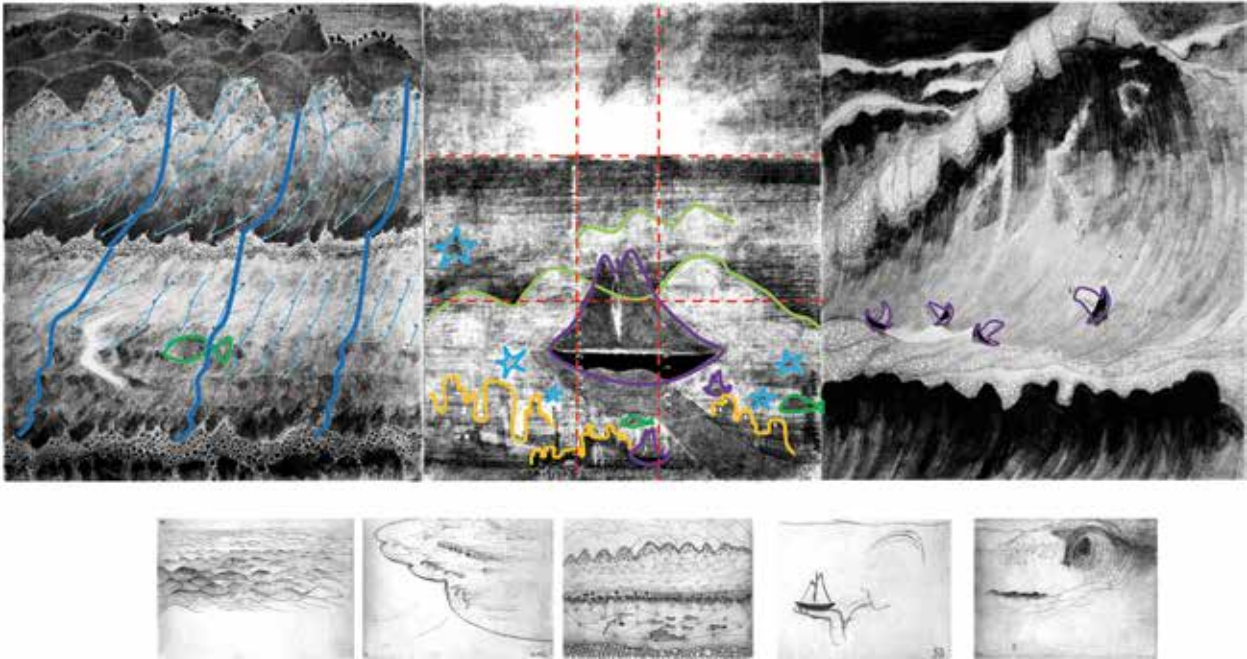
1:t.1-12
2:t.13-20
3:t.21-36

VL 317c

Allarg. Impetuos.

1:t.1-5
2:t.6-13
3:t.14-20

Fortepijoninių peizažų „Jūra“ analizė (VL 317a,b,c). Atskirų balsų melodinės linijos perteiktos grafinėmis linijomis



Paveikslų „Jūros sonata“ struktūros analizė. Apačioje – triptiko eskizai

vokiame tik tada, kai pasitelkiame Čiurlionio muzikinį parašą, kurį jis sukūrė 1906 metais, taigi tuomet, kai atsirado trys ciklai fortepijoninių variacijų, besiremiančių garsais, simboliškai susijusiais su kompozitoriaus bičiulių pavardėmis⁷. Savo muzikiniam parašui Čiurlionis panaudojo vieną iš suslenkintų jo pavardės užrašymo variantų: Mikołaj Konstanty Czurlanis. Čiurlionio muzikiniame šifre raidės, sudarančias jo inicialus MKČ, atitinka garsai *gis-cis-c*, kurių neharmoninių atitikmenį *gis-cis-his* kompozitorius įterpė trečiame iš Peizažų, toje vietoje, kurią jis užima paveiksle (10 taktas).

Apibendrinant galima pasakyti, kad analogijos, siejančios Jūros sonatą su Fortepijoniniais peizažais „Jūra“ VL 317, siekia gerokai toliau, negu ligi šiol buvo pastebėta ir aprašyta. Tuos kūrinius jungia ne tik giminingas turinys – jiems būdinga ir ta pati formali struktūra. Paveikslas tampa savotiška kompozicijos programa. Nes ji tapybiniu būdu perteikia vaizdinius, galėjusius lydėti kompozicijų dalis, kurias Čiurlionis skambindavo fortepijonu. Abiejų kūrinių kraštinių dalių idėja gimsta iš įsižiūrėjimo į banguojančios jūros dinamiką (todėl programinė intencija išskaitoma ir muzikoje, ir paveiksle), o vidurinioji kūrinių dalis susijusi su fantastine nuskandinto miesto vizija, su kuria tiesioginių sąsajų pačioje muzikoje rasti sunku. Bet paveikslas leidžia numanyti, kad kaip tik povandeninis miestas apsiereiškė Čiurlioniui skambančiame vaizdinyje, kai jis komponavo antrąją Peizažų dalį. Čiurlionio inicialai, esantys ir tapybinio triptiko *Finale*, kaip ir trečiajame fortepijoninio ciklo kūrinyje, sutvirtina abu kūrinius jungiančias tarpusavio sąsajas.

Paweł SIECHOWICZ

Iš lenkų kalbos vertė **Kazys USCILA**

¹ Apie tai, kad Jūros sonatą Čiurlionis kūrė dar Peterburge, žinome iš Mstislavo Dobužinskio prisiminimų: „Jo kambarys, siauras ir menkai apšviestas, buvo skurdžios žydų šeimos name, būste, pilname vaikų rėkavimų ir virtuvės kvapų. Kaip tik čia pirmą kartą pamačiau jo fantastines vizijas. Šiame kukliame, tamsiame kambaryje jis pritvirtino prie sienos popieriaus lakštą, kuriame baigė savo labiausiai poetinę Jūros sonatą“.

² *Ostinato* – to paties melodijos arba ritminio motyvo kartojimas per visą muzikinį kūrinį, jo dalį arba epizodą (*Vertėjo past.*).

³ Vineta – legendinis miestas ir uostas su jūros švyturiu Oderio žiotyse, neva nuskendęs už gyventojų nuodėmės ir nusikaltimus (*Vertėjo past.*).

⁴ Dorothee EBERLEIN. Čiurlionis, Skrjabin und osteuropäische Symbolismus // *Vom Klanger der Bilder / Red. Karin von Maur.* – Stuttgart, 1994, S. 344.

⁵ Yumiko NUNAKAWA. Composer-Painter, Čiurlionis and Synthesis of the Arts in Fin-de-Siècle Europe: from the Viewpoint of Japonisme / Red. Wiesna Mond-Kozłowska; Stanisław Wyspiański – Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: the neighbouring of cultures, the borderlines of arts. – Kraków: Wydawnictwo WAM, 2012, s. 383.

⁶ Įtos tapybinės priemonės panašumą su kai kurių kompozitorių praktika atkreipia dėmesį Nunokawa. Žr.: Y. NUNAKAWA. *Min. str.*, p. 383.

⁷ Čia kalbama apie Stefanijai Leskiewicz dedikuotas variacijas „Sefaa esec“, Bolesławui Czarkowskiui dedikuotas variacijas „Besacas“ bei variacijas „Easacas“ – pastarųjų variacijos garsų serijos šaltinis lieka nežinomas.

M.K. Čiurlionio muzikinis parašas. 1906, sausis

