

# APIE „TEATRĄ“ MUZIKOJE

*Dar senovės graikai manė muziką turint ypatingų galių: ji ir aukščiausiai meno rūšis, ir etosą tiesiogiai veikianti, ir terapijos priemonė. Ji geba ir pulsą padažninti, ir melancholiją išblaškyti, o jos teikiamas estetinis pasitenkinimas – vienas didžiausių tarp kitų menų. Bet štai, žiūrėk, tai vienos, tai kitos epochos kompozitoriams tokios muzikos įtaigos nepakanka. Jie susigalvoja vis kokią „negryną“ muziką: tai „instrumentinį teatrą“, tai „programinę muziką“... Kodėl?*

Teatras, jei jis nekalba simbolių kalba, atrodo, yra konkretus ir apčiuopiamas menas. Muzika yra išimtinai simbolių menas. Konkretūs čia tik fiziniai garsai – muzikos tonai ir tai, kas bei kaip jais išgaunama: garsiau–tyliau, greičiau–lėčiau, aukščiau–žemiau... Bendra nebent tai, kad ir muzika, ir teatras neišsiverčia be tarpininkų – aktorių vienur ir muzikantų (atlikėjų) kitur.

Beje, labai gali būti, kad teatras visada stengėsi būti savo priešybe – nekonkretus, simbolistiškas, o muzika savo priešybe – konkreti, realistiška. Štai bažnytinė muzika tūkstantmečius bandė išsaugoti savo grynumą, t. y. konkretų nekonkretumą: ji buvo tik vokalinė, vienbalsė, be dinamikos, siauro diapazono, „beritmė“, giedama nesuprantama pašaliečiui lotynų kalba. Ir šiuokš: jokios nuotaukos, emocijos išraiškos! Tai yra – jokio konkretumo! Vienas iš penkių didžiųjų Bažnyčios mokytojų, teologas ir filosofas Bonaventura (1221–1274) skelbė: jei guodžiama ir linksminama, tai yra *teatras*, apimantis bet kokią vaidinimo meną, bet kokį linksminimo būdą – dainavimą, grojimą vargonais, vaidybą ir kūno judesius.

Bet tai nesutrukdė bažnytinei muzikai susikurti patį tikriausią muzikinį teatrą – liturginę dramą. Tiesa, ji gyvavo vos kelis šimtus metų: nuo IX iki XIII amžiaus, t. y. iki Bonaventuros minėto pareiškimo. Liturginė drama buvo teatralizuotas muzikinis vaidinimas ant bažnyčių laiptų pagal Biblijoje aprašytas istorijas. Neilgai trukus tie vaidinimai ir scenos iš evangelijų, šventųjų gyvenimų, Senojo testamento vis labiau darėsi panašios į buitinio, liaudiško teatro atmainą, ir liturginė drama buvo uždrausta. Bažnyčiai užteko savo pačios ceremonijų. Jos ir buvo jos teatras. O jos muzika turėjo likti gryna, t. y. nekonkreto, mistiška, „anapustinė“. Kai IX amžiuje atsirado daugiabalsė muzika, po kelių šimtmečių norėta ir ją uždrausti, kaip „nebegryną“, trukdančią girdėti Šventojo Rašto žodį.

Šiaip jau muzika nuo pat žmonijos pradžios buvo su teatru. Arba atvirkščiai. Štai Europos pamatų – senovės graikų – teatre muzika buvo ypač svarbi teatro, pirmiausia tragedijos, dalis. Tačiau jau ankstyvasis patristikos – bažnyčios tėvų – atstovas Tertulianas (apie 160–240) Platono ir Aristotelio filosofijas laikė visų erezijų šaltiniu. Nenuostabu, kad pagrindinis

## ON 'THEATRE' IN MUSIC

*Music was thought to have special powers as far back as Ancient Greece. After all, it was considered to be the highest form of art, it had a direct influence on the ethos, and it was used as a means of therapy. Music can increase the heart rate and dispel melancholy, and the aesthetic satisfaction it gives is one of the highest art forms. But all this enthusiasm was not enough for a number of composers throughout different epochs. Again and again, they came up with some form of 'impure' music, such as 'instrumental theatre', or introducing a narrative to music... The musicologist Viktoras GERULAITIS wonders why.*

bažnytinės muzikos žanras, forma ir atlikimo būdas – grigališkasis choralas tapo visiška antikos muzikos priešingybe: asketiškas, monotoniškas, monolitiškas, beveidis... Jis yra grynuolis. Kristalas. Jis nei guodžia, nei linksmina. Jis yra amžinybės tekėjimas žmogaus balsu. Tikėjimo išgiedojimas. Jame gal tikrai nėra teatro, kaip jį suprato Bonaventura? Kaip teatru nėra gal ir pats tikėjimas? Dievo būtis gal irgi nėra teatras? Bet Senojo ir Naujojo testamentų istorijos, Jėzaus gyvenimas ir mirtis? Tikriausias teatras! Kiek muzikos kūrinių sukurta pagal šventuosius siužetus, temas, pagaliau – vien idėjas! Grigališkojo choralo priešybė – liaudies daina, – štai kur tikroji pirmą kartą muzika kaip teatras. Ji idealiai pasaulietiška ir teatrališka. Ji būtinai ir linksmina, ir guodžia. Tai – jos prigimtyje. Liaudies daina dairosi po kasdienybę ir fiksuoja ją. Tai yra ji fiksuoja ne amžinybę, o amžiną laikinumą, ir jos temos yra laikinos: meilė, trivialūs dalykai, vestuvės, karas, lauko darbai, linksmybės ir liūdnumai, ydos, giminės, artimieji, gyvenimo skausmai ir džiaugsmas... Beje, protestantai ir pabandė susieti du idealus: tikėjimo ir gyvenimo. Todėl Bettina Brentano (1785–1859) XIX amžiaus romantizmo citadelėje Vokietijoje (nors ir kokia ji buvo dar ne valstybė) taip pasako: „Bet kuris menas – muzikos kūnas, o muzika – visokio meno siela. Kaip tik todėl muzika – meilės siela, kuri nesuvokia savo poveikio, nes ji yra dieviško ir žmogiško pradų sąlytis“.

Pradėjus kalbėti konkrečiai, klausimas yra toks: kas yra muzikos „turinys“? Ar tai – formalioji muzikos pusė, t. y. muzikos tonai ir jų sudėliojimas erdvėje (horizontalė–vertikalė), laike (vyksmas, plėtojimas, dramaturgija), išgaunant energiją (dinamika, tempas, ritmas)? Ar tai – idealioji pusė, t. y. muzikos formališios medžiagos, apčiuopiamos ir išmatuojamos, sąmonėje (mąstyme, vaizduotėje, atmintyje) ir pasąmonėje (?) sukeliama vaizdiniai, emocijos, asociacijos, kitaip tariant, jose kylantys idealūs, t. y. neapčiuopiami ir neišmatuojami, tos medžiagos atspindžiai, kurie, beje, negali būti perteikti kitaip, kaip tik žodžiais (kalba)? Šis formalistų ir fondistų ginčas tęsiasi ir vargu ar kada pasibaigs. (Žinoma, kalbame apie išimtinai instrumentinę muziką, nes vokalinėje – savaime egzistuoja žodis. Nors ir čia jis ne viską paaiškina...)

Vertinant formaliai, bet kuri muzika iš esmės išreiškia, perteikia arba sukelia nieko daugiau, tik *nuotauką*, o šios ska-

lė didelė ir plati. Bet ar gili? Savo ruožtu nuotaika natūraliai ir esmingai susijusi su *jaismais*. Ir nuotaikos, ir jausmai dažniausiai įvarduojami tais pačiais žodžiais (sąvokomis): linksma, liūdna, džiaugsminga, verksminga, šaunu, graudu...

Tačiau naivu būtų manyti, kad klausantis muzikos *protas* miega, nereaguoja. Proto savybių sąrašė yra *mintis* ir *atmintis*. Šios, neabejotinai, irgi dalyvauja muzikos poveikio procese. Muzika sukelia mums minčių, muzika prikelia atmintį. Savo ruožtu tiek mintis, tiek atmintis reikalauja *svokų*. Beje, kaip ir nuotaika bei jausmas. Štai pagrindinė priežastis, kodėl instrumentinei muzikai kartais prireikia žodžių. Štai kodėl kai kurie kompozitoriai nesitenkina savo kūrinį pavadinę, pavyzdžiui, simfonija Nr. ..., pjesė opus..., nr. ..., Sonata in Fa ir pan. Ne, jie pjesę pavadina „Sodai lyjant“, sonatą – „Perskaičius Dante“, simfoniją – „Haroldas Italijoje“... Maža to, jie šalia partitūros prideda literatūrinę savo kūrinio programą, scenarijų, aprašą... Tai ir yra muzikos rūšis, nuo XIX amžiaus vadinama „programine muzika“. Jos pradininkai ir „apaštalai“ buvo romantikai, perdavę estafetę XX amžiaus modernistams, visai... koneveikusiems romantizmą!

Taigi, jei norima samprotauti apie „teatrą muzikoje“, ilgai neklaidžiuojus, tenka apsisotiti ne kokioje nors teatrališkoje epochoje, kokia, atrodo, buvo Senovės Graikija ar, pavyzdžiui, barokas, bet visai „netolimame“ romantizme.

Žinoma, būtų labai jau dirbtina tiesmukai „ieškoti, atrasti ir įrodyti“ esant muzikoje kokį „tikrą“ teatrą kaip vaidinimą. Nors muzikos istorijoje yra ne vienas pavyzdys, kai kompozitoriui, atrodo, tikrai norėjosi, kad jo muzika „vaidintų“ ar „vaizduotų“. Ypač toje pačioje baroko epochoje. „Vaizdavimo“ objektu čia tampa afektas (baroko vyraujanti estetinė „afektų teorija“ – atskira didelė tema) arba žmogaus charakteris, gamtos reiškiny (pvz., dar nuo Renesanso pamėgtas paukščių giedojimo imitavimas). Bet pastebimas ir toks dėsningumas: kompozitorius objektą pasirenka arba dėl to, kad šis leidžia sukurti *žaidybinių* situaciją, arba dėl to, kad jis susijęs su *judėjimu*. Pavyzdžiui, prancūzų klavesino muzikos kūrėjai dažnai imdavosi ne sustingusio „paveiksluko“, o kruopščiai perteikinėdami visokių rūšių judėjimą (pjesės „Vėjai“, „Sūkuriai“ ir t. t.).

Nuo charakterio ir judėjimo imitavimo – vienas žingsnis iki visos scenos ar įvykių eigos atkūrimo muzikoje, kitaip tariant – iki „instrumentinio teatro“. Jo tradiciją ypač puoselėjo Austrijos, Bohemijos, Pietų Vokietijos kompozitoriai (o gal tiksliau sakyti – muzikos komponavimo meistrai?..). Štai XVII amžiaus pačioje pabaigoje vokiečių Johannas Kuhnau išleido klavyriui parašytas „Biblijos sonatas“. Viena jų vadinasi „Dovydas ir Galijotas“. Tai tikras muzikos spektaklis žinomos istorijos tema. Sonatos septynios dalys nuosekliai išreiškia siužeto peripetijas: „Akiplėšiški Galijoto išsišokimai“; „Izraeliečių siaubas, pasirodžius šiam milžinui, ir jų malda Dievui“; „Dovydo drąsa ir viltis su Dievo pagalba pažaboti baisaus priešo išdidumą“; „Varžovų kova. Akmuo, paleistas iš svaidyklės, lekia į milžino kaktą“; „Galijotas krenta“; „Filistiečiai bėga, persekiojami izraeliečių, lipančių jiems ant kulnų, ir žūsta“; „Pergalės džiaugsmas ir muzikos koncertas Dovydo garbei“. Tokiam detaliam siužetui perteikti Kuhnau pasitelkia visas tuo laiku įmanomas klavyro technikos priemones ir labai svarbią muzikos galimybę – ge-

bėjimą iliustruoti. Tuo labai mėgta operuoti baroko epochoje, kai prasidėjo tikras jaunos instrumentinės muzikos bumai. Tokius „muzikos spektaklius“ kūrė daugybė šiandien beveik užmirštų kompozitorių. Net jaunas Johannas Sebastianas Bachas neišvengė neatidavęs duoklės tam madingam „instrumentiniam teatrui“. Devyniolikmetis (1704) jis pirmą ir paskutinį kartą sukūrė „programinį“ kūrinį – nedidelį pjesių ciklą tam pačiam klavyriui „Kapričas karštai mylimam broliui išvykstant“ (mat jo brolis buvo pašauktas į kariuomenę Švedijoje). Šešios dalys išreiškia visą atsiveikimo dramą: „Draugų, norinčių sulaikyti mylimą brolių nuo kelionės, įkalbinėjimai“; „Pespėjimai apie įvairius atsitikimus, galinčius nutikti jam svetimoje žemėje“; „Draugų aimanos ir ašaros“; „Čia, kai daugiau nieko negalima padaryti, draugai atsiveikina“; „Paštininko daina“; „Pašto ragelį mėgdžiojant“. Žinoma, Bachas mažiausiai užsiima tiesioginiu iliustravimu, tiesiog jis genialiai įvairiausiomis muzikos priemonėmis labai muzikaliai ir kartu realistiškai „papasakoja“ tą graudžią istoriją. Negalima nepriminti ir Antonio Vivaldi „Metų laikų“ (1725), kur kiekvieną koncertą lydi autoriaus surašyti naivūs sonetai, „paaiškinantys“, kas „vyksta“...

Bet jau XVIII a. antroje pusėje barokiškoji tradicija muzikoje organizuoti garsinę poetinę kalbą, t. y. eufoniją – muzikos kūrinį konstrukcijas, paremtas raiškiais sąskambiais, faktūra, žodžiu ir vyksmo perteikimo išraiška, atrodo, tiesiog ima erzinti. Jau 1772 metais kritikas Johannas Schultzas sako: „Aš niekaip negaliu suprasti, kaip toks talentingas žmogus kaip Händelis galėjo pažeminti save ir meną tiek, kad stengėsi pavaizduoti natomis oratorijoje („Izraelis Egipte“ – V.G.) egiptiečių bjaurybes: šokinėjančią varlę, vabzdžių sūkurius ir kitas šlykštynes. Neįmanoma įsivaizduoti absurdiškesnio piktnaudžiavimo menu“. Beje, toks kritiškas požiūris nesutrukdys Josephui Haydnui oratorijoje „Pasaulio sutvėrimas“ (1798) vėl imtis „vaizduoti“ visokias Dievo tveriamos gyvybės formas: ir varles, ir vabzdžius, ir šliužus, ir liūto riavimojamą...

Kad ir kaip ten buvę, tačiau tikras dalykas yra tai, jog instrumentinėje muzikoje nuo pat XIV amžiaus yra teatrališkumo, siužetiškumo, personažų, juoba dramoms, o dar daugiau komiško, tragiško išraiškos. Būtent „išraiškos“. Dar Beethovenas savo Šeštosios simfonijos, vadinamos „Pastoraline“, pavadinime sako: „Pastoralinė simfonija, arba Prisiminimai apie kaimo gyvenimą. Labiau nuotaikos išraiška negu garsinė tapyba“. Taip be jokių išvedžiojimų nurodydamas muzikos meno galimybių esmę: muzika negali, nes neturi kuo, „vaizduoti“, „vaidinti“, „piešti“, „aprašyti“, „nusakyti“ ir t. t. Muzika teturi vienintelę „kortą“ – *išreikšti* nuotaikas, jausmus, mintis, būsenas, pagaliau charakterį, gamtos reiškinių...

Bet štai romantikams jokia būdu nebeužtenka muzikos pačios savęs. Daugiausia ir todėl, kad „pokantinėje“ estetikoje mažų mažiausiai nuo Friedricho Schellingo „Meno filosofijos“ (1809) visa jėga ima klejoti *menų sintezės* idėja ir bandymai ją įgyvendinti. Beje, mūsų tolimas gentainis Immanuelis Kantas griežtai diferencijavo menus ir muziką nukėlė į... žemiausią menų hierarchijos laiptelį. Absoliučiai priešingai Aristoteliiui ir, žinoma, romantikams, kuriam ir kuriems poezija ir muzika atrodė aukščiausios meno rūšys.

Suprantama, pats menų sintezės klausimas nebuvo naujas, bet romantizmo estetikoje jis įgavo ypatingą charakterį. Tik dabar menų sintezės problema tapo specifinė, išskirtinai svarbi ir kokybiškai nauja. XIX a. pradžioje menų sintezės klausimai tyrinėjami ir sprendžiami teoriškai. Kartais atrodo, jog kone visi naujos romantizmo epochos menininkai ir mąstytojai ėmėsi šio reikalo: be minėtojo Schellingo, broliai Augustas ir Friedrichas Schlegeliai (lygiai 1800-aisiais jau kėlę utopinę idėją universalios ir dinamiško meno, jungiančio meno šakas ir žanrus, filosofiją, mokslą, religiją į vieną visumą), Herderis, Schleiermacheris, Tieckas, Wackenroderis, Solgeris, Lisztas, Schumannas, Wagneris... Beje, muzikos kūriniai, kuriuose tos teorinės idėjos imtos įgyvendinti praktiškai, pasirodys tik nuo XIX a. ketvirtąjo dešimtmečio. Pagrindinis romantikų teiginys buvo: menas yra vientisas, todėl įvairių meno rūšių sintezė – ne tik natūralus procesas bei reiškinys, bet reikia menus tiesiog tapatinti tarpusavyje, jungti su kitomis kultūros sritimis – filosofija, religija, mitologija. Tačiau kartu su tuo, tarsi patys ištikimiasi Kanto pasekėjai, romantikai atkreipė dėmesį į tai, jog kiekviena meno rūšis pirmiausia turi savo *individualią* sritį. Pasak Novalio, „kas to nesupranta, negali būti tikru menininku“.

Tad romantikai menus padalijo į *vaizduojamuosius*, kurie būtina ir neišvengiamai atgamina tikroviškas formas, ir *nevaizduojamuosius*, kuriuose tikroviškų formų atgaminimas nebūtinai ir jo tiesiog nėra. Vaizdavimo nebuvimo galimybė yra įrodymas to, kad jis mene nevaizdina lemiamo vaidmens, o teturi išraiškai pavaldžią reikšmę. Pastaroji ir sudaro meno kaip *idealaus* reiškinio pagrindą. Čia pavyzdžiu paprastai buvo nurodomos architektūra ir muzika. („Architektūra – sustingusi muzika“.) Bet architektūra dažniausiai buvo statoma ant žemiausio menų klasifikacijos laiptelio (Schellingas, Schopenhaueris), o muzika – ant aukščiausiojo (Schopenhaueris, Wackenroderis, Hoffmannas). Ir ką gi: XIX amžiaus architektūroje pasaulinės reikšmės paminklų vargiai rastume. Tuo tarpu muzikos menas ir jo universalios galimybės buvo vertinamos ypatingai. (Šiandien koncertų salėse ir karaliauja romantizmo muzika.) Mat muzika mažiau nei tapyba ir literatūra priklauso nuo tiesioginio gyvenimo įvykių, faktų. Tai yra ji mažiau atspindi materialiąją būtį ir šia reikšme bei todėl mažiau „materiali“. Romantikams ir reikėjo tokio meno, kuris kuo natūraliau ir tiesiogiai išreikštų dvasios gyvenimą. Tokiu menu pirmiausia ir buvo muzika, po jos – poezija. Ypač Vokietijoje, kur muzikos estetikos raidai didelę reikšmę turėjo vokiečių klasicistinė, o dar labiau romantinė filosofija.

Tačiau svarbiausia, sprendžiant menų sintezės problemas, buvo tas faktas, jog romantizme atskirų menų specifinės ypatybės – ne patys menai, o jų *specifinės* ypatybės – pirmą kartą estetikos istorijoje įgavo *kategorių* reikšmę. Tai reikė, jog imta kalbėti ne tik apie poezijos, muzikos, tapybos, skulptūros, kaip apie atskirų meno rūšių, ypatybes, bet ir apie poetiškumą, muzikalumą, tapybiškumą, apskritai plastiškumą – kaip apie meno ir netgi pasaulio apskritai savybes. Iš esmės šiomis savybėmis gali pasižymėti ne tik viena kuri meno rūšis, bet ir apskritai bet kuris menas. Ir dar: ta ar kita rūšinė savybė, pasirodo, gali charakterizuoti atskiro menininko ir visut visos stilistinės epochos meną. Pavyzdžiui, nuo Friedricho Schlegelio eina daugelio romantizmo

estetikos veikėjų kartojamas tvirtinimas apie antikos meno plastiškumą, arba tipišką yra pasakymas apie „romantizmo eilių muzikalumą“ ir t. t.

Tas pat sakytina ir apie meno rūšių atskirus žanrus, kurių kiekvienas romantikų kūryboje gali įgauti universalią reikšmę ir savo ypatybėmis paženklinėti daugelį kitų to paties ar kito menininko žanrų. Šis posūkis labai ryškus romantizmo muzikoje. Daugybei kompozitorių kuris nors žanras tampa dominuojantis. Be to, jis tarsi pajungia sau kitus žanrus, įsivyrindamas ne tik kiekybiškai, bet ir primesdamas jiems savo ypatybes. Taip Schuberto kūryboje daina yra ne tik pagrindinis žanras, bet „dainingumas“ tampa stiliaus savybe, pasireiškiančia bet kuriame kitame jo žanre. Nuo Schuberto „dainingumas“ tampa net tokio monumentalaus žanro kaip simfonija ypatybe: „dainingasis simfonizmas“. Atsiranda „dainos formos“ (posminės) instrumentinės pjesės, muzikos kantileniškumas apskritai.

Schumanno kūryboje analogišką vaidmenį įgauna „sitiškumas“, Chopino – „skerciškumas, Čiurlionio – „preliudiškumas“, Liszto – „poemiškumas“. Lisztas apskritai sukuria naują simfoninį žanrą, kurio pavadinime sąmoningai pavartoja muzikos ir literatūros žanrų sąvokas: simfoninė poema.

Taigi, viena vertus, individualios meno savybės vertinamos taip aukštai, kad iškeliamos į bendro dėsno rangą ir įgauna universalią reikšmę bei aptinkamos ne vien atskiroje meno rūšyje, bet ir kitose gretimose. Kita vertus – kaip tik tai veda į menų, besikryžiuojančių vienas su kitu ne tik savo bendromis, bet ir specifinėmis savybėmis, suartėjimą.

Štai rašytojas Ludwigas Tieckas pjesėje „Princas Cerbino“ dramaturgines intermedijas vadina „simfonijomis“, arba, jei norite, kuria „žodines simfonijas“ ir bando atskirų muzikos instrumentų charakterį nusakyti žodžiais. Kitoje pjesėje – „Pasaulis išvirkščiai“ – intermedijoms duoda pavadinimus iš muzikos sonatinio-simfoninio ciklo: *Andante, Adagio, Rondo...* Beje, Tieckas gimė 97 metais anksčiau už Čiurlionį, tapusių Sonatas... Tiesa, Čiurlionis turėjo ir pirmąją dailėje – austrų tapytoją Moritzą von Schwindą (1804–1871), pabandžiusį išlieti savo įspūdžius paveiksle, susiejęs jį ne tik su muzikos žanru, bet ir su forma. Tame paveiksle jis nutapė jo gerbiamos dainininkės Karolinos Hetzenker istoriją. Paveikslą pavadino „Simfonija“. Kaip ir dera simfonijos žanrui, paveikslas keturių dalių: I – „Allegro“ – vaizduoja dainininkės koncertą; II – „Andante“ – jos susitikimą su mylimuoju gamtos fone; III – „Scherzo“ – prisipažinimą meilėje maskarado metu; IV – „Finale“ – ištekėjusios Karolinos išvykimą. Žinoma, tai gana tiesmukas ir primityvus „simfonijos“ interpretavimas dailėje, nė iš tolo neprilygstantis muzikalioms ir filosofiskoms Čiurlionio koncepcijoms. Ne kas kitas, o Čiurlionis yra genialiai nutapęs polifoninės muzikos aukščiausiąjį ir sudėtingiausiąjį žanrą – fugą, kaip kontrapunkto atspindį ir simbolį.

Literatūros ir tapybos suartėjimas reiškėsi ryškiu aprašymo tapybiškumu, vaizdingumu, „paveiksliskumu“. Pavyzdžiui, E.T.A. Hoffmannas vieną puikiųjų savo apsakymų ir novelių ciklą pavadina „Fantastinės ištraukos Callot maniera“. Jacques'as Callot – garsus XVII a. pradžios prancūzų grafikas – ras atgarsį ir Gustavo Mahlerio muzikoje...

Kita vertus, literatūra ir dailė daro poveikį muzikai: ši linksta ir į sužetiškumą, ir – į tapybiškumą, „vaizdingumą“. Atskiri instrumentiniai ir vokaliniai kūriniai labai dažnai apjungiami į ciklus, nuosekliai atskleidžiančius kokį nors siužetą ar tiesiogiai susijusius su literatūrinio kūrinio siužetu. Schumannas net sukuria naują muzikos žanrą, pavadindamas jį – „Noveletė“...

Pagal XIX amžiaus menininkai, filosofai labai daug rašo apie menų „draugystę“. Štai kelios būdingos citatos.

E.T.A. Hoffmannas: „Tai ne tuščias dalykas ir ne alegorija, kai muzikantas sako, jog spalvos, kvapai ir spinduliai jam skamba garsais, ir jų derinyje jis girdi stebuklingą koncertą. Panašiai kaip, vieno aštraliežuvio fiziko posakiu, „ausis yra vidinis regėjimas“, taip muzikantui regėjimas yra vidinė klausia“. Beje, tą faktą puikiausiai patvirtina Händelio gyvenimas ir kūryba.

Novalis: „Plastika – objektyvi muzika, muzika – subjektyvi plastika“; „Poezija, griežtai kalbant, atrodo beveik tarpinis menas tarp tapybos ir muzikos“; „Skulptūra yra vaizdinga tvirtis, muzika – vaizdingas tekėjimas“.

Friedrichas Schlegelis: „Didžiųjų poetų kūrinuose neretai alsuoja kitų menų dvasia. Argi ne taip turėtų būti ir dailėje? Argi, sakytume, Michelangelas netapė kaip skulptorius, Rafaelis – kaip architektas, Correggio – kaip muzikas? Ir, žinoma, nuo to jie ne mažiau tapybiškesni nei Ticianas, kuris buvo tik tapytojas“.

Lisztas: „Su kiekviena diena manyje tvirtėja suvokimas paslėptos genijų kūrinų giminystės. Rafaelis ir Michelangelas padėjo man suprasti Mozartą ir Beethovoną“.

Schumannas tvirtino, kad „vieno meno estetika yra ir kito meno estetika, skiriasi tik medžiaga. Išsilavinęs muzikas gali taip pat naudingai mokytis iš Rafaelio Madonos, kaip dailininkas iš Mozarto simfonijos“.

Tokios XIX a. pradžios idėjos ir bandymai jas įgyvendinti, tiesiogiai arba ne, leido Berliozui pagaliau „organizuoti teatrą“ ne kur kitur, o simfonijos žanre. Tai įvyko praėjus vos trejiems metams po Beethoveno mirties – 1830-aisiais. Savo pirmąją simfoniją jis pavadino „Fantastine simfonija“ („Epizodas iš artisto gyvenimo“). Kūriniai apskritai ir kiekvienai jo daliai kompozitorius pats parašė literatūrinę programą, kuri yra ne kas kita, o pats tikriausias scenarijus (libretas). Pacituosiu tik įžangą: „Jaunas muzikantas, liguistai jautrus ir jausmingas, audringos vaizduotės, beviltiškai įsimylėjęs, neviltingas priepuolio apimtas, nuodijasi opiumu. Narkotikų dozė, nepakankama mirti, nugramzdina jaunuolį į sunkų sapną, kuriame jis regi keistas vizijas. Jo pojūčiai, jausmai, prisiminimai pavirsta muzikos mintimis ir vaizdiniais. Net mylimoji jam vaidenasi melodijos, ir įkyrios idėjos, kurią jis nuolatos visur girdi, pavidalu“. Kiekviena simfonijos dalis – tų vizijų įvairios situacijos: mylimoji puotoje, gamtoje, pamėkliškame raganų susibūrimo... Tam, kad visas šis „teatras“ būtų deramai perteiktas muzikos priemonėmis, Berliozas įvykdė tikrą simfoninio orkestro ir paties žanro perversmą. Kūrinyje figūruoja literatūrinis ar teatrinis (dramos) personažas, jo mylimoji. Taigi kompozitoriui prireikia nuolat sugrįžtančios melodijos, vadinamos leitmotyvu, kuri simbolizuotą muzikos garsais tą mylimąją. Jis neregėtai išplečia orkestro sudėtį, pasitelkia iki tol negirdėtus instrumentus, sukuria naujų

tembrų paletę, pirmą kartą simfonijoje suskamba valsas, kompozitorius suardo klasikinę keturių dalių formą ir t. t. Dėl to muzika tarsi „tampa regima“, mes sekame siužetą, užfiksuotą literatūrinėje programoje (scenarijuje), suvokiame dramaturgiją... Mes atsiduriame tarsi tikrame „muzikos spektaklyje“. Bet juk iš tiesų jokio realaus spektaklio nėra! Yra tik muzika! Ir atskirai parašyta programa.

Simfonijos „Haroldas Italijoje“ pavadinimas byloja apie jos programinį ryšį su Byrono poema „Čaild Haroldas“. Tiesa, siužetinių sutapimų su ja nedaug. Berliozas pasiskolina tik paties herojaus įvaizdį ir „parodo“ jį aplinkoje, kuri tikrai išryškina niūrią sielos būseną ir tragišką jos disharmoniją. Bet ir čia jis priverstas išspręsti muzikinį herojaus „įgarsinimą“. Ir padaro tai genialiai: Haroldo muzikiniu simboliu tampa altas – minkšto ir ištis labiau melancholiško, nei smuikas, tembro instrumentas. Gal kaip tik dėl to, kad alto (Haroldo) partija tokia įtaigi ir išraiški, Lisztas mato Berliozą „Harolde“ ne vien Byrono herojaus bruožus, bet ir Chateaubriand'o herojaus Renė, to „tolimos Bretanės svajingą sūnaus“, atspindį...

Kaip matote, nejučia ir aš pradėdau vartoti (kaip ir mano cituotas Lisztas) anaipol ne muzikinius terminus muzikos kūriniai apibūdinti. Tuo programinė muzika ir pavojinga jos vertintojui, kad jis pritrūksta muzikinių terminų ir pradeda vartoti literatūrinius ar dailės kūriniai tinkamus apibūdinti. Ir prasideda muzikos aiškintojo lūpose: „vaizduoja“, „paveikslas“, „herojus“... Vietoje „išreiškia“, „harmonija“, „melodija“, „tembras“...

Bet kaip „teatrą muzikoje“ nusakyti muzikos terminais? Blietka neigti tą teatrą esant? Tie patys romantikai visada pabrėždavo, kad vienos meno rūšies įtaka kitai vaisinga iki tokio laipsnio ir iki tol, kol nesunaikina pastarosios specifikos, o vyksta pagal jos ribos ir sąryšio su jos formavimu dėsnius. Ji vaisinga tuo atveju, kai menas sprendžia pirmiausia savo paties, o ne kito meno uždavinius, bet spręsdamas savus, naudoja kitų menų patyrimą ir remiasi jų ypatybėmis.

Vadinasi, visa muzikos „nemuzikumo“ esmė slypi ne joje pačioje, o greičiau sąvokose, kuriomis tenka operuoti vertintojui.

Bet galima kelti ir klausimą, ar egzistuoja ne programinis menas. Argi yra nuogas „grynasis“ menas? Nuo ko jis grynas? Nuo kūrėjo idėjų, impulsų, išpūdžių? Nuo gyvenimo pojūčių ar proto diktuojamų temų? Nuo atlikėjo ir vertintojo vaizduotės?

Anot vokiečių ankstyvojo romantizmo filosofo ir estetiko Karlo Solgerio, mene egzistuoja *idėja* (sumanymas, meninė tema) ir *realybė* (įkūnijimas, medžiaga). Idėjos gali būti tos pačios per tūkstantmečius. Realybės, kuriomis ta pati idėja įkūnijama – įvairiose epochose ir stiliuose – skirtingos. Pagaliau: ta pati idėja – skirtingomis realybėmis skirtingose meno rūšyse. Idėja ir realybė meno kūrinijose susijungia kaip priešybės.

Tada ir įvyksta vienintelis realus dalykas – mintinė sintezė. Ir įvyksta ji realiai tik kūrėjo ir vertintojo sąmonėje. Ten iš tikrųjų ir „suvaidinamas“ dalykas, kurį gal ir galima pavadinti „muzika kaip teatras“.

Viktoras GERULAITIS