

Čiurlionis ir tonacija: tarp „dar yra“ ir „jau nebe“

Tonalumo sąvoka nuo pat savo genezės XIX a. pradžioje¹ teorinėje literatūroje apibrėžiama labai įvairiai. Atspirties tašku daugeliui vėlesnių tonalumo fenomenų tyrinėtojų tapo François-Josepho Fétiso ir Hugo Riemanno sampratos. Pirmasis iš jų pateikė itin plačią ir daugiareikšmę tonalumo sąvokos interpretaciją, apimančią keturias tonalumo pakopas (*ordres*)² – nuo tonalaus neapibrėžtumo iki visuotinio jo įsigalėjimo – bei išreiškiančią ne tik konkrečią tonaciją, bet ir abstraktesnius fenomenus, tokius kaip – traukos jėga, organizuota garsų seka, estetinis principas³. Tuo tarpu H. Riemannui tonalumas buvo kur kas specifiškesnė sąvoka, nurodanti akordų sąsajas su pagrindiniu sąskambiu – tonika; todėl svarbiausiu tonalumo (tonaciškumo) apibūdinimu jam tapo akordų funkcijų visuma⁴.

Ši problema – ką vadinti tonalumu ir ar vis dar galima kalbėti apie tonaciją – ypač aktuali tyrinėjant XX a. pirmos pusės muzikos procesus, kai susiduriama su **ribinėmis tonalumo-atonalumo formomis**.

Viena dažniausiai tiek rusų, tiek Vakarų muzikologijoje vartojamų sąvokų, aptariant vėlyvojo romantizmo ir ypač XX a. pradžios kompozicijas bei jų harmonijos pobūdį – **išplėstasis tonalumas** arba **išplėstinė tonacija**. Tuo pačiu reiktų pastebėti, kad konkretus šios sąvokos turinys nuolat lieka diskusijų objektu. Tarkim A. Ambrazas savo straipsnyje „Išplėstinė tonacija J. Gruodžio kūryboje“⁵ nurodo visą spektrą kitų šiam reiškiniui apibūdinti taikomų terminų, tarp jų tokius kaip *išplėstinė diatonika* (T. Boganova), *sintetinė diatonika*, *polidiatonika* (S. Slonimskis), *dvylikagarsė diatoninė dermė* (M. Skorikas), *chromatinė tonacija* (J. Cholopovas), *diachromatinė tonacija* (L. Karklinis), *hemitonika* (J. Tiulinas), *heterotonika*, *dodekatonika* (A. Sochoras). Tuo tarpu vokiškoje ir anglosaksiškoje teorijoje susiduriame su

¹ Kaip žinia, tonalumo – *tonalité* – sąvoka užgimė prancūzų muzikos teoretikų veikaluose. Berods, pirmasis *tonalité* sąvoką pavartojo Alexander-Étienne **Choronas** – 1810 m. savo „Sommaire de l’histoire de la musique“ (Paris) jis mini *tonalité* kaip tam tikrą gamų sistemą, kurios naudojamos daugybės skirtingų tautų muzikoje ir kurių tonai visada pasižymi stabilium santykiu su pagrindiniu tonu. Netrukus, 1821 m. knygoje „Dictionaire de musique moderne“ tonalumo terminą panaudojo ir François Henri Josephas **Castil-Blaze’as**. Tonalumas, pagal Castil-Blaze’ą pasireiškia tada, kai tonalūs intervalai (pirmo laipsnio oktava, kvinta ir kvarta) įtvirtina tonaciją. Tačiau paties reiškinio apibūdinimo Blaze’as nesuformulavo. Taigi pirmą kartą pats tonalumo fenomeno apibrėžimas buvo suformuluotas belgų teoretiko – **François-Josepho Fétiso** – veikale „Traité complet de la théorie et de la pratique de l’harmonie“ (Paris 1844).

² Šie tonalumo tipai – *l’ordre unitonique*, *l’ordre transitonique*, *l’ordre pluritonique*, *l’ordre omnitonique*.

³ R.S.Nichols, *Fétis Theories of Tonalite and the Aesthetics of Music*, Revue belge de Musicologie, Bruxelles 26/27, 1972/73, p. 116-129.

⁴ C. Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Band 2, Kassel 1968, p. 9.

⁵ A. Ambrazas, „Išplėstinė tonacija J. Gruodžio kūryboje“ // Menotyra 1973, Nr. 4, p. 7.

tokiomis sąvokomis kaip *svyruojantis tonalumas* (*schwebende Tonalität*), *pašalintas tonalumas* (*aufgehobene Tonalität*; abu A. Schönbergo terminai), *elipsinis tonalumas* (*elliptische Tonalität*, W. Keller), *laisvasis tonalumas* (*Freitonalität*, S. Karg-Elert), *pantonalumas* (*Pantonalität*, *pantinality*, A. Schönberg, J. Brockt, R. Reti), *dvylikatonis tonalumas* ir pan. Ir nors visos jos apibrėžia pakankamai skirtingus tonalumo fenomenus, daugelyje enciklopedijų, tarp jų ir fundamentaliame H. H. Eggebrechto leistame „Handwörterbuch der musikalischen Terminologie“, šios sąvokos pateikiamos kaip to paties *išplėstojo tonalumo* (*erweiterte Tonalität, extended tonality*) atmainos ar potipiai⁶.

Visgi dėmesį atkreipčiau į kiek kitokias kai kurių mokslininkų išvalgas šios ribinės tonalumo situacijos atžvilgiu.

XX a. harmonijai skirtose studijose tokie autoriai kaip Klausas Lagaly ar Eckehardas Kreftas⁷ nuosekliai ir išsamiai aptaria „**intervalinių bazių**“ reikšmę šiuolaikinėje kompozicinėje praktikoje ir būtent jose išvelgia išskirtinį – **centralizuojantį** vaidmenį. Savo tyrimus jie grindžia Schönbergo, Skriabino, Bartoko, Hindemitho ir kitų kompozitorių kūrybos analizėmis.

Panašią išvadą analizuodamas Čiurlionio vėlyvuosius preliudus padarė ir Rimantas Janeliauskas⁸. Tyrinėtojas pastebi, kad nagrinėjamuose kūriniuose teminis aspektas „išsiplėčia ir apima ne vien tik melodinę liniją, o harmonijos logika, be aukščio pozicijos, remiasi ir intervalo kokybe“ (p. 37). „...kompozitorius atranda naujų harmoninių intervalo kokybės centralizacijos galimybių, susijusių su intensyvumu, spalva, atpažįstamumu ir kt. Intervalo kokybė iš dalies atlieka tą vaidmenį, kurį tradiciškai atlikdavo tonacijos aukštis“ (p. 38). Todėl šį naują harmonijos principą, siekdamas jį atskirti nuo tradicinio funkcinio-derminio, R. Janeliauskas siūlo vadinti **struktūriniu intervaliniu tonalumu**⁹.

Pasitelkus šį terminą, galima nesunkiai pastebėti, kad Čiurlionio variacijose serijine tema (variacijos „Sefaa esec“, „Besacas“ ar nebaigtos „Easacas“) gal ir ne pilnai, bet pakankamai akivaizdžiai išžvalgomos struktūrinio intervalinio tonalumo galimybės. Visgi panašu, kad ir

⁶ M. Beiche, „Tonalität“ // *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Ordner VI: Si-Z, nach H. H. Eggebrecht hrsg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart 1992, p. 13.

⁷ K. Lagaly, *Untersuchungen zum tonalen Musikdenken des 20. Jahrhunderts. Aspekte-Zusammenhänge*, Saarbrücken 1988; E. Kreft, *Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen (3. Teil). Das 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1999.

⁸ R. Janeliauskas, „Neatpažintas Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikos ciklas (1908, spalio, Peterburgas)“ // Lietuvos muzikologija V, 2004.

⁹ Plačiau apie tai: R. Janeliauskas „Monarika, kaip komponavimo bendrybė“ // Lietuvos muzikologija III, 2002.

kituose kompozitoriaus vėlyvojo laikotarpio (1906-09 m.) fortepijoniniuose kūrinuose ryškėja ta pati intervališkai struktūruoto tonalumo perspektyva.

Pateiksiu keletą glaustų pavyzdžių iš vėlyvosios Čiurlionio fortepijoninės muzikos kūrybos, iliustruojančių kai kurias ryškesnes ir inovatyvias tonalaus mąstymo idėjas – tokias kaip:

- bazinio intervalo (kaip struktūrinio tonalumo pamato);
- kvintų projekcijos;
- kompozicinės sistemos „moduliacijos“.

Bazinis intervalas kaip struktūrinis tonalumo pamatas

I variacijoje iš ciklo „Besacas“ tema svarbiausią intervalinį vienetą – sekstą (arba terciją kaip sekstos apvertimą) – koduoja pradinė melinė, harmoninė ir ornamentinė intonacijos:

The image shows a musical score for a piece titled "Largo" (VL 265, 1904-1905?). The score is written for piano and bass. The piano part is in the upper system, and the bass part is in the lower system. The score is annotated with green and orange lines and dots, highlighting specific intervals and chords. The tempo is marked "Largo". The key signature is one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as "sim." (sforzando) and "pp" (pianissimo). The annotations highlight a descending sixth interval (B-flat to G) and its inversions, as well as other intervals and chords.

Boso melodija išnyra kaip dviejų ryškių sekstos šuolių banga (b-ges, ges-(cis)-d). Atsivėrusią faktūrinę erdvę tarp boso ir viršutinio temos-serijos punktyro užpildo chromatinių gamų girliandos, besileidžiančios taip pat sekstos ribose (ges-b, c-e, des-f ir t.t.). Negana to, šių

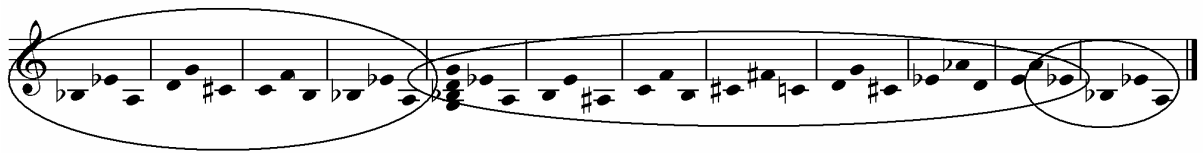
ganėtinai savarankiškų linijų atraminiai taškai nuolatos susilieja į konsonuojančius sekstų (arba tercijų) darinius.

Sekstos aktualizavimas skleidžiasi ir gilesniuose kompozicinio mąstymo kloduose. Iš atraminių tonų susidėliojantis dermės kontūras – ges-as-a-b-h-c-cis-es – ne tik pasižymi XX a. simptomišku simetriškumu, bet ir sekstos apimtimi, kurią skaido dvi didžiosios tercijos (ges-b ir h-es).

Pastarosios muzikinėje partitūroje atpažįstamos kaip kraštinės harmoninės figūros (tik jau apverstu – sekstų pavidalu).

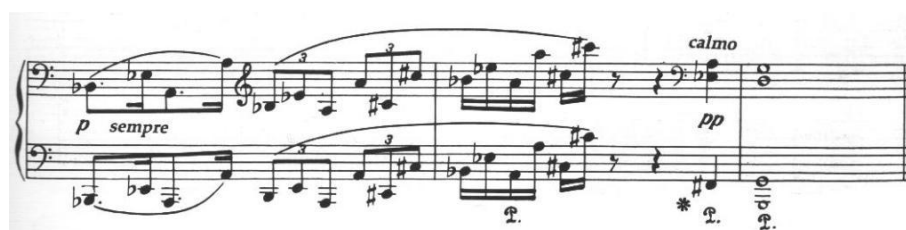
Kvintų projekcijos

1908 m. sukurtame „mažų peizažų cikle“ fortepijonui „Jūra“ (VL 317) kvartinės-kvintinės projekcijos harmoniniame tekste jaustos itin nuosekliai ir ekspansyviai. Pirmoji ciklo dalis sukomponuota faktiškai iš vieno konstruktyvaus elemento, kurio esmė – kvartos/kvintos ir tritonio derinys, tritonį suvokiant kaip kitokią tos pačios kvartos/kvintos formą. Tokiu būdu atsiranda galimybė visą kompoziciją traktuoti kaip beveik nenutrūkstantį kvintų „vėrinį“. Tai itin vaizdžiai matyti išanalizavus apatinio balso medžiagą:



Čia galima išžiūrėti ir keletą dėsningumų. Pirmosios transpozicijos sudarytos tonais žemyn (d-c-b); kita transpozicijų grupė – pustoniais aukštyn (nuo b iki e), pademonstruojant visą šiame kūrinyje naudojamų transpozicijų arsenalą ir užpildant visą chromatinį garsaeilį; galiausiai sugretinamos kraštinės transpozicijos (e ir b), tarpusavyje sudarančios simetrinę kompoziciją ((e)-a-es-b-es-a).

Baigiamojoje kadencijoje galiausiai atsiskleidžia labiausiai pabrėžiamų harmoninių atramų funkcinės reikšmės, pagal kurias netgi galima bandyti nustatyti tonaciją – g-moll arba bent jau in G:



Abu paskutiniai akordai – atitinkantys D-T santykį – tampa, tarsi, funkcinės diferenciacijos, veikusios visoje kompozicijoje, tiesioginė nuoroda. Tai taikytina ne tik vyraujančių atraminių a ir g tonų priešpriešinimui bei sutapatinimu su atitinkamomis dominantės ir tonikos funkcijomis, bet netgi tų akordų sandaros ypatybėms: **tritonis kaip dominantiško ir kvinta kaip stabilumo išraiška.**

Trečiojoje „Jūros“ ciklo dalyje dar viena kvintinės diatonikos formavimo versija.

Iš esmės, Paskutinė „Jūros“ ciklo dalis sukomponuota tarsi trijų bangų kompozicija. Savo sandara (tiek formos, tiek garsų organizavimo požiūriu) jos labai panašios, bet ne identiškios. Kiekvieną bangą sudaro trys fazės: užauginimas, kulminacinis akordas ir atoslūgis:

Sulyginus visas tris bangas, galima pastebėti, kad „pakilimui“ Čiurlionis bando formuoti garsinę medžiagą panaudodamas visus įmanomus intervalus ir jų faktiškai nekartodamas (išskyrus tritonį). Taip pat matyti, kad kiekviena banga pradeda kvinta, kurios tarpusavyje sudaro nuoseklią eilę: d-a-e-h-fis; o kulminacijoje pasiekia mažorinį kvintakordą, kurie santykiauja tono atstumu: B-C-D (B-d-F-C-e-G-D-f-A). Be to, abiem atvejais galima atkreipti dėmesį į d harmoniją, kurios svarbą kompozitorius patvirtina ir paskutiniais „Jūros“ taktais – po chromatinio pasažo netikėtai užbaigdamas kūrinį akivaizdžiu d-moll (dar tiksliau, harmoniniu jo pavidalu).

Reiktų manyti, kad tonacinė nuojauta permanentiškai veikė visą šią kompoziciją, nors disonansinis „apvalkalas“, 12-laipsnė chromatika, dėmesys struktūriniam dėsningumams (visų intervalų „serija“) trukdo pajusti aiškų tonacinį centrą iki pat paskutinių taktų.

Kompozicinės sistemos „moduliacijos“

Trečioji idėja – **sisteminė „moduliacija“** – galėtų būti aiškinama kaip kompozitoriaus bandymai vieną kompozicinę sistemą tame pačiame kūrinyje laipsniškai pakeisti kita, tarsi „išstumiant“ pirmąją arba taip transformuojant, kad ji pasikeistų iš esmės. Minėtą „išstūmimo“ veiksmą, beje, Čiurlionis gana dažnai naudoja kūrinį baigdamas lyg ir kitoje tonacijoje (kai tokią galima vienareikšmiškai nustatyti), nei galima būtų tikėtis. Pvz. variacijose „Sefaa Esec“ tema net 4 iš 7 variacijų galima nustatyti besikeičiantį tonacinį centrą – nuo A (dur/moll ar tiesiog in A) iki C (dur/moll, in C) arba atv. (variacijos II, IV, V, VI); variacijose „Besacas“ tema – būdingai keičiama derminė kryptis nuo minoro iki mažoro (III: b-moll – B-dur, V: g-moll – G-dur). Preliude „Pater noster“ (VL 260, 1904 m.) taip pat kuriama dviprasmybė tarp harmoninių atramų in C ir in G (derminė spalva įvairuoja), o baigiama mediantiniu „daugtaškiu“ (ritmine tolstančia garso *mi* figūra). Kaip matyti, šį principą Čiurlionis pasitelkia tarytum netikėtai pasikeitusią žvilgsnio perspektyvą, kitą „žiūrėjimo-girdėjimo“ aukštį.

II „Sefaa Esec“ variacijoje kompozicinė medžiaga grindžiama devynialaipsniu (beje, vėl simetrišku!) garsaeiliu, kuriame sudvigubinti ir tercija (c-cis), ir kvinta (es-e) nuo pagrindo nutolę tonai, bei išskiriamos dvi pagrindinės funkcijos, kurių tarpusavio santykis – tercinis, o bendra struktūros savybė – dvejojama tercijos padėtis (akordai: a-c/cis-e ir c-es-e-g). Akivaizdžios savybės: modalus indiferentiškumas bei silpna trauka į numanomą centrą, atsispindinti baigiamosiose frazių kadencijose.

The image shows a musical score for the second variation of 'Sefaa Esec'. It is written for piano and consists of two systems of music. The first system is marked '(Molto agitato)' and 'mf'. The second system is marked 'simile'. The music features a complex rhythmic pattern with triplets and a chromatic bass line. The key signature has one flat (B-flat).

Tačiau paskutinėje variacijos frazėje (psichologine prasme bene įsimintiniausioje) vos per tris taktus nuskamba beveik visi chromatinio garsaeilio tonai (išskyrus fis), naudojami „vagneriškos harmonijos“ simboliu tapę dominantiniai septakordai, jų dėka chromatika įgauna „vedamojo tono“ aspektą, todėl itin sustiprėja trauka ir įtampa kaip disonanso-konsonanso sprendimo išraiška. Galima sakyti, kad čia matyti tipiška išplėsta chromatinė tonacija. Turint galvoje gana nedidelę variacijos apimtį (iš viso vos 19 taktų, be to greitu tempu), šis sistemos (o kartu ir tonalumo kokybės) pakeitimas ganėtinai stulbina.

Vidurinėje fortepijoninio ciklo „Jūra“ dalyje pagrindinės garsinės medžiagos organizavime galima išvystyti tokias tendencijas:

- 1) nuo tonų gamos iki chromatinio garsaeilio;
- 2) nuo centro in A iki centro in D (D-dur?);
- 3) nuo tritonio iki kvintos santykio sklaidos (a-es ir a-d).

Čia Čiurlionio komponavimo manierą galima apibūdinti kaip specifinę „sluoksnių polifoniją“. Savarankiškos kelių teminių sluoksnių linijos ir jų derinimo būdai primena analogišką fortepijoninių Debussy preliudų techniką.

The image shows a musical score for three voices: Apatinis balsas (bottom), Vidurinis balsas (middle), and Viršutinis balsas (top). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Apatinis balsas part consists of a series of notes, some of which are circled. The Vidurinis balsas part consists of a series of notes, some of which are circled. The Viršutinis balsas part consists of a series of notes, some of which are circled. Arrows point from the middle and top staves to the bottom staff, indicating relationships between the voices. Some notes in the middle and top staves are circled.

Atraminų centrų ir jų garsaeilių moduliacinė (transpozicinė?) logika sutampa faktiškai visuose sluoksniuose (tema, potėmė, boso linija), nors nebūtinai absoliučiai sinchroniškai. Pagal ją galima nustatyti tam tikrą funkcinę eigą: A-Es-A-Fis-A-D. Taigi pradžioje akivaizdus centras A kartu su savo „papildiniais“ Es ir Fis lyg ir formuoja „sumažinto septakordo ašį“ (**a-c-es-fis**). Tačiau nauja Fis harmonijos sfera pakeičia ir pirminės A atramos reikšmę. Santykis su D centru leidžia ją traktuoti kaip dominantę, o tuo pačiu „**sumažintą ašį**“ **keičia mažorinio trigarsio garsais grindžiama nauja „ašis“ (d-fis-a)**. Taigi galima padaryti išvadą, kad kompozicijos pabaigoje pasikeičia ne tik harmoninis centras, bet ir jo koordinuojama garsinė sistema: tonų garsaeilį funkcinę „sumažinto septakordo ašį“ ir tritoninius santykius keičia chromatinis garsaeilis,

kvintiniai santykiai bei jų dėka itin išryškintas tonacinis centras in D (paskutiniuose taktuose tercijos f alteracija į fis, suteikia taip pat pakankamai stiprų derminį (D-dur tonacijos) įspūdį).