

Altono L. Beckerio socialinio teksto teorijos taikymas Česlovo Sasnausko *Requiem* e-moll (1915) analizei

Laima Budzinauskienė, Rasa Murauskaitė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

El. paštas laimab72@gmail.com

Publikacijos objektas – Česlovo Sasnausko (1867–1916) *Requiem* e-moll (1915). Analitiniu įrankiu pasirinkta amerikiečių lingvisto Altono L. Beckerio socialinio teksto teorija, leidžianti sistemškai atskleisti kūrinio daugiaprasmiškumą. Straipsnyje apžvelgiami svarbiausi teksto socialumo sampratos ir Beckerio teorijos teiginiai. Išsaugant analizės istoriškumą, Sasnausko *Requiem* e-moll nagrinėtas šiais aspektais: melodinių motyvų sklaida ciklo dalyse (akcentuojamas *Requiem* e-moll dalių ryšys ir jas jungiančios intonacijos); sąsajos su kitais Sasnausko komponuotais *requiem* ir gedulingų mišių, kurių natas kompozitorius turėjo savo bibliotekoje, meniniais tekstais; kūrėjo santykis su lietuvybe bei draugystė su Mikalojumi Konstantinu Čiurlioniu (1875–1911) – keliamos hipotezės apie galimas Čiurlionio ir Sasnausko kūrybinių *requiem* idėjų paraleles. Straipsnyje naudojami loginis analitinis, kritinės analizės, aprašomasis, komparatyvistinis tyrimo metodai.

RAKTAŽODŽIAI: Altonas L. Beckeris, socialinio teksto teorija, *requiem*, Česlovas Sasnauskas, *Requiem* e-moll (1915), Mikalojus Konstantinas Čiurlionis

Muzikologija vis dažniau atsigręžia į kitose mokslo srityse subrandintas teorijas. Neginčijamas tapo jos santykis su lingvistika, kurios diskurse gimė analizės revoliucinės idėjos. Šio ryšio glaudumą lėmė muzikologų susidomėjimas muzikos kaip teksto ir jame slypinčių reikšmių, jį veikiančių kontekstų klausimais, muzikinių ir nemuzikinių veiksnių svarbos pačiam muzikos istorijos rašymui problematika. Platų muzikinių tyrimų lauką užėmė intersemiotinio vertimo, ekfrazės ir intertekstualumo teorijos; pagal pastarąją, visi naujai sukurti tekstai yra susiję su prieš tai sukurtaisiais, tad bet kokį tekstą svarbu tyrinėti ne tik jo vidinių santykių, bet ir išorinių sąveikų kontekste („kiti tekstai“ apibrėžiami kaip „tos pačios kultūros ar žanro“ kūriniai)¹. Viena svarbesnių studijų, aiškinanti muzikos kaip socialinio teksto sampratą, yra Johno Shepherd *Music as Social Text*², kurioje tvirtinama, jog muzikos garsai ir modeliai lemia žmonių pasaulio, socialinių santykių ir savęs pačių suvokimą. Muzika gali būti suvokiama ir kaip komunikacinės grandinės dalis, smarkiai veikianti žmonių sąmonę³. Muzikos *socialumas* reiškiasi tiek kūrybiniame procese, tiek vėlesniame jos „vartojime“, ir tai neabejotinai yra susiję su skirtingomis socialinėmis ir istorinėmis aplinkybėmis. Muzikos kaip socialinio teksto sampratos šalininkų teigimu, norint

1 Becker 1995: 25.

2 Shepherd 1991.

3 Sturman 1993: 125.

visapusiškai įsigilinti į kūrinį, būtina ne tik susitelkti į kompozicijos vidinį turinį, bet ir išsamiai aptarti visas aplinkybes prieš ir po jo sukūrimo – tik tuomet galima atskleisti visas kompozicijos prasmes.

Amerikiečių lingvistas Altonas L. Beckeris, ypač plačiai tyrinėjęs Pietų Azijos kalbas ir kultūrą, publikavo darbų filologijos, retorikos, komunikacijos, etnografijos temomis. Beckerio suformuluota *socialinio teksto* teorija apima moderniosios lingvistikos, etnografijos ir psichologijos elementus. Šią teoriją jis aprašė 1995 m. išleisto 24-ių esė rinkinio *Beyond Translation: Essays toward a Modern Philology* pirmojoje esė „Text Building, Epistemology, and Aesthetics in Javanese Shadow Theater“⁴. Ja stengtasi atskleisti svarbiausius kultūrinio fenomeno aspektus siekiant koherencijos su kalbėjimu apie jį. Anot lingvisto, pagrindinė filologo užduotis yra teksto *vertimas*. Beckeris išskiria keturis aspektus, kurie leidžia atlikti šį *vertimą* aptariant pagrindinius meninio teksto vidinius ir išorinius santykius. Tai yra:

- teksto elementų tarpusavio santykiai kūrinyje, sukuriantys hierarchiją ir koherentiškumą;
- teksto santykis su kitais tektais (konkrečiai – su tos pačios kultūros ar žanro kūriniais), kadangi visi tekstai yra mažiau ar daugiau susiję su savo pirmtakais;
- teksto santykiai su kūrėjo intencijomis (arba kūrėjo santykis su teksto turiniu, mediumu, jo klausytojais ar skaitytojais);
- teksto santykis su neliteratūriniais (nemeniniais) įvykiais, su kuriais kūrinys sukuria santykį, vadinamą *reference*⁵.

Pažymėtina, kad visi keturi socialinio teksto analizės punktai gali būti pritaikyti muzikinio teksto analizei ir talkinti ieškant ne tik daugialypių kūrinio vidinių struktūrų santykių, bet ir ryšių su išorės įtakomis. Anot Beckerio, pastarieji tekstiniai santykiai apibrėžia paties teksto reikšmę: daugiakultūriniame pasaulyje, kuriame dabar gyvename, tekstų kūrimas yra pagrindinis veiksmas, o teksto sąvoka apima ne tik literatūrą, bet ir istoriją, teisę, muziką, politiką, psichologiją, prekybą, karą ir taiką⁶. Teksto reikšmė, mokslininko tvirtinimu, tai santykių, išdėstytų anksčiau aptariamose kategorijose, rinkinys. „Santykiams apibrėžti reikalinga informacija turi būti surasta ar rekonstruota prieš sužinant bet kokią svarbesnę teksto prasmę.“⁷ Kūrinys – tai reikšmingos veiklos, apibrėžiamos kaip sąjunga egzistuojančių apribojimų ir nenuspėjamo *dabar*, išdava.

Socialinio teksto teorijos aspektas taikytinas ir liturginių muzikos kūrinių analizei. Šį kartą tyrimui pasirinktas Česlovo Sasnausko (1867–1916) *Requiem e-moll* (1915) yra ypač svarbus kūrinys lietuvių muzikos istorijoje, ryškiausias XX a. I pusės gedulingų mišių pavyzdys. Kartais jis vadinamas pirmuoju lietuvių autoriaus parašytu

4 Becker 1995.

5 Ten pat: 25.

6 Ten pat: 26.

7 Becker 1995: 25.

requiem, nors ne tik Sasnauskas anksčiau yra sukomponavęs gedulingų mišių ciklą, bet ir Juozas Naujalis (1869–1934) savo kūrybos sąrašė turi tris *requiem*⁸, iš kurių du sukurti XIX a. pabaigoje, o *Missa pro defunctis* op. 18 vienbalsiam chorui su vargonais – 1912 metais⁹. Be *Requiem* e-moll, galima kalbėti ir apie ankstyvesnį bei gerokai paprastesnį Sasnausko *Missa Requiem* ciklą, kuriame kompozitorius akivaizdžiai susitelkė į teksto ir muzikos santykio bei gryno bažnytinio stiliaus išraiškas. Tiksliai šio kūrinio sukūrimo data nėra žinoma, tačiau, atsižvelgiant į stilistiką ir paminėjimą spaudoje, liekama prie muzikologo Vytauto Landsbergio išreikštos nuomonės, jog ciklas sukomponuotas 1899 metais¹⁰. Kauno arkivyskupijos kurijos archyve buvo surasta ir dar vieno *Requiem* ciklo soprano partija, kurios muzikinė medžiaga ypač artima *Requiem* e-moll, ir tai leidžia laikyti minėtą soprano partiją dalimi *Requiem* e-moll pirmųjų variantų, apie kuriuos jau buvo užsiminęs Juozas Žilevičius (1891–1985)¹¹. Bet kuriuo atveju Sasnausko *Requiem* e-moll svarba lietuvių profesionaliosios muzikos tradicijoje yra neginčytina: ši išplėtotą gedulingų mišių kompozicija po premjeros 1915 m. kelerius metus buvo ypač populiarūs Sankt Peterburge, o tarpukariu dažnai atlikinėta ir Lietuvoje, todėl verta nuodugnesnės analizės.

Sasnausko *Requiem* e-moll mecosopranui, tenorui, bosui, mišriam chorui ir vargonams sudaro šios dalys: *Praeludium*, *Introitus* (*Requiem aeternam*, *Kyrie*), *Graduale*, *Tractus*, *Sequentia* (*Dies irae*, *Quantus tremor est futururus*, *Tuba mirum*, *Mors stupebit et natura*, *Liber scriptus*, *Judex ergo*, *Quid sum miser*, *Rex tremendae*, *Recodare Jesu pie*, *Quaerens me*, *Juste judex*, *Ingemisco*, *Qui Mariam absolvisti*, *Preces mear non sunt dignae*, *Inter oves*, *Confutatis*, *Oro supplex et acclinis*, *Lacrimosa*), *Offertorium*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei*, *Communio* (*Lux aeternam*, *Requiem aeternam*), *Postludium*. Šalia ciklo dar yra *Libera me*, *Domine*, *Salve Regina* dalys. Tonaciniu atžvilgiu ciklas labai vientisas – e-moll tonacija išlaikoma visose ciklo dalyse, išskyrus *Benedictus*, kuri pasirodo E-dur tonacija, ir *Communio*, pradedama paraleline G-dur tonacija, tačiau vėliau moduliuojančia atgal į e-moll ir sugrįžtančia kartu su *Introitus* muzikine medžiaga. *Offertorium* dalyje esantis tenoro ir boso duetas taip pat parašytas E-dur tonacija, o daugiausia moduliacijų ir nukrypimų girdima itin išplėtotoje *Sequentia* dalyje.

Apie tai, jog Sasnausko *Requiem* e-moll dalys tarpusavyje yra intonaciškai susijusios, trumpai yra užsiminęs Žilevičius. Jis rašė apie *Requiem aeternam* motyvo

8 Kšanienė 2007: 192.

9 Viena iš Naujaliaus *Missa pro defunctis* Stanisłavo Moniuszkos vardo konkurse buvo apdovanota pirmąja premija. Kompozitoriaus duktė Zofija Naujalytė 1982 m. Kauno valstybinio choro vadovui padovanojo Naujaliaus batutą su auksu įrašytais kompozitoriaus inicialais ir (spėjama) Moniuszkos siluetu. Galima prielaida, kad batuta buvo konkurso dovana nugalėtojui. Plačiau žr.: Striogaitė 2010; prieiga per internetą: <http://www.kvch.lt/lt/pagrindine-navigacija/naujienos-ir-media/naujienos/2014-2.html>.

10 Landsbergis 1980: 64.

11 Žilevičius 1926.

pasikartojimą kitose dalyse, taip pat pirmųjų dviejų taktų intonacinį visų mišių branduolį¹². Ritminio motyvo (ketvirtinė su tašku – aštuntinė ir dvi ketvirtinės) pasikartojimą *Sequentia* dalyje išvelgė Landsbergis¹³. Šis motyvas svarbus ne tik *Sequentia* dalyje, bet ir visame cikle. Atlikta *Requiem* e-moll analizė leidžia ne tik sutikti su minėtų muzikologų mintimis apie muzikines, intonacines arkas tarp mišių dalių, bet ir pagilinti bei išplėtoti šias išvalgas teigiant, jog visame cikle yra naudojamos penkios intonacinės formulės – melodiniai motyvai, tampantys svarbiu jungiamuoju viso ciklo dalių segmentu.

Išskirtinai svarbus visame cikle girdimas pirmasis melodinis motyvas, pasigirstantis jau pirmuosiuose *Praeludium* taktuose (1 pav.).



1 pav. Č. Sasnausko *Requiem* e-moll. Melodinis motyvas Nr. 1

Šią muzikinę medžiagą kompozitorius plėtoja keliais skirtingais būdais: išlaikydamas originalų natų aukštį, bet keisdamas ritmiką; transponuodamas šį motyvą, tačiau išlaikydamas intervalų seką (m2, d2, m2, d3); išlaikydamas melodiją, bet išplėsdamas motyvą pakartojimais ar papildymais. Dažniausiai originaliu pavidalu ši melodinė formulė naudojama įvairių dalių kadencijose. Melodinis motyvas Nr. 1, kuris vyrauja *Praeludium* muzikinėje medžiagoje, yra girdimas ir *Postludium* dalyje, taip suformuojama *Requiem* e-moll intonacinė arka (tiesa, pastarajame epizode jis nebėra vyraujantis, todėl nelieka repriziškumo įspūdžio) (2, 3 pav.).

2 pav. Č. Sasnausko *Requiem* e-moll *Praeludium* dalies 1, 3, 4–9 t. Melodinis motyvas Nr. 1

Melodinis motyvas Nr. 2 – melodinio minoro tetrachordas – dažnai nuskamba skirtingose ciklo dalyse (4 pav.).

¹² Žilevičius 1926; Žilevičius 1936.

¹³ Landsbergis 1980: 148.



3 pav. Č. Sasnausko *Requiem e-moll Postludium* dalies 3,4, 6, 17 t. Melodinis motyvas Nr. 1



4 pav. Č. Sasnausko *Requiem e-moll*. Melodinis motyvas Nr. 2



5 pav. Č. Sasnausko *Requiem e-moll* melodinio motyvo Nr. 2 pasirodymas *Introitus* dalyje, 3–4 t.

tis motyvas Nr. 2 pasigirsta *Tractus* dalyje (vokalinėje ir instrumentinėje partijose). Ryškiau šis motyvas nuskamba tik *Libera me, Domine* dalyje.

Itin svarbų vaidmenį *Requiem e-moll* atlieka motyvas Nr. 3, kurį galima traktuoti dviem atžvilgiais – melodiniu (m2 aukštyn, m2 žemyn) ir ritiniu (7 pav.)¹⁴.

Šis motyvas, pasigirstantis *Introitus*, pastebimas ir *Graduale* dalyje. Dalies pradžioje motyvą galima atpažinti iš identiškos ritmikos ir melodijos, tik pastarosios pradžia praplėsta; išplėstu pavidalu šioje dalyje jis pasigirsta dar kelis kartus, kartu su pirmąja formule sudarydamas intonacinį dalies pagrindą (8 pav.).



6 pav. Č. Sasnausko *Requiem e-moll* melodinio motyvo Nr. 2 pasirodymas *Kyrie* dalyje, mecosoprano partijoje, 2 t.

14 Landsbergis 1980: 148.



7 pav. Č. Sasnausko *Requiem* e-moll. Melodinis motyvas Nr. 3

Motyvas Nr. 3 pasirodo ir *Tractus*, o *Sequentia* (*Dies irae*) dalyje neabejotinai tampa intonaciniu pagrindu, suskambančiu jau dalies pradžioje. Būtina pažymėti, kad *Sequentia* dalis išsiskiria iš viso ciklo: ji ne tik labiausiai išplėtota ir sudėtingiausia, į ją įtraukiama daugiausiai naujos muzikinės medžiagos, tiesa, išlaikant jungiamuosius intonacinius viso kūrinio elementus. Galima teigti, jog būtent iš motyvo Nr. 3 kompozitorius išaugino visą *Sequentia* dalį. Pradėdamas pirmąjį šios dalies epizodą motyvas Nr. 3 eksponuojamas beveik pirminiu pavidalu, vėliau jis plėtojamas, pildomas ir varijuojamas. *Tuba mirum* epizodą pradėdamas ta pačia intonacija, kompozitorius smulkina ritmiką ir formuoja melodines sekvencijas, kurių judėjimą, paremtą motyvu Nr. 3, išlaiko ir ketvirtajame *Sequentia* epizode (stambinant ritmiką). Šį epizodą su *Sequentia* pradžia jungia intonacinės akompanimento sąsajos su pradiniais dalies motyvais. Epizode 7a¹⁵ nutolstama nuo motyvo Nr. 3 originalaus pavidalo; nors klausantis vyraujančių melodinių linijų dar galima išgirsti sąsają su juo, tačiau tolesnis muzikinės medžiagos plėtojimas leidžia manyti, kad tai jau melodinis motyvas Nr. 4 (9 pav.).



9 pav. Č. Sasnausko *Requiem* e-moll. Melodinis motyvas Nr. 4

negu pradinį lygį. Epizode 7b melodinis motyvas Nr. 4 harmonizuojamas (10 pav.).

Sequentia dalies 8-ajame epizode sugrįžta trečiojo melodinio motyvo variantas, o 9-ajame vėl pasirodo melodinio motyvo Nr. 4 intonacijos (nors melodiniu



8 pav. Č. Sasnausko *Requiem* e-moll *Graduale* dalies 1–2 t.

Šis motyvas variantiniu pavidalu girdimas ir instrumentinėje partijoje: išlaikomos pirmosios trys melodijos natos bei aštuntinių ritmika, nusileidžiama į m2 žemesnį

37 Oppure choro

10 pav. Č. Sasnausko *Requiem* e-moll. Harmonizuotas melodinis motyvas Nr. 4, 7b epizodo 1–4 t.

15 Č. Sasnausko *Requiem* e-moll 7a ir 7b epizodai pateikiami kaip variantai, kuriuos galima atlikti pasirinktinai.

atžvilgiu išlaikoma tik pirmoji, augmentuota, jo dalis). 11-ame epizode pastarasis melodinis motyvas plėtojamas toliau, antrąją jo dalį laisvai varijuojant.

11 pav. C. Sasnausko *Requiem e-moll Communion* dalies 1–6 t. – augmentuotas melodinis motyvas Nr. 4

12 pav. Č. Sasnausko *Requiem e-moll*. Melodinis motyvas Nr. 5

Introitus dalyje ir tampa svarbiu melodinio plėtojimo elementu, girdimu tiek vokaliniėje, tiek instrumentinėje partijose. Melodiniai motyvo Nr. 5 variantai girdimi *Graduale*, *Tractus* dalyse (pastarojoje – inversiniai variantai), o ritmiškai pakeistas ir praplėstas jis sugrįžta *Offertorium* dalyje. Retrogradinis melodinis motyvas Nr. 5 eksponuojamas *Agnus Dei* ir *Libera me, Domine* dalyse (13 pav.).

13 pav. Č. Sasnausko *Requiem e-moll Agnus Dei* dalies 22–23 t. Retrogradinis melodinis motyvas Nr. 5

motyvai yra paprasti, nuosaikūs, juose nėra intervalinių šuolių (vyrauja judėjimas sekundomis), jų ritmika lygi, tačiau intonaciškai jie lengvai įsimenami, todėl formuoja išskirtinę intonacinę kūrinio erdvę.

Melodiniai motyvai Nr. 3 ir Nr. 4 tiek ritminiu, tiek melodiniu pavidalu girdimi *Sequentia*, *Offertorium*, *Graduale*, *Benedictus*, *Agnus Dei*, *Libera me, domine* dalyse. Itin ryškiai motyvas Nr. 3 sugrįžta *Communio* dalyje, kurioje yra išplečiamas, augmentuojamas ir dvigubinamas instrumentinėje partijoje (11 pav.).

Requiem e-moll cikle svarbų vaidmenį atlieka melodinis motyvas Nr. 5 (12 pav.).

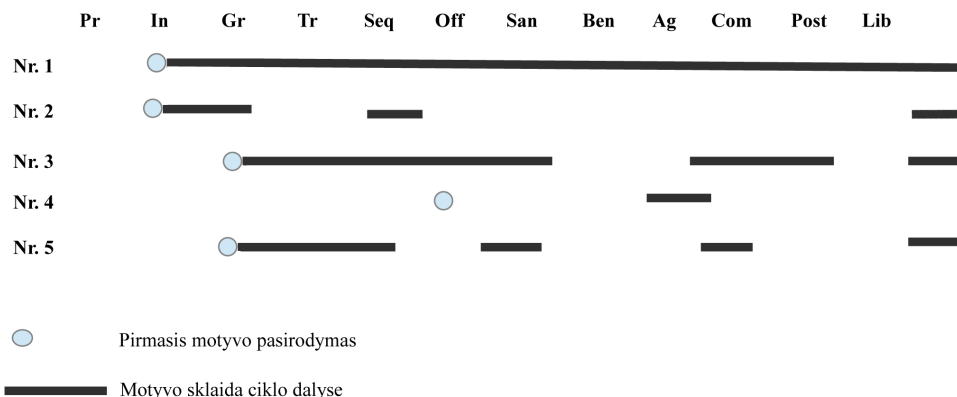
Pirmą kartą šis motyvas pasirodo

Remiantis šia penkių melodinių motyvų analize galima teigti, jog Sasnauskas, komponuodamas *Requiem e-moll* ir naudodamas gausybę sugrįžtančių ryškesnių ir mažiau ryškių intonacijų ar ritminių formulių, siekė ypatingos ciklo dalių koherencijos. Akivaizdus *formuliškumas*, kai muzikinėje medžiagoje gausu pasikartojančių, atpažįstamų formulių, leidžia teigti, jog aptariamasis kūrinys yra artimas viduramžių, Renesanso epochų bažnytinės muzikos estetikai. Taip pat pažymėtina, kad visi išskirti penki melodiniai

Penkių melodinių motyvų panaudojimą Sasnausko *Requiem* e-moll iliustruoja pateikiama jų pasklidimo cikle schema.

Česlovo Sasnausko *Requiem* e-moll melodinių motyvų išsidėstymo schema

MOTYVAI



Norint socialinio teksto teorijos aspektu kalbėti apie Sasnausko *Requiem* e-moll, būtina pasirinkti kriterijus, kuriais remiantis galima naudoti muzikinius tekstus, galėjusius turėti įtakos šio kūrinio komponavimui. Šiuo atveju tekstų atranką palengvina ir jų įtakos svarbą išryškina istoriniai šaltiniai. Visų pirma tai yra ankstyvesni Sasnausko prisilietimai prie *requiem* žanro: *Missa Requiem* (1899) ir išlikusi *Requiem* ciklo soprano partija. Antra, tai Blažiejaus Čėsno (1884–1944) užrašuose rastas sąrašas *requiem* kompozicijų, kurių natos priklausė Sasnausko bibliotekai tuo laikotarpiu, kai autorius rašė *Requiem* e-moll¹⁶.

Missa Requiem ir *Requiem* e-moll yra akivaizdžiai skirtingi kūriniai: ankstyvesnio ciklo muzikinė medžiaga gana tolima *Requiem* e-moll kūrinio muzikiniam tekstui. Visgi atidesnė abiejų ciklų analizė padeda rasti intonacinių sąsajų, atskleidžiančių kompozitoriaus stilistinius polinkius. Tiesa, jas lemti gali ir kanoniškas *requiem* kūrinų stilius: tam tikros gedulingoms mišioms būdingos intonacijos, ritminės formulės, paties kompozitoriaus komponuota bažnytinė muzika, noras muzikine kalba įprasminti tekstą ir pan. Palyginus abiejų kūrinų *Tu decet hymnus* epizodus, matyti panašių melodinių struktūrų konstravimo tendencijos: melodinė linija nuosekliai kyla, vyrauja judėjimas sekundos intervalais. Ypatingas dėmesys abiejuose cikluose skiriamas žodžiui *Sion*: ties skiemeniu *Si* tiek viename, tiek kitame *requiem* pasiekama aukščiausia frazės nata (atitinkamai *si ir mi*), iš kurios kvartos šuoliu žemyn pereinama į skiemenį *on*. Harmoniniu atžvilgiu prieš žodį *Sion* abiejuose kūrinuose naudojamas minorinės dominantės sekstakordas (14, 15 pav.).

¹⁶ Landsbergis 1978: 204.



14 pav. C. Sasnausko *Missa Requiem* *Te decet hymnus* dalies fragmentas (žodis *Sion*)

Tematinė sąsaja pastebima abiejų ciklų *Benedictus* dalių pradžiose: akompanimentai ir pagrindinės melodinės linijos pradeda *Requiem* e-moll melo-diniu motyvu Nr. 2. Nors skiriasi dalių tona-

15 pav. Č. Sasnausko *Requiem* e-moll *Te decet hymnus* dalies fragmentas (žodis *Sion*)

16 pav. Č. Sasnausko *Missa Requiem*. Pirmoji frazė *Kyrie eleison*

Missa Requiem ir *Requiem* e-moll *Kyrie* dalys parašytos bendravarde tonacija – atitinkamai e-moll ir E-dur. Intonacinės sąsajos atsiveria išskaidžius pirmąją frazę *Kyrie eleison* į dvi dalis. Nesunku pastebėti, kad *Requiem* e-moll cikle *Missa Requiem* melodinė medžiaga, atitinkdama tekstą, išskirstoma į skirtingus balsus – bosą ir altą (16, 17 pav.).

cijos (*Requiem* e-moll – E-dur, *Missa Requiem* – e-moll), šio motyvo skambesys identiškas, kadangi *Missa Requiem* naudojamas melodinis minoras (18, 19 pav.).

Kitas išlikęs Sasnausko *re-qui-em* žanro kūrinys *Requiem* (soprano partija) yra neabejotinai tiesiogiai susijęs su *Requiem* e-moll. Šių dviejų kūrinių muzikinė medžiaga nėra

identiška, tačiau labai artima, todėl galima daryti prielaidą, jog *Requiem* yra pirminis *Requiem* e-moll ciklo variantas. Prieš analizuojant glaudžius šių dviejų kūrinų santykius, pravartu apžvelgti pagrindinius ciklą skirtumus. *Requiem* sudaro mažiau dalių: nėra instrumentinių *Praeludium* ir *Postludium*, taip pat *Tractus*, *Sequentia*, *Communio*, *Libera me*, *Domine* dalių. Galima pažymėti nevienodą daugelio tapačių melodinių intonacijų ritmą, nesutampa ir pradinės ciklą tempo nuorodos: *Requiem* – *Largo*, o *Requiem* e-moll – *Adagio*. Kai kuriose dalyse

Ky - ri - e - e - lei - - son

Ky - ri - e - e - - - lei - - son

17 pav. Č. Sasnausko *Requiem* e-moll. Pirmoji frazė *Kyrie eleison*

Be - - ne - dic - tus. qui

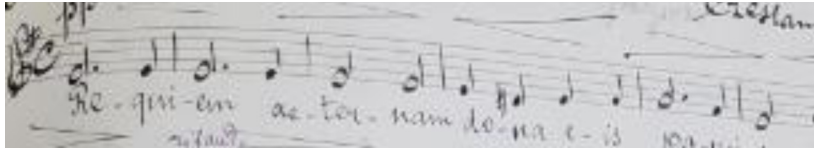
18 pav. Č. Sasnausko *Missa Requiem Benedictus* dalies pradžia

27 Cantabile. Poco a poco piu mosso a crescendo

pp

19 pav. Č. Sasnausko *Requiem* e-moll *Benedictus* dalies pradžia

Requiem melodinė medžiaga yra tapati *Requiem* e-moll daugiabalsės faktūros soprano partijai, tačiau yra epizodų, kuriuose *Requiem* medžiaga naudojama ir kituose *Requiem* e-moll balsuose. Tokiu pavyzdžiu gali būti ciklą *Introitus* dalys: *Requiem* pirmosios frazės intonacinė medžiaga tik su viena maža išimtimi ir minimaliai varijuota ritmika yra identiška *Requiem* e-moll pirmosios frazės boso partijai (20, 21 pav.).



20 pav. Č. Sasnausko *Requiem* *Introitus* dalies soprano partijos pradžia, 1–6 t.

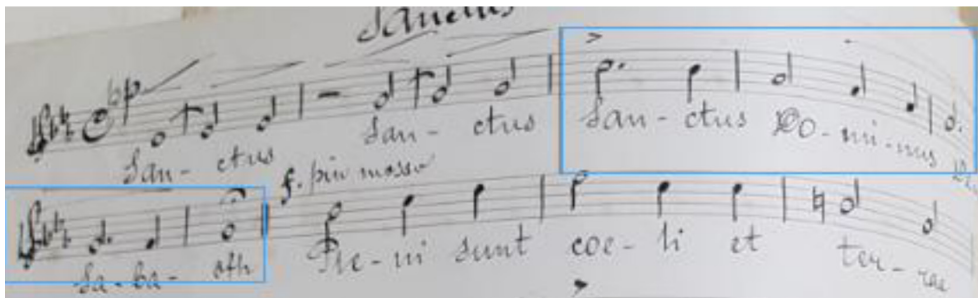


21 pav. Č. Sasnausko *Requiem* e-moll *Introitus* dalies pradžia, boso partija

Requiem ciklo *Introitus* melodinė medžiaga toliau persikelia į *Requiem* e-moll soprano partiją. *Requiem* skambanti *Te decet hymnus* epizodo tematika *Requiem* e-moll cikle skirta

tenorui: pastaroji partija (su keliomis ritminėmis ir melodinėmis išimtimis) tapati *Requiem* sopranui sukomponuotai muzikinei medžiagai. Nuo sugrįžtančios frazės *Requiem aeternam* ir *Christe eleison* epizode *Requiem* e-moll soprano partijoje vėl pastebima tokia pati teminė medžiaga kaip ir *Requiem* cikle.

Įdomu palyginti abiejų ciklų *Sanctus* dalis: *Requiem* e-moll cikle ši dalis apima 17, o *Requiem* – 18 taktų. Dalys parašytos skirtinga tonacija: *Requiem* e-moll – E-dur, *Requiem* – Es-dur. Nors iš pirmo žvilgsnio *Sanctus* dalių pradžios skirtingos, muzikinės medžiagos tapatumą galime pastebėti jau ties trečią kartą pakartotu *Sanctus* žodžiu: skiriasi ritmika, tačiau soprano melodinė linija išlieka identiška iki pat žodžių *Pleni sunt* (22, 23 pav.).

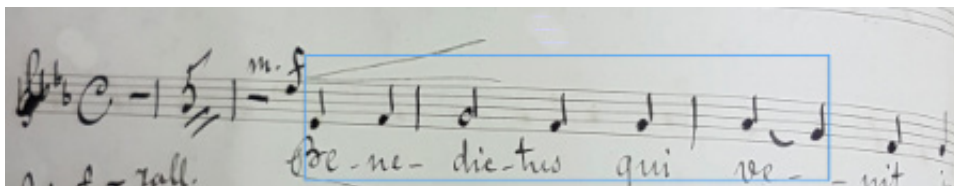


22 pav. Č. Sasnausko *Requiem* *Sanctus* dalis, 5–9 t.

Ne toks glaudus ryšys sieja ciklą *Benedictus* dalis: *Requiem* e-moll šis epizodas labiau išplėtotas, didesnės apimties, sudėtingesnis atlikti. Panašu, jog išlikusioje *Requiem* soprano partijoje užfiksuota tik pagrindinė dalies idėja, kuri vėliau kūrėjo buvo permąstyta. Pakeista ir dalies tonacija: *Requiem* cikle *Benedictus* parašyta Es-dur, o *Requiem* e-moll – E-dur. Pagrindine abiejų ciklų *Benedictus* dalis jungiančia idėja galima laikyti tik melodinę-ritminę formulę, kuri *Requiem* e-moll cikle plėtojama polifoniškai (24, 25 pav.).



23 pav. Č. Sasnausko *Requiem* e-moll *Sanctus* dalis, 4–6 t.



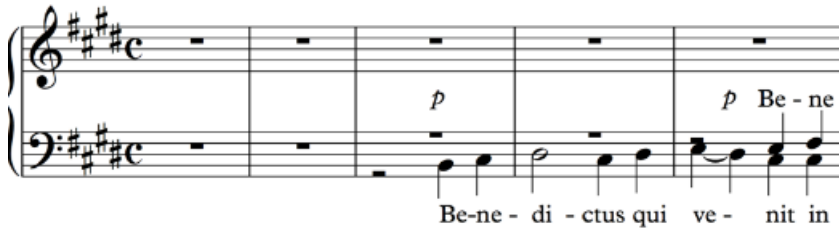
24 pav. Č. Sasnausko *Requiem* *Benedictus* dalies pagrindinė tema

Svarbu pažymėti, jog daugeliu atvejų Sasnausko *Requiem* ir *Requiem* e-moll ciklus sieja ne tik intonacinė medžiaga, bet ir dinamika, štrichai.

Jau buvo minėta, kad Čėsniuo sudarytame sąrašė yra *requiem* kūrinijų, kuriuos Sasnauskas turėjo savo bibliotekoje ir analizavo tuo metu, kai domėjosi *requiem* tematika. Tai buvo kompozitorių Michaelio Hallerio¹⁷ (1840–1915), Casparo Etto¹⁸

¹⁷ Michaelis Halleris – vokiečių kompozitorius, iki 1910 m. dėstęs Rėgensburge. Daugiausia dėmesio jis skyrė sakralinei muzikai, yra išleidęs knygų bažnytinės muzikos tematika, buvo *cecilianizmo* judėjimo sekėjas; 1864 m. įšventintas į kunigus, o 1882 m. trumpam paskirtas Rėgensburgo katedros kapelmeisteriu, vadovavo berniukų chorui. Hallerio muzika turėjo įtakos bažnytinės muzikos stiliui, kuris rėmėsi senųjų meistrų muzikine estetika. Plačiau žr.: Chase 2003: 215.

¹⁸ Casparas Ettas – vokiečių kilmės vargonininkas ir kompozitorius, minimas tarp svarbių asmenų, padėjusių atgaivinti chorinę XVI–XVIII a. muziką. Daugiausia kūrė liturginę muziką katalikų bažnyčiai, tačiau rašė ir pagal graikų ortodoksų, žydų tekstus. Plačiau žr.: Kaufman 2006; prieiga per internetą: <http://www.bach-cantatas.com/Lib/Ett-Caspar.htm>.



25 pav. Č. Sasnausko *Requiem Benedictus* dalies intonacinės medžiagos raiška *Requiem* e-moll cikle

(1788–1847), Felixo Draeseke'o¹⁹ (1835–1913), Vincenzo Gollerio²⁰ (1873–1953), Giuseppe'ės Verdi²¹ (1813–1901), Hyneko Vojáčeko²² (1825–1916), Josepho Rennerio²³ (1868–1934), Josepho Hunke'ės²⁴ (1802–1883), Luigi'io Cherubini'io²⁵ (1760–1842), Friedricho Ludwigo Seidelio²⁶ (1765–1831), Lorenzo Perosi'io²⁷

19 Felixas Draeseke'as – naujosios XIX a. vokiečių mokyklos kompozitorius, išskirtinai vertinęs Ferenczo Liszto (1811–1886) ir Richardo Wagnerio (1813–1883) muzikos estetiką. Draeseke'o kūrybos sąrašą sudaro aštuonios operos, kiti sceniniai veikalai, keturios simfonijos ir daug vokalinės bei kamerinės muzikos. *Requiem* h-moll, parašytas 1877–1880 m., buvo vienas sėkmingiausių kompozitoriaus kūrinių.

20 Vincenzo Golleris – austrų kilmės bažnytinės muzikos kūrėjas, mokėsis Rėgensburge pas kompozitorių Hallerį. Gollerio kūrybos sąrašą sudaro sakralinės kompozicijos, kurių dauguma buvo skirtos mėgėjų chorams. Jo kūrybinėje biografijoje yra 10 *requiem*.

21 Giuseppe Verdi – vienas žymiausių italų romantizmo kompozitorių. Jo 1874 m. pirmą kartą atliktas *Requiem* keturiems solistams, dvigubam chorui ir orkestrui yra bene įspūdingiausias koncertinis *requiem*.

22 Hynekas Vojáčekas – čekų kilmės pedagogas, publicistas ir kompozitorius, gyvenęs Sankt Peterburge. Vojáčekas dirbo šio miesto operos teatre, o nuo 1862 m. tapo Sankt Peterburgo konservatorijos profesoriumi. Kompozitorius buvo pirmojo lietuviškos muzikos konkurso, kurį organizuojant dalyvavo Sasnauskas, komisijos nariu. Plačiau žr.: Landsbergis 1980.

23 Josephas Renneris – vokiečių kilmės vargonininkas ir kompozitorius, studijavęs Rėgensburge. 1893 m. jis tapo Rėgensburgo katedros vargonininku. Amžininkai labai vertino Rennerio kompozicinį talentą: jo bažnytinė muzika buvo paplitusi Rėgensburge ir Miunchene, ypač dažnai būdavo atliekamos kompozicijos vargonams. Savo kūryboje naudotą rafinuotą kontrapunktą Renneris jungė su ryškiomis chromatinėmis spalvomis, romantine harmonija. Iš bažnytinių kūrinių žymiausias yra jo *Requiem* F-dur (1898) trijų balsų vyrų chorui ir vargonams.

24 Josephas Hunke'ė – iš Bohemijos kilęs kompozitorius, gyvenęs Sankt Peterburge, konservatorijoje dėstęs kontrapunktą.

25 Luigi'is Cherubini'is – italų kilmės kompozitorius, pedagogas, muzikos teoretikas, pasaulietinių ir bažnytinių kūrinių kūrėjas. Sukūrė du *requiem*, iš kurių pirmąjį (1816) Ludwigas van Beethovenas (1770–1827) įvardijo kaip geriausią šio žanro kūrinių. Šis *requiem* XIX a. dažnai buvo atliekamas ir Lietuvoje. Plačiau žr.: Budzinauskienė 2000.

26 Friedrichas Ludwigas Seidelis – vokiečių kilmės kompozitorius, rašęs galantiškuoju stiliumi. Jo *Missa pro defunctis* buvo sukomponuota 1819 m.

27 Lorenzo Perosi'is – italų kilmės kompozitorius ir dvasininkas, XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje komponavęs bažnytinę muziką (motetus, mišias, oratorijas). Dvidešimties metų jau buvo pripažintas sakralinės muzikos autorius tarptautiniu mastu. 1892 m. mokėsi Rėgensburge, o 1894 m. Solesmės vienuolyne studijavo grigališkąjį choralą. Choralas ir Renesanso vokalinė polifonija tapo pagrindiniais Perosi'io kūrybinio stiliaus atramos taškais. Viena žymiausių Perosi'io kompozicijų – *Messa da Requiem* (1897).

(1872–1956), Wolfgango Amadeus Mozarto²⁸ (1756–1791), Hectoro Berlioza²⁹ (1803–1869) ir kt. *requiem* kūriniai. Šiuos autorius galima sugrupuoti į tris grupes:

- su Rėgensburgo bažnytinės muzikos mokykla susiję kompozitoriai, kurių kūrybai buvo artima reformuotos bažnytinės muzikos estetika (Halleris, Ettas, Golleris, Renneris, Perosi'is);

- reikšmingiausių koncertinių *requiem* kūrėjai (Draeseke'as, Verdi, Cherubini'is, Mozartas, Berliozas);

- Sankt Peterburge gyvenę autoriai, su kuriais tiesiogiai bendravo Sasnauskas (Hunke, Vojáčekas)³⁰.

Akivaizdu, jog rašydamas savo *Requiem e-moll* Sasnauskas domėjosi ir galėjo būti veikiamas tiek reformatoriškos bažnytinės muzikos estetikos idėjų, sklidusių iš Rėgensburgo, tiek įspūdingų koncertinių *requiem*, vertingų meniniu atžvilgiu. Kadangi žinoma, jog kompozitorius *Requiem e-moll* taisė ne kartą, galima daryti prielaidą, jog būtent *requiem* žanre atsispindi Sasnausko kūrybinio stiliaus kaita, o galutinis kompozicijos variantas, nuskambėjęs 1915 m., yra visų šių idėjų sintezė.

Kompozitorius Halleris parašė du *requiem*. Čėsnio apraše neparašyta, kurio iš jų natas turėjo Sasnauskas, tačiau labiausiai tikėtina, kad tai buvo plačiai paplitusio *Requiem e-moll* op. 9, parašyto 1893 m. Rėgensburge, partitūra. Šį mišriam chorui ir vargonams skirtą liturginį *requiem* sudaro 10 miniatiūrinių dalių. Galima pažymėti, kad Hallerio ir Sasnausko kūriniai ne tik parašyti e-moll tonacija, panaši ir jų vokalinių partijų estetika: Hallerio kūrinio melodika, kaip ir Sasnausko *Requiem e-moll*, yra nuosaiki, vengiama didelių šuolių, pastebimas *formuliškumas*. Abiejuose cikluose homofoninės dalys kaitomos su polifoninėmis, pastarosios neretai plėtojamos imitacijomis. Dar vienas panašumas – abiejuose kūrinuose instrumentinė partija, atliekanti melodinę liniją, dažniausiai dubliuoja vokalinę partiją.

Įdomių sąsajų galima rasti ir su kompozitoriaus Rennerio *requiem* žanro kūriniais. Sasnausko *Requiem e-moll* išskirtinis bruožas – vargoninių *Praeludium* ir *Postludium* dalių įtraukimas į ciklą. Tai nėra dažna liturginių *requiem* cikluose. Rennerio *Requiem F-dur* op. 35 (1894) cikle tarp *Benedictus* ir *Agnus Dei* dalių įtraukiamas ir instrumentinis *interliudas*. Kitame Rennerio kūrinyje *Requiem D-dur*, op. 49 (1896) yra svarbi ta pati ritminė formulė kaip ir Sasnausko *Requiem e-moll*: lietuvių kompozitoriaus kūrinyje ji pasirodo *Introitus*, *Sequentia*, *Offertorium*, *Libera me, domine*, Rennerio – *Introitus*, *Kyrie*, *Libera me, domine* dalyse. Tiesa, tokia ritminė formulė *requiem* žanro kūrinuose yra gana dažna (26 pav.).

²⁸ Wolfgangas Amadeus Mozartas – Vienos klasikas, kurio *Requiem d-moll* yra bene įspūdingiausias šio žanro kūrinys visos muzikos istorijos kontekste. Pats kompozitorius šio kūrinio užbaigti nespėjo – tai 1792 m. padarė Franzas Xaveras Sussmayeris (1766–1803).

²⁹ Hectoro Berlioza *Requiem* buvo parašytas 1837 metais. Kūrinį sudaro 10 dalių, jo stilius artimas ankstyvojo romantizmo estetikai. Plačiau žr.: Steinberg 2005: 33.

³⁰ Vienintelis Seidelis, kurio muzikai buvo būdingas galantiškasis stilius, nepriskirtinas nė vienai iš šių grupių.



26 pav. J. Rennerio ir Č. Sasnausko *requiem* ryški ritminė formulė

Iš visų Perosi'io *requiem* kūrinių *Requiem* F-dur (1898), skirtas trijų balsų vyrų chorui ir vargonams, yra žinomiausias. Šį homofoninį liturginį kūrinį su Sasnausko kūrinium sieja intonacijos sekunda aukštyr – sekunda žemyn plėtojimas. Toks motyvas pastebimas Perosi'io



27 pav. J. Rennerio *Requiem* D-dur op. 49 *Kyrie* dalies 1–4 t.

su Perosi'io kūrinium, yra muzikaliai sudėtingesnis ir perėmęs daugiau pasaulietinės muzikos įtakos.

Į Sasnausko *Requiem* e-moll ir koncertiniam *requiem* žanrui priskiriamų Mozarto, Verdi ir kitų kompozitorių kūrinių, kurių partitūras kūrėjas turėjo savo bibliotekoje, sąsajas galima žvelgti bendriau – kaip į bažnytinio ir pasaulietinio stiliaus mišrų santykį. Visgi galima įsitikinti, jog Sasnausko ciklas yra artimesnis bažnytinio stiliaus kūriniams. Lyginant Mozarto ir Sasnausko *requiem* partitūras, išryškėja šių dviejų kūrinių stilistiniai skirtumai. Vienos klasiko kūrinys, nors ir klasicistinis, tačiau pakankamai



28 pav. Č. Sasnausko *Requiem* e-moll *Graduale* dalies 1–2 t.

Melodiniu atžvilgiu labai yra panašios Rennerio *Kyrie* ir Sasnausko *Graduale* dalių pradžios. Pavyzdžiuose pateikiama Rennerio *Requiem* D-dur op. 49 *Kyrie* dalies fragmentas ir Sasnausko *Requiem* e-moll *Graduale* 1–2 taktai (27, 28 pav.).

vas pastebimas Perosi'io kūrinio *Requiem aeternam, Sanctus, Benedictus, Sasnausko – Introitus, Graduale, Sequentia, Communio* dalyse. Taip pat galima pažymėti, jog abiejų kūrinių melodinės linijos plėtojamos nuosaikiai, be didesnių šuolių. Visgi Sasnausko *Requiem* e-moll, palyginti

su Perosi'io kūrinium, yra muzikaliai sudėtingesnis ir perėmęs daugiau pasaulietinės muzikos įtakos. Iki Sasnausko *Requiem* e-moll ir koncertiniam *requiem* žanrui priskiriamų Mozarto, Verdi ir kitų kompozitorių kūrinių, kurių partitūras kūrėjas turėjo savo bibliotekoje, sąsajas galima žvelgti bendriau – kaip į bažnytinio ir pasaulietinio stiliaus mišrų santykį. Visgi galima įsitikinti, jog Sasnausko ciklas yra artimesnis bažnytinio stiliaus kūriniams. Lyginant Mozarto ir Sasnausko *requiem* partitūras, išryškėja šių dviejų kūrinių stilistiniai skirtumai. Vienos klasiko kūrinys, nors ir klasicistinis, tačiau pakankamai emociingas, jame gana ryškus dramatinis pradai, nuotaikų kaita: tokį įspūdį sukuria daugiausia polifoniškai plėtojamas muzikinis audinys, kuriame gausu smulkių ritminių verčių, sukuriančių įtemptą, itin dinamišką ir dramatišką atmosferą. Savo ruožtu Sasnausko kompozicija, kurioje smulkių ritminių verčių vengiama (smulčiausia naudojama ritminė vertė yra aštuntinė, vyrauja lėto arba vidutiniškai lėto tempo nuorodos), sukuria rimties,

ramaus ir stoiško išėjimo į kitą pasaulį nuotaiką. Be to, Mozarto *Requiem* d-moll būdingi gana ryškūs kontrastai tarp ciklo dalių, ryški muzikinė intonacinė įvairovė, o Sasnausko kūrinio nuotaika vientisa ne tik jau aptartu intonaciniu atžvilgiu, bet ir emociniu turiniu.

Verdi *Requiem* buvo kritikuojamas dėl muzikos ir teksto santykio: esą taip, kaip italų kompozitorius elgėsi su liturginiu tekstu, elgtis nevalia. Sasnausko kūrinyje melodinė tematika plėtojama taip, kad nebūtų sudėtinga išgirsti ir suprasti tekstą. Žilevičius, Motiejus Gustaitis (1870–1927) ir Algirdas Kačanauskas (1917–1977) Sasnausko ciklo *Sequentia (Dies Irae)* dalį yra pavadinę „garsų tapyba“, o Landsbergis pažymi, kad viso ciklo metu Sasnauskas žodžius *lux* ir *luceat* palydi mažoriniu tri-garsiu³¹. Visgi susipažinęs su italų kompozitoriaus *Requiem*, Sasnauskas iš jo pasisėmė muzikinio plėtojimo idėjų: panašumo galima rasti kūrinių vokalinėse partijose, kuriose įvairiai varijuojamos ir plėtojamos iš vienos dalies į kitą keliauja tos pačios melodinės intonacijos. Dar viena sąsaja, kurią galima išvelgti tarp šių dviejų *requiem*, yra duetų atliekami homoritmniai epizodai. Pavyzdžiu galėtų būti Verdi *Requiem* esantis soprano ir mecosoprano duetas *Agnus Dei* dalyje, kur balsų melodinės linijos juda paralelinėmis oktavomis. Sasnausko kūrinyje tai yra baigiamasis *Offertorium* dalies epizodas, kurį duetu atlieka tenoras ir bosas – čia tarp balsų vyrauja kvintos intervalo santykis (tiesa, jis nuolat kinta). Bene didžiausia išvelgiama Verdi *Requiem* įtaka Sasnausko kūriniui yra cikle esantys nedideli instrumentiniai *Praeludium* ir *Postludium*.

Sukaптumo, nuosaikumo ir sakralios nuotaikos išlaikymo prasme Sasnausko *Requiem* e-moll bene labiausiai sietinas su Cherubini'io *Requiem* c-moll (1816). Šis kūrinys buvo labai populiarus XIX a. I pusėje, dažnai atliekamas ir Lietuvoje³². Cherubini'io *Requiem* c-moll turi tiek bažnytinio, tiek koncertinio kūrinio bruožų. Tiesa, Sasnausko ir Cherubini'io *requiem* sudėtinga lyginti dėl vieno aspekto: Cherubini'is pats orkestravo savo kūrinį ir jo orkestruotė laikoma vienu svarbiausių šio kūrinio meninės vertės matų; Sasnausko *Requiem* e-moll tik gerokai vėliau orkestravo Lietuvoje gyvenęs čekų kilmės kompozitorius, muzikologas ir diplomatas Jaroslavas Galia (1875–1941).

Didieji Cherubini'io, Verdi ir Berliozi *requiem* ciklai buvo komponuoti svarbiems įvykiams pažymėti³³. Sasnauskas *requiem* tema gyveno ilgą laiką ir veikiausiai šio kūrinio nerašė jokiai konkrečiai progai. Iki galutinio varianto, nuskambėjusio minint Mikalojaus Konstantino Čiurlionio (1875–1911) gimimo 40-metį (1915), jis kitus gedulingų mišių variantus ne kartą atliko Šv. Kotrynos bažnyčioje³⁴. Ir nors *Requiem*

31 Landsbergis 1980: 147.

32 Budzinauskienė 2000.

33 Berliozi *Grande Messe des Morts* užsakė prancūzų vidaus reikalų ministras kareiviams, žuvusiems 1830 m. revoliucijos metu, atminti; Cherubini'io *Requiem* c-moll skirtas Liudviko XVI 20-osioms giljotinavimo metinėms paminėti, o Verdi savo kūrinį skyrė italų poetui Alessandro'ui Manzoni'ui (1785–1873).

34 Landsbergis 1980: 143.

e-moll nebuvo rašomas konkrečiam įvykiui pažymėti, ilgainiui tapo kūrinium, kuris buvo atliekamas būtent svarbių įvykių kontekste: jis skambėjo ne tik per Čiurlionio gimimo ir mirties paminėjimą, bet ir paties Sasnausko laidotuvių metu, taip pat Sankt Peterburge mirus kitiems svarbiems asmenims. Tai šio kūrinio atlikimo kontekstą priartina prie didžiųjų koncertinių *requiem*.

Norint detaliai išanalizuoti bet kokią kūrinį, svarbu įsigilinti ir į jo sukūrimo aplinkos kontekstą. Sasnauskas savo *Requiem* e-moll laikė išskirtiniu kūrinium – nebe reikalo prie jo dirbo bene penkiolika metų, nuolatos jį tobulindamas ir keisdamas. Yra žinoma, jog kompozitorius dėl šio kūrinio jautėsi nepakankamai įvertintas – tikėto ciklo populiarumo jis taip ir nesulaukė. Žvelgiant kritiškai, 1915 m. sukomponuotas *Requiem* e-moll laikmečio kontekste to padaryti ir negalėjo: kompozicija, nors muzikaliai turininga, profesionaliai sukomponuota, tačiau stiliaus atžvilgiu per daug tradiciška, nesiūlant naujų estetinių idėjų. Visgi Sasnauskas tikėjosi įvertinimo ir tai, jog jo būta per menko, kompozitoriui galėjo būti ypač skaudu, kadangi ši kompozicija buvo glaudžiai susijusi su kūrėjo asmeniniu gyvenimu: nuo 1904 m. jis pradėjo lankytis sanatorijose dėl prastos sveikatos, po kelerių metų situacija dar labiau pablogėjo ir mirties nuojauta kompozitoriaus nebe paleido – tad nenuostabu, kodėl *requiem* tema jis taip domėjosi.

Dabar būtų sudėtinga pasakyti, ar komponuodamas *Requiem* e-moll Sasnauskas mąstė apie tai, kokią reikšmę šis kūrinys turės lietuvių profesionaliosios muzikos tradicijai. Didelę dalį gyvenimo jis gyveno ir dirbo Sankt Peterburge, kur sąlygos lietuvybei puoselėti nebuvo palankios. Landsbergis monografijoje mini, jog dirbdamas Rusijoje kompozitorius vengė demonstruoti lietuvybę, ir tai galbūt lėmė lenkų kunigų monopolis, nemėgęs perdėto lietuviškumo³⁵. Sasnauskas neabejotinai buvo to laikotarpio intelektualas, kurio lietuviškai savimonei susiformuoti prirėkė laiko: kompozitorius nuoširdžiai dirbo lietuviškos kultūros labui, nors pagrindinė jo bendravimo kalba buvo lenkų. Lietuvių kalbą jis mokėjo, bet netobulai. Vis dėlto pažymėtina, kad Sasnauskas nepriklausė nei lenkiškoms, nei lietuviškoms draugijoms, laikėsi neutraliai, o savo intencijas turtinti lietuvišką kultūrą realizuodavo praktiškai (pavyzdžiui, dalyvaudamas pirmosios lietuviškų dainų rinkimo instrukcijos rengimo darbe). Kompozitorius buvo ir pirmojo lietuviškos muzikos konkurso komisijos nariu: išlikę jo užrašai leidžia teigti, jog vienas pagrindinių matų, kuriais remdamasis jis vertino konkursui pateiktus kūrinius, buvo jų lietuviškumas („maža lietuviškų elementų“, „nėra lietuviškos muzikos elementų“, „didelė lenkų kompozitoriaus įtaka“ ir pan.)³⁶. Sasnauskas rinkdavosi mažiau naudos atnešančius, tačiau lietuvių kultūrai reikšmingesnius darbus, vylėsi spėti sugrįžti gyventi į Lietuvą, kurią labai mylėjo. Kompozitoriaus atsigręžimui į lietuvybę įtakos turėjo ir pažintis Rėgensburge su kunigu Gustaičiu, vėliau tapusiu jo geru draugu ir kūrybos partneriu. Visgi traktuoti

³⁵ Landsbergis 1980: 46.

³⁶ Ten pat: 52.

Requiem e-moll ciklą kaip kūrinį, kuris būtų persmelktas noro įdiegti į muzikinę kalbą tautinės lietuviškos dvasios, nevertėtų. Amžininkų tvirtinimu, greta klasikinės tradicijos šiame cikle pasigirsta net stačiatikių bažnytinei muzikai būdingų intonacijų. Yra ir priešingų nuomonių – štai muzikologas Algirdas Jonas Ambrazas teigė, kad ciklo *Sequentia* dalyje galbūt yra panaudota lietuviškos raudos tema³⁷.

Jau buvo minėta, kad *Requiem* e-moll galutinė versija pirmąjį kartą nuskambėjo Sankt Peterburge 1915 m. minint tada jau mirusio Čiurlionio 40-ąsias gimimo metines. Šie du kompozitoriai palaikė artimus ryšius, todėl šis įvykis tapo gražia kūrybinės draugystės išraiška³⁸. Nors kilę iš Lietuvos, jie abu daugiausia bendravo lenkų kalba ir iki pat mirties siekė tobulinti lietuvišką žodį bei dirbti lietuvių muzikinės kultūros labui; abu anksti kankinti ligų, vertusių nuolatos jausti šalia esant mirtį. Sasnauskas su Čiurlioniu susipažino tik 1908 m. ir bemat tapo bendraminčiais, kurie dalijosi ir veiklų idėjomis, ir darbais. Kad jie ilgainiui tapo gerais draugais, patvirtina ir faktas, jog Sasnauskas yra lankęsis pas Čiurlionio tėvą, kurį mažai kas pažinojo³⁹. Sasnauskas buvo užsidegęs Vilniuje steigti Tautinę konservatoriją, o jos direktoriumi siūlė tapti geram bičiuliui Čiurlioniu, su kuriuo svarstė ir *Lietuviškos muzikos* leidybos plėtros klausimus. Šie du muzikai ėmėsi ir iniciatyvos vienodinti lietuviškos muzikos terminiją⁴⁰. Dar viena Sasnausko idėja, kuria siekė uždegti ir Čiurlionį, buvo vargonininkų mokyklos Vilniuje steigimas. Kompozitorius prisidėjo ir prie Čiurlionio Sankt Peterburge organizuoto pirmojo lietuviškos muzikos konkurso⁴¹.

Šią kūrybinę draugystę verta aptarti Sasnausko *Requiem* e-moll komponavimo kontekste, prisimenant paties Čiurlionio santykį su *requiem* tematika. Dar 1897 m., pora metų anksčiau, nei Sasnauskas parašė pirmąjį savo gedulingų mišių ciklą *Missa Requiem*, Čiurlionis sukomponeavo studijinę Fugą es-moll op. 23, turėjusią paantraštę *Requiem*. Įdomu, kad šis kūrinys, skirtingai nuo daugelio kitų kompozitoriaus fugų, buvo parašytas mišriam chorui⁴². Čiurlionio rašytos kitos fugos taip pat turėjo paantraštes, susijusias su bažnytine muzika: Fuga cis-moll (*Agnus*), Fuga

37 Ambrazas 2002: 2.

38 Savo ištikimybę ir pagarbą draugui Čiurlionis rodė pozityviomis *Lietuviškos muzikos* serijos recenzijomis, kuriose teigė Sasnausko kompozicijas esančias lietuviškas ir meistriškas, nebijodamas polemizuoti su priešinga Juozo Naujalio (1869–1934) nuomone: „Negali būti kitioniškai <...>. Juk Č. S. yra mūsų brolis, lietuvis, ir manau, kad ir norėdamas nemokėtų parašyti nelietuviškos kompozicijos“ (Čiurlionis 2013: 46). Sasnauskas su Čiurlioniu bendravo ir paskutinėmis pastarojo gyvenimo dienomis: „Pas Sasnauskį Čiurlianis baigė groti savą gulgės giesmę. Paskutinę ar priešpaskutinę dieną (prieš keliaujant į ligoninę), Čiurlianis pas Sasnauskį dvi valandį grojo improvizuodamas ir nepaprastai sukrėtė klausytojus“ (Čėsnyš 1926: 20).

39 Gaidauskienė 2014: 4.

40 Landsbergis 1980: 50.

41 Iniciatoriui susirgus, Sasnauskas perėmė organizacinius darbus, sukviėtė solidžią konkurso komisiją. Paskatintas profesoriaus Vojáčeko, jis ėmėsi rengti lyginamąjį lietuvių ir latvių liaudies dainų studiją – iki tol Čiurlionis buvo siek tiek lyginęs lietuvių ir slavų dainas.

42 Kučinskis 2007: 474.

a-moll (*Kyrie*), Fuga c-moll (*Kyrie*), Fuga A-dur (*Gloria*)⁴³. Po kelerių metų buvo sukurta kantata *De Profundis*⁴⁴. Sasnauskas neabejotinai šį gedulingos tematikos Čiurlionio kūrinį gerai žinojo: 1912 m., Čiurlioniui jau mirus, Sankt Peterburge įvyko *De Profundis* atlikimas, „kuriame nebuvo choro, nes susirgo Sasnauskas, kuris dainininkus ruošė“⁴⁵.

Prieš pat mirtį Čiurlionis kūrė simfoninę poemą *Dies irae*, išliko tik jos eskizas⁴⁶. Nuomonės apie Čiurlionio *Dies irae* vertę skirtingos⁴⁷, tačiau galbūt neatsitiktinai Sasnausko *Requiem* e-moll cikle būtent *Sequentia* dalis su *Dies irae* epizodu yra labiausiai išplėtotą ir muzikaliai turtingiausia. Galima prielaida, kad tai pagarbos gero bičiulio ir bendraminčio darbui išraiška, nes ši dalis parašyta vėliau nei likusios: juk Sasnausko *Requiem* cikle, kuris yra akivaizdus *Requiem* e-moll pirmavaizdis, *Dies irae* net nėra. Liūdnam simboliška, tačiau kitąmet po Čiurlionio minėjimo koncerto, kuriame pirmą kartą suskambo *Requiem* e-moll, mirė ir pats Sasnauskas, o jo laidotuvių metu taip pat buvo atliekamas pastarasis *requiem*.

Taigi galima teigti, kad, remiantis Beckerio socialinio teksto teorijos aspektais, grindžiamais vidiniais ir išoriniais meno kūrinio *vertimo* santykiais, tampa akivaizdu, jog galutinis Sasnausko *Requiem* e-moll variantas buvo ilgai brandintas, atspindintis ilgametį autoriaus gilinimąsi į gedulingų mišių tematiką, tam tikras kompozitoriui būdingas intonacijas, pirminių *requiem* idėjų naujas traktuotes. Apžvelgus Sasnausko *Requiem* e-moll ciklo santykį su kompozitoriaus bibliotekoje buvusiais užsienio kūrėjų *requiem* galima teigti, jog juos studijuodamas kūrėjas visų pirma siekė suvokti muzikos gedulingoms mišioms rašymo tradiciją ir pažinti liturginio teksto įprasminimo raiškos priemones. Galima prielaida, kad tam tikriems *Requiem* e-moll kompoziciniams sprendimams turėjo įtakos Sasnausko draugystė su Čiurlioniu, nes abu kūrėjai gilinosi į tą pačią *requiem* tematiką, asmeniškai išgyveno nuolatinį mirties artumą dėl silpnos sveikatos, dalijosi kūrybinėmis idėjomis ir savaip, tiesiogiai ar netiesiogiai, darė įtaką vienas kito darbams.

Gauta 2017 07 17

Priimta 2017 08 12

43 Kučinskas 2007: 497.

44 *De profundis* – 130-oji psalmė, vėliau tapusi lotynišku bažnytiniu himnu. Ja šaukiamasi Viešpaties malonės, o kanoninis psalmės tekstas kartais įtraukiamas į *Requiem* sekvenciją. Čiurlionio *De profundis* turėjo būti kompozitoriaus diplominis darbas (Landsbergis 1986; 148).

45 Landsbergis 1986: 150.

46 „Prieš išvykdamas paskutinį kartą į Sankt Peterburgą, 1909 lapkričio 21–22 d. M. K. Čiurlionis su namiškių chorą Druskininkuose repetavo W. A. Mozarto „Requiem“: „Tai kažkas nuostabaus, net sunku įsivaizduoti“ (Gaidauskienė 2014: 3). Nuo laiko, kai muzikas repetavo Mozarto *Requiem* d-moll, iki *Dies irae* eskizavimo pabaigos teprabėgo du mėnesiai, kurie buvo praleisti Sankt Peterburge, kur, be abejonės, Čiurlionis intensyviai bendravo su Sasnausku.

47 Landsbergis rašo, kad *Dies irae* yra kompozitoriaus ligos laikotarpio eskizas, neturintis naujų muzikinių minčių. „Iš tikrųjų tai tik drebančia ligonio ranka palikti gaudūs ir sukrečiantys dvasinės kovos pėdsakai. Į kūrinių sąrašą jie neįtrauktini ir neįtraukti“ (Gaidauskienė 2014: 31).

Literatūra ir šaltiniai

1. Ambrazas, A. J. Requiem in Litauen: Tradition und Erneuerung. *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik*. Bonn: Studio Verlag, 2002: 27–32.
2. Becker, A. L. *Beyond Translation: Essays Toward a Modern Philology*. The University of Michigan Press, 1995.
3. Budzinauskienė, L. *XVIII a. pabaigos – XIX a. Lietuvos bažnytinės kapelos. Veikla ir repertuaras*. Priedas: Teminis katalogas. Daktaro disertacija [rankraštis]. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2000.
4. Chase, R. *Dies Irae: A Guide to Requiem Music*. Scarecrow Press, 2003.
5. Čėsnyš, B. Č. Sasnausko studijų kelionė 1905 metais. *Muzikos aidai*. 1926. 3: 13–21.
6. Čiurlionis, M. K. *Straipsniai*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2013.
7. Gaidauskienė, N. Tarp melancholijos ir desperacijos: M. K. Čiurlionio simfoninės poemos „Dies Irae“ kontekstai. *Kultūrologija. Rytai–Vakarai: komparatyvistinės studijos*. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2014: 473–501.
8. Kaufman, T. *Caspar Ett*. Prieiga per internetą: <http://www.bach-cantatas.com/Lib/Ett-Caspar.htm> [žiūrėta 2017 05 11].
9. Kšanienė, D. Sakralumo ir muzikos raiškos sąveika Juozo Naujaliao Mišiose „Missa In Honorem St. Casimiri“. *Soter*. 2007. 22(50): 189–203.
10. Kučinskas, D. *Chronologinis Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikos katalogas*. Kaunas: Technologija, 2007.
11. Landsbergis, V. *Česlovas Sasnauskas*. Bibliografija. Vilnius: Aukštojo ir spec. vid. mokslo m-ja, 1978.
12. Landsbergis, V. *Česlovo Sasnausko gyvenimas ir darbai*. Vilnius: Vaga, 1980.
13. Landsbergis, V. *Čiurlionio muzika*. Vilnius: Vaga, 1986.
14. „Missa Requiem“. Česlaus Sosnowski. *Kauno arkivyskupijos kurijos archyvas*. B. 464.
15. „Requiem. Missa pro Defuncti“. Czeslaw Sosnowski. *Kauno arkivyskupijos kurijos archyvas*. B. 464.
16. Sasnauskas, Č. *Lietuviška muzika. Requiem ir kita*. Bostonas: Keleivis Publishing CO., 1950.
17. Shepherd, J. *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press, 1991.
18. Steinberg, M. *Choral Masterworks: A Listener's Guide*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
19. Striogaitė, E. Neįmintos Juozo Naujaliao batutos mįslės. Prieiga per internetą: <http://www.kvch.lt/lt/pagrindine-navigacija/naujienos-ir-media/naujienos/2014-2.html> [žiūrėta 2017 04 12].
20. Sturman, Janet L. Music as Social Text by John Shepherd. *The Society of Ethnomusicology*. 1993. 1(37): 124–127.
21. Vilimas, J. Requiem. *Bažnytinė muzika. Enciklopedinis žinynas*. Sud. J. Vilimas. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2011: 382–383.
22. Žilevičius, Juozas. Česlovas Sasnauskas. *Rytas*. 1926. 16.
23. Žilevičius, J. *Česlovas Sasnauskas*: trumpa iliustruota biografija ir jo darbų apžvalga 20 metų mirimo sukakčiai paminėti (1916–1936). Kaunas: Jonas Brundza, 1936.

Laima Budzinauskienė, Rasa Murauskaitė

An application of the social text theory by Alton L. Becker to the analysis of Česlovas Sasnauskas (1915) *Requiem* e-moll

Summary

Requiem e-moll by composer Česlovas Sasnauskas (1867–1916) is believed to be one of the first *requiem* written by the Lithuanian composer. It is clearly the most important example of this genre composed by the Lithuanian artist in the first half of the 20th century. However, it is not the very first cycle of the Mass for the dead written by Č. Sasnauskas: it is also possible to discuss an earlier and simpler *Missa Requiem* where the composer undoubtedly concentrated on the relationship between the text and music as well as pure expression of liturgical style. The exact date of this

composition is not known but depending on the musical style and mentions in the press it may be asserted that this cycle was composed in 1899. Also, a soprano part of another *Requiem* cycle (date unknown) has survived. Its musical material is very similar to the *Requiem e-moll*. That lets us think that it was one of the first versions of the *Requiem e-moll*.

In this publication, an analysis of *Requiem e-moll* by Č. Sasnauskas is based on the social text theory by Alton L. Becker. It suggests to analyze any kind of the artistic text with reference to its internal relations, relations with other texts of the same genre or culture and artists' intentions as well as non-artistic events (*reference* relation). Such an analysis of musical and non-musical meanings leads to the conclusion that this theory reveals the polysemantic nature of the composition without any reference to the artistic value of it. Maintaining the historic nature of the analysis, *Requiem e-moll* by Č. Sasnauskas was analyzed depending on the aspects of the dispersion of the melodic motives in the cycle; similarities with the earlier *requiem* compositions by Sasnauskas himself as well as other composers' works that were found in the personal library of the Lithuanian composer; artist's personal relation with his nationality and artistic friendship with Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911).

Analysis of the melodic motives was chosen because of the noticed connections among the melodic intonations in different parts of the cycle. Five main melodic (or melodic-rhythmic) motives joining different parts of the cycle were picked out; dispersion of these motives in the cycle parts are reflected in the original scheme. This analysis reveals that the composer sought for the coherence of different cycle parts. It was also noticed that most of new material is used in the most developed *Sequentia* part. There is a possibility that it was composed later than others because of its different musical language as well as being absent in the extremely similar cycle of the earlier *Requiem* (soprano part).

Discussing the relation of *Requiem e-moll* with the earlier Mass for the dead cycles written by Sasnauskas it was noticed that *Missa Requiem* is not very similar to the later cycle, but there may be found some sameness in the tendencies of musical thinking. Whereas *Requiem* musical material was directly used in the *Requiem e-moll*. That is why we could speak about a strong relation between these two cycles. On the other hand, discussing *requiem* cycles of other composers found in Sasnauskas' library, we may talk only about sporadic melodic or rhythmic similarities that are inherent to the style of *requiem* in general.

The final version of *Requiem e-moll* by Č. Sasnauskas was premiered in Saint Petersburg in 1915 during the commemoration of the 40th anniversary of Čiurlionis' birth. These two composers were close friends, that is why this event was as a symbolic conclusion of their artistic friendship. In this article their connection is revealed in the context of Sasnauskas' work with the *Requiem e-moll* and the expression of *requiem* ideas in Čiurlionis' creative work.

KEYWORDS: Alton L. Becker, social text theory, *requiem*, Česlovas Sasnauskas, Mikalojus Konstantinas Čiurlionis