

# Kosminės muzikos idėja Vytauto Bacevičiaus kompozicijoje „Grafika“ op. 68 (*Graphique*, 1964)

*Yusuke Ishii*

Kauno technologijos universitetas, K. Donelaičio g. 73, 44249 Kaunas

El. paštas yishii1205@gmail.com

Straipsnyje aptariama lietuvių kompozitoriaus Vytauto Bacevičiaus (1905–1970) „kosminė muzika“ (kompozitoriaus terminas), kurta 6–7-ojo dešimtmečių sandūroje, t. y. vėlyviausiu kūrybos laikotarpiu. Šiuo laikotarpiu buvo sukurta kompozicija orkestrui „Grafika“ op. 68. Straipsnyje siekiama atskleisti, kaip kosminės muzikos idėja pasireiškia „Grafikoje“. Kurdamas šią kompoziciją V. Bacevičius naudojo grafinę partitūrą – ja siekta peržengti muzikos reprezentavimo ribą ir įgyvendinti kosminės muzikos idėją. Šiai idėjai V. Bacevičius įkvėpė Aldomo Galdiko (1893–1969) tapyba, Edgard'o Varèse'o (1883–1965) muzika, Claude'o Bragdo (1866–1946) filosofija ir kt. Visa tai turėjo įtakos šio opuso komponavimo priemonėms, t. y. sonoristinėms faktūroms, kurios atskleidžia ne tik kompozitoriaus požiūrį į tembrą bei akustiką, bet ir sinestezijos idėją.

RAKTAŽODŽIAI: Vytautas Bacevičius, grafinė partitūra, sonorizmas, kosminė muzika, Edgard Varèse

## Įžanga

Lietuvių išeivijos kompozitorius Vytautas Bacevičius (1905–1970) Lietuvos muzikos istorijoje yra išskirtinė asmenybė, ne tik tarpukario avangardinis kompozitorius, bet ir fortepijono virtuosas, ieškojęs naujų, originalių lietuvių muzikos kūrybos krypčių. Iš Lodzės (Lenkija) kilęs V. Bacevičius studijavo kompoziciją ir fortepijoną gimtojo miesto konservatorijoje bei filosofiją Kauno universitete. 1926–1930 m. studijas tęsė Paryžiuje, kurio meninis gyvenimas padarė lemiamą įtaką kompozitoriaus kūrybiniam braižiui. Kūrybinę ir koncertinę veiklą Kaune vykdęs V. Bacevičius 1939 m. išvyko gastroliui į Pietų Ameriką. Prasidėjus Antrajam pasauliniam karui, į Lietuvą nebegrįžo. 1940 m. apsigyvenęs JAV ten praleido likusį gyvenimą. Nepastovų kompozitoriaus gyvenimo kelią atspindi ir jo kūrybos raida, kurią pats kompozitorius suskirstė į penkis laikotarpius:

Iki 1927 m. – ankstyvasis laikotarpis: studijų metų kūriniai, ryškios įtakos;

1927–1939 m. – atonalus, ekspresionistinis laikotarpis: individualaus stiliaus kristalizacija;

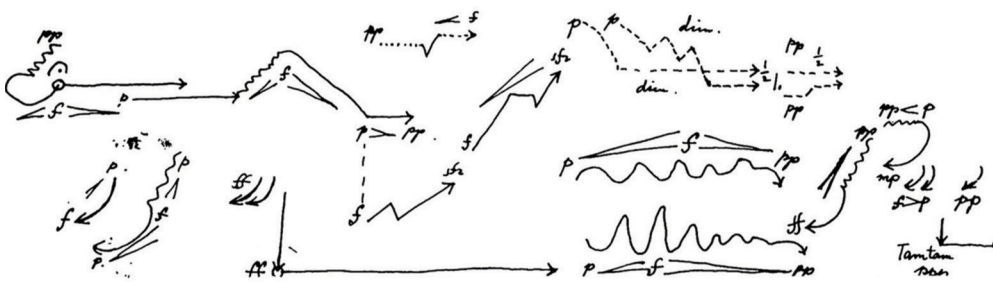
1939–1956 m. – „kompromisinis“ laikotarpis: neoklasicistinės tendencijos, supaprastinama muzikos kalba, siekiama aiškumo ir „komunikavimo“;

1956–1966 m. – grįžimas prie ankstesnio, savitesnio stiliaus;

1966–1970 m. – „kosminis“ stilius: vidinio kosmoso ir pašamonės, kaip neišsenkančio kūrybingumo šaltinio, tyrinėjimai<sup>1</sup>.

1 Pagal Radeckytė-Kazakevičienė 1984: 34.

Paskutiniuju kūrybos laikotarpiu V. Bacevičius realizavo originalią muzikinę idėją, kurią pavadino „kosmine muzika“. Šiuo laikotarpiu sukurta kompozicija orkestrui „Grafika“ op. 68 (*Graphique*, 1964<sup>2</sup>) tapo reprezentatyviu opusu, savo muzikine idėja patraukusiu daugelio muzikologų dėmesį. V. Bacevičiaus kosminę muziką plačiai aptarė lenkų muzikologė Małgorzata Janicka-Słysz savo knygoje „Vytautas Bacevičius ir jo kosminės muzikos idėja“ (*Vytautas Bacevičius i ego idee muzyki kosmicznej*), išvalgas apie kompozitoriaus kūrybos kosmiškumą straipsnyje „Kosminės temos interpretacija V. Bacevičiaus kūryboje“ pateikė muzikologė Audra Versekėnaitė. V. Bacevičiaus simfoninius opusus, tarp jų ir „Grafiką“, išsamiai išanalizavo muzikologė Dana Palionytė. Komponuodamas šį opusą kompozitorius pasitelkė grafinę partitūrą<sup>3</sup> (1 pav.). Remiantis prielaida, kad tokia išimtinė komponavimo priemonė sietusi su kompozitoriaus kosminės muzikos idėja bei jos šaltiniais, šiame straipsnyje analizuojama kosminės muzikos idėjos raiška V. Bacevičiaus kompozicijoje orkestrui „Grafikoje“ op. 68.



1 pav. V. Bacevičius. „Grafika“ op. 68, grafinė partitūra

### Kosminės muzikos koncepcija

Kosminės muzikos idėją V. Bacevičius įtvirtino 6–7-uoju dešimtmečiu, kai įvyko esminis jo stilstikos lūžis. Šiuo laikotarpiu jis sumanė didelės apimties simfoninį ciklą „Sahasrāna Chakra“, kurio pirmąją dalimi turėjo būti „Grafika“ op. 68. Numatytas

2 Lituanistikos tyrimo centro lietuvių muzikologijos archyve (LTC LMA) saugomo „Grafikos“ natų rankraščio byloje pažymėti 1963 kūrinių sukūrimo metai, tačiau, remiantis oficialiais duomenimis (Lietuvos muzikos informacijos centro, 2005 m. Onos Narbutienės sudaryta knyga *Gyvenimo partitūra: Vytautas Bacevičius ir kt.*) bei paties V. Bacevičiaus pažymėta data rankraštyje, šiame straipsnyje nurodomi 1964-ieji „Grafikos“ sukūrimo metai (LTC LMA Vytauto Bacevičiaus fondo 16-oji dėžė, Nr. 1).

3 LTC LMA greta V. Bacevičiaus „Grafikos“ orkestro partitūros saugoma ir šio kūrinių grafinių brėžinių versija, kurios byla pavadinta „Grafikos“ grafine partitūra (grafine notacija). Lietuvos literatūros ir meno archyve (LLMA) yra saugoma šios versijos kopija, pavadinta „Grafikos“ grafiniu piešiniu. Nors galima ginčytis, ar tokia prekompozicinė medžiaga laikytina partitūra, remiantis LTC LMA bylos pavadinimu, šiame straipsnyje V. Bacevičiaus „Grafikos“ grafinius brėžinius straipsnio autorius vadina grafine partitūra (LTC LMA Vytauto Bacevičiaus fondo 16-oji dėžė, Nr. 1. LLMA. F. 118. B. 24).

toks simfoninio ciklo planas<sup>4</sup>: „Grafika“, op. 68; Septintoji simfonija – „Révélation Cosmique Diana“ op. 77; „Prana“ – The Breath of Life“ op. 78; „Poème Astral“ op. 79; „L’Action de transmutation“ op. 80; „Métamorphose“ op. 81; „Vibrations Cosmiques“ op. 82; „Dimensions Supérieurs de Cosmos“ op. 83 ir „Elysium“<sup>5</sup> (Nirvana) op. 84. Deja, šis simfoninis ciklas nebuvo įgyvendintas. „Grafika“ tapo paskutiniu jo V. Bacevičiaus opusu orkestrui.

Kalbėdamas apie „Grafikos“ pavadinimo kilmę, kompozitorius taip aiškino savo muzikinę idėją: „daugiau nei prieš metus, vieną naktį, man gimė didi idėja grafinės-planetarinės (o greičiau astronominės) muzikos, tačiau ne akustine-fizine prasme, kaip šiuolaikinių avangardistų, bet antifizine, antiefektų, netgi antiakustine prasme. Tai turėjo būti ne išorinis Universalumas, bet vidinis dvasinis – mano asmeninis Universalumas, manyje esantis, kuris nėra tik bendra Universalumo dalis, bet pats savyje vientisas ir nedalomas“ (iš 1964 09 11 laiško broliui Kęstučiui)<sup>6</sup>. Beveik spiritualistinė pasaulėžiūra išryškėjo jo pasakyme radijo laidoje, kurioje kompozitorius teigė, jog „kosminė muzika pagrįsta ekstrasensorinio suvokimo (*Extra Sensory Perception* – ESP) naudojimu siekiant aukštesnės dimensijos, kur neegzistuoja laiko ir erdvės sampratos“<sup>7</sup>. Susidaro įspūdis, kad jo kosminės muzikos idėja buvo gana intuityvi ir net ezoteriška. Tačiau tai nestebina žinant, kad ji gimė „Naujojo amžiaus“ (*New Age*)<sup>8</sup> judėjimo įkarštyje JAV. Iš V. Bacevičiaus laiškų yra žinoma, jog jis, pasinėręs į pasąmonės būseną, per kultinę praktiką (joga, meditacija ir pan.) ieškojo muzikinio įkvėpimo<sup>9</sup>.

Kiek objektyviau V. Bacevičiaus kosminės idėjos suvokimo lygmenis suformulavo brolis Kęstutis. Anot jo, Vytauto kosminės muzikos koncepcija paremta įsitikinimu, kad:

a) žmogus yra dvasiškai susijęs su Kosmosu, kurio svarbiausias veiksnys – Muzika, ji nukreipia link savo ištakų, t. y. Minties arba Aukščiausiosios Išminties;

b) būdamas Kosmoso elementu, pats žmogus tampa savita visata, tam tikra neskaidoma visuma;

4 1969 09 22 laiškas seseriai Wandai (Cit. iš Gedgaudas 2005: 310).

5 Kūrinio pavadinimą „Elysium“ kompozitorius yra paminėjęs 1965 01 02 laiške Juozui Žilevičiui, tačiau kaip simfoninį ciklą, pažymėtą opusu 70. „Sahasrāna Chakra“ turėjo būti šio ciklo trečiaja dalimi. Laiške kompozitoriaus minimas ciklo planas: Elysium, op. 79 (Triptique); 1. L’Action de transmutation; 2. Dématérialisation; 3. Sahasrāna Chakra (arba „La Musique Astrale“ (d’après Claude Bragdon). LTC LMA nepavyko rasti duomenų, patvirtinančių apie šį kūrinį.

6 Palionytė 2005: 333.

7 Laidos data nėra žinoma. Sprendžiant iš joje V. Bacevičiaus paminėtų kompozitorių pavardžių, manoma, kad ji vyko po 1962 m. (LLMA. F. 838. Šio fondo bylos dar nesunumeruotos).

8 „Naujasis amžius“ (angl. *New Age*) – tai decentralizuotas Vakarų kultūros socialinis ir dvasinis judėjimas, siekiantis Universaliosios Tiesos ir aukščiausio individualaus žmogiškojo potencialo. Iškilęs JAV XX a. antroje pusėje, Naujasis amžius jungia kosmologijos, astrologijos, ezoterikos, alternatyviosios medicinos, muzikos, kolektyvizmo, pusiausvyros ir gamtiškumo elementus. Dvasinėms paieškoms praktikuojama meditacija, joga, masažas, aromaterapija ir pan.

9 Apie tai užsimenama 1966 12 13 ar 1967 09 28 V. Bacevičiaus laiškuose jo seserims (Gedgaudas 2005: 236, 264).

c) vidine koncentracija kūrėjas gali pasiekti aukštesnės sąmonės pakopas, gali priartėti prie savo dvasinio centro;

d) kaip tik toks dvasinės koncentracijos ir aukštesnio sąmoningumo būvis gali būti muzikinės inspiracijos šaltiniu;

e) komponavimo procesas, paremtas tokia koncentracija ir panirimu į savąją visatą, yra kelias, vedantis link dvasinės ekspresijos ir muzikos sudvasinimo, tai tos visatos tiesos atvertis.

Kęstučio teigimu, Vytautas manė, kad kosminės muzikos idėja sąlygoja estetiką, naują psichologiją, naują logiką ir kūrybos discipliną, taigi naują humanizmą, nukreiptą į žmogaus esmės gelmes<sup>10</sup>. Tokią V. Bacevičiaus idėją muzikologė A. Versekėnaitė apibendrina taip: „Bacevičiaus muzikinis kosmosas – skverbimasis į dvasinės žmogaus visatos būtį.“<sup>11</sup> Vis dėlto sunku nepasiduoti įspūdžiui, kad V. Bacevičiaus kosminės muzikos idėjoje slypėjo ir pasaulėžiūra, susijusi su „Naujojo amžiaus“ spiritualistine tendencija.

Beje, anot muzikologės M. Janickos-Slysz, „kosminės muzikos idėjas Vytautas Bacevičius brandino nuosekliai; reikšminga, kad jų daigai pradėjo kaltis modernistiniame kūrybos laikotarpyje – Kaune, kai kompozitorius domėjosi XX a. 4-ojo dešimtmečio simbolistine ir abstrakcionistine lietuviškojo avangardo daile“<sup>12</sup>. Negana to, kosminės idėjos pradus atskleidžia net ir kai kurie ankstyvieji V. Bacevičiaus kūriniai, tokie kaip „Žvaigždžių poema“ op. 7 (*Poème Astral*, 1927) ar „Kosminė poema“ op. 8 (1928) orkestrui. Pasak M. Janickos-Slysz, V. Bacevičiaus kosminės muzikos idėja atsirado ne staiga, ne iš niekur. Tam turėjo įtakos įvairūs veiksniai.

## Veiksniai, tapę įkvėpimo šaltiniais

### 1. Adomo Galdiko (1893–1969) tapyba kaip sinestezinė inspiracija

V. Bacevičius itin vertino abstrakčią meno raišką. Tad nenuostabu, jog V. Bacevičiui turėjo įtakos kompozitorius Claude'as Debussy – ypač jį sužavėjo abstraktūs C. Debussy 2-ojo sąsiuvinio „Preljudai“ fortepijonui. Dėl meno raiškos V. Bacevičius pamėgo ir jo amžininko tapytojo Adomo Galdiko kūrybą. Jis ir C. Debussy minėti V. Bacevičiaus laiškuose.

A. Galdiko kūrybinio braižo pokytis į abstrakcionizmą atsirado netrukus po to, kai jis 1952 m. pateko į Niujorką. 5–6-ajame dešimtmetyje šis miestas buvo naujos meno srovės – abstraktaus ekspresionizmo – fermentacijos centras. V. Bacevičius, pasidžiaugęs A. Galdiko stiliaus abstrakcionizmo kryptimi<sup>13</sup>, vėliau ėmė kurti

<sup>10</sup> Bacevičius 2005: 204–205.

<sup>11</sup> Versekėnaitė 1999: 169.

<sup>12</sup> Janicka-Slysz 2005: 407.

<sup>13</sup> Gedgaudas 2005: 51.

remdamasis kosminės muzikos idėja. Kiek šiai idėjai kompozitorių įkvėpė A. Galdiko kūryba, leistų spėti V. Bacevičiaus abstrakčių paveikslų apibūdinimas: „Tai tikra kosminė muzika. Šviesos kontrastai, spalvos, konstrukcija....“<sup>14</sup> (iš 1968 11 13 laiško kompozitoriui Vytautui Montvilai). Įdomu tai, kad girdamas A. Galdiko abstrakčius paveikslus įvardijo juos kaip „tikrą kosminę muziką“. Tai rodo, kad kompozitorius omenyje turėjo tam tikrą sinestezijos idėją, jungiančią vizualaus ir garsinio meno elementus.

Šią V. Bacevičiaus idėją atskleidžia ir laišakai, kuriuose jis aiškino savo grafinių brėžinių užrašymą: „Grafiniai žymenys yra labai artimi žmogaus minties atsivėrimams. Muzika ir dailė yra vienas ir tas pats: kaip garsas, taip ir šviesa ar spalva yra iš to paties šaltinio – jis kilęs iš kūno vibracijos. Šiandieniniai postabstrakcionistai turėtų kurti atonalius peizažus ir naudotis intervalais kaip aš grafikais“<sup>15</sup> (iš 1962 12 27 laiško seseriai Gražynai); „tie brėžiniai apsprendžia įvairius tembrus, atspalvius, spalvas, dinamiką, charakterius ir techninius grojimo būdus....“<sup>16</sup> (iš 1963 01 21 laiško broliui Kęstučiui). Čia būtina atkreipti dėmesį į paminėtus vizualius parametrus – atspalvius, spalvas. Tai byloja apie sinestezijos idėją kaip kosminės muzikos užuomazgą, o A. Galdiko paveiksai pasitarnavo kaip vizualinio meno šaltinis.

## 2. Pasaulėžiūros analogija su Edgard'u Varèse'u (1883–1965)

Gavęs nuolatinio rezidento (*permanent resident*) statusą JAV, 1961 ir 1962 m. V. Bacevičius pirmą kartą po emigracijos išvyko į Paryžių. Ši išvyka buvo itin reikšminga kompozitoriaus kūrybos raidai. Išvykos metu jis susipažino su pokario europiečių avangardistų – Olivier Messiaeno, Luigi Nono, Karlhainzo Stockhauseno, André'o Jolivet'o, Edgard'o Varèse'o ir kt. kūryba. Bene labiausiai jam imponavo O. Messiaenas bei E. Varese'as: „Messiaenas ir Varese'as – puikūs“ (iš 1961 09 05 laiško seseriai Gražynai)<sup>17</sup>. Kompozitoriui grįžus į JAV, ir gimė jo grafinės partitūros idėja, kuria remdamasis jis ėmė rašyti „Grafiką“.

Įdomiu įrodymu, atskleidžiančiu V. Bacevičiui įtaką dariusius kompozitorius bei muzikinės idėjos šaltinius, galėtų būti jau minėta radijo laida, kurioje kompozitorius glaustai išdėstė savo muzikinę idėją. Anot jo, kosminės muzikos pradininkais laikomi tokie kompozitoriai kaip Aleksandras Skriabinas, Belas Bartókas, A. Jolivet'as, O. Messiaenas. Šioje radijo laidoje E. Varèse'o pavardė nepaminėta. V. Bacevičius sakė: „esu prieš dabartinius avangardistus, nes jiems visiems pernelyg rūpi akustikos problema, o man tai visiškai nerūpi. Neminėsiu jų pavardžių, nes visi labai žinomi

<sup>14</sup> Ct. iš Stanevičiūtė 2018: 374.

<sup>15</sup> Palionytė 2005: 332.

<sup>16</sup> Ten pat: 333.

<sup>17</sup> Gedgaudas 2005: 90.

ir pripažinti.<sup>18</sup> Tokių maištingų kalbų, būdingų V. Bacevičiui, nereikia suprasti tiesiogiai. Kriščiškai vertindamas kitų kompozitorių kūrybą, jis mėgo pabrėžti savo išskirtinumą tam, kad įsitvirtintų kaip europietišku šaknų menininkas Amerikoje. Paradoksalu, jog analizuodami V. Bacevičiaus „Grafiką“ op. 68 randame erdviškumą atkuriančias garsines struktūras, kurios galėtų būti kompozitoriaus ypatingo dėmesio akustikai įrodymu, o tai prieštarautų jo pasisakymui. Tikriausiai V. Bacevičius norėjo pabrėžti savo kūrybos pranašumą, palyginti su konkrečiosios muzikos tendencijai priskirtiniems kompozitoriams. Galima manyti, kad laidoje jis, nors ir kaip paradoksalu, netiesiogiai užsimena ir apie E. Varėšę.

V. Bacevičiaus ir E. Varėšės, gyvenusių Niujorke, tačiau nesusipažinusių vienas su kitu, muzikinėse nuostatose galima įžvelgti bendrystę keliais aspektais. Antai E. Varėšės apie muzikos formą sakė: „man kūrinio formą, jo tapatybę visada diktuoja jo paties medžiaga, vidinis turinys“<sup>19</sup>; „Kiekviena mano kompozicija susiranda savąją formą. Negalėjau jų sudėti į jokių istorinius konteinerius [tradicinę muzikos formą – Y. I.] <...>. Suvokiant muzikos formą kaip proceso rezultatą, mane sukrėtė mano kompozicijų formavimosi ir kristalizacijos reiškinių analogija <...>. Vidinė struktūra pagrįsta kristalo vienetu, mažiausia dalelių grupe, kuri sudaro medžiagos tvarką ir sudėtį. Kristalo vieneto išplėtojimas į erdvę formuoja visą kristalą. Nepaisant gana ribotos vidinių struktūrų galimybių, išorinės kristalų formos galimybės yra beveik beribės.“<sup>20</sup> Panašų mąstymą atskleidžia V. Bacevičiaus pasisakymai: „forma ir turinys gimsta kartu“ (iš 1957 03 29 laiško motinai); „tradicinės formos nėra tinkamos šiuolaikinei muzikai ir neatitinka jo dvasios“ (iš 1956 08 22 laiško broliui Kęstučiui)<sup>21</sup>. Šių abiejų kompozitorių muzikinės formos sampratas sieja nuostata, jog „forma yra proceso rezultatas“<sup>22</sup>.

Kalbant apie E. Varėšės muzikinę nuostatą, būtina paminėti jo „garso projekcijos“ (*sound projection*) sampratą, apie kurią kompozitorius teigė: „iš tikrųjų muzikoje turime tris dimensijas: horizontalią, vertikalią ir dinamikos plėtimą arba mažėjimą. Pridėčiau ketvirtąją, t. y. **garso projekciją** [išryškinta E. Varėšės – Y. I.] – pojūtį, kad garsas nepalieka jokios vilties atsispindėti atgal, panašų į tą, kurį sužadina šviesos spinduliai, siunčiami galingo projektoriaus. Tai projekcijos, kelionės į erdvę pojūtis tiek ausimis, tiek akimis.“<sup>23</sup> Garso projekcijos samprata atskleidžia E. Varėšės žvilgsnį į muziką ne tik kaip garsinio, bet ir kaip erdvinio meno formą. Čia E. Varėšės vartoja žodį „erdvė“ fizine prasme, tačiau kompozitorius yra aiškinęs ir apie „vidinę erdvę“ interviu apie savo kūrinį orkestrui

18 LLMA. F. 838.

19 Cit. iš Reynolds 2013: 230.

20 Varėšė 1966: 16.

21 Narbutienė 2005: 203.

22 Varėšė 1966: 16.

23 Cit. iš Reynolds 2013: 209.

„Dykumos“ (*Déserts*, 1950–1954): kūrinio pavadinimas „Dykumos“ susijęs „ne tik su fizinėmis smėlio, jūros, kalnų ir sniego dykumomis, kosmosu, apleistomis miesto gatvėmis, bet ir tolima vidine erdve (*inner space*), kur žmogus yra vienas mistiniame pasaulyje ir esminėje vienatvėje“<sup>24</sup>; „dykumos visomis prasmėmis: žemės (smėlio, sniego, kalnų), jūros dykumos, dangaus dykumos (ūkas, galaktikos ir kt.) ir žmogaus dvasinės dykumos“<sup>25</sup>. Tokia retorika būdinga E. Varèse’ui. Jis mėgo objektyvų vaizdą ar reiškinį įvardyti emociškai ar metaforiškai išplėtotą retoriką. Erdvė ir emocija jam neatsiejamos. Gretinant su jau minėta V. Bacevičiaus kosminės muzikos nuostata, galima pastebėti, jog E. Varèse’o vadinama vidinė erdvė atitiktų V. Bacevičiaus dvasinę žmogaus visatą. Taigi E. Varèse’o garso projekcijos sampratai galėtų būti prilyginamas A. Versekėnaitės apibūdinimas „skverbimasis į dvasinės žmogaus visatos būtį“.

Sąsaja su E. Varèse’u ne tik tuo apsiriboja. Muzikologo Kyle’o Ganno teigimu, „Varèse’as plačiai laikomas svarbiausiu genijumi tembrų sferoje“<sup>26</sup>, tad šio prancūzų kilmės amerikiečio novatoriškumą lemia ir jo požiūris į tembrų aspektus. Tembrų savybė jam buvo vienas esminių muzikos struktūros parametrų. Tai patvirtina ir pats E. Varèse’as: „spalvos ar tembro vaidmuo būtų visiškai pakeistas atsitiktiniu, anekdotiniu, jutiminiu ar vaizdingu: jis taptų tarsi brėžinių agentu, kaip ir spalvos, skiriančios skirtingas vietas žemėlapyje, ir neatsiejama formos dalimi“<sup>27</sup>.

Tokia E. Varèse’o nuostata galėtų sietis su 6–7-ojo dešimtmečio Europos šiuolaikinės muzikos terpėje vyravusia lenkų sonoristų (Krzysztofo Pendereckio, Henryko Góreckio ir kt.) kūrybos pakraipa. Beje, sonoristines komponavimo priemones galima įžvelgti ir V. Bacevičiaus „Grafikoje“ (apie tai bus išsamiau kalbama toliau). Tai byloja apie galimą E. Varèse’o įtaką ne tik jų kūrybinės nuostatos analogijos aspektu, bet ir „Grafikos“ instrumentuotei. Pavyzdžiui, „Grafikoje“ paminėtina mušamųjų instrumentų, tarp jų ir egzotiškų, gausa. Jie neabejotinai prisideda prie savito sonoristinio kūrinio atspalvio. Paminėtinas ir lietuvių kompozitoriaus fortepijono traktavimo virsmas. Ankstesniuose simfoniniuose kūriniuose, ypač koncertuose fortepijonui, fortepijono partijai V. Bacevičius dažnai skirdavo *solo* vaidmenį, o „Grafikoje“ ji faktiškai tampa mušamųjų instrumentų grupių dalimi, praturtina tembrą ar sustiprina mušamųjų metalinį atspalvį; savo kūriniuose, tokiuose kaip „Dykumose“ ar „Ionizacijoje“ (*Ionisation*, 1929–1931), panašiai fortepijoną traktuoja ir E. Varèse’as. Negana to, kai kurie V. Bacevičiaus „Grafikos“ motyvai savo intonacija galėtų priminti varezišką melodiką: jambo arba bakchio ritmo motyvai, stabilizuoti tame pačiame garso aukštyje su chromatiniais foršlagais (2 pav.).

<sup>24</sup> Hartsock 2002: 533.

<sup>25</sup> Cit. iš Reynolds 2013: 217.

<sup>26</sup> Gann 1997: 36.

<sup>27</sup> Varèse 1966: 12.



2 pav. V. Bacevičius. „Grafika“ op. 68, t. 71 (viršuje); E. Varèse'as. „Octandre“, II dalis, t. 2–6 (apačioje)

Beje, 1961 m. rugsėjo 5 d. V. Bacevičiaus laiško trumpas komentaras galėtų būti įdomiu pavyzdžiu, atskleidžiančiu jo žvilgsnį į tuometinius Europos avangardistus: „visiems [Messiaenui, K. Stockhausenui, L. Nono ir kt – Y. I.] būdingas vienas bendras bruožas: labai trumpi motyvai ir nė pėdsako senosios melodikos...“<sup>28</sup>. Iš tokio naivoko apibendrinimo sunku įvertinti tiesioginį E. Varèse'o kūrybos poveikį V. Bacevičiui, nes koncepciniu aspektu lemiamą įtaką jo kūrybai darė amerikietis Claude'as Bragdonas (1866–1946).

### 3. Claude'o Bragdono filosofija kaip ezoterinė inspiracija

V. Bacevičiaus kosminės muzikos idėja atsirado 7-ojo dešimtmečio JAV „Naujojo amžiaus“ judėjimo įkarštyje. Gilindamasis į indų filosofiją, praktikuodamas jogą ar ekstrasensorinį suvokimą, kompozitorius ieškojo minčių šaltinių. Vienu V. Bacevičiaus susidomėjimo kultine praktika veiksniumi tapo Claude'o Bragdono knyga „Joga jums“ (*Yoga for You*, 1942). Šios knygos autoriaus pavardė ne kartą minėta kompozitoriaus laiškuose. Šis amerikietis buvo ir architektas, ir teatrologas, ir filosofas. Tarp tuometinių teoretikų polinkiu į ezoteriką išsiskyręs C. Bragdonas išmanė ir muziką. Nuo 1917 m. jis ėmė kurti savąją sistemą, matematinėmis koreliacijomis derindamas muziką, geometrines formas ir spalvas naujoje meno formoje, kurią jis vadino „mobiliesiomis spalvomis“ (*Mobile Colors*)<sup>29</sup>. Šio amerikiečio meno sintezės idėją atskleidžia ir kita jo knyga „Grožio būtinybė: Septynios esė teosofijos ir architektūros temomis“ (*The Beautiful Necessity: Seven Essays on Theosophy and Architecture*, 1910). Joje obertonų vibracijų santykių skaičius siedamas su su architektūrinėmis proporcijomis, jis apibūdino proporcingumo grožį kaip „išaldytos“ garso vibracijų harmonijos rezultatą, teigdamas, kad architektūra yra „išaldyta muzika“ (*Frozen Music*)<sup>30</sup>. V. Bacevičių patraukė C. Bragdono holistinė idėja, kad muzikinis garsas

<sup>28</sup> Gedgaudas 2005: 90.

<sup>29</sup> Mukoyama 2004: 101.

<sup>30</sup> Bragdon 1910: 85–92.



tampa minties ir išminties šviesos simboliu<sup>31</sup>. Nesunku pastebėti šios idėjos ir jau minėtos V. Bacevičiaus kosminės muzikos nuostatos gimingumą. Tad savaime suprantama, jog V. Bacevičiaus neužbaigtas simfoninis ciklas pagrįstas C. Bragdono ezoterine koncepcija. Tą liudija simfoninio ciklo pavadinimas „Saharasrāna Chakra“ (jogos terminas) ir jo paantraštė – „remiantis Claude'u Bragdonu“ (pranc. *d'après Claude Bragdon*). Be to, C. Bragdonas kaip architektas mėgo projektuoti audinių, knygų viršelių ar architektūros dekoratyvinių detalių ornamentus, suteikdamas jiems ezoterinę prasmę<sup>32</sup>. Nenuostabu, kad tokia idėja užsikrėtęs V. Bacevičius savo komponavimui ėmė taikyti grafinį užrašymo būdą.

## Kosminės muzikos dešifravimas V. Bacevičiaus „Grafikoje“

### 1. Grafinės partitūros vaidmuo komponavimo procese

V. Bacevičiaus grafiniai ženklai sužymėti horizontaliai sujungtuose pailgos formos lapeliuose. Juose nurodyta dinamika, tempas, grojimo būdai, kuriuos kompozitorius pažymėjo žodžiais ar skaičiais. Komponavimo procesą sudaro trys pakopos: 1) intensyvus mąstymas – kūrinys turėtų būti sugeneruotas „mentaliai“; 2) grafinis žymėjimas kaip partitūros „įrašas“; 3) transpozicija iš grafinių piešinių į konvencionalų partitūros užrašymą<sup>33</sup>.

Grafinės partitūros paantraštiniame puslapyje matyti V. Bacevičiaus ženklų paaiškinimai (3 pav.).

1. Tiesioginės linijos ir strėlės žymi atskiras natas arba jų slinktis.

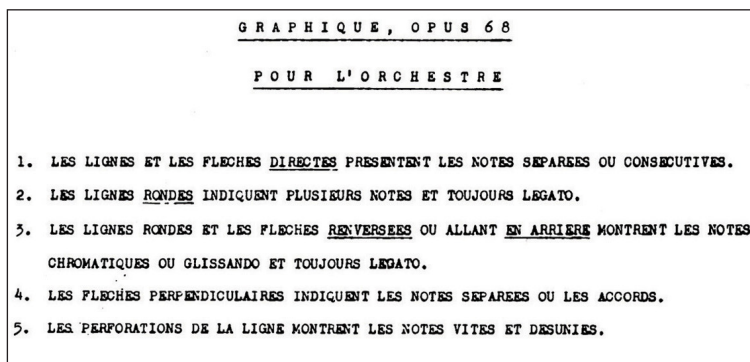
2. Apsisukančios linijos žymi kelias natas ir visada grojamos *legato*.

3. Apsisukančios linijos ir apverstos strėlės, einančios atgal, rodo

chromatinės natas arba *glissando* ir visada grojamos *legato*.

4. Statmenos strėlės rodo atskiras natas arba akordus.

5. Punktyrinės linijos rodo greitą, išsibarsčiusią natą.



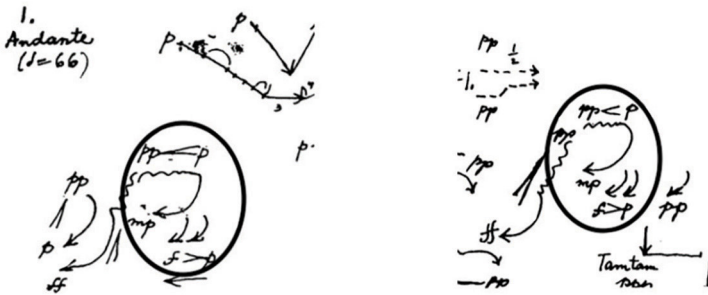
3 pav. V. Bacevičiaus ženklų paaiškinimai „Grafikos“ grafinėje partitūroje

31 Gedgaudas 2005: 69.

32 Nakas. <https://www.modus-radio.com/radiofonija/baceviciaus-laikai/10/> [žiūrėta 2022 11 15].

33 Janicka-Slysz 2009: 45.

Kaip matome, V. Bacevičiaus ženklai – strėlės ar linijos – rodo natų sandaros tipus (akordai ar sandai ir pan.), artikuliaciją, motyvų ar melodijų piešinius. Čia kompozitorius negvildeno tembrų, atspalvių ar spalvų. Tai prieštarautų anksčiau pacituotam jo pasisakymui. Nors grafinės partitūros sandara nuosekli, gali būti, kad ji ne iki galo atspindėjo V. Bacevičiaus muzikines mintis, todėl grafinė partitūra veikiau laikytina prekompozicine medžiaga. Lyginant ją su galutine „Grafikos“ orkestro partitūra, galima identifikuoti kelis ženklų tipus, atitinkančius motyvų kontūrus ar faktūros tipus galutinėje orkestro partitūroje. Tačiau yra ir nemažai nesutapimų su grafine partitūra, pavyzdžiui, beveik identiška ženklų grupė išdėstyta ir kūrinio pradžioje, ir pabaigoje, nors jos gerokai skiriasi muzikiniu turiniu (4 pav.); nesutampa ir kai kurios tempo nuorodos abiejose partitūrose. Anot D. Palionytės, „iš tų brėžinių sunku spręsti apie giluminius muzikinių



4 pav. Grafinės partitūros pradžia (kairėje) ir pabaiga (dešinėje)

nių struktūrų kodus, vizualioji schema, deja, nepalengvina tyrinėtojo darbo<sup>34</sup>. Taigi grafinės ir konvencionalios orkestro partitūrų atitikimas gana abejotinas.

Spragą tarp dviejų partitūrų išryškina ir kitas veiksnys.

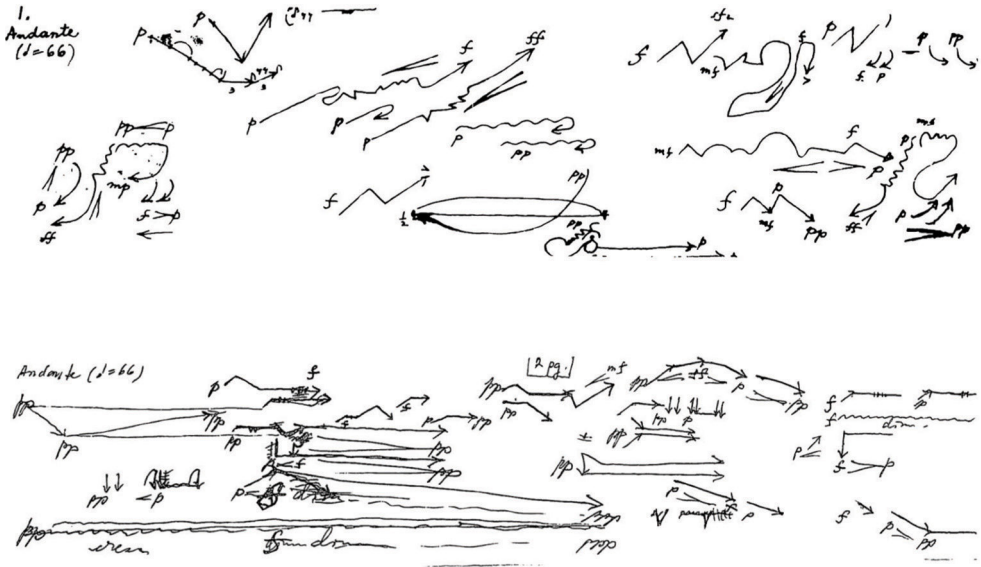
LTC LMA V. Bacevičiaus „Grafikos“ byloje kartu su grafine partitūra yra išlikę ir šio kūrinio grafinės realizacijos<sup>35</sup> pagal galutinę orkestro partitūrą juodraštis. Jame kruopščiai vizualiai atvaizduoti kiekvieno instrumento partijų muzikiniai parametrai (garso aukštis, motyvų piešiniai, dinamika ir pan.) bei kita paramuzikinė informacija (orkestro partitūros puslapių bei taktų numeriai ir pan.). Vizualiai lyginant šią grafinę realizaciją su paties V. Bacevičiaus grafine partitūra, muzikinius tapatumus rasti sunku (5 pav.). Tokia nekoreliacija tarp dokumentų leidžia teigti, kad grafinė partitūra jam tebuvo priemonė, leidžianti intuityviai užrašyti vaizdinius, mintis ir pan., tačiau vargu ar kūrinį jis transkribavo „pažodžiui“ iš grafinės partitūros į konvencionalų partitūros užrašymą.

## 2. Formos architektonika – sąsaja su E. Varèse'u

Nors V. Bacevičiaus „Grafika“ iš esmės pagrįsta gana konvencionalia orkestruote, nemažą vietą joje užima mušamųjų instrumentų grupės bei fortepijonas, lemiantys

<sup>34</sup> Palionytė 2005: 333.

<sup>35</sup> Šios grafinės realizacijos autoriaus nėra žinomas. Straipsnio autorius mano, kad, sprendžiant iš rašto braižo, tai yra paties V. Bacevičiaus bandymas.



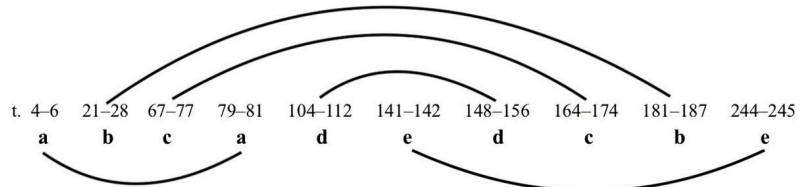
5 pav. Grafinė partitūra (viršuje) ir grafinė realizacija (apačioje)

savitą kūrinio orkestruotės atspalvį. Atkreiptinas dėmesys ir į orkestruotės sandarą. Polifoniškai išdėstyti motyvai ar submotyvai dažniausiai atliekami pučiamųjų instrumentų, jų muzikinė iniciatyva neproporcinga. Muzikinį foną dažnai sudaro styginių instrumentų harmonijos audinys. Toks kūrinio daugiasluoksniškumas ir garsinė erdvė neretai grindžiami atraminio tono („orgelpunkto“) arba palyginti ilgose *trill* technika.

„Grafišką“ sudaro trys padalos bei koda (žr. lentelę). Atsižvelgiant į instrumentuotės ypatumus ir faktūros tipus, kiekvieną padalą galima diferencijuoti į smulkesnes taktų atkarpas, heterogeniškas viena kitai tembrų bei faktūros atžvilgiu.

Tokią mozaikišką substruktūrą V. Bacevičius komponuoja jam įprastu būdu – taktus ar atkarpas perstatydamas mozaikos principu, kuris būdingas ir ankstesniems jo kūriniais. Pagal tokį principą kūrinys įgauna savitą asimetrinę arkos formą (6 pav.). Formos požiūriu „Grafiška“ nėra išskirtinis pavyzdys. Tačiau pabrėžtina, kad joje taktų atkarpos skiriasi viena

nuo kitos tarpusavio faktūrų ir tembrų heterogeniškumu ir sudaro mozaikiškumo išpūdį.



6 pav. „Grafiškos“ arkinė forma (sudarė Yusuke Ishii)

Lentelė. „Grafikos“ op. 68 struktūra (sudarė Yusuke Ishii)

padala	A						
taktai	1–20	21–31	32–38	39–55	56–62	63–70	71–90
pasikartojančios taktų atkarpos	4–6 a	21–28 b				67–77 c	79–81 a
dominuojantys instrumentai		fleita ir fortepijonas			styginiai ( <i>flageolet</i> )	pučiamieji	<i>tutti</i>
faktūros tipai		„srautas“ <sup>36</sup>		„taškas“ ar „dėmė“	„linija“		„dėmė“ ar „juosta“

padala	B				
taktai	91–103	104–112	113–148	139–147	148–160
pasikartojančios taktų atkarpos		104–112 d		141–142 e	148–156 d
dominuojantys instrumentai	variniai ir pučiamieji		fleita ir fortepijonas	styginiai	pučiamieji
faktūros tipai		„puantilistinė“		„puantilistinė“	„puantilistinė“

padala	C							
taktai	161–167	168–175	176–180	181–187	188–201	202–218	219–228	229–239
pasikartojančios taktų atkarpos		164–174 c		181–187 b				
dominuojantys instrumentai	pučiamieji	<i>tutti</i>	trimitas	fleita ir fortepijonas	fleita ir fortepijonas	pučiamieji	pučiamieji	<i>tutti</i>
faktūros tipai		„taškas“ ar „dėmė“		„srautas“	„srautas“			

padala	Koda		
taktai	240–243	244–245	246–252
pasikartojančios taktų atkarpos		244–245 e	
dominuojantys instrumentai	variniai	styginiai	<i>tutti</i>
sonorinė faktūra			„dėmė“

Toks komponavimo principas galėtų priminti anksčiau minėtą E. Varèse'o metaforą apie kristalizacijos reiškinį, kuria kompozitorius perteikė savąją formos sampratą. Kaip E. Varèse'o formos galimybės yra beribės, taip ir V. Bacevičiaus taktų ar atkarpų perstatymo kombinacijos gali varijuoti. Tokią formos sanklodos analogiją išryškina ir

36 Apie A. Maklygino įvardytus faktūros tipus žiūrėti poskyryje „Sonoristinės muzikos faktūrų apžvalga“.

tai, kad panašią komponavimo priemonę – heterogeniškų sonorinių blokų išdėstymą mozaikos principu – galima įžvelgti ir kai kuriuose E. Varèse'o kūriniuose, kokiuose kaip „Amerikoje“ (*Amériques*, 1927) ar „Dykumose“.

### 3. Sonorizmo apraška V. Bacevičiaus „Grafikoje“

Sonoristų kompozitorių ir E. Varèse'o kūrybinės nuostatos bendras vardiklis – fokusas į tembrinę savybę. E. Varèse'o įtaka V. Bacevičiui šiame kūrinyje bene labiausiai pasireiškia tuo, kad tembrų įvairovė tampa vienu iš parametrų, sudarančių esminę kūrinio sandarą. Tai liudija ir muzikologų įžvalgos apie „Grafiką“ op. 68. Pavyzdžiui, D. Palionytė laikosi nuomonės, kad „Grafika“ laikytina savita sonorizmo atmaina<sup>37</sup>, o Ona Narbutienė teigia, jog „Grafika“ yra išsiskiriantis puantilistinės technikos ir tembrinės muzikos pavyzdys<sup>38</sup>. Turbūt neatsitiktinai V. Bacevičius grafinį užrašymo būdą pritaikė kūrybiniu posūkiu į savitą sonorizmą tapusiam kūriniui. Apie tai byloja kompozitoriaus minėti vizualiniai parametrai – atspalviai ar spalvos, kurie žymimi grafiniais ženklais. Visa tai straipsnio autoriui leidžia daryti šias prielaidas: 1) „Grafikoje“ V. Bacevičius negarsinius parametrus bandė įkūnyti tembrų įvairove; 2) „Grafikoje“ įvykusį V. Bacevičiaus kūrybinį posūkį į savitą sonorizmą galima būtų laikyti jo kosminės muzikos apraška. Remiantis šiomis prielaidomis, toliau bus siekiama atskleisti „Grafikoje“ kompozitoriaus pasitelkiamas sonoristines priemones. Tačiau prieš tai pravartu apžvelgti sonoristams būdingus komponavimo priemonių tipus, kuriuos rusų muzikologas Aleksandras Maklyginas išdėstė savo publikacijoje „Šiuolaikinės kompozicijos teorija“ (*Теория современной композиции*, 2005).

#### 3.1. Sonoristinės muzikos faktūrų apžvalga

Remdamasis „sonorinio lauko“ (rus. *звуковое поле*)<sup>39</sup> kriterijais – registru, diapazonu ir faktūros tirštumu, rusų muzikologas A. Maklyginas pateikė sonoristinės muzikos faktūros klasifikaciją, išskirdamas sonoristinei muzikai būdingus faktūros tipus, kuriuos jis vadina tembrinėmis-faktūrinėmis formomis (rus. *тембро-фактурные формы*)<sup>40</sup>.

Trys paprasti faktūros tipai:

1. Taškas (rus. *точка*) – vienas garsas, pagrindinis elementas, sudarantis kitus faktūros tipus;

2. Puantilistinė faktūra (rus. *россыпь*) – maži ritmiški monotoniški taškai;

<sup>37</sup> Cit. iš Stanevičiūtė 2011: 11.

<sup>38</sup> Narbutienė 2007: 6.

<sup>39</sup> A. Maklyginas terminą „sonorinį lauką“ traktuoja kaip plačiausią sonoristinės muzikos struktūrą, apimančią visus sonoristinės vertės variantus (Маклыгин 2005: 400).

<sup>40</sup> Ten pat.

3. Linija (rus. *линия*) – stabili (ilgas to paties aukščio garsas) ar judanti (garsų slinkty).  
 Trys sudėtiniai faktūros tipai:

1. Dėmė (rus. *пятно*) – vienalaikis „taškų“ sutelkimas, dažnai pasireiškiantis kaip klasteris;

2. Srautas (rus. *поток*) – pulsuojanti polifoninė faktūra: stabilus (stabilios garsų grupės nekeičiant aukščio) ar judantis (kintamas garsų srautas, kuriame laipsniškai įjungiami ir išjungiami skirtingo aukščio garsai);

3. Juosta (rus. *полоса*) – dviejų ar daugiau homogeniškų linijinių klasterių jungtis: stabili (fiksuoti linijiniai klasteriai) ar judanti (makrogarsai, sklindantys garsinėje erdvėje)<sup>41</sup>.

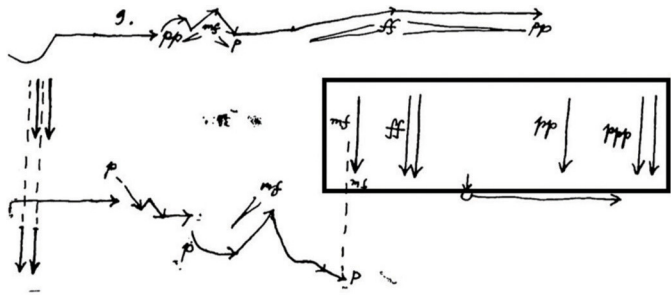
7 pav. V. Bacevičius. „Grafika“ op. 68, t. 44–51

A. Maklygino teigimu, šie tipai tėra atskaitos taškas faktūros kontūrams apibūdinti, jie neturėtų būti vertinami kaip tipologija (pavyzdžiui, kai kuriais atvejais būtų sunku nubrėžti aiškia ribą tarp „taško“ ir „dėmės“, arba „dėmės“ ir „juostos“). Nagrinėjant „Grafiką“, joje galima išvelgti sonoristinės faktūros tipus.

<sup>41</sup> Макалыгин 2005: 390–396.

### 3.2. „Taškas“ arba „dėmė“

Vienu iš A. Maklygino „taško“ pavyzdžių galėtų būti „Grafikos“ t. 47 ir 50 stailgiai įterpti tiršti akordai. Jie atitiktų V. Bacevičiaus grafinį ženklą – „vertikalią strėlę“ (žr. 7, 8 pav.). Kaip minėta, sunku pasakyti, ar šiuo atveju jie priskirtini A. Maklygino „taškui“ ar



8 pav. Grafinė partitūra

„dėmei“, nes šiuos akordus lydi mušamieji, neturintys fiksuoto garso aukščio. Iš jų išgaunami beveik klasteriniai sąskambiai.

Ryškus „dėmės“ pavyzdys būtų t. 72–74 sonorinė masė (9 pav.). Plėsdamasi akustinėje erdvėje ji tirštu harmonijos audiniu užima platų diapazoną. Šioje sonorinėje masėje dalyvaujant *trill* grojantiems timpanams ir chromatinėms styginių instrumentų akordų slinktims, faktūra tampa dar tirštesnė, kone klasterinė.

9 pav. V. Bacevičius. „Grafika“ op. 68, t. 70–74

### 3.3. „Linija“

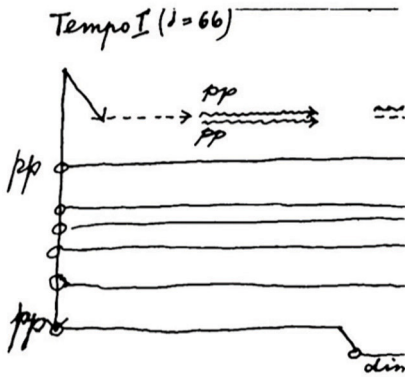
A. Maklygino įvardytos faktūros, be abejonės, yra glaudžiai susijusios su akustikos kaip erdvinio fenomeno percepcija. Tai ma-

tyti ir iš „sonorinio lauko“ kriterijų – registro, diapazono, faktūros tirštumo, pagal kuriuos muzikologas suformulavo faktūrų tipus. Šie kriterijai atskleidžia sonoristines komponavimo priemones pasitelkusių kompozitorių sampratą apie akustinę erdvę.

Toliau pateiktuose pavyzdžiuose matome stabilios „linijos“ tipo faktūrą „Grafikoje“ t. 56–62 (10, 11 pav.). Plačiame diapazone išdėstytas statiškas akordas, kuris grafinėje partitūroje būtų žymimas horizontalia linija<sup>42</sup>, savo diapazonu sukelia erdviškumo įspūdį.



10 pav. V. Bacevičius. „Grafika“ op. 68, t. 52–57.



11 pav. Grafinė partitūra

### 3.4. „Puantilistinė faktūra“

Žiūrint pro sonorizmo prizmę, galima pastebėti ne tik erdviškumo raišką, bet ir tembrų ypatumus. Tokiu pavyzdžiu „Grafikoje“ galėtų būti puantilistinė faktūra t. 104–112, 139–144, 148–159 (12 pav.). Šiuose taktuose mikromotyvai sporadiškai skamba vienas po kito, sklaido akustinėje erdvėje. Anot D. Palionytės, „susidaro įspūdis, jog erdvėje išmėtyti skirtingi makro- bei mikroobjektai, kartais vos atpažįtamai pasikartojantys arba visai kitokie“<sup>43</sup>. Tokį

<sup>42</sup> Straipsnyje orkestro ir grafinės partitūros gretinamos hipotetiškai remiantis faktūrų kontūrų panašumais, o ne muzikiniu kontekstu. Pavyzdžiui, t. 56–57 (10 pav.) ir grafinės partitūros p. 5 (11 pav.) kompozitoriaus pažymėtos tempo nuorodos nesutampa.

<sup>43</sup> Palionytė 2005: 333.



12 pav. V. Bacevičius. „Grafika“ op. 68, t. 108–112

įspūdį sustiprina ir t. 104–110, 148–153 atraminių tonu, grojamu kontrafagotu, violončele, kontrabosu ir timpanais, grindžiama technika. Atkreiptinas dėmesys į tai, kad puantilistiniai pasažai B padalėje atsiranda tris kartus ir kiekvieną kartą skamba vis kitokia instrumentų sudėtis (t. 104–112 pučiamieji, t. 139–144 styginiai, t. 148–157 pučiamųjų ir styginių partijos kartu). Tokių kompozitoriaus tembrų varijavimą galima aptikti ir t. 196–201 (13 pav.). Čia lineari frazės tėkmė, pagrįsta vienu stabilium akordu bei ištisine *decrecendo* dinamika, galėtų atitikti A. Maklygino pulsuojančios „linijos“ tipą. Kaip matyti iš pavyzdžio, tembrų atspalviai laipsniuojami instrumentuote (fortepijonas → fleita bei pikolo fleita → styginių *flageolet*) ir sudaro projekcijos į begalinę erdvę įspūdį.

Panašiu būdu erdvinį kokio nors objekto artėjimo bei nutolimo įspūdį galėtų sukelti t. 113–122, kur perkusiški, kiek mašininiai fortepijono aštuntinių akordai kartojami *crescendo* – *decrecendo* dinamika. Nepaisant kompozitoriaus išsakyto „abejingumo akustikai“, „Grafikoje“ aptinkama nemažai panašumo su E. Varèse'o

39.

The musical score is for a large ensemble. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), H. (Horn), C. A. (Clarinet in A), Clar. (Clarinet), Bsns. (Bassoons), C. Bsns. (C. Bassoon), Piano (Ped.), Div. 1. Violons (Violins), Div. 2. Violons (Violins), Altos (Violas), Div. Violas (Violas), C. B. (Cello), and 1. Timb. (Timpani). The score is numbered 39 in the top right corner. The top staves (Flutes, Clarinets, Bassoons) feature complex rhythmic patterns with dynamic markings like 'pp' and 'ppp'. The string section (Violins, Violas, Cellos, Double Basses) is marked with 'moreando' and 'rit.'. The piano part has a section labeled 'Flageolets'. The percussion includes timpani.

13 pav. V. Bacevičius. „Grafika“ op. 68, t. 197–201

garso projekcija. Tik lietuvių kompozitoriaus akustinė erdvė pagrįsta įprasta, gana tradicine komponavimo maniera, o ne kokia nors radikalesne, pavyzdžiui, konkrečiai muzikai priskirtinu garso manipuliavimu, kaip ir E. Varèse'o įrašytos garso medžiagos įpynimu į tradicinę orkestruotę („Dykumose“) ar garso erdvizavimu garsiakalbiais („Elektroninėje poemoje“ / *Poème électronique*, 1958). V. Bacevičiaus naudojamos priemonės (puantilistinė faktūra, sonorinė masė ir kt.) buvo madingos „Grafikos“ sukūrimo laikotarpiu 6–7-ojo dešimtmečio Europos šiuolaikinės muzikos terpeje. Šia prasme tenka sutikti su muzikologės Eglės Gudžinskaitės teigimu, kad „technologiniu požiūriu Vytauto Bacevičiaus kūryba visiškai integravosi į pasaulio muzikos kontekstą. Bacevičius gal ir nebuvo naujovių atradėjų gretose, bet ir ne autsideris.“<sup>44</sup> Jam buvo svetimi netikėta instrumentų sudėtimi išgaunamų tembrų

44 Gudžinskaitė 2002: 49.

eksperimentai, nekonvencionalūs instrumentų traktavimai ar grojimo būdai. Skirtinai negu eksperimentinė lenkų sonoristų pakraipa, galima sakyti, jog V. Bacevičiaus sonorizmo raiška „Grafiškoje“ apsiriboja faktūrų bei tembrų įvairove, grindžiama gana konvencionalia orkestruote, jo orkestruotė savo atspalviu artimesnė prancūzų kompozitorių mokyklai, kuriai atstovavo lietuvių kompozitoriaus pamėgtas O. Mesiaenas, nei lenkų sonoristams.

## Išvados

Pateikta analizė išryškino V. Bacevičiaus „Grafiškoje“ naudojamas sonoristines priemones. Daugiausia tai faktūra, atskleidžianti kūrinio erdviškumą. Tų priemonių erdviškumu kompozitorius bandė įkūnyti savo (vidinio) kosmoso begalybę. Pastebėta šios idėjos analogija su E. Varèse'o kūrybine „vidinės erdvės“ nuostata. „Grafiškos“ analizė padėjo įžvelgti ir kitą analogiją su E. Varèse'o kūryba – tembrų kaip esminio garso parametro traktavimą. Apie tai byloja V. Bacevičiaus „Grafiškos“ tembrų įvairovė bei su ja susijusi mozaikiška formos architektonika ir tai galima interpretuoti kaip jo sinestezijos idėjos – bandymo sulieti garso bei dailės elementus – rezultatą. Tam V. Bacevičių skatino ne tik A. Galdiko tapyba, bet ir C. Bragdonos filosofija. Pastarojo įtaka V. Bacevičiui nestebina žinant tuometinį Amerikos kultūrinį kontekstą. Pasidavęs „Naujojo amžiaus“ bangoje iškilusiam spiritualizmui, panteizmui ar misticizmui, savo kosminę muziką bandė įgyvendinti per kultines praktikas.

Dar vieną veiksnį, paskatinusį V. Bacevičiaus sinestezijos idėją, galima įžvelgti, atsižvelgus į tai, kad, kaip ir minėta, kosminės muzikos užuomazga jau formavosi ankstyvuojų jo kūrybos laikotarpiu. Tuomet lietuvių kompozitorius kurdavo dar stipriai veikiamas XIX–XX a. *fin de siècle* laikotarpiui atstovaujančių kompozitorių, tokių kaip C. Debussy, A. Skriabinas ir kt. Pastarojo įtaką atskleidžia šio rusų kompozitoriaus sumanyto apeiginio akto „Misterijos“<sup>45</sup> ir V. Bacevičiaus simfoninio ciklo planų analogija. Lietuvių kompozitoriaus plane jaučiama ne tik ezoterinė, bet ir *fin de siècle* laikotarpiu įsivyravusi eskatologinė atmosfera, kaip ir daugelyje vėlyvųjų A. Skriabino kūrinių, įskaitant „Misteriją“. Taigi galima sakyti, jog V. Bacevičius liko XIX–XX a. sandūros modernizmo sekėju. Tai patvirtintų ir „Grafiškoje“ pastebėti komponavimo priemonių ypatumai. Jie būdingi ir V. Bacevičių sužavėjusiems XX a. Vakarų kompozitoriams.

Atsižvelgiant į V. Bacevičiaus muzikinio įkvėpimo šaltiniais tapusius veiksnius bei jo komponavimo premonių konvencionalumą, kosminės muzikos idėją „Grafiškoje“ galima apibendrinti kaip amerikietišku ezoterizmu ar spiritualizmu užmaskuotą XX a. pradžios europietiško modernizmo perkūrimą, tam tikrą kultūrinę samplaiką. O gal jis taip bandė įsitvirtinti kaip europietiško šaknų menininkas gana konkurencingoje

45 Šis A. Skriabino apeiginis aktas pagrįstas sinestezijos idėja, naudojant paties kompozitoriaus sukurtą instrumentą – spalvinius vargonus (prac. *clavier à lumière*) kartu su negarsiniais poveikiais (aromatu, šokiu ir kt.).

## JAV muzikinėje terpėje? Kad ir kaip būtų, galima teigti, jog V. Bacevičiaus kosminė muzika, nors ir savotiškai, tęsia XIX–XX a. sandūros Vakarų Europos modernizmo liniją.

Gauta 2022 11 29  
Priimta 2022 12 19

### Literatūra

1. Bacevičius, K. Apie Vytautą Bacevičių. *Vytautas Bacevičius: Gyvenimo partitūra*. Sud. O. Narbutienė. T. 1. Vilnius: Petro ofsetas, 2005: 201–205.
2. Bragdon, C. *The Beautiful Necessity: Seven Essays on Theosophy and Architecture*. Rochester, N. Y.: Manas Press, 1910: 85–92.
3. Gaidamavičiūtė, R. Vytauto Bacevičiaus „Kosminė poema“ fortepijonui. *Menotyra*. 1998. Nr. 4: 85–91.
4. Gann, K. *American Music in the 20th Century*. Schirmer Books, 1997: 36–40.
5. Gedgaudas, E. *Vytautas Bacevičius Išakyta žodžiais*. Vilnius: Petro ofsetas, 2005.
6. Gudžinskaitė, E. Tonacinio principo metamorfozės Vytauto Bacevičiaus kūriniuose fortepijonui. *Lietuvos muzikologija*. 2002. T. 3: 40–60.
7. Hartsock, R. Edgard Varèse (1883–1965). *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: a Biocritical Sourcebook*. Ed. L. Sitsky. Greenwood, 2002: 530–537.
8. Janicka-Slysz, M. Visa tai yra simboliai kažko, ką aš maloningai teikiuosi paaiškinti per muziką. *Vytautas Bacevičius: Gyvenimo partitūra*. Sud. O. Narbutienė. T. 1. Vilnius: Petro ofsetas, 2005: 406–412.
9. Janicka-Slysz, M. *Vytautas Bacevičius i ego idee muzyki kosmicznej*. Kraków: Akademia Muzyczna, 2001.
10. Janicka-Slysz, M. Vytautas Bacevičius's Cosmology of Tones and the Expression of Structure. *Vytautas Bacevičius in Context*. Sud. R. Stankevičiūtė, V. Janatyeva. Vilnius: Lithuanian Composers' Union, 2009: 36–48.
11. Nakas, Š. Radijo laida „Bacevičiaus laikai“. Prieiga per internetą: <https://www.modus-radio.com/radiofonija/baceviciaus-laikai/10/> [žiūrėta 2022 11 15].
12. Narbutienė, O. Gyvenimo kelias. *Vytautas Bacevičius: Gyvenimo partitūra*. Sud. O. Narbutienė. T. 1. Vilnius: Petro ofsetas, 2005: 130–198.
13. Narbutienė, O. *Vytautas Bacevičius Orchestral Works*. CD bukletas. Toccata Classics, TOCC0049, 2007.
14. Palionytė, D. V. Bacevičiaus simfoninės vizijos. *Vytautas Bacevičius: Gyvenimo partitūra*. Sud. O. Narbutienė. T. 1. Vilnius: Petro ofsetas, 2005: 312–353.
15. Radeckytė-Kazakevičienė, M. Vytauto Bacevičiaus stambios formos kūriniai fortepijonui (1926–1939 m.). *Menotyra*. 1984. Nr. 12: 33–61.
16. Reynolds, R. The Last Word Is: Imagination: A Study of the Spatial Aspects of Varèse's Work (Part I: Written Evidence). *Perspectives of New Music*. 2013. Vol. 51 (No. 1): 196–255.
17. Stanevičiūtė, R. Šaltojo karo metų lietuvių muzikos modernėjimas: ankstyvosios trajektorijos ir jų recepcija. *Lietuvos muzikos kontekstai. Avangardo pamokos*. CD bukletas. Vilnius: Lietuvos muzikos informacijos centras, 2011: 9–18.
18. Stanevičiūtė, R. Vytauto Bacevičiaus laiškas Vytautui Montvilai. *Nailono uždanga. Lietuvių muzikų užsienio korespondencija 1945–1990*. Sud. R. Stanevičiūtė, D. Petrauskaitė, V. Gruodytė. Vilnius: LMTA, 2018: 351–393.
19. Varèse, E.; Ch. Wen-chung. The Liberation of Sound. *Perspectives of New Music*. 1966. Vol. 5 (No. 1): 11–19.
20. Versekėnaitė, A. Kosminės temos interpretacija V. Bacevičiaus kūryboje. *Baltijos regiono muzika*. 1999: 168–171.
21. Макалыгин, А. Сонорика. *Теория современной композиции*. Ред. В. С. Ценова. Москва: Музыка, 2005: 382–411.
22. Mukoyama, T. (向山毅). Claude's Bragdonas – Ketvirtojo matmens pamokslininkas (クロード ブラグドン: 四次元の伝道師). *Journal of Inquiry and Research*. Kansai Gaidai University. 2004. No. 80: 97–112.

## Šaltiniai

1. Vytautas Bacevičius. „Graphique“ op. 68, 1963. Grafinė partitūra (grafinė notacija), vienas iš originalų atsiųstas J. Žilevičiui. *Lituanistikos tyrimo centro lietuvių muzikologijos archyvas*. Vytauto Bacevičiaus fondas, dėžė 16, Nr. 1.
2. Vytautas Bacevičius. „Graphique“ op. 68, 1964. Partitūra. *Lituanistikos tyrimo centro lietuvių muzikologijos archyvas*. Vytauto Bacevičiaus fondas, dėžė 16, Nr. 9.
3. Vytautas Bacevičius. Laiškas Juozui Žilevičiui, 1965 01 02. *Lituanistikos tyrimo centro lietuvių muzikologijos archyvas*. Vytauto Bacevičiaus fondo laiškų byla.
4. Vytautas Bacevičius. „Graphique“ op. 68, 1964. Pjesė simfoniniam orkestrui. Partitūra (2 egz.), grafinis piešinys (autografo kopija). *Lietuvos literatūros ir meno archyvas*. F. 118. Ap. 1. B. 24.
5. Loreta Stanislava Tamulytė-Venclauskas. Kasečių įrašas be datos. Pokalbis su Vytautu Bacevičiumi radijo laidoje. *Lietuvos literatūros ir meno archyvas*. F. 838.

*Yusuke Ishii*

## The Idea of Cosmic Music in Vytautas Bacevičius's Composition *Graphique*, Op. 68 (1964)

### Summary

The article discusses the musical idea of Vytautas Bacevičius, which he called “cosmic music”. The composer put it forward in the 1960s–1970s, i.e., in the latest period of his life. During this period, he composed the orchestral work *Graphique*, op. 68. The article aims to reveal how his idea of cosmic music manifests itself in the aforementioned work. Bacevičius used a graphic score in the process of composition of the work. By using it, the composer aimed to transcend the conventional way of musical representation and to realise his idea of cosmic music. Various factors that are implicated, such as Adomas Galdikas's (1893–1969) painting, Edgard Varèse's (1883–1965) music, Claude Bragdon's (1866–1946) philosophy, should also be taken into account. The analysis of *Graphique* shows explicitly that these factors are closely related to the means of composition used in the work, i.e., sonoristic textures. They reveal not only Bacevičius's attention to timbres and acoustics, but also the synaesthetic idea, which can be considered a manifestation of his cosmic music.

KEYWORDS: Vytautas Bacevičius, graphic score, sonorism, cosmic music, Edgard Varèse