

ŠIUOLAIKINĖ RELIGINĖ KŪRYBA: AR PASAULIETIŠKUMAS (*PROFANUM*) GALI BŪTI SAKRALUS?

Danutė Kalavinskaitė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija
Gedimino pr. 42, Vilnius LT-01110, Lietuva
Telefonas: +370 676 41970
El. paštas: danute.kalavinskaite@lmta.lt

Pateikta: 2018 m. balandžio 10 d., priimta spausdinti: 2018 m. birželio 15 d.

DOI:10.13165/SMS-18-10-1-01

Santrauka. *Apeigose skambančiai muzikai krikščionys visuomet kėlė tam tikrų reikalavimų, iš kurių ilgainiui susiklostė sakraliosios, arba bažnytinės, kūrybos kriterijai: muzika turėtų būti kilni, rimta, meditatyvi, darnios formos, grigališkojo choralo ir griežtojo stiliaus polifonijos pavyzdžiu atitinkanti pamaldų dvasią ir pan. Šie kriterijai bent iš dalies galioja ir naujai religinei kūrybai, XIX a. išaugusiai iš bažnytinės muzikos.*

XX amžiuje religinio meno ypač padaugėjo pasaulietinėje erdvėje. Sampratos, kad Dievas ir tai, kas šventa, gali būti tik bažnyčioje, nykimas atitinka katalikų teologiją po Vatikano II susirinkimo. Liturgijos reforma atvėrė kelią naujai bažnytinei kūrybai pagal liturginius tekstus gimtąja kalba; buvo pradėta rūpintis religiją įkultūrinti – kiekviena tauta gali garbinti Jėzų, laikydamosi savo tradicijų. Apeigose greta tradiciškai „šventų“ katalikų bažnytinės muzikos stilių suskambo folklorinės, džiaz, pop stiliaus kompozicijos. Kita vertus, skausminga dviejų pasaulinių karų patirtis bei nepritarimas banaliai saldžiai pramogų kultūrai lėmė ir estetinių paradigimų kaitą: ne tik pasaulietinėje, bet ir religinėje XX a. kūryboje atsirado triukšmo, šauksmų, disonansiškumo ir kitų su dieviška harmonija paprastai nesiejamų dalykų.

Straipsnio tyrimo objektas – šiuolaikinių lietuvių kompozitorių religinės kūrybos, pirmiausia mišių, pasaulietiški bruožai. Analizuojama elementų, pagal tradiciją laikomų profaniškais, sąveika su kanoniniu (sakraliu) tekstu, jų vaidmuo kompozicijoje.

Reikšminiai žodžiai: *Romos Katalikų Bažnyčia, liturgijos reforma, šiuolaikiniai lietuvių kompozitoriai, religinė muzika, įkultūrinimas, muzikos kalba, profanum, šokis, teatrališkumas.*

Įvadas

Krikščionys nuo pat pradžių kėlė tam tikrų reikalavimų apeigose skambančiai muzikai. Iš jų ilgainiui susiklostė sakraliosios, arba bažnytinės, muzikos kriterijai: pagal įvairių amžių Katalikų Bažnyčios dokumentus, su šventa paskirtimi nedera šokis, humoras, triukšmingumas, teatrališkumas, banalumas ir tuščiažodžiavimas, eksperimentavimas ir trikdantis neįprastumas, sąsajos su pramoginiais renginiais, – muzika turėtų būti kilni, rimta, mediatyvi, darnios formos, grigališkojo choralo ir griežtojo stiliaus polifonijos pavyzdžiu atitinkanti pamaldų dvasią ir pan. Šie kriterijai bent iš dalies galioja ir naujai religinei kūrybai, kuri XIX amžiuje išaugo iš bažnytinės muzikos¹.

XX amžiuje religinio meno ypač padaugėjo pasaulietinėje erdvėje. Supratimas, kad Dievas ir tai, kas šventa, gali egzistuoti ne vien bažnyčioje, atitinka katalikų teologiją po Vatikano II susirinkimo (1962–1965). Susirinkimo inicijuota liturgijos reforma atvėrė kelią naujai bažnytinei kūrybai pagal liturginius tekstus gimtąja kalba. Buvo pradėta rūpintis religiją įkultūrinti – kiekviena tauta gali garbinti Jėzų, laikydamosi savo tradicijų. Tad liturgijoje greta tradiciškai šventų katalikų bažnytinės muzikos stilių suskambo ir folkloro bei populiarios melodijos, buvo pradėtos kurti liaudiškos, džiazos mišios (pvz.: „Missa luba“, „Missa criolla“, „Missa flamenca“, „hootenanny Mass“) ir panašiai². Katalikams vis labiau įsisąmoninant, kad Bažnyčia – ne vien pašvęstieji asmenys (kunigai ir vienuoliai), bet ir įvairaus amžiaus pasauliečiai, bažnyčios, tradiciškai laikytos Dievo namais, virsta bendruomenės susibūrimo ir (savi)veiklos vietomis. Kyla klausimas, ar visa tai – ne profanacija. Ar sakralioje Bažnyčios erdvėje yra vietos žmogui kaip gyvam kūniui ir kaip nors „kūniškai“ muzikai³?

- 1 Bažnyčios reikalavimais muzikai remdamasis, Bohdanas Pociėjus nurodo šiuos, priešingus dvasingumui, „muzikos kūniškumo“ bruožus: gyvybinga, veržli skambesio spalvų įvairovė, tanki orkestrinė faktūra, tvirtas (šiuurkštus, ryškus) ritmas, konkreti (?) melodija, gyvybinė energija, skambėjimo aštrumas. Žr.: Pocij B. Duchowość i zakorzenienie. *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*. Kraków: Akademia muzyczna w Krakowie, 2004, p. 44.
- 2 Pasaulietiško krikščionių apeigose istorija ilga ir marga. Pramoginių elementų kritikos ir draudimo randame XIV a. (pop. Jono XXII bulė „Docta sanctorum patrum“); Renesanso epochos kompozitoriai pasaulietines melodijas ir kūrinius naudojo kaip mišių ir motetų intonacinę medžiagą, iki Tridento susirinkimas (XVI a. vid.) vėl griežtai uždraudė bet kokias pasaulietines apraiškas (taip pat ir melodijas) šventose apeigose. Tuo pat metu Martinas Lutheris gražias pasaulietines melodijas kaip tik įtraukė į protestantų giesmynus. Vėliau, XIX–XX a. pr., bažnytinei kūrybai turėjo įtakos tautinio identiteto svarbos didėjimas: to meto lietuvių kompozitoriai kūrė lietuviškas religines giesmes, „lietuviškas mišias“, pagrįstas lietuviškų giesmių melodijomis. Plačiau žr.: Kalavinskaitė D. Elements of the Secular in Church Music. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais. Zinātnisko rakstu krājums VIII*. Daugavpils: Saule, 2016, p. 228–247.
- 3 Katalikų liturgija Pietų kraštuose liudija, kad, pavyzdžiui, kūno judesius įmanoma integruoti į šventas apeigas. Vienas ankstyviausių tai apibrėžiančių Bažnyčios dokumentų – Dievo kulto ir sakramentų kongregacijos 1975 m. raštas „Šokis liturgijoje“ (žr. Dance in the Liturgy: <<http://www>

Profesionalios muzikinės kūrybos sfera XX amžiuje taip pat patyrė esmingų pokyčių – pasak Roberto Liebrando, skausminga dviejų pasaulinių karų patirtis ir priešinimasis pramogų kultūrai lėmė estetinių paradigimų kaitą: religinėje kūryboje atsirado triukšmo, šauksmų, disonansiškumo ir kitų su dieviška harmonija paprastai nesiejamų dalykų⁴. Estetinių kriterijų pokytis suteikė naujų galimybių muzikos religinei išraiškai (netgi liturgijoje); ekspresyvumas išreiškiant egzistencines žmogaus patirtis ne tik padeda su jomis susidoroti, bet ir išplečia siaurus „grožio“ – kaip vien įdomių muzikos konstrukcijų, technologinių pratybų ar malonių skambesiu – rėmus⁵. Kaip teigia *Missa in musica* autorius kompozitorius Feliksas Bajoras: „Šių laikų žmogus – išstamptas, tiek visko patyręs, jis negali kalbėti paprastu balsu. Sunku įsivaizduoti, kad rožinėmis natomis galima būtų išreikšti mūsų kančias, sunkų gyvenimą“⁶.

Akivaizdu, kad meninėje sakralumo reprezentavimo sferoje prieštaravimų esama daug ir ypač aštrių. Viena vertus, mokslininkai tiria skirtingų stilių muzikos kaip fizinio dirgiklio poveikį žmogaus fiziologijai ir psichikai⁷. Kita vertus, krikščionybė remiasi pirmiausia žodžiu (tekstu), o jis paskutiniaisiais dešimtmečiais net ir apeigose, bet ypač evangelizaciniuose renginiuose yra įgarsinamas per įvairiausią muziką⁸.

Tad XX a. pabaigos – XXI a. pradžios neliturginės religinės muzikos kūrėjų, regis, nebeturėtų varžyti muzikinės raiškos apribojimai. Pasak muzikologės Violetos Tumaso-

ewtn.com/library/curia/cdwadance.htm>), vėliau tos pačios kongregacijos instrukcijoje *Varietates legitimae* (1994) šokio judesiai, lingavimas, plojimas minimi ir liturgijoje leidžiami tam tikromis sąlygomis – „jeigu [tai] yra tikròs bendruomeninės garbinimo, šlovinimo, aukojimo ir prašymo maldos išraiška, o ne vien pasirodymas“ (cit. iš § 42).

- 4 Liebrand R. *Die Entwicklung der katholischen Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: die liturgischen Vokalkompositionen Heino Schuberts*. Hildesheim: Olms, 2003, p. 62.
 - 5 Pgl.: Liebrand R. *supra* note 4, p. 68; Daunoravičienė G. „Missa in musica“: tarp sacrum ir profanum. *Feliksas Bajoras. Viskas yra muzika*. Vilnius: Artseria, 2002, p. 246.
 - 6 Svarbiau būti savimi, negu kad tave suprastų: Rūtos Gaidamavičiūtės pokalbis su Feliksu Bajoru. *Feliksas Bajoras. Viskas yra muzika*. Vilnius: Artseria, 2002, p. 396.
 - 7 Žr. buvusio džiazio muzikanto Basilo Cole, vėliau tapusios dominikonų vienuoliu, studiją: Cole B. *Music and Morals. A Theological Appraisal of the Moral and Psychological Effects of Music*. New York: Alba House, 1993.
 - 8 Lietuvoje 2009 metais buvo kilusi diskusija dėl sunkiojo roko dvasinės kokybės. Šio stiliaus gerbėjai yra įsitikinę, kad ir per jį įmanoma skelbti krikščioniškas tiesas: pasak Beno Ulevičiaus, „galinga idėja dera su galinga muzika“; jo teigimu, nors ir nesietinas su liturginėmis apeigomis, krikščioniškas sunkusis rokas (metalas) daugeliu bruožų – kaip antai grožio aistra ir ilgesiu, galybe, veržlumu – yra artimas klasikinei muzikai ir vertintinas kaip „iššūkis socialiam, egoistiškam ir veidmainiškam suaugusiųjų pasauliui“, kaip prieš blogį nukreipta agresija (Ulevičius B. Krikščionybė roko ritmu. *Bernardinai.lt*, 2009-01-20. <<http://www.bernardinai.lt/index.php?url=articles/90330>>). Oponavusio kun. Volskio įsitikinimu, ši ir panaši muzika jos klausantiems „per melodijas, ritmą, atlikėjų elgesį, scenos ir koncerto vietos išvaizdą bei garso stiprumą“ daro destruktivią dvasinę įtaką, todėl „krikščioniškas sunkusis rokas“ yra neįmanomas dalykas (Volskis O. Muzikos įtaka žmogaus sielai. *Bernardinai.lt*, 2009-07-11. <<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2009-07-11-kun-o-p-volskis-muzikos-itaka-zmogaus-sielai/7781>>).
- Apskritai sunkusis rokas labiau siejamas su satanizmu ir destrukcija (per muzikos instrumentų išderinimą, žmogaus balso iškraipymus, kurtinantį garsumą, dažnai amoralų tekstą): pasak Cole, tyrimai atskleidžia jo ryšius su netvarkingu seksualiniu aktyvumu, narkotikų ir prievartos naudojimu (Cole B. *Op. cit.*, p. 122).

nienės, „nebeprivaloma laikytis kanonų, kurie nors nėra panaikinti, tačiau jų neliko nuorodose dėl religinės muzikos kūrimo“, vis dėlto ir šioje kūryboje pageidautina „neužgožti Dievo Žodžio prasmį“⁹.

1. *Profanum* apraiškos liturgijoje ir religinėje muzikoje

Anksčiau minėtos įvairios muzikos savybės, kurios netinka bažnytinei kūrybai, o kitokią religinę krikščionių muziką neva daro „nedvasingą“, yra skirtingos kilmės. Kai kurios jų nepriimtinos kaip nereliginės laikysenos išraiška arba trukdis tokiai laikysenai atsirasti. Paskutinių dešimtmečių Katalikų Bažnyčios dokumentuose atmetama kūryba, kuri neskatina klausytojų atsiverti santykiui su Dievo Asmeniu, – svaiginanti, sąmonę temdanti ar blaškanti, sukelianti transą, kreipianti klausančiuosius į savitikslių pramogavimą ar į savo pačios (žavų ar bjaurų) skambesį, t. y., eksperimentinė, triukšminga ar kaip kitaip ekspresyvi; taip pat tokia kūryba, kuri Dievo-žmogaus (kaip Kūrėjo ir Atpirkimo reikalingo kūrinio, kaip Dievo Tėvo ir mylimo Dievo vaiko) santykį iškraipo, pavyzdžiui, išreiškia (kartu ir formuoja) nerimtą, nepagarbų (familiarų, paviršutinišką, formalų) ar baimės (nevilties, nemeilės, nepasitikėjimo Dievo gailestingumu) santykį.

Kiti profaniškais laikomi kūrybos bruožai yra labiau susiję su istorinėmis aplinkybėmis ir konkrečia kultūra. Pavyzdžiui, jei sakralumo modelis yra vienuolynuose puoselėtas grigališkasis choralas, šokio ritmai bus *profanum* apraiška. Tačiau XX amžiuje ne vien misionieriams teko suprasti, kad kitokia kultūrinė raiška (kaip ir kita kalba, nei lotynų) taip pat gali būti krikščioniška¹⁰.

Tad ir į akivaizdžiausias tradicines „pasaulietiškumo“ šiuolaikinėje religinėje lietuvių kūryboje¹¹ apraiškas – nesantūrumą (teatrališkumas), giminybę šokiui, muzikavimą kaip

9 Tumasonienė V. Lietuvių šiuolaikinės religinės muzikos kūrėjų indėlis į Lietuvos kultūrą. *Žymiosios muzikos ir teatro asmenybės: jų veiklos projekcija Lietuvos kultūroje*. Vilnius: LMTA, 2009, p. 53.

10 Lietuviams atgavus Nepriklausomybę ir laisvę pažinti visą pasaulį, kompozitorius Feliksas Bajoras stebėdamasis dalijosi įspūdžiais: „Esam kalbėję apie skirtingus tautų charakterius. Negrai, pavyzdžiui, reikšdami savo jausmus neišsiverčia be judesių. Visur svingas, tai ir čia svingas – *Sanctus, Benedictus*. Visur. Kodėl ne? Ir visai nejusti pasityčiojimo iš šventų dalykų. Jie tik kitaip interpretuoja. Tos visos kanoninės dalys. Ir labai įdomu. *Sanctus* – visada toks šventas, o čia – lyg šokant, lyg lengvabūdiškai. Amerikoniškai, nesijaudinant, viskas gražu, viskas gerai. Mes sakom – negalima iš Dievo reikalauti. Jie reikalauja, nori muzikoje tai girdėti. Kitokia maldų interpretacija. Duok!“ (Senieji žanrai vėl perspektyvūs: Edmundo Gedgaudo pokalbis su Feliksu Bajoru. *Feliksas Bajoras. Viskas yra muzika*. Vilnius: Artseria, 2002, p. 383).

11 Analizei pasirinktos vyresnės kartos šiuolaikinių autorių kompozicijos, sukurtos pirmaisiais Atgimimo ir Lietuvos nepriklausomybės dešimtmečiais. Atgauta pasaulėžiūros ir tikėjimo laisvė, atsikūrusi religinė spauda, tuo metu publikuota filosofinė literatūra ir galiausiai padėta vykdyti katalikų liturgijos reforma sudarė unikalią, intelektualinės įtampos kupiną terpę muzikinių bažnytinių žanrų kūrybai. Kompozitoriai jiems naujoje religinės muzikos sferoje ne tik ieškojo šiuolaikiškų sakralumo raiškos būdų, bet ir išbandė sakralumo ribas, todėl to laikotarpio religinė kūryba buvo ypač įvairi, plėtojama skirtingomis kryptimis. Jos kontekstas – to pato estetikos, filosofijos, teologijos, muzikologijos publikacijos bei diskusijos apie liturgiją ir bažnytinius žanrus, kuriomis šiame straipsnyje daugiausia ir remiamasi.

pramogą, nenuoseklumą (eklektiką) – galima pažvelgti ne kaip į sakralumo profanaciją, bet priešingai, ieškant jų sakralumo galimybių, jų buvimo religiniame kūrinyje prasmės.

2. Nesantūrumas: teatrališkasis pradai

Teatrališkumo sferai daugiau ar mažiau priklauso visa kūryba, kurioje disponuojama ryškiais muzikos vaizdiniais (retorinėmis figūromis). Apeigose ir bažnytinėje muzikoje nepriimtina nesantūri, todėl nukreipianti girdinčiųjų dėmesį nuo Dievo į save pačią, raiška. Tačiau bažnyčioje greta liturgijos arba koncertų salėje tokie muzikos kūriniai gali atlikti liturginės dramos (vaizdingo, išpūdingo liturgijos ar religinio įvykio paaikškinimo, jį dramatiškai išplėtojant) ar misterijos – ką ir daro teatras – vaidmenį.

Juris Rubenis, lygindamas teatrą su religinėmis apeigomis ir atrasdamas jų giminystę, pirmiausia nurodo skirtingumą: „Žodis „teatras“ kasdienėje mąstysenoje siejasi su kažkuo netikru, pervaidintu, veidmainišku. Tai veiksmas, kuriame žmogus apsimeta kitu. Demonstruoja jausmus, kurie nėra kilę iš jo kaip asmenybės. Tačiau religinės apeigos visą laiką siekė parodyti priešingą dalyką: čia vyksta kažkas maksimaliai tikra. Mes tokie, kokie esame – Dievo akivaizdoje. Čia bet koks apsimetimas <...> vertinamas kaip sunki nuodėmė, kuri veda į atšalimą nuo Dievo ir parodo, kad paties svarbiausio žmogus vis dėlto nesuprato“¹². Vaizdinių kaita pagrįstoje muzikos neliturginėje kompozicijoje pagal bažnytinį tekstą taip pat randame numanomą herojų – jo „tikrumas“ priklauso nuo „elgesio“ su Dievą reprezentuojančiu tekstu.

Muzikos herojaus „tikrumo“ ir jo skelbiamos žiniškos vertingumo klausytojams aspektu vertos dėmesio dvi dramatiškos šiuolaikinės lietuvių kompozicijos pagal kanoninį tekstą: Vidmanto Bartulio *Requiem* ir Felikso Bajoro *Missa in musica*. Pirmoji priskirtina romantiškojo psichologizavimo tradicijai – kelių dramatiškų kulminacijų ir atoslūgių kreivė atitiktų netektį patyrusio asmens emocijų kaitos dinamiką: sielvarto antplūdžiui kaitaliojasi su pasimetimu egzistencinėje tuštumoje. Antroji atstovauja ekspresyviai naujųjų laikų individualizmui – „išstampyto žmogaus“, kuris „normaliu balsu negali išreikšti didelių jausmų“¹³, pozicijai.

Apie *Requiem* idėją pats kompozitorius yra sakęs: „Man labai svarbi mirties akistata, nors joje nėra nei gailėsčio, nei baimės. Ji pilna paradoksų, nėra tokia baisi, o galbūt absurdiška, groteskiška, atsiranda netgi kažkoks pyktis nežinia kam...“¹⁴. Muzikologai patvirtina šiame kūrinyje, pirmiausia *Dies irae* sekvencijoje, esant iki tol gedulinėms mišioms nebūdingų sarkazmo, farso elementų (per solistų trio įmantriai chromatizuotas melodijas ir neįprastą tradiciniam vokalui artikuliaciją, kai kurių instrumentinių partijų pompastiką), „šėtoniškos jėgos“, „satanistinio grotesko“ ir kitų tamsių jėgų apraiškų¹⁵. *Dies irae* atgarsiai suskamba ir Švenčiausiajam Dievui pagarbinti skirtame *Sanctus*. Ši

12 Rubenis J. Teatras ir religinės apeigos. *Krantai*, 1990, 4 (16): 23.

13 Svarbiau būti savimi, negu kad tave suprastų: Rūtos Gaidamavičiūtės pokalbis su Feliksu Bajoru. *Feliksas Bajoras. Viskas yra muzika*. Vilnius: Artseria, 2002, p. 396.

14 Goštautienė R. *Requiem*. *Krantai*, 1989 spalio: 5.

15 Žr. V. Bagdzevičiaus, L. Paulauskio anotacijas Bartulio *Requiem* kompaktinės plokštelės buklete (*Lithuanian New Music Series*, LMIPC CD 006).

dalys – per netikėjimą „išspauštas šlovinimo žodis“ (Bartulis), „riksmas, atodūsis, atgaila, apnuoginantis nūdienos muziką draskančią prieštarą tarp subyrėjusio postmodernizmo Ego, neoromantinio būties atsivėrimo mene, ilgesio ir intelektualo negalios atsižadėti savo kupros“¹⁶. Bartulio „mirties absurdo“ teatre, kur net ir gedulinės procesijos (VI d. *Processio*) garsai yra trūkčiojantys, įtartinai vibruojantys, iškraipyti, choras atlieka nuo Antikos dramų jam priskirtą objektyviosios sferos atstovo vaidmenį¹⁷; ypač sakraliai skamba aukšti berniukų choro balsai¹⁸ – *Requiem* muzikos kalbos moduliacijos į šią sferą (religiniu požiūriu – muzikos herojaus atsigręžimo į Dievą judesys) klausytojams gali tapti katarsio akimirkomis.

Feliksas Bajoras į *Missa in musica* kaip autonomišką dramą ėjo visa savo kūryba¹⁹, o kaip į „liturgiją muzikoje“ – per du ankstesnius mišių ciklus²⁰. *Missa in musica* kompozitorius atmetė didžiumą su mišių žanru susijusių šablonų – ciklas sukurtas kaip nenutrūkstantis plėtojimasis, apimantis ir liturgijoje kunigui skirtąsias dalis (*Oremus, Consecratio, Canone, Pax Domini*). Kelios dalys vien instrumentinės. Žodžiai yra riboti, ir „muzika atsiranda tuomet, kai siela susiduria su realybės aspektu, kuriam protas neturi

16 Goštautienė R. *Op. cit.*, p. 5.

17 Ši sfera dvejoja – žmogaus (objektyvuotų jo išgyvenimų) ir to, su kuo jis susiduria (kasdieniška bruzdesį pranokstančios amžinybės, Dievo didybės, žmogui neišvengiamos lemties mirti, netekties fakto).

18 Tai, pavyzdžiui, slėpinga IV d. *Absolve Domine*, himniškai homofoniška VII d. *Domine Jesu Christe*.

19 Kompozitoriaus religinio gyvenimo *credo* galima laikyti dviejų dalių ciklą mišriam chorui „Paslaptis“ (1984, pagal kun. Jono Gutausko žodžius): „aš aklas, kad Tave regėčiau, nematomas – ir matomas Tu, mano Dieve“ ir „kas – gyvenimas, ir kas – mirtis, mums, jų belaisviams, – paslaptis“. Latentinio religingumo atrastume beveik visoje Bajoro kūryboje, kur jis nuolat ieškojo atviro aplinkai ir jautraus smulkiausiems jos pokyčiams muzikos herojaus autentiškos išraiškos, garsais struktūruodamas / (at)kurdamas gyvenimą, ne vien žaisdamas formomis ir skambesiais. „Teisingos“, neformalios išraiškos siekis yra didžiumą Bajoro kūrybos (iki *Missa in musica*) pripildęs muzikinių klausimų, aimanų ir šauksmų. Tos ekspresyvos figūros, nelygaus pulso ritmas, netikėti mini-kontrastai nuolat provokuoja klausytojus atsiverti akimirkos stebuklui. Antrinant Hescheliui (plg. Heschel A. J. Žmogus – ne vienišas. *Logos*, 1993–1994, 5: 123–124), asmuo, gyvenantis visa siela, aistringai besidomintis stebuklais, kurie yra visur ir visame, yra atviras ir tikėjimui. Toks slaptasis *sacrum* būdingas daugumai Bajoro kūrinių.

20 Ankstesnieji ciklai rodo ne automatišką tikėjimo ritualų mėgdžiojimą, o autentiškos išraiškos ir tinkamų struktūrų paieškas: ieškojimą santykio su Dievu ir muzikos vietos bažnyčioje, atsiliepiant į Bažnyčios kvietimą pagal savo pašaukimą prisidėti prie viešo Dievo garbinimo. Pirmasis – „Mišių giesmės“ – beveik įprastas ciklas, kurį netikėtai iš liturginio į autonomiško (pažeidžiančio liturgijos tekstus ir raidą) ciklo kategoriją praprasmina paskutiniąją *Agnus Dei* užbaigiantys epizodai – ankstesnių dalių fragmentai. Antrųjų, „Vaikų mišių“ struktūra daug labiau nutolusi nuo tradicinio mišių ciklo. Kanonių tekstą Bajoras papildė bežodžiais vargonų intarpais: Meditacija (vietoj pradžios maldos ir skaitinių), Aukojimu (Eucharistinės maldos vietoje) ir Interliudu (vietoj maldos po komunijos ir palaiminimo). Šiai kompozicijai būdinga vaikų choro išraiškos įvairovė, vietomis artimesnė kalbėjimui nei giedojimui, – tartum autorius norėtų visus, net ir nemokančius giedoti, įtraukti į šį veiksma. Kai kuriems epizodams (pvz., „Prisipažįstu...“ ir komunijos giesmės rečitavimas, asketiška maldos „Tėve mūsų“ pradžia) Bajoras yra suradęs tokias išraiškas, kuriomis ne tik įtaigiai išpažįstamas prigimtinis žmogaus skurdas, bet ir liudijama, kad Mišios nėra tik ritualas, kad Viešpats už mus mirė ne formaliai.

sąvokų, o kalba – pavadinimų²¹. Skambant šioms Mišioms nei kunigas, nei bendruomenė, nei pati liturgija nėra reikalingi – reikalingi tik liturgijos esmę suprantantys klausytojai. Liturginio teksto turinys Bajorui – ne tik Kita tikrovė, bet ir žmogaus santykis su ja. Gražinos Daunoravičienės teigimu, *Missa in musica* originalumas – „akiplėšiška nekonvencionali psichoanalitinė liturginio teksto interpretacija. Čia muzika nesiekiami iliustruoti <...> gerai žinomo teksto prasmes, bet jo pagrindu <...> kuriamas reflektyvus bendraujančiojo su Dievu pasaulis“, o „ekspresyviomis muzikinėmis priemonėmis analizuojamas besimeldžiančio žmogaus mąstysenos, būsenų, jo vidinio pokalbio su Dievu paradoksalumas“²².

Dirbtinai gražus skambesys nepriimtinas, nes, pasak Bajoro, išpuoselėti šlovinimo ditirambai Dievą galėtų tik įžeisti, „užgautų, kaip pažemina pataikavimas ar tiesmukas sakymas“²³. Galbūt todėl *Kyrie eleison* atskirai ištariamas kiekvienas kreipinio garsas – tai susijaudinusio žmogaus kalba. Pusė *Pater noster* maldos šnabždama, kita pusė rečituo-jama vienintele d¹ nata – galima manyti, jog taip meldžiasi žmogus, suvokiantis savo skurdą. *Glissando*, klasteriai ir kitokie „velniški“ efektai pasitelkti *Agnus Dei* kraupumui sukurti, aimanomis ir dejonėmis reikalaujant ramybės²⁴. Dalis *Oremus* klausytojams gali atskleisti ar priminti du dalykus: maldos kaip išėjimo į tyrus ir aukojimo kaip nukirtimo, išplėšimo patirtį (fortepijono klasterių „smūgiai“ drauge su verksmingu sekundų banga-vimu vokalo partijoje)²⁵.

Klausimų taip pat kelia *Missa in musica* atlikėjai-veikėjai (instrumentai). Tromboną galėtume pateisinti lietuviškų Kavarijos kalnų pučiamųjų orkestrų tradicija, fortepijonas, nors neretai skamba šiuolaikinėje liturgijoje, tebelaikomas pasaulietinės sferos instrumentu. Bet labiausiai šokirovoja veikėjų „elgesys“ šiose Mišiose – jie nedarniai rėkia, kelia sąmyšį, tartum į *sacrum* erdvę būtų įžengusi ir mus apsupusi visa profanybė, kurios šurmulyje stengiamės susikaupti maldai. Ir intonacinis šios muzikos pagrindas – tritonis, kurio (dėl vidinės įtampos) bažnytinėje muzikoje ilgai vengta, laikant velnio intervalu²⁶.

Jau minėta, kad krikščioniška religinė muzika neturėtų apsiriboti vien neišganyta būkle. Bajoras ja ir neapsiriboja – Mišių muzikoje struktūruoja neįstengiančią susikaupti ties dieviškumu ir ilgiau jame išsilaikyti būtų, *profanum* (žmogaus) ir *sacrum* (Dievo)

21 Heschel A. J. Žmogus – ne vienišas. *Logos*, 1991, 3: 143.

22 Daunoravičienė G., *supra* note 5, p. 241, 243

23 *Ibid.*, p. 244.

24 Šios dalies muzikinį pavyzdį ir plačiau apie *Missa in musica* žr.: Kalavinskaitė D. Religinė patirtis per muziką: šiuolaikinė lietuvių kūryba. *Soter*, 2012, 44 (72): 64–66.

25 Pats kompozitorius nenorėjo suvaržyti klausytojų fantazijos: „Antai – *Missa in musica* trečioji dalis [*Oremus*]. Vien iš klausos nepasakysi, kad girdi tradicinį tekstą. Menas turi palikti erdvės kiekvieno supratimui. <...> Galbūt žmogus snustelėjo, bažnyčia tuščia, aidai kiekvienas garsas, kiekvienas judesys miegančiojo pasąmonėje pasikartoja keistais iškreiptais garsais. Žodžiai išskaidyti ir išstėti, nes laikas šioje situacijoje – nerealus. Kitų žmonių malda grįžta šnabždesiu. Gal bažnyčios stogas prakiuręs, ir išgirsti netikėtą išgąsdintų balandžių skrydį“ (Bajoras F. Muzika ir tekstas. *Dienovidis*, 1998.XI.27-XII.3, Nr. 43, p. 7).

26 Šiame Bajoro cikle jis atstovauja žmogaus būklei – netobulam, nuodėmingam žmogiškumui, kuriam svetimos dirbtinės šventumo klišės ir pozos. Simboliška, kad skambėjęs *Kyrie*, taip pat *Gloria* dalyje (kur minimas Jėzus Kristus) ir *Credo* dalyje ties „crucifixus“ (trombono partijoje) kaip žmogaus ženklas, fragmente „resurrexit“ jis „perkeičiamas“ į kvintą – tobulą konsonansą, dieviškumo ženklą.

santykis akivaizdžiai kinta. Pirmoji vyraujančio meditatyvaus sakralumo oazė – dalis *Oremus*, antroji – *Pater noster*. *Profanum* kulminacija – dalis *Agnus Dei*, kur „pasaulis“ triumfuoja Avinėlių smūgiuojančiais fortepijono klasteriais, trečiuoju tarsi geidulingai pašaipiu soprano (moters gundytojos?) pašymu-reikalavimu pasigailėti, duoti ramybę. Tačiau jis gauna, ko prašęs, – tikrą ramybę, išreikštą dainingomis *Agnus Dei* užbaigiančiomis sekstomis kontraboso partijoje. Taip klausytojų akivaizdoje įvyksta muzikos herojaus perkeitimo stebuklas – agresyvumas Dievo atžvilgiu virsta romumu, susitaikymu. Pasak Leonardo B. Meyerio, meno kūriniai „itin stipriai paveikia mūsų pasaulėjautą, pasaulėvoką ir egzistencinę patirtį“²⁷ – taip ir šio „Mišių muzikoje“ muzikinio teatro vyksmui struktūruojant klausytojų jausmus, įmanoma, kaip ir dramoje, patirti katarsį²⁸.

3. Kūno primatas: šokio ritmai

Krikščionių Bažnyčiai šokį vertinant kaip profanišką malonumą (pramogą kūnui, ritmo šėlsmą) ir jį – kaip klaidatikystės apraišką – draudžiant liturgijoje, šokį kaip dvasinio džiaugsmo atitikmenį randame Bažnyčios teologų ir kitų šventųjų raštuose. Pasak Beno Ulevičiaus, „pomirtinis gyvenimas dažnai vaizduojamas kaip nesibaigiantis giedras ir gražus šokis – išrinktųjų ratelis. <...> Ankstyvųjų amžių krikščionybei tokia „pomirtinio žaidimo“ idėja taip pat buvo sava: „Dainas dainuosiu tau ir šoksiu su šventaisiais choralais, o Žodi neįmenamo Tėvo!“ – skaitome IV a. antkapyje“²⁹. Šv. Kirilas Aleksandrietis, aiškindamas Zacharijo pranašystę apie ateities Jeruzalę (žr. Zch 8, 5), rašo: „Tai didžiulis pulkas tų, kurie yra ne kas kita kaip vaikeliai, tai yra tie, kurie ką tik apglėbė tikėjimą. Tai jie, šokdami, sakydami, dvasinį šokį, taip puošia miestą – <...> Bažnyčią“. Šv. Jeronimo manymu, Bažnyčioje „dvasios džiaugsmas įgauna kūno judesio išraišką, ir jos vaikai šokio žingsniu sakys su Dovydu: *Šokti aš noriu ir žaisiti priešais Viešpaties veidą*“³⁰.

Lietuvių religinėje muzikoje šokio vaizdinys, išreikštas aštriomis sinkopėmis, skambesio pliūpsniais, hoketu vokaliniuose partijose, paprastai siejamas su Dievo garbinimo tekstais. Tai girdėti, pavyzdžiui, Vaclovo Augustino *Gloria II* dalies *Laudamus te* pradžioje ir reprizoje, Giedriaus Svilainio *Sanctus* epizoduose (instrumentinis šokis, hoketas „hosanna in excelsis“), Vidmanto Bartulio *Requiem* dalyje *Sanctus* (pulsuojantis, tarsi šokčiojantis, sinkopiškas ritmas)³¹ bei *Te Deum* (fragmente nuo sk. 16)³². Jei nėra

27 Meyer L. B. Apie mokslus, menus – IR humanistiką. *Muzika kaip kultūros tekstas*. Vilnius: Apostrofa, 2007, p. 83.

28 Kaip ne vienam ribiniam reiškiniui, šiai kompozicijai ypač svarbu aplinka – pasaulietiškoje erdvėje (filharmonijoje) *Missa in musica* suskambo sakraliai savo išraiškos „tikrumu“, keldama Dievo ir nuoširdaus santykio su Juo ilgesį, miglotais muzikinio vaidinimo pavidalais kreipdama publiką į tikėjimo aiškumą. O santūrioje, tradicinioje sakralioje erdvėje (Vilniaus šv. Kazimiero bažnyčioje) *Missa* muzikos herojaus bendravimo su Dievu dramatiškumas atrodė nepadoriai isteriškas.

29 Ulevičius B. *Dieviškasis žaidimas: liturginio mąstymo apmatai*. Vilnius: Aidai, 2009, p. 25.

30 Abi citatos iš: Rahner H. Žaidžiantis žmogus. *Naujasis židinys-Aidai*, 1993, 6: 20.

31 Šiame *Sanctus* „akivaizdus sekimas senųjų mišių šios dalies retorika su jos „šlubčiojančia“ skiemenu akcentuacija, nutylėjimų bei neva praleistų skiemenu vingiavimu“ (Goštautienė R., *supra* note 13, p. 5).

32 Šis Visuotinės Bažnyčios šlovinimą išreiškiantis himnas apima ir išplėtoja *Sanctus* tekstą taip, kaip Garbės himnas (*Gloria*) išplėtoja trumpąją doksologiją.

ryškaus ritmo pulso, šlovinimas tampa panašesnis į kitą šokiui artimą džiaugsmo vaizdinį – žaismą, kaip antai Bartulio Mišių dalyse *Gloria* ir *Sanctus*³³.

Šokio ritmų reikšmė labai priklauso nuo konteksto. Štai Bartulio *Te Deum* siaubo dėl pasaulio griūties („Tikime, kad tu mūsų teisti ateisi“ – *Iudex crederis esse venturus*) fone šokio ritmai nekelia asociacijų su žemiška pramoga – tai greičiau prarastojo rojaus ir Dangaus džiaugsmo (šventieji ten šoka), kurio ilgimės, ženklas, o Svilainio *Crucifixus* kančios vaizdų (per klasterius, aleatoriką, solisto *Sprechgesang*, mažųjų sekundų intonacijas) aplinkoje ritmingas mušamųjų „kalimas“ apskritai nekelia šokio įspūdžio. Šokio „kūniškumą“ kompozitoriai taip pat niveliuoja dinamika, registru, harmonine vertikale³⁴. Taip pat žemiško šokio svorio išvengiama jį traktuojant kaip žaismę (aukščiau minėtos Bartulio Mišios) ar lengvą stryktiojimą erdvėje³⁵. Su džiūgavimu susijusio šokio elementų rastume ir dainingoje, neabejotinai bažnytinio stiliaus Kristinos Vasiliauskaitės kūryboje³⁶, nors džiaugsmui išreikšti ši kompozitorė pirmiausia renkasi melodiką (kylančios krypties – *ascensus* figūrą, taip pat pasikartojantį *circulatio* bangavimą), harmoniją (mažorą) ir santūraus tempo iškilmingą ar švelniai sinkopišką ritmiką.

4. Paviršutiniškumas: muzika kaip pramoga

Šventėse greta džiūgaus iškilmingumo paprastai būna ir pramogos, malonaus, smagaus pasilinksminimo. Šio – kaip Žodžio apreiškimo per maldos ritmą, – Beno Ulevičiaus teigimu, yra ar gali būti ir liturgijoje³⁷. Žaidimas, nors priskiriamas pramogoms

- 33 Ir priešingai – Vakarų Europos katalikybės tradicijai labiausiai svetima tokia „šokiškumo“ išraiška, kurioje stabilus ritmo pulsavimas ryškus, dominuojantis, paprastai jį atliekant mušamaisiais, kaip antai Johno Ruttero *Gloria* (III dalis „Tu solus sanctus“) ar Vytauto Miškinio motete *Creator alme siderum* (maršo ir laukinio – žvaigždynų? – šokio *à la* Stravinskio ritmais I, IV, VI dalyse).
- 34 Antai Bartulio *Requiem* dalis *Absolve Domine* prislopinta dinamika (tarsi tolumoje) atliekama aukštų berniukų (tarsi angelų) balsų, palydint mistiniams (ar pasakiškiems, bet „ne iš šio pasaulio“) varpelio skambesiams sukelia tarsi toli prieblandoje žybsinčio dvasių (sielų, vėlių?) šokio įspūdį; Dalios Raudonikytės *Missa brevis* dalį *Gloria* pradėjęs šokis tuoj virsta į žaismą kintančiais akcentais, kuriam nežemiškumo suteikia neskubūs oktavų bei tritonų šuoliai ir tritoniu pagrįsti švelniai disonansiški harmoniniai sąskambiai.
- 35 Pavyzdžiui, Bajoro *Missa in musica* žaismė: *Allegro giocoso* „quoniam tu solus sanctus“ *staccato* – vidinio sielos džiaugsmo būseną, tarsi šokis begaliniame kosmose; panašus ir *Sanctus* „pleni sunt coeli et terra“ skambesio erdvumas.
- 36 Kompozicijos *Magnificat* finalinėje dalyje *Gloria Patri* jis išreiškiamas per polimetriją; mišių ciklą dalyse *Gloria* dalyje greitas, bet trejinis metras (užtesiant antrąją takto dalį) leidžia švelniai sinkopuoti (Mišios Mergelei Marijai), himniškai iškilmingas porinis metras pajvairinamas triolėmis (Mišios šv. Cecilijos garbei), o susiejus gyvą 4/4 metro tempą ir laipsniškai (beveik vien sekundomis) judančią melodiją išseina ne šokis, bet ratelis (Kalėdų mišios).
- 37 „Po logofaninio liturgijos gražumo aptarimo ontologizavimu galėtume priskirti ir bet kokio ritmiško kalbėjimo (pvz., glosolalijos) keliamą „smagumą“. Toks, rodos, į jokią konkretų tikslą nukreiptas ritmiškas kalbėjimas kelia iki-sąmoningą malonumą, kadangi jis, kaip bet kuri ritmiška ir simetriška veikla miglotai primena matematiškąjį visatos pagrindą ir su juo kalbėtoją suartina. Būtent šia prasme glosolalija ir ritmiška verbalinė veikla gali būti vadinamos verbaliniu ontologizavimu, kadangi jos gali būti suprantamos kaip tolimos ir netobulos trumpalaikės prigimtinio laipsnio logofanijos“ (Ulevičius B. *supra* note 28, p. 285).

ir laikomas nerimtu (vaikų) užsiėmimu, iš esmės skiriasi nuo paviršutiniškumo (išsiblašymo) – į žaidimą susikoncentruojama ir visa esybė įsitraukiama. Laisvas žaismas kaip vėl atgauto vaikiško tyrumo būseną minimas greta šokio būsimajame palaimintame gyvenime: „po mirties bus žaidžiama. <...> Dangus yra skirtas vaikams“³⁸. Todėl smagus žaismas, sustingusio rimtumo, reikšmingumo priešybė, kokiais nors pavidalais turėtų pasirodyti ir keliaujančioje Bažnyčioje, kuri, „iš anksto ruošdamasi jos laukiančiam šlovingam dieviškajam žaidimui, jau šioje žemėje žaidžia, vis labiau įsitraukdama į Kristaus žaidimą ir atsiverdama Kristaus žaidimui joje“³⁹. Krikščionių mistikai Dievo malonę išgyvena kaip „panirimą visai naujos laisvės bangoje, kaip vaikiško laisvumo pradžia, atsidavimą begalinei meilei“, – Rahneris mini Mechtildą Magdeburgietę, prašančią Viešpatį „atverti jai žaidžiančius vandenį, kurie tvyro Trejybėje ir kurie vieninteliai gaivina sielą“⁴⁰.

Žaidimo, smagios žaismo pramogos esama viso muzikavimo (ir muzikos kūrybos) prigrimtyje – tai atskleidžia kai kurios kalbos (rus. игра, angl. *play*, vok. *das Spiel*). Kūryba, kaip ir žaidimas, reikalauja koncentracijos, įsigilino užmirštant save, skirtingai nuo bergždžio išsiblašymo, kai atidžiai neįsisiūrejęs slystama reiškinių paviršiumi. Todėl profaniška, šventoms apeigoms netinkama derėtų laikyti ne bet kokią smagią muziką. Viena paviršutiniškumo išraiškų turbūt yra kančios gelmių nepasiekiantis sentimentalizmas (dažnai pasitaikantis mėgėjiškoje religinėje kūryboje – eilėse ir giesmėse). Kita – banali vadinamosios pramoginės stilistikos kūryba, kurioje dominuoja pop klišės ar džiaz elementai, dažnai drauge su įkyriai vienuodu mušamųjų ritmu. Šiuolaikinėje religinėje lietuvių kompozitorių profesionalų kūryboje tokių atvejų nedaug; abejonių dėl sakralumo kelia Gintaro Sodeikos „Rekonstrukcijos“ (*Requiem*) improvizacijos – jei jos skambėtų ne geduliniame žanre arba tyliau ir švelnesniu nei trimito tembru, galėtų būti Dievo vaikų laisvės (žaismo) išraiška. Taip pat ir instrumentuotė pasakiškai „saldžiais“ tembrais (pvz.: vibrafono, varpelio, dirbtinių elektroninių balsų) simbolišką bažnytinį tekstą įgarsina tarsi fantaziją, neturinčią nieko bendra su realybe⁴¹. Paviršutiniškumas dėl skubėjimo – vienas dažniausių sakralaus teksto sumenkinimo (profanacijos) atvejų.

Stulbinantis pramoginių mišių pavyzdys lietuvių XXI a. pradžios kūryboje – Tamulionio *Missa africana*. Ciklui būdinga vien mažoras ir greitas tempas, nuolatinis mechaniškas mušamųjų pulsas, sinkopiškos, trūkčiojančios vokalo partijos. Ypač netradiciškai suskamba greita *Agnus Dei* dalis, kurioje nėra nė užuominos europiečiams įprasto susikaupimo ir atgailaujančio prašymo – vien šokis „Agnus Dei!“. Tai muzika be paslapties, tartum religinis teksto turinys būtų niekuo neišsiskirianti kasdienybės dalis. Laimingi, kurie (jau?) gyvena tokiu tikėjimu. Afrikietišku šokio mišiu idėja išlaikyta nuosekliai iki galo, ir muzikos kalbos vientisumas provokuoja abejoti, kad tokia raiška atmestina: šiai

38 *Ibid.*, p. 51. Tai tradicinė Zacharijo pranašystės „Miestas [naujoji Jeruzalė] bus pilnas berniukų ir mergaičių, žaidžiančių jo gatvėse“ (Zch 8, 5) interpretacija.

39 *Ibid.*, p. 25.

40 Rahner H., *supra* note 29, p. 21.

41 Minimų paviršutiniškumo apraiškų užuominų rastume, pvz.: Giedriaus Kuprevičiaus *Missa catacumbae*, Remigijaus Šileikos *Requiem*, o Vakarų Europos liturginei muzikai nebūdingo *glissando* slydinėjimo – Laimučio Vilkončiaus *Missa brevis* Loreto Mergelės garbei dalyse *Kyrie* ir *Sanctus*.

banaliai pramoginei (šokio) muzikai, atrodo, tetrūksta tik „nešvaraus“ afrikiečių intonavimo ir judesio autentikos. Tokia kūryba – skandalinga pramoginės ir aukštosios (nes kompozitorius – profesionalas), europietiškos ir neeuropietiškos kultūrų sandūra, kelianti klausimą apie europiečių „kurtumą“ ne tik tembrui⁴², bet ir šventajai kvailybei⁴³.

Johnas Sheperdas yra konstatavęs, kad procesualumas, faktūra, verbaliniai, vizualiniai ir judėjimo (šokio) elementai – tai metmenys, kuriais remiasi įvairios popmuzikos tradicijos, publikos suvokimui siūlydamos išplėtotas daugialypes terpes, kai Vakarų Europoje yra susiklostęs vien kognityvus muzikos supratimas (įdėmiai klausantis tyloje ir vienuoje) ir „kūniškumas“ nepageidautinas⁴⁴. Kodėl visų tautų Kūrėjas turėtų apsieikšti tik sustingusiam maldai, o ne judriam, maldą šokančiam žmogui?

Ir krikščioniškoji, ir kitų religijų praktikos siekia nurimimo, romumo, taikingumo – pirmiausia proto tylos, kurios nebesudrumstų mintys ir norai. Tada žmogus tampa pajėgus nuolatos priimti jam dovanojamos Dievo būties džiaugsmą ir išlikti jame. Ravi Shankaras, vienas šiuolaikinių hinduizmo dvasinių vadovų rašo: „Jeigu kada nors sutiktumėte Dievą, ar žinote, ką jam pasakytumėte? „O, aš sutikau Tave savyje.“ Dievas šoks mūsų gyvenime, kai išauš kupina juoko ir meilės diena. Tikroji malda yra juokas ryte. Juokitės iš savo gelmės <...> Niekada jo nepraraskite, kad ir kas būtų“⁴⁵. Ir krikščionių šventųjų, kaip antai Pranciškaus, Pilypo Nėrio, Don Bosko, Teresės Avilietės, gyvenime randame giliausios atgailos ir tiek pat nuoširdaus džiugėsio, juoko, žaismo, nuolatinės nuostabos ir stebuklo laukimo – „egzistencinio vaikiškumo“ kaip naujai atrastos „metafizinių būties pagrindų pajautos“⁴⁶.

5. Netvarkingumas: chaso apraiškos muzikos daryboje

„Iškilūs meno kūriniai <...> atrodo prasmingi ir neišvengiami, nepriekaištingi ir atveriantys esmę. Iš jų neabejotinai sklinda kažkokia „tiesa“ <...> dėl to, kad jų parodomiesiems pavidalams bei sąryšiams būdingas vidinis vientisumas ir autonomiška darna“⁴⁷. Tačiau vidinis vientisumas, hierarchinė vertybių sistema nėra būdinga postmodernizmo pasauliui, „sudarytam iš vienodai svarbių – ar nesvarbių – šukių, kur Dievas gali būti greta cigarečių pakelio ar ekskrementų“⁴⁸, ir *New Age* ideologijai, kai tradicinių religinių institucijų nepripažįstantis individualus religingumas pagal kiekvieno asmeninį skonį bei supratimą sulipdomas iš atskirų, iš esmės nesuderinamų skirtingų

42 „Kurtumas tembrui“ – C. Fales terminas, apibūdinantis vakariečių polinkį sutelkti dėmesį tik į melodiją, nepaisant to, kas svarbiausia. Žr.: Ambrazevičius R. *Psichologiniai muzikinės darnos aspektai: jų raiška lietuvių tradiciniame dainavime*. Kaunas: Technologija, 2008, p. 42.

43 Ši savybė, minima Naujajame Testamente, vėlesniais amžiais Bažnyčiai institucionalizuojantis nuslopusi, Katalikų Bažnyčioje tuoj po Vatikano II susirinkimo atgijo per charizminio atsinaujinimo judėjimą, skatinantį nuoširdų (vaikišką) pasitikėjimą Dievu, visišką atvirumą Jam.

44 Shepherd J. Muzika kaip kultūros tekstas. *Muzika kaip kultūros tekstas*. Vilnius: Apostrofa, 2007, p. 184.

45 Šri Šri Ravi Šankaras. *Dievas mėgsta juoktis*. Neeroeteren, Shankara Europe, 2009, p. 44.

46 Ulevičius B., *supra* note 28, p. 309.

47 Meyer L. B., *supra* note 26, p. 81.

48 Parulskienė D. Kaip suprasti postmodernizmą. *Sandora*, 1998 birželis: 39.

religijų teiginių. Krikščionių apeigose, priešingai, nuo pirmųjų amžių siekta darnumo ir aiškumo (tą liudija draudimas liturgijoje improvizuoti pagal „dvasios“ įkvėpimus) – bet kokios sumaišties apraiškos laikomos Dievo kūrybos darnos, proto šviesos, veiklos tikslingumo griovimu. Muzikos kūrybos srityje netvarkingumas gali būti išreikštas absoliučios aleatorikos technika, kai kūrėjas galutinį rezultatą palieka atsitiktinumui, ir eklektika – vienijančių principų ir nuoseklumo stoka. Religinėje lietuvių kūryboje randame tik ribotos, tikslingos, kontroliuojamos aleatorikos, o dažniau pasitaikanti stiliaus nenuoseklumą lemia ne viena priežastis.

Šiuolaikinės kompozicijos, taip pat ir religinės, neretai gimsta kaip fantazija iš daugmaž atsitiktinai dėmesį patraukusių „skiautelių“ ar užuominų, – antai Narbutaitė „Vėlinių giedojimuose“ disponuoja fragmentais įvairiausių liturginių tekstų, kurie katalikų liturgijoje niekuomet nebūtų tokiu būdu panaudoti ir sujungti⁴⁹. Ir atvirkščiai, kompozitoriai⁵⁰ imasi religinio teksto ar bažnytinio žanro struktūros kaip rėmų, kurie neleistų juos visiškai nešioti vien fantazijos vėjams. Tačiau neįmanoma vien tekstu sujungti įvairius stilius į nuoseklų visumą. K. Pendereckis apie savo *Credo* (jame, kaip ir kitoje religinėje šio autoriaus kūryboje, kanoninis tekstas įgarsintas serijomis, klasteriais, sonorinėmis faktūromis, XIX a. orkestruote ir tradicine notacija) yra sakęs: „pagiežingi kritikai apkaltino mane eklektizmu, kuris yra priešingybė to, ką aš buvau numatęs. Sintezė negali priklausyti nuo mechaniško elementų sujungimo, bet veikiau turi būti lydinys, kylantis iš vienijančios patirties“⁵¹. Rinkinius teksto fragmentus Onutės Narbutaitės „Vėlinių giedojimuose“ sulydo viena idėja, darni kūrinio struktūra ir savita kompozitorės muzikos kalba. O eklektikos kaip neįtikinančio disponavimo skirtinga stilistika apraiškų rastume kompozicijose pagal vientisą (liturginį) tekstą, pavyzdžiui, Vytauto V. Barkausko *Requiem*⁵², Lino Balčiūno *Missa brevis et solemnis*⁵³ ar Alvido Remesos „Jubiliejinėse Šventose Mišiose“ (*M. K. Čiurlionio gimimo metinėms*), – nors, pasak šias Remesos mišias charakterizavusios Zitos Jakštienės, „toks dalykas, kaip įvairių stilių susidūrimas viename kūrinyje, nėra nei nauja, nei peiktina. Dabar eklektika yra kaip stilius“⁵⁴.

49 Kita vertus, žmogaus asmenybę taip pat formuoja atsitiktinės patirtys, jo gyvastis trapi, gyvenimas (lyginant su gamtos ir jos Kūrėjo būtimi) trumpalaikis, galingesnių jėgų blaškomas, – tai yra Narbutaitės Vėlinių kūrinio idėja (cituoant psalmę, „žmogus kaip žolė“), – o jo silpnumą, nepastovumą taikliai išreiškia prašymų Kristui pasigailėti ir išklausti melodika bei harmonija.

50 Pavyzdžiui, Vidmantas Bartulis, kurdamas *Requiem* (žr.: Goštautienė R., *supra* note 13, p. 2).

51 Robinson R., *Spirituality in Eastern Europe at the Turn of 21st Century: Pederecki's Credo as a Symbol. Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*. Kraków: Akademia muzyczna w Krakowie, 2004, p. 188.

52 Šiame nuo pradžios iki galo disonansiškame, chromatizuotos melodikos, nerimastingos nuotaikos kūrinyje be aiškios priežasties atsiranda klasikinės harmonijos sekos ir jau panašiam kontekste girdėto ritmo, faktūros derinių – pavyzdžiui, tarsi kiek modifikuotos Mozarto muzikos fragmentų (žr. IV d. *Liber scriptus*, VII d. *Lacrimosa*), Fausto Latėno *Agnus Dei* atgarsių.

53 Ciklą sudarydamas iš stilistiškai skirtingų dalių, kompozitorius galbūt įsivaizdavo, kad liturgijai nebūtina kurti laikantis vieno stiliaus. Kad ir įmanoma, tokia eklektika neprasminga.

54 Bočiulytė R. Kompozitorius Alvidas Remesa: „Duodu tai, ką turiu, – savo muziką“. *Kauno diena*, 2005-10-07, <<http://kauno.diena.lt/naujienos/laisvalaikis-ir-kultura/kultura/kompozitorius-alvidas-remesa-duodu-tai-ka-turiu-savo-muzika-594872#.VPcJMMMu9t2E>>.

Užbaiga

Šiuolaikinėje religinėje lietuvių kompozitorių kūryboje dažniausiai pasitaiko šios, pagal tradiciją laikomos profaniškais kanoninio teksto traktavimo ypatybės:

1. Nesantūrus (ekspresyvus, teatrališkas) jausmų demonstravimas;
2. Šokio ritmo primatas;
3. Muzikavimas kaip malonus pasilinksminimas, žaidimas;
4. Neaiškus, chaotiškas stilius, eklektika.

Religinį kūrinių atliekant ne bažnytinėje, o pasaulietinėje aplinkoje, išvardyti muzikos bruožai nebūtinai yra profanuojantys (tai, kas šventa, išniekinantys)⁵⁵, bet priešingai, gali tapti netikėto šventumo atskleidimo, netgi dieviško apsiareiškimo (hierofanijos per muziką) priemone. Nesantūrumas, teatrališkumas gali būti ir maksimalaus autentiškumo išraiška: originaliai kanoninį tekstą interpretuojanti radikali muzikinė retorika (ir simbolika) pajėgi atgaivinti tikėjimo praktikoje rutina tapusį žmogaus–Dievo santykį, kvestionuoti sustabarėjusius stereotipus ir tapti klausytojams tikėjimo liudijimu. Šokio ritmai ir žaidimas religinėje kompozicijoje gali būti dangaus džiaugsmo reiškėjai – tokia traktuotė turi pagrindą ir šventųjų raštuose, ir pietų kraštų tautų tradicijose (ne vieną šimtmetį Bažnyčios nesėkmingai bandytose sunaikinti). Kad ir retai, net ir stiliaus, faktūros ir kitų muzikos elementų margumas gali būti tikslingas, sąmoningai pasirinktas būdas religinei patirčiai išreikšti⁵⁶. Tad neabejotinai *sacrum* priešais XXI amžiuje reikėtų laikyti ne aukščiausiai išvardytas kūrybos ypatybes, o tai, kas kyla iš autoriaus (kūrėjo) neprofesionalumo – išraiškos banalumą, paviršutiniškumą, kalbėjimą klišėmis ir panašiai.

Literatūra

- Ambrazevičius R. *Psichologiniai muzikinės darnos aspektai: jų raiška lietuvių tradiciniame dainavime*. Kaunas: Technologija, 2008.
- Bajoras F. Muzika ir tekstas. *Dienovidis*, 1998. XI.27–XII.3, Nr. 43, p. 7.
- Bočiulytė R. Kompozitorius Alvidas Remesa: „Duodu tai, ką turiu, – savo muziką“. *Kauno diena* [interaktyvus]. Kaunas, 2005-10-07 [žiūrėta 2017 10 04]. <<http://kauno.diena.lt/naujienos/laisvalaikis-ir-kultura/kultura/kompozitorius-alvidas-remesa-duodu-tai-ka-turiu-savo-muzika-594872#.VPcJMMu9t2E>>.
- Cole B. *Music and Morals. A Theological Appraisal of the Moral and Psychological Effects of Music*. New York: Alba House, 1993.
- Daunoravičienė G. „Missa in musica“: tarp *sacrum* ir profanum. *Feliksas Bajoras. Viskas yra muzika*. Vilnius: Artseria, 2002, p. 240–275.
- Feliksas Bajoras. Viskas yra muzika*. Sud. G. Daunoravičienė. Vilnius: Artseria, 2002

55 Bet kokių atvejų sakralus kanoninis tekstas gali būti sumenkintas, jei jis laikomas antraileiu (tik pretekstu muzikai) arba traktuojamas vien kaip informavimo ir žodinio komunikavimo priemonė, arba apskritai iškraipomas, nesuvokiant ar ignoruojant jo svarumą (kilnumą).

56 Nors, skirtingai nuo liturginės muzikos ir muzikavimo, ritualinio veiksmo nepalaikomoje religinėje kūryboje „skiautinių technika“ gresia greitai virsti netvarka ar chaosu – su sakralumu (Dievo karalyste) nesuderinamos būsenos išraiška.

- Goštautienė R. Requiem. *Krantai*. 1989 spalio: 2, 4–5.
- Kalavinskaitė D. Elements of the Secular in Church Music. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais. Zinātnisko rakstu krājums VIII*. Daugavpils, Daugavpils Universitāte: Saule, 2016, p.228–247.
- Kalavinskaitė D. Religinė patirtis per muziką: šiuolaikinė lietuvių kūryba. *Soter*. 2012, 44 (72): 57–81.
- Liebrand R. *Die Entwicklung der katholischen Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: die liturgischen Vokalkompositionen Heino Schuberts*. Hildesheim: Olms, 2003.
- Meyer L. B. Apie mokslus, menus – IR humanistiką. *Muzika kaip kultūros tekstas*. Naujosios muzikologijos antologija. Sud. R. Goštautienė. Vilnius: Apostrofa, 2007, p. 60–103.
- Parulskienė D. Kaip suprasti postmodernizmą. *Sandora*, 1998 birželis: 23–39.
- Pociej B. Duchowość i zakorzenie. *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*. Pod redakcją K. Droby, T. Maleckiej i K. Sz wajgiera. Kraków: Akademia muzyczna w Krakowie, 2004, p. 41–53.
- Rahner H. Žaidžiantis žmogus. *Naujasis židinys-Aidai*. 1993, 6: 11–22.
- Robinson R. Spirituality in Eastern Europe at the Turn of 21st Century: Pederecki's *Credo* as a Symbol. *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*. Pod redakcją K. Droby, T. Maleckiej i K. Sz wajgiera. Kraków: Akademia muzyczna w Krakowie, 2004, p. 185–192.
- Rubenis J. Teatras ir religinės apeigos. *Krantai*. 1990, 4 (16): 23–27.
- Shepherd J. Muzika kaip kultūros tekstas. *Muzika kaip kultūros tekstas*. Naujosios muzikologijos antologija. Sud. R. Goštautienė. Vilnius: Apostrofa, 2007, p. 161–186.
- Šankaras R. (Šri Šri Ravi Šankaras) *Dievas mėgsta juoktis*. Neeroeteren, Shankara Europe, 2009.
- Tumasonienė V. Lietuvių šiuolaikinės religinės muzikos kūrėjų indėlis į Lietuvos kultūrą. *Žymiosios muzikos ir teatro asmenybės: jų veiklos projekcija Lietuvos kultūroje*. Vilnius: LMTA, 2009, p. 51–57.
- Ulevičius B. *Dieviškasis žaidimas: liturginio mąstymo apmatai*. Vilnius: Aidai, 2009
- Ulevičius B. Krikščionybė roko ritmu. *Bernardinai.lt* [interaktyvus]. Vilnius, 2009-01-20 [žiūrėta 2017-10-04]. <<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2009-01-20-benas-ulevicius-krikscionybe-roko-ritmu/3378>>.
- Volskis O. P. Muzikos įtaka žmogaus sielai. *Bernardinai.lt* [interaktyvus]. Vilnius, 2009-07-11 [žiūrėta 2017-10-04]. <<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2009-07-11-kun-o-p-volskis-muzikos-itaka-zmogaus-sielai/7781>>.

CONTEMPORARY RELIGIOUS MUSIC: CAN SECULAR (PROFANUM) BE SACRED?

Danutė Kalavinskaitė

Lithuanian Academy of Music and Theatre, Lithuania

Summary. Throughout the ages, Christians have imposed certain requirements on the music of rites, from which the criteria for sacred (church) music developed. According to documents of the Catholic Church, dance, humour, noise, theatricality, platitudes, idle talk, experimentation, disturbing strangeness and entertainment are inconsistent with the

sacred purpose of church music. The idea is that music should be noble, serious, meditative, harmonious and in tune with the spirit of religious services, according to the example of Gregorian chant and classical polyphony. These criteria are at least partially applicable to new genres of religious music that developed in the 19th century.

In the 20th century, more religious art appeared, particularly in secular spaces. The fading concept that God and what was sacred could only appear in the Church is consistent with Catholic theology after the Second Vatican Council. Liturgical reform opened doors for new church music, according to liturgical texts in native languages. The inculturation of religion began – every nation can worship Jesus following its own traditions. Folklore and popular melodies also appeared alongside traditional styles of Catholic Church music, with jazz, folk and other types of mass created (such as the *Missa Luba*, *Missa Criolla*, *Missa Flamenca* and *Hootenanny Mass*). Nowadays, various styles of music are performed in churches.

Contradictions are increasing. On the one hand, researchers study the influence of various styles of music on people's physiology and psychology as a physical irritant (see Basil Cole's study "Music and Morals", 1993). On the other hand, Christianity is first of all based on the word (text), so hard rock fans are convinced that they can also preach Christian truths: "powerful idea is consistent with the powerful music" (Benas Ulevičius). Their opponents claim that hard rock and similar music have a destructive influence on those who listen to it "through the melody, rhythm, the performers' behaviour, what the stage and concert locality look like and the sound intensity", so "Christian hard rock" is an impossible thing (Rev. Oskaras Petras Volskis).

In the 20th century, the sphere of professional music art also underwent essential changes. According to Robert Liebrand, the painful experience of the two world wars and opposition to the culture of entertainment influenced the change in aesthetical paradigms, with noise, shouting, dissonant sounds and other things not usually linked with divine harmony appearing in religious music. The change in aesthetical criteria created new possibilities for expressions of religious music (even in liturgy); expressiveness that enables us to demonstrate existential human experience not only helps us to cope with them, but also to expand the narrow frame of "beauty" as one of the interesting musical constructions, technological exercises or pleasant sounds. As Feliksas Bajoras, the composer of *Missa in Musica*, claims, "nowadays man is so confused, has such wide experience that he cannot speak in an ordinary voice. It is hard to imagine that rosy notes can express our suffering, hard life".

In the contemporary religious music of Lithuanian composers (such as masses by Feliksas Bajoras, Vidmantas Bartulis, Remigijus Merkelys, Jonas Tamulionis, Vytautas V. Barkauskas and Alvidas Remesa), the following interpretational characteristics of canonical text that might traditionally be considered profane can be seen:

1. Unreserved (an expressive, theatrical or hysterical) demonstration of feelings;
2. The primacy of dance rhythms;
3. Music-making as a pleasant play;
4. Unclear, inconsistent styles (eclecticism).

In all these cases, the importance of sacred canonical text can be reduced if it is considered secondary (only as a pretext for music), treated only as a means for the communication of information and words, or completely distorted, misunderstood ignoring how noble it is. On

the other hand, “unreservedness” can also be an expression of maximal authenticity, with “dance rhythms” or “play” seen as heralds of a heavenly delight. Even eclecticism, although rarely, can have a purpose as a consciously chosen way of expressing religious experience. The features of 21st-century music cited above should therefore not be considered real enemies of sacrum, but what is caused by the author’s unprofessional view – such as trite expressions, superficialities and clichés.

Keywords: *Roman Catholic Church, liturgical reform, Lithuanian contemporary composers, religious music, inculturation, musical language, profanum, dance, theatricality*

Danutė Kalavinskaitė: muzikologė ir bažnyčios vargonininkė, menotyros mokslų daktarė, Lietuvos Kompozitorių Sąjungos narė, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikos teorijos katedros docentė. Mokslinių interesų sritys: Felikso Bajoro kūryba, bažnytinė muzika, šiuolaikinė lietuvių kompozitorių religinė kūryba, muzikos padėtis Katalikų Bažnyčios liturgijoje, religinių apeigų ir meno santykių raida.

Danutė Kalavinskaitė, PhD, musicologist and church organist, member of the Lithuanian Composers’ Union, associate professor at the Lithuanian Academy of Music and Theatre in the Department of Music Theory. Research interests: the works of Feliksas Bajoras, sacred music, contemporary church music of Lithuanian composers, the role of music in the Catholic Church, liturgical rites and art.