

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

**Gabrielė Kondrotaitė**

**F. CHOPINAS IR M. K. ČIURLIONIO  
ANKSTYVOJI KŪRYBA FORTEPIJONUI:  
KŪRYBINĖS PARALELĖS, SAŖSAUKOS, ĮTAKA**

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka

Muzika (W300)

Vilnius, 2014

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis rengta 2010–2014 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje

**Tiriamąo darbo vadovas:**

prof. dr. (hp) **Gražina Daunoravičienė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

**Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikos krypties taryboje.**

**Taryba tiriamajam darbui ginti:**

**Pirmininkas:**

prof. **Rūta Rikterė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika W300, fortepijonas)

**Nariai:**

prof. dr. **Margus Pärtlas** (Estijos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, muzikologija H320)

prof. **Ramutė Vaitkevičiūtė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika W300, koncertmeisteris)

prof. dr. **Audronė Žiūraitytė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

prof. **Aleksandra Žvirblytė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika W300, fortepijonas)

**Oponentas:**

doc. dr. **Rima Povilionienė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis bus ginama viešame Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikos krypties tarybos posėdyje, kuris įvyks 2014 m. gruodžio 4 d. 13.30 val. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Vargonų auditorijoje.

Adresas: Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva.

Tel. (+370-5) 261 26 91, faks. (+370-5) 212 69 82.

Tiriamąo darbo santrauka išsiuntinėta 2014 m. lapkričio 4 d.

Meno doktorantūros projekto tiriamąją dalį galima peržiūrėti Lietuvos muzikos ir teatro akademijos bibliotekoje.

LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE

**Gabrielė Kondrotaitė**

**F. CHOPIN AND M. K. ČIURLIONIS’  
EARLY WORKS FOR PIANO:  
CREATIVE PARALLELS, OVERLAPPING, INFLUENCE**

Summary of the artistic research paper

Music (W300)

Vilnius, 2014

The research paper was written in the period of 2010–2014 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

**Research supervisor:**

Prof. Dr. (Hp) **Gražina Daunoravičienė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology H320)

**The research paper is to be defended at the Board of Music at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.**

**Board:**

**Chairman:**

prof. **Rūta Rikterė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music W300, Piano)

**Members:**

Prof. Dr. **Margus Pärtlas** (Estonian Academy of Music and Theatre, Humanities, Musicology H320)

Prof. **Ramutė Vaitkevičiūtė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music W300, Accompanying Piano)

Prof. Dr. **Audronė Žiūraitytė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology H320)

Prof. **Aleksandra Žvirblytė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music W300, Piano)

**Opponent:**

Assoc. Prof. Dr. **Rima Povilionienė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology H320)

The research paper will be defended at the public meeting of the Board of Music at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, Organ Auditorium, on December 4, 2014, at 1.30 p.m.

Address: Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lithuania.

Phone: (+370-5) 261 26 91, fax: (+370-5) 212 69 82.

The summary of the research paper was disseminated on November 4, 2014.

A copy of the research paper is available at the library of the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

## ĮVADAS

Meno, kultūros, mokslo srityse produktyviai ir originaliai kūrusios asmenybės palieka turtingą pėdsaką savo epochoje, neretai tampa ateinančių kartų korifėjais, reflektuojančiais tam tikrų idėjų, mąstysenos, pasaulėžiūros, gyvenenos įsteigtų meno paradigmu simboliu. Jų kūryba naujas kartas inspiruoja proveržiui, gali įkvėpti kūrybai, inicijuoti naujų mokyklų, kryptų ar meno kanonų įsteigimą. Šitaip muzikos pasaulyje nuolat „atgimsta“ J. S. Bachas, G. F. Händelis, W. A. Mozartas, L. van Beethovenas, F. Schubertas, R. Schumannas, F. Chopinas ir jų muzika. Jiems ir kitiems meno paradigmas diktuojantiems kūrėjams skiriamas dėmesys pasižymi tęstinumu, tyrimų daugiaaspektiškumu, neblėstančiu aktualumu. Šių menininkų kūrybinę tapatybę signifikuojantys žodžiai neretai tampa bendrinėmis kasdienės vartosenos sąvokomis, tokiomis kaip, pavyzdžiui, „mocartiškas lengvumas“, „bethoveniška valia“, „šopeniškas lyrizmas“, „čiurlioniškas mąslumas“ ir pan. Charizmatiškųjų genijų meno atpažinimo ženklai pastebimi ir kitų kūrėjų opusuose, o tai liudija jų kūrybos aktualumo bei daromos įtakos galią. Kūrybinio sąlyčio arba meninio kontakto poveikį sugėrusių meninių tekstų tyrimas tampa provokuojančiu uždaviniu muzikos meno tyrėjams.

Moksliniai tyrimai, skirti Mikalojaus Konstantino Čiurlionio (1875–1911) gyvenimui ir kūrybai, didžiąja dalimi susitelkia ties šio menininko kūrybos originalumo, išskirtinumo ženklais ir jų atsiradimo istorijomis. Kalbant apie Čiurlionio kūrybą fortepijonui, tik trumpai paminimos, pristatomos arba visai užribyje paliekamos kompozitoriaus muzikos ištakų, įtakų zonos. Čiurlionis laiške (1902 m. vasario 17 d.) Eugenijui Morawskui iš Leipcigo į Varšuvą rašė: „būtinai reikia, kad gerai pažintum tas formas, kurios jau yra, nes tiktai tada turėsi teisę jomis švaistyti ir išradinėti naujas“ (Čiurlionis 1960, 93). Neatsitiktinai Čiurlionis čia susieja du aspektus – senųjų formų pažinimą ir naujų kelių paiešką. Galima teigti, kad tyrėjai Čiurlionio surastus naujosios kūrybos kelius, jų individualumą plačiai aptarė. **Dabarties aktualija** tampa atviras, tyrimais nepagrįstas kūrybinių įtakų klausimas, ypač aktualus ankstyvosios (1896–1904) Čiurlionio kūrybos požiūriu. Šiame darbe aktualizuojamas asmenybinio lygmens kūrybinio kontakto fenomenas. Keliamas klausimas, kaip ir kuriuose M. K. Čiurlionio kūriniuose galima įžvelgti kitų kompozitorių įtakų jo kūrybai, kaip šios įtakos koreliuoja su autentiško stiliaus ženklais.

Daugelis muzikinės čiurlionianos tyrėjų (A. Venckus, V. Landsbergis, A. J. Ambrasas, J. Bruveris, G. Daunoravičienė, D. Kučinskas, D. Staškevičius, E. Tarasti ir kt.), nagrinėdami Čiurlionio kūrybą fortepijonui (ypač ankstyvojo periodo), mini šopeniškus elementus, tačiau plačiai šio klausimo negvildena. Trūkstant išsamios Čiurlionio ir Frédéricio Chopino opusų kūrybines paraleles atskleidžiančios analizės, stokojama ir receptinių santykių tyrimų. Darbe

taikomos metodologinių priėgų jungtys: kompozicinių tekstų tyrimai grindžiami aspektiniu analitiniu, lyginamuoju, struktūralistiniu ir kitais metodais, o gauti rezultatai interpretuojami taikant naujojoje muzikologijoje paplitusias kūrybinio kontakto – recepcijos, įtakos ir kanono – teorijas.

Šio tyrimo idėja remiasi siekiu žvelgti į ankstyvąją Čiurlionio fortepijoninę kūrybą stebint joje šopeniškų muzikos ženklų apraiškas. Tai suponavo F. Chopino ir M. K. Čiurlionio meninių asmenybių sugretinimą bei jų kūrybos palyginimą. Pirmą kartą fokusuojamas ir išsamiai aptariamas probleminis aspektas tampa šio tiriamojo darbo **naujumo** ir **originalumo** argumentu. Pastebėsime, kad apie Frédéricą Chopiną kūrybos sklaidą Lietuvoje iki šiol labai trūksta lietuvių muzikologų darbų. Tai kompensuodama, tiriamojo darbo autorė surinko, išvertė ir panaudojo daug Lietuvoje dar nežinomos įvairių tyrėjų medžiagos apie lenkų kompozitorių.

Pagrindiniais šio **tyrimo objektais** pasirinkta F. Chopino ir ankstyvoji M. K. Čiurlionio kūryba fortepijonui. Siekiant paruošti šių objektų kūrybinio kontakto tyrimų lauką, trumpai aptarti bendrakultūriniai aspektai, menininkų asmenybės bruožai, apžvelgtos teorinės įtakos, kūrybinio kontakto ir recepcinių reiškinių tyrimo priegos. Tyrimo metu remtasi anksčiau menotyrininkų (A. Venckaus, V. Landsbergio, J. Bruverio, G. Daunoravičienės ir kitų) iškelta **prielaida**, kad Chopino muzikos refleksijos Čiurlionio kūryboje telkiasi ankstyvajame laikotarpyje, siejamos su romantinės, lenkiškos, saloniškos kultūros apraiškomis. Darbo autorė taip pat atsižvelgė į Chopino muzikos kalbos inovacijų universalumą, jų aktualumą individualios raiškos ieškantiems pradedantiems kompozitoriams.

**Darbo tikslas** – pateikti ir kompleksiskai ištirti ankstyvuosius M. K. Čiurlionio fortepijoninius kūrinius, kūrybinio kontakto požiūriu sietinus su F. Chopino muzika. Tuo tikslu buvo siekiama identifikuoti šopeniškų muzikinių elementų kompleksus ir nustatyti jų įtakos zonas ankstyvojoje Čiurlionio kūryboje fortepijonui.

#### **Darbo uždaviniai:**

1. Pateikti ir glaustai aptarti bendrakultūrinius Chopiną ir Čiurlionį siejančius aspektus, bendrąsias šių kompozitorių stilių tendencijas.
2. Surinkti ir susisteminti svarbiausią informaciją apie Chopiną ir Čiurlionio muzikos atpažinimo ženklus.
3. Pristatyti teorines priegas, padedančias įvardyti ir interpretuoti kūrybinio kontakto recepcinius procesus muzikoje.
4. Atlikti (skambinti fortepijonu) Chopino ir Čiurlionio kūrinius fortepijonui, kurie atspindi šiuos kompozitorius siejančius aspektus ir apibendrinti meninio tyrimo įžvalgas.
5. Atrinkti šopeniškus muzikos ženklus. Nustatyti ankstyvojoje Čiurlionio kūryboje fortepijonui aktualius šopeniškų ženklų kompleksus.

6. Atsekus šopenizmų atspindžius Čiurlionio fortepijoniniuose kūrinuose, identifikuoti Chopino ir Čiurlionio meninio kontakto formas.
7. Interpretuoti šopeniškos įtakos M. K. Čiurlionio kūrybai pobūdį ir mastą, numatyti tolesnių tyrimų perspektyvą.

Platus darbe keliamų uždavinių spektras skatino taikyti įvairius **tyrimo metodus**. Istoriografinis, analitinis ir aprašomasis metodai buvo taikomi renkant, apžvelgiant medžiagą apie bendrakultūrinės Chopino ir Čiurlionio sąsajas. Praktinis (atlikimo fortepijonu) ir sisteminis metodai taikyti ieškant šių kompozitorių kūrybos sąlyčio taškų, apibendrinant ir suskaidant medžiagą į potemes. Ieškant individualių kompozitorių muzikos atpažinimo ženklų, taikyti aprašomasis ir sisteminis metodai. Rengiant teorinių prieigų lauką, taikyti analitinis ir sisteminis tyrimo metodai. Analizuojant Čiurlionio ir Chopino muzikos tekstus, dominavo aprašomasis, kompleksinės analizės ir komparatyvistinis (lyginamasis) metodai, o apibendrinant gausią medžiagą – sisteminis ir interpretacinis.

**Tyrimo šaltiniai.** Aptariant Chopino ir Čiurlionio kūrybos bendrakultūrinius aspektus panaudota daug biografinių šaltinių: kompozitorių laišakai, Čiurlionio straipsniai bei literatūrinė kūryba (F. Chopin, 1989; M. K. Čiurlionis, 1960, 1997, 2011), amžininkų atsiminimų medžiaga (F. Liszt, 1956; M. Tomaszewski, 1999; J. Čiurlionytė, 1994; V. Landsbergis, 2011), kitų tyrėjų darbai (R. Petzold, 1960; J. Chomiński, 1980; J. Milšteinas, 1987; A. Varga-Behrer, 2010; A. Grudziński, 2011; H. Loos, 2011; L. Kiauleikytė, 2010; J. Bruveris, 1973, 2004, 2011; J. Trilupaitienė, 2013; M. Vorobjovas, 2012; R. Okulicz-Kozaryn, 2009). Sisteminant abiejų kompozitorių muzikos atpažinimo ženklus remtasi monografijomis ir straipsniais (S. Skrebkov, 1973; J. Chomiński, 1980; J. Milštein, 1987; V. Cukerman, 1989; Z. Denisov, 1989; V. Gornostajeva, 1999; M. Tomaszewski, 1999; A. Varga-Behrer, 2010; A. Grudziński, 2011; A. Edler, 2003; V. Kalisch, 2003; J. Samson, 1985; K. Zenkin, 1995, 1997, 2011; A. Korto, 2005; L. Mazel, 2008; A. Venckus, 1975, 1977; V. Landsbergis, 1965, 1980, 1986, 2008, 2011; J. Bruveris, 1973, 2004, 2011; G. Daunoravičienė, 2010, 2013; J. Trilupaitienė, 2013; M. Vorobjovas, 2012; R. Okulicz-Kozaryn, 2009; D. Kučinskas, 2004). Teorinės dalies aspektai pateikti remiantis teorinių darbų knygomis ir straipsniais (A. J. Ambrazas, 2010; C. Dahlhaus, 1991; G. Daunoravičienė, 2006, 2010, 2013; Z. Chechlińska, 2000; T. Eagleton, 2000; R. Howat, 2000; H. Jaus, 1991; A. Jurgutienė, 2006; L. Kaščiukaitė, 2010; D. Katkus, 2013; A. Krasnovas, 2009; S. Mauser, 1991; I. Melnikova, 2003; D. Petrauskaitė, 2013; J. Samson, 1985; R. Stanevičiūtė, 2006; M. Tomaszewski, 1999, 2000, 2010; A. Versekėnaitė, 2008, 2013). Analizuojant ir gretinant Chopino bei Čiurlionio kūrinius fortepijonui buvo remtasi minėtų tyrėjų įžvalgomis jų moksliniuose darbuose (J. Bruveris, 1973, 2004, 2011; A. Venckus, 1975, 1977; V. Landsbergis, 1965, 1980, 1986, 2008, 2011; G. Daunoravičienė, 2010, 2013; J. Trilupaitienė, 2013; D. Katkus, 2013).

**Darbo struktūrą** lėmė iškelti tyrimo uždaviniai. Tiriamąjį darbą sudaro įvadas, penki skyriai, išvados ir literatūros sąrašas.

Įvade yra pagrindžiamas darbo naujumas, aktualumas, apibūdinama problematika, pristatomi tiriamojo darbo objektai, įvardijami darbo tikslai ir uždaviniai, išdėstomi tyrimo metodai, pristatomi naudoti šaltiniai ir mokslinė literatūra.

Pirmajame šio tiriamojo darbo skyriuje „Tekstų santykiai kūrybinio kontakto požiūriu“ interpretuojama teorinė medžiaga kūrybinio kontakto požiūriu, aptarimi įtakų reiškiniams nusakyti taikytini terminai ir sąvokos. Pristatomos ir aptariamoms receptijos teorija ir muzikos kanono samprata, intertekstualumo ir įtakos teorijų sąlytis. Iškeliami juos vienijanti kūrybinio kontakto sąvoka.

Antrajame skyriuje „F. Chopino ir M. K. Čiurlionio asmenybių paralelės“ aptariami aktualūs bendrakultūriniai, menininkų pasaulėjautos ir asmens bruožų aspektai. Atskiri poskyriai (1.2, 1.3) pristato individualios F. Chopino ir M. K. Čiurlionio stilistikos tendencijas. Remiantis Guido Adlerio sistema sudaromi aptariamų kompozitorių muzikinės stilistikos modeliai, išskiriantys bendruosius tipologinius aspektus.

Trečiajame skyriuje „Pagrindinės F. Chopino muzikinės kalbos konstantos“ pristatomos susistemintos Chopino muzikinės kalbos konstantos. Išsamiausiai tyrinėjama Chopino melodika, kituose poskyriuose – tonacinės sferos lygmuo, metroritmika, agogika ir amžininkų nesuprasta harmonija. Minėtuose poskyriuose įvardijamos ir analizuojamos tipinės Chopino harmoninį sąskambių pasaulį identifikuojančios detalės.

Ketvirtojo skyriaus „M. K. Čiurlionio kūrybos fortepijonui muzikinės kalbos bruožai“ poskyriuose pristatomos susistemintos Čiurlionio muzikinės kalbos konstantos: melodikos, tonacijų ir dermių, ritmikos bei harmonijos ypatybės. Tyrinėjama, kaip formavosi originalūs Čiurlionio melodikos bruožai romantinės bei lietuvių liaudies muzikos įtakų erdvėje. Kita vertus, stengiasi nuosekliai susipažinti su jau atliktais Čiurlionio kūrybos fortepijonui tyrimais ir tikslingai taikyti jų rezultatus.

Penktasis skyrius „F. Chopino įtakų žemėlapis M. K. Čiurlionio kūryboje fortepijonui“ pristato daugiasluoksnę lenkų kompozitoriaus atbalsių lietuvių menininko muzikoje fortepijonui sklaidą. Daugiausia dėmesio skiriama Čiurlionio ankstyvajai kūrybai. Tyrimo medžiaga pateikiama septyniuose poskyriuose, kuriuose aptariami šie aspektai: nacionalinė kūryba, muzikos žanrų (valsai, noktiurnai, polonezai, mazurkos, preliudai) santapos, muzikos kalbos sąlyčio taškai, Chopino akordas ir F. Chopino muzikos ženklų likimas M. K. Čiurlionio kūryboje fortepijonui po 1904 metų. Teikiamos kūrybinį kontaktą signalizuojančių kompleksų kilmės ir sąsajų su lenkų kompozitoriaus muzika interpretacijos.



Darbo priede supažindinama su M. Tomaszewskio pateikta Chopino recepcijos formų apžvalga, aptariamos kompozicinės Chopino recepcijos ir įtakos sistematizavimo galimybės. Priedas suformuotas medžiagos užsienio kalbomis pagrindu, todėl turėtų būti įdomus lietuvių skaitytojui.

## 1. TEKSTŲ SANTYKIAI KŪRYBINIO KONTAKTO POŽIŪRIU

Tiriant galimas kūrybines F. Chopino muzikos M. K. Čiurlionio muzikai daromas įtakas, darbe aptariama Čiurlionio kūrybos pradžia ir ankstyvoji kūryba. Kūrybinio sąlyčio problema fokusuoja persiklojančius meninės inspiracijos (Chopino muzikos įtaka ankstyvajai Čiurlionio kūrybai fortepijonui) ir rezonanso (Chopino kūrinių atgarsių formos konkrečiuose Čiurlionio kūriniuose fortepijonui) diskursus. Kūrybos sąlyčio fenomeną paranku tyrinėti remiantis muzikologijoje išpopuliarėjusiomis recepcijos, intertekstualumo bei įtakos (originale „įtakos baimės“ teorija) teorijų idėjomis. Visos trys teorijos – lyg susisiekiantys indai: viena kitą papildo, daro įtaką, veikia; jų diskursai neabejotinai persikloja. Į kiekvieną iš jų galima žvelgti atskirai, tačiau jos specifine forma konkretizuoja giminingą kūrybinio kontakto sąvoką.

Šio darbo autorė iškelia „kūrybinio kontakto“ sąvokos turinio reikšmę, kuri dėl savo turinio talpumo pajėgia aprėpti kūrybinio poveikio teorijų konceptą. Ir recepcijos, ir intertekstualumo, ir įtakos teorijos yra vertingos bei rezultatyvios ieškant muzikoje kūrybinio sąlyčio ženklų. Pvz., tiriamas Chopino muzikos poveikis G. Fauré kūrybai (W. Landowska, 1946) – kompozicinės recepcijos reiškinys – gali būti įvardytas kaip kūrybinis kontaktas; kai J. S. Bacho muzikos metamorfozės M. Urbaičio kūryboje (L. Kaščiukaitė, 2010) interpretuojamos taikant intertekstualumo sąvokas, ši situacija gali būti įvardyta kūrybinio kontakto sąvoka. Bloomo „įtakos baimės“ teorija taikoma kalbant apie vieno kūrėjo įtaką kitam (ar kitiems), o tai irgi vadintina kūrybinio kontaktu. Bendresnės sąvokos „kūrybinis kontaktas“ pasirinkimas kūrybinio poveikio tyrimo procese suteikia galimybę laisvai naudotis įvairių teorijų žvalgos taškais bei sąvokiniu aparatu.

Tokia apibendrinanti pozicija gali tapti rezultatyvi tyrinėjant F. Chopino įtaką M. K. Čiurlioniui, siekiant atpažinti kūrybines, kultūrinės paraleles ar įtakos ženklus. Požiūris į visas tris teorijas kaip į vieno diskurso „pokalbio dalyvius“ padėtų atsitraukti nuo analizuojamų tekstų ir pažvelgti į juos kitu – bendresniu rakursu, nes vienos teorijos artina žvilgsnį prie muzikos teksto, o kitos padeda geriau įsižiūrėti į už tekstų „stovinčius“ autorius ir jų asmenybių, gyvenimų, kultūrinių, socialinių kontekstų svarbą.

### 1.1. Receptijos teorija ir muzikos kanono samprata

Etimologiškai receptija, recepavimas (lot. *receptio* – priėmimas; nuo lot. *recipere*) reiškia „perimti, priimti“, todėl žvalgos laukas perkeliamas arčiau aktualaus taško – kompozicinės, plačiau – kūrybinės receptijos. Teorija veikiant filosofinei hermeneutikai susiformavo Konstancos literatūrologijos mokykloje. Jos darbe dalyvavo Hansas Robertas Jaussas, Wolfgangas Iseris, Raineris Warningas, Jürgenas Habermas, Peteris Szondi. Iki šiol aktualios dvi metodologinės receptijos teorijos kryptys:

1. W. Iserio „poveikio teorija“ (*Wirkungstheorie*), kuri susijusi su Ingardeno fenomenologija bei Prahos lingvistų darbais ir poetika; šių tyrinėjimų pagrindas – tekstas;
2. H. R. Jausso istoriniai „skaitymo ir suvokimo pokyčių“ tyrimai (*Rezeptionstheorie, Rezeptionskritik*), kurių pagrindu yra pasirenkami istoriniai skaitytojų vertinimai.

Abi šias kryptis susiejo bendra metodologinė nuostata, kad „tekstas implikuoja potencialias prasmes, kurios gali būti realizuojamos tik skaitymo metu“ (Jurgutienė 2006, 53). Receptijos teorijoje šalia autoriaus ir jo teksto iškyla trečiasis dėmuo – skaitytojas (muzikoje – klausytojas), o tai iškelia ir intertekstualumo teorijos. Aušra Jurgutienė savo straipsnyje „Receptija – komparatyvistinė metodologinė inovacija“ (2006) teigia, kad šiuolaikinėje komparatyvistikoje iš esmės pasikeitė receptijos samprata – ji tapo metodologiškai griežtesnė; būtina skirti labai plačią, reiškiančią įvairiausių kultūrų įtakas vėlesnėms, ir konkrečią metodologinę receptijos sampratą bei kitą – atsiradusią Konstancos mokyklos veikloje ir reiškiančią suvokimo estetiką (Jurgutienė 2006, 64–65). Taigi galima daryti prielaidą, kad platesnis receptijos sąvokos suvokimas teoriškai integruoja įtakos fenomeną.

Muzikos receptiją grindžia poreikis identifikuoti imanentiškas kūrybos prasmes, o vienas receptijos padarinių – klausytojų sąmonėje susiformavę muzikos kanonai. Vidinių, prigimtinių kūrybos prasmų ieškojimas priartina receptijos teoretikus prie kūrinio (kanono) ir kompozitoriaus, kuris sąmoningai arba nesąmoningai renkasi arba nesirenka kitos kūrybinės asmenybės (kanonizuotų kompozitorių) ženklus, juos pripažįsta arba išreiškia jiems pagarbą. Kaip žinome, su receptijos ir kanono reiškiniu dažniausiai glaudžiai susijusios kompozitorių kūrybos pradžios ir ankstyvosios kūrybos fazės, kai ieškant individualaus kūrybinio braižo ir komponavimo metodo savitai įtekstinami praeities kanonai.

M. Tomaszewskio kūrinio modelio schema „Nuo genezės iki rezonanso“ pateikia receptijos sąvoką ir jos veikmę kaip kūrinio prasmės iškodavimą kitoje plotmėje (pvz., kito kompozitoriaus kūryboje), muzikinių simbolių ir reikšmių atgarsį įpėdinių kūryboje. Galimi Chopino kūrybos (ar konkrečių kūrinių) rezonanso ženklai ankstyvojoje Čiurlionio kūryboje fortepijonui būtų natūralus

receptinių dėsnių intertekstualioje kultūros erdvėje atspindys. Tokiu atveju būtų kalbama apie organišką kontekstą (lėmusį kūrinio formą ir pobūdį, jo funkciją ir ekspresiją), kuris kūrinį nušviečia ir pagrindžia. Taikant kontekstualumo principą aptariama, kaip v i d i n i a i kūrinio ryšiai papildo t a r p-kūrininius (Tomaszewski 2000, 60). Remiantis kitu muzikos kūrinio modeliu (Tomaszewski 2000, 60), į Chopino kūrinų receptijos formas ankstyvojoje Čiurlionio kūryboje fortepijonui galima žvelgti kaip į transformuotus meninių, kompozicinių idėjų simbolius, kaip į naujas pirminio teksto koncepcijas arba savitai interpretuotas ir panaudotas menines intencijas.

## **1.2. Intertekstualumo ir įtakos teorijų sąlytis**

Aptariant intertekstualumo ir įtakos teorijų žvalgos laukus, galima sugrįžti prie imanentinio kanono ir muzikos receptijos schemos, atkreipti dėmesį į sąvokų skirtumus (ar bendrumus), įvardyti persiklojančius diskursus, atskirties zonas. Monografijoje „Chopin“ (1999) tyrinėdamas Chopino kūrybos atgarsius, įtakas kitų kompozitorių opusams, M. Tomaszewski vartoja receptijos sąvoką, tačiau tyrinėdamas ir priešpriešindamas muzikinius tekstus pasitelkia įprastas analitinės teorijos sąvokas (panaudojo, perėmė, priešpriešino, varijavo, adaptavo Chopino muziką ir t. t.). M. Tomaszewskio receptinė teorija ir jos sąvokos pateikiamos nustatant intertekstualius santykius. Kalbant apie ankstyvosios M. K. Čiurlionio kūrybos fortepijonui ir F. Chopino muzikos tekstų santykį, aktualus intertekstualumo aspektas gali iškilti kaip įtakos fenomenas. Kadangi žinių apie sąmoningą Čiurlionio sekimą Chopinu nėra, korektiškiausia būtų taikyti reminiscencinės muzikos (M. Tomaszewskio sąvoka) sąvoką, priklausantią receptijos teorijos sistemai.

## **1.3. Chopino receptijos formų apžvalga**

Minėtini keli rašytiniai šaltiniai, kurie yra geri Chopino asmenybės ir kūrybos įtakos XIX a. Europos kultūriniam elitui pavyzdžiai, tačiau tai yra tik menkas „gyvos“ įtakos, refleksijos ir receptijos atšvaitas. Chopino receptijos reiškinius darbo autorė siūlo traktuoti keliais iš esmės skirtingais aspektais, fokusuojant dėmesį į keturis meno sklaidos sluoksnius:

1. Chopino įtaka kitiems kompozitoriams – per juos siejančius kūrybinius, sąmoningai ar nesąmoningai perimtus, adaptuotus kūrybos ženklus – kompozicinė receptija. Dažniausiai jos tyrėjai atsisigręžia ir į kultūrinius, socialinius receptijos aspektus, juos susiedami su kompoziciniais, kūrybiniais aspektais. Šis muzikinės receptijos sluoksnis yra aktualus tiriant F. Chopino muzikos sąsajas su ankstyvąja M. K. Čiurlionio muzika fortepijonui;

2. Chopino (jo asmens ir kūrinų) ir sociumo (publikos, kritikų) receptinis santykis – per publikacijas, kritinius straipsnius, prisiminimus ir kitus rašytinius šaltinius (socialinė receptija);

3. Chopino įtaka jo muzikos atlikėjams. Dažniausiai mėginama rekonstruoti Chopino pianisto-atlikėjo individualybę, unikalų interpretatoriaus stilių ir siekiama tai atpažinti kitų atlikėjų skambinime. Kartais ši receptija suvokiama kaip socialinės receptijos atšaka;

4. Chopino įtaka kitoms meno šakoms (estetinė, idėjinė receptija, kuri gali būti traktuojama kaip dar viena socialinės receptijos atšaka).

Vienas sėkmingų muzikinės Chopino receptijos tyrinėjimams skirtų pavyzdžių yra Zofios Chechlińskos straipsnis „Chopino receptija XIX a. Lenkijoje“ (1992). Kalbant apie Chopino receptiją Čiurlionio kūryboje, aktuali tampa Z. Chechlińskos pateikta Chopino receptijos klasifikacija XIX amžiaus kompozitorių muzikoje. Ji siejama su:

- 1) muzikos žanrais,
- 2) atskiromis kompozicinėmis priemonėmis,
- 3) kompozicinių priemonių rinkiniu (kompleksu),
- 4) muzikinio kūrinio konceptu ir jo sąveika su muzikinėmis priemonėmis,
- 5) ištisu pjesių arba fragmentų imitavimu (Chechlińska 2000, 218).

Nustatydamas tikslus kūrybinio kontakto tarp Chopino muzikos ir kitų kompozitorių kūrybos tipus M. Tomaszewskis monografijoje „Frederikas Chopinas ir jo laikas“ (1999) siūlo atkreipti dėmesį į tris, jo manymu, svarbiausius aspektus:

- 1) istorinio laiko faktorių, kai buvo sukurtas su Chopino muzika siejamas kito autoriaus opusas;
- 2) emocinę kompozitoriaus nuostatą, kuri gali atspindėti susižavėjimą arba priešingai – jausminę distanciją originalo atžvilgiu;
- 3) kompozicines sąsajas: ar naujas opusas skamba kaip vienas konkrečių Chopino kūrinių, ar kūrybinis kontaktas liečia tik bendrosius rezonanso momentus: stilių, išraišką arba idiomatiką.

Lenkų muzikologo pasiūlytas receptinio poveikio sistematizavimo principas gali būti įdomus ir naudingas tiriant Čiurlionio ankstyvąją kūrybą šopeniško poveikio aspektu bei interpretuojant įtakų kompleksus konkrečiuose kūriniuose.

## **2. F. CHOPINO IR M. K. ČIURLIONIO ASMENYBIŲ PARALELĖS**

### **2.1. Bendrakultūriniai aspektai**

Lenkų kompozitorius F. Chopinas ir lietuvių kompozitorius, dailininkas, rašytojas ir nacionalinės kultūros žadintojas M. K. Čiurlionis užima savo tautų istorijoje beveik adekvatų nacionalinių kompozitorių – „tautos emblemas“ – statusą. Neabejotina genialumo raiška ir aiški patrioto pozicija nulemia, kad tautos anksčiau ar vėliau įvertina savo genijus ir naudojami jų kūrybos rezultatų šlove. Meno pasaulyje originalumu ir charizmatiškumu išsiskiriančios Chopino

ir Čiurlionio figūros skatina ieškoti galimų paralelių ir sąlyčio taškų jų kūryboje ir gyvenime. Tyrimo objektu tampa aktualūs istoriniai, kultūriniai kontekstai bei šių menininkų kūryba. Įdomūs, į akis krintantys abiejų asmenybių kalbos ir tautinės savimoneš, šeimos, kultūrinės aplinkos, dvasinių normų, romantinės pasaulėjautos, ryšių su liaudies kūryba ir kiti aspektai. Jie nuosekliai aprašomi šiame meno tyrime, išryškinant sąsaukas ir skirtumus.

## **2.2. Bendrosios individualaus Chopino stiliaus tendencijos**

Kaip teigia daugelis Chopino muzikos analitikų ir atlikėjų, kūrybinės romantinės jo meno ištakos remiasi individualių jausmų ir minties raiškos laisve, ji kontroliuojama išradingai derinant kompozicinius parametrus. „Chopino romantiškasis visumingumas (kaip sudėtinga, tačiau organiška sintezė) pasiekia aukščiausią išraišką, jo stilius – pats asmeniškiausias ir pats vientisiasias visoje muzikos istorijoje“, – teigia Konstantinas Zenkinas (Зенкин 1995, 211). Daugelio šopenistų (L. Mazelio, J. M. Chomińskio, M. Tomaszewskio, S. Skrebkovo ir kt.) teigimu, Chopino stilius natūraliai perėmė ne tik ankstyvojo romantizmo (F. Schuberto, C. M. von Weberio, J. Fieldo, lenkų: K. Kurpińskio, J. Elsnerio ir kt.), bet ir J. S. Bacho, W. A. Mozarto, L. van Beethoveno muzikinio mąstymo, fortepijoninės technikos tradicijas. Jos koegzistuoja su ankstyvajam lenkiškajam romantizmui būdinga romantine nacionalinio tapatumo (folkloristine) tradicija ir „briliantinio – žėrinčiojo“ stiliaus bei operinio *bel canto* įtakomis. Remiantis Guido Adlerio sistema, darbe suformuotas koncentruotas Chopino muzikinės stilistikos modelis.

## **2.3. Bendrosios individualaus M. K. Čiurlionio stiliaus tendencijos**

### *2.3.1. Holistinės idėjos. Meninio intelekto bruožai*

Čiurlionio kūryba fortepijonui susijusi tiek su visa muzikine jo kūryba, tiek ir su nemuzikinėmis jos plotmėmis (daile ir literatūra, fotografija ir kritika) bei dvasine kūrėjo-genijaus prigimtimi, kuri sunkiai pasiduoda apibūdinimams. Šie ryšiai gali būti gyvybingi laike lygiagrečiai, gali išryškėti vėliau, taip pat gali būti dar neatpažinti ar neįvardyti. Čiurlionio straipsnyje „Apie muziką“ (1910) vienareikšmiškai teigiama: „Mūsų credo – tai mūsų seniausios dainos ir mūsų ateities muzika. Ir tuomet nebus mums skaudi teisybė, į akis pasakyta, eisime kits kitą gelbėdamies ir atsiminsime, jog lietuvių kompozitoriaus vienas tikslas – Lietuvių muzika“ (Čiurlionis 2013, 80). Kad ši idėja buvo Čiurlioniui aktuali, atskleidžia jau pirmieji išlikę jo kūriniai, sukomponuoti beveik penkiolika metų anksčiau (1896 m.), negu menininko aiškiai suformuluota mintis ir kūrėjo pozicija. Tai įrodo trumpučiai, akivaizdžiai romantinei ir kontrapunktinei tradicijai „paklūstantys“ pavienes liaudies dainų intonacijas prezentuojantys preliudai (VL 106–109) ir kanonai (VL 110–118) fortepijonui.

Čiurlionio puoselėtų menų paraleles galėtų atstovauti jūros tematikos kūriniai: 1908 m. sukurtas mažų peizažų ciklas fortepijonui „Jūra“ (Čiurlionio pavadintas „Marès“) ir 1908–1909 m. nutapytas keturių dalių ciklas „Jūros sonata“. Vidinius meno (menų) idėjų saitus atskleidžiantys reiškiniai persmelkia visus Čiurlionio kūrybos sluoksnius ir leidžia (ar net įpareigoja) žvelgti į jo palikimą iš įvairių analitinių perspektyvų. Taigi akivaizdu, kad Čiurlionio meną vienija bendra dvasia, vienas meninis intelektas.

### *2.3.2. Kūrybos šaltiniai. Pirminių įtakų zonos*

Kiekvieno menininko kūrybos impulsus ir inspiracijas lemia ne tik jo asmeninės savybės, meninis intelektas (meninė valia ir dvasinis pradai), tačiau ir jo laikmetis, asmeniniai potyriai, likimo skirtos gyvenimiškos aplinkybės. Dar namų aplinkoje išryškėjusį Čiurlionio polinkį į grožį ir meną, net ir konkrečias temas bei idėjas atpažįstame visose jo kūrybos plotmėse: dailėje, muzikoje, literatūroje. Ypatinę vaidmenį, lemiantį menininko santykį su kultūrine aplinka, atliko Čiurlionio atvirumas, imlumas ir jautrumas gamtos grožiui, dvasinėms liaudies kūrybos apraiškoms. Greta lietuvių liaudies dainos ir Čiurlionio improvizacijų trečiuoju jo kūrybos šaltiniu laikytina aplink skambėjusi muzika. Kaip teigia M. Michailovas, kalbėdamas apie atraminę stiliaus funkciją menininko kūrybinio kelio pradžioje, pradedančiojo kompozitoriaus išėities taškas – jau egzistuojančios stilistinės sistemos. Kūrybinė kompozitoriaus valia yra aiškiai apribojama aktualios meno raidos, o ką jau kalbėti apie jos priklausomybę nuo bendrų istorinių faktorių (Михайлов 1981, 184–185).

## **3. F. CHOPINO MUZIKINĖS KALBOS KONSTANTOS**

### **3.1. Melodika**

Melodika laikoma svarbiausiu Chopino muzikos elementu; ypač savitas, individualus melodikos traktavimas leidžia atpažinti jos autorių iš vos kelių muzikos taktų, kartais – ir iš kelių motyvų. „Chopinas – vienas genialiausių melodistų, kuriuos pažino istorija“, – teigia Leo Mazelis (Мазель 2008, 189). Mieczysławas Tomaszewskis vieną originaliausių Chopino melodikos savybių apibūdina taip: laisva nuo taisyklių, tačiau sugebanti jų neignoruoti (Tomaszewski 1999, 92). Anot Józefo M. Chomińskiego, būtent šioje muzikos kalbos srityje Chopino padaryti didžiausi atradimai – sukurtas naujas melodikos tipas (Chomiński 1980, 159). Chopino melodijų išraiškos, dinamikos, plastiškumo ir intonacinės įtaigos įvaldymas yra viena sudėtingiausių ir daugiausia studijų, meninės ištvėmės, darbštumo, intuicijos ir žinių reikalaujančių užduočių kompozitoriaus muziką atliekantiems pianistams.

### 3.2. Tonacinės sferos lygmuo

Frédérico Chopino muzikos pagrindas yra tradicinė mažoro-minoro sistema, ją kompozitorius savitai praplėtė kūrybingai naudodamas įvairias dermes (lydinę, eolinę, fryginę ir kai kurias bažnytines) bei jų modalizmus (J. N. Cholopovo sąvoka). Šitaip jo opusai nuspalvinami kartais nelengvai atpažįstamomis, specifinėmis horizontaliomis ar vertikalėmis slinktimis. Chopino kompozicijose vyrauja heptatoninė diatonika. Natūrali jų struktūra dažniausiai pasirodo lyrizmo paženklintose vietose, šalutinėse temose, *Trio* dalyse, kupletuose, kur dominuoja papildomos kompozitoriaus nuorodos *sostenuto*, *dolce*, *cantabile*, *piu lento* ir yra kuriamos susikaupimo, ramybės ar atsipalaidavimo būsenos. Visa Chopino kūryba tokiu būdu organizuojama diatonikos pagrindu. Palaipsniui arba ir sinchroniškai kompozitorius diatoniką chromatiškai tirština arba – retais atvejais – dechromatizuoja (dealeruoja) (Tomaszewski 1999, 95).

### 3.3. Metroritmika, agogika

Metro pojūtis ir formali faktinė jo išraiška Chopino muzikoje nuolat išlaikomi. Tačiau kompozitoriaus stilių žymi nedideli nukrypimai tam tikram laikui, kai metras netenka esminės laiko valdymo įtakos. Individualų Chopino stilių nužymi atpažįstamas nuolatinis „žaidimas“ balansuojant tarp metrinio pulso ir neretai priešpriešinio motyvinio ritminio judėjimo. Su daline ritmikos nepriklausomybe (nuo metrikos) siejamas ir ryškus Chopino polimetrijos fenomenas, kuris atpažįstamas gerai išiklausius į skirtingų faktūrinių sluoksnių judėjimą laike. Kartais bosas, akompanimentas grupuojamas vienu metru (pvz., trys ketvirtinės), o melodinė slinktis – kitu (pvz., dvi ketvirtinės). Tuo pat metu gali egzistuoti ir trečias parametras, kai greito tempo muzikos naratyvas organizuojamas dar papildomu (neišrašytu, kompozitoriaus nepažymėtu) metru (pvz., dvi antrinės). Kelių metrų vienalaikiškumas, muzikinė vienybė bei kartu skambantis „disonansiškas“, nereguliarus ritmas sukuria kelių atlikėjų ir rafinuotos gausos išpūdį. Chopino muzikos ritmikos pagrindą sudaro integruoti šokio, dainos, maršo ritminiai kompleksai bei instrumentinės prigimties tokatinio pobūdžio ritmai. Muzikinio naratyvo eigoje jie keičia arba išstumia vienas kitą. Viena svarbiausių Chopino lyrinės muzikos agoginių savybių yra *rubato* fenomenas. Jo šaknys slypi liaudies muzikoje, senojoje vokalinės muzikos tradicijoje, baroko ir klasicizmo epochos kadencijų improvizuotėse ir *bel canto* dainavimo manieroje.

### 3.4. Harmonija

Nuodugnus Chopino kūrybos tyrėjas ir vertintojas Józefas M. Chomińskis savo monografijoje (1980) teigia, jog būtent Chopino harmonija darė didelę įtaką kitoms Europos kompozitorių kartoms. Kiekvienas kūrinys atskleidžia kompozicinę Chopino intenciją ir pianisto įžvalgumą. Jo harmonija yra nuoseklus

mąstymo, pagrįsto funkcinų ir derminių-tonacinių struktūrų sąveika, ir įkvėptų improvizacijų rezultatas. Funkcinio mąstymo kategorijos Chopino kūryboje rėmėsi generalboso tradicija (K. A. Simon, J. D. Heinichen, J. Ph. Kirnberger), o dažnas liaudies dermių modalizmų taikymas atspindi lenkų folkloro muzikos poveikį (Tomaszewski 1999, 95).

Būdamas meniškai improvizuojantis pianistas, kompozitorius puikiai jautė, girdėjo ir suprato ne tik įvairių sąskambių harmonines potencijas, bet ir tai, kurios „gerai skamba“ ir gerai „guli po pirštais“. Neįtikėtina plati Chopino harmoninės kalbos skalė aprėpė nuo aiškios, „švarios“ diatonikos iki intensyvios chromatikos. Naudodamasis sąlygiškai nedideliu pamatinių akordų kiekiu Chopinas sugebėjo sukurti nesuskaičiuojamas jų realizavimo formas – nuo paprasčiausių iki komplikuočiausių. Vyraujanti variantinė harmonijos kaita (ypač rafinuota vėlyvuosiuose noktiurnuose, *Berceuse*, *Barkarolėje*) tampa jautriu lyrinės išraiškos instrumentu. Jau Chopino kūryboje atpažįstami disonansai, kuriuos dėl jų funkcinio nesavarankiškumo galima apibūdinti kaip antrinius harmoninius įvykius. Dėl nekonvencionalaus Chopino požiūrio į disonansus jo kūriniai buvo amžininkų kritikuojami Vokietijoje ir Anglijoje. Dar nebuvo pasirengta toleruoti tų harmoninės kalbos bruožų, kurie vėliau turėjo tapti vienais pagrindinių stiliaus elementų Claude'o Debussy ir Maurice'o Ravelio muzikoje. Diatonika ir chromatika Chopino kūryboje tampa dinaminėmis muzikinio mąstymo kategorijomis. Ludwikas Bronarskis knygoje „Harmonika Chopina“ (Varšuva, 1935) analizuoja ir interpretuoja Chopino vartojamų akordų struktūrą ir specifiką. Chopino akordu Bronarskis pavadino sąskambį, pasirodantį aiškiai eksponuojamose kūrinio vietose: D7 (arba D9), kurio kvinta pakeista į sekstą (seksta skamba viršutiniame balse). Ieškant kūrybinių paralelių įvairių kompozitorių muzikoje, Chopino akordas ir jo naudosenos situacijos gali tapti tiksliu instrumentu nustatant galimas įtakas bei kūrybinio kontakto santykius.

#### 4. M. K. ČIURLIONIO KŪRYBOS FORTEPIJONUI MUZIKINĖS KALBOS BRUOŽAI

##### 4.1. Melodika

Ankstyvoji Čiurlionio kūryba melodikos požiūriu buvo neutralesnė – romantinė, šopeniškesnė, atliepė rašomų žanrų stereotipus, o lietuviškos intonacijos reikėsi ne taip ekspansyviai. Melodikos parametras savyje koduoja nemenką intonacinį liaudies muzikos potencialą, o kiekvienas kompozitorius sąmoningai ar nesąmoningai atsirenka iš jo intervalus, intonacines slinktis ir kitus melodinius darinius, kurie labiausiai atitinka jo individualybę ir kūrybinę poziciją. Kompozitoriui laisvai interpretuojant melodikos ir metroritmikos bei tonacinę-derminę sferas, kuriami unikalūs garsiniai pasauliai.



## 4.2. Harmonija

Romantinės harmonijos ir stiliaus pajauta ryški jau 1896 m. sukurtuose pirmuosiuose Čiurlionio preliuduose. Tačiau kūrybos procese pirmaeilė išraiškos priemonė Čiurlioniui buvusi ne harmonija, bet polifonija. Kaip dailėje, taip ir muzikoje būdingas jo stiliaus bruožas yra „plona linija, o ne stambi dėmė“ (Venckus 1977, 170). Trylika Čiurlionio kūrybos metų (1896–1909) liudija itin greitą muzikinės kalbos kaitą. Per šį trumpą kūrybos kelią ypač plėtota horizontalė. Nors vertikalės sandaros principai kito nežymiai, bet įvairėjo sąskambių santykiai. Vėlyvuosiuose kompozitoriaus kūriniuose harmoniją organizuojančiu faktoriumi tapo balsų intonacinė medžiaga, į kurią kuo toliau, tuo labiau buvo žvelgiama modernisto-konstruktivisto žvilgsniu. Pažymėtina, kad Čiurlionis labiau mėgo horizontalias ostinatines slinktis (melodinį vingį, ritminę figūrą) nei ostinatinį harmonijos dėstymo būdą (tai labiau būdinga Chopino kompozicijoms).

## 4.3. Tonacijos ir dermės

Visos 24 tonacijos Čiurlionio „išmėgintos“ jau iki 1901 metų. Mazurka Ges-dur (VL 193) parašyta Druskininkuose 1901 m., dar prieš pradėdant studijas Leipcigo karališkojoje konservatorijoje. Pagal kūrinių skaičių minorinės lenkia – jų net 87, mažorinių – 75. Tačiau tonacijų įvairovė nusveria į mažorinę pusę: 13 mažorinių ir 11 minorinių tonacijų. Apibendrinant teigtina, kad skirtumai nėra drastiški, o tai liudytų kompozitoriaus pusiausvyrą pasirenkant tonacijas ir švelnų polinkį į minorinę spalvą. Kaip ypatingą skambesio „nušvitimą“ Chopinas naudoja enharmoninę vienvardžių tonacijų kaitą; šiuo aspektu išskirtiniausia ir dažniausia cis-moll bei Des-dur tonacijų traktuotė. Matyt, M. K. Čiurlionis buvo pastebėjęs ar išgirdęs šią Chopino muzikos ypatybę, nes Čiurlionio Noktiurne cis-moll (VL 183, 1901) įvyksta būtent šių tonacijų sugretinimas (vidurinė noktiurno dalis skamba Des-dur). „Nušvitimo“ Čiurlionio muzikoje faktą pažymi ir Venckus, kalbėdamas apie kulminacijas, kuriose pereinama į „naują tonaciją iš diezinės pusės. Tokia kulminacija būdinga visiems kūrybos laikotarpiams“ (Venckus 1977, 177). Čiurlionio dėmesys natūralioms dermėms matomas gana anksti. Tai eolinės, lydinės, pentatoninės spalvos, kurios gali būti siejamos su folkloro įtaka. Vėliau kompozitorius pamėgsta ir fryginę dermę. Modernėjantį Čiurlionio kompozicinį žvilgsnį nužymi dirbtinės dermės.

## 4.4. Ritmika

Apibūdindamas ritmo monotonią lietuvių liaudies dainose (Čiurlionis 2013, 69), Čiurlionis vieną po kitos viename sakinyje vardija tris skirtingas pasaulio dimensijas: gamtą („amžinas jūros bangų judėjimas“), Dievą („religiškas ilgėjimasis“) ir žmogų („žemiškas nuliūdimas“). Kitame sakinyje kompozitorius įvardija šios triados poveikį klausytojui: jos „nuramina ir pajudina jo sieloje

švelniausias stygas“. Čiurlionio mintys leidžia daryti prielaidą, kad sekdamas lietuviškų dainų (kurias jis puikiai pažino nuo vaikystės) dvasia savo kūryboje jis siekė kurti panašias daugiamates erdves. Akivaizdu, kad kompozitorius labai vertino ir gerai išmanė ritmikos galias ir poveikį muzikai, todėl jo kompozicijose jos negalėjo būti atsitiktinės ar menkavertės. Žvelgiant iš dar toliau, būtina paminėti, jog cituotieji Čiurlionio žodžiai įpareigoja ieškoti jo muzikoje lietuvių liaudies dainų pėdsakų, jų intonacijų ritminių formulių ar minėto „monotonijos grožio, prakilnaus rimtumo, gilaus mistiško būdo“. Kita vertus, Čiurlionio kūryboje galima išvystyti ir kitokių muzikos kalbos įtakų. Ritmikose sferose kompozitoriaus pirmojo kūrybos laikotarpio opusuose geriausiai atpažįstamas konkrečių žanrų (mazurkos, noktiurno, maršo, valsio) ritminių modelių poveikis.

## 5. F. CHOPINO ĮTAKŲ ŽEMĖLAPIS M. K. ČIURLIONIO KŪRYBOJE FORTEPIJONUI

### 5.1. Nacionalinė kūryba

Viena akivaizdžiausių Chopino ir Čiurlionio kūrybos paralelių, sietinų su romantizmo estetikos bruožu, – tai ryšys su savo liaudies kūryba. Darbo autorės pateikti Čiurlionio kūrinių ir jo paties užrašytų lietuvių liaudies dainų paralelės leidžia daryti prielaidą, kad jau kūrybinio kelio pradžioje jis sąmoningai ar nesąmoningai ieškojo, atkurdavo ir fiksavo lietuvių liaudies dainų intonacijas. Šiuo požiūriu Chopino ir Čiurlionio muzikos paralelės akivaizdžios. Išskirtiniai skirtumai: Chopino kelias itin nuoseklus, santykis su folkloro įtakomis diferencijuojantis, generuojantis kūrėjo originalumą romantinėje plotmėje. Čiurlionio kelias „žaibiškas“, santykis su folkloru sintezuoja naujas koncepcijas. Išsaugodamas liaudies muzikos intonacinę ląstelę kaip implikaciją, jis pateikia ją kaip originalias prasmes kuriantį nepakitęsį ženklą. Atkreiptinas dėmesys, kad ryšys su liaudies kūryba Chopino ir Čiurlionio mene atsiranda jau jų kūrybinės biografijos pradžioje, ankstyvojoje kūryboje.

### 5.2. Muzikos žanrų santapos: valsai, noktiurnai, polonezai, mazurkos, preliudai

Sistemiškai apžvelgus Chopino ir Čiurlionio kūrybos žanrus, galima atpažinti centro–periferijos opozicijos apraiškas žanrų plotmėje. Vertinant individualaus stiliaus pasireiškimo intensyvumą ir kūrybinės laboratorijos funkciją atliekančius žanrus, šiuo požiūriu Chopino kūrybos pagrindiniai žanrai Čiurlionio kūryboje tampa periferiniais, ir atvirkščiai (ši tendencija atspindėta 5 schemeje). Čiurlionio kūryboje paminėtieji periferiniai žanrai nesignifikuoja brandaus, „žydinčio“ žanro, kita vertus, jie nėra ryškiai pakitę, mutavę žanrai. Atvirkščiai, jie atitinka pirminius – formalius išorinius ir vidinius žanro požymius,

detalėmis sietini su tradicija. Šalia pirmųjų Čiurlionio kanonų, fugų, poros mazurkų (VL 119, VL 143, 1897) atsiranda Valsas-paskyrimas b-moll (VL 144) – bene aiškiausių muzikinių sąsajų su Chopinu turtingas kūrinys. Daugelis žanrinių ir muzikos kalbos atitikmenų Čiurlionio ankstyvojoje kūryboje fortepijonui eksponuoja romantinės tradicijos muzikos kalbos ženklus ir gana konkrečius Chopino kūrybos detalių atspindžius. Tai paradigminiai noktiurno žanro broučiai: ryškus melodinis pradas, vyraujantys homofoniniai santykiai, romantinės intonacijos, poetiškas turinys, diferencijuota faktūra, „minkštas“ skambesio koloritas. Minėti išraiškos priemonių kompleksai epizodiškai ir įvairiu intensyvumu eksponuojami bei atpažįstami ne tik Čiurlionio Noktiurnuose cis-moll, VL 183, ir fis-moll, VL 178, bet ir Preliude b-moll, VL 169, Preliude H-dur, VL 186, Preliude f-moll, VL 197. Šie kūriniai kartu reprezentuoja pirmąsias individualaus Čiurlionio muzikos stiliaus broučų užuomazgas: polinkį į kairės rankos akompanimento virsmą savarankišku kontrapunktu, kontrapunktinių detalių pasklidimą visoje faktūroje, akordiškai sodrų instrumento skambesį, čiurlioniškus harmonijos posūkius, melodinių linijų atkarpų dubliavimą oktava.

### 5.3. Įvairių žanrų elementai Čiurlionio kūryboje

Įvairių Chopino kuriamų žanrų įtaka labiausiai išryškėja ankstyvosios Čiurlionio kūrybos fortepijonui atskirų elementų semantikoje: gedulingo maršo (Preliudas h-moll, VL 182a, Preliudas a-moll, VL 188), ekspromto (Preliudas fis-moll, VL 185, Ekspromtas fis-moll, VL 181), pastoralės (Preliudas b-moll, VL 270), etiudo (Preliudas b-moll, VL 269) ir kt. Žvelgiant muzikos kūrinio genezės aspektu jau koncepcijos fazėje Čiurlionio užkoduojami ir savaip adaptuojami Vakarų Europos muzikos tradicijos ir muzikinio kanono elementai. Pastarieji vientisai susipina su Čiurlionio muzikoje integruotais lietuvių liaudies dainų elementais. Kompozitoriausias stilistinių paralelių spektre išryškėtų baroko tradicija (J. S. Bacho), jos tąsa L. van Beethoveno, F. Chopino, R. Schumanno, P. Čaikovskio, R. Strausso kūryboje. Tačiau kiekvieną žanrinį elementą Čiurlionis perskaitydavo savitai, tad ilgainiui šiuos elementus išvelgti jo kūryboje darosi vis sunkiau. Jie tarsi praranda santykį su konkrečia kompozitoriausia kūryba, tampa vientiso individualaus Čiurlionio muzikos stiliaus ženklais.

### 5.4. Muzikos kalbos sąlyčio taškai

Remiantis F. Chopino ir M. K. Čiurlionio muzikos fortepijonui pavyzdžiais, tyrime pristatomos šios kompozicinės kalbos aspektų sąlyčių paralelės: boso pedalas (vargoninis bosas), ritmo ir intonacijos monotonija, *ostinato* principas, melodinės intonacijos, intervalika bei chromatizmai. Chopino ir Čiurlionio ankstyvųjų kūrinių faktūrinių sprendimų panašumas buvo nulemtas šiame

meno tyrime pristatytų muzikos kalbos elementų, žanrų detalių paralelių ir kultūrinių įtakų, kurios būdingos daugeliui pradedančių kompozitorių. Pažymėtinas Chopino muzikinio rašto – komponavimo būdų – universalumas, „atvirumas“, sugeriantis tradicijas, tačiau kartu palankus išreikšti originalias muzikines idėjas.

### **5.5. Chopino akordas**

Aptariant Chopino akordo pavyzdžius Čiurlionio kūriniuose fortepijonui, reikia atkreipti dėmesį į šių kūrinių atsiradimo datas – tai išskirtinai ankstyvojo laikotarpio muzika. Daugiausia, net 11, Chopino akordo sąskambių rasta Čiurlionio Sonatoje fortepijonui, VL 155 (1898), kuri parašyta laikantis neoromantinės tradicijos, dar studijuojant Varšuvos muzikos institute. Chopino akordai čia kartojasi neretai, jie išdėstyti gana plačiai ir aiškiai (kaip ir Chopino akorde, seksta čia suskamba aukščiausiam balse). Neretai D7 susidaro po viršutiniame balse, melodijoje, užtūrėta seksta – taip parengtas sąskambis tampa nuosaike, praranda dramatiškumą ir sušvelnėja. Kiti su Chopino akordu susiję Čiurlionio kūriniai paminėti ankstesniuose skyriuose, aptariant su žanrais, muzikos kalbos elementais siejamas detales, harmoninės kalbos, faktūros elementus. Čiurlionio kūryboje tai: Nokturnas cis-moll (VL 183), Valsas-paskyrimas (VL 144), Mazurka (VL 119), Mazurka (VL 222), Mazurka (VL 193), Polonezas A-dur (VL 173) ir kt. Nors Chopino akordo pavyzdžių juose pakanka, reikia pastebėti, kad pačių kūrinių yra nedaug. Mažai tikėtina, kad Čiurlionis Chopino akordą būtų sąmoningai pasirinkęs kaip ypatingą harmoninės kalbos „įrankį“. Veikia jis buvo suvokiamas klausa kaip integralus Chopino stiliaus elementas. Šiuo atveju nėra atpažįstamas sąmoningas sekimas; daugiau tikėtinas palankių muzikinių sąlygų sukurtas nesąmoningas atkartojimas, o gal net atsitiktinumas.

### **5.6. Ateities nuojautos. Chopino Preliudas B-dur, op. 28 Nr. 21, ir Čiurlionio muzika**

Kaip Čiurlionio Valsą-paskyrimą b-moll (VL 144, 1897–1899?) vadina Chopino įtakas vientisiau atspindinčiu kūriniu, taip Chopino Preliudą B-dur, op. 28 Nr. 21 sąlygiškai galėtume pavadinti čiurlionišku. Ši Chopino pjesė stebėtinu būdu sutelkė nemažai Čiurlionio perimtų, vėliau savitai naudotų muzikos kalbos elementų:

- melodijos ir gana komplikuo to akompanimento (kairės rankos partijoje vienu metu skamba diatoninių viršutiniame balse ir chromatinių apatiname balse garsaeilių motyvai) santykis, vėliau Čiurlionį nuvedęs į konstruktyvią polifoninę mąstyseną;
- chromatizmai, Chopino preliude saikingai, bet nuolat girdimi – plačiau pasklidę Čiurlionio kūryboje (aptarti ankstesniuose skyriuose);

- tercijos intervalo sklaida, kuri ir vėliau dažnai sutinkama lietuvių kompozitoriaus kūryboje, tačiau jo harmoniniu intervaliniu ženklu tampa decima – tercijos „giminitė“;
- netikėti tonacijų sugretinimai (atliepia vėlyvojo romantizmo harmonijos tendencijas);
- hemiolijų judėjimas;
- muzikinės medžiagos bei sluoksnių dubliavimas (šiuo atveju kulminacijoje);
- identiškų intervalikų ostinatinio motyvo judėjimas: *ostinato* vėliau taps paradigminiu Čiurlionio muzikos kalbos bruožu.

### 5.7. Chopino muzikos ženklai M. K. Čiurlionio kūryboje fortepijonui po 1904 m.

Aptariamų Čiurlionio opusų muzika savo muzikine išraiška ir skambesiu atstovauja vėlyvojo romantizmo pakraipai, o dėl joje slypinčių konstruktyvaus mąstymo ženklų žengia kur kas toliau. Tačiau užmojo, koncentruotos minties ir emocijos turtingas kūrinys, Variacijos „Sefaa Esec“ tema (VL 258, 1904), pasirodęs kūrybinio virsmo metais, atspindi ir kelias romantiniam Chopino stiliui būdingas detales. Pirmuose taktuose unisonu judanti intensyvi, chromatizmais praturtinta melodija šeštoje variacijoje receptiškai primena lenkų kompozitoriaus Prelūdą es-moll, op. 28 Nr. 14, ir jo Sonatos Nr. 2 b-moll, op. 35, Finalą. Šiuose kūriniuose unisonas kuria ypatingos koncentracijos ir veržlumo melodinę liniją, kuri kaip idėja išlieka per visą kūrinių, iki pat paskutinių akordų. XIX a. muzikoje tai buvo ypač drąsi idėja, ir kiekvienas, kad ir menkiausias, jos atspindys kitų autorių kūriniuose intonaciškai asocijuojasi su Chopino muzikos stiliumi. Variacijų kontekste nuskamba dar vienas, romantikų kompozitorių dažnai naudotas, muzikinis įvaizdis – sujaudinto dialogo, vykstančio savotiškame „bėgime“, modelis. Chopino muzikoje jis ypač raiškus Preliude g-moll, op. 28 Nr. 22. Ostinatiškas visos faktūros judėjimas – visą fortepijono faktūrą vienu metu „išjudinantis“ komponavimo būdas – labai būdingas visai Chopino kūrybai fortepijonui, aptinkamas jo etiuduose, koncertuose, sonatose, *scherzo* ir kituose kūriniuose. Toks virtuoziskai fortepijono faktūrą interpretuojantis komponavimo būdas M. K. Čiurlionio kūryboje sutinkamas ne ankstyvojoje jo kūryboje, kur dažniausiai girdimos vientisės homofoniško šopeniško stiliaus ir muzikos kalbos pagavos (įvairūs kūrybinio kontakto atvejai), bet pradedant 1904-aisiais – kūrybinio lūžio metais. Darbo autorė tokių pavyzdžių visoje publikuotoje Čiurlionio kūryboje fortepijonui rado tik penkis: VL 261 (1904), VL 266 (1905), VL 269 (1905), VL 296 (1906) ir VL 309 (1907).

## IŠVADOS

M. K. Čiurlionio kūryboje fortepijonui vyrauja romantinio turinio opusai, tačiau jų kompoziciniai sumanymai peržengia romantizmo slenkstį – šalia linearaus mąstymo ir itin kondensuoto (dažnai nutrūkstančio, lyg nepabaigto) medžiagos išdėstymo laike atpažįstami ir modernesnio mąstymo ženklai. Tai dirbtinės dermės, serijos ar mikroserijos, bazinės struktūros ir konceptualios jų transpozicijos, viską apimantis ostinatiškumo principas, kriptografijos, secėsijos elementai muzikoje. Nepaisant šių Čiurlionio kūryboje fortepijonui ryškėjančių aspektų, jo muzika skamba darniai, romantiškai; joje gausu lietuvių liaudies dainų intonacijų, pastoralinių, idilinių, dramatiškų, kitų romantizmo epochai artimų charakteristikų.

Kaip parodė šis tyrimas, F. Chopino įtaka M. K. Čiurlionio muzikai fragmentiška: pavieniai su Chopino muzikos žodynu siejami aspektai dažniausiai atpažįstami ankstyvojoje Čiurlionio kūryboje. Pradedant 1904 m., jų kiekis ir intensyvumas ryškiai pakinta. Vienos muzikos kalbos savybės (noktiurno, mazurkos, skaidrių faktūrų išdėstymo plačioje faktūroje ir kt.) visai dingsta, kitos (monotoniškų intonacijų ir ritminių figūrų, chromatizmo, fortepijoninės faktūros „užpildymo“) įgyja originalias formas ir naujas kompozicines funkcijas, beveik neatpažįstamai integruojasi į čiurlionišką muzikos kalbos leksiką.

Atsakydama į iškeltus tyrimo tikslus bei uždavinius, darbo autorė padarė šias išvadas:

1. Bendrakultūriniai Chopiną ir Čiurlionį siejantys aspektai aprėpia platų potemių spektrą. Vienos jų išryškino glaudžias abiejų menininkų asmenybių, kūrybos impulsų, adoracijų ir gyvenimo kelio paraleles, kitos atskleidė kontrastus. Šiame darbe paraleles, vidinį giminingumą išryškino romantinė pasaulėjauta ir tautinė savimonė, ryšiai su šeima, dvasinės nuostatos ir moralės normos, pamatinis ryšys su liaudies kūryba. Istorinius kontrastus ir kultūrinius neatitikmenis parodė kultūrinės aplinkos, kuriose augo Čiurlionis ir Chopinas; jų talentų spektras, kuris ypač ryškiai atsiskleidė įvairialypėje Čiurlionio kūryboje: muzikoje, dailėje, literatūroje, fotografijoje. Chopino ir Čiurlionio gyvenimus lydintis tų pačių kompozitorių ir literatų pripažinimas parodė intriguojančius Lenkijos ir Lietuvos, Chopiną ir Čiurlionį jungiančius istorijos momentus. Poskyriai, kuriuose sistemškai aprašomos bendrosios šių kompozitorių stilių tendencijos, tapo savaiminėmis išvadamis.

2. Antrame ir trečiame skyriuose iš įvairių šaltinių surinkta ir susisteminta svarbiausia informacija apie Chopino ir Čiurlionio muzikos atpažinimo ženklus paskatino ją dėstyti kuo glausčiau, daugelį aspektų išdėstyti teziškai. Darbe buvo atrinktos šios pamatinės kūrybinius kontaktus Čiurlionio muzikoje padėsiančios atskleisti muzikos kalbos plotmės: melodika, ritmika, harmonija ir tonacinės sferos lygmuo.

3. Trumpai aptarus recepcinių reiškinių esmę, pristatytos juos analizuoti padedančios keturios kūrybinius santykius muzikoje interpretuojančios teorijos: recepcijos, intertekstualumo ir įtakos (H. Bloomo „Įtakos baimės“), muzikos kanono. Išskirti šias teorijas vienijantys aspektai – tyrimo fokusavimas ne į vieną kompozicinį unikumą, bet mažiausiai į du ir į jų sąlytį, šio sąlyčio rezultata; visų keturių teorijų kryptį atliepiantis giminingas kūrybinio kontakto diskursas. Kadangi šios teorijos taikomos tiriant įvairias meno sąveikų formas, jas darbo autorė traktuoja kaip vieną kitą papildančias, kūrybinius kontaktus tiriančias teorijas bei metodologines prieigas. Tyrime pabrėžiama, kad kūrybinio kontakto konceptas yra tarsi bendras vardiklis, aprėpiantis visų keturių aptartų teorijų reiškinius ir jų turinio talpas. Šio bendro vardiklio įvedimas leido darbo autorei laisviau naudotis tyrimo instrumentais, sąvokomis, parinkti tikslesnį, teoriją papildantį bei praplečiantį terminą.

4. Glaustai aprašyta ir susisteminta Chopino recepcija kitų kompozitorių muzikoje. Šia tema parašyta nemažai studijų, kurios įvairiu gyliu ir skirtingomis metodikomis tyrinėja Chopino ir kitų kompozitorių kūrybos sąveikas. Lenkų kompozitoriaus recepcija įvardyta skirtingų teorijų sąvokomis. Paminėti skirtingų Chopino įtakų formų tyrimai – pavieniams kompozitoriams: G. Fauré (W. Landowska, 1946), J. Brahmsui (W. Siegmund-Schultze, 1960), M. Regeriui (P. Andraschke), A. Liadovui ir A. Skriabinui (Z. Lissa, 1966), lietuvių muzikologijoje – J. Gruodžiui ir V. Bartuliui (G. Daunoravičienė, 2010) ir t. t. Muzikos tyrinėjimuose dėmesys skiriamas ir Chopino recepcijai atskirų šalių kompozitorių kartoms (lenkų, rusų, prancūzų, anglų ir t. t.).

5. Beveik du šimtmečius besitęsiantį Chopino kompozicinės recepcijos reiškinį apibendrinti yra keblu ir sudėtinga. Tai reikalauja ilgamečių išsamų studijų, gilaus nesuskaičiuojamų dokumentų ir tūkstančių valandų skambančios muzikos pažinimo. Kadangi lenkų muzikologas M. Tomaszewskis atliko šį titanišką darbą (1999), tyrimo autorė dažnai rėmėsi jo studijomis ir svarbiausią jų dalį pateikė santraukų pavidalu. Kai kurias Tomaszewskio įžvalgas galima pildyti (tai ir buvo padaryta), galbūt ir motyvuotai koreguoti. Šiame darbe pateiktas kompozicinės recepcijos – kūrybinio kontakto – sistematizacijos modelis gali tapti atrama tiriant analogiškus kitų kompozitorių kūrybinio kontakto ar recepcijos atvejus.

6. Darbe buvo atrinkti šopeniškus muzikos ženklus atspindintys Čiurlionio kūriniai fortepijonui ir, taikant lyginamuosius, struktūralistinius bei kompleksinius metodus, atlikti išsamūs aspektiški jų tyrimai. Atskleistos ir motyvuotos akivaizdžios konkrečių Chopino ir Čiurlionio kūrinių sąsajos. Darbo autorės buvo nustatyti ankstyvojoje Čiurlionio kūryboje fortepijonui išryškėję šopeniški ženklų kompleksai: sutampantys metroritmikos, intervalikos, melodijos intonacijų, akompanimento ir melodijos santykio, *ostinato* elemento taikymo, žanro traktuotės atvejai. Šiuo požiūriu įvardyti ryškiausi Čiurlionio „šopeniški“

kūriniai: „Valsas-paskyrimas“ b-moll (VL 144), Noktiurnas cis-moll (VL 183), Preliudas h-moll (VL 182a), Sonata fortepijonui F-dur (VL 155), Polonezas A-dur (VL 173), Pjesė A-dur (VL 246), Mazurka h-moll (VL 234), Mazurka Ges-dur (VL 193), Mazurka es-moll (VL 222), Mazurka-muzikinis momentas (VL 180a), Noktiurnas fis-moll (VL 178), Preliudas f-moll (VL 197), Mazurka b-moll (VL 119), Preliudas fis-moll (VL 181).

7. Atskleistas Čiurlionio ir Chopino kūrybos paraleles bei įtakas galima įvardyti įvairiomis įtakų pobūdžio bei proceso žymomis. Nesąmoningai, tačiau apčiuopiamai realizavęsi Čiurlionio kūrybinės tapatybės tapsmo momentai tiesiogiai siejasi su Chopino kūryba, pavyzdžiui, klinameno fenomenas atpažįstamas Čiurlionio Noktiurne fis-moll, Preliude h-moll; askezė – realizuotas apsisvalymas nuo Chopino įtakų akivaizdus (ryškiausias Čiurlionio fugoje b-moll, VL 345).

8. Pastebėsime, kad Chopino tercijos / decimos, jų gausa ir įvairovė susisiečia su M. K. Čiurlionio tercijomis jo noktiurnuose, juose įgaudamos kitokią, čiurlioniškai originalią semantiką. Lietuvių kompozitorius terciją plačiai naudoja Noktiurne cis-moll (VL 183), kuris atspindi logiškai nuoseklią, organišką Chopino noktiurnų paradigmų skalę, tačiau neornamentuotoje faktūroje šie intervaliniai ženklai įgyja naują prasmę. Pažymėtina, kad jau ankstyvojoje kūryboje semantinis Čiurlionio intervalas – decima (Chopino tercijos virš oktavos reminiscencija) – persmelkia abu noktiurnus. Koncentruotos, labai dinamiškos, plačiaspektrės emocinės Chopino noktiurnų nuotaikos neranda atgarsio minėtuose Čiurlionio kūrinuose. Šioje muzikoje lietuvių autoriui būdingos natūralesnės, emociškai santūresnės, dinamiškos mąslumo būsenos. Tai savotiška klinameno pobūdžio kūrybinio kontakto būseną – „neteisingas“ pirmtako idėjos pranešimas.

9. Kūrybinio kontakto faktas Čiurlionio muzikoje sietinas ir su kultūrine XIX–XX a. sandūros aplinka Varšuvoje, lenkų kompozitoriaus poetikos ir muzikos kalbos, kuriamų žanrų universalumu, sudarančiu palankią terpę savos – unikalios muzikinės kalbos paieškoms. Chopino muzikos atspindžius Čiurlionio muzikoje galime įvardyti kūrybinio kontakto diskursą atliepiančia M. Tomaszewskio sąvoka – reminiscencijomis – praėjusių laikų muzika, prasiškerbusia tarsi nesąmoningai.

Atliktas tyrimas neišsėmė visos su darbo tematiką susijusios medžiagos ir problematikos. Ją galima gausinti, konkretinti, įvairiai pateikti bei interpretuoti. Chopino ir Čiurlionio kūrybinių paralelių tematiką galima plėsti išskleidžiant į estetinę, filosofinę, istorinę ir kitas bendrakultūrinės arba muzikines plotmes. Luktini ir Čiurlionio bei kitų kompozitorių – J. S. Bacho, L. van Beethoveno, R. Schumanno (ir kitų) kūrybines paraleles, galimas įtakas gvildenantys tyrimai ir moksliniai darbai.



## INTRODUCTION

Personalities being devoted to productively and originally creating works in the various spheres of social activity such as art, culture and science leave an invaluable trace in their epoch; every so often do they become coryphaei for the coming generations who reflect the symbols of art paradigms established by certain ideas, mindset, world outlook and lifestyle. Their creative works inspire new generations to make a breakthrough, imbue them with the spirit of creation and initiate the establishment of new schools, trends or canons of art. Thus, in the world of music, ever and anon “revives” Johann Sebastian Bach, George Friedrich Händel, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Robert Schumann, Frédéric Chopin, and so does their music. The focus being placed on the afore-mentioned creators and others who dictate paradigms in art is characterized by continuity, multifacetedness of scientific investigations and universal topicality. As often as not the adjectives signifying a creative oneness of these artists become common notions used on a daily basis such as “Mozart’s lightness”, “Beethoven’s willpower”, “Chopin’s lyricism”, “Čiurlionis’ thoughtfulness” and the like. The signs of recognizing creative works of charismatic geniuses can also be traced in opuses of other creators, thereby testifying the power of influence and topicality of their creations. The research conducted into artistic texts absorbing the influence of creative contiguity or artistic contact becomes a provocative task for those investigating the art of music.

The scientific research devoted to Mikalojus Konstantinas Čiurlionis’ (1875–1911) life and oeuvre focuses largely on signs of his creative originality and idiosyncrasy, as well as on stories of their existence. Speaking of Čiurlionis’ pieces for piano, the areas of influence and origin of the composer’s music are shortly mentioned, presented or just left aside. In a letter to Eugeniusz Morawski from Leipzig to Warsaw, Čiurlionis (on February 17, 1902) wrote: “It is essential to fully understand those forms that already exist, only then you will have the right to lavish them and discover new ones.” (Čiurlionis, 1960, 93). It is no mere chance that here Čiurlionis interconnects two aspects – a recognition of old ways and a search for new ones. One can maintain that researchers have conducted a comprehensive scientific investigation into Čiurlionis’ discovered ways of creating new works and their individuality. **Today’s topicality** becomes an open question pertaining to the influence of creative works that has not been researched yet and is especially urgent in terms of Čiurlionis’ early oeuvre (1896–1904). The present research paper actualizes the phenomenon of creative contiguity on a personality level. The questions arise in what way and in which works by Čiurlionis one can envisage other composers’ influence on his pieces of art and how such influence correlates with signs of authentic style.

Exploring Čiurlionis' pieces for piano (especially of the early period), many researchers into musical Čiurlionis studies (A. Venckus, V. Landsbergis, A. Ambrazas, J. Bruveris, G. Daunoravičienė, D. Kučinskas, D. Staškevičius, E. Tarasti, et al.) mention Chopin's elements but do not ventilate broadly this question. One encounters a deficiency in details and analyses disclosing creative parallels of Čiurlionis' and Frédéric Chopin's opuses, as well as in investigations into receptive relations. A combination of methodological approaches is exploited in the present thesis: a research of compositional texts is grounded by aspect-related, analytical, comparative, structural and other methods; the results obtained are interpreted by applying theories of creative contiguity – reception, influence and canon that are widely spread in new musicology.

The idea of this research aspires one to cast an insight into Čiurlionis' early works created for piano, observing in them possible manifestations of Chopin's music elements. This created a prerequisite for juxtaposing F. Chopin's and M. K. Čiurlionis' artistic personalities and comparing their creative works. For the first time a problematic aspect that has been focused on and thoroughly discussed becomes an argument of **novelty** and **originality** of this artistic research. We will discover that until now we have experienced a substantial lack of Lithuanian musicologists' works on dissemination of Frédéric Chopin's creative pieces in Lithuania. To compensate for it, the author of the present research has translated and used a lot of material – written by various researchers and not known to Lithuania yet – about the Polish composer.

F. Chopin's and M. K. Čiurlionis' pieces for piano are treated as the main **objects** of this **research**. Seeking to prepare the scope of scientific investigations into creative contiguity of these objects, we briefly discuss cultural aspects common to the mentioned artists, their personality traits, and overview theoretical influences and approaches to the research of creative contiguity and receptive phenomena. While conducting the research, it was referred to the **assumption** being previously put forward by art critics (A. Venckus, V. Landsbergis, J. Bruveris, G. Daunoravičienė, et al.) that Chopin's music reflections in Čiurlionis' oeuvre accumulate in early period, and are associated with manifestations of Romantic, Polish and salon culture. The author of the present research also referred to universality of Chopin's musical language innovations being topical with young composers searching for individual expression.

**The aim of this research** is to present and integrally examine Čiurlionis' early works for piano that are connected with Chopin's music in terms of creative contiguity. It was sought to identify complexes of Chopin's musical elements and determine the areas of their influence in Čiurlionis' early works for piano.

**The tasks of the research paper** are the following:

- To present and briefly discuss cultural aspects shared by Chopin and Čiurlionis and common trends of both composers' styles.
- To compile and systematise essential items of information regarding the signs of recognising Chopin's and Čiurlionis' music.
- To present theoretical approaches helping one name and interpret receptive processes of creative contiguity in music.
- To perform (play the piano) Chopin's and Čiurlionis' pieces for piano which echo the aspects these composers share and to generalise the insights of the artistic research.
- To select the signs of Chopin's music. To determine urgent complexes of Chopin's signs in Čiurlionis' early pieces for piano.
- To identify Chopin's and Čiurlionis' forms of creative contiguity, once having traced Chopinism in Čiurlionis' pieces for piano.
- To interpret the nature and extent of Chopin's influence on Čiurlionis' oeuvre, to provide a perspective for further research.

A wide spectrum of tasks set in this research paper urged one to apply the various **research methods**. Historiographical, analytical and descriptive methods were utilised in compiling and reviewing the material focused upon Chopin's and Čiurlionis' common cultural interrelationship. Both practical (playing the piano) and systematic methods are applied while searching for the points of these composers' creative contact, generalising and dividing a complex whole (material) into subtopics. Seeking for individual signs of recognising the composers' music, one exploits descriptive and systematic research methods. Analytical and systematic research methods are applied in the preparation of the scope of theoretical approaches. In the analysis of Čiurlionis' and Chopin's music texts there prevailed descriptive, comparative methods and that of complex analysis, while in the generalisation – systematic and interpretive ones.

**The research sources.** While discussing the cultural aspects being common to both Čiurlionis and Chopin, a lot of biographical sources were used: letters written by the said composers, Čiurlionis' articles and literary works (F. Chopin, 1989; M. K. Čiurlionis, 1960, 1997, 2011), the material that covers the contemporaries' recollections (F. Liszt, 1956; M. Tomaszewski, 1999; J. Čiurlionytė, 1994; V. Landsbergis, 2011), works by other scholars (R. Petzold, 1960; J. Chomiński, 1980; J. Milshtein, 1987; A. Varga-Behrer, 2010; A. Grudziński, 2011; H. Loos, 2011; L. Kiauleikytė, 2010; J. Bruveris, 1973, 2004, 2011; J. Trilupaitienė, 2013; M. Vorobjovas, 2012; R. Okulicz-Kozaryn, 2009). In systematising the recognition signs of music written by both composers one refers to monographs and articles (S. Skrebkov, 1973; J. Chomiński, 1980; J. Milshtein, 1987; V. Cukkerman, 1989; Z. Denisov, 1989; V. Gornostayeva, 1999; M. Tomaszewski, 1999; A. Varga-Behrer, 2010; A. Grudziński, 2011; A. Edler, 2003; V. Kalisch, 2003;

J. Samson, 1985; K. Zenkin, 1995, 1997, 2013; A. Korto, 2005; L. Mazel, 2008; A. Venckus, 1975, 1977; V. Landsbergis, 1965, 1980, 1986, 2008, 2011; J. Bruveris, 1973, 2004, 2011; G. Daunoravičienė, 2010, 2013; J. Trilupaitienė, 2013; M. Vorobjovas, 2012; R. Okulicz-Kozaryn, 2009; D. Kučinskas, 2004). The aspects of the theoretical part are presented, referring to books and articles focusing on theoretical works (J. Ambrasas, 2010; C. Dahlhaus, 1991; G. Daunoravičienė, 2006, 2010, 2013; Z. Chechlińska, 2000; T. Eagleton, 2000; R. Howat, 2000; H. Jauss, 1991; A. Jurgutienė, 2006; L. Kaščiukaitė, 2010; D. Katkus, 2013; A. Krasnovas, 2009; S. Mauser, 1991; I. Melnikova, 2003; D. Petrauskaitė, 2013; J. Samson, 1985; R. Stanevičiūtė, 2006; M. Tomaszewski, 1999, 2000, 2010; A. Versekėnaitė, 2008, 2013). Analysing and juxtaposing Chopin's and Čiurlionis' pieces for piano, one appealed to the above-mentioned researchers' insights in their scientific works (J. Bruveris, 1973, 2004, 2011; A. Venckus, 1975, 1977; V. Landsbergis, 1965, 1980, 1986, 2008, 2011; G. Daunoravičienė, 2010, 2013; J. Trilupaitienė, 2013; D. Katkus, 2013).

**The work structure** was determined by the tasks of the research. The research work includes introduction, five parts, conclusions and the list of scientific literature.

Introduction approves novelty and topicality of the study, describes its urgent issues, presents the objects of the research work; it also outlines the aims and tasks of the thesis. In Introduction the research methods applied are stated and the sources and scientific literature are presented, as well.

Part 1 "The relationship of texts from the standpoint of creative contiguity" of the research work interprets the theoretical material in view of creative contact, discusses the terms and notions used to outline the phenomena of influence. It also presents and discusses the theory of reception and the conception of a canon in music, as well as a contact of the theories of intertextuality and influence. The notion of creative contiguity uniting them is put forward.

Part 2 "Parallels of F. Chopin's and M. K. Čiurlionis' personalities" of the study talks about urgent common cultural aspects of the artists' world outlook and personality traits. Separate subparts (1.2., 1.3.) present trends of Chopin's and Čiurlionis' individual stylistics. Referring to Guido Adler's system, the models of the afore-mentioned composers' musical stylistics are constituted which distinguish common typological aspects.

Part 3 "The principal constants of F. Chopin's musical language" presents the systematised constants of Chopin's musical language and provides a comprehensive investigation into Chopin's melodics; subparts touch upon a level of tonal sphere, metronomics, agogics and harmony inapprehensible to contemporaries. In the mentioned subparts the details being typical of identifying Chopin's harmonious realm of accords are named and analysed.

In subparts of Part 4 “The features of musical language used in M. K. Čiurlionis’ pieces for piano” the systematised constants of Čiurlionis’ musical language are presented: peculiarities of melodics, tonality and tunes, rhythmic and harmony. It is explored how original features of Čiurlionis’ melodic organisation were formed in the space of influence of Romantic and Lithuanian folklore music. On the other hand, it is attempted to get familiarised with already conducted scientific investigations into Čiurlionis’ creative works for piano and to purposely apply their results.

Part 5 “Mapping of F. Chopin’s influence in M. K. Čiurlionis’ pieces for piano” presents a multilayered dissemination of the Polish composer’s repercussions in the Lithuanian artist’s music for piano. The major attention is paid to Čiurlionis’ early works. The research material is presented in seven subparts wherein the following aspects are discussed: national creative works, coincidences of music genres (waltz, nocturnes, polonaises, mazurkas, and preludes), the points of musical language contiguity, Chopin’s accord and predestination of his music signs in Čiurlionis’ creative works for piano after 1904. Interpretations of the origin of complexes signalling a creative contiguity and that of the relationship with the Polish composer’s music are also presented.

In the research appendix one gets familiarized with an overview of Chopin’s forms of reception, presented by M. Tomaszewski; moreover, the possibilities of systematisation of Chopin’s compositional receptions and influence are discussed. The appendix is created on the basis of the material presented in foreign languages, and therefore it must be of great interest to Lithuanian readers.

## **1. THE RELATIONSHIP OF TEXTS FROM THE STANDPOINT OF CREATIVE CONTIGUITY**

Analysing possible creative influences of Chopin on Čiurlionis’ music, the research paper discusses the beginning of Čiurlionis’ creative works and his early pieces. The topicality of interconnected creations focuses on interlayered discourses of creative inspiration (the influence of Chopin’s music on Čiurlionis’ early works for piano) and resonance (the forms of repercussions of Chopin’s works in concrete Čiurlionis’ pieces for piano). The phenomenon of creative contiguity is useful to be examined in accordance with popular musicological ideas derived from the theories dealing with reception, intertextuality and influence (in the original the theory of the “anxiety of influence”). These three theories are like interrelated vessels supplementing, influencing and affecting each other; their discourses are undoubtedly entwined. One may look at each as a separate entity; however, they concretise a related notion of creative contiguity with the help of a specific form.

The author of this work defines the notion “creative contiguity” which, with the help of its content capacity, is capable of encompassing the concept of creative contiguity theories. Reception, intertextuality and influence theories are valuable in searching for the signs of creative contiguity in music. For instance, an impact of Chopin’s music on G. Fauré’s works is being examined (W. Landowska, 1946) – the phenomenon of compositional reception can be named as a creative contact; when J. S. Bach’s music metamorphoses in M. Urbaitis’ creative works (L. Kaščiukaitė, 2010) are interpreted by applying the concept of intertextuality, this situation can be treated as a notion of creative contiguity. Bloom’s theory of the “anxiety of influence” is applied when referring to the influence one creator has on another (or others); it is also known as creative contiguity. Selection of a more general notion “creative contiguity” during the process of investigating a creative influence provides one with a possibility to freely use the perspectives of various theories as well as a conceptual apparatus.

Such generalising position might become useful in examining Chopin’s influence on Čiurlionis, in seeking to identify creative and cultural parallels or the signs of influence. Treating three theories as “interlocutors” of one discourse could help one resile from the texts being analysed and view them from another more general angle as some theories get closer to a musical text while others enable one to contemplate the authors beyond texts and the importance of their personalities, life, cultural and social context.

### **1.1. Reception theory and the conception of a canon in music**

Etymologically, the term reception (from Latin *receptio* – a receiving) means “receive”, so a field of viewing is transferred closer to an urgent point – compositional or in a broader sense – creative reception. Being under the influence of philosophical hermeneutics, this theory was formed at the Konstanz School. In its work participated Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Rainer Warning, Jürgen Habermas, Péter Szondi. Until now there have been two urgent trends of methodological reception theory:

1. W. Iser’s “reader-response” (*Wirkungstheorie*) theory, which is related to Ingarden’s phenomenology as well as to the works and poetry written by Prague linguists; the basis of these investigations is a text;
2. H. R. Jauss’s historical research of “reader-response changes” (*Rezeptionstheorie, Rezeptionskritik*) on whose basis historical evaluations of readers are presented.

These two trends were united by a methodological provision which states that “a text implies potential meanings that can be realised only when reading” (Jurgutienė, 2006, 53). Reception theory incorporates the third constituent along with the author and his text – the reader (in music – the listener), so does the theory of intertextuality. Aušra Jurgutienė in her article “Reception –

a comparativistic methodological innovation” states that in today’s comparativistics the notion of reception has virtually been changed and assumed a more rigid methodological conception; it is indispensable to distinguish a very broad conception meaning the influence that various cultures have on later ones, the concrete methodological concept of reception, as well as the notion that came into being at the Konstanz School, implying an aesthetic of perception (Jurgutienė, 2006, 64–65). Thus one can make an assumption that understanding a broader concept of reception theoretically integrates the phenomenon of influence.

Music reception is approved by the need to identify immanent meanings of creative works while one of the consequences of reception is the musical canons formed in the mind of a listener. A search for intrinsic and natural meanings of creative works enables scholars of reception theory to approach closer to the piece (canon) and the composer who consciously or subconsciously selects or does not select the signs of another creative personality (canonised composers), acknowledges or pays tribute to them. It is known that the phases of the composers’ early and later years of creation are often inextricably entwined with the phenomenon of reception and canon; when searching for an individual creative touch as well as for a compositional method the canons of past times are distinctively embodied in texts.

M. Tomaszewski’s scheme of a work’s model “From provenance to resonance” presents the notion of reception and its efficacy as a decoding of the meaning of a piece on another plane (e.g. in other composer’s creative works), as a repercussion of musical symbols and meanings in the works of successors. Verisimilar resonance signs of Chopin’s creative works (or concrete pieces) in Čiurlionis’ early pieces for piano would be a natural reflection of receptive laws in the intertextual cultural space. In that case one would speak of an organic context that determined the nature and form of a piece, its function and expression; the one that also elucidates and grounds a piece of work. Applying the principle of contextuality it is discussed how a work’s internal relations supplement those existing between pieces (Tomaszewski, 2000, 60). Referring to another model of a musical piece (Tomaszewski, 2000, 60), it would be possible to view the reception forms of Chopin’s pieces in Čiurlionis’ early works for piano as transformed symbols of artistic and compositional ideas, as new concepts of a primary text or distinctively interpreted and used artistic intentions.

## **1.2. Relationship between the theory of intertextuality and that of influence**

Discussing the perspectives of viewing the theory of intertextuality and that of influence, one can recur to a scheme of immanent canon and music reception, draw his/her attention to the differences (or similarities) in concepts as well as name interlayered discourses and areas of discernment. In his monograph

“Chopin” (1999), while examining the repercussions of Chopin’s creative works and the impact those works had on other composers’ opuses, M. Tomaszewski uses the concept called reception; however, when exploring and juxtaposing musical texts, he refers to common notions of analytical theory (used, interpreted, juxtaposed, varied, adapted Chopin’s music, etc.). M. Tomaszewski’s reception theory and his concepts are presented in establishing intertextual relations. Speaking of the relationship between Čiurlionis’ early works for piano and Chopin’s musical texts, an urgent aspect of intertextuality can emerge as a phenomenon of influence. As there exists no information concerning a conscious tracing of Chopin in Čiurlionis, then it would be worthwhile applying the mentioned concept (devised by Tomaszewski) of reminiscent music that is dependable on the system of reception theory.

### **1.3. An overview of Chopin’s reception forms**

One must mention several written sources which are regarded to be useful examples of the influence of Chopin’s personality and his works on the cultural elite of nineteenth century Europe; it is, however, only an insignificant mirror of a “live” influence, of reflection and reception. The author of this research work suggests treating Chopin’s reception phenomena in several essentially different aspects by focusing attention on four different layers of art dissemination:

1. Chopin’s influence on other composers through consciously and subconsciously underpinned, adapted and interrelated signs of their creative works is a compositional reception. Most often, its researchers recoil upon cultural and social reception aspects by relating them with compositional and creative ones. This layer of musical reception is urgent in exploring ties of Chopin’s music with Čiurlionis’ early music for piano.

2. Receptive relationship between Chopin (his personality and works) and society (the public, critics) that occurs through publications, critical reviews, recollections and other written sources (social reception).

3. Chopin’s influence on the performers of his music. It is chiefly attempted to reconstruct Chopin’s individuality as a pianist-performer, an interpreter’s unique style and is also sought to identify all this in the music played by other performers. At times this reception is conceived as a ramification of social reception.

4. Chopin’s influence on other branches of art (aesthetic and ideological reception can be treated as one more branch of social reception).

One of the successful examples devoted to analysing Chopin’s music reception is Zofia Chechlińska’s article “Chopin’s reception in nineteenth century Poland” (1992). Speaking of Chopin’s reception in Čiurlionis’ creative works, Chechlińska’s classification of Chopin’s reception in the music of nineteenth century composers becomes urgent. It is related with:



- 1) music genres,
- 2) particular compositional means,
- 3) a compilation (complex) of compositional means,
- 4) the concept of a musical composition and its interaction with musical means,
- 5) imitation of complete plays or fragments (Chechlińska, 2000, 218).

Establishing the exact types of creative contiguity between Chopin's music and other composers' creations, M. Tomaszewski in a monograph "Frédéric Chopin and his time" (1999) suggests paying attention to three most important aspects:

- 1) The factor of historical time, i.e. when another author's opus related with Chopin's music was created;
- 2) The composer's emotional state which can echo the feeling of admiration or, on the contrary, – an emotional distance with regard to an original piece;
- 3) Compositional relations: whether a new opus sounds as one of the concrete Chopin's pieces, or whether a creative contact incorporates only general resonance moments: style, expression or idiomatics.

Suggested by the Polish musicologist, the principle of systematising the reception influence can be of interest and valuable in investigating Čiurlionis' early works in the aspect of Chopin's influence as well as in interpreting the influence complexes in concrete pieces.

## **2. THE PARALLES OF F. CHOPIN'S AND M. K. ČIURLIONIS' PERSONALITIES**

### **2.1. Common cultural aspects**

Polish composer F. Chopin and Lithuanian composer, artist, writer and awakener of national culture M. K. Čiurlionis occupy in the history of their nations almost an adequate status of a composer-“national symbol”. An undoubted expression of genius and a clear patriotic position determine the fact that nations sooner or later evaluate their own geniuses and use the fame brought by the results of their creations. In the world of art Chopin's and Čiurlionis' figures distinguished by originality and charisma prompt one to search for feasible parallels and the points of contiguity in their works and life. Topical historical and cultural contexts as well as these artists' creative works become the object of the research. Their personalities, language, national self-consciousness, families, cultural environment, moral principles, Romantic world outlook, creative works and other aspects are of great interest. They are consistently described in this artistic research, emphasising the composers' common features and differences.

## 2.2. General trends of Chopin's individual style

According to many theorists and performers of Chopin's music, creative and Romantic origin of his art appeals to the freedom of expressing individual feelings and ideas; it is controlled by resourcefully harmonising compositional parameters. "Chopin's Romantic completeness (as a complex but organic synthesis) reaches its highest expression, his style – the most individual and integral in the whole history of music," states Konstantin Zenkin (Зенкин 1995, 211). Many devotees to Chopin's music state that Chopin's style naturally intercepted not only the traditions of early Romanticism (F. Schubert, C. M. von Weber, J. Field, Polish authors K. Kurpiński, J. Elsner, et al.) but also musical thinking and piano techniques of J. S. Bach, W. A. Mozart, L. van Beethoven. These traditions coexist with the Romantic tradition of national identity (folklore) which is inherent to early Polish Romanticism and with the influence of "brilliant – sparkling" style and that of opera *bel canto*. Referring to Guido Adler's system, the concentrated model of Chopin's musical stylistics has been formed in this work.

## 2.3. General trends of Čiurlionis' individual style

### 2.3.1. Holistic ideas. The features of artistic intellect

Čiurlionis' creative output for piano is related with all his musical compositions and with non-musical fields of creation (art and literature, photography and critics), as well as with spiritual nature of a creator-genius which is difficult to describe. These relations may be vital parallels in time or emerge later, or they can be left unidentified and undetermined. It is unambiguously stated in Čiurlionis' article "About music" (1910): "Our credo is our oldest songs and music of our future. And then the truth will not be painful to us, told to our face, we will go saving each other and will always remember that one aim of the Lithuanian composer is Lithuanian music." (Čiurlionis, 2013, 80). This idea being central in Čiurlionis' works is revealed by his very first remaining pieces that are composed almost fifteen years before (in 1896) the artist's clearly formulated idea and the creator's position. This approves short preludes (VL 106–109), being obviously "obedient" to a Romantic and contrapuntal tradition and representing individual intonations of folk songs, and canons (VL 110–118) for piano. Being fostered by Čiurlionis, art parallels could be represented by pieces under the theme of the sea: in 1908 a cycle of small landscapes was created for piano "The Sea" (named as "Marės" by Čiurlionis) and in 1908–1909 a cycle of four parts was painted "Sonata of the Sea". The phenomena uncovering inward boundaries of art ideas transfuse all layers of Čiurlionis' creative works and allow one to look at his heritage from the various analytical perspectives. It is thus obvious that Čiurlionis' art is united by common spirit, one artistic intellect.

### *2.3.2. The sources of creative works. The areas of primary influence*

Every artist's impulses and inspiration are determined not only by their personality traits, artistic intellect (artistic will and spiritual origin) but also by their period of time, personal experience, life circumstances conditioned by destiny. We can recognise Čiurlionis' proclivity towards beauty and art that was already displayed in his domestic surroundings, and even some concrete themes and ideas in all his planes of creative works: art, music and literature. Čiurlionis' openness, susceptibility and sensitivity to the beauty of nature, to spiritual manifestations of folk art play an important role determining the artist's relationship with cultural environment. One must treat all the music that was being played in his environment as the third source of Čiurlionis' creations alongside Lithuanian folk songs and his improvisations. Speaking of a supporting function of style at the very beginning of the artist's creative way, M. Mikhailov states that a point of departure for a young composer is already existing stylistic systems. A creative will of a composer is unequivocally restricted by topical development of art, not to mention its dependency on general historical factors (Михайлов, 1981, 184–185).

## **3. THE CONSTANTS OF F. CHOPIN'S MUSICAL LANGUAGE**

### **3.1. Melodics**

Melodics is acknowledged as the most significant element of Chopin's music; a very peculiar and individual treatment of melodics permits identifying its author by several bars, sometimes – by several motives. "Chopin is one of the most ingenious melodists that history has ever known," stated Leo Mazel (Мазель, 2008, 189). Mieczysław Tomaszewski describes one of the most original characteristics of Chopin's melodics as free from rules but being able not to ignore them (Tomaszewski, 1999, 92). According to Józef M. Chomiński, it is exactly in the sphere of musical language where Chopin made his biggest discoveries – a new type of melodics (Chomiński, 1980, 159). The ability to master expressions, dynamics, flexibility and intonation infusions of Chopin's melodics is one of the most complex tasks, requiring a lot of study, artistic stamina, perseverance, knowledge and intuition that pianists will have to deal with while performing the composer's music.

### **3.2. The level of tonal sphere**

The foundation of Frédéric Chopin's music is a traditional major–minor system which the composer extends in his own way by using creatively the various modes (Lydian, Aeolian, Phrygian and some other ecclesiastical) and their modalisms (Y. N. Kholopov's concept). In this manner his opuses are coloured by specific horizontal or vertical displacements that are sometimes difficult to

recognise. In Chopin's compositions there prevails heptatonic diatonics. Their natural structure mostly emerges in places marked with lyricism, in secondary themes, in Trio parts, in couplets where the supplementary composer's references *sostenuto*, *dolce*, *cantabile*, *piu lento* dominate and the states of reflection, tranquillity or relaxation are created. In this way all creative works by Chopin are organised on the basis of diatonics. Gradually and/or synchronically, the composer coagulates diatonics in a chromatic manner, rarely does he dechromatise it (Tomaszewski, 1999, 95).

### 3.3. Metrorhythmics, agogics

The sense of metre and its formal factual expression in Chopin's music are always being sought for. However, the composer's style is marked by minor deviations for a certain time, when the metre loses the essential influence of time management. A particular style of Chopin is registered by a recognisable constant "game" balancing between metric pulses and, as often as not, oncoming motive-related rhythmic movement. A striking phenomenon of Chopin's polymetrics is also associated with partial independence (from metrics) of rhythmics; it is recognised when listening attentively to the movement of separate textural layers in time. Sometimes, bass or accompaniment is grouped in one metre (e.g. a three quarter), while melodic displacement – in another (e.g. a two quarter). At the same time there can also exist the third parameter, when a musical narrative endowed with a fast movement is organised by using an additional (unwritten and unmarked by the composer) metre (e.g. two seconds). Synchronicity of several metres, musical unity as well as a "discordant" irregular rhythm sounding altogether creates an impression of four performers and refined abundance. The basis of the rhythmics of Chopin's music is constituted by integrated rhythmical complexes of dance, song and march, as well as by rhythms of toccata character and instrumental nature. In the process of a musical narrative they alter or replace each other. One of the most crucial agogical peculiarities is a *rubato* phenomenon. Its roots lie in the folk music, in an ancient tradition of vocal music, in improvisations of cadences of the Baroque and the Classical period as well as in *bel canto* singing manner.

### 3.4. Harmony

Józef M. Chomiński, a profound researcher and appraiser of Chopin's creative works, in his monograph (1980) states that it was Chopin's harmony that exerted a great influence upon other generations of European composers. Every single piece discloses Chopin's compositional intuition and a pianist's perceptiveness. His harmony is nothing but interplay of consistent thoughts supported by functional and tonal structures, as well as the result of inspired improvisations. The categories of functional thinking in Chopin's works rested

on the *basso continuo*, or *Generalbass*, tradition (K. A. Simon, J. D. Heinichen, J. Ph. Kirnberger), while a frequent application of folk tones and modal melodies reflect an influence of Polish folklore music (Tomaszewski, 1999, 95).

Being a pianist endowed with great artistic improvisational skills, the composer felt, heard and knew very well the potential of harmony of various accords, i.e. which of them “sound good” and “lie smooth under the fingers”. An incredibly wide scale of Chopin’s harmonious language is from clear “clean” diatonics to intensive chromatics. Using a relatively small quantity of fundamental accords, Chopin was capable of creating infinite forms of their realisation – from the simplest to the most complex ones. A prevailing variant fluctuation of harmony (especially refined in later nocturnes, Berceuse, Barcarolle) becomes a sensitive instrument of lyric expression. One can recognise dissonances in Chopin’s works; due to their functional dependency, these dissonances can be described as secondary events of harmony. Due to Chopin’s non-conventional attitude towards dissonances, his pieces were criticised by contemporaries in Germany and England. People were not prepared to tolerate those features of the harmonic language which later had to become one of the essential elements of style in Claude Debussy’s and Maurice Ravel’s music. Diatonics and chromatics in Chopin’s works become dynamic categories of musical thought. Ludwik Bronarski in his book “Chopin’s Harmony” (Warsaw, 1935) analyses and interprets the structure and particularities of accords used by Chopin. Bronarski named as ‘Chopin’s accord’ the harmony clearly appearing in exhibited places of a piece: D7 (or D9), whose fifth is transformed into a sixth (a sixth sounds on the upper tone). Searching for artistic parallels in the music of various composers, Chopin’s accord and the moments of its use can become an accurate instrument in establishing possible influences and the relations of creative contact.

#### **4. THE FEATURES OF MUSICAL LANGUAGE USED IN M. K. ČIURLIONIS’ PIECES FOR PIANO**

##### **4.1. Melodics**

From the standpoint of melodics, Čiurlionis’ early works were more neutral – romantic, assuming more features common to Chopin’s music and echoed certain stereotypes of written genres, while Lithuanian intonations were expressed not so expansively. A parameter of melodics encodes in itself a considerable potential of intonation in folk music, while every composer consciously or subconsciously extracts intervals from it, intonation displacements and other melodic formations which best correspond to his individuality and creative position. When a composer interprets freely melodic and metrorhythmic as well as tonal spheres, unique realms of sounds are created.

## 4.2. Harmony

The sense of the Romantic harmony and style is already conspicuous in the first preludes created by Čiurlionis in 1896. Yet, in the creative process Čiurlionis selected polyphony not harmony as the primary means of expression. The feature of his style inherent to both art and music is “thin lines not large dabs” (Venckus, 1977, 170). Čiurlionis’ thirteen years of creation (1896–1909) evidence a very rapid transformation of musical language. The horizontal is particularly developed through this short creative path. Although the principles of vertical structures underwent minor changes, the relations between accords varied. The intonation-related material of voices became the factor of organising the harmony used by the composer in later pieces; the further it went the more this material was viewed from the standpoint of a modernist-constructivist. It is worthwhile mentioning that Čiurlionis was keen more on *ostinato* horizontal displacements (a melodic curve, rhythmic figure) rather than on the *ostinato* way of enunciating harmony, which is more characteristic of Chopin’s compositions.

## 4.3. Tonalities and modes

All twenty four tonalities had already been “tried” by Čiurlionis until 1901. The Mazurka G-flat major (VL 193) was written in Druskininkai in 1901 before studying at the Leipzig Conservatory. Referring to the number of piano pieces, minors overtake – there are eighty seven, majors – seventy five. However, a variety of tonalities outweighs towards the majors’ side: thirteen major and eleven minor tonalities. In summarising one should state that differences are not drastic; it would testify the composer’s balance in the selection of tonalities and a subtle tendency towards minor colouring. A special “enlightenment” of sound Chopin uses as an enharmonic change of homonymous tonalities; in this aspect the treatment of C-sharp minor and D-flat major tonalities is exceptional and mostly used. It is apparent that M. K. Čiurlionis might have noticed or heard this peculiarity of Chopin’s music as in Čiurlionis’s Nocturne in C-sharp minor (VL 183, 1901) one can observe juxtaposition of exactly these tonalities (the middle part of the nocturne is presented in D-flat major). The fact of “enlightenment” in Čiurlionis’ music is also acknowledged by Venckus speaking of culminations wherein it is moved to a “new tonality from the side of sharps. Such culmination is inherent to all periods of his creative process” (Venckus, 1977, 177). Čiurlionis’ attention to the diatonic modes is seen in his relatively early period. These are Aeolian, Lydian and pentatonic colours which can be associated with the influence of folklore. Later the composer takes a lovely interest in the Phrygian mode. Čiurlionis’ compositional aspect getting more modernised is marked by artificial modes.

#### **4.4. Rhythmics**

Describing the monotony of rhythm in Lithuanian folk songs (Čiurlionis, 2013, 69), Čiurlionis in one sentence recites one after another three different dimensions of the world: nature (“an eternal motion of the sea waves”), God (“a religious longing”) and man (“earthly sadness”). In another sentence the composer names the impact of this triad on the listener: they “assuage and vibrate the most tender strings in his soul”. Čiurlionis’ thoughts allow one to presume that following the spirit of Lithuanian songs (which he knew very well since his childhood) in his creative works he might have sought to create similar multidimensional spaces. It is obvious that the composer appreciated a lot and understood very well the powers and influence of rhythmics in music, and therefore these powers in his compositions cannot have been accidental or of little value. It is necessary to mention that Čiurlionis’ cited words commit one to search in his music for traces of Lithuanian folk songs, their intonation rhythmic formulae or for the above-mentioned “beauty of monotony, seriousness and a profound mysterious nature”. One can, on the other hand, observe in Čiurlionis’ works other influences in the spheres of music language. In the domain of rhythmics, the influence of rhythmic models of concrete genres (mazurka, nocturne, march or waltz) can best be recognised in the first period of the composer’s creative process.

### **5. MAPPING OF F. CHOPIN’S INFLUENCE IN M. K. ČIURLIONIS’ PIECES FOR PIANO**

#### **5.1. National creative works**

One of the most apparent parallels (related to the feature of Romanticism aesthetics) of Chopin’s and Čiurlionis’ works is a relationship with their folk creations. Presented in this research paper, the parallels between Čiurlionis’ works and Lithuanian folk songs written down by Čiurlionis himself allow one to assume that at the very beginning of his creative path he consciously or subconsciously was searching, recreating and recording the intonations being inherent to Lithuanian folk songs. In this respect, Chopin’s and Čiurlionis’ music parallels are evident. One should put forward the differences: Chopin’s way is extremely consistent; the relationship with folklore influences is differentiating, generating the creator’s originality at the level of Romanticism. Čiurlionis’ way is “lightning”, the relationship with folklore synthesises new conceptions. Preserving an intonation cell of folk music as an implication, he presents it as an unaltered sign creating original meanings. It is necessary to draw our attention to the fact that the relationship with folk music creations comes into being in Chopin’s and Čiurlionis’ art at the beginning of their creative biographies, early period of creative works.

## **5.2. Coincidences of music genres: waltzes, nocturnes, polonaises, mazurkas, preludes**

Having systematically overviewed Chopin's and Čiurlionis' genres of creation, one can recognise manifestations of centre–periphery opposition at the genre level. Evaluating the intensity of individual style expression as well as the genres performing the function of creative laboratory, in this respect one must say that the main genres of Chopin's works in Čiurlionis' compositions become peripheral and conversely (this tendency is reflected in Scheme 5). In Čiurlionis' works, the mentioned peripheral genres do not signify a mature “blooming” genre; on the other hand, they are not dramatically changed or mutated genres. On the contrary, they are consistent with primary – formal external and internal features of the genre; they are to be related to the tradition by details. Along with the first Čiurlionis' canons, fugues and a couple of mazurkas (VL 119, VL 143, 1897) there emerges Waltz-Dedication in B-flat minor, VL 144 – a rich piece with, perhaps, the clearest musical relations with Chopin. Many equivalents of genre and that of musical language in Čiurlionis' early works for piano exhibit the signs of the musical language of the Romantic tradition and fairly concrete reflections of the details of Chopin's works. These are paradigmatic features of nocturne genre: the springs of vivid melody, prevailing homophonic relations, romantic intonations, a poetic content, a differentiated texture, a “smooth” colouring of sound. The mentioned complexes of expressive means are identified and displayed episodically and in various intensity not only in Čiurlionis' Nocturnes in C-sharp minor, VL 183, and F-sharp minor, VL 178, but also in his Prelude in B-flat minor, VL 169, Prelude in B major, VL 186, Prelude in F minor, VL 197. These pieces altogether represent a starting point of Čiurlionis' individual music style: a tendency to the left hand accompaniment transformation into an independent counterpoint, to the dissemination of contrapuntal parts in the whole texture, to the full-bodied sound of an instrument, to the harmonic curves inherent to Čiurlionis, as well as to the duplication of intervals of melodic lines by octave.

## **5.3. The elements of various genres in Čiurlionis' works**

The influence of the various genres created by Chopin is mostly expressed in the semantics of separate elements of Čiurlionis' early creations for piano: the Funeral March (Prelude in B minor, VL 182a, Prelude in A minor, VL 188), the Impromptu (Prelude in F-sharp minor, VL 185, Impromptu in F-sharp minor, VL 181), Pastorale (Prelude in B-flat minor, VL 270), Etude (Prelude in B-flat minor, VL 269), and others. Speaking of a musical piece from the standpoint of its origin, Čiurlionis' conceptions are encoded and the elements of a musical canon as well as the musical traditions of Western Europe are adapted in their own way. The said elements interweave seamlessly with the Lithuanian folk



songs' elements that are integrated in Čiurlionis' music. The Baroque tradition (J. S. Bach) and its continuity in the works by L. van Beethoven, F. Chopin, R. Schumann, P. Tchaikovsky, R. Strauss would show up in a spectrum of the composer's stylistic parallels. However, Čiurlionis read every genre element in his own way, thus it is getting more complicated to envisage these elements in his works. They sort of loose connection with the concrete composer's works and become signs of an integral individual style of Čiurlionis' music.

#### **5.4. The points of musical language contiguity**

Referring to the examples of Chopin's and Čiurlionis' music for piano, the research presents the parallels of interconnectedness between the following aspects of compositional language: a bass pedal (organ pedal), the monotony of rhythm and intonation, the *ostinato* principle, melodic intonations, intervals and chromaticisms. Propinquity of the textural solutions to Chopin's and Čiurlionis' early works was conditioned in this artistic research by the musical language elements, parallels of genre details and cultural influences which are characteristic of many young composers. One must mention a universality of Chopin's musical pattern, i.e. compositional ways and their "openness" in absorbing traditions and being favourable to express original musical ideas.

#### **5.5. Chopin's accord**

Discussing the examples of Chopin's accord in Čiurlionis' works for piano, one must draw attention to when these pieces were created – the music of exceptionally early period. Actually, Chopin's 11 accords are found in Čiurlionis' Sonata for piano VL 155 (1898) which was composed by following neo-Romantic traditions when he was still studying at the Institute of Music in Warsaw. Here Chopin's accords recur as often as not; they are quite broadly and clearly presented (here a sixth twangs in the upper voice like in Chopin's accord). Not rarely is D7 formed by the detained sixth beneath the upper voice in a melody – an accord formulated in this way becomes more temperate, loses its tension and softens. Other Čiurlionis' pieces associated with Chopin's accord are mentioned in the previous chapters while analysing the details related to the genres and musical language elements and exploring the elements of harmony and texture. In Čiurlionis' works these are: Nocturne in C-sharp minor (VL 183), Waltz-Dedication (VL 144), Mazurka (VL 119), Mazurka (VL 222), Mazurka (VL 193), Polonaise in A major (VL 173), and others. Although they have enough examples of Chopin's accord, one must notice that the very number of pieces is not big. Čiurlionis is unlikely to have consciously selected Chopin's accord as a particular "tool" of harmony. It is more understood by ear as an integral element of Chopin's style. In this respect a conscious tracing

is not recognizable, rather it is believed that it was an unconscious recurrence created under favourable musical conditions, or even a coincidence.

### **5.6. A presentment of the future. Chopin's Prelude in B-flat major, Op. 28 No. 21, and Čiurlionis' music**

In the same way as we treat Čiurlionis' Waltz-Dedication in B-flat minor (VL 144, 1897–1899?) as a piece reflecting Chopin's influence, we could conditionally regard Chopin's Prelude in B-flat major, Op. 28 No. 21 as one possessing Čiurlionis' features. Surprisingly, this piece by Chopin accumulates a fair amount of the musical language elements, absorbed and later used by Čiurlionis in his own way:

- the relationship between melody and quite complicated (the motives of diatonic sound sequences in the upper voice and chromatic sound sequences in the lower voice run simultaneously in the left-hand part) accompaniment which later lead Čiurlionis to polyphony and constructive thinking;
- chromaticisms, being abstemiously but constantly heard in Chopin's Prelude, – widely spread in Čiurlionis' works (as discussed in the previous parts of the thesis);
- the spread of the third interval, which later is often found in the Lithuanian composer's works; however, *décima* becomes his harmony-related interval sign – a third's "relative";
- unexpected juxtapositions of tonalities (echo the trends of harmony of the later Romanticism);
- the movement of hemiolas;
- musical materials and duplication of layers (in this respect in the culmination);
- the movement of identical interval *ostinato* motive: *ostinato* will later become a paradigmatic feature of Čiurlionis' musical language.

### **5.7. The signs of Chopin's music in Čiurlionis' works for piano after the year of 1904**

In its musical expression and sound, the music of Čiurlionis' opuses being analysed represents the late Romanticism departure that steps much further with the help of the signs of constructive thinking residing in it. However, a very dimensional, thoughtful and emotional piece, i.e. Variations for piano on the theme "Sefaa Esec" (VL 258, 1904) that emerged in the period of creative transformations, also reflects several details inherent to Chopin's Romantic style. In the first measures an intense melody moving in unison and, filled with chromaticisms in the sixth variation, resembles receptively to the Polish composer's Prelude in E-flat minor, Op. 28 No. 14, and Finale of his Sonata No. 2 in B-flat minor, Op. 35. The unison present in these pieces creates a melodic

line of a particular concentration and precipitation which is like an idea that runs throughout the whole piece up to the last accords. In nineteenth-century music it was quite a daring idea and any reflection of it in other authors' works is intonationally associated with Chopin's style. In the context of Variations there is one more musical image being very often used by the Romantic composers – a model of an excited dialogue developing in a peculiar “motion”. In Chopin's music it is especially expressive in the Prelude in G minor, Op. 28 No. 22. The *ostinato* movement of the whole texture – a compositional way “stirring” contemporaneously the whole piano texture; this way is particularly intrinsic to all Chopin's works for piano and can also be found in his études, concertos, sonatas, scherzos and other pieces. Such compositional way of virtuosically interpreting the piano texture in Čiurlionis' works is observed not in his early creative period wherein one can mostly hear seamless realisations (various occurrences of creative contact) of homophonic Chopin's style and musical language, but from the year 1904 – a turning point in creative life. The author of the research found only five such examples in all published piano works by Čiurlionis: VL 261 (1904), VL 266 (1905), VL 269 (1905), VL 296 (1906) and VL 309 (1907).

## CONCLUSIONS

In Mikalojus Konstantinas Čiurlionis' works for piano there dominate opuses with the Romantic content, yet their compositional ideas cross the threshold of Romanticism – along with a linear thinking and very condensed (often intermitted as if unfinished) presentation of the material in time, one can also recognise the signs of modernistic thinking. These are artificial modes, series or microséries, basic structures and their conceptual transpositions, the overall principle of *ostinato*, cryptographies, and the elements of Secession in music. Regardless of these aspects articulated in Čiurlionis' works for piano, his music sounds in a harmonious and romantic manner; it is filled with intonations of Lithuanian folk songs, as well as with pastoral, idyllic, dramatic and other characteristics being close to the epoch of Romanticism.

As the research has shown Frédéric Chopin's influence on Čiurlionis' music is fragmentary: several aspects related to Chopin's music vocabulary are mostly recognised in Čiurlionis' early works. From the year 1904 their number and intensity dramatically changes. Some features of musical language (an allocation of nocturne, mazurka, transparent textures in a broader texture, and others) completely disappear, while others (monotonous intonations and rhythmic figures, chromaticisms, “filling” the piano texture) assume original forms and new compositional functions, almost unrecognisably integrating themselves into the lexis of Čiurlionis' musical language.

Addressing the aims and tasks set in the research, the author of the research has arrived at these conclusions:

1. Common cultural aspects of Chopin and Čiurlionis encompass a wide spectrum of subthemes. Some have highlighted close parallels drawn between their personalities, their creative impulses, adorations and way of life, whereas others have revealed contrasts. In this research paper the parallels and their intrinsic congeniality are determined by the Romantic attitude and national self-consciousness, relations with family, spiritual values and moral norms, as well as by a fundamental relationship with folk art. Historical contrasts and cultural discrepancies were demonstrated by cultural milieus wherein Čiurlionis and Chopin grew up and by a broad spectrum of their artistic capabilities which found their vivid expression in miscellaneous creative works of Čiurlionis: music, painting, literature, photography. Chopin's and Čiurlionis' recognition accompanying their lives showed integral Polish and Lithuanian cultural moments, unifying Chopin and Čiurlionis. Subparts in which common tendencies of both composers' styles are systematically described become self-drawn conclusions.

2. Part 2 and Part 3 present the most important information, accumulated from different sources and systematised, about the signs of recognising Chopin's and Čiurlionis' music; this information encourages the author of the research to enunciate more concisely and develop many aspects by using theses. In this work the following fundamental planes, helping one disclose creative contacts in Čiurlionis' music, of musical language were chosen: melodics, rhythmic, harmony and the level of intonation sphere.

3. Having briefly discussed the essence of receptive phenomena, we have presented four theories, helping to analyse the mentioned phenomena and interpreting creative relations in music: these are the theories of reception, intertextuality and influence (H. Bloom's "The Anxiety of Influence"), and that of musical canon. The aspects unifying these theories were distinguished – the research focuses not only on one compositional unique, but at least on two and on their contiguity, as well as on its result; a related discourse of creative contact, echoing the direction of all four theories. Since these theories are applied in exploring the various forms of art interconnectedness, the author of the research treats them as theories supplementing each other, having creative contacts and methodological approaches. It is highlighted in the research that the conception of creative contact is like a common denominator being capable of encompassing the phenomena of four discussed theories and the capacities of their content. The introduction of this common denominator enabled the author of the research paper to more freely apply the research instruments and concepts, to select a more precise term supplementing and broadening the theory.

4. Chopin reception is concisely described and systematically presented in other composers' music. There is a lot of research conducted on this theme; the research explores a creative interrelationship between Chopin and other composers on various depths and by using different methodologies. The Polish composer's reception is named by the conceptions of various theories. The mentioned research is on different forms of Chopin's influence: on individual composers G. Fauré (W. Landowska, 1946), J. Brahms (W. Siegmund-Schultze, 1960), M. Reger (P. Andraschke), on A. Liadov and A. Skriabin (Z. Lissa, 1966), on J. Gruodis and V. Bartulis in Lithuanian musicology (G. Daunoravičienė, 2010), et al. The research into music pays attention to Chopin's reception in the generations of composers (Polish, Russian, French, English, and the rest) from various countries.

5. To generalise Chopin's compositional reception phenomenon that has lasted for almost two centuries is difficult. It requires a comprehensive scientific study, a profound understanding of innumerable documents and music being performed for thousands of hours. Since Polish musicologist M. Tomaszewski conducted this colossal work (1999), the author of the research often has referred to his study and presented its most prominent part in the form of summaries. Some of Tomaszewski's insights can be supplemented, or even may reasonably be corrected. This work represents the systematisation model of compositional reception (creative contact) that may become a supporting one in investigating analogous occurrences of other composers' creative contact or reception.

6. In the present study, Čiurlionis' works for piano that echo the signs of Chopin's music are selected and their exhaustive aspect-related research has been carried out while applying comparative, structural and complex methods. An apparent relationship between concrete Chopin's and Čiurlionis' pieces has been disclosed and motivated. The complexes of Chopin's signs highlighted in Čiurlionis' early works for piano have been established, i.e. congruous cases related to metrorhythmics, intervals, melodic intonations, the accompaniment and melody relationship, the *ostinato* element application, and genre treatment. In this regard the most striking "Chopinian" pieces of Čiurlionis are named: "Waltz-Dedication" in B-flat minor (VL 144), Nocturne in C-sharp minor (VL 183), Prelude in B minor (VL 182a), Sonata for piano in F major (VL 155), Polonaise in A major (VL 173), Piece in A major (VL 246), Mazurka in B minor (VL 234), Mazurka in G-flat major (VL 193), Mazurka in E-flat minor (VL 222), Mazurka – a musical moment (VL 180a), Nocturne in F-sharp minor (VL 178), Prelude in F minor (VL 197), Mazurka in B-flat minor (VL 119), Prelude in F-sharp minor (VL 181).

7. Chopin's and Čiurlionis' creative parallels and influences disclosed can be named by various marks of the nature of influence and process. Unconsciously

but tangibly realised moments of Čiurlionis' becoming a creative personality are directly associated with Chopin's works, e.g. the clinamen phenomenon is recognised in Čiurlionis' Nocturne in F-sharp minor, Prelude in B minor; ascensis – the realised purification from Chopin's influence is apparent (the most striking one is Čiurlionis' Fugue in B-flat minor, VL 345).

8. We will notice that Chopin's thirds/tenths, their abundance and versatility are connected with M. K. Čiurlionis' thirds in his nocturnes wherein they assume different original semantics inherent to Čiurlionis. The Lithuanian composer uses the third in the Nocturne in C-sharp minor (VL 183) which echoes a logical consistent and organic scale of the paradigms of Chopin's nocturnes; however, in non-ornamented textures these interval signs communicate a new meaning. One has to note that even in his early creative works Čiurlionis' interval – the tenth (a reminiscence of Chopin's third above the octave) – permeates the two nocturnes. Condensed, very dynamic, multidimensional and emotional moods of Chopin do not find their repercussions in the mentioned Čiurlionis' pieces. In this music more natural, emotionally restrained and dynamic states of thoughtfulness are characteristic of the Lithuanian composer. This is a specific state of creative contact of the clinamen's nature – a "false" message of the pioneering idea.

9. The fact of creative contact in Čiurlionis' music is also related with the cultural milieu of the nineteenth-twentieth century interface in Warsaw, as well as with universality of the Polish composer's poetics, musical language and genres that created a favourable environment for Čiurlionis to search for his individual – unique musical language. The reflections of Chopin's music in Čiurlionis' pieces can be named referring to M. Tomaszewski's concept echoing a discourse of creative contact – reminiscences – as if unconsciously permeated music of the past times.

The conducted artistic research has not exhausted all the material and urgent issues dealing with the work's topicality. It can be supplemented, concretised, variously presented and interpreted. The topicality of Chopin's and Čiurlionis' creative parallels can be extended by developing them into aesthetic, philosophical, historical and other cultural or musical dimensions. One is to expect scientific works and investigations to be carried out into possible influences and creative parallels of J. S. Bach, L. van Beethoven, R. Schumann, and others.

**MOKSLO IR MENO TYRIMŲ KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI  
TIRIAMOJO DARBO TEMA / CONFERENCE REPORTS ON THE SUBJECT  
OF THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT**

1. „Fryderyko Chopino kūrybos balsai Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūryboje“ [The Voices of Fryderyk Chopin's Creative Works in Mikalojus Konstantinas Čiurlionis' Oeuvre]. Tarptautinė konferencija „Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911): jo laikas ir mūsų laikas“ [International conference “Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911): His Time and Our Time”]. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2011 m. rugsėjo 22 d.
2. „Mokyklos ir atlikimo meno diskursų sankirtos“ [Intersections of the Discourses of School and Performing Arts]. Metinė LMTA konferencija „Mokyklos samprata Lietuvos meno kontekstuose“ [Annual LMTA conference “The Concept of School in the Lithuanian Artistic Contexts”]. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013 m. balandžio 24 d.
3. „F. Chopinas ir M. K. Čiurlionis: kūrybinių paralelių klausimu“ [F. Chopin and M. K. Čiurlionis: On the Question of Creative Parallels]. Tarptautinė konferencija „Čiurlionis ir pasaulis“ [International conference “Čiurlionis and the World”]. Druskininkai, 2013 m. liepos 24 d.

**PUBLIKACIJOS TIRIAMOJO DARBO TEMA / PUBLICATIONS ON THE  
SUBJECT OF THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT**

1. „Chopinas ir Čiurlionis: paralelės, santapos, įtaka“ [Chopin and Čiurlionis: Parallels, Coincidences, Influence]. In: Gražina Daunoravičienė ir Rima Povilionienė (sud.), studijų ir mokslo straipsnių rinkinys „Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Jo laikas ir mūsų laikas“ [Collection of studies and scientific articles “Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. His Time and Our Time”]. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013, p. 133–163.
2. „Kūrybinis kontaktas: F. Chopino ir M. K. Čiurlionio kompozicijų kontekstas“ [Creative Contact: The Context of F. Chopin's and M. K. Čiurlionis' Compositions]. In: Rimantas Astrauskas (sud.), studijų ir mokslo straipsnių rinkinys „Čiurlionis ir pasaulis“ [Collection of studies and scientific articles “Čiurlionis and the World”]. Vilnius: Muzikų rėmimo fondas, 2014 (rengiama spaudai).

**Gabrielė Kondrotaitė** (g. 1972) – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos lektorė (nuo 1998) ir meno doktorantė (2010–2014), Nacionalinės M. K. Čiurlionio menų mokyklos fortepijono mokytoja-metodininkė (nuo 1999), Nacionalinės moksleivių akademijos muzikos sekcijos vadovė (nuo 2005). Baigė Lietuvos muzikos ir teatro akademiją (prof. O. Šteinberg), Winterthuro konservatorijoje (prof. Ch. Lieske ir D. Gautschi) igijo koncertinės brandos diplomą, Züricho-Winterthuro aukštojoje muzikos mokykloje (prof. Ščerbakov) – solisto diplomą. Studijų metais laimėta įvairių respublikinių ir taptautinių apdovanojimų bei stipendijų. Pianistė yra surengusi rečitalių Lietuvoje, Vokietijoje, Šveicarijoje, Austrijoje, Moldovoje, grojusi su kameriniais ansambliais Lietuvoje, Vokietijoje, Šveicarijoje, Slovėnijoje. Koncertavo su Lietuvos muzikos akademijos simfoniniu orkestru (1993), Lietuvos nacionalinės filharmonijos simfoniniu orkestru (1995), Sankt Galeno universiteto simfoniniu orkestru (1996), Winterthuro miesto simfoniniu orkestru (2001). Įrašė solo ir kamerinės muzikos Lietuvos, Šveicarijos, Italijos radijui.

Adresas: Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva  
El. paštas: gabrielekon@gmail.com

**Gabrielė Kondrotaitė** (b. 1972), lecturer at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (since 1998) and an artistic doctorate student (2010–2014), piano teacher-supervisor of the National M. K. Čiurlionis Art School (since 1999), leader of the music section at the National Students Academy (since 2005). She graduated from the Lithuanian Academy of Music and Theatre (Prof. O. Šteinberg), the Winterthur Conservatory (Prof. Ch. Lieske and D. Gautschi) with a diploma in concert maturity, the Zurich-Winterthur higher music school (Prof. Scherbakov) with a soloist's diploma. During the study years, she won various national and international awards and scholarships. The pianist has held solo recitals in Lithuania, Germany, Switzerland, Austria and Moldova; she played with chamber orchestras in Lithuania and Switzerland. The pianist has recorded solo and chamber music for Lithuanian, Swiss and Italian radio.

Address: Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lithuania  
E-mail: gabrielekon@gmail.com

---

**Gabrielė Kondrotaitė**

F. CHOPINAS IR M. K. ČIURLIONIO ANKSTYVOJI KŪRYBA FORTEPIJONUI:  
KŪRYBINĖS PARALELĖS, SĄŠAUKOS, ĮTAKA  
F. CHOPIN AND M.K. ČIURLIONIS' EARLY WORKS FOR PIANO:  
CREATIVE PARALLELS, OVERLAPPING, INFLUENCE

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka / *Summary of the artistic research paper*  
Vertė / *Translated by* Dmitrij Tonkich

Išleido Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, Vilnius  
Spausdino UAB „BMK leidykla“, J. Jasinskio g. 16, Vilnius  
Tiražas 70 egz. Nemokamai