

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

Gabija Rimkutė

**SAKRALUMAS KŪRYBOJE FORTEPIJONUI:
ŽENKLAI IR INTERPRETACIJA**

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:

doc. dr. **Judita Žukienė** (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. **Zbignevas Ibelgaupas** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika W300, fortepijonas)

Nariai:

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

prof. **Petras Geniušas** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika W300, fortepijonas)

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

prof. **Sigitė Stonytė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika W300, dainavimas)

Oponentas:

doc. dr. **Danutė Kalavinskaitė** (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 3 d. 13.30 val. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Juozo Karoso salėje.

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 3 d.

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

LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE

Gabija Rimkutė

**SACREDNESS IN PIANO COMPOSITIONS:
SIGNS AND INTERPRETATION**

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:

Assoc. Prof. Dr. **Judita Žukienė** (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. **Zbignevas Ibelgaupas** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music W300, Piano)

Members:

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

Prof. **Petras Geniušas** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music W300, Piano)

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

Prof. **Sigutė Stonytė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music W300, Singing)

Opponent:

Assoc. Prof. Dr. **Danutė Kalavinskaitė** (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, Juozas Karosas Hall, on December 3, 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 3, 2014.

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

ĮVADAS

Religinė muzika fortepijonui – gana kontroversiškas kultūros reiškiny, reikalaujantis paaiškinimų, papildomų tyrimų ir naujų įžvalgų. Per 300 fortepijono istorijos metų šis instrumentas niekada nebuvo tiesiogiai siejamas su religija, priešingai, XIX a. estetikos įtakoje susiformavusios pianizmo vertybės daugeliu aspektų prieštarauja religinei pasaulėžiūrai.

Fortepijono meno suklestėjimo laikotarpiu – XIX amžiuje – muzikoje ėmė vis labiau įsigalėti pasaulietiškas. Pastebimai sumažėjo kompozitorių dėmesys religiniams žanrams, o kai kurie tuo laikotarpiu sukurti religiniai kūriniai yra laikomi tipiškais pasaulietiško veržimosi į religinę muziką pavyzdžiais. Konkrečiai fortepijono menui didžiulę įtaką padarė pianistai virtuozai (F. Lisztas, S. Thalbergas, Ch. V. Alkanas ir kt.), kurių dėka fortepijonas ilgainiui tapo populiariausiu tiek profesionalų, tiek mėgėjų instrumentu. XIX a. fortepijonas atliko kelias pagrindines funkcijas. Šalia to, kad jis buvo koncertinės virtuozinės praktikos instrumentas, jo vaidmuo siejosi ir su šeimos židinio bei moteriškumo simbolika (A. Loesser, 2011; R. Leppert, 1992). Išskirtinį instrumento populiarumą lėmė prigimtinis fortepijono universalumas. Šiam klavišiniam instrumentui nesunkiai buvo galima pritaikyti ir juo atlikti įvairaus pobūdžio ir žanro muziką, taip pat ir religinio turinio kūrinius. Šis sąlytis tapo įdomiu reiškiniu, įnešusiu į fortepijono meną naujų, neįprastų spalvų, praplėtusiu paties instrumento raiškos sampratos turinį. Sėkmingą sakralumo fortepijoninėje muzikoje sklaidą įrodo puikūs žymių užsienio kompozitorių – C. Francko, F. Liszto, O. Messiaeno, A. Părto ir kitų – religinės muzikos kūriniai. Be to, tokios kūrybos pavyzdžių esama ir tarp lietuvių autorių opusų. Pažintis su tokio tipo muzikos kūriniais inspiravo norą tyrinėti sritį, dažnai nepelnytai liekančią kitų fortepijono vertybių šešėlyje.

Šio **darbo objektas** – sakralumas fortepijoninėje muzikoje, jo raiška įvairių tipų muzikiniiais ir nemuzikiniiais ženklus, jų įtaka atlikėjiškai interpretacijai. Peržvelgus šio reiškinio sklaidą XX–XXI a. kompozitorių kūryboje religine tematika, dėmesys sutelktas į keturių kompozitorių – O. Messiaeno, A. Părto, A. Remesos ir M. Natalevičiaus – kūrybinę praktiką; tyrimas grindžiamas jų kūrybos pavyzdžiais.

Tiriamąjį darbą **tikslas** – nustatyti universalius, religinei fortepijoninei kūrybai būdingus kompozicinius sakralumo raiškos būdus ir priemones skirtingų kompozitorių kūryboje. Taip pat šiuo tyrimu siekiama įvardyti problemas, aktualias religinio pobūdžio muziką atliekantiems pianistams, ir pateikti jų sprendimo rekomendacijas.

Siekiant užsibrėžto tikslo suformuluoti šie **uždaviniai**:

- apžvelgti religinio muzikos stiliaus ypatybes, susiformavusias estetines nuostatas, pristatyti įvairių autorių pateiktas sakralinės muzikos klasifi-

kacijas bei nustatyti kūrinių fortepijonui religinėmis temomis vietą religinės muzikos kontekste;

- išnagrinėti prielaidas tokio pobūdžio muzikos atsiradimui ir funkcionavimui (forte-pijono naudojimas religinėje muzikoje, kompozitorių pasirinkimo intencijos);
- nustatyti sakralumo raiškos religinėje muzikoje fortepijonui būdus ir priemones, jų vartojimo dėsningumus užsienio ir lietuvių kompozitorių kūryboje;
- ištirti religinės fortepijoninės muzikos atlikimo specifiką, identifikuoti problemas, su kuriomis susiduria tokio pobūdžio muzikos atlikėjas;
- suformuluoti pianistui skirtas religinės fortepijoninės muzikos atlikimo rekomendacijas;
- viešuose koncertuose atlikti dalį darbo analizės objektais pasirinktų kūrinių ir sustiprinti asmeninę tokio tipo kūrinių atlikimo patirtį.

Darbe taikomi istorinis, aprašomasis, empirinis, lyginamasis, taip pat hermeneutinės, semiotinės ir kompleksinės muzikos kūrinių analizės **metodai**. Tyrinėjant laikomasi istoriškumo principo, o su tyrimo objektu susiję faktai pateikiami naudojant aprašymo metodą. Svarbią tyrimo dalį sudaro patirtis, įgyta tiesiogiai bendradarbiaujant su analizuojamų lietuviškų kūrinių autoriais (A. Remesa ir M. Natalevičiumi). Siekiant išsiaiškinti vyraujančius sakralumo raiškos muzikoje fortepijonui būdus pasitelkiama lyginamoji ryškiausių XX–XXI a. užsienio kompozitorių religinių kūrinių fortepijonui analizė. Remiantis lyginimo principu, tokių raiškos analogijų ieškoma ir panašaus pobūdžio lietuvių autorių kūryboje. Siekiant atskleisti konkrečias muzikines sakralumo raiškos priemones tiek užsienio, tiek lietuvių kompozitorių kūriniuose fortepijonui, taikomi hermeneutinės, semiotinės ir kompleksinės analizės metodai.

Muzikologijoje fortepijoninė kūryba religine tematika yra mažai tyrinėtas reiškinys. Lietuvių muzikologijoje jis specialiai taip pat nėra nagrinėtas, todėl tai suteikia darbui **originalumo**. Tyrimo rezultatai yra aktualūs tiek teoretikams, tiek muzikams praktikams (pianistams, kompozitoriams ir kitiems), jie suteikia argumentų muzikinės interpretacijos problemų sprendimui, skatina labiau domėtis šia netradicine fortepijoninės muzikos sritimi. Derinant teorinę ir praktinę veiklą tikimasi prisidėti prie šio žanro muzikos populiarinimo, tinkamo jos įvertinimo ir gilesnio supratimo.

Literatūros apžvalga. Tyrimo metu naudotasi labai įvairiais šaltiniais – garso ir vaizdo įrašais, interneto duomenų bazėse esančia informacija, tačiau didžioji dalis išvalgų padaryta remiantis moksline literatūra. Siekiant apibrėžti religinį stilių, išsiaiškinti sakralumo identifikavimo muzikos mene kriterijus bei atsakyti į religinės muzikos atlikimui aktualius klausimus, buvo pasitelkti sakralinės muzikos tyrėjų straipsniai. Daugiausia informacijos rasta liturginia-

me žurnale *Adoremus*, taip pat P. Calldwelo (1994), B. Pocijeaus (1989, 1990) straipsniuose. Aktualios lietuviškos literatūros nagrinėjama tema pagrindą sudaro D. Kalavinskaitės darbai (2009, 2010).

Pagrindiniu informacijos šaltiniu tyrinėjant fortepijono ir kitų muzikos instrumentų sąsajas su bažnyčia tapo 95–1977 m. popiežių įstatymų rinkinys (*Papal Legislation on Sacred Music 95 A. D. to 1977 A. D.*), kuriame apibrėžiami įvairių laikotarpių reikalavimai Katalikų Bažnyčios apeigų bei koncertų metu skambančiai muzikai. Analizuojant fortepijono funkcijų sampratą raidą, daug naudingos informacijos rasta J. Parakilas'o knygoje „Piano Roles“ (2001). Aptariant pianistų virtuozų kultūros specifiką daugiausia remtasi M. Mitchello knyga „Virtuosi“ (2000). Muzikavimo namuose reiškinio ypatumai plačiausiai atskleisti A. Loesserio monografijoje „Men, Women and Pianos“ (2011), kurioje autorius analizuoja fortepijono funkcijas XIX a. laikotarpio socialiniame kontekste. Vertingos informacijos šia tema taip pat rasta R. Lepperto straipsnyje „Sexual Identity, Death, and the Family Piano“ (1992).

Gilinantį O. Messiaeno muzikinę-teologinę koncepciją daugiausia remtasi Siglindos Bruhn hermeneutine analize (1997, 2007). Svarbus pirminis informacijos šaltinis gilinantis į šią temą buvo O. Messiaeno knyga „The Technique of my Musical Language“ (1956), taip pat – kūrinių pradžioje pateikti įvadiniai straipsniai-komentarai. Šiam darbui aktualių analizės pavyzdžių sakralumo raiškos aspektu rasta B. Pocijeaus (1989, 1990), C. Pickstock (2007), A. Shentono (2008), S. van Masso (2009), M. Stephenso (2007) tekstuose.

Su Messiaeno muzikos atlikimu susijusios rekomendacijos pateiktos remiantis tiek atlikėjų, tiek teoretikų išvalgomis. Svarbiu šaltiniu tapo Jono Gillocko knyga „Performing Messiaen's Organ Music“ (2010), kurioje žymus vargonininkas dalijasi 60-ye Messiaeno meistriškumo pamokų įgyta patirtimi. Messiaeno muziką tyrinėjusio autoriaus Nicholo Armfelto straipsnyje „Emotion in the Music of Messiaen“ (1965) rasta vertingos informacijos apie emocinį šio kompozitoriaus muzikos poveikį, taip pat emocinės komunikacijos ir atlikimo raiškos pobūdį. Gilinantį bendruosius stiliaus ir konkrečius pianistinius Messiaeno muzikos atlikimo aspektus remtasi Peterio Hillo straipsniu apie Messiaeno kūrinių fortepijonui interpretaciją, taip pat darbo autorės įgyta patirtimi dalyvaujant profesorius Pierre'o Reach'o meistriškumo kursuose, atliekant Messiaeno ciklo „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ (*Vingt regards sur l'enfant-Jésus*, 1944) pjeses.

A. Pārto sakralinės muzikos koncepcija tyrinėta remiantis Paulo Hillierio monografija „Arvo Pärt“ (1997), internete skelbtais Jameso McCarthy'o ir Geoffo Smitho interviu su kompozitoriumi. Vertingiausia informacija tiriant lietuvių kompozitorių A. Remesos ir M. Natalevičiaus sakralinę kūrybą fortepijonui tapo darbo autorės atlikti interviu (interviu pateikti prieduose Nr. 2 ir Nr. 3) – jų metu buvo siekiama atskleisti kompozitorių kūrybines intencijas,

paskatas kurti religinę muziką fortepijonui, požiūrį į sakralinę simboliką ir jos taikymą savo kūryboje.

1. SAKRALUMAS IR FORTEPIJONINĖ KŪRYBA

1.1. Sakralumas muzikoje

Religinės muzikos apibrėžtis. Atsižvelgiant į įvairių muzikologų (G. Adleris, D. Kalavinskaitė, J. Vilimas) išskirtus religinei muzikai būdingus požymius nustatyta, kad šio tiriamojo darbo analizės objektais pasirinkti kūriniai fortepijonui turėtų būti priskiriami religinės muzikos kategorijai. Visa šiame darbe analizuojama fortepijoninė muzika nėra skirta atlikti apeigų metu ar bažnyčioje, tačiau su religija ją sieja autorių kūrybinė intencija bei pačiuose kūrinuose užkoduota sakralinė simbolika. Apibrėžiant tyrimui aktualias sąvokas taip pat svarbu pabrėžti, kad, remiantis etimologine žodžio *sacralis* reikšme bei muzikos enciklopedijoje pateiktais su religija susijusių muzikos kategorijų (liturginės, bažnytinės, sakralinės ir religinės) apibrėžimais, šiame tiriamajame darbe sąvokos „religinė muzika“ ir „sakralinė muzika“ vartojamos sinonimiškai.

Religinės muzikos bruožai. Nagrinėjant koreliaciją tarp religijos ir muzikos nustatyta, kad sakralinės muzikos kūrinuose dominuoja trys svarbios sąsajos galimybės: 1) sukūrimo tikslas, 2) turinys ir 3) paskirtis. Visos jos figūruoja religinės muzikos kūrinuose, o bent vienos iš jų funkcionavimas iš pirmo žvilgsnio pasaulietinės muzikos kūrinuose sudaro sąlygas juos nagrinėti sakralumo raiškos aspektu. Be to, dauguma religinės muzikos tyrinėtojų (P. Caldwellas, J. T. Benzmilleris, W. Mahrtas, J. Ratzingeris) atkreipia dėmesį, kad identifikuojant muzikos sakralumą ne mažiau svarbus yra kokybinis muzikos vertės aspektas, imanentiškai kuriantis prielaidas sakralumo sklaidai muzikoje. Egzistuoja nuomonė, jog šventumas gali skleistis tik meniškai vertinguose kūrinuose.

Religinis muzikos stilius. Ne vienas muzikos tyrinėtojas siekė išskirti, apibrėžti būdingiausias religinės muzikos savybes, nagrinėjo religinio stiliaus problemą, tačiau akivaizdu, kad šiuo klausimu prie bendros nuomonės prieiti sunku. Kartais netgi abejojama, ar toks reiškinys kaip „religinis stilius“ apskritai egzistuoja (Bruveris, 1996). Bažnytinio stiliaus tema gana išsamiai analizuota Katalikų Bažnyčios dokumentuose. Juose pabrėžiama, kad vokalinei kūrybai bažnyčioje teikiama pirmenybė prieš instrumentinę muziką, kadangi liturgijoje didelę svarbą turi žodis. O pavyzdiniu religinės muzikos kūrimo modeliu laikytinas grigališkasis choralas. Jo stiliaus tradicija rekomenduotina sekti ne tik kompozitoriams, bet ir liturginės, bažnytinės ar šiam tyrimui labiausiai aktualios – religinės muzikos atlikėjams.

1.2. Pianizmo estetikos ir sakralinės muzikos nuostatų sankirtos ir sąveikos

Fortepijonas populiarumo viršūnę pasiekė XIX a. ir buvo vertinamas dėl savo universalumo bei plačių skambesio dinamikos galimybių. Jis paplito ir privačiuose salonuose, ir koncertų salėse, buvo naudojamas kaip solinis ir kartu kaip akompanuojantis instrumentas, kartais prilyginamas net visam orkestrui (F. Lisztas), o juo perteikiamos muzikos vaizdiniai siejami su romantikų iškeltomis estetinėmis kategorijomis „virtuoziskumas“, „koncertiškumas“, „emocionalumas“, „lyrika“, „romantika“ ir pan. Šis pasaulietines vertybes spinduliuojantis muzikos instrumentas XIX a. nebuvo tapatinamas su sakralinės muzikos sfera, o sakralumo apraiškų paieškos to meto fortepijoninėje muzikoje iš pirmo žvilgsnio galėtų pasirodyti prieštaringas reiškinys. Sakralumas iš esmės oponuoja vienai iš dviejų vyraujančių XIX a. fortepijono meno praktikų – koncertinei, ir tik kartkartėmis figūroja namų muzikavimo praktikoje.

Apžvelgus 300 metų fortepijono istoriją, instrumento funkcijas įvairiais laikotarpiais bei ištyrinėjus sakralinės muzikos fortepijonui fenomeną pastebėta, kad, nepaisant priskyrimo pasaulietinės muzikos instrumentams, jis kaip vargonų pakaitalas buvo naudojamas bažnyčioje, be to, kiekviename amžiuje atsirasdavo kompozitorių, papildančių fortepijonui skirtą repertuarą religinės tematikos kūriniais. Tai lėmė kelios priežastys: 1) fortepijono funkcinis universalumas (jis leido imituoti kitų instrumentų tembrus arba, esant poreikiui, juos pakeisti); 2) instrumento populiarumas muzikos praktikoje; 3) asmeninis kompozitoriaus ryšys su instrumentu (kai kompozitoriai patys buvo pianistai arba kurdavo įkvėpti artimųjų ar kitų savo laikotarpio pianistų).

1.3. XX–XXI a. kompozitorių sakralinės muzikos samprata ir jos sklaida kūryboje fortepijonui

Religinės fortepijoninės muzikos sampratą atskleidžia individualūs kompozitorių sakralinės kūrybos pavyzdžiai ir konkretūs atvejai, kai sakralumas ryškėja kūryboje fortepijonui. Atsižvelgiant į tai, šiame darbe pristatomos keturių skirtingų kompozitorių – Olivier'o Messiaeno, Arvo Pärto, Alvido Remesos ir Mykolo Natalevičiaus – sakralinės kūrybos nuostatos. Sprendimą apsiriboti būtent šių keturių autorių religinio turinio muzikos analize lėmė aplinkybė, kad kiekvieno jų kūrybos sąrašė yra bent keli šio žanro muzikos pavyzdžiai, skirti būtent fortepijonui solo.

Trečio poskyrio teorinė medžiaga pirmiausia skirta argumentuoti antrajame tiriamojo darbo skyriuje analizuojamų kūrinių priskyrimą religinės muzikos kategorijai. Šiuo tikslu siekta išsiaiškinti išvardytų kompozitorių paskatas kurti religinę muziką, jų požiūrį į tokios muzikos paskirtį, taip pat – kiek neįprastą pasirinkimą kurti šio žanro muziką fortepijonui. Daug dėmesio pristatant autorių kūrybines idėjas skirta atskleisti kompozitorių požiūrį į religinės mu-

zikos simboliką, jos taikymą savo kūryboje. Lyginant keturių kompozitorių sakralinės muzikos sampratas tikimasi suformuluoti tam tikrus apibendrinimus, atskirti individualius ir universalius sakralumo raiškos dėsnius kūryboje fortepijonui. O detalesnę šių dėsnių muzikos kūriniuose analizė pateikiama antrajame tiriamojo darbo skyriuje.

Keturių kompozitorių – Messiaeno, Përto, Remesos, Natalevičiaus – sakralinės muzikos kūrybos ir sklaidos koncepcijų bei sampratų analizė atskleidė jų stiliaus individualumą ir unikalumą. Nepaisant to, bendros kūrybinės intencijos ir akivaizdūs muzikinės praktinės veiklos atitikimai lėmė tam tikrus muzikinės kalbos panašumus. Visi keturi kompozitoriai – tai asmenybės, kurių didžiąją gyvenimo dalį ar net visą gyvenimą bažnyčia buvo svarbi tiek asmeninėje (tikėjimo išpažinimas), tiek kūrybinės veiklos (vargonavimas, giedojimas bažnyčios chore, senosios muzikos, grigališkojo giedojimo, teologinės studijos) plotmėse. Tai lėmė, kad tyrinėjamų autorių kūrybos sąrašuose religiniai opusai yra ne pavieniai, bet dažnai esminė, svariausia kūrybos dalis. Šių kompozitorių sakralinių kūrinių paskirtį pasaulietinės prigimties instrumentui fortepijonui lėmė du pagrindiniai veiksniai: 1) fortepijono kaip instrumento universalumas; 2) asmeninis kompozitoriaus santykis su šiuo instrumentu.

Gilinantį į minėtų kompozitorių kūrybines intencijas išryškėjo du sakralinės muzikos fortepijonui tipai: 1) programinė, religiniais siužetais grįsta kūryba ir 2) maldos ritualą imituojanti religinė kontempliacinė muzika. Pirmojo tipo kūriniai grįsti *sacrum* ir *profanum* vaizdinių kontrastais, o jų *sacrum* vaizdiniai turinio ir paskirties požiūriu labai artimi kontempliatyvaus pobūdžio kūriniams. Dėl šios priežasties analogijos akivaizdžios ir jų muzikinėje bei simbolinėje raiškoje. Antrajame tiriamojo darbo skyriuje visi išvardyti simbolikos ir muzikos raiškos elementai pristatomi kaip sakralumo ženklai, o jų sklaida iliustruojama konkrečiais minėtų kompozitorių kūrinių pavyzdžiais.

2. SAKRALUMO ŽENKLAI IR JŲ PERSKAITYMAS XX–XXI A. KOMPOZITORIŲ KŪRINIUOSE FORTEPIJONUI

Nagrinėjant sakralumo fortepijoninėje muzikoje apraiškas, identifikuojant kūriniuose figūruojančius ženklus, tyrimo metu buvo analizuojami keturių kompozitorių – O. Messiaeno, A. Përto, A. Remesos ir M. Natalevičiaus – sakralinės fortepijoninės muzikos opusai. Konkrečiais kūrinių pavyzdžiais siekiama atskleisti su sakralumu siejamų ženklų ir simbolių universalumą, jų raiškos bendrumus (ir skirtumus) skirtinga muzikos stilistika grindžiamoje kūryboje. Pastebėtų komponavimo tendencijų universalumui išryškinti pateikiami ir kai kurie romantinio laikotarpio kompozitorių (F. Liszto, C. Francko) kūrinių fortepijonui pavyzdžiai. Remiantis vieno iš moderniosios semiotikos pradininkų Charleso S. Peirce'o (1839–1914) ženklų klasifikacija, visi sakralumo

raiškai pasitelkiami elementai priskiriami atitinkamai ikonos arba simbolio tipo ženklams. Remiantis konkrečiais kūrinų pavyzdžiais nagrinėjama šių ženklų raiškos fortepijoninėje muzikoje specifika.

2.1. Sakralumo raiška religiniais ir muzikiniais ženklais

2.1.1. „Sakralaus laiko“ raiška

Tyrinėjant XX–XXI a. kompozitorių religinę kūrybą fortepijonui pastebėta, kad kompozitoriai, siekdami joje perteikti sakralumo vaizdinį, pirmiausia susitelkia ties specifine laiko raiška. Atskleisti keturi „sakralaus laiko“ kūrimo būdai. Pirmuoju būdu perteikiama „sakralaus“ ir „profaniško“ laiko priešprieša. Tai kompozitoriai įgyvendina per atitinkamą ritmo raišką. Antrasis ir trečiasis būdai orientuoti vien į „sakralaus laiko“ tėkmės kūrimą. Antruoju būdu ritualinės kontempliacijos siekiama per statišką muzikos elementų judėjimą laike, o trečiuoju – sutelkiant dėmesį į monotonišką vieno garso kartojimą. Ketvirtasis „sakralaus laiko“ kūrimo būdas susijęs su tuo, kaip sakralumo vaizdinyt perteikiamas kūrinio formoje. Visi išvardyti raiškos būdai pagal Peirce'o klasifikaciją traktuotini kaip ikonos tipo sakralumo ženklai, nes yra naudojami amžinybės (arba laiko) vaizdiniui muzikoje išreikšti.

2.1.2. Religinių kūrinų citavimas ir tradicinė sakralinė simbolika

Greta „sakralaus laiko“ formavimo procesų viena akivaizdžiausių ir lengviausiai atpažįstamų komponavimo priemonių, skirtų sakralumo raiškai, yra religinių kūrinų citavimas bei tradicinės sakralinės simbolikos taikymas. Pagal Peirce'o klasifikaciją šie sakralumo raiškos būdai priskirtini ikonos tipo sakralumo ženklams, nes bet kokių sąlytų su tradicine sakraline muzika turėjusiam klausytojui jų identifikavimas kelia tiesiogines asociacijas su sakralumu.

Pasirinktų autorių kūrinų analizė parodė, kad vienokio ar kitokio pobūdžio citavimo apraiškų aptikta beveik visų analizuojamų autorių kūrinuose. Tikslių citatų ar sąsajų su krikščioniškąja numerologija nebuvo pastebėta tik A. Pārto kūrinuose „Alina!“ (*Für Alina*, 1976) ir „Variacijos Arinuškos išgijimui“ (*Variationen zur Gesundung von Arinuschka*, 1977), tačiau juose citavimą atsveria kitas, tiesiogines asociacijas su sakralumu inspiruojantis ženklas – viduramžių muzikos stilizacija (tai nagrinėjama poskyryje 2.1.3.).

2.1.3. Skirtingų epochų muzikos ir žanrų stilizacija

Tradicinių religinių kūrinų citavimas glaudžiai siejasi su ankstesnių epochų ir joms būdingų žanrų stilizavimu. Šios dvi sakralinės simbolikos tendencijos neretai egzistuoja greta arba netgi susipina. Aliuzijos į praeities muziką tiek stiliaus, tiek žanro aspektais daugiau ar mažiau ryškios visų šiame tiriamajame darbe analizuojamų kompozitorių kūryboje. Tendencija sakralumo vaizdinį

formuoti per senosios muzikos stiliaus asociacijas pastebima ne tik XX–XXI a. kūryboje. Itin ryškių tokio komponavimo principo pavyzdžių aptikta romanizmo epochos repertuare fortepijonui. Pagal Peirce'o klasifikaciją stilizacija priskirtina ikonos tipo sakralumo ženklui.

Sakralinių kūrinių fortepijonui analizė atskleidė, kad stilizavimo metodas sakralumo vaizdiniui perteikti gausiausiai taikomas postmodernistinėje A. Pārto ir M. Natalevičiaus kūryboje. O modernios muzikinės kalbos Messiaeno ir Remesos cikluose fortepijonui aliuzijų į praeities muziką yra gerokai mažiau. Tai rodo, kad šiems kompozitoriams, ypač Messiaenui, būdingesnės originalių sakralumo raiškos priemonių paieškos nei siekis sekti senosios sakralinės muzikos tradicijomis.

2.1.4. Harmonija kaip sakralumo semantika

Tarp populiariausių priemonių sakralumo vaizdiniui muzikoje perteikti įvairių kompozitorių kūryboje taip pat yra specifinė harmoninė raiška. Ši komponavimo tendencija siejasi ir su stilizacija, nes *sacrum* šiuo atveju vėlgi perteikiamas per kuriamojo laikotarpio stiliui kontrastuojančius harmoninius elementus. Atsižvelgiant į tai, tokio pobūdžio sakralumo raiška irgi priskirta ikonos tipo ženklui.

Sakralumo vaizdinio perteikimas konsonansiniais harmoniniais sąskambiais (panašiai kaip susitelkimas į „sakralaus laiko“ formavimo procesus) yra vienas dažniausių universalių sakralumo ženklų. Harmoninė religinių opusų fortepijonui analizė parodė, kad ši raiškos priemonė sakralumo vaizdiniui kurti naudojama visuose šiame darbe tyrinėjamuose kompozitorių kūriniuose.

2.1.5. Sakralumo raiška per tembrą

Kompoziciniu požiūriu tembro formavimą muzikoje nulemia kelių raiškos elementų junginys. Tembrinei išraiškai didelės įtakos turi registro parinkimas, faktūriniai, dinaminiai ir artikuliaciniai sprendimai. Religiniuose kūriniuose šie elementai egzistuoja kaip veiksmingiausios priemonės formuojant su sakralumu ir mistika asocijuojamą „nežemišką“ garso spalvą.

Analizuojant sakralinę muziką fortepijonui pastebėta, kad tembras yra viena iš svarbių priemonių formuojant kontrastą tarp *sacrum* ir *profanum* pradų. Nustatyta, kad nežemiškąjį pasaulį reprezentuoja kraštinių fortepijono registrų garsai, o žmonių – vidurinio registro. Taip pat pastebėta, kad mistinis kraštinių registrų tembras dažniausiai sutampa su tritonio ar padidintųjų intervalų skambesiu. Pagal Peirce'o klasifikaciją mistinei *sacrum* atmosferai kurti pasitelkiama tembrinė raiška priskirta ikonos tipo sakralumo ženklui.

2.1.6. Su sakralumu siejamų objektų vizualinės ir akustinės imitacijos

Gana dažnas atvejis sakralinėje muzikoje fortepijonui yra varpų skambesio imitavimas. Savo prigimtimi fortepijonas yra mušamasis instrumentas, tad varpų imitavimui yra itin parankus. Varpų skambesiui būdingas tono neapibrėžtumas fortepijonu dažniausiai imituojamas sudėtingos sandaros akordais-klasteriais. Tokių imitacijos pavyzdžių gausu O. Messiaeno kūryboje fortepijonui. Varpų simbolika persmelktas visas šio kompozitoriaus ciklas „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“. Sąsajas su šiuo sakralumą reiškiančiu objektu tiksliai identifikuoti padeda ir konkrečios kompozitoriaus žodinės nuorodos. Varpų skambesio imitacijos įvairiomis formomis sutinkamos visuose šiame tiriamajame darbe analizuojamuose kūriniuose.

Taip pat ne rečiau pastebimas imitavimo objektas sakralinėje muzikoje fortepijonui yra vargonai. Sąsajas su tradiciniu sakralinės muzikos instrumentu išryškina ne tiek garsinės asociacijos, pastebėtos varpų skambesio imitavimo atveju, tačiau specifinės vargoninės faktūros pritaikymas kūriniuose fortepijonui. Tikėtina, kad tai nulėmė glaudus visų analizuojamų kompozitorių ryšys su vargonų menu tiek kompozicijos, tiek atlikimo srityje.

Krikščioniškosios kultūros aplinkoje užaugusiam žmogui tiek varpų, tiek vargonų skambesys siejasi su bažnyčios vaizdiniu. Šių instrumentų skambesio imitacijas jis pasąmoningai identifikuoja kaip asociatyvius sakralumo simbolius. Todėl pagal Peirce'o klasifikaciją varpų ir vargonų imitavimas kūryboje fortepijonui priskirtinas ikonos tipo sakralumo ženklui.

2.1.7. Originali O. Messiaeno sakralinė simbolika

Šiame tiriamajame darbe analizuojamų autorių sakralinės muzikos samprata, nepaisant stilių individualumo, didžiąja dalimi atitinka atskleistas bendrąsias sakralumo raiškos tendencijas. Tačiau dalis Messiaeno cikle „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ egzistuojančios religinės simbolikos yra unikali ir reikalauja specialios analizės. Cikle išskirti šie originalūs sakralumo ženklai: 1) paukščių giesmių imitacijos; 2) dermių sąsajos su teologinėmis prasmėmis; 3) *Fis-dur* tonacijos simbolika; 4) simbolinės akordų ir intervalų formos; 5) tonų sakralinė simbolika.

2.2. Sakralumo ženklų identifikavimo reikšmė muzikos atlikimui

Tinkamas identifikuotų ženklų ir jais kuriamų *sacrum* vaizdinių perteikimas klausytojui pirmiausia susijęs su religinio stiliaus pajautimu. Tačiau svarbu pabrėžti, kad, nepaisant panašiai taikomų sakralumo raiškos priemonių, visų šiame darbe analizuojamų kompozitorių stilius yra individualus. Taigi pianistas, atlikdamas skirtingų autorių kūrinius, su tais pačiais sakralumo ženklais susiduria vis kitame kontekste. Vienais atvejais (koncertinio tipo muzikoje) *sacrum* raiška tėra kontrastais grįstos dramaturgijos dalis, kitais (kaip būdinga

liturginei muzikai) ji tampa kūrinio pagrindu. Skirtingas kūrinų dramaturgijos formavimo pobūdis lemia ir atitinkamus su atlikimo stiliumi susijusius interpretacinius sprendimus. Be to, kiekvieno kompozitoriaus kūrybos *sacrum* epizodai, priklausomai nuo jų kūrybinių intencijų, yra skirtingai emociškai intensyvūs. Siekiant atskleisti šiuos skirtumus, tiriamajame darbe susitelkta į kelis atlikimo stiliui įtaką darančius aspektus: emocinės komunikacijos tarp kompozitoriaus, atlikėjo ir klausytojo pobūdį, emocijų raišką atlikimo metu ir techninius / pianistinius atlikimo aspektus.

2.2.1. O. Messiaeno ir A. Pārto kūrinų fortepijonui interpretacijos ypatumai

Analizuojamos Messiaeno ir Pārto muzikos nepavadintume nei bažnytine, nei liturgine, tačiau akivaizdu, kad ji nėra ir tradiciškai koncertinė. Abiejų autorių kūryba fortepijonui yra koncertinės paskirties, tačiau pagal savo turinį ir intenciją neatsiejama nuo religijos. Messiaeno tikslas – tikėjimo tiesų sklaida. Pārto – religinės kontempliacijos siekis. Šių kūrybinių intencijų skirtumų suvokimas atlikėjui yra svarbiausia nuoroda į emocinės komunikacijos pobūdį ir atitinkamą emocijų raišką atliekant analizuojamų autorių sakralinę muziką.

Pianizmo atžvilgiu tiek Messiaeno, tiek Pārto analizuojamų kūrinų fortepijonui atlikimas iš esmės reikalauja universalių įgūdžių. Tačiau darbo autorės analizuojamų kūrinų atlikimo praktika padėjo atskleisti kelis techninius aspektus, reikalaujančius išskirtinio pianisto dėmesio. Pirmiausia, susidūrimas su sakraline muzika fortepijonui – tai galimybė tobulinti garso išgavimo techniką. Analizuojamuose kūrinuose (jų *sacrum* epizoduose) paprastai dominuoja lėti tempai ir minimalistinė faktūra, todėl pagrindiniu įrankiu siekiant meninės įtaigos tampa operavimas subtiliais tembriniais niuansais. Be to, *sacrum* epizodams dažnai būdinga polifoninė faktūra, o pianistiniu atžvilgiu tai vėlgi susiję su gebėjimu diferencijuoti atskirų balsų garsumą ir tembrą.

2.2.2. A. Remesos ir M. Natalevičiaus kūrybos fortepijonui atlikėjiškasis aspektas

Interpretuodamas lietuvių kompozitorių kūrybą atlikėjas susiduria su labai panašiomis problemomis kaip ir atlikdamas Messiaeno bei Pārto muziką. Tačiau, nepaneigiant ankstesniame poskyryje pateiktų interpretacinių rekomendacijų aktualumo lietuviškos muzikos atlikimui, pastebėta, kad kai kurios išvalgos turėtų būti sukonkretintos, papildytos ir aptartos individualaus kompozitorių stiliaus kontekste.

Analizuojant lietuvių kompozitorių kūrinų atlikimo klausimus labiausiai siekiama pasidalyti žiniomis, įgytomis bendraujant su kompozitoriais asmeniškai, diskutuojant apie pasirinktų kūrinų interpretaciją bei juos grojant. Bendradarbiaujant tiek su Remesa, tiek su Natalevičiumi pavyko atskleisti

atlikimui svarbios informacijos, kurios iš pradžių buvo pasigesta natų tekste. Kompozitorių vizijos ir pageidavimai, kaip atlikti konkrečius kūrinių epizodus, ir darbo autorės patirtis tai įgyvendinant padėjo suformuoti detalesnes interpretacines būtent šių autorių kūrinių atlikimo rekomendacijas.

Kaip ir analizuotieji užsienio kompozitorių kūriniai, tyrinėjama lietuvių autorių sakralinė muzika stiliaus požiūriu yra labai įvairi, tačiau universalių sakralumo ženklų identifikavimas joje vėlgi diktuoja panašius *sacrum* epizodų interpretacinius sprendimus. Skirtumai išryškėja tiktai emocinėje *sacrum* epizodų raiškoje. Šiuo požiūriu vienais atvejais išryškėja sąsajos su Messiaeno religinio turinio epizodų interpretacija, kitais – su Pärto.

2.2.3. *Sacrum raiškos percepcija (muzikos klausymosi patirties tyrimas)*

Muzikos atlikėjui, rengiančiam kūrinio interpretacijos strategiją, neabejotinai pravartu žinoti, kaip klausytojas reaguoja į skambančią muziką ir kiek šiuo atveju jis pajėgus atpažinti, sąmoningai įvertinti užkoduotus ženklus bei jų raiškos priemones. Taip pat pravartu pasitikrinti, ar atlikėjo kuriamas vaizdinyt suprantamas ir ar tiesiogiai pasiekia klausytoją.

Siekiant nustatyti, kaip Messiaeno muzika veikia klausytoją ir ar teorinės kūrinio turinio interpretavimo prielaidos bei kūrinyje įvairiomis priemonėmis užfiksuoti vaizdiniai sutampa su klausytojo supratimu, buvo atliktas empirinis tyrimas anketavimo metodu. Tyrime dalyvavo 32 asmenys nuo 17 iki 59 metų (amžiaus vidurkis – 33 m.). Pusę apklaustųjų (16) sudarė profesionalūs muzikai, studijuojantys LMTA arba ją baigę. Kitą pusę (neprofesionalų) – kitų profesijų atstovai. Tyrimui specialiai buvo pasirinktos Lietuvoje labai retai atliekamos pjesės, todėl dauguma apklaustųjų neatpažino nei kūrinio autoriaus, nei kūrinio. Tad respondentų reakcija į išgirstą muziką nebuvo nulemta išankstinių žinių apie kūrinio turinį.

Remiantis tyrimo duomenimis prieita prie išvados, kad su muzikine retorika siejami muzikinės raiškos elementai yra paveikesni, greičiau inspiruojantys emocijas ir asociacijas, labiau susiję su klausytojo intuicija, o simbolių identifikavimo procesai susiję su intelekto veikla.

IŠVADOS

1. Tyrinėjant sakralumo raišką kūryboje fortepijonui iškilo klausimas dėl tokio pobūdžio kūrinių vietos religinio žanro muzikos klasifikacijoje. Remiantis G. Adlerio ir D. Kalavinskaitės išvalgomis bei žodynuose ir enciklopedijose (*Muzikos enciklopedija, Oksfordo muzikos žodynas, Tarptautinių žodžių žodynas*) pateiktais liturginės, bažnytinės ir religinės muzikos apibrėžimais prieita prie išvados, kad visi šiam tyrimui pasirinkti kūriniai yra priskirtini religinės (arba sakralinės) muzikos kategorijai. Analizuojant su darbo objektu susijusią

O. Messiaeno, A. Pārto, A. Remesos ir M. Natalevičiaus kūrybą fortepijonui nustatyta, kad ši muzika yra koncertinės paskirties, tačiau su religija ją sieja sukūrimo intencija (tikslas) ir prasminis ar vaizdinis turinys.

2. Su darbo tema susijusios literatūros analizė patvirtino faktą, kad fortepijonas niekada nebuvo priskirtas prie instrumentų, tinkamų skambėti bažnyčioje, taip pat jis niekada neturėjo tiesioginio sąlyčio su religija. Tai rodo XIX a. susiformavusi ir sakralinės muzikos tradicijai iš esmės oponuojanti koncertinė virtuozinė fortepijono meno bei muzikavimo namuose praktika, kurioje vyravo pasaulietinio repertuaro pasirinkimo tendencijos (Parakilas, 2001; Mitchell, 2000; Loesser, 2011; Leppert, 1997). Atsižvelgiant į tai, religinės muzikos žanro bruožų turintys fortepijoniniai opusai vertintini kaip išimtiniai, pavieniai kūrybinės praktikos atvejai. Tyrimo metu nustatyta, kad tokio tipo kūrinių atsiradimui įtakos turėjo trys veiksniai: 1) šio muzikos instrumento populiarumas; 2) kompozitorių asmeninė simpatija instrumentui; 3) su šiuo instrumentu siejamos plačios muzikinės raiškos galimybės (vokalo, vargonų, varpų bei kitų tiesioginių sąsajų su sakralumu turinčių objektų imitavimas).

3. Tyrimas atskleidė, kad analizuojamus kūrinius fortepijonui su religija sieja ne tik intencija ir turinys. Religinėms reikšmėms perteikti kompozitoriai naudoja įvairias priemones – muzikinį tekstą prisodrina įvairių tipų semantinių ženklų, simbolių ir kitokio pobūdžio raiškos priemonių. Pagal Peirce'o ženklų klasifikaciją nustatyta, kad sakralumui perteikti dažniausiai taikomi ikonos ir simbolio tipo ženklai. Pirmosios grupės ženklai kelia tiesiogines asociacijas su sakralumu, taigi yra lengviau identifikuojami ir suvokiami vienareikšmiškai. O simbolių sąsaja su religinėmis prasmėmis yra konvencionali, taigi jų reikšmės identifikuoti yra sudėtingiau, be to, jos gali kisti priklausomai nuo konteksto. To paties tipo ženklai konkreitiems vaizdiniams perteikti figūruoja skirtingų kompozitorių kūryboje. Todėl prieita prie išvados, kad jie, nepaisant kompozitorių kūrybinio stiliaus skirtumų, yra universalūs.

4. Atsižvelgiant į egzistuojančią religinės muzikos fortepijonui praktiką ir konkrečiai Messiaeno bei Pārto kūrybos pavyzdžius nustatyta, kad joje dominuoja du religinių vaizdinių formavimo dramaturgijos tipai: 1) programinis / naratyvinis (Messiaenas) ir 2) kontempliacinis (Pārtas). Pirmojo tipo kūrinių dramaturgija įprastai grindžiama *sacrum* ir *profanum* vaizdinių kontrastais formuojant skirtingų vaizdinių seką. Pavyzdžiui, Messiaeno ciklas „Dvidešimt žvilgsnių į kūdikėlį Jėzų“ yra siužetinis ir susijęs su kompozitoriaus intencija perteikti religines tiesas. Religinėje kontempliacinėje muzikoje susitelkiama tik į *sacrum* vaizdinio raišką; tai ypač atsiskleidžia Pārto kūriniuose fortepijonui „Alinai“ ir „Variacijos Arinuškos išgijimui“, kurie skirti ne pasakoti ar iliustruoti, o sutelkti maldai, religinei kontempliacijai.

5. Lietuvių kompozitorių kūryboje ryškiausi programinės sakralinės muzikos fortepijonui pavyzdžiai yra A. Remesos ciklai „Stigmos“ (1987) ir „Sakramentalijos“ (1998), o religinė kontempliacija kūryboje fortepijonui labiausiai išreikšta M. Natalevičiaus sakralinės tematikos kūriniuose „Vasaros malda“ (2006), „Epitafija“ (2006), „Meditacija“ (2006) ir „Iš dulkių į dulkes“ (2010). Tačiau pastebėta, kad lietuvių autorių kūryboje šie tipai traktuojami savitai. Programinių Remesos ciklų *sacrum* epizodai labiau skirti kurti sakralią atmosferą nei intensyviai „teigti“ religines tiesas. Juose dažnai galima įžvelgti „piartišką“ kontempliaciją. O Natalevičiaus muzikoje greta išorinės statikos egzistuoja ir naratyviniai elementai. Kai kurie šio kompozitoriaus *sacrum* epizodai netgi artimesni Messiaeno muzikos emociniam intensyvumui nei Părto kūrinių kontempliatyvumui.

6. Nustačius, kad religinė muzika fortepijonui turi specifinių, su sakralumu siejamo turinio raiškos ženklų ir susiformavusią, glaudžiai su visa religine muzika susijusią religinio turinio vaizdinių formavimo muzikoje praktiką, prieita prie išvados, kad darbo objektu tapusius kūrinius ir visą tokio tipo muziką reikia interpretuoti remiantis bažnytinės muzikos atlikimo tradicija, taikant religinio stiliaus atlikimo nuostatas. Pavyzdžiui, atlikdamas *sacrum* tipo epizodus pianistas visais atvejais turėtų vengti teatrališkumo elementų, atviro emocijų demonstravimo.

7. Nagrinėjamuose kūriniuose figūruojantys *sacrum* epizodai, jų emocinis perteikimas muzikinės interpretacijos procese yra veikiamas kompozitoriaus pasirinkto muzikos dramaturgijos formavimo tipo. Atliekant programinio tipo religinę fortepijoninę muziką ypač svarbios tampa: 1) empatija (sėkmingos emocinės komunikacijos tarp atlikėjo ir kompozitoriaus sąlyga) ir 2) įtaiga (sėkmingos emocinės komunikacijos tarp atlikėjo ir klausytojo sąlyga). Interpretuojant religinę kontempliacinę muziką išskyla neutralumo ir emocinio nesuinteresuotumo svarba. Empirinis klausymosi patirties tyrimas patvirtino faktą, kad tinkamai parinktos muzikos išraiškos priemonės ir adekvati atlikėjo parengta interpretacija užtikrina kryptingą kūrinio turinio percepciją, sakralumo ženklų muzikoje teisingą „perskaitymą“ ir sudaro prielaidas sėkmingai kompozitoriaus–atlikėjo–klausytojo komunikacijai.

8. Atlikus meninį religinės muzikos fortepijonui tyrimą, pagrįstą darbo autorės teorinėmis išvalgomis ir praktine patirtimi, nustatyta, kad skambinant sakralinę muziką susiduriama su analogiškais techniniais / pianistiniais uždaviniais, kaip ir interpretuojant pasaulietinio pobūdžio repertuarą. Tačiau sakralinę muziką atliekantis pianistas greta tradicinių jam priskiriamų privalomų kompetencijų dar turėtų:

- 1) išmanyti bažnytinės muzikos stiliaus nuostatas, skirtingų epochų (ypač viduramžių, Renesanso ir baroko) kūrinių atlikimo stilstikos ypatumus;

- 2) gebėti tinkamai organizuoti ir kontroliuoti muzikos realizavimo laike procesus, įprasminti *sacrum* epizodams būdingos muzikinės tėkmės statiką, dėmesį sutelkdamas į tylos intarpų išraišką, pauzių įreikšminimą;
- 3) meistriškai „valdyti“ įvairius garso parametrus, turėti suformuotą turtingą tembrinę skalę, gebėti niuansuoti, subtiliai atlikti kiekvieną natą, nes tiek skaidrios faktūros (leidžiančios sutelkti dėmesį ir į atskirus garsus), tiek polifoninės faktūros (reikalaujančios skirtingų balsų tembrinio išryškavimo) religinės muzikos fortepijonui epizoduose ypač reikšmingas tampa tembrinis interpretacijos aspektas.

INTRODUCTION

Religious music for the piano is a somewhat controversial phenomenon which requires clarification, additional research and new insights. Over the 300 years' worth of history, the piano has never been directly related to religion. On the contrary, the values of pianism that were formed under the influence of the 19th century aesthetics, on many occasions contradicted the religious view of the world.

At the peak of the piano art, in the 19th century, secularism was also on the rise in music. There was a conscious decline in interest shown by the composers to the religious genre. A number of the contemporary religious creations are considered to be typical examples of the secular encroachment on religious music. Specifically, the art of the piano was heavily influenced by the piano virtuosos (F. Liszt, S. Thalberg, Ch. V. Alkan, among others), owing to whom the piano became a favourite within the professional practice and amongst amateurs. In the 19th century, the piano had few main functions. Besides being the instrument of choice for the concert-virtuoso practice, its role was also heavily interrelated with the symbolism of the family hearth and femininity (A. Loesser, 2011; R. Leppert, 1992). This extraordinary popularity of the piano was influenced by the natural versatility of the instrument. This keyboard instrument was easily adaptable and could perform music of various genres and nature, among which also were religious works. This contact became a very interesting phenomenon that brought forth new, unusual colours to the art of the piano which also furthered the concept of the instrument's expression. The successful spread of religiousness into piano music is confirmed by the works of famous foreign composers: C. Franck, F. Liszt, O. Messiaen, A. Pärt, amongst others. Getting acquainted with the musical works of such genre has inspired the research into an area so often and undeservedly left in the margins of other piano-related values.

The **object of the research** – sacredness in piano music, its expression by employing various types of musical and non-musical signs; their influence to the performers' interpretation. Upon reviewing the dissemination of the phenomenon in the works of composers during the 19–20th centuries, attention was mainly directed to the creational practices of four composers: Olivier Messiaen, Arvo Pärt, Alvidas Remesa and Mykolas Natalevičius. Their compositions are used as main case studies of the present research paper.

The **aim** of the research paper is to distinguish universal ways and compositional means of expression of sacredness that are characteristic of religious piano pieces by various composers. Furthermore, in this research an attempt has been made to identify the problems that the pianists face while performing the religious type of music, with several recommendations made for solutions.

In order to achieve the intended goal, the following **objectives** have been set:

- To review the features of religious music style and the existing aesthetic attitudes, to present the classifications of sacred music offered by various authors, as well as to place the religious piano compositions within the context of religious music as a whole;
- To examine the premises for the emergence of this type of music and its functioning (the use of the piano within religious music, intentions of the composers' choice);
- To ascertain the ways and means of sacred expression in the religious music for the piano, as well as the patterns of their use within the works of foreign and Lithuanian composers;
- To analyse the specifics of religious piano music performance, and identify the problems that performers face in this type of music;
- To formulate recommendations for a pianist on how to perform religious piano music;
- To publicly perform a portion of the works used for the research and therefore to enrich the personal experience of the genre performance.

Methods employed in this research are historic, descriptive, empirical, comparative as well as hermeneutical, semiotic and complex music analysis. While conducting the research, historic principles were upheld whereas facts related to research objects are presented using the descriptive method. A significant part of the project was the experience obtained via direct communication with the authors of Lithuanian works analysed in the project (A. Remesa and M. Natalevičius). In pursuance of the trends within the sacred expression in piano music, comparative analysis of the most prominent 20th–21st century foreign religious music composers is used. On the basis of the comparative analysis, similar analogies of expression are investigated within the Lithuanian compositions as well. In order to reveal the means of sacred music expressions in both foreign and Lithuanian works, hermeneutical, semiotic and complex methods of analysis are used.

In musicology, piano compositions with religious themes have been rarely subject to research. Within Lithuanian musicology, this phenomenon has also never been investigated, which contributes to the **originality** of the present research paper. The results this work presents can be applied by both the theorists and practitioners (piano performers and composers, among others); they give arguments for the solutions of musical interpretation problems and therefore encourage to pay further attention to this non-traditional field of piano music. With the combination of practical and theoretic activities, it is expected to contribute to the greater popularity of the genre, its justly appreciation and deeper understanding.

Literary review. The research was conducted with the help of various and diverse resources that incorporate video and audio recordings as well as information of the online databases. However, most of the insights were made on the basis of scientific literature. In order to define the religious style, to ascertain the criteria of identifying sacredness in the art of music as well as answer the questions important to the performance of religious music, scientific articles of religious music experts were used. The bulk of the information was found in the liturgical journal *Adoremus*, in addition to articles written by P. Calldwel (1994) and B. Pocij (1989, 1990). The basis of relevant Lithuanian literature is the works of D. Kalavinskaitė (2009, 2010).

The main source of information while investigating the ties between the church and musical instruments (in particular, the piano) is the *Papal Legislation on Sacred music 95 A.D. to 1977 A.D.*, where the main requirements of various time periods for the music used in Catholic Church rites and concerts are presented. A lot of useful information for analysis of the development of piano functions has been taken from J. Parakilas' book, "Piano Roles" (2001). Discussions concerning the specifics of piano virtuoso culture were largely based on M. Mitchell's book, "Virtuosi" (2000). Features of the musical performances at home phenomenon were best portrayed in A. Loesser's monograph, "Men, Women and Pianos" (2011), where the author analyses the functions of the piano in the social context of the 19th century. Valuable information on the same topic was also found in R. Leppert's article, "Sexual Identity, Death, and the Family Piano" (1992).

While conducting an in-depth analysis of O. Messiaen's musical-theological conception, Siglind Bruhn's hermeneutical analysis (1997, 2007) was of great value. An essential primary source while conducting the research was O. Messiaen's book, "The Technique of my Musical Language" (1956). Furthermore, introductory articles/commentary included with compositions were also of great value. Important examples of analysing the aspect of sacred expression were found in texts written by B. Pocij (1989, 1990), C. Pickstock (2007), A. Shenton (2008), S. van Mass (2009) and M. Stephens (2007).

Recommendations related to the renditions of Messiaen's music were made in accordance to the knowledge of both practitioners and theorists. One of the essential sources was Jon Gillock's book, "Performing Messiaen's Organ Music" (2010), where the famous organist shares the experience of sixty masterclasses with Messiaen. Nicholas Armfelt, an author who conducted an in-depth research into Messiaen's music, provides essential information on the emotional influence of the composer's music, as well as the nature of emotional communication and performance expression in his article "Emotion in the Music of Messiaen" (1965). When inspecting the general issues of style as well as specific performance-related aspects of Messiaen's compositions, P. Hill's

article on interpreting Messiaen's work was used. Furthermore, the author of the present research shares her experience gained during Prof. Piere Reach's masterclasses while performing Messiaen's pieces from the cycle *Vingt regards sur l'enfant-Jésus* (1944).

A. Pärt's conception of sacred music was investigated on the basis of Paul Hillier's monograph, "Arvo Pärt" (1997), as well as the interviews with the composer conducted by James McCarthy and Geoff Smith (online sources). The most valuable information used in the research on the sacred piano compositions by the Lithuanian composers A. Remesa and M. Natalevičius were obtained during the interviews conducted by the author of the present thesis (the interviews are presented in annexes No. 2 and No. 3). During these interviews, attempts were made to reveal the creative intentions of the composers, their incentives to create religious works for the piano, as well as their view on sacral symbolism and its application in their own creative work.

1. SACREDNESS AND PIANO COMPOSITIONS

1.1. Sacredness in music

Defining religious music. Taking into consideration characteristic features of religious music as distinguished by various musicologists (such as G. Adler, D. Kalavinskaitė, J. Vilimas), it has been determined that the compositions chosen as case studies of the present analysis can be attributed to the category of religious music. All of the analysed piano compositions are not meant to be used as part of religious rites or at the church. Nevertheless, they are related to religion by the creative intention of the composers and religious symbolism encoded within the compositions. While defining the concepts important to the research, it is to be noticed that, on the basis of the etymological meaning for the word *sacralis* and definitions of music categories related to religion (liturgic, church, sacred and religious) in the encyclopaedia of music, the concepts such as 'religious music' and 'sacred music' shall be used synonymously in the present research paper.

The features of religious music. While considering correlations between religion and music, it was determined that three main opportunities for connection dominate in sacred music compositions: 1) intention of creation, 2) content and 3) purpose. All these aspects appear in religious music works, and functioning of at least one of the aforementioned features in apparently secular works gives ample reasoning to further analyse those works from the perspective of sacred expression. Furthermore, most of the scholars into religious music (P. Caldwell, J. T. Benzmilller, W. Mahrt, J. Ratzinger) notice that whilst identifying the sacredness of music, the aspect of quality, or its value, is no less important; it immanently creates assumptions as to the dispersion of

sacredness in music. A theory exists that sacredness can only unfold within artistically valuable compositions.

Religious music style. Many researches have tried to distinguish and define the most characteristic traits of religious music, as well as investigated the problem of religious style. However, it is obvious that it is very difficult to reach a unified opinion on the topic. It is sometimes even doubted whether a phenomenon such as ‘religious style’ exists at all (Bruveris, 1996). The issue of the church style is rather thoroughly examined within the Catholic Church documentation. In these documents, it is emphasised that vocal compositions get priority over instrumental music, since words have considerable meaning in liturgy. The exemplary model of composing religious music is the Gregorian chant. Its stylistic tradition is recommended to be followed not only by composers but also by performers of liturgic, church and, particularly important to this research, religious music.

1.2. Aesthetics of piano art and provisions of sacred music: their intersections and interaction

The piano had reached its peak of popularity in the 19th century, and it was particularly valued due to its versatility and broad dynamic possibilities. It proliferated quickly within parlours and concert halls, it was used as a solo and as accompanying instrument. Sometimes it was equated to the whole orchestra (F. Liszt), furthermore, musical images expressed with the instrument are usually connected to the aesthetic categories raised by the romantics, such as “virtuosity”, “concert-like”, “emotionality”, “lyricism”, “romantic”, etc. This instrument, which radiated secular values, was not identified with the sacred music sphere in the 19th century, and the search for manifestations of sacredness in the music of that time could, at cursory glance, seem like a fairly controversial occurrence. Sacredness essentially contradicts one of the two main 19th-century piano practices, the concert performance, and only very seldom is present in the domestic piano playing practise.

When reviewing 300 years worth of piano history, the instrument’s functions in different periods and whilst investigating the phenomenon of sacred music for the piano, it was noticed that the piano, despite its apparent secularity, was also used as a substitute for organ performances in the church. Moreover, each era had composers who enriched piano repertoires with sacred pieces. This resulted due to the following reasons: 1) the functional versatility of the piano (which allowed it to imitate other instruments’ timbres, or if needed, change them); 2) its popularity in musical practice; 3) the personal connection between the instrument and the composer (when the composer was a pianist already or when they composed music inspired by pianists of their time).

1.3. The 20th–21st century composers' conception of sacred music and its reflection in piano music

The concept of sacred piano music is shown in examples of individual composers' sacred works and certain instances when sacredness is revealed in piano music. With this in mind, four composers and their attitudes towards sacred music are presented in this thesis: Olivier Messiaen, Arvo Pärt, Alvidas Remesa and Mykolas Natalevičius. The decision to conduct an analysis of sacred music by these four composers was based on the fact that each of them has written at least several sacred music works for piano solo.

The third section is primarily focused to present the arguments on why the works analysed in the second chapter were attributed to the religious music category. The aim was to find out the reasons behind the composers writing sacred music, their opinions on the purpose of such music, and also their rather unusual choice to write in this genre of piano music. In presenting the creative ideas of these composers, attention was paid to the composers' approach to the symbolism of sacred music and its use in their works. After comparing the sacred music conceptions of the four composers, it is expected to tell apart the individual and universal tendencies of sacred expression in piano music. A more detailed analysis of these principles is discussed in the second chapter of this research paper.

The analysis of sacred music compositions and their conceptions by four different composers – Messiaen, Pärt, Remesa and Natalevičius – reveals the individuality and uniqueness of their styles. Nevertheless, shared creative intentions and obvious correspondences in musical practice resulted in some similarities in their musical language. All the four composers are personalities who placed the church highly in both their personal (confession of faith) and professional (playing organ, singing in the church choir, studying early music, Gregorian chant or theology) activities. This led to the fact that, in the creative output of the composers under discussion, the religious opuses are not isolated cases but often an essential part. The purpose of the sacred works by all four composers written to a secular instrument, the piano, was determined by two main factors: 1) the versatility of the piano as an instrument; 2) the composer's personal relationship with the instrument.

By exploring the composers' creative intentions, two types of sacred music for piano were revealed: 1) programme works with a religious subject, and 2) contemplation music which simulated the religious ritual of worship. The first type of compositions is based on *sacrum* and *profanum* imagery contrasts, and their *sacrum* images, in terms of contents and purpose, are very close to the works of contemplative nature. For this reason, the analogy is evident also in their musical and symbolic expression. The second chapter of this research paper lists all the symbols and elements of musical expression that are presented

as sacred signs and their dispersion is illustrated through concrete examples of these aforementioned composers' works.

2. SIGNS OF SACREDNESS AND THEIR READINGS IN THE PIANO WORKS BY THE 20TH–21ST CENTURY COMPOSERS

While examining the expression of sacredness in piano music and identifying the signs appearing in such music, this study analysed the sacred piano music opuses of four different composers: Olivier Messiaen, Arvo Pärt, Alvidas Remesa and Mykolas Natalevičius. With concrete examples from their works, the aim is to reveal the universality of signs and symbols associated with the sacredness, their similarities (and differences) and distinctive stylistic features in the work by different composers. Examples of romantic works by the composers such as F. Liszt and C. Franck are provided in order to highlight the universality of the observed compositional tendencies. Using sign categorisation by one of the founders of modern semiotics, Charles S. Peirce, all elements used in sacred expression are classified as either an icon or a symbol type of sign. Through concrete examples of musical pieces, the specific expression of these signs in piano music is analysed.

2.1. Expression of sacredness through musical and religious signs

2.1.1. *Expression of the “sacred time”*

While examining religious works for piano by the 20th–21st century composers, it can be noted that composers, in an attempt to convey the sacred image, primarily focus on the time-specific expression. Four ways of creating the “sacred time” were explored. The first one conveys the opposition between “sacred” and “profane” time. This is implemented by the composers through the certain rhythmic expression. The second and the third ways focus on the creation of flow of “sacred time”. In the second way, the ritual contemplation is achieved through the static music elements' movement in time, whereas the third is through focusing on the monotonous repetition of a single sound. The fourth method of creating “sacred time” relates to the rendition of a sacred image at the level of the work's form. According to the classification of Peirce, all these ways of expression are to be considered icon-type signs of sacredness, because they are employed to convey the images of eternity (or time) in music.

2.1.2. *Citing religious works and traditional sacred symbolism*

In addition to the “sacred time” forming processes, one of the most obvious and most easily recognisable means of composing that is often employed for expressing sacredness is the citing of religious works and the utilisation of

traditional sacred symbolism. According to Pierce's categorisation, these ways of sacred expression are to be attributed to the icon-type of sacredness signs, because a listener who previously had any encounter with the sacred music, identifies them rather directly with sacredness.

The analysis of selected works revealed that some form of citation manifests itself in almost all analysed compositions/authors. Precise quotes or links with the Christian numerology were not observed only in A. Pärt's compositions "For Alina" (*Für Alina*, 1976) and "Variations for the healing of Arinuschkka" (*Variationen zur Gesundung von Arinuschkka*, 1977), but in these works citations are 'compensated' by another sign that creates direct associations with sacredness, i.e., medieval music stylisation (these are discussed in Section 2.1.3.).

2.1.3. Stylisation of music of different periods and genres

Citing of traditional religious works is closely related to the stylisation of earlier epochs and genres typical to them. These two notions of sacred symbolism also tend to coexist with each other, or even overlap each other. Allusions to the music of the past both from the stylistic and genre perspective are more or less pronounced in all the works analysed in this study. The tendency to form an image of sacredness through early-music style associations is observed not only in the works from the 20th-21st centuries, however. Very vivid examples of such a composition principle are found in Romantic piano repertoire. According to Peirce's categorisation, stylisation is attributable to an icon type sign of sacredness.

The analysis of sacred piano works revealed that the stylisation method used to convey images of sacredness is most used in post-modernist works by A. Pärt and M. Natalevičius. In the meanwhile, Messiaen's and Remesa's piano cycles written in a modern musical language use fewer allusions to the music of the past. This suggests that, to these composers (especially Messiaen), it is more typical to look for the original means of expression of sacredness instead of trying to follow the traditions of early sacred music.

2.1.4. Harmony as semantics of sacredness

Among the most popular means of conveying the images of sacredness in the composers' works, there also exists a specific harmonic expression. This compositional trend is also related to the stylisation because *sacrum*, in this case, is again conveyed through the harmonic elements that are in contrast to the style of the creative period. This considered, this kind of expression is also attributed to the icon type of sign.

The image of sacredness conveyed by consonant harmonies, similarly to the focus on "sacred time"-making processes, is one of the most frequently occurring universal signs of sacredness. Harmonic analysis of religious piano

opuses revealed that this type of expression to create an image of sacredness was used in absolutely all of the works discussed in this study.

2.1.5. Sacredness expression through timbre

From the compositional point of view, the formation of timbre in music is determined by a combination of several expressive elements. Timbre expression is strongly influenced by the selection of the register, as well as solutions related to texture, dynamics and articulation. Elements listed in religious works exist as the most effective means to form the ‘unearthly’ sound colour that is often associated to sacredness and mysticism.

Through the analysis of sacred piano music it was noticed that timbre is one of the most important means in shaping the contrast between the *sacrum* and the *profanum*. It was found that the high and low registers represent the unearthly world, while the middle register of the piano represents the humanity. It was also noted that that the mystical timbre of marginal registers usually coincides with the sound of a triton or augmented intervals. According to Peirce’s classification, mystical *sacrum* atmosphere conveyed by specific timbre expressions is attributable to an icon type sign of sacredness.

2.1.6. Visual and acoustic imitations of objects associated with sacredness

Quite often the case in the sacred music for piano is the simulation of church bells. By its nature, the piano is a percussion instrument, thus making the bell simulation very handy. The uncertainty of the tone in the sound the bells produce is mostly imitated through a complex structure of cluster chords on the piano. Such imitations are numerous in O. Messiaen’s piano works. Symbols of bells permeate the whole cycle of “Twenty Contemplations on the Infant Jesus”. Links to this object associated with sacredness are also identified by the composer’s verbal references. Imitations of the sound of bells are found in various forms in all musical pieces used in this study.

Another object of imitation rather common in sacred music for piano is the organ. Links to traditional sacred music instrument are highlighted not solely through sonic associations (observed in the case of the bell-sound simulation) but rather through the specific organ texture adaptation in piano music. It is probable that this was determined by a strong link between organ music and the four composers in writing and performing music for the instrument.

For one who has grown up in a Christian cultural environment, the sounds of both bells and the organ are associated with the Church. Thus, s/he subconsciously identifies the imitation of the sound of these instruments as associative sacred symbols. Therefore, according to Peirce’s classification, bell and organ simulations in works for piano are attributable to typical signs of an icon type.

2.1.7. *O. Messiaen's original symbolism of the sacredness*

The concept of sacred music analysed in the present research paper, in spite of the composers' individual styles, displays also the general tendencies of sacred expression. However, a part of religious symbolics existing in Messiaen's cycle "Twenty Contemplations on the Infant Jesus" is unique and requires special analysis. The cycle features the following original sacred signs: 1) imitation of bird songs; 2) interference of modes with theological terms; 3) the symbolism of the F-sharp major tonality; 4) the symbolic chord and interval forms; 5) sacred symbolisms of tones.

2.2. **The significance of identification of sacred signs in music performance**

Conveying to the listener the appropriate signs and images of sacredness created with their help is firstly associated with the sense of religious style. However, it is important to emphasise that, despite the similarity of the sacred expression, all the composers mentioned in this work possess an individual style. Therefore, performing pieces by different composers, the pianist is exposed to the same signs of sacredness, albeit in a different context. In some instances (concert type of music), the use of *sacrum* is only a part of the contrast-based dramaturgy. In other instances, it becomes the basis of the work (as is seen in liturgical music). Different ways of shaping dramaturgy lead to the appropriate style-related interpretative decision of a performer. In addition, *sacrum* episodes of the works of each composer, depending on their creative intentions, possess different emotional intensity. In order to reveal these differences in this research project, it was focused on several aspects that influence performance: ways of emotional communication between composer, performer and listener; expression of emotion during the performance; and technical/pianistic aspects of performance.

2.2.1. *Features of interpreting piano works by O. Messiaen and A. Pärt*

Music by Messiaen and Pärt that was analysed in the present research cannot be called church, or liturgical, music. However, it is clear that it is neither the concert music in a traditional sense. The piano music by both composers has a concert purpose, although the content and intention are inseparable from religion. Messiaen's goal was dissemination of the truths of faith; Pärt's was desire for religious contemplation. Perceiving these differences of the creative intentions is the most important link for a performer to the nature of emotional communication and the appropriate expression of emotion in sacred music performance.

In terms of piano performance, playing the works by both Messiaen and Pärt requires versatile skills. However, through the practice of playing these

works, the author of this research paper has revealed several technical issues that need exceptional attention from the pianist. First, through playing sacred music on the piano, one gets an opportunity to improve the technique of sound production. In the *sacrum* episodes of the piano pieces analysed, there usually dominates a slow tempo and a minimalist texture. Therefore, the main means of artistic persuasion become subtle nuances of timbre. In addition, the *sacrum* episodes often have a polyphonic texture which, in terms of piano playing, is again related to the ability of differentiating between the volume and timbre of individual voices.

2.2.2. The performative aspect of piano works by Remesa and Natalevičius

When interpreting the aforementioned Lithuanian composers, a performer faces the problems similar to the performance of Messiaen's and Pärt's music. However, without denying the topicality of the interpretative recommendations listed in the previous section also to the performance of Lithuanian music, it was discovered that some of the insights should be made more specific, as supplemented and discussed in the context of individual style of the composers.

In the analysis of performative issues of the Lithuanian composers' music, it is important to share the revelations acquired while in personal contact with composers by discussing the interpretation of selected works, and by playing them. Due to collaborations with both Remesa and Natalevičius, a lot of relevant information that was initially lacking in the score was gained. Composers' visions and requirements on how to play specific episodes of their works helped develop more detailed interpretative guidelines for those particular pieces.

Similarly to the analysed works of foreign composers, the sacred music by the Lithuanian authors is very different in terms of style, yet the identification of signs of sacredness once again dictates similar decisions for interpreting the *sacrum* episodes. The differences become apparent only in emotional expression of *sacrum* episodes. In this regard, there are apparent links to the interpretation of Messiaen in some cases; in other cases, of Pärt's religious episodes.

2.2.3. The perception of the expression of sacredness (an analysis of the listening experience)

For a music performer who is preparing an interpretation strategy for a certain musical piece, it certainly helps to know how the listener reacts to the sounding music, and how much s/he is able to recognise and consciously evaluate the coded signs and the expression of their meaning. It is also appropriate to check whether the artist created an image that is understood clearly and reaches the listener.

In order to determine how Messiaen's music affects the listener, and whether the theoretical assumptions concerning the content of the work, as well as the images employed in the piece, are in accordance with the listener's comprehension, an empirical study was carried out, using a questionnaire method. A total of 32 individuals were involved, from 17 to 59 years old (mean age of 33 years). Half of the respondents (16) were professional musicians who were either studying or had already graduated from the Lithuanian Academy of Music and Theatre. The remaining individuals in the study were various other professionals from non-musical backgrounds. For the study, a selection was chosen of pieces that are rarely performed in Lithuania. Thus, most of the respondents recognised neither the author nor the work so that the respondent's reaction to the music was not influenced by prior knowledge of the content of the piece.

The conclusion reached in this study is that musical elements associated with the musical rhetoric are very effective. They provoke emotions and associations faster, are more linked to the listener's intuition, whereas the symbol identification processes are associated with intellectual activities.

CONCLUSIONS

1. While analysing the expression of sacredness in piano music, a question regarding the place of the compositions of this nature in the classification of religious music was raised. Based on insights from G. Adler and D. Kalavinskaitė, as well as on definitions of liturgical, church and religious music found in dictionaries and encyclopaedias (*Encyclopaedia of Music, Oxford Dictionary of Music, International dictionary of words*), a conclusion has been reached that all the music pieces in this study are attributable to the use of religious (or sacred) music category. Analysing the piano works of O. Messiaen, A. Pärt, A. Remesa and M. Natalevičius, it was concluded that their music has a concert purpose, however it is related to religion through the creative intention (goal) and the semantic or visual content.

2. Through the work of literary analysis, it was confirmed that the piano has never been assigned to the instruments of appropriate sound to be used in the church, as well not having had direct contact with religion. This is shown in the 19th century's practices of concert-virtuoso piano art and home performance, which essentially oppose the tradition of sacred music, and where the choice of repertoire was dominated by secular trends [Parakilas, 2001; Mitchell, 2000; Loesser, 2011; Leppert, 1997]. This considered, the piano opposes that possesses certain characteristics of the religious music genre are assessed as exceptional, individual instances. This study found that the occurrence of this type of works was commonly influenced by three factors: 1) the

popularity of the musical instrument; 2) the composer's personal liking of the instrument; 3) broad spectrum of musical expressive possibilities associated with this instrument (imitation of vocals, organ, bells, and objects directly linked with sacredness).

3. The study revealed that the analysed works for piano are linked to religion not only through the intention and content. To convey religious values, the composers use different techniques, they enrich the musical text with various types of semantic signs, symbols, and other forms of expression. Through Peirce's classification of signs it has been found that composers commonly use icon and symbol type of signs to convey the sacredness. The first group of signs causes direct associations with the sacred, thus it is easily identifiable and clearly understood. The relation between symbols and religious meanings is conventional, hence making their significations difficult to identify. Additionally, they may vary depending on the context. The signs of the same type are featured in works of different of composers to convey certain imagery. Therefore, it was concluded that they are universal, in spite of differences in the creative style of composers.

4. In view of the existing practice of religious piano music in general, and the works by Messiaen and Pärt in particular, it was detected that, while creating the religious images, two types of musical dramaturgy dominate: 1) programme/narrative (Messiaen), and 2) contemplative (Pärt). The dramaturgy of the first type of compositions is commonly based on the contrasts between the *sacrum* and *profanum* imagery, thus forming a series of diverse images. For example, Messiaen's cycle "Twenty Contemplations on the Infant Jesus" has a plot and is associated with the composer's intention to convey religious truths. In religious contemplative music the focus is only on the *sacrum* visual expression, which is especially revealed in Pärt's works "For Alina" and "Variations on the healing of Arinuschka", both of which are intended not to tell or illustrate, but rather to concentrate in prayer, and religious contemplation.

5. In Lithuanian composers' music, the most distinctive examples of programme sacred music for piano are A. Remesa's cycles ("Stigmata", in 1987 and "Sacramentals", 1998), while religious contemplation in piano works is most evident in M. Natalevičius' sacred themed compositions ("Summer's Prayer", 2006; "Epitaph", 2006; "Meditation", 2006; "From dust to dust", 2010). However, it was noted that, in these Lithuanian works, the mentioned types are treated distinctively. *Sacrum* episodes of Remesa's programme cycles are intended to create a sacral atmosphere rather than to intensely "state" religious truths. They can often be seen having quite 'Pärt-like' contemplation. Similarly, in Natalevičius' music, when external statics exist so do narrative elements. Some of the composer's *sacrum* episodes are even closer to the emotional intensity of Messiaen's music, rather than to Pärt's contemplation.

6. Upon determination that religious music for the piano does have specific signs related to sacredness and a formulated practice of building imagery closely related to the religious music in general, a conclusion has been achieved that the works under discussion, as well as all music of this type, must be interpreted in accordance to the church music performance practises. For example, when performing the episodes of *sacrum* type, a pianist should always avoid any theatrical elements and an open display of emotion.

7. *Sacrum* episodes featured in selected compositions and their emotional representation during the process of interpretation are heavily influenced by the chosen type of dramaturgy formation. While performing programme-type sacred piano music, the following become very important: 1) empathy (the condition for successful emotional communication between the performer and the composer) and 2) persuasion (the condition for successful emotional communication between the performer and the listener). When interpreting religious contemplative music, the importance of neutral and emotional disengagement rises. An empirical study of the listening experience confirmed that the proper selection of the means of musical expression and adequate interpretation of the composition will ensure the proper perception of the work's content as well as its sacred signs, and will create the basis for a successful composer/performer/listener communication.

8. The artistic research into religious piano music, based on the author's theoretical insights as well as practical experience, has shown that the performer of sacred music encounters similar technical/pianistic tasks as those of interpreting the repertoire of secular nature. However, in addition to those traditional competencies the pianist who performs sacred music must also:

- 1) Have knowledge of church music style indications, and the peculiarities of performance stylistics of various epochs (especially medieval, Renaissance and Baroque);
- 2) Have the capacity to organise and control the processes of music realisation in time, in order to give a sense to the statics inherent to the musical flow of the *sacrum* episodes, focusing on the expression of the insertion of silent moments, the meaning of the rests;
- 3) Skilfully 'manage' various sound parameters, have formed a rich scale of timbre, be able to nuance, and to subtly play every note; in religious piano music episodes of both transparent texture (allowing the focus on the individual sounds) and polyphonic texture (requiring different timbres of voices) timbre becomes a particularly significant aspect of interpretation.

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

1. „Rhythm as a Means to Express Sacredness in the Piano Works of Alvidas Remesa” [Ritmas kaip sakralumo raiškos priemonė Alvido Remesos kūrinuose fortepijonui]. 13-oji tarptautinė konferencija „Muzikos komponavimo principai: ritmo fenomenas“ [13th International conference *Principles of Music Composing: The Phenomenon of Rhythm*]. Vilnius, Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2013 m. spalio 16–18 d.
2. „Sakralumo ženklai O. Messiaeno kūryboje fortepijonui: atlikėjiškasis ir klausytojiškasis aspektai“ [Signs of Sacredness in the Piano Works of O. Messiaen: The Aspects of Performing and Listening]. HARPS meninių tyrimų ir atlikimo studijų simpoziumas „Menų funkcijos kultūriniuose ir socialiniuose procesuose“ [HARPS symposium of artistic research and performance studies *The Functions of Arts in Cultural and Social Processes*]. Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2014 m. rugsėjo 25 d.

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

1. “Rhythm as a Means to Express Sacredness in the Piano Works of Alvidas Remesa” [Ritmas kaip sakralumo raiškos priemonė Alvido Remesos kūrinuose fortepijonui]. *Muzikos komponavimo principai [Principles of Music Composing: The Phenomenon of Rhythm]*, t. XIII, 2013, p. 100–107.
2. „Sakralumo ženklai O. Messiaeno kūryboje fortepijonui: atlikėjiškasis ir klausytojiškasis aspektai“ [Signs of Sacredness in the Piano Works of O. Messiaen: The Aspects of Performing and Listening]. In: Lina Navickaitė-Martinelli (sud.), *Menų funkcijos kultūriniuose ir socialiniuose procesuose [The Functions of Arts in Cultural and Social Processes]*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2014 (rengiama spaudai).

Gabija Rimkutė (g. 1984) 2003 m. baigė Nacionalinę M. K. Čiurlionio menų mokyklą, 2010 m. – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos fortepijono magistrantūros studijas (prof. Veronika Vitaitė). 2010–2014 m. studijavo LMTA meno doktorantūroje, yra Bendrojo fortepijono katedros asistentė. 2005–2006 m. pagal *Socrates / Erasmus* programą studijavo „Janačecko muzikos akademijoje“ (Brno, Čekija, prof. Jiří Skovajsa). Pianistė yra tarptautinių konkursų Anglijoje, Danijoje, Graikijoje ir Lietuvoje laureatė.

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

El. paštas: gabija1984@yahoo.com

Gabija Rimkutė (b. 1984) is a graduate of the National M. K. Čiurlionis school (2003). In the year 2010, she has completed her Master's degree at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (under Prof. Veronika Vitaitė). In 2010–2014, Rimkutė has been an artistic doctorate student at LMTA; she is also an assistant at the General Piano Department. In 2005–2006, via *Socrates/Erasmus* programme, she studied at the Leoš Janáček Academy of Music and Performing Arts in Brno, the Czech Republic (Prof. Jiří Skovajsa). The pianist is a laureate of international piano competitions in the UK, Denmark, Greece and Lithuania.

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

E-mail: gabija1984@yahoo.com

Gabija Rimkutė

SAKRALUMAS KŪRYBOJE FORTEPIJONUI: ŽENKLAI IR INTERPRETACIJA
SACREDNESS IN PIANO COMPOSITIONS: SIGNS AND INTERPRETATION

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka / *Summary of the artistic research paper*
Vertė / Translated by „Baltic Translations“

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