

EVA MARIA JENSEN

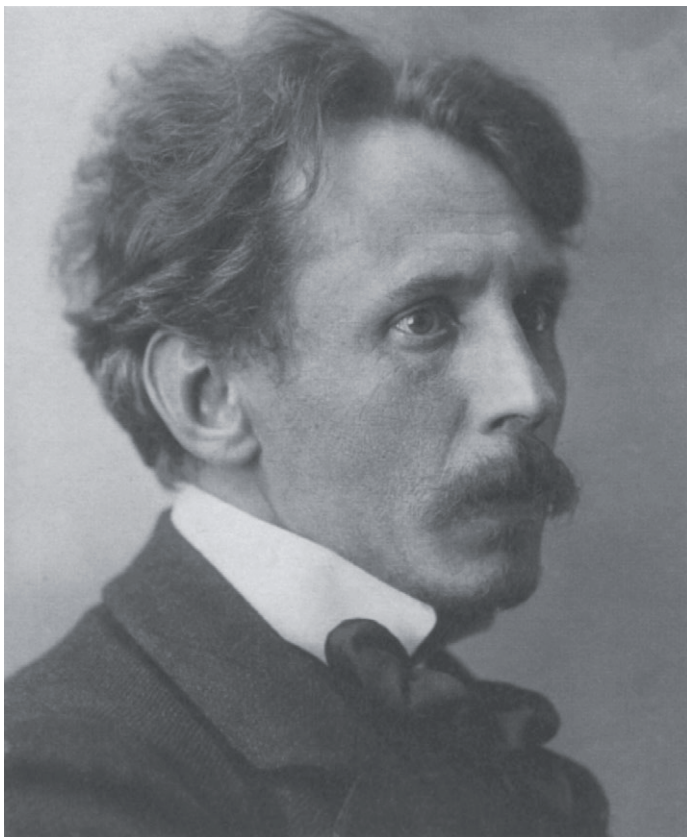
Mikalojus Konstantinas Čiurlionis

Litauisk maler og komponist set i et kulturhistorisk perspektiv

Den litauiske maler og komponist *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis* (1875-1911) er en interessant personlighed – på den ene side er han den første betydelige kunstner i Litauen, på den anden side er hans kunst dybt forankret i de europæiske strømninger ved århundredeskiftet. Det er derfor med en vis beklagelse, at jeg må konstatere, at han er nærmest ukendt i Danmark, hvad der dog ikke gør Danmark så meget forskellig fra andre vesteuropæiske lande.¹ Min vej til at lære Čiurlionis' kunst at kende har været ret besværlig, præget af manglende eller svært tilgængeligt nodemateriale, sproget – de fleste publikationer om Čiurlionis er på litauisk – og billedernes geografiske placering – der findes kun to Čiurlionis-billeder uden for Litauen: ét i Warszawa og ét i Skt. Petersborg, de fleste billeder er samlet i Čiurlionis' Museum i Kaunas, Litauen.² Der er stadigvæk mange ting, som jeg ikke har været i stand til at undersøge. Denne artikel må derfor nødvendigvis anses som forsøg på at introducere Čiurlionis, og det ville glæde mig, hvis andre kunne træde hjælpende til og rette eventuelle misforståelser.

Drivkraften var for mig nysgerrighed efter at lære den komponist nærmere at kende, hvis værker ad auditiv vej vakte min interesse. Og interessen blev endnu større, da jeg så reproduktioner af hans billeder. De er nemlig på den ene side typiske for den tid, de blev skabt i, på den anden side synes de at udstråle noget jeg, vel vidende om faren for at blive misforstået, tør kalde 'en metafysisk kraft'. Billederne er meget originale i deres udtryk og synes at vække nutidsmenneskers interesse. Hvad der også er ganske spændende, er den måde Čiurlionis knyttede maleri og musik sammen i sin kunst. Hans musik synes i høj grad at være 'malende', mens hans billeder forsøger at indføre musikalske strukturer i den måde de er komponeret på. Čiurlionis maler billeder i sonatecykluser (med fire billeder, fire satser, hvis titler er tempobetegnelser: *Allegro*, *Andante*, *Scherzo*, *Vivace* osv.), og der findes også en del malede fugaer fra hans hånd (*Figur 1*). Formen i mange af hans billeder synes at vise et forsøg på at indlemme en slags tidsforløb i billederne. Også farvernes afstemthed (farveskalaer) synes at have musikalske forbilleder.

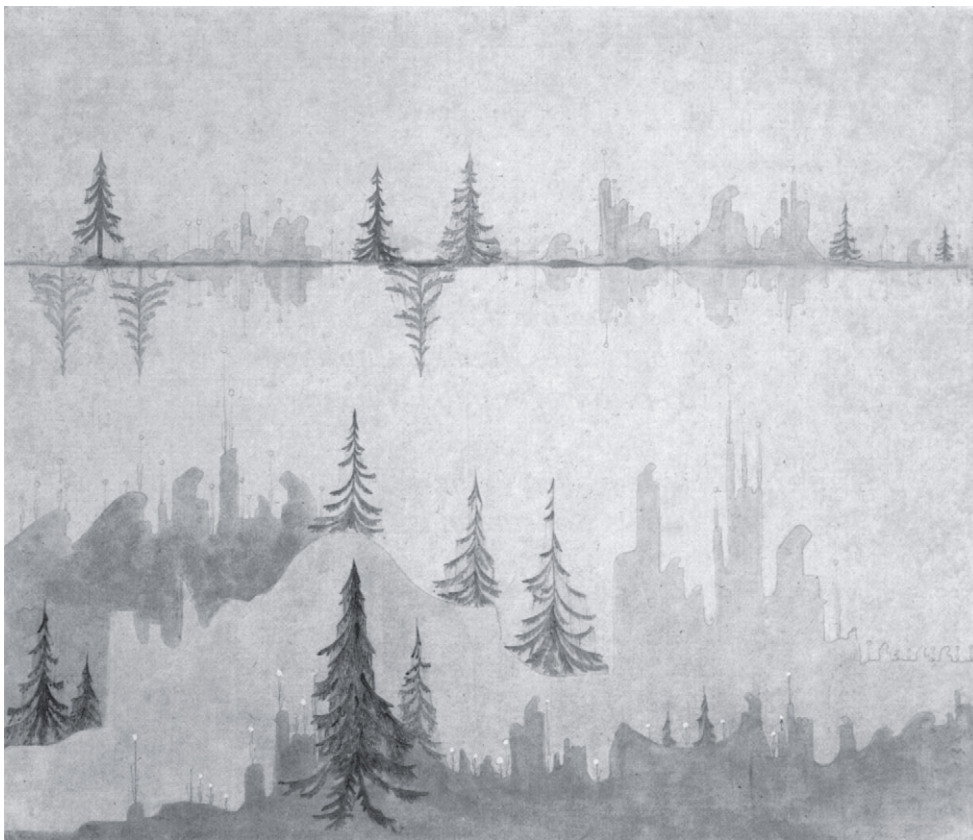
- 1 Angående receptionen af Čiurlionis se Stasys Goštautas: 'A critical Survey' i Stasys Goštautas: *Čiurlionis: Painter and Composer. Collected Essays and Notes, 1906-1989*. Chicago 1994, s. 493-530, samt Rūta Goštautienė: 'Uwagi o recepcji twórczości Mikalojusa Konstantina Čiurlionisa' [Bemærkninger om receptionen af M.K. Čiurlionis' værker] i Krzysztof Droba (ed.): *W kręgu muzyki litewskiej. Rozprawy, szkice, materiały* [Rundt om den litauiske musik. Afhandlinger, skitser, materialer], Krakow 1997, s. 29-34.
- 2 Jeg vil på dette sted takke Musikafdelingen på Det Kongelige Bibliotek og dr.phil. Jens Henrik Koudal, Dansk Folkemindesamling, for uvurderlig hjælp med fremskaffelsen af materialet.



Mikalojus Konstantinas
Čiurlionis (1875-1911)
i 1908

Čiurlionis var, som man allerede kan fornemme det, en dobbelt begavet kunstner, hvad der ikke var så enestående et fænomen, især ikke ved århundredeskiftet, hvor kunst-arternes gensidige korrespondance stod i fokus.³ Čiurlionis var dog, i modsætning til mange andre dobbelt begavede kunstnere, professionelt uddannet inden for begge discipliner. Han var konservatorieuddannet komponist, og som maler blev han uddannet på et Kunstakademi. Man kan diskutere – og mange har gjort det i tidens løb – hvad Čiurlionis var bedst til. Hans modtagelse især i Vesten synes at give malerkunsten førstepladsen. Men i sit fædreland vurderes han lige så højt som komponist.

- 3 Dorothee Eberlein skriver i 'Čiurlionis und Strindberg – Phänomene der doppelten Begabung' i Reiner Budde (ed.): *Die Welt als grosse Sinfonie. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911)*, (udstillingskatalog fra Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1998), s. 66-73, at der alene på det tyske sprogområde findes over 200 forfattere, der også malede. Forbindelsen mellem musik og malerkunst er dog ikke så hyppig. De mest kendte tilfælde er E.T.A. Hoffmann, Schönberg og Hindemith. Det visuelle spillede desuden en stor rolle for nogle komponister, f.eks. Skrjabin og Ljadov (s. 66).



Figur 1 *Fuga* (fra *Præludium og Fuga*), 1907-08

En kort biografi

Mikalojus Konstantinas Čiurlionis blev født den 22. september 1875 i Varena, Litauen, som søn af en landsbyorganist.⁴ I 1878 flyttede familien til Druskininkai, et kendt kursted i Litauen. Der var 10 børn i familien, der levede under meget vanskelige kår. Hjemme talte man polsk, da litauisk på det tidspunkt kun blev anset for at være de uoplyste bønders sprog, mens polsk gav mulighed for social opstigning. Fyrstedømmet Litauen indgik i året 1386 i personalunion med Polen, hvormed det også, som den sidste nation i Europa, gik over til kristendommen. Siden var de to nationer forenet og i lang tid udgjorde de en stormagt i Europa, der strakte sig fra Østersøen i Nord til Sortehavet i Syd, og således indbefattede områder, der i dag hører under Hviderusland og delvist Ukraine. I slutning af 1700-tallet (i 1772, 1793 og 1795) blev Polen delt, og den østlige del blev indlemmet i det russiske zardømme sammen med Litauen. Litauen blev i

4 De biografiske oplysninger bygger på Nijolė Adomavičienė: 'Der Lebenweg' i Budde: *Die Welt ...* (1998), s. 11-27; N. Adomavičienė: 'Čiurlionis: koleje lostu' i N. Adomavičienė, O. Daugalis & V. Kavaliauskaitė (eds.): *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Twórczość, osobowość, środowisko* [M.K. Čiurlionis. Værk, personlighed, miljø]. Kaunas 2001 (Udstillingskatalog fra Warszawa), s. 136-171; Alfred Erich Senn: 'Čiurlionis: A life' i Goštautas: *Čiurlionis: Painter ...* (1994), s. 30-43.

tiden der fulgte undertrykt i endnu højere grad end det var tilfældet med de polske områder. Litauisk sprog blev forbudt, selv i kirken, og alt skriftligt materiale måtte udelukkende trykkes med kyrilliske bogstaver. Det var først i Čiurlionis' levetid, at litauerne selv begyndte at være sig deres nationale egenart bevidst, og her spillede Čiurlionis en aktiv rolle.

Allerede som barn viste han stor musikalsk begavelse, og familiens polske ven, lægen Józef Markiewicz fra Warszawa, der opholdt sig på kur i Druskininkai, anbefalede drengen til prins Michał Ogiński, der på sit gods i Plungé havde et orkester på 35 musikere med tilhørende orkesterskole. Čiurlionis tilbragte fire år i Plungé; her lærte han at spille på forskellige instrumenter, han sang også i koret og fik en musikteoretisk grunduddannelse. Han viste allerede da kompositorisk talent, og prinsen besluttede at finansiere hans studier ved konservatoriet i Warszawa. Det var også i Plungé at Čiurlionis begyndte at tegne og male, men hans livsbane som musiker syntes at være den sikreste.

I 1894 rejste Čiurlionis til Warszawa, hvor han i det nyoprettede musikkonservatorium indskrev sig i klaverklassen, for allerede næste år at flytte til komponistklassen som elev af Zygmunt Noskowski (1846-1909), en betydelig polsk komponist, skaber af de første polske symfoniske digte. Čiurlionis frekventerede også forskellige forelæsningsninger på universitetet, hans interesse gjaldt både historie og naturvidenskaber. Han var en passioneret læser, som blandt andet begejstredes af Nietzsches, Hugos, Poes og Tolstojs værker. Hans studier blev afsluttet i 1899 med diplomeksamen i komposition, hvor afgangsværket var en kantate *De profundis* for kor og orkester.

Sommerferierne tilbragte han altid hos familien, hvor der nu var flere brødre og søstre, der skulle til at studere musik. Prins Ogiński forærede familien et flygel, og øvetiden blev sat i system, men Mikalojus havde som den ældste som regel aftenerne for sig selv.

Čiurlionis fik flere gange tilbudt fast arbejde, først som orkesterleder i Lublin, siden som underviser ved konservatoriet, men han tog ikke imod tilbuddene. I stedet gav han privatundervisning og komponerede en del; det symfoniske digt *Miške* (I skoven) stammer således fra 1901. Hans velgører, prins Ogiński, trådte igen hjælpende til med et stipendium, så han kunne studere videre. I efteråret 1901 rejste Čiurlionis til Leipzig, hvor han tilbragte et år. Opholdet var ikke særlig lykkeligt. Han længtes hjem, og forholdet til de tyske lærere, Karl Reinecke i komposition og Salomon Jadassohn i kontrapunkt, var ret anspændt. Čiurlionis fandt undervisningen gammeldags og følte sig heller ikke rigtig forstået. For eksempel spurgte Reinecke ham gang på gang, hvorfor han skrev sådanne triste og monotone ting. "Det er fordi han ikke forstår min litauiske sjæl" – skrev Čiurlionis i et brev til sin bror. Han fik dog hørt en del musik og set mange museer under sit ophold i Tyskland. Hans interesse for maleri lod sig ikke længere undertrykke.

I mellemtiden døde prins Ogiński, og Čiurlionis måtte afbryde studierne i Leipzig. Efteråret 1902 var han tilbage i Warszawa, hvor han tog sig af sine tre brødre, der studerede musik. Det var på det tidspunkt Čiurlionis for alvor begyndte at realisere sin gamle drøm om at male. For at finansiere sine nye studier arbejdede han som musiklærer for velstående borgere. I 1903 malede han sine første symbolistiske billeder samtidig med at han arbejdede på det symfoniske digt *Jūra* (Havet). I 1904 startede han på Kunstakademiet i Warszawa, der var under ledelse af den i Skt. Petersborg uddannede

litauer, Kazimir Stabrauskas (Stabrowski). Kunstakademiets lærere var alle unge og repræsenterede de nyeste retninger inden for billedkunst som impressionisme og symbolisme. Čiurlionis brugte nu al sin tid på malerkunsten, dog fik han tid tilovers til også at lede Akademiets kor. Han udstillede ofte og fik tildelt flere priser. Han fik også nye indflydelsesrige venner. Således ledsagede han familien Wolman på en rejse til Kaukasus, hvis landskaber gjorde et uudsletteligt indtryk på ham. På denne tid begyndte han også at involvere sig i den spirende litauiske nationalbevægelse, blandt andet som medlem af Litauisk Forening i Warszawa, der blev stiftet i 1888. Det var først nu han begyndte at lære litauisk sprog.

Hans venner, familien Wolman, gav ham i 1906 penge til at rejse til udlandet, en rejse, der førte ham til Prag, Dresden, Nürnberg og München. Under et længere ophold i Vilnius i 1907 mødte Čiurlionis en ung forfatterinde, Sofia Kumantaitė, som han senere forlovede sig med. I 1908 forlod han definitivt Warszawa for at slå sig ned i Litauen, først i Vilnius, senere i Kaunas. Han organiserede den første litauiske kunstudstilling og var meget produktiv både som maler og komponist. I slutningen af 1908 rejste han til Skt. Petersborg i håb om at finde en eller anden måde at tjene penge på, idet Sofia og han snart skulle giftes. Han kom i kontakt med den russiske kunstnergruppe *Mir isskustva*, som han var på bølgelængde med. Hans finansielle situation var dog meget ringe. Han levede en ren bohemetilværelse, og ofte havde han ikke penge til farver og staffeli. På det tidspunkt begyndte han at vise de første tegn på en svær depression.

I 1909 fandt brylluppet sted. Hele året gik med febrilsk skaben og flytten rundt i Litauen og til Skt. Petersborg igen. Ved juletid 1909 var han så alvorligt syg, at han i begyndelsen af 1910 måtte indlægges på et nervesanatorium i nærheden af Warszawa. Det var venner og bekendte, der finansierede opholdet. Det er ikke til at vide, hvad han rent faktisk fejlede, heller ikke hvad han i en alder af kun 36 år døde af den 10. april 1911. De fleste biografer nævner lungebetændelse som dødsårsag, men fakta er, at Čiurlionis da i over et år havde opholdt sig på det nervesanatorium, hvor han døde, at han ikke en eneste gang fik besøg af sin kone, og at han aldrig så sit barn, datteren Danuté, der fødtes den 12. juni 1910.

Selv om Čiurlionis i sin levetid var værdsat af mange, så kan det ikke nægtes, at han ikke havde heldet med sig. Begge hans symfoniske digte var planlagt til opførelse, men blev igen taget uspillede af programmet. Anerkendelsen af hans malerkunst kom også for sent – udstillinger i München, Moskva og Skt. Petersborg, hvor hans arbejder blev meget positivt modtaget, fandt først sted i 1911, og i 1912 holdt man store separatudstillinger af hans værker i både Litauen og Rusland. I 1913 blev mange af hans billeder vist på en postimpressionistisk udstilling i London, og samme år åbnede en permanent udstilling af hans billeder i Vilnius. Før 1914 fandt der i alt 16 udstillinger af Čiurlionis' værker sted. I 20'erne og 30'erne har man kun udstillet ham i Litauen, mens man siden 1970'erne har set mange Čiurlionis-udstillinger i Vesten – i Berlin, Duisburg, Bruxelles, Bonn, Tokyo, Frankfurt am Main, Köln, Wien og Warszawa.

Efter at Litauen blev selvstændigt i 1918 har staten taget vare på Čiurlionis' efterladte værker. I 1925 åbnedes et Čiurlionis-museum i Kaunas, som siden er blevet udvidet flere gange. I dag har museet otte filialer i Kaunas samt to i Druskeninkai, den ene i

Čiurlionis' barndomshjem. Museet samler alt materiale om Čiurlionis, også alle hans musikmanuskripter.

Af nodematerialet er de to symfoniske digte blevet udgivet i Leningrad (*Jūra* i 1965, *Miške* i 1975), mens flere samlinger klaverværker så dagens lys i Litauen i 1960'erne. I slutningen af 70'erne og i 80'erne er flere af Čiurlionis' værker blevet udgivet under redaktion af den betydeligste Čiurlionisforsker Vystautas Landsbergis (klaverværker og korværker), og udgivelsesvirksomheden pågår løbende den dag i dag, hvor et team af unge litauiske forskere varetager opgaven. Et af de sidst udgivne værker er *Fuga i b-mol*, udgivet af Darius Kučinskas, både som faksimile og som urtekst i Kaunas, i år 2000. Men der ligger stadigvæk mange utrykte værker.

Čiurlionis som maler

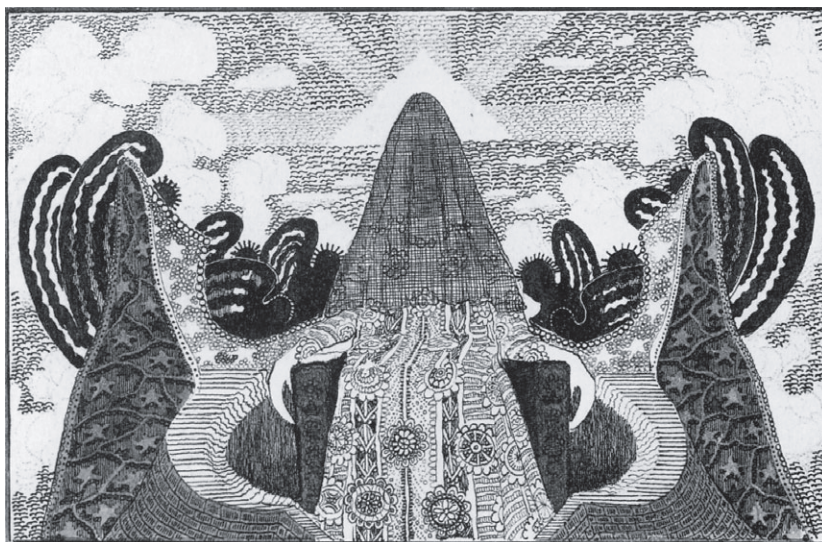
Čiurlionis har efterladt sig over 200 malerier foruden en del grafik, tegninger, vignetter og udkast. De tidligste værker er fra 1901, de seneste fra 1910. Der er en del malede cykluser: *Skabelsen* (13 billeder), *Stjernetegn* (12), *Vinter* (7), *Syndfloden* (4), *Forår* (4), *Sommer* (3), *Min vej* (3), *Byen* (3). Karakteristiske er de cykluser, som bærer musiktitler: *Begravelsessymfoni* (8 billeder) og de mange sonater: *Sol-*, *Sommer-*, *Forårs-*, *Slange-*, *Hav-*, *Stjerne-*, og *Pyramidesonate*. De fleste malede sonater består af fire billeder (sætter), nogle er dog kun i tre dele (uden *Scherzo*), og to består kun af to billeder. Derudover finder vi sådanne titler som: *Præludier*, *Etuder* og *Præludier og fugæer*.

Čiurlionis' malerkunst anses i dag for meget original og moderne, når man tager tidspunktet for hans produktion i betragtning. Men man kan også se helt klart, hvor meget hans billeder står i et afhængighedsforhold til den førende kunststrømning omkring 1900, symbolismen.⁵

De symbolistiske kunstnere maler billeder, som tilsyneladende er realistiske, men igennem denne fremstilling søger de at nå frem til en virkelighed, der er skjult for vores sanser. De fremstillede genstande, personer og ornamenter fungerer som symboler, der gør det muligt for modtageren at kunne nå frem til den anden virkelighed, der ikke kan udtrykkes i ord. Čiurlionis' billeder kan sammenlignes med værker af kunstnere som Odilon Redon, Vincent van Gogh, Max Klinger og James Ensor samt de engelske prærafaelitter og de franske postimpressionister, eller med billeder af František Kupka, Edvard Munch og mange andre.

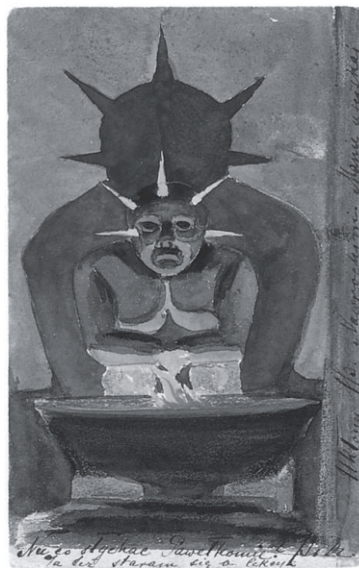
Skulle man pege på de elementer, der danner Čiurlionis' individuelle malerstil, kan man nævne hans meget lyse farveskala og tilstedeværelsen af en vis 'lyrisk kvalitet' i hans billeder. Også de fra musikverdenen stammende formelementer er meget originale og særegne for Čiurlionis.

5 I min gennemgang af de karakteristiske træk støtter jeg mig til artikler af Rasa Andriūšyte: 'Čiurlionis und die Kunstidee um die Jahrhundertwende' i Budde: *Die Welt ...* (1998), s. 40-55; R. Andriūšyte: 'Swoistość twórczości Čiurlionisa a sztuka początku XX wieku' [Čiurlionis' egenart og kunsten i begyndelsen af 1900-tallet] i Adomavičienė: *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis ...* (Udstillingskatalog 2001), s. 14-29; John E. Bowl: 'M.K. Čiurlionis: His Visual Art' i Goštautas: *Čiurlionis: Painter ...* (1994), s. 248-284; Mindaugas Nasvytis: 'Čiurlionis in Relation to Western Art' i Goštautas: *Čiurlionis: Painter ...* (1994), s. 285-303.



Figur 2 *Komposition: Eventyr fra Østen*,
1907-08

Figur 3 *Postkort til broder Povilas:*
"Orientens Gud", 1903



De symboler, der blev brugt i kunsten omkring 1900, stammer fra mange forskellige kilder. Nogle var kendte elementer, der fik tillagt nye betydninger: Solen, porte, skibe, træer, samt kristne symboler som kirken, korset, englen. Men også nye symboler dukkede op. Mange af dem er østligt inspirerede, da man på den tid fascineredes af japansk og kinesisk kunst. Den østlige inspiration hos Čiurlionis stammede både fra Mellemøsten og fra det Fjerne Østen. Rasa Andriusyte citerer en udtalelse af Lazdynu Pelėda fra 1955: "Når vi ser hans billeder, forflyttes vi til andre sfærer, til de for længst uddøde byer, til Babylons hængende haver, til pyramiderne i Memfis eller til Libyens uendelige ørken." Og i et brev til sin hustru beskrev Čiurlionis sit besøg på et af Skt. Petersborgs museer og det store indtryk billeder af de assyriske Guder gjorde på ham: "Det syntes mig som var det mine egne Guder."⁶ De østlige elementer i Čiurlionis' billeder er hovedsageligt de arkitektoniske detaljer: minareter, kupler, trapper, søjler, lotusblomster, Buddha-figurer og religiøse skriftegn (se *Figur 2* og *3*).

6 Begge citater i Andriusyte (1998), s. 42.

Igen andre symboler er inspirerede af teosofiske teorier. Teosofien var meget udbredt ved århundredeskiftet og øvede stor indflydelse på mange kunstnere. Dens betydning har imidlertid været overset af senere forskning. Dette skyldtes til dels kunsterne selv: Selv de mange, der i høj grad var påvirket af de teosofiske doktriner,⁷ synes senere – efter 1. Verdenskrig – at have glemt deres fascination. Ofte blev flirten med teosofien et springbræt til abstraktionen, som det skete hos Kazimir Malevitj, Wassily Kandinsky og Piet Mondrian.

Også i de kredse, som Čiurlionis var i forbindelse med, var teosofien populær. Den tidligere nævnte leder af Kunstakademiet i Warszawa, Kazimir Stabrauskas, var teosofisk interesseret. Han dyrkede også hypnose, noget Čiurlionis lærte af ham og senere praktiserede med succes. De kunstnere, som Čiurlionis omgikkes i Skt. Petersborg, og som tilhørte kunstnergruppen *Mir isskustva* (Nikolaj Berdiajew, Andrej Bielyj og Wacelaw Ivanov), var alle teosofisk inspirerede. Også Čiurlionis' første biograf, B. Leman, var kendt som teosof. De teosofisk inspirerede elementer i Čiurlionis' maleri er:

- *trapper og trin*, meget udbredte symboler i teosofiske kredse, der hentyder til de mange udviklingstrin menneskeheden skal gå igennem,
- *blomstermotiver*, der i den teosofiske kontekst symboliserede reinkarnation og stadig fornyelse,
- *gentagelser af motiver* på ét og samme billede, men på forskellige niveauer, der svarer til den teosofiske vision af flere parallelle verdener, nogle synlige, andre usynlige (se Figur 4).

Rasa Andriūyte giver mange konkrete eksempler, et af dem er billedet *Evighed* fra 1906: Ud af en kosmisk, blålig tåge dukker silhuetten af et kronet hoved op. Af hans øjne flyder en slags strøm af hvidlig energi (Figur 5).⁸ Også Gabriella Di Milia er inde på det samme. Hun tolker endda Čiurlionis' farveskala i den teosofiske kontekst. De svagt grønne, gullige og violette farver udgør sammen med den hos Čiurlionis ligeledes hyppige blå farve, det spektrum som ifølge Rudolf Steiner ses i auraen hos et åndeligt udviklet menneske.⁹

Udover de allerede nævnte motiver findes der hos Čiurlionis mange motiver, som kun kan forklares ud fra kendskabet til litauisk folkløse og mytologi. Et af de vigtigste er træet, som udover den fælleseuropæiske symbolik (træet som livssymbol) også bærer præg af at være et 'sacrum', sådan som man opfatter symbolet i Litauen. I litauisk mytologi er et træ (egetræ) verdens centrum, stedet hvor himlen forenes med jorden, og hvor guderne træder ned for at kontakte mennesker. Sådan forstår Rasa Andriūyte træet i 2. sats, *Andante* af *Sommersonaten* (se Figur 6). Også andre elementer f.eks. bjerge og borge bærer et præg af sacrum i overensstemmelse med den litauiske folkløse.¹⁰

7 Se f.eks. min artikel: 'Schönberg-Kandinsky: venskab, samarbejde og gensidig påvirkning i årene 1911-14' i *Transfiguration* 2 (2001), København 2002, s. 27-54, hvor denne tematik behandles mere detaljeret, og hvor litteraturhenvisninger kan findes.

8 Andriūyte (1998) s. 47.

9 Gabriella Di Milia: 'Mikalojus Konstantinas Čiurlionis' i Goštautas: *Čiurlionis: Painter ...* (1994), s. 304-12, her s. 307 ff.

10 Andriūyte (1998) s. 48-49.



Figur 4 *Solsonate, I Allegro*,
1907



Figur 5 *Evighed*, 1906

John E. Bowlt gør opmærksom på flere sådanne motiver: karakteristiske små vejkapeller og kirkegårdskors dukker op hos Čiurlionis i skikkelse af fantasibloomster (billeder nr. 7 og 12 i cyklusen *Skabelsen*).¹¹ Disse elementer er dog sekundære, mener Bowlt, Čiurlionis er en kunstner, der overskrider såvel de snævre nationale rammer som den tidsmæssige, stilistiske binding.

Et separat og meget spændende emne i forbindelse med Čiurlionis' kunst er forholdet mellem maleri og musik. Emnet er dog så omfangsrigt, at det ville sprænge denne artikels rammer. Her vil jeg blot antyde, at billedernes musikaspekter synes at ytre sig i motivernes rytmiske gentagelse, ofte i formindsket eller forstørret form, nogle gange i omvendning (spejling), sådan som det eksempelvis kan ses på billedet *Fuga* (Figur 1). Dette skulle vise Čiurlionis' stræben efter at inddrage tiden som maleriets ekstra dimension.¹²

Čiurlionis som komponist

Čiurlionis' oeuvre tæller ca. 300 musikalske værker, hvoraf mange er ufuldendte.¹³ Kun tre små klaverværker og en samling udsættelser af litauiske folkesange for børnekor blev trykt i Čiurlionis' levetid (1909).

Værklisten omfatter to symfoniske digte, *Miške* (I skoven, 1901) og *Jūra* (Havet, 1903-07), ouverturen *Kejstutis* (1902), strygekvartet i c-mol (1902), tema med variationer i h-mol for strygekvartet (1898), fugaer og kanons for strygekvartet, strygetrio (1902), ca. 200 klaverværker (to sonater, præludier, variationer, mazurkaer, polonæser, fugaer og kanons), orgelværker, *Kyrie*, *Gloria* og *Sanctus* for kor a cappella (1902), solosange, kantaten *De Profundis* (1899), skitser til en opera, *Jūrate*, og bearbejdelser af litauiske folkesange for blandet kor og for børnekor.

Darius Kučinskis inddeler hans produktion i to perioder, en tidlig i perioden 1896-1903) og en sen efter 1904. Værker fra den tidlige periode, der svarer til studietiden i Warszawa og Leipzig, er i høj grad traditionelle med fortsættelse af det romantiske tonesprog. Efter 1904 er Čiurlionis meget mere søgende, han bruger bl.a. en særegen række-teknik, hyppige ostinatoer og nye harmoniske tiltag, som anbringer ham blandt de mere originale skabere i tiden før 1. Verdenskrig.¹⁴

De symfoniske digte

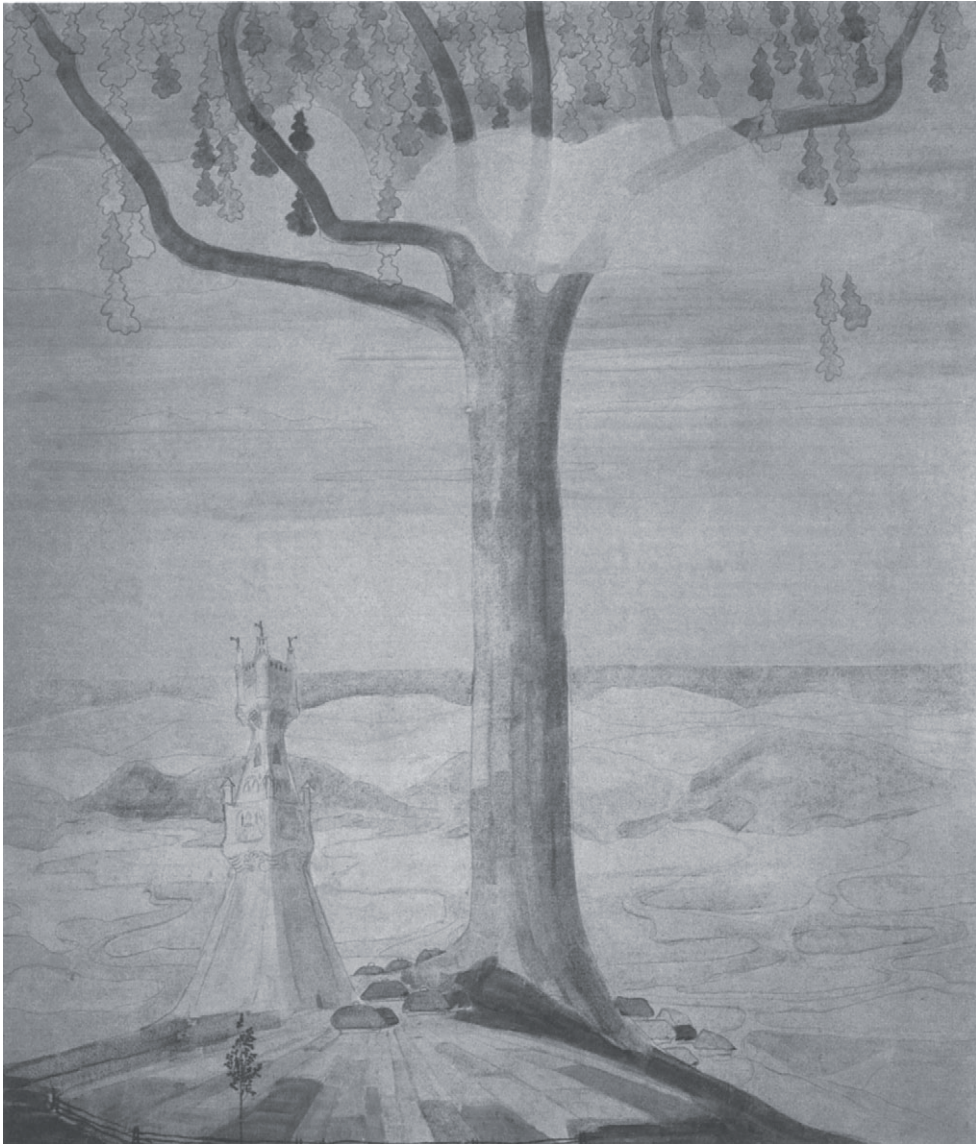
Begge værker udviser mange træk, der er karakteristiske for slutningen af 1800-tallet. Man kan høre en del ekkoer fra Richard Strauss og Peter Tjajkovskij – begge komponister, som Čiurlionis satte højt. Værkernes tonesprog er ret traditionelt, selv om man også kan spore nogle individuelle træk. Når man tænker på, at Čiurlionis tilhører et

11 Bowlt (1994) s. 267 ff.

12 Se Andriušyte (2001) s. 26, Genovaitė Kazokas: 'The First Painted Fugue' i Goštautas: Čiurlionis: Painter ... (1994), s. 318-27, og Bowlt (1994) s. 300 ff.

13 Darius Kučinskis: 'Muzyka Čiurlionisa' i Adomavičienė: *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis ...* (Udstillingskatalog 2001), s. 35-42, nævner 350 værker

14 *Ibid.* s. 37-40.



Figur 6 *Sommersonate, II Andante*, 1908

musikalsk randområde, så viser hans orkesterværker en høj grad af professionalisme og opfindsomhed. Begge har naturen som tema: Det ene skoven, det andet havet, natur-elementer af stor betydning for Čiurlionis. Skoven var oven i købet for ham en slags substitut for fædrelandet. Han skriver for eksempel til sin bror om det at vende hjem fra udlandet: "Du hører igen fyrretræernes hvisken, så alvorlig, som talte de til dig. Du forstår intet så godt som denne susen."¹⁵ Og i forordet til *Miške* (I skoven) citerer Landsbergis

15 Adomavičienė (2001) s. 154.

en anden udtalelse af Čiurlionis: "Værket begynder med nogle stillestående, brede akkorder, sådan som vores litauiske fyrretræer hvister bredt og stille."¹⁶ En tegnet skitse fra 1903, *Skovens hvissken*, hvor en kæmpehånd spiller på en 'skovharpe' med strengene dannet af træernes stammer, kan tjene her som en passende illustration (Figur 7).

Landskabsskildring i musikken er et spændende emne, som blandt andre Heinrich W. Schwab har beskæftiget sig med. Han ser landskabet som inspirationskilde hos mange skandinaviske komponister – i nogle tilfælde er det at skildre fædrelandets natur fremsat som et slags krav til komponisterne. Musikalsk landskabsmaleri kan også blive til en bestanddel af fædrelandslovprisning, men landskabet kan også på sæt og vis 'spejle sig' i musikken, især i instrumentalmusikken. Men hvad der især er interessant er landskabsmaleriets indflydelse på den musikalske formning, f.eks. solens gang i Carl Niensens *Helios-Ouverture*, der er en afgørende faktor for værkets form, eller på valget af musikkens elementer i *Geysir* af Jón Leifs.¹⁷ Måske er Čiurlionis' fokusering på naturskildringen i musikken også udtryk for både den patriotiske fordring og den nordiske betagelse af naturen.

En anden måde at betragte landskabet i musikken på kan ses hos Raymond Monelle i omtalen af tendenser hos Gustav Mahler.¹⁸ Udgangspunktet for Mahlers 'naturlyd' søges tilbage i romantikken, hvor man begyndte at personificere naturen i kunsten, i poesien og i musikken: "Nature would no longer be a material of the poet, the idealized topic of thoughtful verse, reflected on by a subjective intelligence; nature would speak for itself in an immanent utterance, an indexical showingforth of its very being rather than the descriptive projection of a human subject. Furthermore, nature (and her substitute voice, the *Volk*) would not speak, but sing."¹⁹ Mahlers 'naturlyd' er således, ifølge Monelle, noget helt andet end det 'naturmaleri' man finder hos Debussy (*La mer*) eller Richard Strauss (*Alpensymfonie*), hvor komponistens stemme tydeligt kan høres, mens Mahler så at sige frasiger sig sin individualitet for at give naturen stemme. Čiurlionis' æstetiske udgangspunkt synes på mange måder at ligne Mahlers.



Figur 7 Postkort til broder Povilas:
"Skovens hvissken", 1903

16 Vystautas Landsbergis i forordet (på russisk, uden titel) til M.K. Čiurlionis: *Miške*. Partitur. Leningrad 1975.

17 Heinrich W. Schwab: 'Jón Leifs und die gigantischen Vorgänge eines isländischen Vulkanausbruchs. Zum Thema "Musik und Landschaft" in den skandinavischen Länder'. i *Zeitschrift der Deutsch-Isländischen Gesellschaft*, April 1999, s. 3-16.

18 Raymond Monelle: *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton, New Jersey 2000, s. 170 ff.

19 *Ibid.* s. 174.

Čiurlionis' symfoniske digt *Miške* (I skoven) er et tidligt værk, skrevet i 1901.²⁰ Allerede ved første møde med værket bliver man slået af dets lyriske kvalitet, af en slags 'der var engang' stemning. De melodiske bevægelser skifter mellem opadgående og nedadgående linjer. Mange mørke farver tiltrækker sig opmærksomheden, udover et stiltræk, hvor intensivering af den musikalske spænding gang på gang afbrydes og giver plads for mere stillestående passager. Darius Kučinskas kalder værket for et lyrisk-psykologisk drama, uden egentlig handling, men behersket af stærk emotionel stemning.²¹ Formmæssigt er der tale om en slags udvidet sonateform med en karakteristisk indledning (den allerede omtalte skildring af 'fyrretræernes hvisken'), der vender tilbage i slutningen (ciffer 27), hvor den udvides til en koda. Begge steder er meget stillestående og minder i høj grad om episoder i værker af Gustav Mahler (bjergepisoder i den 6. Symfoni, eller 2. og 6. Sang fra *Das Lied von der Erde*). Også den med Čiurlionis samtidige polske komponist, Mieczysław Karłowicz (1876-1909), har mange lignende episoder f.eks. i den symfoniske trilogi *Odwieczne pieśni* (De ur-gamle sange) fra 1904-06.²² Andre steder, (f.eks. ved cf. 9, en slags lyrisk overledning mellem temaerne), ligner i høj grad Debussys klangpalet med harpe, bølgende melodier i fløjter, solistiske indslag i cello og horn – Čiurlionis giver klangen en central rolle. Den musikalske symbolik i værket synes at følge de kendte mønstre: De opadgående linjer symboliserer 'det gode', de kromatiske bevægelser nedad, især med ledsagelsen af trioler, symboliserer 'det onde'.²³ Der findes også triumferende fanfarer i messingblæsere, der i høj grad står i gæld til Wagner.

Det andet, meget længere symfoniske digt, *Jūra* (Havet) for stort orkester stammer fra 1907 og er både mere modent og mere kompliceret.²⁴ Ved det første møde med værket lægger man mærke til de mange onomatopoietiske træk, som for eksempel det fem oktaver lange glissando i harpe, en efterligning af en kæmpebølge, som markerer værkets begyndelse. Adskillige andre 'bølgende bevægelser' optræder flere steder i værket. Men der er en del quasi-onomatopoietiske tiltag, der er mere tvetydige: De mange kamprytmer, fanfarer, apoteoser, eller f.eks. en lagune af stilstand, der indtræder umiddelbart før værkets afslutning (cf. 58), en episode i e-mol, *Andante maestoso* med 18 takters orgelpunkt på tonen E med gentagelsen af éntakts motiver. Der kan dog ikke herske tvivl om at værkets formmæssige udgangspunkt er sonateformen. Men der optræder mange korte motiver, en slags mottoer, der på en vis måde 'gennemhuller' formen. Et program synes at ligge bagved. Danuta Mirka, der undersøger de forskellige betydningslag i værket, bringer en tekst af Čiurlionis, der sandsynligvis var beregnet for en plan-

20 Værket er udgivet på forlaget Musika i Leningrad i 1975 med titlen både på litauisk (*Miške*) og russisk (V lesu) og med forordet skrevet på russisk af Vytautas Landsbergis. Besætning: 3 Fl, 2 Ob, Cor.ingl., 2 Fg, 2 Cl, Clb, 4 Cor, 2 Tr, 3 Tn, Tb, Arp + strygere.

21 Kučinskas (1998) s. 33.

22 Om Karłowicz kan læses i min artikel 'Portræt af en fin-de-siècle komponist. Mieczyslaw Karłowicz (1876-1909)' i: *Musik & Forskning* 25, (1999-2000), København 2000, s. 75-103.

23 Jeg støtter mig her til Constantin Floros forskning om 1800-tallets symfoniske musik og dens symbolske betydningslag, sådan som det kan læses i hans trilogi *Gustav Mahler I-III*, Wiesbaden 1977-85, især i bind II: *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*. Wiesbaden 1977.

24 Besætning: 3 Fl, 2 Ob, Cor.ingl., 2 Cl, Clb, 2 Fg, Cfg, 6 Cor, 4 Tr, 3 Tn, Tb, Timp. Tamb.mil., Pti, Camp, Arp, Org + strygere.

lagt opførelse af værket i Warszawa.²⁵ Denne tekst, der kunne være det savnede program, er oprindeligt skrevet på polsk, men kendes i dag kun i sin litauiske version oversat af Čiurlionis' kone Sofia. Den taler om havet, det uendelige, evige, grænseløse element, personificeret som en stolt, rolig, kongelig og ubegrænset magt. Ingen kan beherske det. Og dog findes der en kraft, der er i stand til at underlægge sig havet, beherske det, og det er blæsten. Den kan overmande havet og få det i bevægelse. Men når blæsten endelig forsvinder, så sørger havet og længes efter den.

Danuta Mirka fortolker derfor det symfoniske digts temaer som havets temaer og blæstens temaer. Hendes argumentation vedrørende disse temaers beskaffenhed er desværre behæftet med betydelige fejl. Først og fremmest bringer hun ikke henvisninger til partituret i de af hende anførte eksempler, hun anfører de såkaldte 'blæstens temaer' ikke i den skikkelse, hvori de første gang viser sig i partituret, men i senere versioner, som passer betydeligt bedre til hendes argumentation. Hendes konklusioner må derfor tages med visse forbehold. Mirka mener, at de to temagrupper behersker henholdsvis de dybe (havet) og de høje (blæsten) registre. Dette svarer til den lagdeling, der kan genfindes i de mange havskildringer på Čiurlionis' billeder med vandet forneden, luften (blæsten) foroven. I overensstemmelse med værkets konstruktionsprincip (sonateformen) svarer temaerne til henholdsvis hovedtema (havet) og sidetemagrupper (blæsten). I gennemførigsdelen, især der hvor uvejret skildres (og det er ifølge mine iagttagelser mellem cf. 27 og 35), bytter havets og blæstens temaer registre og af og til optræder de begge to på samme tid. I sin videre tolkning af temaer når Mirka til en konstatering af, at temaerne behersker forskellige dele af overtone-rækken: Havets temaer modsvarer den nederste del af rækken (kvinter og kvarter), mens blæstens tema domineres af trinvis og kromatiske bevægelser, svarende til den højeste del af rækken.

Hendes konstatering synes, i parentes bemærket, at være på linje med, hvad man ellers kan påvise hos andre komponister ved århundredeskiftet. De store, 'tomme' intervaller: oktaver, kvinter og kvarter synes at være reserveret til at skildre naturklange, eller slet og ret 'naturen'. Jeg tænker her på temaer hos Mahler, på begyndelsen af Strauss' *Also sprach Zarathustra*, på Karłowicz' symfoniske triologi *De ur-gamle sange*, hvor man i



Figur 8 "Stan sie!" (Bliv!) fra cyklus *Skabelsen*, 1905-06

25 Danuta Mirka: 'Idea korespondencji w poemacie symfonicznym *Morze* Mikalojusza Konstantinasa Čiurlionisa' [Korespondencebegrebet i M.K. Čiurlionis' symfoniske digtning *Havet*] i Droba: *W kregu muzyki litewskiej*. ... (1997), s. 13-27. Čiurlionis' programtekst kan læses på s. 16-17. For den her følgende omtale af *Havet* henvises til Mirkas artikel *passim*.

værkets tredje del kan opleve en næsten fuldkommen overtonerække; titlen på denne del er ganske sigende: *Sangen om uraltet*.

Danuta Mirka viser videre at de to temagrupper kontrasterer med hensyn til rytme, en langsom rytmisk bevægelse ledsager havet, en hurtig blæsten. I gennemførselsdelen ændres dette, idet havets bevægelighed tiltager, mens der i blæstens domæne dukker en ubevægelig overstemme op. Dette skal symbolisere det æteriske lag, der ifølge den teosofiske lære findes ovenover den sanselige verden. Mirka finder fire forskellige lag i værkets symbolik: havets dyb, havets overflade, luften (blæsten) og det æteriske lag. Hun anser derfor det nedadgående motiv (en kvart ned, tonegentagelse og en kvint ned) for at være nøglen til tolkning af værket: det første tonepar ($h'-f\#'$) svarer til luftens domæne, det næste ($f\#'-h$) svarer til havets overflade og dets dyb. På det sted henviser Mirka til Landsbergis, som fortolker dette motiv som svarende til vendingen: "Bliv!" forstået i Skabelsesberetningens rammer.²⁶ Ordet ses hos Čiurlionis skrevet på polsk "Stań się!" på et af billederne i cyklusen *Skabelse* (Figur 8). Motivet symboliserer, ifølge Mirka, den grundlæggende kraft, Gud, der skiller luften og vandet fra hinanden.

Et meget karakteristisk træk i dette værk er udnyttelsen af en litauisk folkemelodi "Min mor".²⁷ Dette giver Mirka en anledning til også at tolke værket i en antropologisk kontekst. Sangens titel er ikke uden betydning. Lige som 'folket' er 'moder' et symbol på fædrelandet (modersmål), og det var netop da Čiurlionis skrev sit symfoniske digt at han for alvor begyndte at opfatte sig selv som litauer. Der optræder tilsyneladende endnu et folkeligt inspireret tema sent i værket, på baggrund af den allerede nævnte 'stilstand med orgelpunkt' ved cf. 58.

Som nævnt sammenligner Mirka i sin artikel Čiurlionis' symfoniske digt med hans billeder, hvor havet optræder. Desværre lader hun *Havsonaten*, en cyklus på tre billeder, ude af betragtning. Efter min mening er denne cyklus nok så vigtig for en tolkning af Čiurlionis' musikalske værk. Især *Finale* (Figur 9) fra *Havsonaten* er værd at lægge mærke til. Her ser vi havets destruktive kraft. Den kæmpestore bølge, der dominerer billedet, truer ikke kun de små, skrøbelige både, der om lidt nok vil gå til grunde. Bølgen truer også komponisten selv: Čiurlionis har nemlig malet sine initialer, M.K.Č. inden i bølgen.

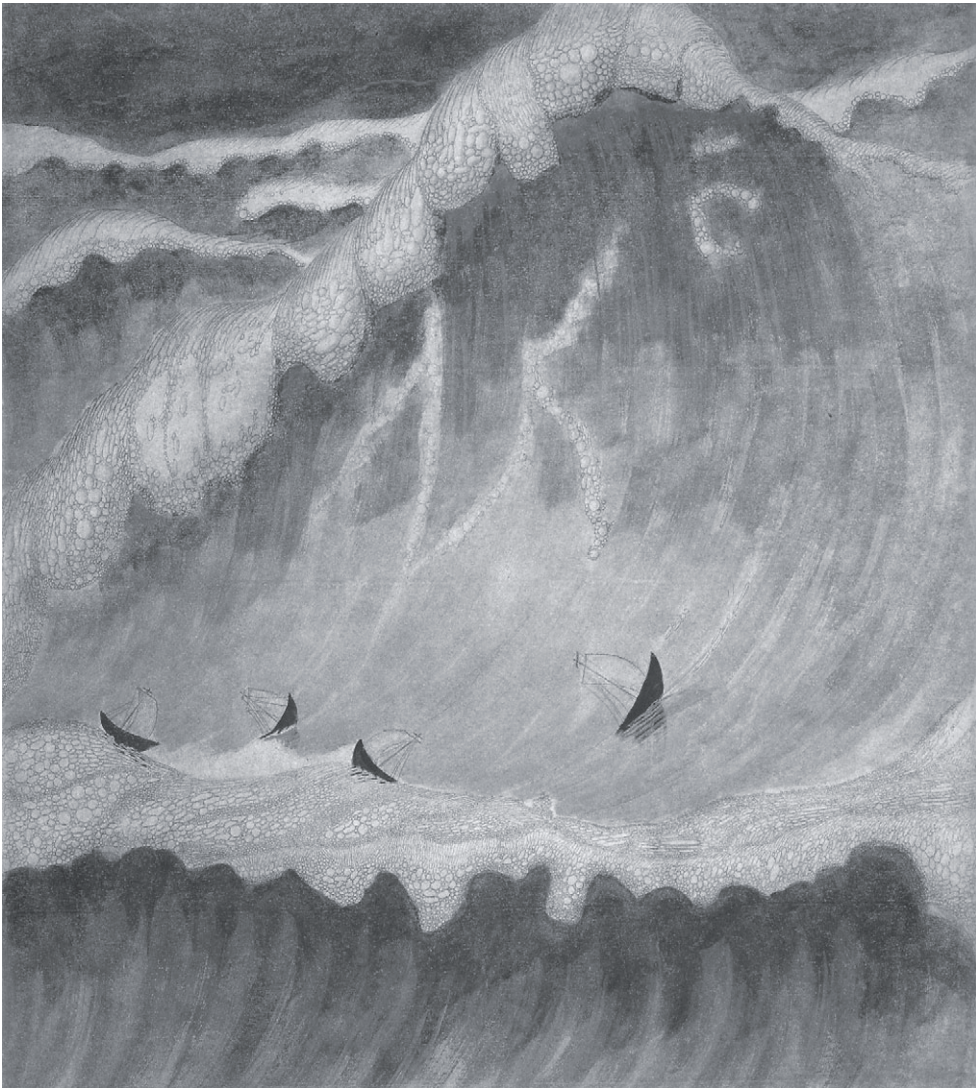
Čiurlionis' klaverværker

Klaverværkerne, især de som blev skrevet i komponistens sidste leveår, synes at repræsentere en betydelig udvikling i forhold til de to symfoniske digte.²⁸ Kučinskas henviser til komponistens mange breve, hvor han taler om sin søgen efter et nyt, universelt sprog. De første resultater af denne søgen var Čiurlionis' ideer til fornyelse af den musikalske

26 Vystautas Landsbergis: *Tvorcestvo Čiurlionisa*. Leningrad 1975.

27 Både Vystautas Landsbergis (1994) i sin artikel 'The Symbolism of Sounds' i Goštautas: *Čiurlionis: Painter ...* (1994), s. 466-69, og Mirka (1997) s. 25 citerer den originale melodi.

28 Omtalen bygger på artikler af Darius Kučinskas (2001), af Danute Staškevičius: 'Stylistic Features in the Piano and Orchestral Music' i Goštautas: *Čiurlionis: Painter ...* (1994), s. 452-65, samt Dorothee Eberleins indledning og kommentarer til Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: *Ausgewählte Klavierwerke*, London 1985.



Figur 9 *Havsonate, III Finale*, 1908

notation, der kan føres tilbage til årene før århundredeskiftet.²⁹ I 1905 forsøgte Čiurlionis at konstruere et musikalsk alfabet, hvor han fordeler bogstaverne på bestemte toner og andre musiktegn (pauser, samklange, forsiringer) og på den måde konstruerer en slags 'talende musik'. Hans egen 'musikalske underskrift' er som følger:



I årene 1904-06 komponerede Čiurlionis variationsrækker baseret på bogstavtemaer bygget over navne på bekendte: BESACAS og EASACAS.³⁰

Også Danute Staškevičius beskæftiger sig med Čiurlionis' klaverværker og deres moderne tonesprog. Hun peger blandt andet på to tendenser, der begge tilsammen fører til et og samme resultat: overskridelsen af grænserne for dur-mol-systemet. Dette sker både ved en tiltagende kromatik og ved en forenkling af harmonikken – det sidste under indflydelse af litauisk folkemusik. Den udprægede brug af ostinato samt metamorfoseteknikken, begge dele noget Čiurlionis altid havde været glad for, blev endnu mere fremtrædende i hans sene klaverværker. Staškevičius peger også på de serielle tendenser i de stærkt eksperimenterende variationscyklusser.³¹ Landsbergis understreger også, at Čiurlionis' eksperimenter foregik i total afsondrethed fra andre komponister og derfor forblev upåagtet af andre. Hans visionære musik kunne ikke have samme indflydelse, som f.eks. Schönbergs dodekafoni havde 20 år senere.³²

Dorothee Eberlein peger ligeledes på de præ-serielle elementer i nogle af Čiurlionis' klaverværker, grupperinger af 4, 5, 7 eller 9 tonerækker, der ligner de eksperimentelle værker af andre russiske komponister: Arthur Lourié, Nikolaj Obukhov, Nikolaj Roslavets, eller Ivan Vishnegradsky. I et enkelt tilfælde (*Fuga* op. 34) bruger Čiurlionis en række på 11 toner.³³

Čiurlionis døde meget ung, i dobbelt betydning 'for tidligt'. Hans musik nåede kun at røre ved de eksperimentelle lag, uden at få mulighed for rigtigt at udvikle disse tiltag. En sammenligning med Schönberg, der kun var ét år ældre end Čiurlionis, presser sig på. Hvis Schönberg var død i 1911, ville han næppe have haft den helt store betydning for eftertiden. Čiurlionis' œuvre slutter dér, hvor den moderne musik skal til at begynde. Både hans malerier og hans sidste musikalske værker synes at pege på hans udvikling mod det moderne.

Konklusion

Undersøgelsen af Čiurlionis' værk kan på længere sigt bruges til uddybning af nogle nye forskningsområder:

1) *En perspektivering af den musikhistoriske forskning i forbindelse med den rolle musikken spiller i formningen af den nationale bevidsthed.* At musikhistoriske vurderinger formuleres anderledes i de såkaldte 'centrale' områder end i randområderne kan der ikke herske tvivl om. Čiurlionis' symfoniske digte kan næppe kaldes nyskabende eller særlig originale ud fra et vesteuropæisk perspektiv. Af litauiske forskere bliver Čiurlionis vurderet meget højt, som næppe sammenlignelig med andre. Rūta Goštautienė, der prøver på at tegne et overblik over Čiurlionis-receptionen, peger også på, at man fra litauisk side bevidst har undgået denne sammenligning.³⁴ Man har derimod været meget ivrig efter

30 Kučinskas (2001) s. 39.

31 Staškevičius (1994) s. 452-65.

32 Vystautas Landsbergis: 'Art as a Historical Problem' i Goštautas: *Čiurlionis: Painter ...* (1994), s. 443-51.

33 Eberlein (1985). Indledning til *Ausgewählte Klavierwerke*, uden sidetal.

34 Goštautienė (1997) s. 29 ff.

at bevise hans kunsts tilknytning til den litauiske, nationale tradition. Det ville være frugtbart at kunne bringe de to opfattelser af Čiurlionis' musikalske produktion, den der bygger på en sammenligning af hans kunst med de vesteuropæiske forbilleder, og den der søger efter dens nationale egenart, til at perspektivere hinanden. Det ser nemlig ud til at man i de lande, der ved århundredeskiftet endnu ikke var selvstændige, i første omgang har haft brug for 'den store symfoniske musik', som er sammenlignelig med de kendte forbilleder. En stor komponist, den underkuede nations ægte søn, var af uvurderlig betydning for formningen af den nationale selvforståelse. Et symfonisk digt, der var lige så godt som f.eks. et af Strauss, men måske med en specifik, 'national' titel, hentet enten fra historien eller fra landskabsskildringen, kunne betragtes som en slags 'adgangsbillet' til national selvstændighed. Det er først den næste generation af komponister, der begynder at udnytte ægte folklore i deres kunst. Et godt eksempel hentet fra den polske musikhistorie er musik af Mieczysław Karłowicz (Strauss-agtig) overfor Karol Szymanowski i hans sene, nationale fase.

2) *Interartstudier – undersøgelse af sammenhængen mellem musik og maleri hos Čiurlionis.* I sammenligning mellem de forskellige kunstarter kunne Čiurlionis' værk danne grundlag for mange frugtbare undersøgelser. Hvad der gør hans kunst til noget særligt er jo dels at han var veluddannet inden for begge discipliner (musikken og billedkunsten), dels at han, i modsætning til de mange for hvem sammenkobling mellem maleri og musik hovedsageligt centrerede sig om tilpasning af bestemte toner til bestemte farver (som f.eks. Skrjabin), arbejdede for en formmæssig overensstemmelse kunstarterne imellem. I mange af sine billeder, især de der bærer de musikformale titler, prøver Čiurlionis at arbejde med tidsdimensionen.

3) *Undersøgelse og eventuel omvurdering af de åndelige bevægelers betydning omkring år 1900 og disse bevægelers 'katalyserende' rolle ved den moderne kunsts fødsel.* Rūta Goštautienė skriver at de sidste cirka ti år af Čiurlionis-forskningen i Litauen har koncentreret sig om at påvise hans kunsts modernistiske træk.³⁵ At vise ham som foregangsmand for det moderne i kunsten lykkes bedst i forbindelse med hans malerier, men også de nye undersøgelser af f.eks. hans sene klaverværker synes at pege mod lignende konklusioner. I den forbindelse synes det mig at være på sin plads at undersøge Čiurlionis' åndelige og kulturelle ståsted. En eventuel sammenligning med andre komponister, som fremviste tilsvarende interesser, kunne være frugtbar. Her kunne både Arnold Schönberg i perioden omkring 1. Verdenskrig og Ivan Vishnegradsky bruges. Begge startede i den senromantiske stil, begge viste en overgang en vis interesse for teosofien, begge endte med at revolutionere det musikalske tonesprog ved at finde nye konstruktionsprincipper – Schönberg som bekendt med dodekafonien, Vishnegradsky med kvarttone-skalaer. Disse studier kunne i sin videste konsekvens føre til en omvurdering af århundredeskiftets åndelighed og dens rolle i gennembruddet for den moderne musik.

35 *Ibid.* s. 29-34.