

Beethoveno įvaizdžio traktuotė ir semantinės jungtys Ramintos Šerkšnytės simfoniniame kūrinyje „Ugnys“

Laimutė LIGEIKAITĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA. Beethoveno muzikos įvaizdis, įsitvirtinęs kaip Vakarų kompozicinės logikos ir visų teigiamų humanistinių vertybių, kurias įkūnija muzika, paradigma, suponuoja platų interpretacinių strategių spektrą. Įvairiame ir prieštaringame šiuolaikinės Beethoveno artikuliacijos kontekste savita pozicija išsiskiria Ramintos Šerkšnytės kūrinys „Ugnys“ simfoniniam orkestrui (kūrinių užsakė Bavarijos radijo simfoninio orkestro vadovas Marissas Jansonas). Šerkšnytės simfoninė kompozicija yra išskirtinai įdomus tyrimo objektas. Straipsnio tikslas – įžvelgti ir apibrėžti istorinius, kultūrinius ir mitologinius šios muzikos kontekstus, savitą Beethoveno įvaizdžio traktuotę, Šerkšnytės kūrybos vietą Europos (post)moderniosios muzikos kontekste. Straipsnio uždavinys – analizuoti muzikinės medžiagos formavimo ypatumus, kaip ir kiek simfoninis kūrinys apima bei perduoda prasių bei konvencijų, kokio pobūdžio informacija transliuojama šiuolaikiniam klausytojui. Šio darbo įžvalgomis siekiama atskleisti tuos pranešimus, iš kurių atsiranda kompozitoriaus sumanyto kūrinio koncepcija ir muzika, o straipsnyje išdėstytos mintys gali praversti ruošiantis atlikti kūrinį. Nagrinėjimui pasitelkiami fenomenologiniai, funkciniai ir semantiniai aspektai.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:

„Ugnys“, Raminta Šerkšnytė, Ludwigas van Beethovenas, Penktoji simfonija, „likimo motyvas“, Bavarijos radijo simfoninis orkestras, ugnies simbolika, dualistinė koncepcija, semantinės jungtys, diptikas, recepcija.

Įvadas

Šiuolaikinės muzikos kūryboje nuolat yra reflektuojamas santykis su muzikos istorija arba su konkrečia istorine asmenybe. Tokio pobūdžio kūriniais turi reikšmės pačių kompozitorių apmąstoma muzikos istorija kaip visuma, vaikystės muzikinės patirties (pavyzdžiui, išgirstų klasikinių simfonijų) liekamieji reiškiniai (*imprint*), noras eksperimentuoti su praeities muzikos medžiaga, pasaulyje populiarūs festivaliai, skirti vienai ar kitai istorinei asmenybei, ir ta proga užsakomi nauji kūriniai. Tokia kūryba gali būti įdomi keliais aspektais: kaip joje reflektuojamas kompozitoriaus asmeninis santykis su istorija, modernumo ir tradicijos ryšys? Kokiomis kompozicinėmis priemonėmis tai išreiškiamo? Kaip čia pasireiškia intertekstualumo fenomenas? Kokius semantinius kontekstus galime įžvelgti šioje kūryboje? Kokią įtaką tokiai kūrybai daro postmodernistinis kontekstas?

Vienu iš simptomiškų pavyzdžių galėtų būti Beethoveno refleksijos šiuolaikinėje muzikoje. Išnaudodamas visą postmodernistinį pliuralizmą, santykius su Beethovenu aiškinasi ne vienas šiuolaikinis Vakarų Europos ir Lietuvos kompozitorius, pateikdamas pačias įvairiausias tokio santykio formas – nuo perkurtų simfonijų iki teatro performansų ar net filmų. Kaip ryškiausi pavyzdžiai paminėtini Louiso Andriesseno „The 9 Symphonies of Beethoven“ (1970), Mauricio Kagelio „Ludwig van“ (1969–1970), Michaelio Gordono „Rewriting Beethoven's Seventh Symphony“ (2006).

Refleksijos šiuolaikinėje lietuvių muzikoje

Lietuvių šiuolaikinėje muzikoje jau apie porą dešimtmečių stebima tendencija absorbuoti didžiųjų praeities autorių muzikos atgarsius ir perprasminti juos paradoksaluose nūdienos kontekstuose. Tokių apraiškų kupina Vidmanto Bartulio (pavyzdžiui, įvairių žanrų kūrinių serija „I like“ ir kt.), Algirdo Martinaičio („Nebaigtoji simfonija“, „Mirtis ir mergelė“, „Madame Butterfly, Madame Bovary“ ir pan.), Onutės Narbutaitės („Mozartsommer“, „Autumn Ritornello. Hommage à Fryderyk“, „Winterserenade“), Mindaugo Urbaičio („Der Fall Wagner“, „Bachvariationen“, „Bruckner-Gemälde“ bei kt.) ir kitų autorių kūryba.

Beethoveno tematikos kontekste išsiskiria Vidmanto Bartulio performansas „Mein lieber Freund Beethoven...“ (1987) dviem atlikėjams ir juostai, kurio muzikinė medžiaga sukomponuota deformuotų Beethoveno muzikos fragmentų koliažo principu, o siurrealistinis scenos vaizdas kelia asociacijas su tuo metu aktualiais klausimais apie kultūros būklę, jos profanacijos pavojų¹.

Įprastų pozicijų laužymas, balansavimas ant ribos ir jos peržengimas (tas apskritai būdinga Vidmanto Bartulio kūrybai) šiuo atveju pasireiškė galimu kompozitoriaus asmeniniu santykiu su muzikos istorija ir simboline jos asmenybe bei su 9-ajame dešimtmetyje kitusiais prioritetais. Galime teigti, jog „Mein lieber Freund Beethoven...“ yra pirmasis lietuvių muzikos kūrinys, kuriame į Beethoveno įvaizdį ir jo muziką tiesiogiai „pasikėsinta“ permąstant (o gal ir kvestionuojant) klasikinės vertybes. Tai padaryta taikant į Europoje besireiškiantį kultūros vertybių krizės kontekstą.

1 Šį performansą (kuris buvo atliktas prieš 30 metų populiariame tokių žanrų renginyje, pavadintame „Laisvojo garso sesija“) teatrologas Vaidas Jauniškis įvardijo kaip ypač įsimintiną absurdo teatro stiliškos audiovizualinį spektaklį „su siurrealistinėmis dekoracijomis, kompiuteriu generuotos muzikos bei Beethoveno kūrinių įrašais, iš radijo imtuvų sklindančiais triukšmais, šurpinančiais mikrofonų daužymais ir petardų sproginėjimais, – tai pats „alternatyviausias“ ir „anarchistiškiausias“ iš šiuose festivaliuose parodytų kūrinių, sukėlęs nemenką kritikų sumišimą dėl stilistinių bei idėjinių „vakarų romantiko“ metamorfozių“ (<http://www.modus-radio.com/apzvalgos/terza-prattica-lietuvoje>).

Reikėtų pažymėti, kad kultūrinių asociacijų gausa pasižyminčioje šiuolaikinėje lietuvių muzikoje kūrinių, centruojamų ties Beethoveno refleksija, po Bartulio „Mein lieber Freund Beethoven...“ ilgą laiką neaptinkame. O simfoninio žanro bethovenianos pavyzdžių apskritai nebuvo. Todėl Ramintos Šerkšnytės simfoninis kūrinys „Ugnys“ („Fires“), sukurtas 2010 m., yra įdomus fenomenas, ryškiai išsiskiriantis šiuolaikinės Beethoveno artikuliacijos kontekste.

Beethoveno vaizdinys „Ugnyse“

Kūrinio „Ugnys“ premjeros įvyko 2012 m. Miunchene ir Vilniuje. Kūrinį užsakė Bavarijos radijo simfoninio orkestro vadovas Marissas Jansonas. Jo sumanytame koncertų cikle „Visų Beethoveno simfonijų atlikimai“ prieš simfonijas (arba po jų) suskamba po vieną šiuolaikinio kompozitoriaus kūrinį (tokius kūrinių užsakymus yra gavę Johannesas Maria Staudas, Misato Mochizuki, Rodionas Ščedrinas, Giya Kancheli, Jörgas Widmannas, kuriuos taip pat galima priskirti prie ryškesnių XXI a. bethovenianos pavyzdžių).

Žinodama, kad kūrinys bus atliekamas *prieš* Beethoveno Penktąją simfoniją, Raminta Šerkšnytė naujos kompozicijos pagrindu pasirinko pradinį šios simfonijos motyvą – kaip ryškiausią Beethoveno signifikatą². Šerkšnytė: „Atsitiktinai pagrojau žymųjį pradžios motyvą iš Penktosios simfonijos, kurį pakeičiau kita ritmika ir greitesniu tempu. Supratau, kad tai gali būti fantastiška muzikinė medžiaga. Pakeitusi intonaciją ir „įstačiusi“ į repetityvinį kontekstą, supratau, ko noriu“ (iš straipsnio autorės pokalbio su kompozitore).

Kūrinys „Ugnys“ yra dviejų dalių: I dalis – *Misterioso, attacca* pereina į II dalį – *Con brio*³. Muzikinės medžiagos formavimo pagrindas – harmoninis, ritminis, faktūrinis, tembrinis Penktosios simfonijos motyvo segmentų variavimas.

- 2 Kad motyvas yra neatsiejamas Beethoveno „ženklas“, patvirtina akivaizdūs faktai apie bene visų (ir jau anksčiau šiame darbe minėtų) kompozitorių intencijas būtinai įtraukti šio motyvo citatas į kūrinius, bent kiek susijusius su Beethovenu. Pats Beethovenas šią charakteringą ritminę formulę dar panaudojo Sonatoje, op. 57 „Appassionata“, Keturtoje fortepijoniniame koncerte, op. 58 ir Styginių kvartete, op. 74. Panašios ritminės formulės motyvai aptinkami taip pat Haydno Simfonijoje Nr. 96 („Miracle“), Hob.I:96 ir Mozarto fortepijoniniame koncerte Nr. 25, K. 503.
- 3 Beje, įdomų sutapimą yra pastebėjusi vokiečių muzikologė Sibyle Kayser: kompozitorius Jörgas Widmannas 2008 m. sukūrė su L. van Beethoveno muzika susijusį kūrinį, tiesa, siejo jį su Septintąja ir Aštuntąja simfonijomis, bet taip pat pavadino „Con brio“. Šerkšnytė apie tai sužinojo kur kas vėliau. Įdomu, jog abiem kompozitoriams Beethovenas sukėlė panašias asociacijas (Sibyle Kayser, koncerto bukletas, Miunchenas, 2012).

© Raminta Berklayte "Fire" for symphony orchestra (2011). Licensed: MIMUS.

1 pav. Kūrinio pradžia (partitūros fragmentas)

I dalis pradėdama aiškia atrama į „es“ bei apatinę kvintą „as“ (1 pav.). Vėliau sodrėjanti faktūra „sluoksniuojama“ didžiąja ir mažąja tercijomis, sekundomis. Tempas – *Lento sostenuto*. Kol kas dinaminė plėtotė vis pristabdoma, bet ruošiamasi proveržiui. Būdingi

32

© Beethoven, Ludwig. "Symphony no. 5 (Op. 67) movement: C minor, C major." Reproduction of the 2nd document - approximately 41% duration of the whole piece - approximately 11"

2 pav. Kūrinio pabaigos kulminacija (partitūros fragmentas)

staigūs, ryškūs dinaminiai šuoriai. II dalyje motyvo segmentai intensyviai dinamizuojami, ryškiausiai girdima triolinė ritmika, tempas – *Allegro molto*. Baigiamuosiuose taktuose suskamba Beethoveno c-moll motyvas (2 pav.).

Svarbu pabrėžti, jog Šerkšnytė Beethoveno motyvą traktuoja ne kaip citatą, o kaip charakteringą segmentą, kaip energiška ir emociškai paveikų ženklą, akceptuodama ir legendinį jo pavadinimą „likimo motyvas“. Beethoveno įvaizdį Šerkšnytė interpretuoja ne kaip muzikos istorijos implikaciją, o kaip universalią psichologinę asmenybę. Čia svarbios autorės asociacijos su Beethovenu kaip ugningo ir permainingo charakterio tipažu, leidžiančiu perteikti plačios amplitudės – valios, apatijos, depresijos, aktyvumo – išraiškas. Kurdama „Ugnis“ Šerkšnytė mąstė apie lemtingą Beethovenui aštrėjantį kurtumą jam rašant Penktąją simfoniją, ir tai paskatino sukurti dramatišką vis didėjančios vidinės įtampos muziką.

Iki šio kūrinio Šerkšnytė nesinaudojo citatomis, nekūrė *hommage* pobūdžio kūrinių, netgi nemėgo gilintis į istoriją, jokių jos apraiškų neįtraukdavo (bent jau tikslingai) į savo kūrybos koncepcijos lauką. Svarstant, kas padėjo Šerkšnytei įveikti Penktosios simfonijos iššūkį, galima prisiminti keistą sutapimą: pasirodo, ryškiausias vaikystės įspūdis

pirmą kartą apsilankius simfoninės muzikos koncerte buvo būtent Beethoveno Penktoji simfonija, kuri, kaip privataus pokalbio metu sakė kompozitorė, ją „pribloškė ir sužavėjo“. Kompozitorė neneigia, jog Beethoveno simfoninės muzikos koncertai didele dalimi nulėmė dabartinį jos kūrybos braižą ir išskirtinį dėmesį orkestrinei medžiagai. Taigi šiuo atveju „Ugnys“ galima traktuoti kaip vaikystės *imprint* veiksnio rezultata.

Ugnies simbolika

Kūrinyje Šerkšnytei teko įveikti dvigubą užduotį: sujungti psichologinį Beethoveno portretą su pirmine kūrinio ideja – ugnies simbolika. Čia reikėtų priminti, jog Šerkšnytės simfoninė kūryba intriguoja aiškiai nusakoma koncepcija – nuo 2000 m. kuriama simfoninių kūrinių serija, kurių pavadinimai turi tiesioginį ryšį su gamtos stichijomis, jos elementais ir fenomenais⁴. Taigi dar prieš užsakymą kompozitorė mąstė apie šiek tiek kitokį kūrinio „Ugnys“ semantinį lauką, „atskleidžiantį įvairius ugnies pavidalus, parodantį spalvų ir formų gausybę, atsirandančią iš kaitimo, degimo ir lydymosi procesų“⁵.

Ugnies simbolika (pratęsianti ekspresionistinės raiškos liniją ir neretai randama XX a. muzikos kūryboje)⁶ ne tik kelia gyvą susidomėjimą taip pavadinta muzika, bet ir stipriai psichologiškai paveikia klausytoją, balansuodama jo sąmonę tarp mitologijos, netgi mistikos slėpinių ir gana kryptingo kūrinio suvokimo. Kompozitorės apmąstoma ir kūrinyje perteikiama ugnies (ir įvairių jos pavidalų) simbolika susisieja su Gastono Bachelard'o darbuose nagrinėjama žmogaus psichiką stimuliuojančiais pasaulio elementais – ugnimi, vandeniu, žeme ir oru. Bachelard'as svarsto: „Jei toks iš esmės ypatingas ir retas reiškinyš kaip ugnis buvo laikomas vienu iš Visatą sudarančių elementų, tai ar ne todėl, kad ji – minties, apmąstymams pasirinktas elementas?“ (Bachelard 1993: 38). Panašiai ir kūrinio „Ugnys“ klausytojas nukreipiamas į pastangas muzikoje slypinčias prasmes susieti su išgyvenimais, su bendrais egzistencijos apmąstymais.

Universalios ugnies simbolikos panaudojimas gali būti siejamas ir su muzikologės Rūtos Stanevičiūtės darbuose gvildinama *topos* – semantinių stilistinių vienetų – teorijos tema. Muzikologė remiasi muzikos semiotiko Raymondo Monelle'io teiginiais; jis, be

4 Simfonija „Ledkalnis“ („Iceberg Symphony“) – teigiamo ir griauamo poveikio vandens elementas; „Kalnai migloje“ („Mountains in the Mist“) – kalno įvaizdis, gamtos elementų jungtys (žemės ir oro). Šią koncepciją iš dalies atitinka kūriniai „Žara“ („Glow“), kantata-oratorija „Saulėlydžio ir aušros giesmės“ („Songs of Sunset and Dawn“).

5 Iš kompozitorės anotacijos festivalio „Gaida“ buklete (Vilnius, 2012 m. spalio 19–27, p. 42).

6 Pavyzdžiui, Aleksandro Skriabino (1872–1915) vėlyvuosiuose kūrinuose „Prometheus: Le poème de feu“, „Vers la flamme“, „Flammes sombres“ ir pan. Panašios metaforos, emocinio ir vizualaus muzikos pradų egzistavimas pastebimas Vytauto Bacevičiaus (1905–1970) kūryboje.

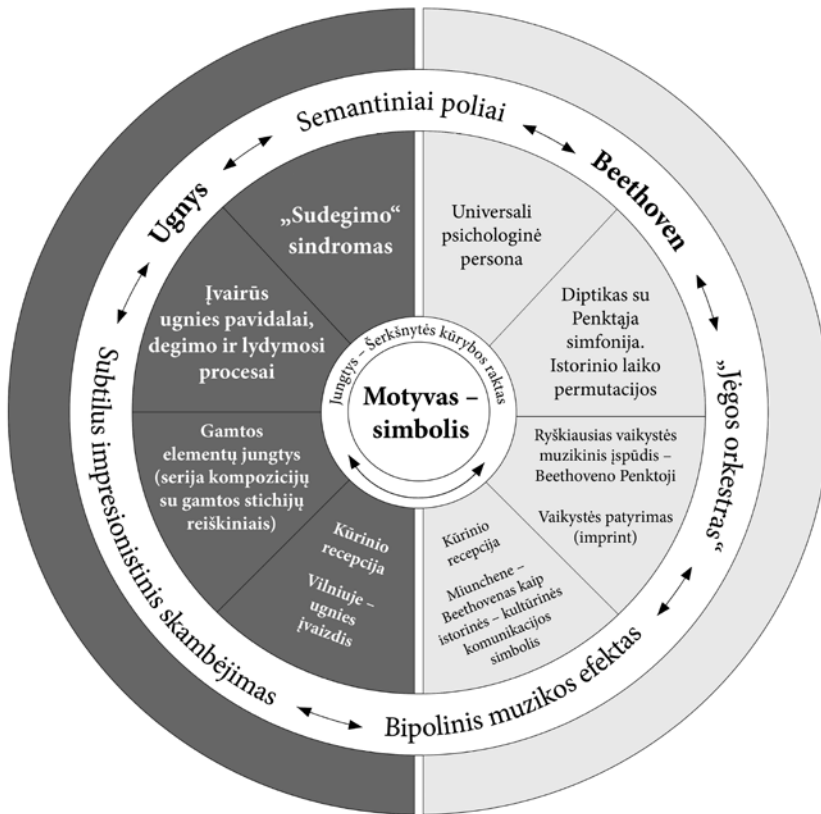
kita ko, pažymi, jog *topoi* išradinėjimą labiausiai paveikė muzikinės (garsinė medžiaga, kompozicinės technologijos) ir nemuzikinės (socialinės, technologinės, psichologinės ir kt. sritys) atvertys (Stanevičiūtė 2011: 20). Žvelgiant šiuo rakursu, simptomiški pavyzdžiai Šerkšnytės kūryboje – gamtos stichijų ir mitologijos artikuliacijos – sudaro stiprų jos muzikos prasmų lauką ir tiesiogiai koreliuoja su muzikine medžiaga. „Ugnių“ atveju jau nuo pat pirmų kūrinio taktų sukuriama tam tikra ugnies raidos trajektorija, kuri perteikiama pradėdant nuo tercinės apimties melodinių submotyvų *piano* dinaminėje skalėje („rusenimas“), dinaminių šuorų („įsidegimas“) I dalyje iki triolinės ritmikos šėlsmo, greito tempo, kylančios dinamikos („vulkanas“), *glissando* („lydymasis“) II dalyje⁷. Taip muzikoje tarsi perteikiama Bachelard'o mintis: „Jei visa, kas kinta lėtai, paaiškinama gyvenimu, tai visa, kas kinta greitai, paaiškinama ugnimi“ (Bachelard 1993: 29).

Dualistinė koncepcija

Įdomu tai, kad kūrinyje „Ugnys“ skirtingus Ugnies ir Beethoveno polius Šerkšnytei pavyko sklandžiai sujungti savotiškais semantiniiais kontrapunktais. Jie pasireiškia muzikinėje medžiagoje Penktosios simfonijos motyvo kristalizavimusi (mitologiniu „gimimu iš ugnies“), ugnies asociacijų (degimas, žėrėjimas, pelenai, vulkanas) sąsaja su psichologiniu „sudegimo“ sindromu („Burn out syndrom“) – išsekimu, depresijos forma, beveik tiesiogiai nurodančia į Beethoveno kurtumo dramą. „Pabandžiau įsivaizduoti keisčiausius garsus, šlamesius, kuriuos gali girdėti pradėdantis kursti žmogus“, – sako Šerkšnytė ir šiam aspektui paryškinti pasitelkia modernias grojimo technikas, tokias kaip pučiamųjų „garso triukšmas“ (*Luftgerausche*), styginių griežimas *sul ponticello* („ant tiltelio“). Muzikinėje medžiagoje Šerkšnytė bando sujungti, jos žodžiais tariant, „jėgos orkestrą“ ir subtilų impresionistinį skambesį, sodrius faktūros tankio, dinامينius kontrastus. Autorė vadina šį efektą bipoliškumo reiškiniu muzikoje. Šis reiškinys išvelgiamas ir daugelyje kitų Šerkšnytės kūrinių.

Taip, sujungusi pradinę idėją (Ugnis) su „užsakomąja“ (Beethovenas), Šerkšnytė suformavo ryškią dualistinę kūrinio koncepciją (3 pav.). Kadangi Šerkšnytei ypač svarbus semantinis kūrybos aspektas, šie kūrinio centrai – Ugnis ir Beethovenas – yra kertiniai suvokiant visus iš to kylančius prasmų modalumus ir kūrinio recepcijos pobūdį.

7 Kompozitorė pasakojo, kad iš pradžių sukūrė greitąją (II d.), po to lėtesnę dalį (I d.), kuri priešpriešinama greitajai. „Lėtoji pasižymi ryškesne laukimo ir įtampos nuotaika. Čia ugnies temų kompleksas taip pat gyvybingas, tačiau kur kas gilesnis“ (Sibyle Kayser, koncerto bukletas, Miunchenas, 2012).



3 pav. Kūrinio „Ugnys“ prasių ir jų jungčių schema, atspindinti dualistinę kūrinio koncepciją

Intertekstualumo klausimas

Vienas iš postmodernistinės kūrybos požymių yra intertekstualumas, kuris, anot šio termino pagrindėjos Julios Kristevos, nurodo, kaip tekstas „skaito“ istoriją ir kaip į ją įterpia save. Neabejotinai ir muzikos kūrinuose, reflektuojančiuose santykį su istorija arba su konkrečia istorine asmenybe, neišvengiamas intertekstualumo klausimas. Pasak Audros Versekėnaitės, labai svarbi intertekstualumo sąlyga yra šaltinio alteravimas, t. y. pakeitimas, kūrybiškas jo inkorporavimas į naująjį tekstą ir naujų prasių kūrimas. Muzikologė išsako ir svarbią mintį, kad „intertekstualumas aprėpia ne tik ryšius tarp vieno teksto ir kito teksto, bet ir tarp tekstų bei gyvenimiškos patirties“ (Versekėnaitė 2008: 92). Praeities muzikos integravimo į naują muzikinį kontekstą strategijos skirtingai ir individualiai atsispindi kiekvieno kompozitoriaus kūryboje. Intertekstinius ryšius

nagrinėję tyrėjai (Josephas N. Strausas, Mieczysławas Tomaszewskis, M. Aranovskis, L. B. Meyeris, Umberto Eco ir kt.) pasiūlė autorines intertekstualių sąveikų klasifikacijas. Lietuvių muzikologų (Audros Versekėnaitės, Gražinos Daunoravičienės, Lauros Kaščiukaitės) darbai, išsamiai apžvelgiantys ir susisteminantys įvairius šios srities ieškojimus, yra paskelbti muzikologinėje literatūroje, tad, svarstant galimybę kūrinių „Ugnys“ priskirti kuriai nors kūrinio interpretavimo tradicijai ir intertekstualumo teorijos adaptacijai, pravartu pasiremti minėtų tyrėjų įžvalgomis.

Jeanas Molino pažymėjo, kad tradiciškai yra pernelyg sureikšminamas svetimos muzikos skolinimosi faktas (kuris, semiotiko nuomone, tėra svarbi kultūrinio ryšio ir perimamumo dalis), nuvertinant esminį klausimą – kokia tokios taktikos funkcija (Goštautienė 2005: 178). Šerkšnytės atveju kitos muzikos panaudojimo taktika yra itin savita. „Ugnyse“ Beethoveno Penktosios simfonijos atpažįstamumo kodas – keturių garsų motyvas – nėra panaudojamas kaip inkluzas, svetimo teksto citata ar kaip nors stilizuojamas. Muzikinė medžiaga kūrinyje nuosekliai formuojama ritminių ir intervalinių segmentų, artimų konvencionaliojo motyvo prigimčiai, varijavimu, skaidymu, kartojimais, kontrastingais faktūriniais sugretinimais. Motyvas, toks kaip Beethoveno, pasigirsta (susiformuoja) tik paskutiniame kūrinio takte. Taigi **kūrinio medžiaga plėtojama ne atsispiriant nuo motyvo, o einant į motyvą** – taip kūrinyje pateikiamas motyvo susikristalizavimo procesas iki istorijoje žinomo pavidalo. Sudaromas įspūdis, jog „likimo“ motyvas kūrinyje „Ugnys“ dar tik gimsta.

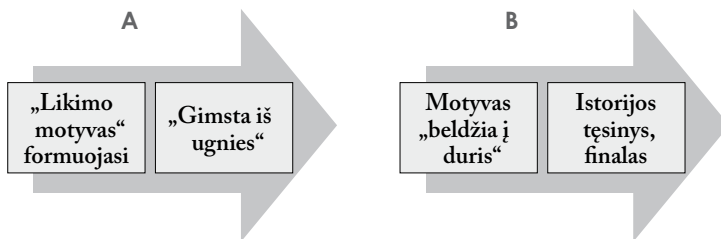
Tokio medžiagos formavimo atveju galime įžvelgti užuominų į Strauso suformuotą vieną iš praeities refleksijos būdų – marginalizavimą (*marginalization*), kai centrinė ankstesniojo muzikos kūrinio struktūra naujajame tampa periferinė (Versekėnaitė 2008: 94). „Ugnyse“ ankstesniojo (Beethoveno) kūrinio motyvas tampa periferiniu dariniu – jis susiformuoja tik paskutiniuose taktuose. O visoje kūrinio „Ugnys“ plėtotėje girdimi tik aliuziniai motyvo segmentai, tercinių intervalų užuominos, ryškiau – ritminės triolių repeticijos.

Beje, Šerkšnytės kūrinio plėtotė iš dalies susisieja su paties Beethoveno medžiagos formavimo logika, kurios užuomazgas apibūdino Carlos Dahlhausas: „pavyzdžiui, Vivaldi temos dalis galima skaidyti, keisti, pergrupuoti, tai davė pradžią technikai, kuri vėliau kaip tematinis motyvinis plėtojimas Haydnui ir Beethoveniui tapo diskursyvos muzikinės logikos rodikliu“ (Dahlhaus 1988: 117). Beethoveno Penktojoje simfonijoje naudojama itin įtemptos dinamikos tematika, kaskart vis intensyvesnė. Būdamas labai koncentruotos raiškos, sodrus, trumpas ir turiningas motyvas grindžia visą dalį (perskrodžia ir kitas dalis): „jis mobilizuoja ir veda iki kulminacinio taško dalies pabaigoje, kai motyvas suskamba *fortissimo* orkestro *tutti*“ (Lobaczewska 1977: 178). Galima teigti,

kad Šerkšnytė naudoja kiek panašią į Beethoveno motyvinę plėtotę, tačiau jos muzikos kalba yra neabejotinai moderni – kompozitorė jokių būdu nestilizuoja nei klasikinės sintaksės, nei harmonijos logikos. Kaip bendrus kūrinių bruožus galima paminėti ypatingą artikuliacijos priemonių įtampą, akcentavimą, pabrėžtiną vadinamųjų antrinių elementų naudojimą arba muzikinės retorikos pomėgį, – tai Mieczysławas Tomaszewskis apibrėžia „muzika kaip kalbėjimu“ (Tomaszewskis 1994: 67). Šerkšnytės „Ugnių“ atveju triolių motyvai (ryškiau ritminiai nei melodiniai) nuolat pasigirsta visoje kūrinio medžiagoje ir yra paskirstomi skirtinguose tembruose, tirštinami staiga *tutti* kontrastais, skaidomi melodiniais bei ritminiais segmentais, varijuojami jų rotacijomis (intensyviau II dalyje). Galiausiai paskutiniame takte susikristalizuoja į konkrečios tonacijos c-moll motyvą, tikslų kaip Beethoveno. Taip iki susiformavusio konvencionaliojo motyvo išsirutulioja visa teminė ir dramaturginė plėtotė, visa istorija (papasakota „muzikos kaip kalbėjimo“), kuri užbaigiama kulminaciniu metaforišku „pasibeldimu į duris“ paskutiniame takte (žr. 2 pav.). Todėl galime teigti, kad tam tikrų intonacinių implikacijų, artimų Beethoveno motyvui (tapusiam periferine medžiaga), plėtotė kūrinyje leidžia išvelgti Strauso išskiriamą marginalizavimo metodą ir „Ugnis“ vis dėlto priskirti vienam iš intertekstualumo atvejų.

Diptikas: istorinio laiko permutacijos

Sugretinus kūrinius (svarbu, kad pirmiau skambėtų „Ugnys“, paskui – Penktoji simfonija), suponuojamas originalus diptikas: dabartiniu laiku sukuriama savotiška Penktosios simfonijos „priešistorė“ – jos motyvo gimimo istorija. Tiesa, diptikas yra chronologiškai paradoksalus: Penktoji simfonija čia jau nėra absoliučioji duotybė, o tarsi „tęsia“ jau pradėtą istoriją, pasakoja, kas įvyko susiformavus konvencionaliajam motyvui. Klausydamiesi to „tęsinio“ turime grįžti atgal – į 1808-uosius (4 pav.).



4 pav. A – „Ugnys“ (2010), B – Penktoji simfonija (1808)

Medžiagos skaidymas mikroelementais, melodiniais branduoliais, ritminiais segmentais, jų rotacijomis ir pan. (šiuo atveju – savotiškas elemento „gimimo“ procesas) tapo galimas tik modernioje muzikos kalboje. Todėl toks vadinamasis „priešistorės“ kūrinys galėjo atsirasti tik nuo XX amžiaus. Keliant prielaidą apie tokio žanrinio naujadaro galimumą, galima apibrėžti pirminius šio reiškinio štrichus: kūrinys kaip „priešistorė“ kitam – tai diptiko principu sukurtas kūrinys, pritaikytas jau esamam kūriniai muzikos istorijoje (bet kurios epochos). „Priešistorės“ sąvoka galėtų būti vartojama apie kūrinį sprendžiant išskirtinai pagal jo muzikinės medžiagos sandarą, o ne pagal išorinius dalykus (pavadinimą, anotaciją ir pan.). „Priešistorės“ kūrinio muzikos kalbos elementų sandara ir plėtotė leidžia atsekti tam tikrų svarbių pirminio kūrinio elementų (melodikos, tam tikrų ritminių formulių ir pan.) genezę, užuomazgas ir jų susiformavimą iki jau žinomo pavidalo.

„Ugnys“ bei jų kaip diptiko su Penktąja simfonija visuma leidžia kelti prielaidą, kad čia galima įžvelgti istorinio laiko permutacijų apraiškas. Tai eksperimentinė prielaida, skatinanti atidžiau pažvelgti į šiuolaikinės muzikos žanrinius pokyčius, konkrečiam tikslui kuriamų kūrinių pobūdį ir kontekstus, santykį su istorija, paieškoti daugiau analogų. Pasitelkiant Halo Fosterio mintį apie tai, kad „meno raidos logika įgalina ne vien apibrėžti praeitį kaip pakartojimą ir transgresiją, bet ir sukurti dabartį kaip skirtingą ir kartu susijusią su praeities įrėminimais“ (Goštautienė 2005: 183), galima teigti, jog pats muzikos tradicijos simbolis Beethovenas ir jo „likimo“ motyvas Šerkšnytės kūrinyje tapo istorijos kaip modernios kultūros žyme, panaudota itin savituose reikšmių kontekstuose. Taigi „Ugnys“ galėtų atitikti ir vieną iš mikroistorijos tikslų – istorijos ir dabarties suartinimą. Šiuo atveju Šerkšnytė išreiškia aiškų santykį su muzikine praeitimi, moderniai atnaujindama ir išplėsdama muzikinę medžiagą ir jutiminį patyrimą.

Kūrinio recepcija

Šerkšnytės kūrybos semantiniai ryšiai su kitais šiuolaikiniais lietuvių autoriais (Kutavičiumi, Narbutaite, Motiekaičiu, Janulyte ir kt.) padeda kompozitorės kūrybai sėkmingai įsilieti į lietuvių šiuolaikinės muzikos bendrą recepcijos lauką. Semantiniai ryšiai, kurie gali būti traktuojami kaip atskirų kompozitorių kūrybos recepcijos bendras vardiklis, patvirtina Erro Tarasti įžvalgą, kad „tam tikros muzikinės idiomos yra užpildomos tam tikros kultūros mitologinėmis konotacijomis ir galiausiai pasiekiamas, pasak Umberto Eco, kultūrinio junginio (kultūrinio vieneto) statusas. Tos mitologinės konotacijos priklauso tradicijai ir yra perkeliamos per stilistinių įtakų prasmes iš vieno kompozitoriaus kūrybos į kito“ (Tarasti 1979: 15).

Muzikologė Rūta Stanevičiūtė pažymi, kad „interpretacinių bendruomenių kultūriniai įgūdžiai ir įpročiai turi nemažą įtaką muzikos kūrybos recepcijai, kurios procesuose muzikos kūriniams priskiriami *topoi* įgyja įvairuojančius prasmės efektus“ (Stanevičiūtė 2011: 20). Hermeneutinės minties atstovų teigimu, muzikos reikšmė niekada nėra „faktinė“, t. y. muzikos reikšmių pasaulis yra istoriškai susiklosčiusių, muzikai atributuotų implikacijų sritis. Priklausomai nuo skirtingose kultūrose esančių prioritetų ir stereotipų reikšmės gali būti skirtingai suprantamos. Žvelgiant šiuo rakursu, reikėtų konstatuoti, kad „Ugnių“ recepcijos pobūdis gali būti nevienareikšmis. Tai priklauso ir nuo kūrinio atlikimo, ir nuo klausytojų lūkesčių, ir nuo bendro kultūrinio konteksto. Pavyzdžiui, premjeroje Vilniuje (festivalyje „Gaida“, 2012) didelės dalies klausytojų suvokimo trajektorija buvo nukreipta į mūsų kultūriniam stereotipui artimesnę mitologinę ugnies įvaizdį ir liko nesuprasta Beethoveno bei jo motyvo panaudojimo prasmė. Tiesa, reikia pripažinti, kad tokį rezultatą daugiausia nulėmė ir nepavykęs kūrinio atlikimas, dirigentui Rolandui Freisitzeriui neįsigilinus į medžiagą ir neperteikus visos kūrinio idėjos, įtakos turėjo ir atsitiktinė kūrinio vieta koncerte⁸.

Kitokia recepcijos trajektorija išryškėjo Miunchene, tą patvirtina ir pati kompozitorė. Publiką ypač intrigavo kitos šalies atstovo santykis su vokiečių kultūrine ir istorine terpe: kaip pavyks jų istorinio dvasinio herojaus išaukštinimą perteikti šiandieniniu sociokultūriniu diskursu? Galime konstatuoti sėkmingą rezultatą, prie kurio, beje, prisidėjo puikus Bavarijos radijo simfoninio orkestro atlikimas (dirigavo Marissas Jansonas), iki galo atskleidęs idėją ir visą medžiagos plėtotės logiką. Itin palankus Miuncheno publikos ir kritikos įvertinimas patvirtino sėkmingai įvykusią istorinę-kultūrinę komunikaciją.

„Gaidos“ festivalio nesėkmė buvo ištaisyta 2014 m. Nacionalinėje filharmonijoje Vilniuje vykusiame simfoninės muzikos koncerte, kuriame Nacionaliniam simfoniniam orkestrui dirigavo Mirga Gražinytė, o koncerto koncepcija labai priminė atlikimą Miunchene: toje pačioje koncerto dalyje iš pradžių „skambėjo Ugnys“, paskui iškart Beethoveno Penktoji. Šis kūrinų sugretinimas dar kartą pateisino diptiko prielaidas ir išryškino savotišką naują muzikos pateikimo formą, grįstą dviejų skirtingų kūrinų individualių savybių sąveika – jų stilistiniais skirtumais ir neabejotinomis semantinėmis sąsajomis. Dirigentei pravertė ir kai kurios šio darbo įžvalgos, padėjusios perprasti kompozitorės sumanymą ir originalią dualistinę kūrinio koncepciją bei jo semantinį lauką.

8 Vilniuje, festivalyje „Gaida“, „Ugnys“ skambėjo tarp labai skirtingos stilstikos jaunų autorių Alberto Navicko ir Ondrejaus Adameko kūrinių. Asmeninio pokalbio metu kompozitorė yra sakiusi, kad gerai apgalvota koncerto programos dramaturgija taip pat turi įtakos kūrinio sėkmei ir teisingai jo recepcijai.

Pabaigai

Kūrinys „Ugnys“ atskleidė net keletą istorinių, tarpkultūrinių ir mitologinių kontekstų. Jis kaip niekad padėjo išryškinti semantinius lietuvių kompozitorės ryšius su kitų šalių akademinės muzikos pasauliu. Šie ryšiai buvo vieni esminių Šerkšnytei pasirenkant požiūrio į istoriškumą poziciją ir atitinkamą raiškos formą. „Ugnyse“ (beje, kaip ir kitose savo kompozicijose) autorė nesistengė atitikti išskirtinio modernumo standartų, nežaidė su populiariais praeities muzikos refleksijas išreiškiančiais kompozicijos principais – nuo rekonponavimo iki, pavyzdžiui, „dekonstrukcijos-rekonstrukcijos“ arba Antano Kučinsko išmėginamos „kilpų muzikos“ (*loop music*) bei kitų panašių pasirinktos medžiagos deformavimo būdų. Kadangi į kūrinio muzikinės medžiagos santykį su reprezentatyviais Beethoveno epochos ženklais galime žvelgti iš tam tikros intertekstualumo pozicijos, reikia pažymėti, kad praeities muzikos signifikatą (Beethovena) Šerkšnytė itin savitai implikuoja į naują kontekstą ir sukuria naujas prasmes. Perfiltravusi kelių amžių simfoninės muzikos patyrimą, Šerkšnytė sukuria (o ne perdirba) visiškai naujos akustinės dabarties drobę, naują kokybę, o istoriškumo sampratos nišą dar praplečia psichologiniais, bendražmogiškais ir bendrakultūriniais potyriais, universaliomis semantinėmis jungtimis.

Reikėtų pažymėti, kad jungtys yra visos Šerkšnytės simfoninės kūrybos raktas. Be jau minėtų jungčių tarp Beethoveno medžiagos ir ugnies reikšmių, skirtingų dramaturginių polių jungčių (psichologija – mitologija, „jėgos orkestras“ – impresionistinis subtilumas), jungčių apraiškų matome ir kituose simfoniniuose jos kūrinuose, kur išreikšiami ne atskiri gamtos elementai, o jų jungtys: „Ledkalnis“ – vandens ir žemės; „Kalnai migloje“ – žemės ir oro; „Žara“ – ugnies ir žemės. Šerkšnytės kūryboje pastebimos ir stilistinės jungtys su praeities muzika, – tai susisieja su Haroldo Bloomo intertekstualumo analizės tradicija, kuri tiria asociacijas, įtakas ir sąveikas, taip pat atitinka Mieczysława Tomaszewskio „reminiscencinės muzikos“ apibrėžimą: „Taip būtų galima pavadinti muzikinę naraciją, kurioje – kompozitoriui tarsi ne visai sąmoningai tą darant – šen bei ten „švyti“ ar prasiskverbiam praėjusių laikų muzika. Kalbama apie kažin kokius beveik nepagaunamus akimirksnio aidus ir atbalsius, kurie perduoda mums anksčiau girdėtus motyvą, ritmą, *genre* ar stilių“ (Tomaszewskis 1994: 64). Tokios įtakos ir praeities muzikos prasiskverbimai Šerkšnytės kūryboje yra gana ryškūs⁹. Stilistinių jungčių rasime ir

9 Pavyzdžiui, kūrinyje „De profundis“ jaučiamos minimalizmo, vėlyvojo romantizmo ar džiazo formos, o vokiečių muzikologė Sibyle Kayser apie „Ledkalnio“ simfoniją yra rašiusi: „tai čia „sublizga“ fleita a la Debussy, tai Albano Bergo plunksną primenanti alto partija, o kai kurios styginių ir mušamųjų vietos primena didįjį Mahlerį. Tačiau apskritai susidaro visiškai nauja įvairovė <...>“ (Sibyle Kayser, koncerto bukletas, Miunchenas, 2012).

kūrinyje „Ugnys“; čia galima atpažinti šiek tiek panašių atbalsių į Debussy, Messiaeno, Skriabino, Balakausko tembrinius bei ritminius derinius.

Praeities muzikos sampratos išplėtimas ir semantinės jungtys – bent jau šiandien yra tvirta Šerkšnytės kūrybinė pozicija, kuri netrukdo, o galbūt tik padeda rasti naujoms meninėms (ir net istorinėms) komunikacijoms. Tiesa, nepaisant jau esamo nemenko Šerkšnytės žinomumo ir palankaus vertinimo Europoje, šią poziciją vis dar reikia stipriai ginti, kad ir atsidūrus minėtų Gordono, Kagelio ar Andriesseno arogantiškos kultūrinės-istorinės laikysenos kontekste. Jie disponavo Beethoveno kūrybos paveldu kaip „moliu“, iš kurio lipdė postmodernistinę naujos muzikos išraišką, nevengdami ironijos ir pirminių prasmų deformavimo. O Šerkšnytės pagarba istoriniams elementams, naudojimasis jais kaip objektyvia muzikine medžiaga suartina kompozitorės matymą (koks jis bebūtų modernus) su laikotarpiu, kada buvo prikelta iš užmaršties Beethoveno muzika ir pasaulis išgyveno jos adoracijos periodą.

Įteikta 2014 06 15

Priimta 2014 08 18

LITERATŪRA

- Andriessen, Louis. The Nine Symphonies Of Beethoven. Prieiga per internetą: <<http://theomniscientmus-sel.com/2008/09/louis-andriessen-the-nine-symphonies-of-beethoven/>> [žiūrėta 2013 07 11].
- Bachelard, Gaston. Ugnies psichoanalizė [*La psychanalyse du feu*]. Gaston Bachelard. *Svajonių džiaugsmas* [*The joy of dreams*]. Vilnius: Vaga, 1993 (orig.: *La Psychanalyse du Feu*. Paris, Gallimard, 1949).
- Baužytė-Čepinskienė, Galina. Svajonių ir vaizduotės alchemikas [Alchemist of dreams and imaginations]. Gaston Bachelard. *Svajonių džiaugsmas* [*The joy of dreams*]. Vilnius: Vaga, 1993.
- Bedoun, Jean-Louis. Kaukė ir jos metamorfozės. Vertė G. Gabrėnas. *Krantai*, 1989, Nr. 5, p. 11–14.
- Boldt, Brian. Spirituality and Sublime: Beethoven's *Heiliger Gesang*. *Lietuvos muzikologija*, 2003, t. 4, p. 16–25.
- Dahlhaus, Carl. *Idea muzyki absolutnej i inne studija* (orig. *Die Ideederabsoluten Musik*). Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1988.
- Daunoravičienė, Gražina. Lietuviškojo modernizmo magistralės ir Naujosios Vienos mokyklos idėjų paraštės [Thoroughfares of Lithuanian modernism and the margins of the Second Viennese School]. *Menotyra*, 2008, Nr. 1(15), p. 54–81.
- Daunoravičienė, Gražina. W. A. Mozarto muzika „tekstų tinklo“ sankirtose. *Lietuvos muzikologija*, 2006, t. 7.
- Daunoravičienė, Gražina. Muzikos žanro ontologija: funkciniai ir struktūriniai aspektai. *Baltos lankos*, 1997, Nr. 9.
- Dimova, Polina D. The Poet of Fire: Aleksandr Skriabin's Synaesthetic Symphony "Prometheus" and the Russian Symbolist Poetics of Light, 2009. Prieiga per internetą: <<http://iseees.berkeley.edu/bps/publications/2009-08-dimova.pdf>> [žiūrėta 2013 04 12].

- Domańska, Ewa. Historia egzystencjalna, Wydawnictwo naukowe PWN, 2013. Prieiga per internetą: <http://ewadomanska.pl/wp-content/uploads/2012/05/Domanska_Historia_egzystencjalna_2012_spis_tresci_i_wprowadzenie.pdf> [žiūrėta 2013 04 05].
- Eco, Umberto. *Atviras kūriny*s. Vilnius: Tyto alba, 2004.
- Gadamer, Hans-Georg. *Istorija. Menas. Kalba [History, Art, and Language]*. Compiled and translated by A. Sverdiolas. Vilnius: Baltos lankos, 1999.
- Gaidamavičiūtė, Rūta. Integruojanti Vidmanto Bartulio vaizduotė. *Muzika muzikoje: įtakos, sąveikos, apraiškos* [IX lenkų ir lietuvių muzikologų konferencija]. Vilnius, 2004.
- Gordon, Michael. Rewriting Beethoven's Seventh Symphony. Prieiga per internetą: <<http://www.youtube.com/watch?v=X-GsHSoR0QM>> [žiūrėta 2013 07 21].
- Goštautienė (Stanevičiūtė) Rūta. *Pažymėtos teritorijos* [str. rinkinys]. Sud. R. Goštautienė, L. Jablonskienė. Vilnius: Tyto alba, 2005.
- Goštautienė (Stanevičiūtė) Rūta. Kultūros atminties revizijos XX a. pabaigos lietuvių muzikoje. *Menotyra*, 2002, Nr. 2(27).
- Greimas, Algirdas Julius. *Semiotika*. Sudarė ir vertė R. Pavilionis. Vilnius: Mintis, 1989.
- Ferber, Michael. *Literatūros simbolių žodynas*. Vilnius: Mintis, 2004.
- Janatjeva, Veronika. *Terza prattica* Lietuvoje: keturi elektroninės muzikos dešimtmečiai. Prieiga per internetą: <<http://www.modus-radio.com/apzvalgos/terza-prattica-lietuvoje>> [žiūrėta 2014 03 30].
- Kagel, Mauricio. “Ludwig van” a film by Mauricio Kagel. Prieiga per internetą: <<http://www.lvbeethoven.com/Fictions/FictionFilmsLudwigVan.html>> [žiūrėta 2013 07 25].
- Kaščiukaitė, Laura. Praeities muzikos adaptacijos lietuvių neoromantikų kūryboje. *Lietuvos muzikologija*, 2010, t. 11, p. 55–73.
- Lakoff, George. *The Contemporary Theory of Metaphor*. Cambridge University Press, 1992. Prieiga per internetą: <<http://terpconnect.umd.edu/~israel/lakoff-ConTheorMetaphor.pdf>> [žiūrėta 2013 06 10].
- Landsbergytė, Jūratė. Vizija: žanro hipotezė. Kai kurios socialinės ir meninės prielaidos (Ne/formalus eskizas). *Meno procesas: tarp konstruktyvaus mąstymo, emocijų ir įkvėpimo* [Mokslinės konferencijos, įvykusios 2011 04 06, pranešimai ir moksliniai straipsniai]. Vilnius: LMTA, 2011, p. 79–97.
- Lobaczewska, Stefania. *Beethoven*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1977.
- Lotmanas, Jurijus. *Kultūros semiotika*. Vilnius: Baltos lankos, 2004.
- Navickas, Albertas. Rekombinantinė teleologija kaip repetityvinio komponavimo paradigma (*Recombinant Teleology as the Paradigm of Repetitive Composition*). *Lietuvos muzikologija*, 2012, t. 13, p. 39–60.
- Nietzsche, Friedrich. Apie istorijos žalą ir naudingumą. *Kultūra ir istorija*. Vilnius: Gervelė, 1996.
- Nietzsche, Friedrich. *Tragedijos gimimas*. Iš vok. k. vertė A. Tekorius. Vilnius: Pradai, 1997.
- Sakadolskienė, Emilija. *Muzikos kūriny*s, kaip vaizdinys: priemonė muzikos klausymuisi. Vilnius: „Edukologija“, 2012.
- Stanevičiūtė, Rūta. Paraphrasing Pastoral in Lithuanian Music: Some Semantic Interpretations in the Context of Topoi Theory. *Lietuvos muzikologija*, 2011, t. 12, p. 19–33.
- Tabor, Joanna. Kaukės motyvas Jurgio Savickio ir Witoldo Wojtkiewicziaus kūryboje. Prieiga per internetą: <http://www.lti.lt/failai/Nr23_Str_Tabor%281%29.pdf> [žiūrėta 2014 04 07].
- Tarasti, Eero. Listening to Beethoven: Universal or National, Classic or Romantic? *Semiotics of Classical Music*, Chapter 4. Berlin: Mouton de Gruyter, 2012. Prieiga per internetą: <<http://www.degruyter.com/view/books/9781614511410/9781614511410.103/9781614511410.103.xml>>, <<http://www.interstrataltension.org/?p=1343>> [žiūrėta 2013 05 27].

- Tarasti, Eero. *Myth and Music*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1979. Prieiga per internetą: <<http://books.google.lt/books?id=FssmirM5OrwC&printsec=frontcover&hl=lt#v=onepage&q&f=false>> [žiūrėta 2013 05 30].
- Tomaszewski, Mieczyslawas. Aprėpti visa, kas jau buvo. Vertė R. Goštautienė. *Krantai*, 1994, Nr. 1/3, p. 63–67.
- Versekėnaitė, Audra. *Dies irae* kaip intekstas: semantinės funkcijos XX amžiaus muzikoje. *Lietuvos muzikologija*, 2003, t. 4.
- Versekėnaitė, Audra. Intertekstinės sekvencijos *Dies irae* ir XX a. kompozicijų sankirtos. *Lietuvos muzikologija*, 2008, t. 9, p. 90–107.
- Viliūnas, Giedrius. Ironija Jurgio Savickio raštuose. *Literatūra*, 1999, Nr. 37(1).
- Vorobjovas, M. Modernizmo epocha Europos mene. *Proskyna*, 1995, Nr. 1(37), p. 53–64.
- Эткинд, Марк. *Мир как большая симфония* [Etkind: *The World as Great Symphony*]. Ленинград: Искусство, 1970.

Interpretation of Beethoven's image and semantic connections in the symphonic composition "Fires" by Raminta Šerkšnytė

SUMMARY. Reflections on the music of Beethoven in contemporary composition are a symptomatic example. This paradigm inspires especially varied contemporary responses and a wide spectrum of interpretational strategies, employing the pluralism that is postmodernism (Louis Andriessen, Mauricio Kagel, Michael Gordon). In Lithuanian contemporary music of the last few decades we observe the tendency to absorb the musical reverberations of great composers of the past, and to provide new meaning through the paradoxical contexts of the present. These kinds of reverberations are abundant in the works of Vidmantas Bartulis, Algirdas Martinaitis, Onutė Narbutaitė, and Mindaugas Urbaitis. In this varied context we encounter the unique contribution of Raminta Šerkšnytė and her composition "Fires" („Ugnys“) for symphony orchestra. "Fires" premiered 2012 in Munich and Vilnius. It was commissioned by the Bavarian Radio orchestra's director Mariss Jansons. Knowing that the work would precede Beethoven's 5th symphony in the program, Raminta Šerkšnytė chose Beethoven's signature introductory motive as the basis of her composition. It is important to note that this motif was not used as a quotation, but as a distinguishing segment, as an energetically and emotionally charged symbol. Šerkšnytė approaches Beethoven not as an historical implication, but as a universal psychological persona. Šerkšnytė needed to negotiate a dual

KEYWORDS: "Fires", Raminta Šerkšnytė, Vidmantas Bartulis, Ludwig van Beethoven, Fifth Symphony, "Fate motif", Lithuanian contemporary music, Bavarian Radio orchestra, symbolism of Fire, bipolar effect, semantic connections, diptych, reception.

assignment: to link the psychological portrait of Beethoven to the main idea of her piece – the symbolism of Fire (since 2000 Šerkšnytė has composed a series of symphonic works whose titles are related to the elements of nature and their phenomena). When she connected the original idea of fire with the commissioned theme of Beethoven, the composer formed a distinct dual conception for the piece. In her composition “Fires” Šerkšnytė succeeded in merging the differing poles of Fire and Beethoven through a singular semantic counterpoint. This is manifest through a process of motivic crystallization in the musical material – a “birth from fire” directly associated with burning, glowing, ashes, and volcanoes. This is linked to the psychologically based “Burn-out syndrome,” associated with exhaustion and depression that directly points to Beethoven’s drama of impending deafness.

The musical fabric is not developed from the motif, but by heading towards the motif. The composition presents the process of the motif’s crystallization until it reaches the form we now recognize. It is noteworthy that in Munich, “Fires” preceded the performance of the Fifth symphony. When comparing the two pieces there is an implied diptych: a peculiar type of prehistory to the Fifth symphony is created in the present. “Fires” has revealed the semantic ties of the Lithuanian composer to the international world of academic music as never before. These ties were fundamental in Šerkšnytė’s choice of approach regarding historicity and forms of expression.