

Audronė ŽIŪRAITYTĖ

Biblijos motyvai ir muzikiniai mitai Onutės Narbutaitės kūryboje

Biblical References and Musical Myths in the Work of Onutė Narbutaitė

Anotacija

Šiame straipsnyje siekiama atskleisti Onutės Narbutaitės kūryboje sąmoningai ir nesąmoningai naudojamus muzikinius „mitus“, kurie pasireiškia keliais archetipiškumo lygmenimis – apibendrintu mitologiniu ir imanentiniu muzikiniu. Išorinės ir vidinės „mito struktūros“ šiuolaikinėje muzikoje, ypač jos *post* kryptyse, atlieka svarbias dramaturgines ir komunikatyvias funkcijas. Tyrimo pirmuoju aspektu centre – Antroji dviejų dalių O. Narbutaitės simfonija (*Symphony, Melody*), kurioje išvelgiama siužeto iš Biblijos (Kristaus maldos Alyvų sode) semantika ir struktūra, perteikiama „romantiniu stiliumi“. Giluminės, imanentinės muzikinės archetipiškumo apraiškos atskleidžiamos postmodernizmo epochai būdingo intertekstualumo, muzikos „semiotizacijos“ kontekste, kai sėvos ir svetimos intonacinės struktūros naudojamos kaip prie tam tikros prasmės prisirišę ženklai. Ryškūs antrojo archetipiškumo lygmens pavyzdžiai – O. Narbutaitės kameriniai „Winterserenade“, „Mozartsommer“, „Rudens riturnelė. Hommage à Fryderyk“.

Raktažodžiai: mitas, archetipas, mitologinis ir imanentinis muzikinis archetipiškumo lygmuo, O. Narbutaitės Antroji simfonija, romantizmas, kūrinių vientisumas, tradicijos ir originalumo dialektika, W. A. Mozarto, F. Schuberto, F. Chopino intonacinis žodynas, liūdesio semantika.

Abstract

This publication endeavours to point to certain musical “myths” which are being employed, both consciously and unconsciously, in Onutė Narbutaitė’s work, and which are recognizable on two levels of archetypes – i.e. generally mythical and immanently musical. External and internal “mythical structures” play an important role as a means of dramatic development and communication in contemporary music, and especially in its recent *post* currents. In analysing the generally mythical level of archetypes, the focus is on the Second Symphony by Narbutaitė. Consisting of two movements named Symphony and Melody, it retains both the semantics and the structure of the Biblical subject – namely, Christ’s prayer in the Garden of Olives – rendered in a somewhat ‘romanticized’ style. Manifestations of intrinsic, immanently musical archetypes are dealt with in terms of post-modern intertextuality and musical semiosis, which account for the use of original and borrowed melodic structures as signs bound to certain meanings. Vivid examples of the second level of archetypes are found in a number of Narbutaitė’s chamber works, such as *Winterserenade*, *Mozartsommer 1991* and *Autumn Ritornello. Hommage à Fryderyk*.

Keywords: myth, archetype, mythical and immanently musical levels of archetypes, Second Symphony by Onutė Narbutaitė, romanticism, unity of a work of art, dialectics of tradition and originality, melodic patterns of Mozart, Schubert and Chopin, semantics of sadness.

Mitas muzikoje, anot A. Klotinio, „tarsi liaudies ratelio daina, kurioje klasikinės struktūros principas išlaikytas taip nuosekliai, kad nereta teksto frazė net demonstratyviai nutraukiama per pusę žodžio, jei ji netelpa muzikos apsisukime. Tai savotiškas mažas vadinamojo mitologinio konceptualumo analogas. Lygiai kaip čia žodžiai pritaikomi prie ritmo, taip mite empiriniai istorijos įvykiai yra stilizuojami ir priderinami prie tam tikrų mitologinių modelių. Šie įvykiai ar istoriniai atsiminimai ne tik performuojami ir įspraudžiami į mito struktūrą, bet ir tos struktūros, be galo atsikartodamos ritualuose, įgyja tūkstantmečių paliudytą svorį“ (Klotinis, 1990, p. 18). Mitologinio konceptualumo analogai, ganėtinai laisvai juos traktuojant, būdingi ir profesionaliai muzikai. Muzikiniai „istoriniai atsiminimai“ performuojami, „mito struktūros“ atsikartoja šiuolaikinėje muzikoje, ypač jos *post* kryptyse.

O. Narbutaitės kūrybos analizė suteikia galimybę pasvarstyti apie archetipų pasireiškimus muzikoje, kuriuos V. Valkova sąlyginai įvardija „kaip mitologines ir imanentines-muzikines archetipiškumo apraiškas“. ¹ Kalbėdami apie mitologinį archetipiškumo lygmenį neapsiribojame Biblijos kaip „istorinės archetipiškumo formos“ ar „archetipo grynąja prasme“ suvokimu, o terminą „archetipas“ vartojame bendriausių, fundamentalių ir bendražmogiškųjų mitologinių motyvų apibūdinimui (Валькова, 2002, c. 46).

Antroji O. Narbutaitės simfonija, dedikuota dirigentui Robertui Šervenikui, įspūdinga kompozitorės kūrybinės filosofijos manifestacija po unikalios, puikių kritikos įvertinimų iš visos Europos sulaukusios keturių CD serijos, kurią 2002–2004 m. išleido *Finlandia Records*. O. Narbutaitės kūryba tuomet pavadinta „modernistine prisiminimų muzika“, „muzika,

pasisukusia į ateitį“, „kultūriniu europinės perspektyvos posūkiu“ (Lesle, 2003).

Apie Antrosios simfonijos II dalies (*Melody*) inspiracijas, kurios sietinos su to paties pavadinimo kameriniu kūrinium, O. Narbutaitė teigė: „Tomo Venclovos eilėraštis „Skiriama Kūdikiui“ buvo atspirties taškas, tačiau šios muzikos atsiradimą lydėjo ir daugiau tekstų. Tarp jų – Naujasis Testamentas (Evangelija pagal Matą 26, 36–44; Evangelija pagal Luką 22, 39–46) ir Rainerio Maria Rilke’s eilėraštis „Alyvų Sodas“. [...] Kalbant apie Naująjį Testamentą, konkrečiai miniu tą vietą, kur aprašoma paskutinė Kristaus malda Alyvų sode prieš jį suimant. Asociaciją galima išvelgti netgi kūrinio formos lygmenyje: Kristus tris kartus eina melstis ir visus tris kartus užmiega jo mokiniai, todėl formą sudaro trys padalos. Kita vertus, vengiu tiesioginių sąsajų ir norėčiau pasakyti, kad tai neabejotinai yra mano pačios melodija. Aš jokių būdu nesistengiu perteikti Biblijos situacijos – tai tiesiog labai asmeniška melodija mano pačios asociacijų lauke“ (Narbutaitė, 2000).

Autorės pasisakymas liudija siužeto iš Biblijos semantikos ir struktūros laisvą interpretaciją. Detalizuotas simfonijos antros dalies štrichas asocijuojasi su bramsiškojo simfonizmo pobūdžiu, artimu autorei, ir filosofine-lyrine žanro koncepcija, tam tikru išorinio monumentalumo stygiumi, taip pat skambančios muzikos kilnumu, etiškumu, grindžiamu praeities modeliais. „Gera atmintis“ (palikimo pažinimas, įtraukiantis ir archetipiškumo sąmoningą bei nesąmoningą pagavą), beje, būdinga daugeliui kompozitorių (žr. Апановский, 1998).

Antrosios simfonijos baigiamųjų padalų semantiką (kai pasigirsta trimito atliekama melodija) taip pat galime traktuoti pasitelkę romantinius archetipus: viena vertus, dramatinis stiprėjimas simfonijų pabaigoje (J. Brahms, P. Čaikovskio, A. Brucknerio kūryboje), kita vertus, baigiamųjų kūrinių padalų ir apskritai kūrybinio kelio pabaigos pakilumas, religinis kryptingumas (fortepijoninė F. Lizto kūryba, „Parsifalis“ R. Wagnerio operinės kūrybos kontekste). Šiuo aspektu tikslinga paminėti V. Valkovos apmąstymus „Golgotos siužetas D. Šostakovičiaus kūryboje“ tema, kai autorė teigia, kad: „programinės ir neprograminės kompozitoriaus muzikos išraiškos būdų gretinimas sudaro prielaidas pastebėti pasikartojančias muzikines-dramaturgines psichologines situacijas, kurių seka artima evangeliškajai sakmei apie Kristaus Kryžiaus kelią. Savo ruožtu šis siužetas gali būti suvoktas kaip viena seniausių mitologinių sakmių apie savanorišką Dievo kančią, mirtį ir prisikėlimą“ (Валькова, 2002, c. 50).

Simfonijos pabaigoje, antroje jos padaloje, įvykusią „fizinę materijos mirtį“, visišką „jėgų išsekimą“²

atsveria trečios padalos dvasinis skrydis, polėkis – trimitas skamba sukrečiančiai, tarsi balsas iš anapus. Pučiamieji instrumentai (*chacocra*, šofaras) Šv. Rašte turėjo ypatingą svarbą, jų naudojimo reikšmės buvo vienaip ar kitaip siejamos su Dievo balsu, Dievo apreiškimu, teisingumu, šventumu (Rupeikaitė, 2002, p. 125). Tai kulminacinis, kokybiškai naujas kito lygmens melodijos vedimas. Styginiai iš pradžių pilni įtampos, desperacijos. „Tristaniškos“ bangos atoslūgyje trimitas tęsia melodiją tarsi bylodamas apie meilės, gyvenimo apogėjų – mirtį³.

Paradoksaliu būdu, nors melodijos sąvoka daugiau susijusi su klasicizmo, o ne su baroko „stilistiniu archetipu“, antra simfonijos dalis, kaip ir pirminis jos variantas dviem styginių kvartetams, autorės siejamas su „priešklasikine tradicija – Bachu ir jo polifonija“ (Narbutaitė, 2001–2002). Kompozicinės technikos prasme O. Narbutaitė čia tęsia, kūrybiškai įprasmina J. S. Bacho lėtųjų dalių struktūros idėją. Jos pagrindas – muzikinio audinio nepertraukiamumas. Ji formuojama ne „bethovenišku“ kolizijos principu (atkuriamu ir šiuolaikinių kompozitorių, pvz., Šnitkės), o barokinio polifoninio judėjimo dėka. Melodija teka varijuojama, plėtojama improvizaciniu būdu. Ji vis ta pati ir drauge vis kita, įnoringa. Nėra kvadratinių, pasikartojančių struktūrų.

Simfonijos pabaigoje ankstesnis jos kelias tarsi atveda, priartina prie galutinio tikslo – „idealo“, kuris yra svarbiausia romantinės pasaulio koncepcijos kategorija, tačiau romantizmo esmė – kelias į idealą, žmogaus dvasios polėkis. Neišsprendžiamas prieštaravimas tarp idealo ir tikrovės (tikslas taip nutolęs, kad yra nepasiekiamas) tampa absoliučiu ontologiniu romantizmo principu. Tikra romantinė meilė – tragiška. Taigi antros dalies pabaigoje melodijos pavidalu pasirodęs „idealas“ gali būti suvokiamas ir kaip romantinis meilės bei mirties tapatumas. Mirties, įprasminančios aukščiausią dvasinio gyvenimo įtampos tašką. Kaip žinia, dvasingojo prado iškėlimas sudarė prielaidas romantizmą sutapatinti su viskuo, kas krikščioniška. Tėkios romantinės prasmės, atributuojamos O. Narbutaitės muzikai, suteikia jai krikščioniškų atspalvių. Juos pastebėjo lenkų muzikologai: „Narbutaitės kūrinių pasaulis – tai giliu krikščioniškosios kultūros etiškumu pažymėta erdvė, kuri nesusijusi su pagoniškumu, kaip B. Kutavičiaus kūryboje“ (Woiczek, 2003, s. 15).

Pateikta argumentacija O. Narbutaitės Antrąją simfoniją sąlyginai leidžia pavadinti „romantine“. Tęsiant „romantines“ analogijas tikslinga įvesti sąvoką „stiliaus archetipas“ (Krasnikova, 1999, p. 80), kuris iškyla kaip atitinkamos epochos savybių koncentratas.

Dviejų dalių (*Symphony, Melody*) ciklas, iš esmės gilinantis tą pačią lyrinę jauseną, mus kreipia į F. Schu-

berto „Nebaigtąją...“. Romantizmo jausmingumas siejamas su amžina krikščioniškos Europos meno dilema – įtampa tarp estetiškumo ir etiškumo, kuri galbūt daugiau nei kuriame kitame O. Narbutaitės kūrinys sukuriama Antroje simfonijoje. O. Narbutaitės muzikai taikant romantiškumo sąvokas iš dalies tinka ir K. Tarnawskos-Kaczorowskos teiginiai, kad romantizmo kvalifikacijos nėra susijusios su amato priemonėmis, technikomis, komponavimo pagrindais, bet išimtinai su muzikos išraiškos klimatu, emocijų atmosfera, ekspresijos būdu (anot K. Szymanowskio, „sujaudinimo“ tipu), kad sakydami „romantikas“, „romantiškas“ turime omenyje artistinio temperamento pobūdį, tam tikrą pasaulio suvokimo būdą ir reagavimą į aplinką, tam tikrą pasaulėjautą kaip vertybių sistemą (Tarnawska-Kaczorowska, 1997, s. 21).

Pirma Antrosios simfonijos dalis, būdama labiau simfoniška už kamerinę antrą dalį, įtaigiai atkuria romantizmo stichiją, kurioje viešpatauja intuityva ir įkvėpimas, vaizduotės laisvė ir paslaptis. Ši dalis daugiau neapibrėžta, intriguojanti nei racionaliai disciplinuota. Joje jaučiame romantiniams kūriniams būdingą ypatingą dinamiką, neišbaigtumą, slepiantį savyje „chaoso ilgesį“, nepastovų „pasaulio dvasios“, „universumo“ pulsą. Pirmą dalį tarsi prasiskverbia į tai, ko negalime pažinti, kas „priešinga tikrovei, filisteriškam praktiškumui bei sveikam protui“. Tokį muzikos suvokimą stiprina ryškiai sonoristinis jos audinys, reljefinio tematizmo nebuvimas. Drauge būtent romantizmo epochoje keičiasi ir temos sąvokos supratimas. Ji numato ne tik melodiją, bet ir daugiaplanę struktūrą, kurioje harmoninis, tembrinis, faktūrinis fonas dažnai būna lygiavertis melodijai. O. Narbutaitės Antrosios simfonijos pirmoje dalyje iš trūkčiojančio faktūrinio „fono“ tarsi susidaro ištinis „melodinis“ pluoštas. Jį galime suvokti ir kaip variacijas mums nežinoma tema, kuri realiai pirmoje dalyje neskamba, bet „pasąmonėje“ egzistuoja ir suteikia kūriniui bendrą judėjimo kryptį⁴. Melodija pasirodys antroje dalyje, iškils iš anksčiau skambėjusios tradicinės melodikos archetipinių segmentų prisodrintos sonorinės (I dalis) ir linearinės faktūros (II dalis) gelmių – tai vėl „archetipinis“ O. Narbutaitės ir kai kurių XX a. muzikos klasikų tematizmo prasiveržimas kūrinių pabaigoje (sakykime – ne tema ir variacijos, o variacijos ir tema).

Vienas esminių simfonijos I dalies muzikinės dramaturgijos bruožų – įvairios apimties bangos ir atoslūgio dramaturgija, *crescendo* – *diminuendo* dinamika, pavienių balsų ir *tutti*, kraštinių orkestro registru gretinimas, suvokėjui keliantys analogijas su archetipiniu romantinės sąmonės, psichologijos pasireiškimu, kurį charakterizuoja poliškumas, išreiškiamas antinomijo-

mis: dvasingumas – materialumas, jausmas – protas, *intuitio* – *ratio*, menininkas – visuomenė (romantikas – „minia“), svajonė – tikrovė, subjektas – objektas, pasąmonė – sąmonė. Šie supriešinimai, romantinėje muzikoje būdami absoliutūs, O. Narbutaitės Antrosios simfonijos pirmoje dalyje taip pat įgyja metafizinę (archetipo) prasmę. Intensyvus kontroversiškus vaizdinių gretinimas taip pat gali būti siejamas su įtampos tarp gėrio ir grožio sukūrimu ir priklausomai nuo vaizdinių semantikos – gėrio ir blogio, grožio ir išsigimimo – konflikto sukėlimu. Pirmos dalies svyravimų amplitudė tokia didelė, kad sukuria emocionalių maksimalizmą, specifinį romantiškos *stile concitato*. Pirmą dalį tarsi byloja, kad „idealas“ nepasiekiamas, kad prie jo priartėti, su juo susilieti įmanoma tik anapus – dvasinėje sferoje.

Romantinį šios simfonijos „toną“ pastebėjo ir užsienio spauda: „Narbutaitės kūrybai būdinga visa, kas yra geriausio šiuolaikinėje rytų Europoje. Lietuvių autorės romantinis temperamentas, taip pat polinkis į dialogą su didžiąja XIX a. tradicija nenulėmė nei šiuolaikinių faktūros bei formos išraiškos priemonių rezignacijos, išsižadėjimo, kaip Pendereckio kūryboje, nei infantiliško jos supaprastinimo, kaip paskutiniuose Góreckio kūriniuose. [...] Penkiasdešimtmetė kompozitorė, atrodo, šiandien yra ištikima viena paskutiniųjų „naujojo romantizmo“ idėjų gynėjų“ (Mendyk, 2003).

Intensyvus muzikinio audinio „bangavimas“ (beje, savo kulminaciją pasiekiaš naujausiame kūrinyje simfoniniam orkestrui „La barca“, 2005) išskaido dramaturgiją, didina diskretų jos pobūdį, bet simfonijos I dalyje galioja ir archetipiniai vienijantys veiksniai, užtikrinantys formos tęstinumą, savaip siejantys ją su II dalimi. Galime kalbėti apie sonatiškumo principų ir pagrindinių temų semantikos panaudojimą. Pvz., simfonijos pradžioje kylantis judėjimas – lyg pagrindinė partija (p. 20)⁵ (žr. 1 pvz.). Lyrinė tema, „dainuojama“ violončelės (p. 29), – tarsi šalutinė (žr. 2 pvz.).

Pastaroji tema ne kartą grįžta (p. 61, 112) ir taip sudaro šios dalies repriziškumą. Aktyvusis pirmos dalies charakteris – archetipiškas, grindžiamas antitezėmis, bethovenišku kolizijos principu.

Sekdami autorės nurodymais⁶, pirmoje dalyje galime rasti ir kitus „anksčiau sukurtos muzikos“ atgarsius. Archetipiniai vario signalai (p. 34, 83), gausūs unisonai, vyrauja klasikinis faktūros tipas – styginiai dubliuojami mediniais pučiamaisiais, partitūros centre tradiciškai išdėstyti variniai pučiamieji instrumentai (p. 39, 116). Muzikinio audinio bangos ir atoslūgio efektas dažnai pasiekiamas tada, kai polifoniškai išsiskleidama faktūra pereina į sonorinius darinius (p. 43, skaitmuo 22) (žr. 3 pvz.).

Veržimasis į „idealą“ (išreikštą trimito melodija, mūsų suvoktą kaip meilės ir mirties santarvė) sujungia abi ganėtinai skirtingas dalis į visumą. Kūrinio vientisumas – stabiliausias meno kūrinio vertinimo kriterijus. Postmodernizmo epochoje jis keičiamas į kažką sudėtingesnio: „vientisumas ne kaip vienas ir vienintelis, bet kaip dialogas, dvilypumo arba daugialypiškumo harmonija“ (M. Bachtinas pagal Korsyn, 2001, p. 63)⁷. Tačiau daugelio O. Narbutaitės kūrinų vientisumas yra ne tik homogeniškas (o ypač simfonijos), bet ir heterogeniškas, dichotomiškas. Anot tyrinėtojų, nei „poemos“, nei žmonės negali išvengti sekimo ankstesniais modeliais, tačiau originaliam požiūriui formuoti vienodai reikšmingas ir homogeniškos tradicijos tęstinumas, ir jos nutraukimas, sąlygojantis heterogeniškumą (H. Bloomas pagal Korsyn, 2001, p. 71). Apie tokią tradicijos (suponuojančios ir archetipų naudojimą) ir originalumo dialektiką byloja daugelis O. Narbutaitės kūrinų.

* * *

Baigiamojoje straipsnio dalyje akcentuosime giluminį, imanentinį-muzikinį archetipiškumo lygmenį, pasireiškiantį intonacinėmis struktūromis. Archetipinėmis laikome tokias intonacijas, kurios suvokiamos kaip prie tam tikros prasmės prisirišę ženklai. Prisiminkime R. Barthes'ą: „mitologija yra semiologijos kaip formalaus mokslo [...] dalis. Ji nagrinėja įformintas idėjas“ (Bartas, 1991, p. 85). Taigi archetipinės intonacijos iškyla intertekstualumo, muzikos semiotizacijos kontekste kaip santykių sistemoje (Арановский, 1998, c. 51). Suvokdami ją įsitikiname didelėmis komunikatyviomis tokios muzikos galiomis. O. Narbutaitės muzikos kalba taip pat suteikia galimybę atpažinti, taikant semiotiką, lingvistų terminiją, denotatyvines (programines) arba konotatyvines (šalutines) reikšmes.

O. Narbutaitės naudojamas W. A. Mozarto, F. Schuberto, F. Chopino intonacinis žodynas neabejotinai susijęs su liūdesio semantika. Netgi, sakytume, šitų „mitologinių“, archetipinių intonacijų dėka O. Narbutaitė savaip kuria nacionalinį muzikos charakterį.

„Winterserenade“, „Mozartsommer“, „Rudens riturnelė. Hommage à Fryderyk“... – šiuose kūrinuose randame daug bendrų, apskritai O. Narbutaitės kūrybai ir XX a. kompozitoriams būdingų bruožų. Tai, pavyzdžiui, jau minėtas tematizmo koncentravimas kūrinio pabaigoje. Be to, kūrinų pabaigoje suformuojama liūdniausia kulminacija, atitinkanti „aukso pjūvio“ proporciją. Po kulminacijos einančioje lyg kodoje, kaip kai kurių XX a. klasikų (pvz., C. Debussy, W. Lutosławskio) ir pačios O. Narbutaitės kūryboje (pvz., Kvartetas Nr. 2, „Opus lugubre“), pasigirsta ryškesnis išbaigtos struktūros tematizmas. Praskaidrėjimą „Mo-

zartsommer“ atneša W. A. Mozarto „Jupiterio“ simfonijos C-dur II dalies tema. Šiam W. A. Mozarto „perliukui“ (po mocartiško *Requiem* dalių *Sanctus* ir *Lacrimosa* motyvų panaudojimo) skirtas ypatingas dramaturginis vaidmuo – patikėta išsakyti tai, kas svarbiausia („psichologinis intonavimas“). Po jo dar girdime *Eine kleine Nachtmusik* ir *Lacrimosa* motyvų nuotrupas. Užsienio recenzentai taikliai pastebėjo: „Narbutaitė demontuoja, defragmentuoja Mozartą. Ypač įdomu, kadangi galime matyti (stebėti) ir Vienos meistro, ir lietuvių kompozitorės pečius užgulusį darbą“ (Herkenrath, 2005).

„Archetipai – nepajudinami pasąmonės sferos elementai, tačiau jie nuolat keičia savo pavidalus“ (Юнг, 1997, c. 380), – teigė šios sąvokos pagrindėjas C. G. Jungas. Aptariamus O. Narbutaitės kūrinus siejanti „liūdnoji“ menininkų dvasia taip pat pasižymi skirtingais niuansais: „Mozartsommer“ – ji mocartiškai transcendentinė, pakylanti anapus, „Winterserenade“ – gyvenimiškos naštos prislėgta, beviltiška, „Rudens riturnelėje“ – mirties nuojautos ir gedulo paženklinta. Visais atvejais simbiozinis muzikinės medžiagos konstravimas – neformalus. O. Narbutaitė tarsi susitapatina su cituojamais autoriais, išgyvena jų likimus.

„Melodija alyvų sode“ (2000) dviem styginių kvarcetams ir trimtui neabejotinai pratęsia ne tik vyraujančių O. Narbutaitės kūryboje gilaus liūdesio, bet ir su mirties įvaizdžiu susijusių kūrinų sąrašą. Jį sudaro „Opus lugubre“ (pagal visas žodyne pateiktas prasmes – liūdnas, graudus kūrinys) styginių orkestrui, kantata „Kai ateina paskutinė taikos diena“, „Ėjimas į tylą“ vargonams, „Interludium“ fleitai, violončelei ir vargonams, „Gesang“ (čia panaudotas fragmentas iš Rainerio Maria Rilke's poemos „Sakmė apie korneto Kristupo Rilke's meilę ir mirtį“). Antroji simfonija (kurios antra dalis – orkestrinis „Melodijos alyvų sode“ variantas) latvių kompozitoriaus I. Zemzario laiške autorei pavadinta „mirties šalimi“. Frankfurto prie Oderio simfoninio orkestro užsakymu buvo sukurtos ir 2004 m. atliktos „Trys Dievo motinos simfonijos“ pagal liturginius, su Marija susijusius tekstus (tarp jų *Stabat Mater*).

„Tres Dei Matris Symphoniae“ (2003), beje, kaip ir kituose O. Narbutaitės kūrinuose, tarsi patiriame „nematomos religijos“ (Thomas Luckmannas pagal Brachmann, 2003, p. 456) pojūtį, kai ritualas perkeliamas į širdį, o kultas – į dvasią. Nors, suprantama, palyginus su kitais kūriniais, „Tres Dei Matris Symphoniae“ „religija“ yra akivaizdesnė. Drauge naujasis kūrinys įtvirtina O. Narbutaitės pasaulėjautos originalumą, liudija religinės patirties savitumą ir autonomiją. Anot Maxo Schelerio, šventumas (*sacrum*) suvokiamas kaip aukščiausia vertybė, kuri nusako religijos bei moralės santykį ir yra tapatinama su individualiu Dievu (M. Scheler pagal Chłopicka, p. 46). Patekti į sakralią

tikrovę vis dėlto padeda mitai, ritualai, siejami su tam tikrais archetipais, kurie ir sakralų meną daro suprantamą. *Sacrum* tikrovę atsiskleidžia per hierofanijas (mitus, simbolius, objektus) (Chłopicka, 2004, p. 47), kurias „Tres Dei Matris Symphoniae“ O. Narbutaitė taip pat pasitelkia. Jas atskleisime kitame straipsnyje.

Nuorodos

¹ Pirmosios jų – tai muzikinis siužetų ir vaizdų įprasminimas, šaknimis siekiantis senovės mitus ir legendas (padavimus), antrosios fiksuoja giluminius muzikinio mąstymo pagrindus, tiesiai nesusijusius su nemuzikiniaiis pirmavaizdžiais (universalūs derminiai dėsniumai, L. Akopiano aprašytas archetipas „preiktas-iktas“). Žr.: В. Валькова, Музыкальное знание в поисках „вечного“: о понятии „музыкальные архетипы“, *XXI a. muzika ir teatras: paveldas ir prognozės*, Vilnius, Lietuvos muzikos akademija, 2002, p. 53.

² Muzikos audinys neapibrėžtas, misteriškas – padala *Misterioso* tarsi perteikia muzikinės materijos irimą. Aleatorikos bangų proveržiai iškelia atskirus anksčiau skambėjusios melodijos motyvus, tačiau silpnėja fizinė jų skambėjimo galia, bet ne dvasinė...

³ Anot autorės, „antroji simfonijos dalis – mirties kontempliacija. Tai visiškai skirtingas pasaulis. Jis ne toks simfoniškas (kaip I dalis – A. Ž.), bet absoliučiai logiškas, nuoseklus“. Žr.: O. Narbutaitė, From Melody to Symphony, *Lithuanian Music Link*, No 3, October, 2001 – March 2002.

⁴ Po Antrosios simfonijos premjeros 2001 m. „Gaidos“ festivalio metu dalydamasi išpuodžiais kalbėjau: „Tai turbūt vienas traagiškiausių kūrinių, sklindinas nuskaidrinančios, tarsi atėjusios iš anapus dvasios kančios. Užvaldanti savo vientisumu, minties gelme muzika. Mane nepaprastai stebino pirmos dalies fragmentiškume juntamas kryptingas mikrodalelių judėjimas – lyg toje faktūroje girdėtum skambančią begalinę muziką, kuri antroje dalyje iš chaoso virsta nepaprasto sugestyvumo giesme. Autorė panaudojo visas simfoninio orkestro galimybes, ir jas puikiai perteikė R. Šerveniko diriguojamas Filharmonijos orkestras“ (*Lietuvos rytas/Mūzių mėlūnas*, 2001 10 23).

⁵ Puslapiai nurodomi pagal partitūros rankraštį.

⁶ Anot autorės: „Pirma simfonijos dalis susijusi su klasikine, romantine simfonijos traktuote, kaip aš ją suprantu, ir turi vėlesnės muzikos atspindžių – tam tikri melodiniai segmentai, aliuizijos, ženklai, taškuotas ritmas, tam tikri varinių signalai ir instrumentinės spalvos. Aišku, tai nėra klasikinė sonatos forma, bet kai kurie jos elementai yra – temos grįžta, pinasi. Aš sąmoningai naudoju tam tikrus dalykus, kurių niekada anksčiau netaikiau savo kūriniuose – unisonus, klasikinį instrumentų dubliavimą. Ir kartu buvau visai laisva“ (O. Narbutaitė, From Melody to Symphony, ten pat).

⁷ Tokiais atvejais dažnai cituojamas nuostabus Paulio Ricoeur'o klausimas „Kaip galiu aš, pradėtas kito, kitaip tariant, tėvo, tapti pačiu savimi?“ Arba prisimenamas M. Bachtinis: „Persona neturi vidinės suverenios teritorijos, ji visiškai ir visada besiribojanti; žiūrėdama į savo vidų ji žiūri į kito akis arba kito akimis“. Žr.: K. Korsyn, Beyond Privileged Contexts, *Rethinking music*, ed. by N. Cook and M. Everist, Oxford University Press, 1999; reprinted with corrections 2001, p. 63, 71.

Literatūra

- Bartas R. *Teksto malonumas*. Vilnius: Vaga, 1991.
- Brachmann J. *Kunst – Religion – Krise: Der Fall Brahms*, Musiksoziologie herausgegeben von Christian Kaden. Kassel: Bärenreiter, 2003.
- Chłopicka R. Dialogas su tradicija Krzysztofo Penderckio muzikoje. *Muzika muzikoje*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2004.
- Herkenrath S. Mit eigener Stimme. Portraetkonzert Onute Narbutaite. *WN (Westfälische Nachrichten)*. 11 04 2005.
- Klotinis A. Mitas muzikoje. *Krantai*. 1990, balandis.
- Korsyn K. Beyond Privileged Contexts. *Rethinking music*. Ed. by N. Cook and M. Everist. Oxford University Press, 1999; reprinted with corrections 2001.
- Lesle L. *Neue Zeitschrift für Musik*. 2003. Nr. 1. P. 82.
- Mendyk M. *ONUTE NARBUTAITE: Symphony no. 2; Liberatio; Metabole; Lithuanian National Symphony Orchestra; Robert Servenikas – dyr.; Finlandia*, 2003. www.radio.com.pl.
- Narbutaitė O. From Melody to Symphony. *Lithuanian Music Link*. No 3. October 2001 – March 2002.
- Narbutaitė O. Melody in the Garden of Olives. *Lithuanian Music Link*. No 1. October–March, 2000.
- Rupekaitė-Mariniuk K. Muzikos instrumentų funkcijos ir reikšmės Šventajame Rašte. *Lietuvos muzikologija*. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2002. T. 3. P. 113–127.
- Tarnawska-Kaczorowska K. *Tadeusz Baird. Glosy do biografii*. Kraków: Musica Iagellonica, 1997.
- Woiczek M. Onutė Narbutaitė na płytach Finlandia Records. *Ruch muzyczny*. 2003/3. P. 10–15.
- Арановский М. *Музыкальный текст. Структура и свойства*. Москва: Композитор, 1998.
- Валькова В. Музыкальное знание в поисках „вечного“: о понятии „музыкальные архетипы“. *XXI a. muzika ir teatras: paveldas ir prognozės*. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2002.
- Красникова Т. Стилиевые архетипы в творчестве французских импрессионистов. *Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии музыкального образования*. Научно-практическая конференция, 29–30 октября 1996 г. М., 1999. С. 80.
- Юнг К. Г. *Божественный ребенок*. Москва: Олимп, 1997.

Summary

In a number of her works, Onutė Narbutaitė employs, both consciously and unconsciously, musical “myths” that are manifest on two levels of archetypes – i.e. generally mythical and immanently musical (Vera Valkova). In her Second Symphony, consisting of two movements named Symphony and Melody, she follows freely the semantics and the structure of the Biblical subject (Christ’s prayer in the Garden of Olives). The final sections of the two movements can be understood as instances of archetypal use of the procedures characteristic of development in romantic works: on the one hand, an increasing dramatic tension towards the clo-

sure, and on the other, elation and religious references in the final sections of symphonic works. The semantic content of the trumpet melody that closes the second movement of the Second Symphony can be also understood as an expression of romantic unity of love and death, which springs from the insuperable contradiction between the ideal and the reality. It is death that gives meaning to the most intense moment in one's spiritual life and reveals the profound ethics of Christian culture.

Romantic sensitivity is related to a perpetual dilemma between aesthetics and ethics in Europe's Christian art; its strong presence is much more evident in the Second Symphony than in the other works by Onutė Narbutaitė. The two-movement cycle, ruminating over a single lyrical state, brings to one's mind Schubert's *Unfinished*.

The first movement of the Second Symphony, which is more explicitly symphonic than the chamber-like second movement, represents vividly the romantic element governed by intuition and inspiration, and imbued with imaginative freedom and mysteriousness. Some of the essential archetypal features in the first movement of the Second Symphony are the dramatic contour shaped in wavelike patterns of various size, dynamic oscillation from *crescendo* to *diminuendo*, from individual lines to *tutti*, and simultaneous contraposition of the highest and lowest registers in the orchestra. All this evokes in a competent listener associations with archetypal patterns of romantic psyche, described most often in antinomic pairs, such as spiritual vs. material, dream-like vs. real, affective vs. intellectual, intuitive vs. rational, etc. The amplitude of wavering in the first movement is so vast that it leads to affective extremities, resulting in a kind of romantic *stile concitato*.

The first movement seems to "argue" that the ideal is unattainable in reality, and that it can only be approached and reached in transcendence – in a spiritual realm. Symbolizing this "ideal" is the melody at the end of the symphony, which rises from the sonoric textures of the first movement, dense with archetypal me-

lodical segments, and from the depths of the second movement's linear textures. Such a concentration of the thematic material at the end of the composition (as it were, not a theme and variations, but variations and a theme) can be also viewed as an instance of archetypal use in the work of Onutė Narbutaitė, as well as in that of some other 20th-century composers.

The striving towards the "ideal" (which ultimately takes the form of a trumpet melody that can be seen as a reconciliation of love and death) unites the two contrasting movements into one unified whole. The unity of a work of art is another archetypal criterion upon which its value is judged. The unity in many of Narbutaitė's works (and especially in her Second Symphony) results not only from homogeneity, but also from heterogeneity, which is in most cases based on dichotomies. Both the homogeneous continuity of a tradition (adherence to the established patterns and archetypes) and its rupture, from which heterogeneity follows as a consequence (Harold Bloom), are equally important in the formation of an original approach. Such a dialectic relationship of tradition (which presupposes the use of archetypes) and originality can be traced in many of Narbutaitė's works.

Manifestations of intrinsic, immanently musical archetypes become apparent in the context of intertextuality and musical semiosis characteristic of post-modern times when both original and borrowed melodic structures are used as signs bound to certain meanings. Melodic patterns of Mozart, Schubert and Chopin, inserted into Narbutaitė's own musical texts, become associated with the semantics of sadness, which in each individual case is given a slightly different rendition: in *Mozartsommer 1991*, the sadness is transcendental and rising beyond; in *Winterserenade*, it is laden with burdens of life and hopeless; and *Autumn Ritornello* is marked with the presentiment of death and mourning. What is common to all these cases is the construction of musical material whose nature is symbiotic and informal. Narbutaitė seems to identify with the composers she quotes and to empathize with their experiences.

Andante ♩ = 72
9

1
Fl. 2

3

1
Ob. 2

3

1
Cl. 2

Cl. B.

1
Fg. 2

mf

Cor

Tb

mf

1
Vnl.

mf

2
Vnl. *div.*

mf

1
Vl. *tutti*

mp *poco a poco cresc.*

2
Vl. *div.*

mf *poco a poco cresc.*

1
Vc. *tutti*

f espressivo

2
Cb.

ord.

mf

1 puz. O. Narbutaitė. Simfonija Nr. 2. Partitūros p. 20

Largo dolcissimo ♩ = 48

13

Fl

Cl

Cl. b.

Flg 1

Flg 2

Flg 3

Cor

13

Es muta in E, H in B (C Des EFGAB)

Vn I

Vn II

Vcl

solo vc

all'i

Cb

2 puz. O. Narbutaitė. Simfonija Nr. 2. Partitūros p. 29

zitenuto Moderato $\text{♩} = 92$

22

Fl 1
Fl 2
picc.
Ob 1
Ob 2
Ob 3
Cl 1
Cl 2
Cl 3
Fg 1
Fg 2
Cor
Tr 1
Tr 2
Tr 3
Tn 1
Tn 2
Tn 3
Tb
Vn I
Vn II
Vc
Vc
Cb

3 puz. O. Narbutaitė. Simfonija Nr. 2. Partitūros p. 43