

Religinė muzikos transcendencija

O. Narbutaitės *Tres Dei Matris Symphoniae*

AUDRONĖ ŽIŪRAITYTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01107 Vilnius

El. paštas: adagio2@takas.lt

Straipsnyje nagrinėjamas vienas didžiausių O. Narbutaitės kūrinių *Tres Dei Matris Symphoniae* („Trys Dievo Motinos simfonijos“, 2003), įtvirtinantis kompozitorės pasaulėjautos originalumą. Atskleidžiamas religinės patirties savitumas, santykis su *sacrum* sfera. Analizuojami išoriniai, religingumą konkretizuojantys veiksniai (tekstai ir kt.) ir vidinė, transcendentinė muzikos įtaiga. Siekiama atskleisti religinės temos traktuotės originalumą.

Raktažodžiai: Narbutaitė, religinė muzika, *sacrum–profanum*, savitumas, tekstai, vizualūs menai, muzikos audinys, žanras

Kūrinio priešistorė

Atsiliepimų apie Onutės Narbutaitės keturių kompaktinių plokštelių seriją (ją 2002–2004 m. išleido *Finlandia Records*) ir puikų jos atlikimą būta daug. Hartmut Lück prabyla apie O. Narbutaitės muzikos religingumą: „(...) džiugina, kad kompozitorė laikosi atokiai nuo madingos neoromantikos ir nuo Rytų bloke šiuo metu kultivuojamo plakatiško religingumo. (...) intymiuose styginių kvartetuose su melancholiškais „užmaršties“, „sugrįžtančios žiemos“ nuotaikomis ir kūriniuose kameriniam orkestrui jauti ponios Narbutaitės individualų toną ir tikrumą, – tai žadina susidomėjimą ir nuteikia laukti naujų kūrinių...“¹

2004 m. kovo 6 d. Vokietijoje įvyko O. Narbutaitės *Tres Dei Matris Symphoniae* („Trys Dievo Motinos simfonijos“) mišriam chorui ir orkestrui premjera. Paklausta apie kūrinio gimimo istoriją kompozitorė kalbėjo:

„2000-aisiais Frankfurto simfoninio orkestro *Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt (Oder)* iniciatyva Frankfurte ir Kotbuse buvo atlikta mano oratorija *Centones meae urbi*. Po metų iš orkestro vadybininko gavau pasiūlymą parašyti didelį kūrinių 2003 metais, kai turėjo įvykti Frankfurto festivalis *Frankfurter Festtage der Musik*, skirtas miesto 750-mečiui ir vietinės Bacho draugijos metinėms. Festivalį buvo numatyta sieti su įvairiais liturginės muzikos aspektais – nebūtinai su konkrečiomis bažnytinėmis apeigomis. Tai galėjo būti katalikiškos mišios, evangeliška pasija ar kūrinys, susijęs su ortodoksų ar žydų liturgija, bet taip pat ir plačiau suprasto religingumo atspindžiai. Taigi ėmiau galvoti apie religinės tematikos kūrinių. Tačiau kaip viskas ir visur kinta (dažniausiai dėl finansavimo stokos), taip keitėsi ir festivalio organizatorių planai. Užsakymas buvo peradresuotas 2004 metų festivaliui, kuriame bus akcentuojama baltiška muzika ir mano kūrinys skambės per festivalio atidarymą. Taigi pasikeitė kontekstas, o sumanymas liko senas“².

¹ H. Lück, *Klassik Heute, Tonträger Besprechung*, 20 November, 2002; www.klasik-heute.com

² Iš pokalbio su autore (angliška versija: Three Symphonies to the Mother of Good. Onutė Narbutaitė discusses the subject and background for her latest work, *Lithuanian Music Link*, No 7, October, 2003/March 2004).

O. Narbutaitei sukūrus *Tres Dei Matris Symphoniae*³, religinė tema jos kūryboje pirmą kartą suskambo itin atvirai. Tačiau ar dėl to šis kūrinys esmingai išsiskiria kitų kompozitorės kūrinų kontekste? Ar čia O. Narbutaitė išvengė kritikų minėto „plakatiško religingumo“?

Sacrum konkretizavimo būdai

Pirmiausia *Tres Dei Matris Symphoniae* vėl atskleidžia O. Narbutaitės pasaulėjautos originalumą, religinės patirties savitumą ir autonomiją⁴. Įsiklausykime į kompozitorės samprotavimus:

„Labai įdomu imtis temų, kurios turi didžiulę, turtingą istoriją, yra interpretuotos daugelio menininkų, ir ieškoti savo kelio. Religinė tema, man atrodo, reikalauja ypač asmenišką pasirinkimo ir santykių. Marijos įvaizdžio traktuotė ne tiek apeiginė, kiek susiklosčiusi iš apmąstymų ir įsijautimų; asmeniškumas, mano galva, ir yra svarbiausias religinis aspektas. Marijos įvaizdis gal nėra visai tradicinis, jei tradicija laikytume įprastą Marijos temai šiek tiek vienaplanį lyrizmą“⁵.

„Būtent subjektyvus žvilgsnis ir santykis, o ne ritualinis žinomų tiesų pakartojimas buvo akstinas prisiliesti prie šių šimtmečiais reflektuojamų dalykų. Tačiau tos per amžius besitęsiančios refleksijos, choralo tonais aidinčios po begale skliautų, įsirežusios begalėse tapytų, raizytų ar marmure kaltų klosčių, ir yra ta gelmė, kurioje bręsta tavasis „subjektyvumas“, neatsiejamas nuo šios inspiruojančios patirties“⁶.

Subjektyvi temos traktuotė perteikiama ir per parinktus tekstus, kurie jau sukūrus muziką pateko į knygą-anotaciją. Kaip ir pačios autorės mintys, jie nėra už kūrinio ribų, o tampa svarbiais jo kontrapunkto balsais. Tai – Umberto Eco, R. M. Rilke, Bruno Schulzas ir kiti. Jų tekstų atsiradimą kompozitorė taip komentuoja:

„Norėjosi turėti kažką šalia kūrinio, nors minėtų rašytojų tekstai nebuvo inspiraciniai, išankstiniai. Tai kažkas, kas tiesiog tuo metu pasitaikė pakeliui. Pavyzdžiui, cituoju S. Lagerlöf „Stebuklingąsias Nilso keliones“. Kai vakarais dukrai jas skaitydavau, pamačiau citatą, kuri labai tiko mano rašomai muzikai. Arba B. Schulzo tekstas. Šis autorius buvo žydas ir neturi nieko bendra su Marijos apologetika. Tiesiog tiko“⁷.

Tekstų „tinkamumą“ supaprastinus, jį geriausiai iliustruoja kompozitorės mėgstamo poeto R. M. Rilke's eilės, susijusios su Marijos gyvenimu ir atspindinčios muzikos turinį (pvz., trimito melodija: „Giedoti ėmė angelas tada“⁸).

O. Narbutaitės „Trys Dievo motinos simfonijos“ neatitinka liturginės muzikos kanonų, tačiau tai nesumenkina čia išreiškiamo religinio jausmo. *Tres Dei Matris Symphoniae*, beje, kaip ir

³ Būtų įdomu palyginti su šveicarų kompozitoriaus Franko Martino kantata *Maria-Triptychon* (1968) solo pranei, smuikui solo ir orkestrui (tekstas *Ave Maria* ir *Magnificat*).

⁴ Anot Maxo Schelerio, šventumas (*sacrum*) suvokiamas kaip aukščiausia vertybė, kuri nusako religijos bei moralės santykį ir yra tapatinama su individualiu Dievu. Žr.: R. Chłopicka, Dialogas su tradicija Krzysztofo Pendereckio muzikoje, *Muzika muzikoje: įtakos, sąveikos, apraiškos*, sudarė A. Žiūraitytė, Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2004, p. 46.

⁵ Iš pokalbio Lietuvos nacionalinėje filharmonijoje prieš „lietuvišką“ kūrinio premjerą 2004 m. spalio 14 d.

⁶ Knyga-anotacija *Tres Dei Matris Symphoniae*.

⁷ Iš pokalbio Lietuvos nacionalinėje filharmonijoje prieš „lietuvišką“ kūrinio premjerą 2004 m. spalio 14 d.

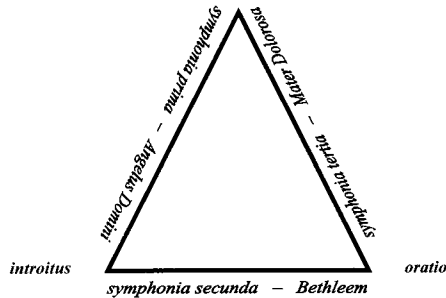
⁸ Rainerio Maria Rilke's eilėraščio „Apreiškimas Marijai“ (*Mariae Verkündigung*) fragmentas iš *Das Marien-Leben* („Marijos gyvenimas“, vertė J. Juškaitis).

kituose O. Narbutaitės kūrinuose, tarsi patiriame „nematomos religijos“ (Thomas Luckmann) buvimą: ritualas perkeliamas į širdį, o kultas – į dvasią⁹. Suprantama, šiame kūrinyje religinės pajautos akivaizdesnės nei kituose (nors vartojami *Ave Maria*, *Gloria*, *Stabat Mater* tekstai).

Nors šventumas racionaliam pažinimui neprieinamas, žmonijos patirtis liudija, jog turime apriorinių gebėjimų jį patirti. *Sacrum* atskleidžia ir per mitus, simbolius. Naujame kūrinyje O. Narbutaitė juos pasitelkia:

„Žinoma, yra sąsajų su įvairiais dalykais – mane įkvėpė ir klasikinė bei senoji muzika, ir viduramžių dailė, ir įvairių laikų pamąstymai šiomis temomis. Partitūros pradžioje nupiešiau Švč. Trejybės simbolį – trikampį, kuris čia kartu simbolizuoja tris kūrinio dalis: linija žemyn – Apreiškimas, horizontaliai – Gimimas, aukštyn – Nukryžiuojimas.“¹⁰

„Trys dalys apima tris pagrindinius Marijos gyvenimo momentus, susijusius su Kristumi. (...) Pirmoje dalyje užkoduota visa būsima muzika, taip kaip Angelo apreiskime Marijai nulemti visi būsimi įvykiai. Pirmą dalį – *Angelus Domini* („Dievo Angelas“), antrą – *Bethleem* („Betliejus“), trečią – *Mater Dolorosa* („Sopulingoji Motina“). Taip pat yra trumputė išanga – *Introitus*, kurioje panaudotas Giesmių giesmės teksto fragmentas ir trumputė pabaiga *Oratio* („Malda“), kurioje skamba Hildegarde von Bingen tekstas. Trečioji dalis parašyta tradiciniu *Stabat Mater* tekstu, pirmoje dalyje naudoju *Ave Maria* tekstą, o antroje – *Gloria* pirmas eilutes.“¹¹



Klausantis *Tres Dei Matris Symphoniae* pajunti transcendentinę muzikos galią. O. Narbutaitės kūrinys byloja apie paslaptinę, pojūčiais nepatiriamą tikrovę, vadinamą didžiąja transcendencija¹². „Trys Dievo Motinos simfonijos“ savaime perša mintį apie muzikos analogiją su religija, įtaigiai atskleidžiant Bohdano Pociėjaus („tai, kas neišreiškama žodžiais – sakraline, religine prasme, gali iš tiesų atsiverti, konkretizuotis pojūčiams prieinamu pavidalu tikrai muzikoje“¹³).

⁹ Žr. Jan Brachmann, *Kunst - Religion - Krise: Der Fall Brahms*, Musikoziologie hrsg. von Christian Kaden, Band 12, Kassel: Bärenreiter, 2003, p. 469.

¹⁰ Žr. Knygą-anotaciją *Tres Dei Matris Symphoniae*.

¹¹ Iš pokalbio Lietuvos nacionalinėje filharmonijoje prieš „lietuvišką“ kūrinio premjerą 2004 m. spalio 14 d.

¹² Thomas Luckmann, žr. Jan Brachmann, *Kunst-Religion-Krise*, p. 54.

¹³ Ypatingą muzikos artumą religingumui, anot B. Pociėjaus, atskleidžia muzikai būdinga dialektika. „Tai taikliausia beformė stichija ir drauge itin tiksli forma, konstrukcija (nors kūrinyje abu tie būviai sinchroniškai vienas kitą neigia). Toks būvių poliariškumas liudija ypatingą muzikos artumą religijos sferai, religingumui, religinėms pajautoms ir vaizdiniais, nes juk prie Dievo suvokimo mus artina ir begalinės kosmoso stichijos įsivaizdavimas (ikimaterialioji begalybė), ir žodis (*logos*, gr. „tvarkantysis“), idėja, sąvoka, tikslinumas“. Žr.: B. Pocijė, *Religinė inspiracija muzikoje, Krantai*, 1990, Nr. 7–8, p. 29–33 (p. 30).

Muzika, turédama ypatybių, palankių religinei aspiracijai, suprantama, ne visada yra religinė. Tačiau aptariamas kūrinyms jai itin artimas, sudarantis prielaidas palyginti muziką ir religiją. Jas jungia būsenų opozicija, tapsmo sugestija ir meditatyvumas, amorfiška stichija ir apgalvota konstrukcija bei lotyniško žodžio tikslingumas. *Tres Dei Matris Symphoniae* muzika pilna opozicijų, ir čia svarbūs akcentai tenka meditatyvumui.

Apie partitūros kontrastingumą po premjeros Vokietijoje Peter Buske rašė: „Nuo pat pradžių viešpatauja milžinišką išpūdį daranti kontrastinė dramaturgija. Šviesa priešinama tamsai, triukšmas – tylai. Raibuliuojančius skambesio paviršius keičia gūdūs ir grėsmingi sūkuriai. Į maldavimus įsilieja maištingumas. Susipynusios intervalų konstrukcijos aštrinamos disonansais. Glissando efektai kaitaliojasi su pavieniais tonais, švelnūs nežemiški vaizdai – su dejonėmis. (...) Tai labai intensyvus, religinio mistiškumo persmelktas kūrinyms, jame nėra nei perdėto jausmingumo, nei ceremoningumo“¹⁴.

Susidaro išpūdis, kad bendras sonorinis „Trijų Dievo Motinos simfonijų“ lygmuo susiklosto lyg savaime, paklusdamas visatos akustinės organizacijos dėsniams. Muzikinė medžiaga tarsi pati organizuojasi. Įsitikiname egzistuojant bendrą muzikinio procesualumo energetinį principą, kuris nuolat pusiausvyrą sutrikdo ir netrukus ją vėl atkuria – nuo ramybės būsenos iki maksimalios dinaminės įtampos, kuri po nuolydžio cikliškai vis kartojasi, ir iki mikrodinaminių kompensacijų, slypinčių balso vadovų dėsningumuose¹⁵ (šis principas būdingas ir antros simfonijos I daliai, ir simfoniniam kūriniui *La barca*).

O. Narbutaitės stiliaus savybė – muzikos tėkmės natūralumas (turintis „eskizo kerų“) – *Tres Dei Matris Symphoniae* įgauna simfoninį mastą ir gali būti suvokiama kaip Dievo suvokimą priartinanti „beformė kosmoso stichija, ikimaterialioji begalybė“. Tai ypač akivaizdu ciklo pirmoje dalyje *Angelus Domini (symphonia prima)*. Ji kupina orkestrinių bangų siūbavimo, įtampos ir atoslūgio opozicijų, sudarančių paslaptinę kosminės stichijos judėjimo išpūdį, kuris tarsi Kūrėjo valdomas atveda prie Apreiškimo stebuklo. Po keletą minučių trunkančio atoslūgio energetiniai muzikinio audinio resursai susikoncentruoja giluminei, tyliajai dalies kulminacijai (vyrauja *piano* dinamika), kurios pabaigoje įstoja choras, rečituodamas *Ave Maria* tekstą. Po jo variniai pučiamieji *forte* „gieda kaip angelai“, pranešdami apie įvykusį stebuklą (1 pvz.). Tęsiama *Ave Maria* rečitacija.

Semantinio konkretumo ir toliau skambančiai muzikai teikia grigališkojo choralo modelis (2 pvz.), lotynų kalba, Baroko epochos sakralinės muzikos puslapius primenantys pučiamųjų instrumentų dainingų motyvų rezginiai (3 pvz.).

Apie *Tres Dei Matris Symphoniae* melodingumą O. Narbutaitė kalbėjo:

„Pradedant oratorija *Centones meae urbi*, mano kūriniai tapo labiau melodingi. Įnikau į melodizmą, nes iki tol mano muzika daugiausia buvo visiškai amelodiška. Oratorija man teikė džiaugsmą rašyti melodijas, kurios yra apčiuopiamos. Ne abstrakčios, o konkrečios, kurias galima ir įsiminti, ir padainuoti. Jos natūraliai ir organiškai derinasi su absoliučiai šiuolaikiška faktūra ir kalba. Bandau eiti šiuo keliu, šia kryptimi.“¹⁶

Tres Dei Matris Symphoniae melodiką suskirstytume į *sacrum* sferai priskirtinas chorališkas temas (žr. 1, 2 pvz.) ir su konkrečia religine semantika nesusijusias, bet ne mažiau dvasingas temas (žr. 3 pvz.).

¹⁴ P. Buske, *Das Wesen Maria ergründen, Märkische Oderzeitung*, 2004 kovo 8.

¹⁵ Žr.: M. Кокжаев, *Топология музыкального пространства*, Москва: Композитор, 2004, c. 45.

¹⁶ Iš pokalbio Lietuvos nacionalinėje filharmonijoje prieš „lietuviškąją“ kūrinio premjerą 2004 m. spalio 14 d.

Cori 1, 2, 3
Tn 1, 2, 3

mp

Cori 1, 2, 3
Tn 1, 2, 3

mf

Cori 1, 2, 3
Tn 1, 2, 3

f

1 pvz. Angelus Domini (symphonia prima)

Soprano
Alto
Tenor
Bass

f

A-ve A-ve A-ve Ma-ri-a
A-ve A-ve A-ve Ma-ri-a
A-ve A-ve A-ve Ma-ri-a
A-ve A-ve A-ve Ma-ri-a

2 pvz. Angelus Domini (symphonia prima)

Soprano
Alto
Tenor
Bass

p

ma-ri-a
ma-ri-a
ma-ri-a
ma-ri-a

16

3 pvz. *Angelus Domini* (symphonia prima)

Kaip ir kitiems O. Narbutaitės kūriniams, šiam būdinga paradoksali spontaniškumo ir preciziškumo darna. Muzikos takumas „Trijose simfonijose...“ dera su tikslia forma, konstrukcija. Albrechtas Thiemannas po premjeros Vokietijoje rašė: „Poveikis, kylantis iš Onutės Narbutaitės kūrinii, susijęs su retai pasitaikančia, paradoksalia vidine pusiausvyra: jie skamba paprastai ir kartu sudėtingai, individualiai ir universaliai, meditatyviai ir analitiškai“¹⁷. *Symphonia prima*, būdama užbaigta simfoniskai plėtojama dalimi, drauge yra trijų simfonijų ciklo pagrindas. Pirmos dalies tematizmas, atskiros jos padalos skamba ir kitose ciklo dalyse. Kartojimo principus O. Narbutaitė pati nurodo knygos-annotacijos dalyje „Arkos“. Išiklausykime į *Tres Dei Matris Symphoniae* muzikos „analitinį“ skambėjimą bylojant pačiai kompozitori:

¹⁷ A. Thiemann, Weltpremiere an der Oder, *Märkische Allgemeine*, 2004, kovo 8.

„Arkos, skliautai, proporcijų simetrija, pasikartojančios detalės¹⁸. Pagrindinė, didžioji arka, – arba tiltas, – jungia pirmą ir trečią simfonijas. ANGELUS DOMINI p. 27–42 = p. 50–65 MATER DOLOROSA. (...) pačioje pradžioje, 6-ame puslapyje kaip užuomina, o 3-ioje skaitlinėje intensyviai suskambantys akordai, vėliau sugrįžtantys 17-ame, 19–20-ame bei 23-iaame puslapiuose, trečioje simfonijoje taps *Stabat Mater* harmonijos pagrindu. Iš pradinių fleitų motyvų išaugs vėlesnės varinių melodijos.

Mažosios arkos. Trečia simfonija MATER DOLOROSA: Į *Stabat Mater* vedantys p. 6–7 = p. 72–73, po kurių netrukus prasideda nusiramimas. Nedidelė, bet dėl savo aštraus skambesio aiškiai girdima arka tarp pirmos ir antros simfonijų (...)

Kiti pasikartojimai. Septyni *tutti* kirčiai, sujungti su septynių natų trombono motyvu, tris kartus perkerta *Stabat Mater* eigą – trys trijų ketvirtinių taktai 4, 24 ir 36-ame MATER DOLOROSA puslapiuose (...)

Instrumentų, tembrų pasikartojimai, nors keičiasi jų atspalviai ir ekspresija, lengvai atpažįstami“.

4 pvz. Bethlehem
(symphonia
secunda)

¹⁸ Išsamiau žr. knyga-anotaciją *Tres Dei Matris Symphoniae*.

Tres Dei Matris Symphoniae iš tiesų gali pažadinti visatos proporcingumo iliuziją, ją sudarančios medžiagos elementų pusiausvyros, pagaliau harmonizuojančios, konstruktyvios energijos, slypinčios toje medžiagoje, vaizdinius, kurie susiję su religine, Dievo, pajauta.

Muzikai būdingoje, religijai artimoje būvių opozicijoje svarbi vieta tenka meditatyvumui. Antroje dalyje *Bethleem (symphonia secunda)* pakilimo ir atoslūgio bangų energetinis intensyvumas mažesnis, kitokio pobūdžio, pilnas tapsmo sugestijos. Čia, ypač dalies pradžioje, vyrauja paslapties kupina ramybė (*misterioso*), išreiškiama pabrėžtinai sonoriniu muzikos audiniu. Choras antroje dalyje – tartum „sonorinis instrumentas“, nors dalies kulminacijoje jis taip pat konkretizuoja *sacrum* sferą atlikdamas *Gloria* tekstą. Ši semantiškai šviesiausia viso simfonijų ciklo kulminacija paruošiama keletu sonorinių bangų. Pasiekus ją, visa faktūra virpa, trimituoja (4 pvz.).

Antroje dalyje daugiausia šviesos, apie kurią kompozitorė kalba viename knygos-anotacijos skyrelyje „Šviesa“.

Vizualių menų įtaka (šviesa, draperijos)

Knygos-anotacijos tekstas, anot autorės, nubrėžia ir inspiracinį nemuzikinį ratą, buvusį aplink šį kūrinį. Jis labai vizualus¹⁹:

„Skvarbi akinanti šviesa, lūžtanti vario ir styginių disonansuose.

Paslaptingas, lyg pro rūką regimas spindesys, atsirandantis ir vėl pradingstantis skraiste pavirtusio orkestro klostėse.

Bauginantis šaltas blyksnis, netyčia atsimušęs nuo tamtamo ar vibrafono plokštelės, trumpai apšvietęs basklarneto intonacijos vingį ir užgesęs kontrafagoto gelmėje.

Ir švelni ramybės šviesa, besisupanti obojų ir smuikų nėrinuose, nusileidžianti matiniais violončelės tonais (*symphonia secunda*) arba kylanti aukštyn lengvais lyg plunksnos styginių ir fleitų motyvais (*symphonia tertia*).

Pro penklines besiskverbianti šviesa turi daugybę atspalvių – tonų, tempų ir aukščių. Kartais manoma, kad tai aukštųjų registrų, konsonansinių skambesių ir mažorinių tonacijų privilegija. Tačiau kaip architektūros, taip ir muzikos statinyje pro langą patekęs spindulys apšviečia ne tik kupolo skliautą, bet pasiekia ir atveria pačius netikėčiausius užkampius.“

Antros dalies pradžioje ir vėliau dažnas aukštų, šviesių registrų priešinimas ir derinimas su žemais, tamsiais tembrais (5 pvz.) tarsi paryškina šviesą, atskleidžia kontroversišką šviesos ir tamsos santykį.

¹⁹ Knygos-anotacijos iliustracijas autorė komentuoja taip: „Mano sudarytoje knygelėje ant viršelio romanų Madona iš Bavarijos miestelio Ruppoldingo bažnyčios. XII amžius. Toliau (Tekstai šalia tekstų...) mozaika iš Ravenos (Italija) – Basilica di S.Vitale, presbiterijos mozaikos detalė. Ravena garsėja savo mozaikomis, kurios yra iš V–VI amžių. Ši yra greičiausiai iš VI a. Toliau (Draperijos) 1460–1531 m. gyvenusio garsaus vokiečių skulptoriaus Tilmano Riemenschneiderio medinė „Marija“ iš Marijos altoriaus, kuris yra mažoje bažnytelėje (Herrgottskirche) Kreglingene prie Tauberio (Creglingen an Tauber, Tauberis – upė), Viurcburgo apylinkėse“ (iš pokalbio Lietuvos nacionalinėje filharmonijoje prieš „lietuvišką“ kūrinio premjerą 2004 m. spalio 14 d.).

5 pvz.
Bethleem
(symphonia
secunda)

Šviesos efektas antroje dalyje pasiekiamas dviem būdais: harmoninėmis-tembrinėmis priemonėmis ir atkuriant ankstyvojo daugiabalsumo modeliu. Žemų registrų fone pasigirsiantis varpelis yra tartum šviesos blyksnis. Žemi choro registrai priešinami su aukštųjų instrumentinių tembrų pynimu (I d. medžiagos kartojimas) ir teikia skambėjimui nuskaidrėjusį koloritą, kaip ir iš pirmos dalies grįžtantis „grigališkasis choralas“. Kartais šviesos ir tamsos žaismas antroje dalyje pažadina ir klosčių, draperijų kritimo asociacijas, apie kurias autorė kalba knygos-anotacijos skyriuje „Draperijos“: „Žaidžiant šviesa ir šešėliais, muzika darosi panaši į banguojantį audeklą“. Žvelgiant į senuosius religinius paveikslius O. Narbutaitė ypač žavėjo išraiškingos draperijos, klostės, apsiaustai. „Muzikos faktūrose man norėjosi kai kur ir orkestrą paversti skraiste, ją klostuoti“, – sako kompozitorė²⁰.

²⁰ Iš pokalbio Lietuvos nacionalinėje filharmonijoje prieš „lietuviškąją“ kūrinio premjerą 2004 m. spalio 14 d.

Savita orkestrine technika kompozitoriui naujajame kūrinyje tai pavyksta įtaigiai padaryti. Čia svarbus energetinis muzikinių masių prisodrinimas ir išretinimas, atsispindintis ir muzikos grafikoje-notacijoje, kurioje sustiprinami erdviniai muzikinės substancijos parametrai, kraštinių registų erdviškumas. Instrumentinis ir choro *glissando* efektas, pučiamųjų instrumentų linijų pynės suvokiami tarsi klostavimas (6 pvz.).

6 pvz.
Bethleem
(symphonia
secunda)

Šioje vietoje nukrypsime į kitą, vėliau sukurtą, O. Narbutaitės kūrinį. Kai kurios orkestrinio „Trijų simfonijų...“ audinio ypatybės kompozitorės detalizuotos ir išplėtos styginių kvartete Nr. 4 DRAPPEGGIO (2004)²¹. Vien opuso pavadinimas atspindi sintetinę (materia-

²¹ Drappoggio Klangspuren (Tirolis) ir „Gaidos“ festivalių metu (2004) atliko žymusis Arditti kvartetas (kūrinys jam ir dedikuotas).

liai muzikinę) kūrinio semantiką (draperijų *arpeggio*). Čia tarsi iškyla koncentruoti audeklo klosčių atspindžių muzikos audinyje modeliai. Pateiksime keletą iš jų. Jau kūrinio pradžioje ir vėliau visas muzikinis audinys slysta, siūbuoja kaip audeklas („draperijos banguoja vėjuje“). Tai slinktys žemyn, aukštyn, *glissando*, pauzėmis suskaidytas, hoketo techniką primenantis partitūros vaizdas (7 pav.).

7 pvz. *Drappeggio*

16 minučių trunkantis kvartetas iš esmės yra monodramaturginės formos, labai vientisas, tačiau jame galime išvėlgti tam tikras padalas. A padaloje vyrauja kylantis audeklo bangavimas. B padalai būdingas greitesnis, tarsi šilkinės klostės, kritimas, išreiškiamas *glissando*. C padala lyg centrinė, savotiškas meditatyvus *Adagio*, kurį perveria šviesos blyksniai (flažoletai, *staccato*). Vėl „banguojanti“ D padala – tarsi repriza. Kūrinys baigiamas flažoletų skambėjimu, žadinančiu nudilusio, persviečiamo audeklo asocijacija.

Simfonijoje ir kvartete, kaip matome iš pateiktų pavyzdžių, yra vietų, kai percepcijos erdvėje abu lygmenys – garsinis ir grafinis – persilieja vienas į kitą.

Žanro problema: simfoninis ciklas ar oratorija?

Grįžkime prie „Trijų Dievo Motinos simfonijų“. Trečia dalis *Mater Dolorosa (symphonia tertia)* tęsia „siužetinę“ liniją – pasitelkus žodį kuriama *sacrum* tikrovė. Kita vertus, ši dalis tampa simfoninio ciklo repriza. Tragiškas finalas ar tragiška baigiamųjų kūrinio padalų traktuotė, kaip ne kartą pabrėžėme, apskritai būdinga O. Narbutaitės kūrybai. Pirmoje „trečiosios simfonijos“ padalijoje choras šiurkščiai rečituoja *Stabat Mater* tekstą. Jos kampuotumas, perteikiantis skausmingą stingulį, artimas instrumentinei retorikai. Siauro diapazono melika atskiriama pauzėmis. Dalies oratoriškumą stiprina rečitaciją keičiantis choralo, maldos skambėjimas (8 pvz.).

The image shows a handwritten musical score for the third movement of the 'Mater Dolorosa' symphony. The score is written on multiple staves. The vocal parts include Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), with some parts marked 'Solo'. The instrumental parts include Violins (Vc.), Cellos (Cc.), and Double Basses (Cb.). The score includes lyrics in Latin: 'Ma-ter do-loro-ssa in-ter-clusa est in-ter-clusa est' and 'Ma-ter do-loro-ssa in-ter-clusa est in-ter-clusa est'. The tempo is marked 'Adagio' with a metronome marking of 56 quarter notes. The score is marked with 'mf' (mezzo-forte) and 'crescendo'.

8 pvz. *Mater Dolorosa* (symphonia tertia)

Palyginus su kitomis dalimis, *Mater Dolorosa* dalyje dinaminės „bangos“ dar retesnės nei antroje, tačiau yra vienas didelis, skausmingas pakilimas. Tragizmą pabrėžia gaudžiantys varpai, nepaprastai intensyvi muzikinio audinio energetika. Autorės knygelėje-anotacijoje nurodytam *Stabat Mater* variantiniam strofų pasikartojimui užsisklendus, prasideda didysis muzikinės medžiagos grįžimas iš pirmos dalies (p. 50–65 = p. 27–42) – nutiesiama didžioji, pagrindinė, arka, išryškinanti skausmingas nuojautas.

Trečios dalies ribos savarankiškesnės nei kitų. Perėjimas iš pirmos dalies į antrą niveluojamas muzikos audinio sonoriškumu. Taigi *Symphonia tertia* galime traktuoti ir atsietai nuo simfoninio ciklo, kaip *Stabat Mater*, susidedančią iš chorinės ir instrumentinės muzikos padalų. Orkestro skambėjimas suvokiamas tarsi tragiškas apibendrinimas, teksto prasmę atskleidžiantis be teksto, pabaigoje, kaip įprasta religinės muzikos semantikai, atnešantis praskaidrėjimą – moterų chorui šviesiai, dangiškai rečituojant *Amen*. Šimtametes tradicijas turinčiu atodūsiu *Amen* baigiamas ir kitas – Broniaus Kutavičiaus *Stabat Mater* (1995).

Lietuvių kompozitorių kūryboje *Stabat Mater* žanras yra retas, tačiau cikliniuose veikaluose jam skiriama ypatinga dramaturginė reikšmė. B. Kutavičius (vadinamas „pagoniškuoju“ kompozitoriumi) *Stabat Mater* pasirinko finalinei, ketvirtajai, ciklo „Jeruzalės vartai“ daliai „Saulėlydžio vartai“ („Vakarų vartai“). Jos traktuotė, anot Donato Katkaus, lietuviškai centristiška, pateikiama per Dievo Motinos kultą, liaudišką raudą²². Ši dalis B. Kutavičiaus cikle simbolizuoja krikščionybę kaip aukščiausią religijos pakopą taip pat naudojant *sacrum* atpažinimo ženklus – grigališkojo choralo modelį (vokalinę kūrinių raišką stiprina kantorius), vargonų tembrą, kūrinių pabaigoje – melodiją-maldą²³. B. Kutavičiaus *Stabat Mater* labiau nuo ciklo (kuris aprėpia įvairias religijas, ritualus ir muzikines tradicijas) atsiskiriantis kūrinys, tačiau drauge tai – „Jeruzalės vartų“ kulminacija. O. Narbutaitės „Trijų simfonijų...“ prasmės siauresnės, sutelktos į Dievo Motinos paveikslą. Nors B. Kutavičiaus ir O. Narbutaitės kūrinių kontekstai visiškai skirtingi, finalinis *Stabat Mater* reikšmingumas suartina šiuos ciklus.

O. Narbutaitės *Tres Dei Matris Symphoniae* trečia dalis (trečioji simfonija *Stabat Mater*), kaip įvykusi tragedija, įtvirtina pirmos dalies nuojautą, o tarp jų esanti antra dalis yra šviesiausia, tarsi *Adagio*. Tai atitinka ir „programinę“ autorės kuriamą *sacrum* tikrovę („Apreiškimas“, „Gimimas“, „Nukryžiuavimas“), ir simfoninio ciklo koncepciją. Analizėje atskleistos ypatybės byloja apie partitūros simfoniškumą, kūrinių vientisumą. Simfonijos sąvoką traktuojant plačiau ir atsižvelgiant į jos etimologiją, nesinorėtų autorei prieštarauti:

„Neatsitiktinai pavadinime pavartoju žodį „simfonija“. Rašiau ne oratoriją, o būtent simfoniją. Choro vaidmuo čia gerokai mažesnis nei orkestro, nors ir labai svarbus. Tik trečiojoje dalyje, kuri parašyta tradiciniu *Stabat Mater* tekstu, jis yra pirmame plane, tačiau ir čia įpusėjęs iniciatyvą perima orkestras. Be to, simfonijos terminą – sąskambio prasme, – mėgo Hildegard von Bingen, kurios tekstą pabaigoje naudoju.

Iš esmės – tai kūrinys simfoniniam orkestrui, skirtas koncertinei scenai. Tai kertasi su išankstiniu nusiteikimu, kad liturginėje ar su ja susijusioje muzikoje vyrauja vokalas. Norėjau sukurti ne tradicines mišias, ne pasijas, ne Magnificat, o kažką kita. Kūrinių struktūra neįprasta tradicinei liturgijai. Prie liturginio kanono visai nebuvau prisirišusi, jaučiausi visiškai laisva“²⁴.

²² Žr.: D. Katkus, *V Baltijos muzikos festivalio „Gaida“ anotacija*, Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 1995, p. 34.

²³ Žr.: R. Gaidamavičiūtė, Broniaus Kutavičiaus „Jeruzalės vartai“, *Nauji lietuvių muzikos keliai*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005, p. 48–65.

²⁴ Iš pokalbio Lietuvos nacionalinėje filharmonijoje prieš „lietuviškąją“ kūrinių premjerą 2004 m. spalio 14 d.

Po *Tres Dei Matris Symphoniae* premjeros festivalyje *Frankfurter Festtage der Musik*, kurio motto 2004 m. buvo „Kartu į naująją Europą“, spauda rašė, kad O. Narbutaitės kūrinys festivalį pradėjo nuo kulminacijos²⁵, buvo pabrėžiama, kad tai „išskirtinė premjera, su kuria mielai drauge keliaujame į naująją Europą“²⁶.

Tres Dei Matris Symphoniae kompozitorė laužo kanonus – liturginius, muzikinius, žanrinius. Trys atskiros simfonijos sudaro vientisą ciklą, kurį jungia akivaizdi *sacrum* tema, naudojami lotyniškai liturginiai tekstai – neįprasta, originalu, netradiciška! Kita vertus, simfoninės muzikos savivertiškumas suartina „Tris simfonijas...“ su simfoniniais kompozitorės opusais, o šiame cikle itin patrauklus choro (kaip tembro) ir orkestro sonoristinis efektingumas, simfoninė klosčių tapyba yra susiję su vaizduojamaisiais menais (muzikinių ir nemuzikinių prasmų sąveika). Taigi, viena vertus, muzikos religingumas, kita vertus – kosminės stichijos, „žvaigždžių šleifų“ klosčių dėliojimas. Natūraliai kyla *sacrum* ir *profanum* atskiriančios ir jungiančios ribos klausimas. Apie jos sąlygiškumą kompozitorė kalbėjo:

„Nemažai religinių aspektų yra mano oratorijoje *Centones meae urbi*, taip pat ir kai kuriuose grynai instrumentiniuose kūriniuose, pavyzdžiui, *Interludium*, o ypač „Melodijoje Alyvų sode“. Žinoma, rašydama *Tres Dei Matris Symphoniae* įkvėpimo ir idėjų ypač sėmiausi iš sakralinės erdvės, tiesiogiai iš Biblijos ir religinio meno, iš su tais dalykais susijusių pamąstymų, galiausiai iš savo paties dvasinio įsijautimo ir bandymo „užčiuopti“ *sacrum* momentą. Bet manau, kad kartais (o gal dažnai) panašių siekimų ir įsijautimų esama ir kituose darbuose, formaliai visiškai „pasaulietiškuose“. Pats neautomatinis muzikos rašymas, paremtas dvasiniu įkvėpimu, ne tik formaliai struktūruotas, iš dalies priartina tą „šventumo“ pojūtį. Be to, mano stilistika yra gana tolima nuo buitisko realumo, vulgarumo. Ji gana išgryninta, „pakylėta“ (kas nori, gali iš to šaipytis ir laikyti tokią poziciją atgyvena, bet aš taip nemanau). Mano muzika vargu ar yra ir „kaukių teatras“. Net kai žaidžiu su Mozartu ar Chopinu – tai nėra maskaradas.

Esama formalaus požiūrio, kai sakralia vadinama muzika, susijusi su religiniu tekstu ar skirta religiniam ritualui. Aš, kaip praktikė, turiu visai kitus kriterijus, jei apskritai jie gali būti kategoriški svarstant tokį subtilų klausimą. Manau, kad yra gana bedvasės, konvejeriniu būdu pagamintos „religinės“ muzikos ir, atvirksčiai – stiprią sakralumo aurą turinčių abstrakčių kompozicijų. Juk pamatiniai būtis – ir religiniai – apmąstymai glūdi dažnos meninės idėjos užuomazgoje. Džiaugiuosi, kad man nereikia sijoti ir skirstyti – tai ne juoda – balta! Galų gale *sacrum* ir *profanum* tik teologijoje yra priešybės, o gyvenime ir mene dažnai neatsiejamos bendros patirties ir išgyvenimo pusės, sąveikaujančios ir papildančios viena kitą“²⁷.

Vargonų skambėjimas – jau pats savaime asocijuojasi su *sacrum* semantika. Didelio ciklo „Trys Dievo Motinos simfonijos“ ir O. Narbutaitės kūrinių vargonams apimtis ir struktūravimo būdai skirtingi (tai chronologijos požiūriu kraštinės ribos), nepalyginami, tačiau, kompozitorės žodžiais tariant, „žaidimo taisyklės kartais radikalai keičiasi, o ta substancija, kurią galime pavadinti maldos išraiška, iš esmės nesikeičia“²⁸.

Gauta 2007 01 28
Parengta 2007 02 06

²⁵ A. Thiemann, Weltpremiere an der Oder, *Märkische Allgemeine*.

²⁶ P. Buske, Das Wesen Maria ergründen, *Märkische Oderzeitung*.

²⁷ Iš pokalbio Lietuvos nacionalinėje filharmonijoje prieš „lietuviškąją“ kūrinio premjerą 2004 m. spalio 14 d.

²⁸ Iš pokalbio su autore.

AUDRONĖ ŽIŪRAITYTĖ

Religious transcendence in *Tres Dei Matris Symphoniae* by O. Narbutaitė

Summary

Tres Dei Matris Symphoniae (2003), a cycle of three symphonies by Onutė Narbutaitė, has remarkably confirmed the originality of the composer's worldview. It bears a testimony to the individuality and autonomy of her religious experience, as well as her intimate relationship with the sphere of *sacrum*. Her subjective treatment of the religious subject (i. e. The Mother of God) reveals itself through various accompanying texts by Umberto Eco, Rainer Maria Rilke, Bruno Schulz and many others, compiled by the composer in the brochure especially for the Lithuanian première (2004). She chose those texts by relating them associatively to the inner content of her music and some of the most important moments in the life of the Virgin Mary. In her work, Narbutaitė is somewhat distancing herself from directly articulated canons of religious music (though employing such canonical texts as *Stabat Mater*, *Ave Maria* and *Gloria*), but this does not diminish the intensity of religious feeling expressed therein. This has nothing to do with routinisation of transcendental experience or consumeristic refuge in religion. In *Tres Dei Matris Symphoniae*, like in many other works by Narbutaitė, we experience presence of the "invisible religion" (Thomas Luckmann), in which the heart becomes the place for the ritual and the spirit becomes the shrine of worship.

To enter that religious dimension, one must nevertheless resort to myths, symbols that facilitate the comprehension of the sacred art. Narbutaitė indicates them in the following commentaries:

"At the beginning of the score I drew a triangle – a symbol of the Holy Trinity – which represents symbolically the subject matter of the work's three movements: a descending line – the Annunciation; a horizontal line – the Nativity; and an ascending line – the Crucifixion. The three movements embrace the three decisive moments in the life of Mary related to Christ. The first movement contains the seeds of all the consequent development in music, just like the Annunciation foreordains all future events. The first movement is called "Angelus Domini" ("The Angel of God"), the second is "Bethlehem", and the third is "Mater Dolorosa" ("The Mournful Mother"). These are framed by a short introduction, "Introitus", set to the fragment from the Song of Songs, and a short final prayer called "Oratio" set to the text by Hildegard von Bingen. The full canonical text of *Stabat Mater* is used in the third movement, whereas *Ave Maria* is used in the first, and the first lines of *Gloria* in the second" (see p. 63).

Apart from the external signs of the specifically religious content (such as the title, subtitles and texts), the religiousness of this work is enhanced by a deep transcendental impact of the music itself ("the great transcendence," according to Luckmann), because it seems to extinguish the distinction between the "inspiring" and the "inspired." When the spheres of music and religion become internally unified in this work, this gives a motive to look for further connections between the two. That music and religion are not wide apart can be testified by the dialectic nature of music: on the one hand, its origins from the amorphous element, and its well-defined form and construction, on the other (Bohdan Pocijaj).

The natural flow of music characteristic of Narbutaitė's style unfolds in *Tres Dei Matris Symphoniae* on a symphonic scale and thus may be conceived as the "pre-material

infinity” (Bohdan Pocij) that brings us closer to the understanding of God. Most vividly, this is evident in the first movement of the cycle, “Angelus Domini (symphonia prima),” undulating with broad orchestral waves, ebbs and flows of texture, and evoking the image of mysterious cosmic chaos. The musical material, on the other hand, gives a clear sense of direction towards its foreseeable goal, leading to a miracle of the Annunciation and the Angel’s hymn (“And the angel then started singing,” see Fig. 1). At the same time, the whole composition is tightly laced up with big and small arches.

Apart from the dichotomic nature of music – by which it is comparable to religion, – its meditateness stands out as an important feature as well. This meditative quality is evoked in “Bethlehem (symphonia secunda)” by a much calmer waving that allows to concentrate more on various sonoristic nuances of the musical fabric. By way of specific orchestral writing this fabric is arranged as if in the loose folds of a drapery. This technique is based on the gradual thickening and thinning out of textures, which is also reflected in the graphic shape of pitch organisation notable for its spatial characteristics and a clear outline of the outer registers. Some qualities of the orchestral fabric, developed in *Tres Dei Matris Symphoniae*, became later a basis for further elaboration in *Drappeggio* for string quartet (2004). Both in the symphony and in the quartet, there are certain moments when the two levels – i. e. graphic and the musical – become perceptively intertwined (see Figs. 6, 7).

In many of Narbutaitė’s works, there is a characteristic presence of what might be described as meta-aesthetic values. Because of the synthesis of internal and external elements, the highest meta-aesthetic value – *sacrum* – is concentrated in the *Melody in the Garden of Olives* and in *Tres Dei Matris Symphoniae*.