

Melancholiškas šiauriečio paveikslas Hanso Abrahamseno kūryboje

Faustina Dedūraitė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, 01110 Vilnius

El. paštas faustina.deduraite@lmta.lt

Gilias istorines šaknis turintis melancholijos terminas šiandieniniame kultūros kontekste beveik nebevertojamas, tačiau vis dar pasireiškia įvairiais, neretai sunkiai atpažįstamais, dvilypiais ar net prieštariniais pavidalais. Tai atsiskleidžia ir per filosofines bei menines interpretacijas, kuriose melancholija gali būti gretinama su nostalgijos ir tylos estetinėmis kategorijomis, o tai atveria ir sankirtos taškus su Šiaurės muzikos koncepcija. Ši interpretacinė sąsaja įžvalga nusako pasirinktą „šiaurietiškos“ melancholijos objektą ir straipsnio tikslą – atskleisti melancholišką šiauriečio paveikslą danų kompozitoriaus Hanso Abrahamseno (1952) kūryboje.

RAKTAŽODŽIAI: Šiaurės muzikos koncepcija, šiaurietiškumas, melancholija, nostalgija, tyla, Hansas Abrahamsenas, transtekstualumas

Įvadas

Kaip melancholija pasireiškia muzikoje ir pagal kokius kriterijus galima atpažinti šį fenomeną? Šis probleminis klausimas, nuo pradžios lydėjęs tyrimą, atvedė prie svarbios mokslinės literatūros, kuria tapo Adrew Melloro *The Northern Silence: Journeys in Nordic Music and Culture* (2022), Michaelo Fjeldsøe'o ir Sanne'os Krogh Growth įžvalgos „Nordicness in Scandinavian music: A complex question“¹, Anne'os Maritos Waade *Melancholy in Nordic noir: Characters, landscapes, light and music* (2017) bei Lansingo McLoskey *Twentieth Century Danish Music: An Annotated Bibliography and Research Directory* (1998). Analizuojant šiuos darbus pastebėta, kad melancholija Šiaurės muzikos koncepcijos šešėlyje atskleidžiama kartu su nostalgijos bei tylos estetinėmis kategorijomis. Atsižvelgiant į tai, buvo pasitelkta melancholijos, „šiaurietiškumo“ ir jų estetinių kategorijų interpretacija, siekiant nauju aspektu atskleisti Hanso Abrahamseno (g. 1952) kūrybinį portretą, ir tai patvirtina straipsnio aktualumą. Šis danų kompozitorius laikomas vienu ryškiausių XXI a. kūrėjų, tačiau jo darbai dažniausiai nagrinėjami pasitelkiant įvairias struktūros bei formos organizavimo priemones² ir nenusakant santykio su svarbiais estetiniais, kultūriniais aspektais. Pasirinktų konceptų neapibrėžtumo problematika bei įvairūs jų interpretaciniai laukai nulėmė klausimus:

- Kokie sąveikos taškai identifikuojami tarp melancholijos ir „šiaurietiškumo“?

1 Knygoje *The Nature of Nordic Music* (2019).

2 Kahrs 2019; March 2021; Chandler 2017.

- Kaip pasirinktos estetinės kategorijos (melancholija, nostalgija, tyła) atsiskleidžia H. Abrahamseno kūryboje?

Svarbu paminėti, kad ieškant atsakymų į pateiktus klausimus bei sprendimų į išsikeltus uždavinius – atskleisti melancholijos raišką Šiaurės muzikos koncepcijoje remiantis nostalgijos ir tylos estetinėmis kategorijomis bei aptarti melancholišką šiauriečio paveikslą H. Abrahamseno kompozicijose, remiantis jo kūrybinėmis strategijomis ir estetika – neketinama apibrėžti „šiaurietiškos“ melancholijos modelio. Veikiau tai interpretacinė sąsajų išvalga, galbūt padėsianti atskleisti naujus analizavimo aspektus.

Melancholijos samprata ir raiška

Melancholijos (gr. *μελαγχολία*, tariama – *melancholía*) termino, kuris reiškia „juodoji tulžis“ (gr. *μελας* (*mélas*) – *juoda* + gr. *χολή* (*cholé*) – *tulžis*), šaknys siekia IV a. pr. Kr., kai šis terminas buvo vartotas to laikmečio medicinoje. Tai sudarė *humoralinės* (gr. *χυμός* (*chumós*) – skystis) doktrinos pagrindą³ – ja remiantis melancholija nurodė juodosios tulžies sukeltą liguistą būseną, kuri „pasireiškėdavo didžiuliu liūdesiu ir didžiule nevilnimi be jokios pastebimos priežasties“⁴. Įdomu tai, kad ankstesniųjų amžių medicininės-filosofinės sampratos⁵ siejasi ir su XXI a. mistifikuotu melancholijos apibrėžimu, esančiu net „Oksfordo žodyne“: „sielvingas liūdesio jausmas, paprastai neturintis akivaizdžios priežasties“⁶. Sunkiai apibrėžiamas melancholijos fenomenas konstatuoja įvairialypes, tam tikram laikotarpiui būdingas melancholijos fenomeno sampratas, kurias apibendrina švedų profesorė Karina Johannisson (1 lentelė).

3 Nuo Hipokrato laikų (460–370 m. pr. Kr.) senovės graikų-romėnų medicina rėmėsi samprata, kad žmogaus sveikata, jo charakterį lemia keturių organizmo skysčių (kraujo, flegmos, juodosios ir geltonosios tulžies) pusiausvyra. Manyta, kad geltonosios tulžies perteklius būdingas cholerei, juodosios tulžies – melancholikai, kraujo – sanguinikui, flegmos, arba gleivių, – flegmatikui. Ši samprata išliko gajai net iki XVIII a. (Sakalaukaitė-Juodeikienė 2021: 126).

4 Cit. iš Anskaitis 2013: 9.

5 Humoralinė doktrina bei Biblijos Pradžios knyga rėmėsi ir Viduramžių vienuolė, mistikė, kompozitorė Hildegarda Bingenietė, siekdama paaiškinti melancholiją ar parinkti gydymo metodus. Savo knygoje „Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum“ (liet. „Įvairių prigimčių būtybių subtilybių knyga“) ji šią sąvoką nusakė trejopai: kaip organizmo skystį, charakterio tipą ir ligą. Jos ištakas autorė kildino iš Adomo nuopuolio: paragavus uždraustojo vaisiaus, karti juodoji tulžis sutirštino kraują, todėl jis pajuto liūdesį ir nevilni, o iš žmogaus pirma-vaizdžio polinkį į melancholiją paveldėjo ir likusi žmonija (cit. iš Sakalaukaitė-Juodeikienė 2021: 124). Tačiau šis fenomenas nebuvo tapatinamas vien su negatyviomis prasmėmis. „Kodėl visi žymūs vyrai – melancholikai?“ (cit. iš Anskaitis 2013: 11), klausia Teofrastui priskiriamame pseudoaristoteliskame veikle „Problemos“. Klausimas atspindi Antikoje paplitusią nuomonę, jog asmenys, gabūs filosofijai, politikai, poezijai bei kitiems menams, turi polinkį į melancholiją. Ši samprata buvo propaguojama ir Renesanso epochoje, kurioje atgimė *homo melancholicus* įvaizdis, nusakantis kūrybinių jėgų kupiną asmenybę. Išskirti net trys melancholijos tipai: „pirmasis – *melancholia imaginativa* – žmonės, kuriems būdinga turtinga vaizduotė (dailininkai, poetai, amatininkai); antrasis – žmonės, kuriems mąstymas svarbesnis nei jausmai (mokslininkai, valstybės veikėjai); trečiasis – žmonės, kuriems svarbiausia intuityja (filosofai ir teologai)“ (Valujavičienė 2017: 7).

6 Prieiga per internetą: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/melancholy_1.

1 lentelė. Karinos Johannisson melancholijos tipologija (Johannisson 2011)

1. Juodas (promodernus tipas, XVII–XVIII a.)
Juodoji melancholija pasižymi kraštutinumais – beprotybe ir pakylėtumu. Būdinga išraiškinga kūno kalba, stiprūs manijos intarpai, metamorfozės (kūnas trapus kaip stiklas, viduje tūno vilkas ir pan.). Melancholija suprantama kaip nukrypimas nuo normos, kaip grėsmė arba išskirtinumas.
2. Pilkas (modernusis tipas, XVIII a. pab. – XX a.)
Melancholija iškyla kaip užmaskuoto maišto forma (degradavusi aristokratija, savęs tebeieškantis vidurinis sluoksnis), savotiška to laikmečio mada. Būdinga <i>anastesia dolorosa</i> – kankinančios neįtakos būklė, intravertiškesnė ir depresyvesnė kalbos maniera, didžiulis kūniškas emocionalumas, staigi nuotaikų kaita, hipersensibilizacija, panieka sau pačiam, valgymo sutrikimai (<i>anorexia melancholica</i> arba perdėtas ėdrumas).
3. Baltas (postmodernus tipas, XX a. pab. – XXI a.)
Melancholija kaip tuštuma. Sąvoką „baltoji melancholija“ pirmą kartą pavartojo XVIII a. poetas Thomas Gray, nusakydamas elegišką, savimi besimėgaujantią nuotaiką. Pagrindiniai požymiai – tuštumos ir nuovargio jausmai, prarastos iliuzijos, susitaikymas su pralaimėjimu prieš save patį.

Pateiktos melancholijos sampratos neatsiejamoms nuo tam tikros epochos aprobacijos ar atmetimo, suteikiamo statuso (išskirtinumas, pasižymėjimas aštriu protu ir genialumu, kūrybiškumas) ar priskiriamos stigmoms (nukrypimas nuo normos, liga, vidinio *ego* susiskaidymas), todėl svarbu pristatyti šiam fenomenui priskiriamus aspektus:

1. Emocinis lygmuo – neapleidžiantis neaiškios kilmės liūdesys, pasireiškiantis apatijos, pasyvumo būsenomis⁷.
2. Kūrybinis lygmuo – noras aktualizuoti prarastąjį objektą, prikelti jį per įvairias kūrybines formas⁸.
3. Pasipriešinimo lygmuo – melancholija kaip pasipriešinimas ir siekis išsilaisvinti iš nusistovėjusių visuomenės normų, atrasti autentišką savirefleksinę erdvę. „Melancholija tampa maištingu psichikos gynybos mechanizmu prieš *visiems privalomą* funkcionalumą ir pragmatiškumą“⁹.
4. Egzistencinis lygmuo – *ennui*¹⁰ melancholija, kuriai priskiriamas *ego* susiskaidymas, vidinis šleikštulys, nuobodulio iškreipta laiko samprata (pasireiškianti nenoru nutraukti praeities ryšius, atsisveikinti su praeitimi, o ateitis tampa neįmanoma)¹¹.
5. Patologinis lygmuo – subjekto ir prarastojo objekto susitapatinimas, įgalinantis abiejų susinaikinimą. Anot psichiatro Sigmundo Freudo, „melancholijos kompleksas veikia kaip atvira žaizda, traukianti link savęs sekinančias energijas <...> ir tuštindama *ego*, kol jis tampa visiškai nuskurdintu“¹².
6. Kolektyvinis lygmuo – anksčiau pateikti melancholijos lygmenys gali būti taikomi nusakant ne tik individualias, bet ir kolektyvines tam tikro laikmečio

7 Johannisson 2011; Junelis 2020.

8 Kristeva 1987.

9 Stankevičiūtė 2017: 25.

10 „Terminas *ennui* dažniausiai asocijuojamas su radikaliu nuoboduliu, ekstremaliu *ego* ir pačios aplinkos išsaisinimu, tačiau jį suprasti galima ir šiek tiek plačiau – kaip egzistencinę melancholiją“ (Junelis 2020).

11 Freud 1914–1916; Junelis 2020.

12 Cit. iš Dean 2016: 409.

ar visuomenės būsenas¹³. Išskirti lygmenys, ypač melancholija kaip kolektyvinė grupės būseną, bei anksčiau aptarta mokslinė literatūra paskatino išsamesnę melancholijos raiškos analizę Šiaurės šalių (Danijos, Norvegijos, Švedijos, Suomijos, Islandijos, Farerų salų, Grenlandijos) kompozitorių kūryboje. Taip buvo suformuotas interpretacinis hibridas – „šiaurietiška“ melancholija.

Melancholijos ir „šiaurietiško“ sąsajos pasitelkiant nostalgijos ir tylos fenomenus

Aptarus melancholijos sampratą verta stabtelėti prie „šiaurietiško“, arba Šiaurės muzikos, koncepcijos. Kaip teigia danų nacionalinės muzikos organizacijos „Art Music Denmark“ direktorė Regina Petersen, „ši koncepcija dažnai naudojama *šiaurietišku* vertybių nusakymui, tačiau niekada tiksliai nenurodant, kas yra *šiaurietiška*, o kas ne“¹⁴. Nagrinėjant „šiaurietiško“ problematiką ji išsyla kaip kultūrinio konstrukto samprata, apimanti įvairialypes vertybines, estetines nuostatas, kintančias istoriniame kontekste. Ieškant šiaurietiško ženklo buvo pastebėta pasikartojanti sąsaja – gamtos bei dramatiškos klimato kaitos sukelta melancholija, pasireiškianti per nostalgiką atmosferą bei tylą¹⁵.

Nostalgijos (gr. *νοσταλγία*, tariama – *nostalgía*) sąvoka yra kilusi iš graikiškos kilmės žodžio *νόστος* (*nóstos*), reiškiančio grįžimą namo arba į gimtąją žemę, ir gr. *ἄλγος* (*álgos*), kurio reikšmė – skausmas, kančia ar sielvartas¹⁶. Norvegų filosofė Kjersti Bale teigė, kad melancholija, kaip literatūrinė konfigūracija, yra susijusi su *topos*¹⁷ ir ilgėsiu. Autorė melancholijos dviprasmiškumą kildino iš susipriešinimo tarp *čia* ir *dabar* bei *tada* ir *tenai* ir tapatino su buvimu „ne vietoje (nepritapimas) ir ne laike (nostalgija)“¹⁸. Melancholijos ir nostalgijos sąsajas (1 pav.) papildė ir kultūros teoretikės Svetlanos Boym nostalgijos tipologija:

1. Restoratyvi (*restorative*) nostalgija – „restoratyvi nostalgija pabrėžia *nostos* [grįžimą namo – R. S.] ir ragina atkurti prarastus namus bei užpildyti atminties plyšius <...>, [čia] glaudžiamasi prie kolektyvinių simbolių ir sakinės kultūros“¹⁹. Pavyzdžiui, Jeano Sibelius kūrinyje orkestrui „En Saga“ (1892) nostalgiskas žvilgsnis į gamtos, praeities didybę atsiskleidžia per karelių folklorą, epo „Kalevala“ inspiracijomis; norvegas Helge’as Ibergas kūrinyje „Songs from the Planet of Life“

13 Pavyzdžiui, su melancholijos kūrybiniu lygmeniu siejamas ir JAV pietinėse valstijose paplitęs bliuzas, o egzistencinis lygmuo perteikiamas Orhano Pamuko aprašytoje Stambulo miesto melancholijoje.

14 Iš Faustinos Dedūraitės asmeninio susirašinėjimo su Regina Petersen (2022 11 16).

15 Mellor 2022; Fjeldsøe, Growth 2019; McLoskey 1998.

16 Bartoševičienė 2009.

17 Šiuo atveju *topos* galima suprasti kaip vietą. Terminas vartojamas kaip „supaprastinta ir apibendrinta topo kaip įvairiems diskurso tipams bendro argumentų tipo (ar argumentavimo modelio)“ samprata (Tatolytė 2014: 106). Minint *topos* siekiama ne įsigilinti į skirtingus retorikos teoretikų aiškinimus, bet pateikti tai kaip žinomą ir plačiai naudojamą meninę konfigūraciją.

18 Cit. iš Waade 2017: 382.

19 Cit. iš Stanevičiūtė-Kelmickienė 2011: 21.

(2019) reprezentuoja melancholišką kraštovaizdį ir vitališkumą, nostalgiją gamtai; danų kompozitorius Bentas Sørensenas savo kūryboje nusako tyriausios gamtos grožio vertybes bei jų praradimą („Sinful Songs“ 1998; „Sneklokker“, 2016).

2. Reflektivi (*reflective*) nostalgija „apsistoja ties *algia* [skausmo būseną – R. S.], ilgesiu ir praradimu, susitelkia į neužsibaigiantį atminties kultivavimo procesą“²⁰. Tai suferuoja atminties, ilgesio, nostalgijos temas, kai „dabarties patyrimas visada yra medijuotas praeties“²¹. Pavyzdžiui, H. Abrahamseno „Double Concerto“ (2011) trečiojoje dalyje skamba perkomponuota „Efterårslied“ (1992 m., iš naujo įrašyta 2009 m.) versija, kurioje aptinkamos intonacijos iš Johanno Sebastiano Bacho „Die Kunst der Fuge“ (1742–46) bei Olufo Ringo dainos „Sig nærmer tiden“ (2011). Be to, pirmojoje koncerto dalyje nuskamba ir perdirta paties H. Abrahamseno kompozicija „Liebeslied“ (2010).

Nostalgijos įsiterpimas tarp melancholijos ir „šiaurietiškumo“ gali būti interpretuojamas kaip *laiko*, užėmusio mylimo objekto vietą, praradimas²², kuris atveda prie skausmingo praeties ilgesio (reflektivi nostalgija) bei susitapatinimo su tokiais kolektyviniais simboliais kaip namai, gamta (restoratyvi nostalgija). Šiaurės muzikos koncepcijoje reflektivos nostalgijos atitikmenimis tampa folkloras, mitologija (*Yggdrasil* – gyvybės medžio mitologija, epas „Kalevala“ ir kt.), kaip praeties artefaktų prikėlimas ir reprodukovimas. Tai papildoma restoratyvios nostalgijos porūšis – per žiemos peizažo, gamtos, pastoralės *topos* konotacijas atsiskleidžiantis kolektyvinis simbolis, formuojantis šiauriečio identitetą. Šie ženklai bus aptariamai vėliau, analizuojant H. Abrahamseno kūrybą.

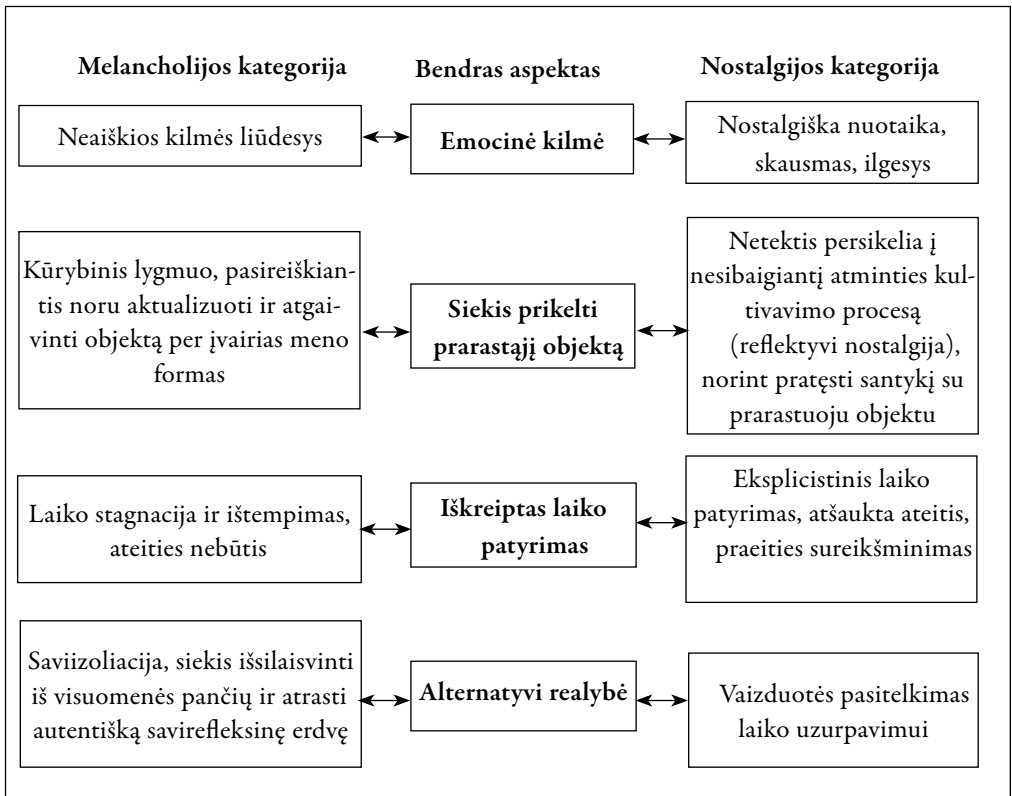
Tyla tarp melancholijos ir Šiaurės muzikos koncepcijos veikia kaip tuštumos įvaizdis, metafizinėje tylos sampratoje pasireiškiantis dvasiniu ieškojimu, siekiu atsiriboti nuo materialaus pasaulio ir atrasti savirefleksinę būseną. Tylą kaip kūrybinę manifestaciją galima tapatinti su daugelio šiauriečių kūrybiniu keliu. Pavyzdžiui, J. Sibelius simfonijoje „Tapiola“ (1926) tyla yra natūrali būseną: „Sibelijus vis labiau redukuoja muzikinę kalbą, kol ji visiškai nutyla“²³. Tylos svarbą galima atrasti ir B. Sørenseno kūrybinėse idėjose: „Venkite bet kokios melodijos, bet kokios tonacijos, pradėkite vengti garsų aukščių ir tiesiog triukšmaukite, o paskui net ir triukšmas turi išnykti, kad įsivyratų tyla. <...>. Visada tai supratau kaip metodą, kuriuo atrandamas

²⁰ Ten pat: 22.

²¹ Wilson 2013: 7.

²² Anot S. Freudo, melancholija – nesuitaikymas su objekto, užėmusio mylimojo vietą, praradimu, virtęs patologine būseną. Melancholijos atveju objektas gali būti realiai neprarastas, tačiau jo netenkama kaip meilės objekto, o iš to kylanti kančia tampa tik dar didesnė, nes nesuvokiamas skausmo šaltinis. Objektas neatperkamas, bet palaidojamas – S. Freudas pavartoja žodį „trauerarbeit“ (liet. „gedulo darbas“), norėdamas nusakyti procesą, kurio metu gedintysis per tam tikrą darbą bando atsiriboti nuo prarasto objekto. Freudiška melancholijos samprata suferuoja ir bendrinius melancholijos atributus: įkyri liūdesio simptomatika, virstanti pasyvumu, apatija; deidentifikacija, pastovi įtampa tarp subjekto vidinės vertės ir nuvertėjimo; tuštumos jausmas ir susvetimėjimas socialiniu atžvilgiu; nebuvimas atities ar jos praradimas (Freud 1957/1917: 46).

²³ Mellor 2022: 3.



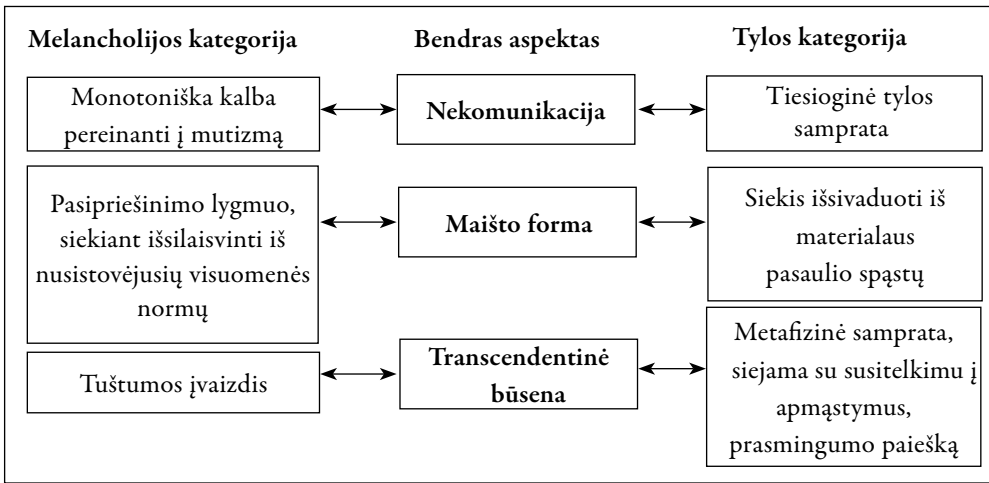
1 pav. Melancholijos ir nostalgijos sąsajos

autentiškas stilius.²⁴ Taip tylą perteikia unikalią mąstymo ir estetinę patirtį bei nurodo jos daugiaprasmiškumą, nevientisumą, per ją melancholija pasireiškia kaip nekomunikacija (2 pav.). Svarstant apie melancholijos ir tylos fenomenų sankirtą muzikoje verta paminėti muzikologo, istoriko Michaelio P. Steinbergo prielaidą, kad „neišsipildęs muzikos noras kalbėti yra jos melancholijos šaltinis“²⁵. Šią mintį patvirtina Johno Cage'o kūryba. Amerikiečių kompozitorius garsą aiškino kaip unikalų reiškinį, už vaizduotės ribų esančią energiją, ir siekė pašalinti viską, kas trukdo garsui būti tiesiog garsu. Tai iliustruoja jo žymioji kompozicija 4'33" (1952), kurios metu eliminuojamas atlikimas ir telieka klausymas. J. Cage'as siekė parodyti, jog skirtis tarp tylos ir muzikos yra kognityvinio struktūrizavimo problema: „jo kūryboje net tylą yra garsas, o tiksliau garso nebuvimas atveria esatį“²⁶. Kompozitorius

²⁴ Ten pat: 190. B. Sørenseno kūriniuose tylos intarpai gana dažni: „L'isola della città“ (2014–2015) didžiuliam orkestrui ir fortepijoniniam trio yra kurtinančiai tylus, dominuoja išgrynintos faktūros, „The Shadows of Silence“ (2004) – priešpriešinama tylą ir fortepijono imituojamas varpų skambesys, „Ständchen“ (2006) – tylą keičia įvairios atlikimo technikos.

²⁵ Steinberg 2014: 288.

²⁶ Mikašauskaitė 2018: 13.



2 pav. Melancholijos ir tylos sąsajos

suformulavo ir savitą tylos strategiją, kurią sudarė kiekvienas girdimas, potencialiai girdimas ir dvasiškai / mistiškai girdimi garsai, nustelbę muzikinius garsus. Pagrindines tylos funkcijas (pažymėti kūrinio pradžią ir pabaigą, suteikti, organizuoti struktūrą) J. Cage'as papildė Rytų filosofijoje glūdinčiomis filosofinėmis / metafizinėmis bei komunikacinėmis / kultūrinėmis sampratomis²⁷. Elizabetha H. Margulis išskyrė tris tylos rūšis muzikoje:

- notacinė tyla – tai ženklų (pauzės, fermatos, takto brūkšniai, įvairios cezūros) sistema muzikiniuose kūriniuose;
- akustinė tyla – ją geriausiai atspindi audiografikai, rodantys garsinius stimulus;
- suvokiamoji tyla – ši kategorija apima įvairias tylos impresijas (tyla kaip riba, pertraukimas, komunikacija, metaklausymas, vidinis klausymas), kurios skiriasi priklausomai nuo kūrinio suvokimo²⁸.

Suvokiamosios tylos kategorija nurodo, kad tyla yra nevienalytė. Jos įvairios sampratos bei apraiškos atveda prie amerikiečių muzikologo Davido Metzerio išskirtos mistinės tikrovės. D. Metzerys tylos fenomeną nusakė dviem kategorijomis: kompozicine būseną (*compositional state*) ir ekspresyviaja scena (*expressive scene*)²⁹. Priskirdamas tylą mistinei tikrovei jis pabrėžė, jog to neįmanoma iširti, apibūdinti ar suvokti, tačiau pateikė ir konkrečias tylos kokybes: „Egzistuoja tokios

²⁷ Be Rytų filosofijos įtakos, kompozitoriui buvo artima ir anglų rašytojo bei filosofo Aldouso Leonardo Huxley filosofija, analizuojanti abejingumo, savojo aš užmiršimo, neprisirišimo temas. Šių temų apmąstymai darė jam įtaką 1948–1952 m., t. y. nuo pirmosios tylos kompozicijos „Silent Prayer“ (1948) iki pagarsėjusios 4'33“.

²⁸ Margulis 2007: 250.

²⁹ Metzerys 2009: 65. Kompozicinės būsenos kategorija apima struktūrinį mąstymą, garso ir tylos tarpusavio ryšį: kaip jie sąveikauja, kuris yra pirmaplanis, o kuris antraplanis elementas. Autorius išvelgia ir tylos kaip ekspresijos naudojimą, siejamą su ekspresyviaja scena.

tylos formos: ideali (neegzistuojanti), simbolinė (pvz., tyla kaip mirties simbolis), jutiminė (susijusi su emocijomis, jausmais, tokiais kaip įtampa, ramumas bei kt.), formalioji (garsumas)³⁰. Tad atsižvelgus į šias tylos tipologijas, galima išskirti ne tik nekomunikacijos, maišto formos, transcendentinės būsenos³¹ sąlyčio taškus su melancholijos fenomenu, bet ir jutiminės (jausminis, emocinis lygmuo), simbolinės (liūdesio, melancholijos) bei idealiosios / neegzistuojančios tylos sampratos atitikmenis.

Apžvelgtas melancholijos, nostalgijos ir tylos fenomenų sąveikas vertėtų suprasti ne kaip „šiaurietiškumo“ sąvokos ar kalbinio konstrukto, o praktinio proceso, besiformuojančio Šiaurės muzikos koncepto interpretaciją. Melancholijos ir „šiaurietiškumo“ sąveikos taškų identifikacijai sudarytas modelis (3 pav.) atskleidžia, jog melancholijos samprata, kaip netekties objekto sukeltas skausmas, sutapatinus prarastojo mylimojo vietą su *laiko* ir *namų* netektimis, atveda prie reflektyvios bei restoratyvios nostalgijos tipų. Susipriešinimas tarp *čia* ir *dabar* bei *tada* ir *tenai* nurodo siekį numalšinti skausmą ir susitapatinti su gerai žinomais simboliais (Šiaurės koncepto kultūriniame lauke nusakomais gamtos, žiemos įvaizdžiais bei grįžimu prie folkloro, mitologijos tradicijų aktualizavimo). Tyla, melancholijos fenomene sąveikaujanti su tuštumos įvaizdžiu, Šiaurės kompozitorių kūryboje pasireiškia kūrybine manifestacija ar tam tikra strategija siekiant savirealizacijos.

Pateiktas modelis, pagrįstas interpretacinėmis sąsajomis tarp melancholijos ir „šiaurietiškumo“ bei jų šalutinių estetinių kategorijų kaip nostalgija ir tyla, atskleidžia neapibrėžtumo, universalumo problematiką. Tačiau tai nepaneigia prielaidos, kad minėtų estetinių kategorijų ryšiai ir jų praktinis įgyvendinimas kūryboje gali perteikti „šiaurietiškos“ melancholijos konotacijas.

Tyla (kūrybinė manifestacija) ir nostalgija (kūrybos strategija) Hanso Abrahamseno kompozicijose

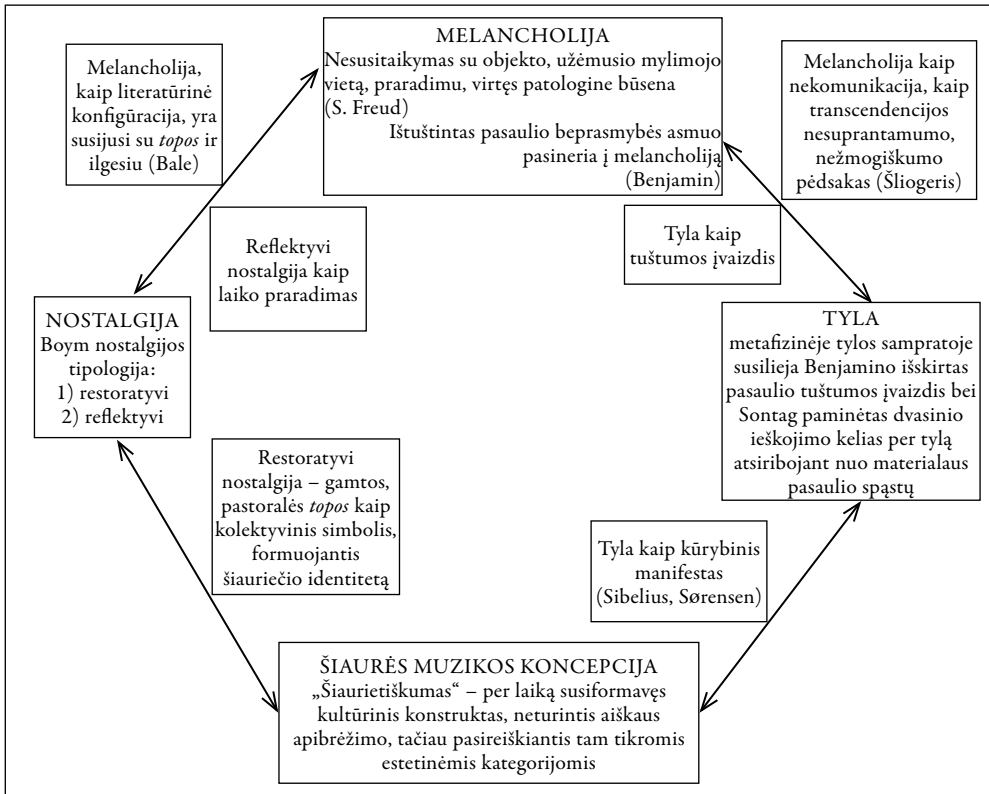
Išskirtos šalutinės estetinės kategorijos – tyla ir nostalgija – H. Abrahamseno kūryboje perteikia du svarbius momentus – tylos manifestaciją prieš atrandant savąjį braižą ir strategiškai naudojamus atminties kultivavimo procesus kompozicijose.

Savitas H. Abrahamseno muzikinis pasaulis atsiskleidė po beveik dešimtmetį (1988–1998) trukusio tylos etapo³²: „Nieko nekūriau nuo 1988 iki 1998 metų.

30 Metzger 2009: 65.

31 Šiuo atveju transcendentinė būsena suprantama kaip nepriklausoma, anapusinė būsena (nesusitapatinimas ir nesireiškimas) kitų realybių atžvilgiu.

32 Tuo metu H. Abrahamsenas sukūrė tik vieną naują kūrinį („Herbstlied“ sopranui ir ansambliui, 1992) ir laiką skyrė Carlo Nielseno, J. S. Bacho, Roberto Schumanno ir Pero Nørgårdo kūrinų reorkestravimui, kai kurios savo muzikos perdirbimui ir profesoriaus pareigoms Danijos Karališkojoje muzikos akademijoje (joje įvairias pareigas ėjo nuo 1982 m.). Po šio laikotarpio pasirodė nauji „abrahamsiškos“ stiliškos kūriniai („Schnee“, 2008; „Let me tell you“, 2013; „Left, alone“, 2015; opera „The Snow Queen“, 2018).



3 pav. Melancholijos ir Šiaurės muzikos koncepcijos sąsajų modelis

<...> Tam tikrai prireikė drąsos – drąsos neiti plačiausiu keliu, o ieškoti alternatyvų. Buvau pasiryžęs, net jei tai reikštų vienatvę. <...>. Net jei tai reikštų, kad reikia tylėti.³³ Praktikuodamas muzikinę tylą H. Abrahamsenas įgavo simbolinės figūros – „muzikos meistro“ – statusą³⁴, kuris nusako kompozitoriaus kūrybinę manifestaciją, dvasinį ieškojimą laukiant galimybės prabilti. H. Abrahamseno kūryboje tyla iškyla kaip ekspresijos išraiška. Pavyzdžiui, vienas naujausių kompozitoriaus orkestrinių kūrinių „Vers le Silence“ (2021) nurodo į „tylos muziką“. Pavadinimas yra aiški aluzija į Aleksandro Skriabino „Vers la flamme“ (1914) – jei A. Skriabino kūrinyje muzika intensyvėja, juda tarsi liepsnos link, tai H. Abrahamseno kompozicijoje ugninga pradžia pamažu gęsta ir krypsta link tylos, metafizinio pasaulio. Tyla H. Abrahamseno kūryboje pasireiškia skirtingai ir priklauso nuo konteksto. Tad jos daugialypiškumui nusakyti pasitelktos D. Metzgerio ir E. H. Margulis minėtos tylos apraiškos (struktūrinė, formalioji, jutiminė, komunikacinė, simbolinė, idealioji / neegzistuojanti bei tyla kaip metaklausymas), kurias galima atpažinti

33 Cit. iš Varga 2017: 17.

34 Mellor 2022: 190.

viename žymiausių H. Abrahamseno kūrinų – orkestriniame dainų cikle „Let me tell you“ (2013)³⁵. Soprano įdainuotas tekstas yra pagal Paulo Griffithso novelę, sudarytą iš 481 žodžio, jie išsakyti Ofelijos originaliame Williamo Shakespeare'o tekste „Hamletas“. Su tiesiogine tylos samprata galima sieti komunikacinę tylos strategiją, kuri vokalo partijoje pasižymi fragmentiškumu, cezūrų skaidymu. Suvaržyta Ofelijos kalba³⁶, neišsakyta mintis atsispindi ir muzikoje: vokalo partija yra suskaidyta į smulkius darinius (periodus, frazes, dažni pauzių intarpai tarp žodžių, net skiemenų, nėra teksto pasikartojimo). Ji panaši į instrumentinius, asimetrinius periodus (pvz., pirmosios dainos keturi asimetriniai temų periodai yra cezūrų padalyti į du segmentus: pirmąjį po 3,33 takto ir antrąjį po 1,67 takto) ir nepasižymi balso partijoms būdinga *cantilena*. Pasitelkdamas tylą kaip ekspresijos išraišką, H. Abrahamsenas perteikia visai kitokią Ofelijos paveikslą³⁷: jos intymumas, neišsakyti žodžiai, neišreikšta vidinė būseną perteikiama ne su liūdna mirties nuojauta, o atvirkesčiai - šviesia melancholija, pasireiškiančia tylos intarpais. Tokiu būdu H. Abrahamsenas perteikia ir simbolinę tylos strategiją – tylą siejama su atsisveikinimo, mirties jausena. Svarbu aptarti ir struktūrinę tylos strategiją, tapatinamą su kūrinio formos įrėminimu, žyminčiu pradžia bei pabaigą. „Let me tell you“ orkestrinį dainų ciklą sudaro 3 stambios dalys iš 7 dainų³⁸. Dainos toje pačioje dalyje jungiamos *attaca* principu, tačiau stambesnės ciklo dalys atskiriamos ilgesnėmis cezūromis - sveikąja pauze, prailginta fermata. Tai padeda tiek atlikėjams, tiek publikai įsiklausyti į tylą, išgyventi ją: „Fermata paprastai rodo muzikinių procesų sutrikimą, kuris yra reikšmingesnis nei paprasta pauzė, nes fermatų pridė-

35 Kompozicija buvo sukurta pagal Paulo Griffithso 2008 m. išleistą to paties pavadinimo novelę ir pirmą kartą atlikta 2013 m. Berlyno filharmonijoje diriguojant Andrišui Nelsons'ui. Vokalo partija dedikuota sopranui Barbarai Hannigan. „Let me tell you“ cikle tylos fenomenas kartu su Ofelijos figūra atskleidžia ir sąsajas su moterų melancholija – iki XIX a. pab. fiksuotas melancholiko stereotipas buvo grindžiamas elitinio sluoksnio vyro įvaizdžiais, o „žvelgiant iš istorinės perspektyvos, moteriškoji melancholija tyli <...>. Tai reiškia, kad kalbėti apie moterų melancholiją reiškia kalbėti apie tai, kas istorine prasme nebylu“ (Johannisson 2009: 68). Nebyliąją moterų melancholiją galima sieti ir su neišsipildžiusiu muzikos noru kalbėti, kaip išsakymo potenciala, praradusia savąjį balsą: „muzika gedi ne dėl savo nekomunikacijos, bet dėl galutinės tylos – begarsės tuštumos, kuri lieka pasibaigus kūriniiui – tylos, kuri žymi jo *mirtį*“ (Bar-Yoshafat 2021: 920–921).








36 Autoriaus panaudota technika yra nuoroda į 7-ajame dešimtmetyje matematiko François Le Lionnais'o ir poeto Raymondo Queneau įkurtą draugiją „Oulipo“ („Ouvroir de Littérature Potentielle“). Šios draugijos nariai kūrė literatūrą, laikydamiesi griežtų, savo pačių sukurtų taisyklių, technikų. Pavyzdžiui, buvo naudojama *boule de neige* (liet. „sniego gniūžtės“) technika, kai tekstas turi prasidėti viena raide, toliau dviejų raidžių žodžiu, trijų ir t. t. Žinoma ir „S+7“ technika, kai kiekvienas daiktavardis pakeičiamas septintu jo apibūdinimu žodyne.

37 Ofelijos paveikslas aptinkamas įvairių kompozitorių kūryboje: Hectoro Berliozi „La mort d'Ophélie“, Johanno Brahms'o „Ophelia-Lieder“ (1873), Richardo Strausso „Drei Lieder der Ophelia“ (1918), Wolfgango Rihmo „Ophelia Sings“ (2012).

38 Pirmoji dalis sudaryta iš trijų dainų: 1. „Let me tell you how it was“; 2. „O but memory is not one but many“; 3. „There was a time, I remember“; antroji dalis iš dviejų: 4. „Let me tell you how it is“; 5. „Now I do not mind“; trečioji dalis iš dviejų: 6. „I know you are there“; 7. „I will go out now“. Kompozitorius formą organizuoja pasitelkdamas pirminių skaičių seką: 1, 3, 5, 7 (nelyginių pirminių skaičių) dalys palaipsniui ilgėja, 2, 4, 6 (lyginių skaičių) dalys palaipsniui trumpėja.

jimas sutrikdo ne tik garsinį, bet ir nuolatinį metro procesą.³⁹ Stambesnių dalių organizavimas cezūromis pažadina ir metaklausymo aspektą: sureikšminamas ne garso ar tylos santykis – į pirmą planą iškeliamas klausymas. Formaliosios tylos apraiškos išryškėja „Let me tell you“ orkestruotėje. Kompozitorius pasitelkia standartinį romantizmo eros orkestrą⁴⁰. Gustavo Mahlerio laiku tai būtų gana didelė sudėtis, tačiau H. Abrahamsenas jos tarsi neišnaudoja – remdamasis kamerine faktūra kompozitorius lengvai disponuoja tembrais, kurie migruoja kraštiniuose registruose (tai labai aukštuose, tai labai žemuose), orkestras niekada neskamba *tutti*, vyrauja *piano* dinamika⁴¹. Vyraujanti *piano-pianissimo* dinamika, trumpos frazės, orkestro padalijimas į kamerines grupes vengiant masyvumo bei savita, „peršviečiama“ instrumentuotė (*piccolo* aukštam registre, variniai *con sord.*, čelastos, marimbos ostinatiniai oktavų kartojimai, popieriaus šiurenimas) liudija kompozitoriaus sąmoningai kuriamą intymią, tylią atmosferą. Formalioji tylos išraiška (garsumo lygis) rodo jutiminę tylą, kurią D. Metzgeris apibūdina kaip „girdimą netiesiogiai“⁴². Jutiminė tylą nėra apčiuopiama arba, kaip teigia D. Metzgeris, „girdima“. Ją lengviausia atpažinti pasitelkus audiografiką (2 lentelė), kuris atspindi juntamus garso stimulus, formuojamus tempo, dinamikos ir artikuliacijos sąveikos.

2 lentelė. „Let me tell you“ dalių lentelė su audiografiku

Dalis	I dalis, 1 daina	I dalis, 2 daina	I dalis, 3 daina	II dalis, 4 daina	II dalis, 5 daina	III dalis, 6 daina	III dalis, 7 daina
Taktai	49 t.	84 t.	82 t.	28 t.	175 t.	12 t.	121 t.
Trukmė	3'51"	2'52"	6'	2'	6'15"	1'	10'44"
Tempas	Adagio mesto	Andante	Adagio	Larghetto	Andante, Adagio	Larghetto	Adagissimo
Dinamika	Pppp-pp	Ppp-f	Ppp-mf	Ppp-f	Ppp-fff	pp	Pppp-p
Audiografikas							

Pateiktoje 2 lentelėje galima įžvelgti dalių ir formos organizavimo principą: kompozicijos kulminacija, garsiausias ir intensyviausias taškas pasiekiamas 5-oje dainoje „Now I do not mind“, po kurios kompozicija teoriškai galėtų baigtis – paskutinė, trečioji, dalis, kurią sudaro 6 ir 7 dainos, yra tarsi viso ciklo atgarsis, vis labiau pranykstantis tyloje. Šešta daina yra tarsi tylos dalis. Tai nurodo dainos

39 Margulis 2007: 250.

40 Orkestro sudėtis: 3 fleitos, 2 obojai, 1 anglų ragas, 2 klarnetai (in B ir A), 1 bosinis klarnetas, 2 fagotai, 1 kontrabosas, 4 valtornos, 2 trimitai in C, 2 tenoriniai trombonai, 1 bosinis trombonas; mušamųjų grupė: timpanai, ksilofonas, marimba, orkestriniai varpeliai, vibrafonas, metaliniai varpeliai, didysis būgnas, tam-tamas, terkšlė, medinis būgnelis, popierius, 2 girai, čelsta, arfa, pirmieji smuikai, antrieji smuikai, altai, violončelės, kontrabosai.

41 Tai yra nuoroda į Claude'o Debussy orkestruotes, pasižyminčias šiomis ypatybėmis.

42 Metzger 2006: 84.

trukmė (12 t. periodas, padalytas į du lygius sakinius po 6 t., trunka minutę ir yra trumpiausia dalis), *Larghetto* tempas, nėra jokių dinaminių ar artikuliacinių pokyčių, neužpildyta faktūra (orkestras skamba kraštiniuose registruose, o vokalas rečituoja garsą fa). Tad įvairiomis tylos apraiškomis (struktūrine, formaliąja, jutimine, simboline, komunikacine bei metaklausymu) H. Abrahamsenas ne tik struktūrizuoja ciklą, sukuria intymią atmosferą, bet ir per Ofelijos neišsakymą, atsidavimą tuštumai, paskendimą sniege atspindi absoliučios tylos idėją.

Svarbu paminėti, kad šalia tylos fenomeno „Let me tell you“ cikle, kaip ir visoje kompozitoriaus kūryboje, kaip viena pagrindinių kūrybos strategijų iškyla praeities artefaktų transtekstualus rekontekstualizavimas. H. Abrahamseno kūrybinis braižas yra nuoseklus tiek teminiu, turinio, tiek estetiniu, strateginiu atžvilgiu ir primena vieną ilgą palimpsestą. Tai lemia nostalgijos fenomeną ir būtent reflektivos nostalgijos tipą – susitapatinimą su praeitimi bei siekiu ją atgaivinti naujomis kūrybinėmis formomis. Praeities artefaktų įtraukimą į H. Abrahamseno kūrybą galima struktūruoti pasitelkiant Gérard'o Genette'o teoriją, kurią sudaro penkios kategorijos: intertekstualumas, paratekstualumas, metatekstualumas, architekstualumas ir hipertekstualumas⁴³.

1. Intertekstualumas – tai konkrečių kūrinių citatos ir aliuzijos, pavyzdžiui, anksčiau minėta „Double Concerto“. Aliuzijų gausa pasižymi ir „Ten Piano Studies“ (1998). Kaip teigia H. Abrahamsenas, „pirmose keturiose dalyse modernusis fortepijonas prisimena savo romantiškąjį metą, schumaniškus ir chopiniškus pasaulius, regimus iš šio laikmečio perspektyvos, tai tarsi savotiška psichoanalizė“⁴⁴.

2. Paratekstualumas – peritekstų (dedikacijos, komentarai, antraštės) ir epitekstų (interviu, laiški, žurnalai) sąveika. Pavyzdžiui, peritekstas kaip dedikacija litografui Mauritsui Corneliui Escheriui atsiskleidžia „Winternacht“ (1978) antroje dalyje. Tiek paties kompozitoriaus, tiek muzikos kritikų epitekstai taip pat liudija įvairiapypį citatų lauką H. Abrahamseno kūryboje – tai nusako tokie vaizdingi epitetai kaip „archeologinė senesniųjų stilių klasifikacija“, „aliuzijos ir iliuzijos“, „stilistinių slėpnių žaidimas“⁴⁵ ir pan.

3. Metatekstualumas – tai reflektuojantis arba kritinis vieno teksto komentaras kitame tekste. Kritinių komentarų pavyzdžių H. Abrahamseno kūrybiniame palikime nėra, tačiau jis dažnai pasitelkia savotiškas praeities opusų interpretacijas. Pavyzdžiui, kompozicija „10 Præludier“ (1978) styginių kvartetui nurodo

⁴³ Genette 1982.

⁴⁴ Cit. iš Zhou 2019: 69. „Ten Piano Studies“ ciklo dalių grupavimas pagal tam tikras šalis (pirmi 4 pavadinimai yra vokiečių, 5–7 preludai – anglų, 8–9 – prancūzų, o 10 – italų kalbomis) primena Charles'o-Valentino Alkano sonatą „Les quatre âges“ (1847). Šios sonatos kiekviena dalis reflektuoja tam tikrą žmogaus dešimtmetį, o „Ten Piano Studies“ – muzikos istorijos laikotarpius.

⁴⁵ Ten pat: 66.

į J. S. Bacho „Gerai temperuotą klavyrą“ bei Fryderyko Chopino preliudų ciklą op. 28, kurie prasideda C-dur tonacijoje. Pateikiamas savotiškas tonalumo išpažinimas ir reflektavimas – paskutinėje 10-ies preliudų ciklo dalyje išsivirauja C-dur tonacija, nusakanti ilgą sugrįžimo kelią iš atonalumo. Panašus tonalumo prikėlimas aptinkamas ir „Double concerto“.

4. Architektualumas – santykis su žanriškumo ištakomis. Kompozicija „Left, alone“ (2015) atveria fortepijoninių koncertų kairei rankai repertuarą bei pateikia šio žanro interpretaciją (pabrėžiamas ne solisto virtuozizmas, o jo saviizoliacija).

5. Hipertekstualumas – hiperteksto ir hipoteksto sąjunga. Šiuo atveju hipertekstualumas gali būti suprantamas kaip kanoninių autorių perkodavimas, perkeliant į šių dienų kultūrinį kontekstą. Pavyzdžiui, kompozicija „Let me tell you“ yra pagrįsta to paties pavadinimo P. Griffithso novele, kurioje rašytojas naudoja 481 Ofelijos žodį, randamą W. Shakespeare'o kūrinyje „Hamletas“.

Aptarus transtekstualius ryšius, tylos kūrybinę manifestaciją, jos įvairias raiškos formas, galima įžvelgti gana ryškų šių šalutinių melancholijos kategorijų įsiliejimą ir koegzistavimą H. Abrahamseno kūryboje.

Pastoralės *topos* kaip šiaurietiško identiteto ženklas

Apžvelgus šalutines estetines kategorijas H. Abrahamseno kūryboje, iškyla nepaliesta „šiaurietiško“ problematika. Kaip vienas pagrindinių kompozitoriaus šiaurietiško identiteto ir įkvėpimo šaltinių atsiskleidžia gamta, ypač baltas žiemos, sniego peizažas⁴⁶. Besitęsianti pastoralės *topos* linija H. Abrahamseno kūryboje nurodo restoratyvią nostalgiją, susijusią ir su melancholijos fenomenu. Anot filosofo Walterio Benjamino, lojalumas negali apimti ir įkūnyti žmogiškųjų santykių sferos, jis yra įmanomas tik tada, kai nukreipiamas į daiktišką formą⁴⁷ – „destruktyvi melancholiki ištikimybė, kuri, kupina įsipareigojimo ir atsidavimo, sunaikina daiktą melancholiškos sąmonės ribose“⁴⁸. Tai nurodo jausminio lygmens perkėlimą į apčiuopiamą, daiktišką formą – šiuo atveju per kūrybą susitapatinama su gamta, tam tikrais žiemos simboliais. Iš H. Abrahamseno kūrinių pavyzdžių, išryškinančių natūros svarbą, labiausiai išsiskiria „Winternacht“ ir „Schnee“ (2008), tapę savotiška sniego muzikos metafora, atskleidžiančia krentančio sniego, „ledinio šnaždesio“, „baltosios polifonijos“, apledėjimo ir sniego, žiemos nakties muzikines išraiškas (3 lentelė).

⁴⁶ Tai nusako ir pavadinimai: „Winternacht“ („Žiemos naktis“), „Landskaber“ („Peizažai“, 1972), „Storm og Stille“ („Audra ir ramybė“, 1988), „Schneetänze“ („Sniego šokiai“, 1985), „Schnee“ („Sniegas“), „Schneebilder“ („Sniego nuotraukos“, 2013), opera „The Snow Queen“ („Sniego karalienė“).

⁴⁷ Daiktiška sfera šiame kontekste suprantama kaip apimanti visus ryšius ir objektus, išskyrus žmonių santykius ir asmenybes.

⁴⁸ Ferber 2026.

3 lentelė. Žiemos simboliai H. Abrahamseno kūryboje

Žiemos simboliai	Muzikinės raiškos priemonės
Krentančios snaigės	Faktūra: pauzėmis išskaidyta melodinė linija, eksponuojama pradedant aukštu registru ir besileidžianti žemyn („Schnee“ 1a ir 1b kanonai, „Winternacht“ I dalis).
Žiemos peizažas	Faktūra: statiškas, foninis instrumentų pritarimas, pasižymintis grynųjų kvartų, kvintų repetityvumu.
„Ledinis šnabždesys“	Tembrinės galimybės, instrumentuotė: itin aukštas registras, flažoletai, <i>non vibrato</i> , tyras, švarus garsas, neįprastas derinimas šeštadaliu tono žemiau, autentiškos perkusijos pasirinkimas (naudojamas popieriaus lapas, „Schellen“ varpeliai).
„Baltoji polifonija“	Muzikinės medžiagos struktūros: polifoninės technikos (kanonai, temos, imitacijos, inversija, retrogradas), siejamos su ledo struktūrų tikslumu.
Kristalinės struktūros – „Es ist Schnee!“ ir „Es ist Winternacht, Winternacht jetz!“	Šiems motyvams pritaikomi ritminiai modeliai ir jų nulemta frazuotės trukmė („Schnee“ 2a ir 2b kanonai).
Suledėjimas (<i>eising</i>)	Dinamikos skalė nuo <i>pppp</i> iki <i>mp</i> , tempo sąstingis.

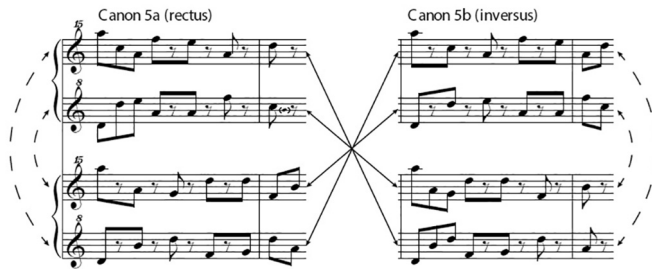
Pasitelkdamas tam tikrą faktūrą H. Abrahamsenas perteikia krentančių snaigių motyvą – iš puantilistinių garsų kombinacijų lipdomos „Winternacht“ bei „Schnee“ kompozicijų melodinės linijos. Šiose kompozicijose ypač ryškus tekstūrinis sluoksniaavimas: viena instrumentų grupė atlieka statišką, foninę faktūrą (styginių partijos, simbolizuojančios žiemos, sąstingio peizažą), o fragmentiškos fortepijono intonacijos išskyla į pirmąjį, aktyvųjį, planą tarsi krintančios snaigės (4 pav.). Tikslingas ir tembrinis pasirinkimas – „Winternacht“ ir „Schnee“ styginių temos skamba itin aukštame registre, pasitelkiami flažoletai smuiko, alto, violončelės partijose. Tai

The image shows a musical score for the first canon of 'Schnee'. It consists of two systems of staves. The top system includes staves for Violins (Vn.), Violas (Va.), and Cellos (Vc.). The bottom system is for Piano I (Pf. I). The time signature is 5/8. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. A section marked 'A' is indicated with a 5/8 time signature. The bottom system ends with the dynamic marking 'pp dolciss.'.

4 pav. „Schnee“ 1a kanonas: aktyvioji (fortepijonas) ir pasyvioji, foninė, faktūros (styginiai)

H. Abrahamsenas apibūdina kaip „ledinį šnabždesį“⁴⁹. Be to, „Schnee“ naudojamos vis kitos instrumentų grupės, tokiu būdu perteikiamos naujos tembrinės kombinacijos (tik 2a ir 2b bei 4a ir 4b kanonuose grojama *tutti*). 1b, 2b, 3b 4a, 4b kanonuose instrumentuotę pajvairina perkusija, kuri eksponuojama pačiu švelniausiu būdu – ant stalo braukiamu baltu popieriaus lapu. Pažymėtina, kad trys *Intermezzo* dalys tarp kanonų atliekamos šeštadaliu tono žemiau. Tai sukelia atitolimo efektą, nes kanonuose instrumentai suderinti tradiciškai. Kaip teigia kompozitorius, „visa tai galbūt šiek tiek šalta ir formalu, bet man šie svarstymai yra susieti su kūrinio poetiniu pasauliu, kuris kyla iš sniego ir baltos polifonijos“⁵⁰.

Struktūriniu požiūriu „Schnee“ būtų galima apibūdinti skaidraus ledo metafora, o kruopštus ritmo modelių apskaičiavimas, tonų atranka ir iš jų sudaromi



5 pav. 5a ir 5b kanonų inversijos motyvai fortepijonų partijose (Kahrs 2019: 50)



6 pav. Kanonų A-F-E-D tema (Kahrs 2019: 50)

kanonai sukuria, pasak H. Abrahamseno, „baltą polifoniją“⁵¹. Tokių polifoninių technikų kaip imitacija, inversija, retrogradas taikymas atsiskleidžia penktoje „Schnee“ dalyje: 5a ir 5b kanonų pradžiose galima išžvelgti inversiją (5 pav.).

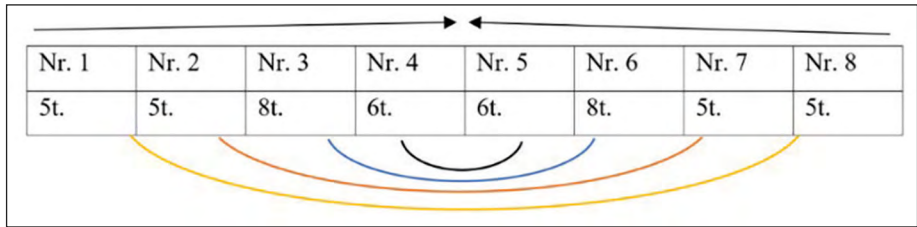
Taip pat penktosios dalies kanonai inversiškai atkuria pirmojo kanono temą A-F-E-D bei dvi figūras nuo garso A (6 pav.). Matematiškai apskaičiuotas „Schnee“ kanonų, jų formos organizavimo principas persiduoda ir smulkesniu lygmeniu. Dėsninga frazuote pasižymi krentančių snaigių motyvas: 1a kanono melodija

49 Cornelius 2022: 6.

50 Ten pat: 8–9.

51 Ten pat.

52 March 2021: 52.



7 pav. „Schnee“ 1a kanono krentančių snagių motyvas, eksponuojamas 8 kartus

o tai primena stereoskopinę techniką⁵³, sukuria trimatį vaizdą – aiški konstrukcija suformuoja begalinę formą.

Kaip dar vieną gamtos konotaciją galima įvardyti tam tikrą ritminį modelį, frazavimą, pritaikytą pučiamųjų artikuliacijai pagal „Schnee“ 2a ir 2b kanonų žodžius „Es ist Schnee! Es ist Schnee!“

„Es ist Schnee!“ („tai sniegas!“; kartojama tris kartus) ir „Es ist Winternacht, Winternacht jetzt!“ („tai žiemos naktis, žiemos naktis dabar!“)⁵⁴. Be to, H. Abrahamsenas pateikia ir suledėjimo įvaizdį – 1a kanone styginiams nurodoma



8 pav. „Schnee“ 1a kanono krentančių snagių melodinių linijų atitikmuo

groti *sul pont.* net ir *pp* skalėje bei pridėdamas komentaras danų kalba – *eising* (liet. apledėjimas). Ypatingu lėtumu išsiskiria trečioji dalis, prie kurios tempo⁵⁵ nuorodos konfigūruoja ir žodis melancholija, o visuose trijuose Intermezzo nėra nė vieno garso ar pauzės be fermatos – tai sukuria muzikinės tėkmės išaldymą, stabdymą.

Šie išsamiau aprašyti žiemos simboliai, nurodantys į šiaurietiškos gamtos archetipą, H. Abrahamseno kūryboje įgauna konkrečias muzikines išraiškas, kurias kaip leitmotyvus kompozitorius pasitelkia ir kituose savo kūrinuose („Let me tell you“, „Left, alone“, „The Snow Queen“, 2018), siekdamas sukurti šalčio, sniego, sąstingio įvaizdžius. Išvardytos gamtos konotacijos tiesiogiai siejasi su būdingiausiu Šiaurės gamtos bruožu

53 H. Abrahamsenas „Schnee“ kūrė įkvėptas XIX a. stereoskopinės technikos: „Kai devintojo dešimtmečio pradžioje pamaciau šiuos naujus, beveik trimačius paveikslėlius, mane labai sudomino senoji XIX a. pabaigos stereoskopinė technika. <...> tai bandau ir čia [Schnee]“ (cit. iš March 2021: 64–66).

54 Pažymėtina, kad šis tekstas atlikimo metu neskaitomas ir veikia tik kaip nuoroda pučiamųjų artikuliacijai.

55 Kiekvienoje dalyje kintantis tempas yra tarsi programinis pavadinimas, nusakantis dalies nuotaiką. Pavyzdžiui, 2a ir 2b kanonai: „Linksmi žaidžiant, bet ne per daug, visada šiek tiek melancholiškai“ („Lustig spielend, aber nicht zu lustig, immer ein bisschen melancholisch“); 5a ir 5b kanonai: „Paprastai ir vaikiškai“ („Einfach und kindlich“).

(snieguotu žiemos peizažu, sąstingiu), o jų pasitelkimas kūryboje signifikuoja pačią Šiaurę bei nusako jos universalius simbolius, įgalinančius saviidentifikacijos procesą.

Transtekstualių ryšių tinklas operoje „The Snow Queen“

Tiek restoratyvios, tiek reflektyvios nostalgijos tipas atsiskleidžia pirmoje ir vienintelėje H. Abrahamseno operoje „The Snow Queen“ (2018), perteikiančioje melancholišką šiauriečio paveikslą⁵⁶. Pagal septynių dalių pasaką parašyta „The Snow Queen“ pasižymi kaleidoskopo kaita ir yra sudaryta iš trijų veiksmų: pirmasis ir antrasis apima po keturias scenas, o trečiasis – penkias. Operos siužetas atitinka gerai žinomą Hanso Christiano Anderseno pasaką tuo pačiu pavadinimu, kuri pasižymi daugeliu legendų, istorijų būdingu „neįmanomos užduoties“ tropu⁵⁷ – mažoji Gerda turi pereiti įvairius išbandymus ir kliūtis, kad galėtų išgelbėti savo draugą Kajų, kuris yra pagrobtas Sniego karalienės. Skirtingas interpretacijas skatina ir operoje glūdintys įvairūs naratyvai: vienas jų atitinka pasakos motyvus bei pagrindinę mintį (veikėjai, įvykių eiga, pasaką atitinkantis libretas), o kitas nukelia į šių laikų problematiką. Operoje galima išvelgti dvi lygiagrečiai sąveikaujančias linijas – pasakos / sapno / praeities ir realybės / dabarties, kurios scenoje pasireiškia tuo pačiu metu. Siurrealinė laiko tėkmė nukelia į kitokią laiko patirtį, kuri fenomenologinėje psichopatologijoje traktuojama kaip pakitusi subjekto patirtis su savimi pačiu ir pasauliu⁵⁸. Iškyla ir veikėjų susidvejinimas: operoje Sniego karalienė sutapatinama su gydytoju chirurgu, medicinos seselės virsta gėlėmis, o kiti veikėjai (princas, princesė, senoji ponia, žynė suomė) vaizduojami kaip pacientai, turintys įvairių psichikos sutrikimų⁵⁹. Taip H. Ch. Anderseno pasakos hipertekstas⁶⁰ atveda prie šiuolaikinės pasakos interpretacijos, kurioje svarbią vietą užima melancholijos fenomenas – veidrodžio šukė, įkritusi Kajui į akį ir sustingdžiusi jo širdį, simbolizuoja psichikos sutrikimą⁶¹. Užšalusios širdies metafora atspindi

56 Šio kūrinio idėja gimė 1980 m., kai Hansas Werneris Henze'as pasiūlė H. Abrahamseni sukurti operą vienai iš pirmųjų Miuncheno bienalių. Tačiau sumanymas buvo pradėtas įgyvendinti tik 2014 m., o operos „The Snow Queen“ premjera įvyko 2019 m. Kopenhagoje, Danijos karališkajame teatre (režisierius Andreasas Kriegenburgas, muzikos vadovas – Cornelius Meisteris, Gerda – Barbara Hannigan, Kajus – Rachaelis Wilsonas).

57 Vienas garsiausių scenaristų ir kino dramaturgų Robertas McKee savo knygoje „Story“ tropus nusako kaip sudėtinį istorijų pasakojimo mechanizmą: „Tai auditorijai jau atpažįstamas veiksnys arba situacija, bet ne tas pats kas kliše“ (cit. iš Laucius 2018: 8).

58 Valinskaitė 2020: 165.

59 Operoje princas ir princesė yra perteikiami kaip pora, psichiatrinėje dėvintys karūnas ir labiausiai gerbiami tarp kitų pacientų; senoji ponia prižiūri savo lėles, sutapatindama jas su vaikais.

60 Siužete galima atrasti sąsajų ir su Homero „Odisėja“, su Odisejo grįžimu namo po Trojos karo: Gerda yra sulaukoma, net gundoma pasilikti su veikėjais, kuriuos sutinka.

61 „Po daugelio metų bendrų prisiminimų tarp dviejų žmonių užsimezgė glaudus ryšys. Tačiau staiga vyras atitraukia, tampa uždaras, nepasiekiamas. Ji, užuot nutraukus santykius, nusprendžia juos išsaugoti. Moteris rizikuoja viskuo, kad atkurtų intymumą. Atsakomybės našta tenka jai vienai. <...>. Meilė stipri, bet su kiekviena diena didėja nuovargis, galiausiai privedantis prie pykčio ir nevilties. Tai sunki kelionė, kurios baigtis neiški“ (Abrahamsen 2022).

emocinės stagnacijos būseną – „*jaučiu, kad nieko nejaučiu*, yra viena iš esminių melancholijos patirčių“⁶². Šie žodžiai puikiai atspindi Kajaus personažą, kurį iš vidinio sąstingio bando susigrąžinti

Gerda. Vidinis sąstingis, saviizoliacija perteikiama suledėjusios širdies leitmotyvu. Jis yra paremtas „Schnee“ kanonų žiemos peizažo intertekstu, pasižyminčiu kvartų ir kvintų repetityvumu (1a ir 1b kanonai), 3b kanone peraugančiu į užtęstas kvartines ir kvintines sandaras (9 pav.).

Operoje koegzistuoja ir kiti leitmotyvai, atitinkantys anksčiau minėtas gamtos konotacijas (4 lentelė). Kiekviena scena turi atskirą interliudą (pirmosios scenos ir preliudus), kuriuose yra užkoduota pagrindinės dalies medžiaga, sudaryta iš pasikartojančių leitmotyvų tinklo. Jie aptinkami ir ankstesniuose H. Abrahamseno kūrinuose (5 lentelė): krentančios snaigės (melodinės linijos seka žemyn, paremta „Schnee“ kanono fortepijono melodinės figūros intonacijomis bei jos transpozicijomis), žiemos peizažas (statiškas instrumentinis pritarimas, kuriam būdingas kvartų ir kvintų ar kito intervalo repetityvumas), suledėjimas (instrumentinis pritarimas, kuriam būdingos užsitęsusių kvartinės ir kvintinės sandaros bei lėta muzikinė tėkmė), kristalinės struktūros (pasikartojantys ritminiai modeliai, kildinami iš frazių *Es ist Winternacht, Winternacht jetzt!*).

9 pav. Suledėjusios širdies leittema, opera „The Snow Queen“, II v., 1 scena

4 lentelė. Operos „The Snow Queen“ leitmotyvai

Muzikinės išraiškos priemonės, nusakomos žiemos simboliais				
Dalis / padala	Krentančios snaigės	Žiemos peizažas	Suledėjimas	Kristalinės struktūros
I v. / preliudas	+	+	–	–
I v. / 1 scena	+	+	–	+
I v. / a interliudas	+	+	–	–
I v. / 2 scena	–	+	+	–
I v. / b interliudas	–	+	–	+
I v. / 3 scena	–	+	+	+
I v. / c interliudas	–	+	–	–
I v. / 4 scena	+	–	+	–

62 Ten pat: 166.

4 lentelė. (Tęsinys)

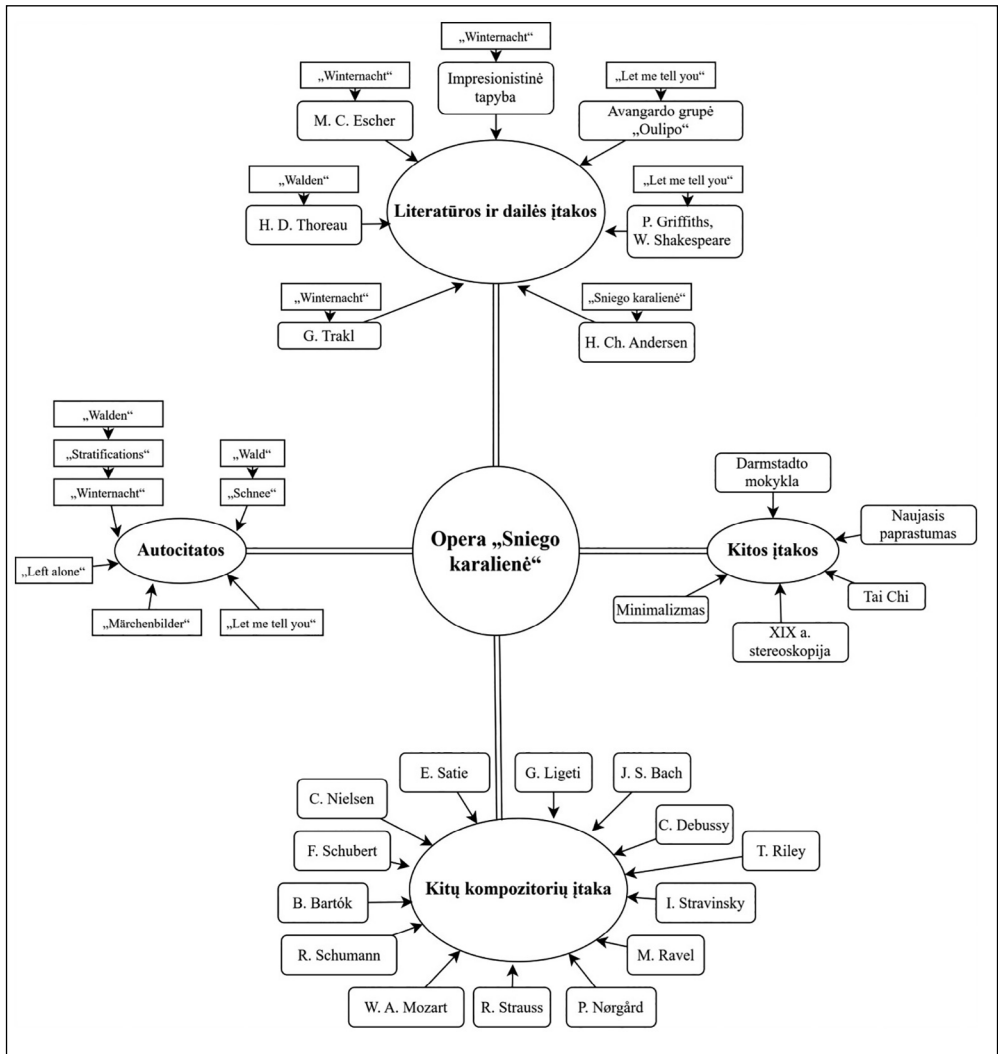
Muzikinės išraiškos priemonės, nusakomos žiemos simboliais				
Dalis / padala	Krentančios snaigės	Žiemos peizažas	Suledėjimas	Kristalinės struktūros
II v. / preliudas	–	–	–	–
II v. / 1 scena	–	–	+	–
II v. / d interliudas	–	–	–	–
II v. / 2 scena	–	–	+	–
II v. / e interliudas	–	+	+	–
II v. / 4 scena	–	+	+	–
III v. / a preliudas	–	+	–	–
III v. / 1 scena	–	+	+	–
III v. / g interliudas	–	+	+	–
III v. / 2 scena	–	+	–	+
III v. / h interliudas	–	–	–	–
III v. / 3 scena	–	–	+	+
III v. / l interliudas	–	–	–	+
III v. / 4 scena	+	+	+	–
III v. / m interliudas	–	–	–	–
III v. / b preliudas	–	–	–	–
III v. / 5 scena	–	–	–	–

5 lentelė. Gamtos konotacijos H. Abrahamseno kūrinuose

Muzikinės išraiškos priemonės, nusakomos žiemos simboliais				
Kūriniai	Krentančios snaigės	Žiemos peizažas	Suledėjimas	Kristalinės struktūros
„Winternacht“	+	–	–	–
„Schnee“	+	+	+	+
„Wald“	+	+	–	–
„Let me tell you“	+	+	+	–
„Left, alone“	–	+	–	+
Opera „The Snow Queen“	+	+	+	+

Minėtos konotacijos tampa daiktiška sentimentų forma ir suteikia signifikantui praradimo malonumą, prisikėlimo džiaugsmą, „koegzistavimą su subjektyvia melancholijos malonumo [*jouissance*] patirtimi“⁶³. Tai skatina *jouissance* (liet. patiriamas malonumas, pasitenkinimas) troškimą – siekį atkurti, susigrąžinti prarastus namus, kurie liudija šiauriečio susitapatinimą su žiemos, sniego įvaizdžiu bei jo saviidentifikaciją. Minėtų figūrų reikšmę H. Abrahamseno kūryboje nurodo nuolatinis jų buvimas įvairiuose kūrinuose suformuojant platų transkultūrinių ryšių lauką (10 pav.). Taip susidaro daugialypis žemėlapis, apimantis operos

63 Kristeva 1987: 102.



10 pav. Operos „The Snow Queen“ transtekstualių ryšių schema

pirminės įtakos šaltinius (išskirtinos ankstesnių H. Abrahamseno kūrinių autocitatos, literatūrinis inspiracijos šaltinis – H. Ch. Anderseno „Sniego karalienė“) bei už jų slypinčius kitus kontekstus (sąsajos su J. S. Bacho kanonais, aliuzijos į Bėlos Bartoko, Carlo Nielseno, Claude'o Debussy, György'o Ligeti kūrybą, sąsajos su Tai chi kovos menu, M. C. Escherio litografijomis bei kt.).

Nusakytas ryšių tinklas nurodo ir metatekstinį santykį su Šiaurės šalių gerove bei šiauriečių visuomenės klišeis taip atliepiant „Nordic noir“ filmų estetiką. Pasitarajai būdinga: a) „socialiai bei emociškai disfunkcionalūs pagrindiniai veikėjai“; b) „ypatinga šiaurietiška aplinka, įskaitant kraštovaizdį, apšvietimą, klimatą“;

c) „visuomenės kritika, pavyzdžiui, Šiaurės šalių gerovės sistemos klausimu“⁶⁴ (apeliuojama į skandinaviškos „laimės“ paradokso⁶⁵ – operoje kritikuojama Šiaurės šalių gerovė atskleidžiant psichologiškai sudėtingus veikėjų likimus ir šaltą racionalizmą).

Apžvelgus transtekstualias operos „The Snow Queen“ sąveikas išryškėja hipertekstiniai ryšiai per šiuolaikinę H. Ch. Anderseno pasakos interpretaciją: suskilusi veidrodžio šukė, įkritusi Kajui į akį ir sustingdžiusi jo širdį, simbolizuoja psichikos ligą (*ego* vidinis susiskaidymas, nuskurdimas, mirties nuojauta). Klampi atmosferinė nuotaika perteikiama leitmotyvais, paremtais žiemos konotacija (pvz., Kajaus širdies suledėjimo motyvas kaip „Schnee“ 3b kanono intertekstas). Pastoralės *topos* intertekstų gausa atveria ankstesnių H. Abrahamseno kūrinių autocitatas – krentančių snaigių, žiemos peizažo, suledėjimo, kristalinių struktūrų leitmotyvai nurodo ne tik išorinius, bet ir vidinius transtekstualumo ryšius.

Kompozitoriaus kūryboje jau daugiau nei keturis dešimtmečius egzistuoja sniego, žiemos leittema – pradėdant „Winternacht“ kompozicijoje eksponuotu krentančių snaigių motyvu bei „Schnee“ suformuota sniego metafora, atskleidžiančia krentančio sniego, „ledinio šnabždesio“, „baltosios polifonijos“, apledėjimo ir sniego, žiemos nakties muzikines išraiškas. Paratekstiniai ryšiai nurodo sniego, baltumos poetinį pasaulį H. Abrahamseno kūryboje bei jo autobiografinės sąsajos su Kajaus sąstingiu (kūrybinė stagnacija). Apžvelgtas ryšių tinklas nusako ir metatekstinį santykį su Šiaurės šalių gerove bei šiauriečių visuomenės klišės. Visa tai realizuojama daugiasluoksneje operos formoje, kuri pasižymi konvencionalumo ir šiuolaikiškumo lydiniu – tradiciniai operos požymiai (atlikimo vieta, atlikėjų sudėtis, meilės, ilgesio, mirties tematika) jungiami su aktualiomis psichikos sveikatos problemomis, eksponuojamomis kasdienio gyvenimo realijose.

Išvados

Nagrinėjant melancholišką šiauriečio paveikslą H. Abrahamseno kūryboje atsiskleidžia ją persmelkiantis estetinių kategorijų ir semantinių ryšių kompleksas – nostalgijos (reflektyvi bei restoratyvi) ir tylos kategorijos sąveikauja tiek su melancholijos, tiek su Šiaurės muzikos koncepcijos ženklais. Šiai sąveikai pasitelkiami ilgesio, praeities laiko praradimo (praeities artefaktų prikėlimas ir reprodukovimas; pastoralės *topos*, gamtos vaidmuo šiauriečio identiteto formavimuisi) bei tuštumos (izoliacija, tylos manifestacija kaip maišto forma) įvaizdžiai. Suformuotas melancholijos ir Šiaurės muzikos koncepcijos sąsajų interpretacinis modelis (3 pav.) per šalutines nostalgijos ir tylos kategorijas leido praplėsti H. Abrahamseno kūrybos estetinių kategorijų tinklą.

⁶⁴ Cit. iš Waade 2017: 384.

⁶⁵ Remiantis 2022 m. duomenimis, į laimingiausių šalių dešimtuką patenka visos Šiaurės valstybės, pirmąja Suomija. Minėtą statistiką temdo paviršutiniškas žvilgsnis į Skandinavijos šalių savižudybių ir skrybių indeksus, paplitusį alkoholizmą ir įvairias depresijos apraiškas (Mellor 2022: 167).

Reflektyvios nostalgijos tipas atskleidė ne tik H. Abrahamseno (re)konstravimo strategijas, bet ir atminties kultivavimo procesus, kurie rodo subjekto nesusitaikymą su praeities praradimu, išgyvenamą melancholiją, nostalgiją praeičiai. Nuoseklus kompozitoriaus kūrybinis braižas (nuo 1998 m.), pasižymintis atminties plėtojimu, buvo susistemintas pasitelkus G. Genette'o transtekstualumo teoriją, apimančią penkias kategorijas: intertekstualumą, paratekstualumą, metatekstualumą, architektualumą ir hipertekstualumą. Jos H. Abrahamseno kūryboje atskleidžia nesi- baigiantį dialogą su savo ir kitų kompozitorių praeities darbais bei jų šiuolaikiniu transformavimu. Tai atveria platų transtekstualių ryšių lauką, kuriame persidengia kitų kompozitorių (J. S. Bacho, C. Nielseno, Pero Nørgårdo), literatūros ir dailės įtakos (H. Ch. Andersen, P. Griffithsas, M. C. Escheris) ir autocitavimas („Walden“ (1978) – „Stratifications“ (1975) – „Winternacht“). Restoratyvi nostalgija per besitęsiančią pastoralės *topos* liniją atvedė prie šiaurietiškai natūrai būdingų gamtos konotacijos ženklų, tapusių leitmotyvais:

- krentančios snaigės – melodinės linijos seka žemyn, paremta „Schnee“ 1a ir 1b kanonų fortepijono melodinės figūros intonacijomis bei jų modifikacijomis („Winternacht“, „Schnee“, „Wald“ (2009), „Let me tell you“, opera „The Snow Queen“);
- žiemos peizažas – statiškas instrumentinis pritarimas, kuriam būdingas kvartų ir kvintų ar kito intervalo repetityvumas („Schnee“, „Wald“, „Let me tell you“, „Left, alone“, opera „The Snow Queen“);
- suledėjimas – instrumentinis pritarimas, pasižymintis užtęstomis kvartinėmis ir kvintinėmis sandaromis bei lėta muzikine tėkme („Schnee“, „Let me tell you“, opera „The Snow Queen“);
- kristalinės struktūros – pasikartojantys ritminiai modeliai, kildinami iš frazių „Es ist Schnee!“ ir „Es ist Winternacht, Winternacht jetzt!“ („Schnee“, „Left, alone“, opera „The Snow Queen“).

Straipsnyje išskirti pastoralės *topos* motyvai, pasireiškiantys stabiliais simboliais (vis grįžtančiais, jų modifikacijos gana lengvai atpažįstamos), nusako strateginį Šiaurės gamtos konotacijų naudojimą ir signifikuoja šiauriečio saviidentifikacijos procesus. Transtekstualiam H. Abrahamseno kūrybiniam lauke šiomis gamtos konotacijomis nusakomos tam tikros kūrybinės personažų vidinės būsenos. Pavyzdžiui, operoje „The Snow Queen“ Kajaus psichikos liga, artima patologinei melancholijos būsenai, perteikiama suledėjimo leitmotyvu, atskleidžiančiu vidinį jo sąstingį bei saviizoliaciją. O štai „Let me tell you“ ciklo paskutinėje dalyje Ofelija pasineria į sniegyną (vidinio skausmo metafora), ir tai veda link susinaikinimo. Melancholijos ir Šiaurės muzikos koncepcijos sąsajų modelyje išskirta tylos kategorija H. Abrahamseno kūryboje nėra plačiau išvystyta – jos apraiškos sietinos su tylos manifestacija (1988–1998 m. tylos laikotarpis kūryboje, savirefleksinė būseną, būdinga daugelio šiauriečių kūrybiniam keliui – J. Sibelijui, B. Sørenseniui, P. Nørgårdui ir kt.) ir ekspresijos išraiška (D. Metzgerio ir E. H. Margulis išskirtos tylos

kategorijos – struktūrinė, formalioji, jutiminė, komunikacinė, simbolinė, idealioji / neegzistuojanti bei tylą kaip metaklausymą – kompozicijoje „Let me tell you“).

Taigi identifikuotos konkrečios šiaurietiškos gamtos konotacijos, jų interpretacinė sąsaja su melancholijos fenomenu bei paralelinėmis nostalgijos ir tylos kategorijomis atskleidė savitą H. Abrahamseno kūrybinį portretą, kuriame labiausiai išryškėja praeities artefaktų inkrustavimas (atminties apraiškos) bei pastoralės *topos* (žiemos peizažo simboliniais motyvais perteikiamas šiaurietiškas identitetas). Suformuotas melancholijos ir Šiaurės muzikos koncepcijos sąsajų modelis, pasižymintis subjektyvia filosofinių ir estetinių kategorijų interpretacija, atvėrė itin plačius fenomenų laukus bei „šiaurietiško“ problematiką. Tad pasitelktos analizės bei jų modeliai galėtų paskatinti tolesnius tyrinėjimus siekiant pagilinti ir nusakyti Šiaurės muzikos koncepcijos ženklus bei melancholijos raišką muzikoje.

Gauta 2024 06 27

Priimta 2024 10 17

Literatūra ir šaltiniai

1. Abrahamsen, H. *The Snow Queen* [DVD]. München: Bayerische Staatsoppe. 2022.
2. Anskaitis, A. Netekti žodžių: melancholijos ir kalbos santykis. Magistro darbo teorinė dalis. Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2013. Prieiga per internetą: <https://vb.vda.lt/object/elaba:2042744/2042744.pdf> [žiūrėta 2023 05 17].
3. Bart-Yoshafat, Y. On the musically melancholic: temporality and affects in Western music history. *Legacies of Melancholy in the History of Ideas and Art History*. Ed. by D. E. Delarue and J. Rimo. 2021. 6(47): 917–933. Prieiga per internetą: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01916599.2020.1857031> [žiūrėta 2023 05 17].
4. Bartoševičienė, V. Nostalgija. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. 2009. Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/straipsnis/nostalgija> [žiūrėta 2023 05 17].
5. Chandler, C. *Recontextualization and Variation: Associative Organization in Hans Abrahamsen's Walden and Wald*. Phd Thesis. New York: University of Rochester, 2017. Prieiga per internetą: <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=32246&versionNumber=1> [žiūrėta 2023 05 17].
6. Cornelius, J. „Schnee“ albumo bukletas. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen AS, 2022. Prieiga per internetą: <https://www.chandos.net/channelimages/Booklets/DK0585.pdf> [žiūrėta 2023 01 08].
7. Dean, E. Psichoanalizė, skausmas ir kūryba. *Psichoanalizės fenomeno interpretacijos*. Sud. A. Andrijauskas ir V. Rubavičius. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016: 406–415.
8. Ferber, I. Melancholy Philosophy: Freud and Benjamin. *E-Rea*. 2006: 4(1). Prieiga per internetą: <https://journals.openedition.org/erea/413> [žiūrėta 2023 04 02].
9. Fisher, N. Hans Abrahamsen: Let me tell you. *The Times*. 2016. Prieiga per internetą: <https://www.thetimes.co.uk/article/hans-abrahamsen-let-me-tell-you-3rc5gfpf3> [žiūrėta 2023 05 17].
10. Fjeldsøe, M. ir Groth S. K. Nordicness in Scandinavian music: A Complex Question. *The Nature of Nordic Music*. Ed. by T. Howell. London: Routledge, 2019: 3–19. Prieiga per internetą: https://www.academia.edu/43506693/Nordicness_in_Scandinavian_Music_A_complex_question [žiūrėta 2023 04 02].
11. Freud, S. Mourning and Melancholia. Transl. J. Strachey. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud: On the History of the Psycho-Analytic Movement Papers on Metapsychology and Other Works*. London: the Hogarth Press. 1914–1916. 14: 243–258. Prieiga per internetą: https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Freud_MourningAndMelancholia.pdf [žiūrėta 2023 04 02].

12. Genette, G. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1982.
13. Johannisson, K. *Melancholijos erdvės. Apie baimę, nuobodį ir pažeidžiamumą*. Vilnius: „Baltos lankos“, 2011.
14. Junelis, D. Melancholija ir spektaklis modernumo horizonte: jausmo diskurso anatomija. *Šiaurės Atėnai*. 2020. Prieiga per internetą: <http://www.satenai.lt/2020/07/14/melancholija-ir-spektaklis-modernumo-horizonte-jausmo-diskurso-anatomija/> [žiūrėta 2023 05 17].
15. Kahrs, N. *Process versus Projection in Abrahamsen's Schnee and Arithmetics*. Master Degree of Arts, New York: Department of Composition Eastman School of Music University of Rochester, 2019. Prieiga per internetą: <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemVersionId=34508> [žiūrėta 2023 05 17].
16. Kristeva, J. *Black Sun: Depression and Melancholia*. New York: Columbia University Press, 1987. Prieiga per internetą: http://www.lamarre-mediaken.com/Site/EAST_493_files/Kristeva%20Black%20Sun.PDF [žiūrėta 2023 04 02].
17. Laucius, T. Užsieniečio įvaizdis šiuolaikiniame šiaurės šalių kine (atvejų analizė). Magistro darbas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2018. Prieiga per internetą: <https://gs.elaba.lt/object/elaba:28612404/> [žiūrėta 2023 05 17].
18. March, D. Processes, Paradoxes and Illusions: Compositional Strategies in the Music of Hans Abrahamsen. *Journal of the Royal Musical Association*. 2021. 146(1): 47–79. Prieiga per internetą: https://eprints.whiterose.ac.uk/149860/1/Processes_Paradoxes_and_Illusions_Compositional_strategies_in_the_music_of_Hans_Abrahamsen.pdf [žiūrėta 2023 04 02].
19. Margulis, E. H. Moved by Nothing: Listening to Musical Silence. *Journal of Music Theory*. 2007. 51(2): 245–276. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/40283130> [žiūrėta 2023 05 17].
20. McLoskey, D. L. *Twentieth Century Danish Music: An Annotated Bibliography and Research Directory (Music Reference Collection)*. London: Greenwood Press, 1998.
21. Melancholy. *Oxford Learner's Dictionaries*. [Online]. Prieiga per internetą: https://www.oxfordlearners-dictionaries.com/definition/american_english/melancholy_1 [žiūrėta 2023 01 18].
22. Mellor, A. *The Northern Silence: Journeys in Nordic Music and Culture*. London: Tale University Press New Haven, 2022.
23. Metzger, D. *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*. New York: Cambridge University Press, 2009.
24. Mikašauskaitė, I. Tylos estetika tapyboje. Magistro darbas. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos Kauno fakultetas, 2018. Prieiga per internetą: <https://vb.vda.lt/object/elaba:33143282/33143282.pdf> [žiūrėta 2023 05 17].
25. Sontag, S. The Aesthetics of Silence. *Aspen*. 1967. 5–6(3): 1–20. Prieiga per internetą: https://www.kim-cohen.com/Assets/CourseAssets/Texts/Sontag_The%20Aesthetics%20of%20Silence.pdf [žiūrėta 2023 05 17].
26. Sakalauskaitė-Juodeikienė, E. Melancholijos samprata ir gydymas Hildegardos Bingenietės (c. 1098–1179) raštuose. *Neurologijos seminarai*. 2021. 25(89): 121–129.
27. Stanevičiūtė-Kelmickienė, R. Pastoralizmo parafrazės lietuvių muzikoje: keletas semantinių interpretacijų *topoi* teorijos aplinkoje. *Lietuvos muzikologija*. 2011. 12: 19–33.
28. Stankevičiūtė, I. Tradiciniai ir šiuolaikiniai melancholijos veidai – atpažinimo problema. Magistro darbas. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos Kauno fakultetas, 2017.
29. Steinberg, P. Music and Melancholy. *Critical Inquiry*. 2014. 40(2): 288–310. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/10.1086/674116> [žiūrėta 2023 04 02].
30. Tatolytė, I. *Praktinė retorika vertėjams žodžiu*. Vilnius: Vilniaus universitetas, 2014.
31. Valinskaitė, V. Laiko patirties melancholijoje analizė remiantis Husserlio fenomenologiniais tyrinėjimais. *Problemos*. 2020. 97: 164–175.
32. Valujevičienė, R. Melancholijos atspindžiai dailėje. *Technologija ir menas: tyrimai ir aktualijos*. 2017. 8: 5–12.
33. Varga, B. A. Hans Abrahamsen. *The Courage of Composers and the Tyranny of Taste*. University of Rochester Press, 2017: 13–19.

34. Waade, A. M. Melancholy in Nordic noir: Characters, landscapes, light and music. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*. 2017. 12(4): 380–394. Prieiga per internetą: https://pure.au.dk/ws/files/131855190/Melancholy_in_Nordic_noir_Characters_landscapes_light_and_music_Accepted_manuscript_2017.pdf [žiūrėta 2023 04 02].
35. Wilson, S. J. *An Aesthetics of Past-Present Relations in the Experience of Late 20th- and Early 21st-Century Art Music*. Phd Thesis. London: Royal Holloway, University of London, 2013.
36. Zhou, A. *Godlike Recompense?: (Re)actions in the Piano Studies and Etudes of Hans Abrahamsen, Unsuk Chin, and Pascal Dusapin*. Phd Thesis. New York: Cornell University, 2019. Prieiga per internetą: <https://ecommons.cornell.edu/handle/1813/67368> [žiūrėta 2023 05 17].

Faustina Dedūraitė

The Melancholic Image of the Northerner in Hans Abrahamsen's Works

Summary

In the present cultural context, the concept of melancholy is seldom employed and, given its dual or even contradictory meanings, is challenging to discern. The phenomenon of melancholy is often described as a mood, an emotion, or a disease and is characterised by different levels, including emotional, creative, resistance, existential, and pathological. It also reveals philosophical and artistic interpretations that frequently juxtapose melancholy with the aesthetic categories of nostalgia and silence. The broad expression of the characteristics of melancholy is specific not only to individuals but also to certain groups, historical periods, and other aesthetic categories. In this case, melancholy is associated with the concept of Nordic music and has been used to characterise the creative output of the Danish composer Hans Abrahamsen. It proposes that, due to the identified specific connotations of Nordic nature and their links to the phenomenon of melancholy, this can be seen as an indication of Abrahamsen's distinctive creative prototype. The work simultaneously opens up the ambiguity of the phenomenon of melancholy and the concept of Nordic music, thus encouraging a wide interpretative field.

KEYWORDS: Nordic music, 'Nordicness', melancholy, nostalgia, silence, Hans Abrahamsen, transtextuality