

# ARS *et* PRAXIS

2016

IV



ISSN 2351-4744

## REDAKCIINĖ KOLEGIJA | EDITORIAL BOARD

### Vyriausiasis redaktorius | Editor-in-Chief

Jonas Vytautas Bruveris (Lietuvos muzikos ir teatro akademija)

### Vyr. redaktoriaus pavaduotoja | Vice-Editor

Laima Budzinauskienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija)

Tel.: +370 611 70854

El. paštas: laima.budzinauskiene@lmta.lt

### Nariai | Members

Giedrė Jankevičiūtė (Lietuvos kultūros tyrimų institutas)

Gustaw Juzala (Lenkijos mokslų akademijos Krokuvos skyrius, Archeologijos ir etnologijos institutas)

Naglis Kardelis (Vilniaus universitetas)

Jānis Kudiņš (Latvijos Jazepo Vytuolio muzikos akademija)

Ramunė Marcinkevičiūtė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija)

Valdis Muktupāvels (Latvijos universitetas)

Anneli Saro (Tartu universitetas, Kultūros tyrimų ir menotyros institutas, Estija)

Bronė Stundžienė (Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas)

Stephen Wilmer (Dublino universitetas, *Trinity* koledžas, Airija)

Sudarytoja Laima Budzinauskienė

Redaktorė Aušra Gapsevičienė

© Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2016

© Straipsnių autoriai: Irena Alperytė, Linas Balandis, Laima Budzinauskienė, Gražina Daunoravičienė, Vytautas Giedraitis, Paulė Gudinaitytė, Eglė Juciūtė, Danutė Kalavinskaitė, Mantautas Katinas, Ivan Kuzminskyi, Rita Mačiliūnaitė-Dočkuvienė, Rasa Murauskaitė, Lina Navickaitė-Martinelli, Vygintas Orlovas, Helmutas Šabasevičius, Virginija Unguraitytė-Levickienė, Audra Versekėnaitė, Rūta Vosyliūtė, 2016

# Turiny s ♦ Contents

- 5 Pratar m e
- 8 Foreword

## ARS

- 11 Ivan KUZMINSKYI. On the influence of the Catholic musical culture of Lviv and Vilnius on *partes* polyphony at the end of the 16th and during the 17th centuries | Lvovo ir Vilniaus katalikų muzikinės kultūros įtaka partiesinės polifonijos plėtrai XVI a. pabaigoje – XVII amžiuje
- 33 Rūta VOSYLIŪTĖ, Gražina DAUNORAVIČIENĖ. Baroko epochos arijos *da capo* idėja ir jos autorystės klausimas | The idea of Baroque *aria da capo* and the question of its authorship
- 56 Virginija UNGURAITYTĖ-LEVICKIENĖ, Audra VERSEKĖNAITĖ. M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* redagavimo praktika | Editing practice in variations *Besacas* by M.K. Čiurlionis
- 72 Rita MAČILIŪNAITĖ-DOČKUVIENĖ. Verbalika kaip muzikos komponavimo priemonė postdraminiame teatre | Verbal tools as music composition methods in post-dramatic theatre
- 87 Linas BALANDIS, Danutė KALAVINSKAITĖ. Choras Katalikų Bažnyčioje: samprata, repertuaras, atlikimo pobūdis | The Choir of the Catholic Church: its concept, repertoire and nature of performance
- 102 Vytautas GIEDRAITIS. Prancūzų klarneto mokykla: estetika, stilius, repertuaras | The French clarinet school: aesthetics, style and repertoire

## PRAXIS

- 119 Paulė GUDINAITĖ. Muzikos interpretacija kaip kultūrinio vertimo strategija: B. Britteno vokalinis ciklas „Septyni Michelangelo sonetai“ tenorui ir fortepijonui op. 22 | Music’s interpretation as a cultural translation strategy: B. Britten’s vocal cycle *Seven Sonnets of Michelangelo* for tenor and piano op. 22
- 134 Eglė JUCIŪTĖ, Laima BUDZINAUSKIENĖ. *Vibrato* lietuvių kompozitorių kūrinuose fleitai solo: kūrėjo ir atlikėjo dialogas | *Vibrato* in works for flute solo by Lithuanian composers: the dialogue between the composer and the performer
- 151 Vyginas ORLOVAS. Meninio tyrimo aspektai garsovaizdžio studijose: lyginamoji atvejų analizė | Aspects of artistic research within sound-image studies: a comparative analysis of case studies
- 160 Irena ALPERYTĖ. Symptoms of cost disease in Lithuanian state theatre | „Kaštų ligos“ simptomai Lietuvos valstybiniuose teatruose
- 177 Mantautas KATINAS. Pianistų Leopoldo Godowsky’io, Vlodo Perlemuterio ir Sulamitos Aronovsky kelias iš Lietuvos: istorinės multitradiaciškumo prielaidos | Leopold Godowsky, Vlodo Perlemuter and Sulamita Aronovsky in Lithuania and in the world: preconditions of a historical multi-traditionalism

## ŠALTINIAI

- 189 Helmutas ŠABASEVIČIUS. „Viskas praėjo kaip sapne“. Baletu solistės Marijos Juozapaitytės-Kelbauskienės laiškas baletu pedagogui, choreografei, dailininkei Olgai Dubeneckienei-Kalpokienei | “All passed by as in a dream”. The letters of ballet soloist Marija Juozapaitytė-Kelbauskienė to ballet educator, choreographer and artist Olga Dubeneckienė-Kalpokiene

## INTERVIU

- 209 Lina NAVICKAITĖ-MARTINELLI. Atlikimo baras muzikologijos lauke. Interviu su pianistu ir muzikologu Johnu Rinku
- 227 Rasa MURAUŠKAITĖ. Neaprepiami muzikologijos horizontai. Pokalbis su amerikiečių muzikologu Richardu Taruskinu

## PRIEDAI

- 239 Kronika. 2016
- 242 Apie autorius
- 247 About the authors
- 253 Atmena autoriams
- 256 Guide for authors

## Pratarmė

*Ars et praxis* žurnalo ketvirtas tomas apima keturiolika publikacijų, iš kurių dvi – anglų kalba. Jau tampa tradicija, kad žurnalo centre yra Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje (LMTA) vykusių konferencijų (šį kartą 2016 m. balandžio 27–28 d. 40-osios metinės konferencijos) pranešimų pagrindu parengti mokslo straipsniai ir meno doktorantų darbai.

Žurnalo *Ars* dalį, kurią sudaro šeši mokslo straipsniai, atveria Ukrainos P. Čaikovskio nacionalinės muzikos akademijos muzikologo Ivano Kuzminsky'io publikacija „On influence of the catholic musical culture of Lviv and Vilnius on *partes* polyphony at the end of XVI and during XVII centuries“. Straipsnio objektas yra aktualus Lietuvos muzikos istorijai ir jos tyrimams: autorius atskleidžia XVI a. pabaigos – XVII a. katalikų muzikinės kultūros sąsajas tarp Lvovo ir Vilniaus, jų įtaką komponuojant daugiabalses kompozicijas. Šis darbas skatina Lietuvos muzikologus giliau pažvelgti į Lietuvos muzikos istoriją, plėsti nagrinėjamų objektų istorinį lauką. Kiti penki *Ars* dalies straipsniai – LMTA meno doktorantų ir jų projektų tiriamosios dalies vadovų publikacijos. Rūtos Vosyliūtės ir prof. dr. (hp) Gražinos Daunoravičienės straipsnyje „Baroko epochos arijos *da capo* idėja ir jos autorystės klausimas“ pasitelkiant istorinį ir komparatyvistinį tyrimo metodus gvildenamos baroko arijos *da capo* formalaus kanono – jos repriziškumo ir pasikartojimo idėjos (*mimesis*) – realizavimo filosofinės bei muzikinės prielaidos. Virginija Unguraitytė-Levickienė ir doc. dr. Audra Versekėnaitė tęsia M. K. Čiurlionio kompozicijų redagavimo tyrimus; šį kartą bendraautorės aptaria *Besacas* variacijų redagavimo praktiką, analizuoja pasirinktos kompozicijos redakcijas fortepijonui, lygina jų skirtumus su autografu ir siūlo šio kūrinio urteksto rengimo rekomendacijas atlikėjams. Ritos Mačiliūnaitės-Dočkuvienės straipsnyje „Verbalika kaip muzikos komponavimo priemonė postdraminiame teatre“ analizuojamas naujas požiūris į tekstą teatro erdvėje. Pasak autorės, verbalika neapsiriboja tik teksto ir informacijos pateikimo ar perteikimo funkcija: ignoruojama taisyklė, kad tekstas kuria prasmę ir turi būti suprantamas. Straipsnyje išskiriami ir analizuojami trys muzikiniai verbalinių priemonių komponavimo būdai, pateikiami postdramišku pasižyminčių kūrinių pavyzdžiai. Lino Balandžio ir doc. dr. Danutės Kalavinskaitės publikacijos tikslas – remiantis Bažnyčios dokumentais atskleisti, kaip Katalikų Bažnyčios liturgijoje įvairiais istoriniais laikotarpiais (I–XX a. pradžioje) kito choro samprata ir vaidmuo. Bendraautorių straipsnyje „Choras

Katalikų Bažnyčioje: samprata, repertuaras, atlikimo pobūdis“ analizuojami Bažnyčios dokumentai, apibūdinama choro samprata (sudėtis, profesionalumo lygmuo), aptariamos repertuaro ypatybės, atlikimo pobūdis, chorvedžių veikla ir atsakomybė. Vytauto Giedraičio publikacija „Prancūzų klarneto mokykla: estetika, stilius, repertuaras“ yra skirta svarbiausiems instrumento pedagogikos principams ir interpretacijos kultūrai. Išskirtinis dėmesys darbe tenka daugiau nei dviejų šimtų metų tradicijas puoselėjančiai Paryžiaus konservatorijai, kurioje susiformavo savitos pedagogikos, grojimo technikos, klarneto konstrukcijos tobulinimo, garso estetikos ir repertuaro plėtros tradicijos.

Žurnalo *Praxis* dalį sudaro penki mokslo straipsniai. Meno doktorantė Paulė Gudinitaitė straipsnyje „Muzikos interpretacija kaip kultūrinio vertimo strategija: B. Britteno vokalinis ciklas „Septyni Michelangelo sonetai“ tenorui ir fortepijonui op. 22“ pateikia vieno reprezentatyviausių kamerinės vokalinės muzikos kūrinių, parašytų literatūrinio soneto poetiniu pagrindu, analizę dviem aspektais: kompoziciniu ir interpretaciniu. Autorė, remdamasi intersemiotinio vertimo ir ekfrazės teorijomis, siekia semantiniu aspektu atskleisti kompozitoriaus taikytas kultūrinio vertimo strategijas ir apibendrintai aptarti ciklo atlikimų interpretacijas iš muzikinės stilistikos perteikimo strategijų pozicijos. Publikacija „*Vibrato* lietuvių kompozitorių kūriniuose fleitai solo: kūrėjo ir atlikėjo dialogas“ – Eglės Juciūtės ir doc. dr. Laimos Budzinauskienės darbas apie *vibrato* techniką, panaudojimą ir užrašymą keturiuose lietuvių kompozitorių kūriniuose fleitai solo. Publikacijos tikslas – remiantis pasirinktais kūrinių aptarti kūrėjo ir atlikėjo bendradarbiavimą kūrybos ir *vibrato* užrašymo bei atlikimo procese. Meno kūrinių tyrimuose, gvildenant garso ir vaizdo ryšius, atsiskleidžiantys aspektai apžvelgiami Vyginto Orlovo straipsnyje „Meninio tyrimo aspektai garsovaizdžio studijose: lyginamoji atvejų analizė“. Doc. dr. Irena Alperytė skaitytojams pateiktame darbe „Symptoms of Cost Disease in Lithuanian State Theatre“ kelia hipotezę, kad esama Lietuvos valstybinė teatro valdymo sistema nepadeda teatrams greta meninių aukštumų siekti finansinės sėkmės. Pasak I. Alperytės, Lietuvos scenos menų organizacijų teisinis pagrindas nesikeičia nuo Nepriklausomybės pradžios, tad akivaizdu, kad įstatymų paketą reikia tobulinti, jeigu visuomenė nori teigiamų pokyčių valdymo, finansų ir menų srityse. „Pianistų Leopoldo Godowsky'io, Vlodo Perlemuterio ir Sulamitos Aronovsky kelias iš Lietuvos: istorinės multitradiškos prielaidos“ – žurnalo *Praxis* dalį užveriantis Mantauto Katino straipsnis, atskleidžiantis iš Lietuvos kilusių trijų muzikų sąsajas su Lietuvos muzikine kultūra ir glaustai pristatantis jų indėlį į pasaulinio fortepijoninio atlikimo meną. Autorius siekia suformuluoti multitradiškos sąvokos apibrėžtį, įvertinti šio reiškinio svarbą muziko formavimuisi ir išsiaiškinti, ar fortepijono mokyklos ir atlikimo tradicijos gali būti nacionalinės.

Žurnalo dalyje *Šaltiniai* šį kartą skelbiamas Helmuto Šabasevičiaus straipsnis „Viskas praėjo kaip sapne“. Baletos solistės Marijos Juozapaitytės-Kelbauskienės laiškas baletos pedagogei, choreografei, dailininkei Olgai Dubeneckienei-Kalpokienei“, pateikiantis ir mokliškai komentuojantis pluoštą atvirlaiškių ir laiškų, rašytų XX a. 4-ajame ir 6–7-ajame dešimtmečiuose.

Pastarojo *Ars et praxis* tomo naujiena – skirsnis *Interviu*. Čia skaitytojais turės galimybę susipažinti su dviem intriguojančiais pokalbiais: Lina Navickaitė-Martinelli apie atlikimo barus muzikologijos lauke kalbino pianistą ir muzikologą Johną Rinką, o Rasa Murauskaitė parengė interviu su muzikologu Richardu Taruskinu, kuriame diskutuojama apie neaprėpiamus muzikologijos horizontus.

Žurnalo *Prieduose* skelbiamoje 2016 metų *Kronikoje* apžvelgiami svarbiausi LMTA leidiniai, šioje institucijoje organizuotos ir vykusios konferencijos, apgintų disertacijų ir meno doktorantūros projektų, magistro ir bakalauro darbų sąrašai, apdovanojimai, taip pat pateikiama informacija apie *Ars et praxis* ketvirtojo tomo straipsnių autorius ir *Atmena autoriams*.

*Redakcinė kolegija*

## Foreword

This fourth volume of the *Ars et praxis* journal includes 14 publications, two of which are in English. It is becoming a tradition that the axis of the journal is scientific papers based on announcements presented at conferences organised by the Lithuanian Academy of Music and Theatre (this time the 40th annual conference held on April 27–28, 2016) as well as arts doctoral theses.

The *Ars* part of the journal, which consists of six scientific papers, begins with a publication by musicologist Ivan Kuzminsky of the Tchaikovsky National Academy of Music in Ukraine, called “On the influence of Catholic musical culture of Lviv and Vilnius on *partes* polyphony at the end of the 16th and during the 17th centuries”. The article is relevant in the field of Lithuanian music history and research: the author reveals the relationship between Catholic music culture in the late 16th and 17th centuries in Lviv and Vilnius and its influence on polyphonic compositions. This paper encourages Lithuania’s musicologists to take a deeper look at Lithuania’s music history, and to expand the historical field of topics worthy of analysis. The other five articles from the *Ars* part are publications by Lithuanian Academy of Music and Theatre (LAMT) doctoral students and their research thesis supervisors. The article by Rūta Vosyliūtė and Prof. Dr (hp) Gražina Daunoravičienė called “The idea of Baroque *aria da capo* and the question of its authorship” harnesses historic and comparative research methods to analyse the philosophical and musical representation of the formal Baroque *aria da capo* canon, namely, reprise and repetition (*mimesis*). Virginija Unguraitytė-Levickienė and Assoc. Prof. Dr Audra Versekėnaitė continue research on the editing of compositions by M. K. Čiurlionis; this time, the co-authors discuss the *Besacas* editing practice, analysing the editions of this composition for piano, comparing their differences with the autograph and suggest recommendations for the urtext of this piece for performers. The article by Rita Mačiliūnaitė-Dočkuvienė “Verbal tools as music composition methods in post-dramatic theatre” analyses a new approach to text in the theatre space. According to the author, verbal tools should not be limited simply to the presentation and conveyance of text or information: the rule that text creates meaning and must be understood is ignored. The article distinguishes and analyses three musical means of composing verbal tools, presenting examples of post-dramatic works. The purpose of the publication by



Linus Balandis and Assoc. Prof. Dr Danutė Kalavinskaitė is to use Church documents to reveal how the concept and role of the choir changed in the Catholic liturgy during various historical periods (from the 1st to the early 20th centuries). Their co-authored article “The choir of the Catholic Church: its concept, repertoire and nature of performance” analyses Catholic Church documents, describing the concept of the choir (its structure, level of professionalism), discussing features of its repertoire, the nature of performance, choir leaders activities and responsibilities. The publication by Vytautas Giedraitis “The French clarinet school: aesthetics, style and repertoire” focuses on the main pedagogical principles of this instrument and their interpretations in the cultural realm. Particular attention is given to the Paris Conservatory which has fostered these traditions for over 200 years, and where the traditions of the French school’s unique pedagogy, playing techniques, clarinet construction improvement, sound aesthetics and repertoire development were formed.

The *Praxis* part of the journal consists of five scientific articles. The doctoral student in arts, Paulė Gudinaitytė, in her article “Music’s interpretation as a cultural translation strategy: B. Britten’s vocal cycle *Seven Sonnets of Michelangelo* for tenor and piano op. 22”, presents an analysis of one of the most representative chamber vocal music works written on the basis of a poetic literary sonnet: from the composition and the interpretation aspects. Resting on inter-semiotic translation and ekphrasis theories, the author, guided by the semantic aspect, seeks to reveal the cultural translation strategies applied by the composer and to summarise the interpretations of the cycle’s performances in terms of the musical stylistics rendering strategies. The publication “*Vibrato* in works for flute solo by Lithuanian composers: the dialogue between the composer and the performer” is a paper by Eglė Juciūtė and Assoc. Prof. Dr Laima Budzinauskienė about the *vibrato* technique, its use and how it is written in four works for solo flute by Lithuanian composers. The aim of the publication is, based on the selected works, to discuss the cooperation between the creator and the performer regarding how *vibrato* is written and in the performance process. In his article “Aspects of artistic research within sound-image studies: a comparative analysis of case studies” Vyngintas Orlovas gives an overview of the links between sound and images. Assoc. Prof. Dr Irena Alperytė, in her paper “Symptoms of cost disease in Lithuanian state theatre”, raises the hypothesis that the current Lithuanian state-run theatre management system fails to help theatres seek financial success alongside striving for high artistic achievement. According to Alperytė, the legal foundations for stage art organisations in Lithuania has not changed since the beginning of the country’s independence, and thus it is obvious that the new legislation package needs to be improved if society wants to see positive changes in the fields of

management, finance and the arts. The article about pianists “Leopold Godowsky, Vlado Perlemuter and Sulamita Aronovsky in Lithuania and in the world: preconditions of a historical multi-traditionalism” by Mantautas Katinas ends the *Praxis* part of the journal. It reveals the connections of three musicians originally from Lithuania with Lithuanian musical culture and gives a concise presentation of their contribution to the art of piano performance in the world. The author seeks to formulate a definition of the concept of multi-traditionalism, to assess the importance of this phenomenon in the formation of music and to clarify whether piano schools or performance traditions can be national.

The *Sources* part of the journal presents the article by Helmutas Šabasevičius “‘All passed by as in a dream’. The letters of ballet soloist Marija Juozapaitytė-Kelbauskienė to ballet educator, choreographer and artist Olga Dubeneckienė-Kalpokiene”. It gives scientific commentary on a collection of postcards and letters written in the 1930s and in the 1950s–60s.

A new addition to the *Ars et praxis* volume is the *Interview* section. Here readers will have the opportunity to share in two intriguing conversations: Lina Navickaitė-Martinelli speaks to pianist and musicologist John Rink about bars of performance in the field of musicology, while Rasa Murauskaitė has compiled an interview with musicologist Richard Taruskin where they discuss the unfathomable horizons of musicology.

The *Chronicle* for 2016 given in the *Appendices* section overviews the most important publications that were released by the LAMT, the conferences organised by this institution, the dissertations and arts doctoral degree projects that were defended, lists of Master’s and Bachelor’s degree theses and awards, as well as providing information about the authors of articles appearing in the fourth volume of *Ars et praxis* and the *Guide for Authors*.

*Editorial board*

## On the influence of the Catholic musical culture of Lviv and Vilnius on *partes* polyphony at the end of the 16th and during the 17th centuries

Ivan KUZMINSKYI

Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

**ABSTRACT.** During the last 10 years of the 16th century in the surroundings of the Lviv Orthodox Dormition Brotherhood, a new modern type of music was founded. Later it was called *partes* singing. It was not an initiative of the church leaders but the Orthodox lower middle class citizens of Lviv who were also members of the Brotherhood. The acute need for new music arose from competition with the Catholics on abidance of their rights and privileges. The Greek patriarchs helped to officially permit a new type of singing in the Orthodox Church, and had also earlier helped to receive independence in the management of the Lviv Brotherhood. Vilnius was the next city where *partes* polyphony was spread. Obviously, *partes* polyphony could not appear in an empty space. In this research, the author makes an attempt to follow the influence of the Catholic musical culture of Lviv and Vilnius on the formation and development of *partes* polyphony.

### KEYWORDS:

*Partes* polyphony, Lviv, Vilnius, Musical Brotherhood, Lviv Orthodox Stauropegic Brotherhood, solemn processions, organ, musical instruments, theoretical treatises, Marcin Leopolita, Jan Brant, Mikołaj Dilecki, Grand Duke of Lithuania, Belarus, Ruthenians, Protestant Movement, Orthodox, Irmologion, line staff notation, Eliseus Ilkovski, Jesuit Academy of Vilnius, Greek Catholic Church (Ruthenian Uniate Church), figural singing, plainchant (*cantus planus*), Simon Berent, Sigismundus Lauxmin, Marcin Kreczmer, Theodor Szewerowski, Russo-Polish War (1654–1667), Moscow, Jan Koljadka.

Today, existing facts witness that *partes* polyphony firstly appeared in Lviv (the capital of the Ruthenian Voivodeship) and secondly – in Vilnius (the capital of the Grand Duchy of Lithuania) during the last ten years of the 16th century.

We have already researched the process of the appearance and development of *partes* polyphony in our previous speeches and publications. But, in this article we will research the versatile influences of Catholic music on *partes* polyphony in these two cities.

\* \* \*

On March 9, 1580 the first regulations of the Lviv Musical Brotherhood were adopted. This brotherhood included musicians such as: “Organist, trombonist, bagpiper, lutenist, trumpeter, tambourine player and violinist” [Мацена 1994]. As we understand, at that time the word bagpiper (in Latin – *fistulatores*; in Polish – *piszczowie*) meant persons who played woodwind instruments and sometimes those who also played brass instruments. So, we can suggest that the “bagpipers” of the musical brotherhood were performers who also played the end-blown and side-blown flutes, pipes, shawms, surma-horns, dulcians, zinks, trombones, trumpets, etc. [ibid.]

Adolf Chybiński, in his work *Słownik muzyków* [Chybiński 1949], listed many musicians whose names appeared in Lviv archival sources and who lived in Lviv in the second half of the 16th century, namely: the flutist Caspar (approximately 1568–1569); tybiciens, i.e., those who played woodwind and brass instruments, Yakiw Boyaryn (d. 1579), Istvan (1578–1579), Christopher Zhaboklicki (1580–1599); trombonists Yuriy Izhyk (1566–1567), Andriy (d. 1588), Sebastian (ca 1599); dulcianist Wojciech (ca 1588) (the dulcian is the predecessor of the bassoon); lutenists Simon (ca 1555), Johann (ca 1556) and Valentine (ca 1582).

The Lviv Orthodox Stauropegic Brotherhood’s book of records (1601) contains records about three parishioners from the Paraskeva Orthodox Church: “Vasyl Violinist”, “Yuriy Violin” and “Petro Piper” [Архив... 1904, Т. 11: 32]. Obviously, these given names were the names of musicians, as after the names of the majority of the other parishioners, they indicated their professional allegiance, that is, cooper, baker, etc. It is also possible that the Orthodox citizens of Lviv were also members of the Lviv Musical Brotherhood or were simply musicians.

But, where did all these musicians play? What social functions did they perform?

Article 12 of the Charter of the Lviv Musical Brotherhood states the following: “Those who perform at banquets or weddings must always inform the elder members of the Brotherhood about such activity so as to avoid having to choose between them”. So, musicians entertained people at feasts and weddings with their playing.

Article 9 of the Charter states the following: “All members of the Brotherhood should be present at each funeral ceremony soon after its notification, and they should stay there until the body has been entombed”. Thus, musicians also took part in funeral ceremonies.

Article 8 of the Charter states the following: “The above mentioned musicians can teach a boy only after his introduction to all the other members of the Brotherhood”. So, from this we learn about its educational function.

Finally, article 4 of the Charter states the following: “If Holy Communion will take place in any church, the elder members of the Brotherhood should appoint several musicians to conduct public worship in praise of God” [Charewiczowa 1929: 168–172]. In our view, the only reason why *partes* polyphony appeared in the Orthodox communities of Lviv and Vilnius was for solemn processions. Such processions became one of the public forms of confrontation for privileges of religious city communities. It should be noted that the ancestors of Ruthenians did not have any rights to take part in the government of Lviv. For example, up until the last division of the Polish-Lithuanian Commonwealth, Orthodox lower middle class citizens were never members of city government.

Music took one of the leading roles in feast day processions. For example, Józef Bartłomiej Zimorowic, who was the burgomaster of Lviv in the 17th century, in his Chronicle *Leopolis Triplex* mentioned one such procession dated 1583, i.e., three years after publication of the Charter of Lviv *Musical Brotherhood*. The procession coincided with the arrival of Jan Dymitr Solikowski, the new Catholic archbishop: “The city with a large retinue of friends firstly welcomed his arrival with the cheerful greetings of cannon fire from the foot of the High Castle, then he was met at the gate with official honours and taken to the Roman Catholic church. On the next day (it was Nativity of John the Baptist) when the archbishop had guests and magistrates during a noisy banquet, a trivial school which was famous at that time for its own and other pupils, in front of the weigh-house building, beautified a stage where a precursor of Christ with wild animals crowned by bays, i.e., boys dressed in animal skins, preaching peace and harmony, were placed as in a desert. After his convincing speech ... accompanied by the chorus of musicians, they [performed – I. K.] Bilbilis hymn “Lions did not know to whom they serve”. And at the end they sang in turns the Saint Ambrosian hymn with trumpets” [Зіморович 2002: 121–122]. In our opinion, the musicians of the *Lviv Musical Brotherhood* were the trumpeters during this procession, and the Saint Ambrosian hymn refers to the traditional and one of the main Catholic hymns – *Te Deum*.

Until recently it was believed that the Orthodox citizens of Lviv did not have such solemn practices. The document titled *Three Complaints on Behalf of the Lviv Brotherhood*

on *Religious Persecutions of the Local City Council against Orthodox Citizens of Lviv in 1594–1595* [Памятники... 1852: 39] testifies the contrary. In this document, the mayor and the entire municipal government (all of them were Catholics) threatened members of the brotherhood, as follows: “We will prohibit you to walk through the market with Body of Christ and the lighted candles, and also to escort the dead with candles through the market and we prohibit you to ring [bells]” [ibid.: 44–45]. The members of brotherhood responded as follows: “We have used liberties according to our Greek religion given to our ancestors under the law; we have several urban residential brick buildings not only on the streets but also in the middle of the market and under the Rathaus, and also in the Polish and Armenian houses, where tenements, merchants and artisans serve and live; our priests, in priestly dress, called upon all these buildings each time according to our religion, with the Holy Communion, with lighted candles, to each home through the market and through every street; and using our liberties, they carried the dead with lighted candles, singing as they went through the market and through the city we carry the dead, also from the suburb to the city church, and from the city to the suburb churches and also to the hospital and our monastery called a stauropagic; also, we walk with diverse processions every time out of the city through the market and through the city gates, on feast days with peal as in all kinds of cases, and with Jordanian holy water and willow on Lenten Triodion Saturday, and in school missions. And we remember the most significant processions, in particular: the reception of Gavril, Archbishop of Ohrid in 1585, the procession to welcome Joachim V Patriarch of Antioch in January 1586, the welcome of Michael Rohoza, the Ruthenian Metropolitan of Kyiv, Galicia and All-Rus’ in January 1591, and other occasions; we also remember the burial of solemn lords with honourable processions, among whom there were local and foreigner lords, and Wallachian masters; and we also buried the lower middle class citizens as Greeks and Vlachs and Ruthenians ... both rich and poor, every class with the lighted candles and singing”.

Earlier, the *Lviv Brotherhood’s Circular on Harassment of Catholics as Regards to the Orthodox* of March 13, 1593 [Архив... 1904, Т. 10: 90] mentioned that pupils were not allowed to sing *Hosanna in the Highest*, nor were they allowed to call the faithful to church services.

Thus, the Orthodox solemn processions followed Catholic practices entirely. These numerous and regular processions featured music as their integral part. It is also important that they were attended by pupils of the Lviv Orthodox Dormition Brotherhood School.

So, if the Orthodox lower middle class citizens had similar processions as did the Catholics, it is not surprising that they followed this practice in their appearance. The Lviv Orthodox Brotherhood's representatives developed and tried to introduce the use of organs in church, or at least they started this kind of discussion. Permission to use organs would have been received by the members of brotherhood in the Orthodox patriarch as per the required procedure, as the Lviv Brotherhood was independent of the local hierarchy. By the way, the independence of the brotherhood was one of the results of educational and religious reform within the Orthodox Church of the Polish-Lithuanian Commonwealth. A message in response from Meletius I Pegas, the Greek Patriarch of Alexandria, to the Orthodox Commonwealth is dated between 1594 and 1598. The letter states that *partes* polyphony could be used in the Eastern church, but that use of the organ was not acceptable: "What shall we say about the music? ... we do not censure either monophonic or polyphonic singing, as long as it is proper and decent. As for the noise and buzz of the soulless organs, the philosopher and martyr Justin the Martyr condemns one that has never been accepted in the Eastern church" [Мальшевский 1872: 89]. This document became obligatory and had great value.

Historical archives have some information about organ culture in Lviv. The organ in the Latin Cathedral was built in the early 16th century, but Zimorowic stated that in 1598 it was damaged and out of tune, and the church elders tried to restore it. According to the information provided by Professor Adolf Chybiński, in the Lviv Dominican Church there was also an organ built in 1578 by Sebastian, the organ master from Kraków [Gołos 1972: 282]. Professor Chybiński also mentioned the names of nine Lviv organists of the second half of the 16th century, in particular: Stanislav Shponer (1549 – approximately 1570), Vincent Folynek (d. 1559), Stanislav from Kurów (1567–1590), Maciej from Żmigród (1572), Maciej Vuytsyk (1570), Jacob (1572), Mikołaj (ca 1590), Tomasz (ca 1594), Marcin (1595) [Chybiński 1949].

Apart from the organ culture, they archives also contain some information on clavichord practice in Lviv. In 1562 in the inventory of the deceased Dr Albert Tarnovita, they found two clavichords (a larger one made from cypress and a smaller one) and two lutes.

Parts of some inventories of tabulatures and musical and theoretical treatises were also saved there. The majority of these artefacts were of German origin and their authors were Protestants. To our mind, they found themselves in Lviv by the efforts of the local German community.

In 1593, in the inventory of the deceased Agnieszka Krowczynna Suchorabska, researchers found two torn German tabulatures and a musical treatise titled *De Arte Cantandi* by Andreas Ornithoparcus [Chybiński 1929].

After the death of the bookseller Hanus Brykyer in 1573, they also found 17 copies of a treatise titled *Questiones Musicae* by Johannes Spangenberg, seven copies of a treatise titled *Musica Poetica* by Nikolaus Listenius and 10 copies of a treatise titled *Musica Libris Demonstrata Quattuor* by Jacobus Faber Stapulensis.

In 1592 in the inventory of Baltazar Hybner, a German from Silesia, they found two copies of a treatise titled *Questiones Musicae* by Johannes Spangenberg [Skoczek 1939: 51]. In 1601, this treatise appeared in the Lviv Orthodox Dormition Brotherhood's register of books [Голубевъ 1883: 170 (addition)]. This is the first known musical treatise which could have been used in the Orthodox Brotherhood School.

\* \* \*

In addition to the above mentioned documents, at the end of the 16th and in the beginning of the 17th centuries, professional composers worked in Lviv as well. We have some information only about three of them.

The first was Marcin Leopolita [Ljipikyc 2002]. We certainly do not know much about him. Marcin was born in Lviv in approximately 1530. He could have studied at a department of the Kraków Academy, i.e., at the Lviv Cathedral School which provided a three-year course of study of church singing, the Catechism, Latin and arithmetic. For a short term of four years, he also took up the position of compositor cantus in Kraków. In 1564 he came back to Lviv and lived in his native city until his death in 1589. Marcin Leopolita was a creator of motets and masses and remains the most famous Lviv composer of his time.

In the Lviv city accounts book of 1590 (one year after the death of Leopolita's death), there is information about a guest who was not a local composer: "On Saturday before the feast of St. Valentine, a cantor from Zamość presented to the lord councilors an Officium devoted to Christmas for 12 voices that he had created for a fee of two zlotys" [Chybiński 1929].

It is not known for certain who was this "cantor from Zamość". The Zamojski Academy was established only five years after these events, i.e., in 1595, so this composer could not have been a teacher of the academy. We should note the unusually large number of voices in the work, because up until then, only *Magnificat* by Mikołaj Zieleński (1611) was considered the eldest Old-Polish work with 12 voices. Thus, we can suggest that "a cantor from Zamość" was not a simple, but a skilled composer of his time. Among all the famous composers of those times, only Mikołaj Gomółka comes to mind, because already in 1587 he was a musician of the Kraków bishop Piotr Myszkowski [Perz 1981: 112–113, 117, 121], but approximately in 1590 he searched for another patron and



employer. No later than June 19, 1590, Gomółka became a composer at Jan Zamoyski's court in Kraków. At any rate, the time of Gomółka's possible stay in Lviv is the same. Gomółka could have been called "a cantor from Zamość" despite not living in Zamostya. It could have been enough only to have served at Jan Zamoyski's court. This hypothesis has not been proven yet, because the facts suggest the possible existence of another version of the interpretation of this historical message, because information about a work for 12 voices might not be what it seems. It could be implied that the work was performed by 12 musicians, but initially it was created for a smaller number of voices, i.e., for three, four, five, six, etc. In this case, such work could be created even by ordinary cantor.

The last composer was the Jesuit Jan Brant. He was considered as one of the greatest composers of that time among all members of this religious order. A few centuries later he was mentioned in the documents and publications of the Society of Jesus [Szweykowski 1973].

Jan Brant studied in Vilnius, Braniewo and Rome. He worked in Kraków, Pułtusk, Poznań and Vilnius. And in 1601 he came from Rome to Lviv and stayed there until his death on May 27, 1602 [Brant 1980: 206]. During Brant's stay in Lviv, his Polish and Latin songs titled *Songs of various intentions for different pious needs* (*Pieśni różne pospolite o różnych pobożnych potrzebach*) were published there [Trilupaiteienė 1995: 134–139].

\* \* \*

If Lviv became a city where *partes* polyphony was born and made legitimate, then Vilnius was a city where it reached new professional heights. Stating this, we bear in mind the name of Mikołaj Dilecki.

In the Grand Duchy of Lithuania, the main musical culture centres in the 16th century were the court of the Grand Duke of Lithuania and palaces of the nobility, where famous Italian, Polish and Hungarian musicians (lutenists, organists, etc.) created their works. For example, approximately 100 musicians worked in Vilnius at the court of Mikalojus Radvila Juodasis (Mikołaj "The Black" Radziwiłł), the Protestant Grand Chancellor of the Grand Duchy of Lithuania and the Palatine of Vilnius (1515–1565) [ДадзіёмABA 2012: 36–39]. Among chapel musicians, there were even ancestors of Ruthenians (modern Belarusians). Thus, in 1543–1601 in Grodno at the Duke's residence, there was a Lithuanian chapel where local musicians also worked, who had pronounced Belarusian surnames [ibid., p. 41].

Generally, in the 16th century in the territory of modern Lithuania and Belarus, alongside Catholicism there was also a strong Protestant movement. Its presence greatly influenced the establishment of the modern Orthodox Church, a new system of education,

methods of struggle against the Catholic Church, Orthodox philosophers, thinkers, public and religious figures, etc. The Protestant movement also influenced the development of musical culture in the territory of Belarus. In 1558, the *Cantional of Brest* with notes was issued, and in 1563 – the *Cantional of Nesvizh* came out, which were re-published in Vilnius in 1581 and 1594 respectively [ibid.: 34–35].

The appearance of the first four-line staff notation of Irmologion of Suprasl (1594–1598) is also connected with the territory of Belarus. It was here that a transition from neume notation to the line staff method took place. However, it was only the Lviv Orthodox Brotherhood that initiated this transition, and Bohdan Onysymovich, a singer from Pinsk, was a compiler of this line staff anthology. It is unknown if Onysymovich was associated with Protestant musical centres or if he could have been a singer in the Dominican or Franciscan Roman Catholic churches of Pinsk. As such musical centres did exist there, a compiler of the first line staff notation of Irmologion could have received a musical education there as well.

\* \* \*

An institution which greatly influenced the development of *partes* polyphony was the Jesuit Academy of Vilnius, reorganised on the basis of the Jesuit College of Vilnius in 1579 [Trilupaitienė 1995: 16–19].

It is quite strange that attitude of the Order's leaders to music was extremely harsh and unfriendly. Thus, they made attempts to exclude using musical instruments in churches. Incidentally, this kind of attitude to musical instruments is similar to the position of the Orthodox monks who were supporters of traditional hymns. In 1599–1600, Ivan Vyshenski (who was a monk and supporter of the Orthodox Church's traditional views) sent a work from Mount Athos to the Lviv Stauropegic Brotherhood of the Dormition titled *Book*, which argued that *partes* polyphony, widespread under the influence of Catholic culture in Orthodox churches, should be eliminated, and that the traditional Orthodox plainchant should be sung instead: "... you should turn out the Latin stench of songs from the church, and praise God by singing our simple Ruthenian song" [Іван Вишенський 1986: 34]. The negative attitude to musical instruments was legalised in the Jesuit Order in the last decade of the 16th century when a decree of a general of the Order was issued in the form of reply to the Polish province. There they noted that the Jesuit church "does not allow (...), singing with secular pleasure because it does not comply with the Order's statute and prevents us from freely performing our obligations. If somewhere in churches and colleges they have secretly set up organs, let them stand there until it will be possible to remove them. However, we prohibit their installation in

places where they do not yet stand. And if anybody dares to do so, Jesuits of the province should immediately remove such persons from their position and inform us about this” [Vilniaus akademijos... 1987: 199].

However, the Jesuits of Vilnius developed the cause of music despite the prohibitions. Music penetrated educational processes and ceremonies in informal ways. It was a necessity dictated by life itself. The educational mission of the Jesuits could not gain wide success without resorting to this impressive art form.

Threatening prohibitions on using polyphonic music continued from Rome. In 1602–1604, Claudio Acquaviva, the Superior General of the Society of Jesus replied to the noviciate on the question of whether they were allowed to use figural singing with his strict “no” [ibid.: 94].

Analysing the memorandum of 1608, we can draw the conclusion that prohibition was widely used by the Orthodox and Protestants who lured the faithful with polyphonic music [Trilupaitienė 1995: 45–46].

Another document that confirms the viability of our previous thesis was issued in 1611. Participants of the first meeting of a congregation in the Lithuanian province in Braniewo drafted a formal letter to the general of laws, asking him to approve using singing during liturgies in church: “We have five colleges at parishes, and in all the other [Roman Catholic churches – *I. K.*] we restrained from singing. However, we notice that many of the faithful go to other churches because of its lack in our Roman Catholic churches. Besides, pastors and other priests graduate from our schools without being acquainted with singing, while schismatics [the Orthodox – *I. K.*] and heretics [Protestants – *I. K.*] attract the common people to their temples just by singing” [Kochanowicz 2002: 56].

Meletius Smotrytsky, the Archbishop of Polotsk, Bishop of Vitebsk and Mstislav, also approved of using *partes* or figural singing among the Orthodox inhabitants of Vilnius. In 1620, just after his ordination, he returned from Kyiv to Vilnius. His meeting with Meletius Smotrytsky was described in detail in his polemical work titled *Exethesis* of 1629: “There, in Vilnius, arrogance and pride should overcome me. There I was followed by the hundreds of people, in front and behind, to the church and from the church. And when I read the Service, figural singing resounded from four choruses” [Грушевський 1996: 102].

However, the documents have preserved only one name and surname of a singer and composer who was close to Archbishop Smotrytsky – Eliseus Ilkovski [Єлисей Ільковський 1999]. Archbishop Smotrytsky wrote about this composer in his letter dated March 2, 1628 [Коялович 1861: 367–368]. Eliseus Ilkovski was also mentioned as a

teacher of the local Orthodox brotherhood school in a complaint of the Jesuits of Lutsk dated October 8, 1627 [Архив... 1883: 592–596]. This document refers to “the small singer Ivan discant” and this fragment shows that in Lutsk, Ilkovski also took up the position of a teacher of music, chorus regent, etc. From 1635 to 1647, Ilkovski was mentioned several times by Peter Mohyla, the Metropolitan of Kyiv, Halych and All-Rus’: “Monk Eliseus Ilkovski was then in Vilnius at apostate [Meletius Smotrytsky – I. K.] and now he took a position of protopsaltes at Pechersk Kyiv Lavra” [Архив... 1887: 118]. He spent his last years in the Zhyrovichy Monastery of the Ruthenian Uniate Church. In the “old distinguished monks” register (1661) we can find the names of “Eliseus Ilkovski, regent of music, chief singer Victor Charnetski and regent of Zhyrovichy music Ilarion Starzhynski” [Археографический... 1900: 65, 72, 74, 78]. Here, in 1669, “the most famous composer” (as his contemporaries called him) died, bequeathing all his money to the noviciate in Vilnius.

Owing to Eliseus Ilkovski, we can see the direct impact of the Vilnius tradition of *partes* singing on the formation of the Lutsk and Kyiv traditions. We should add that Petro Mohyla used the same term as Meletius Smotrytsky to define *partes* singing, i.e., figural singing. We should add that in Kyiv, *partes* singing was founded, legitimised and spread on the initiative of the Kyiv Metropolitan Petro Mohyla in around 1633.

The example of Eliseus Ilkovski shows a very common practice at the time, namely the transition from one faith to another. It was common for Ruthenian Greek Catholics and Orthodox believers to convert between faiths several times during their life. How did this transition affect musical culture? Of note is that the Greek Catholics permanently studied at Jesuit Academy of Vilnius.

Music was important for both the Orthodox and Greek Catholics in Vilnius. Court confrontations could be a result of competition for talented singers. For example, the document dated March 24, 1655 describes a complaint from the Archimandrite of the Ruthenian Uniate Church in the Holy Trinity Monastery of Vilnius against the senior Orthodox Monastery of Vilnius named after Joseph Nielubowicz-Tukalski for the unauthorised maintenance of a boy Athanasius Pirotski, a pupil of the Holy Trinity Monastery. Athanasius was a chorister at that monastery for several years. Later, he was sent to study the “Latin sciences” at the Jesuit Academy of Vilnius. However, on February 12, 1655 Athanasius Pirotski, whose studies cost 300 zlotys, ran off to the Orthodox monastery of the Holy Spirit of Vilnius. Joseph Nielubowicz-Tukalski, in turn, refused to return the singer [Описаніє... 1897: 304].

Let us study in detail the issue of Greek Catholics who studied at the Jesuit Academy of Vilnius and their *partes* singing practice.

\* \* \*

In the 17th century, the bishop's throne of the Greek Catholic Church (Ruthenian Uniate Church) was located in Vilnius. Improvement in the musical sphere took place after the general reforms of Metropolitan Josyf Veliamyn Rutsky, who created the monastic order following the example of the Order of the Society of Jesus.

The Chronicle of the Jesuit Academy of Vilnius (1617) contains an important note: "Under our, Jesuit, leadership, we have done great things among the Ruthenians... Josyf Veliamyn Rutsky, the Metropolitan, Archbishop of Rus', who was a graduate of the Seminary of the Holy Father in Rome, gathered from his diocese local ordained and other lawyers in rank of St. Basilian and held a synod which decided to keep the eternal unity with the Catholic Church and to fully take care of the behaviour of [monks in] their religious rank ... And finally our ... took under their custody the noviciate of St. Basilian's order" [Piechnik 1983: 233–237].

The noviciate of the Basilians was not only under the custody of the Jesuits, but also the first of his order to have studied at Jesuit Academy of Vilnius on a regular basis. In 1616, describing the activity of students, a chronicler noted that in that year there were 23 alumni students, of whom three were Basilians.

Soon after, already in 1621, the Basilian congregation decided to elect "the law of St. Jesuit Fathers, with the purpose of helping, and sent a special letter with a corresponding request to a general of the Order; all Uniate monks had to treat the Jesuits as their brothers" [Морошкин 1867: 247–248].

The Vilnius bishop also mentioned about the studies of Basilians at the Academy. In 1622 Eustachijus Valavičius (Eustachy Wołłowicz) wrote the following to Rome: "To fight the schism [Orthodox – *I. K.*] that has grown old in our Ruthenians, Josyf Veliamyn Rutsky, the Metropolitan of Kyiv, founded seminaries throughout the Duchy. But the main one is in Vilnius in the Monastery of the Holy Trinity where there are many monks of St. Basil ... Many of them study at my Vilnius Academy". A similar report was submitted to Rome in 1625 [Piechnik 1983: 233–237].

However, soon Metropolitan Rutsky tried to reduce the influence of the Jesuits, as under the influence of propaganda, many Greek Catholics started to profess the Roman Catholic rite. Thus, after the foundation of the diocesan Greek Catholic seminary for which Benediktas Vaina (Benedykt Woyna), the Bishop of Vilnius, granted a building for 12 persons, the Jesuits were not invited to co-operate. Management of the seminary was entrusted to Petro Arcudio, a graduate of the Hellenic College in Rome. It is also remarkable that in 1632 Metropolitan Rutsky moved the seminary from Vilnius to Minsk because that city did not have a Jesuit school yet.

Regarding the *partes* practice of the Greek Catholics in the first half of the 17th century, we should point out the following.

In 1621, Metropolitan Rutsky in his work titled *Sowita wina* (i.e., Double Fault) issued in Vilnius justifying differences in faith, wrote that singing in the Greek Catholic Church was the same as in the Orthodox Church... “... we sing and read like you!” [Архив... 1887: 499].

Moreover, music practice in Vilnius was also mentioned in a document of the second congregation held the same year, in 1621, at the Lauryshava Monastery. The article from this document has this title: *To Save the Music of Vilnius*. Here is the text of the decision: “Music in Vilnius should be saved and kept, introduced by practical reasons, to avoid any obstacles to law, we should try to make the most successful rules, given by us to the singers” [Археографический... 1900, p. 21]. Unfortunately, the content of these rules is a mystery to us.

On April 21, 1629 Job Boretsky, the Orthodox Metropolitan of Kyiv, announced that the Sejm in Warsaw decided the following: to hold a separate council of members of the Uniate Church in Volodymyr (Volhynia) and a separate council of the pious, i.e., the Orthodox, in Kyiv, and then to attend a general council in Lviv as the capital of All-Rus', with the purpose to unite the faiths. This was done. Imagine the surprise of the Catholics and Orthodox of Lviv when the Vilnius Greek Catholics sang *partes* (figural) polyphony in Lviv's Catholic churches. Contemporaries described this event as follows: “The Uniate bishops in the Catholic churches sang liturgies in the Slavonic language on some feast days, and even in the cathedral church, and vicars of the metropolitan in monastery chapels, despite the large gathering of people who were in wonder of the Greek rituals and singing which differed from the moderate Roman traditions, they were also in awe of the Ruthenian singers to whose sweet voices without [instrumental – *I. K.*] support the people listened eagerly” [ibid.: 167–168].

The document of April 27, 1643 certifies the later evidence of *partes* practice. When granting the annual gift to the Vilnius Greek Catholic Holy Trinity Monastery, Katarzyna Eugenia Skumin Tyszkiewicz, the wife of Duke Janusz Wiśniowiecki, who was a Polish nobleman, the High Royal Equerry, starost of Kremenets, asked the following: “... always during monthly feasts, a service for the souls of my benefactor parents must be read in figural singing, and on all other days for the souls of the dead ancestors and my parents, in usual Mass singing” [Собрание... 1843, p. 97–98].

\* \* \*

Despite moving of Greek Catholic Seminary to Minsk, Vilnius remained a central city for musical culture of the Greek Catholics. The name of the most famous composer and theorist of *partes* polyphony Mikołaj Dilecki is also connected with this city. New facts from Dilecki's biography which connect the famous composer only with the Greek Catholic church have been found. The document titled *Protestations of Monks of the Greek Catholic Holy Trinity Monastery of Vilnius against Monks of the Orthodox Monastery of the Holy Spirit of Vilnius on Errors Made by the Latter* [Акты... 1875: 121–122] of April 5, 1637 points that the Orthodox monks kidnapped a singer boy Stephen Martynovich from Greek Catholic Monastery and tried to grab another – Stephen Dilevski – who managed to escape.

There are several reasons to identify Dilevski as Mikołaj Dilecki. Besides the same first names, a city connected with the composer's biography, the same profession and an entirely suitable time, there is another document which combines together the biographies of Dilevski and Dilecki. Iryna Gerasimova, a researcher from St. Petersburg, found a document dated to 1636 which states that a Mr. Zjuska lived in the house which belonged to the Greek Catholic Holy Trinity Monastery [Герасимова 2008: 37–38]. Mikołaj Dilecki also mentioned the name of this man in his work titled *Musikijska Gramatika (Musical Grammar)*: "... in concert fantasies you should follow the old creator Zjuska, his works are Songs of Moses" [Российский...: 38]. Thus, thanks to Gerasimova's document we can rightly consider *Protestations* as a document which concerns Mikołaj Dilecki's biography.

How can we explain the error in the surname mentioned in *Protestations*? In general, in the 17th century, surnames of the same people were often written in a different way. Different surnames can also be explained by several versions. Firstly, we should note that two singer boys have same names, so it can be interpreted as mistake made by the person who compiled the document. Secondly, the practice of name-changing was widespread among monks, as they would change their secular names after ordination.

Dilecki pointed out himself that he studied at the Jesuit Academy of Vilnius: "... earlier I studied the liberal sciences in Vilnius" [Российская...: 8], and when researching *Protestations* we can assume that he was sent to study there by the efforts of the Greek Catholics who regularly studied there as well.

Taking into consideration the above information, we should become better acquainted with the musical cause at the Academy, as this will help us to understand better its possible impact on *partes* polyphony.

\* \* \*

Because of the Order's leaders' strict attitude to music, Jesuits were forbidden to study it. To do this, they had to invite people from the public or, at least, people who were not members of the Order. Overall, this is obvious, as the Society of Jesus was initially a monastic order. They cultivated primarily a plainchant (*Cantus planus*).

This practice was adopted by the Greek Catholics too. This is evident from the fact that at the Greek Catholic monasteries of the Basilian Order they actively continued to use the plainchant inherited from the Byzantine Church. This is evident from the large number of four-line staff notation of Irmologion (anthologies of liturgical singing) founded in the Greek Catholic monasteries. Here we can mention *Irmologion* of Suprasl by Theodor Simeonovich (1638–1639) and *Irmologion* of the Zhyrovichy Monastery (beginning of the 1640s), etc.

Although the Jesuits had strict rules on polyphony and musical instruments, some of them ignored these prohibitions.

For example, we have already mentioned the name of Jan Brant. Another figure is Simon Berent, a composer from the Jesuit Academy of Vilnius in the 1630s. Only two of his works were published at the Academy's printing house, and even they were lost. We know about them only from bibliographic sources. His contemporaries pointed out that he published the following works anonymously: *Litaniarum de Nomine Jesu...* (1638) and *Litaniarum Lauretanarum de B. Virgine Maria...* (1639) [Alegambe 1643: 230]. Simon Berent was born in 1585 in Prussia and died on May 16, 1649 in Braniewo. In 1600 he joined the Jesuit Order in Braniewo. He studied and taught at the Jesuit schools as a teacher of the humanities and moral theology. He worked as a preacher for many years.

In 1644–1647 a choir from the Jesuit Academy of Vilnius was directed by the “talented musician” Michael Radau (1616–1687). At that time he worked there as a teacher of philosophy [Ліхач 2008: 28]. Since 1644 there was a revival of musical life at the Academy of Vilnius, as the Jesuit Mikołaj Kazimierz Kopec granted 9,000 Polish zlotys to support the musicians [Vienuolio jėzuito...]. Perhaps this explains why a choir was founded headed by Michael Radau. The last will of Kopec defined in detail a salary for the work of musicians. The main duty of singers was visiting church services. Also, the choir musicians could participate in other religious ceremonies. According to Kopec's words, less solemn music could be performed in comedies, tragedies, speeches (orations), debates, etc. Generally, the money was meant to give the choir musicians an opportunity to play on different musical instruments “... pious motets, symphonies, canzone and other various tunes to praise God” [ibid.] during church holidays and other days of the week.



For several years, the professional musical environment of the Lithuanian capital was enriched by one more educational centre. In 1651, Jurgis Tiškevičius (Jerzy Tyszkiewicz), the bishop of Vilnius, wrote the following in his report sent to Rome: “There were four open colleges for poor students, while last year even a fifth one was founded, for those who want to learn to sing”. The report indicated that the college was subsidised by the deceased dean of Vilnius [Relationes 1971: 90]. The aim of the college was to prepare singers for the cathedral. Thus, in Vilnius, two out of five colleges were musical. One was created by the Jesuits and another, a singing college, was created by the capitula.

The Academy’s musical college was privileged in comparison with others, but not the musical ones. Its auditors witnessed that they noticed more than once that a majority of the revenue was allotted to the musicians to the detriment of other poor students. For example, in 1681 Michael Mazowecki (Mykolas Mazoveckis), the Lithuanian Jesuit provincial, wrote in his memorial: “We have to think about the ways to develop and support music without prejudice to the inhabitants of college, because the prefect spends a big part of revenue of the seminary’s founder on musicians and he continues to give them more money and other inhabitants receive less money correspondingly” [Vilniaus akademijos... 1987: 240].

Students who were members of professional chapels have become some kind of counterweight to those ones who graduated from the musical brotherhoods of the Uzualists, musicians *non arte sed usu* (without art, aurally). We mentioned this kind of musical brotherhood in the beginning of this article.

In fifteen years in Vilnius a system of musical education was extended. In 1667 at the Academy, a special music department was opened. The documentation of the Academy pointed out the following: “There founded a new music department. Our fathers teach here and they have enough students who love music” [Piechnik 1987: 40]. In this year, one of the teachers of the Academy, the Jesuit Sigismundus Lauxmin, anonymously published musical works and short musical treatise titled *Ars et Praxis Musica*.

Comparing the treatises of Dilecki and Lauxmin, we can definitely state that both authors used the same terminological base, identical interpretations of concepts and rules, etc. [Kuzminsky 2012]

In 1665, while holding a discussion of educational problems, the congregation noted again that musical education should not be conducted by the members of the order, however this function should be performed by laymen: “Compulsory teaching of music in schools, especially choral ones, becomes the responsibility of the laymen” [Piechnik 1987: 40].

Just after the foundation of the department in 1669, Wojciech Cieciszowski, the Jesuit provincial, was entrusted to the rector of the Academy to hire as teachers only those senior students who were good at music. One of the professors should be responsible for a choir in the Roman Catholic church [Λixax 2008: 28].

Marcin Kreczmer (1631–1696) is another famous Jesuit, besides Jan Brant, Simon Berent and Sigismundus Lauxmin. He was born in the same year as Dilecki. Kreczmer was the most famous composer who created a great number of church music works. However, only one exists today, namely the vocal and instrumental work *Motetto Sacerdotes Dei Benedicite Dominum* (probably dated to 1664) created for five vocal voices [Szweykowski 1965: 54]. The manuscript is kept in the Jagiellonian Library of Kraków. This work was named after the fashionable and venerable word “motet”, but it has nothing to do with the motet genre. In fact, Kreczmer’s motet is a version of the Venetian Rondo concert. Obviously, this work could not fully reflect the composer’s activity. In general, very few works by 17th-century composers from Vilnius have survived to our days.

When the Jesuits wrote Kreczmer’s biography, they pointed out that he had musical talent. The information in this biography is very valuable: “He knew the musical art very well, and Fr. Athanasius Kircher actually wrote about this; in particular, many pious hymns and poems he devoted to the Holy Lady and other saints and prepared pious musical performances for patron saints. In fact, throughout Lithuania in our and other churches the festive Vespers, Litanies and Masses of Fr. Marcin were sung most often as they raised feelings of piety with the best arising harmony” [ibid.; Poszakowski 1536].

This biography also states that Marcin Kreczmer was born in Prussia on September 12 or 19, 1631. He worked in Poznan, Kraków, Warsaw, Vilnius and Braniewo where he died on May 19, 1696. He was a doctor of philosophy and canon law. In 1670–1673 he taught philosophy at the Academy of Vilnius and in 1673–1677 he went to teach theology in Braniewo. In 1677–1678 he returned to the Academy of Vilnius.

Interestingly, in the same year of Kreczmer’s return to Vilnius (1677) Mikołaj Dilecki went from Vilnius to Smolensk. And his *Toga Złota* [Estreicher 1897: 207] (1675) addressed to the Vilnius magistrate could actually be associated with Kreczmer’s departure from Vilnius. This may mean that Marcin Kreczmer could have been Mikołaj Dilecki’s direct competitor.

Besides Mikołaj Dilecki, we also know about Theodor (Foma, Tomasz) Szewrowski (Szawerowski, Szawarowski), another Greek Catholic composer from the second half of the 17th century who studied at the Jesuit Academy of Vilnius [Балик 1985]. We just know that he was born in Minsk and graduated from school in Nesvizh. At

the Academy he studied philosophy and theology. Szewerowski's biographies state that he was very good in music and singing, so he was considered the first regent in Vilnius. Many his students moved to Moscow. Hearing his compositions for singing (*cantus fractus*), the listeners thought that the works of previous composers were melancholic, as happened with Borovyk, a *partes* composer from the Greek Catholic Zhyrovichy Monastery. In 1674 Szewerowski became a regent of the Metropolitan Kyprian Žochovski who was great admirer and patron of music. Szewerowski's works were heard at diets, in the audience of John III Sobieski, King of Poland and Grand Duke of Lithuania and the Senate of the Polish-Lithuanian Commonwealth, etc. In 1680, during the Lublin Congress which aimed to reconcile the Orthodox and Greek Catholics, the bishops with their choruses, including Szewerowski's chorus, gathered in the Jesuit college. After the metropolitan's death in 1693, Szewerowski took the monastic rank in Vilnius at the Monastery of the Holy Trinity. He was a preacher and regent in Polotsk for five years. In 1698 he moved to the eldership of Biała Podlaska, the residence of the Prince Karolis Stanislovas Radvila (Karol Stanisław Radziwiłł), a philanthropist and patron of the Greek Catholics. It explains the fact why Szewerowski studied with the Prince's French musicians. The composer died the next year. The titles of his works remained in the registers and some of his songs (some complete, some only in parts) have survived to our days [Герасимова 2010].

\*\*\*

The last episode we shall look at are the events that took place during the Russo-Polish War (1654–1667).

In the beginning of this military campaign some singers from Lithuania appeared in Moscow. They were captured and taken hostage as military trophies. Thus, on September 15, 1655 in the Church of Three Saints in Moscow 28 "Lithuanian singers" sang who received six and a half rubles from Patriarch Nikon of Moscow [Харлампович 1914: 318].

Five "singer boys, Poles" served personally to the Patriarch Nikon of Moscow, together with "the Pole who sings in Latin". Remarkably, military operations hardly occurred in the ethnic Polish territories, so maybe these singers were inhabitants of the modern Belarusian, Lithuanian, Latvian or Ukrainian lands. We know the names of these singers, in particular: "Cyrylko Ivaniv, Ostap Yakovliv, Mykhailo Fedoriv, Petro Magnusiv ra Ivanko Zhydovyn (Jew)" [ibid.]. Indeed, the name of one of the singers is the Russified form of the name Peter Magnus or Magnusson. We also know that the singer Cyrylko was "taken" from Prince Aleksey Trubetskoy who participated in the first

two military campaigns against the Polish-Lithuanian Commonwealth. He captured the fortress of Mstislaw. Ostap was “taken” from Prince Andrey Meshchersky who also took part in these military campaigns.

Another example is a person thought to be from Vilnius. He appeared in 1657 in Moscow and was known as Ivan (Jan) Koljada (Koljadka), a chorister master [ibid.: 319]. He was also mentioned later, particularly in the documents dated 1666 and 1667, as one of the Moscow chorister clerks [Разумовский 1895]. Mikołaj Dilecki also mentioned him in two of his three editions of *Musikijskaja Grammatika* (Musical Grammar): “...to follow Johann Koljada in all things, but mostly in choral singing as he wrote many choral singing works” [Российская...: 137]. We also find the name and surname of Ivan Koljada in other Moscow sources of 1657 [Российский...: 48; Trilupaiteienė 1995: 109]. In fact, before the war Jan Koljadka worked as a regent in the choir of the Orthodox Marija Radvila (Maria Radziwiłł), the wife of Jonušas Radvila (Janusz Radziwiłł), the Grand Hetman of Lithuania [Герасимова 2008: 35]. The musical works of Ivan Koljada are kept in the historical archives of Moscow [Государственный... № 1382: 74].

Finally, we should not forget about Mikołaj Dilecki who arrived in Moscow from Vilnius in 1675–1676, nor the students of Szewerowski, etc. More details about how *partes* polyphony spread to Moscow can be found in our separate research [Кузьмінський 2014].

\*\*\*

So, *partes* polyphony of the 17th century cannot be considered as being outside the influence of Catholic musical culture. As European polyphony of the early modern period is the result of the evolution of Catholic musical culture, *partes* singing is the national version of this kind of polyphony.

It is only recently that Ukrainian history and Belarusian music has been discussed outside the boundaries of Russian historiography. This allows more unbiased research deprived of the influences of manipulative myths and ideologies to be written. Finally, the positive influence of representatives of the Catholic and Protestant musical communities of different cities of the Polish-Lithuanian Commonwealth on *partes* singing and the whole musical culture of modern Ukraine, Belarus and Russia will be fairly researched and appreciated.

*Submitted 2016 10 09*

*Accepted 2016 12 04*

## BIBLIOGRAPHY

- Акты издаваемые комиссією, высочайше учрежденною для разбора древнихъ актовъ въ Виѣнѣ. Акты Виленскаго гродскаго суда.* Вильна: Типографія А. Г. Сыркина, 1875, Т. 8.
- Археографическій сборникъ документовъ относящихся къ исторіи Сѣверозападной Руси, издаваемый при управленіи Виленскаго учебнаго округа.* Вильна: Типографія А. Г. Сыркина, 1900, Т. 12.
- Архив Юго-Западной Россіи, издаваемый временной комиссіей для разбора древнихъ актовъ, высочайше учрежденною при Кіевскомъ, Подольскомъ и Волынскомъ Генераль-Губернаторѣ. Акты о церковно-религіозныхъ отношеніяхъ въ Юго-Западной Руси.* К.: Типографія Императорскаго Университета св. Владімира Акц. О-ва. печ. и изд. дѣла Н. Т. Корчак-Новицкаго, 1883, Часть первая. Том 6.
- Архив Юго-Западной Россіи, издаваемый временной комиссіей для разбора древнихъ актовъ, состоящей при Кіевскомъ, Подольскомъ и Волынскомъ Генераль-Губернаторѣ. Памятники литературной полемики православныхъ южно-русцевъ съ латино-уніатами.* К.: Типографія Г. Т. Корчакъ-Новицкаго, 1887, Часть первая, Том 7.
- Архив Юго-западной Россіи, издаваемый временной комиссіей для разбора древнихъ актовъ, состоящей при Кіевскомъ, Подольскомъ и Волынскомъ Генераль-Губернаторѣ. Акты, относящіеся къ исторіи Галицко-русской православной церкви (1423–1714 г.г.).* К.: Типографія Императорскаго Университета св. Владімира Акц. О-ва. печ. и изд. дѣла Н. Т. Корчак-Новицкаго, 1904, Часть первая, Т. 10.
- Архив Юго-западной Россіи, издаваемый временной комиссіей для разбора древнихъ актовъ, состоящей при Кіевскомъ, Подольскомъ и Волынскомъ Генераль-Губернаторѣ. Акты, относящіеся къ исторіи Львовскаго Ставропигіального братства.* К.: Типографія Императорскаго Университета св. Владімира Акц. О-ва. печ. и изд. дѣла Н. Т. Корчак-Новицкаго, 1904, Часть первая, Т. 11.
- Балик Б. Катафальк чернечий Василян 17–18 ст. Б. Балик. *Analecta OSMV. Записки Чина Святого Василя Великаго.* Roma, 1985, 12(18), Вип. 1–4, с. 269–310.
- Герасимова И. Жизнь и творчество белорусского композитора Фомы Шеверовского. И. Герасимова, *KALOFΘONIA-KALOPHONIA. Науковий збірник з історії церковної моводії та гімнографії.* Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2010, Число 5, с. 56–66.
- Герасимова И. Профессиональная церковно-певческая среда Вильны XVII века и творчество композитора Николая Дилецкого. И. Герасимова, *Вестник РАМ имени Гнесиных.* Санктпетербургъ, 2008, № 2, с. 31–42.
- Голубевъ С. *Кіевскій митрополитъ Петръ Могила и его сподвижники.* К.: Типографія Г. Т. Корчакъ-Новицкаго, 1883, Т. 1.
- Государственный исторический музей, ф. Барсова, № 1340.*
- Государственный исторический музей, ф. Барсова, № 1382.*
- Грушевський М. *Історія української літератури.* К.: АТ „Обереги“, 1996, Т. 6.
- Дадзіємава В. *Гісторыя музычнай культуры Беларусі да ХХ стагоддзя.* Мінск: Беларуска дзяржаўная акадэмія музыкі, 2012.
- Елисей Львовскій. Лавра.* Львів, 1999, Т. 4, с. 53–54.
- Зімороч Б. Потрійний Львів: Leopolis Triplex, *Громадська організація „Інститут Львова“.* Львів: Центр Європи, 2002.
- Коялович М. *Литовская церковная унія.* Санктпетербургъ, 1861, Т. 2.
- Кузьмінський І. Шляхи проникнення партесного співу до московського царства. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського:* зб. статей. К., 2014, Вип. 109 (Серія „Старовинна музика – сучасний погляд“, кн. 6), с. 85–98.

- Ліхач Т. *Літургічна музика на Беларусі: у 3 ч. Каталіцкая традыцыя*. Мн., 2008, Т. 1.
- Мазепа Л. Документальні пам'ятки про Музичне братство у Львові XVI–XVII століть. Л. Мазепа. *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка Праці Музикознавчої комісії*. Львів: Видавництво Наукового товариства імені Т. Шевченка, 1994, Т. 226, с. 199–222.
- Мальшевский И. И. *Александрійський патріарх Мелетій Пигас и его участие в делах Русской Церкви*. К., 1872, Т. 2.
- Морошкин М. *Иезуиты в России, сь царствованія Екатерины II и до нашего времени*. Санктпетербургъ, 1867, Т. 1.
- Описание документовъ архива западнорусскихъ униатскихъ митрополитовъ, 1470–1700*. Санктпетербургъ: Синодальная типографія, 1897, Т. 1.
- Памятники, изданные временною комиссією для разбора древнихъ актовъ*. К.: Університетская типографія, 1852, Т. 3.
- Разумовский Д. *Патріаршіе пѣвчіе діаки и поддіаки и государевы пѣвчіе діаки*. – Санктпетербургъ: Изд. Н. Ф. Финдсейзена, 1895.
- Российский государственный архив древнихъ актовъ*, ф. 181, № 541.
- Российская государственная библиотека, фундаментальная библиотека Московской духовной академии*, ф. 173, № 107.
- Собрание древнихъ грамотъ и актовъ городовъ: Вильны, Ковна, Трокъ, православныхъ монастырей, церквей, и по разнымъ предмѣтамъ*. Вильно: Типографія А. Марциновскаго, 1843, Т. 2.
- Харлампович К. *Малороссійское вліяніе на великорусскую церковную жизнь*. Казань: Изданіе Книжного магазина М. А. Голубева, 1914, Т. 1.
- Цірікус К. Мартин зі Львова – композитор XVI століття. К. Цірікус, *KALOFONIA-KALOPHONIA. Науковий збірник статей і матеріалів з історії церковної монодії та гимнографії*. Львів: Видавництво ЛБА, 2002, Т. 1, с. 297–303.
- Иван Вишенський. *Твори, з книжної української мови перекл.* Передм. і приміт. В. Шевчука. К.: Дніпро, 1986.
- Alegambe Philippe, Pedro de Ribadeneira. *Bibliotheca scriptorum Societatis Iesu, post excusum anno 1608 catalogum r. p. Petri Ribadeneirae Societatis eiusdem theoloy*. Antuerpiae: apud Ioannem Meursium, 1643.
- Brant Jan. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, Т. 3, p. 260.
- Charewiczowa Ł. *Lwowskie organizacje zawodowe za czasów Polski przedrozbirowej*. Lwów: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1929.
- Chybiński A. *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800*. Kraków, 1949.
- Chybiński A. *Do historii muzyki we Lwowie w XVI wieku. Kwartalnik muzyczny*. Warszawa, 1929, № 2, s. 180–185.
- Estreicher K. *Bibliografia polska*. Kraków, 1897, Т. 15.
- Gołos J. *Polskie organy i muzyka organowa*. Warszawa, 1972.
- Kochanowicz J. *Geneza, organizacja i działalność jezuickich burs muzycznych*. Kraków: Wydaw. WAM, 2002.
- Kuzminsky I. *Joint and Divergent Elements in the Vilnius Treatises of the Second Half of the 17th Century: Musical Grammar by Mykola Dyletsky and Ars et Praxis Musica by Sigismundus Lauxmin*. *Lietuvos muzikologija*, 2012, 13, p. 103–117.
- Perz M. *Mikołaj Gomółka*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1981.

- Piechnik L. *Dzieje Akademii Wileńskiej. Rozkwit Akademii Wileńskiej w latach 1600–1655*. Rzym: Apud „Institutum Historicum Societatis Jesu”, 1983, T. 2.
- Piechnik L. *Dzieje Akademii Wileńskiej. Próby odnowy Akademii Wileńskiej po klęskach Potopu i okres kryzysu. 1655–1730*. Rzym: Apud „Institutum Historicum Societatis Jesu”, 1987, T. 3.
- Poszakowski J. De Vitis Illustribus Prov. Lithuaniae S. J. Rkp. *Archiwum oo. Jezuitów w Krakowie*, sygn. 1536.
- Relationes status dioecesium in Magno Ducatu Lituaniae. V. 1. Dioecesis Vilmensis et Samogitiae*. Red. P. Rabikauskas. Roma: Academia Lituana Catholica scientiarum, 1971, T. 1.
- Skoczek J. Lwowskie inwentarze biblioteczne. *Kwartalnik Muzyczny: organ Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki poświęcony teorii, historii i etnografii muzyki*. Lwów, 1939, t. 2, s. 182–184.
- Szweykowski Z. Jan Brant (1554–1602) i jego nowo odkryta twórczość muzyczna. Z muzycznych poszukiwań w Szwecji (III). *Muzyka*, 1973, 2 (69), s. 43–72.
- Szweykowski Z. Nieznana twórczość Marcina Kreczmera. *Z dziejów muzyki Polskiej*. Bydgoszcz, 1965, 9, s. 53–62.
- Trilupaitienė J. *Jėzuitų muzikinė veikla Lietuvoje*. Vilnius: Muzika, 1995.
- Vienuolio jėzuito Mikalojaus Kopeco testamentas. *Vilniaus universiteto bibliotekos rankraščių skyrius*, F5, A-10-2295.
- Vilniaus akademijos vizitatorių memorialai ir vyresniųjų nutarimai*. Sudarė E. Ulčinaitė ir A. Šidlauskas. Vilnius, 1987.

## Lvovo ir Vilniaus katalikų muzikinės kultūros įtaka partėsinės polifonijos plėtrai XVI a. pabaigoje – XVII amžiuje

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

partėsinė polifonija,

Lvovas, Vilnius,

muzikinė brolija,

Lvovo ortodoksų

brolija, iškilmingos

procesijos, vargonai,

muzikos instrumentai,

teoriniai traktatai,

Marcinas Leopolita,

Janas Brantas,

Mikołajus Dileckis,

Lietuvos Didysis

Kunigaikštis, Baltarusija,

rusėnai, protestantiškasis

judėjimas, ortodoksai,

linijinė notacija,

Eliseus Ilkovskis,

Vilniaus jėzuitų

akademija, Graikų

katalikų bažnyčia

(rusėnų unitų bažnyčia),

figūrinis giedojimas,

lygusis giedojimas

(*cantus planus*),

Simonas Berentas,

Žygimantas Liauksminas,

Marcinas Kreczmeris,

Theodoras Szewerowski,

Rusijos-Lenkijos

karas (1654–1667),

Maskva, Janas Koljadka.

SANTRAUKA. Per paskutinįjį XVI a. dešimtmetį Lvovo ortodoksų Marijos Užmigdymo brolijos aplinkoje atsirado naujas giedojimo būdas, vėliau pavadintas partėsiniu giedojimu. Jis kilo ne iš Bažnyčios vyresnybės, bet iš vidurinės klasės – Lvovo miestelėnų ortodoksų, kurie buvo šios brolijos nariai. Naujos muzikos poreikis atsirado iš konkurencijos tarp ortodoksų ir katalikų, kurie taip pat kovojo už savo teises ir privilegijas. Graikų patriarchai padėjo gauti oficialų leidimą šiam giedojimui ortodoksų bažnyčioje. Vilnius buvo antrasis miestas (po Lvovo), kuriame plito šis giedojimas. Savaimė suprantama, jis neatsirado tuščioje vietoje. Šiame straipsnyje autorius tyrinėja Lvovo ir Vilniaus katalikų muzikinės kultūros įtaką plėtojantis partėsinei polifonijai.



## Baroko epochos arijos *da capo* idėja ir jos autorystės klausimas

Rūta VOSYLIŪTĖ

Grażina  
DAUNORAVIČIENĖLietuvos muzikos ir teatro  
akademija

ANOTACIJA. Pasitelkiant istorinį ir komparatyvistinį tyrimo metodus straipsnyje gvildenama baroko arijos *da capo* formalaus kanono – jos repriziškumo ir pasikartojimo idėjos (*mimesis*) – realizavimo filosofinės bei muzikinės prielaidos. Tridaleje arijos *da capo* struktūroje užfiksuota jos pirmosios dalies puošnaus pasikartojimo būtinybė skatina plačiau svarstyti santykio tarp komponavimo ir improvizavimo klausimą. Straipsnyje bandoma aiškintis, kieno kūryba – kompozitoriaus ar dainininko – vyrauja skambančioje arijoje *da capo*.

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI: barokas, arija, *aria da capo*, vokalinė muzika, dainavimas, atlikimas, istoriniai šaltiniai, improvizacija, afektų teorija.

Aptariant baroko epochos vokalinės muzikos ypatybę – kompozitoriaus užrašyto (fiksuito) teksto ir atlikėjo, vokalistų, improvizuojamo (nefiksuoto) teksto santarvės klausimą, arija *da capo* iškyla kaip abiejų veiksmų sąlygojamas pavyzdys. Nepilnai užrašytas arijos *da capo* muzikinis tekstas ir laikotarpio atlikimo tradicijų sąlyga kelia nemenkus iššūkius mūsų dienų vokalistams. Ypač daug nežinomųjų turi iš dalies fiksuota trečioji arijos *da capo* dalis. Jos meninis kanonas solistą įpareigoja stilingai improvizuoti, ornamentuoti vokalinę partiją ir atlikimo metu sukurti menišką ir istoriškai pateisintą arijos *da capo* formą. Tridaleje arijos struktūroje užfiksuota jos pirmosios dalies puošnaus pasikartojimo galimybė skatina plačiau pasvarstyti visam vokalo menui aktualaus žanro ir jo istorinių formų radimosi prielaidas bei kontekstus. Pirmiausia pasiaiškinkime, kokios reikšmės glūdi žodžio *aria* etimologijoje ir kas grindžia pasikartojimo (*da capo*) idėją.

Italų kalbos žodžiui *aria* (pr. *air*; lot. *aer*; gr. *ἀήρ*) internetinis italų kalbos žodynas *Treccani*<sup>1</sup> priskiria bene trylika skirtingų reikšmių. Pirmosios keturios reikšmės yra susijusios su fizikiniais oro, atmosferos ir meteorologijos reiškiniais, kitos dvi apibūdina žmogaus išraišką, nuotaiką. Septintoji reikšmė apima psichologinį aplinkos atmosferos ar individualios žmogaus jausenos aspektą ir tik aštuntoji siejama su muzikos forma. Taigi žodžio „arija“ etimologija ir prasminiai kontekstai aprėpia fizikinius, filosofinius, psichologinius bei muzikinius reiškinius.

1 Prieiga per internetą: <http://www.treccani.it/vocabolario/aria>

Vienas žymiausių baroko laikotarpio vokiečių kompozitorių, dainininkų ir muzikos teoretikų Johannas Matthesonas savo traktate „Tobulasis kapelmeisteris“ (*Der vollkommene Capellmeister*, Hamburgas, 1739) žodį *aria* sieja ir su pačiu dainavimu: „*Aria* – itališkas žodis, reiškiantis tiek fizikinį reiškinį – orą, tiek ir dainavimą. Dainavimas ir garsas yra sujungto oro efektas“ (Mattheson 1739: 212). Šis Matthesono teiginys patvirtina XVIII a. muzikų ir teoretikų suvokimą, kad *aria* (oras) ir dainavimas yra sinonimai, o garsas ir dainavimas yra sujungto oro efektai. Taigi dvigubos sąvokos „oras = dainavimas“ (it. *aria* – *canto*) nereikėtų suvokti tiesmukai, nes ji aprėpia tiek fizikinį, tiek ir fiziologinį reiškinį. Bandydamas spręsti žodžio *aria* etimologijoje slypinčią prieštarą, italų muzikologas Paolo Gozza savo straipsnyje „Storia musicale dell’aria“ (2008) siūlo šio žodžio reikšmes interpretuoti kaip dvinarę struktūrą – išorinę ir vidinę *aria*, kitaip – išorinį ir vidinį orą<sup>2</sup>.

Pristatydamas, kas yra „išorinis oras“, Gozza cituoja Hipokrato idėją: „kūnų kvėpavimas vadinamas atodūsiu (it. *respiro*), o už kūnų esantis darinys – oru (it. *aria*). Oras visur viešpatauja. Smegenys – pats galingiausias kūno organas, ir kai jis yra sveikas, tampa viso to, kas gimsta iš oro, interpretatoriumi (vertintoju), tokiu būdu oras mums suteikia protingumą“ (Gozza 2008: 522). Ši Hipokrato citata atspindi baroko epochos mentalitetą ir pabrėžia antiklos mąstytojų pasaulėžiūrai artimą poziciją, kai fizikiniai reiškiniai parametrai buvo neatsiejami nuo filosofinių ar muzikinių ypatybių. Taigi visa, kas gyva, juda, kvėpuoja, tampa mąstymo objektu, o per žmogaus komunikacijos organą – balsą – pasiekia kitų subjektų sielas. Kaip vidinis oras suvokiamas tiek vidinis fizikinis oras, esantis žmogaus kūne, tiek ir vidinis metaforinis, sielą virpinantis oras. „Tol, kol vidinė *aria* tampa gyvu afektu, balsu ir dainavimu, nueinamas ilgas ir sudėtingas kelias“ (ibid.: 524). Nuo išorinės ir vidinės *aria* tiesiogiai pereinama į dainavimą, ir dėl glaudžios tarpusavio sąveikos dainavimas tampa gyvuojančiu oru, prisotintu aistros paties dainuojančiojo sieloje. Tai rezonuoja ir girdisi klausančiojo ausies vidiniame ore (Mersenne 1636: 93). Taigi *aria da capo* tampa vienu iš reikšmingų baroko epochos muzikinės kultūros mimezės ženklų, oro virpesiais perteikiančių ir ugdančių sielos aistras.

Kita vertus, naujų išvalgų siūlo panašaus laikotarpio filosofo René Descarteso traktatas „Sielos aistros“ (*Les passions de l’âme*, 1649), kuriame aptariamos paralelės tarp filosofinės ir muzikinės afekto reprezentacijos. Sprendžiant filosofinę sielos atspindžio mu-

2 Traktate *The Musical Grammarian* (1728) Rogeris Northas teigia, kad žodis *aria* muzikinėje leksikoje pradėtas vartoti kaip analogija švelniam ir užgrūdintam išoriniam orui (*aria*). Suvirpinant išorinį orą išgaunamas garsas, tačiau žodžiu *aria* būdavo apibūdinamas kiekvienas žodžiais neišreiškiamas darinys, pvz., žmogaus veido *aria* (nuotaika) ir pan. (North 1990: 73).

zikinėje *da capo* formoje dilemą, praverčia pagrindinis dekartiško požiūrio teiginys, kad aistros<sup>3</sup> yra sukeltos ir stiprinamos dvasių judesių. Descarteso manymu, aistros priimamos sielai<sup>4</sup> su joms būdinga jėga ir trukme: jos nėra praeinančios laikinos jausenos, sielos būsenos – priešingai, jos pasilieka ir kartojasi tam, kad siela jas vėl ir vėl išgyventų. Filosofas teigia: „reikia pažymėti, kad pagrindinė visų žmogiškųjų aistrų veikla yra ta, kad jos skatina ir nuteikia žmogaus sielą norėti to, kam jos parengia kūną; taigi išgąščio jausmas sukelia norą bėgti, narsumo jausmas – norą kovoti. Lygiai taip pat veikia ir kitos aistros“ (Descartes 2002: 38). Toks stiprus aistrų afektų sužadimas balsu, naujas jų pakartojimas arijoje *da capo* ir kitoje muzikoje turi tą patį Descarteso filosofijoje aprašomą tikslą – garsu išprovokuoti sielą patirti tam tikrus jausmus.

Lietuvių kilmės filosofas Johanas Štrauchas iškelia arijai *da capo* svarbią dekartiško požiūrio į aistras ypatybę – galimybę jas sustiprinti ir prie jų grįžti apmąstymuose, nes Descartesas buvo įsitikinęs, kad nuo aistrų priklauso šio gyvenimo gėris ir blogis. Pati gamta leidžia mūsų psichikai patirti ir išgyventi besikartojantį sielvartą ar širdgėlą (Štrauchas 1996: 69–70). Dar fundamentalesnė Descarteso konsekventinė prielaida, kad gamta taip elgiasi todėl, kad protas galėtų atpažinti besikartojančius afektus ir savaip racionaliai tobulinti gyvuliškas dvasias. Ugdantis, gydantis aistrų poveikis medicinoje Descartesui tampa voliuntarizmo moralumo disciplina, kuri teigiama linkme gali pakreipti būką prigimtine mechaniką.

Ne veltui, kaip pažymėjo Gozza, paskutiniame savo traktate *Compendium musicae* (1650) Descartesas siekė suderinti muziką ir aistras afektų disciplinoje, sukurdamas

- 3 Descartesas rašo: „aistras taip pat galima vadinti jausmais, nes siela jas suvokia taip, kaip ir išorinius jutimų objektus, ir šitaip juos pažįsta. Bet dar geriau jas vadinti sielos jauduliais – ne vien todėl, kad taip galima pavadinti visus sieloje vykstančius pokyčius, t. y. visas jos mintis, bet ypač todėl, kad iš visų jai būdingų minčių nėra tokių, kurios taip smarkiai jaudintų ir sukręstų kaip aistros“ (Descartes 2002: 29).
- 4 Šiam ypatingam fenomenai išaiškinti R. Descartesas paskiria didžiąją savo traktato dalį (*Les passions de l'âme*, 1649). Johano Štraucho teigimu, pirmiausia Descartesas konstatuoja pagrindinius afektus. Yra šeši pirminiai afektai: nusistebėjimas, meilė, neapykanta, geismas, džiaugsmas, liūdesys. Likusius afektus galima suskirstyti į šešias pagrindines grupes, t. y. galima juos laikyti šiųjų modifikacijomis, arba kombinacijomis. Taigi pagarbos ir paniekos jausmai Descartesui atrodo besiskiriantys savo „didumu“ ar „mažumu“ ir pan. Nuostaba gimsta iš ūmaus sielos susijaudinimo įdėmiai stebint objektus, atrodančius retais ir nepaprastais. Šio afekto ypatybė yra ta, kad jis nesusijęs su jokiais širdies arba kraujo pakitimais, kuriuos sukelia kitos aistros ar afektai. Taigi afektai gali būti dveji: kūniški ir psichiniai. Kūniškas vyksmas susijęs su širdimi, krauju ir dvasių judesiais, o psichiniai vyksmai yra sielos veiksmai, valios aktai. Didžiausias visų žmogaus aistrų (afektų) pasireiškimas yra tas, kad jos sieloje pabudina valią ir paruošia kūną. Taigi baimės jausmas skatina bėgti, drąsumo – kovoti ir t. t. Kūnas duoda afektui progą, pats afektas išgyvenamas kaip sielos veiklumas, kaip valios fenomenas. Vadinasi, afektai yra specifiniai žmogiški išgyvenimai, nes jie neišsivaizduojami be kūno egzistencijos. Descarteso afektų teorija yra ir jo dorovės mokslo pagrindas (Štrauchas 1996: 69–70).

„muzikinį klausymosi būdą“ (Gozza 2008: 527). Klausymasis, girdėjimas ausimis (muzikinis) ir „skambėjimas“, psichologijos atspindys (taip rašo Descartesas) moralės veidrodyje remiasi bendra suvokiamo objekto sąlyga – užtikrinti pasikartojimą ir sustiprinti jo įspūdžio gyvybingumą. Skirtumas tik tas, kad muzikoje tai įvyksta garsiniu pagrindu, o psichologijos, moralės lygmenyje – jausminio suvokimo pagrindu. Teoriškai apmąstydamas muzikos klausymosi procesą Descartesas siūlo muzikoje išnaudoti akcentuotų natų, pasikartojančių kiekvieno takto pradžioje, gyvybingumą, ir tai leidžia suvokiamai duotybei taikyti kognityvines strategijas. Moralinis, arba psichologinis, klausymasis žymi tokio „įrašo“ skirtumą nuo paprasto fiziologinio klausymosi: tai nėra formos problema, medžiagiškai (aritmetiškai) skirtingų balsų trukmė (ibid.: 529).

Ar Descarteso išaukštintas moralinis-psichologinis *da capo* principas įsikūnija į konkretų garsinį baroko arijos *da capo* fenomeną arba muzikinio afekto formulę? Ar egzistuoja tikras gyvas ryšys ir dvasinė sąsaja tarp moralinės-psichologinės ir muzikinės aistros reprezentacijų?

Descarteso manymu, filosofijos ir muzikos tikslai sutampa – tai žmogaus jausminis ugdymas, skiriasi tik būdai, priemonės. Kaip teigia Štrauchas, filosofinėje gyvenimo plotmėje moralinė aistrų disciplina „ugdo gyvulišką dvasią“, nukreipia žmogų į išmintingą gyvenimą, į racionalią afektų kontrolę (Štrauchas 1996: 69–70). Ir muzikinėje, artistinėje mimezėje aistros akcentuojamos stipriai, iškeliamos ant scenos, reprezentuojamos skambančio balso. Muzikinėse formose, tokiose kaip baroko senovinė koncertinė forma arba *aria da capo*, afektai pirmiausia eksponuojami. Jų judesiai reprezentuojami vėliau juos varijuojant, imituojant, puošiant ir pakartojant *da capo* dalyje. Taip arijos garsais „nutapomas“ jausmas, tiesiogiai paliečiantis širdį. Škotų filosofas Adamas Smithas pabrėžia, kad dėl afektų reprezentacijos įtaigos arijos *da capo* muzika pranoksta visus kitus imitacinius menus<sup>5</sup>. Descarteso suformuota afektų teorija realizuojama didžiausio potencialo išraiška muzikoje ir taip nutiesia tiltą tarp filosofijos ir muzikos. Kaip minėta, afektų reprezentacijos aspektu filosofinių idėjų atspindžiu garsų mene tapo muzikinė arijos *da capo* forma.

5 „Liūdname ar laimingame žmoguje, intensyviai išgyvenančiame jausmus nuo meilės iki neapykantos, nuo dėkingumo iki apmaudo, nuo susižavėjimo iki paniekos, nuolatos sukasi viena mintis ar viena idėja. Ir kai stengiamasi ją užmiršti, ji vėl staiga sugrįžta. Nejmanoma negalvoti apie tą vieną idėją, tačiau taip pat negalima jos nuolatos kartoti draugams. Toks žmogus randa prieglobstį vienumoje, kur gali sau garsiai kartoti balsu, ir beveik visuomet tuos pačius žodžius. Nei proza, nei poezija negali imituoti to nenutrūkstamo aistros pakartojimo. Gali aprašyti, bet ne imituoti. O muzika aistringoje arijoje ne tik gali, bet ir imituoja daug kartų įvairias aistras. Turėdama savyje tokią mimezės galią, muzika pralenkia kitas imitacinio meno rūšis“ (Smith 1980: 191–192).

Manfredas Hermannas Schmidas straipsnyje „*Da capo* arijos poveikis kitoms formoms“ (Schmid 2008: 555) pabrėžia konstrukcinę jos ypatybę – be pasikartojimo ši forma neegzistuoja. Svarbu ir tai, kad baroko muzikos kompozicinė sistema disponavo kur kas turtingesniu rinkiniu priemonių, kurios galėjo realizuoti pasikartojimo idėją. Tiek baroko koncerto riturnelė (*tutti*), tiek fugos tema (*dux*) savo sugrįžimą reprezentavo ne vien teminiu, bet ir tonaciniu pagrindu. Tad riturnelinių ar *da capo* formų konstravimo principą galima nusakyti kaip tikslingą kelionę per atsiveriančią tonacijų erdvę, o pasikartojimo ir uždaramo efektas išgaunamas grįžtant į pradinės tonacijos tašką. Pasak Schmido, klasikinė baroko epochos arijos *da capo* forma yra tridalė, apibendrinama kaip A-B-A<sup>1</sup> schema. Tridalės (dar vadinamos 3 strofų) formos pirmoji dalis eksponuojama ir baigiama pagrindine tonacija, antroji, kontrastinga pirmajai, – kita tonacija, o trečioji, dažniausiai neužrašyta kompozitoriaus, bet partitūroje pažymėta žodžiais *da capo* (it. nuo pradžių), grįžta į pirminę tonaciją. Realizuotam muzikos pasikartojimo principui turėjo paklusti ir žodinis tekstas. Nors konstrukciniai arijos *da capo* principai galiojo visą žymėtinio (skaitmeninio) boso laikotarpį (taip H. Riemannas apibūdino baroko epochą), arijos *da capo* muzikinės formos raidos etapai pasižymėjo tam tikrais skirtumais.

Žinia, P. Torri, G. B. Bassani, G. Bononcini arijų *da capo* forma, komponavimo stilius ir improvizuojami pagražinimai skiriasi nuo N. Porpora'os, G. F. Händelio ar N. Jommelli, N. Conforto arijų. Tad minėtų autorių arijų pavyzdžius ištyrus remiantis muzikologų Jacko Westrupo (1980), Helgos Lühning (1994) straipsniais, Johanno Adamo Hillerio traktatu *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* (Leipcigas, 1774) bei arijų kompozicijų stilistiniais lūžiais, arijos *da capo* formos raidą galima dalyti į tris sąlyginius etapus: ankstyvąjį, klasikinį ir vėlyvąjį.

Pasak Lühning, arijos *da capo* forma vystėsi nuo 1680 m. ir suklestėjo XVIII a. pradžioje, kai kastratų dainavimo menas pasiekė brandą, o italų barokinės operos buvo statomos visoje Europoje. Ankstyvajame arijos *da capo* plėtotės etape arijos A ir B dalys dažniausiai rėmėsi dvidale poetinio teksto konstrukcija<sup>6</sup>, kuri muzikoje pasireiškia dviem beveik identiškais sakiniais, užbaigiamais tobulosiomis ar pusinėmis kadencijomis. Šiam arijos *da capo* formos etapui dar nebūdingos ryškios moduliacijos, taigi pirmoji arijos dalis (A) tvirtai eksponavo pagrindinę tonaciją. Vidurinė arijos dalis (B) pagal trukmę

6 Dieviškosios meilės (it. *Amor divino*) arijos „Lusinghe sonore del'alma“ iš G. M. Bononcini oratorijos „La conversione di Maddalena“ (Magdalenos atsivertimas, 1701, rankraštis; libreto autorius nežinomas) tekstas:

A: *Lusinghe sonore del'alma,  
Tacete, cessate non più.*

Virpantys sielos troškimai,  
nutilkit, nurimkit.

B: *O pur delle sfere, scoprite spiegate.  
Le voci beate l'ecclsa virtù.*

Visgi išgirskit, įsiklausykit į dangiškus, palaimintus balsus,  
kurie skelbia aukščiausias dorybes.

buvo panaši į pirmąją (A) dalį, tačiau dažniausiai skambėjo lygiagrečiojoje tonacijoje be riturnelių. Tai buvo muzikinis baroko šviesotamsos (it. *chiaroscuro*) efekto atspindys, kuris reiškėsi derminiu kontrastu kraštinėms arijos dalims. Beje, kontrastą savaip stiprino ir ryškūs poetinio teksto semantikos (naudojami kontrastingi įvaizdžiai ar nuotaikos) bei eilėdaros (dažniausiai skiriasi A ir B dalių skiemenų skaičius, rimas, prasmės) pokyčiai. Ankstyvojo arijos *da capo* raidos etapo pavyzdį puikiai iliustruoja straipsnio autorių pasirinkta Giovanni Marios Bononcini (1670–1747) *aria da capo* (žr. 1 pav.).

Arijos A dalis sudaryta iš pradinės ir baigiamosios riturnelės (R) bei dviejų padalų (*a* ir *a*<sup>1</sup>). Abi riturnelės skamba *basso continuo* partijoje (*solo*; tonacija – g-moll, nors prirakto yra pažymėtas tik vienas bemolis). Du kartus pasikartojanti dar neišplėtota muzikinė mintis šiame tyrime pažymėta *a* raide; ji eksponuojama pagrindine tonacija su kelių natų nukrypimu į lygiagrečiąją tonaciją B-dur. Silabinis komponavimo būdas, kai vienam skiemeniui skiriama viena nata, lemia, kad pirmoji (*a*) poetinė eilutė (it. *Lusinghe sonore del'alma, tacete, cessate non più*; liet. Virpantys sielos troškimai, nutilkit, nurimkit) apima tik keturis muzikinius taktus. Raide *a*<sup>1</sup> pažymėtas muzikinis *a* padalos variantas skiriasi tik keliomis natomis pabaigoje, tačiau identišškai atkartoja (*mimesis*) tuos pačius žodžius, išreiškiančius pagrindinę arijos mintį ir afektą. Formalųjį sprendimą galima pavaizduoti schema:

A dalis: R (T) – a (T-D) – a<sup>1</sup> (T) – R (T).

Arijos vidurinė (B) dalis (sudaryta iš dviejų padalų – *b* ir *b*<sup>1</sup>) savo struktūra panaši į pirmąją (A) dalį, tačiau ji neturi riturnelių ir parašyta lygiagrečiąja mažorine B-dur tonacija<sup>7</sup>. Toks baroko kompozitorių sprendimas yra labai tipiškas, mat, siekiant užtikrinti B dalies savarankiškumą, vidurinėse arijos dalyse buvo taikoma ne tik kitokia eilėdara, tonacija, bet ir skirtingo tempo nuorodos, pažymėtos žodžiu *moto* (it. atlikti greitesniu tempu).

Taigi XVIII a. pradžioje arijos *da capo* A ir B dalys buvo lygiavertės muzikiniu ir poetiniu atžvilgiu bei panašios apimties. Atkreipę dėmesį į arijos *da capo* akompanimentą iki XVIII a. 2-ojo dešimtmečio, matysime, kad solinę vokalo partiją dažniausiai lydi tik *basso continuo*, tačiau retkarčiais tarp frazių ar arijų pradžiose ir pabaigose pasigirsta ir soliniai instrumentai. Pamažu išpopuliarėjo instrumentų pritarimas dainuojančiam balsui (solisto partija dubliuojama unisonu ar oktavomis), tam buvo naudojamos įvairios

7 Kiekviena arijos dalis sudaryta iš dviejų poetinių eilučių, tačiau skiriasi jų eilėdara. A dalies eilėdara – 9-skiemenė ir 8-skiemenė (*Lusinghe sonore del'alma, Tacete, cessate non più*), o B dalies – 12-skiemenė ir 11-skiemenė (*O pur delle sfere, scoprite spiegate, Le voci beate l'eccelesa virtù*).



1 pav. Dieviškiosios meilės (it. *Amor divino*) arija „Lusinghe sonore del'alma“ iš G. M. Bononcini oratorijos „La conversione di Maddalena“ (Magdalenos atsivertimas, 1701); rankraštis; prieiga per internetą: [http://hz.imsip.info/files/imglnks/usimg/7/77/IMSLP377511-PMLP557147--Mus.Hs.16294-Conversione\\_di\\_Maddalena\\_Parte\\_Prime.pdf](http://hz.imsip.info/files/imglnks/usimg/7/77/IMSLP377511-PMLP557147--Mus.Hs.16294-Conversione_di_Maddalena_Parte_Prime.pdf)

sudėties instrumentų grupės ar solo instrumentų kombinacijos. Tokių arijos *da capo* pavyzdžių gausu neapoliečių kompozitorių<sup>8</sup> ir ypač ankstyvojoje G. F. Händelio kūryboje.

Italijoje ir kitose Europos šalyse maždaug nuo XVIII a. 2-ojo dešimtmečio prasideda antrasis, vadinamasis „klasikinis“, arijos *da capo* raidos laikotarpis. Tai rodo N. Porpora'os, G. F. Händelio, L. Vinci ir kitų kompozitorių kūryba. *Aria da capo* tampa privilegijuota stambių pagrindinių italų baroko vokalinės muzikos žanrų forma. Vokiečių teoretikas, dainininkas ir pedagogas J. A. Hilleris dainavimui skirtame traktate *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* (1774) rašo: „Praeityje<sup>9</sup> buvo įprasta kartoti tekstą du kartus pirmoje arijos dalyje. Viduryje buvo įtraukiama trumpa instrumentinė riturnelė. Dvi arijos A dalies padalos (*a* ir *a*<sup>1</sup>) buvo sukuriamos vienodu poetiniu tekstu. O štai antrosios B dalies tekstas buvo atliekamas tik vieną kartą ir be pasikartojimų, tad ir muzika atitinkamai neišplėtota, o po jos buvo kartojama visa A dalis“ (Beicken 2004: 112). Šią Hillerio citatą puikiai iliustruoja straipsnio autorių pasirinktas vienas iš daugelio G. F. Händelio „klasikinės“ arijos *da capo* pavyzdžių.

Kaip matyti iš pateikto pavyzdžio (žr. 2 pav.), arijos „*Benchè mi sia crudele*“<sup>10</sup> A dalį pradeda ilga 14-os taktų d-moll tonacijos riturnelė. Skirtingai nei pirmojo raidos etapo arijoje, A dalies apimtis yra išaugusi. Pirmoji 14 taktų riturnelė eksponuoja pagrindinę tonaciją, po jos einančią pirmąją padalą (*a*) sudaro 26 taktai, skambantys pagrindine d-moll tonacija, o vėliau moduliuojantys į F-dur. Po šios padalos einanti 6 taktų riturnelė prasideda F-dur tonacija ir moduliuoja į A-dur tonaciją. Moduliacijų gausioje 30 taktų apimties padaloje (*a*<sup>1</sup>) antrą kartą kartojamas poetinis tekstas. Arijos A dalis užbaigiama identiška pradinės d-moll tonacijos 14 taktų riturnele. Tad arijos A dalį galima pavaizduoti tokia schema:

$$\begin{array}{ccccccc} \text{A dalis:} & \text{R (14)} & - & \text{a (26)} & - & \text{R (6)} & - & \text{a}^1 (30) & - & \text{R (14)} \\ & \text{d} & & \text{d-F} & & \text{F-A} & & \text{g-F-a-d} & & \text{d} \end{array}$$

8 Aptariamo laikotarpio Neapolio mokyklos kompozitoriai: Alessandro Scarlatti (1660–1725), Francesco Mancini (1672–1737), Nicola Fago (1677–1745), Domenico Sarro (1679–1744), Francesco Durante (1684–1755).

9 Kalbama apie tokių kompozitorių kaip Nicolo Porporos (1686–1768), Leonardo Vinci (1690–1730), Francesco Feo (1691–1761), Leonardo Leo (1694–1744), Johanno Adolfo Hasse's ir kt. kūrybą.

10 A: *Benchè mi sia crudele,* Nors man ir esi žiaurus,  
*benchè infedele mi sia,* nors ir neištikimas,  
*infida l'alma mia,* nepatikli mano siela  
*nò, non sarà così.* ne, netaps tokia.  
B: *Senta le mie querelle,* Girdi mano pokalbį  
*Il nume Dio d'amore,* meilės dievas,  
*Poi renda a questo core* ir lai suteikia šiai širdžiai  
*Il ben che io tradi.* gėrio, kurį išdaviau.



2 pav. Teofanės arija „Benchè mi sia crudele“ iš G. F. Händelio operos „Ottone“ (1723)  
(H. Ch. Wolff. Originale Gesangs improvisationen des 16. Bis 18. Jahrhunderts. *Das Musikwerk*, 1972, No. 41, p. 126–132)

**A** **III. (Tranquillo)**

Violine 1 2

Singstimme (Original)

Singstimme (verziert im Da Capo)

Basso continuo

10

15

a Ben - ch̀e mi - sia cru - de - le,  
Ben - ch̀e mi - sia cru -de - le,

(Soli)

20

ben - ch̀e in - fe - del mi si - a, in - fi - da l'al - ma mi - a,  
ben - ch̀e in - fe - del mi si - a, in - fi - da l'al - ma mi - a,

25

nò, non sa - rà co - sì, nò, non sa - rà,  
nò, non sa - rà co - sì, nò, non sa - rà,

30 35

40 *f*

nò, non sa - rà co - sì. **R**

nò, non sa - rà co - sì.

45

**a1** Ben - chè mi sia cru -

Ben - chè mi sia cru -

50

- de - le, ben - chè in - fe - del\_ mi si - a, in - fi - da\_ l'al - ma\_

- de - le, ben - chè in - fe - del\_ mi si - a, in - fi - da\_ l'al - ma\_

55

mi - a, in - fi - da l'al - ma mia, nò, non sa - rà co - sì, nò,

mi - a, in - fi - da\_ l'al - ma mia, nò, non sa - ra co - sì, nò,

60 65

non sa - rà,

(sic) non sa - rà,

Musical score for measures 70-74. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic phrase with lyrics "nò, non" and "nò, non". The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 70 is marked with a fermata.

Musical score for measures 75-79. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic phrase with lyrics "sa - rà, nò, non sa - rà co - sì." and "sa - rà, nò, non sa - rà co - sì." A circled "R" is placed below the second line of the vocal staff. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 75 is marked with a fermata and a forte (*f*) dynamic.

Musical score for measures 80-84. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic phrase with lyrics "sa - rà, nò, non sa - rà co - sì." and "sa - rà, nò, non sa - rà co - sì." The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 80 is marked with a fermata and a forte (*f*) dynamic.

85

(Fine)

**B**

90

(p)

Sen - ta le mie que - re - le, il nu - me Dio d'a -

Sen - ta le mie que - re - le, il nu - me Dio d'a -

(p)

95

- mo - re, poi ren - da a que - sto co - re il ben che

- mo - re, poi ren - da a que - sto co - re il ben che

100

lo tra - di, poi ren - da a que - sto co - - -

lo tra - di, poi ren - da a que - sto co - - -

105

- - - re, poi ren - da a que - sto co - re il

- - - re, poi ren - da a que - sto co - re il

110

ben che lo tra - di, il ben che lo tra - di.

ben che lo tra - di, il ben che lo tra - di.

*(ritard.)*

*Da Capo  
al Fine*

Beveik tris kartus trumpesnė už A dalį yra 26 taktų B dalis, pradedama F-dur tonacija, o baigiama a-moll. Nors abiejų padalų poetinis tekstas pagal apimtį ir skiemenų skaičių yra vienodas, B dalis skamba be riturnelių, todėl pagal muzikinių taktų skaičių yra lygiavertė tik A dalies pirmajai (*a*) padalai. Tokia B dalies muzikinė apimtis išryškina dalių nelygiavertiškumą ir muzikos bei poetinio teksto ryšio silpnėjimą, palyginti su ankstyvąja arija *da capo*.

Šiuo pavyzdžiu galima apibendrinti „klasikinio“ laikotarpio arijų, sukurtų XVIII a. pirmojoje pusėje, būdingus bruožus. Arijos A dalis sudaryta iš trijų (pradinės, vidurinės ir baigiamosios) instrumentinių riturnelių (R) bei išplėtotų *a* ir *a*<sup>1</sup> padalų. A dalies pirmoji (*a*) padala (ketureilis posmelis) paprastai moduliuoja į lygiagrečiąją arba dominantės tonaciją. Po pirmosios padalos (*a*) suskambėjusi trumpa instrumentinė riturnelė iš dominantės tonacijos moduliuoja į antrosios padalos (*a*<sup>1</sup>) tonaciją. Tada pakartojamas pirmasis teksto posmelis moduluojančioje *a*<sup>1</sup> padaloje, kuri baigiama tonika ir įtvirtinama pagrindinės tonacijos instrumentine riturnele (A dalies kraštinės riturnelės dažniausiai būna vienodos). Šiuos formos darybos ir tonacijų kaitos procesus galima pavaizduoti schema:

A dalis: R (T) – a (D) – R (D) – a<sup>1</sup> (T) – R (T).

Nors arijos *da capo* B dalies poetinio teksto apimtis pagal skiemenų skaičių dažniausiai artima A daliai, tačiau muzika dažnai skamba perpus trumpiau. A dalies emancipacija išryškina stiprėjančią muzikos dominavimo tendenciją ir pabrėžia prieštarą anksčiau (XVII a. viduryje) vokalinėje muzikoje nusistovėjusiai žodžio ir garso koegzistencijos konvencijai (Schmid 2008: 560). Silpnėjantis muzikos ir poezijos ryšys keičia ir arijos *da capo* formos raidą bei muzikinį stilių.

XVIII a. viduryje tokia arijos *da capo* forma nemažai kritikuota (Carlo Goldoni, Baldassare Galuppi, Francesco Galeazzi) dėl uždarumo, pasikartojimo – tai trukdė plėtoti operos veiksmą, dramą. Siekdami išspręsti arijos formos trūkumus, kompozitoriai arijų *da capo* muzikinio teksto apimtį plėtė naudodami trumpus poetinius ketureilius, taigi dažnai vienam žodžiui tekdavo ištisi muzikos taktai. Vietoj *da capo* ženkle partitūrose atsiranda žodis *dal segno* (it. nuo ženkle), t. y. pradėti trečiosios dalies pakartojimą ne nuo pradžių, bet nuo ženkle (§), tad dažniausiai arijos pakartojimas skambėjo be instrumentinės riturnelės. Vėliau *dal segno* buvo pradėta rašyti prieš A dalies antrąją padalą (*a*<sup>1</sup>), taigi pirmoji padala (*a*) nebebuvo kartojama. Arijos forma pakito ir transformavosi taip, kad jos vidurinė dalis (B) tapo tik mažu epizodu. Šio proceso rezultatą galima išreikšti schema:

A – B – A<sup>1</sup> (be *a* padalos).



Taigi arijos *da capo* forma tapo dviejų dalių. H. Lühning teigimu (Lühning 1994: 817), nuo 1760 m. kompozitoriai ėmė užrašinėti ir arijos *da capo* trečiąją dalį su kai kuriais ornamentais, siekdami, kad dainininkai turėtų mažiau laisvės interpretuoti ir improvizuoti reprizą.

Atskleidus svarbiausius arijos *da capo* formaliuosius ypatumus, svarbu aptarti ir atlikimo klausimus.

Tiek praeities, tiek šiuolaikinius muzikologus (D. Colas, M. Beghelli, R. Taruskinas) bene labiausiai domino du klausimai, susiję su arijos *da capo* atlikimu:

- 1) kodėl reikia atlikti trečiąją arijos dalį, partitūroje pažymėtą žodžiais *da capo*;
- 2) kaip ją atlikti meniškai, nenusižengiant autentiškai baroko muzikos tradicijai.

Mūsų laikais arijos *da capo* vadinamajam istoriškai informuotam atlikimui (angl. *historically informed performance*) didelę įtaką tebedaro tradicinės XIX a. koncepcijos, kalbančios apie „tikrąją kūrinio prasmę“ (vok. *Werktreue*)<sup>11</sup> ir autoriaus nuostatas (lot. *intentio auctoris*). Jos iškelia kompozitoriaus idėją, sumanymą, tikrąją kūrinio prasmę: užfiksuotas muzikinis tekstas yra daug reikšmingesnis, jis atlikėjo neturi būti „perkuriamas“, o tik interpretuojamas. Muzikologas Damienas Colas straipsnyje „Kieno balsą girdime *da capo*?“ (Colas 2008) remiasi XIX a. vyravusia nuomone apie dainininkų sukurtus *da capo* dalies variantus. Jis konstatuoja, kad, palyginti su kompozitoriaus užfiksuotu muzikiniu tekstu, *da capo* dalies improvizavimas ne tik tapdavo muzikinio teksto papildymu, bet ir modifikuodavo originalų tekstą, savaip „išduodamas“ autoriaus idėjas. Remiantis originaliais baroko laikų traktatais (Tosi, Agricolas ir Hillerio), iš tiesų vertėtų iškelti klausimą: ar kompozitorius ir dainininkas gali būti pripažįstami lygiaverčiais autoriais skambant arijai *da capo*?

Tosi minėtame traktate aprašo būdus (it. *maniere*), kuriais reikėtų atlikti visas tris arijos *da capo* dalis. Pirmojoje arijos dalyje Tosi pataria kompozitoriaus užrašytam muzikos tekstui pridėti skoningus ir malonius ausiai vadinamuosius paprastuosius, arba trumpuosius (it. *semplici*), ornamentus, t. y. trilius, apodžatūras ir kt., o štai antrojoje iš dainininkų pageidauja dar daugiau puošybos, žinoma, kartu su paprastaisiais ornamentais. Ši dalis, pasak traktato autoriaus, reikalinga tam, kad dainininkas turėtų galimybę

11 *Werktreue* koncepcijos esmė ir idėja yra susijusi su „tikrąja kūrinio prasmę“. Kompozitoriaus tikslas, užprogramuotas natomis, specifinėmis technikomis, nuorodomis partitūroje ir t. t., formuoja „tikrąją kūrinio prasmę“, nes muzikinius kūrinius kaip abstrakčius konceptus reikia atlikti adekvačiai, kad jie galėtų būti vadinami ir taptų „meno kūriniais“. Kūrinys turi būti legitimizuotas „adekvačiu atlikimu“, tačiau sąvoka „adekvatus atlikimas“ yra dviprasmiška. Kada atlikimas yra neadekvatus? Kalbėdama apie interpretaciją Lydia Goehr rašo: „Paliekama daug erdvės daugybei interpretacijų, bet ne tiek daug erdvės tokioms interpretacijoms, kurios nenutoltų nuo tikrosios kūrinio prasmės. Kyla klausimas, kada interpretacija išduoda „tikrąją kūrinio prasmę“ (Goehr 1994: 232).

pademonstruoti ne tik savo išlavintą balsą, bet ir įgytas teorines žinias, sumaniai pritaikyti jas atitinkamam muzikos stiliui, harmonijai ir tradicijai. Ir galiausiai Tosi „menkais“ vadina tuos dainininkus, kurie, dainuodami trečiąją arijos *da capo* dalį, jos nevarijuoja, nekeičia visko, kas buvo prieš tai atlikta (Tosi 1723: 18).

Agricola savo traktate irgi panašiai komentuoja pirmosios arijos *da capo* dalies atlikimo nuorodas dainininkams. Jo manymu, dainininkas ją turėtų dainuoti taip, kad publika gerai girdėtų kompozitoriaus įdėtą darbą. Agricola pažymi, kad dainuojant *da capo* nereikėtų kartoti tų pačių, jau atliktų puošmenų, dainininkas čia turėtų atlikti pačius gražiausius improvizacinius ornamentus (Baird 2004: 189). Aprašydamas to meto dainavimo praktikas Agricola teigė, kad: „geriausieji senieji dainininkai mėgdavo kiekvieną vakarą keisti ne tik lėtąsias, bet ir greitąsias operų arijas. Jeigu atliekant ariją nevarijuojama (nepagražinama), tada sunku suvokti dainininko išprusimo lygį (it. *intelligenza del cantante*). Tik pasiklausius dviejų dainininkų variacijų galima pasakyti, kuris atlikėjas geresnis“ (Baird 2004: 190). Stebėtina, kad dainininkų vertinimo kriterijai buvo panašesni į instrumentininkų ar improvizuojančių kompozitorių: vertinamas ne balso stiprumas, vokalo technikos įgūdžiai, balso tembro grožis, bet vokalistų išradingumas improvizuojant bei ornamentuojant arijas.

Štai Hilleris, rašydamas apie „senuosius“ (t. y. XVIII a. pirmosios pusės) Italijos atlikėjus, pažymi, kad klausytojas iš tiesų ne visada žinodavo, kada skamba kompozitoriaus kūryba, o kada dainininko. Trečiojoje arijos *da capo* dalyje buvo naudojamos melizminės išdailos, kurių kontūrus jau pirmojoje dalyje būdavo nurodęs kompozitorius, bet jas sukurdavo ir išplėtodavo dainininkas (Beicken 2004: 111–112). Galbūt iš tiesų klausytojui visai nesvarbu, kada skamba kompozitoriaus, o kada dainininko kūryba. Juk tradicinė pakartojimo „iš pradžių“ prasmė arijoje *da capo* galėjo gerokai transformuotis, nes išradingai improvizuodami „nemenki“ dainininkai turėjo sugebėti reprizos pagrindu sukurti įspūdingą, beveik neatpažįstamą variantą ir pateisinti Descarteso filosofijoje svarstomą aistrų sukėlimo ir sustiprinimo koncepciją. Pasak Descarteso, sielai aistros primetamos ir pakartojamos tam, kad kuo stipriau jas (aistras) išgyventų klausytojas.

Händelio arijos pavyzdys, kuriame užrašyti B ir A<sup>1</sup> dalių pagražinimai (žr. 2 pav. 3-ią penklinę), išlikę iš kastrato Gaetano Guadagni 1750 m. atlikimo, patvirtina Tosi, Agricolos ir Hillerio patarimus ir pastabas atlikėjams, nes:

- ♦ pirmoji arijos dalis (A) atliekama taip, kad klausytojas galėtų gėrėtis kompozitoriaus kūryba, tad šios dalies puošybai naudojami tik smulkieji ornamentai;
- ♦ antrojoje arijos dalyje (B) gausėja dainininko improvizuojamų ornamentų;
- ♦ trečioji arijos dalis (*da capo*), jos savotiškas „perkūrimas“ patikėtas atlikėjo iniciatyvai, jo žinioms, gebėjimams ir improvizavimo menui.

Verta pažymėti, kad minėtų trijų traktatų autoriai išskyrė tris arijų *da capo* dainavimo stilius, kuriuos diferencijavo priklausomai nuo atlikimo vietos, improvizuojamų ornamentų kiekio, jų pobūdžio, formų ir išraiškos ekspresyvumo. Tiek Tosi ir Agricola, tiek Hilleris savo traktatuose pabrėžia ornamentavimo stiliaus sąsają su atlikimo vieta, ir šiuo klausimu jų nuomonės sutampa. Agricola teigia, kad scenoje (teatre) dainavimo menas buvo gyvybingas ir pasižymėjo variacijomis bei ornamentais, o kamerinėje aplinkoje turėjo girdėtis daugiau įdirbio ir rafinuotumo. Bažnyčioje arijos turėjo skambėti rimtai ir žadinti jausmus (Baird 2004: 188). Taigi teatre aukščiausio lygio kastratai dainininkai arijas atlikdavo gausiai ornamentuodami, kamerinėje aplinkoje arijos buvo atliekamos preciziškai, rafinuotai, netgi intelektualiai, o skambėdamos bažnyčioje jos turėjo žadinti jausmus.

Galbūt tokios traktatų autorių nuorodos – žadinti jausmus atliekant bažnytinę muziką – yra itin netikėtos šiuolaikiniam atlikėjui: juk mūsų laikais įprasta manyti, kad bažnytinė baroko epochos muzika turėtų neblaškyti besimeldžiančiojo, o jos atlikimui reikėtų suteikti kuo mažiau ekspresyvumo, jausmingumo.

Italų muzikologas D. Colas straipsnyje „Kieno balsą girdime *da capo*?“ (Colas 2008) iškelia ir nagrinėja dar vieną arijos *da capo* atlikimo studijoms reikšmingą XVIII a. šaltinį – Denis Diderot dramos *Le fils naturel* įžanginį žodį (1757). Cituodamas Diderot, Colas pateikia įvairius muzikinio teksto perskaitymo būdus, pabrėžiančius muzikinio pasikartojimo prasmę, – variacijas, teatrines kaukes ir kt. Minėtame šaltinyje – Diderot dramos įžanginiame žodyje – pasiūlyti konkretūs būdai, padėsiantys arijos *da capo* muzikoje realizuoti afektus, sustiprinti, išplėsti aistrų ekspresyvumą. Diderot išskiria du atlikimo stilius, kuriuos galima pritaikyti arijos *da capo* atlikimui: *stile semplice* (it. paprastasis stilius) ir *stile figurato* (it. vaizduojamasis stilius), kitaip tariant, atskiria ir pabrėžia personažo balso ir balso „už personažo“ priešpriešą. Paprastasis stilius (it. *stile semplice*) Diderot sampratoje atitinka personažo vidinio balso ekspresiją, t. y. tikrojo personažo asmens balsą (it. *della sua persona vera*). Tokio tipo arijose svarbu remtis deklamacija, aiškia poetinio teksto tartimi, *da capo* dalyje ornamentuoti per daug nekeičiant pagrindinės melodinės linijos, atskleidžiančios personažo sieloje virpančius jausmus. O vaizduojamasis stilius (it. *stile figurato*) iliustruoja gamtos chaosą, audras, netvarką, tad dainininko balsas yra „už personažo“ ribų ir turėtų retorinėmis figūromis imituoti žaibus, griaustinius ir pan. „Svarbu suprasti, kad tokio tipo arijose girdimas ne konkretus žmogiškas personažas, bet griaustinis, kuris griaudžia, žemė, kuri dreba, ir oras, kupinas gąsdinančių garsų“ (Colas 2008: 735). Ariją atliekant *stile figurato*, Colas pataria dainininkams *da capo* dalyje pereiti į instrumentinį mąstymą, ypač į virtuoziškus pasažus, kuriuose beveik visiškai išnyksta tariamų žodžių svarba.

Komentuojant konkrečius pavyzdžius, Händelio arijos (žr. 2 pav.) ornamentiką galima priskirti paprastajam stiliui (it. *stile semplice*), nes poetiniai žodžiai (*nors man ir esi žiaurus, nors ir neištikimas, nepatikli mano siela netaps tokia*) aiškiai byloja, kad tai yra Teofanės personažo vidinis balsas (vidinis „aš“), jos sieloje virpa prieštaringi jausmai. Tad ornamentuota *da capo* dalis pakeičia tam tikras ritmines figūras, tačiau neiškraipo pagrindinės melodinės linijos, kuri lieka atpažįstama.

Apibendrinant galima teigti, kad dėl įsigalėjusių įvairių požiūrių į ariją *da capo* ir nemenkų autentiškos tradicijos modifikacijų atlikėjai turėtų naujai pažvelgti į užfiksuoto muzikinio teksto (kompozitoriaus kūrybos prerogatyva) ir skambančio muzikinio teksto (dainininko kūrybos prerogatyva) santykį bei autorystę. Kita vertus, reikėtų pabrėžti, kad dabarties atlikėjai vadinamąjį istoriškai informuotą atlikimą (angl. *historically informed performance*) turėtų grįsti žiniomis ir autentiškos tradicijos studijomis.

Šiame straipsnyje atskleistos filosofo René Descarteso traktatuose *Les passions de l'ame* (1649) ir *Compendium musicae* (1650) aptartos paralelės tarp filosofinės ir muzikinės afekto reprezentacijos bei jų apraiškų muzikinėje *da capo* formoje. Descarteso suvokimu, filosofijos ir muzikos tikslas sutapo – tai buvo žmogaus jausminis ugdymas, tačiau skyrėsi būdai ir priemonės. Filosofinėje gyvenimo plotmėje moralinė aistrų disciplina, Descarteso požiūriu, „ugdo gyvulišką dvasią“, nukreipia žmogų į išmintingą gyvenimą, o muzikinėje, artistinėje mimezėje aistros akcentuojamos dar stipriau, iškeliamos scenoje, išreiškiamos skambančiu balsu. Muzikinėmis formomis reprezentuojant afektus, jų judesiai išreiškiami imituojant, varijuojant, puošiant ir pakartojant *da capo* dalyje.

Egzistencinę arijos *da capo* tezę, kad be pasikartojimo šioji forma neegzistuoja, pabrėžia daugelis baroko ir šiuolaikinių tyrėjų. Pasikartojimo idėja baroko arijų *da capo* muzikoje stipriai išreiškiama ir tonacija, tad formos principo konstravimą galima nusakyti kaip tikslingą kelionę tonacijų erdvėje, kuri baigiasi būtinu grįžimu (per *da capo*) į pradinį tašką. Jei ši muzikinė forma negali egzistuoti be pasikartojimo, ji turi būti atliekama kartojant, ornamentuojant, pabrėžiant afektą ir patvirtinant baroko filosofijos eskaluojamą mimezės prasmę.

Remiantis Piero Francesco Tosi (*Opinioni de' cantori antichi e moderni*, 1723), Johanno Friedricho Agricolas (*Anleitung zur Singkunst*, 1757), Johanno Adamo Hillerio (*Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange*, 1774) traktatuose ir Denis Diderot dramos *Le fils naturel* (1757) įžanginiame žodyje išsakytomis mintimis, galima daryti išvadą, kad XVIII a. garsų meno karalienė – italų vokalinė muzika – buvo „kuriama“ dviejų lygiaverčių autorių: kompozitoriaus ir atlikėjo.

Svarbu pažymėti, kad baroko muzikoje realiai skambantis muzikinis tekstas nebuvo išbaigtas paties kompozitoriaus, kaip manė romantikai, propaguojantys *Werktreue* ir *intentio auctoris* koncepcijas. Atliekant baroko ariją *da capo* būtinas dviejų autorių – kompozitoriaus ir atlikėjo – kūrybos suderinamumas, pagrįstas tos pačios estetikos ir muzikinės kalbos priemonėmis. Taigi skambant arijai *da capo* turėtume girdėti sutartinai skambančius dviejų autorių – kompozitoriaus ir dainininko – balsus.

*Įteikta 2016 11 05*

*Priimta 2016 12 20*

### ŠALTINIAI

- Agricola, J. F. *Anleitung zur Singkunst: aus dem italienischen des Herrn Peter Franz Tosi / mit Erläuterungen und Zusätzen*. Berlin: G. L. Winter, 1757.
- Bononcini, G. *La conversione di Maddalena*. Oratorijos rankraštis, 1701 m. Prieiga per internetą: [[http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/77/IMSLP377511-PMLP557147--Mus.Hs.16294-Conversione\\_di\\_Maddalena\\_Parte\\_Prime.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/77/IMSLP377511-PMLP557147--Mus.Hs.16294-Conversione_di_Maddalena_Parte_Prime.pdf)]
- Hiller, J. A. *Anweisung zur Singkunst in der deutschen und italienischen Sprache*. Leipzig: Junius, 1773.
- Mattheson, J. *Der Völlkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739. Prieiga per internetą: <[http://imslp.org/wiki/Der\\_vollkommene\\_Capellmeister\\_\(Mattheson,\\_Johann\)](http://imslp.org/wiki/Der_vollkommene_Capellmeister_(Mattheson,_Johann))> [žiūrėta 2015 11 15].
- Mersenne, M. *Harmonie universelle*. Paris: Sebastian Cramoisy, 1636.
- Tosi, P. F. *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto Figurato*. Bologna: Lelio della Volpe, 1723.

### LITERATŪRA

- A.V. The early music debate: ancients, moderns, postmoderns. *The Journal of Musicology*, 1992, No. 1, p. 113–130.
- Beghelli, M. Aria col da capo: istanze esecutive ieri e oggi. *Musica e Storia*, 2008, N. 3, p. 761–773.
- Baird, J. C. [ed.] *Introduction to the Art of Singing by Johann Friedrich Agricola*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Beicken, S. J. [ed.] *Treatise on Vocal Performance and Ornamentation by Johann Adam Hiller*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Colas, D. Quale voce sentiamo nel da capo? *Musica e Storia*, 2008, N. 3, p. 711–738.
- Descartes, R. *Sielos aistros*. Vilnius: Pradai, 2002.
- Elste, M. The Da Capo Aria in the Twentieth Century. The Evidence of Recordings and the Aesthetics Behind. *Musica e Storia*, 2008, N. 3, p. 739–760.
- Goehr, L. Werktreue: Confirmation and Challenge in Contemporary Movements. *The Imaginary Museum of Musical Works*, 1994. Prieiga per internetą: <<http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/0198235410.001.0001/acprof-9780198235415-chapter-10>> [žiūrėta 2015 10 23].
- Gozza, P. Storia musicale dell'aria, *Musica e Storia*, 2008, N. 3, p. 519–531.
- Lühning, H. Arie in Italien. *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 1. Kassel: Bärenreiter-Verlags, 1994, S. 810–820.

- Mersenne, M. *Harmonie universelle*. Paris: Sebastien Cramoisy, 1636.
- North, R. *The Musical Grammarian 1728*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Planchart, A. L'interpretazione della musica antica. *Enciclopedia della musica*. T. 2: *Il sapere musicale*. Torino, 2002, p. 1010–1028.
- Schmid, M. H. Der Einfluss der Da-Capo Arie auf Andere Arienformen. "Grecia tu offendi" aus Händels letzter Oper "Deidamia" von 1741. *Musica e Storia*, 2008, Nr. 3, p. 555–569.
- Smith, Adam. Of the Imitative Arts. *Essays on Philosophical Subjects*. London, 1795; *The Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith*. Vol. 3. Eds. W. P. D. Wightman, J. C. Bryce. Oxford: Clarendon Press, 1980.
- Štrauchas, J. *Naujųjų amžių filosofijos istorija*. Kaunas: Amžius, 1996.
- Taruskin, R. Tradicija ir autoritetas. *Muzika kaip kultūros tekstas*. [Recenzuotų mokslinių straipsnių ir recenzijų rinkinys.] Vilnius, 2007, p. 189–218.
- Wolff, H. Ch. Originale Gesangsimprovisationen des 16. Bis 18. Jahrhunderts. *Das Musikwerk*, 1972, Bd. 41, S. 126–132.
- Westrup, J. Aria. Derivation and use to the early 17–18th century. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. I. London: Macmilan Publishers Limited, 1980, p. 573–578.

## The idea of Baroque *aria da capo* and the question of its authorship

SUMMARY. The article discloses parallels between the philosophical and musical representation of the affect and their expression in the *da capo* musical form, as it is interpreted by the philosopher René Descartes in his treatises *Les passions de l'ame* (1649) and *Compendium musicae* (1650). According to Descartes, the aims of philosophy and music are the same and they play a role in the upbringing of a human being, though the ways and means in philosophy and music differ. In the view of Descartes, from the philosophical perspective of life, the moral discipline of passions “is upbringing bestial spirit”, directing the human towards a rational life; in the musical perspective of life, artistic mimesis passions are emphasised even more, they are brought on the stage and expressed by the sound of the voice. By the representation of effects in the musical forms, their movements are expressed through imitation, variation, decoration and repetition in the *da capo* part.

The existential thesis of *da capo*, meaning that its form doesn't exist without repetition, is emphasised by the majority of Baroque era works and modern researchers. The idea of repetition in the music of *da capo* of Baroque arias is strongly expressed also by the means of tonality, so the principle of construction of the form can be described as an expedient journey in the space of tonalities, which is finished by the stable return (through *da capo*) into the point of departure. If this musical form cannot exist without repetition, it cannot be performed differently than by repeating, ornamenting, emphasising affects and confirming the meaning of mimesis escalated by the Baroque philosophy.

On the grounds of ideas expressed in the treatises of Pier Francesco Tosi's *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723), Johann Friedrich Agricola's *Anleitung zur Singkunst* (1757), Johann Adam Hiller's *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* (1774) and in the foreword of the drama *Le fils naturel* (1757) by Denis Diderot, we can come to the conclusion that the queen of the sonorous arts of the 18th century – Italian vocal music – was “created” by two equivalent authors: by the composer and by the performer. It is important to stress that in Baroque music, the composer does not really complete the sounding musical text, as it was perceived by romantic authors guided by the conceptions of *Werktreue* and *intentio auctoris*. Performance of the Baroque *aria da capo* requires the compatibility of two authors – the composer and the performer – which is grounded on the same aesthetics and the same means of musical language. So, by performing *aria da capo*, we should hear the coexistence of two authors – the composer and the singer.

### KEYWORDS:

Baroque aria, *aria da capo*, vocal music, singing, performance, historical sources, improvisation, affect theory.

Virginija  
UNGURAITYTĖ-  
LEVICKIENĖ  
Audra  
VERSEKĖNAITĖ

## M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* redagavimo praktika

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

ANOTACIJA. 1904–1905 m. Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūryboje juntamas posūkis į naują – modernaus muzikinio stiliaus – etapą. 1904 m. kompozitorius sukūrė pirmą variacijų ciklą *Sefaa Esec*, kurio pagrindu tapo ne tradiciškai charakteringa melodinė tema, o devynių garsų serija *es-e-f-a-a-e-es-e-c*. Tema-serija varijuojama ir 1905 m. toje pačioje kompozicijų knygoje, kaip ir *Sefaa Esec* variacijos, užrašytame *Besacas* cikle. Šios variacijos, kaip ir didžioji dalis vėlyvuosiu Čiurlionio kūrybos laikotarpiu (1904–1910) sukurtų kūrinių, autoriaus nėra baigtos. Ciklas rankraštyje užrašytas eskiziškai, kompozitoriaus neredaguotas<sup>1</sup>. Dėl šios priežasties rengiant variacijų *Besacas* publikacijas susiduriama su daugybe rankraščio dešifravimo sunkumų. Šio mokslinio straipsnio objektas yra Čiurlionio variacijų *Besacas* tekstas, kuris dėl neišbaigto kompozicijos rankraščio publikacijose formuojamas labai įvairiai. Iki šiol ciklą publikavusių redaktorių (J. Čiurlionytės, V. Landsbergio, D. Eberlein, D. Kučinsko, R. Zubovo) darbuose ryški kiekvieno jų asmeninė teksto interpretacija. Tradiciškai Lietuvos muzikologijoje yra nusistovėjusi nuostata, kad muzikos kūrinių redakcijos yra neatsiejamos nuo subjektyvios redaktoriaus nuomonės apie publikuojamą kūrinių, o urtekstas – tikslus autorinio teksto perrašymas šiuolaikiniais rašmenimis. Muzikos kūrinių redagavimo problemas tyręs muzikologas G. Federis pažymi, kad urtekstas kartu yra ir kritinė redakcija, atskleidžianti subjektyvų redaktoriaus požiūrį (Feder, McIntyre 2011: 154–155). 2011 m. publikuotas kol kas vienintelis Čiurlionio variacijų *Besacas* urtekstas, kurį parengė muzikologas D. Kučinskas. Ši redakcija, palyginti su kitais leidiniais, atspindi mažiausiai pakeistą autorinį tekstą.

### REIKŠMINIAI

#### ŽODŽIAI:

M. K. Čiurlionis,  
rankraštis, redakcijos,  
variacijos *Besacas*,  
urtekstas.

- 1 Tik ankstyvuosiu Čiurlionio kūrybos laikotarpiu (1896–1900) ryški kompozicijų perrašymo į svarbiausius tendencija. Kompozitorius visiškai suredagavo vos keletą kūrinių – Mazurką F-dur (VL 143), Preliudą b-moll (VL 269), Preliudą d-moll (VL 294), Sonatą F-dur (VL 155), o jam gyvam esant buvo išleisti tik Noktiurnas fis-moll (VL 178), Preliudas h-moll (VL 182) ir Mazurka h-moll (VL 234) (Kučinskas 2004: 95).



Turint omenyje, kad išliko vienintelis autoriaus visai neredaguotas, rankraštyje painiai užrašytas *Besacas* ciklo eskizas, urtekstas tampa subjektyvus ir gali būti papildytas kito sudarytojo panašia redakcija. Straipsnio tikslas – išanalizuoti Čiurlionio variacijų *Besacas* redakcijas, palyginti jų skirtumus su autografu ir pateikti rekomendacijas dar vienai *Besacas* ciklo urteksto redakcijai. Straipsnyje dėmesys bus sutelkiamas tik į keletą problemiškesnių redakcinių aspektų – ciklo dalių eiliškumo formavimo bruožus ir nebaigtų dalių pabaigimą. Dėl ribotos straipsnio apimties nebūs nagrinėjami kiti svarbūs, tačiau šiuo atveju antraeiliai redakciniai aspektai, tokie kaip smulkių teksto elementų dešifravimas, aiškių klaidų<sup>2</sup> nustatymas ir jų koregavimo niuansai.

## Variacijos *Besacas*: rankraštis ir publikuotos redakcijos

Po studijų Leipzigo konservatorijoje M. K. Čiurlionio kūryba iš esmės ėmė keistis: iš Frédéricio Chopino stiliui artimo romantinio jausmingumo pamažu pradėjo formuotis modernia muzikos kalba grindžiamos kompozicijos. Atonalios muzikos komponavimo užuomazgos Čiurlionio kūryboje tapo pranašiškos ateinančioms XX a. muzikos kūrėjų kartoms. Vėlyvojo kūrybos laikotarpio pradžioje 1904 m. Čiurlionis parašė pirmuosius tą laiką pralenkusius kūrinius<sup>3</sup>. *Besacas* variacijos kartu su šiek tiek anksčiau (1904–1905)<sup>4</sup> parašytais *Sefaa Esec* variacijomis tapo pirmaisiais ciklinės formos kūrinių, kuriuose varijuojama ne tradiciškai charakteringa melodinė tema, o eksponuojama tam tikro skaičiaus garsų serija (*Sefaa Esec* – 9 garsų serija; *Besacas* – 7 garsų serija).

Čiurlionio juodraštyje pažymėtas užrašas *Besacas*, reiškiantis nuolat pasikartojančią septynių garsų (*b-e-es-a-c-a-es*) eilę, kartu yra ir kompozitoriaus bičiulio dailininko Bolesława Czarkowskio vardo ir pavardės kriptograma<sup>5</sup>. Lyginant šį ciklą su *Sefaa Esec* variacijomis (čia tema-serija žymėjo Stefanijos Leskiewicz vardo kriptogramą; Landsbergis 1986: 110), nepaisant kai kurių autografų skirtumų<sup>6</sup>, išryškėja šių kompozicijų dešifravimo ir redagavimo panašumas. Dėl to svarbu pabrėžti, kad šiame straipsnyje

2 Angl. *clear error* pagal J. Grierą (Grier 1996: 30).

3 Preliudai VL 256, VL 257 yra pagrįsti nuolat pasikartojančiais garsaeiliais (Zubovas 2011: 86).

4 Datavimas pagal V. Landsbergį (Landsbergis 2004: 415).

5 Apie tai, kad kūrinys skirtas dailininkui Bolesławui Czarkowskiui, 2004 m. natų leidinio komentaruose V. Landsbergis rašo: „Savo sūnui dailininkas daug vėliau pasakojo, kad jo jaunystės draugas lietuvis Čiurlionis buvo sukūręs muziką pagal Boleslovo vardą“ (Landsbergis 2004: 415).

6 *Besacas* ciklas, skirtingai nei *Sefaa Esec*, autografe užrašytas nuosekliau, tarp dalių nėra kitų kūrinių eskizų.

pateikiami variacijų *Besacas* analizės rezultatai ir redagavimo apibūdinimas yra glaudžiai susiję su variacijų *Sefaa Esec* tyrimais<sup>7</sup>.

Čiurlionio variacijų *Besacas* pagrindinis šaltinis – vienintelis išlikęs autorinis juodraštis, parašytas grafito pieštuku, – šiuo metu saugomas Nacionalinio M. K. Čiurlionio dailės muziejaus M. K. Čiurlionio skyriuje Kaune (ČDM, fondo numeris – Čm 6). Kadangi variacijos *Besacas* autoriaus nėra iki galo pabaigtos (užbaigta tik viena dalis, trūksta ciklo eiliškumo ir atlikimo nuorodų), kūrinio rankraštis gali būti traktuojamas kaip eskizas.

Čiurlionio variacijas *Besacas* publikavo beveik visi žymiausi jo kūrybą tyrinėjantys redaktoriai – J. Čiurlionytė, V. Landsbergis, D. Eberlein, D. Kučinskas, R. Zubovas. Ciklas išspausdintas dešimtyje leidinių:

- ♦ *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui* (red. J. Čiurlionytė, 1957);
- ♦ *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui* (red. J. Čiurlionytė, 1975; pataisytas ir papildytas leid., 1957);
- ♦ *M. K. Čiurlionis. Rinktiniai kūriniai* (red. V. Landsbergis, 1975);
- ♦ *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui* (red. V. Landsbergis, 1980; pataisytas ir papildytas leid., 1975);
- ♦ *Čiurlionis. Ausgewählte Klavierwerke* (red. D. Eberlein, 1985);
- ♦ *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui. Rinktinė* (red. V. Landsbergis, 1990);
- ♦ *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui* (red. V. Landsbergis, 1997; pataisytas ir papildytas leid., 1990);
- ♦ *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui. Visuma* (red. V. Landsbergis, 2004);
- ♦ *Čiurlionis. Piano works (URTEXT)* (sud. D. Kučinskas, 2011);
- ♦ *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui* (red. R. Zubovas, 2012).

Čiurlionio kūrybą sistemino keletas mokslininkų, ir šiandien žinome net penkias skirtingas jo opusų numeracijas – paties Čiurlionio, J. Čiurlionytės, V. Čiurlionytės-Karužienės, V. Landsbergio, D. Kučinsko<sup>8</sup>. Yra keli variacijų *Besacas* numeravimo variantai:

- ♦ KJŽ – 708–712a (V. Čiurlionytės-Karužienės numeracija);
- ♦ JČ – op. 18 (J. Čiurlionytės numeracija);
- ♦ VL – 265 (V. Landsbergio numeracija);
- ♦ DK – 179 (D. Kučinsko numeracija).

7 Išsami M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* rankraščio ir publikuotų redakcijų analizė pateikiama straipsnyje: V. Unguraitytė-Levickienė, A. Versekėnaitė. M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* redagavimo praktika. *Ars et Praxis*, 2015, III, p. 42–56.

8 Šiuo metu labiausiai paplitusi yra V. Landsbergio numeracija.

Atlikus išsamią Čiurlionio *Besacas* autografo ir publikacijų analizę, išskirti penki probleminiai aspektai, geriausiai atspindintys skirtingų redakcijų kūrinio pateikimo variantiškumą:

- 1) ciklo dalių eiliškumas;
- 2) nebaigtos variacijų rankraščio dalys;
- 3) variacijos Nr. 5 eskizas;
- 4) autorinės nuorodos tekste;
- 5) neautorinės nuorodos tekste.

Šie aspektai padeda nuosekliai įsigilinti į kūrinio teksto pateikimo autografe ir publikuotose redakcijose esmines tendencijas, tiesiogiai suponuojančias ciklo percepcijos bruožus. Tyrimo išvados priartina prie pagrįstų redakcinių sprendimų rengiant kūrinio urtekstą.

## Čiurlionio variacijų *Besacas* dalių eiliškumas

Čiurlionio variacijų *Besacas* autografe (Čm 6, p. 00400–00408; MKČ, p. 120–128<sup>9</sup>) užrašyti šeši serijos *b-e-es-a-c-a-es* eksponavimo eskizai. Kompozitorius penkias ciklo dalis sunumeravo nepaisydamas kompozicijų knygos puslapių eiliškumo (N1, N2, N3, N4, N5):

- ♦ ČDM Čm 6, p. 00400–00401 (MKČ, p. 120–121) – var. N1;
- ♦ ČDM Čm 6, p. 00402 (MKČ, p. 122) – var. N3;
- ♦ ČDM Čm 6, p. 00403 (MKČ, p. 123) – nenumeruota variacija;
- ♦ ČDM Čm 6, p. 00404–00405 (MKČ, p. 124–125) – var. N2;
- ♦ ČDM Čm 6, p. 00406–00407 (MKČ, p. 126–127) – var. N4;
- ♦ ČDM Čm 6, p. 00408 (MKČ, p. 128) – var. N5.

Ne visada rankraščio puslapių eiliškumą atitinkanti dalių numeracija leidžia kelti hipotezę, kad M. K. Čiurlionis iš pradžių užrašė visus serijos *b-e-es-a-c-a-es* eksponavimo eskizus, o tik vėliau juos sunumeravo. Siekiant pagrįsti tokį spėjimą, atkreipiamas dėmesys į autoriaus nenumeruotą eskizą, užrašytą rankraščio p. 00403, kurio vieta cikle nėra apibrėžta. Šis eskizas yra vienas problemiškesniųjų rengiant kūrinio publikaciją, jo vietą cikle kiekvienas redaktorius gali pasirinkti skirtingai.

Nenumeruotų variacijų eskizų randame ir *Sefaa Esec* ciklo rankraštyje, šalia jų Čiurlionis pažymėjo sukūrimo datas<sup>10</sup>. *Besacas* rankraštyje jokių vietos ar laiko nuorodų nėra.

<sup>9</sup> Čiurlionio kompozicijų knygoje pieštuku sužymėta puslapių numeracija.

<sup>10</sup> Remiantis laiko ir vietos nuorodomis, užrašytomis šalia nenumeruotų *Sefaa Esec* dalių, galima spręsti apie jų eiliškumą cikle (anksčiau užrašyta dalis dedama ciklo pradžioje ir pan.).

Tokiu atveju tenka spėti, dėl kokios priežasties – stokoiant laiko ar abejojant – p. 00403 užrašytas eskizas liko nenumeruotas. Svarstyti na ir variacijos N5 pozicija kūrinyje. Autografe p. 00408 užrašytas eskizas tėra septynių taktų fragmentas kairei rankai. Dėl tokio neišbaigtumo nė vienas iki šiol kūrinių publikavęs redaktorius jo į ciklą neįtraukė<sup>11</sup>.

Analizuojant abu Čiurlionio variacijų ciklus (*Sefaa Esec* ir *Besacas*) pastebėta, kad, remiantis tik autorine eskizų numeracija ir vietos bei datų nuorodomis (*Sefaa Esec*), išryškėja muzikos kalbos elementų kontrastai tarp greta skambančių ciklo dalių. Kontrastas pasireiškia beveik visuose muzikos kalbos sluoksniuose. Beveik tuo pačiu metu sukurti ciklai, kuriuose naudojamas tas pats temos-serijos kompozicinis principas, tikėtina, buvo grindžiami tomis pačiomis ciklo konstravimo strategijomis. Siekiant pagrįsti šią prielaidą, išskirti ryškiausiai kontrastą atspindintys muzikos kalbos elementai: faktūrų tipai, temos-serijos funkcija (tema melodijoje arba tema-pritarimas), dominuojančių melodinių linijų registrai ir vyraujantys ritminiai elementai.

Atliekant tyrimą pastebėta, kad variacijos N1, N3, N5 (įtraukiamas trumpas Čiurlionio eskizas p. 00408) užrašytos polifonine, o N2 ir N4 – polifonizuota homofonine faktūra<sup>12</sup>. Įdomu tai, kad autoriaus nenumeruotas polifoninis eskizas (p. 00403) tarytum iškrinta iš kontrasto principu grindžiamo ciklo (žr. 1 lentelę). Galbūt dėl šios priežasties kompozitorius iki galo negalėjo apsispręsti, kurią vietą cikle turi užimti ši kompozicija.

1 lentelė. Variacijų *Besacas* faktūrų tipai

Faktūros tipas	I	II	III	IV	V	p. 00403
Polifonija						
Polifonizuota homofonija						

Dar labiau nei *Sefaa Esec* kontrasto principas variacijose *Besacas* išreikštas teminės medžiagos plėtojimu. Septynių garsų serija čia atlieka temos funkciją, tačiau tik pirmoje ir trečioje ciklo dalyse ji iškeliamą kaip melodinė linija. Remiantis rankraščio puslapių eiliškumu ir autorine numeracija, galima daryti išvadą, kad Čiurlionio sunumeruotos ciklo dalys (išskyrus trumpą eskizą N5) kontrastuoja skirtingu teminės me-

11 Ciklo dalies, žymimos N5, eksponavimo urtekste rekomendacijos pateikiamos skirsnyje „Išvados ir redakciniai siūlymai“.

12 Net akivaizdžiai homofonine faktūra eksponuojamose variacijose (N2, N4) galima įžvelgti muzikinės medžiagos polifonizavimo bruožų, todėl tam tikrose ciklo padalose verta išskirti polifonizuotos homofonijos faktūros tipą.

džiagos pateikimu (t. y. vienos variacijose tema-serija yra melodija, kitose – pritarimas) (žr. 2 lentelę).

2 lentelė. Variacijų *Besacas* temos-serijos funkcija

Temos-serijos funkcija	I	II	III	IV	V	p. 00403
Melodija						
Pritarimas						

Priešingai nei *Sefaa Esec*, kur dalių tarpusavio kontrastas išryškėjo pateikiant teminę medžiagą skirtinguose registruose, *Besacas* variacijų cikle tema beveik visada plėtojama viduriniame ir žemame registruose. Žvelgiant į Čiurlionio numeruotų dalių (N1, N2, N3, N4) melodines linijas (kurios ne visada sutampa su temos-serijos eksponavimu) aiškėja, kad kontrasto principas čia taip pat ryškus (žr. 3 lentelę).

3 lentelė. Variacijų *Besacas* melodinių linijų dominavimas skirtinguose registruose

Registrai	I	II	III	IV	V	p. 00403
Aukštas registras ( $c^2-c^4$ )						
Vidurinis registras ( $c-c^1$ )						
Žemas registras ( $C_2-C$ )						

Analizuojant *Besacas* ciklo dalių eiliškumą kontrasto principu, ypač svarbu atkreipti dėmesį į tai, kokia nuotaika ir tempu galėtų skambėti kiekviena variacija. Kompozitorius nepaliko nė vienos tempo nuorodos, tačiau variacijų judėjimą sukelia dominuojančios ritminės figūros. Žvelgiant į Čiurlionio numeruojamas ciklo dalis (N1, N2, N3, N4, N5) išryškėja, kad kūrinys formuojamas ir ritiniu kontrastu. Štai variacijoje N1 tolygiai judanti boso linija kuria kiek melancholišką nuotaiką ir kontrastuoja su energingomis *basso ostinato* slinktimis variacijoje N2. N3 pažymėtoje ciklo dalyje vėl grįžtama prie ramaus judėjimo, artimo variacijai N1 (ypač bose), kuris kontrastuoja su variacijomis N2 ir N4. Pastarosios tarsi susietos ostinatinio boso funkcija – jame skamba ciklą vienijanti serija. Čiurlionio N5 pažymėtas trumpas eskizas dar labiau skatina išvadą, kad ciklas formuojamas ritminio kontrasto principu. Septynių taktų fragmentas perteikia nenutrūkstamo judėjimo idėją, artimą variacijai N4, bet kartu kontrastuoja ritminės figūracijos išraiška (var. N4 – ostinatinis judėjimas duolėmis, var. N5 – triolėmis). Kompozitoriaus nenumeruotoje variacijoje (p. 00403) tarytum vėl grįžtama prie melancholiško ritminio

piešinio, kiek primenančio variacijas N1 ir N3. Remiantis kontrasto principu, ši ciklo dalis galėtų būti traktuojama kaip paskutinė, nes ji sugrąžina pirminę kūrinio nuotaiką (taip suformuojamas arkos principu pagrįstas ciklas).

Analizuojant Čiurlionio variacijų *Besacas* ir *Sefaa Esec* eiliškumą, verta atkreipti dėmesį, kad, remiantis autorine dalių numeracija, kūrinių dalių eiliškumas grindžiamas kontrastu, išreiškiamu faktūrinių, melinių, registrinių ir ritminių elementų priešpriešiniu. Šios įžvalgos yra itin svarbios siekiant kuo autentiškiau suformuoti kūrinio urteksto redakciją.

Jau minėtas Čiurlionio variacijų sunumeravimas autografe, kai numeriai buvo surašyti ne visoms *Besacas* dalims, o variacija N5 užrašyta labai fragmentiškai, tapo vienu esminių klausimų, kurį teko spręsti iki šiol kūrinių publikavusiems redaktoriams. Antai J. Čiurlionytės redakcijoje, kuri yra svarbi jau vien dėl to, kad yra pirmoji, ciklas formuojamas nesilaikant autorinės numeracijos. 1957 ir 1975 m. redaktorės rengtuose leidiniuose kūrinys pavadintas *Tema „BEEsACAEs“ ir trys variacijos*. Šiuose leidiniuose<sup>13</sup> Čiurlionio N1 pažymėtas eskizas redaktorės buvo įvardytas kaip tema. Toliau J. Čiurlionytės redakcijoje paeiliui spausdinamos variacijos autografe pažymėtos taip: N3; nenumeruotas eskizas; N4. Eskizo, kompozitoriaus pažymėto N2, J. Čiurlionytė nepublikavo. Kodėl ši variacija buvo praleista, savo leidinių (1957, 1975) komentaruose ji argumentų nepateikia. Juose trumpai pristatydamas redakciją redaktorė rašo: „Op. 18. Keturios pjesės tema „b e es a c a es“. <...> Pjesei N3 redaktorės prirašyti du paskutiniai taktai. Spausdinama pirmą kartą“ (J. Čiurlionytė 1957: 224). V. Landsbergio monografijoje atkreipiamas dėmesys į dvejetainį ciklo žymėjimą J. Čiurlionytės redakcijoje: „natose „Tema „BEEsACAEs“ ir trys variacijos“, o komentaruose „keturios pjesės tema „b e es a c a es“ (Landsbergis 2008: 472)<sup>14</sup>.

1975 m. V. Landsbergis pirmą kartą publikavo Čiurlionio variacijas *Besacas*, įtraukdamas ir autoriaus N2 žymimą variaciją. Analogiškai šiam leidiniui ciklas formuojamas ir kitose jo rengtose publikacijose. Šio redaktoriaus darbuose kūriniui suteikiamas toks pavadinimas – *Variacijos Besacas tema*. Temos terminas čia nurodo serijos *b-e-es-a-c-a-es* eksponavimo principą, o ne pirmos ciklo dalies pavadinimą (J. Čiurlionytės redakcijoje aut. N1 – *Tema*). Čiurlionio autografe nenumeruota variacija (p. 00403) į V. Landsbergio rengtus leidinius įtraukta kaip ketvirtoji ciklo dalis. Ji spausdinama priešpaskutinė, todėl

13 1957 ir 1975 m. publikacijose spausdinamas variacijų *Besacas* tekstas sutampa, todėl straipsnyje J. Čiurlionytės redakcija nėra skirstoma pagal leidybos metus.

14 Ciklo dalių skaičiaus svyravimai atsispindi ir *Lietuviškojoje enciklopedijoje* (1936), kurioje ciklas apibūdinamas kaip „Tema b, e, es, a, c, a, es su keturiais variantais (nebaigtais)“, ir V. Jakubėno straipsnyje „M. K. Čiurlionis – muzikas“ (1938), kuriame apie *Besacas* variacijas rašoma „Tema ir du variantai“ (Landsbergis 2008: 427).

Čiurlionio N4 pažymėta kompozicija čia tapo penktąja. Apie šios ciklo dalies įterpimą ir tokio redakcinio sprendimo pagrindimą V. Landsbergis savo monografijose rašo: „tik buvo neaišku, kur tokiu atveju dėti nenumeruotąją variaciją. Jeigu į pabaigą – ji kaip tik nedaro pabaigos išpūdžio, nors ir galėtų likti sukuriuojanti, mįslinga, kaip F. Šopeno Sonatos b-moll finalas. Tačiau vargu bau Čiurlionis vaizdavosi ją kaip finalą – dar yra kitų eskizų... Todėl šios knygos autoriaus redakcijoje <...> ši variacija tapo ketvirtąja, o ciklą užbaigia <...> ryžtingoji ostinatinė“ (Landsbergis 1986: 114; Landsbergis 2008: 472). Taigi šis pasirinkimas yra grindžiamas redaktoriaus subjektyviu muzikinės dramaturgijos suvokimu.

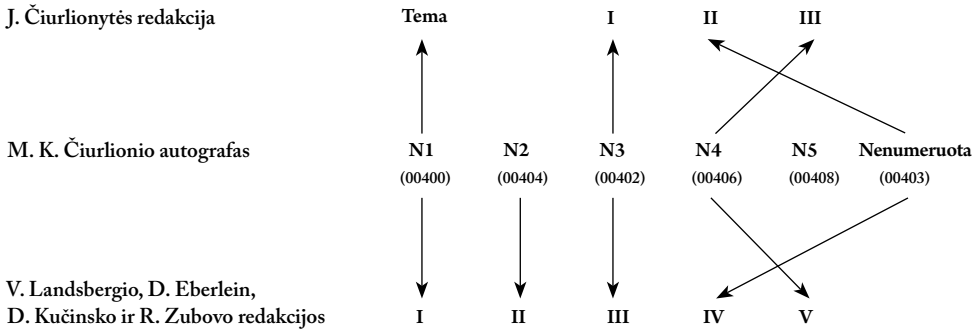
Iki šiol vienintelis ne lietuvių redaktoriaus publikuotas Čiurlionio kūrinių forte-pijonui leidinys, parengtas muzikologės D. Eberlein, 1985 m. buvo išleistas Vokietijoje. Jame spausdinamas ir *Besacas* variacijų ciklas. Išanalizavus kūrinių tekstą ir leidinio komentarus galima teigti, kad redaktorė remiasi V. Landsbergio redakcija. Ciklo dalių eiliškumas, kūrinių pavadinimas, nebaigtų variacijų dalys čia pateikiamos kaip ir 1975 m. V. Landsbergio redakcijoje.

Tyrinėjant Čiurlionio variacijų *Besacas* eiliškumą pastebėta, kad ciklo formavimas V. Landsbergio redakcijose tapo savotiška tradicija, turėjusia įtakos visų vėliau kūrinių publikavusių redaktorių sprendimams. Tai patvirtintų Čiurlionio nenumeruotos variacijos įtraukimas į ciklą. Tiek D. Kučinsko parengtame urtekste (2011), tiek R. Zubovo redakcijoje (2012) ši ciklo dalis žymima Nr. IV. R. Zubovo leidinio komentaruose apie dalių eiliškumą užsimenama vienu sakiniu: „Variacijų ciklo eiliškumas apspręstas kompozitoriaus nuorodų“ (Zubovas 2012: 4). Toks aiškinimas nėra tikslus, turint omenyje, kad variacija, autografe pažymėta N4, čia pateikta kaip penktoji, o ketvirtąją poziciją užima Čiurlionio nenumeruota dalis.

D. Kučinsko parengtame chronologiniame Čiurlionio kūrinių kataloge (Kučinskas 2007: 292–294) pažymėta, kad ciklą sudaro ne penkios, o šešios variacijos. Taip pabrėžiama, kad kompozitoriaus N5 pažymėtą trumpą eskizą (p. 00408) vertėtų traktuoti kaip dar vieną dalį (kaip minėta, dėl pastarosios neišbaigtumo į ciklą jos neįtraukė nė vienas redaktorius). Nors D. Kučinskas apie variaciją rašo savo parengtame chronologiniame Čiurlionio kūrinių kataloge, jo paties sudarytame kompozitoriaus variacijų *Besacas* urtekste ji nėra publikuojama.

Toliau pateikta schema (žr. 1 pav.) iliustruoja M. K. Čiurlionio *Besacas* dalių eiliškumą autografe ir kūrinių publikacijose.

1 pav. M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* eiliškumas autografe ir publikuotose redakcijose



Remiantis Čiurlionio variacijų *Besacas* rankraščio ir redakcijų analize galima teigti, kad dalių eiliškumas, kaip ir *Sefaa Esec* ciklo atveju, yra vienas probleminių laukų. Atkreiptinas dėmesys, kad kompozitoriaus nenumeruotos variacijos pateikimas leidiniuose grindžiamas subjektyviu muzikinės dramaturgijos suvokimu ir nusistovėjusia kūrinio skambinimo tradicija. Dėl to rengiant kūrinio urtekstą vertėtų iš naujo vertinti autoriaus rankraščio duomenis ir šios dalies vietą cikle.

## Nebaigtos Čiurlionio rankraščio *Besacas* dalys

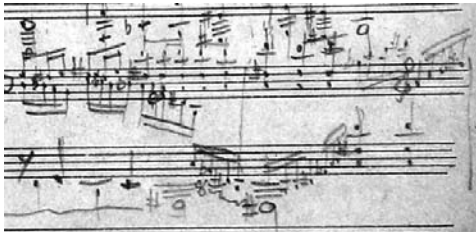
Iš šešių serijos *b-e-es-a-c-a-es* varijavimo eskizų Čiurlionis iki galo pabaigė tik vieną. Ją autorius užrašė kompozicijų knygos p. 00402 ir pažymėjo N3. Įdomu tai, kad šio eskizo puslapio apačioje kompozitorius užrašė dar du papildomus taktus, atkartojančius kelių paskutinių variacijos taktų muzikinę medžiagą. Galima kelti hipotezę, kad kompozitorius šiuos du taktus užrašė ketindamas juos įterpti variacijos N3 pabaigoje. Tačiau jokios nuorodos, nurodančios įterpimo vietą eskizo tekste, nėra<sup>15</sup> (dėl to urteksto redakcijoje šios muzikinės medžiagos spausdinimas nebūtų pagrįstas).

Nebaigti Čiurlionio variacijų eskizai užrašyti kompozicijų knygos 00400, 00401, 00403, 00404, 00405, 00406, 00407, 00408 puslapiuose. Tai – autoriaus numeruojamos variacijos N1, N2, N4, N5, kurias sieja vienas bendras bruožas – „nutrūkus“ muzikiniam tekstui, autorius palikdavo tuščias penklines (tarytum ketindamas grįžti ir užbaigti eskizus) ir kitą ciklo dalį pradėdavo rašyti naujame puslapyje.

15 Čiurlionio Noktiurno cis-moll (VL 183) rankraštyje randamos muzikinės medžiagos įterpimo nuorodos – „varnelės“ – leidžia daryti prielaidą, kad galbūt ir kituose eskiziškai užrašytuose kūriniuose kompozitorius galėjo numatyti tam tikrus įterptinus epizodus.

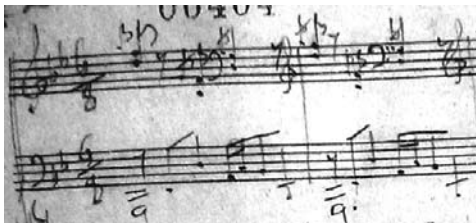


Analizuojant nebaigtų ciklo dalių autografus paaiškėjo, kad variacijos N1 ir auto-riaus nenumeruoto eskizo (p. 00403) muzikiniai tekstai nutrūksta tarytum visai prie pabaigos (2 pav.). O rašydamas variaciją N2 kompozitorius galbūt įsivaizdavo trijų dalių reprizinės formos kompoziciją – muzikinė medžiaga baigiasi pakartojus pirmąjį pradžios taktą (3 pav.).

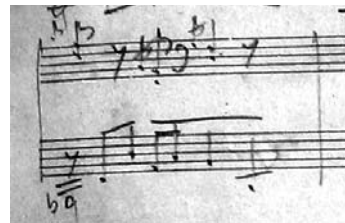


2 pav. M. K. Čiurlionio *Besacas* nenumeruoto eskizo (Čm 6, p. 00403) du paskutiniai taktai

A



B



3 pav. M. K. Čiurlionio *Besacas* eskizo N2 pradžios ir pabaigos taktai:

A – M. K. Čiurlionio *Besacas* variacijos N2 pirmieji taktai;

B – M. K. Čiurlionio *Besacas* variacijos N2 paskutinis taktas

Čiurlionio *Besacas* autografe ypač išsiskiria variacija N4. Užpildęs visą sąsiuvinio puslapį (p. 00406), kompozitorius tos pačios dalies muzikinę medžiagą toliau rašė kito puslapio (p. 00407) apačioje, nuo jo viršaus palikdamas tuščias net aštuonias penklines. Tokį šios ciklo dalies pateikimą ir kitų nebaigtų variacijų eskizus V. Landsbergis apibūdina taip: „Iš variacijų tik viena užbaigta, dar vienai trūksta gabalo viduryje (rankraštyje palikta vietos), viena užrašyta iki reprizos, dviejų rankraščiai nutrūksta prie pat pabaigos. <...> Rastume ir neišplėtotą vienos pradžios fragmentą“ (Landsbergis 1986: 113; Landsbergis 2008: 471).

Čiurlionio rankraštyje nebaigtos variacijų *Besacas* dalys yra bene problemiškesniausias aspektas rengiant kūrinių redakciją. Skirtingos šių ciklo dalių teksto pateiktys išryškėja kūrinių publikacijose, eksponuojančiose redaktorių požiūrio į kūrinių tekstą variantiškumą.

J. Čiurlionytės redakcijose (1957, 1975) nebaigtų variacijų pabaigos rekonstruojamos ir pateikiamos kaip autorinis tekstas:

- ♦ variacijoje N1 prirašytas vienas papildomas taktas, pakartojantis prieš tai skambėjusio autorinio takto muzikinę medžiagą;
- ♦ variacijos N4 21 takto viršutiniame balse pakeistas natų tekstas: takto pabaigoje prirašyta papildoma aštuntinė nata (oktava  $g^1$ ); įtvirtinama kadenciją redaktorė paskutinę natą pateikia sveikąją (autografe čia žymimas kartojimo ženklas, nurodantis kartoti oktavų judėjimą aštuntinėmis);
- ♦ nenumeruotos variacijos (p. 00403) pabaigoje prirašyti papildomi du taktai, kuriuose panaudota pradžios muzikinė medžiaga; apie pridėtus taktus užsimenama leidinio komentaruose.

V. Landsbergis buvo pirmasis Čiurlionio kūrinių redaktorius, tekste išskyres neautorinį natų tekstą (žymėjo papildomais ženklais, natas spausdino petitu). Rengdamas variacijų *Besacas* leidinius V. Landsbergis taip pat rekonstravo autoriaus nebaigtų dalių pabaigas:

- ♦ variacijos N1 pabaigoje prirašyti du papildomi taktai, praplečiantys kadenciją;
- ♦ variacijoje N2 redakciniai pakeitimai atlikti 4, 6 ir 16 taktuose (oktavų korekcijos 4 takte (4 pav.), prirašyta papildoma ketvirtinė 6 ir 16 taktuose); dalies pabaigoje prirašyti 22 taktai – repriziškai kartojama pradžios medžiaga su redaktoriaus prirašyta praplėsta kadencija pabaigoje;
- ♦ variacijoje N4 įterptas redakcinis 22 taktas, jungiantis toliau skambančią kodą; pabaigoje redaktorius prirašė dar vieną taktą;
- ♦ nenumeruotos variacijos (p. 00403) pabaigoje prirašyti du papildomi taktai, analogiški J. Čiurlionytės redakcijai.

A



B



4 pav. M. K. Čiurlionio *Besacas* N2 4 taktas autografe ir V. Landsbergio redakcijoje:

A – M. K. Čiurlionio *Besacas* N2 autografo 4 taktas;

B – V. Landsbergio redakcijoje pateikiama variacijos N2 korekcija

D. Eberlein parengtame *Besacas* variacijų leidinyje remiamasi išskirtinai V. Landsbergio redakciniais sprendimais. Nebaigtų ciklo dalių pabaigos ir įterptų taktų tekstas sutampa su V. Landsbergio publikacijomis. Neautorinis tekstas D. Eberlein redakcijoje pateikiamas petitu.

D. Kučinsko 2011 m. išleistas M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* urtekstas kol kas yra tiksliausiai rankraščio tekstą perteikianti redakcija (autorinis tekstas spausdinamas su minimaliomis korekcijomis). Vis dėlto net ir šioje publikacijoje neapsieinama be redakcinio natų papildymo (sukurtos pabaigos autoriaus nebaigtoms dalims), kuris leidinyje spausdinamas petitu:

- ♦ variacijos N2 pabaigoje papildomai prirašyta 11 taktų: pakartota autorinė pirmo periodo medžiaga su redaktoriaus sukurta keturių taktų kadencija pabaigoje;
- ♦ variacijoje N4 įterptas 22 taktas (jungiantis toliau skambančią kodą, kaip ir VL); pabaiga papildyta vienu taktu;
- ♦ nenumeruotos variacijos (p. 00403) pabaigoje remiamasi J. Čiurlionytės rekonstrukcija, t. y. pabaigoje prirašyti papildomi du taktai, kuriuose panaudota pradžios muzikinė medžiaga.

R. Zubovo parengtoje *Besacas* ciklo redakcijoje visos nebaigtos dalys, išskyrus variaciją N2, pateikiamos kaip ir D. Kučinsko urtekste. Papildomas natų tekstas čia taip pat spausdinamas petitu. Variacijos N2 pabaigoje R. Zubovo redakcijoje prirašyta 19 papildomų taktų. Reprizinė forma kuriama remiantis V. Landsbergio redakcija (sutrumpinant pabaigą dviem taktais).

Glaustai aprašytos Čiurlionio nebaigtų variacijų *Besacas* dalių rekonstrukcijos rodo, kad publikuojamas kūrinys ne visai atspindi autorinį tekstą. D. Kučinsko sudarytame urtekste taip pat neišvengta papildymų: išlikus vieninteliam autoriaus painiai parašytam juodraščiui, net ir urtekstinį leidinį rengiantis redaktorius turi imtis interpretatoriaus vaidmens. Vis dėlto tokios rūšies publikacijose vertėtų apsiriboti minimaliu redakciniu papildymu, vengti neautorinio natų teksto prirašymo. „Siekiant parengti redakciją, vertą urteksto vardo, redaktorius pirmiausia turi nuplėšti visus deformuoto teksto sluoksnius“, – pažymima urteksto redakcijas leidžiančios leidyklos (G. Henle Verlag) aprašyme<sup>16</sup>. Čiurlionio *Besacas* publikavimas be papildomo natų teksto prirašymo leistų priartėti prie tokio kūrinio pavidalo, kuris šiuolaikiniais rašmenimis (su minimaliais pakeitimais) atspindėtų autografo vaizdą išvengiant grubių autorinio teksto deformacijų.

16 Prieiga per internetą: <http://www.henleusa.com/en/urtext-editions/what-is-urtext.html>

## Autoriniai ir neautoriniai Čiurlionio variacijų *Besacas* žymenys

M. K. Čiurlionio variacijų *Besacas* rankraštyje, kaip ir *Sefaa Esec* variacijų eskizuose, šalia natų teksto yra ir kiti žymenys. Tik dalis jų priskiriami kompozitoriui. Kai kurios autorinės ir neautorinės nuorodos tampa itin svarbios siekiant nustatyti ciklo formavimo bruožus (tiesiogiai siejamus su kūrinio publikacijomis) ir kai kuriuos kūrinio interpretacijos ypatumus.

Čiurlionio *Sefaa Esec* rankraštyje yra gana nemažai autorinių nuorodų<sup>17</sup>, o variacijų *Besacas* autografe, be natų teksto, užrašyti tik keli papildomi žymenys, kurių autorystė priskiriama kompozitoriui. Tai yra:

- ♦ ciklo dalių numeracija (p. 00400, 00402, 00404, 00406, 00408);
- ♦ autorinis užrašas šalia variacijos N1 – *besacas* (p. 00400);
- ♦ vienintelė dinamikos nuoroda *pp*, pažymėta variacijos N3 septintame takte.

Visi Čiurlioniui priskiriami žymenys rankraštyje yra labai svarbūs. Tačiau bene esminėmis nuorodomis galima laikyti ciklo dalių numeraciją, tiesiogiai suponuojančią kūrinio dramaturgijos formavimą, ir užrašą *besacas*, kuris pagrindžia šiuo metu nusistovėjusį kūrinio pavadinimą.

Kaip ir variacijų *Sefaa Esec* autografe, ciklo *Besacas* rankraštyje nesunku pastebėti tokių kompozitoriui nepriskiriamų teksto žymenų, kurių autorystė iki šiol nėra iki galo nustatyta. Šalia keturių variacijų *Besacas* eskizų (N1, N3, N4, N5) yra palikti ženklai – kryželiai raudonu pieštuku ir skaitmenys 12, 13, 14, 15. Čiurlionio tekstų tyrėjo D. Kučinsko nuomone, tokie ženklai Čiurlionio autografuose yra susiję su kūrinio leidyba<sup>18</sup>.

Kryželiais pažymėtos variacijos yra atspausdintos J. Čiurlionytės redaguotuose leidiniuose (1957, 1975). Tyrinėjant skaitmenų atsiradimą kitų Čiurlionio kūrinų rankraščiuose vadovautasi prielaida, kad ši numeracija gali būti siejama su kompozitoriaus kūrybą redagavusio S. Šimkaus darbu. Kompozicijos S. Šimkaus leidinyje išspausdintos tokia eilės tvarka, kokią nurodo skaičiai prie kiekvieno eskizo<sup>19</sup>. Tačiau variacijose *Besacas* rasti tokių atitikmenų nėra galimybės – S. Šimkus šio ciklo nepublikavo.

Remiantis šiomis įžvalgomis, galima kelti hipotezę, kad raudonus kryželius rankraštyje sužymėjo J. Čiurlionytė (išskirdama kūrinis, kuriuos ketino publikuoti), o

17 Serijos melodinės linijos užrašymas; kai kurių eskizų sukūrimo vietas ir datų žymėjimai; atlikimo nuorodos: tempas, akcentai, dinamika; kūrinio pavadinimo *Sefaa Esec* užrašai šalia natų teksto (V. Unguraitytė-Levickienė, A. Versekėnaitė, M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* redagavimo praktika. *Ars et Praxis*, 2015, III, p. 42–56).

18 Iš pokalbio su prof. dr. D. Kučinsku studentų mokslinės praktikos metu 2008 m. kovo mėn. (Kaunas).

19 Remiamasi M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* autografo analizės duomenimis.

skaitmenų kilmė vis dar lieka neaiški. Galbūt juos čia surašė S. Šimkus, tačiau nespėjo parengti kūrinio publikacijos. Vis dėlto tokius svarstymus reikia pagrįsti nuodugniais braižo autorystės tyrimais.

## Išvados ir redakciniai siūlymai

1. Čiurlionio variacijų *Besacas* rankraščio tyrimas rodo, kad ciklą sudaro šešios variacijos, užrašytos rankraščio (ČDM, Čm 6) 00400–00408 puslapiuose (MKČ, p. 120–128).

2. Čiurlionio variacijų *Besacas* redakcijų analizė atskleidė skirtingus ciklo formavimo ir teksto pateikimo aspektus. J. Čiurlionytės redakcijoje ciklą sudaro keturios dalys, rankraštyje užrašytos 00400, 00401, 00402, 00403, 00406, 00407 puslapiuose. Redaktorė nesiremia autorine dalių numeracija. Vėliau spausdintose V. Landsbergio, D. Eberlein, D. Kučinsko, R. Zubovo redakcijose ciklas formuojamas iš penkių dalių (p. 00400, 00401, 00402, 00403, 00404, 00405, 00406, 00407). Redaktorių sprendimai sutampa su autorine dalių numeracija, bet tik žymint pirmas tris variacijas. Čiurlionio nenumeruotas eskizas įterpiamas kaip ketvirtoji ciklo dalis, todėl autoriaus N4 žymima kompozicija pasislinko ir tapo penktąja. Kompozitoriaus N5 numeruojamas fragmentas nė vieno redaktoriaus nebuvo įtrauktas į ciklą.

3. Rengiant Čiurlionio *Besacas* urtekstą, rekomenduojama nurodyti tik autorinę dalių numeraciją. Kad būtų išlaikyta autentiška ciklo dalių seka, tikslinga urtekste publikuoti septynių taktų fragmentą N5 (p. 00408) pažymint atlikimo nuorodą *ad libitum*, o nenumeruotą variaciją (p. 00403) rekomenduojama spausdinti be numeracijos, taip pat nurodant atlikimo pobūdį *ad libitum*. Taip atlikėjams būtų paliekama galimybė patiems numatyti šių dalių vietą cikle.

4. Čiurlionio autografe užbaigta tik viena *Besacas* dalis (N3). Kitų ciklo dalių pabaigos publikuojant buvo prirašytos redaktorių. Papildomas natų tekstas smulkesniu šriftu (petitu) buvo išskirtas V. Landsbergio, D. Eberlein, D. Kučinsko, R. Zubovo redakcijose. Rengiant kūrinio urtekstą, rekomenduojama remtis tik autografu, o nebaigtas ciklo dalis spausdinti nerekonstruotas.

5. Čiurlionio variacijų *Besacas* urteksto publikacijoje rekomenduojama kartu pateikti išsamius komentarus, o natų tekste žymėti išnašas (skaitmenimis), kuriose būtų pateikiami teksto dešifravimo aiškinimai.

*Įteikta 2016 08 14*  
*Priimta 2016 11 20*

## LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- Čiurlionis, M. K. *Apie muziką ir dailę. Laiškai, užrašai ir straipsniai*. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960.
- Feder, G.; McIntyre, B. C. *Music Philology*. Hinsdale, NY: Pendragon Press, 2011.
- Grier, J. *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*. New York: Cambridge University Press, 1996.
- Jadvyga Čiurlionytė*. Sudarė ir parengė L. Burksaitienė. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2006.
- Jakubėnas, V. M. K. Čiurlionis – muzikas. *M. K. Čiurlionis*. Red. P. Galaunė. Kaunas, 1938.
- Janeliauskas, R. *Neatpažinti Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikos ciklai*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga; Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2010.
- Kučinskas, D. *Chronologinis Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikos katalogas*. Kaunas: Technologija, 2007.
- Kučinskas, D. *M. K. Čiurlionio fortepijoninės muzikos tekstas (genezės aspektas)*. Kaunas: Technologija, 2007.
- Landsbergis, V. *Čiurlionio muzika*. Vilnius: Vaga, 1986.
- Landsbergis, V. *Pavasario sonata*. Vilnius: Vaga, 1965.
- Landsbergis, V. *Vainikas Čiurlioniui*. Vilnius: Mintis, 1980.
- Landsbergis, V. *Visas Čiurlionis*. Vilnius: Versus Aureus, 2008.
- Paliukėnaitė, J. Čiurlionio muzikos rankraščių rašysenos ekspertizė. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911). Jo laikas ir mūsų laikas*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013.
- Unguraitytė-Levickienė, V.; Versekėnaitė, A. M. K. Čiurlionio variacijų *Sefaa Esec* redagavimo praktika. *Ars et Praxis*, 2015, III.
- Zubovas, R. *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui*. Vilnius: Impetus musicus, 2011. Prieiga per internetą: <http://www.henleusa.com/en/urtext-editions/what-is-urtext.html>

M. K. Čiurlionio kompozicijų knyga ČDM, Čm 6, 00400–00408. *Nacionalinio M. K. Čiurlionio dailės muziejaus* M. K. Čiurlionio skyrius.

## NATOS

- Čiurlionytė, J. *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui*. Vilnius: Vaga, 1957.
- Čiurlionytė, J. *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui*. Vilnius: Vaga, 1975.
- Landsbergis, V. M. K. *Čiurlionis. Rinktiniai kūriniai*. Leningradas: Muzika, 1975.
- Landsbergis, V. M. K. *Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui*. Leningradas: Muzika, 1980.
- Eberlein, D. *Čiurlionis: Ausgewählte Klavierwerke*. Leipzig: Peters edition, 1985.
- Landsbergis, V. M. K. *Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui*. Rinktinė. Vilnius: Muzika, 1990.
- Landsbergis, V. M. K. *Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui*. Vilnius: Muzika, 1997.
- Landsbergis, V. M. K. *Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui. Visuma*. Kaunas: Jono Petronio leidykla, 2004.
- Kučinskas, D. *Čiurlionis. Piano works (URTEXT)*. Yamaha music media corporation, 2011.
- Zubovas, R. *M. K. Čiurlionis. Kūriniai fortepijonui*. Vilnius: BALTO print, 2012.

## Editing practice in variations *Besacas* by M. K. Čiurlionis

SUMMARY. During the period 1904–1905, Čiurlionis' creative work took a turn toward modern music. In 1904, Čiurlionis composed the first variation cycle where, instead of a traditional characteristic melodic theme, he employed a nine-sound series *es-e-f-a-a-e-es-e-c*. A similar theme-series is also varied in the cycle *Besacas*, as well as variation *Sefaa Esec*, written in a musical composition book in 1905. The variations were left unfinished as the substantial part of Čiurlionis' works composed during 1904–1909 are said to be his mature period.

The cycle was drafted in sketches that were hardly edited by the composer himself. Therefore, one faces a great deal of manuscript decryption difficulties while working with *Besacas* variations. Each of the editors involved in *Besacas* variations (such as J. Čiurlionytė, V. Landsbergis, D. Eberlein, D. Kučinskas, R. Zubovas) reflect their own individual text interpretation.

The object of this article is Čiurlionis' *Besacas* variation text that has been depicted in numerous ways in different publications since the manuscript is a rough draft. The aim of the article is to analyse the editions of Čiurlionis' *Besacas* variations, compare their differences with the autograph and give recommendations for the preparation of the urtext of this work.

A detailed analysis of Čiurlionis' *Besacas* autograph and published editions is based on five aspects that accurately reflect variability of the text in different editions:

- 1) sequence of cycle parts;
- 2) unfinished parts of variations of the manuscript;
- 3) sketch of variation No. 5;
- 4) copyright links in the text;
- 5) non-copyright links in the text.

The definition of these aspects allows looking at the major trends of text presentation in the autograph and published editions that presuppose the features of cycle perception. The conclusions of the research enable approaching the well-grounded choices of the editors while preparing the urtext.

KEYWORDS:  
M. K. Čiurlionis,  
manuscript, editing,  
*Besacas*, urtext.

Rita MAČILIŪNAITĖ-  
DOČKUVIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

## Verbalika kaip muzikos komponavimo priemonė postdraminiame teatre

ANOTACIJA. Išgalėjęs postdraminio teatro sampratai, spektaklis suvokiamas kaip autonominis ir savarankiškas meno kūrinys, o ne dramatinio teksto iliustracija. Tai suformuoja naują požiūrį į tekstą teatro erdvėje: verbalika neapsiriboja tik teksto ir informacijos pateikimo ar perteikimo funkcija, ignoruojama taisyklė, kad tekstas kuria prasmę ir turi būti suprantamas. Šiame straipsnyje išskiriami ir analizuojami trys muzikiniai verbalinių priemonių komponavimo būdai: 1) nesemantinis literatūrinių tekstų naudojimas, 2) kalbos muzikalizavimas, 3) aktoriaus balso galimybių panaudojimas. Pateikiami postdramišku pasižyminčių (Miguelio ir Paulos Azguime'ų, Heinerio Goebbels, Onutės Narbutaitės, Rūtos Vitkauskaitės, Roberto Wilsono ir straipsnio autorės) kūrinių, kuriuose verbalinės priemonės pasitelkiamos komponuojant muzikinę naraciją, pavyzdžiai. Kadangi straipsnio autorės kaip kompozitorės praktinės veiklos objektas yra tapatus analizuojamam šiame tekste, straipsnyje atstovaujama tiek mokslinei, tiek meninei-praktinei pusėms, t. y. atliekamas dalyvaujančio stebėtojo vaidmuo (angl. *participative observation*)<sup>1</sup>.

### REIKŠMINIAI

#### ŽODŽIAI:

postdraminis teatras,  
muzikinė naracija,  
muzikalizavimas,  
verbalika, logosas.

Postdraminis teatras kritikų ir tyrėjų dažnai įvardijamas kaip neliteratūrinis teatras, todėl neišvengiamai kyla klausimas, ar kūriniai, kuriuose egzistuoja verbalinis tekstas, apskritai turėtų būti priskiriami postdraminiam teatrui? H. T. Lehmannas knygoje *Postdraminis teatras* (2010) į tai atsako netiesiogiai, teigdamas, kad postdraminis teatras atsisako ne verbalinio teksto, o tik jo draminių principų. Logosas čia gali būti visiškai atviras ir išskaidytas, jis neprivalo perteikti žiūrovui svarbių ir esminių spektaklio dalykų. Toks požiūris į literatūrą ir žodį teatro erdvėje paskatino menininkus eksperimentuoti su tekstu ir taip suformuoti naujas jo funkcijas. Remiantis postdraminio teatro tyrėjais ir atliktomis kūrinių analizėmis, išskirti trys pagrindiniai muzikiniai verbalinių priemonių naudojimo būdai.

1 Antropologijoje ir sociologijoje naudojamas tyrimo metodas, kuriuo tyrėjas (dalyvis-stebėtojas) studijuoja tam tikrą veiksmų sritį, pats dalyvaudamas stebimųjų veikloje.



## 1. Nesemantinis literatūrinių tekstų naudojimas

Žvelgiant istoriškai, tiek retorikos mokslas, tiek tradicinis teatras vadovaujasi požiūriu, kad kalbantysis turi panaudoti savo balsą taip, kad perduotų klausytojui tekste esančią informaciją ir prasmę. Tačiau natūralizmo laikais, anot E. Fischer-Lichte (2013), įvyko balso ir teksto santykio permainos, t. y. kalbėjimo intonacija, akcentai, garso aukštis ir stiprumas galėjo nederėti su tariamais žodžiais. O nuo XX a. 7-ojo dešimtmečio performanso menas ir teatras aktyviai bandė atskirti balsą ir kalbą. Spaldingas Gray'us, Laurie Anderson, Davidas Mossas ir kt. kūrė muzikinius performansus, kuriuose eksperimentuodavo su balsu ieškodami akimirkos, kai raiški artikuliacija virsta riksmu, juoku, dejavimu ir pan. Pasitelkdami medijas jie modifikuodavo balso ypatybes, kol jis liudavosi „ženklinę lytį, amžių, etninę priklausomybę ir t. t.“ (Fischer-Lichte 2013: 210). Postdraminiame teatre semantinė žodžio prasmė iš esmės keičia savo funkciją ir reikšmę, tad kalbos unikalumas ir jos stilius gali veikti kaip esminė muzikinio komponavimo priemonė. Atsisakius sampratos, kad žodis priklauso kalbančiajam ar yra jo kūno dalis, jis virsta garsiniu objektu.

Jei verbalinis tekstas suvokiamas kaip muzikinis garsas, tada ir kalbėjimo aktą galima traktuoti kaip veiksmą, kurį reikia tirti kaip muzikinį reiškinį. Kaip pavyzdį galima paminėti teatro „Angelus Novus“ skaitymo performansą „Skaityti Homerą“ („Homer Lesen“, 1986), kurį dėl ilgos renginio trukmės (22 valandos) klausytojai suvokia kaip atskirą garsų pasaulį, o ne kaip skaitančiųjų perduodamą informaciją. Klausytojų dėmesį šiame kūrinyje prikausto „specifinis kiekvieno skaitovo balso medžiagiškumas“, o balsų kaita išryškina „kiekvieno balso ypatumą“ (ibid.: 32) nepriklausomai nuo kalbamojo teksto. Klausantis daugelio vokalinių kūrinių, pvz., operų (be rečitatyvo), taip pat įmanomas tik fragmentiškas verbalinio teksto prasmės suvokimas, nes „itin aukštai dainuojant, aiškiai artikuliuoti neįmanoma“ (ibid.: 208). Panašiai klausytojus veikia ir itin greitas dainavimo ar kalbėjimo tempas.

Atsiribojimas nuo logocentrizmo pastebimas ir straipsnio autorės elektroakustiniame vokaliniame cikle „Raidės“, kai, komponuojant dainininkų partijas, buvo pasirinkta ne poetinio teksto prasmė (eilėraščių autorius – Jonas Mekas), o fonetika. Šiame kūrinyje daug dėmesio skiriama žodžių dalumui į skiemenis ir raides bei galimybei juos rotuojant kurti naujas prasmes. Pirmosios kūrinio dalys („Užsklanda“, „Re“, „Mi“) sukomponuotos pasitelkiant sumaišytus žodžių skiemenis. Tiesa, kai kurie žodžiai – pagavūs, tačiau visa prasmė suvokiama tik palengva (žr. 1 ir 2 pav.). Šiai idėjai pakišo mintį Meko poezijos grafinis užrašymas knygoje (žr. 3 pav.).

pusiau kalbant, labai neužtikrinai

ri dėš įb dėš įb ri vi u du pės ry sto žmo vi gus dėš įb ri do at ro kas lyg nie jam pi ne ru

1 pav. R. Mačiliūnaitės elektroakustinis vokalinis ciklas „Raidės“ (2012), dalis „Re“, 5–11 taktai, skiemenų rotacija

ir be džiu min čiu džiu sė džiu ir be min čiu čiu ir džiu ir be sė džiu be vie nas aš be sė džiu

2 pav. R. Mačiliūnaitės elektroakustinis vokalinis ciklas „Raidės“ (2012), dalis „Mi“, 39–43 taktai, skiemenų rotacija

[...]

bet  
ne  
ra  
dau

Aš maniau  
kad  
ateisi

Bet ne  
atė  
jai

Aš maniau  
kad  
bus

bet  
nebu  
vo.

kas yra  
tame  
taške

užu  
to

[...]

3 pav. Ištrauka iš J. Meko I eilėraščio  
(eilėraščių rinkinys „Žodžiai ir raidės“, 2007)

Vadovaujantis požiūriu, kad postdraminis teatras funkcionuoja kaip muzika, atsiakoma nuostatos, jog literatūrinis tekstas yra pagrindinis teatrinio kūrinio struktūros, naratyvo ar jausmų kūrėjas, ir kaip muzikinio komponavimo medžiaga pasirenkama tai, kas lieka už teksto prasmės. H. T. Lehmannas apskritai siūlo praplėsti literatūrinio teksto sampratą, nes įprastinis teksto suvokimas tokiame teatre yra per siauras ir turi būti kitoks (Lehmann 2010). Atsisakius semantinio konteksto, pirmenybė suteikiama muzikalumui, todėl tekstas gali būti komponuojamas muzikiniais principais ir nagrinėjamas kaip medžiaga, kurianti naujas (muzikines) prasmes.

## 2. Kalbos muzikalizavimas<sup>2</sup>

Čia kalbama apie visišką kalbos išlaisvinimą, pagrindinį dėmesį skiriant skambesiui, o ne prasmei. Kalbos muzikalizavimui itin didelę reikšmę turi akustinės kalbėjimo charakteristikos, ritminiai aspektai. Dažniausi kalbos muzikalizavimo būdai yra šie: 1) daugiakalbystės principas, 2) simultaninis kalbėjimas / dainavimas, 3) tempas, 4) beprasmiškai verbaliniai dariniai.

### 2.1. Daugiakalbystės principas<sup>3</sup>

Pasak vokiečių teatro kritikės Helene Varopoulou (Lehmann 2010), negimtoji kalba postdraminiame teatre yra traktuojama ne kaip prasminės mintys ar kuriama veiksmo fabula, o kaip muzikinis lobis ir naujos garsų kombinacijos. Panašios nuomonės laikosi ir H. T. Lehmannas, daugiakalbystės naudojimą įvardydamas vienareikšmiškai muzikiniu, o ne draminiu aspektu. Šis komponavimo būdas itin išsiskiria Peterio Steino „Orestėje“ („Oresteia“, 1980), Roberto Wilsono „Juodajame raitelyje“ („Black Rider“, 1990), Heinerio Goebbelso „Romos šunyse“ („Roman Dogs“, 1995) ir Onutės Narbutaitės operoje „Kornetas“ (2014).

- 2 Kalbant apie ryškiau muzikos diskursu pasižymintį teatrą, ypač patogu vartoti muzikalizavimo (angl. *musicalization*) terminą: juo įvardijamas ne tik muzikos vaidmuo teatre, bet ir nusakoma paties teatro kaip muzikos idėja (muzikinė partitūra komponuojama naudojant verbalines priemones, instrumentus, elektroninius garsus, garso efektus). Pasak belgų mokslininkės C. Bouko, muzikalizavimo terminas yra skirtas spektaklio (angl. *performance*) muzikinei konstrukcijai apibrėžti, t. y. teatro veikalui, kuris yra konstruojamas kaip muzikos kūrinys (Bouko 2010). Z. Dunbaro teigimu, muzikalumo teatre idėja padeda suprasti naujas klausytojo suvokimo ir režisūros taisykles (Kendrick, Roesner 2011). D. Roesneris, analizuodamas šiuolaikinį vokiečių *Sprechtheater*, teigia, jog į muzikalizavimą galima žvelgti trimis skirtingais aspektais – iš kūrybinio ar repetitijų proceso pozicijų, kaip atlikimą organizuojantį principą, kaip suvokimo procesą (analizuoti pastarąjį siūlo išskiriant tris pagrindinius aspektus: hierarchiją, trukmę ir lūkestį) (Roesner 2008).
- 3 Skirtingų kalbų vartojimas vieno spektaklio metu.

„Orestėje“ vokiškai murmančiame vyriškų balsų chore beveik neįmanoma atpažinti kalbos, o atsiradus graikiškam žodžiui, svetimos kalbos skambesys kontrastuoja su vokiška „mantra“. „Juodajame raitelyje“ aktorių dialogai vyksta dviejų kalbų mozaikos principu: tekstai išsakomi anglų ir vokiečių kalbomis, o dainos, nors spektaklis orientuotas į vokiškai kalbančią auditoriją, – atliekamos angliškai. Šiame spektaklyje yra dramatinis tekstas, tačiau dėl nuolatinės kalbų kaitos jis praranda daugybę reikšmių ir pavirsta labiau muzikine, o ne dramine išraiška (Rambo-Hood 2010). „Romos šunyse“ garsinis-muzikinis koliažas dėliojamas iš spiričiuelio, vokiškų (Heinerio Müllerio), anglišių (Williamo Faulknerio) tekstų ir prancūziškai deklamuojamų (Pierre'o Corneille'io) aleksandrinų; pastarieji yra labiau dainuojami, todėl darosi panašūs į mikčiojimą. „Kornete“ dainuojama lietuviškai, vokiškai, prancūziškai ir itališkai. Šios operos autorės teigimu, konkretų tekstą ir jo kiekį ji rinkosi taip, kad jis „neardyty pagal muzikos „įgeidžius“ formuojamos teatrinės plastikos ir tėkmės“ (Gedgaudas 2014); tam pasitelkiama kalbų įvairovė, dėl kurios ir gimsta nauja fonetika.

## 2.2. Simultaninis kalbėjimas / dainavimas

Šio komponavimo būdo užuomazgos galbūt glūdi *dadaistų* poezijos skaitymuose, nes jau 6-ojo dešimtmečio pradžios tradiciniuose skaitymuose buvo galima išvysti performatyvių atlikimų (pvz., keli skaitovai kalba vienu metu, skaitydami spjaudosi, keičia mimikas), kuriuose išgaunamas skambesys buvo svarbesnis už teksto prasmę. Simultanio komponavimo rezultatas – klausytojas „apkraunamas“ tiek, kad teksto prasmė tampa nebesuvokiama: vyrauja tik chaosas ir triukšmas.

Tokį komponavimo būdą itin dažnai naudoja šių dienų autoriai, tačiau jį galima rasti ir Johno Cage'o kūryboje, pvz., kūrinyje „Europeras 1 & 2“ („Europeros 1 ir 2“), kuriame kiekvienas orkestro muzikantas ir 19 dainininkų atlieka ištraukas iš skirtingų operų, t. y. groja (dainuoja) savo partiją nepriklausomai nuo kitų.

Simultanio kalbėjimo ir dainavimo principus operoje „Skylė“ tikslingai pritaiko Rūta Vitkauskaitė, siekdama perteikti žmogaus minčių begalinio srauto įspūdį (4 pav.). Aktoriai-muzikantai, įprasminantys Sienų personažus, kalba (ar dainuoja nurodytu aukščiu) skirtingus tekstus, o juos dar papildo fonogramoje skambantys balsai. Nors kiekvienas personažas atlieka skirtingu tekstu paremtą vokalinę partiją, dėl simultanio jų skambėjimo sunku identifikuoti kiekvieno veikėjo balsą ir suvokti atskirų eilučių prasmes, tad klausytojas girdi vieną sonorinį „debesį“.

173

tyliai burbėti patogiam registre, greitai

Siena I  
 Tu pažūrėki į mane, tarsi į veidrodi  
 brūžinti per švitrinį popierių,  
 labai greitai, vidutiniškai garsiai  
 neritmiškai

(S.I:perc.)

tyliai burbėti patogiam registre, greitai

Siena II  
 Kad mūsų amžius, feminizmas ir  
 abstrakcijos iš proto veda  
 brūžinti per švitrinį popierių,  
 labai greitai, vidutiniškai garsiai  
 neritmiškai

(S.II:perc.)

tyliai burbėti patogiam registre, greitai

Siena III  
 Ir kam tau tokia egzistencija,  
 tarsi verslo planas?  
 brūžinti per švitrinį popierių,  
 labai greitai, vidutiniškai garsiai  
 neritmiškai

(S.III:perc.)

tyliai burbėti patogiam registre, greitai

Siena IV  
 Lyg nieko ir nestinga, bet vistiek nesi  
 brūžinti per švitrinį popierių,  
 labai greitai, vidutiniškai garsiai  
 neritmiškai

(S.IV:perc.)

tyliai burbėti patogiam registre, greitai

Siena V  
 Kai viską sukramtai, gal ir kitaip atrodo  
 brūžinti per švitrinį popierių,  
 labai greitai, vidutiniškai garsiai  
 neritmiškai

(S.V:perc.)

tyliai burbėti patogiam registre, greitai

Siena VI  
 Tu pažūrėki į mane, tarsi į veidrodi  
 brūžinti per švitrinį popierių,  
 labai greitai, vidutiniškai garsiai  
 neritmiškai

(S.VI:perc.)

4 pav. R. Vitkauskaitės opera „Skylė“ (2009), 173–176 taktai,  
simultaninis kalbėjimas

Straipsnio autorė savo kūryboje taip pat yra išbandžiusi simultaninį komponavimo būdą beprotybės ir „masiškumo“ įspūdžiams sukurti, kuris ryškiausiai atsispindi operoje „Nebūti ar nebūti“ (2009). Antrojo veiksmo antroje scenoje skamba šešios skirtingos vokalinės linijos: keturi moteriški balsai atlieka keturias partijas (skiriasi garso aukščiai, ritmas ir tekstas), o du vyriški balsai „mantruoja“ skirtingus tekstus (jei kiekviename iš vyriškų balsų yra daugiau nei po vieną dainininką, tekstas kalbamas asinchroniškai,

311

S. bal - tra - mie - jaus iš bam - bas - g - triu - mo šal - dik - lio iš pei - lio

M-S. iš tar - kos ce - men - to mai - tyk - lės rū - lo iš ša - li - nio

A. ká - bo iš pi - ta - lo to žie - do vi - tos

Bar. no ta - do iš ja - do iš ma - no ta - vo ty - los iš bro - lio iš brai - lio

Bar. kalbėti rečiau kaip namai, be reikalo, jei vyrų yra daugiau nei du - visiems kalbėti nesinchroniškai, kanono principu

is dūmo iš saulės žvaigždžių iš absoliučiojo nulio iš šventojo užriebio juodųjų skylių iš purvo

313

S. sū - nūs and - rie - jaus g - jo - no pi - lyg po to - mo - jo - kū - bo pi - ly - po iš g - to - mo

M-S. iš ko - vo ge - gu - žės bir - žė - lio iš lie - pos rug - pjū - čio rug - sė - jo iš spa - lio

A. al - fū - jaus sū - nūs jo - kū - bo al - fū - jaus sū - nūs jo -

Bar. iš ant - ro jo si - mo - no ta - do iš ja - do iš ant - ro jo si - mo -

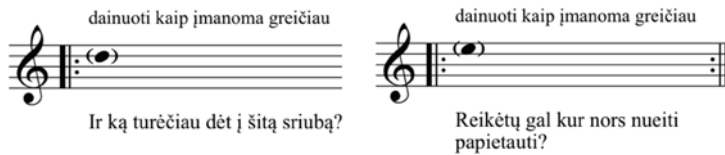
Bar. iš dūmų iš saulės žvaigždžių iš absoliučiojo nulio iš šventojo užriebio juodųjų skylių iš purvo  
iš dūmų iš saulės žvaigždžių iš absoliučiojo nulio iš šventojo užriebio juodųjų skylių iš purvo

5 pav. R. Mačiliūnaitės opera „Nebūti ar nebūti“ (2009), 311–314 taktai, simultaninis dainavimas

taip išgaunamas dar didesnis triukšmo darinys). Simultaniškumo principas šioje operoje padeda sukurti pagrindinio veikėjo vidinių balsų chaosą, kelią link beprotybės (5 pav.). Įspūdžiui sustiprinti choristų balsai įgarsinami atlikimo metu, papildomai naudojamas garso vėlavimo efektas.

### 2.3. Tempas

Tiek muzikalizuojant kalbą, tiek naudojant simultaninį komponavimo būdą ypač svarbų vaidmenį atlieka pasirinktas tempas (lėtas, greitas, pastovus, kintantis, skirtingų tempų derinimas vienu metu). Pavyzdžiui, labai lėtas kalbėjimo tempas ar tam tikrų elementų (pauzių, muzikinių garsų) įterpimas tarp skiemenų ar žodžių nutolina klausytoją nuo prasmės ieškojimo, nes tokia medžiaga suvokiama ne kaip komunikacijos priemonė, o kaip būseną ar atmosfera.



6 pav. R. Vitkauskaitės opera „Skylė“ (2009), 79 ir 88 taktai,  
greitas dainavimo tempas

Lėtas tempas naudojamas jau minėto vokalinio ciklo „Raidės“ pradžioje, siekiant verbalinio teksto prasmę nustumti į antrąjį planą: kol žmonės renkasi į salę, girdima lėtai skaitoma abėcėlė, tačiau jai iki galo nenuskambėjus pasigirsta ir pavienės raidės (ne pagal abėcėlės tvarką). Dėl tokio kalbėjimo tempo ir pauzių tarp raidžių klausytojai neidentifikuoja jokio tarpusavio jų ryšio, nors jis ir egzistuoja (raides „sujungus“, t. y. atlikus be pauzių, būtų girdimi atlikėjų ir poeto vardai: Nora, Vytas, Jonas Mekas). Panašus efektas pasiekiamas naudojant ir itin greitą tempą. Atlikimo greitis neabejotinai priklauso nuo muzikanto ar aktoriaus gebėjimų (varijuoti tempu patogu komponuojant jau įrašytus balsus). Siekiant sukurti įvairias naratyvines detales ar chaotiškumo, isteriškumo, triukšmo įspūdį, atlikėjui dažnai pateikiamos nuorodos kalbėti nepertraukiamai, t. y. nedaryti loginių kirčių sakinyje, akcentų, intonacijų, prislopinti kvėpavimą. Vienas šį būdą iliustruojančių pavyzdžių – opera „Skylė“, kurioje, be jau minėto simultaneo kalbėjimo ir dainavimo, naudojamas ir maksimalus aktoriaus-muzikanto kalbėjimo (dainavimo) greitis. Antai veikia Marta solo numeryje turi dvi verbalines frazes („ir ką turėčiau dėt į šitą sriubą?“, „reikėtų gal kur nors nueiti papietauti?“), kurias pagal partitūroje esančią nuorodą („dainuoti kaip įmanoma greičiau“) reikia kartoti labai greitai daug kartų (6 pav.). Tempas šiuo atveju padeda apibūdinti veikėją: kuriamas isteriškos, choleriškos, skubančios asmenybės įspūdis.

#### 2.4. Beprasmiškie fonetiniai dariniai

Beprasme fonetika galima vadinti įvairiausių verbalinių darinių: nuo pavienių garšų, kurie gali veikti kaip akcentai, iki beprasmiškos (verbaliniu lygmeniu) kalbos, kuria galima sukurti naujas, kartais net reikšmingesnes, prasmes. Vieną tokių pavyzdžių, kai muzikaliizuota beprasme kalbėsena naratyvą perteikia paveikiau už verbalinį tekstą, analizuodamas šiuolaikinį vokiečių teatrą pateikia Davidas Roesneris (2008). Christopho Marthalerio spektaklyje „Stunde Null oder die Kunst des Servierens“ („Nulinė valanda, arba Servavimo metas“), kuris buvo sukurtas 50-osioms Antrojo pasaulinio karo pabaigos metinėms, aktorius pradeda kalbą, sudarytą iš sąjungininkų dekretų tekstų (anglų, prancūzų, rusų ir



7 pav. Miguelio ir Paulos Azguime'ų multimedijinė opera „Salt Itinerary“ (2003, 2006), interaktyvi garso vizualizacija

vokiečių kalbomis) ir Kurto Schwitterso garsų poezijos. Nuobodų ilgą kalbą pamažu tampa beprasme ir ima panašėti į kliesdesius ir vokalius garsus. Šis teksto virsmas beprasmiu verbaliniu lygmeniu kuria naują „prasmingesnę situaciją turinį“. Kartu įvyksta perėjimas nuo biurokratinio žargono (prasmingų žodžių) į beprasmius (verbališkai) vokalius garsus, sukuriančius vokalinį karo garsovaizdį (skiemėnys panašėja į sunkvežimių, ginklų, bombų, radijo trukdžių garsus). Taigi tuščių žodžių virsmas atpažįstamais garsais ne tik emociškai stipriau veikia žiūrovus, bet ir naujai įprasmina karo siaubų atminimą.

Verta išskirti Miguelio ir Paulos Azguime'ų multimedijinėje operoje „Salt Itinerary“ („Pūdo druskos maršrutas“<sup>4</sup>) (2003, 2006) esančią aktorius ir jo veido interaktyvios projekcijos (reaguojančios į garso dažnių pasikeitimą) sceną, kurioje vaizdą suponuoja beprasmius garsus tariančio balso dinamika. Veidas (projekcijoje) reaguoja (juda, keičia formą) į sakomo teksto garsą: esant dideliame garso dažniui projekcija virsta chaotišku, beformiu objektu, o tyloje (pauzių metu) projekcija grįžta į pradinę padėtį (7 pav.).

Remiantis aptartais pavyzdžiais, nesunku pastebėti, kad muzikalizuojant kalbą dažnai dingsta semantinė verbalinio teksto prasmė. Vis dėlto tiriant kalbos muzikalizavimo būdus reikėtų akcentuoti naujus komponavimo būdus ir gimstančią naują (kartais net paveikesnę) muzikinę prasmę.

4 Vertimą, kuris nėra pažodinis, atliko kompozitorius Mindaugas Urbaitis. Tokį pasirinkimą lėmė kūrinio turinys ir druskos metafora (apie ją kūrinio aprašyme kalba operos kūrėjai). Kuriant lietuvišką pavadinimo versiją pasirinktas posakis „kartu pūdą druskos suvalgyti“ ir jo visa apimanti reikšmė, kuri atskleidžia žodžio „druska“ semantinę kūrinio kontekstą.



### 3. Aktoriaus balso galimybių panaudojimas

Kadangi tekstą sudaro du komponentai – semantinė prasmė ir garso šaltinis, galima teigti, kad balsas, atliekantis lingvistinio ar muzikinio kodo funkciją, dėl savo specifinių ypatybių (tembro įvairovės, diapazono, etc.) turi būti analizuojamas kaip garsas, o ne kaip diskursas. Kiekvieno individo balsas, net ir neperteikdamas teksto prasmės, įvairiomis muzikos išraiškos priemonėmis (registru, tempu, ritmu, dinamika ir kt.) gali sukurti pasakojimą. Riksmiai, atodūsiai, dejonės, juokas yra labai svarbūs komponuojant muzikinę naraciją.

Didesnė multimedijinės operos „Salt Itinerary“ muzikinės partitūros dalis – įgarsinimas ir garso efektai, tačiau lygiai taip pat svarbus aktoriaus balsas ir jo kalbos muzikalizavimas. Pavyzdžiui, scenoje, kurioje aktorius sėdi prie stalo laikydamas rankoje lazdelę su bumbulu, tekstas kalbamas neįprastai: išstėsiamos kai kurios priebalsės, lyg muzikiniai garsai išdainuojamos balsės, o lazdele, tarsi muzikiniu instrumentu, braukiant per stalą išgaunamas muzikinis tonas. Dar ryškiau balso panaudojimo galimybės atsiskleidžia jau minėtoje aktoriaus ir jo veido interaktyvios projekcijos scenoje.

Wilsonas ir Rufusas Wainwrightas „Sonnetuose“ („Sonnets“, 2009) aktoriaus balso savitumą, tembro, vokalo galimybes pasitelkia kurdami veikėjų charakteristiką. Kadangi kūrinys naudojamaose poetiniuose tekstuose (Williamo Shakespeare'o sonetuose) personažai nėra aprašyti, pirmojoje scenoje veikėjai prisistato pasitelkdami individualią balsinę raišką (murmėjimą, riaumojimą, šūksnius, juoką, dainavimą (be teksto), beprasmius verbalinius darinius). Kiekvieno personažo išėjimas į sceną yra palydimas jo individualios balsinės raiškos: pirmasis berniukas išbėga linksmai krizendamas ir juokdamasis, antrasis, priešingai, – niurzgėdamas ir „burbuliuodamas“ nerišlius, beprasmius verbalinius darinius, dama įeina dainuodama operine maniera, vėliau visi trys kartu (išlaikydami savo individualias vokales „technikas“) atlieka trumpą trio, o juos pakeitęs jaunasis poetas savo judesius įgarsina šūksniais. Spektaklyje kūrėjai veikėjus charakterizuoja ne tik meistriškai išnaudodami visas balso galimybes, bet ir atsižvelgdami į aktorių balso tembrą. Norėdamas suklaidinti žiūrovą, Wilsonas pakeitė visų personažų lytį, t. y. vyrus (pvz., Shakespeare'ą, juokdarį) vaidina moterys, moteris (pvz., Elžbietą I ir II) – vyrai, o kai kurie personažai (Kupidonas) – išvis belyčiai (tokiu poelgiu režisierius tarsi atkreipia dėmesį į galimą Shakespeare'o biseksualumą ar homoseksualumą<sup>5</sup>). Spektaklyje, skambant pirmiesiems vokaliniais numeriais, matyti akivaizdus neatitikimas tarp atlikėjo balso tembro ir jo lyties. Tokia išvaizdos ir balso konfrontacija klaidina, sunku suprasti, ar personažas yra moteris ar vyras, todėl jis suvokiamas kaip translytis.

5 Apie netradicinę autoriaus seksualinę orientaciją yra kalbama dėl dalies sonetų, adresuotų vyrui.

19 non vibr.

4\* 0

22

5

31 *mp* *f* *mp* *f* *mp* *sub p* *subp*

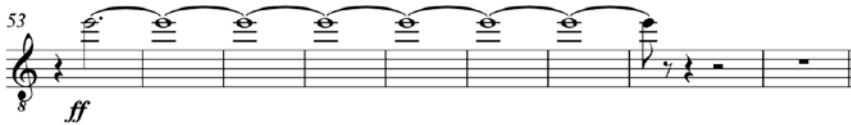
8 pav. R. Mačiliūnaitės nanoopera „Dresscode’as: Opera“ (2012), 19–37 taktai, boso-baritono partijos fragmentas

Kryptingas aktorius balso panaudojimas gali charakterizuoti personažus be jokio literatūrinio teksto. Straipsnio autorės nanooperoje<sup>6</sup> „Dresscode’as: Opera“, kurioje visiškai atsisakyta literatūrinio teksto, veikėjai charakterizuojami ne tik pasitelkiant skirtingo balso tembro (dramatinio tenoro ir lyrinio boso-baritono) atlikėjus, bet ir atsižvelgiant į librete esančias remarks (ramiai, koncentruotai, sodriai, piktai, kaprizingai) ir fonetinius garsus (*a*, *o*) lydinčius skyrybos ženklus (daugtaškis, klaustukas, šauktukas). Snobiškas ir taurus Don Vitto personažas kuriamas sustiprinant boso-baritono tembro savitumą – gilumą, sodrumą. Melodinėse linijose vyrauja žemas registras, *non vibrato*, *glissando*, *legato* artikuliacijos būdai (žr. 8 pav.). Priešingai (vaizduojant herojų „dvikovą“) buvo kuriamas Don Rafaelio charakteris: aksominiam bosui-baritonui priešpriešinamos išskirtinės dramatinio tenoro savybės – didelė dinaminė amplitudė, gebėjimas dainuoti aukštame registre. Don Rafaelio isteriškumas, choleriškumas kuriamas naudojant melodinius šuolius, *molto vibrato* artikuliaciją (9 ir 10 pav.).

6 Opera trunka 2 min. 40 sek.



9 pav. R. Mačiliūnaitės nanoopera „Dresscode'as: Opera“ (2012), 25–40 taktai, tenoro partijos fragmentas



10 pav. R. Mačiliūnaitės nanoopera „Dresscode'as: Opera“ (2012), 53–61 taktai, tenoro partijos fragmentas

## Apibendrinimas

Apibendrinant galima teigti, kad postdraminiame teatre keičiasi teksto ir muzikos samprata bei jų santykis. Verbalika peržengia įprastos (informacijos pateikimo / perteikimo) funkcijos ribas ir virsta muzikine komponavimo priemone. Įsigalėjusį platesnį teksto diskursą patogu analizuoti kaip ritminį, melodinį, erdvinį ir garsinį fenomeną, kitaip tariant, tekstą, kurio komponavimu siekiama sukurti muzikines reikšmes, reikia suvokti kaip muzikinį garsą. Toks naujas požiūris leidžia kurti naratyvą kitu (pvz., muzikiniu) lygmeniu, verbalinį tekstą traktuoti kaip ritminį, melodinį, erdvinį ir garsinį fenomeną, muzikalizuoti kalbą (ją suvokti kaip muzikos kūrinį ir jos perteikimui naudoti muzikos komponavimo būdus), išplėsti aktorius (muzikanto) kūno ir balso panaudojimo galimybes.

*Įteikta 2016 07 25  
Priimta 2016 09 05*

## LITERATŪRA

- Bouko, C. Jazz Musicality in Postdramatic Theatre and The Opacity of Auditory Signs. *Studies in Musical Theatre*, 2010, Vol. 4, No. 1, p. 75–87.
- Bouko, C. The Musicality of Postdramatic Theater: Hans-Thies Lehmann's Theory of Independent Auditory Semiotics. *Gamma: Journal of Theory and Criticism*, 2009, No. 17, p. 25–35.
- Dunbar, Z. Melodic Intentions: Speaking Text in Postdramatic Dance Theatre. *Theatre Noise: The Sound of Performance*. Ed. L. Kendrick, D. Roesner. Newcastle: Cambridge Scholars publishing, 2011, p. 164–174.
- Fischer-Lichte, E. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013.
- Gedgaudas, E. Rilke, kornetas, opera... Pokalbis su kompozitore Onute Narbutaite. *Literatūra ir menas*, 2014, Nr. 3459. Prieiga per internetą: <<http://literaturairmenas.lt/2014-01-31-nr-3459/1488-muzika/2319-rilke-kornetas-opera-pokalbis-su-kompozitore-onute-narbutaite/>> [žiūrėta 2016 04 01].
- Kendrick, L.; Roesner, D. Introduction. *Theatre Noise: The Sound of Performance*. Ed. L. Kendrick, D. Roesner. Newcastle: Cambridge Scholars publishing, 2011.
- Labanauskaitė, G. Naratyvo konstravimo tendencijos šiuolaikinėje dramaturgijoje. *Menotyra*, 2012, T. 19, Nr. 2, p. 139–148.
- Lehmann, H. T. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.
- NOA festivalio tinklalapis. Nepriklausoma kūrybinė grupė OPEROMANIJA. Prieiga per internetą: <[www.noa.lt/](http://www.noa.lt/)> [žiūrėta 2016 05 29].
- Novak, J. *Contextualizing Opera in a Post-dramatic Context: Differences and Repetitions*. Bangor: University of Bangor, 2007. Prieiga per internetą: <<https://www.scribd.com/document/152130309/Contextualizing-Opera-in-a-Post-dramatic-context-Differences-and-Repetitions-Novak-Postopera>> [žiūrėta 2016 05 29].
- Novak, J. *Singing Corporeality: Reinventing the Vocalic Body in Postopera*. PhD Thesis. Amsterdam: University of Amsterdam, 2012.
- Rambo-Hood, M. Postdramatic Musicality in The Black Rider. *Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, 2010, Vol. 3, No. 2. Prieiga per internetą: <<http://ojs.mesccsa.org.uk/index.php/netknow/article/view/52>> [žiūrėta 2016 04 29].
- Roesner, D. The Politics of the Polyphony of Performance: Musicalization in Contemporary German Theatre. *Contemporary Theatre Review*, 2008, Vol. 18, No. 1, p. 44–55.
- Rebstock, M.; Roesner, D. *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*. Bristol: Intellect, 2012.

## Verbal tools as music composition methods in post-dramatic theatre

**SUMMARY.** As post-dramatic theatre has become an established concept, a theatre show is seen as a self-sufficient artwork rather than an illustration of a literary text. Hence, verbal expression is not limited to the function of conveying the text, while the rule is ignored that the text, as a tool of meaning creation, must be clearly communicated. This kind of attitude towards literature encourages those involved in theatre production to experiment with the text. In this article, the author distinguishes and analyses three dominant ways of the use of verbal tools: 1) the non-semantic use of literary texts; 2) the musicalisation of verbal expression; 3) the utilization of actor's vocal capabilities. The article examines particular instances when these tools have been employed to create a musical narration in post-dramatic stage productions by Miguel and Paula Azguimes, Heiner Goebbels, Onutė Narbutaitė, Rūta Vitkauskaitė, Robert Wilson and the author of this article. The object in practice carried out by the author of the article (who is also a composer), is equivalent to the topic of the article. Therefore, in preparation for this article, the author embodied the roles of both scientific and artistic/practical participants, as a participating observer.

In the first section of this article, the author explains how the non-semantic use of literary texts can be applied in post-dramatic theatre. In accordance with Lehmann (2010), who calls for a broader concept of a literary text, because the customary understanding of a text is too narrow for this type of theatre, she states that a literary text might be used to create musical material and a musical narrative rather than for purely semantic goals. In this case, a literary narrative may turn into a different kind of story once it puts on a musical robe. If a text is treated as a musical sound, the very act of speaking might be regarded as an action which should be analysed as a musical phenomenon.

The second section is devoted to present the musicalisation of verbal expression. The author talks about an unrestricted freedom of the text, where the main emphasis is its sonority rather than its actual meaning. The acoustic characteristics and rhythmical aspects of speech are particularly important in any effort aimed at the musicalisation of verbal expression. The author distinguishes and analyses four, the most common, ways: 1) the use of multiple languages; 2) simultaneous speaking and singing; 3) tempo; 4) meaningless verbal derivatives.

The third section presents the utilisation of actor's vocal capabilities, because not only the text, but also the voice should be treated and analysed as a sound rather than as a discourse in post-dramatic

**KEYWORDS:**  
post-dramatic theatre,  
musical narration,  
musicalisation,  
verbal tools, text.

theatre. By employing various tools of musical expression (register, tempo, rhythm, dynamics, etc.), each individual voice is capable of creating a story even when it does not convey the actual meaning of a text. Screams, sighs, groans and laughter all become very important while composing musical narration.

Summing up, the author claims that post-dramatic theatre changes the concept of text and music and the balance between the two. Verbal expression is not limited to conveying and delivery of text and information. Text as such is no longer expected to act as a basis of the narrative, yet it might become a tool of musical composition.

# Choras Katalikų Bažnyčioje: samprata, repertuaras, atlikimo pobūdis

Linus BALANDIS  
Danutė  
KALAVINSKAITĖ

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

ANOTACIJA. Choras Katalikų Bažnyčioje ilgus amžius buvo vienas aktyviausių dalyvių ir liturginių apeigų prasmės atskleidėjų. Reikalavimai giedotojams ir jų vadovams yra užfiksuoti Bažnyčios dokumentuose; choro funkcija, Europos choro meno tradicija taip pat tiriama ir apmąstoma liturgistų, muzikologų, chorvedžių (Harriso, Ruffo, Gudelio, Joncaso, Page'o, Ungerio, Sikorsko ir kitų) darbuose. Šio straipsnio tikslas – remiantis minėtais šaltiniais atskleisti, kaip Katalikų Bažnyčios liturgijoje įvairiais istoriniais laikotarpiais (I–XX a. pr.) kito choro samprata ir vaidmuo. Keliami uždaviniai: 1) išanalizuoti Bažnyčios dokumentus, 2) apibūdinti choro sampratą (sudėtį, profesionalumo lygmenį), repertuaro ypatybes, atlikimo pobūdį, chorvedžių veiklą ir atsakomybę. Katalikų dvasininkams, bažnytinių chorų vadovams ir dalyviams yra būtina suvokti ilgametį meninį, teologinį, liturginį choro vaidmenį, kad bažnytinis choras ir įvykus liturgijos reformai apeigose užimtų deramą vietą.

## REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:

Bažnyčios dokumentai,  
choras, repertuaras,  
katalikų liturgija,  
*schola cantorum*,  
bažnytinė muzika,  
grigališkasis choralas,  
chorvedys.

Choro giedojimas ne tik papuošia Katalikų Bažnyčios liturgiją – choras yra vienas aktyviausių liturgijos dalyvių ir jos apeigų prasmės atskleidėjų. Choro samprata ir vaidmuo nuolat kito ir tebekinta. Šiuos procesus ir lemia, ir atspindi Katalikų Bažnyčios dokumentai, kurie reglamentuoja muzikos ir muzikavimo pobūdį apeigų metu ir apskritai bažnyčios, kaip kulto pastato, erdvėje<sup>1</sup>.

Įvairiais istoriniais laikotarpiais choro veikla liturgijoje buvo apibrėžiama skirtingai: ankstyvojoje Bažnyčioje nurodymai buvo bendresnio pobūdžio, įsigalėjus daugiabalsiškumui jie tapo vis konkretesni ir labiau diferencijuoti. Bažnyčios dokumentų analizė (aprepiant I–XX a. pr.) padeda atskleisti choro sampratos ir funkcionalumo pokytį. Šiame straipsnyje dokumentai skirstomi remiantis muzikos raida ir stilių kaita bei svarbiausiais Katalikų Bažnyčios įvykiais.

1 Muzika Katalikų Bažnyčios dokumentuose aptariama kaip integralus iškilmingų bažnytinių apeigų elementas, kurio paskirtis yra „tinkamai atspindėti tą tikėjimą, kuriuo Bažnyčia remiasi ir kurį skelbia“ (Kalavinskaitė 2011: 191).

## 1. Monodijos formavimosi ir įsitvirtinimo etapas (I–X a.)

Giedojimas buvo reguliuojamas nuo pirmųjų krikščionybės amžių. Iš I tūkstantmečio popiežių nurodymų ir įsakymų numanoma muzikos vieta liturgijoje, tačiau chorui neskirta daug dėmesio. Šio laikotarpio dokumentai – pop. Klemenso (I a.) „Laiškas korintiečiams“, pop. Leono IV (847–855) bulė *Una res* – susiję su vienbalsio giedojimo plėtra.

Mokslininkai sutaria, kad pirmaisiais krikščionybės amžiais (I–III a.) choro, kaip specialaus organizuoto giedotojų kolektyvo, greičiausiai nebuvo apskritai – giedota arba solo, arba visos bendruomenės<sup>2</sup>, galbūt vadovaujant už muziką apeigose atsakingam asmeniui (Harris 1936: 211–212; Sikorskas 2012: 25, 77). Tad „choru buvo vadinami tikintieji. Ilgainiui radosi ir vystėsi tokios pareigos kaip giesmių vadovas, vėliau pavadintas kantoriumi“ (Ruff 2007: 384). Vienas ankstyviausių žinomų Bažnyčios dokumentų, kuriame minimas liturginis giedojimas (himnai, psalmės) ir uždraudžiama tai giedoti profaniškuose susirinkimuose, yra minėtasis pop. Klemenso „Laiškas korintiečiams“ (*Epistola ad Corinthios Sancti Clementi*, 95 m.)<sup>3</sup>.

Nuo IV a. giedojimas Bažnyčios liturgijoje smarkiai plėtojosi<sup>4</sup>. Šiame amžiuje susiformavo *schola cantorum* – dabartinio bažnytinio choro (organizuotos grupės) ir giedojimo mokyklų pirmtakas. Po 364 m. Laodikėjos susirinkimo, „kuris rekomendavo Bažnyčioje pirmenybę teikti profesionaliam giedojimui“ (Gudelis 2001: 58), *schola* tapo svarbiausia liturginės muzikos atlikėja, o giedojimo mokyklų radimasis suponavo tikslesnę muzikavimo praktikos apibrėžtį liturgijoje (Harris 1936: 212). Anthony Ruffo teigimu, „viduramžių pradžioje radosi specializuotos giedotojų grupės, kylančios, pavyzdžiui, iš kantorių, vienuolių, moterų askečių <...> ar berniukų grupių. *Schola cantorum* <...> Romoje <...> buvo sykiu ir edukacinė, <...> dvasinė bei muzikinė institucija. Iš pradžių [*schola* buvo sudaryta] iš į ją paimtų našlaičių berniukų. Jie mokėsi <...> ir giedojo su jais [dvasininkais] popiežiaus liturgijoje. Tai buvo dvasinis (klerikalinis) berniukų narystės [*scholoje*] aspektas, dėl kurio jie dažniausiai buvo skatinami tapti dvasiškiais. Dauguma <...> popiežių buvo kilę iš *schola cantorum*. Šis romietiškas choro mokyklos modelis pa-

2 Pasak Regimanto Gudelio, bendruomenė apsiribodavo tik būtiniausių simbolių (*Amen, Kyrie eleison, Alleluia*) skandavimu (Gudelis 2001: 58). Bendruomeniniu giedojimu pagrįstą liturgijos šventimo būdą krikščionys greičiausiai perėmė iš judaizmo (Stubbs 1917: 417). Danielio Saulnier teigimu, iki susiformuojant *schola cantorum* Katalikų Bažnyčios apeigose vyravo solo giedojimas (Saulnier 2014: 14).

3 „Mes šloviname ir giriame Tave himnais“; „Pagoniškose šventėse negiedokite psalmių ir neskaitykite Raštų. Bijokite būti pastebėti kaip besibastantys ministreliai ir pasakotojai, kurie savo meną atlieka tik dėl duonos kąsnio. Netinkama Viešpatį garbinti profaniškose vietose“ (Hayburn 1979: 2).

4 Imperatoriaus Konstantino 313 m. paskelbtas religinės tolerancijos ediktas (Milano ediktas) krikščionims suteikė tikėjimo laisvę ir panaikino iki tol galiojusius suvaržymus, kurie lėmė choro (ir kitų liturgijos komponentų) raidos stagnaciją (Juškevičius 2010: 138).



plito visoje Europoje <...> ir tapo standartinis prie katedrų ir pagrindinių abatijų“ (Ruff 2007: 384).

Taigi, susiformavus *schola cantorum*, liturgijoje pradėjo giedoti choras, kurį, pasak Danielio Saulnier, sudarė apie 20 dvasininkų (Saulnier 2014: 14). Choru pradėta vadinti ne tik giedanti grupė (ar ir visa pasišventusiųjų bendruomenė), bet ir giedotojų vieta bažnyčioje – aplink altorių<sup>5</sup>.

Vienas reikšmingiausių aptariamo laikotarpio pontifikų – Grigalius Didysis (590–604). Apibūdinamas grigališkojo giedojimo atlikimo principus šis popiežius pirmenybę teikė sielovadai, teigė, kad giedojimas turi būti kilnus, žadinantis tikėjimą, ir nurodė giesmininko balsui būtinas savybes<sup>6</sup>. Vėlesnieji pontifikai palaikė Grigaliaus Didžiojo reformas ir jas plėtojo. Pirmasis popiežiaus dokumentas, nurodęs ir įtvirtinęs grigališkąjį choralą kaip pagrindinį Bažnyčios liturgijos giedojimą, – minėtoji Leono IV (IX a. vid.) bulė *Una res*, skirta abatui Honoratui. Bulėje grigališkasis choralas integruojamas į Bažnyčios apeigas atmetant visas kitas iki tol buvusias giedojimo praktikas (Hayburn 1979: 9). VIII–X a. nusistovėjus choralo giedojimo tradicijoms ir jam sudėtingėjant, liturgijoje giedojo iki 30 dvasininkų choras, jo vieta buvo prie altoriaus<sup>7</sup>.

## 2. Daugiabalsės muzikos plėtra iki Tridento susirinkimo imtinai (XI–XVI a.)

Grigališkasis choralas kaip pagrindinis chorinis atlikimo būdas liturgijoje minimas ir vėlesnių amžių popiežių, tačiau, į Bažnyčios apeigas pradėjus skverbtis daugiabalsiškumui, kilo naujų problemų, privertusių dvasininkus įsikišti<sup>8</sup>. Sudėtingėjant repertuarui,

5 „VI a., valdant [pop.] Benediktui I, garbinanti [liturginėse apeigose] vienuolių bendruomenė buvo vadinama choru“ (Ruff 2007: 384). „Viduramžiais bendras bet kurios dvasiškių (kanauninkų, vienuolių, kunigų) grupės garbinimas vadintas garbinimu chore (*in choro*). Vieta giesmininkams ir dvasiškiams aplink altorių tuomet pradėta vadinti <...> choru. Ši erdvė vis labiau tapo uždara ir atskirta nuo pasauliečių regėjimo lauko“ (Ruff 2007: 384, 385).

6 „Psalmistai savo balsais giedodami turi atgaivinti klausytojų širdis. Jų balsai negali būti grubūs, kieti ar be aiškios intonacijos, bet turi būti skambūs, mieli, šviesūs ir skaidrūs, tonas, kaip ir melodija, turi byloti apie atnašavimo šventumą“ (cit. iš: Gudelis 2001: 60).

7 Sikorsko teigimu, chore galėjo būti ir pasauliečių (Sikorskas 2012: 78). Gudelis nurodo, kad viduramžių bažnyčių kapelas sudarė iki 20 giesmininkų. Didžiausio choro (29 dalyvių) būta Paryžiaus katedroje, o Romos Popiežiaus kapela (*Capella Pontifica*) turėjo apie 18 giedotojų. Viduramžių katedrose vietos chorui buvo palikta mažai – daugiausia trisdešimčiai asmenų, choras išsidėstydavo prie altoriaus, orientuodamasis į vyskupo sostą (Gudelis 2001: 59–62).

8 Pirmą, kito grigališkojo choralo padėtis: choralas tapo vienu iš daugelio daugiabalsės muzikos sandaros elementų – *cantus firmus*, kurio pagrindu buvo komponuojamos naujos melodijos. Kitas reiškinys, kėlęs nerimą Bažnyčios vyresniesiems, – profaniškų literatūrinių tekstų (neretai kelių vienu metu) ir pasaulietinių melodijų atsiradimas bažnytinėse kompozicijose. Robertas Hayburnas (Hayburn 1979: 17) pateikia kūrybos pavyzdį, kuriame derinami trys skirtingi tekstai: graikiškas (*Kyrie eleison*),

choro svarba didėjo – pasak Viliaus Sikorsko, „choras dažnai atlikdavo visus liturginius giedojimus“, giedojimas tapo specialistų reikalu (Sikorskas 2012: 78). Dvasininkijos nepasitenkinimas daugiabalse muzika<sup>9</sup> zenitą pasiekė XIV a. pradžioje – pop. Jonas XXII 1324 m. paskelbė bulę *Docta sanctorum patrum*, kurioje apribojamas polifoninis giedojimas liturgijoje ir primenama, kad giedojimas yra skirtas Dievui garbinti. Dokumente akcentuojamas ramus ir kuklus giesmių atlikimas<sup>10</sup> ir grigališkojo choralo pirmenybė. Daugiabalsę muziką leidžiama atlikti per šventines apeigas tiek, kiek ji puošia liturgiją, tačiau uždraudžiama visa, kas trikdo ir atitraukia tikinčiųjų dėmesį nuo maldos<sup>11</sup>. Dokumento skyriuose, kuriuose reglamentuojamas vietinės kalbos ir neliturginių tekstų vartojimas, aptariama politekstiškumo problema ir uždraudžiamas bet koks liturginių tekstų adaptavimas bei giedojimas gimtąja kalba (Hayburn 1979: 21–22)<sup>12</sup>.

Melvino Ungerio teigimu, „vėlyvaisiais viduramžiais katedrų choras dažniausiai sudarė mažiau negu 20 giesmininkų. Net atsiradus daugiabalsiškumui, <...> chorai pradžioje atlikdavo tik vienbalsę muziką – polifonija buvo solistų sfera“ (Unger 2010: 2). Daugiabalsę muziką choras ėmė giedoti Renesanso laikotarpiu – iškilmingoms progoms skirti to meto kūriniai „buvo sudaryti iš daugybės partijų, jos paprastai skaidytos [suskiirstytos] į subchorus <...>. Soprano partijos <...> giedotos berniukų; alto partijos giedotos berniukų ir (ar) vyrų su neįprastai aukštu vokaliniu diapazonu arba išlavintu falsetu <...>. Vėliau, XVI a., Katalikų Bažnyčios choruose (ypač Italijoje) pradėjo rasti kastratų.

lotyniškas („Meilė, kuri kyla iš žmogaus, žeidžia širdį ir yra netobula“) ir prancūziškas pasaulietinis (taip pat apie meilę).

9 XII a. veikle *Speculum caritatis* šv. Aelredas iš Rivo pažymi, kad daugiabalsį giedojimą lydėjo pasaulietiškas, o atlikimas buvo pagrįstas teatrališkais elementais; veikle *De nugis curialiam* vyskupas Jonas Solsberietis teigia, kad Katalikų Bažnyčios liturgijoje paplito prastas skonis, perdėtas giesmių puošnumas, kenkiantis tikėjimui; XIV a. muzikas Jokūbas iš Lježo daugiabalsį choro giedojimą pavadina moderniu stiliumi, tačiau peikia neskoningus, neišsilavinusius giesmininkus ir naujoves, susijusias su to meto polifonija ir natų alteracija (žr. Hayburn 1979: 17–19).

10 „Kai šloviname Viešpatį, <...> reikia giedoti kuklias ir ramias melodijas. <...> Melodija tik tuomet yra švelni, kai giesmininkas žodžiais prabyla į Dievą, su Juo kalba širdimi ir savo giesme žadina kitų tikinčiųjų ištikimybę Viešpačiui“ (Hayburn 1979: 20).

11 Pasak Gražinos Daunoravičienės, pop. Jonas XXII nesiekė daugiabalsės muzikos pašalinti iš liturgijos – „jis ją akivaizdžiai toleravo, pripažino, ypač jos grožį ir reikšmę <...>. Bulės pabaigoje jis net išvardijo sąskambius, kurie leistų gerai girdėti grigališkąjį choralą, skambantį tarnystės Dievui proga“ (Daunoravičienė 2005: 96).

12 Bulės nurodymų veiksmingumą atskleidžia 1408 m. Jeano Charliet'io parašyta *Notre Dame* choro mokyklos konstitucija, kurioje apibrėžiama berniukų ugdymo koncepcija – akcentuojama grigališkojo choralo svarba, kūrinių moralinis vertingumas, neatmetama ir daugiabalsės muzikos svarba ugdymo procese: „Lai mokytojas nustatytu laiku vaikus moko giedoti, daugiausia grigališkojo choralo, taip pat kontrapunkto ir tam tikros rūšies diskantų, bet ne amoralių ir begėdiškų *cantilena*. Tegul joms mokytojas negaišta laiko, kad netrukdytų vaikams tobulėti“ (Hayburn 1979: 22).

Nors oficialiai Bažnyčia kastravimui prieštaravo, kastratai giedojo Bažnyčios choruose <...> iki XIX a.“ (Unger 2010: 3). Kitas veiksnys, turėjęs įtakos choro giedojimui aptariamam laikotarpiu, – instrumentų naudojimas apeigose: dauguma bažnyčių turėjo vargonus, o styginiai ir (ar) pučiamieji instrumentai buvo naudojami daugiausia procesijų ir bažnytinių švenčių metu. Mokslininkai daro prielaidą, kad instrumentinė muzika skambėjo ne tik pakaitomis su giedojimu – instrumentai buvo integruojami į chorą papildant (dvi-gubinant) arba pakeičiant choro balsus (Smith, Young).

Didesnės Bažnyčios vyresniųjų atidos giedojimas vėl sulaukė Tridento susirinkimo metu (1545–1563), tačiau ir iki jo būta bandymų (pavyzdžiui, 1492 m. Šverino (*Schwerin*) susirinkime, 1503 m. Bazelio (*Basel*) sinode, 1528 m. Sanso (*Senonense*) susirinkime) reguliuoti muzikavimą apeigose: pasisakyta prieš liturginių tekstų kupiūravimą ir pasaulietinius elementus („vulgarias“ melodijas, „gašlų, ištežusių“ giedojimą)<sup>13</sup>, choro giesmininkai privalo giedoti santūriai ir pagarbiai<sup>14</sup>. Hayburno teigimu, Tridento susirinkimo nutarimams pagrindą padėjo vyskupo Frydricho Blancicampiano (*Nausea Blancicampianus*) 1543 m. laiškas popiežiui Pauliui III, kuriame suformuluotos tezės nušviečia XVI a. Katalikų Bažnyčios muzikinę kultūrą (žr. Hayburn 1979: 25). Du šio laiško skirsniai (III, IV) yra orientuoti į chorą ir jo veiklą Katalikų Bažnyčios liturgijoje. Juose minima choro giesmininkų kompetencijos stoka („dauguma jų <...> neskiria vienos natos nuo kitos ir net stokoja muzikinių gabumų“), nurodomi chorinio giedojimo liturgijoje kriterijai („giedojimas turi skambėti lygiai, <...> turi būti aiškus ir pamaldus, kad apeigos vyktų pagarbiai“), pabrėžiama giesmytų patikimumo svarba, į kurią giesmininkai esą nekreipia dėmesio, ir siūloma naudotis tik žinovų patikrintomis knygų redakcijomis („Svarbu, kad choras naudotųsi tik ištaisytomis knygomis <...>. Ir tegu mokyti žmonės pašalina iš jų

13 Antai 1492 m. Šverino susirinkime buvo aptartas teksto nesuprantamumo klausimas: uždraudžiamas giesmių tekstų kupiūriavimas (jos privalo būti atliktos pagal visą liturginį tekstą), pasaulietinės melodijos choro ar vargonininko repertuare; „*Gloria in excelsis Deo, Credo, Offertorium, Prefatio*, po kurių iškart seka *Pater Noster*, turi būti atliekamos laikantis šventųjų Bažnyčios kanonų – nuo pradžios iki pabaigos: nieko neišimant, nemažinant ar adaptuojant; lai apeigose neskamba jokie vulgarūs choro ar vargonininkų atliepai“ (Felleler, Hadas 1953: 578). 1503 m. įvykęs Bazelio sinodas taip pat pasisakė prieš kokias nors liturginių (kanoninių) tekstų adaptacijas ir pasaulietiskumą: „Mišiose <...> giesmės negali būti trumpinamos: turi būti giedama nuo pradžios iki pabaigos, dorai ir sąžiningai. Tos giesmės, kurios yra pagrįstos kaimiškais ar pasaulietiškais elementais, turi būti pašalintos iš Bažnyčios apeigų“ (ibid.: 578). Minėti susirinkimai buvo vietinės reikšmės, orientuoti į atskirus regionus. Jų nurodymų sklaida buvo ribota, galiojusi atskiroms vyskupijoms.

14 Iš *Concilium Senonense 1528* dekretų: „Giesmininkas yra Bažnyčios tarnas, turįs skleisti Dieviškąją moralę, tačiau kaip tai gali būti įgyvendinama, jei giedotojas žavi tikinčiuosius savo moduliacijomis, ištežusiomis ir gašlumo kupinomis atlikimo priemonėmis. Tegul kunigai ir dvasininkai savo padoriu ir orių giedojimu <...> skatina ir įkvepia juos [giesmininkus] pamaldumui ir gėdos jausmui, o ne <...> gašliam susižavėjimui“ (Felleler, Hadas 1953: 580).

viską, kas netinka Dievui garbinti“; *ibid.*: 26–27). Vieno iš generalinių Tridento susirinkimo posėdžių metu (1562 09 10) buvo išvardyti giedojimo principai, kurių privalu laikytis liturgijoje: kūriniai turi būti tinkamo tempo (sukeliantys ramybės pojūtį), teksto tartis – aiški ir suprantama, draudžiama apeigose naudoti pasaulietines giesmes, o jei choras gieda su vargonais, prieš suskambant giesmei privalu perskaityti tekstą<sup>15</sup>.

Tridento susirinkimo pastabos ir nutarimai pirmiausia palietė Romos Popiežiaus kapelos (Siksto kapelos) veiklą<sup>16</sup>. 1564 m. pop. Pijus VI įsteigė kardinolų kongregaciją Tridento susirinkimo dekretams vykdyti, kurios skyrius *Camera Apostolica* buvo atsakingas už muzikos plėtrą ir priežiūrą Katalikų Bažnyčioje. Anot Hayburno, pirmoji užduotis, kurią sprendė *Camera Apostolica*, – Popiežiaus kapelos reformavimas, kad ji taptų etalonu kitiems<sup>17</sup>. Ungerio teigimu, Popiežiaus kapeloje (kaip ir kituose svarbesniuose choruose, pvz., Kembridžo *King's College*, Oksfordo *Magdalen College*) XVII a. pr. buvo 32 nariai<sup>18</sup>. Pasak Ruffo, tuo metu bažnytiniai chorai vis dažniau stovėdavo bažnyčios gale, virš įėjimo, juose ilgainiui pradėjo giedoti ir moterys (Ruff 2007: 385).

### 3. Baroko ir klasicizmo (XVII–XVIII a.) etapas

Tridento susirinkimas nurodė gaires, kuriomis remiantis kelis tolesnius amžius, nepaisant stilių kaitos, buvo plėtojama bažnytinė muzika ir choro veikla liturgijoje. Kaip žinome, pradedant baroko epocha įsivyravo koncertinis stilius – jis neaplenkė ir bažnytinės kūrybos. Ruffas teigia, kad „choro perkėlimas į bažnyčios gale esančią palėpę (nors ir esant akustiniam patrauklumui) simbolizuoja didėjančią skirtį tarp muzikinio atlikimo

15 „Giedant pagal naujas madas svarbu ne muzika pamaloninti ausį, o kad tekstai būtų aiškiai suprantami visiems, kad tikinčiųjų širdys trokštų dangiškos harmonijos“ (Hayburn 1979: 27). Siekiant išsiaiškinti, ar daugiabalsėje muzikoje gerai girdėti žodžiai, 1563 m. balandžio 28 d. kardinolo Vitellozi rūmuose buvo atliktos daugiabalsės mišios, o birželio 19 d. Palestrinai atlikus polifonines mišias Siksto koplyčioje, popiežius nusprendė, kad daugiabalsė muzika yra leistina pamaldų metu, tačiau ji turi būti atliekama dvasingai ir pagarbiai (*ibid.*: 30).

16 Choro giesmininkų skaičius kapeloje XV–XVI a. vis didėjo – nuo 9 iki 36 (žr. Schuler 1963: 153), tačiau dauguma kapelos narių buvo silpnabalsiai ir nekompetentingi. Siekdamas, kad choras taptų profesionalus, pop. Julijus III 1553 m. išleido *motu proprio*, kuriame nurodė 24 choro giesmininkų sudėtį. Buvo įsakyta nepriimti naujų muzikų, iki nebus pasiektas 24 narių skaičius, bet ir nenurodyta atleisti senuosius, todėl choro profesionalumo lygis nepakito (Scherr 1994: 609).

17 1565 m. rugpjūčio 31 d. Popiežiaus kapelos žurnale pažymėta, kad yra atleidžiama 14 giesmininkų: „Mes, kardinolai, Jūsų Šventenybės paskirti reformuoti kapelą, nusprendėme, kad iš jos reikia pašalinti 14 giesmininkų“ (Hayburn 1979: 29–30).

18 „Kita vertus, kai kurios dvaro kapelos turėjo daug narių, pvz., Bavarijos dvaro kapela Orlando di Lasso laikais gyresi choru, sudarytu iš daugiau kaip 60 dainininkų, ir puse tiek instrumentininkų“ (Unger 2010: 3).

ir liturgijos. Moterys vis labiau įsiliejo į choras, ir tai skatino ambicingos ir sudėtingos multichorinės koncertinės muzikos augimą“ (Ruff 2007: 385). Baroko bažnytiniai chorai, pasak Ungerio, išliko panašios apimties kaip Renesanso laikais – turėjo apie 32 giesmininkus, nors „kai kuriais atvejais (kaip kad Trisdešimtmečio karo metų Vokietijos miestuose) iš tiesų jų būta mažesnių. Daugiachorė ir koncertinė kūryba, ypač plėtota Venecijos Šv. Morkaus bazilikoje, tapo populiarī visoje Europoje“ (Unger 2010: 4).

XVII–XVIII a. Šventojo Sosto dokumentuose<sup>19</sup> apibūdinama choro veikla apeigose ir nurodomi bažnytinės muzikos atlikimo principai. Pop. Urbono VIII dekreto (1624) nurodymai nukreipti į choro repertuarą: siekiama užtikrinti, kad jame būtų tik Tridento susirinkimo nutarimus atitinkantys vertingais pripažinti kūriniai<sup>20</sup>. Pop. Aleksandro VII dekretas *Piae sollicitudinis* (1657) buvo itin įsakmus – nurodyta skirti baudas taisyklių nesilaikantiems dvasininkams ir muzikams<sup>21</sup>. Dokumente vėl aptariama aprobuotų liturginių tekstų būtinybė ir pabrėžiama asmeninė tiek chorvedžių, tiek choristų atsakomybė (žr. Hayburn 1979: 76–77). Apaštalinės vizitacijos kongregacijos instrukcijoje (1665) nurodomas pageidautinas kūrinių atlikimo pobūdis: „Psalms, himnai, antifonos, motetai, giesmės ir simfonijos (harmonizuota muzika) turi išreikšti rimtus, dievobaimingus jausmus“, draudžiama giedoti solo, tačiau leidžiama giedoti pakaitomis žemiems ir aukštesiems balsams (ibid.: 78), pažymima, kad choras turi būti atskirtas nuo bendruomenės<sup>22</sup>. Choras traktuojamas kaip pagrindinis giedotojas apeigose, o jo veikla reguliuojama remiantis Tridento susirinkimo teiginiais. Popiežiai Inocentas XI ir Inocentas XII savo dekretuose darsyk patvirtino minėtus pop. Aleksandro VII dekreto nurodymus<sup>23</sup>.

19 Žymiausi – pop. Urbono VIII dekretas (1624), pop. Aleksandro VII dekretas *Piae sollicitudinis* (1657), Apaštalinės vizitacijos kongregacijos instrukcija (1665), popiežių Inocento XI (1678) ir Inocento XII (1692) dekretai, pop. Klemenso XI dokumentas (1716), Romos susirinkimo dekretas (1725), pop. Klemenso XII dekretas Ispanijos ir Indijos provincijoms (1731), pop. Benedikto XIV enciklika *Annus qui* (1749) ir dekretas vienuoliams (1753), pop. Pijaus VI vienuolijoms skirti dokumentai (1776, 1781, 1786).

20 „Todėl norėdami, kad <...> asmenys, turintys menką muzikinį išsilavinimą, nesiryžtų komponuoti bažnytinės muzikos, Mes uždraudžiame gaidas spausdinti ir parduoti <...> be specialaus Brolijos redaktorių ar revizorių leidimo“ (Hayburn 1979: 73–74).

21 IX skirsnis: „Bet kuris choro vadovas ar kitas asmuo, kuris pažeis šiuos nurodymus, bus nubaustas ir atleistas iš pareigų be teisės sugrįžti. Jam bus uždrausta užimti pareigas <...> Bažnyčioje iki gyvenimo pabaigos“; X skirsnis: „Nė vienas choro vadovas ar kitas asmuo, norintis gauti darbą Bažnyčioje, negalės įsidarbinti tol, kol neparasys pasižadėjimo, skirto Romos Kardinolui–Vikarui, <...> laikytis visų šio dekreto įsakų“ (Hayburn 1979: 78–79).

22 VIII skirsnis: „Vyresnieji <...> privalo pastatyti pakylas chorui ir ganėtinai aukštas groteles, kurios paslėptų giesmininkus nuo tikinčiųjų. Tai privalo būti padaryta, antraip bus uždrausta giedoti liturgijoje ar grės kitos baudos“ (Hayburn 1979: 78).

23 „Muzikai [chorų vadovai] turi vykdyti Bažnyčios nurodymus, kurie reglamentuoja choro veiklą. Ir jei chorui draudžiama ką nors pridėti Mišių eigoje, tai ir muzikams neleistina“, „chorvedžiai, kurie

XVIII a. pirmojoje pusėje popiežiai Klemensas XI ir Benediktas XIII taip pat siekė, kad Romos bažnyčiose skambanti muzika atitiktų jau paskelbtų Bažnyčios dokumentų reikalavimus: pirmasis įsakė įsteigti tarybą, kuri prižiūrėtų muziką Romos bažnyčiose, antrasis nurodė, kad chorų repertuare gali būti tik tos kompozicijos, kurios atitinka Bažnyčios nurodymus<sup>24</sup>. Ispanijos ir Indijos provincijoms skirtame pop. Klemenso XII dekrete (1731) leidžiama naudoti ir paprastesnes, vietos bažnyčiose tradicinėmis tapusias giesmes<sup>25</sup>.

Pop. Benedikto XIV enciklikoje *Annus qui* (1749) apibūdinamas giesmių atlikimo charakteris, motetų naudojimas apeigose, chorvedžių kompetencijos ir atidumo klausimas, *a cappella* stiliaus svarba bei instrumentinio pritarimo galimybės. Aptariant Valandų liturgiją (*Officium Divinum*) ir muziką joje pažymima, kad chorui nepakanka tik giedoti – būtina kruopščiai laikytis psalmyno nuorodų<sup>26</sup>. Giesmės turi būti atliekamos ramiai ir atidžiai: „būtina uoliai stebėti, kad giedojimas nebūtų skubotas ar neapgaltas“, o kad tekstas būtų geriau suprantamas, yra „svarbu, kad pauzės būtų tikslios – viena choro dalis negali pradėti giedoti naujos psalmės strofos iki tol, kol kita nebaigė savosios“ (Hayburn 1979: 94)<sup>27</sup>. Valandų liturgijoje nurodoma giedoti choralą, o vadovavimas chorui patikimas tik bažnytinę muziką gerai išmanančiam chorvedžiui<sup>28</sup>. Pop. Benediktas XIV leidžia apeigose skambėti ir instrumentams (chorui pritari), tačiau giedojimo *a cappella* stilius,

kurs ar atliks muziką nesilaikydami šių nurodymų, bus nubausti“ (Hayburn 1979: 80–81). Inocento XII dekrete (1692) pateikiamos naujos instrukcijos dėl motetų ir antifonų: „Jo Šventenybė įsako negiedoti jokių motetų ar giesmių Šventųjų Mišių metu, nebent tai būtų susiję su Šventųjų Mišių savastimi, pvz., introitas, gradualas, ofertorijus. <...> Per Mišparus Jo Šventenybė leidžia giedoti tik tas antifonas, kurios yra prieš ir po psalmės. Antifonos turi būti giedamos be pakeitimų“ (ibid.: 80).

24 Iš pop. Klemenso XI dokumento: „Mes nurodome, jog kiekvienais metais čia [Romos muzikų draugijoje] būtų 4 prižiūrėtojai: chorvedys, vargonininkas, giesmininkas, instrumentininkas. <...> Ši taryba turi būti renkama kasmet“; „Brolija turi itin įdėmiai prižiūrėti, kad atliekama muzika, kurią parenka chorvedžiai, būtų tikro bažnytinio stiliaus kompozicijos“ (Hayburn 1979: 82, 85). Iš pop. Benedikto XIII dekreto: „Mes uždraudžiame <...> giedoti nederamas giesmes Bažnyčioje“ (ibid.: 87–88).

25 „Minėtose Ispanijos ir Indijos provincijose <...> paprastas ir kuklus giedojimas (dažniausiai gaidose neužrašytas), kuris apibrėžiamas šių provincijų statutuose, patvirtintuose apaštalinės valdžios, <...> kelia didelį bendruomenių pamaldumą ir tarpsta 200 ar daugiau metų“; „Todėl galima naudoti paprastas, ne grigališkojo choralo giesmes, bet tik tose provincijos vietose, kuriose ši giedojimo praktika buvo naudota anksčiau“ (Hayburn 1979: 91).

26 „Niekas kitas nekelti tokio pavojaus Bažnyčiai drausmei kaip nepagarbiai ir neatsargiai atliekama Valandų liturgija. <...> Nekruopščiai giedant psalmyne esančias giesmes, lengva peržengti nurodymus“ (Hayburn 1979: 94).

27 Akivaizdu, kad popiežius Benediktas XIV turėjo omenyje antifoninį giedojimo principą, kai pakaitomis gieda dvi grupės.

28 „Choralas turi būti atliekamas unisonu, o choras vadovaujamas asmens, gerai išmanančio bažnytinį giedojimą (vadinamą *cantus planus seu firmus*)“ (Hayburn 1979: 95).

remiantis Siksto kapelos pavyzdžiu, laikomas vertingesniu<sup>29</sup>. Instrumentinė muzika turi ne nustelbti, o įprasmiti giedojimą ir taip kelti maldingumą, nes pagrindinis liturginės muzikos atlikėjas yra choras – jį užgožiantys instrumentai turi būti pašalinti iš apeigų. Atskirame enciklikos skirsnyje aptariamos motetų skambėjimo liturgijoje galimybės. Konstatuodamas, kad tekstas (kuris turi būti aiškus ir suprantamas) yra svarbiausias muzikinės kompozicijos dėmuo, į kurį Bažnyčioje kreipiama nepakankamai dėmesio, Benediktas XIV rašo: „Augustinas raudėjo iš jautraus maldingumo, kuris skleidėsi suprantant žodžius, kai Bažnyčioje buvo giedamos šventos maldos. Jeigu išgirstų figūrinių giedojimą, greičiausiai jis verktų ir šiandien. Šv. Augustinas raudotų ne iš pasišventimo ir tikėjimo, bet iš širdgėlos, kad atliekamos muzikos žodžių neįmanoma suprasti“ (Hayburn 1979: 103). Kitame Benedikto XIV dokumente – dekretu vienuoliams (1753) – teigiama, kad grigališkasis choralas yra tinkamiausias bažnytinės muzikos repertuarui. Jam antrino ir pop. Pijus VI: laiškuose ir dekretuose vienuolijoms skatinama giedoti choralą, nurodoma, kad choro giesmininkai privalo tiksliai ir aiškiai pradėti giedoti psalmes, o rečituojami epizodai turi būti atliekami ramiai, neskubotai (ibid.: 109–112).

#### 4. Liturginio sąjūdžio (XIX–XX a. pr.) etapas

XIX a. muzikos raidos tendencijos kėlė naujų iššūkių dvasininkijai ir muzikams. Ungeris nurodo, kad dauguma bažnytinių klasicizmo epochos kompozicijų buvo skirtos santykinai mažiems bažnyčių ir dvaro kapelų chorams, o romantizmo kompozicijos linko į grandioziškumą, rodydamos augančią kompozitorių meninę autonomiją. Didelės apimties koncertiniai opusai, Ungerio teigimu, „paskatino atsirasti reakcingus, tokius kaip Cecilijos, judėjimus, kurių tikslas buvo grąžinti į katalikų liturgiją daugia-balsiškumą be pritarimo“ (Unger 2010: 4–5). Tad XIX a. įvairiose šalyse pradėjo burtis Šv. Cecilijos draugijos, kurios rūpinosi Katalikų Bažnyčios liturgijoje skambančia muzika. Hayburnas mini, kad šios draugijos siekė: 1) supažindinti muzikus su Katalikų Bažnyčios dokumentais ir 2) chorvedžiams ir vargonininkams pateikti muziką, kuri atitiktų Bažnyčios keliamus reikalavimus (Hayburn 1979: 115)<sup>30</sup>. Pasak Ruffo, jos „stengėsi atkurti grynumą (tyrumą), kurį tikėjo egzistavus ankstesnėse <...> epochose“, o grigališkojo choralo ir Romos mokyklos polifonijos palaikymas sietinas su tam tikra

29 „Visi žino, kad nors [bažnyčiose] ir leidžiama giedoti pritariant instrumentams su sąlyga, kad tai bus daroma rimtai, padoriai ir pamaldžiai, Mūsų Popiežiaus kapela niekada nepripažino vargonų“ (Hayburn 1979: 95).

30 Jonas Vilimas teigia, kad Šv. Cecilijos draugijos steigė ir chorus (remdamosi Siksto kapelos modeliu) (Vilimas 2011: 90).

choro samprata: „choras buvo suprantamas kaip dvasininkų, o tai reiškė, kad, be kita ko, moterys neturėtų giedoti choruose. Tikslas buvo atgaivinti viduramžių dvasininkų choras“ (Ruff 2007: 385–386).

Katalikų Bažnyčios XIX a. dokumentai<sup>31</sup> atskleidžia visą spektrą su bažnytine muzika susijusių klausimų. Romos generalinio vikaro Constantino Zurlos instrukcijoje (1824) dar kartą uždraudžiama chorvedžiams modifikuoti liturginius tekstus, Bažnyčios apeigose laisvai gali skambėti tik muzika *a cappella* (Hayburn 1979: 132–133)<sup>32</sup>. Pop. Pijaus VIII bulėje, patvirtinančioje Italijos Šv. Cecelijos statutą (1830), nurodomos konkrečios chorvedžių pareigos, vadovams įsakoma išlaikyti pastovų giesmininkų skaičių<sup>33</sup>. Joje taip pat minima, jog Romos Šv. Karolio bažnyčioje (*San Carlo ai Catinari*) yra du chorai, kurių giesmininkams mokamas skirtingo dydžio atlygis<sup>34</sup>. Iš to galima daryti prielaidą, kad tuometėse didesnėse Romos bažnyčiose liturgijai patarnavo ne vienas, o keli skirtingo profesionalumo lygmens kolektyvai.

XIX a. situaciją Katalikų Bažnyčioje, pirmiausia Italijoje, ypač gerai atskleidžia G. Spontini raportas (1839), kuriame kritikuojama chorvedžių saviveikla: „užuoat buvę paprasti muzikos vadovai, jie siekė pasirodyti kaip kompozitoriai“, liturginius tekstus pritaikydami pasaulietiniams kompozitorių opusams<sup>35</sup>. Remdamasis 1665 m. Apaštalinės vizitacijos kongregacijos įsakais, Spontini siūlo imtis griežtų priemonių prieš nepaklusnius muzikus. Raporte pateikiamos nuorodos kuriantiems liturginę muziką: „Venkite išpuošto stiliaus, sentimentalų atodūsių, netikėtų *staccato* ir visų ekscentriškų,

31 Svarbiausi jų – Romos generalinio vikaro C. Zurlos instrukcija „Dieviškasis kultas ir jo santykis su Bažnyčia“ (1824), pop. Pijaus VIII bulė (1830), Bažnytinės muzikos komisijos pirmininko G. Spontini raportas „Rapporto intorno la Riforma della Musica di Chiesa“ („Muzika bažnyčiose“) (1839), kardinolo Constantino Patrizi ediktas (1842) ir du dekretai (1856), dvi Šv. Apeigų kongregacijos instrukcijos (1884, 1894).

32 Tas pats pakartota ir kardinolo C. Patrizi edikte (1842): „Bažnyčiose yra leidžiama tik *a cappella* vadinama muzika. Jeigu mes norime naudoti instrumentinę muziką, pirmiausia turime prašyti asmeniško popiežiaus ar Romos generalinio vikaro leidimo“ (Hayburn 1979: 134).

33 „Kad bažnytinė muzika skleistųsi nekintant choristų <...> skaičiui, <...> reikia prižiūrėti, kad visi asmenys parašytą raštą <...>, kurį kiekvienas turėtų su savimi ateidamas į Bažnyčios patarnavimus <...>. Nė vienas negali apleisti patarnavimų be choro vadovo sutikimo“ (Hayburn 1979: 118).

34 „*San Carlo ai Catinari* [bažnyčioje] turi būti mokami penki *paoli* už kiekvieną patarnavimą pirmojo choro nariams ir keturi *paoli* už kiekvieną patarnavimą antrojo choro nariams. <...> Mes iš dalies numatome, kad chorų vadovams yra draudžiama mokėti mažiau nei tris *paoli* už kiekvieną patarnavimą“ (Hayburn 1979: 119).

35 „Vieni įnešė į Bažnyčią kompozitoriaus Zingarelli operą *Gerusalemme*, pritaikydami jai *Gloria* tekstą; kiti – Cimarosos teatrinis veikalas *Orazii* ir *Curiazzi*, užmaskuotus mišiose; Mercadantės *Elisa* ir *Claudio* buvo perkelti į mišparus. Savo gėdai mes girdime žymiausias arijas, finalus ir duetus iš Rossini *Gazza Landra* ir *Armida*, giedamus pagal iškilmingus ir šventus *Tantum Ergo* žodžius“ (Hayburn 1979: 122–123).



radikalių ornamentų ir puošmenų, balso trūkčiojimų ar *salti mortali*, kurie yra atgrasūs net komiškoje operoje <...>. Jei jums atrodo, kad negalite sugalvoti geros ir tinkamos bažnytinės kompozicijos, naudokitės XVI–XVII a. didžiųjų Bažnyčios meistrų (italų) opusais“ (Hayburn 1979: 125). Raporto pabaigoje pažymima, jog itin svarbu steigti giedojimo mokyklas ir nuo mažens ugdyti profesionalius giesmininkus<sup>36</sup>.

Kardinolo Patrizi dekrete (1856) minima, kad liturgijoje gali būti giedamos tik Palestrinos stiliaus daugiabalsės kompozicijos, pakartojami draudimai modifikuoti liturginę tekstą<sup>37</sup>, kritikuojamas nedrausmingas (choristų ir chorvedžių) elgesys apeigų metu, nurodant, jog „muzikos vadovams draudžiama mušti taktą su batuta ar panašiu instrumentu; <...> lai jie neatsuka nugaros į altorių. Taip pat mes raginame vadovus, kaip ir giesmininkus, susilaikyti nuo garsių pašnekesių ir šnabždėjimo“ (ibid.: 135). Nurodoma konkreči choro vieta bažnyčioje, atskirta nuo bendruomenės: „Mes įsakome, jog choro tribūna [pakyla] būtų altoriaus šone, o jei to neįmanoma padaryti, tebūna ji paslėpta taip, kad atlikėjai nebūtų matomi“ (ibid.). Kitame šio kardinolo dekrete (1856) uždraudžiama apeigose giedoti arijas, duetus, trio ir t. t., kurie savo charakteriu primena teatrinę ar kitą profanišką muziką, ir pažymima, kad rečitatyvai, *parlante* ar panašūs atlikimo būdai yra netinkami (ibid.: 136).

Šv. Apeigų kongregacijos instrukcijose (1884, 1894) vėl kartojami tie patys reikalavimai: liturgijoje privaloma lotynų kalba, motetų tekstai turi būti tik iš Bažnyčios patvirtintų šaltinių, juos draudžiama kaip nors keisti; choro repertuarą privalu rinktis iš aprobuotų muzikos katalogų, už repertuarą atsako chorvedžiai ir vargonininkai; pageidaujama, kad choro nebūtų matyti. Iškeliama choralo ir Palestrinos stiliaus kūrybos vertė (nors neatmetama ir vėlesnė kūryba<sup>38</sup>); nurodoma, kad giedojimas yra pagrindinis muzikinis apeigų elementas, kurio instrumentai neturi užgožti; raginama kurti mokyklas bažnyčios muzikams lavinti (ibid.: 141).

Vis griežtesnį toną XIX a. Bažnyčios dokumentuose vainikavo pop. Pijaus X (1903–1914) *motu proprio Tra le sollecitudini* (1903) su jį palydinčiu laišku Romos vikarui

36 „Kur tik įmanoma, giedojimo mokyklose turėtų būti pradėti lavinti berniukai (*soprani, contralti*), kurie vėliau taps gerais tenorais ir bosais. Taip buvo praeities laikais, kai jie <...> turėjo labiausiai išugdusius mokytojus, tokius kaip Palestrina <...>. Jeigu to nebus padaryta, bažnytinė muzika nukentės“ (Hayburn 1979: 127).

37 „Visa muzika, įskaitant ir kompozicijas *a cappella*, turi būti atliekama kilnia maniera. <...> Visi nereikalingi žodžių pakartojimai ir visi pakeitimai bei savavališki iškraipymai yra draudžiami“ (Hayburn 1979: 135).

38 „Chromatinė muzika [vėlesnis daugiabalsiškumas], <...> kuri yra italų ir kitų pripažintų užsienio mokyklų (*accreditati maestri*), ypač Romos, meistrų (*Maestri Romani*) kompozicijos <...>, taip pat yra verta dalyvauti Dievo garbinime“ (Hayburn 1979: 141).

kardinolui Pietro Respighi<sup>39</sup>. Janas Michaelis Joncas pažymi, kad šiame dokumente buvo diferencijuotos ir aptartos skirtingos bažnytinės muzikos rūšys, pateikti įsakmūs nurodymai giesmininkams ir būdai, kuriais bažnytinė muzika gali ir turi būti plėtojama apeigose (Joncas 1997: 1).

Minėtame *motu proprio*, aptariant choro repertuarą, svarbiausiu ir tinkamiausiu Bažnyčios apeigoms pripažįstamas grigališkasis choralas, jam prilygsta XVI a. polifonija, kuri greta choralo turi būti naudojama bent jau svarbiausių bazilikų ir katedrų chorų repertuare (II sk., §3). Vėlesnė („modernaus stiliaus“) muzika tinka su išlygomis: ji turi būti ne pasaulietinė, o skleidžianti dvasingus ir pamaldžius jausmus; instrumentai neturi užgožti giedojimo. Chorui leidžiama giedoti tik lotyniškai, jokiais būdais nekeičiant liturginio teksto, aiškiai ištariant žodžius (III sk., §7, 9; VI sk., §16). Popiežius Pijus X choro veiklą prilygino liturginei tarnystei, kurios moterys negali atlikti, todėl į bažnytinis chorus turi sugrįžti berniukai (V sk., §12–13)<sup>40</sup>. Chore giedantys vyrai turi būti pamaldūs ir dori, jiems patariama dėvėti dvasininkų drabužius ir kamžas, o kolektyvas turi būti bent grotelėmis atskirtas nuo bendruomenės (V sk., §15). Atskiras dėmesys kreipiamas į liturginės giesmės trukmę – muzika turi tarnauti liturgijai: „Neleistina versti kunigą laukti prie altoriaus dėl to, kad giesmės trukmė nėra pritaikyta liturgijai“ (VII sk., §22). Kaip ir ankstesniuose dokumentuose, *motu proprio* skatinama steigti *scholae cantorum*, remti bažnytinės muzikos mokyklų veiklą (VIII sk.).

## Bažnyčios choro sampratos, repertuaro ir vaidmens liturgijoje kaitos apžvalga

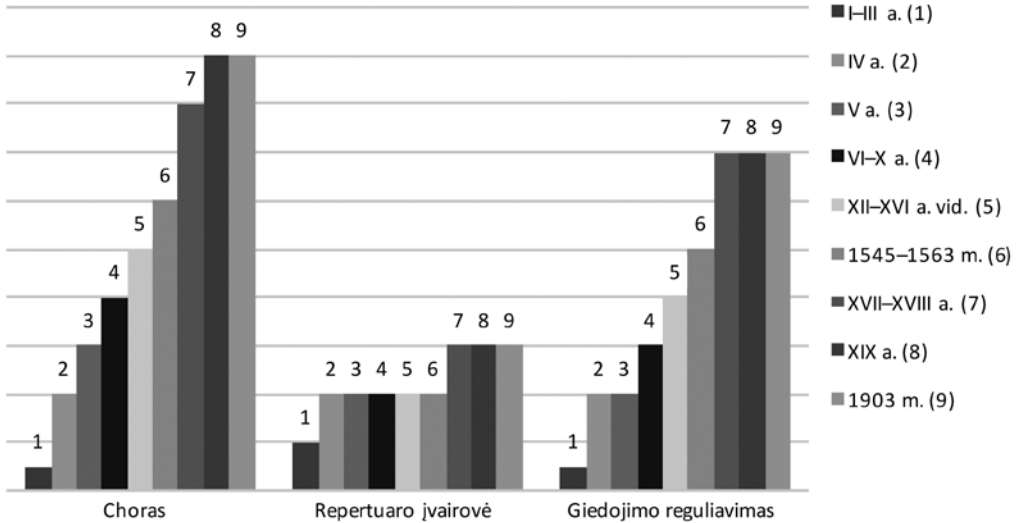
Toliau pateikiama diagrama iliustruoja choro (kaip liturgijos dalyvio) autonomiškumo, repertuaro įvairovės ir giedojimo reglamentavimo Katalikų Bažnyčioje I–XX a. pr. kaitą.

39 Prieiga per internetą: <<http://adoremus.org/TraLeSolleclitudini.html>> [žiūrėta 2015 05 15]; *Muzikos aidai* (red. T. Brazys), 1926, Nr. 1, p. 14–15; Nr. 2, p. 6–9; Nr. 3–6, p. 24–27.

*Motu proprio* turėjo lemiamos įtakos vėlesniems Bažnyčios dokumentams iki Vatikano II susirinkimo: tai pop. Pijaus XI apaštalinė konstitucija *Divini cultus sanctitatem* (1928), pop. Pijaus XII enciklikos *Mediator Dei* (1947) ir *Musicae sacrae disciplina* (1955), Šv. Apeigų kongregacijos instrukcija *De musica sacra et sacra liturgia* (1958). Visi šie ir kiti XX–XXI a. Bažnyčios dokumentai prieinami internete, *Adoremus Bulletin* svetainėje (<<http://adoremus.org/Musictoc.html>> [žiūrėta 2016 06 01]).

40 To pasiekti nepavyko, tad netrukus draudimas moterims giedoti bažnyčioje buvo atšauktas. Ruffo teigimu, „*Tra le solleclitudini* ir vėlesniuose dokumentuose <...> choro idealas buvo dvasininkų choras“. „Liturginio choro vaidmuo <...> buvo siejamas su tarnyste apeigose: tik dvasininkai ją galėjo atlikti tinkamai ir deramai. <...> Tik tuose choruose, kurie turi klerikalinį statusą [t. y. sudaryti iš vyrų ir berniukų], atsiskleidžia autentiška liturginio choro samprata“ (Ruff 2007: 386, 387).

Diagrama. Choro autonomiškumas, repertuaro įvairovė ir giedojimo reguliavimas Katalikų Bažnyčioje



Kaip matome, choro autonomiškumas vis didėjo – nuo IV a. bendruomenėje jis tapo atskira grupe ir ilgainiui perėmė visus liturginius giedojimus. Choro repertuaras tolydžio įvairėjo (pirmais amžiais dokumentuose minimos vien psalmės ir himnai, vėliau radosi grigališkojo choralo žanrai ir kt.), tapo „įkandamas“ tik profesionaliems giedotojams (daugiabalsės kompozicijos) ir net koncertinio pobūdžio, per kurį bažnytinė kūryba atsiskyrė nuo natūralios liturginių apeigų tėkmės. Tai skatino vis didesnę giedojimo reguliavimą Bažnyčios dokumentuose – detalius nurodymus, ką ir kaip (ramiai, tvarkingai, maldingai, suprantamai) giedoti, primygtinius pakartotinius reikalavimus vengti profaniškų elementų ir taikytis prie apeigų. Greta choralo ilgainiui pripažinta polifoninė kūryba *a cappella* (XVIII a. dokumentuose minimos ir paprastesnės daugiabalsės giesmės) – pastarąsias dvi rūšis „kanonizavus“, XVIII–XX a. pr. dokumentuose su išlygomis (ne solo, ne operos stiliumi, instrumentams neužgožiant balsų ir pan.) apeigose leista ir „moderni“ vokalinė instrumentinė kūryba. XX a. pr. bažnyčios choras tebesuvokiamas kaip liturgijai labai svarbus *quasi* dvasinis kolektyvas, kuris turėtų orientotis į Popiežiaus choro modelį.

Įteikta 2016 09 05  
Priimta 2016 11 03

## LITERATŪRA

- Daunoravičienė, G. Motetas – *cantus mediocris*: liturginės ir kompozicinės paralelės. *Soter*, 2005, Nr. 16(44), p. 90–106.
- Felleler, K. G.; Hadas, M. Church Music and the Council of Trent. *The Musical Quarterly*, 1953, Vol. 39, No. 4 (Oct.), p. 576–594.
- Gudelis, R. *Chorinis menas visuomenės kultūroje: Europos chorinė tradicija ir jos įsitvirtinimas Lietuvoje* [Mokslinė monografija]. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 2001.
- Hayburn, F. R. *Papal Legislation on Sacred Music, 95 A. D. to 1977 A. D.* Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press, 1979.
- Harris, A. C. Church Choirs in History. *Music & Letters*, 1936, Vol. 17, No. 3, p. 210–217.
- Joncas, J. M. *From Sacred Song to Ritual Music: Twentieth-Century Understandings of Roman Catholic Worship Music*. Collegeville: The Liturgical Press, 1997.
- Juškevičius, J. Žmogaus teisių ištakų ieškant: *libertatis initium* krikščionėjančioje romėnų teisėje. *Soter*, 2010, Nr. 34(62), p. 133–148. Prieiga per internetą: <[http://vddb.library.lt/fedora/get/LT-eLABa-0001:J.04~2010~ISSN\\_1392-7450.N\\_34\\_62.PG\\_133-148/DS.002.0.01.ARTIC](http://vddb.library.lt/fedora/get/LT-eLABa-0001:J.04~2010~ISSN_1392-7450.N_34_62.PG_133-148/DS.002.0.01.ARTIC)> [žiūrėta 2014 12 24].
- Kalavinskaitė, D. Katalikų Bažnyčios dokumentai. *Bažnytinė muzika*: enciklopedinis žinynas. Sudarytojas J. Vilimas. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2011, p. 190–212.
- Pius X. *Tra le sollicitudini, 1903. Adoremus Bulletin Online Edition*. Prieiga per internetą: <<http://adoremus.org/TraLeSollicitudini.html>> [žiūrėta 2015 05 15].
- Ruff, A. *Sacred Music and Liturgical Reform Treasure and Transformations*. Chicago, Mundelein, Illinois: Hillenbrand Books, 2007.
- Saulnier, D. *Grigališkasis choralas*. Vilnius: Vilniaus Šv. Kazimiero grigališkojo choralo studija, 2014.
- Scherr, R. Competence and Incompetence in the Papal Choir in the Age of Palestrina. *Early Music*, 1994, Vol. 22, No. 4 (Nov.), p. 606–629.
- Schuler, R. The Cappella Sistina. *Caecilia: a Quarterly Review of Catholic Church Music*, 1963–1964 (Winter), Vol. 90, No. 4, p. 143–160. Prieiga per internetą: <[http://media.musicasacra.com/publications/caecilia/caecilia\\_v90v04\\_1963.pdf](http://media.musicasacra.com/publications/caecilia/caecilia_v90v04_1963.pdf)> [žiūrėta 2015 01 06]
- Sikorskas, V. *Musica Sacra Katalikų Bažnyčioje ir jos vertinimas Lietuvoje liturginiu požiūriu* [Daktaro disertacija. Humanitariniai mokslai, Teologija (02 H)]. Kaunas, Vytauto Didžiojo universitetas, 2012.
- Smith, J. G.; Young, M. P. *Chorus*. *Grove Music Online*. Prieiga per internetą: <[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05684?q=chorus&search=quick&pos=4&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05684?q=chorus&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit)> [žiūrėta 2014 12 24].
- Stubbs, G. E. Why We Have Male Choirs in Churches. *The Musical Quarterly*, 1917, Vol. 3, No. 3, p. 416–427.
- Unger, P. M. *Historical Dictionary of Choral Music*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2010.
- Vilimas, J. Šv. Cecilijos draugijos. *Bažnytinė muzika*: enciklopedinis žinynas. Sudarytojas J. Vilimas. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2011, p. 92–93.

## The choir of the Catholic Church: its concept, repertoire and nature of performance

**SUMMARY.** The choir of the Catholic Church is one of the most active participants and developers of liturgical rites. Church documents reveal that certain requirements are expected of choir chanters. The function of the choir, as well as the artistic tradition of the European choir, is explored and reflected upon as well. The aim of this paper is to demonstrate how the concept and role of the choir in Catholic liturgical rites changed throughout different historical periods.

In the first centuries of Christianity, the choir was equated with the religious community that sang *a cappella*, often unprofessionally. In the 4th century, *schola cantorum* started its formation and professional singing became a priority. Starting from the 6th century, Gregorian chant dominated in the rites. The choir was a group of 15–30 singers, a majority of whom were clerics and performed close to the altar. The choir became the dominant performer of sacred music.

The aspect of pastoral care, and a tranquil and humble manner of performance is emphasised in Church documents from the 6th to the middle of the 16th century. Polyphonic music was restricted in rites except during celebrations, yet it must not have distracted believers. The Sistine Chapel choir, an exemplary model of a church choir, was formed at the Council of Trent.

The choir became a more autonomous participant of the liturgical rites in the 17th–18th centuries. It was separated from the community and moved from the altar to the end of the church. Church documents stated that the liturgical text was considered to be the most important aspect of sacred music and as such, instruments have not prevailed over singing. Profane elements, especially the theatrical style, were forbidden in church from the 19th to the beginning of the 20th century. The choir was still understood as a *quasi* spiritual collective of men.

The graph illustrates changes in the choir's autonomy, repertoire and regulations of singing in the Catholic Church (from the 1st to the beginning of the 20th century).

**KEYWORDS:**  
Church documents,  
choir, repertoire,  
Catholic liturgy,  
*schola cantorum*,  
sacred music,  
Gregorian chant,  
choir conductor.

Vytautas GIEDRAITIS

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

## Prancūzų klarneto mokykla: estetika, stilius, repertuaras

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

prancūzų  
klarneto mokykla,  
*solo de concours.*

ANOTACIJA. Prancūzų klarneto mokykla yra glaudžiai susijusi su muzikos mokymo institucijomis, kuriose formavosi svarbiausi šio instrumento pedagogikos principai ir interpretacinė kultūra. Tuo požiūriu išskirtinę vietą užima daugiau nei dviejų šimtų metų tradicijas puoselėjanti Paryžiaus konservatorija, pagrindinė šios srities muzikos mokymo institucija Prancūzijoje. Šioje konservatorijoje susiformavo savitos pedagogikos, grojimo technikos, instrumento konstrukcijos tobulinimo, garso estetikos ir repertuaro plėtros tradicijos, kurias galima laikyti prancūzų klarneto mokyklos etalonu ir tipišku pavyzdžiu. Dėl šios priežasties prancūzų klarneto mokyklai apibūdinti Paryžiaus konservatorijos klarneto klasė pasirinkta kaip iškiliausias ir tipiškas reiškinys, kartu aptariant jos genezę, raidos bruožus ir specifiką.

### Paryžiaus konservatorijos klarneto klasė: mokyklos formavimasis ir žymiausi pedagogai

1795 m. Prancūzijos vyriausybės sprendimu dvi tuo metu veikusios muzikos mokyklos – *École Royale de Chant* ir *Garde Nationale Parisienne* – buvo sujungtos į *Conservatoire de Musique* (Pierre 1900). Įsteigus Paryžiaus konservatoriją (1795) klarnetą dėstė ne mažiau kaip 12 profesorių, visi kartu jie turėjo 104 studentus (Kroll 1968: 69). Daugiausia profesionalių klarnetininkų reikėjo kariniams pučiamųjų orkestrams, operos teatrams.

Prancūzų klarneto mokyklos pradininku laikomas Xavieras Lefèvre (1763–1829). Jis sukonstravo ir panaudojo papildomą vožtuvą *cis-gis<sup>2</sup>*, parašė metodinį darbą apie tai, kaip taisyklingai groti šešių vožtuvėlių klarnetu (*Méthode de clarinette*) (Lefèvre 1802, 1974), be to, sukūrė kūrinių: koncertų, etiudų, pjesių. X. Lefèvre vadovėlis vėliau buvo išverstas į daugelį kalbų ir naudojamas muzikos mokyklose kaip viena pagrindinių priemonių rengiant klarnetininkus. Po 29 metus trukusios X. Lefèvre kadencijos pagrindiniu klarneto profesoriumi buvo paskirtas jo jaunesnysis brolis Louisas Lefèvre (1773–1833), tuo metu grojęs solo klarnetu Paryžiaus Operoje. L. Lefèvre mirus, klarnetininkų klasę perėmė vienas ryškiausių to meto profesorių – Frédéricas Berras (1794–1838), kuris gimė Manheime, Vokietijoje, tačiau padarė didelę įtaką prancūzų klarneto mokyklos

formavimui, klarneto konstrukcijai ir repertuarui. F. Berras parašė studiją, skirtą patobulintam 14 vožtuvėlių klarnetui (*Traité complet de la clarinette à 14 clefs*, 1836). Daugiausia kompozicijų jis sukūrė klarnetui (2 koncertai, 11 solo kūrinų, 28 fantazijos įvairiomis temomis), taip pat rašė kariuomenės orkestrams ir kamerinės sudėties ansambliams.

1838 m. mirus F. Berrui, klarneto profesoriumi tapo vienas ryškiausių prancūzų klarneto mokyklos klarnetininkų – Hyacinthe’as Eléonore’as Klosé (1808–1880). Jis dar labiau negu pirmtakai išpopuliarino klarnetą kaip naujos konstrukcijos instrumentą, gerokai paslankesnę grojant visas tonacijas. Jo sukurta ir pasiūlyta vožtuvėlių sistema, pritaikyti „judantys žiedai“ (*clarinette à anneaux mobiles*) reikšmingai praplėtė prancūziško klarneto galimybes. Ši sistema buvo perimta iš Theobaldo Böhmo (1794–1881) sistemos fleitai. H. Klosé, bendradarbiaudamas su Paryžiaus instrumentų meistrui Louisu-Auguste’u Buffet (1816–1884), 1839 m. viešai pademonstravo naują instrumentą, kurio pranašumas buvo labai ryškus: lygiai skambėjo visi registrai, buvo galima atlikti visokius trilius, išgauti *legato* ir t. t. Būtent H. Klosé suteikė pagrindinę kryptį naujai prancūzų mokyklai, kuri dėl savo pranašumo plito kitose šalyse. Jo instrumento vožtuvėlių sistemos reforma ir parengta metodika tapo pagrindu daugeliui klarneto mokyklų: italų, anglų, ispanų ir net amerikiečių. Pedagoginiams tikslams sukurti jo etiudai, koncertai, solo rinkiniai ir 1843 m. išleistas vadovėlis *Méthode pour servir à l’enseignement de la clarinette: à anneaux mobiles* iki šiol tebėra pagrindinė mokymo priemonė tiek Prancūzijos, tiek daugelio kitų šalių muzikos mokyklose. Vadovėlyje ne tik sistemingai išdėstyti kūriniai, bet ir pateiktas meninis visų technologinių uždavinių sprendimas (Klosé 1843). Per ilgą, 30 metų, profesoriaus kadenciją H. Klosé išleido daug talentingų absolventų, tarp kurių žymiausi Paryžiaus konservatorijos dėstytojai ir *premier prix* (pirmoji premija – aukščiausias Paryžiaus konservatorijos įvertinimas baigiant studijas) laimėtojai: Adolphe’as Leroy, Cyrille’as Rose, Charles’is Turbanas. Po H. Klosé kadencijos kiti klarnetininkai profesoriai baigiamiesiems egzaminams skirtų *solo de concours* (konkursinis solo) patys neberašė<sup>1</sup>, dažniausiai būdavo parenkami kitų autorių kūriniai klarnetui (C. M. von Weberio, F. Berro, H. Klosé, L. Spohro ir kt.).

X. Lefèvre, F. Berro ir H. Klosé profesoriavimo metu buvo suformuoti prancūzų klarneto mokyklos pagrindai ir metodai, šie klarnetininkai atsiskleidė ne tik kaip puikūs klarneto pedagogai, instrumento tobulintojai, bet ir talentingi kompozitoriai. Nuo 1824 iki 1895 metų visi kartu (X. Lefèvre, F. Berras ir H. Klosé) sukūrė 42 *morceaux de concours* (konkursinis kūrinys), kurių vienas pagrindinių tikslų – techninio lygio atskleidimas, nepriekaištingos technikos, artikuliacijos pademonstravimas. Nors tradicija patiems

1 Žr. Priedą Nr. 1. Paryžiaus konservatorijos klarneto profesorių sukurtų ar aranžuotų *solo de concours* kūrinių sąrašas chronologine tvarka (1824–1896).

klarnetininkams kurti *solo de concours* nutrūko atsistatydinus H. Klosé, tačiau kaip egzaminų kūriniai jie ne kartą buvo atrinkti 1869–1895 metais<sup>2</sup>. Iliustruojant tipinius XIX a. antrosios pusės techninius, virtuozinius uždavinius klarnetininkams, jų aukštas sudėtingumo lygmuo atsispindi H. Klosé kūrinuose. H. Klosé savo kūryboje išnaudoja visas klarneto konstrukcijos galimybes: greiti pasažai, įvairi artikuliacija, virtuozinės kadencijos – tai pirmųjų instrumentininkų virtuozų stiliaus recepcija klarneto repertuare.

Prie prancūzų klarneto mokyklos plėtros prisidėjo Adolphe'as Leroy (1827–1880). Paryžiaus konservatorijoje palyginti trumpai (1868–1876) dėstęs šis klarnetininkas išugdė talentingų studentų, tarp jų buvo ir Henris Selmeris (1858–1941), pučiamųjų instrumentų manufaktūros ir „Selmer“ korporacijos įkūrėjas. A. Leroy bendradarbiavo ir su „Buffet-Crampon“ instrumentų gamykla. Būtent A. Leroy'ui C. Saint-Saënsas dedikavo savo pirmąjį kūrinių pučiamiesiems – „Tarantelle“ op. 6 klarnetui, fleitai ir orkestrui (1851). 1876 m. A. Leroy profesoriaus pareigas perleido Cyrille'ui Rose (1830–1902), kitam H. Klosé mokiniui, kuris, kaip ir mokytojas, sukūrė ilgametę klarnetininkų ugdymo tradiciją (Gee 1981: 13).

Trumpai paminėjus pirmuosius Paryžiaus konservatorijos klarneto profesorius ir atsiliepiamus apie jų pedagogikos gaires, darytina išvada, kad būtent C. Rose dėstymo kadencija (1876–1900), per kurią jis išugdė naujos kartos klarnetininkus, kitaip suvokiančius garso estetiką, buvo svarbus posūkis prancūzų klarneto mokyklos tradicijoje. Klarnetininkas Danielis Bonade (1896–1976), prancūzų klarneto tradicijas išpopuliarinęs Jungtinėse Amerikos Valstijose, savo straipsnyje įvardija šį posūkį kaip klarnetininkų rengimą nebe kariniams pučiamųjų orkestrams, o frazavimo mokymą, kurio reikia grojant simfoniniame orkestre, operoje ir atliekant solo repertuarą: „Paryžiaus konservatorijoje iki C. Rose kadencijos klarnetininkai daugiausia buvo rengiami pučiamiesiems orkestrams. C. Rose, kuris buvo Paryžiaus Operos solo klarnetininkas, pasižymėjo nuostabių garsu ir artistišku frazavimo pojūčiu, tad šiuos uždavinius pirmasis pradėjo kelti savo studentams“ (Bonade 1950: 1). Reikėtų išskirti dar vieną aspektą, kodėl grojimo klarnetu estetika priartėjo prie instrumento, artimo vokalui, vokiškos operos tradicijos – skambaus, melodingo garso. C. Rose profesoriavimo metu egzaminams net 13 kartų buvo atrinkti C. M. von Weberio kūriniai (*Concertino* op. 26, Koncertai klarnetui ir orkestrui Nr. 1 f-moll ir Nr. 2 Es-dur), 2 kartus – Louis'o Spohro (1784–1859) Koncerto klarnetui ir orkestrui Nr. 2, op. 57, Es-dur fragmentai (1884 ir 1889 m.)<sup>3</sup>. Į egzaminų programas įtrauktas vokiečių kompozitorių romantinis klarneto repertuaras sustiprino klarneto skambesio ekspresyvumą, vokalinių žanrų stilistikos recepciją.

2 Žr. Priedą Nr. 1.

3 Žr. Priedą Nr. 1.



Klarneto pedagogikos srityje pasižymėjo Charles'is Turbanas (1845–1905) – dar vienas žymus prancūzų klarnetininkas, H. Klosé pedagoginių tradicijų tęsėjas, grojęs pirmu klarnetu *Theatre du Gymnase, Theatre Italien* ir Paryžiaus Operos teatre. Ch. Turbano žymiausias mokinys buvo Gastonas Hamelinas, vėliau taip pat dėstęs Paryžiaus konservatorijoje.

Prospère'as Mimart'as (1859–1929), 1878 m. laimėjęs *premier prix*, grojo kaip solo klarnetininkas *Pasdeloup* ir *Lamoureux* orkestruose, taip pat *Opera Comique*, nuo 1905 iki 1918 m. buvo Paryžiaus konservatorijos klarneto profesorius. Sekant tradicija dedikuoti egzaminams užsakytą kūrinį tuo metu dėstančiam klarnetininkui, P. Mimart'ui buvo dedikuotas Claude'o Debussy (1862–1918) „Première rhapsodie“ – vienas žymiausių *solo de concours* klarneto repertuaro kūrinių. P. Mimart'as 1911 m. šį kūrinį atliko viešai.

XX a. pradžioje ima vyrėti savita prancūziška estetika. Žvelgiant iš laiko perspektyvos, minėtini keli muzikos stilistikos etapai, suformavę grojimo klarnetu tradiciją ir prancūzišką grojimo kanoną. XIX a. akcentuojamas universalus virtuoziškas, klarneto dizaino ir konstrukcijos progresas, dar apibūdinamas kaip virtuozų kultūros ir klarneto tobulinimo etapas. Impresionizmas muzikoje pasireiškia savitomis garso tembro, stiliaus, ekspresijos, garso spalvų paieškomis, siekiu atrasti savitą prancūzišką klarneto skambesį, grojimo kanoną. Šiame kontekste impresionizmas ir C. Debussy kūryba projektuoja naują, savitą prancūzišką estetiką.

Henris Lefèbvre (1869–1923) – kitas C. Rose mokinys, užėmęs garbingiausią pedagogo poziciją Prancūzijoje. Būdamas 18-metis jis pelnė *premier prix* laureato vardą. Anot D. Bonade, C. Rose laikė H. Lefèbvre talentingiausiu savo mokiniu, jam perdavė savo instrumentus, taip pat pedagoginę tradiciją tęsti frazavimo ir gražaus, apvalaus klarneto garso kultūrą, kurią itin puoselėjo (Bonade 1950: 26). Šias grojimo klarnetu tradicijas tęsė H. Lefèbvre studentai, iš kurių net 35 buvo įvertinti aukščiausiu – *premier prix* – Paryžiaus konservatorijos įvertinimu; tarp jų žymiausi – Georges'as Bineau (1904), Ferdinandas Capelle (1905), Danielis Bonade (1913), Pierre'as Lefèbvre (1916). Sekdamas C. Rose tradicijomis, H. Lefèbvre pedagoginiame darbe daugiausia dėmesio skyrė garso estetikai, frazavimo niuansams, technikos ugdymą palikdamas antroje vietoje.

Vienas žymiausių XX a. klarnetininkų Louisas Cahuzac (1880–1960), C. Rose mokinys, po ilgametės karjeros Paryžiaus Operoje, *Théâtre Colonne, Concerts Symphoniques Fouché* savo laiką skyrė tik grojimui solo ir dirigavimui. Jo klarneto tembras buvo pilnas ir sodrus, garsas spalvingas, apvalus. Mokytiis pas L. Cahuzac studentai vykdavo iš viso pasaulio (Gee 1981: 21).

Prancūzų klarneto mokyklos plėtrai svarbi figūra buvo Auguste'as Périer (1883–1947), klarnetininkas virtuozas, solo klarnetininkas *Opéra Comique*, nuo 1919 iki 1947 m. –

pagrindinis klarneto profesorius Paryžiaus konservatorijoje. O. Krollio teigimu, atėjęs A. Périer kartai, išaugo reikalavimai klarnetininkų technikai, todėl jai ugdyti ir tobulinti tuo metu parašyta daug metodinės literatūros<sup>4</sup> klarnetui (Kroll 1968: 104). Visus A. Périer vadovėlius, pratimus ir etiudus išleido leidykla „Leduc“<sup>5</sup>. Siekiant išugdyti tinkamus klarnetininkų įgūdžius, etiudai buvo rašomi ne tik konservatorijos studentams, bet ir jaunesniems mokiniams. Toliau etiudai pateikiami pagal sudėtingumo lygmenį:

- 1936 m. „Le débutant clarinettiste“ (1–2);
- 1935 m. „20 études faciles et progressives“ (3–4);
- 1932 m. „331 exercices journaliers de mécanisme“ (4–7);
- 1933 m. „Études de genre et d’interprétation“ (5);
- 1933 m. „Études-Caprices en forme de duos (d’après Wieniawski)“ (5–6);
- 1931–1932 m. „Recueil de sonates pour l’étude du style classique“ (3 tomai) (6–7);
- 1930 m. „30 études“ (6–7);
- 1932 m. „20 études de virtuosité“ (7–8);
- 1930 m. „22 études modernes“ (7–9)<sup>6</sup>.

A. Périer metodiniuose kūriniuose klarnetui daug dėmesio skiriama greitajai pirštų technikai ir pažangiam jos lavinimui. Vidutinio sudėtingumo etiudai skirti smulkiajai technikai ir koordinacijai lavinti. Tobulėjantis klarnetininkų techninis pasirengimas progresavo įvairiais parametrais: greičio, natų lygumo, dinamikos, frazavimo. Klarnetininko sukurtuose etiuduose pateikti sekvencijų pasažai, sužymėtos dinamikos nuorodos, frazavimo kryptys, surašyta pirštų kontrolei ir stabilumui skirta artikuliacija iškelia konkrečius uždavinius, o juos tikslingai spręsdami atlikėjai išlavina būtinus techninius įgūdžius.

Paryžiaus konservatorijos klarnetininko profesoriaus pareigas 1948 m. perėmė Ullyse’as Delécluse’as (1907–1995). Kaip ir jo pirmtakas A. Périer, jis daug dėmesio skyrė klarneto technikos ugdymui ir virtuozinių įgūdžių tobulinimui. Tarp U. Delécluse’o studentų – žymiausi šiuolaikiniai klarneto virtuozai pedagogai ir atlikėjai: Michelis Arrignonas (g. 1948), Serge’as Dangainas (g. 1947), Michelis Portalas (g. 1935), Pascalis Moragues (g. 1963) ir kt. U. Delécluse’o profesoriavimo laikotarpiu (1948–1978) *solo de concours* techninės užduotys darėsi vis sudėtingesnės, dėl šios priežasties klarnetininkai profesoriai rašė vadovėlius ir studijas, kūrė etiudus, atitinkančius aukštesnius techninius reikalavimus. „Leduc“ leidykla išleido šiuos U. Delécluse’o kūrinius klarnetui:

4 Tai vadinamieji *metodai* – mokymo tikslais klarnetininkų parašyti vadovėliai, kuriuose pristatomas patobulintas klarneto modelis su grojimo instrukcijomis, pratimais, etiudais ir pirštuočių pavyzdžiais.  
 5 *Musique pour Clarinette*. „Alphonse Leduc“ leidyklos teminis katalogas. Paris: Leduc, 1996.  
 6 Leidyklų nurodyta sudėtingumo lygmenų klasifikacija nuo 1 iki 9 (1, 2, 3 – lengvas; 4, 5, 6 – vidutiniškai sudėtingas; 7, 8, 9 – sudėtingas, labai sudėtingas).

- 1951 m. „14 grandes études“ (8)<sup>7</sup>;  
 1953 m. „Vingt études faciles, d’après A. Samie“ (3–4);  
 1953 m. „J. S. Bach: 15 etiudų“ (pritaikyta klarnetui) (8);  
 1953 m. „N. Paganini: 17 kapričių“ (pritaikyta klarnetui) (8);  
 1965 m. „J. S. Bach: 6 siuitos violončelei, BWV 1007–12“ (pritaikyta klarnetui) (8).

U. Delécluse’o bandymai pritaikyti N. Paganini kapričius ir J. S. Bacho siuitas klarnetui buvo įvertinti kaip itin pavykę, tad šios kūrinių smuikui ir violončelei adaptacijos klarnetui užpildė metodinio, techninio repertuaro spragą. Kiekviename etuide keliami keleriopi uždaviniai: pirštų technikos, artikuliacijos, kvėpavimo ir baroko stilistikos pojūčio lavinimas. Klarnetui adaptuoti N. Paganini kapričiai, be klarnetininkų technikos lavinimo, virtuozinės smuiko technikos recepcijos, buvo atliekami ir kaip solo koncertinio repertuaro dalis.

Aptariant paskutiniuosius XX a. dešimtmečiais Paryžiaus konservatorijoje dėsciusius žymius klarneto pedagogus, išskirtinos dar kelios ryškios asmenybės: Guy Deplus (g. 1924), kuris pakeitė 30 metų dėsciusį U. Delécluse’ą, ir Michelis Arrignonas (g. 1948), Paryžiaus konservatorijoje dėstęs 1989–2010 metais. Šiuo metu *Conservatoire National de Music et de Danse de Paris* klarneto klasėje dirba profesoriai Pascalis Moragues (g. 1963) ir Phillipas Berrod (g. 1965).

U. Delécluse’o mokiniai P. Moragues ir Algirdas Budrys, analizuodami Paryžiaus konservatorijos studentų techninį pasirengimą ir repertuarą, kurį jie privalėjo parengti, panašiai vertino ir aprašė pamokų metu technikos lavinimui skirtą dėmesį. P. Moragues pirmus studijų konservatorijoje metus mokėsi pas U. Delécluse’ą, todėl galėjo palyginti jo ir vėlesnio savo pedagogo Guy’aus Depluso mokymo metodus: „Kiekvieną pamoką, kurių per savaitę būdavo dvi, reikėdavo parengti 5–6 naujus etiudus ir kiekvieną iš jų groti nesustojant; gamas Delécluse’as taip pat atidžiai išklausedavo. Guy Deplusas per pamokas gerokai daugiau dėmesio skirdavo meninei literatūrai ir atlikėjo koncertinių įgūdžių tobulinimui“ (Willett 1988: 48).

U. Delécluse’o profesoriavimo kadencijos metu Paryžiaus konservatorijoje 1970–1971 m. stažavosi ir lietuvių klarnetininkas Algirdas Budrys. Po stažuotės publikuotame straipsnyje „Prancūzų klarneto mokyklos vystymosi kelias“ (1974) jis aprašė ir išanalizavo prancūzų klarneto mokyklos istorinę raidą, jos pokyčius, įtaką šiandieninei klarneto mokyklai. Remdamasis Prancūzijos bibliotekose surinkta medžiaga ir lankytais kursais, jis apžvelgė ne tik pagrindinę pedagoginę literatūrą, muzikinio mokymo sistemą, bet ir dėstymo metodus, su kuriais susidūrė stažuodamasis. A. Budrys rašė, kad „tuo metu

7 *Musique pour Clarinette* 1996.

pedagogo Ulyse'o Décluse'o (1907–1995) klasėje studentai keletą mėnesių grojo tik etiudus ir gamas“ (Budrys 1974: 196), ir tai patvirtina išskirtinį prancūzų klarneto mokyklos dėmesį virtuozistikumui ir technikai.

Jauniausios kartos prancūzų klarnetininkas Patrickas Messina (g. 1972), be neprikaištingai įvaldytos technikos (kvėpavimo, gamų, etiudų, *staccato*), pabrėžia savito garso koncepcijos svarbą – jaunosios kartos klarnetininkai turi ieškoti tik jiems būdingo garso ir frazavimo stiliaus (Magistrelli 2015: 47).

Paminėjus žymiausius Paryžiaus konservatorijos klarneto pedagogus ir jų techninius bei estetinius grojimo ypatumus, verta paanalizuoti konkursui-egzaminui užsakytų kūrinių stilių, *morceaux de concours* raidą nuo XIX a. pabaigos iki XX a. pabaigos, pasigilinti, kokie stiliai ir estetiškos nuostatos darė įtaką prancūziškam klarneto repertuarui.

### *Solo de concours* stiliaus kaita 1897–1984 m.

1897 m. buvo itin svarbaus prancūzų klarneto repertuaro etapo pradžia: beveik kasmet, išskyrus kelias išimtis, Paryžiaus konservatorijos kompozitoriai buvo prašomi sukurti egzaminui-konkursui *morceaux de concours*. Pažymėtina, kad labiausiai pavykę kūriniai tapo klarneto koncertinio repertuaro dalimi. Parašyti kūrinių buvo prašomi labai įvairaus statuso ir stilistinės pakraipos kompozitoriai – nuo muzikiniame gyvenime įsitvirtinusių autorių iki klarnetininkų virtuozų, komponavusių muziką labiau dėl metodikos. Aptariant šį gausų repertuarą, galima išskirti kelias stilistines tendencijas, kurios kartu su konkursui pasirinktų kompozitorių vardais savitai atskleidžia prancūzų klarneto mokyklos estetinius ir technologinius pokyčius. 1824–1868 m. sukurti klarnetininkų-kompozitorių kūriniai buvo ankstyvojo romantizmo stiliaus, labiau metodinio pobūdžio opusai, daugiausia skirti pademonstruoti klarneto galimybes. X. Lefèvre, H. Klosé, F. Berro stilius buvo išskirtinai virtuoziškas, dažnai kūriniai būdavo atliekami ir su pučiamųjų instrumentų orkestru. Populiariausi žanrai: *air varié* (melodija su variacijomis), solo, sonatos, koncertai.

1869–1896 m. išryškėjo neprancūzų kompozitorių įtaka klarnetininkams, nes C. Rose kadencijos metu daugiausia buvo pasirenkami vokiečių kompozitorių romantikų kūriniai klarnetui. Šis laikotarpis ypač svarbus garso estetikos, prancūziško garso etalono formavimuisi. Vokiečių kompozitorių romantikų kūriniai klarnetui pasižymėjo virtuozine technika, juos atliekant reikėjo brandžios interpretacijos: pažymėtini C. M. von Weberio, L. Spohro kūriniai, populiariūs žanrai – *concertino*, koncertas. Nuo 1897 iki 1918 metų *solo de concours* kūriniuose, pasirinktuose egzaminams, vyravo su operos žanro įtaka susijusi estetiškos kryptis. Kūriniuose klarnetui operos stilistika reflektuota

daugiausia operas rašiusių kompozitorių kūryboje; minėtini C. M. von Weberio, Reynaldo Hahn'o, André Messagerio, Jules'o Mouguet, Henrio Rabaud, Claude'o Debussy lyriniai, melodingi žėrinčios technikos kūriniai, tradiciškai nevengiama parodyti artikuliacijos, greitų pasąžų, įvairių techninių užduočių atlikėjams. Kompozitoriai impresionistai daug dėmesio skyrė skambesio spalvai, spalvinių pustonų niuansams, dinamikos ribų išplėtimui, ypač subtilios dinamikos (*p-pp*) išraiškai, naudojamas sudėtinis metras, vengiama aiškios ritminės pulsacijos, sukuriamas vis naujas mirguliuojantis muzikinis piešinys. O. Krollio teigimu, „C. Debussy „Première rhapsodie“ (Pirmoji rapsodija) darė didelę įtaką garso kokybės augimui ir valdymui“ (Kroll 1968: 84).

1919–1947 m. labiausiai atspindi modernų prancūzų kompozitorių braižą. Šis laikotarpis buvo produktyvus Paryžiuje kūrusiems jauniems kompozitoriams, iš kurių labiausiai savo stilistika išsiskyrė asociacija „Triton“ ir grupė „Les Six“ (Šešetas). Po 1945 m. klarnetininkų koncertiniame repertuare atsiradę kūriniai įtvirtino modernią prancūzų klarneto grojimo koncepciją – 1948–1984 m. buvo virtuozišku, techniškai labai sudėtingų kūrinių klarnetui laikotarpis. Nors Olivier'io Messiaeno (1908–1992) kūrinių nėra tarp užsakytojų klarnetininkų konkursui-egzaminui, tačiau fleitininkams skirtas kūrinys „Le Merle Noir“ buvo užsakytas 1952 metais. O. Messiaeno kūrybos filosofija darė įtaką ir XX a. antroje pusėje kūrusiems prancūzų kompozitoriams, kurių daugelis buvo jo studentai Paryžiaus konservatorijoje.

Ne visi specialiai konkursui 1897–1984 m. parašyti kūriniai rado savo vietą klarnetininkų repertuare, tačiau žymiausius iš *morceaux de concours* verta suklasifikuoti ir panagrinėti išsamiau. Vienas iš konkursinių kūrinių vertinimo kriterijų – populiarumas, t. y. kiek kartų jie buvo pasirinkti atrenkant klarnetininkus kandidatus į *premier prix* konkursą. Daugiau nei po vieną kartą egzaminui-konkursui buvo pasirinkti aštuonių kompozitorių kūriniai:

- ◆ Henri Rabaud (1873–1949), *Solo de concours* (konkursui atrinktas 1901, 1908, 1915, 1925 ir 1937 m.);
- ◆ André Messager (1833–1929), *Solo de concours* (konkursui atrinktas 1899, 1907, 1918 ir 1929 m.);
- ◆ Reynaldo Hahn (1874–1947), „Sarabande et theme varié“ (konkursui atrinktas 1903 ir 1920 m.);
- ◆ Charles Lefèvre (1843–1917), „Fantaisie-caprice“ (konkursui atrinktas 1905, 1915 ir 1916 m.);
- ◆ Philippe Gaubert (1879–1941), „Fantaisie“ (konkursui atrinktas 1911 ir 1942 m.);
- ◆ Henri Büsser (1872–1973), „Pastorale“ (konkursui atrinktas 1912 ir 1919 m.);

- ◆ Max d'Ollone (1875–1959), „Fantasie Orientale“ (konkursui atrinktas 1913, 1926 ir 1941 m.);
- ◆ Jeanine Rueff (1922–1999), *Concertino* (konkursui atrinktas 1950 ir 1959 m.).

Šie *morceaux de concours* klarneto repertuare atstovauja virtuozinių kūrinių kategorijai. Dauguma kompozitorių, kuriems buvo užsakyta sukurti konkursinius kūrinius, buvo Paryžiaus konservatorijos absolventai, be to, didelę jų dalis – *Prix de Rome* laureatai. Apibendrinant prancūzų kompozitorių kūrinių klarnetui būdingus estetikos ir stiliaus pokyčius, išskirtinos trys kryptys (chronologine tvarka):

- ◆ Eksperimentavimo su klarneto konstrukcija, instrumento inovacijų laikotarpis. 1824–1876 m. klarnetininkai-kompozitoriai daugiausia komponavo egzaminams skirtas, techninius uždavinius padedančias įgyvendinti pjeses, vyravo nesudėtingų formų kūriniai.
- ◆ Savitos garso estetikos formavimosi laikotarpis. 1877–1918 m. operos įtaka lėmė kūrinių melodingumą, skambumą, pažymėtinas prancūzų vokaline estetika ir impresionizmo priemonėmis paremto klarneto garso puoselėjimas ir eksponavimas.
- ◆ XX a. tarpukario ir pokario estetinė kultūra: modernaus mąstymo ir technologinių inovacijų sąveika (1918–1984). Ypač po 1945 m. modernios muzikos komponavimo tradicija darė įtaką prancūzų klarnetininkų techniniam instrumento valdymui, kartu pastebima klarnetininkų techninio lygio progreso refleksija konkursiniuose kūriniuose.

Apibendrinant duomenis apie įtakingiausius autorius ir populiarius žanrus, chronologiškai išskirti šie *solo de concours* laikotarpiai:

- ◆ 1824–1868 m. – daugiausia metodiniai kūriniai, klarnetininkai-kompozitoriai: X. Lefèvre, H. Klosé, F. Berras; vyravo virtuozinio stiliaus kompozicijos, žanrai: *air varié*, solo, sonatos, koncertai.
- ◆ 1869–1896 m. – daugiausia vokiečių kompozitorių kūriniai klarnetui, pasižymintys virtuozine technika, būtina brandžia atlikėjo interpretacija; kompozitoriai: C. M. von Weberis, L. Spohras; žanrai: *concertino*, koncertas.
- ◆ 1897–1918 m. – prancūzų operos, impresionizmo įtaka: A. Messageris, H. Rabaud, C. Debussy, C. M. Widoras.
- ◆ 1918–1947 m. – moderni kompozitorių stilistika: H. Martelli, M. Dautremer, J. Mazellier.
- ◆ 1948–1984 m. – techniškai sudėtingiausi kūriniai, įvairūs žanrai; ryškiausi kompozitoriai: H. Tomasi, E. Bozza, J. Françaix.

Išanalizavus Paryžiaus konservatorijos klarneto dėstytojų grojimo tendencijas, garso įvaidžio tipus, technikos svarbą ir įtakas klarnetininkų kartoms, visais laikotarpiais įžvelgiama koreliacija tarp dėstytojo kadencijos ir konkursui parašyto kūrinio stilistikos. Kadangi kūriniai buvo rašomi bendradarbiaujant kompozitoriams ir tuo metu dėsčiuosiems klarnetininkams, pastariesiems jie ir dedikuoti. Atsižvelgiant į kompozitoriaus kūrybinį stilių, išskirtini keli ryškaus kompozitorių ir atlikėjų bendradarbiavimo laikotarpiai. Klarnetininkai atlikėjai palaikė ryšius su instrumentų manufaktūromis, dažnai ir patys plėtė instrumento galimybes, diegė naujoves, taikė tobulesniam grojimui skirtus metodus, kuriuos naudodami studentai išplėtė instrumento solinį repertuarą. Garso kultūros propaguotojas C. Rose parinkdavo egzaminams vokiečių kompozitorių kūrinius. Virtuozinės krypties, stipraus techninio parengimo šalininkas U. Delécluse'as dėmesį sutelkdavo į etiudų ir gamų grojimą. Dauguma konkursinių kūrinių yra sudėtingi (ir techniniu požiūriu), ryškiausi jų pavyzdžiai – H. Tomasi (1901–1971) Koncertas klarnetui ir orkestrui (1953), E. Bozza (1905–1991) „Bucolique“ klarnetui ir fortepijonui (1949), J. Françaix (1912–1997) „Tema con Variazioni“ klarnetui ir fortepijonui (1974), J. Rueffo (1922–1999) *Concertino* klarnetui ir fortepijonui (1950), I. Gotkovsky (g. 1933) Koncertas klarnetui ir orkestrui (1968). Išvardyti klarneto repertuaro kūriniai yra vieni sudėtingiausių, tačiau dažnai atliekami klarnetininkų profesionalų ir koncertuojančių solistų rečitalių programose.

*Įteikta 2016 09 20  
Priimta 2016 11 14*

#### LITERATŪRA

- Bonade, D. Henri Lefèbvre. *The Clarinet*, 1950, (1), Nr. 4, p. 26–27.
- Budrys, A. Prancūzų klarneto mokyklos vystymosi kelias. *Menotyra*, V, 1974, p. 189–200.
- Cuper, P.; Paul, J. M. The Paris Conservatoire: *Solos de Concours* and Prize Winners from Origins to Present Day. *The Clarinet*, 1988, (15), Nr. 3, p. 40–48.
- Gee, R. H. *Clarinet Solo de Concours, 1897–1980*. An annotated bibliography. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- Klosé, H. E. *Méthode pour servir à l'enseignement de la clarinette à anneaux mobiles*. Paris: Meissonnier, 1843.
- Kroll, O. *The Clarinet*. New York: Taplinger, 1968.
- Lefèvre, X. *Méthode de clarinette*. Paris: 1802; Genève: Minkoff Reprints, 1974.
- Magistrelli, L. Interview with Patrick Messina. *The Clarinet*, 2015, (42), Nr. 4, p. 46–47.
- Musique pour Clarinette*. „Alphonse Leduc“ leidyklos teminis katalogas. Paris: Leduc, 1996.
- Peircy, J. The Bonade Legacy. *The Clarinet*, 1976, (4), Nr. 1, p. 8–9.
- Pierre, C. *Le Conservatoire National de Musique et de déclamation: Documents Historiques et Administratifs Recueillis ou Constitués*. Paris: Imprimerie nationale, 1900.
- Weber, D. Clarinetists of Paris. *The Clarinet*, 1954, Nr. 16, p. 5–6.
- Willett, Ch. An interview with Pascal Moragues. *The Clarinet*, 1988, (16), Nr. 1, p. 48–51.

PRIEDAS NR. 1. Paryžiaus konservatorijos klarneto profesorių sukurtų ar aranžuotų *solo de concours* kūrinių sąrašas chronologine tvarka (1824–1896)

Metai	Kūrinys	Kompozitorius
<b>Xavier Lefèvre<sup>1</sup></b>		
1824	Koncertas klarnetui F-dur	Xavier Lefèvre (1763–1829)
<b>Frédéric Berr</b>		
1836	„Air varié“ Nr. 11	Frédéric Berr (1794–1838)
<b>Hyacinthe Klosé</b>		
1837	Solo klarnetui Nr. 3, op. 13, G-dur	Hyacinthe Klosé (1808–1880)
1838	Solo klarnetui Nr. 3, op. 13, G-dur	Hyacinthe Klosé
1839	Solo Nr. 1, op. 9, G-dur	Hyacinthe Klosé
1840	<i>Concerto</i>	Hyacinthe Klosé
1841	<i>Concerto</i>	Hyacinthe Klosé
1842	„Air varié“	Hyacinthe Klosé
1843	„Air varié“	Hyacinthe Klosé
1844	Solo klarnetui Nr. 3, op. 13, G-dur	Hyacinthe Klosé
1845	„Air varié“ Nr. 4, op. 12, F-dur	Hyacinthe Klosé
1846	Solo Nr. 5, op. 15, F-dur	Hyacinthe Klosé
1847	„Solo Bolero“	Hyacinthe Klosé
1848	„Air varié“ Nr. 3, op. 11, B-dur	Hyacinthe Klosé
1849	„Air varié“	Hyacinthe Klosé
1850	Solo Nr. 1, op. 9, G-dur	Hyacinthe Klosé
1851	Solo Nr. 7, op. 17, C-dur	Hyacinthe Klosé
1852	Solo Nr. 5, op. 15, F-dur	Hyacinthe Klosé
1853	Solo Nr. 8, op. 19, B-dur	Hyacinthe Klosé
1854	Solo Nr. 9, op. 25, F-dur	Hyacinthe Klosé
1855	Solo Nr. 4, op. 14, g-moll	Hyacinthe Klosé
1856	Solo Nr. 6, op. 16, d-moll	Hyacinthe Klosé
1857	Solo Nr. 9, op. 25, F-dur	Hyacinthe Klosé
1858	Solo Nr. 8, op. 19, B-dur	Hyacinthe Klosé
1859	Fragmentas iš Solo Nr. 5	Hyacinthe Klosé
1860	Solo Nr. 10, op. 27, G-dur	Hyacinthe Klosé
1861	Solo Nr. 9, op. 25, F-dur	Hyacinthe Klosé
1862	Solo Nr. 11, op. 28, C-dur	Hyacinthe Klosé
1863	Solo Nr. 10, op. 27, G-dur	Hyacinthe Klosé
1864	Solo Nr. 12, F-dur	Hyacinthe Klosé
1865	Solo Nr. 9, op. 25, F-dur	Hyacinthe Klosé
1866	Solo Nr. 11, op. 28, C-dur	Hyacinthe Klosé
1867	Solo Nr. 6, op. 16, d-moll	Hyacinthe Klosé
1868	„Air varié“ Nr. 5, op. 15, F-dur	Hyacinthe Klosé



Adolphe Leroy		
1869	Solo Nr. 1, g-moll	Frédéric Berr
1870	Solo Nr. 2, C-dur	Hyacinthe Klosé
1872	„Air varié“ Nr. 4, op. 12, F-dur	Hyacinthe Klosé
1873	Solo Nr. 1, g-moll	Frédéric Berr
1874	Solo klarnetui Nr. 3, op. 13, G-dur	Hyacinthe Klosé
1875	Solo Nr. 11, op. 28, C-dur	Hyacinthe Klosé
1876	Solo Nr. 11, op. 28, C-dur	Hyacinthe Klosé
Cyrille Rose		
1877	<i>Concertino</i> , op. 26, Es-dur	C. M. von Weber (1786–1826)
1878	Koncertas Nr. 1, op. 73, f-moll, I d.	C. M. von Weber
1879	Koncertas Nr. 2, op. 74, Es-dur, I d.	C. M. von Weber
1880	Koncertas Nr. 2, op. 74, Es-dur, I d.	C. M. von Weber
1881	„Polonaise“	Hyacinthe Klosé
1882	Solo B-dur	Jules Demerssemann (1833–1866)
1883	„Fantaisie et Rondo“, op. 34	C. M. von Weber–C. Rose
1884	Koncertas Nr. 2, op. 57, Es-dur (fragmentai)	Louis Spohr (1784–1859)
1885	Solo Nr. 9, op. 25, F-dur	Hyacinthe Klosé
1886	Koncertas Nr. 1, op. 73, f-moll, I d.	C. M. von Weber
1887	<i>Concertino</i> , op. 26, Es-dur	C. M. von Weber
1888	Koncertas Nr. 2, op. 74, Es-dur, II, III d.	C. M. von Weber
1889	Koncertas Nr. 2, op. 57, Es-dur (fragmentai)	Louis Spohr
1890	„Fantaisie et Rondo“, op. 34	C. M. von Weber–C. Rose
1891	Koncertas Nr. 2, op. 74, Es-dur, I d.	C. M. von Weber
1892	Solo Nr. 10, op. 27, G-dur	Hyacinthe Klosé
1893	Koncertas Nr. 1, op. 73, f-moll, I d.	C. M. von Weber
1894	Koncertas Nr. 2, op. 74, Es-dur, I d.	C. M. von Weber
1895	Solo Nr. 11, op. 28, C-dur	Hyacinthe Klosé
1896	<i>Concertino</i> , op. 26, Es-dur	C. M. von Weber

PRIEDAS NR. 2. Paryžiaus konservatorijos užsakymu sukurtų *solo de concours* sąrašas (1897–1987) chronologine tvarka su leidyklų pavadinimais ir leidyklų nurodytais sudėtingumo lygmenimis

Metai	Kompozitorius	Kūrinys	Leidykla	Sudėtin- gumo lygmuo <sup>2</sup>
1897	Georges Marty (1860–1908)	„Premiere Fantaisie“	Paris: Leduc	5
1898	Charles Widor (1844–1937)	„Introduction et Rondo“	Paris: Heugel	8
1899 <sup>3</sup>	André Messager (1833–1929)	<i>Solo de Concours</i>	Paris: Leduc	7
<b>Charles Turban<sup>4</sup></b>				
1900	Augusta Holmes (1957–1903)	„Fantaisie“	Paris: Leduc	6
1901 <sup>5</sup>	Henri Rabaud (1873–1949)	<i>Solo de Concours</i>	Paris: Leduc	6
1902	Jules Mouguet (1867–1946)	<i>Solo de Concours</i>	Paris: Leduc	5–6
1903 <sup>6</sup>	Reynaldo Hahn (1874–1947)	„Sarabande et Theme Varie“	Paris: Heugel	6
1904	Arthur Coquard (1846–1910)	„Melodie et Scherzetto“	Paris: Leduc	5
<b>Prosper Mimart</b>				
1905 <sup>7</sup>	Charles Lefébvre (1843–1917)	„Fantaisie-Caprice“	Paris: Leduc	5
1906	Paul Veronge de La Nux (1853–1928)	„Morceau de Concours“	Paris: Enoch	5
1907	Žr. 1899 m.			
1908	Žr. 1901 m.			
1909	Amédée Reuchsel (1875–1931)	„Fantaisie Appassionata“	Paris: Lemoine	6
1910	Claude Debussy (1862–1918)	„Premiere Rhapsodie“	Paris: Durand	8
1911 <sup>8</sup>	Philippe Gaubert (1879–1941)	„Fantaisie“	Paris: Heugel	7–8
1912 <sup>9</sup>	Henri Büsser (1872–1973)	„Pastorale“	Paris: Leduc	6
1913 <sup>10</sup>	Max d'Ollone (1875–1959)	„Fantasie Orientale“	Paris: Leduc	6
1914	J. G. Pennequin (1864–1914)	„Cantilene et Dance“	Paris: Evette et Schaeffer	6
1915	Žr. 1901 m.			
1916	Žr. 1905 m.			
1917	Žr. 1905 m.			
1918	Žr. 1899 m.			
<b>August Perier</b>				
1919	Žr. 1912 m.			
1920	Žr. 1903 m.			
1921	Marc Delmas (1885–1931)	„Fantaisie Italienne“	Paris: Andrieu Freres	6
1922	C. M. von Weber–C. Rose	„Recit et Polonaise“	Paris: Billaudot	7–8
1923	Gabriel Grovlez (1879–1944)	„Lamento et Tarentelle“	Paris: Leduc	6–7
1924	Henri Büsser (1872–1973)	„Cantegril“	Paris: Leduc	8
1925	Žr. 1901 m.			
1926	Žr. 1913 m.			
1927	Raoul Laparra (1876–1943)	„Prelude Valse et Irish Reel“	Paris: Leduc	6
1928	Armand Bournonville (1890–1957)	„Fantaisie-Impromptu“	Paris: Billaudot	7

1929	Žr. 1899 m.			
1930	Jules Marie Laure Maugue (1869–?)	„Bucolique“	Paris: Billaudot	7
1931	Paul Pierne (1874–1952)	„Andante-Scherzo“	Paris: Billaudot	7
1932	Marcel Gennaro (1888–?)	„Andante et Scherzo“	Paris: Louis Jacquot	7
1933	Stan Golestan (1875–1956)	„Eglogue“	Paris: Salabert	6
1934	Henri Busser (1872–1973)	„Aragon“	Paris: Leduc	6
1935	Maurice le Boucher (1882–1964)	„Ballade en Re Mineur“	Paris: Billaudot	7
1936	Jules Mazellier (1879–1959)	„Fantaisie-Ballet“	Paris: Leduc	7
1937	Henri Rabaud (1873–1949)	<i>Solo de Concours</i>	Paris: Leduc	
1938	André Bloch (1873–1960)	„Denneriana“	Paris: Edition Gras	7
1939	Joseph-Eduard Barat (1882–1963)	<i>Solo de Concours</i>	Paris: Leduc	7
1940	Paul Pierne (1874–1952)	„Andante-Scherzo“	Paris: Billaudot	7
1941	Žr. 1913 m.			
1942	Žr. 1911 m.			
1943	Marcel Dautremer (1906–1978)	„Recit et Impromptu“	Paris: Leduc	7
1944	Gaston Litaize (1909–1991)	„Recitativ et Theme Varie“	Paris: Leduc	7
1945	Henri Martelli (1895–1980)	„Preambule“	Paris: Billaudot	8
1946	Ramond Gallois-Montbrun (1918–1994)	„Concertstuck“	Paris: Leduc	8
1947	Marcel Mirouze (1906–1957)	„Humoresque“	Paris: Leduc	7
<b>Ullyse Delécluse</b>				
1948	Joseph Jongen (1873–1953)	„Recitativo et Airs de Ballet“	Brussels: Gervan Edition	8
1949	Eugene Bozza (1905–1991)	„Bucolique“	Paris: Leduc	7
1950 <sup>11</sup>	Jeanine Rueff (1922–1999)	<i>Concertino</i>	Paris: Leduc	8
1951	Georges Hugon (1904–1980)	„Scherzo“	Paris: Billaudot	7
1952	Pierre Revel (1901–1984)	„Fantaisie“	Paris: Leduc	8
1953	Henri Tomasi (1901–1971)	<i>Concerto</i>	Paris: Leduc	8
1954	Alain Bernaud (g. 1932)	„Concerto Lyrique“	Paris: Leduc	8
1955	Jules Semler-Collery (1902–1988)	„Fantaisie et Danse en Forme de Gigue“	Paris: Leduc	8
1956	Darius Milhaud (1892–1974)	„Duo Concertant“	Paris: Heugel	7
1957	Desire Dondeyne (1921–2015)	<i>Concertino</i>	Paris: Leduc	7
1958	Victor Serventi (1907–2000)	<i>Variations</i>	Paris: Leduc	7–8
1959	Žr. 1950 m.			
1960	Rene Bernier (1905–1984)	„Reverdies“	Paris: Leduc	8
1961	Jean Hubeau (1917–1992)	„Air Tendre et Varie“	Paris: Durand	7
1962	Rene Challan (1910–1978)	„Pièce de Concours“	Paris: Choudens	6
1963	Pierre Sancan (1916–2008)	<i>Sonatine</i>	Paris: Durand	8
1964	Claude Pascal (g. 1921)	„Trois Légendes“	Paris: Durand	7–8
1965	Marcel Mihalovici (1898–1985)	„Dialogues“	Paris: Heugel	9

1966	Henri Tomasi (1901–1971)	<i>Concerto</i>	Paris: Leduc	7
1967	Tony Aubin (1907–1981)	„Divertimento Dell’Incertezza“	Paris: Leduc	7
1968	Ida Gotkovsky (g. 1933)	<i>Concerto</i> (Finale)	Paris: Transatlantiques	8–9
1969	Desire Dondeyne (1921–2015)	„Triptyque“	Paris: Transatlantiques	8
1970	Alain Bernaud (g. 1932)	„Phantasmes“	Paris: Rideau Rouge	8
1971	Claude Arrieu (1903–1990)	<i>Capriccio</i>	Paris: Amphion	8
1972	Christian Manen (g. 1934)	„Quatre Paysages Italiens“	Paris: Choudens	8
1973	Michel Merlet (g. 1939)	„Diptyque“	Paris: Leduc	8
1974	Jean Françaix (1912–1997)	„Tema con Variazioni“	Paris: Eschig	8–9
1975	Marcel Bitsch (1921–2011)	„Bagatelle“	Paris: Leduc	7
1976	Janine Rueff (1922–1999)	<i>Variazioni</i>	Paris: Leduc	7–8
1977	Pierre Max Dubois (1930–1995)	„Coincidence“	Paris: Leduc	8
<b>Guy Deplus</b>				
1978	Alain Margoni (g. 1934)	„Variations et Hommage“	Paris: Editions Francaises de Musique-Cerda	8
1979	Jean Aubain (g. 1928)	„Pastorale et Scherzo“	Paris: Amphion	8
1980	Jean-Paul Holstein (g. 1939)	„Set Figures Magiques“	Paris: Eschig	8
1981	Jean-Louis Martinet (1912–2010)	„Piece“	Paris: Billaudot	
1982	Pierre Petit (1922–2000)	„Bavardages“	Paris: Leduc	8
1983	Jacques Charpentier (g. 1933)	<i>Concerto</i> Nr. 10 (pirma dalis)	Paris: Leduc	
1984	Jean-Paul Rieunier (1933–1992)	„Distances“	Paris: Salabert	
1987 <sup>12</sup>	Antoine Tisné (1932–1998)	„Horizons“ (klarnetui ir altui)		

## Priedų nuorodos

- 1 Nėra išlikusių duomenų, kurie konkursiniai kūriniai buvo rengiami Paryžiaus konservatorijos egzaminams 1795–1823 ir 1825–1835 metais.
- 2 Daugumai kūrinių leidyklos taikė sudėtingumo lygmenų klasifikaciją nuo 1 iki 9 (1, 2, 3 – lengvas; 4, 5, 6 – vidutiniškai sudėtingas; 7, 8, 9 – sudėtingas, labai sudėtingas).
- 3 André Messager (1833–1929), *Solo de Concours*, atrinktas konkursui 1907, 1918 ir 1929 m.
- 4 Ir toliau klasifikuojama chronologiškai nuo pirmų klarnetininko profesoriaus kadencijos metų.
- 5 Henri Rabaud (1873–1949), *Solo de Concours*, atrinktas konkursui 1908, 1915, 1925 ir 1937 m.
- 6 Reynaldo Hahn (1874–1947), „Sarabande et Theme Varie“, atrinktas konkursui 1920 m.
- 7 Charles Lefébvre (1843–1917), „Fantaisie-Caprice“, atrinktas konkursui 1915 ir 1916 m.
- 8 Philippe Gaubert (1879–1941), „Fantaisie“, atrinktas konkursui 1942 m.
- 9 Henri Büsser (1872–1973), „Pastorale“, atrinktas konkursui 1919 m.
- 10 Max d’Ollone (1875–1959), „Fantasie Orientale“, atrinktas konkursui 1926 ir 1941 m.
- 11 Jeanine Rueff (1922–1999), *Concertino*, atrinktas konkursui 1959 m.
- 12 Tradicija sukurti kūrinių specialiai konkursui tęsėsi iki 1984 metų. 1985 m. buvo pasirinktas K. Stockhauseno (1928–2007) „In Freundschaft“ (1977), o 1986 m. – G. Finzi (g. 1945) „Paroxysme“ klarnetui solo (1978). A. Tisné (1932–1998) „Horizons“ klarnetui ir altui buvo sukurtas 1985 m.

## The French clarinet school: aesthetics, style and repertoire

SUMMARY. The French clarinet school is closely related to music teaching institutions in which the culture of interpretation and the most important principles of the instrument's pedagogy took shape. In this regard, the Paris Conservatory, which has been upholding its traditions for more than two centuries and is the most important music teaching institution in this field in France, holds a special place. Distinctive teaching methods, playing techniques, traditions of instrument design improvement, aesthetics of sound and repertoire development, which may be considered the standard and the typical example of the French clarinet school, were developed at the Paris Conservatory. For this reason the Paris Conservatory clarinet class was chosen as the most prominent and typical phenomenon, with the additional aim of examining its origins, development features and specifics. Since 1897, the literature for clarinet and piano has undergone a development of forms and styles by skilled musicians, working in close contact with fine clarinetists. The composers commissioned to write the *solo de concours* – first influenced by 19th-century romantic opera and then 19th-century trends of impressionism, bitonalism, neoclassicism and atonalism, have produced an interesting and varied evolution of creativeness in an important body of solo clarinet literature.

KEYWORDS:  
French clarinet school,  
*solo de concours*.



# Muzikos interpretacija kaip kultūrinio vertimo strategija: B. Britteno vokalinis ciklas „Septyni Michelangelo sonetai“ tenorui ir fortepijonui op. 22

Paulė GUDINAITĖ

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

ANOTACIJA. Vokalinis sonetas, muzikoje adaptuojantis sudėtingą, rafinuotą, dažnai su Renesanso kultūros įvaizdžiais ir simbolika siejamą poetinę formą, yra gana retas žanras kompozitorių kūryboje. Palyginti su klasicizmo ir romantizmo laikotarpiais, būtent XX a. kompozitorių kūryboje pastebimas aktyvesnis literatūrinio soneto kaip poetinio pagrindo naudojimas kamerinėje vokalinėje muzikoje. Šiame straipsnyje pateikiama vieno reprezentatyviausių kamerinės vokalinės muzikos kūrinių, parašytų literatūrinio soneto poetiniu pagrindu, – XX a. anglų kompozitoriaus Benjamino Britteno vokalinio ciklo „Septyni Michelangelo sonetai“ tenorui ir fortepijonui op. 22 analizė dviem aspektais: kompoziciniu ir interpretaciniu. Remiantis perspektyvomis ir daug bendrų sąlyčio taškų turinčiomis intersemiotinio vertimo ir ekfrazės teorijomis, siekiama atskleisti kompozitoriaus naudotas kultūrinio vertimo strategijas semantiniu atžvilgiu ir apibendrintai aptarti ciklo atlikimų interpretacijas iš muzikinės stilistikos perteikimo strategijų pozicijos.

## REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:

intersemiotinis vertimas,  
ekfrazės teorija, sonetas,  
semantinė analizė,  
atlikimų analizė,  
Benjaminas Brittenas.

Nedidelę kamerinės vokalinės muzikos dalį sudaro kūriniai, parašyti vieno seniausių ir rafinuočiausių poetinių žanrų – soneto<sup>1</sup> – pagrindu. Nors ši sudėtinga ir itin apibrėžta poetinė forma, neretai siejama su Renesanso kultūros įvaizdžiais ir simbolika, o literatū-

1 Sonetas (it. *sonetto* – mažas garsas / dainelė) – Renesanso epochoje susiformavęs griežtos struktūros jambiniu pentametu parašytas 14-os eilučių eilėraštis, išsiskiriantis ypatingu skambumu ir muzikalumu, kuriam turi įtakos taisyklių gausa – pradedant eilėraščio sandara, rimavimu, turinio dėstymu, metru ir baigiant rekomendacijomis parenkant pauzes, žodžius su tam tikromis balsėmis ar priebalsėmis. Iš pirmo žvilgsnio vienalytė forma pagal vidinius požymius turi daug variantiškumo. Skiriami du sonetų modeliai: itališkas (struktūra: 2 ketureiliai ir 2 trieiliai) ir angliškas (struktūra: 3 ketureiliai ir dvieilis). Labiausiai paplitę keturi sonetų rimavimo būdai:

- ♦ itališkas (abba abba cde cde / abab abab cde cde),
- ♦ anglų spenseriškas (abab bcbc cdcd ee),
- ♦ anglų šekspyriškas (abab cdcd efef gg),
- ♦ prancūziškas (abba abba ccd eed / abba abba ccd ede).

ros srityje gyvuojanti daugiau nei 750 metų, vis dar domina poetus, tačiau kompozitorių kūryboje, turint omenyje kamerinės vokalinės muzikos gausą, literatūrinis sonetas kaip poetinis pagrindas yra retas reiškinys. Aktyviau sonetą kamerinėje vokalinėje muzikoje, palyginti su klasicizmo ir romantizmo laikotarpiais, naudojo tik XX a. kompozitoriai. Kultūrinės interpretacijos požiūriu čia ypatingą vietą užima Benjamino Britteno muzikiniai sonetai<sup>2</sup>. Analizuojant literatūrinio soneto pagrindu parašytus kamerinės vokalinės muzikos kūrinius iš kompozicinės ir atlikimo interpretacinės perspektyvos, yra svarbūs keli aspektai: semantinė išraiška, žanrinė–struktūrinė ir kultūrinė poetinio teksto muzikoje transformacija bei atlikimų interpretacija. Atliekant tokias analizes vienos produktyviausių yra daug bendrų sąlyčio taškų turinčios intersemiotinio vertimo ir ekfrazės teorijos, nagrinėjančios vieno meno perkėlimo į kitą būdus.

Intersemiotinis vertimas – tai viena iš vertimų teorijos rūšių, Romano Jakobsono apibūdinta kaip „kalbos ženklų interpretacija pasitelkiant kitų, neverbalinių, ženklų sistemas“ (Munday 2009: 5). Tiek intersemiotiniame, tiek vertime plačiąja prasme yra pabrėžiama vertimo vieneto svarba, nuo kurio priklauso verčiamo objekto dydis. Vertimo vienetu gali būti mikrostruktūra (žodis, frazė, sakiny) ir / arba makrostruktūra (visas tekstas) (Kaminskienė, Maskoliūnienė 2013: 11–12). Intersemiotinis vertimas glaudžiai siejasi su semiotinės analizės metodu. Mokslininkas ir literatūrologas Julio Jeha pateikia tokį intersemiotinio vertimo modelį, kuris iš esmės remiasi Charleso Sanderso Peirce'o filosofinės semiotikos krypties ženklo ir semiozės samprata: „Kiekvienas vertimo procesas yra semiozės veiksmas ir veikia pagal šį modelį: individas patiria ženklą (tekstą), reiškiantį arba nurodantį fenomeną pasaulyje ir sukuriantį reikšmę (interpretantą) jo

Išskirtinis ir netipinis eilėraščiui soneto bruožas yra dialektinė temos raida, kurią sudaro: tezė, jos vystymas, antitezė ir sintezė, arba minties užuomazga, jos vystymas, kulminacija ir atomazga. Būtent dėl tezės ir antitezės sukuriamas vienas svarbiausių soneto kompozicijos bruožų – tematinė priešprieša tarp ketureilių ir trielių itališko modelio sonete bei ketureilių ir dveilių angliško modelio sonete. Taigi priklausomai nuo soneto formos modelio dialektinė temos raida yra plėtojama nevienodai ir sudaro skirtingą struktūrą. Literatūrologai pabrėžia, kad itališko soneto oktete pateikiama viena mintis ir jos vystymas, tuomet įvyksta „posūkis“ – mintis sestete pakeičiama ir užbaigiama. Angliško soneto kiekviename ketureilyje yra pateikiama skirtinga idėja, išauginta iš prieš tai buvusios (tezė – tezės plėtotė – antitezė), o paskutiniame dveilyje pateikiama netikėta išvada (Cuddon 1999: 844).

- 2 Britteno kamerinėje vokalinėje kūryboje, kurią sudaro 1936–1974 m. parašytų šešiolika vokaliųjų ciklų įvairios sudėties ansambliams, randamos keturios literatūrinių sonetų transformacijos. Tai – du stambūs vokaliniai ciklai: „Seven Sonnets of Michelangelo“ tenorui ir fortepijonui op. 22 (1940) pagal Michelangelo Buonarroti poetinį tekstą ir „The Holy Sonnets of John Donne“ tenorui ir fortepijonui op. 35 (1945) pagal Johno Donne'o poetinį tekstą bei du smulkesni kūriniai: pagal Johno Keatso poetinį tekstą sukurtas „Sonnet“ – septintoji vokalinio ciklo „Serenade“ tenorui, valtornai ir styginiams op. 31 dalis (1943) ir pagal Williama Shakespeare'o poetinį tekstą parašytas „Sonnet XLIII“ – aštuntoji vokalinio ciklo „Nocturne“ tenorui, septyniems *obbligato* instrumentams ir styginiams op. 60 dalis (1958).



sąmonėje. Ta reikšmė yra ženklas, lygus pirmajam ženklui, ir yra toliau pakeičiamas kitu ženklu“ (Jeha 1997: 3). Verčiant iš vienos ženklų sistemos į kitą perkeliama originalo reikšmė ir prasmė, kurių sėkmingas perkėlimas ir perkėlimo priemonės priklauso nuo vertėjo.

Ekfrazė, remiantis vokiečių muzikologės Siglindos Bruhn apibrėžtimi, yra „tekstinė“ vieno mediumo (terpės) reprezentacija kitoje terpėje (Bruhn 2000: 7–8). Kaip ir tradicinę ekfrazę, muzikinę ekfrazę sudaro trys pakopos: 1) reali arba išgalvota scena ar istorija; 2) jos reprezentacija vizualiniame arba verbaliniame mene; 3) reprezentacijos perteikimas muzikine kalba (Bruhn 2000: 8). Transmedializacijos (muzikinės ekfrazės proceso) metu kompozitorius tampa vertėju, kuris, gerai žinodamas ir suprasdamas pirminį (originalų) kūrinį, perkelia vieną meną į kitą, t. y. įvairiomis muzikinėmis priemonėmis (ritmika, garso aukščiu, intervalais, kontūru, tembru, struktūra, faktūra, aliuzija, citatomis), varijuojančiomis nuo mimetinių (konkrečių) iki referentinių (turinčių užuominą), išreiškia ženklus. Taigi, remiantis šiomis dviem teorijomis, formuojasi dvi grandys: pirmoje (nuo žodžio iki garso) grandyje vertėju tampa kompozitorius, antroje (nuo partitūros iki atlikimo) – atlikėjas.

Pasitelkdami intersemiotinio vertimo ir ekfrazės teorijas, šiame straipsnyje pateiksime vieno reprezentatyviausių kamerinės vokalinės muzikos kūrinių, parašytų literatūrinio soneto poetiniu pagrindu, – XX a. anglų kompozitoriaus Britteno vokalinio ciklo „Septyni Michelangelo sonetai“ semantinę, išryškindami kultūrinio vertimo strategijas, ir atlikimų interpretacijų analizę.

## Kultūrinio vertimo strategijos

Benjamino Britteno vokalinis ciklas „Septyni Michelangelo sonetai“ („Seven Sonnets of Michelangelo“) tenorui ir fortepijonui op. 22 buvo sukurtas 1940 metais Amityvilyje (Long Ailende) trejų metų kompozitoriaus „tremties“ Amerikoje laikotarpiu. Tai pirmasis vokalinis ciklas, kompozitoriaus parašytas ir dedikuotas savo gyvenimo partneriui – tenorui Peteriui Pearsui. Ciklo poetinį pagrindą sudaro vieno žymiausių italų Renesanso menininkų Michelangelo Buonarroti itališka soneto forma parašyti septyni sonetai italų kalba. Cikle sonetai yra išdėstyti ne chronologine, tačiau tam tikrą dramą įvardijančia tvarka:

- ♦ Sonetas Nr. 1 (XVI) – *Sì come nella penna e nell'inchiostro* („Taip, kaip rašalas ir plunksna“);
- ♦ Sonetas Nr. 2 (XXXI) – *A che più debb'io mai l'intensa voglia* („Iš kur tas didis noras atsirado“);

- ♦ Sonetas Nr. 3 (XXX) – *Veggio co' bei vostri occhi un dolce lume* („Tik Jūsų akimis regiu saldžiausią šviesą“);
- ♦ Sonetas Nr. 4 (LV) – *Tu sa' ch'io so, signior mie, che tu sai* („Žinai tu, pone, kad aš žinau“);
- ♦ Sonetas Nr. 5 (XXXVIII) – *Rendete agli occhi miei, o fonte o fiume* („Gražinkit, upės ir upeliai, mano žvilgsniui“);
- ♦ Sonetas Nr. 6 (XXXII) – *S'un casto amor, s'una pietà superna* („Jei gailėtis dangaus ir meilė nekaltoji“);
- ♦ Sonetas Nr. 7 (XXIV) – *Spirto ben nato, in cui si specchia e vede* („Siela kilnioji, kurią regiu aš atsispindint“).

Struktūriniu atžvilgiu poetinis tekstas yra perkeltas į muziką „neišardant“ eilėraščio. Britteno neribojama nei poetinė struktūra, nei strofinės eilutės, nei kalbos ritmas, kuriuo jis varijuoja (ypač skiemenimis), „kai siekia retoriškai išryškinti specifinius kalbos žodžius“ (Low 2013: 71). Versdamas vieną meną į kitą Brittenas neapsiriboja vien techniniu perkėlimu, pasak muzikologo Peterio Lowo, vokalinėje kūryboje jis pasiūlo savo poetinės prasmės interpretaciją, toną, charakterį ir, išnaudodamas žodžio spalvingumą, tarsi sukonstruoja dialogą arba atsakymą poetui (Low 2013: 71). „Septynių Michelangelo sonetų“ ciklas taip pat nėra išimtis. Iš literatūrinės į muzikinę terpę versdamas Michelangelo poetinius sonetus Brittenas muzikoje ne tik rekonstruoja poetinio teksto formą ir struktūrą, bet ir perteikia poetinių sonetų turinį, prasmę, kultūrinius skirtumus, iškylančius susiduriant Renesanso epochos italų poetui ir XX a. anglų kompozitoriui<sup>3</sup>.

Remiantis intersemiotinio vertimo ir ekfrazės teorinėmis perspektyvomis galima teigti, kad Brittenas „Septyniuose Michelangelo sonetuose“ iš vienos terpės į kitą perkelia literatūrinius Michelangelo sonetus ir tampa vertėju, tam tikromis muzikinėmis priemonėmis iš vieno meno į kitą transformuojančiu poetinių sonetų mikrostruktūrą ir makrostruktūrą, kurios yra itin svarbios suvokiant ir perteikiant poetinių sonetų sėmantiką. Cikle abi struktūros kompozitoriaus yra išreikštos skirtingomis priemonėmis ir

3 Daugelis Britteno vokalinės kūrybos tyrėjų pabrėžia ypatingą kompozitoriaus dėmesį ir jautrumą poetiniam dainų tekstui: „Britteno vokalinėje kūryboje poezija nėra tik elementas, ji yra kūrybos pagrindas arba genezė“; kūryba Brittenui prasideda nuo „poezijos sukramtymo“, tam jis tyrinėdavo istorinį eilėraščio kontekstą: adresatą, poetinės minties karkasą (Bolin 1996: 70). Dėmesys žodžiui ir iš to kylanti žodžio interpretacija Brittenui buvo svarbi transmedializacijos metu parenkant tam tikras žodį sustiprinančias muzikines priemones (ritmą, žingsnius, melodijos dinamiškumą, harmoniją, melizmas): „jo vaizduotė žingsniuoja kartu su poetiniu įkvėpimu, jis gali taip tiksliai parinkti muzikines priemones, kad jos atitiktų verbalinę kalbą“ (Low 2013: 69). Nors kompozitorius žodžiui teikė didelę reikšmę, Britteno vokalinės muzikos negalima apibrėžti nei kaip „logocentrinės“ (kurioje akcentas yra žodžiai, o ne melodija), nei kaip „muzikocentrinės“ (kurioje balso melodingumas užgožia žodžius arba juos vokalizuoja) – tai labiau žodžio ir muzikos hibridas.

lygmenimis: mikrostruktūra (atskiri žodžiai, frazės) – mimetiškai vienos dainos lygmeniu, o makrostruktūra (pagrindinė poetiniame tekste užkoduota mintis) – referentiškai viso ciklo lygmeniu.

Ciklo makrostruktūra grindžiama poetiniame tekste įkoduota platoniška idėja – dviejų sielų susijungimu. Mintį apie dvi sielas (dualumą) kompozitorius generuoja keliais būdais: remdamasis dviejų veikėjų / atlikėjų (vokalo ir fortepijono partijų / dainininko ir pianisto) santykiu, metru<sup>4</sup> bei dviejų skirtingų ritminių modulių antrame–šeštame sonetuose pasirinkimu. O dviejų sielų susijungimo idėjos įgyvendinimas ypač išryškėja horizontaliu ir vertikalium vokalo ir fortepijono partijų santykiu, vokalo partiją interpretuojant kaip vieną „sielą“, o fortepijono – kaip kitą. Šis santykis priklausomai nuo poetinio teksto reikšmės skirtinguose dainose kinta: „sielos“ tai sujungiamos, tai išskiriamos.

Pirmame ciklo sonete (*Sonetto XVI*) poetinis tekstas kalba apie rezultato (skulptūros / dviejų sielų susijungimo, įvardijamo kaip „aukščiausias grožis“) priklausomybę nuo kūrėjo ir iniciatyvą parodžiusio asmens. Iš kūrinio vertikalės, susidarancios tarp vokalo ir fortepijono partijų, matyti, kad vokalo partija seka fortepijono partijos kontūrais (žr. 1 pav.). Tokiu būdu tarsi iliustruojama poetinio teksto mintis, kad viena siela yra priklausoma nuo kitos taip, kaip skulptūra (marmuras) priklauso nuo Michelangelo arba kaip vokalo partija yra priklausoma nuo fortepijono partijos.

Antrame sonete (*Sonetto XXXI*) poetinis tekstas kalba apie pasipriešinimą sielas sujungiančiam likimui. Soneto vertikalėje išryškėja, kad vokalo partija, kuriai būdingas taškuotojo ritmo modulis, yra supriešinta su fortepijono partijos kairės rankos linija, pasižyminčia lygių pusinių natų judėjimu (1–2 t.). Tačiau, sekant Platono idėja, tik viena kitai pasidavusios ir susijungusios sielos gali pasiekti tikrąją laimę (Bolin 1996: 85). Šis sąjungos siekis referentiškai išreiškiamas formuojant muzikinį audinį vokalinės partijos, kaip vienos „sielos“, ir fortepijono partijos, kaip kitos „sielos“, judėjimu. Soneto

4 Kompozitorius cikle naudoja iš dviejų besidalijančius metrus, kurie dainos viduryje nekinta arba nežymiai kinta tik ketvirtame (*Sonetto LV*), penktame (*Sonetto XXXVIII*) ir septintame (*Sonetto XXIV*) sonetuose:

- sonetas Nr. 1 – 4/4,
- sonetas Nr. 2 –  $\text{♩}$ ,
- sonetas Nr. 3 – 6/4,
- sonetas Nr. 4 – 4/4,
- sonetas Nr. 5 – 6/8,
- sonetas Nr. 6 – 4/4,
- sonetas Nr. 7 – 4/4.

Nors vyrauja keturių dalių metrai, tačiau tiek keturių, tiek šešių dalių metru parašytuose sonetuose (dėl tempo ir tam tikro muzikos organizavimo takte) vizualiam ir skambėjimo lygmenyse matoma ir girdima dviejų dalių pulsacija (išimtis – septintas sonetas).

Tempo giusto (♩ = 96)

Si co-me nel-la pen-nae nell'in-chio -  
stro E l'ai - to el bas - so el me - dio - cre sti - le,

1 pav. B. Britteno Sonetas Nr. 1 (*Sonetto XVI*) iš vokalinio ciklo „Septyni Michelangelo sonetai“ op. 22: 1–7 t.

Con moto appassionato (♩ = 120)

A che più debb' io mai l'in-ten - sa vog - lia Sfo  
gar con pian - ti o con pa-ro - le mes - te, Se di tal sor - tel

2 pav. B. Britteno Sonetas Nr. 2 (*Sonetto XXXI*) iš vokalinio ciklo „Septyni Michelangelo sonetai“ op. 22: 1–9 t.

muzikinio audinio horizontalėje galima išvelgti, kad minėtos vokalo ir fortepijono kai-rės rankos linijos perima viena kitos ritminį judėjimą taip, lyg viena „siela“ sektų kitą ir „siektų“ sąjungos (žr. 2 pav.).

Trečiame sonete (*Sonetto XXX*) vėl kalbama apie vienos valios priklausymą nuo kitos, kad „aukščiausias grožis“ randamas tik pasitikint vienas kitu: „Tik Jūsų akimis regiu saldžiausią šviesą, // kurios aklu žvilgsniu matyti neįstengiu. // Tik Jūsų kojomis nešioju našta, // kurios manasis šlubas žingsnis nepakeltų. // Nors neturiu sparnų, skren-du Jūsiškiais. <...> // Iš Jūsų norų kyla mano norai.“<sup>5</sup> Poetiniame tekste teigiama, kad sielos yra sujungtos ir priklauso viena kitai. Vienos sielos / valios nuo kitos priklausymo efektą Brittenas pasiekia konstruodamas vokalo partiją iš fortepijono partijos akordikos (žr. 3 pav.).

3 pav. B. Britteno Sonetas Nr. 3 (*Sonetto XXX*) iš vokalinio ciklo „Septyni Michelangelo sonetai“ op. 22: 1–4 t.

Ketvirtame sonete (*Sonetto LV*) poetinis tekstas kelia klausimus, kodėl tarp dviejų sielų meilei vis dar iškyla barjerų, o santykiuose atsiranda neaiškumo: „Žinai tu, pone, kad žinau, jog tu žinai, // kad mėgautis tavuoju artumu man miela. // Žinai, jog aš žinau, kad tu žinai, esu tau skirtas. // Kodėl gi delsiame pasveikint vienas kitą?“<sup>6</sup> Šiame sonete dvi sielos yra visiškai atskirtos. Tai vėlgi galima matyti į sonetą žvelgiant per muzikinio audinio horizontalę ir vertikalę. Kiekvienos partijos linija yra vedama savarankiškai, todėl gana sudėtinga ir nepatogu jas tarpusavyje koordinuoti (žr. 4 pav.). Forte-pijono partijai, kurioje pirmą kartą cikle atsiranda trys balsai, yra būdingas vienas ritminis mo-dulis – akcentuotas sinkopavimas ir, palyginti su vokalo partija, pastovus judėjimas sąly-ginai stambiomis natų vertėmis; o vokalo partiją sudaro kamputas, nepastovus, dažnai iš silpnosios į stipriąją takto dalį nukreiptas smulkių natų judėjimas. Soneto antroje pu-sėje, atsižvelgdamas į pasikeitusį poetinį tekstą („Ko ieškau ir randu tavam nuostabiame

5 Michelangelo *Sonetto XXX*: 1–5, 9 eilutės (į lietuvių k. vertė Giedrius Prunskus).

6 Michelangelo *Sonetto LV*: 1–4 eilutės.

veide, // žmogaus protu suvokiama klaidingai<sup>47</sup>), Brittenas laikinai sujungia „sielas“, iš esmės pakeisdamas faktūrą, abiejų partijų ritmiką ir tempą. Šioje vietoje (27–30 t.) vokalo partija vėl yra konstruojama iš fortepijono partijos akordikos ir eina fortepijono partijos kontūru. Paskutinėje eilutėje fortepijono ir vokalo partijai sugražindamas pradinį soneto skambėjimą, kompozitorius vėl išskiria „sielas“, nes, kaip teigiama poetiniame tekste, pirmiau reikia numirti, kad patirtum sielų susijungimą: „Kas nori tai pamatyti, numirti pirmiausia turi.“<sup>48</sup>

Poco presto ed agitato ( $\text{♩} = 82-92$ )

Tu sai ch'io so, si - gnior mio, che tu sai Ch'i'

poco *f*

4 pav. B. Britteno Sonetas Nr. 4 (*Sonetto LV*) iš vokalinio ciklo „Septyni Michelangelo sonetai“ op. 22: 1–3 t.

Penktoje sonete (*Sonetto XXXVIII*) iš tarp vokalo ir fortepijono partijų susidaranti vertikalės matyti, kad abi partijos sutampa, todėl lyg ir būtų galima sakyti, jog „sielos“ yra sujungtos. Tačiau poetiniame tekste lyrinis herojus kreipiasi ne į kitą asmenį (poną ar sielą), kaip kad kituose sonetuose, bet į gamtą – upes, rūką, žemę, ir prašo gražinti jam tai, kas buvo anksčiau (į pradžią), todėl susidaro įspūdis, kad poetiniame tekste lieka tik viena siela. Tik paskutiniame literatūrinio soneto posme lyrinis herojus vėl apeliuoja į kitą sielą: „Artumą mano žvilgsniui tegražina tavo šventos akys, // kad kartais kitą grožį aš pamilt galėčiau – // tavęs juk nepatenkina buvimas su manimi.“<sup>49</sup> Soneto fortepijono partijai būdinga vienbalsė faktūra, pastovus ir nepertraukiamas aštuntinių natų judėjimas, *staccato* štrichas. Svarbus kompozitoriaus nurodymas pianistui groti „sausai“, be pedalo. Šiomis priemonėmis sukuriama gitaros skambesys. Turint omenyje, kad atliekant serenadą dainininkui dažniausiai pritariama gitara, svarbu ir tai, jog kompozitorius dainos pradžioje pažymėjo nuorodą į serenadą (*quasi una serenata*). Taigi galima sakyti, kad Brittenas, šio soneto fortepijono partijoje įkūnydamas gitarą, panaikino fortepijoną kaip „sielą“ ir paliko tik vieną – balso „sielą“ (pritariant „gitarai“).

7 Michelangelo *Sonetto LV*: 12–13 eilutės.

8 Michelangelo *Sonetto LV*: 14 eilutė.

9 Michelangelo *Sonetto XXXVIII*: 12–14 eilutės.

Šeštame sonete (*Sonetto XXXII*) poetinis tekstas vėl kalba apie dviejų sielų susijungimą: „Jei gailestis dangaus ir meilė nekaltoji, // jei mylinčiai porai toks pats likimas skirtas, // jei vieno žiauriai lemtį kitas jaučia, // jei viena dvasia dvi širdis valdo.“<sup>10</sup> Iš muzikinio audinio vertikalės matyti, kad fortepijono bei vokalo partijos šiuo atveju sutampa ir yra viena nuo kitos priklausomos; be to, kompozitorius abiem partijoms suteikė judėjimą smulkių verčių natomis (žr. 5 pav.), todėl galima daryti išvadą, jog kompozitorius „sielas“ vėl sujungė.

5 pav. B. Britteno Sonetas Nr. 6 (*Sonetto XXXII*) iš vokalinio ciklo „Septyni Michelangelo sonetai“ op. 22: 5–8 t.

Paskutinis, septintas, sonetas (*Sonetto XXIV*) – tai galutinė abiejų „sielų“ sąjunga. Poetiniame tekste aprašomas visa ko išsipildymas susijungus dviem sieloms. Žvelgiant į sonetą iš vertikalės pozicijos, soneto pirmoje dalyje fortepijono ir vokalo partijos jungiasi tik horizontalėje: sonetą pradeda lėta, kilni, nuo kontroktavos (kairės rankos) iki trečios oktavos *la* natos (dešinės rankos) kylanti fortepijono introdukcija, kurios aukščiausioje taške fortepijono partija pasiduoda vokalo partijai ir balsas paskelbia atsidavimą bei dedikaciją sielai: „Siela kilnioji, kurią regiu aš atsispindint // nuostabiose tavojo kūno dalyse, // štai ką dangus su gamta nuveikti gali, // kai grožį kurdami vienas su kitu jie

10 Michelangelo *Sonetto XXXII*: 1–4 eilutės.

varžos<sup>11</sup> (žr. 6 pav.). Taigi soneto pradžioje Brittenas dviem „sieloms“ (fortepijono ir vokalo partijoms) leidžia egzistuoti ir „išsiskirti“ laisvai – vienai nuo kitos nepriklausant. Kūrinyje pirmą kartą balsas gali save visiškai išreikšti be pianisto įsiterpimo. Nors, pagal idėją, tobulumas galimas tik esant dviejų sielų sąjungai, Britteno sprendimą leisti dviem „sieloms“ pasireikšti savarankiškai galima interpretuoti ir taip: „norint jaustis patogiai visiškoje sąjungoje, kiekvienas individas turi save išreikšti laisvai, be baimės prarasti vienas kitą“ (Bolin 1996: 122). Koreliuojant su poetiniu tekstu: „Ta meilė mane kausto, grožis pančius riša“<sup>12</sup>, vokalo ir fortepijono partijas kompozitorius sujungia vertikaliai antroje soneto dalyje (28 t.).

Largo (♩ = 48-50)

sonore largamente

largamente

f

ff

cresc.

Spir - to ben na - to, in

cui si spec - chia e ve - de Nel - le tue bel - le mem - bra o - nes - te e ca - re Quan - te na - tu - ra e' l'ciel tra no' può

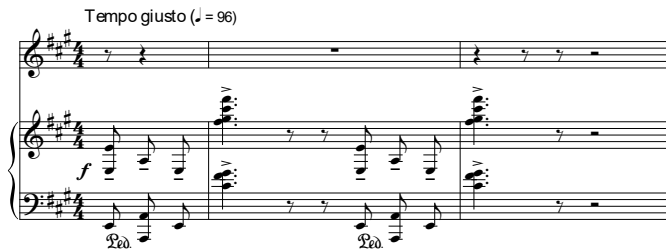
6 pav. B. Britteno Sonetas Nr. 7 (*Sonetto XXIV*) iš vokalinio ciklo „Septyni Michelangelo sonetai“ op. 22: 1–12 t.

11 Michelangelo *Sonetto XXIV*: 1–4 eilutės.

12 Michelangelo *Sonetto XXIV*: 9 eilutė.



Cikle ekspresija sutelkiama į vokalo liniją, o fortepijono partija labiau kuria nuotaiką, būseną ir spalvas. Pavyzdžiui, pirmojo soneto fortepijono partijos įžangoje skamba fanfara – sukuriama krintančių žemyn ir į stipriojoje takto dalyje iškylantį akcentuotą akordą atsiremiančių trijų natų figūra (žr. 7 pav.). Ši figūra ne tik referentiškai skelbia kelionės pradžią, bet ir sukuria monumentalumo, didingumo įspūdį, būdingą Michelangelo architektūriniams darbams ir skulptūroms. Tokia figūra fortepijono partijoje išlieka per visą sonetą, taip išlaikomas bendras kūrinio charakteris.



7 pav. B. Britteno Sonetas Nr. 1 (*Sonetto XVI*) iš vokalinio ciklo „Septyni Michelangelo sonetai“ op. 22: 1–2 t.

Žvelgiant iš pasirinktos teorinės perspektyvos, ciklo mikrostruktūra – tai atskiri kompozitoriui svarbūs žodžiai, frazės ar sakiniai. Jų vertimui kompozitorius dažniausiai naudoja retorines figūras, pavyzdžiui, pirmame sonete žodžiai *sospir* (atodūsiai) (31 t.), *doglie* (raudos) (32 t.), *pianto* (verksmas), *dolor* (skausmas) (38 t.) vaizduojami žemyn krintančių mažųjų sekundų figūromis vokalo partijoje. Poetinis tekstas muzikoje yra imetiškai išreiškiamas intervaliniu šuoliu aukštyn (pavyzdžiui, pirmo soneto 30 t.) arba kylančios krypties melodinės linijos figūra vokalo partijoje (pavyzdžiui, antro soneto 21–25 t.). Taigi kuriant aptariamą vokalinį ciklą ir verčiant vieną terpę į kitą Brittenui buvo svarbi ne tik poetinio teksto reikšmė, bet ir jo detalės.

## Atlikimų interpretacijų analizė

Benjamino Britteno vokalinis ciklas „Septyni Michelangelo sonetai“ op. 22 pasižymi lyriniu intensyvumu ir stilistiniu susitelkimu į platų nuotaikų, faktūros spektrą, sudėtinga ir įnoringa vokaline partija, nemažiau sudėtinga, asketiška fortepijonine partija, todėl iš atlikėjų reikalaujama ne tik itin aukštų grojimo / dainavimo techninių įgūdžių, garsinės išraiškos, plataus emocijų spektro, bet ir intelektualaus poetinio teksto suvokimo. Atliekant Britteno vokalinę muziką, įskaitant ir „Septynis Michelangelo sonetus“,

yra svarbi tiek muzika, tiek žodžiai: „Britteno vokaliniai kūriniai netinka dainininkams, neįsigilintiems į kūrinio tekstą, nesuvokiantiems jo, taip pat klausytojams, įpratuosiems klausytis tik balso, o ne meno kūrinio, išreiškiančio verbalinį-muzikinį meną“ (Low 2013: 72).

Atsižvelgiant į kūrinio sudėtingumą, siaurą potencialių atlikėjų diapazoną<sup>13</sup> ir tai, kad buvo rasti net 22 pasaulyje garsių atlikėjų šio ciklo atlikimų įrašai, galima teigti, jog Britteno vokalinis ciklas „Septyni Michelangelo sonetai“ dažnai įtraukiamas į tenorų repertuarą ir jų koncertines programas. Ciklo interpretacijų analizei buvo pasirinkti šie atlikėjai ir atlikimai<sup>14</sup>:

1. Peter Pears (tenoras) ir Benjamin Britten (fortepijonas) (1941)
2. Peter Pears (tenoras) ir Benjamin Britten (fortepijonas) (1942)
3. Peter Pears (tenoras) ir Benjamin Britten (fortepijonas) (1954)
4. Peter Pears (tenoras) ir Benjamin Britten (fortepijonas) (1956)
5. Philip Langridge (tenoras) ir Steuart Bedford (fortepijonas) (1995, 1996)
6. Mark Padmore (tenoras) ir Iain Burnside (fortepijonas) (2006, 2007)
7. Francesco Meli (tenoras) ir Matteo Pais (fortepijonas) (2007)
8. Mirko Guadagnini (tenoras) ir Paolo Ceccarini (fortepijonas) (2008)
9. Allan Clayton (tenoras) ir Malcolm Martineau (fortepijonas) (2009)
10. Jonas Kaufmann (tenoras) ir nežinomas pianistas (2009)
11. Nicholas Phan (tenoras) ir Myra Huang (fortepijonas) (2010)
12. Matthew Polenzani (tenoras) ir Julius Drake (fortepijonas) (2011)
13. Thomas Michael Allen (tenoras) ir Charles Spencer (fortepijonas) (2011)
14. James Gilchrist (tenoras) ir Anna Tilbrook (fortepijonas) (2012)
15. Ian Bostridge (tenoras) ir Antonio Pappano (fortepijonas) (2013)
16. Robert Tear (tenoras) ir Philip Ledger (fortepijonas) (data nežinoma)

Analizuojant „Septynių Michelangelo sonetų“ atlikimų interpretacijas, dėmesys buvo kreipiamas į tempą, dinamiką, artikuliaciją (dainininkų tartis, akcentuacija, štrichai)<sup>15</sup>, tačiau šiame straipsnyje pateiksime tik tempo ir artikuliacijos interpretacijų analizės rezultatus.

13 Ciklas parašytas konkrečiam balsui (tenorui).

14 Tarp 22 rastų ciklo atlikimų įrašų devyni buvo tenoro Peterio Pearso ir paties kompozitoriaus Benjaminio Britteno. Trijų atlikimų įrašų datų nepavyko nustatyti, tolesnei atlikimų interpretacijų analizei buvo pasirinktos keturios skirtingu laiku atliktos interpretacijos. Tarp rastų ciklo įrašų vienas buvo boso Johno Tomlinsono ir pianisto Davido Oweno Norriso (data nežinoma); kadangi ciklas parašytas tenorui ir fortepijonui, šis atlikimas taip pat neįtrauktas į tolesnę analizę.

15 Būtent šie kriterijai naujausiuose muzikos atlikimų tyrimų teoriniuose darbuose (Johno Rinko, Julia-  
no Hellaby'aus) įvardijami kaip informantai, geriausiai rodantys atlikimų skirtumus.

Artikuliacijos aspektas atliekant muziką buvo itin reikšmingas pačiam Brittenui. Anot muzikologo Lowo, kompozitoriui buvo svarbu, kad dainininkai rūpestingai išstartų priebalses. Ilgametis Britteno scenos partneris tenoras Pearsas prisiminimuose rašė, kad „reikėjo vokalinę liniją išdainuoti lengvai ir kartu išlaikyti aiškią dikciją“ (Low 2013: 71). Tačiau ciklas parašytas remiantis itališka *bel canto* tradicija, o italų kalba pasižymi „balsių gausa, minkštomis priebalsėmis, kas apsprendžia dainingumą“ (Muralytė-Eriksonė 2008: 34). Ciklo įrašuose pažymima, kad daugelis dainininkų, atlikdami sonetus, būtent išnaudoja balsių skambėjimą, dažnai išdainuodami, o ne aštriai priebalsėmis išreikšdami ciklo partitūroje kompozitoriaus preciziškai pažymėtus akcentus. Tada kinta soneto charakteris, plonėja riba tarp vadinamojo operinio ir kamerinio sonetų atlikimo. Vis dėlto tarp analizuotų sonetų interpretacijų galima išskirti ryškia operine ir kamerine dainavimo tradicija atliktus sonetus (žr. lentelę). Ypatingu dėmesiu priebalsėms pasižymi Bostridge'o ciklo interpretacija. Įdomu, kad Allenas, atlikdamas antrą sonetą (*Sonetto XXXI*), o Phanas – ketvirtą (*Sonetto LV*), įvedė kompozitoriaus juose nenurodytą *staccato* štrichą.

Lentelė. Ryškia operine ir kamerine dainavimo tradicija pasižymintys B. Britteno vokalinio ciklo „Septyni Michelangelo sonetai“ op. 22 atlikimai ir atlikėjai

Operine dainavimo tradicija pasižymintys atlikimai	Kamerine dainavimo tradicija pasižymintys atlikimai
P. Pears ir B. Britten (1954)	A. Clayton ir M. Martineau (2009)
P. Pears ir B. Britten (1956)	J. Kaufmann ir nežinomas pianistas (2009)
Ph. Langridge ir S. Bedford (1995, 1996)	Th. Allen ir Ch. Spencer (2011)
F. Meli ir M. Pais (2007)	J. Gilchrist ir A. Tillbrook (2012)
	I. Bostridge ir A. Pappano (2013)
	R. Tear ir Ph. Ledger (data nežinoma)

Atliekant sonetus, su žodžių artikuliacija neišvengiamai yra susijęs ir tempo pasirinkimas. Ypač tai svarbu esant greitam tempui ir taškuotajam ritmui vokalinėje linijoje (Nr. 2, Nr. 4), taip pat – labai smulkioms natų vertėms (Nr. 6). Minėtus sonetus interpretuojant itin greitu tempu, išstarti priebalses dainininkui labai sunku, jos niveliuojasi ir pradingsta, todėl silpnėja sonetų poetinio teksto reikšmė. Kita vertus, pasirinktas tempas turi įtakos soneto charakteriui. Analizuojant atlikimus pastebėta, jog kai kurie sonetai, atliekami kur kas lėčiau, nei nurodyta kompozitoriaus, sulyriškėja (ypač Nr. 1, Nr. 2, Nr. 4, Nr. 5, Nr. 6). Tokiu atveju, pavyzdžiui, antrame sonete nebelyka kompozitoriaus prašomo *appassionato*, ketvirtame – *agitato*, šeštame – džiugaus skambėjimo.

Išanalizavus ir apibendrinus „Septynių Michelangelo sonetų“ atlikimų interpretacijas tempo atžvilgiu, išskirtinėmis galima laikyti Padmore'o ir Burnside'o, Bostridge'o

ir Pappano, Kaufmanno ir nežinomo pianisto interpretacijas. Padmore'as ir Burnside'as bei Kaufmannas ir nežinomas pianistas gerokai lėtesniu tempu atlieka antrą, trečią, ketvirtą, penktą ir šeštą sonetus, o šių atlikėjų septinto soneto interpretacijos, priešingai nei kitų, yra daug gyvesnio tempo. Bostridge'o ir Pappano ciklo atlikimo interpretacija pasižymi greitu tempu.

## Išvados

Benjamino Britteno vokaliniame cikle „Septyni Michelangelo sonetai“ tenorui ir fortepijonui op. 22 išryškėja dvi kultūrinio vertimo strategijos: 1) referentinis makrostruktūros vertimas įgyvendinant pagrindinę poetiniame tekste įkoduotą platoniską mintį / idėją – dviejų sielų susijungimą; 2) mikrostruktūros vertimas mimetiškai ar iliustratyviai išreiškiant poetinio žodžio ar frazės reikšmę. Cikle išplėtos asociacijos, ryški muzikinio teksto retorika, kūrybiškai transformuota *bel canto* tradicija suformuoja kompozitoriaus sumanymą, išskleidžiantį ir kartu papildantį istorinių ir kultūrinių nuorodų tinklą.

Visos analizuotos Britteno vokalinio ciklo „Septyni Michelangelo sonetai“ atlikimų interpretacijos pasižymi įvairove, originalumu; Bostridge'o ir Pappano atlikimą galima įvardyti kaip preciziškai vykdančią visas kompozitoriaus partitūroje užrašytas atlikimo nuorodas.

*Įteikta 2016 07 29*

*Priimta 2016 10 03*

## LITERATŪRA

- Bolin, D. *Pictorial and Poetic Influences in Benjamin Britten's „Seven Sonnets of Michelangelo“: A Magical Journey Through Associations*. Dissertation. Columbus: The Ohio State University, 1996.
- Bruhn, S. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale: Pendragon Press, 2000.
- Cuddon, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. England: Penguin Group, 1999.
- Jeha, J. *Intersemiotic Translation: The Peircean Basis* [interaktyvus]. Prieiga per internetą: <[http://www.juliojeha.pro.br/sign\\_res/intersemtrans.pdf](http://www.juliojeha.pro.br/sign_res/intersemtrans.pdf)> [žiūrėta 2014 11 05].
- Kaminskienė, L.; Maskaliūnienė, N. *Vertimas ir tekstas*. Vilnius: Lodvila, 2013.
- Low, P. Music, Text and Translation. *Purposeful Translating: The Case of Britten's Vocal Music*. London, New York: Bloomsbury, 2013, p. 69–79.
- Munday, J. *The Routledge Companion to Translation Studies*. London, New York: Routledge, 2009.
- Muralytė-Eriksonė, G. B. *Britteno vokaliniai ciklai: cikliško samprata ir interpretacija*. Meno aspiranto mokslo darbas. Vilnius: LMTA, 2008.

## **Music's interpretation as a cultural translation strategy: B. Britten's vocal cycle *Seven Sonnets of Michelangelo* for tenor and piano op. 22**

**SUMMARY.** The vocal sonnet – which adapts a complicated and refined poetic form in music, often associated with the cultural imagery and symbolism of the Renaissance – is rarely found in the works of composers. Compared with the classicism and romanticism periods, the literary sonnet as a poetic base is used more often only in 20th-century composers' vocal chamber music works. While analysing chamber vocal music works based on the poetic sonnet form from the perspectives of composition and performance, a few aspects become relevant: semantic expression, the genre-structural, cultural transformation and the interpretation of performances. For these analyses to be carried out, one of the most productive theories are the inter-semiotic translation and the ekphrasis theories, which involve the transferral of one art to another. Two links are created in accordance to these theories: in the first one (word-sound) the composer becomes the translator, while in the second one (score-performance) the performer takes on that task.

This article, based on the inter-semiotic translation and the ekphrasis theories, presents the analysis of one chamber vocal music work – the vocal cycle *Seven Sonnets of Michelangelo* for tenor and piano op. 22, based on the literary sonnet by the 20th-century English composer Benjamin Britten. In the first part of the article, the author shows the cultural translation strategies used by the composer in the semantic aspect. In the second part, there is a discussion of the interpretations of the cycle's performances in terms of the musical stylistics rendering strategies.

**KEYWORDS:**  
inter-semiotic translation,  
ekphrasis theory, sonnet,  
semantic analysis,  
performances analysis,  
Benjamin Britten.

Eglė JUCIŪTĖ  
Laima  
BUDZINAUSKIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

## *Vibrato* lietuvių kompozitorių kūriniuose fleitai solo: kūrėjo ir atlikėjo dialogas

REIKŠMINIAI  
ŽODŽIAI: *vibrato*,  
kūriniai fleitai solo,  
Jurgis Juozapaitis,  
Antanas Kučinskas,  
Andrius Maslekovas.

ANOTACIJA. *Vibrato* yra neatsiejama fleitos garso dalis, tad kai kuriems fleitininkams sunkiai sekasi groti be jo. Žymiausi fleitininkai dažniausiai atsisako *vibrato* tik tada, kai tą lemia sąmoningas muzikinis sprendimas. Įtaigaus, paveikaus *vibrato* naudojimas turėtų būti kaip sinonimas saikingam *vibrato*. Lietuvių kompozitoriai ir atlikėjai kūriniuose fleitai solo *vibrato* naudoja įvairiai. Tyrimo objektas – *vibrato* technikos apžvalga, panaudojimas ir užrašymas keturiuose lietuvių kompozitorių kūriniuose fleitai solo: Jurgio Juozapaitis „Afroditėje“ ir „Segles“, Antano Kučinsko „Magiškojoje fleitoje“ ir Andriaus Maslekovo „Incantation of the freezing haze“. Publikacijos tikslas – remiantis pasirinktais kūriniais aptarti kūrėjo ir atlikėjo bendradarbiavimą kūrybos ir *vibrato* užrašymo bei atlikimo procese.

Muzikinė vaizduotė yra daugiafunkcis, daugiasluoksnis neapčiuopiamas darinys, kaip ir pati muzika bei jos suvokimas, todėl šiai temai muziko gyvenime turėtų būti skirta nemažai laiko ir kantrybės mokantis visą gyvenimą. Didžiulę reikšmę muzikos atlikimui, suvokimui ir klausytojo patyrimui turi emocijos – tiek atlikėjo, tiek išvelgiamos pačiame kūrinyje. Muzikalumo versmė – atlikėjo sąmonė ir pasąmonė, jo potyriai, vaizduotė, dvasinės vertybės, intuicija, jo gebėjimas visa tai išreikšti tiek garsu, skambesiu, technika, tiek fiziologiniais duomenimis. Mimika, gestai, atlikėjo sceninė raiška, judesiai yra neišvengiamai susiję su jo būseną ir sėkmingu emocijų perdavimu klausytojui. Neatsiejama atlikimų dalis yra ir klausytojai, publika, kuriai skiriama muzika, jos išprusimas, nusiteikimas.

Svarbios ir visada aktualios yra diskusijos apie atlikimų stilistiką, kompozitoriaus idėjų įgyvendinimą, interpretacijas ir asmenines atlikėjo technines bei muzikines, dvasines savybes. Straipsnyje apžvelgiamos fleitos *vibrato* technologinės galimybės yra siejamos su naudojimo pobūdžiu, tikslais ir atlikimu.

*Vibrato* yra unikalus muzikos elementas – neatsiejama kai kurių instrumentų, tarp jų ir fleitos, skambesio dalis. Jo dažnai nepastebime ir išgirstame tik tada, kai peržengiama instrumento tembro, „gražaus garso“ percepcinė riba. Kitaip tariant, dažniausiai atkreipiame dėmesį tik į hipertrofuotas *vibrato* apraiškas, o mažesnę *vibrato*

laikome natūralaus instrumento skambesio dalimi. Enciklopedijose minima, kad „*vibrato* – tai greitas, lengvas garso svyravimas, dėl kurio dainuojant ar grojant instrumentu galima išgauti stipresnį, turtingesnį garsą“ (<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/vibrato?q=vibrato>). Pastebima tendencija, kad *vibrato* atsisakoma tik tada, kai tą lemia sąmoningas muzikinis sprendimas. Siekiant įtaigaus, prasmingo *vibrato*, jo naudojimas turėtų būti saikingas.

Sureikšminant sklandų muzikinio teksto atlikimą, dažnai parašėse lieka vaizduotė, dvasingumas ir tikėjimas. Muzikinė vaizduotė neišvengiamai priklauso ir nuo atlikėjo patirties, meninio skonio, asmeninių išgyvenimų, jo kultūrinio išsilavinimo, gebėjimo suvokti meną kaip visumą ir muziką kaip vienovę, atskirą, gyvą organizmą, kuris visuomet yra kintantis. Galima teigti, kad muzikinė vaizduotė yra tolygi interpretacijos kokybei, jos dvasiniam, prasminiam turiniui. Rita Aleknaitė-Bieliauskienė teigia: „kūrėjo jausmo, intuitycijos, fantazijos, žinojimo vedamas intelektas, siekiant išreikšti jam aktualų darinį, kuria redukuotą, sinkretišką, mažai diferencijuotą holistinį muzikos konceptą, nuo seno formavo meną, kurio esmė atskleidžiama garsu. Jis inspiruoja savitą sąmonės būseną, dvasinę autorefleksiją, intuityvaus mąstymo erdvę. Kad ir kiek kalbėtume apie muzikos kūrinio turinį ar formos elementus, negalime pamiršti, kad visa tai egzistuoja tik garsinėje sferoje“ (Aleknaitė-Bieliauskienė 2005: 194).

XVIII a. pradžioje suklestėjo fleitos solinis repertuaras, parašytas pirmasis traktatas apie barokinę fleitą „Principes de la flûte traversière“ (1707) (Hotteterre 1983). Kaip teigia Jacques’as Martinas Hotteterre’is (1674–1763), „sudėtinga tiksliai nurodyti, kur grojant turėtų būti atliekami pagražinimai. Būtų galima pasakyti, kad *vibrato* dažniausiai atliekamas grojant sveikąsias, pusines natas, ketvirtines su tašku <...>; ne visuose kūriniuose pagražinimai būna pažymėti, dažniausiai jie aptinkami mokytojų savo mokiniams parašytuose kūriniuose“ (ibid.: 45).

Šiuolaikinio *vibrato* ištakos siejamos su Paulio Taffanelio (1844–1908) grojimo mokykla, ir tai, beje, sutampa su gramofono įrašų atsiradimu. Marcelis Moysse’as (1889–1984) laikomas paskutiniu prancūzų mokyklos atstovu, nes nuo 1970 m. griežta riba tarp minėtosios ir kitų mokyklų darėsi vis sunkiau įžiūrima, vyko stipri asimiliacija. Moysse’as atsisakydavo mokyti *vibrato*, nes, jo manymu, *vibrato* turi atsirasti savaime, jo išmokyti neįmanoma. Artikuliacija priklauso nuo gimtosios atlikėjo kalbos: kuo daugiau balsių vartojama, tuo gilesnis atlikėjo *vibrato*, o priebalsių gausa kalboje lemia aiškesnę artikuliaciją, raiškesnę tartį. Siekis kopijuoti, pamėgdžioti, pavyzdžiui, prancūzišką grojimo stilišką, yra ydingas. Kiekvieno muzikos istorijos laikotarpio kūriniui reikalingas specialus tembras, atlikimo įvairovė, kontrastai tiek garso spalvos, tiek *vibrato* atžvilgiu. Naudojant *vibrato* išgavimo techniką, pasiekiami skirtingo greičio virpesiai. Pavyzdžiui,

diafragmos *vibrato* nėra toks greitas, kaip gerkle išgaunamas *vibrato*, kadangi stambesni pilvo raumenys nejudą taip greitai, kaip smulkūs gerklės raumenys. Interpretatoriai randa savitų subtilybių, ne vien padedančių atskleisti kompozitoriaus užmojus, bet ir sukuriančių naujas prasmes, įžvalgas. Tam padeda profesionalus garso valdymas, *vibrato* reikšmės suvokimas ir prasmingo atlikimo siekis.

Kiekvieno atlikėjo, interpretatoriaus tikslas – originalus, išsiskiriantis skambesys, saviraiškos ir perteikiamo kompozitoriaus sumanymo balanso siekis. Kūrinio nuotaiką bei sampratą lemia ir atlikėjo skonis. Tembras, atsižvelgimas į dinamiką, atsikvėpimai, *vibrato*, judesiai, elgsena, mimika – viskas lemia atlikimo kokybę ir išskirtinumą.

*Vibrato* suklestėjimui didelę įtaką padarė Moysė'as, rekomendavęs atsisakyti dažno, nekontroliuojamo garso „drebėjimo“ ir pasimokyti iš vokalistų technikos – juk vibravimo amplitudė ir dažnis gali būti išgaunami labai skirtingai ir priklauso nuo kūrinio nuotaikos. Galimas retas, dažnas, gilus, siauras vibravimas, kuo geriau atitinkantis atlikėjo požiūrį į atliekamą kūrinį, kompozicijos stilistiką, nuotaiką ir *vibrato* poreikį joje. Tinkamas *vibrato*, be abejonės, sustiprina frazuotės ir įtaigos galimybes, padeda tinkamai plėtoti muzikinę mintį, nuraminti arba, priešingai, auginti, plėsti ją. Pasak Moysė'o, *vibrato* – „nuolatinis ir vienalaikis garso apimties bei jo aukščio varijavimas garsui sklindant. Šis garso varijavimas ar bangavimas gali būti įvairaus greičio, intensyvumo ir patrauklumo. *Vibrato* kokybė priklauso nuo garso kokybės, techninių sugebėjimų ir ypač nuo atlikėjo muzikinės nuovokos“ (Moysė 1973: 10).

*Vibrato* tapo neatsiejama fleitos garso dalimi, tad kai kuriems fleitininkams sunkiai sekasi groti be jo (pavyzdžiui, kai fleita atliekama antraplanė partija, unisonu arba oktava dubliuojami tokie instrumentai kaip klarnetas ar valtorna, kurių garsas yra lygus, tiesus, fleitininko naudojamas *vibrato* turėtų būti ne toks intensyvus, kad būtų pasiektas tikrai darnus skambesys). Tam, kad fleitos tembras sklandžiai įsiliėtų į bendrą akordo skambesį orkestre ar ansamblyje, o ne išsiskirtų, *vibrato* reikėtų atsisakyti arba naudoti minimaliai. Atlikėjas *vibrato* turėtų visuomet valdyti, ir priešingai, *vibrato* niekada negali valdyti atlikėjo, nekontroliuojamas vyrauti garse.

Kartu su garso spalva, įvairiais dinaminiais niuansais ir *vibrato* nesudėtinga sukurti įvairias nuotaikas, vibravimo dažnis ir amplitudė padeda atlikėjui pasiekti išraišką, reikiamą energiją ir tinkamą kūrinio atlikimą. Dėl *vibrato* stipriai išplečiamos fleitininko tembrinės galimybės – nuo lygaus, „matinio, bespalvio“ garso iki žeriničio, skambaus. Reikėtų nepamiršti, kad *vibrato* neturėtų būti tapatinamas su sodraus, skambaus garso išgavimu: atlikėjas privalo gebėti pasiekti įtaigų, dainingą tembro plėtojamą lygiu, neviršijančiu garsu. Deja, kartais naudojant *vibrato* maskuojamas silpnas garsas ar intonaciniai netikslumai.



Iki XX a. *vibrato* buvo tapatinamas su pagražinimu; buvo galima pasirinkti – naudoti jį arba nenaudoti. Taip savo veikale „Vokiečių instrumentinė muzika“ (*Musica instrumentalis deudsch*, 1529) *vibrato* apibūdina dar Martinus Agricola (1486–1556). Retkarčiais baroko kompozitoriai natose *vibrato* pažymėdavo vingiuota linija, tačiau tai nereiškia, kad *vibrato* nebuvo pageidaujamas kituose epizoduose; lygiai kaip ir retas šio termino vartojimas XX a. kūriniuose nereiškia, kad jis nebuvo pageidaujamas.

Pasak muzikologo Donato Katkaus, „terminas *muzikinė interpretacija* yra gana vėlyvas. Manoma, kad pirmasis jį 1868 m. pavartojo prancūzų muzikos kritikas L. Escudier: „Interpretacija – tai tinkamiausias muzikos kūrinio atlikimui žodis, nes būtent artistui privalu suprasti ir perduoti klausytojui muziko mintį; būtent jis turi balsu ar instrumentu išreikšti užrašytą mintį. <...> Bendriausiu požiūriu interpretacija (lot. *inter* – tarp) reiškia tarpininkavimą, t. y. su reikšme susijusį aiškinimą“ (Katkus 2006: 19). Dirigentas Juozas Domarkas teigia, kad „iš esmės interpretacija yra atlikėjo talento, išsilavinimo, istorinio pažinimo, gebėjimo įvaldyti muzikinę medžiagą, stiliaus pojūčio ir konkrečių realių tuometinių aplinkybių samplaika“ (Navickaitė–Martinelli 2010: 56). Atlikėjo pasirinktų kūrinių interpretacijos – tai kūrybinis procesas, atskleidžiantis ne tik kūrinio sumanytojo tikslus, bet ir fleitininko muzikinę patirtį, konteksto suvokimą. Atlikėjai, savaip interpretuodami kūrinį, atranda subtilybių, ne vien padedančių atskleisti kompozitoriaus užmojus, bet ir sukuriančių naujas muzikinio turinio prasmes, išvalgas. Tam puikiai padeda profesionalus garso valdymas ir *vibrato* atlikimas. Kiekvieno fleitininko tikslas turėtų būti originalus, išsiskiriantis instrumento skambesys ir balansas tarp saviraiškos bei kompozitoriaus sumanymo perteikimo. Muzikinė vaizduotė neišvengiamai priklauso ir nuo atlikėjo patirties, meninio skonio, asmeninių išgyvenimų bei išsilavinimo. Galima teigti, kad muzikinė vaizduotė yra tolygi interpretacijos kokybei, jos dvasiniam, prasminiam turiniui.

Nepaisant visų kompozitoriaus kūrinio natose pateiktų dinamikos, garso aukščio, artikuliacijos nuorodų ir paaiškinimų, instrumento skambesys ir kūrinio perteikiama emocija, idėja priklauso nuo atlikėjo galimybių ir sugebėjimo užkoduotą mintį pajusti ir pateikti klausytojui – būti tarpininku tarp kompozitoriaus ir publikos. Objektyviai traktuoti autoriaus tekstą yra vargiai įmanoma, taigi atlikėjas, susidūręs su kūrinio daugiareikšmiškumu, tampa individualių, savitų prasmių kūrėju.

Lietuvių kompozitoriai fleitai kūrė įvairių žanrų kūrinius (žr. Priedą): sonatas (Antanas Rekašius (1928–2003), Viktoras Miniotas (g. 1963) ir kt.), pjeses (Jurgio Juozapaičio (g. 1942) „Afroditė“, „Segles“, „Mintis“, Snieguolės Dikčiūtės (g. 1966) „Solitude“, Zitos Bružaitės (g. 1966) Preliudas, „...buvau aš su aušra pakilus ir saulės spinduliuos nuskendus...“ ir kt.). Vieni kūriniai buvo dažnai atliekami (pvz., Jurgio Juozapaičio „Afroditė“ (1978),

Algirdo Martinaičio (g. 1950) „Strazdo mokinys“ (1997), kiti liko rankraščiuose ar skambėjo tik premjerose. Vienintelis lietuvių kompozitorių pjesių fleitai solo rinkinys yra *Solitude*, kurį 2007 m. parengė ir redagavo profesorius Valentinas Gelgotas<sup>1</sup>.

Lietuvoje nemažai fleitai komponuojančių autorių vertina *vibrato* kaip svarbią muzikos išraiškos priemonę. Vienas pirmųjų kompozitorių, skyrusių daug dėmesio šiai išraiškos priemonei, yra Jurgis Juozapaitis. Kompozitoriaus žodžiais, jis vertina natūralų instrumento skambesį ir, susipažinęs su instrumentų specifika bei galimybėmis, remdamasis įvairiomis atlikimo technikomis, kiekviename kūrinyje siekia sklandžios muzikos tėkmės, natūralumo<sup>2</sup>. Jo teigimu, kiekvieną kartą prieš komponuodamas kūrinį technines žinias apie instrumentą gilindavęs bendraudamas su atlikėjais. Pavyzdžiui, padedamas profesorių ir atlikėjų Valentino Gelgoto ir Juozo Rimo, geriau susipažino su fleitos ir obojaus specifika. Toks gilus instrumento pažinimas turi įtakos „gyvam“ kompozitoriaus bendravimui su atlikėjais kūrybos procese, ne tik jų akistatai su užbaigtu tekstu.

1 lentelė. J. Juozapaičio kūriniai fleitai solo ir įvairiuose ansambliuose<sup>3</sup>

Eil. Nr.	Kūrinio pavadinimas	Sudėtis	Sukūrimo metai
1.	„Meditacija“	fl(ob)-pf	nežinomi
2.	„Muzika“	fl-perc-pf-va-vc	1970
3.	Pučiamųjų kvintetas	fl-ob-cl-bn-hn	1970
4.	„Jūratė ir Kastytis“	fl-ob-perc-pf-va-vc-tape	1974
5.	„Diptychon“	fl-ob-cl-bn-hn	1977
6.	„Afroditė“	fl	1978
7.	„Už atsiminimų tvoros“	S-fl-ob-pf-vc	1984
8.	Kaleidofonija Nr. 1. Transformacijos	fl-bcl-pf	1992
9	„Segles“	fl	1995
10.	„Mintis“	fl-pf	2000
11.	„Jaura“	fl-ob-cl-perc-mand-gui-hrp-pf-vn-va-vc-db	2003
12 .	„Veidai“	fl-pf	2005
13.	„Tamsoj matyti kita“	S-fl-va-hpd	2005
14.	„Ako-07“	acc solo-fl-cl-perc-pf(4 hands)-2vn-va-vc-db	2007
15.	„Šventaragio freskos“	fl-ob-hpd-str orch	2009

1 Pjesių fleitai solo rinkinį *Solitude* sudaro šios kompozicijos: Galinos Savinienės „Parcelle“, Jono Tamulionio „Diptikas“, Zitos Bružaitės „Preliudas“, Jurgio Juozapaičio „Segles“ ir „Afroditė“, Antano A. Budriūno „Eskizai“, Snieguolės Dikčiūtės „Solitude“.

2 E. Juciūtės pokalbis su kompozitoriumi J. Juozapaičiu, 2016 03 16 (rankraštis).

3 Lentelė sudaryta remiantis tinklalapiu [www.mic.lt](http://www.mic.lt).

Fleitai solo kompozitorius parašė du kūrinius: „Afroditė“ (1978) ir „Segles“ (1995).

Kompozicija „Afroditė“ buvo rašoma lygiagrečiai dviem instrumentams solo – fleitai ir obojui. Sukurti „Afroditė“ Juozapaitį įkvėpė graikų mitas, kuriame pasakojama apie iš kriauklės gimstančią meilės deivę. Kūrinys yra variacijų formos, sudarytas iš penkių viena kitą papildančių dalių (06'). Pirmasis „Afroditės“ obojaus versijos atlikėjas buvo Juozas Rimas, fleitos – Valentinas Gelgotas. Pirmąsyk kompozicija buvo publikuota Leningrade<sup>4</sup>, vėliau – Vilniuje<sup>5</sup>, tačiau šiuose leidiniuose nebuvo sužymėta didžioji dalis autoriaus rankraštyje esančių štrichų. Gelgato sudarytame lietuvių kompozitorių kūrinių fleitai solo rinkinyje *Solitude*<sup>6</sup> įrašytos visos preciziškos kompozitoriaus nuorodos (1 pav.).

The image shows a musical score for flute solo, measures 1-6 of "Afrodite" by Juozapaitis. The score is in G major and 4/4 time. It features various dynamics (pp, mf, ff, p, f, sub. p), articulations (tr, V, 3), and vibrato markings (non vibr., vibr., molto vibr.). The tempo is marked "Tempo rubato".

1 pav. J. Juozapaičio „Afroditė“, 1–6 taktai

Kūrinio pradžioje autorius pažymi *tempo rubato* ir nurodo *vibrato* bei *non vibrato* vietas (šiuo atveju *vibrato* nėra tiesiogiai siejamas su dinamikos nuorodomis).

4 Юозапайтис Ю. *Пять метаморфоз для гобоя соло «Афродита»*. Ленинград: Советский композитор, 1981.

5 *Lietuvių kompozitorių kūriniai obojui solo*, 1997.

6 *Solitude*, 2007.

Kitos Juozapaičio kompozicijos fleitai solo „Segles“ pavadinime yra užšifruotos natos – kūrinio muzikinė tema: mi bemol (es) – mi (e) – sol (g) – la (a) – mi (e) – mi bemol (es). Pasak kompozitoriaus, atsisakius pirmos raidės (S), matyti užšifruotas vardas *Eglė*, kuris jam esą visą laiką patikęs (2 pav.).



2 pav. J. Juozapaičio „Segles“ 1–5 taktai: natomis užšifruotas kūrinio pavadinimas ir vardas Eglė

Pažymėtina, kad pjesė „Segles“ (07') buvo sukomponuota praėjus beveik 20 metų nuo „Afroditės“. Įvairių nuorodų, skirtų atlikimo subtilybėms, „Segles“ kompozicijoje kur kas mažiau – autorius nusprendė daugiau laisvės suteikti individualiai atlikėjo raiškai. Pasak Juozapaičio, muzika „persisotino“ daugiagarsiais ir virštoniais, o naujos išraiškos priemonės kėsinaši užgožti muzikos prasmę, kūrėjų ir atlikėjų individualumą. Todėl pjesėje „Segles“ jis nebesuteikia fleitininkui „cirkininko“ vaidmens ir neužkrauna papildomų, nereikalingų užduočių; priešingai – suteikia jam kūrybos laisvę ir galimybę sutelkti dėmesį į interpretacijos individualumą. Šiuo kūrinio autorius norėjo įrodyti, kad sklandi muzikinės minties tėkmė yra daug svarbiau nei fiksuotos kompozicinės įmantrybės, o demonstruojamas meistriskumas ne visada atliepia kūrinio ir atlikimo originalumą.

Kitas *vibrato* panaudojimo pavyzdys lietuvių kompozitorių kūryboje yra Antano Kučinsko (g. 1968) kūrinys fleitai ir juostai „Užburtoji fleita“ (1995). Pasak Kučinsko, atlikėjas pats turi rinktis, kokio *vibrato* reikia atliekant kompoziciją, nuorodas natose autorius turėtų žymėti tik ypatingais atvejais. „Pasikliauju atlikėjo akiračiu, estetika, kompetencija, išprusimu, nenoriu spausti jo į kampa. Kūryba ir atlikimas yra tarsi tenisas: kompozitorius meta kamuoliuką, atlikėjas meta jį atgal.“<sup>7</sup>

7 E. Juciūtės pokalbis su kompozitoriumi A. Kučinsku, 2016 03 23 (rankraštis).

2 lentelė. A. Kučinsko kūriniai fleitai solo ir įvairiuose ansambliuose<sup>8</sup>

Eil. Nr.	Kūrinio pavadinimas	Sudėtis	Sukūrimo metai
1.	„Užburtoji fleita“	fl-tape	1995
2.	„Arabeska“	sax-fl-ob-cl-hn-bn-tape	2003
3.	„Apie žvėris ir žmones“	reciter-fl-va-db-hpd-perc-tape	2014
4.	„Valandų liturgija“	fl-va-pf	2014

Pasak Kučinsko, atlikėjai *vibrato* prilygina jausmingumui, todėl persistengia per dažnai jį naudodami. Kaip ir visų kitų priemonių naudojimą, taip ir *vibrato* turi nulemti tikslas, kontekstas, profesionalumas ir saikas. Kompozitorius stengiasi, kad kūrinuose fleitai *vibrato* (ar jo nebuvimas) būtų suvoktas kaip akivaizdi meninė priemonė, o kartais jo pasirinkimą kompozitorius palieka atlikėjo kompetencijai ir skoniu. „Kartais tiesiog įdomu stebėti, kaip atsiveria kitos meninės prasmės atlikėjams pritaikant kitokius interpretacinius sprendimus. Tačiau savo įsivaizdavimą atlikėjams suformuluoju (jei iškyla didelių „prasilenkimų“ koncepcijose)“, – pokalbyje teigia kompozitorius<sup>9</sup>.

Kučinsko kūrinys fleitai solo ir juostai „Užburtoji fleita“ (10') sukūrimo metais pelnė Lietuvos kompozitorių sąjungos Muzikos fondo konkurso III premiją, o 2000 m. – Maria Thomas tarptautinio kompozicijos konkurso Londone premiją<sup>10</sup>. „Užburtoji fleita“ buvo kuriama kompozitoriui bendradarbiaujant su fleitininku Dariumi Gedvilu. Kūrėjui ir atlikėjui kilo įvairių idėjų, pavyzdžiui, kūrinio atlikimo metu išardyti instrumentą. Kūrinyje naudojamoje juostoje trimis balsais įrašyta pasikartojanti, kanono principu eksponuojama muzikinė tema. Kompozitorius taip apibūdina „Užburtoją fleitą“ ir instrumentą: „Fleita – kaip magiškas, pagoniškas gamtos instrumentas. Pradžioje skamba tradicinė fleita, vėliau ji po truputį išardoma ir lieka nevisavertė – tiesiog skudutis, nendrė. Koncertinė fleita nusivelka koncertinius drabužius ir virsta švilpuku.“<sup>11</sup>

Kūrinio „Užburtoji fleita“ pradžioje skamba melodijos motyvai, kurių judėjimas pagrįstas įvairių krypčių šuoliais ir skirtingų verčių natomis, įvairios dinamikos skale. Šiomis priemonėmis sukuriamas hipnotizuojantis, dėmesį prikaustantis pojūtis, primenantis ritualą (3 pav.).

8 Lentelė sudaryta remiantis tinklalapiu [www.mic.lt](http://www.mic.lt).

9 E. Juciūtės pokalbis su kompozitoriumi A. Kučinsku, 2016 03 23 (rankraštis).

10 A. Kučinsko „Užburtoji fleita“, nuoroda į vaizdo įrašą (atlieka Darius Gedvilas): [www.youtube.com/watch?v=Gxj\\_5tsYZao&list=PLi8Czb6tE7\\_6\\_PS1OIih-WqIRYrCVctI7](https://www.youtube.com/watch?v=Gxj_5tsYZao&list=PLi8Czb6tE7_6_PS1OIih-WqIRYrCVctI7) [žiūrėta 2016 06 14].

11 E. Juciūtės pokalbis su kompozitoriumi A. Kučinsku, 2016 03 23 (rankraštis).

$\text{♩} = 100$  *non legato*  
*p* 8x *p* 8x *p* 8x

*p* *accel.* *poco a poco cresc.* *mf*

$\text{♩} = 120$  *legato*  
*p* 8x 8x 8x 8x 8x

3 pav. A. Kučinsko „Užburtosios fleitos“ pradžia

Fleitos apatinės dalies (*foot joint*) „nuėmimo“ epizode *vibrato* pažymėtas tik ten, kur autorius tikrai jo pageidautų. Prasideda „magiškasis judėjimas“ – solistui grojant, kartu girdisi juostoje įrašytos fleitos trijų sluoksnių kanono sąskambiai (4 pav.).

*remove the foot joint of the flute (gliss.)*

*rit.*

*frull.* *vibrato*

*Coda*

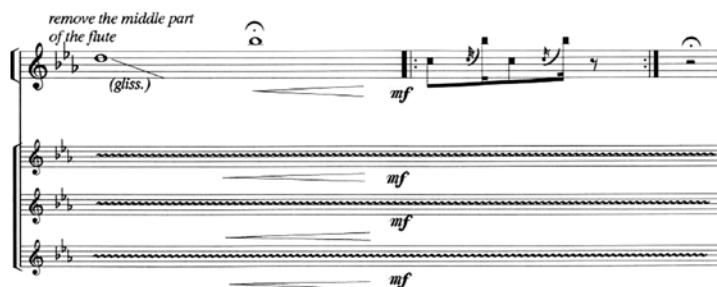
*pp*

*Tape pp*

*pp*

4 pav. A. Kučinsko „Užburtoji fleita“. Nuoroda „nuimti“ apatinę fleitos dalį (*remove the foot joint*) ir paleisti juostą (*tape*)

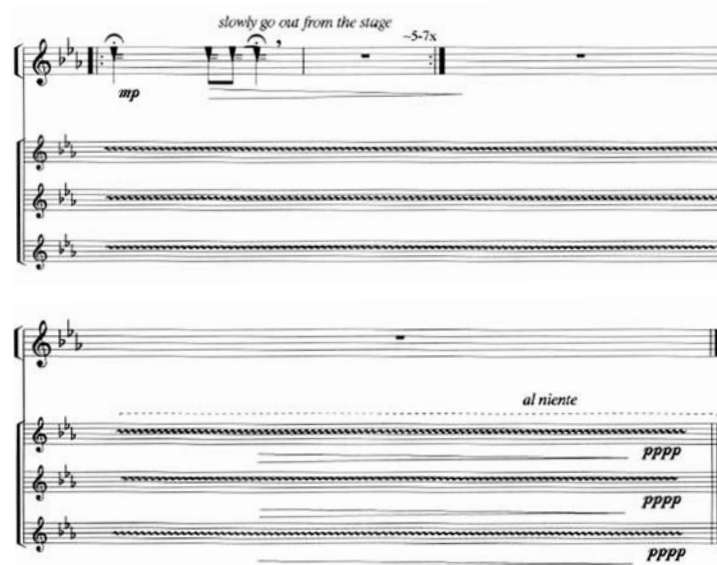
Kūrinio pabaigoje atlikėjas dar labiau „sumažina“ fleitą: „nuėmęs“ vidurinę dalį groja tik su pūstuku, iš pradžių įprastai, vėliau – apvertęs instrumentą pučia į briauną, kuria susijungia pūstukas ir vidurinė dalis (lyg į švilpuką). Pateiktame pavyzdyje – autoriaus nuoroda „nuimti“ vidurinę fleitos dalį (*remove the middle part*) (5 pav.).



The image shows a musical score for a flute and piano. The flute part is written on a single staff with a key signature of two flats and a common time signature. It features a glissando marking "(gliss.)" and a dynamic marking "mf". The piano accompaniment consists of three staves, each with a dynamic marking "mf".

5 pav. A. Kučinsko „Užburtoji fleita“. Nuoroda „nuimti“ vidurinę fleitos dalį (*remove the middle part*)

Pjesė baigiama juostos įrašo skambesiu, atlikėjui lėtai nuėjus nuo scenos (*slowly go out*) (6 pav.).



The image shows a musical score for a flute and piano. The flute part is written on a single staff with a key signature of two flats and a common time signature. It features a dynamic marking "mp" and a marking "-5-7x". The piano accompaniment consists of three staves, each with a dynamic marking "pppp".

6 pav. A. Kučinsko „Užburtoji fleita“. Nuoroda atlikėjui lėtai nueiti nuo scenos (*slowly go out*), garsas nutolsta ir išnyksta

Andrius Maslekovas (g. 1985) – jaunosios kartos lietuvių kompozitorius, savo muzikoje daugiausia dėmesio skiriantis skambesiui. Pasak autoriaus, jo kūryboje skambesio paieškos dažnai susipina su Rytų estetikos elementais, o tai lemia dėmesio koncentraciją į mažas detales. Būtent jų grožio ir kompleksiško, žvelgdami į makrokūrinių, neretai nepastebime<sup>12</sup>. Dėmesys mažiems objektams išryškėja kompozitoriaus kūrinių konstrukcijoje (ji dažniausiai yra paremta vidinių garso parametrų mikroartikuliacijomis) ir net pavadinimuose, perteikiančiuose mus supančių mažų daiktų ar tam tikrų jų aspektų įvaizdžius: besisklandantys aromatai, nuo šalčio stingstanti migla, šviesos atspindžių kuriami raštai ir pan.

Fleita A. Maslekovas domėjosi dar būdamas Lietuvos muzikos ir teatro akademijos pirmakursiu. Jam rūpėjo išmėginti šio instrumento galimybes ir panaudoti viską, ką apie jį žino. Jaunasis kompozitorius jau yra parašęs ne vieną kūrinį fleitai solo ir įvairiuose ansambliuose.

3 lentelė. A. Maslekovo kūriniai fleitai solo ir įvairiuose ansambliuose

Eil. Nr.	Kūrinio pavadinimas	Sudėtis	Sukūrimo metai
1.	„Lopšinė 39,7°C“	fl-tape	2007
2.	„Self Zoomin“	fl-vc-pf	2007
3.	„Ketrios kalno dvasios giesmės“	ms-cl-vn-fl-db	2008
4.	„O-DOBI (Water of Life)“	fl-eh-cl-hn-bn	2009
5.	„Incantation of the freezing haze“	fl	2013

Pasak kompozitoriaus, fleitos *vibrato* yra laiko, o ne intensyvumo ar aukščio pokytis. Jis yra suvokiamas kaip vienas garsas: tarkime, diafragmos *vibrato* – aukščio mikropokyčiai, priklausantys nuo oro srovės. Vibruojant atsiranda labai mažas intervalas, suprantamas kaip vienas garsas, kurį lėtinant ar greitinant galima suardyti vientisumą; tai panašu į trilius. Pasak kompozitoriaus, „žymėsi *vibrato* natose ar ne – bent minimalus *vibrato* vis tiek bus. Fleita galima išgauti diafragmos *vibrato*, kuris stipriai veikia garso intensyvumą.“<sup>13</sup> Laikui bėgant Maslekovas išsamiau susipažino su instrumento specifika, išmoko nuspėti, kaip atlikėjas interpretuos vieną ar kitą natų užrašymą. Kompozitorius visuomet tikisi, kad atlikėjas naudos nedidelį, pernelyg „neišsišokantį“ *vibrato*. Kūriniuose fleitai to tikimasi iš visų natų, virš kurių nėra parašyta kitaip ir kurios turi būti atliekamos *ordinario*. Kur kas mažiau *vibrato* kompozitorius nori išgirsti tada, kai naudoja

12 E. Juciūtės pokalbis su kompozitoriumi A. Maslekovu, 2016 05 27 (rankraštis).

13 Ten pat.



tokias garso išraiškos priemones kaip *oriniai* garsai (angl. *Air Sound, Tone and Air* ir pan.), flažoletus. Tai, pasak Maslekovo, yra tarsi savotiškas *vibrato* kontroliavimo būdas.

Parašyti kompoziciją fleitai solo „Incantation of the freezing haze“ (Stingstančios miglos kerėjimai, 2013) Maslekovą paskatino kitų autorių kūryba: pavyzdžiui, kompozitoriaus Toshio Hosokawos (g. 1955) kūrinys fleitai solo „Vertical Song I“ (1995), techninė literatūra apie fleitą (Levine, Mitropoulos 2002) ir bendravimas su atlikėjais (pastarajame kūrinyje atsispindi bendradarbiavimas su fleitininku Justinu Mačiu)<sup>14</sup>. Internetiniai šaltiniai ir šiuolaikinės informacijos sklaidos priemonės taip pat prisidėjo prie įvairių naujų atlikimo technikų bei fleitos garsinių galimybių pažinimo. „Incantation of the freezing haze“ formos daryba yra panaši į diskretiško tipo horizontalių sonorinių struktūrų organizavimą: pirmasis bazinis faktūrinis pavidalas pasižymi platesniais horizontaliais intervalais ir šviesesniais, minkštesnės atakos tembrais, o antrasis – siauresniais horizontaliais intervalais, didesniu harmoniškumu ir kietesnių atakų tembrais. Abu šie baziniai modeliai kūrinio eigoje patiria keletą transformacijų. „Incantation of the freezing haze“ būdinga įstriža muzikos dimensija, iš pradžių joje vyrauja vertikalūs pradai, vėliau – horizontalūs, jie kryžiuojasi, vienas iš kito perimdami medžiagą. Fleita – vienas tinkamiausių instrumentų garso galimybių atžvilgiu, todėl joks kitas instrumentas negalėtų įgyvendinti šių kompozitoriaus sumanymų.

Maslekovas, kurio „Incantation of the freezing haze“ natos užrašytos įprastai, tikisi natūraliai skambančio garso (atlikėjas sprendžia, kur reikalingas *vibrato*), o flažoletai ir kitos išraiškos priemonės yra pažymėtos *non vibrato*. „Fleita – melodinis instrumentas, jo partijos linearios, o „Incantation of the freezing haze“ – įstriža muzika, labiau vertikali nei horizontali“, – teigia kompozitorius<sup>15</sup>.

Muzikinis kūrinio tekstas labai sudėtingas, profesionaliam atlikėjui reikia įdėti nemažai pastangų įsigilinant į gausias kompozitoriaus pastabas natose ir siekiant preciziškai tiksliai atlikti kompoziciją. Visi autoriaus sumanymai yra tiksliai pažymėti, tad atlikėjo fantazijai ir norams palikta labai siaura erdvė. Maslekovas šiame kūrinyje naudoja tembrinius trilius (*bisbigliando*), *orinius* garsus, instrumento perpūtimą, vožtuvėliais sukeliamus garsus, *quasi pizzicato*, flažoletus (virštonius), daugiagarsius ir kitas technikas. Pažymėtina, kad natomis užfiksuotas greitėjantis ar lėtėjantis *vibrato*, tačiau jie abu kūrėjui asocijuojasi su greičio koreliacija ir amplitude (tai ypač išryškėja garso aukščio pokyčiuose – lūpų *vibrato*). Remiantis psichoakustika, kuo didesnis atstumas tarp dviejų

14 A. Maslekovo „Incantation of the freezing haze“, nuoroda į garso įrašą (atlieka Justinas Mačys). Prieiga per internetą: <https://soundcloud.com/andrius-maslekovas/incantation-of-the-freezing> [žiūrėta 2016 06 14].

15 E. Juciūtės pokalbis su kompozitoriumi A. Maslekovu, 2016 05 27 (rankraštis).

garsų, tuo greičiau turi vykti jų kaita, jei norime, kad jie būtų suvokti kaip vienas percepcinis darinys. Taigi nurodžius platų *vibrato*, pereinantį į siaurą, galima tikėtis, kad kartu kis ir *vibrato* greitis. Ir atvirkščiai, atliekant greitą *vibrato* ir pamažu jį lėtinant, tikėtina, kad palengva kis ir intervalas tarp garsų. Autoriaus manymu, būtų puiku sukurti tokį *vibrato* užrašymo natomis būdą, kuris leistų atskirti šiuos du parametrus ir suteiktų *vibrato* efektui dar didesnę potencialą<sup>16</sup>. Užsiminus apie muzikos tėkmę ir *vibrato* įtaką jai, kompozitorius retoriškai svarsto, kas yra toji muzikos tėkmė ir kas lemia jos buvimą ar nebuvimą: „Ši sąvoka man norom nenorom sukelia asociacijas su kompozitoriaus ir muzikologo Martino Viliūmo [Mārtiņš Viļums] vartojama „erdvėlaikio“ sąvoka. Jei muzikos tėkmę interpretuosime kaip pokyčius įvairiose mūsų percepcinėse dimensijose, kuriuos mes patiriame linearioje, o vėliau reflektuojame statiškoje laiko tėkmėje, tai *vibrato* yra arba gali būti reikšmingas daugelyje jų.“<sup>17</sup>

Analizuojant Maslekovo kūrinį fleitai solo akivaizdu, kad *vibrato* gali būti aukščio, trukmės ir garsumo (dinamikos) linearios kaitos įrankiu, tačiau kartu jis sudaro statišką specifinės garso spalvos įvaizdį, kuris gali išryškėti priešpriešinant skirtingą *vibrato* kiekį turinčius garsus ar reflektuojant atskirus girdėto kūrinio elementus. Savo kūryboje, taip pat kūrinyje „Incantation of the freezing haze“, Maslekovas iš atlikėjo tikisi nedidelio *vibrato*, kurį muzikantai įvardija kaip „gražų garsą“. Visais kitais atvejais *vibrato* turėtų būti interpretuojamas kaip bet kuris kitas artikuliacijos ženklas, lygiavertis tokioms išraiškos priemonėms kaip *staccato*, *legato* ir pan.

Kūrinyje „Incantation of the freezing haze“ įstrižos struktūros reiškiasi ne tik kaip tam tikros vertikalių ar horizontalių struktūrų atmainos, bet ir kaip savarankiški elementai, visiškai nulemiantys kūrinio konstrukciją. Kurdamas šią kompoziciją autorius stengėsi plėtoti vertikalią struktūrą melodiniam instrumentui solo ir nenutolti nuo instrumento horizontalios (melodinės) prigimties. Pasak Maslekovo, „čia įstrižos sonorinės struktūros yra panaudotos kaip pagrindinis konstrukcinis komponentas, užtikrinantis vertikalių ir horizontalių sonorinių verčių susiliejimą“<sup>18</sup>.

Jau kūrinio pradžioje girdime vertikalių ir horizontalių struktūrų sąveiką. Dėl įstrižos struktūros šiame segmente kuriamas percepcinis nepastovumas (7 pav.). Šios Maslekovo naudojamos technikos verčia atlikėją sutelkti dėmesį į jų išgavimo subtilybes ir neleidžia nukrypti nuo stabilaus garso, juo labiau pridėti šiuo atveju nereikalingą *vibrato*.

16 Ten pat.

17 Ten pat.

18 Ten pat.

Flute

40

ppp

mp

ppp

Fl.

4

p

ppp

sf > pp > ppp

7 pav. A. Maslekovo „Incantation of the freezing haze“ 1–7 taktai.  
Vertikalių ir horizontalių struktūrų sąveika

Išraiškos priemonių itin prisodrintoje kūrinio partitūroje *vibrato* mažai pageidaujamas ir techniškai būtų net neįmanomas (8 pav.).

Fl.

57

mf

p

ff

mf

overblow

8 pav. A. Maslekovo „Incantation of the freezing haze“ 57–58 taktai.  
Mikrosonorinės artikuliacijos

Taigi *vibrato* yra vienas labiausiai ginčijamų kūrinų fleitai solo atlikimo būdų. Muzikinė metalba (neverbalinė komunikacijos priemonė) apima ir *vibrato* tyrimus. Nors plačiai diskutuojama apie fizines, akustines *vibrato* savybes (tokias kaip amplitudė, plotis ir greitis) ir šio atlikimo būdo suteikiamą meninę prasmę sukelti klausytojo emocijas, *vibrato* išlieka bene subjektyviausia kompozicijų sudedamąja dalimi. Tuo galėjome įsitikinti ir apžvelgę keturis lietuvių kompozitorių kūrinius: Jurgio Juozapaičio „Afroditė“, „Segles“, Antano Kučinsko „Užburtoji fleita“ ir Andriaus Maslekovo „Incantation of the freezing haze“.

Analizė atskleidė skirtingą lietuvių kompozitorių požiūrį į *vibrato* fenomeną: vienu autorių kūrinuose nuorodų atlikti *vibrato* yra nedaug (tai leidžia fleitininkui improvizuoti), kitų, priešingai, – nuorodų perteklius riboja atlikėjo interpretacijos įvairovę, tačiau leidžia lengviau suprasti autoriaus sumanymus.

*Įteikta 2016 07 14*  
*Priimta 2016 11 04*

#### LITERATŪRA

- Aleknaitė-Bielauskienė, R. Kūrybingumo ugdymo menu aspektai. Garsas. *Logos*, 2005, Nr. 45, p. 194–201.
- Hotteterre, J. M. *Principles of the Flute, Recorder, and Oboe*. Ontario: Dover Publications, 1983.
- Katkus, D. *Muzikos atlikimas*. Vilnius: Lietuvos muzikų sąjunga, 2006.
- Levine, C.; Mitropoulos-Bott, Ch. *The Techniques of Flute Playing*. Kassel: Barenreiter, 2002.
- Moyse, M. *The Flute and its Problems: Tone Development Through Interpretation for the Flute*. Tokyo: Muramatsu Gakki Hanbai, 1973.
- Navickaitė-Martinelli, L. *Pokalbių siuita. Interviu ir interliudijos apie muzikos atlikimo meną*. Vilnius: Versus aureus, 2010.
- Rees, C. *The Kingma System Bass Flute: A Practical Guide for Composers and Performers*. London: Royal College of Music, 2013. Prieiga per internetą: <http://www.bassflute.co.uk/04-timbre/vibrato.html> [žiūrėta 2016 07 14].
- Vibrato*. Prieiga per internetą: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/vibrato?q=vibrato> [žiūrėta 2016 07 12].

#### NATOS

- Юозапайтис Ю. *Пять метаморфоз для гобоя соло «Афродита»*. Ленинград: Советский композитор, 1981.
- Lietuvių kompozitorių kūriniai obojui solo*. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 1997.
- Solitude. Lietuvių muzika fleitai solo*. Vilnius: Muzikos informacijos ir leidybos centras, 2007.

PRIEDAS. Lietuvių kompozitorių kūriniai fleitai solo<sup>19</sup>

Eil. Nr.	Autorius	Kūrinys	Sukūrimo metai
1.	Rasa Bartkevičiūtė	„Ilgesys“	?
2.	Vytautas Montvila	„Raliavimai“	1969
3.	Antanas Rekašius	Sonata	1975
4.	Jurgis Juozapaitis	„Afroditė“	1978
5.	Julijus Andrejevas	„Metamorfozės. Quasi una sonata“	1980
6.	Viktoras Miniotas	Sonata	1987
7.	Algirdas Brilius	Pjesė	1989
8.	Žibuoklė Martinaitytė	Pjesė fleitai	1989
9.	Snieguolė Dikčiūtė	„Solitude“	1992
10.	Antanas A. Budriūnas	„Eskizai“	1994
11.	Jurgis Juozapaitis	„Segles“	1995
12.	Galina Savinienė	„Parcelle“	1996
13.	Antanas Kučinskas	„Magic flute“	1996
14.	Eglė Sausanavičiūtė-Ramana	„Les rythmes intérieures“	1997
15.	Jonas Tamulionis	„Capriccio“	2001
16.	Algirdas Martinaitis	„Strazdo mokinys“	2003
17.	Vaida Striaupaitė-Beinarienė	„Mozaika II“	2003
18.	Zita Bružaitė	Preliudas „...buvau aš su aušra pakilus ir saulės spinduliuos nuskendus...“	2005
19.	Arvydas Malcys	„Pasiklydęs dykumoje“	2006
20.	Jonas Tamulionis	„Diptikas“	2006
21.	Raminta Šerkšnytė	„Blyksniai“	2013
22.	Andrius Maslekovas	„Incantation of the freezing haze“	2013
23.	Jonas Tamulionis	„Segmentai“	2014

19 Priedas sudarytas remiantis internetine svetaine [www.mic.lt](http://www.mic.lt).

## ***Vibrato* in works for flute solo by Lithuanian composers: the dialogue between the composer and the performer**

SUMMARY. Since fluent performance of the musical text is highly emphasised, imagination, spirituality, knowledge and faith often remain overlooked. Musical imagination inevitably depends on a performer's experience, artistic taste, personal background, culture, the ability to consider art as a whole, and to look on music as an independent, constantly changing entity. Thus, to some extent, musical imagination determines the fineness of interpretation, its meaning and spiritual subject matter. One's individual interpretive skills not only reveal the original idea of the composer, but also create new meanings, providing alternative insights. Sound control, the conscious use of *vibrato*, and striving for depth in interpretation serve as a means to achieve this.

Every performer aims to attain a distinctive, particular sound as well as a well-balanced combination of self-expression and the composer's original idea. The atmospheric and perceptive qualities of a musical piece are also determined by the performer's taste in terms of sound. The fineness and distinction of the performance rely on timbre, dynamical awareness, breathing, *vibrato*, movements, stage presence and facial expressions.

Many Lithuanian composers who have written pieces for flute consider *vibrato* as a very important means of expression. One of the first composers who paid it particular attention is Jurgis Juozapaitis (1942). He composed two pieces for flute: 'Aphrodite' (1978) and 'Segles' (1995). Another example of the use of *vibrato* in the works of Lithuanian composers is 'Magic Flute' (1995) for flute and audio tape by Antanas Kučinskas (1968). Andrius Maslekovas (1985) is a Lithuanian composer from the younger generation, mostly focusing on the sound aspect in his music. In his piece 'Incantation of the freezing haze', Andrius Maslekovas expects a natural flute sound, where it is notated in a common way in the score (it might be played *vibrato*, if the interpreter decides so), whereas the places where the composer would prefer a different sound are marked '*non vibrato*'.

As *vibrato* has become inherent to the flute sound, some flutists are hardly able to play without it. The most famous flutists usually choose to play without *vibrato* only as a deliberate artistic decision. *Vibrato* is the most efficient and convincing, when used with moderation.

KEYWORDS: *vibrato*,  
works for flute solo,  
Jurgis Juozapaitis,  
Antanas Kučinskas,  
Andrius Maslekovas.

# Meninio tyrimo aspektai garsovaizdžio studijose: lyginamoji atvejų analizė

Vygintas ORLOVAS

Vilniaus dailės akademija

ANOTACIJA. Straipsnio tikslas yra apžvelgti meninio tyrimo aspektus, kurie atsiskleidžia meno kūrinių tyrimuose gvildenant garso ir vaizdo ryšius. Keliami šie uždaviniai: kelių meninio tyrimo apibrėžimų analizė ir savybių įvardijimas, garsovaizdžio studijų atvejų palyginimas remiantis įvardytomis meninio tyrimo savybėmis. Kartu siekiama panagrinėti ir pačią meninio tyrimo sąvoką, kurios apibrėžimas kinta priklausomai nuo jos apyvartos konteksto ir ją vartojančio žmogaus pozicijos, taip pat panašiai kintančias strategijas, apibrėžiančias garsą ir vaizdą bei jungtis tarp jų. Straipsnyje grindžiama mintis, kad prieiga prie tyrimo, paremta kūrybine praktika, gali atskleisti netikėtas išvalgas ir sukelti vaisingas diskusijas. Tyrimo objektas yra meninio tyrimo aspektai garsovaizdžio studijose, metodas – lyginamoji analizė sutelkiant dėmesį ties garso ir vaizdo jungimo strategijomis ir jų vektoriais. Retrospektyvus žvilgsnis į garsovaizdžio tyrimus ir postmodernių pavyzdžių bei jų pirmtakų palyginimas padeda formuoti pokyčių ir strategijų žemėlapi, kuris atskleidžia meninio tyrimo aspektus dar iki pačios meninio tyrimo sąvokos formuluotės akademiniam diskurse.

REIKŠMINIAI  
ŽODŽIAI:

meninis tyrimas,  
garsovaizdis, kimatika,  
asociacijos.

## 1. Meninio tyrimo apybraižos

Nors siekiant apibrėžti mokslinio tyrimo kompetencijų galimybes, jo strategijų ir metodų efektyvumą, kyla nemažai diskusijų, tačiau dažniausiai akcentuojamas naujų žinių generavimas ar geresnis tiriamojo objekto pažinimas kaip kertinė jo savybė (*research*, žr.: Cambridge Dictionary; Merriam-Webster Dictionary).

Bandydami aiškiau apibrėžti meninio tyrimo ribas, taip pat susiduriame su įvairiais požiūriais. Antai Mikos Hannulos teigimu, „meninis tyrimas reiškia, kad menininkas sukuria kūrinių ir nagrinėja kūrybos procesą, tokiu būdu prisidedamas prie žinių kūrimo“ (Hannula 2005: 5). Pagal šį apibrėžimą bet kuri kūrybos savirefleksijos forma tampa meniniu tyrimu. Jameso Haywoodo Rollingo nuomone, „meninio tyrimo metodologija yra

dauginimo praktika – tokia sistema, kuri informuoja griaudama išankstines nuostatas, pervardydama kategorijas ir paskandindama apsimitėlišką objektyvumą“ (Rolling 2010: 108). Ši mintis nukreipia dėmesį į maištavimą ir santykį su kontekstu kvestionuojant jo savybes; taikant šį apibrėžimą, kūrybinio proceso nagrinėjimo metu nebeužtektų savi-refleksijos tam, kad kūrybinė praktika taptų meniniu tyrimu. Kita vertus, kvestionuoti ir griauti išankstines nuostatas galima ir be meninės praktikos, o tik grynosios filosofijos diskurso ribose. Nagrinėdamas meninį tyrimą ir jo savybes Graeme'as Sullivanas išryškina podiscipliniškumo svarbą ir teigia, kad „podisciplininė praktika nusako, kaip meninis tyrimas pasireiškia už egzistuojančių disciplinų ribų, nes nagrinėjama teorijų apimtis ir tyrimo pritaikymo sferos“ (Sullivan 2011: 111). Jo manymu, turėtų būti negalimas, pavyzdžiui, izoliuotas grynos tapybos ar fotografijos meninis tyrimas.

Siekiant apibrėžti meninio tyrimo savybes ir ribas, taip pat bandant lyginti šias sąvokas ir atrasti jų bendrą vardiklį, kyla neaiškumų ir keblumų. Į tai dėmesį atkreipęs Vytautas Michelkevičius šią situaciją apibendrina teigdamas, kad yra „sunku suformuluoti vieną meninio tyrimo sampratą, nes visuomet reikia jį adaptuoti pagal kontekstą, paradigmą ar kalbėtojo-diskutanto poziciją“ (Michelkevičius 2015: 41).

## 2. Garsovaizdžio apybraižos

Šiame glaustame straipsnyje, sąmoningai atsiribodamas nuo universalistinių ambicijų, noriu išryškinti tik kelis, mano požiūriu, reikšmingus meninio tyrimo ir jo pritaikymo aspektus, kuriuos pastebėjau tirdamas garso ir vaizdo ryšį.

Tyrimų objektą įvardiju *garsovaizdžiu*. Šia dar neįprasta mūsų akademiniam diskurse sąvoka apibrėžiu *tarpinę būseną, transformacijos momentą, kai garsas turi potencialą tapti ar būti suvokiamas kaip vaizdas, ir atvirkščiai, – vaizdas gali virsti garsu. Kitai variant, momentą – kai garsas ir vaizdas atskleidžia savybių bendrumą*.

Garso ir vaizdo ryšiai, jų santykiai jau yra nagrinėti ir aptarti įvairiais pjūviais – remiantis fiziologija, psichologija, akustika, optika, kimatika, nagrinėjant sinestezijos fenomeną, taip pat garsų ir vaizdų prasmes, pasitelkiant semiotikos metodus, vertimo studijas ir t. t. Tokio daugiabriaunio objekto nagrinėjimui skirtų galimų įrankių spektras yra itin platus, tad, norint jį analizuoti išsamiau, tenka arba apsiriboti konkrečia nagrinėjama sfera, arba ieškoti bendro vardiklio.

Nemažai keblumų kyla bandant aiškiau apibrėžti garsovaizdį dailėtyros ir muzikologijos diskursų ribose ar dabartinio meno kontekste, kai žodžių junginiai „muzikali vidinė sąranga“ (Baublytė 2014), „muzikali paveikslų tyla“ (Spurytė 2015), „spalvinga, tapybiška muzika“ (*Muzikos barai*, 2015), kurie yra būdingi parodų apžvalgoms ar įrašų



recenzijoms, praranda aiškią prasmę dėl išsiplėtusių muzikos, tapybos ir kitų meno sričių ribų. Kai, pavyzdžiui, ir Merzbow (Masami Akita) atliekama *noise* žanro muzika, ir Richardo Wagnerio operos, ir Johno Cage'o „4:33“ yra muzika, kai ir Gerhardo Richterio pilkieji darbai, ir Jameso Whistlerio tapybinės simfonijos yra tapyba, sudėtinga identifikuoti, kas galėtų būti muzikalumas ar tapybiškumas, ką galėtų reikšti šie būdvardžiai atmetus pačią garso ar dažo mediją. Neberandant atskirties, viskas yra tapybiška ir muzikalų vienu metu, bet kartu niekas nėra nei tapybiška, nei muzikalų – šie būdvardžiai kuria nuorodą į neapibrėžtumą ir praranda prasmę.

Kita vertus, nors gana keblu rasti garsovaizdžio ribas ir įvairias jo pritaikymo strategijos formas, manau, kad meninis tyrimas, kurio sąvoką sudėtinga apibrėžti, yra tinkamas šio fluidiško objekto nagrinėjimui.

Prieš pradėdant nagrinėti garsovaizdį meno kontekste, svarbu atkreipti dėmesį į garsą ir vaizdą jungiančių strategijų vektorius ir jų formavimosi priežastis.

Garsas yra slėgio pokyčiai terpėje – judėjimas, todėl hipotetiškai sustingus laikui iš garso bangavimo lieka tik fiksuota slėgio skirtumų pozicija – viena linija, tyla. Pavyzdžiui, norint kompiuterinėmis programomis analizuoti įrašyto garso savybes, net tuo atveju, kai garsas yra tikslus periodišką tonas, jį galima supaprastinti iki vienos bangos – kaip savybes įkūnijančios atkarpos. Tačiau net ir šiuo atveju praeitų 0,01 s, kol nuskambėtų viena 100 Hz dažnio tono banga, ir šiuo aspektu linijinė laiko savybė yra neatsiejama garso dalis.

Noriu atkreipti dėmesį į šį garso aspektą kaip priešpriešą vizualiai raiškai, kuri nebūtinai yra tiesiogiai priklausoma nuo laiko. Kalbant apie videomeną ar kiną, čia lygiai taip pat reikia išsivytėti ar pasirodyti, kaip garsui nuskambėti, kad būtų galima nagrinėti vizualias jų savybes. Kita vertus, filmo kadras, paverstas nuotrauka, išsilaisvina iš tiesioginės sąsajos su linijiniu laiku, nes tas pačias jos (nuotraukos) savybes galima nagrinėti ir šimtąją sekundės dalį, ir valandą ar parą.

Ši savybė atskleidžia svarbų garso ir vaizdo ryšių transformacijos aspektą. Lyginant Alexanderio Wallace'o Rimingtono (Rimington 1912) ir Vasilijaus Kandinskio (Kandinsky 1911) mintis, išryškėja, kad ši transformacijos kryptis ir garso bei vaizdo jungimo strategija priklauso nuo to, ar jungiamas garsas ir nuo linijinio laiko priklausomas vaizdas, ar garsas ir statiškas vaizdas. Daugiau transformacijos kryptių atsiranda ir keliant klausimą, ar vaizdas yra išgaunamas spinduliuojant šviesą, ar ją atspindint, mat tai keičia spalvų maišymo ir maišymosi dėsnius.

### 2.1. *Cyclo. id Vol. 1*

Nors atliktas palyginti neseniai, bendras Ryoji Ikeda ir Carsteno Nicolai, dar žinomo kaip Alva Noto, projektas *Cyclo. id Vol. 1* jau yra tapęs kone pavyzdiniu meniniu tyrimu, skirtu būtent garsovaizdžiui (Nicolai 2011). Glaustai pristatysime jį tam, kad galėtume atskleisti jame įkūnytą meninio tyrimo savybes.

Tyrimo metu menininkai siekė geriau suprasti garso bangos formos vizualių aspektų ir paties skambesio koreliaciją. Siekdami šio tikslo jie sukūrė programinę įrangą, kurios veikimo principas yra pagrįstas oscilografu; tačiau garso ir vaizdo jungtį savo programoje jie suformavo ne taip, kad būtų matomos dvi banguojančios linijos, judančios iš kairės į dešinę, o taip, kad viena garso signalo pusė judintų vertikaliąją, o kita – horizontaliąją ašį ir tokiu būdu ekrane būtų matoma pastovi forma. Vėliau sintezatoriais ir kompiuterinėmis programomis jie kūrė įvairių bangos formų garsus, pradėdami nuo pagrindinių formų, tokių kaip sinusoidė, kvadratas ar trikampis, ir judėdami link vis sudėtingesnių. Tada šiuos garsus ir jų kuriamas formas jie tikrino savojoje programoje, sistemingai keisdami jų dažnius, fazes ir skirtingas bangų formų kombinacijas. Vizualus šio tyrimo rezultatas – išsamus garso bangos formų, jų dažnių ir šios jungties archyvas, išleistas knyga ir kompaktine plokštele, kurioje yra ir vaizdo dokumentacija.

Kaip teigia Nicolai, „kertinė šio projekto dalis buvo siekis suprasti koreliaciją tarp garso ir vaizdo ir sukurti programinę įrangą, kuri padėtų vizualizuoti ir dokumentuoti tyrimą“ (Nicolai 2013). Meninio tyrimo savybės yra ir tyrimas praktikos metu, ir po-discipliniškumas, ir vizualumo kaip įrankio analizei panaudojimas, ir medžiagos archyvavimas, ir tyrimui būtinų savų įrankių kūrimas, ir tam tikra kūrybinio tyrimo proceso savirefleksijos forma, atsiskleidžianti sukauptos medžiagos pritaikymu gyviems pasirodymams. Taip pat galime teigti, kad vykdomas atradimu grįstas tyrimas, mat išankstinės hipotezės nėra keliamos, o dėsningumas atrandamas tyrimo metu.

Prieš pradėdant lyginti šį tyrimą ir jo savybes su ankstesniais garsovaizdžio tyrimais, svarbu paminėti, kad nors meninio tyrimo sąvoka ir trečiosios pakopos meno studijos yra dar ganėtinai naujos (jos pradėjo rasti tik XX a. 4-ajame ketvirtyje), atradimu, o ne hipoteze ir praktika paremtą tyrimą galime įžvelgti jau anksčiau kūrusių menininkų kūryboje ir tyrėjų veikloje.

Taikydamas šį retrospektyvų žvilgsnį Michelkevičius atkreipia dėmesį, kad „konceptualiojo meno kūrėjai akcentavo ne galutinį produktą (meno kūrinį), bet patį mąstymą apie jį ir tyrimo procesiškumą, taip siekdami ne sukurti objektą, o iširti, kvestionuoti, permąstyti, archyvuoti, reflektuoti, kritikuoti ar dar kaip nors menui pajungti žmogaus veiklas, tiesiogiai susijusias su tuo, kas vadinta *tyrimu*“ (Michelkevičius 2015: 32).

## 2.2. Kimatika

Panašų į Ikeda ir Nicolai norą suprasti garso ir vaizdo sąveiką, taip pat kaip kuriami tyrinėjimo įrankiai, galime išvelgti šveicarų mokslininko Hanso Jenny'io 1967 m. publikuotuose kimatikos tyrimuose. Analizuodamas garso bangų savybes, tokias kaip dažnis, periodiškumas, sklidimo dėsningumas, Jenny taikė vizualiai fiksuojamo garso poveikį nagrinėjantį metodą. Garsu išjudindamas skysčio paviršių ar biria medžiaga padengtas plieno plokštės, Jenny nuotraukomis ir vaizdo dokumentacija fiksavo garso kuriamus piešinius ir struktūras, o vėliau ieškojo dėsningumo ir šių atradimų pritaikymo galimybių. Pirmajame kimatikos studijos tome Jenny rašo: „galima pastebėti, kad serijoje eksperimentų ta pati struktūra pasirodo didėjant dažniui, tačiau auga ir sudarančiųjų elementų skaičius“ (Jenny 2001: 35); be to, šie pasikartojimai nutinka dažniui padvigubėjus, o tai atitinka muzikinį oktavos intervalą.

Nors Jenny'io tyrimas galbūt yra artimesnis *meniško tyrimo* sąvokai, jis pasižymi atradimu, o ne praktika paremtu hipotezės kėlimu ir žinių generavimu. Net jei pirminis šių tyrimų tikslas nebuvo paversti juos menu ar sukurti meno kūrinį, tyrimų rezultatai pasižymi vizualiomis estetinėmis savybėmis ir yra įkvėpę daugybę pritaikymų meno kontekste – tokių pavyzdžių galime atrasti ir Nicolai, ir Rūtos Mickienės, ir Evano Grantto, ir kitų autorių kūrinuose.

Žengdami dar toliau į garsovaizdžio studijų istoriją, Jenny'io tyrimų ištakas ir bendrą poziciją galime išvelgti jau Ernsto Chladni veikalė „Atradimai garso teorijoje“ (1787). Chladni į šią knygą įtraukė piešinius, dokumentuojančius struktūras, kurios gaunamos stryku braukiant per plokštę, padengtą biria medžiaga. Taigi neturėdamas Jenny'io naudotų įrenginių, tokių kaip fotoaparatai ar dažnių sintezatoriai, Chladni to meto priemonėmis vykdė itin panašius garso tyrimus, pasižymėjusius panašiomis meninio tyrimo savybėmis, kurios atsiskleidžia nagrinėjant *Cyclo. id Vol. 1*.

Šie garso ir vaizdo ryšiai yra glaudžiai susiję su fizikinėmis garso savybėmis, tokio- mis kaip periodiškumas, judėjimas ir poveikis aplinkai dėl slėgio pokyčių terpėje. Ar tai būtų piešiniai, sukuriami stryku braukiant per plokštės paviršių, padengtą biria medžiaga, ar garsu išjudinamas skystis, ar garso savybes atitinkanti kintanti elektros srovė, kurios vertės užrašomos skaičiais, – visas šias savybes galima patikrinti, o tyrimus pakartoti, ir tai suteikia tam tikrą mokslininko aspektą.

Visai kitas garso ir vaizdo ryšių probleminis laukas atsiveria, kai į diskursą įtraukiamas jų suvokimas, kuriama emocija, formuojama žiūrovo ar klausytojo patirtis.

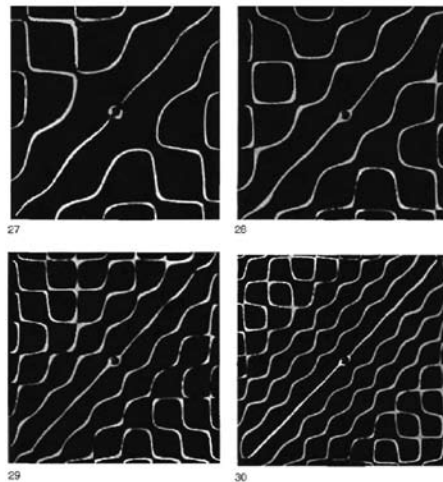
### 2.3. Įsameninta patirtis

Subtilūs ir dažnai įsameninti aspektai garsovaizdžio studijose taip pat yra intensyviai nagrinėjami, apie juos diskutuojama. Asmeninės asociacijos išskirtinai svarbios bendruose Keitho Rowe'o ir Kjello Bjørgeengeno performansuose. Per šiuos performansus Rowe'as improvizuoja *preparuota gitara*, įvairiais garso efektais ir radijo imtuvu, o šie garso signalai yra siunčiami į Bjørgeengeno eksperimentinės televizijos pultą, kuriame garsai, paversti elektros srove, siunčiami į kineskopus ir tampa vaizdu. Šiame garsų, vaizdų ir menininkų asambliaže Bjørgeengenas parenka garsą vaizdu verčiantį metodą ir efektus pagal tai, kokias asociacijas jam kelia Rowe'o atliekama improvizacija, o Rowe'as savo ruožtu groja atsižvelgdamas į kineskope kuriamus vaizdus. Taigi technologija yra tarpininkas transformuojant garsą į vaizdą, ir atvirkščiai, tačiau menininkų patiriamos asociacijos taip pat yra svarbios. Susiformuoja tam tikra kilpa, neturinti nei pradžios, nei pabaigos (Bjørgeengen, Rowe 2007).

Tęsiant garsovaizdžio meninio tyrimo ištakų ir aspektų paiešką, vienas tokių pavyzdžių yra Vasilijaus Kandinskio studija „Apie dvasingumą mene“; remdamasis vidiniais išgyvenimais, joje menininkas įvardijo daugybę muzikos ir vizualaus meno bei jo savybių asociacijų (Kandinsky 1911). Vienas iš kūrinių, aiškiausiai atskleidžiančių šias mintis, yra 1911 m. nutapytas paveikslas „Impresija III (koncertas)“, kuriame menininkas siekė atkartoti įspūdį ir jausmus, patirtus Arnoldo Schönbergo muzikos koncerte. Taigi Kandinskis siekė klausia išgyventą patirtį paversti paveikslu, kuris žiūrovui sukurtų tokią pačią patirtį, tačiau sukeltą kitos juslės – regos.

Studijoje „Apie dvasingumą mene“ yra įkūnyta tam tikra Kandinskio kūrybinio proceso analizė, minčių struktūravimas, vienodą patirtį generuojančios muzikos ir tapybos paralelės paieška. Nutapytas Arnoldo Schönbergo koncertas yra tik vienas tokios patirties analizės, paremtos praktika, pavyzdžių.

Priklausomai nuo to, kiek plačiai vartosime meninio tyrimo sąvoką, tokių įsamenintų jos aspektų galime įžvelgti ir Mikalojaus Konstantino Čiurlionio tapyboje: pritaikydamas muzikines struktūras jis įvedė ketvirtą plokštumą – laiką (Kazokas 2009). Tai ypač ryšku sonatinio pobūdžio tapybos cikluose, kuriuose menininkas į tapybos plokštumą bando įtraukti ir linijinio laiko matmenį, vizualiomis priemonėmis perteikti muzikines struktūras. Kaip teigia Genovaitė Kazokas, Čiurlionio tapybinės sonatos ir fugos muzikinės struktūros dėl nuoseklaus pritaikymo yra ypatingos meno istorijoje (Kazokas 2009). Tačiau, nagrinėjant šį nuoseklumą, tarp Čiurlionio ir Kandinskio išryškėja svarbus skirtumas: Čiurlionis nerašė tekstų apie šias transformacijas, todėl jos lieka grynu, praktika paremtu tyrimu, kuriame pats kūrinių ciklas atskleidžia muzikos ir tapybos jungties formavimo logiką, panašiai kaip Rowe'o ir Bjørgeengeno performansuose.



1 pav. H. Jenny.  
Cymatics, vol. 1,  
1967



2 pav. Garsovaizdžio  
tyrimų schema

### 3. Išvados

Glaustai aptarus daugialypius garso ir vaizdo ryšius, galima pereiti prie kelių esminių išvadų. Pirma, nekonvencinių metodų taikymas ir savo įrankių kūrimas padeda išgryninti garsovaizdį, o jo tyrimų praktikos analizė tampa įrankiu nagrinėjant meninio tyrimo ribas.

Antra, siekį atrasti ir suprasti svarbius ryšius, dėsningumus, paremtus tyrimu ar praktika, galima priskirti vienai iš meninio tyrimo savybių. Kai pasirinktas objektas nagrinėjamas remiantis atradimu, prieš tyrimą nebūtina kelti ar kurti hipotezę.

Trečia, net žvelgiant retrospektyviai, meninio tyrimo aspektus galima rasti beveik visuose garsovaizdžio tyrimuose. Manau, kad objekto neapibrėžtumas ar netilpimas į vienos disciplinos rėmus yra kertinis veiksnys, sukuriantis šį aspektą.

Taigi pagrindinė mūsų išvada – garsovaizdis ir meninis tyrimas pažinimo eigoje beveik visuomet išlieka tiksliai neapibrėžti ir fluidiški, tačiau ši puiki savybė leidžia abejoti ir taikyti vis naujas prieigas nekuriant baigtinių sąvokų ir objekto ribų.

*Įteikta 2016 07 31  
Priimta 2016 09 12*

#### LITERATŪRA

- Baublytė, I. Platus ir savitas kolorito spektras A. Makarevičiaus tapybos parodoje „Spalvų pasaulio meditacijos“. *Bernardinai. lt* [interaktyvus], 2014. Prieiga per internetą: <<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2014-02-11-platus-ir-savitas-kolorito-spektras-a-makareviciaus-tapybos-parodoje-spalvu-pasaulio-meditacijos/113963>> [žiūrėta 2016 03 20].
- Chladni, E. *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*. Leipzig, 1787.
- Hannula, M.; Souronta, J.; Vaden, T. *Artistic Research: Theories, Methods and Practices*. Helsinki and Gothenburg: Academy of Fine Arts, Finland and University of Gothenburg, Sweden, 2005.
- Jenny, H. *Cymatics. A Study of Wave Phenomena and Vibration*. Revised edition (originalus tekstas parašytas 1967 m.). Macromedia Publishing, 2001.
- Kandinsky, W. *Concerning The Spiritual in Arts*. Translated by M. T. H. Sadler (originalus tekstas parašytas 1911 m.). New York: Dover Publications inc., 1977.
- Kazokas, G. *Musical Paintings. Life and Work of M. K. Čiurlionis (1875–1911)*. Vilnius: Logotipas, 2009.
- Kjell Bjørgeengen & Keith Rowe: Porto VI 6.44–10.44 (Excerpt). *The Wire Magazine*, 2007 [interaktyvus]. Prieiga per internetą <<https://vimeo.com/15422576>> [žiūrėta 2016 03 18].
- Michelkevičius, V. Meninis tyrimas: teorija ir praktika. *Acta Academia Artium Vilnensis*. 79 [recenzuotų mokslinių straipsnių ir recenzijų rinkinys]. Sudarytojas V. Michelkevičius. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2015, p. 31–43.

- Muzikos barai*, 2015, Nr. 7–8 (450–451), viršelio aprašas. *muzikusajunga.lt* [interaktyvus]. Prieiga per internetą: <<http://www.muzikusajunga.lt/n/450-muzikos-bar%C5%B3-numeris>> [žiūrėta 2016 03 20].
- Nicolai, C. An Interview with Cyclo (Ryoji Ikeda and Carsten Nicolai). *MOMA* [interaktyvus], 2013. Prieiga per internetą: <[http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2013/10/01/an-interview-with-cyclo-ryoji-ikeda-and-carsten-nicolai/](http://www.moma.org/explore/inside_out/2013/10/01/an-interview-with-cyclo-ryoji-ikeda-and-carsten-nicolai/)> [žiūrėta 2016 02 15].
- Nicolai, C.; Ikeda, R. *Cyclo. id Vol. 1*. Die Gestalten Verlag, 2011.
- Research. *Cambridge Dictionary*. Prieiga per internetą: <<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/research>> [žiūrėta 2016 06 14].
- Research. *Merriam-Webster Dictionary*. Prieiga per internetą: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/research>> [žiūrėta 2016 06 14].
- Rimington, A. *Colour-Music: The Art of Mobile Colour*. London: Hutchinson & Co., 1912.
- Rolling, J. A Paradigm Analysis of Arts-Based Research and Implications for Education. *Studies in Art Education: A Journal of Issues and Research*, 2010, p. 102–114.
- Sullivan, G. *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts* (second edition). London: SAGE, 2011.
- Spurytė, V. Tapytojas R. Garbačiauskas pristatė muzikalią paveikslų tylą. *delfi.lt* [interaktyvus], 2015. Prieiga per internetą: <<http://www.delfi.lt/veidai/kultura/tapytojas-r-garbaciauskas-pristate-muzikalia-paveikslu-tyla.d?id=68223906>> [žiūrėta 2016 03 20].

## Aspects of artistic research within sound-image studies: a comparative analysis of case studies

**SUMMARY.** The present paper aims to analyse the aspects of artistic research within the studies of sound and image relations. The definition of what is artistic research keeps changing depending on the context it needs to be adapted to, on the paradigm and the position of the speaker or writer. Furthermore, sound-image and the strategies of how they can be linked is a research object that can be defined by using a variety of theoretical approaches and tools ranging from acoustics, optics, musicology, physiology, psychology, phenomenology, translation studies, etc. However, approaching research through one's creative practice offers important insights and inspires fruitful discussions. By applying a retrospective view towards the studies of sound and image relations, we can unfold and map the aspects of artistic research within them even before attempts to define the research object itself have started in the academic field.

**KEYWORDS:**  
artistic research,  
sound-image, cymatics,  
multisensory art,  
association.

Irena ALPERYTĖ

Lithuanian Academy  
of Music and Theatre

## Symptoms of cost disease in Lithuanian state theatre

**ABSTRACT.** Lithuania is celebrating its 25th anniversary of independence and entrance to the free market zone. However, the country is showing the first signs of the so-called Baumol's *cost disease*. The term was coined to indicate that certain spheres of activities will always need external support and facilitation. Although some data is generally available on the theatre ticket sales or other fiscal information needed for the research, what is lacking is an understanding of the link between the 'popularity' of artwork and financial success. The author raises the hypothesis that the existing system of the Lithuanian state-run theatre is not encouraging theatres to strive for financial success, thereby endangering their creators. The reasons for this 'cost disease' in the arts are the main concerns of the author. The existing legal basis of Lithuanian performing arts organisations has remained unchanged since the beginning of independence and needs improvement, provided society wants to see changes in the managerial, financial and artistic prosperity of the arts.

**KEYWORDS:**

Lithuanian state  
theatre, popularity,  
cost efficiency,  
repertoire.

### Introduction

The author of the study aimed to figure out, after a successful 2015 season manifested by increasingly greater theatre attendance, which performing arts productions in modern Lithuanian theatre attracted the largest influx of visitors, and what the reasons for their popularity were. To achieve this, series of qualitative interviews were conducted. The survey questions covered reasons for theatres' creative success, and the correlation between productivity, production costs and artists' salaries. The economic dilemma that Baumol and Bowen touched upon in their book back in the 1960s closely relates to performing arts funding in modern Lithuania, which is inevitably confronting rising production costs and non-increasing remuneration. The author diagnoses and applies Baumol's cost disease concept that stems from the so-called productivity lag in the arts economy.



## Baumol's cost disease

Cost pressure in the social sciences is now recognised as Baumol's *cost disease*. The productivity defined by the economists is the 'physical' volume of the production per hour. Productivity growth over time can occur for the following reasons: (1) increase of the capital generated per employee, (2) an improvement in technology, (3) enhanced employee skills, (4) improvement in management, (5) production volume growth in large-scale economies.

As the work of an artist is the input and the output at the same time – a singer is singing, a dancer is dancing, and a pianist is playing – it is barely possible to increase the volume of production per hour. Consecutively, today, as in the past, it still takes four musicians the same amount of time to perform Beethoven's String Quartet as it did in 1800.

I am not suggesting that artists should be paid the same hourly wage as employees working in other jobs; rather, due to the different working conditions and job origins, the so-called non-monetary satisfaction varies between professions. Moreover, we must recognise that all activities, including art, need to be integrated in the labour market, therefore, artists' salaries should increase over the time in the same proportion as the wages of the overall economy, in order to enable the arts sector to hire employees of the highest level who are adequate to continue in their field. The five mentioned rising productivity sources of productivity growth could be the case in large-scale economies because of a more productive (longer) work cycle, in other words – continuity versus seasonality. These factors referring to the performing arts, as Baumol and Bowen pointed out, prove that one cannot expect a significant contribution to the global economy from the arts because of the high costs of product development compared to slow economic productivity growth in the mass context (1966, p. 165). As a result, the rising cost of unit production in the performing arts is destined to occur regularly, compared to the economy as a whole. That, in a nutshell, is the inevitable consequence of the mentioned 'productivity lag' phenomenon.

## The Lithuanian situation

The year 2015 has seen armies of the increasing numbers of theatre viewers, often requiring a lot of effort to get tickets to popular performances in Lithuania. The author attempts to find out which of the country's shows received the largest influx of visitors and what the reasons for their popularity were. For research purposes, the author examined data on the previous (2015) season's shows.

The results were used to construct a map of the competitive situation in the performing state-run arts (Table 1).

Table 1. The most competitive state-run drama theatres in Lithuania in 2015

Market leader <b>Lithuanian National Opera House</b>	Market challenger <b>Lithuanian National Drama Theatre</b>
Market follower <b>Kaunas State Musical Theatre</b>	Market nicher <b>Panevėžys Juozas Miltinis Drama Theatre</b>

After seeing the data, the author sought to find an answer on the relationship between productivity, production costs and the remuneration to the artist. Further on we shall look at production costs as related to production popularity. A qualitative study is required to distinguish the key statements.

The series of interviews were completed to analyse the trends of the current performing arts market.

The interviewed respondents were introduced to the situation: Lithuania is celebrating its 25th anniversary of independence and its entrance to the free market. However, the country is currently showing the first signs of the so-called Baumol's cost disease, namely, huge competition for funding. Although in general data on theatre ticket sales and other fiscal information can be retrieved from the Ministry's portal, what is lacking is an understanding of the link between the 'popularity' of a particular show and financial success, and consecutively – remuneration for the artists. The author raises the hypothesis that the existing system of the Lithuanian state-run theatre does not encourage theatres to seek financial success, thereby endangering their creators' economic status. The reasons for this 'cost disease' are the author's main concerns.

## Identifying the leaders

The survey respondents were as follows: 1) state government representatives: Senior Specialist of the Professional Art Division Jelena Charlap, Accountant Dalia Babickaitė and Senior Advisor of the Lithuanian Ministry of Culture Janina Krušinskaitė; 2) NGO representatives: the Director of the Arts Printing House Jolita Balandytė, and 3) a representative of both sectors – Audronis Liuga, former Artistic Director of the National Drama Theatre and the newly-elected State Youth Theatre Director. The interviewees commented on theatres budgets, stating that mainly they received state government funding only for salaries and maintenance, whereas they had to apply for annual grants

to the Council for Culture in order to fund their activities, while the so-called 'free' funds could only be generated from ticket sales. According to the respondents, the Minister's idealistic vision is a combination of financial and artistic success of state-run performing arts entities. The author of the article states that Lithuania is currently developing the late symptoms of the mentioned 'cost disease' and demonstrates the first exposure of its clinical signs. The cost of productions exceeds box office returns by four times. Based on Liuga's research conducted in two parts and published as research material (in 2010 and 2014), as well as his insights (interview on May 20, 2016), the author argues that the current system of subsidising Lithuanian theatre requires serious amendments.

According to Jelena Charlap, state-run theatres are financed the following way: financing of art institutions is based on national budget allocation and goes towards salaries and operational costs (building maintenance). The money for activities comes from box office sales that first need to be returned to the state treasury office, whereupon it is redistributed back to the theatres for their needs. An alternative funding source is the Lithuanian Council for Culture, which operates as an arm's length institution that distributes money to the theatres based on applications and the quota designated to fund the activities of the applicants. Notice that the state's designated amount for each state-run theatre (with small adjustments) has remained more or less unchanged for about a decade, and only enables theatres to pay salaries to employees, return taxes, and maintain buildings. The basis for this payment was fixed upon the founding date of the theatres, and remains rather stable, which is the first observation where an amendment is needed. The only possible increase is when legal acts foresee adjustments to minimal wages, according to the overall economical processes in society.

Another observation by the Ministry's representative is that salaries are calculated on the basis of certain national programs, namely, the Program of the Remuneration of the Work of Cultural Operators. This particular program starts its calculation from July 1 each year. For instance, the planning of the budget for 2017 had already commenced when this article was on its way.

As for the National Opera, it is funded directly from the Ministry of Finance and a different funding scheme applies.

In addition to what was identified as basic rules for the management and funding of state-run theatres, the author also learned that the budget of state-run theatres depends on the Ministry of Finance: namely, the first step in the management of theatres is to find out whether the budget is going to increase the coming year or not. The starting amount is always the basic budget fixed for a particular theatre many years ago. This aspect poses a difficult question – when and who confirmed this initial amount. The article's author

tried to find official documentation regarding initial basic budgets, but failed to find the appropriate papers. As for the number of employees, each theatre sets this figure in line with its annual strategic plan. The Ministry collects data on each state theatre, including expenses, revenues, etc. This information is provided by the chief accountants of each theatre. Every quarter of the fiscal year, the Ministry develops a blueprint of every state-run theatre that is under their jurisdiction. What was emphasised several times during the research is the requirement that theatres *were not supposed to generate income*.

When trying to identify leaders in terms of current performing arts revenue generation, the National Drama Theatre (Vilnius) appeared to come out on top, showing high attendance and box office returns. The National Opera also had its heyday: in 2015, the overall attendance figures exceeded 1 million, given the total population of 2.7 million.

When examining the reasons for this increase in attendance, the respondents usually accentuated the issue of social status more than anything else, to be exact – going to the theatre has become a matter of prestige. Performance quality also matters. However, the key reason why attendance is highest at the National Opera (one of the last examples was the London Symphony Orchestra's concert on May 26 in 2016, when an average ticket price in the balcony was around 150 Euros, which is a half of the average national living standard) is the importance of attendance itself as a social act. If we examine the reasons for the renaissance of the National Drama Theatre, we will see that it coincided with the period of the managerial period of Art Director Audronis Liuga. The repertory that he had formed and the awards received (The Golden Stage Crosses) demonstrated the theatre's obvious time of triumph. Taking into consideration the role of the other managers and CEOs, thanks to Liuga, the theatre really did deserve the title of 'national theatre'. If we examine so-called peripheral theatre, in the town of Panevėžys (Northern Lithuania) the appointment of a new leader, L. Zaikauskas, saw him bring many new ideas. Experts gave a very progressive assessment of his annual plan (for instance, the show based upon the play by Svetlana Alexievich, the Nobel Prize winner from Belarus) and saw great promise, despite the 'scattered' repertory. As opposed to the National Opera, the National Drama boasts a 'heavy' repertory; however, the quality of the shows (such as *Išvarymas* [Expulsion] by Marius Ivaškevičius or *Didvyrių aikštė* [Square of the Heroes] by Krystian Lupa) is the number one reason for its high attendance, or so specialists suggest.

Trying to identify the difference between national and state theatres concerning their budgeting, it was proven that national theatres are the assigned budget owners and they are directly accountable to the Ministry of Finance. State theatres (a total of 8) receive funding from the Ministry of Culture. If we speak about the competition

and competitive advantages of each theatre, there is evidence of a strong trend towards development of a special niche for each of them. Experts agreed that even small non-governmental theatres have their special niches.

Another curious aspect that we discovered by doing our research was the fact that although state-run theatres cannot generate profit, the popularity of shows is important and desired by the Ministry.

If we consider theatres as non-income driven creators, and recall one of the aims of the research where the purpose was to question whether society was striving to be a welfare state supporting both successful and non-successful shows in terms of the economy, we revealed the minister's standpoint that theatres should keep a balance between their quality and financial success. As we mentioned earlier, they receive funding from the Ministry for salaries and building maintenance; subsequently, they address the Council of Culture for financial support for their activities. The box office is also very important, as a type of guarantee for future projects, in other words – sustainability. Box office ticket sales constitute the 'freest' money ever. The only source for extra bonuses or other forms of encouragement comes from ticket sales.

When trying to examine the role of the specific legal status of theatre as a form of activity, we discovered that so-called public or non-profit institutions needed to receive the status of a professional theatre with the Ministry. Then these non-profit theatres receive partial compensation for rental of a venue if they do not have their own premises, whereas so-called 'private' theatres currently cannot get any help from the Ministry. What is more, the law on theatre and concert organisations is currently under revision. The question remains as to whether the existing system can be improved, whether public or non-profit theatres can receive extra funding for better results, and specific clarification of theatre statuses is still needed.

When speaking about state-run theatre, one inevitably needs to deal with modern NGOs. The Arts Printing House is an example of a theatrical NGO and a residence space. For the time being, although the status of not-for-profit theatres is being promoted, there is no evidence or research to suggest any benefit from a change to legal status. Even though the Minister is encouraging theatres to generate additional revenue, those theatres that rely only on turnover might lose out in terms of professionalism.

The research that we conducted suggested that commercialisation has the effect of pushing out high quality. This is something of an oxymoron, because returning to the issue of repertory development, the head of an institution and a theatre's artistic board needs to provide arguments for a new production, and the decision on whether to pursue new productions is made based on its creativity, followed by the Ministry board's approval or veto.

Therefore, the research demonstrated that whilst economic injections for state-run theatre are being decreased, if compared to the Soviet times (when 2 per cent of the annual budget went towards culture), the Minister still emphasises the role of culture and the role of efficient management of the current budgets. This is a paradox, because without a new budgeting system, the existing system can hardly be revamped. This is why some theatres strive to become public institutions rather than budget-run theatres. There are two types of public company (limited liability company, henceforth PC) – when the stakeholder is the state, and when it is not. This distinction does make a difference. If we examine companies such as the “Keistuoliai”, “Meno fortas” or Koršunovas theatre, they are all PCs but have different stakeholders, whereas the Ministry stands behind professional theatre, yet without clear identification of what that is.

To conclude, the Ministry envisions the National Drama Theatre as the prototype of the ideal model, however, as we noted, it is a model of a ‘national’ rather than a state-run institution.

## Space completion versus sales

As we stated earlier, theatres receive financial assistance for their activities, but the scale of this assistance is so meagre that it would suffice for only one show. There is another source of revenue that theatres earn, but since they are budgetary institutions, they need to return this money to the state first. Upon the start of the new fiscal year, the earned money is returned. *The research revealed that the variable that counts is not ‘revenue’ but the ‘completion’ of the theatre house.* The main issue, it appears, is not the commercial aspect but the theatre building to be attended. This is the main criterion for the Board of Theatre and Concert Organisations that approves their creative programs. If a theatre undertakes only commercial activities, the Board would not approve their program because they must demonstrate an ambitious repertory and high quality. The ideal is *high attendance*. The ultimate goal is a combination of high artistic value and high attendance. The current minister’s vision deals with investment in *education*.

The research attempted to identify who determines the budget for one particular theatre and in what way. There is a document based on which this amount can be calculated. The money for building maintenance is comparatively stable. There is an average bulk of money for theatres, and in the case of an emergency (breakdown, damage or something similar), the required amount is taken from this ‘basket’. All these numbers are provided in the Ministry’s current strategic plan.

While seeing the signs of Baumol's cost disease, we also need to admit the fact that according to the research by KEA (<http://www.keanet.eu/about-us/team/>), culture provides 5 per cent to nation's GDP. If you take dairy farmers or the army, they are much more non-productive, the interviewees said. Pure art will never be productive, but there are creative industries that significantly contribute to the state budget.

As for coming up with a repertory that could be more inviting, there is a lack of creative staff in theatre in the peripheral areas. Moreover, the National Opera has separate divisions – choir, ballet, or orchestra. This is also an issue – reliance on the genre under the umbrella of the performing arts.

The research also questioned the need of having the status of a PC. The respondents confirmed that as a PC it was easier to receive funding in a roundabout way from the National Council of Culture than from the Ministry itself directly. Theatres could also be municipal organisations, in which case their support comes from the particular city's council. Under this model, administration is more flexible when a municipal theatre has PC status, yet budgetary financing remains rigid, not to mention competition from the private sector to participate as an audience. However, our research proved that the Ministry is not as rivalry-oriented as a private entity, although some benchmarking techniques would be rather advisable.

When asked about the mechanism of funding that comes from the Council of Culture, experts say that a tender procedure has to be followed, whereas the Ministry supports everyone. This is why many consider the PC more progressive. *Competition is very healthy*. Therefore, the theatre community believes that a PC would be more competitive and their USPs (unique selling points) would improve.

Incidentally, among other topics this research revealed that the Ministry receives numerous complaints about the activities of the Council of Culture, which it founded. When asked what theatres complain about, the interviewees emphasised that although the budget of the Council was increasing, budgetary institutions found that financial management and expertise violated applicant's rights and eligibility. However, the Ministry cannot affect their [the Council's] decisions directly. Regardless the fact that the head of the Council for Culture is appointed by the government, however, it is independent of political influence. Among other issues, the research also unveiled that there are other arts that are more viable in the Lithuanian arts scene. The visual arts appeared to be more advanced because all the progressive initiatives were private there. There is one national museum, many state museums, municipal museums, and numerous private galleries. The system is similar, but the style of management is different. One exhibition is given 30,000 Euros, which equals one annual budget for the museum. Of course, it

is not enough. However, the gallery has a shop. They sell works of art with the aim of making a profit. Theatres need to have a professional status because they need to cover their building maintenance. This is the most significant difference.

When trying to identify the greatest difference between theatre management and the visual artist, the research concluded that (visual) artists cannot afford to manage themselves. They need to choose. Art or business.

Therefore, the role of the new law on theatre and concert organisations needs amendments. The new law on theatre and concert organisations could help to improve the theatre sector, but resistance is very strong. A sense of social insecurity prevails.

When trying to compare the systems of culture management – Soviet (authoritarian) and independent (market-driven) – experts consider them both to be erratic. A holistic model would be the best, they think. Janina Krušinskaitė believes that, most likely, the welfare states of the Nordic countries would be our desired future. Whereas our GDP is adequate, however, the priorities of the national budget remains a core issue. The experts say that as far as the ‘cost disease’ is concerned, we are stuck between the two extremes.

An interesting topic arose while examining the taxation system and tax avoidance trends. The experts heard that today tax avoidance goes under a new term – they call it tax planning.

## PC versus state-run status

When addressing the issue of how the Arts Printing House is being managed as a PC, the institution’s management is handled under a ‘two in one’ arrangement: number one is the buildings, and number two is the products they offer. Their largest concern is how to maintain the buildings. The Arts Printing House has two financial sources: one is the Vilnius City municipality, and the other is a commercial business entity (‘Vilniaus Energija’). Fifty per cent of the PC budget goes towards building maintenance, which equals 300,000 Euros. The rest of the money needs to be generated. In this case, some money is earned from the rental of arts activity spaces; also, rehearsal space and equipment rental, while a cafeteria and info-room (library) are their safety belts. The mentioned sources of revenue help the PC make ends meet. The Arts Printing House has their own products (festivals), which are funded through applications made to the Council of Culture. All the revenue goes back into the buildings, as no profit is allowed.



In terms of revenue distribution, the Arts Printing House strongly depends on space rentals. Calling themselves a centre for contemporary arts, their products deal with the contemporary arts scene. They have two international festivals, one of them for children (KITOKS); the other project is a Modern Circus weekend; and finally – their producing program – New Space, tailored for young artists who are given the opportunity to try themselves out in the arts scene. The format is rather simple: after submitting an application, the board selects the short-listers. The short-listers are invited to present their ‘pitch’; the PC board takes part in the decision making.

Concerning the financial side of this activity called Open Space, the selected candidates receive full service from the residence – access to a stage, infrastructure, equipment, and then they get the Arts Printing House’s assistance in promotion. When they create performances, the Arts Printing House pays salaries. It also does the lighting. Usually, three opening nights are held. Scenario one – they adopt the project and demonstrate it under the Arts Printing House umbrella. They pay the artists, and help them with ticket sales. If they reject the project – then the short-listed team can try to have their offering produced elsewhere, or it can simply be closed. The only condition the PC specifies is to keep the name of the residence institution in the posters as the show’s main producer. The newest initiative is international residencies. The Arts Printing House needs to apply for them to the Council of Culture and receive funding. Then international residents apply for a residency and they create their art in the building. The Arts Printing House pays for their travel, boarding and rehearsals. Then their final work-in-progress needs to be presented to the local community. The other option is a paid residency. However, it is not for everyone. Not everybody can afford it. The last record was 45 applications. The Arts Printing House’s residency prices are differentiated. They differ for long-term and short-term residents. And then they have foreign guests, Lithuanian professional theatres, academies and the rest. The slogan of this PC is – as few empty stages as possible.

When asked about the project that they consider their success story, the Arts Printing House says that the best reward for them is the Golden Stage Cross award ceremony, when they produce and premiere debutantes. The Arts Printing House is happy to have many Golden Crosses. The best of them are the Daddy’s Fairytale (Open Space project) and the Contemporary Golden Cross award. In addition, their street dance company is rather vibrant. Also, the New Circus and KITOKS festival are emblematic to the Arts Printing House. They consider themselves as a greenhouse for future stage artists. At the time of this interview, they were considering serving as a greenhouse for the Academy of Music and Theatre. Currently, they were selecting a repertory (under the auspices of LATGA program).

One of the ultimate goals of this research was to find out about PC status – in what ways is it useful. We were told that there are two types of PC. One of them is when the founder is the state. The other type is an NGO. The Arts Printing House has more than one founder, namely four: the Vilnius City municipality; the Open Society Fund; the Centre for Theatre and Film Education and Information; and the Lithuanian Dance Information Centre. Therefore, they consider themselves an absolute NGO. Every year they have to provide reports to their stakeholders on their financial and artistic activities. Having NGO status is a very strong position when it comes to a specific project, for instance, take the Skalvija Cinema: when they founded the LGBT movie festival, they became incredibly visible. One founder means political influence is expressed by one dominant body.

The research also inquired why the theatre community was nevertheless worried about the changes due to be introduced. The Arts Printing House responded that they probably lacked an understanding of the opportunities PC status could offer. As a PC, money can be ‘manipulated’ more freely. In the National Drama Theatre, money would first need to be returned to the Ministry and then refunded for your activities.

When trying to confirm whether the public sector is better than the state, the Arts Printing House said both ‘yes and no’. State-run entities have subsidies. However, PCs are more flexible in terms of management. However, they cannot be a Joint Stock Company as they cannot have income. Nevertheless, their point of view is that the state should support the arts. Lithuania lacks this tradition. We need to invest in future generations.

## Searching for the ‘Golden Middle’

When we addressed the manager of the National Drama Theatre, we asked who takes financial responsibility for the activities of the National Drama Theatre and received a firm answer – two thirds of responsibility goes to the director.

We also learned that the responsibility of the artistic director is the creative program: the interviewee shared that it was the first experiment in Lithuanian state-run theatre when the repertory was developed very sequentially and thoroughly during the last period of management under Liuga. The Ministry of Culture required the theatre present its fully developed strategic program. The 5-year program had its beginning, its prospective and an end, or envisaged achievements. This kind of prospective planning where a theatre could plan what would happen in a year or one and a half years ahead was indeed a rarity. It was an example of long-term planning. Liuga said that plan-

ning helped enormously regarding the managerial and economic aspects, especially for expensive productions and costly directors. Earned revenue makes up from 70 to 80 per cent of the theatre's budget. Since some of the shows were running very successfully (let us mention *Išvarymas* [Expulsion] here as No. 1), it was easier to stream the earnings towards the new projects. Also, provided you plan carefully, it was easier to apply for alternative funding (from the Council of Culture). For some shows the national theatre received funding from the private sector, like for the drama *Katedra* [Cathedral] where there was a partial funding sponsor. Other productions were funded from previously earned revenue. In Liuga's view, planning is crucial in state-run theatres. While this is obvious to theatres abroad, here in Lithuania, we have inherited a rather spontaneous way of managing theatrical productions. If there is no way of planning far in advance, the situation is really unfavourable.

To summarise all that we heard, we tried to work out the difference between national, state, municipal and PC theatre funding. As he conducted his own research on theatres in 2010 and 2014, Liuga thinks that the difference lies in the owner. The National Drama Theatre is funded by the parliament, while state theatres are by default under the jurisdiction of the Ministry. The National Drama Theatre representative says that he would not agree that the 'norms' set by the Ministry are stable. He joked that one should go and organise a detective story to uncover who could detect the starting point for the standard amounts of funding for culture. Liuga's guess is that it was based on the conditions and salaries of the existing theatre community. State subsidies are larger for national theatres, and smaller for state-run theatres, but the amount fixed by the state (and this is the phenomenon that is impossible to change) cannot be changed. This amount is designated for activities, but it is an oxymoron, because the state does not support the creative process directly. The state only creates *conditions* for engaging in creative activities. This inadequacy returns as a boomerang when the state has *no mechanism to encourage* successful theatres. Regardless of the ideal sales indicators, touring and attendance, the state has no methodology to motivate theatre and remunerate success. Because of this, many speculations arise. Liuga belongs to the steering committee of the revision of the Law on Theatre and Concert Organisations, and he confronts a lot of manipulation in this context. Correlation of the results of successful theatres' activities and their financial reward is still an open question. Maybe there are some techniques as to how to encourage successful companies in the municipalities. One thing is clear – if the state subsidises all theatres equally regardless to their results, motivation of theatres satisfies some ambitions of the management.

While doing our research, we were faced with a certain lack of data. There is no possibility for benchmarking. We asked one respondent what he thought about this, and he believed that this is where the newly developed version of the Law has some room for improvement. The question here is about how to create more favourable economic conditions for theatres. The existing system requires theatres to return the revenue they earn to the government (and then make a claim for its return) and – additionally – the theatre **MUST SPEND** all the money by the end of the fiscal year. The theatre community is well aware that the most profitable period is before the New Year. Theatres are obliged to immediately return the money, then get the money back and immediately spend it again. Experienced theatre managers learn how to handle this situation, but it is remarkably absurd nonetheless. As for the secrecy of data, Liuga confesses that he managed to retrieve data for his research, but information about theatres should be more widely published. Monitoring must be conducted constantly.

One of the last questions of the research was about box office returns. The interviewee agreed that even in the National Opera, the money never returns. He would estimate that a 30 per cent return is very good. Twenty per cent is average. Liuga says that we have to be realistic. Ticket prices depend on the cost of living.

When asked to comment on the position of the Minister regarding theatres having to be entrepreneurial, Liuga suggested that first and foremost, theatre needs to produce a good product. Among his best products he mentions *Išvarymas* [Expulsion] and *Didis blogis* [The Great Evil] by Marius Ivaškevičius, *Didvyrių aikštė* [Square of Heroes] by Thomas Bernhard, Pushkin's *Boris Godunov*, *Katedra* [The Cathedral] by Justinas Marcinkevičius, *An Enemy of the People* by Henrik Ibsen, etc. Liuga is convinced that they were born out of successful collaboration with the director. Everything starts with the right creative idea.

When asked about an optimal number or model for the theatre, Liuga thinks that it all depends on tradition. He considers the German theatre model as an ideal.

Besides, in order to guarantee actors are employed, the respondent is convinced that creative people need to show initiative.

Finally, when consulted about which aspect is the most crucial in theatre – artistic, financial or legal – the expert said there can be no theatre without creative ideas. Moreover, theatre creativity should be rewarded.

## Conclusions

1. Theatre representatives' opinions differ in their understanding of the reasons for popularity of shows and their correlation between popularity and sales returns, along with the number of shows.
2. The criteria determining repertory planning are also scattered in various theatres, and there is no one methodology to be able to benchmark the data.
3. The hypothesis that theatres are being run mainly based on intuition and empirical 'feeling' rather than a fiscal policy, with some exceptions in having a clear vision among theatre managers, proves to be true.
4. Although in general some data is available on theatre fiscal activities, however, there is an evident absence of methodology on how theatres measure their productivity and the reasons behind their decision-making.
5. The hypothesis that the existing managerial system of Lithuanian state-run theatre does not encourage seeking financial success as an addition to the artistic image proves to be true, and mostly because of the outdated legal *heritage* from the Soviet times.
6. The existing legal basis of Lithuanian performing arts organisations has remained unchanged since the beginning of independence and needs improvement, provided society wants changes in the managerial, financial and hence – artistic prosperity of the arts. The existing governmental expectations and actual managerial situation in the state-run theatre sector needs a new generation of creative people to cure Baumol's disease, or to prevent it in a way suitable or specifically tailored for a given country.

*Submitted 2016 09 28*

*Accepted 2016 11 07*

## LIST OF REFERENCES

- Baumol, W. J., and Bowen, W. G. 1966. *Performing Arts – the Economic Dilemma*. New York: Twentieth-Century Fund.
- Baumol, W. J. 2002. *The Free-market Innovation Machine. Analyzing the Growth Miracle of Capitalism*. Princeton University Press: New Jersey.
- Baumol, W. J., Litan, R. E., Schramm, C. J. 2007. *Good Capitalism, Bad Capitalism, and the Economics of Growth and Prosperity*. Yale University Press: New Haven & London.
- Liuga, A. 2008. *Laiko sužeistas teatras. Baltos lankos: Vilnius*. [In Lithuanian]

## BIBLIOGRAPHY

- Baumol, W. J. 1995. "The Case for Subsidizing the Arts." *Challenge*, 1995, 38 (5), 52–56.
- Baumol, W. J., and Batey Blackman, S. A. B. 1983. "Electronics, the Cost Disease, and the Operation of Libraries." *Journal of the American Society for Information Science*, 1983, 34 (3), 181–191.
- Baumol, W. J., and Bowen, W. G. 1965. "On the Performing Arts: The Anatomy of Their Economic Problems." *American Economic Review*, 1965, 55, 495–502.
- Baumol, W. J., and Bowen, W. G. 1966. *Performing Arts – the Economic Dilemma*. New York: Twentieth-Century Fund.
- Bergonzi, L., and Smith, J. 1994. *Effects of Education and Arts Education on Americans' Participation in the Arts*. Washington, D.C.: National Endowment for the Arts.
- Bourdieu P., 2013. *A Social Critique of the Judgement of Taste*. Routledge.
- Cobb, N. K. 1995. *Looking Ahead: Private Sector Giving to the Arts and Humanities*. Washington, D.C.: President's Committee on the Arts and Humanities.
- Cornes, D., and Sandler, T. 1986. *The Theory of Externalities, Public Goods and Club Goods*. New York: Cambridge University Press.
- Felton, M. V. 1994. "Evidence of the Existence of the Cost Disease in the Performing Arts." *Journal of Cultural Economics*, 1994, 18, 301–312.
- Frank, R. H., and Cook, P. J. 1995. *The Winner-Take-All Society*. New York: Free Press.
- Frey, B. S. 1996. "Has Baumol's Cost Disease Disappeared in the Performing Arts?" *Ricerche Economiche*, 1996, 50 (2), 173–182.
- Gray, C. M. 1995. *Turning On and Tuning In: Media Participation in the Arts*. Carson, Calif.: Seven Locks Press.
- Heilbrun, J., and Gray, C. M. 1993. *The Economics of Art and Culture: The Lives, Times, and Ideas of Great Economic Thinkers*. New York: Cambridge University Press.
- Kushner, R., and King, A. E. 1994. "Performing Arts as a Club Good: Evidence from a Nonprofit Organization." *Journal of Cultural Economics*, 1994, 18, 15–28.
- Kushner, R., and Poole, P. P. 1996. "Exploring Structure-Effectiveness Relationships in Nonprofit Arts Organizations." *Nonprofit Management and Leadership*, 1996, 7 (2), 119–136.
- Oster, S. 1995. "Program Evaluation." In *Strategic Management for Nonprofit Organizations*. New York: Oxford University Press.
- Ostrower, F. 1995. *Why the Wealthy Give: The Culture of Elite Philanthropy*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

- Peacock, A. T., Shoesmith, E., and Millner, G. 1982. *Inflation and the Performed Arts*. London: Art Council of Great Britain.
- Pincus, A. L. 1998. *Tanglewood: The Clash Between Tradition and Change*. Boston: Northeastern University Press.
- Rubinstein, A., Baumol, W. J., and Baumol, H. 1992. "On the Economics of the Performing Arts in the USSR and USA: A Preliminary Comparison of the Data." In R. Towse and A. Khakee (eds.), *Cultural Economics '92*. Berlin: Springer-Verlag.
- Schwarz, S. 1996. "Long-Term Adjustments in Performing Arts Expenditures." *Journal of Cultural Economics*, 1986, 10, 57–66. *Statistical Abstract of the United States*. (116th ed.) Washington, D.C.: U.S. Bureau of the Census.
- Throsby, C. D. 1994. "The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics." *Journal of Economic Literature*, 1994, 32, 1–29.
- Throsby D., Throsby C. D. 2001. *Economics and Culture*. Cambridge University Press.
- Tiongson, E. R. 1997. "Baumol's Cost Disease Reconsidered." *Challenge*, 1997, 40 (6), 117–122.
- Towse, R. (ed.). 1997. *Baumol's Cost Disease: The Arts and Other Victims*. Cheltenham, UK: Edward Elgar.

#### ONLINE SOURCES

- Lietuvos dramos teatrų sistemos efektyvumo tyrimas ir modernizavimo gairės. 2010. (The analysis of Lithuanian drama theatre system performance and guidelines for modernization) [http://www.theatre.lt/TEATRU\\_TYRIMAS.pdf](http://www.theatre.lt/TEATRU_TYRIMAS.pdf) Available online. Retrieved on 2016-05-31
- Nevyriausybinų scenos menų organizacijų veiklos efektyvumo tyrimas. 2014. (The efficiency survey of non-governmental performing arts organizations) [http://www.ltkt.lt/userfiles/NVO%20TYRIMAS\\_Teatro%20ir%20kino%20informacijos%20ir%20edukacijos%20centras.PDF](http://www.ltkt.lt/userfiles/NVO%20TYRIMAS_Teatro%20ir%20kino%20informacijos%20ir%20edukacijos%20centras.PDF) Available online. Retrieved on 2016-05-31

#### INTERVIEWS

- Ministry of Culture. 2016 04 26. Professional Art division. Senior Specialist Jelena Charlap and Accountant's Office Senior Specialist Dalia Babickaitė.
- Ministry of Culture. 2016 04 29. Professional Art Division. Senior Advisor for Visual Arts Janina Krušinskaitė.
- Jolita Balandytė, Director of Arts Printing House, PLC. 2016 05 14
- Audronis Liuga. The newly-appointed head of the Lithuanian State Youth theatre. 2016 05 20

## „Kaštų ligos“ simptomai Lietuvos valstybiniuose teatruose

**SANTRAUKA.** Savo nepriklausomybės ir įsiliejimo į laisvosios rinkos zoną 25–metį atšventusioje Lietuvoje šiuo metu matyti pirmieji vadinamosios Baumolo sąnaudų ligos požymiai. Nors apskritai duomenų apie pardavimą ar kitą fiskalinę teatro informaciją netrūksta, bet koreliacijos tarp spektaklių „populiarumo“ ir finansinės sėkmės išvelgti ir apibendrinti dar nesiseka. Autorė kelia hipotezę, kad esama Lietuvos valstybinė teatro valdymo sistema nedžiugina ir nepadaeda teatrams greta meninių aukštumų siekti finansinės sėkmės. Šios „kaštų ligos“ priežastys autorei kelia didžiausią susirūpinimą. Lietuvos scenos menų organizacijų teisinis pagrindas nesikeičia nuo nepriklausomybės pradžios, todėl akivaizdu, kad įstatymų paketą reikia tobulinti, jeigu visuomenė nori teigiamų pokyčių valdymo, finansų ir menų srityse.

### REIKŠMINIAI

#### ŽODŽIAI:

Lietuvos valstybiniai teatrai, populiarumas, meno produkcijos kaštai, repertuaras.



# Pianistų Leopoldo Godowsky'io, Vlado Perlemuterio ir Sulamitos Aronovsky kelias iš Lietuvos: istorinės multitradiciškumo prielaidos

Mantautas KATINAS

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

**ANOTACIJA.** Straipsnyje atskleidžiamos iš Lietuvos kilusių muzikų Leopoldo Godowsky'io, Vlado Perlemuterio ir Sulamitos Aronovsky sąsajos su Lietuvos muzikine kultūra, glaustai pristatomas jų indėlis į pasaulio fortepijoninio atlikimo meną. Darbe siekiama suformuluoti multitradiciškumo sąvokos apibrėžtis ir įvertinti šio reiškinio svarbą muziko formavimuisi. Atsižvelgiant į multitradiciškumą įtaką fortepijono meno gyvavimui, aiškinamasi, ar fortepijono mokyklos ir fortepijoninio atlikimo tradicijos gali būti nacionalinės. Godowsky'io, Perlemuterio ir Aronovsky muzikinių asmenybių universalumas straipsnyje siejamas su multitradicinės profesinio brendimo terpės įtaka jų meninei raidai. Tyrime naudojami turinio analizės, apibendrinamasis ir aprašomasis metodai. Aronovsky muzikinė veikla, kaip ir multitradiciškumo reiškinys bei jo poveikis muzikės raidai, iki šiol Lietuvos muzikos istorijos darbuose netyrinėti, o Godowsky'io ir Perlemuterio gyvenimas bei kūryba iš esmės buvo pristatyti muzikos istoriko Leonido Melniko darbuose.

**REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:** tradicija, multitradiciškumas, nacionalumas, fortepijono mokykla, Leopoldas Godowsky'is, Vlado Perlemuteris, Sulamita Aronovsky.

## Įvadas

Trys iš Lietuvos kilusios reikšmingos muzikos istorijoje figūros – Leopoldas Godowsky'is (1870–1938), Vlado Perlemuteris (1904–2002) ir Sulamita Aronovsky (g. 1929) – reprezentuoja ne tik tris svarbiausias muzikos meno sritis – kompoziciją, atlikimą ir pedagogiką – bei tris skirtingas kartas, bet ir tris savitus muzikos interpretavimo braižus. Šiame straipsnyje trumpai apžvelgiamas šių trijų menininkų kūrybinis kelias, atskleidžiant sąsajas ir ryšius su įvairiomis jų gyvenamojo laikotarpio atlikimo meno tradicijomis. Aronovsky veikla iki šiol Lietuvos muzikos istorijos darbuose nebuvo apžvelgiama ar tyrinėjama, tad šiame darbe pateikiama biografinė medžiaga iš autoriaus pokalbių su pianiste.

Pirmą kartą Lietuvos muzikos istoriografijoje studiją apie Leopoldo Godowsky'io ir Vlado Perlemuterio gyvenimą, jų darbus, ryšį su Lietuva paskelbė Leonidas Melnikas 2008-aisiais išleistoje monografijoje *Lietuvos žydų muzikinio paveldo pėdsakais*. Žinių apie šiuos kūrėjus esama ir užsienio šaltiniuose (Jeremy's Nicholasas, Jamesas Francisas Cooke'as, Kennethas Hamiltonas, Heinrichas Neuhausas jaunesnysis, Donaldas Sturrockas ir kt.).

Leopoldas Godowsky'is, gimęs Žasliuose ir iki 13 metų gyvenęs Vilniuje, vėliau Berlyne, Vienoje ir JAV, tapo vienu žymiausių XX a. pirmosios pusės naujo fortepijono repertuaro kūrėjų ir pianistų. Jis garsėjo ne vien savo neribotų galimybių fortepijone technika, bet ir techniškai ypač sudėtingo repertuaro kūryba. Pavyzdžiui, jo „Passacaglia“ Vladimiras Horowitzas apibūdino kaip kūrinį, kuriam atlikti reikia ne dviejų, o šešių rankų (Nicholas 1989: 133). Aukšta Godowsky'io kūrinių meninė vertė lemia augantį jų populiarumą tarp šiuolaikinių pianistų virtuozų. Kaip atlikėjas ir pedagogas Godowsky'is propagavo ir diegė savo mokiniams jo gyvenamuoju laikotarpiu naują fortepijoninės technikos rūšį, kurią pianistas vadino *weight playing*, lietuviškai – grojimas svoriu (Godowsky 1913). Savo skambinimo fortepijonu meistrystės patirtį Godowsky'is perteikė daugeliui mokinių Berlyne, Vienoje ir JAV. Žymiausi iš jų buvo pianistai Janas Smeterlinas ir Heinrichas Neuhausas (Nicholas 1989: 79–81).

Vlado Perlemuteris gimė Kaune, tačiau jau ketverių metų su tėvais išvyko iš Lietuvos ir apsigyveno Paryžiuje, kuriame praleido likusį gyvenimą. Jo pavardė, nors ir neskambėjo plačiai kaip kai kurių amžininkų, gerai žinoma besidomintiesiems impresionistų fortepijonine muzika. Ypač reikšmingas šio pianisto karjera buvo jo kūrybinis bendradarbiavimas su Maurice'u Raveliu. Dažnai vadinamas vieninteliu Ravelio mokiniu, Perlemuteris kartu su juo studijavo visą kompozitoriaus repertuarą fortepijonui (Melnikas 2008: 57), kurį vėliau ne kartą įrašė ir grojo visą savo gyvenimą. Drauge su pianiste Yvonne Lefebure, kuri taip pat asmeniškai pažinojo Ravelį ir Claude'ą Debussy, Perlemuteris tapo impresionistų fortepijoninės muzikos autentiškų atlikimo tradicijų tęsėju ir perteikėju kitoms kartoms. Ypač aukštai specialistų vertinami jo Chopino muzikos įrašai (Vlado Perlemuter 2002).

Sulamita Aronovsky – Londono Karališkosios muzikos akademijos profesorė, Londono tarptautinio pianistų konkurso steigėja ir žiuri pirmininkė; gyvendama Lietuvoje buvo žinoma Žiūraitienės arba mergautine Kaporaitės pavarde. Ji iš minėtų trijų muzikų su Lietuva turi daugiausiai sąsajų. Kaune gimusi muzikė šiuo metu yra viena autoritetingiausių Jungtinės Karalystės fortepijono pedagogų, išugdė ne vieną pasaulinį pripažinimą pelniusį atlikėją, tarp kurių Štutgarto aukštosios muzikos mokyklos profesorius Nicolasas Hodgesas, Karališkosios muzikos akademijos profesorius Ianas Fountains,

Vladimiro Ashkenazy'io sūnus Vovka Ashkenazy'is, Amiras Katzas ir kiti. Minėti pianistai yra įrašę savo repertuarą „Sony Classical“, EMI, „Decca“, „Naxos“ įrašų kompanijose, koncertuoja su įvairiais orkestrais, iš kurių paminėtini Niujorko filharmonijos, Berlyno filharmonijos, Londono, Bostono ir Čikagos simfoniniai orkestrai.

Nuo 1956 m. Aronovsky 14 metų dėstė Lietuvos valstybinėje konservatorijoje, vėliau pasitraukė į Jungtinę Karalystę; čia pastaruosius dvidešimt dvejus metus yra Karališkosios muzikos akademijos profesorė. Jau daugiau kaip du dešimtmečius Aronovsky organizuoja Londono tarptautinį pianistų konkursą ir jam vadovauja. Karališkojoje muzikos akademijoje ir 2 500 vietų „Royal Festival Hall“ Londone vykstantis renginys, globotas princesės Dianos, o vėliau – princo Charleso, padėjo tarptautinės karjeros pamatus pianistams Behzodui Abduraimovui, Paului Lewisui, Simonui Trpčeskiui ir kitiems. Sulamita Aronovsky yra žiuri narė ir daugelio kitų tarptautinių konkursų (pavyzdžiui, Marguerite'os Long, Clevelando, Busoni, Paloma'os O'Shea, Arthuro Rubinsteino Tel Avive ir kt.).

## 1. Multitradiškos apibrėžtys

Fortepijono, kaip ir daugelio kitų instrumentų, atlikimo menas yra tiesiogiai susijęs su perduodamomis tradicijomis. Stebėdami vyraujančias muzikos atlikimo tendencijas, jas kartodami, įsisavindami, kritikuodami ir tobulindami, reikšmingi muzikai arba muzikai pedagogai kuria savąjį individualų muzikos suvokimą.

Atlikimo tradicijos ne tik perduodamos, bet ir jas perėmusiųjų toliau plėtojamos, transformuojamos ir pritaikomos šiuolaikinio repertuaro atlikimui – taip gimsta naujos tradicijos, vyksta nuolatinė jų apytaka, sakytume, multitradiškos spirale (spiralės metafora pasiskolinta iš Hegelio dialektinės filosofijos). Atlikimo meno tradicija, sąveikaudama su kitomis, nuolatos keičiasi, atgimsta kitokiu pavidalu ir kitu lygmeniu.

Multitradiškos sąvoka Lietuvos mokslo darbuose nebuvo vartojama, tačiau retsykiais galime ją aptikti užsienyje parašytuose teologijos ir socialinių mokslų veikaluose. Apie multietninę ir multitradinę visuomenę Alfredas Rubinas rašo knygoje *Ethics and Authority in International Law* (Rubin 1997: 18). Šias sąvokas randame ir žinyne *International Handbook of Inter-religious Education* (International 2010: 816), kai kuriuose teologinio pobūdžio moksliniuose leidiniuose. Pažymėtina, kad multitradiškos konceptui yra artima platesnė multikultūriškos sąvoka.

Multitradiškos galima būtų traktuoti kaip skirtingų tradicijų gyvavimą vienu laiku arba tam tikro menininko ar mokslininko patirtyje ir praktikoje. Vis dėlto multitradiškumas gali būti suvokiamas ne tik kaip vienos srities (pavyzdžiui, atlikimo meno)

skirtingų tradicijų sambūvis, bet ir kaip skirtingų, viena kitą veikiančių ir papildančių meno, mokslo ar kitų kultūros sričių koegzistencija. Juk sunku būtų paneigti kitų menų ar įvairių technologijų poveikį muzikos menui.

Multitradiškos daugialypumą papildoma ir tradicijų perdavimo pobūdis. Vienaip perduodama informaciją besimokantis muzikas suvokia gaudamas ją tiesiogiai iš savo mokytojo, kuris iliustruoja savo žodžius su instrumentu, antraip – semdamasis žinių iš rašytinių šaltinių, trečiaip – klausydamas koncerto, dar kitaip – klausydamas ar žiūrėdamas garso / vaizdo įrašą. Aptariant multitradiškos reiškinį įvairiais istoriniais laikotarpiais, vertėtų atkreipti dėmesį, kad garso, juo labiau vaizdo, įrašų klausymas / stebėjimas tapo svarbiu muziko mokymosi, tobulėjimo ir atlikimo tradicijų perimamumo veiksmu tik XX a. antrojoje pusėje, kai audiovizualinės technologijos tiek kokybiškai, tiek kiekybiškai tapo prieinamos platesniam žmonių ratui. Atsiradus ir tobulėjant interneto ryšiui, šis būdas išpopuliarėjo kaip muzikinės edukacijos šaltinis ir labai paspartino muzikos atlikimo tradicijų mainus.

Multitradiškas akademinės muzikos atlikimo mene yra visuotinis ir, cituojant pokalbį su Leonidu Melniku, „jo visada yra daugiau nei nacionalumo“. Štai kad ir Lietuvoje ugdant muzikus kur kas daugiau ir dažniau nei lietuvių kompozitorių kūryba atliekami Bacho, Mozarto, Chopino ar Liszto kūriniai. Šis repertuaras padeda fundamentalius muzikos suvokimo ir atlikimo pagrindus. Minėtų kūrinių, kaip ir bet kurių kitų akademinės muzikos kompozitorių veikalų, atlikimo specifikos negalėtume vadinti nacionaline, nes ji yra tos pačios multitradiškos spiralės dalis – prieš ją atlikdamas muzikas patiria daugybę įtakų. Jis mąsto jau suformuotais atlikimo modeliais ir pritaiko juos naujam repertuarui. Tad, pavyzdžiui, Čiurlionio ar kurio kito reikšmingo lietuvių kompozitoriaus kūryba atlikimo kultūrai vertinga tuo, kad gali tapti lygiaverte bendro repertuaro dalimi – ji apima ligi tol gyvavusius muzikos atlikimo dėsnius ir tradicijas, jas pranoksta ir įtvirtina naujus savo atradimus bei požiūrius.

Atsižvelgiant į multitradiškos visuotinumą, nacionalinės atlikimo mokyklos teigimas yra gana dirbtinis, nes jis suponuoja, jog tam tikros tautybės ar tam tikroje vietovėje gyvenantiems muzikams būdingos iš esmės panašios fortepijoninės muzikos interpretavimo tradicijos.

Abejotina, ar nacionalumas gali būti akademinės muzikos atlikimą formuojančiu veiksmu (išskyrus tuos atvejus, kai kalbama apie nacionalinį instrumentą, kaip kad lietuviški birbynė ar kanklės), nes pati europietiškos akademinės muzikos kultūros tradicija veikiausiai yra susijusi su plataus kultūrinio spektro – erudicijos, meno ir mokslo pažinimo bei intelektualumą išaukštinančios elitinės kultūros – reiškiniais nei su tuo, kas suponuoja tautiškumo sąvoką. Taigi kone vienintelis akademinės muzikos atlikimo meno ryšys su

tautiškumu yra tie kompozitorių tekstai, kuriuose atsispindi tam tikros tautos folkloro veikiamą stilistiką. Jos gilesnį išmanymą teoriškai galbūt ir gali sąlygoti priklausymas tam tikrai nacionalinei kultūrai.

Vertinant nacionalumo sąvokos taikymą akademinės muzikos atlikimo menui, vertėtų atkreipti dėmesį ir į tai, kad lygiai taip pat sėkmingai ir su ne menkesne kompetencija nei Europos kultūrai priskiriamų tautų atlikėjai Vakarų kompozitorių kūriniai atlieka japonai, kinai ir kitų Azijos tautų muzikai. Taigi ir akademinės muzikos atlikimo menas veikia universaliai ir multitradinis nei nacionalinis.

Iš minėtų teiginių esame linkę daryti išvadą, kad plačiai paplitusi nacionalinės fortepijoninio atlikimo mokyklos apibrėžtis paprastai neatspindi akademinės muzikos atlikimo meną puoselėjančiuose centruose visuomet vyravusios ir vyraujančios fortepijoninio atlikimo tradicijų įvairovės.

## 2. Multitradiciskumas kaip muzikinę asmenybę formuojantis veiksnys

Godowsky'is, Perlemuteris ir Aronovsky – trijų skirtingų viena po kitos ėjusių kartų atstovai, tad ir jas ugdžiusios istorinės ir kultūrinės aplinkos skyrėsi. Tačiau bendra jiems visiems tai, kad savo kaip muzikinės asmenybės brandimo kelyje kiekvienas jų patyrė daugelį skirtingų fortepijoninio atlikimo meno tradicijų įtakų.

### 2.1. Leopoldas Godowsky'is

Godowsky'is iki 13 metų su ryškiais pianistais apskritai nesusitiko, tačiau galėjo juos girdėti koncertuose Vilniuje. Jo globėjas smuikininkas Chaimas Passinockas mokėsi pas Wieniawskį, vieną garsiausių Vakarų Europoje smuiko virtuozų. Vadinasi, Godowsky'io globėjų šeimoje Vilniuje tarpo geriausios, pažangiausios to meto Europoje muzikinės idėjos, be jų jis nebūtų galėjęs tobulėti (Melnikas 2008: 34). Trylikametis muzikinėje literatūroje jau buvo lyginamas su žymiausiais XIX a. antrosios pusės pianistais Antonu Rubinšteinu ir Ignazu Moschelesu. Tokį pripažinimą jis pasiekė dar gyvendamas ir brėsdamas Vilniuje.

Godowsky'is laikė save savamokslu, nes neturėjo jokių nuolatinių fortepijono ar kompozicijos pamokų (Nicholas 1989: 4). Šis faktas mums ypač svarbus, nes liudija, kad tuometė Vilniaus kultūrinė ir muzikinė aplinka buvo itin palanki formuoti talentui (Melnikas 2008: 34). Turėdami minty, jog iš esmės Godowsky'is lavinosi pats, ir įvertindami jo įdiegtas fortepijoninio atlikimo technikas naujoves, šį menininką galėtume vadinti naujos pianizmo tradicijos pradininku.

Viena tokių naujovių, jau minėta straipsnio įžangoje, buvo Godowsky'io gyvenamuju laikotarpiu dar neaptarinėta fortepijoninės technikos rūšis, kurią jis apibūdino kaip grojimą pasitelkiant kūno svorį, arba masę (*weight playing*) (Godowsky 1913). Aptardamas plačiausiai naudojamą fortepijoninę techniką, Godowsky'is skirstė ją į tris tipus: smūginę (būdingą Czerny'ui ir jo mokiniams), spaudžiamąją (taikomą Štutgarto konservatorijoje) ir svorinę, būdingą jam pačiam (ibid.). Pastarąją pianistas laikė efektyviausia. Aiškindamas savosios technikos principus pianistas pasakojo, kad „skambinant šiuo būdu pirštai iš esmės yra priklijuoti prie klavišų, taip palikdami klavišams mažiausią įmanomą atstumą, reikalingą pasiekti svarbiausių tikslų. Tai užkerta kelią bet kokių judesių eikvojimui, jėgos praradimui ir tuo pačiu užtikrina didžiausią įmanomą energijos išsaugojimą. Skambinant šiuo būdu, ranka yra tokia atpalaiduota, kad nukristų šonan, jei iš po jos būtų ištraukta klaviatūra“ (ibid.). Be to, Godowsky'io teigimu, pianistai jėgą dažniausiai naudojo spausdami klavišą, kitaip tariant, piršto nuleidimo ant klavišo momentu. Jo manymu, daug efektyvesnis buvo priešingas minėtajam būdas – naudoti fizinę energiją pakeliant pirštą, o ne jį nuleidžiant ant klavišo, kitaip tariant, leisti pirštui ant klavišo nukristi laisvai, be pastangų (ibid.). „Svorio metodas“ buvo esminis Godowsky'io pianizmo technikos principas, kurį jis pradėjo taikyti vienas pirmųjų. Anot pianisto, šiuo metodu buvo pagrįstas visas jo paties atlikimas. Tokį skambinimo technikos būdą laikytume ir pagrindiniu Godowsky'io fortepijono mokyklos metodikos principu. Pažymėtina, kad vėliau savo techniką panašiai apibūdino ir Claudio Arrau filmo „The Art of Piano – Great Pianists of 20th Century“ dokumentiniuose kadruose. Pasak jo, pianisto emocijos, intucija ir intelektas gali nevaržomai funkcionuoti tik tuomet, kai iš visų kūno dalių jungčių eliminuojama įtampa (Sturrock, DVD, 1:33:45–1:34:27).

Daugelį kompozitorių-atlikėjų kūrybos aspektų lemia jų kaip atlikėjų meistriškumas, ir atvirkščiai. Ir Godowsky'io skambinimo stilistika buvo susijusi tiek su romantizmo tradicijas tęsiančiais jo kūriniais, tiek su jiems būdinga intelektualia koncepcija bei polifoniškumu, todėl šis muzikas buvo vienas tų, kurie XX a. pianizmą kreipė tikslaus kompozitoriaus teksto perskaitymo, racionalumo ir intelektualios kūrinio interpretacijos vaga. Godowsky'io kūrinų charakterio aiškumas sietinas su jo atlikimo „stiliaus grynumu“, taisyklinga, struktūruota kūrinų forma ir romantizmo dvasia – su „puikia intelekto ir emocijų pusiausvyra“ pianisto interpretacijose, kūrybos polifoniškumas – su „jo dešimčia pirštų, [kurie] yra dešimt savarankiškų balsų“ (kabutėse pateikiamos sąvokos iš meno kritiko Jameso Hunekeno recenzijos, parašytos po Godowsky'io rečitalio; Schonberg 1987: 338), itin techniškai sudėtingi kūriniai – su jo ypatingu virtuozizmu, kuriuo kai kuriais aspektais, Liszto mokinio Arthuro Friedheimo teigimu, Godowsky'is pranoko patį Lisztą (ibid.: 178).

Jau vien šio pianisto veiklos geografinė amplitudė neišvengiamai lėmė multitradinės muzikinės ir kultūrinės aplinkos veikiamą jo asmenybės meninę raidą. Nemažą gyvenimo dalį praleidęs JAV, Godowsky'is savo idėjas plačiai paskleidė ir dėstydamas Berlyne bei Vienoje. Viena – šis multikultūrinis ir multitradinis centras – neabejotinai plėtė ir Godowsky'io muzikinį akiratį. Vienas jo mokinių ten buvo Heinrichas Neuhausas. Be to, pianistą siejo kūrybiniai ryšiai su Felixu Blumenfeldu, Aleksandru Glazunovu, Sergejumi Rachmaninovu ir kitais žymiaisiais to meto muzikais. 1936 m. Godowsky'is trumpam buvo atvykęs į Vilnių.

Kalbant apie Godowsky'io muzikinio palikimo grįžimą į Lietuvą, Neuhausui priskirtinas itin reikšmingas vaidmuo. Šis muzikas ir tiesiogiai, ir per savo mokinius turėjo didžiulį poveikį Rytų Europos ir, žinoma, Lietuvos pianizmui. Pas jį mokėsi lietuvių pianistės Aldona Dvarionaitė ir Estera Elinaitė. Antrosios kartos jo mokiniai yra Petras ir Lukas Geniušai – Neuhauso klasėje studijavo jų pedagogė Vera Gornostajeva.

## 2.2. Vlado Perlemuteris

Perlemuterio muzikinė patirtis taip pat jungė ne vieną skirtingą fortepijoninio atlikimo tradiciją, jam perduotą mokytojų – vienų reikšmingiausių XIX a. pab. – XX a. pr. muzikų. Perlemuterio pedagogas Moritzas Moszkowskis kaip kompozitorius ir atlikėjas buvo virtuoziško pianizmo, siekiančio Ferenzo Liszto mokyklą, dar vadinamą senąja, atstovas. Jis, pasak Perlemuterio, ir išugdė jo precizišką techniką. Kitas pianisto mokytojas Alfredas Cortot reprezentavo intelektualią, bet kartu ir poetišką muzikos interpretaciją. Šiuolaikinio klausytojo ausimis, Perlemuteris iš savo mokytojo neperėmė tam tikro kiek ekscentriško manierizmo ir techninio perfekcionizmo nepaisymo. Priešingai, buvo itin atidus detalėms ir netoleravo jokių netikslumų – šiuos įgūdžius jis lavino dirbdamas su Raveliu. Paminėtina, kad Perlemuterio kūrybinį formavimąsi veikė ir „dar Kaune nusistovėjusi mamos meninių vertybių sistema“ (Melnikas 2008: 57).

Perlemuteris ne tik atitiko Ravelio įsivaizduojamą atlikėjo, pedantiško ir siekiančio tikslios interpretacijos, idealą, bet ir, pasak jo mokinio Jacques'o Rouviero, „buvo labai subtilus, turėjo puikų skonį, daug dėmesio skyrė detalėms“. Kai kurie Perlemuterio mokinių atsiminimai pateikia akivaizdžių sąsajų su Ravelio mokytojo Charleso Wilfrido de Bériot (1833–1914) atlikimo menu, ir tai liudija, jog mokiniams iš kartos į kartą perduodamos pedagogų žinios gali būti sėkmingai pritaikomos ir atliekant naujo muzikos stiliaus repertuarą – šiuo atveju impresionistų kūrinius: „didžiausią dėmesį jis [Perlemuteris – M. K.] skyrė garsui, jo įvairioms kokybėms ir lygiams“, arba „mėgdavo sumaišyt spalvas, naudodamasis pedalu“ (Melnikas 2008: 60). De Bériot iš savo mokinių reikalavo ypatingai rafinuoto fortepijono skambėjimo tono (Hess 1991: 8). Čia susiduriame ir su

koloristiniu-tembriniu<sup>1</sup> fortepijono skambesiu, kuris tampa viena svarbiausių impresionistų muzikos atlikimo išraiškos priemonių.

Taigi Perlemuterio muzikinės asmenybės tapsmo kelyje matome bent trijų labai skirtingų atlikėjo meno tradicijų įtakas – iš jų ir kultūrinės aplinkos, kurioje augo, Perlemuteris suformavo savo unikalią mokyklą, o vertinant jos įtakos impresionistinio repertuaro atlikimui pasaulyje mastą, jis sukūrė ir savo autentišką tradiciją.

Kalbėdami apie Perlemuterio mokyklos reikšmę akademinės muzikos kultūrai, darytume prielaidą, kad šiuolaikinių pianistų impresionistų kūrinių interpretacijos nemaža dalimi remiasi Perlemuterio drauge su Raveliu ir Lefébure įtvirtinta atlikimo tradicija, kurią Perlemuteris diegė savo mokiniams Prancūzijoje, Britanijoje, Kanadoje ir Japonijoje<sup>2</sup>. Be jos kitaip suvoktume ir kalbėtume apie impresionistams taikomus fortepijono garso, tembro, laiko ir kitus atlikimo parametrus.

### 2.3. Sulamita Aronovsky

Aronovsky gyvenimo istorinės aplinkybės lėmė tiek labai plačią iš savo pedagogų ir kitų muzikų perimtų žinių amplitudę, tiek ir jos veiklos geografiją. Vaikystėje pradėjusi skambinti fortepijonu Kaune pas Aldoną Dvarionienę, karo metais, būdama keturiolikos, atsidūrė Taškente. Ten jos mokytojas buvo Levas Barenboimas, parašęs daugelį veikalų vaikų ir jaunimo fortepijono pedagogikos tematika (beje, Barenboimo pedagogas Feliksas Blumenfeldas buvo ir Vladimiro Horowitzo mokytojas). Tikėtina, kad jau tuo metu pradėjo formuotis jaunosios pianistės pedagoginiai gebėjimai. Tad kalbame ne vien apie atlikimo, bet ir pedagogikos tradicijų perdavimą, juo labiau kad ir Aronovsky mokytojas Maskvos konservatorijoje Goldenveizeris buvo viena svarbiausių asmenybių ugdant pianizmą Rusijoje XX a. (panašios svarbos figūros dar buvo Neuhausas ir Konstantinas Igumnovas).

Kitas Aronovsky pedagogas Maskvos konservatorijoje – Grigorijus Ginzburgas, priešingai Goldenveizerio metodiškam, intelektualiam pianizmui, buvo koncertiško

1 *Koloristinis-tembrinis* fortepijonas yra Leonido Gakelio terminas, minimas jo knygoje „Fortepijoninė XX amžiaus muzika“ (rusų kalba), kurioje analizuojami XX a. pirmosios pusės fortepijoninės muzikos atlikimui taikomi pianizmo tipai. Vienokio ar kitokio pianizmo pasirinkimą dažniausiai lemia kūrinio faktūra. Pasak autoriaus, egzistuoja skirtingos fortepijono skambėjimo sistemos, kurias jis vadina „skambančiais įvaizdžiais“ ir kurios naudojamos konkrečios stiliškos kūriniai: koloristinis-tembrinis fortepijonas taikomas daugelio impresionistinės muzikos kūrinių atlikimui, iliuzinis pedalinis pianizmas – romantinei muzikai, smūginis-triukšminis pianizmas, arba „mušamas“ fortepijonas – tokiems kūriniai kaip Sergejaus Prokofjevo Antroji sonata arba Bėla'o Bartoko *Allegro barbaro*, manualinis pirštinių pianizmas – daugelio neoklasicistų kūrybai, smūginis bepedalis pianizmas – Stravinskio ir kitų kompozitorių regtimams ir pan.

2 Prieiga per internetą: [http://www.naxos.com/person/Vlado\\_Perlemuter/43934.htm](http://www.naxos.com/person/Vlado_Perlemuter/43934.htm) [žiūrėta 2016 09 24].



pianizmo atstovas: didžiausias jo rūpestis buvo taip parengti kūrinį, kad jis paliktų publikai kuo stipresnį įspūdį ir jaudintų klausytoją (Vitsinsky: 11–12). Beje, Aronovsky muzikinei karjerai ne toks veiksmingas, tačiau biografiniu požiūriu nepaneigiamas buvo ir Vokietijoje bei Austrijoje savo meninį braižą įgijusių Aldonos Dvarionienės ir Balio Dvariono poveikis.

Tokių įvairialypių tradicijų bagažą sukaupusi pianistė dėstė Lietuvos valstybinėje konservatorijoje (dabar Lietuvos muzikos ir teatro akademija). Čia jos mokiniai buvo pianistas Rimtenis Šimulynas, Aronovsky sūnus pianistas Balys Žiūraitis, Lietuvos muzikos akademijos docentas Raimondas Kontrimas, Klaipėdos universiteto Menų akademijos docentė Janina Neniškytė-Lyvens ir kiti.

Kaip ir atlikėjui, atlikimo meno pedagogui reikalingas laikas subręsti, tik atlikėjas tą pradeda jau vaikystėje, o dėstytojas – nuo savo pedagoginės karjeros pradžios. Aronovsky kaip jaunų pianistų ugdytojos pasiekimai laikui bėgant augo ir buvo vis reikšmingesni. Pasak jos, Anglijos, o ypač Londono, muzikinis gyvenimas, kur kone kasdien atvyksta koncertuoti geriausi pasaulio muzikai, svariai papildė iki tol jos įsitvirtinusių suvokimą apie muzikos interpretacijos galimybes. Ypatinę įtaką ji priskiria garsiam Beethoveno simfoninės muzikos interpretuotojui dirigentui Kurtui Sanderlingui, tačiau svarbus jos meninei brandai buvo ir dirigentas Mykolas Bukša, su kuriuo pianistė dirbo dar Vilniuje, būdama operos ir baletu teatro akompaniatore. Dirigentams būdingas architektūrinis, struktūrinis, orkestrinis muzikinio teksto traktavimas, diegiamas savo mokiniams, yra labai svarbus ir Aronovsky mokykloje. Ko gero, neatsitiktinai didelė jos mokinių pasiekimų dalis yra susijusi su atliekamu Vienos klasikų repertuaru.

Įdomu, jog kita Aronovsky pedagoginės sėkmės sritis yra šiuolaikinis repertuaras. Jos mokiniams, kaip pirmiesiems kūrinų atlikėjams, savo darbus dedikavo kompozitoriai Elliottas Carteris, Wolfgangas Rihmas, Federico'as Gonzálezas Orduña, Anthony'is Gilbertas ir kiti. Galime daryti prielaidą, kad, kaip minėta, praeities muzikos atlikimo tradicijos gali būti ir yra sėkmingai transformuojamos bei adaptuojamos moderniam fortepijono repertuarui, taip kartais generuodamos ir naujų tradicijų gimimą.

Kone svarbiausia iš Aronovsky perduodamų tradicijų, atėjusi iš jos šeimos, yra humanistinė, t. y. pedagogo misija ugdyti žmogų, formuoti menininko *credo*, o ne vien mokyti amato (menininko *credo* sąvoka čia suprantama kaip kūrėjo deklaruojami meniniai įsitikinimai, patyrimas ir pažiūros).

Taigi šių trijų muzikų patirties spektras išties platus, aprėpiantis ir jungiantis skirtingas muzikos interpretavimo sampratas. Didieji muzikai pedagogai, iš juos supančios aplinkos perėmę daugelį idėjų, susipažinę su įvairiomis tradicijomis, sukuria savo mokyklą, turinčią stiprų poveikį muzikinei kultūrai, o neretai suformuoja ir savo tradiciją.

Tad, viena vertus, multitradinė profesinio brendimo terpė buvo viena svarbiausių prielaidų jų muzikinių asmenybių raidai, kita vertus, jų pačių suformuotos fortepijoninio atlikimo tradicijos įsiliejo į bendrą multitradinę atlikimo meno kultūrą, tapdamos jau minėtos multitradišikumo spiralės dalimi. Neturėdami tokios turtingos profesinio brendimo patirties šie muzikai nebūtų tiek nuveikę. Nebūtų jie tokie reikšmingi ir mūsų kultūrai.

Įteikta 2016 08 14  
Priimta 2016 09 19

## LITERATŪRA

- Cooke, James Francis. *Great Pianists on Piano Playing*. Mineola, New York: Dover Publications, 1999.
- Hamilton, Kenneth. *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*. Oxford University Press, 2008.
- Hess, Carol. *Enrique Granados: a Bio-bibliography*. USA: Greenwood Press, 1991.
- International Handbook of Inter-religious Education*. Part One. Edited by Kath Engebretson, Marian de Souza, Gloria Durka, Liam Gearon. Springer, 2010.
- Melnikas, Leonidas. *Lietuvos žydų muzikinio paveldo pėdsakais*. Vilnius: Charibdė, 2008.
- Nicholas, Jeremy. *Godowsky, the Pianist's Pianist: a Biography of Leopold Godowsky*. Hexham: Appian Publications & Recordings, 1989.
- Rubin, Alfred. *Ethics and Authority in International Law*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Schonberg, Harold Charles. *The Great Pianists: from Mozart to the Present*. New York: Simon & Schuster, 1987.
- Catching up with Richard Taruskin* (viešas Richardo Taruskino interviu Amsterdamo konservatorijoje), vaizdo įrašas, 2014 12 16. Prieiga per internetą: <<http://www.ahk.nl/en/conservatorium/onderzoek/events/lectures-and-presentations/catching-up-with-richard-taruskin>> [žiūrėta 2016 06 06].
- Godowsky, Leopold. The Place of Technic in Pianoforte Playing. *The Etude Magazine*, 1913 01. Prieiga per internetą: <<http://www.etudemagazine.com/etude/1913/01/the-place-of-technic-in-pianoforte-playing.html>> [žiūrėta 2016 05 24].
- Sturrock, Donald. *The Art of Piano – Great Pianists of the 20th Century*. DVD. WNET Channel 13 New York, 1999.
- Vitsinsky, Alexander. *A conversation with Grigory Ginzburg*. Prieiga per internetą: <<http://www.math.stanford.edu>> [žiūrėta 2015 06 01].
- Vlado Perlemuter. In: *The Guardian. Culture*, 2002 07 06. Prieiga per internetą: <<http://www.theguardian.com/news/2002/sep/06/guardianobituaries.arts>> [žiūrėta 2015 12 11].
- Vlado Perlemuter. Prieiga per internetą: <[http://www.naxos.com/person/Vlado\\_Perlemuter/43934.htm](http://www.naxos.com/person/Vlado_Perlemuter/43934.htm)> [žiūrėta 2016 09 24].
- Нейгауз, Генрих (младший). *Нейгауз Генрих Густавович*. Prieiga per internetą: <<http://neuhaus.mariars.com/gg/>> [žiūrėta 2016 05 24].
- Гаккель, Леонид. *Фортепианная музыка XX века: Очерки*. Ленинград: Советский композитор, 1990.
- Рихтер, Елена (сост.). *Вспоминая Нейгауза*. Москва: Классика-XXI, 2007.

## **Leopold Godowsky, Vlado Perlemuter and Sulamita Aronovsky in Lithuania and in the world: preconditions of a historical multi-traditionalism**

SUMMARY. Leopold Godowsky, Vlado Perlemuter and Sulamita Aronovsky, three prominent musicians from Lithuania, had a significant impact on the art of piano performance worldwide. The article presents a review of their artistic and professional life and reveals their connections with different musical traditions and schools of piano performance. The phenomenon of multi-traditionalism, whose description is offered by the author, and its influence on the existence and evolution of the art of piano playing is another theme of the article. The nature of the multi-traditional performance practice of classical music raises doubts as to whether traditions of the art of piano performance are justly named as national traditions – a widespread label used by musicologists, musicians and the general audience. Multi-traditionalism is also seen here as one of major contributors to the professional achievements of Godowsky, Perlemuter and Aronovsky.

KEYWORDS:  
tradition,  
national tradition,  
multi-traditionalism,  
school of piano  
performance,  
Leopold Godowsky,  
Vlado Perlemuter,  
Sulamita Aronovsky.



„Viskas praėjo kaip sapne“.  
 Baletos solistės Marijos Juozapaitytės-Kelbauskienės  
 laišakai baletui pedagogei, choreografei, dailininkei  
 Olgai Dubeneckienei-Kalpokienei

Helmutas  
 ŠABASEVIČIUS

Lietuvos kultūros tyrimų  
 institutas

ANOTACIJA. Šioje publikacijoje pateikiamas pluoštas atvirlaiškių ir laiškų, baletos solistės Marijos Juozapaitytės-Kelbauskienės (1912–1992) rašytų baletui pedagogei, choreografei, dailininkei Olgai Dubeneckienei-Kalpokienei (1891–1967) XX a. 4-ajame ir 6–7-ajame dešimtmetyje į Kauną, kuriame Dubeneckienė gyveno iki pat mirties. Taip pat skelbiamas Marijos Juozapaitytės-Kelbauskienės ir Broniaus Kelbausko dukters Dianos laiškas bei Juozo Mažeikos dukters Džildos laiškas, rašyti Olgai Dubeneckienei-Kalpokienei. Laiškuose – nemaža įdomių detalių, reikšmingų XX a. vidurio ir II pusės Lietuvos baletui kultūrai, šio meto menininkų (daugiausia – baletui artistų) asmeninio gyvenimo niuansų, kurie paprastai lieka oficialiųjų biografijų ir gyvenimo bei kūrybos apžvalgų judraščiuose: atspindi nelengvą jų kasdienę buitį, žmogiškas silpnynes, šeiminio gyvenimo rūpesčius. Atvirlaiškiai ir laišakai priklauso kolekcininkui Edmondui Kelmickui, į jo rinkinį jie pateko įgijus Rimto Kalpoko dukters Silvijos Marijos Kalpokaitės-Vėlavičienės saugotą Olgos Dubeneckienės-Kalpokienei archyvą.

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

baletas, choreografija,  
 atvirlaiškiai, laišakai.

Olga Dubeneckienė-Kalpokiene (mergautinė pavardė – Švede, rus. – Шведе; 1891, Sankt Peterburgas – 1967, Kaunas) – choreografė, baletos pedagogė, dailininkė. Nuo 1906 m. Dubeneckienė mokėsi privačiose Levo Dmitrijevo-Kavkazskio ir Boriso Anisfeldo dailės studijose, lankė Franco Rubo batalinės tapybos studiją Peterburgo dailės akademijoje, šokio mokėsi pas baletmeisterius Aleksandrą ir Ivaną Čekriginus ir Olgą Preobraženskają, dalyvavo spektakliuose Nikolajus Jevreinovo ir Vsevolodo Mejerholdo teatruose. Nuo 1919 m. su vyru architektu ir dailininku Vladimiru Dubeneckiu gyveno Kaune, dalyvavo „Vilkolakio“ teatro veikloje, rengė koncertus, drauge su operos dainininke Adele Galauniene 1919 m. įsteigė šokio plastikos ir estetikos kursus, o 1921-aisiais – pirmąją lietuvių baletui studiją.

Dubeneckienė statė šokius Valstybės teatro operoms (Giuseppe's Verdi „Traviata“, 1920; Antono Rubiņšteino „Demonas“, Verdi „Rigoletas“, abi 1921; Charles'o Gounod

„Faustas“, Christopho Willibaldo Glucko „Pavasario karalaitė“, Rugeris Leoncavallo „Pajacai“, visos 1922; Piotro Čaikovskio „Eugenijus Oneginas“, 1923; George'o Bizet „Karmen“, 1924). Nuo 1923 m. dalyvavo dailės parodose Lietuvoje ir užsienyje, kūrė kostiumus ir dekoracijas dramoms (Moliere'o „Tariamasis ligonis“, 1928; Maksimo Gorkio „Saulės vaikai“, 1947; Aleksandro Ostrovskio „Vilkai ir avys“, 1948), baletams (Nikolajaus Rimskio-Korsakovo „Šecherazada“, 1937; Boriso Asafjevo „Bachčisarajaus fontanas“, 1938 ir „Kaukazo belaisvis“, 1939), kostiumus operoms (Jacques'o Offenbacho „Hofmano pasakas“, 1925, Richardo Wagnerio „Lohengrinas“, 1926).

Lietuvos baletu istorijai itin reikšminga jos studija, kurioje baletu meno mokėsi pirmoji Lietuvos šokio profesionalų karta. Jos atstovai – Bronius Kelbauskas (1904–1975) ir Marija Juozapaitytė (1912–1992), ryškūs XX a. vidurio Lietuvos baletu solistai, vėliau – vyras ir žmona. Juozapaitytė buvo ypač mėgstama Dubeneckienės mokinė – anksčiau netekusi motinos, savo pedagogę vadino „baletu mamyte“. Juozapaitytė nuo 1929 m. šoko Valstybės teatre, 1934 m. tobulinosi Matildos Kšesinskajos baletu studijoje Paryžiuje, 1935 m. kartu su Valstybės teatro baletu trupe gastroliavo Monte Karle ir Londone. 1935–1939 m. Valstybės teatro baletu studijoje dėstė klasikinį šokį, 1944–1959 m. buvo Lietuvos operos ir baletu teatro baletu solistė. Tarp jos vaidmenų – Odeta-Odilija, Aurora (Piotro Čaikovskio „Gulbių ežeras“, 1933; „Miegancioji gražuolė“, 1935), Jūratė (Juozo Gruodžio „Jūratė ir Kastytis“, 1933), Svanilda (Leo Delibes'o „Kopelija“, 1934), Kitri (Ludwigo Minkaus „Don Kichotas“, 1936), Elena („Vienos džiaugsmas“ pagal Johanno Straussu muziką, 1936), Raimonda (Aleksandro Glazunovo „Raimonda“, 1939), Marija (Boriso Asafjevo „Bachčisarajaus fontanas“, 1938), Tao Choa (Reinholdo Gliero „Raudonoji aguona“, 1940), Marytė (Juozo Pakalnio „Sužadėtinė“, 1943), Ingrida („Peras Giuntas“ pagal Edvardo Griegu muziką, 1956).

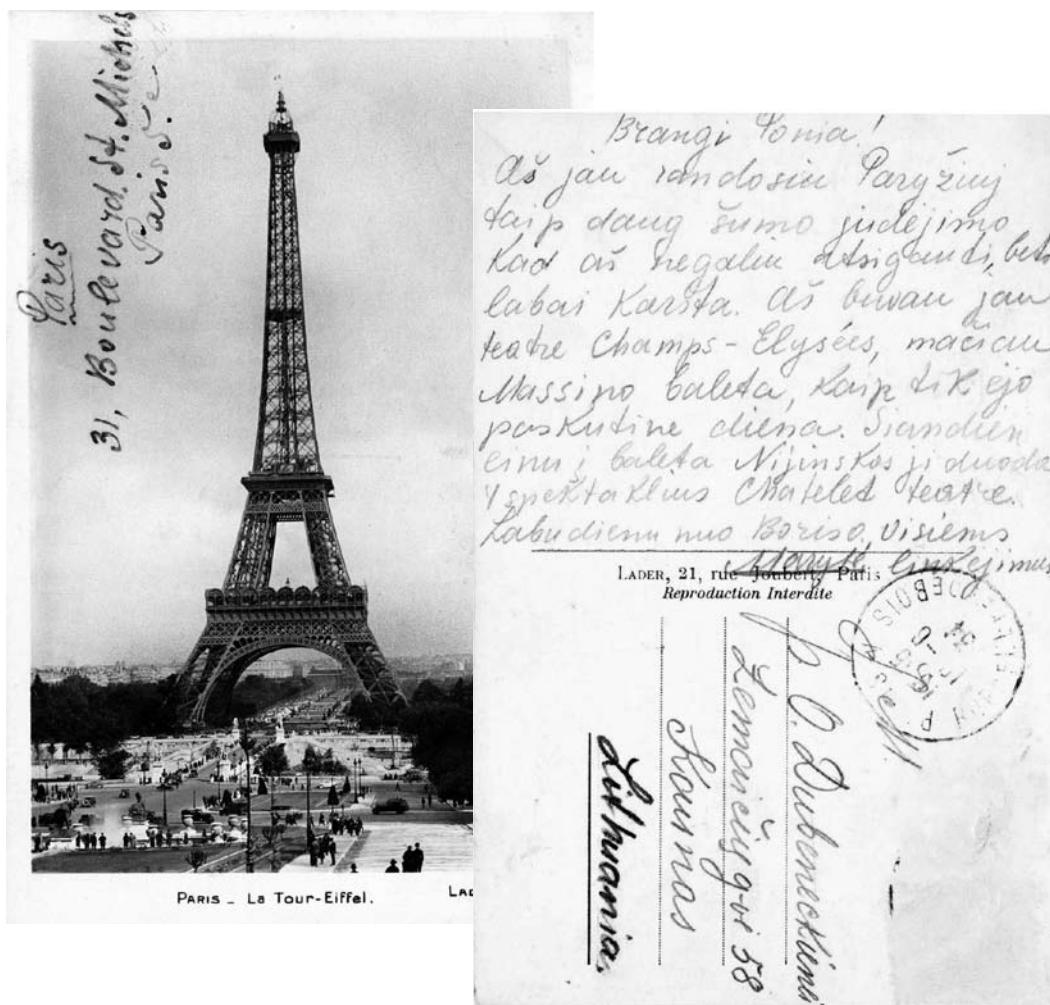
Juozapaitytę ir Dubeneckienę-Kalpokieneį siejo ilgametė bičiulystė, užfiksuota Lietuvos baletu istoriografijoje. Atvirlaiškiuose, rašytuose iš užsienio kelionių (taip pat iš 1935 m. pradžioje vykusios pirmosios Valstybės teatro baletu trupės viešnagės Monte Karle ir Londone), atsispindi jauno žmogaus siekis pažinti savo profesinę aplinką, o drauge – smulkmeniškumas, būdingas artistinę karjerą pradedančiai šokėjai, besirūpinančiai savo išvaizda, nusiminusiai dėl sunkumų, išskylančių pirmąsyk į kitas Europos šalis iškeliavusiam jaunos valstybės – Lietuvos – žmogui.

1948 m. Lietuvos operos ir baletu teatras iš Kauno buvo perkeltas į Vilnių, Kelbauskai išvyko, Dubeneckienė liko Kaune. Šiuo laikotarpiu rašytuose laiškuose – paprastas, tačiau artimas mokytojos ir mokinės ryšys, kurio tvirtumui kiek trukdo gyvenimas skirtinguose miestuose, šeimos rūpesčiai ir jų nulemtas laiko trūkumas, sveikatos ir buitines patarimai, žinios apie abiem rūpimą meną – baletą: kolegas, kurie išvyko į Vakarus bai-

giantis Antrajam pasauliniam karui, spektaklių premjeras, artistų, su kuriais dirbta ir pramogauta, kūrybinio bei asmeninio gyvenimo smulkmenas, taip pat – mintys apie baletą šokėjo profesijos ypatumus, atvirumo proveržiai dėl ne visai laimingo šeiminių gyvenimo, džiaugsmas ir nerimas dėl vaikų.

Tarp Marijos Juozapaitytės laišku chronologiškai įterpti tame pačiame rinkinyje saugomi Olgai Dubeneckienei rašyti estrados dainininkės Džildos Mažeikaitės (1937–2003), operos solisto Juozo Mažeikos (1907–1976) dukters, ir Kelbauskių dukters Dianos laiškas.

Rengiant publikaciją, laišku kalba, išskyrus skyrybą, netaisyta.



\* \* \*

J. M.  
p-niai O. Kalpokienei  
Žemaičių g-vė N. 58  
Kaunas  
Lithuanie

Brangi Ponia!

Aš jau randuosi Paryžiuje, taip daug šumo<sup>1</sup>, judėjimo, kad aš negaliu atsigauti, be to, labai karšta. Aš buvau jau teatre Champs-Élysées, mačiau Massino<sup>2</sup> baletą, kaip tik ėjo paskutinę dieną. Šiandien einu į baletą Nijinskos<sup>3</sup>, jį duoda Châtelet teatre. Labų dienų nuo Boriso<sup>4</sup> visiems.

Marytė  
[1934 06 10]<sup>5</sup>

\* \* \*

J. M.  
p-niai O. Dubeneckienei  
Žemaičių g-vė N. 58  
Kaunas  
Lithuanie

Neturėdama laiko Berlyne rašau iš Halle vagone. Kol kas viskas tvarkoje, mano kablukas sulūžo, tai reikės pirkti, jau nereikalinga išlaida. Važiuoti linksma su tokia kompanija. Linkėjimai visiems namiškiam. Laiške parašysiu smulkmenas.

Bučiuoju poniją.  
Marytė<sup>6</sup>

\* \* \*

J. M.  
p-niai O. Dubeneckienei

- 1 Triukšmo.
- 2 Leonidas Miasinas (Léonide Massine, 1896–1979) – rusų baletu šokėjas, choreografas.
- 3 Bronislava Nižinska (Nijinska, 1891–1972) – lenkų kilmės šokėja, choreografė, pedagogė.
- 4 Borisu, Borka dažnai vadintas Bronius Kelbauskas (1904–1975) – Lietuvos baletu šokėjas ir choreografas.
- 5 Data nustatyta pagal pašto spaudą. Kitoje pusėje – Eiffelio bokštas. Užrašas ranka: Paris, 31, Boulevard St. Michels, Paris 5.<sup>c</sup>
- 6 Veikiausiai atvirlaiškis rašytas 1935 m. pradžioje, pakeliui į Monte Karlą arba Londoną. Kitoje jo pusėje – Halės Moricburgas.



Žemaičių g-vė N. 58  
Kaunas  
Lithuanie

Brangi Ponia,

Mes su Borisu sėdim kavinėj po dieninio spektaklio, užsakėm kavos ir norėjom pavalgyti ką nors iš mėsos, paprašėm kotleto, o atnešė saldų pyragaitį. O Dieve, kaip sunku. Kavinė lauke didelė, labai gražu. Pas mus kol kas nieko naujo, greit eisim į vakarinį spekt.

Sudiev. Linkėjimai nuo Boriso ir manęs.  
[1935 03 08]<sup>7</sup>

\* \* \*

J. M.  
p-niai O. Kalpokienei  
Žemaičių g-vė N. 58  
Kaunas  
Lithuanie

Brangi Ponia,

Sveikinu Tamstas su šventėmis, linkiu viso ko geriausio. Mes Berline labai linksmai praleidžiam laiką. Kaip jūs sakėt, kad prieš šventes įdomu, tai taip ir yra, mes tai taip užimtos su pirkiniais, kad nėra laiko ir pailsėti.

Labų dienų p. Kalpokui.  
Marytė<sup>8</sup>

\* \* \*

J. M.  
p-niai O. Kalpokienei  
Vievis  
Panerių dvaras<sup>9</sup>  
Veriovinienės pansijonas

7 Data nustatyta pagal pašto spaudą. Atvirlaiškis rašytas iš Londono Valstybės teatro baletu trupės gastrolių metu 1935 m. kovo mėnesį. Kitoje pusėje – Trafalgaro aikštė ir Vaitholas.

8 Data neįskaitoma. Kitoje pusėje – Berlyno Šarlotenburgo rajono vaizdas: Kurfürstendamm – madin-gų parduotuvių, viešbučių ir restoranų gatvė.

9 Pagrindiniai Panerių dvaro pastatai ir dalis žemės iki 1936–1937 m. priklausė Antanui Slaboševičiui. Vėliau dalį žemės nusipirko dvaro valdytojas Teodoras Mickevičius, jo pastatytame mediniame pensione mėgdavo poilsiauti Lietuvos inteligentai.

Brangi O. Ivanonva!

Nuoširdžiai sveikinam su vardo diena ir linkim sveikatos ir gerų laimingų metų.

Bučiuojam – Marytė, Bronius

9 / VII – [19]37.

Palanga<sup>10</sup>

\* \* \*

J. M.

p-niai O. Kalpokienei

Žemaičių g-vė N. 58

Kaunas

Lithuanie

Brangi Olga Ivanovna!

Rašau Tamstai iš Paryžiaus. Dabar važiuoju į Londoną vienai savaitei, tenai bus du baletai Massino ir Bliumo<sup>11</sup>, tenai pamatysiu daug baletų. Paryžiuj mačiau Volinino<sup>12</sup> studijos spektaklį, toks, koks buvo pas mus. Šiandien einu žiūrėti į Operą Lifario<sup>13</sup> baletą, bus trys baletukai, papasakoti laiške labai sunku, kai atvažiuosiu, viską smulkiai papasakosiu. Aš labai patenkinta savo važiavimu, daug ko mačiau, apvaikščiojau visas studijas. Mačiau Obuchovą<sup>14</sup>, o Londone matysiu Nemčinovą<sup>15</sup> šokant. Ponia, parašykite, kas naujo pas Tamstą. Mano adresas J. Parulis, 74 Teesdale Str. Bethnal Green R. d., London E. 2.

Linkėjimai visiems. Apie 15 liepos būsiu Italijoje.

Bučiuojam – Borisas, Marytė. Labų dienų p. Kalpokui.

Mes pirkom statuetę<sup>16</sup> Gvazimodos<sup>17</sup>. Esmeraldos negavom<sup>18</sup>.

[1938 liepa]<sup>19</sup>

10 Kitoje pusėje – Palanga, Rąžės upės pakrantės.

11 René Blum (1878–1942) – žydų kilmės prancūzų impresarijus, vienas iš Valstybės teatro baletu trupės gastrolių Monte Karle organizatorių, kartu su Leonidu Miasinu įkūręs trupę *Ballet de l'Opéra Monte Carlo*. Veikiausiai kalbama apie Londone 1938 m. parodytą Serge'o Lifario pastatytą baletą „Žizel“, kuris buvo rodomas *Drury lane* teatre liepos 26 – rugpjūčio 12 d.

12 Aleksandras Volyninas (1882–1955) – rusų baletu šokėjas, Annos Pavlovos partneris. Jo studija Paryžiuje veikė nuo 1926 m.

13 Serge'as Lifaras (1905–1986) – ukrainiečių kilmės prancūzų šokėjas, choreografas.

14 Anatolijus Obuchovas (1896–1962) – rusų baletu šokėjas, pedagogas, 1931–1935 m. dirbęs Valstybės teatre Kaune, vadovavęs baletu studijai.

15 Vera Nemčinova (1899–1984) – rusų baletu šokėja, 1931–1935 m. dirbusi Valstybės teatre Kaune.

16 Statulėlė.

17 Kvazimodo.

18 Prierasas atviruko paraštėje.

19 Data nustatyta pagal pašto spaudą. Kitoje pusėje – Paryžiaus Dievo motinos katedra.

\* \* \*

J. M.  
p-niai O. Kalpokienei  
Žemaičių g-vė N. 58  
Kaunas  
Lithuanie

Brangi Olga Ivanonva!

Atvažiuom į Milaną. Dabar sėdime kavinėje ir rašom tamstai, kaip tik prieš tą bažnyčią, buvome ten užėję ir stebėjomės jos grožiu. Čia labai karšta, tik su maža pagalba vėduoklės galima alsuoti. Siunčiame kuo geriausius linkėjimus ir p. Kalpokui.

Bučiuojam. Marytė, Bronius  
31/VII – [19]38<sup>20</sup>.

\* \* \*

[1949]<sup>21</sup>

Brangi mano krikšto mamytė,

Pirmiausia sveikinu Tamstą su Naujais Metais. Linkiu Jums sveikatos. Jau aš pasveikau ir keturiolikto sausio eisiu į mokyklą. Dabar man reikės daug mokytis, esu atsilikusi nuo visų vaikų. Brangi krikšto mamytė, mano abu broliukai irgi serga. Arukas<sup>22</sup> susirgo nuo manęs skarlatina, o Adukas<sup>23</sup> serga, bronchitas didelis, guli lovoj. Tėvelis daug dirba dėl baletu „Sužadėtinė“<sup>24</sup>. Mamytė labai išvargusi su mumis. Krikšto mamytė, kaip gyvena Jūsų mažas šuniukas Kima? Parašykite, kaip Jūsų sveikata ir kaip Jūs gyvenat.

Bučiuoju savo krikšto mamytę.  
Linkėjimai nuo mamytės, tėvelio ir broliukų.  
Diana<sup>25</sup>.

20 Kitoje pusėje – Milano katedra.

21 Laiško data nustatyta pagal jame minimo Juozo Pakalnio baletu „Sužadėtinė“ premjerą – ji Vilniuje įvyko 1949 05 01.

22 Marijos ir Broniaus Kelbauskų sūnus Aras.

23 Marijos ir Broniaus Kelbauskų sūnus Adas.

24 Juozo Pakalnio baletas „Sužadėtinė“, choreografas – Bronius Kelbauskas.

25 Marijos ir Broniaus Kelbauskų duktė Diana.

\* \* \*

[1950]<sup>26</sup> 6 rug.  
Vilnius

Brangi Olga Ivanovna,

Aš labai džiaugiuosi gavus Jūsų laišką. Olga Ivanovna, aš rytoj sužinosiu Genės<sup>27</sup> adresą ir Jums pasakysiu. Aš dabar V kl. Pas mus yra jau vokiečių kalba, man labai patinka vokiečių kalba. Aš kaip ateinu, iš karto padarau pamokas, paskui turiu laisvo laiko vaikščioti. Neseniai buvo „Gulbių ežeras“, Odeta buvo Genė, o Princas Gončarovas<sup>28</sup>. Dabar jį paliks pas mus teatre. Jis bus Genės partneris. 5 rug. buvo „Karmen“, Mikaela buvo Staškevičiūtė<sup>29</sup>. Tėvelis<sup>30</sup> dabar ligoninėje, pas jį reumatizmas. Mama<sup>31</sup> jau pasveiko. Kipras<sup>32</sup> eina į I sk., Vytas<sup>33</sup> į X kl., o aš į I kl. Pas mus su Vytu reikia mokėti už knygas iš viso 300 rublių. Knyga apie „Хрупа“<sup>34</sup> man labai patiko.

Olga Ivanovna, kada Jums reikės vaistų, atsiųskit mums laišką. Dabar skaitau rusų kalboje А. Якова „Жизнь и приключения Роальда Амундсена“<sup>35</sup> ir dar vieną knygą Чарльз Диккенс „Дэвид Копперфильд“, labai įdomu, neseniai baigiau. Jonukas<sup>36</sup> sakė: pasakyk motinėlei ačiū. Dabar parašysiu aš su Jonuko ranka Jums porą žodžių. MOTINELE LABAS VAKARAS JONUKAS. Jis man sakė, kad pas jus nuvažiuos su lova.

Olga Ivanovna, aš labai noriu gauti antrą Jūsų laišką, būkit gera, parašykite man. Bučiuoju Jus stipriai, o kriaušes galite atsiųsti kai kas nors atvažiuos.

Sudiev, iki kito laiško.

Jūsų Džilda<sup>37</sup> ir Jonukas. Ačiū už markutę ir popierių, ant kurio aš Jums rašau.

26 Laiško data nustatyta pagal Sergejaus Gončarovo pareiškimą (1950 08 30, *Lietuvos literatūros ir meno archyvas*, f. 97, ap. 6, b. 147, l. 5).

27 Genovaitė Sabaliauskaitė (g. 1923) – Lietuvos valstybinio operos ir baletu teatro baletu solistė, choreografe, pedagogė.

28 Sergejus Gončarovas (1911–?) – rusų baletu artistas, 1950–1960 m. dirbęs Lietuvos operos ir baletu teatre.

29 Aleksandra Staškevičiūtė (1899–1984) – Valstybės teatro ir Lietuvos valstybinio operos ir baletu teatro operos solistė.

30 Juozas Mažeika (1907–1976) – Valstybės teatro ir Lietuvos valstybinio operos ir baletu teatro operos solistas.

31 Elena Kalinaitė-Gučienė, Mažeikienė (1912–1980) – Valstybės teatro, Jaunųjų teatro aktorė ir Valstybės teatro Klaipėdos skyriaus aktorė.

32 Kipras Mažeika (g. 1944) – žurnalistas.

33 Vytautas Mažeika (1934–1999) – teatrologas.

34 Aleksandro Jaščenkos knyga „Хрупа. Žiurkės-gamtininko prisiminimai“.

35 Aleksandro Jakovlevo knyga „Roaldo Amundseno gyvenimas ir nuotykiai“.

36 Jonas Mažeika (g. 1947) – garso režisierius.

37 Džilda Mažeikaitė (1937–2003) – estrados dainininkė.

\* \* \*

[Laiško pradžia neišlikusi]

Olga Ivanovna, gavau nuo Zinos<sup>38</sup> antrą laišką, perduoda Tamstai širdingiausias linkėjimus. Klausė, kodėl Jūs neatsakėte į jos laišką. Labai įdomių žinių<sup>39</sup> yra parašiusi, nežinau, ar gal jau jinai Tamstai rašė.

Tamara Kublickaitė<sup>40</sup> mirė Vokietijoje nuo rožės, jos mama ir vaikas taip pat mirę. Veronika Adomavičiūtė<sup>41</sup> pavargusi nuo gyvenimo priėmė didelę dozę tablečių, neatsibudo. Nadia<sup>42</sup>, Tusia<sup>43</sup>, Sima<sup>44</sup>, Ženia<sup>45</sup> turi studiją, dirba, dėsto. Olga<sup>46</sup>, Irka<sup>47</sup> jau nedirba savo srityje, perėjo į šeimos gyvenimą. Vilia Radz.<sup>48</sup> ištekėjo už daktaro, turi vaikus, irgi nedirba. Šlepetytė<sup>49</sup>, jeigu pamenat, šoka, dėsto ir baigė universitetą. Liepinas<sup>50</sup> šoka New Yorke, buvo 3 kartus sulaužęs koją, bet šoka ir turi didelį pasisekimą. Džonis<sup>51</sup> ir Tamara Pagodinaitė<sup>52</sup> gerai gyvena, ką dirba – nežinau, nerašo.

Nusiunčiau Zinai teatro jubiliejinį leidinį, tai, sako, turėjo didelį malonumą žiūrėti, taip susijaudino, kad negalėjo visą naktį miegoti, bet gaila, kad mažai pažįstamų veidų.

Olga Ivanovna, prirašiau daug, dovanokit, gal nesklandžiai, labai skubu, nes einu į miestą, noriu, kad greičiau gautumėt laišką. Tiesa, Tamara<sup>53</sup> jau šoka, po 3 mėnesių atsiliepė atostogos, šoko „Mieganciją“<sup>54</sup>, labai nervinosi, silpnai praėjo, gal atsipeikės.

Diana nuoširdžiai dėkoja Tamstai už pasveikinimą ir siunčia Tamstai linkėjimus ir sveikatos linki.

38 Zinaida Smolskaitė-Orantienė – Valstybės teatro baletu artistė, po Antrojo pasaulinio karo pasitraukusi į Vakarų.

39 Toliau pateikiama informacija apie po Antrojo pasaulinio karo iš Lietuvos į Vakarų pasitraukusius šokėjus – apie juos nuo pat karo pabaigos, kai jie pasitraukė į Vakarų, beveik nieko arba labai mažai buvo žinoma.

40 Tamara Kublickaitė (1907–?) – Valstybės teatro baletu artistė.

41 Veronika Adomavičiūtė-Vaitonienė (1910–1950) – Valstybės teatro baletu artistė.

42 Nadežda Kaliskienė (1902–?) – Valstybės teatro baletu artistė.

43 Tatjana Babuškinaitė-Vasiliauskienė (1912–1990) – Valstybės teatro baletu artistė.

44 Simonas Jasinskas-Velbasis (1911–1987) – Valstybės teatro baletu artistas.

45 Eugenija Žalinkevičaitė-Kačinskienė, Jonušienė (1905–1960) – Valstybės teatro baletu artistė.

46 Olga Zateplinskaitė-Nauragienė (1910–?) – Valstybės teatro baletu artistė.

47 Irena Adomavičiūtė-Gintautienė (1925–?) – Valstybės teatro baletu artistė.

48 Vilhelmina Radzevičiūtė – Valstybės teatro baletu studijos mokinė.

49 Aldona Šlepetytė-Janačienė (Iannace, 1927–?) – Valstybės teatro baletu studijos mokinė.

50 Alfonsas Liepinas – Valstybės teatro baletu studijos mokinys.

51 Jonas Vasiliauskas (1905–1969) – Valstybės teatro baletu artistas.

52 Tamara Pagodinaitė-Skrinskienė (1917–1999) – Valstybės teatro baletu artistė.

53 Tamara Sventickaitė (1922–2010) – Lietuvos valstybinio operos ir baletu teatro baletu solistė.

54 Piotro Čaikovskio baletas „Miegancioji gražuolė“.

Baigdama rašyti, linkiu galutinai pasveikti, reikia laikytis, greitai ateis gražios ir šiltos dienos, vėl bus malonu išeiti pasivaikščioti.

Bučiuojame Jus visi.

Marytė

Vilnius

4 / IV – [19]57 m.

\* \* \*

Brangi Olga Ivanovna!

Šį laišką gavau greitai, jau pašto nešėjai pradeda priprasti prie naujų adresų.

Olga Ivanovna, leiskit pasveikinti Jus su Naujais metais ir palinkėti, kad kiti metai atneštų daug ko geresnio, žinoma, kada žmogus sveikas, tai ir viskas gerai.

Jūs turbūt skaitot laikraščius ir žinote beveik visas teatro naujienas ir įvykius. Sabaliauskaitė gavo liaudies artistės vardą, ji to verta, be to, gavo Janavičiūtė<sup>55</sup> ir Banys<sup>56</sup> diplomus, panašiai kaip festivalio laureatai. Tamara ir Kunavičius<sup>57</sup> dar kol kas negavo nieko. Žinoma, kai gavo Genė, tai Tamara jau nuo antro baletu spektaklio atsakako, neateina dirbti, paėmė biuletenį, kad skauda koją, negali šokti. Tai kaip matot, kas darosi mūsų baletu. Tiesą pasakius, Tamara nieko darmai nedaro, ji save labai vertina, be to, jos mama su savo liežuviu daug gadina savo šeimai. Aš dar dirbu, dar vis negaliu išeiti iš teatro, neduoda pensijos, sako, kad dar galiu palaukti, dabar šį mėnesį šokau vėl „Bachčisarajaus fontaną“<sup>58</sup>, „Per Giuntą“<sup>59</sup>, „Mieganciją gražuolę“ ir „Sužadėtinę“.

Tamsta klausiat, ar atvažiuos mūsų teatras į Kauną, tai tikrai atvažiuos visam mėnesiui turbūt, birželio pradžioje, yra dar numatyta vasarą visam mėnesiui į Leningradą, mat nori remontuoti sceną, didinti, nes per daug ankšta, sunku dirbti. Borisas stato „12 mėn.“<sup>60</sup>, bet daug laiko nuo jo atima, mūsų operos solistai labai serga, tankiai spektakliai neįvyksta, tai pakeičia baletai. Be to, operos silpniau lankomos, baletas turi daugiau publikos.

Tiesa, Olga Ivanovna, mūsų redakcija jau, atrodo, gavo nuo Zinos antrašą, kurio aš prašiau rasti, šiomis dienomis laukiu nuo redakcijos.

Gyvenimas po senovei, vaikai mokosi, auga, nemaži jau, didesni reikalavimai, daugiau visko reikia, o tai reiškia ir didesnės išlaidos.

55 Ramutė Janavičiūtė-Kantoravičienė (1929–2014) – Lietuvos valstybinio operos ir baletu teatro baletu solistė, pedagogė.

56 Henrikas Banys (1927–1986) – Lietuvos valstybinio operos ir baletu teatro baletu solistas, pedagogas.

57 Henrikas Kunavičius (1925–2012) – Lietuvos valstybinio operos ir baletu teatro baletu solistas, pedagogas.

58 Boriso Asafjevo baletas „Bachčisarajaus fontanas“, choreografas – Bronius Kelbauskas.

59 Baletas pagal Edvardo Griego muziką „Peras Giuntas“, choreografas – Vytautas Grivickas.

60 Boriso Bitovo baletas „Dvylika mėnesių“, choreografas – Bronius Kelbauskas.

Oras pas mus labai blogas, šlapia, lyja, todėl visi ir sirguliuoja, bet pas mus po naujų metų prasideda jau žiema.

Linkime linksmų Naujų metų.

Bučiuoja visa šeima.

Marytė

Vilnius, 29 / XII – [19]57 m.

\* \* \*

Brangi Olga Ivanovna!

Dovanokit, kad taip ilgai nerašiau, mat pas mus ilgai nebuvo aišku su atostogom, tik paskutinėmis dienomis viskas paaiškėjo. Kliūtis buvo ta, kad turėjo baletas važiuoti į Rygą, į pavasario Pabaltijo festivalį, tai išėitų, kad atostogų visai nebūtų, nes rugpjūčio mėn. važiuojam į Leningradą. Dabar nuo 3 d. birželio gauname iki liepos 10 d., bet kai grįšime iš Leningrado, dar duos dvi savaites pailsėti. Veža šiuos baletus: „Ant marių kranto“<sup>61</sup>, „Audronė“<sup>62</sup>, „Per Giuntą“, „Don Kichotą“<sup>63</sup> ir, rodos, „Žizel“<sup>64</sup>. Ten išbūsime apie mėnesį laiko. Mes važiuojame atostogauti ten pat, kur ir pernai, Ignalino. Bet oras ne koks, vėl atšalo, turbūt vėl tokia vasara bus kaip ir pernai, tai nesiseka pasikaitinti saulutėje. Balete naujo nieko nėra, vis tie patys reikalai. Borisas statys rudenį „Mėlynąjį Dunojų“ Strausso, „Dvylika mėnesių“ eina kol kas gerai, publika lanko, daugiausia vis užpirkti spektakliai jaunimui. Buvo atvažiavę svečiai iš Talino, šoko balete „Ant marių kranto“<sup>65</sup>, Kastė buvo labai gera, minkštos kojos, švariai dirba, lanksti, šilta, dar jauna. Onė taip sau, labai mažytė, mažesnė už mane, techniškai gerai atlieka, bet ko tai trūksta, net sunku pasakyti. Jonis neblogas, vyriškas. Marius taip sau, abelnai<sup>66</sup>, techniškai ne per stiprus. Svečius labai gražiai priėmė, gavo nuo kultūros ministerijos garbės raštus, atrodo, kad buvo patenkinti, dabar mūsų važiuos rudenį pas juos sušokti tą baletą, šiaip estai žmonės simpatingi. Olga Ivanovna, mes iš Vilniaus atostogauti išvažiuosime tik 11 birželio, nes Diana turi egzaminus, turėsime jos laukti, tai, kaip matote, poilsis labai trumpas.

61 Julius Juzeliūno baletas „Ant marių kranto“, choreografas – Vytautas Grivickas.

62 Juozo Indros baletas „Audronė“, choreografas – Vytautas Grivickas.

63 Ludwigo Minkaus baletas „Don Kichotas“, choreografas – Vytautas Grivickas.

64 Adolphe'o Adamo baletas „Žizel“, choreografas – Vytautas Grivickas.

65 Spektaklis vyko 1958 m. gegužės 16 d., jame šoko Estijos valstybinio operos ir baletu teatro „Estonija“ solistai Uno Pusaagas (1929–2010) – Marius, Tiiu Randviir (g. 1938) – Kastė, Verneris Loo (1932–1997) – Jonis ir Aime Leis (g. 1936) – Onė.

66 Apskritai.

Lena<sup>67</sup> gyvena taip pat, augina savo dvynukus, jie jau dideli, bet vyras<sup>68</sup> geria, jos gyvenimas nepavydėtinas. Vita<sup>69</sup> tai laisvas žmogus, šeimos nėra, tik save žiūri, gerai atrodo, mama viską tvarko, rūpesčių neturi, važiuoja į Palangą atostogauti. Tiesa, Dita<sup>70</sup> nusipirko mašiną „Volgą“, bėdavojo, kad sunku gyventi, bet pinigų susikrovė ant „Volgos“ visgi, 40.000<sup>71</sup> rub. nemaža suma.

Olga Ivanovna, Zinai seniai irgi nerašiau, nes nežinojau dėl savo atostogų, jai malonu gauti nuo Jūsų laišką, ji tuose laiškuose apie Tamstą klausinėja, tiesa, ji negyvena su Jankovičium, o pas Franč<sup>72</sup>, operos solistę, jeigu prisimenat.

Baigsiu rašyti, manau, kad gausiu nuo Jūsų žinių būdama atostogose, mano antrašas: Kazys Blažys (perduoti man).

Bučiuojame Tamstą visi.

Marytė

Linkėjimai nuo Lenos, Vitos, Ditos.

Zinos antrašas:

Canada

201 Indian Rd. Crec.

Toronto, Ont.

Zina Orentas

[1958, gegužė]

\* \* \*

Gerb. Olga Ivanovna,

Diana mano pasveiko, vėl maudosi ir eina į miestelį šokti su mergaitėmis. Oras labai blogas, vėjas, lietus. Tikrai pasakius nusibodo, todėl visi peršala, serga, aš taip pat peršalus, po pažastimi iššoko „furunkulai“<sup>73</sup> ir keliasi be galo, negaliu nuo jų atsikratyti.

Nemalonu, kad Jums su kojomis blogai, gal tikrai reikėtų pasigydyti ligininėje, kad nebūtų blogiau, o dėl remonto tai be reikalo Tamsta darote, dar prie tokios sveikatos – ar verta.

67 Elena Levčenkaitė-Pundzienė (1923–?) – Lietuvos valstybinio operos ir baletu teatro baletu artistė.

68 Bronius Pundzius (1907–1959) – skulptorius, Lietuvos valstybinio dailės instituto profesorius.

69 Viktorija Lipnickaitė-Baulienė (1926–?) – Lietuvos valstybinio operos ir baletu teatro baletu artistė.

70 Jadvyga Jovaišaitė-Olekienė (1903–2000) – Valstybės teatro baletu solistė, Lietuvos valstybinio operos ir baletu teatro baletu artistė, pedagogė.

71 Laiške paskutinis nulis užbrauktas.

72 Pranciška Radzevičiūtė-Amonienė (1910–2005) – Valstybės teatro operos solistė, po Antrojo pasaulinio karo pasitraukusi į Vakarų.

73 Šunvotės.



Aš tikrai turiu geras atostogas, bet tik oras blogas, turiu įdomų užsiėmimą – gaudau ežerą žuvis, man patiko tas sportas, kur anksčiau visai nekreipiau jokio dėmesio, pagaunu nemažai žuvies.

Tiesa, yra pas mus Palaimai<sup>74</sup>, kartu vasarojame, jie turi „Pobeda“, bet dar nemoka vairuoti, jeigu gauna šoferį, tai važiuoja, o taip tai stovi mašina.

Buvo atėję pasveikinti mane vardo dienoje, taip kad švenčiau dvi dienas. Pirma diena tai buvo tokia. 20 d. naktį pusę trijų atvažiavo mašina, geriau sakant, sunkvežimiu uždaru, iš Vilniaus, man nežinant, Vita su vyru, Jomantaitė<sup>75</sup> su vyru ir Jomantas<sup>76</sup> su žmona, padarė siurprizą, gavo laisvą pirmadienį ir sugalvojo pasveikinti mane, atvežė dovanų kelioninį mažą patefoną su plokštelėmis, sako, kad nebūtų man nuobodu be jų, tai dabar Diana duoda garo prie patefono. Baliavojome visą dieną, o naktį vėl išvažiavo į Vilnių. Dabar jau išvažiuoja į Leningradą. Šiandien, t. y. 27 d., pas mūsų šeimninę irgi balius, jos vardo diena – Ona (26 d.), bus daug svečių, aišku, ir šio namo vasarotojai, ateina miestelio viršininkai, tas balius tai jau kito žanro negu mūsų, bet reikės prisitaikyti, nors mūsų šeimninė labai mėgsta balius ir labai simpatiška.

Olga Ivanovna, aš būsiu turbūt iki galo šio mėnesio, nes nuo pirmos rugsėjo reikia vaikams eiti į mokyklą, vis vien namuose nėra ką daryti, geriau čia, vis oras geresnis ir vaikams sveika pagerti šviežias pienas, uogos, grybai.

Olga Ivanovna, parašykite Zinai, ji labai laukia nuo Jūsų laiško, aš tai parašiau, dabar laukiu nuo jos.

Tamstai linkėjimai nuo Palaimos, rytoj ruošiasi važiuoti su Borka žuvauti, jie tankiai daro panašius išvažiavimus, atveža gerų lydekų, o čia visas mūsų maistas.

Kuomet atvažiuosiu į Vilnių, mes susitarsime dėl Tamstos atvažiavimo į Vilnių, turbūt geriau jau kada teatras dirbs, o jie pradės dirbti nuo 10–12 rugsėjo, nes po gastrolių duos porą savaitių pailsėti. Labai skubu rašyti, nes eina į miestelį ir įmes šį laišką. Linkėjimai nuo Boriso ir vaikų.

Bučiuoju Tamstą.

Marytė

Ignalina

27/VII – [19]58 m.

74 Scenografo Vytauto Palaimos (1911–1976) šeima.

75 Regina Jomantaitė (1923–1998) – Lietuvos valstybinio operos ir baletu teatro baletu artistė.

76 Zigmąs Jomantas – Lietuvos valstybinio operos ir baletu teatro baletu artistas.

\* \* \*

Brangi Olga Ivanovna!

Ačiū už laišką, nors aš turėjau parašyti, bet niekaip negaliu prisiruošti, mat rašyti irgi reikia turėti įkvėpimo, ūpo.

Man gaila, kad Tamsta negalite atvažiuoti, bet tikiuosi, kad bus geriau, tuomet susiruošit visgi. Mes ruošiamės su Lena nors vienai dienai pas Jus atvažiuoti, gal surasime laisvo laiko ištrūkti, pasijuokt, pasidalinti gyvenimo įspūdžiais.

Bėda, kad reumatas neduoda ramybės, bet ir man taip pat kairę koją pradeda sukti, senatvė jau čia pat, nieko nepadarysi, žinoma, reikia labai šiltai laikyti, labai gerai pritrinti „Bon Bonge“ ir prieš atvirą ugnį šildyti, man tai padėjo, gal ir jūs pamėginkit, o ypač prieš ugnį, kuomet pečius kūrenat, tai padarykit.

Tamsta rašot, kad Jūsų laiškas nelinksmas, o mano bus linksmesnis, bet aš tamstai nerašiau savo bėdų, nenoriu skųstis, bet aš irgi jų turiu nemažai, būtent tai, kad aš su Borisu gyvenu labai blogai, mes nesugyvenam, jis toks pat, koks buvo, labai neatviras, visur vaikščioja, man meluoja, turi moterų, kaip visuomet, mes tankiai pykstatės, bet dabar nutariau – gana, nutraukiau visus ryšius, jau mėnuo laiko visai nesikalbam, nieko bendro neturiu, jis eina kur nori, kada nori ateina, visai man nesvarbu, netgi neįdomu, aš visai pasikeičiau, mažiausia pergyvenu, turiu aš savo vaikus ir jiems gyvenu, visai nenuobodžiauju, žiūriu šeimą ir jiems gyvenu. Draugauju su savo draugėmis, tai vienas mano pasilinksminimas, pasirodo, neverta aukotis vyrams, tai mano gyvenimo didelė klaida, bet jau atitaisyti sunku, reikia baigti taip, auga šeima, reikia padėti jiems kurti gyvenimą, o savęs žiūrėti – jau mano gyvenimas praėjo. Dovanokit, kad taip parašiau, bet atvažiuosiu – daugiau papasakosiu. Tiesa, Zinai parašiau, bet atsakymo negavau, gal kai rašysite, priminkite apie tai. Diana mano labai gerai mokosi, berniukai šiaip sau, tai visi sveiki. Lenos vyras išvažiavo į Kremliaus ligoinę gydytis, kiek išbus – nežinia, ji liko su savo vaikučiais. Baletas ruošia „Dunojus“<sup>77</sup> premjerą, įvyks gruodžio mėn. Stato Grivickas<sup>78</sup> ir Borisas. Dėl pastatymo parašysiu vėliau, dar tik pradžia, sunku ką nors aprašyti. Olga Ivanovna, širdingiausi linkėjimai nuo Ditos, Vitos, Lenos, Neli<sup>79</sup>. Olga Ivanovna, linkėjimai nuo mano vaikučių.

Bučiuoju Tamstą, Marytė

Vilnius

7 / XI – [19]58 m.

77 Baletas pagal Johanno Straussu muziką „Žydrasis Dunojus“, choreografi – Bronius Kelbauskas ir Vytautas Grivickas.

78 Vytautas Grivickas (1925–1990) – Lietuvos valstybinio operos ir baletu teatro baletu solistas, choreografas, vyriausiasis baletmeisteris.

79 Elena Vyčaitė-Deksniėnė (1914–1989) – Valstybės teatro ir Lietuvos valstybinio operos ir baletu teatro baletu artistė.

\* \* \*

Brangi Olga Ivanovna!

Sveikinu Tamstą su šventėmis, linkiu sveikatos ir gero gyvenimo.

Rytoj, t. y. 21 gruodžio, sueina šimtasis spektaklis baletu „Ant marių kranto“. Šoka Tamara ir Henrikas. Po spektaklio ruošia kolektyvas baletu, orkestro ir vadovai teatro balių, reikės ir man nueiti, įdomu pažiūrėti, kaip jaunimas linksminasi, po balius parašysiu įspūdžius. Mūsų premjera baletu „Žydrasis Dunojus“ išeina 27 ir 28 d. gruodžio, pirmą spektaklį šoka Tamara su Henriku, o antrą Ada Tumalevičiūtė<sup>80</sup> su Baniu, generalės prasidės nuo 23 d. gruodžio, viską parašysiu po spektaklio, visus įspūdžius, kaip praėjo, dabar dar nebuvo nei kostiumų, nei dekoracijų. Su Sabaliauskaite – taip į pensiją, matyt, neišeina, o dabar gydos ir vėl kalba, kad nori dirbti ir šokti. Čia jos kaprizai kaip visuo met, visi labai šaltai į ją žiūrėjo, kuomet padavė į pensiją, matyt, laukė didelių perversmų ir gailėsčio, bet tas praėjo labai šaltai.

Šiaip balete nieko naujo. Dėl Lenos vyro – dar jo nėra, o sveikata jo, atrodo, pagerėjusi, žinių mažai yra, žadėjo jau kaip 1 d. gruodžio būti, bet dar nėra. Su Vita tai tas pat, išsiskyrė, bet oficialaus išsiskyrimo dar nebuvo, ji gyvena su tėvais, o jis, atrodo, kad su ta mergaite, žinių tikrų nėra, jis niekam nepasakoja, atrodo tik, kad gavo kambarį ir daug dirba. O Vita nesnaudžia, baliavoja, bet irgi paslapčiomis, netgi ir nuo mūsų. Mano gyvenimas toks pat, aš žadėjau atvažiuoti, bet, matyt, tik po Naujų metų teks atvažiuoti, dabar niekaip neišeina.

Vaikai mokosi, Arutis jau 23 d. gruodžio sueina 10 metų, nupirkau jam šiltus gerus batukus, ką tėvas pirks – nežinau, tas jau laukia tos dienos, svarbiausia vaikui dovanos. Diana ruošiasi Naujiems metams, nupirkau jai muaro sijoną ir žoržetinę bliuskutę, dabar turiu bėdos siūti, būtinai nori ant premjeros kad būtų gatava, turėsiu pasėdėti, reikia mergaitei padaryti malonumą.

Olga Ivanova, Zinai dar neparasiau, niekaip negaliu pasiruošti, vis to namie darbo yra. Kol visus apžiūri, sutvarkai, visą dieną ant kojų, į vakarą taip pavargstu, kad norisi miegoti. Pasidariau labai nervinga, kartais negaliu miegoti, be to, ir širdį pradėjau vis dažniau jausti, ko anksčiau nejutau, atrodė, jos neturėjau.

Olga Ivanovna, ateina mano senatvė. Kaip nuobodu ir kaip skaudu, kad jau viskas praėjo kaip sapne, nesitiki, kad kur tai buvau, ir toli nuo čia, ir tiek buvo džiaugsmo, ir malonių momentų gyvenime, tiesiog netiki – nejaugi jau viskas, o dar norėtusi, bet jau tos energijos nėra.

80 Ada Tumalevičiūtė-Nasvytienė (g. 1928) – Lietuvos valstybinio operos ir baletu teatro baletu solistė, pedagogė.

Kaip Tamstos savijauta, kas naujo pas Jus?  
Kaip Kaune žmonės gyvena? Pasiilgau Kauno, manau, kad po Naujųjų metų tuč-tuojau atvažiuosiu.

Linkėjimai ir sveikinimai nuo vaikų.

Bučiuoju Tamstą.

Marytė

Vilnius

21 / XII – [19]58 m.

\* \* \*

Brangi Olga Ivanovna,

Dovanokit, kad taip ilgai nieko nerašiau jau visą mėnesį, kai pergyvenu dėl Aduko, o jisai buvo labai visą laiką nervingas, mažai būdavo namuose, o naktį vaikščiodavo. 16 šio mėnesio mes padarėme jam išleistuves, pasikvietė savo draugus ir mes kartu pabavojome, kitą dieną atėjo dar jo draugai, ir kai užbaigėme išleistuves, pirmadienį, 18 d., iš ryto turėjo prisistatyti į Komisariatą, bet gal, jo laimei, pavėlavo, nukirpo plaukus ir grįžo namo, kitą dieną vėl išėjo ir po 5 val. vėl grįžo, tada trečiadienį, 20 d., kai išėjo, tai jau nebegrįžo, o kur jis dabar, nieko nežinome, tik laikiu nuo jo laiško. Matote, Olga Ivanovna, tris dienas reikėjo atsisveikinti, o tas buvo labai sunku, jau aš tai, kalbos nėra, buvau visai išnervuota ir pavargusi, bet jau į paskutinę dieną ir jis išvargo, jam jau buvo vis vien, kur paims ir ką su juo darys, kad tik užsibaigtų visos tos ceremonijos. Olga Ivanovna, vis dar negaliu atsipeikėti, vis laikiu, o nežinau ko.

Olga Ivanovna, mūsų baletas važiuos į Maskvą 10 d. gruodžio gastrolėms, veža „Ant marių kranto“<sup>81</sup>, „Audronė“<sup>82</sup> ir „Silvia“<sup>83</sup>, išbus Maskvoje iki 23 gruodžio.

Taip kad bus ramu.

Šiaip namuose nieko naujo. Tik pergyvename Aduko netekimą, dar negalime pristi, kad jo nėra ir kad po 3 m<sup>84</sup> tik grįš.

Tiesa, Nelės duktė ištekėjo už veterinario, jaunas vaikinai.

Buvome su Borka vestuvėse, buvo daug svečių, daugiausia tai tik giminės, tik mes su Borka iš teatro.

Olga Ivanovna, labai skubu rašyti, einu į miestą, noriu įmesti laišką. Kitą laišką parašysiu geriau.

81 Julius Juzeliūno baletas „Ant marių kranto“, choreografas – Vytautas Grivickas.

82 Juozo Indros baletas „Audronė“, choreografas – Vytautas Grivickas.

83 Léo Delibes'o baletas „Silvija“, choreografas – Vytautas Grivickas.

84 Iki 1967 m. tarnyba sovietinėje armijoje truko 3 metus, vėliau – 2 metus.

Tai dar kartą atsiprašau, kad ilgai nerašiau.  
Kaip Tamstos ūpas, ar namie šilta?  
Bučiuoju Tamstą,  
Marytė  
[1963, lapkritis]<sup>85</sup>

\* \* \*

Brangi Olga Ivanovna,  
Kaip tik gavau Tamstos laišką, tuoj pat skubu atsakyti.

Nuo Aduko dar nėra jokios žinios, o tas mane labai nervuoja. Kur jis ir ką daro, ir kokia jo savijauta? Dėl radijo aš galiu Tamstai patarti, tai ten, kur taisoma, reikia užėti ir paprašyti, kad iš ten ateitų kas nors ir paimtų, už tą Tamstą sumokėsite, taip ir čia kai kurie daro, o Jūsų radijo toks mažiukas, vieni juokai jiems. Be radijo labai liūdna, vis girdėti šio tokios naujienos, o ypač šiuo momentu, kada įvyko toks liūdnas ir nemalonus įvykis, mes tai matome viską per televiziją, buvo rodoma jo laidotuvės iš Vašingtono<sup>86</sup> ir tas momentas, kada nušovė Dalasą<sup>87</sup>.

Olga Ivanovna, dėl „Aktorių namų“ tai patariu sutikti, Jūs būsit garbės narys, važinėti nereikės, jei ko reikės iš Jūsų pusės, tai patys atvažiuos pakalbėti ar pasitarti, o priklausyti reikia, gal parašykite, kad dėl važinėjimo į Vilnių man sunku.

Ar pasiseks mūsų baletui Maskvoje, tai tas nebūtinai reikalingas, viskas yra pagal numatytą tvarką ir programą, visi turės pasirodyti, tas viskas mums aišku.

Savo studijoje aš dirbu, pradėjau, reikia baigti, negalima pradėtą darbą mesti. Dabar mūsų baletas išvažiuoja į Maskvą, tai mane kviečia į choreografinę baletu mokyklą jiems padėti, nes pedagogai išvažiuoja 10 dienų, lieka vaikai be pamokų, tai man prisideda iš jų pusės dvi pamokos, tai išeina į dieną dirbti su trim klasėm savo klube ir 2 klasėm jų, nežinau, bus labai sunku, bet reikės, labai prašo, neatsisakysi. „Aidos“<sup>88</sup> nemačiau, bet sakė, kad gerai jam pasisekė, bus greit atsiliepiamai, paskaitysime, nors aš tai nelabai šias recenzijas vertinu, nes nėra gerų žinovų šiame reikale.

85 Data nustatyta pagal Lietuvos operos ir baletu teatro gastrolių Maskvoje laikotarpį.

86 Kalbama apie JAV prezidentu Johnu F. Kennedy laidotuves, kurios vyko 1963 m. lapkričio 25 d. Vašingtone.

87 Veikiausiai kalbama apie Johnu F. Kennedy žudiką Lee Harvey Oswaldą (1939–1963), kurį Dalase lapkričio 22 d. vežant iš policijos nuovados į kalėjimą filmuojant televizijos kameroms nušovė naktinio klubo savininkas Jackas Ruby.

88 Kalbama apie Giuseppe's Verdi operą „Aida“, kurią pastatė režisierius Juozas Gustaitis (premjera – 1963 11 18).

Olga Ivanovna, dėl duonos tai reikia kreiptis pas daktarą, kad jums išrašytų baltą duoną, nes Jūs esate liginis su skrandžiu, tai daroma, būtinai kreipkitės ir gausite bulkos<sup>89</sup>. Olga Ivanovna, labai malonu, kad pas jus jau pagerėjo šiluma. Pas mus tai labai šilta, man atrodo, kad žiema nebus žiauri.

Olga Ivanovna, mažiau galvokite apie ligą ir bus geriau, geriau galvokite apie gerą knygą.

Linkiu sveikatos ir gero ūpo.

Marytė

28 / XI – [19]63 m.

---

*Įteikta 2016 08 29*  
*Priimta 2016 09 16*

#### LITERATŪRA

*Lietuvių teatras 1918–1929*. Vilnius: Mintis, 1981.

Motiejūnaitė, L. *M. Juozapaitytė*. Vilnius: [Lietuvos teatro draugija], 1969.

Ruzgaitė, L. *Lietuviško baletu kelias*. Vilnius: Mintis, 1964.

89 Baltos duonos.

### **“All passed by as in a dream”.**

The letters of ballet soloist Marija Juozapaitytė-Kelbauskienė to ballet educator, choreographer and artist Olga Dubeneckienė-Kalpokiene

SUMMARY. This paper presents several postcards and letters, written by the famous Lithuanian ballet soloist Marija Juozapaitytė-Kelbauskienė (1912–1992) to her ballet teacher, choreographer and artist Olga Dubeneckienė-Kalpokiene (1891–1967). The postcards were written in the 1930s, and the letters are from the 1950s–1960s; all of them were sent to Kaunas where Olga Dubeneckienė-Kalpokiene resided until her death. The postcards and letters present many interesting details of the cultural life of Lithuania in the second half of the 20th century, which are rarely included in the official biographies of ballet dancers and other artists and which reflect the difficulties of everyday life in Soviet Lithuania, the human weaknesses of artists and the concerns of their personal life. Two letters, written to Olga Dubeneckienė-Kalpokiene by her god-daughter Diana, who was the daughter of Marija Juozapaitytė-Kelbauskienė and Bronius Kelbauskas, and by Džilda Mažeikaitė, the daughter of the famous opera singer Juozas Mažeika, are also included in this publication. The postcards and letters are from the collection of art collector Edmondas Kelmickas. They were acquired together with other documents, when Edmondas Kelmickas bought the archive of Olga Dubeneckienė-Kalpokiene from her step-grand-daughter Silvija Marija Kalpokaitė-Vėlavičienė.

KEYWORDS:  
ballet, choreography,  
postcards, letters.





# Atlikimo baras muzikologijos lauke

Lina NAVICKAITĖ-  
MARTINELLI

Interviu su pianistu ir muzikologu  
Johnu Rinku

Baigiantis XX amžiui – iš dalies veikiant „naujosios muzikologijos“ paradigmai – muzikos atlikimo aspektas ėmė vis skvarbiau įsiterpti į muzikologijos tyrimus. Per kelis muzikos atlikimo studijų dešimtmečius išsikristalizavo tam tikros šios tyrimų srities pakraipos, savotiškos „mokyklos“ su savomis teorinėmis prieigomis ir metodologijomis. Itin didelę reikšmę muzikos atlikimo meno studijų raidai turėjo anglosaksiškoji muzikologijos tradicija, kurios atstovai ilgainiui ėmė diktuoti šios srities tendencijas. 2004–2009 m. penkiuose Jungtinės Karalystės universitetuose veikė Menų ir humanitarinių mokslų tarybos Muzikos įrašų istorijos ir analizės tyrimų centras (CHARM), kurio pagrindinė tyrimų sritis buvo įrašuose užfiksuotų interpretacijų mokslinė analizė. Nuo 2009 m. CHARM veiklą penkiais naujais projektais tęsė Muzikos atlikimo kaip kūrybinės praktikos tyrimų centras (CMPCP), kurio programoje dalyvavę mokslininkai gilinosi į gyvą muzikavimą ir atlikėjo kūrybiškumą. Abiem šiems projektams vadovavo viena ryškiausių muzikos atlikimo studijų figūrų britų pianistas ir muzikologas, Kembridžo universiteto profesorius ir čia 2015 m. įkurto Kembridžo muzikos atlikimo studijų centro direktorius Johnas Rinkas. Keleto reikšmingų knygų autorius ir sudarytojas, įvairių atlikimo meno studijų renginių organizatorius ir kviestinis pranešėjas Johnas Rinkas taip pat yra pripažintas Chopino muzikos tyrimų specialistas, šalia kitų darbų parengęs ir vieną didžiausių pastarojo meto Chopino studijų – anotuotą Chopino pirmųjų leidimų katalogą.

Su profesoriumi Johnu Rinku kalbėjomės Kembridžo universiteto Muzikos fakultete, prieš kelias dienas pasibaigus ketvirtajai tarptautinei Atlikimo studijų tinklo (*Performance studies network*, PSN) konferencijai, kuri šiemet pirmąsyk vyko ne Kembridže, bet šio renginio organizavimo estafetę perėmusiame Bath Spa universitete<sup>1</sup>.

1 Stažuotė Kembridžo muzikos atlikimo studijų centre ir Bath Spa universitete vykusioje IV tarptautinėje atlikimo studijų tinklo konferencijoje buvo finansuota laimėjus LMTA mokslinės veiklos plėtros konkursą.

1995-aisiais išleidote straipsnių rinktinę „Atlikimo praktika: muzikos interpretacijos studijos“<sup>2</sup> – įtakingą leidinį, nagrinėjusį atlikimo ir muzikos analizės sąsajas, atspindėjusį tuometinę atlikimo studijų kaip disciplinos padėtį ir nubrėžusį tolesnės jos plėtros gaires. 2002 m. pasirodžiusi knyga „Muzikos atlikimas: suvokimo vadovas“<sup>3</sup> jau buvo kiek kitokia, dėmesį labiau sutelkusi į įvairius atlikimo meno procesus. Kokį matote atlikimo studijų kelią šiandien, praėjus jau dvidešimčiai metų po pirmojo rinkinio pasirodymo? Kaip atrodytų 2016-ųjų rinktinė?

1995-ųjų knyga buvo laikoma novatoriška, nes tuo metu apskritai dar nebuvo susiformavusi muzikos atlikimo studijų disciplina. Sumaniau tą rinktinę 9-ojo dešimtmečio pabaigoje: tais laikais buvo leidžiama daugybė „studijų“, tačiau visos jos buvo skirtos konkrečių kompozitorių (Chopino, Brahms, Beethoveno) kūrybai nagrinėti, ir daugelį jų leido Kembridžo universiteto leidykla, su kuria palaikiau glaudžius ryšius. 1988–1991 m. dėstydamas Niukaslio universitete suformavau kursą „Atlikimo studijos“, kurio dėmesio centre buvo atlikimo meno istorija, analizė ir psichologija – mane ypač dominusios sritys, kurios, mano įsitikinimu, turėjo būti dėstomos studentams. Ryškiai pamenu, kaip vieną naktį mažčiau, jog būtina išleisti apie tai knygą, kuri turėtų vadintis „Atlikimo studijos“. Užsaciau jai įvairių autorių straipsnius ir pateikiau sėkmingą paraišką Kembridžo universiteto leidyklai. Knyga jau buvo sudaryta, suredaguota ir pateikta spausdinti, kai leidykla pareiškė, kad mano pasiūlytas pavadinimas neturi reikiamo rezonanso – kaip kad, tarkime, „Chopino studijos“. Tuomet ir radosi „Atlikimo praktika: muzikos interpretacijos studijos“. Mano galva, tas leidyklos atsakas – visiškai suprantamas tuo etapu – reiškė ne ką kita kaip faktą, kad muzikologijos lauke atlikimo studijų baro tuo metu tiesiog nebūta. Būtent tuo atžvilgiu ši knyga buvo išties reikalinga.

2002-aisiais tam tikras šios srities judėjimas jau buvo juntamas, tačiau tą metą vis dar laikyčiau ankstyvuju disciplinos laikotarpiu. Vos prieš metus Nicholas Cookas žurnale *Music Theory Online* buvo publikavęs reikšmingą straipsnį „Tarp proceso ir produkto: muzika ir / kaip atlikimas“<sup>4</sup>, kuriame buvo pažymima, kad muzikologija itin lėtai įsileido tai, ką autorius pavadino atlikimo studijų paradigma. Tad net pirmaisiais XXI a. metais mes vis dar ieškojome savo kelių ir, manau, šios dvi knygos išties svariai prisidėjo prie tų paieškų bei tam tikro šios srities tikslų ir temų sufokusavimo.

2 Rink, John (sud.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

3 Rink, John (sud.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

4 Cook, Nicholas. Between Process and Product: Music and/as Performance. *Music Theory Online*, 2001, 7/2. Prieiga per internetą: <[www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html](http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html)> [žiūrėta 2016 10 26].



John Rink (© Shanghai Conservatory of Music)



Johno Rinko leidiniai (Linos Navickaitės-Martinelli nuotr.)

Dabar jau galime drąsiai tarti, kad iki 2016-ųjų pasirodė nepaprastai daug darbų, padėjusių išskaptuoti tam tikrą atlikimo studijų tapatybę, konkrečią šios srities nišą bendroje muzikologijos terpėje. Ir jei man dabar prireiktų redaguoti naują rinktinę, būtų jau gerokai sunkiau vienoje knygoje pateikti reprezentatyvų visų egzistuojančių ar galimų atlikimo meno tyrimų tipų pavyzdį. 1995-ųjų rinkinio įvade rašiau, jog, norint pamėginti suprasti muzikos atlikimo meną, reikalingos įvairialypės perspektyvos, ir dabar manau tą patį: viena kuri nors prieiga niekaip nepajėgtų visko paaiškinti. Taigi dabar turėtume be galo daug darbo, norėdami visas per šį laiką atsiradusias perspektyvas – tyrimų ir apmąstymų, ne vien akademikų, bet ir pačių atlikėjų – aprėpti ir sudėti į vieną leidinį. Antai užbaigdami CMPCP tyrimų centro projektą rengiame penkias knygas: keturias redaguotas rinktines ir vieną monografiją. Negalėčiau teigti, kad jos absoliučiai visapusiškai atspindės esamą atlikimo studijų panoramą, tačiau šis kiekis bent jau parodo dabartinį šio srities mastą.

Šiandien neretai girdime tokius teiginius kaip „įprasti atlikimo analizės būdai“: ar iš tiesų jau galime tokiais pasigirti? Vis dar esama akademinų terpių, kur tiek muzikologai, tiek ir patys atlikėjai vargiai operuoja įrankiais, kurie padėtų tyrinėti muzikos atlikimo praktikas. Sunkiai perprantama, kaip tas praktikas įvardyti, kaip diskutuoti apie atlikimą gaubiančius reiškinius.

Taip, manau, kad jau esama gana įprastų įrankių atlikimui analizuoti (kitas klausimas – ar jie iš tiesų yra geriausi). Antai mūsų jau aptartoje 1995-ųjų rinktinėje buvo paskelbtas Nicholaso Cooko straipsnis „Dirigentas ir teoretikas“<sup>5</sup> apie Furtwänglerį ir Schenkerį. Cookas, išnagrinėjęs ir palyginęs du Furtwänglerio įrašytus Beethoveno Devintosios simfonijos atlikimus, pademonstravo, kad jų tempo moduliacija yra analogiška Schenkerio pamatinei struktūrai. Kitaip tariant, Furtwängleris tempą suvokė hierarchizuotai, ir tai buvo panašu į Schenkerio pasiūlytą struktūrinės hierarchijos idėją. Ši Cooko studija buvo išties puiki, ir ji buvo viena pirmųjų, kurioje, norint nustatyti tempo kaitą, buvo naudojamas bilsojimo metodu<sup>6</sup>. Minimas metodas čia buvo panaudotas ne savitiksliai, bet platesniam žiūros taškui atskleisti ir, manau, autoriui tai puikiai pavyko. Šiandien tempo svyravimų ir dinaminų modifikacijų atliekant muziką studijos yra labai

5 Cook, Nicholas. The Conductor and the Theorist: Furtwängler, Schenker, and the First Movement of Beethoven's Ninth Symphony. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* (sud. John Rink). Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 105–125.

6 Pašnekovas čia mini kompiuterinės analizės „bilsojimo“ metodą (angl. – *tapping method*), kai klausomasi iš CD leidžiamo įrašo ir pabeldžiama norint pažymėti kiekvieno takto pradžią – kompiuteris užfiksuoja kiekvieno bilso laiką. Gaunama diagrama parodo kiekvieno takto trukmę (daugiau žr. Cook 1995: 109–115).

paplitusios ir įprastos; iš dalies – dėl išrasto garsinio vizualizatoriaus<sup>7</sup>, kuris išties labai palengvino analizę. Dabar ne tik įmanoma išgauti tam tikrus tempo, dinamikos ir kitų akustinių parametrų duomenis, bet ir galima gerokai efektyviau užtikrinti šių duomenų tikslumą nei ankstyvuju atlikimo studijų etapu. Bene didžiausia šio analizės būdo problema yra jo paprastumas: kartą išmokęs naudotis garsiniu vizualizatoriumi (iš tiesų ši programa yra gana nesudėtinga), gali gana greitai surinkti daug duomenų. Metodo trūkumas yra tas, kad muzika, be abejo, nėra vien tik tempas, dinamika ir akustinės sąlyšės, o ši analizė suponuoja minimų parametrų dominavimą kuriant muzikos prasmę. Suprantama, visi jie yra labai reikšmingi, tačiau tai – dar ne viskas. Tad galima būtų apibendrinti, kad ši metodologija labai svariai prisidėjo formuojant muzikos atlikimo studijas, tačiau kartu ji yra ir potencialiai klaidinanti tuo, kad pernelyg pasitiki savotiškos mato izoliacijos veiksmingumu.

Pastaruju metu daug kalbama (taip pat ir šios srities korifėjų) apie tai, kad būtina sieti duomenų surinkimo ir apdorojimo technologijas su jautriu klausymusi. Argi taip buvo ne visuomet? Prisipažinsiu, kad būtent prieš paskutinąją PSN konferenciją pagaliau nutariau, jog reikėtų kada nors vis dėlto pasinaudoti garsinio vizualizatoriaus programa, į kurią ligi tol žiūrėjau labai skeptiškai. Ir štai matau, kad pastaroji sulaukia vis daugiau kritikos būtent dėl tų pačių priežasčių, kurios ir man rodėsi svarbios: visų pirma dėl jos neįgalumo ne tik atsakyti, bet ir užduoti turinio klausimą: „kas gi už viso to slypi“?

Tai be galo sudėtingas klausimas. Manychiau, būtų pernelyg beatodairiška apskritai atsisakyti analitinio požiūrio (empirinė analizė visuomet labiausiai ir domėjosi tempo bei dinamikos kaita), tačiau manau, kad verta būtų kvestionuoti tokio požiūrio tikslus ir pritaikymą. Prisimenu muzikos analizę tokią, kokia ji buvo praktikuojama prieš maždaug trisdešimt penkerius metus, kai pats studijavau. Dalyvaudavome analizės konferencijose, kurių pranešimuose pristatomi muzikai taikomi metodai demonstruodavo rezultatus, mano supratimu, labai menkai susijusius su muzikos patirtimi, pačiu muzikos procesu. Jie veikiau buvo susiję su pačių metodų pritaikymu ir tam tikrų duomenų išgavimu: ar tai būtų Schenkerio analizė, seto teorija ar semiotika. Visu tuo buvo suabejota XX a. 10-uoju dešimtmečiu – iš dalies dėl to, kad iškilo naujoji muzikologija. Man regis, šiuo metu esame atsidūrę panašioje situacijoje.

Kaip jau minėjau, duomenis išgauti dabar labai lengva, tad veikiau turėtume žvelgti į tai, ar šie duomenys ką nors reiškia, ką jie mums rodo, kaip jie siejasi su kitais reiškiniiais,

7 Plačiau apie šią muzikos įrašų analizės programą žr. <<http://sonicvisualiser.org/>>.

tarp kurių – ir muzikos kaip patirties fenomenas. Aš pats tokios duomenų analizės nepraktikuoju, nors projektuose, kuriems vadovavau, turėjau atrasti konkrečią tokio tipo analizės (kurią naudojo mano kolegos) vietą ir savus tikslus. Antai CHARM projekte ieškojome būdų, kaip muzikoje atrasti ekspresyvuosius modelius, kuriuos aš vadinau atlikimo motyvais, – atlikimo dėsniais, susijusiais su atlikėjiškais parametrais – šie potencialiai atskleidžia visas kūrybines tarpusavio sąsajas iš klausytojo arba atlikėjo perspektyvos. Taigi esmė čia buvo tam tikros technologijos panaudojimas norint atskleisti elementus, kurių negali pajusti ar suvokti net pati jautriausia klausia. Tačiau patys duomenys nėra analizė, jie – tik būdas surinkti informaciją, kurią vėliau turi interpretuoti. Man regis, viena iš problemų kurį laiką buvo tai, kad duomenys (ne interpretacija) buvo suvokiami kaip galutinis rezultatas. Be to, interpretacija visuomet turi būti plačiai kontekstualizuojama. Jei muzika nėra vien šis ar tas parametras, vadinasi, turime siekti, kad duomenys apie kiekvieną jų būtų matomi iš platesnės perspektyvos. Nemanau, jog pakanka pasakyti, kad būtina jautriai klausytis: juk ką tai reiškia? Asmuo X gali pasižymėti labai jautria klausia, tačiau girdėti labai skirtingus dalykus nei tuo pat metu asmuo Y, kuris taip pat klausosi jautriai. Subjektyvus atsakas gali būti neišvengiama duomenų interpretavimo sąlyga, tačiau nenorėtume pernelyg akcentuoti subjektyvumo. Veikiau tai yra dialogas tarp individualios perspektyvos ir labiau apibendrintų pastebėjimų, kurie galėtų rezonuoti su kitų žmonių patirtimis.

**Jūs tarsi ir atsakėte į klausimus, kuriuos dar tik norėjau užduoti. Ypač norėjau pabrėžti, kad atlikimo analizę gerokai praturtintų sąsajos su istorija, kontekstu ir stiliaus tyrimais.**

Be abejo. Prieš kelerius metus žurnale *Psychology of Music* esu publikavęs straipsnį „Atsižvelgiant į atlikimą: muzikologijos perspektyva“<sup>8</sup>, kuriame kaip tik tai ir teigiama: jei norime bent priartėti prie muzikos suvokimo (nesvarbu, jog tai niekuomet nebus *visiškas* suvokimas – mokymasis, mąstymas ir naujų išvadų siekis niekuomet nesibaigia), mums prireiks istorijos, analizės, bus reikalingas stiliaus, atlikimo technikos, instrumentų išmanymas ir pan.

Efektyvus atlikimo meną tyrinėjančio muzikologo darbas, man regis, turėtų labiau panašėti į atlikėjo darbą. Kai kalbame apie muzikos ir muzikinių procesų išmanymą bei jų atskleidimą, nepakanka vien iškelti tam tikras hipotezes ir siekti jų patvirtinimo – būtina žvelgti plačiau. O kai kalbu apie tai, jog reikia skatinti suvokimą, kaip naudotis istoriniais, analitiniais ir bet kokiais kitais duomenimis, aš kalbu apie tokį darbą, kurį nuola-

8 Rink, John. In *Respect of Performance: The View from Musicology*. *Psychology of Music*, 2003, 31/3, p. 303–323.

tos dirba atlikėjas. Į rankas partitūrą paimantis muzikas neturėtų pamanyti: „čia parašyta „grok taip“, ir tuo viskas pasakyta“. Idealiu atveju darbo su kūriniumi besiuoimantis atlikėjas pasakys: „šios natos buvo išleistos tais metais, redaguotos ano redaktoriaus remiantis tokiais dokumentais, kurie šiais konkrečiais būdais siejasi su ankstesniais dokumentais, o šie veikiausiai buvo išleisti kitų – ne paties kompozitoriaus; tačiau pakalbėkime apie tai, ką gi kompozitorius turėjo galvoje, o tuomet – siejant su jo idėja – ir apie instrumentus, kuriuos jis pasirinko šiam sumanymui įgyvendinti, apie to meto atlikimo praktikas, notacijos ypatumus, apie visas atlikimo tradicijas, kurios neišvengiamai sąlygojo ir klausytojų suvokimą...“ Mes kalbame apie svarstymų aibę. Į visa tai, be abejo, nemaža atlikėjų dalis atsižvelgia, tačiau tikrai ne tiek, kiek jie iš tiesų galėtų. Taigi vienas iš dalykų, kuriuos aš visuomet skatinu, yra nepalaujamas mokymasis, informacijos ieškojimas, šaltinių palyginimas ir kuo tikslesnių, informacija pagrįstų sprendimų priėmimas.

Pakalbėkime apie Jūsų ką tik paminėtas atlikimo tradicijas. Štai imdamasis skambinti Chopino kūrinį atlikėjas jau yra veikiamas savo paties asmeninės enciklopedijos. Tai – ne tik žinios apie Chopiną iš įvairių literatūros šaltinių, George Sand laišku ir pan. Chopinas – kokį jį šiandien girdime savo vaizduotėje – mus pasiekia ne vien iš partitūrų ar jau minėtos literatūros, bet turbūt ryškiausiai – per susiklosčiusias atlikimo tradicijas. Jei prisimintume vieną iš PSN konferencijoje nuskambėjusių pranešimų<sup>9</sup> – Evgenijaus Kissino „tempo utriravimo“ atliekant Chopiną analizė nepaaiškina, kodėl jis taip groja. Ir visų pirma tai būtų pianisto priklausymas tam tikrai atlikimo tradicijai, kur toks utriruotas grojimas buvo laikomas norma. To neatskleidžia vien svarstymai apie tai, ką Kissinas mato natose ir kaip jis reaguoja į tam tikrus struktūrinius kūrinio parametrus.

Jei studijuotume individualų Kissino atlikimo stilių (man regis, minėtasis pranešėjas to ir siekė), be abejo, reikėtų atsižvelgti į daugiau nei vieną atlikimą. Neišvengiamai tektų perklausyti daugybę Kissino atlikimų – įvairaus repertuaro – norint įsitikinti, ar būta kažkokių išskirtinių įžvalgų. Tuomet, galbūt aptikus tam tikrą Kissino ar bet kurio kito atlikėjo tempo kaitos žodyną ar tempo įvairovės „asmenybę“, jau reikėtų pasvarstyti, kas visa tai lemia, iš kokios atlikėjiškos tradicijos tai ateina. Kissinas priima savo sprendimus vadovaudamasis, Jūsų žodžiais tariant, savo enciklopedija, tos įžvalgos neatsiranda vakuume. Tad, norint įžvelgti tam tikro atlikėjiško požiūrio (viename ar keliuose kūrinuose) esmę, reikia atsigręžti į istoriją. Visus mus neišvengiamai veikia sava praeitis.

9 Danny Zhou (Hui), „Playing with/in tempo: individual styles of tempo variation in the performance of solo piano music“. Pranešimas skaitytas IV tarptautinėje PSN konferencijoje Bath Spa universitete 2016 m. liepos 15 d.

Mano asmeniniu požiūriu, atlikimo studijų misija turėtų būti tam tikrų klausimų paskatinimas: ką aš darau; kodėl aš tai darau; kaip tai, ką darau, veikia mane ir kitus; kokie būtų kiti variantai; kodėl aš jų nesirenkau? Šiuos ir kitus naudingus klausimus sau galėtų užduoti kiekvienas atlikėjas. Nemanau, kad į juos labai lengva atsakyti, tačiau emę ieškoti tų atsakymų – artikuliuoti mintis, kurių atlikėjai neretai tiesiog neidentifikuoja, – tampame geresniais muzikais. Vien imituoti savo mokytojus (tas galbūt buvo įprasta anuomet, kai mokytojai buvo linkę mokiniams be jokių paaiškinimų diktuoti savo pageidavimus, bet ne skatinti šiuos mąstyti) – tai tartum mokytis kalbos iš pasikalbėjimų knygelės. Išmoksti tam tikras frazes, o kai kažkas tavęs ko nors paklausia, nebežinai, kaip atsakyti: neturi gramatikos pojūčio, nejauti kalbos ritmo ir pan. Žinoma, kalbos galima mokytis ir taip, tačiau toks požiūris tikrai nesuteiks galimybės kalbą panaudoti kūrybiniai – manau, kad lygiai tas pat pasakytina apie muzikavimą. Mums, mokytojams, svarbu plėtoti artikuliacijos įgūdžius ir juos įgyti kaip atlikėjams – nes mūsų klausytojai nori tuos dalykus išgirsti.

Vis sakote – „mes kaip atlikėjai“. O kaip „mes, muzikologai“? Ar daugelis Jūsų studentų yra muzikologai, ar muzikai? Ir dar norėčiau paklausti, kokį matote skirtumą tarp muzikologų plėtojamų atlikimo meno studijų ir neseniai paplitusių meninių tyrimų? Įdomu tai, kad, regis, PSN konferencijose šie du laukai neretai yra linkę persikloti, o meninių tyrimų baruose nedažnai pasitaiko susidaryti įspūdi, kad tai, kuo šios srities atstovai užsiima, yra atlikimo studijos.

Kembridže pirmosios ir antrosios pakopų studentai studijuoja įvairias disciplinas. Antai aš dėstau kursą pavadinimu „Įvadas į atlikimo studijas“: studentai laiko šio dalyko egzaminą, pagrįstą paskaitomis ir jiems duotais skaitiniais, o šalia to jie gali pasirinkti arba rečitalį, arba nedidelį mokslo darbą. Taigi jiems nebūtina groti, bet pageidaudami jie gali tai daryti. Beveik visi jie yra praktikuojantys atlikėjai ir bemaž visi pasirenka rečitalio variantą, tačiau jie turi pasiekti tam tikrų aukštumų ir akademinėje sferoje, kad išlaikytų paskaitų medžiaga grįstą egzaminą. Taigi stengiamės plėtoti teoriją ir praktišką. Tokios pat „mąstymo ir darymo“ darnos siekiame ir magistro pakopoje. Nemėgstu pastarųjų sąvokų, tačiau būtent jos padėjo mums sukurti tam tikrą sistemą, ir netgi doktorantūros pakopoje disertaciją galima rašyti vadovaujantis praktika paremtu požiūriu. Neturime to, kas vadinama meniniais tyrimais – iš esmės tai vis tiek muzikologijos daktaro laipsnis (PhD) ir visavertė akademinė disertacija, tačiau ji gali turėti ir atlikimo meno elementų.

Meninių tyrimų perspektyva, mano manymu, yra labai vertinga ir kupina potencialo. Meninių tyrimų atveju kalbame apie procesą, kai muzikas klausia savęs, identifikuoja



tam tikrus klausimus, kurie tuomet nagrinėjami per tyrimų procesą, aprėpiančią atlikimo aktus, praktikavimąsi, repeticijas – bet kuriuos su atlikimu susijusius veiksmus ir jų dokumentavimą, ir tai išties yra vertinga. Ir nematau priežasčių, kodėl toks procesas negalėtų būti atlikimo studijų dalimi. Man regis, kartais mes pernelyg save apribojame riboženkliais ir apibrėžimais. Tai, apie ką aš čia ką tik kalbėjau – tos vertybės, kurios praverstų muzikologijos tyrimams apie atlikimo meną, – potencialiai galėtų būti ir meninių tyrimų pagrindas: atsakymas sau į klausimus „ką aš čia darau“, „kodėl tai darau“ ir pan. Ir ne tiek svarbu, ar klausi to apie kažką kitą, ar apie save. Tad nemanau, kad būtinas aiškus atskyrimas tarp vadinamųjų atlikimo studijų ir vadinamųjų meninių tyrimų. Veikiausiai šių dviejų sričių bendruomenėse tas sritis jau buvo mėginta apibrėžti, bent jau norint įteisinti ir plėtoti savo atskiras tapatybes (tas savaimė nėra nei gerai, nei blogai), tačiau aš visuomet linkęs palikti praviras duris, man patinka takumas, nepastovumas – žinoma, jei jis netampa amorfinis.

**Turbūt didžiausias skirtumas yra institucinis: pasirenki arba vieną, arba kitą studijų programą.**

Taip, tačiau vėlgi – aš manau, kad tai galėtų būti suprantama kaip tęstinumas, o ne atskiri dalykai. Antai mano antro kurso doktorantė Naomi Woo, kuri čia taip pat baigė magistro studijas, šalia įvairių dalykų kursų pristatė išplėstą rečitalį ir išplėstą mokslo darbą, kuriame turėjo atsispindėti rečitalio aspektai. Jos koncepcija apėmė istorinę prancūzų nacionalizmo – kaip jį suvokė ir modeliavo Ravelis – studiją ir įvairius jo kūrinius. Ne tik „Couperino kapą“, kuris atspindėjo ir įkūnijo Ravelio nacionalistinę iniciatyvą. Naomi nagrinėjo įvairius kūrinius ir aptarė savo kaip atlikėjos tikslus atliekant šį repertuarą: ne tik Couperiną klavesinu, bet ir Ravelį fortepijonu. Jos interpretacijos susijungė su labai tvirtai įvietintu kontekstu, ir tai buvo puiku. Dabar ji rašo disertaciją apie tai, ką ji vadina „neįmanoma muzika“ – ypač sudėtingus etiudus fortepijonui, tarp jų – György Ligeti, Johno Cage'o ir kitus. Ir nors tai bus griežtai akademinė disertacija, pagrindinė varomoji jėga ir didelė jos tyrimų medžiagos dalis bus grindžiama jos pačios menine praktika. Taigi kokį laipsnį turėtume suteikti? Tai bus PhD, nes tai numato mūsų programa. Tačiau ar tai galėtų būti DMA ar kas nors panašus? Iš principo – taip, kodėl gi ne. Bet kuriuo atveju jos keliami tyrimų klausimai apima praktiką.

**Tai nelabai įprasta muzikologijoje...**

Taip, iš tiesų. Tačiau mes Kembridže stengiamės skatinti tokio pobūdžio darbus.

**Kyla klausimas, ar iš tiesų muzikologui būtina valdyti tam tikrą instrumentą, būti profesionaliu atlikėju tam, kad jis suprastų ir galėtų tyrinėti muzikos atlikimo meną? Regis, iš tų, kurie analizuoja partitūras, nereikalaujame būti ir kompozitoriais?**

Ne, neprivalai būti atlikėju, ir visiškai nebūtinai negebėjimas groti yra trūkumas. Skirtingi požiūriai ir įvairios prieitys suponuoja skirtingas išvalgas – ir kuo esame atviresni, tuo geriau. Manydami, kad kažkuris vienas požiūris yra neišvengiamai geresnis ar esmingas, rizikuojame praleisti pro akis vertingas išvalgas, kurios galėtų praturtinti informacija abi puses.

**Gal galime trumpam sugrįžti prie pirmosios rinktinės pavadinimo: „Atlikimo praktika: muzikos interpretacijos studijos“. Juk veikiausiai neatsitiktinai jame radosi abu terminai – atlikimas ir interpretacija? Kartu su „muzikavimu“ šie du žodžiai neretai vartojami sinonimiškai, nors jie akivaizdžiai nėra tapatūs. Atlikimas nėra vien (kūrinio) interpretacija...**

Tiesa. Neretai pagalvodavau, ar apskritai tame pavadinime dar vartočiau žodį „interpretacija“. Manau, jis potencialiai problemiškas. Žinoma, kaip ir minėjote, kai kuriose kalbose jis tartum pakeičiamas žodžiu „atlikimas“. Antai prancūziškai šiandien kalbama apie *le performance*, tačiau iš tiesų tai – *le interpretation*.

**Kai kuriuose muzikologiniuose kontekstuose, regis, interpretacija suvokiama kaip kažkas labiau vertinga, tai tartum teoriškai svaresnis terminas. O atlikimas traktuojamas kone kaip vien fizinis veiksmas.**

Pirmiausia pasvarstykime apie tai, ką iš tiesų galėtų reikšti atlikimas – mums nebūtina galvoti apie jį kaip apie „kažko“ atlikimą. Atlikimas yra tam tikras veiklos tipas, kurį aš pats apibūdiniu per intencijos arba percepcijos prizmę. Gali ketinti pateikti, numatyti kažką kaip *atlikimą*, tam tikrą veiksmą, kuris kažką perteikia kitiems žmonėms; arba gali nagrinėti tam tikrą veiksmą kaip performatyvų, nors tokio ketinimo nebūta. Dažniausiai, be abejo, kartu veikia tiek intencija, tiek suvokimas, tačiau visai neprivalome mąstyti „kažką“ atliekantys.

O *interpretacija* yra potencialiai problemiška, nes ji suponuoja, esą egzistuoja kažkas, daiktas, kuris turi būti interpretuojamas. Muzika nėra fiksuota, ji nuolatos kintanti. Jos ontologija, tapatybė priklausytų nuo asmens, kuris interpretuoja, o toji interpretacija – labai savita. Neturime permanentinių Beethoveno Penktosios simfonijos ar Bacho fugos C-dur, kurias žmonės interpretuotų. Jos nuolat kinta. Tad *interpretacija* – puiku, tačiau turime pripažinti, kad interpretacijos objektas nėra ilgalaikis: jis nėra fiksuotas ir amžinas. Tad aš nevengiu šio termino, tačiau manau, kad neretai jis vartojamas taip, jog gali sukelti neteisingą įspūdį.

Pastarosios PSN konferencijos Bath Spa universitete pranešimuose buvo justi tam tikra schizma tarp muzikos analizę išpažįstančios muzikos atlikimo studijų pakraipos (kuri akcentuoja atlikimo sąryšį su muzikos tekstu) ir tų, kurie atstovavo požiūriui, labiau atliepiančiam pavadinimą „kitapus partitūros“ (nors nesu tikra, ar visi pastarieji iš tiesų teisingai perteikė tai, ką savo knygos pavadinimu norėjo pasakyti jos autorius<sup>10</sup>). Vieno iš Jūsų paties pastarojo meto tekstų, „Atlikimo analizės (ne)naudingumas“<sup>11</sup>, žodžių žaismas – taip pat iškalbingas...

Šioje konferencijoje būta ištis nemažai labai įdomių priešpriešinių srovių. Be jokios abejonės, atstovauta tam, ką mes ką tik įvardijome kaip jau ganėtinai konvencionalų empirinį analitinį požiūrį. Buvo sekcija, skirta atlikimo fenomenologiniams tyrinėjimams ir potyriams. Teigta, kad reikia atsigręžti į partitūras, tuo pat metu permąstant, kas yra partitūra. Aš asmeniškai niekad ir nebuvau nusigręžęs nuo natų teksto – tam tikrose atlikimo tradicijose jis nepaprastai svarbus. Tačiau svarbu mąstyti ne tik „kitapus partitūros“, bet ir apie tai, kas tai yra ir kaip mes ją suprantame.

Straipsnį „Atlikimo analizės (ne)naudingumas“ – be abejo, „ne“ susklausdamas – publikavau norėdamas pademonstruoti, kad atlikimo analizė nėra naudinga, jei siekiama aprėpti *viską*. Kaip ką tik minėjau, joks vienintelis požiūris nėra visa išsemiantis, tad reikėtų priešintis ar bent kvestionuoti bet kokią atlikimo analizę, kuri sudaro įspūdį kaip sakanti *tiesą* apie atlikimą. Kita vertus, manau, jog atlikimo analizė gali būti naudinga, ir čia turime suprasti, kad atlikimo analizė gali reikšti daugybę įvairių dalykų. Tai nebūtinai yra vien konkretaus veiksmo analizė. Tai gali būti ir analizė to, ką patiria pats atlikėjas, arba ką tik įvykusio atlikimo, o gal pasiruošimo jam analizavimas. Viskas priklauso nuo pasirinktos perspektyvos, nuo to, kodėl ją renkiesi ir kaip naudojiesi pasirinkta metodologija.

**Regis, atlikimo studijos vis labiau gręžiasi prie „muzikos kaip patyrimo“, link klausytojo perspektyvos. Ar iš tiesų ši sritis tampa, cituojant vieną iš Jūsų pasisakymų PSN, „drąsiu, nauju į klausytoją orientuotos analizės pasauliu“?**

Dar vykdydami CMPCP projektą supratome, kad vis daugiau dėmesio reikia skirti klausytojams (tam tikrame kontekste – publikai, bet bendrai paėmus – klausytojams), ir puiku, kad dabar tai daroma. Žinoma, mums teko pakovoti už tai, kad būtų tyrinėjama tai, ką mąstė, darė, sprendė, ko norėjo atlikėjai, ir tai anuomet buvo absoliučiai pagrįsta ir būtina; tačiau atsigręžti į klausytojus, atkreipti dėmesį į patirtį taip pat labai svarbu.

10 Kalbama apie 2013 m. išleistą įtakingą atlikimo studijų knygą – Nicholaso Cooko *Beyond the Score: Music as Performance* (New York: Oxford University Press).

11 Rink, John. The (F)utility of Performance Analysis. *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Ed. Mine Doğantan-Dack. Aldershot: Ashgate, 2015, p. 127–147.

Pripažinkime: klausytojai prisideda prie muzikinio veiksmo įsteigties nepaisant to, ar tai yra įsivaizduojami klausytojai, ar jie patys formuluoja atsaką į tai, ką girdi, – jokiū būdu jie nėra pašaliniai stebėtojai. Viename iš pranešimų nuskambėjo nuoroda į „natūralų klausytoją“, kuriai aš pasipriešinau: ji man pasirodė esanti pernelyg panaši į „naivaus klausytojo“ sampratą, kuri buvo svarstoma teorinėje literatūroje prieš keletą dešimtmečių. Klausytojai nėra „natūralūs“: jiems iš anksto daroma įtaka, kaip kad mes ką tik kalbėjome apie tai, jog atlikėjai priima savo sprendimus veikiami aplinkos, kurioje jie yra išaugę. Tad nagrinėjimas, kodėl klausytojai girdi taip, kaip jie girdi, yra tiek pat svarbus kaip ir svarstymas, kodėl atlikėjai priima vienus ar kitus sprendimus.

**CHARM versus CMPCP: kokius pagrindinius šių dviejų tyrimų centrų rezultatus išskirtumėte? Kalbu ne vien apie publikacijų ar įvykdytų tyrimų projektų kiekį, bet veikiau apie jų poveikį muzikos atlikimo studijų plėtrai.**

CHARM<sup>12</sup> veiklą imta vykdyti 2004-aisiais – išsyk po to, kai pasirodė minėtasis Nicholaso Cooko straipsnis ir mano antroji rinktinė. Norėta įdėmiai pažvelgti į įrašus ir įteisinti juos kaip istorinį įrodymą, kuris nebuvo taip plačiai pripažintas, kaip galbūt norėjosi. Tad CHARM veikla buvo skirta įrašų ir konteksto, kuriame jie buvo sukurti ir suvokiami, analizei. Radosi gana daug publikacijų – straipsnių, konferencijų pranešimų, Danielio Leecho-Wilkinsono knyga<sup>13</sup>, internetinė diskografija ir tikra garso įrašų kolekcija King's koledže... Kartkartėmis tuo laikotarpiu mus kritikuodavo už tai, kad į diskusiją neįtraukėme atlikėjų. Ir tai iš dalies tiesa – tai buvo galima padaryti, tačiau mes tuo metu buvome sutelkę dėmesį į kitą darbą, kuris irgi buvo būtinas.

Gana ankstyvu CHARM gyvavimo laikotarpiu mums buvo suteikta galimybė pateikti paraišką antram finansavimo etapui – reikėjo sukurti tokį tyrimų centrą, kuris būtų konkurencingas (daugybė centrų konkuruoja dėl gana ribotų finansinių išteklių), tuo pat metu tęstų tai, kas buvo pradėta, bet kartu siektų radikaliai naujų, ambicingesnių tyrimų tikslų. Toks štai paradoksas: tęstinumas ir radikaliai nauja ambicija. Svarstėme įvairius darbo su įrašais būdus ir tuomet kažkuriuo momentu supratome, kad turėtume atsigręžti į gyvą atlikimą. Tad progresija buvo nuo CHARM įrašų studijų prie CMPCP žvilgsnio į gyvą atlikimą, o pagrindiniai pastarojo centro rezultatai<sup>14</sup> – ką gi, jų daug. Vienas jų buvo darbas sukuriant tarptautinę bendruomenę. Subūrėme atlikimo studijų tinklą, ku-

12 Itin išsamiai centro veikla nušviečiama ir daugelis jo rezultatų publikuojama CHARM tinklalapyje <<http://www.charm.kcl.ac.uk/index.html>>.

13 Leech-Wilkinson, Daniel. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. London: CHARM, 2009. Visa ši knyga yra publikuota oficialioje CHARM interneto svetainėje adresu <<http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html>>.

14 Plačiau apie CMPCP veiklą žr. <<http://www.cmpcp.ac.uk/>>.

ris turi ir gana aktyvų elektroninio susirašinėjimo sąrašą (*E-list*). Kaip tik šiandien jame buvo paskelbta apie didelę konferenciją Singapūre, kuri atrodo būsianti išties įspūdinga.

Tam tikru atžvilgiu dar reikšmingesnis, manau, buvo PSN konferencijų įsteigimas. Trys tarptautinės atlikimo studijų tinklo konferencijos buvo surengtos Kembridže (2011, 2013 ir 2014 m.). Tikiuosi, galiu pasakyti, kad jos buvo išties sėkmingos: jose susitiko daugybė skirtingų žmonių, tarp kurių mezgėsi įvairiausi pokalbiai apie tai, kas yra muzikos atlikimas. Šalia to rengiame penkių knygų seriją, kuri vadinsis panašiai kaip ir pats CMPCP – „Muzikos atlikimo kaip kūrybinės praktikos studijos“ (*Studies in Musical Performance as Creative Practice*). 2017 m. vasarą ją išleis Oksfordo universiteto leidykla. Tarp jų – keturios redaguotos rinktinės, pažymintios CMPCP vykdytus tyrimų projektus, ir Nicholaso Cooko monografija. Ypač tikimės, kad šie leidiniai bus pastebėti Šiaurės Amerikoje, kurioje tik dėl institucinės sanklodos ligi šiol menčiau domėtasi atlikimo studijomis; institucinės – turiu galvoje ne vien konkrečius universitetus, bet ir muzikologijos pakraipas. Suprantama, ne vien Šiaurės Amerikoje. Su muzikos atlikimu susiję tyrimai šiuo metu jau intensyviai vykdomi Australijoje ir kontinentinėje Europoje, Kinijoje ir kitur. Tad tikimės, kad mūsų knygos bus naudingos.

### **O kokie dabartinio Kembridžo universitete reziduojančio muzikos atlikimo studijų centro siekiai, veikla, perspektyvos?**

CMPS (*Cambridge Centre for Musical Performance Studies*) atiteko sudėtinga užduotis – nebeturint finansinės paramos plėtoti kai kuriuos CMPCP uždavinius ir darbus. Esame įsipareigoję tęsti PSN, atlikimo studijų tinklą, tad perėmėme šį ant savo pečių (ir čia aš iš esmės kalbu apie save): norime užtikrinti konferencijų tęstinumą, ir išties gera žinoti, kad jau iki 2022 m. turime susidomėjusių institucijų, kurios norėtų jas surengti; elektroninio susirašinėjimo sąrašo kuravimas – dar viena veiklos sritis.

Vietoje įrašų analizės ar etnografinių gyvo atlikimo tyrimų mes šiuo metu veikiame kiek platesniame veiklos bare, labiau sutelkdami dėmesį ties atlikėjiška Kembridžo aplinka. Tai neįtikėtina turtinga ir turininga terpė – kaip ir pats Kembridžo universitetas. Turime itin sudėtingą sistemą su universiteto struktūra ir 31 koledžu, kurie teisiškai yra nepriklausomi, tačiau paradoksaliai kartu sudaro Kembridžo universitetą. Tad vienu metu yra ir atskirtis, ir sanauja. Ir kaip tik iš dalies dėl to, taip pat dėl to, kaip čia veikia visa sistema, vyksta itin intensyvi veikla, jei suvoktume ją kaip vienį, tačiau realybėje viskas linkę gana atomizuotai išsisklaidyti. Taigi su CMPS norime padėti tai konsoliduoti: gal ne tiek dėl scenoje esančių žmonių, kiek tinkamo visos šios labai svarbios veiklos suvokimo labui. Kembridžo indėlis į tam tikras muzikų profesijas, tokias kaip dainavimas, grojimas ar dirigavimas, yra didžiulis, tačiau ne visuomet tinkamai pripažįstamas, ir mes

norėtume tai pakeisti. Dar daugiau – norėtume į dienos šviesą iškelti tam tikrus klausimus, kuriuos mes šiame interviu jau aptarėme, ir paskatinti žmonių protus dirbti visu pajėgumu. Aplink mus – neįtikėtina intelektualiai bendruomenė, kupina be galo talentingų žmonių, patyrusių, profesionalių muzikų. Kai kurie jų galbūt studijuoja ne muziką, bet biologiją ar prancūzų kalbą – kas žino, tačiau visi jie sukuria kažką ypatinga. Tad mes įsteigėme Atlikimo studijų forumą, kuris apima meistriskumo kursus ir paskaitas, paskaitas-recitalius, skaitymo grupes doktorantams ir stažuotojams po doktorantūros. Atlikimo tyrimų seminarai rengiami kartu su Londono Guildhall muzikos ir dramos mokyklos muzikos tyrimų institutu – juose mąstymas ir muzikavimas žengia lygia greta. Taip pat organizuojama „Atlikimo praktikos“ renginių serija – savotiški meistriskumo kursai su vis nauju dėmesio objektu; skelbiame kvietimus stažuotojams, muzikų rezidencijas, ir visa tai vyksta šalia įprastų tyrimų projektų. Pavyzdžiui, šiuo metu vykdomė projektą apie choro muziką, kuri yra stiprioji Kembridžo pusė. Tad galime pasidžiaugti didesne įvairove nei CHARM ar CMPCP – iš dalies dėl to, kad nebeturime griežtai apibrėžto teminio fokuso, taip pat neturime atsižvelgti į finansuotojų, kuriems būtume atskaitingi, reikalavimus.

### **Kokias temas Jūsų doktorantai renka disertacijoms? Ar jie patys yra atlikėjai, ar muzikologai?**

Mano studentai – tiek magistrantai, tiek doktorantai – tyrinėja labai įvairias sritis. Didelė jų dalis vis dėlto vienaip ar kitaip koncentruojasi ties muzikos atlikimu. Viena iš mano studenčių, Ana Llorens iš Ispanijos, studijuoja Brahmsio violončelės sonatas. Susidomėjusi mano pasiūlyta idėja apie tai, kad struktūra ne glūdi pačioje muzikoje, bet yra išprotaujama, ji nagrinėja, kaip atlikėjai manipuliuoja muzikine medžiaga; o tai darydami jie arba projektuoja struktūrą, arba leidžia klausytojui pačiam tą struktūrą nustatyti. Klavesinininkas Johnas McKeanas rašo disertaciją tema „XVII a. vokiečių klavišinių instrumentų pedagogika ir skambinimo technikos“; tai labai istoriška studija, tačiau dėmesys sutelkiamas ties atlikėjiškais aspektais ir problematika. Michaelas Byrne'as analizuoja Karališkojo baletu vyresniusius artistas ir tai, kaip funkcionuoja tai, ką jis vadina „tarpgeneraciniu kūrybingumu“ – tai vėlgi labai atlikėjiška tema. Mano jau minėta doktorantė tyrinėja fortepijono repertuaro sudėtingumo ir „neįmanomumo“ temas. Kiti studentai praicityje rašė darbus apie dirigavimą (didelių ansamblių atveju pasidalytą lyderystę kaip priešpriešą paprastam sekimui – ta prasme, kad ansambliai nemažai prisideda prie sprendimų priėmimo, ne viskas kyla iš dirigentų)<sup>15</sup>, analizavo ansamblinio

15 Leslie Anne Lewis, „The Incomplete Conductor: Theorizing the Conductor and Orchestral Interpretation in the Light of Shared Leadership Practices“ (disertacija apginta 2012 m.).

atlikimo problemas<sup>16</sup> ir pan. Tiesa, būta ir su atlikimo menu nesusijusių darbų, kaip antai Mahlerio ir Gustavo Fechnerio studija<sup>17</sup> arba tyrimas apie dėmesingą klausymąsi XVIII amžiuje<sup>18</sup>.

**Jūsų paties pagrindinės atvejo studijos muzikos atlikimo srityje yra XIX amžiaus muzika, daugiausia – Chopinas. Kodėl toks pasirinkimas?**

Vos baigęs magistrantūros studijas turėjau galimybę pradėti dėstyti, ir iš pat pradžių supratau, jog tai yra darbas, su kuriuo noriu susieti savo ateitį. Tačiau tam, kad išlaikytčiau savo postą, turėjau stoti į doktorantūrą. Iš pradžių norėjau rašyti disertaciją apie Brahmsą, ilgą laiką man buvusį didžiulio susidomėjimo ir susižavėjimo šaltiniu, tačiau tuometinis Kembridžo universiteto Muzikos fakulteto profesorius Alexanderis Goehras, pas kurį labai rimtai svarsčiau galimybę studijuoti, ėmė siūlyti kitas temas – antai mąstėme apie Debussy. Pateikęs paraiškas į Jeilio ir Kembridžo universitetus buvau priimtas į abu, gavau stipendijas studijoms, tačiau vis dėlto nutariau pasilikti studijuoti Kembridže. Paskutinę vasarą prieš prasidedant studijoms Prinstone, kur tuo metu gyvenau, susitikau su Edwardu Cone'u. Pasakiau jam linkstantis prie Chopino ir paklausiau, ką jis apie tai galvojantis. Jo manymu, tai buvo puiki mintis: Chopinas – toks puikus kompozitorius – nebuvo pakankamai tyrinėtas. Taip viskas ir prasidėjo.

Tačiau itin domėjausi ne vien Chopinu, kurį daug metų skambinau, bet ir Schenkerio teorijos aspektu, susijusiu su improvizacija. Dar studijuodamas magistrantūroje perskaičiau Schenkerio rašytą straipsnį apie improvizacijos meną, taip pat – dar vieną studiją apie sonatos formos organiškumą, kurioje Schenkeris itin intriguojančiai teigia, esą vien tai, kas sukurta improvizaciniu užmoju, gali būti vientisa. Nebuvau įsitikinęs, kad vienovė būtinai turi būti susijusi su improvizacija, tad kartu su Chopino studijomis ėmiau gilintis į šį klausimą. Ilgainiui susiejau šiuos du dalykus: Schenkerio improvizacijos sampratą panaudojau studijuodamas ankstyvuosius Chopino kūrinis, kuriuose analizavau tonalios, giluminės struktūros plėtojimą ir parodžiau, kaip Chopino struktūrinės idėjos kaskart iš dalies buvo plėtojamos veikiant jo kaip improvizatoriaus patirčiai. Šis darbas aprėpė ir grynai istorinius, ir itin analitinius aspektus. Trumpai tariant, mane domino pamatiniai modeliai – tai, ką naudoja improvizatoriai (bent jau pasak Schenkerio), – ir kaip jais buvo manipuluojama Chopino atveju. Nuo tol niekuomet nenustojau domėtis Chopinu.

16 Elaine Goodman, „Analysing the Ensemble in Music Rehearsal and Performance: The Nature and Effects of Interaction in Cello-Piano Duos“ (disertacija apginta 2000 m.).

17 Jeremy Barham, „Mahler's Third Symphony and the Philosophy of Gustav Fechner: Interdisciplinary Approaches to Criticism, Analysis and Interpretation“ (disertacija apginta 1998 m.).

18 Matthew Riley, „Attentive Listening: The Concept of *Aufmerksamkeit* and its Significance in German Musical Thought 1770–1790“ (disertacija apginta 2000 m.).

Ligi šiol jau yra nuveikta ne tik labai daug analitinio darbo, ne vien su ankstyvaisiais kūriniais, bet ir vėlesniuju repertuaru, tačiau ir didžiulis darbas su šaltiniais: rankraščiais, pirmaisiais leidimais ir t. t. Jau turime anotuotą Chopino pirmųjų leidimų katalogą – apie tūkstančio puslapių apimties veikalą (jis rengtas vienuolika metų), kurį sudarėme kartu su Christophe'u Grabowskii<sup>19</sup>. Pridėkime dar su tuo susijusius tris virtualius projektus apie Chopino atlikimo praktiką ir tai, ką aš rašiau apie atlikimo ir notacijos sąsajas, apie instrumento pasirinkimą ir visa kita, be to, visa tai – glaudžiai susiję su mano kaip atlikėjo veikla...

Žvelgiant bet kuriuo rakursu, Chopinas – nuostabus kompozitorius. Bene svarbiausias dalykas, paaiškinantis, kodėl Chopinas toks svarbus daugybei žmonių, yra tai, kad jo muzikoje esama žinios kiekvienam, kuris jos klausosi. Tad pasitenkinimą teikia ne vien analizė ar šaltinių tyrimai bei atlikimo aspektai, bet ir tas faktas, jog tai – kompozitorius, kuris neša amžiną žinią žmonijai. Kaip ją supras – kiekvieno reikalas, ir čia slypi tos muzikos grožis. Ji kalba kiekvienam labai individualiai.

**Buvote žymusis „vienintelis muzikologas“, pakviestas 2015-ųjų Chopino konkurso žiuri nariu. Ar matote kokias nors šiuolaikinio fortepijono atlikimo meno tendencijas, apie kurias būtų galima spręsti iš pasirodžiusių konkurse ir jo rezultatų?**

Pirmąjį turą pradėjo apie 80 pianistų. Į antrąjį praleidome 43, į trečiąjį – 20, o finale klausėmės dešimties. Be abejo, kiekvienas etapas darėsi vis labiau įtemptas, sudėtingesnis, ilgesni rečitaliai ir kitoks repertuaras. Manychiau, buvo dvi labai bendros tendencijos: tie, kurie praėjo į tolesnį etapą, ir tie, kurie ne – o kaip tai nutikdavo, ne visuomet buvo lengva įvertinti. Man regis, tie, kurie turėjo mažiau galimybių pakliūti į tolesnį turą, galbūt pasižymėjo stulbinančia technika, tačiau nepateikė gilesnio turinio. Arba, priešingai, tie, kurie buvo labai komunikatyvūs muzikai – išties kažką joje išvelgė, tačiau neturėjo priemonių, kurios leistų jiems visa tai atlikti aukščiausiu lygmeniu. Jau *post factum*, konkursui pasibaigus, apsibrėžiau sau tris esminius aspektus. Vienas – nepriekaištingas pianizmas: turėjai gebėti techniškai idealiai prie fortepijono klaviatūros perteikti savo išvalgas. Tai – būtina konkurso sąlyga, nors, aišku, tuo niekas neapsiriboja. Antra sąlyga buvo gilus Chopino supratimas. Tai – Chopino konkursas, tad tikiesi iš jo dalyvių tam tikrų išvalgų, Chopino suvokimo (kuris neišvengiamai atspindi tavo paties Chopino suvokimą, tačiau bet kuriuo atveju to ieškai). Tikiesi išgirsti žmogų, kuris iš tiesų suvokia, ką toji muzika sako. Sakyti ji, be abejo, gali labai skirtingai, tačiau tos ištarmės mes visi – ar bent jau aš – tikrai ieškome. Trečiasis mano ieškotas dalykas buvo individualus meninis balsas.

19 Grabowski, Christophe; Rink, John. *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.



Man buvo be galo svarbu išgirsti kažką, kas kalbėtų apie Chopiną ne iš mokyklinio vadovėlio. Šio kompozitoriaus stilius buvo savitas ir nepakartojamas, tačiau paradoksaliai leidžiantis kiekvienam mūsų ištarti jį savais akcentais ir savais būdais. Visomis šiomis kryptimis būta įvairiausių tendencijų, tačiau palyginti nedaugelis turėjo ką pasakyti visoje srityse. Ir būtent tie, kurie galėjo, buvo geriausieji. Išgirdau tokių, kurie buvo puikūs pianistai, iš tiesų suprato Chopiną ir kalbėjo savitais balsais.

**Ar analizuojant muzikos atlikimą įmanu atsiriboti nuo vertinamojo aspekto? Ar apskritai mokslininkui tokiu atveju būtina vengti vertinimo? Muzikologas juk yra tiek pat šališkas [„aš sakyčiau – subjektyvus“ – J. R.] kaip bet kuris atlikėjas... Bemaž neįmanoma nebūti subjektyviam ar neturėti išankstinių nuostatų į tam tikrus reiškinius. Kaip ir atlikėjas, muzikologas yra tam tikros kultūrinės aplinkos vaikas.**

Be jokios abejonės. Apie „subjektyvumus“ esama daugybės studijų. Neįmanoma tikėtis prie kažko prisiartinti *in vacuo* – mes neišvengiamai atsinešame savo perspektyvą. O vertinimas yra viso to dalis – galbūt tik reikėtų išsiaiškinti, ką tuo vadiname.

Stengiuosi atsispirti pagundai vertinti „juoda–balta“, „geras–blogas“ požiūriu. Ką iš tiesų stengiuosi padaryti – tai suprasti, ko pianistas siekė, kokia buvo to atlikimo logika, kaip ji susiveda į visumą. Kaip į tai, kas nuskambėjo pradžioje, buvo atsakyta kūriniui baigiantis ir t. t. Tame, be abejo, irgi esama vertinimo, tačiau tai jau kitoks vertinimas, ne paprastas „patinka–nepatinka“. Muzikologiškai žvelgiant į atlikimą – vėlgi, viskas priklauso nuo to, ką laikome vertinimu: jei tai „geras–blogas“, „patinka–nepatinka“, tuomet geriau to vengti. Tačiau būtų labai įdomu patyrinti, *kodėl* tau kažkas nepatinka. Arba kodėl tai nepopuliaru. Tai galėtų būti labai įdomu ir gali būti atlikta naudojantis gana tiksliomis metodikomis.

Neišvengiamai bet kokioms pastaboms apie muzikos atlikimą reikės ir vertinimo, o ne vien aprašymo. Būtent šiuo atžvilgiu man užkliuvo kai kurie PSN konferencijoje nuskambėję pranešimai, kuriuose buvo palankiau vertinamas aprašymas nei išaiškinimas. Vos pradėjus aprašinėti, tau neišvengiamai reikės atrasti būdų, kaip tai paaiškinti. Arba tavęs besiklausantis žmogus visa tai dar perleis per savo paties patirčių kontekstą: nėra nieko natūralaus.

**Kadangi neseniai pasakojote apie provokuojantį klausimą, vieno garsaus muzikologo Jums užduotą kažkurioje konferencijos diskusijoje, baigdama pokalbį leisiu sau pusiau rimtai paklausti to paties: kodėl visgi jūsų Chopino kūrinių redakcija yra geriausia?**

Egzistuoja daugybė Chopino redakcijų, tad, prieš pradėdami projektą, savęs klausėme: jų jau tiek daug – ar tikrai mums reikalinga dar viena Chopino kūrinių redakcija?

Ir nutarėme, kad ji išties būtina. Iš dalies – dėl itin savito Chopino kūrybos proceso ir sąveikos su šaltiniais, taip pat – dėl redakcinės filosofijos, kurios laikėsi daugelis kitų redaktorių, palyginti su tuo, kas mums atrodė sveikesnis ir jautresnis požiūris. Chopinas nuolat naujaip girdėjo, permąstė savo muziką – jis buvo prisiekęs taisytojas, be perstojo vienaip ar kitaip perrašinėjęs savo kūrybą. Tad daugelio kūrinių turime po keletą versijų: kai kuriais atvejais – keletą rankraščių arba, sakykime, tris pirmuosius leidimus, kurie dažnai būdavo leidžiami dėl autorių teisių – prancūzų, vokiečių ir anglų. Skirtingos versijos, kuriose jis tai ką nors pridėdavo, tai nukirpdavo, norėdamas atspindėti savo pakitusį požiūrį / girdėjimą. Tad, manytume, redaktorius turėtų pamėginti tai užfiksuoti... Dauguma redaktorių per visus tuos metus vienaip ar kitaip mėgino suderinti skirtingas versijas arba pateikdavo savo pakeitimus, kurie atspindėdavo jų pačių preferencijas, kaip antai Karlas Klindworthas arba Alfredas Cortot. Šiuolaikinėse redakcijose abi šios praktikos laikomos labai problemiškomis. Sumaišydamas šaltinius rizikuoja pateikti tam tikrą idealizuotą variantą, kuris neatspindi kompozitoriaus intencijų realybės. Kyla grėsmė sukurti tokį šaltinį, kokio Chopinas niekad nematė ir galbūt niekuomet neautorizuotų. Kita vertus, nesinori ir pateikti vienos versijos, kuri ignoruotų visus likusius variantus, tą neišsemiamą autoriaus kūrybingumą. Antai lenkų nacionalinė redakcija *Wydanie Narodowe* yra puiki daugeliu atžvilgių, tačiau ji pateikia idealizuotas versijas, apimančias skirtingus šaltinius – esame daugyšk pozityviai, tačiau karštai diskutavę su jų redakcine kolegija. Jie mano, jog jų pasirinktas kelias yra geriausias, esantis arčiausiai Chopino intencijų, tačiau mes turime abejonių.

Mes pasielgėme taip: pateikėme vadinamąjį urtekstą tam tikro šaltinio, kurį mes dėl konkrečių priežasčių (turėjome savus kriterijus) laikome geriausiu, ir tuomet šalia jo puslapyje pridėjome kitus variantus; taigi atlikėjas gali maišyti ir pritaikyti tai, ką jis (ji) laiko tinkamu. Atlikėjui tai leistina: atlikimas visuomet yra savų (ar kažkieno kito) idėjų pateikimas; o spausdintoje redakcijoje, mūsų manymu, toks maišymas yra potencialiai problemiškas. Tad jei nori redakcijos, kuri pateikia konkretų šaltinį, bet kartu suponuoja ir tam tikrą lankstumą, Chopinui nepaprastai būdingą improvizacijos dvasią, tuomet, manau, ši redakcija iš tiesų yra geriausia tarp lig šiol egzistuojančiųjų.

**Dėkoju už pokalbį.**

# Neaprepiami muzikologijos horizontai

Rasa  
MURAUSKAITĖ

Pokalbis su amerikiečių muzikologu  
Richardu Taruskinu

Ruduo Lietuvoje prasidėjo ypatingai: šių metų rugpjūčio 31 – rugsėjo 3 d. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje vyko tarptautinė muzikos filosofijos konferencija „Apie esmę ir kontekstą“. LMTA muzikologų bendruomenė ir LKS Muzikologų sekcija šį renginį organizavo kartu su solidžiais partneriais – Karališkąja muzikologų draugija, Amerikos muzikologų draugijos Muzikos ir filosofijos studijų grupe, Belgrado menų universitetu ir Lietuvos filosofų draugija, tad nenuostabu, kad konferencijos programoje netrūko žymiausių muzikologijos ir muzikos filosofijos pasaulio pavardžių.

Vienas žymiausių konferencijos svečių – amerikiečių muzikologas Richardas Taruskinas, kurio plenarinė paskaita tapo vienu svarbiausių konferencijos renginių, sulaukusių milžiniško susidomėjimo. Tarp paskaitų ir diskusijų Berklio universiteto profesorius rado laiko ir šiltam, bet kartu aštriomis pastabomis apie šiandienos muzikoje ir muzikologijoje sklendančias idėjas persmelktam interviu.

**Labai dėkoju už Jūsų skirtą laiką konferencijai įsibėgėjus – jos programa labai intensyvi. Ar šis renginys tapo pirmąja proga apsilankyti Lietuvoje?**

Taip, pirmą kartą viešiu čia, nors daugelį metų norėjau atvykti, kadangi mano šeima yra kilusi iš šių vietų. Aštuntajame dešimtmetyje mainų programos metu viešėjau Maskvos konservatorijoje. Deja, tuo metu negalėjau aplankyti nei Lietuvos, nei Latvijos. Kai čia gyveno mano seneliai, jos priklausė Rusijos imperijai. Močiutė gimė Ukmergėje, tuo metu vadintoje Vilkmergė, o senelis – Latvijoje, Daugpilio mieste, kuris vadintas Dvinsku. 1907 m. senelis išvyko į Ameriką, po metų jį atsekė ir močiutė. Kartu jie pasiėmė savo dukrą, mano tėčio vyresniąją seserį; mano tėtis jau gimė Brukline, Niujorke, 1909 metais. Mano mamos giminaičiai taip pat kilę iš Rytų Europos, dabartinės Ukrainos, kuri anksčiau priklausė Sovietų Sąjungai.

Šios viešnagės metu dar nieko nespėjau aplankyti, kadangi atvykau trečiadienį iškart po vidurnakčio, tą pačią dieną prasidėjo konferencija. Tačiau pirmadienį planuoju nuvykti į Daugpilį, galbūt dar spėsiu aplankyti ir Ukmergę.

**Dalyvaujate Lietuvoje rengiamoje konferencijoje, Jūsų giminė iš čia kilusi. Ar teko bent kiek plačiau susipažinti su lietuvių muzika?**

2004 m. Amerikoje, Sietle, vyko festivalis. Elena Dubinets, muzikologė, į JAV atvykusi iš Rusijos, Maskvos konservatorijos auklėtinė, dirbanti Sietlo simfoniniame orkestre, organizavo festivalį „The Icebreaker“ („Ledlaužis“). Jis buvo skirtas Baltijos valstybių muzikai – ne tik Lietuvos, Latvijos ir Estijos, bet visų Baltijos jūros regiono šalių. Festivalyje buvo atliekama šių valstybių kompozitorių muzika. Iš visos tąkart išklausytos programos mane labiausiai sužavėjo būtent lietuvių kompozitorės Onutės Narbutaitės kūrinys.

**Nuostabu, poryt galėsite dar kartą išgirsti jos muziką gyvai!**

Taip! Tiesa, šios oratorijos<sup>1</sup> man neteko girdėti – tąkart Sietle buvo pristatyti simfoninių kūrinių įrašai. Apie O. Narbutaitės kūrybą tada net parašiau laikraščiu *The New York Times* – šia muzika išties mėgavausi. O. Narbutaitė buvo ne vienintelė lietuvių kompozitorė, pristatyta tame festivalyje, bet man ji padarė didžiausią įspūdį.

**Konferencija jau įsibėgėjo. Koks įspūdis?**

Muzikologai ir filosofai kalbasi nepakankamai – tai viena priežasčių, kodėl džiaugiuosi galėjęs atvykti. Ne visi pokalbiai būna vaisingi, bet čia viskas kitaip. Atrodo, kad visi šioje konferencijoje jaučiasi labai laisvai, nebijo reikšti savo nuomonės. Man tai patinka. Įdomu, kaip viskas klostysis ryt, kai aš pasakysiu tai, ką noriu pasakyti<sup>2</sup>. Visi čia labai draugiški, juokiasi vieni iš kitų pokštų, o atmosfera – išskirtinai produktyvi.

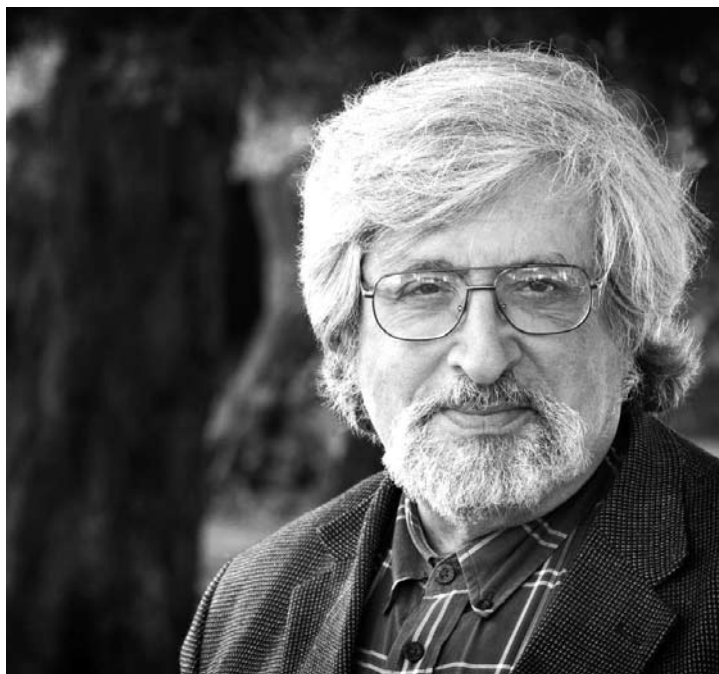
**Ar išgirdote pranešimų, kurių idėjos pasirodė vertos tolesnių rimtų studijų ar karštesnių diskusijų?**

Mėgstu diskutuoti apie „ribinius atvejus“, tokius kaip avangardo muzika, padėti tai apibūdinti. Nelabai mėgstu žodžio „esmė“ kultūrinių reiškinių kontekste – šį terminą man labiau patinka vartoti kalbant apie prigimtį, o ne kultūrą. Apie tai ir kalbėsiu rytoj ryte. Šiuo klausimu man patinka ginčytis su tais, kurie nesutinka su mano nuomone. Todėl ir svarbu kalbėtis: jeigu bendrauji tik su tais, kurie tau pritaria, nieko neišmoksti.

Labai įdomu, ką mano kolegė Tamara Levitz pasakys apie Amerikos muzikologų draugiją. Keista, kad teko atvykti net iki Vilniaus, kad tai išgirsčiau. Niekada anksčiau nebuvau sutikęs ir Jeroldo Levinsono. Jie abu – labai įtakingi muzikos filosofai, kurių knygas esu skaitęs, todėl man nepaprastai smagu juos sutikti ir pasikalbėti. Tą patį galiu

1 Konferencijos svečiai turėjo progą klausytis O. Narbutaitės „Centones meae urbi“.

2 R. Taruskinas trečiąją konferencijos dieną skaitė plenarinę paskaitą.



Richard Taruskin

pasakyti ir apie Paulą Boghossianą, kurio knygas teko skaityti, bet paties autoriaus dar nebuvau sutikęs.

Intensyvi buvo šiandienos popietinė sesija, kurioje kalbėjo Johnas Deadridgas. Diskusija buvo labai uždeganti. Tai pavyzdys to, ką minėjau, – čia žmonės jaučiasi laisvi sakyti tai, ką nori, idėjas reikšti ryžtingai, nebijodami įžeisti. Ir pats neturiu tokios baimės, todėl mėgstu lankytis konferencijose, draugiškai keistis nuomonėmis su kitais. Tiek su tais, kurie su manimi sutinka, o dar labiau su tais, kurie man prieštarauja.

**Po J. Levinsono skaityto pranešimo įsižiebė diskusija apie muzikos autentiškumą. Jūs netikite, kad vadinamasis „muzikos autentiškumas“ gali apskritai egzistuoti?**

Aš tikiu, kad egzistuoja toks dalykas kaip „autentiškumas“, tačiau šia sąvoka neapibūdiniu imitavimo to, kas buvo daroma prieš šimtus metų. „Autentiškumas“ gali būti apibrėžiamas labai įvairiai. Senosios muzikos atlikėjai jį mėgsta apibūdinti kaip „istorinį tikroviškumą“ – tam aš prieštarauju. Nemanau, kad tai, ką darome dabar, yra „istorinis tikroviškumas“. Tikiu, kad tai veikiau atspindi mūsų dabartinį muzikinį skonį.

Privalome būti sąžiningi patys sau, tačiau dėl to turime apsimesti, kad esame sąžiningi kitiems. Tai yra didžioji XX a. liga, mano nuomone.

**Turite didelę senosios muzikos atlikėjo ir dirigento patirtį. Prie šių temų ne kartą prisilietėte ir kaip muzikologas. Ką galėtumėte pasakyti apie atlikėjų bandymus autentiškai atlikti senąją muziką?**

Atlikėjo veikla intensyviau užsiėmiau prieš atvykdamas į Kaliforniją – čia 1987 m. prisijungiau prie Berklio universiteto. Iki tol Niujorke dirigavau. Vėliau dar kelerius metus grojau *viola da gamba*, bet ir to nebedarau. Niekada nebuvo sprendimo baigti groti ar diriguoti, tačiau situacija taip susiklostė. Pradėjau kur kas daugiau rašyti, rašiau *The New York Times*, kitiems žurnalams JAV. Ši veikla man visuomet buvo nepaprastai maloni.

Atlikimo praktika apima viską, ko neperteikia notacija. Norint įtikinamo atlikimo, būtina į natas žvelgti giliau, nesvarbu, kokia muzika yra atliekama. Reikia pavyzdžių, kuriais būtų galima sekti. Kai kurie atlikėjai užsiima anksčiau niekuomet neatliktos muzikos atgaivinimu; tam jie privalo naudotis neįprastais šaltiniais, todėl dažnai tai virsta eksperimentu.

Kai muzikologai įsitraukė į senosios muzikos atgaivinimo sąjūdį, aš pats įsivėliau į daugybę diskusijų apie senąją muziką. Savo teorija teigiu, kad tai, kas buvo suvokiama kaip „senosios muzikos atlikimo praktikos atgaivinimas“, iš tiesų buvo naujos atlikimo praktikos išradimas norint atlikti senąją muziką taip, kad būtų patenkintas modernus skonis. Žinoma, cituota nemažai senųjų tekstų, tačiau, mano nuomone, tai buvo daroma norint įtvirtinti tų tekstų autoritetą. Kuo toliau, tuo labiau esu įsitikinęs, kad tai, kas daroma XXI a., nėra XVIII a. praktikos atgaivinimas, XIX a. esant savotišku barjeru, nuokrypiu nuo „gerosios“ praktikos. Nėra įrodymų, bent jau aš tokių nežinau, kad tai, kas buvo daroma prieš šį „nuokrypį“ XIX a., yra tai, ką mes darome dabar.

Manau, kad tai, ką atlikėjai daro šiandien, remiasi XX a. gimusiomis idėjomis. Daug įtakingų kompozitorių priešišškai reagavo į XIX a. muzikos stilių, rekomenduodami atlikimo praktikas, kurios išryškintų skirtumą tarp jų muzikos ir XIX a. muzikos, kuriai jie priešinosi. Vienas tokių buvo Igoris Stravinskis, kurį pats intensyviai studijavau. Būtent todėl pradėjau jausti, kad senosios muzikos atlikimai iš tikrųjų yra modernistiniai atlikimai. Taiigi nebuvo jokio nuokrypio ar atkūrimo. Buvo tik plėtojimasis iki tam tikro taško, tada – viso to atmetimas, ir atsirado naujas dalykas, kurį vadiname modernizmu. Tokią idėją nėra paprasta „parduoti“, kadangi atlikėjai nenori atsisakyti minties, kad tai, ką jie daro, yra tikroji tiesa.

**Koks atlikimas tokiu atveju galėtų pretenduoti į tiesioeską, būti teisingiausias, tiksliausias, geriausias?**

Geriausias ir teisingiausias yra du skirtingi dalykai. Tai, kas geriausia, teikia daugiausia malonumo, o tai, kas teisinga... aš neapsimesiu, kad žinau, kas yra teisinga. Maždaug prieš trisdešimt metų, kai dar tik pradėjau rašyti šiais klausimais, olandų vyriausybė įteikė prestižinį „Erasmus“ prizą, laikomą aukščiausios pagarbos ženklu už pasiekimus moksle, dviem žmonėms – vienas jų buvo Nicolasas Harnoncourtas, kitas – Gustavas Leonhardt'as. Abu buvo apdovanoti už senosios muzikos atlikimo praktikos atgaivinimą. Tačiau jūs žinote, kokios skirtingos yra jų interpretacijos! Tuo metu aš pasakiau, kad vienas jų stengiasi atgaivinti praeities atlikimo praktiką, o kitas tiesiog vaikosi mėnulio. Ar žinome, kuris yra kuris? Ne, todėl premiją ir davėme abiem. Dauguma žmonių tada būtų pasakę, jog Leonhardt'as buvo „autentiškas“, o Harnoncourtas – lakios vaizduotės, tačiau aš nemanau, kad galime dėl to būti tokie tikri. Mano nuomone, nė vienas jų neatliko muzikos taip, kaip ji buvo atliekama XVIII amžiuje. Tačiau, žinoma, aš niekada to nesužinosiu. Jie taip pat.

**Užsiminėte apie muzikos teikiamą malonumą. Muzikui profesionalui šis klausimas dažnai tampa keblus dėl profesinių interesų. Kokios muzikos klausytis Jums yra paprasčiausiai malonu?**

Tai sudėtingas klausimas. Kai esi intelektualiai susijęs su muzika ar kitu mokslu, menu, nebėra su objektu nesumišusių estetinių santykių. Yra daug muzikos, kuri man neteikia milžiniško estetinio pasitenkinimo, bet esu labai ja susidomėjęs. Dėl šio domėjimosi aš patiriu nepaprastą malonumą. Kaip galiu atskirti malonumą, kurį man teikia mokslinė veikla ir muzika? Net kai sėdžiu savo krėsele ir ramiai klausausi muzikos, jos dažniausiai nesirenku vadovaudamasis tuo, ką mėgstu. Tiesiog per daug trokštu išgirsti visą muziką, kurios man dar neteko girdėti. Kai kuri man patinka, kai kuri ne, bet man visuomet įdomu. Tai, kas patenkina mano smalsumą, man suteikia malonumo. Ypač mėgstu išgirsti tai, kas naujai sukurta ir apie ką žmonės daug kalba. Paskutinis toks kūrinys buvo George'o Benjaminso opera „Written on skin“ („Įrašyta odoje“). Iš šiandienos autorių iš tikrųjų mėgstu Thomą Adesą.

Žmonės, kurie visada gali atsakyti, kokią muziką mėgsta, kurie turi įprastą santykį su muzika, dažniausiai mėgsta tik kelis dalykus. Daug profesionalių muzikantų retai lankosi koncertuose. Muzika ateina pas juos, ne jie pas ją. Mums nereikia jos ieškoti – mes esame jai labai atviri. Visi norime turėti kuo džiaugtis, bet būdų džiaugtis muzika yra įvairių. Savo mašinoje laikau didelį krepšį su kompaktiniais diskais – dažnai gaunu įrašų iš įvairiausių žmonių ir juos čia sudedu. Kai kur nors važiuoju, nežiūrėdamas išsitraukiu

vieną ir klausausi. Jeigu tai žinomi kūriniai, stengiuosi įspėti, kas juos atlieka. Jeigu ne, bandau atspėti, kas tai. Todėl man patinka nežinoti, ko klausausi – taip galiu objektyviai nuspręsti, ar man tai patinka, ar ne. Žinant, kas tai, sunku sąžiningai į muziką reaguoti. Kartais klausausi kūrinio ir mėgaujuosi, tada sužinau, kas tai buvo, ir man pasidaro gėda. Lygiai taip pat būna, kai klausaisi ir tau nepatinka, o sužinojęs, kieno tai kūrinys, nustembi. Taip galima daug sužinoti ne tik apie muziką, bet ir apie patį save.

**Trumpai sugrįžkime atgal į praeitį. Kokie muzikologai, filosofai, kitų sričių mokslininkai darė Jums įtaką, kai muzikologijoje žengėte pirmuosius žingsnius?**

Tai dar vienas labai sunkus klausimas. Galiu pasakyti, kad mano rašymo karjeroje svarbiausi buvo redaktoriai, su kuriais teko dirbti. Vienas svarbiausių žmonių buvo Josephas Kermanas, kuris greitai tapo mano kolega Kalifornijos universitete. Jis man labai daug padėjo ir tapo savotišku autoritetu, modeliu, kaip rašyti. Mano pirmasis straipsnis buvo publikuotas profesoriaus Paulo Henry Lango, svarbiausio tuo metu Kolumbijos universiteto muzikologo. Tada jis buvo ir to meto svarbiausio muzikologinio žurnalo *Musical Quarterly* redaktorius. Jaunystėje jis padarė man didelę įtaką.

Ilgą laiką *The New York Times* dirbau su nuostabiu redaktoriumi Jamesu R. Oestreichu – jam parašiau apie 60–70 straipsnių. Manau, kad rašymas laikraščiams buvo mano tikroji rašymo mokykla. Čia privalu kalbėti glaustai, kadangi nuolatos trūksta vietos. Taip galima išmokti keliais žodžiais pasakyti labai daug. Kai taip pasakau, žmonės juokiasi, nes esu žinomas kaip ilgų straipsnių autorius. Ir nors mano knygos turi daug puslapių, vis vien stengiuosi rašyti it laikraščiu. Nedaug muzikologų gauna tokios patirties, todėl man labai pasisekė dėl žmonių, kuriuos pažinojau ir kurie tam tikru metu manęs paprašė rašyti.

Vėliau pats savo kolegoms ir studentams siūlydavau rašyti laikraščiams. Mano mokiniai iš to, manau, taip pat turėjo daug naudos. O kalbant apie autorius, kuriuos kadaise skaičiau, – jų tiesiog labai daug. Niekada negali žinoti, kas tau padarys didžiulę įtaką – mokomės tiek iš gerų, tiek iš blogų pavyzdžių.

**Jūsų interesų sritis – nepaprastai plati: nuo senosios iki rusų muzikos, modernizmo, muzikos filosofijos, apie kurią atvykote padiskutuoti ir į Lietuvą. Kaip visos šios sritys pateko į Jūsų akiratį?**

Niekada savo tyrimų objektų nesirinkau atsitiktinai – jie visi pas mane atėjo labai logiškai. Senoji muzika mano akiratyje atsirado dėl atlikėjo ambicijų. Man labai patiko rengti senosios muzikos redakcijas, ypač dirbti su tais kūriniais, kurie anksčiau nebuvo publikuoti. Labai domėjausi ir notacija – tiek ja pačia, tiek kaip praktiniu muzikos atlikimo įrankiu.



Pirmasis dalykas, apie kurį kalbėjomės šiame interviu, buvo mano šaknys, mano šeimos istorija. Būtent ji mane nuvedė prie rusų muzikos. Daug kas galvoja, kad taip atsitiko, nes aš save laikau rusu, bet taip tikrai nėra. Žmonės čia, Lietuvoje, tai gali suprasti daug aiškiau negu amerikiečiai. Rusai manęs niekada nepavadintų rusu, lygiai taip pat aš savęs taip niekada nepavadinčiau. Kartą savo senelio, to, kuris gimė Daugpilyje, paklausiau, ar jis kalbėjo rusiškai – jo gimtoji kalba buvo jidiš, su manimi jis bendravo anglų kalba. Senelis man atsakė, kad tais laikais visi turėjo bent šiek tiek kalbėti rusiškai, jeigu, pavyzdžiui, netyčia tektų pabendrauti su policija. Tuo metu valdė Rusijos caras, bet senelis buvo žydas, kaip ir aš, nors aš jau niekada nebuvau caro pavaldinys. Taigi niekada savęs nelaikiau rusu, tačiau būtent šeimos istorija privertė mane susidomėti rusų muzika.

Carui esant valdžioje, žydai privalėjo gyventi Rusijos imperijos vakarų provincijose, vadinamosiose „pilkosiose zonos“. Dabar nė viena tų teritorijų Rusijai nebepriklauso – tai Baltijos šalys, Baltarusija, Ukraina, Moldova. Mano senelis ir senelė atvyko į Ameriką, abu palikę savo šeimas. Kartą senelio paklausiau, ar mes dar turime giminių Rusijoje. Jis atsakė, kad tai neįmanoma, kadangi tos teritorijos, kuriose gyveno žydai, Antrojo pasaulinio karo metais buvo okupuotos nacių, vykdyusių žydų genocidą. 1958 m. sužinojome, kad turime giminaičių Maskvoje. Taip atsitiko, kadangi 1917 m. buvo panaikintos minėtosios „pilkosios zonos“. Laurus už tai prisiima sovietai, bet tai ne jų, o laikinosios vyriausybės nuopelnas. Mano seneliams nežinant, jų broliai ir seserys su šeimomis persikėlė į Maskvą, tačiau ryšiai nutrūko. To priežastis, deja, nebuvo graži. Daug žydų vyrų, kurie paliko Rusiją, pažadėjo uždirbtus pinigus siųsti savo žmonoms ir šeimoms, tačiau pažado netesėjo. Nemažai jų dar kartą susituokė Amerikoje ir paliko savo ankstesnes šeimas. Mano močiutė turėjo du brolius, kurie būtent taip ir pasielgė. Mano senelis, laimė, buvo garbingas vyras ir liko ištikimas mano močiutei. Dėl to aš esu čia ir galiu apie tai kalbėti.

1958 m. Nikita Chruščiovas priėmė Amerikos rabinų delegaciją. Tuo jis siekė įtikinti Vakarų visuomenę, kad Sovietų Sąjungoje vyrauja religijos laisvė. Strategija buvo paprasta: priimti įvairias religines delegacijas iš Vakarų, rodant joms „sufalsifikuotus“ maldos namus ir tikintis, kad jie paskleis teigiamą žinią apie sovietų politiką religinių bendruomenių atžvilgiu. Ši rabinų delegacija sutiko generolą, kuris turėjo būti jų oficialus gidas. Vienas delegacijos narys pasakė, kad tarp atvykėlių yra žmogus tokia pat pavarde. Jie pradėjo keistis informacija ir paaiškėjo, kad generolas Liebas ir Liebas iš Los Andželo buvo pusiau broliai – abu mano senelės brolio vaikai. Taip mes sužinojome apie savo giminaičius Rusijoje. Generolas iš Rusijos parašė savo broliui jidiš kalba, tačiau šis, gyvendamas Los Andžele, jos nemokėjo. Mano tėtis šią kalbą mokėjo, tad atsakė į laišką.

Generolas Liebas vėliau tapo mano dėde Georgu, mes pradėjome bendrauti. Visa tai – labai ilgas atsakymas į klausimą, kaip aš susidomėjau rusų muzika.

Atėjus laikui rašyti daktaro disertaciją, mažiau apie Renesanso muziką, kadangi šią sritį iki tol studijavau daugiausiai. Tačiau suvokiau, kad rašydamas apie rusų muziką galėčiau gauti stipendiją ir nuvykti į Rusiją, ten praleisti metus ir sutikti savo giminaičius, su kuriais susirašinėjau. Taigi nusprendžiau rašyti apie rusų operą. Dėdė Georgas man buvo atsiuntęs jos įrašų. Žinojau visas tas nuostabias operas, kai Amerikoje apie jas mažai kas buvo girdėjęs. Kas Amerikoje žinojo, kad Nikolajus Rimskis-Korsakovas parašė 15, Piotras Čaikovskis – 10 operų? Aš. Tačiau rašiau apie Alexanderio Serovo operas, Cezarį Kiuji, Aleksandrą Dargomyžskį. Dėl to išmokau ir rusų kalbą. Rusijoje visi buvo nustebę, kad domiuosi šiais dalykais. Nuvykau ten, klausiausi tos muzikos, skaičiau senus dokumentus ir susidomėjau. Ilgainiui rusų muzika tapo pagrindiniu mano tyrimų objektu.

Taigi nors ir labai skirtingos, tačiau visos mano interesų sritys turi aiškias priežastis. Studijuodamas XIX a. rusų muziką, gana natūraliai susidomėjau ir Igoriu Stravinskiu. Į Rusiją niekada nebegrižau, kadangi šio kompozitoriaus karjera vystėsi už jos ribų. Mano pranašumas rašant apie jį buvo tas, kad pažinojau rusų muziką, rašytą iki jo – I. Stravinskis ją taip pat puikiai pažinojo. Žinojau, kiek daug jis iš jos semiasi, nors pats tai nuolatos neigė. I. Stravinskis kalbėjo, kad visa savo karjera siekė atmesti rusų muziką. Bet aš žinojau geriau, pateikiau prieštaringas mintis tam, kas buvo mažytė ir teigiama anksčiau. Prieštaravau pačiam I. Stravinskiui, bet dariau tai jau po jo mirties: jis mirė 1971 m., o aš I. Stravinskio muziką pradėjau tyrinėti apie 1979 metus.

Kai pradėjau rašyti rimtus darbus apie I. Stravinskį, žinojau, kad jie bus laikomi keičiančiais paradigma, prieštarau tam, kas teigta anksčiau. Man buvo svarbu sužinoti, ką žmonės, kurie buvo artimi pačiam I. Stravinskiui, galvoja apie tai, ką noriu pasakyti. Nusiunčiau savo planuotos knygos skyriaus metmenis dviem žmonėms: vienas jų buvo Robertas Kraftas, dirbęs I. Stravinskio asistentu 23 metus, o kitas – Lawrence'as Mortonas, artimas kompozitoriaus draugas, vadovavęs ir koncertų ciklams, kuriuose dažnai skambėjo I. Stravinskio muzika. Abu jie man entuziastingai atrasė, išsakydami detalią kritiką ir pateikdami siūlymų. L. Mortonas buvo ypač entuziastingas, kadangi jam atrodė, kad aš padarysiu tai, ką jis pats seniai norėjo, bet negalėjo padaryti. „Esi laimingas, nes nepažinojai Stravinskio“, – rašė man jis. L. Mortonas pats norėjo parašyti I. Stravinskio biografiją, apie tai prasitarė pačiam kompozitoriui, o šis pasakė: „Gera, rašyk mano biografiją, būk teisingas, bet būk ir švelnus.“ Ir Lawrence'as negalėjo rašyti, nes jautėsi per daug lojalus I. Stravinskiui kaip asmenybei. Aš tokio lojalumo nejaučiau, todėl matydamas, kad žmogus meluoja, nedvejodamas tai sakiau viešai. Mano knyga gavo tam tikrą

„sisteminę reputaciją“. Ji prieštaravo tam, ką pats I. Stravinskis pasakojo apie save. Tačiau kontroversijos yra gerai.

**Lietuvoje mes vis nepamirštame pasidžiaugti, kad „Šventasis pavasaris“ prasideda lietuvių liaudies daina...**

Ji ne vienintelė! Ten lietuvių liaudies dainų yra apie aštuonias – jos visos yra iš Antano Juškos rinkinio. I. Stravinskis savo pirmajam biografui pasakė, kad pradinė tema paimta iš konkretaus šios knygos puslapio. Pastarasis savo knygoje net įdėjo to puslapio nuotrauką, ir I. Stravinskis tikėjosi, kad jeigu jis pripažins, kad yra viena tokia daina, niekas neieškos kitų. Penkiasdešimt metų niekas ir neieškojo. Žinote, kas tai padarė pirmasis? L. Mortonas. Planuodamas rašyti I. Stravinskio biografiją, jis pagalvojo, kad jeigu kompozitorius iš A. Juškos knygos paėmė vieną dainą, galbūt reikėtų paieškoti ir kitų?

Ar žinote, kodėl I. Stravinskis panaudojo būtent lietuviškas dainas? Nežinau, ar jums patiks. Tai susiję su vėlyvu Lietuvos krikštu. Archeologas ir dailininkas Nicholas Roerichas I. Stravinskiui pasakė, kad jeigu šis nori išties pagoniškos muzikos, privalo naudoti lietuvišką. Kita priežastis buvo ta, jog jis taip pat tikėjo, kad Lietuvoje buvo aukojami gyvuliai. Įrodymų, kad slavai ar baltai būtų aukoję žmones, nėra. Kadangi I. Stravinskis, rašydamas „Šventąjį pavasarį“, mąstė apie žmonių aukas, tas pats N. Roerichas jam paminėjo, kad nieko nežino apie žmonių aukojimą, bet tvirtino, jog gyvuliai Lietuvoje buvo aukojami. Dėl šių priežasčių lietuvių liaudies muzika pasirodė labai tinkama „Šventajam pavasariui“. N. Roerichas buvo labai išsilavinęs žmogus, nors, žinoma, tais laikais jis neskyrė slavų nuo baltų. I. Stravinskiui lietuviai taip pat atrodė paskutinė apkrikštyta slavų, o ne baltų tauta. Jis labai norėjo rasti dar ikislavišką, skitų, manoma, gyvenusių Rusijoje prieš slavus, muziką. Siekdamas būti kuo arčiau to, I. Stravinskis panaudojo lietuvių muziką.

**Grįžtant į šiandieną, labai įdomu, kaip Jūs įvardytumėte muzikologijos būklę šių dienų Amerikoje?**

Atsakymas turi dvi puses ir jos abi labai svarbios. Muzikologija per pastaruosius trisdešimt metų atsivėrė. Kai buvau studentas, muzikologija rėmėsi senųjų vokiečių muzikologų tradicija – tai buvo Adolfo Hitlerio „dovana“ Amerikai. Nepaprastai daug žydų, ir ne tik, rašytojų, mokslininkų, muzikantų dėl to, kas vyko Europoje, atvyko į JAV. Taip atsitiko, kad dauguma svarbiausių vokiečių muzikologų buvo žydai, privalėję emigruoti. Amerikoje jie padėjo šios disciplinos pagrindus. Tačiau jie vis dar buvo „pabėgėliai“, kurie laikė save vokiečiais ir teigė, kad tai jie saugo gerąją vokiečių kultūrą, kurią naciai naikina. Muzikologiją Amerikoje jie statė ant vokiško modelio, kupino išankstinių nuostatų.

Šiandien muzikologija yra daug geresnė mano kartos muzikologų dėka. Mano kolegė Susan McLary įdėjo nepaprastai daug pastangų tam, kad šis mokslas taptų atviresnis, ir ji ne vienintelė. Aš taip pat dariau tai, ką galėjau. Dabar muzikologija yra labai geros būklės, tačiau gaila, kad ekonominiu atžvilgiu mūsų disciplina yra vargšė. Humanitariniai mokslai yra pati pirmoji aukštojo mokslo sritis, kuri kenčia, kadangi nesame laikomi „strategiškai svarbiais“. Šiuo klausimu muzikologija Amerikoje badauja, muzikologams labai sudėtinga rasti darbą. Mano studentams pasisekė – Berklio universitetas yra puikus prekės ženklas. Keleto kitų universitetų diplomai taip pat gyvenimą padaro lengvesnį. Tačiau yra gausybė bedarbių ar kitose srityse dirbančių muzikologijos daktarų. Taigi, nors muzikologija kaip mokslas, mano nuomone, išgyvena aukso amžių, tačiau ekonominiu atžvilgiu viskas yra daug prasčiau.

**Ar muzikologija yra pajėgi apibrėžti tai, kas šiandien vyksta mene, muzikoje? XX a. atsirado modernizmas, vėliau – postmodernizmas. Koks žodis tiktų apibūdinti dabarčiai?**

Neprašykite manęs termino. Visi periodai yra daugiareikšmiai, pliuralistiniai. Aš netikiu nei modernizmu, nei postmodernizmu. Manau, kad pastaruuju žodžiu žmonės 1990-aisiais mėgino įvardyti mirštantį senąjį avangardą ir apibrėžti muziką, kuri buvo labiau nukreipta į auditorijas. Man postmodernizmas – kita modernizmo fazė. Tačiau dėl to, kad tai buvo visai kitokia nei modernizmo muzika, žmonės ją pavadino postmodernizmu. Tokie terminai kaip postmodernizmas paprasčiausiai reiškia, kad vyksta kažkas naujo, tačiau mes nežinome, kaip tai pavadinti. Terminas postromantizmas buvo vartojamas apibūdinti tam, ką kūrė Richardas Straussas, galbūt net Claude'as Debussy. Dabar niekas šio žodžio nebevirta, nes turime kitų. Postromantizmas reiškia tai, kas atėjo „po romantizmo“. Iš tiesų tai nieko nereiškia, kaip ir postmodernizmas. Tai tesako tik tai, kad kažkas naujo vyksta, o paskutinis dalykas, kuris vyko prieš tai, buvo modernizmas. Nežinau, kaip vadinti šiandieną, galbūt po trisdešimties metų tam atsiras žodis.

**Tuomet ar yra prasmė ieškoti naujų pavadinimų?**

Ir taip, ir ne. Sakydamas „baroko muzika“, aš neturiu sakyti „muzika nuo ankstyvo XVII a. iki XVIII a. vidurio“ ir panašiai. Tačiau „barokas“ nieko nepasako apie to laikotarpio muziką, tai paprasčiausia konvencija, kaip ir kiekvienas terminas. Viskas gerai, jei žinome, kas slepiasi po šiuo žodžiu.

Nelaimė, mes nežinome, kas slepiasi po žodžiu „postmodernizmas“ ar net „modernizmas“. I. Stravinskis, be abejo, modernistas. Tačiau ar jo modernizmas yra toks pat kaip Karlheinzo Stockhauseno modernizmas? Nemanau. Man atrodo, kad dalykus reikia apibūdinti pasitelkiant tai, kas konkrečiai jiems būdinga.

Mūsų dienomis populiarus terminas yra „neoliberalus“. Šiuo žodžiu muzika nutiesiama kaip „pigi“ ir leidžianti publikai spręsti per daug. Tačiau tai reiškia, kad mes kalbame kaip suirzę, pavydūs modernistai, niekas su mumis nesutinka ir mums dėl to liūdna.

Senuose vadovėliuose galima rasti išstisus pastraipas apie tam tikrų terminų reikšmę. Viename mano dėstytojo rašytame vadovėlyje yra visas skyrius, skirtas „baroko dvasiai“ – jis man atrodo kvailas. Nėra jokios „baroko dvasios“, „barokas“ yra tik žodis, kurį mes vartojame. Tačiau kai tik šis žodis tampa kažkuo, atsiranda ir jo dvasia, o tai yra esencializmas. Todėl aš ir nemėgstu žodžio „esmė“. Žinote, ką pasakiau, kai mane pakvietė į šią konferenciją? „Gerai, aš paimsiu kontekstą, o jūs galėsite pasiimti esmę.“

**Ir pabaigai. Jeigu galėtumėte duoti vienintelį patarimą jaunam muzikologui, koks jis būtų?**

Šiandien tinkamą muzikologijos studijų objektą galima rinktis laisvai, todėl kiekvienas gali tyrinėti tai, kas jį išties domina. Nesakysiu žodžio „mėgti“, nes savo studijų objektą turi ne mėgti, o juo domėtis. Šiandien jums atvira tai, kas nebuvo atvira mums. Mes tai atvėrėme, o jūs galite ir turite tuo naudotis.



## Leidiniai

### MOKSLINIAI DARBAI, MOKSLINIŲ STRAIPSNIŲ RINKTINĖS

Gražina Daunoravičienė-Žuklytė. *Lietuvių muzikos modernistinės tapatybės žvalgymas*.

ISBN 978-609-8071-33-7

Tamara Vainauskienė. *Virgilijaus Noreikos dainavimo mokykla: pagrindai, ištakos, tradicijų sąveika*.

ISBN 978-609-8071-37-5

### MOKSLINIAI ŽURNALAI

*Lietuvos muzikologija*. XVII. ISSN 1392-9313

*Ars et praxis*. IV. ISSN 2351-4744

*Principles of music composing: Second Half of the 20th – the Beginning of the 21st Centuries*. XVI.

ISSN 2351-5155

### FOLKLORO RINKTINĖ

Karina Firkavičiūtė. *Życie w pieśni karaimskiej / Life in Karaim songs*. ISBN 978-609-8071-38-2

### NATOS

Česlovas Sasnauskas. *Kūriniai vargonams*. ISMN 979-0-706210-65-0

Žygmantas Čmeliauskas. *Kūriniai valtornai*. ISMN 979-0-706210-64-3

Arvydas Malcys. *Erškėčių akys*. Fortepijoninis kvartetas. ISMN 979-0-706210-63-6

Arvydas Malcys. *Paukščių takas*. Fortepijoninis kvartetas. ISMN 979-0-706210-67-4

Valentinas Bagdonas. *Kūriniai kanklėms*. ISMN 979-0-706210-66-7

### INFORMACINIAI LEIDINIAI

*Apie autorių ir gretutines teises*. Sud. A. Juškys, R. Jūraitė. ISBN 978-609-8071-36-8

*Lietuvos muzikos ir teatro akademija*. Metinė veiklos ataskaita. 2015. ISSN 2335-7843

*Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Foniatrijos-LOR kabinetui – 50*. Sud. V. Budrienė

*Tobulėjimas – tai žydėjimas vyšnių*. LMTA Karjeros ir kompetencijų centro leidinys [elektroninis]

### KITA

*Studijų planai*. 2016

Andrius Maslekovas. *Struktūriniai ir ikistruktūriniai sonorinės muzikos komponavimo aspektai*. Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka

Egidijus Kaveckas. *Lietuvos chorinio dirigavimo mokyklos: identifikacijos, sąveikos ir modernėjimas*. Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka

Alma Ragauskaitė. *Lietuvos etnokultūrinis regionavimas*. Daktaro disertacijos santrauka

## Konferencijos

- Studentų mokslinė konferencija-konkursas „Menas kitaip: muzika ir vizualieji menai studentų tyrimų akiratyje“ (2016 m. kovo 2 d.)
- Tarptautinė EAS konferencija „Ieškant netikėtumų: kūrybiškumas ir muzikinio ugdymo inovacijos“ (2016 m. kovo 16–19 d.)
- LMTA 40-oji metinė konferencija (2016 m. balandžio 28 d.)
- Tarptautinė konferencija „Muzika ir muzikos terapija vaikų ir paauglių sveikatai“ (2016 m. rugpjūčio 5–6 d.)
- Tarptautinė muzikos filosofijos konferencija „Apie esmę ir kontekstą: muzikos ir filosofijos konferencija“ (2016 m. rugpjūčio 31 – rugsėjo 3 d.)
- Mokslinė-praktinė konferencija „Menas ir socialinės inovacijos“ (2016 m. rugsėjo 29–30 d.)
- 45-oji Baltijos muzikologų konferencija „XX a. kompozicijos mokyklos: institucija ir kontekstas“ (2016 m. spalio 19–22 d.)
- 16-oji tarptautinė muzikos teorijos konferencija „Muzikos komponavimo principai: XX a. antra pusė – XXI a. pradžia“ (2016 m. lapkričio 9–11 d.)

## Disertacijos

- Alma Ragauskaitė. „Lietuvos etnokultūrinis regionavimas“. Humanitariniai mokslai, etnologija (07 H). Mokslinis vadovas doc. dr. Vidmantas Daugirdas, mokslinė konsultantė prof. habil. dr. Daiva Vyčienienė. Disertacija ginta LMTA 2016 m. birželio 10 d.

## Meno doktorantūros projektai

- Egidijus Kaveckas. „Lietuvos chorinio dirigavimo mokyklos: identifikacijos, sąveikos ir modernėjimas“. Menai, muzika (W300). Meno projekto kūrybinės dalies vadovas prof. Vytautas Miškinis, konsultantas prof. Gintaras Rinkevičius, tiriamosios dalies vadovė prof. habil. dr. Gražina Daunoravičienė, konsultantas prof. Povilas Gyls. Meno doktorantūros projektas gintas Vilniaus Šv. apaštalo Pilypo ir Jokūbo bažnyčioje ir LMTA 2016 m. birželio 14 ir 15 d.
- Andrius Maslekovas. „Struktūriniai ir ikistruktūriniai sonorinės muzikos komponavimo aspektai“. Menai, muzika (W300). Meno projekto kūrybinės dalies vadovė doc. Raminta Šerkšnytė, tiriamosios dalies vadovas prof. dr. Rimantas Janeliauskas, tiriamosios dalies konsultantas doc. dr. Mārtiņš Viļums. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2016 m. gruodžio 13 ir 14 d.



## Magistro, bakalauro darbai

### MUZIKOS TEORIJA IR KRITIKA

#### Bakalauro darbai

Agnė Janušaitė. „Derminio mąstymo ypatumai R. Šerkšnųtės ir J. Janulytės kūrinuose“ (darbo vadovė doc. dr. Audra Versekėnaitė).

Emilija Puskunigytė. „Liturginė muzika Prancūzijoje po Vatikano II susirinkimo“ (darbo vadovė doc. dr. Danutė Kalavinskaitė).

Jurgita Valčikaitė. „Lietuvos bažnytinė muzika XIX–XX a. sandūroje: Teodoro Brazio kūrybos bruožai“ (darbo vadovė doc. dr. Vytautė Markeliūnienė).

### ETNOMUZIKOLOGIJA

#### Bakalauro darbai

Andrius Darčianovas. „Armonikininkų ugdymas Kauno mieste: Algirdo Kasperavičiaus patirtis“ (darbo vadovas doc. Evaldas Vyčinas).

Evelina Murauskaitė. „Vaikų folkloro ansamblis „Ratilėlis“ kartų kaitos aspektu: kultūrinis-sociologinis tyrimas“ (darbo vadovas doc. dr. Rimantas Astrauskas).

## Apdovanojimai

Nacionalinė kultūros ir meno premija skirta prof. Vytautui Anužiui už klasikinės aktorinės mokyklos šiuolaikiškumą.

Vyriausybės kultūros ir meno premija skirta lekt. Juozui Javaičiui.

Vyriausybės kultūros ir meno premija skirta prof. Lionginui Abariui.

Onos Narbutienės premija įteikta pianistei ir pedagogei Liucijai Drąsutienei už lietuvių pianizmo mokyklos istorijos aprėptį knygoje *Lietuvos fortepijono pedagogikos puslapiai. XX amžius* (išleido Lietuvos muzikos ir teatro akademija).

Vytauto Landsbergio premija skirta prof. dr. Rūtai Stanevičiūtei-Kelmickienei už lietuvių muzikos modernėjimo procesų Lietuvoje ir pasaulyje atskleidimą knygoje *Modernumo lygtys: Tarptautinė šiuolaikinės muzikos draugija ir muzikinio modernizmo sklaida Lietuvoje* (išleido Vilniaus dailės akademijos leidykla).

Lietuvos kompozitorių sąjungos premija apdovanotas prof. dr. Rytis Ambrazevičius už novatoriškus lietuvių etninės muzikos akustikos tyrimus anglų kalba išleistoje knygoje *Lietuvių tradicinės muzikos dermės: akustika, suvokimas ir kontekstai* (išleido Kauno technologijos universitetas, Green Prints).

Parengė Paulina Nalivaikaitė

## Apie autorius

**IRENA ALPERYTĖ** – socialinių mokslų daktarė, kultūros ir meno tyrėja, Lietuvos muzikos akademijos Meno vadybos skyriaus, Teatro ir kino fakulteto docentė, taip pat Vilniaus dailės akademijos UNESCO Kultūros vadybos ir kultūros politikos katedros docentė. 1980 m. baigė Vilniaus 31-ąją vidurinę mokyklą, Vilniaus Justino Vienožinskio dailės mokyklą, 1982 m. – Vilniaus konservatoriją (baigė su pagyrimu), 1987 m. – Maskvos valstybinių kultūros institutą (Rusija; įgijo kultūrinės veiklos vadybos specialisto su dramos specialisto specializacija kvalifikaciją), 1991 m. Vilniaus universiteto Žurnalistikos institute baigė vienerių metų žurnalistikos kursą. 1998 m. baigė Niujorko universiteto studijas (JAV; įgijo viešojo administravimo vadybos magistro laipsnį) ir tų pačių metų vasarą atliko stažuotes Lietuvos Respublikos Generaliniame Konsulate Niujorke (JAV) ir Jeilio universiteto „Menų ir idėjų festivalio“ (JAV) veikloje. 2001 m. baigė Dijono universiteto (Prancūzija) specializuotas kultūros ir meno institucijų valdymo studijas ir gavo magistro laipsnį. 2003–2009 m. studijavo Vilniaus Gedimino technikos universitete, Verslo vadybos fakulteto Tarptautinės ekonomikos ir vadybos katedroje (doktorantūros studijos), apgynė daktaro disertaciją „Tarptautinio bendradarbiavimo kultūros sektoriuje vadyba“ ir įgijo socialinių mokslų daktaro laipsnį. 2004 m. ji stažavosi Bragança politechnikos institute (Portugalija). Pagal stažuotčių programą 2013 m. dalyvavo „Erasmus“ mainuose ir aplankė Varviko universiteto kultūros politikos studijų centrą (Jungtinė Karalystė). Laimėjusi Fulbrighto stipendiją, 2016–2017 m. atliko menų lyderystės tyrimus Sirakūzų universitete (JAV).  
irena.alperyte@lmta.lt

**LINAS BALANDIS** 2007–2013 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje (LMTA) studijavo choro dirigavimą (prof. V. Miškinis), 2013–2014 m. – muzikos pedagogiką (laipsnio nesuteikiančios studijos). Nuo 2014 m. yra LMTA meno doktorantas (doc. dr. D. Kalavinskaitė, prof. P. Gylys). 2007–2016 m. tobulinosi B. Makalo (dainavimas, Lenkija), E. Ortnerio (dirigavimas, Austrija), M. A. Carpio (muzikos interpretavimas, Filipinai), M. Tranchant'o (dirigavimas, Prancūzija), G. Grūno (muzikos interpretavimas, Vokietija), G. Venislovo (muzikos interpretavimas, Lietuva), V. Augustino (muzikos interpretavimas, Lietuva), E. Wesbergo (muzikos interpretavimas, Lietuva), T. Caplino (muzikos interpretavimas, Norvegija) ir kitų lektorių vestuose kursuose. 2009 ir 2015 metais už aktyvią kūrybinę veiklą apdovanotas Lietuvos Respublikos Prezidentės padėkomis. 2016 m. dalyvavo LMTA mokslinėje konferencijoje (pranešimo tema „Choras Katalikų Bažnyčioje: samprata, repertuaras, atlikimo pobūdis“). Šiuo metu L. Balandis yra Generolo Jono Žemaičio karo akademijos vyrų choro „Kariūnas“ meno vadovas, berniukų ir jaunuolių choro „Ažuoliukas“ chormeisteris. Tyrimų sritys: choro samprata, repertuaras, atlikimo pobūdis Katalikų Bažnyčios apeigose, lietuvių chorvedžių religinė kūryba.  
linas.balandis@stud.lmta.lt

LAIMA BUDZINAUSKIENĖ 1995 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje baigė muzikologijos bakalauro, 1996 m. – muzikologijos magistro studijas (darbų vadovė doc. dr. Jūratė Gustaitė). 2000 m. apgynė humanitarinių mokslų srities (menotyra, muzikologija) daktaro disertaciją „XVIII a. pabaigos – XIX a. Lietuvos bažnytinės kapelos. Veikla ir repertuaras“ (darbo vadovė dr. J. Trilupaitienė). 1996–2002 m. – Nacionalinės M. K. Čiurlionio menų mokyklos vyr. mokytoja, nuo 2002 m. – Lietuvos kultūros tyrimų instituto mokslo darbuotoja, nuo 2010 m. – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos lektorė, nuo 2012 m. – Muzikos istorijos katedros vedėja, docentė. L. Budzinauskienė yra parašiusi per 20 mokslo straipsnių, skaitė pranešimus Lietuvos ir tarptautinėse konferencijose, 2007–2012 m. – žurnalo *Menotyra* muzikologijai skirto numerio sudarytoja, nuo 2013 m. – žurnalo *Ars et praxis* atsakingoji redaktorė ir sudarytoja. Nuo 2012 m. – Lietuvos kompozitorių sąjungos narė. L. Budzinauskienės mokslinių tyrimų objektas – XVIII–XIX a. Lietuvos muzikos istorija, muzikiniai rankraščiai, personalijos, bažnytinių kapelų veikla ir repertuaras. laima.budzinauskiene@lmta.lt

GRAŽINA DAUNORAVIČIENĖ su pagyrimu baigė Lietuvos valstybinę konservatoriją. Daktaro disertaciją rengė Maskvos P. Čaikovskio konservatorijoje (vadovas prof. habil. dr. J. N. Cholopovas), o apgynė 1990 m. Vilniuje. 2008 m. atliko habilitacijos procedūrą. 1996 m. gavo Saksonijos krašto Kultūros ir švietimo ministerijos stipendiją moksliniam darbui Vokietijoje. Profesorė, habilituota daktarė 2002 m. laimėjo *Oxford Colleges Hospitality scheme* stipendiją moksliniams tyrimams Jungtinėje Karalystėje. 2007 m. gavo DAAD (*Deutscher Akademischer Austauschdienst*) stipendiją moksliniams tyrimams tęsti Leipcigo universitete. Skaitė panešimus ir publikavo straipsnius Lietuvoje, Latvijoje, Vokietijoje, Rusijoje, Gruzijoje, Ukrainoje, Didžiojoje Britanijoje, Belgijoje, Šveicarijoje, Slovėnijoje, Jugoslavijoje, Kinijoje, Italijoje, Suomijoje, JAV ir kt. Parengė ir išleido monografiją *Lietuvių muzikos modernistinės tapatybės žvalgymas* (2016) ir tris kolektyvines monografijas: *Feliksas Bajoras: viskas yra muzika* (2002), *Algirdas Jonas Ambrazas: muzikos tradicijos ir dabartis* (2007) bei *M. K. Čiurlionis: jo laikas ir mūsų laikas* (2013). Įsteigė žurnalą *Lietuvos muzikologija*, sudarė ir išleido 17 jo tomų; žurnalas rengiamas remiantis aukščiausiais mokslinių publikacijų standartais. Šiuo metu toliau rengia penkiatomį studijų vadovą *Muzikos kalba*; du tomai išleisti 2003 ir 2006 metais. 2008–2013 m. G. Daunoravičienė buvo Lietuvos mokslo tarybos HSM komiteto narė. grazina.daunoraviciene@lmta.lt, daunora@gmail.com

VYTAUTAS GIEDRAITIS – lietuvių klarnetininkas, Kauno J. Naujaliao muzikos gimnazijos absolventas (V. Žemaičio kl.). 2007–2008 m. mokėsi Paryžiuje (prof. M. Arrignono kl.), stažavosi Danijos karališkojoje konservatorijoje (prof. J. Jenseno kl.), šiuo metu yra Lietuvos muzikos ir teatro akademijos meno doktorantas (prof. A. Budrio kl., prof. dr. R. Stanevičiūtė-Kelmickienė). Penkiolikos tarptautinių ir respublikinių konkursų laureatas (IV tarptautinis medinių pučiamųjų instrumentų konkursas „Jūrmala 2008“, 38-asis tarptautinis kamerinės muzikos konkursas Šveicarijoje „Lyceum Club International de Suisse“, I tarptautinio J. Pakalnio konkurso antrosios premijos laureatas). 2012 m. laimėjo „Yamaha“ fondo stipendiją. Kaip solistas koncertuoja su žymiausiais Lietuvos kolektyvais – nacionaliniu (LNSO), Lietuvos valstybiniu, LMTA simfoniniu orkestrais. Su jaunųjų Lietuvos atlikėjų trio „Claviola“ aktyviai dalyvauja konkursuose, festivaliuose, įvairiose Europos šalyse atlieka lietuvių kompozitorių kūrinius. Šiuo metu vykdomų meno tyrimų tema – „Prancūzų klarneto mokyklos recepcija ir įtaka šiuolaikinei pučiamųjų instrumentų kultūrai Lietuvoje“. vytautas.giedraitis@lmta.lt

PAULĖ GUDINAITĖ – pianistė, koncertmeisterė. Baigė Kauno J. Gruodžio konservatoriją (2007) bei Lietuvos muzikos ir teatro akademiją; pastarojoje 2011 m. įgijo atlikimo meno bakalauro, 2013 m. – magistro laipsnius (prof. P. Geniušo fortepijono ir prof. I. Armonienės koncertmeisterio klasės). 2012 m. pagal „Erasmus“ mainų programą studijavo F. Mendelssohno-Bartholdy aukštojoje muzikos ir teatro mokykloje Leipcige (Vokietija), prof. Ph. Moll *Lied* klasėje. Šiuo metu tęsia studijas LMTA meno doktorantūroje, prof. I. Armonienės koncertmeisterio klasėje. 2011 m. pelnė geriausios koncertmeisterės diplomą tarptautiniame kamerinio dainavimo konkurse „Beatričė“, 2012 m. tapo I vietos laureate respublikiniame koncertmeisterių konkurse Vilniuje. Aktyviai koncertuoja Lietuvoje ir užsienyje, dalyvavo šiuose festivaliuose: „Vasara su M. K. Čiurlioniu“ (Druskininkai, 2011), „Thomo Manno festivalis“ (Nida, 2012), „Pažaislio muzikos festivalis“ (2015), „Užutrakio vakarai“ (2015). Meninių tyrimų sritis: literatūrinio soneto adaptacija XX–XXI a. kamerinėje vokaliniėje muzikoje, žodžio ir muzikos sąveika, kultūrinis vertimas, atlikimų studijos.  
paulegood@gmail.com

EGLĖ JUCIŪTĖ 2007 m. įstojo į Lietuvos muzikos ir teatro akademiją, prof. V. Gelgoto fleitos klasę. 2011 m. įgijo bakalauro laipsnį, 2012 m. – mokytojo profesinę kvalifikaciją LMTA pedagogikos krypties laipsnio nesuteikiančių studijų programoje, 2013 m. baigė magistrantūros studijas. Šiuo metu studijuoja LMTA doktorantūroje, 2013–2014 m. mokėsi prof. A. Vizgirdos klasėje, nuo 2014 m. rudens – doc. Ilzės Urbanės fleitos klasėje; meno doktorantūros tiriamajam darbui vadovauja doc. dr. L. Budzinauskienė. Nuo 2010 m. groja Lietuvos kariuomenės orkestre, 2016 m. pradėjo dirbti fleitos mokytoja Lietuvos vaikų ir jaunimo laisvalaikio centre. Šiuo metu vykdomų meno tyrimų tema – „XVIII–XXI a. fleitos *vibrato*: kontekstai ir interpretacijos“.  
eglejuciute@yahoo.com

DANUTĖ KALAVINSKAITĖ – muzikologė ir bažnyčios vargonininkė, menotyros mokslų daktarė, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikos teorijos katedros docentė. Mokslinio domėjimosi sritys: Felikso Bajoro kūryba, bažnytinė muzika, šiuolaikinė lietuvių kompozitorių religinė kūryba, muzikos padėtis Katalikų Bažnyčios liturgijoje, religinių apeigų ir meno santykių raida. Šiomis temomis skaitė pranešimų mokslinėse konferencijose, paskelbė straipsnių. Jos daktaro disertacijos tema „*Musicae sacrae* samprata Katalikų Bažnyčios XX–XXI a. pradžios dokumentuose ir šiuolaikinė lietuvių muzika“.  
danute.kalavinskaite@lmta.lt

MANTAUTAS KATINAS baigė Vilniaus „Ąžuoliuko“ muzikos mokyklą (mokytojai pianistai Natalija Kosenko ir Juozas Rimtenis Šimulynas) bei Lietuvos muzikos ir teatro akademiją (pianistės Gražina Ručytė-Landsbergienė ir Veronika Vitaitė). Studijas tęsė Karališkojoje muzikos akademijoje Londone, kurioje įgijo magistro laipsnį. Čia studijavo pas žymią pianistę ir pedagogę Sulamitą Aronovskį, kurios patirtis jam yra reikšminga iki šiol. Atlikėjas taip pat stažavosi pas Vladimirą Krainevą. Šiuo metu M. Katinas yra LMTA meno doktorantas. 2010 m. atlikėjas laimėjo pirmąją vietą ir *Philomuses* asociacijos apdovanojimą tarptautiniame *Ile de France* pianistų konkurse. Jis kviečiamas koncertuoti Prancūzijoje, Šveicarijoje, Didžiojoje Britanijoje, Baltijos šalyse ir Airijoje. Su Lietuvos kameriniu, Vilniaus Šv. Kristoforo ir Lietuvos nacionaliniu simfoniniu orkestrais atliko J. S. Bacho, J. Haydno, W. A. Mozarto, F. Liszto ir S. Rachmaninovo koncertus. Pianistas bendradarbiavo su dirigentais Sauliumi Sondeckiu, Josefu Wallnigu, Donatu Katkumi ir kt.  
mantautas.katinas@gmail.com

IVAN KUZMINSKYI – muzikologas (istorinė muzikologija), tęsia podoktorantūros studijas Ukrainos nacionalinėje P. Čaikovskio muzikos akademijoje (Kijevas). Jo vadovė – prof. habil. dr. Nina Gerasimova-Persidskaja. Tyrimo objektas – XVI–XVIII a. Ukrainos muzikos istorija, išskirtinis dėmesys skiriamas partiesiniam giedojimui, instrumentinei muzikai, muzikos teorijos traktatams. Kuzminskio tyrimų akiratyje – ir Ukrainos bei Baltarusijos religinės ir pasaulietinės muzikos ryšiai su kitomis muzikos kultūromis (Abiejų Tautų Respublikos, Rusijos ir kt.). Muzikologo darbai nuo 2009 m. publikuoti Ukrainoje ir Lietuvoje (*Lietuvos muzikologija*, 2012).

RITA MAČILIŪNAITĖ-DOČKUVIENĖ – kompozitorė, šiuolaikinės muzikos atlikėja. 2010 m. įgijo magistro laipsnį Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, 2012 m. – pedagogo kvalifikaciją, šiuo metu tęsia doktorantūros studijas (darbo tema „Muzikinės naracijos komponavimo būdai postdraminiame teatre“). Kompozitorė stažavosi Vokietijoje, Didžiojoje Britanijoje, Olandijoje, Lenkijoje ir Latvijoje, pagal mainų programą studijavo Hagos Karališkojoje konservatorijoje. Menininkė yra sukūrusi daugybę tarpdisciplininių projektų, performansų, per 40 akustinių ir elektroakustinių kompozicijų, 5 operas; parašė muziką 30-čiai teatro ir šokio spektaklių, 8 eksperimentiniams filmams. Nuo 2014 m. dirba muzikos padalinio vedėja Lietuvos rusų dramos teatre. 2014 m. Mačiliūnaitei buvo paskirta Lietuvos mokslo tarybos stipendija už akademinis doktoranto pasiekimus, tais pačiais metais apdovanota Auksiniu scenos kryžiumi už spektaklių „59°Online“, „W(o)men“, „Eugenijus Oneginas“ muziką, 2015 m. kartu su kūrybine grupe pelnė antrą Auksinį scenos kryžių už spektaklį „Smėlio žmogus“.

r.maciliunaite@gmail.com

VYGINTAS ORLOVAS – Vilniaus dailės akademijos lektorius ir meno doktorantas. Jo kūrybinės praktikos tyrimų objektas – vertimas ir transformacijos procesai tarp skirtingų medijų ir raiškų, o pagrindinis dėmesys yra skiriamas vaizdo ir garso ryšiams. Nuo 2009 m. aktyviai dalyvauja parodose ir meno festivaliuose Lietuvoje ir užsienyje (Švedijoje, Latvijoje, Norvegijoje ir JAV). Moksliniuose tyrimuose, panašiai kaip ir kūrybinėje praktikoje, remdamasis meninio tyrimo principais, Orlovas nagrinėja tiek įvairias garso ir vaizdo jungtis, tiek patį transformacijos procesą tarp skirtingų medijų. Nuo 2014 m. skaito pranešimus meno, meno filosofijos ir muzikos temoms skirtose konferencijose.

vygintas.orlovas@vda.lt

HELMUTAS ŠABASEVIČIUS 1989 m. baigė Vilniaus dailės institutą (dabar – Vilniaus dailės akademija), 1993 m. apgynė humanitarinių mokslų srities menotyros krypties daktaro disertaciją, nuo 1997 m. dirba Lietuvos kultūros tyrimų instituto Muzikos ir teatro istorijos skyriuje. Tyrimų sritys: Lietuvos teatro, dailės, scenografijos, choreografijos istorija, XIX a. vaizdų kultūra, teatro ir dailės ryšiai. Šiomis temomis paskelbė mokslinių ir populiariųjų straipsnių Lietuvos ir užsienio spaudoje, skaitė pranešimus konferencijose. Dėsto Vilniaus dailės, Lietuvos teatro ir muzikos akademijose, yra meno kultūros žurnalo *Krantai* vyriausiasis redaktorius.

helmutass@gmail.com

VIRGINIJA UNGURAITYTĖ-LEVICKIENĖ – pianistė, tarptautinių konkursų laureatė. 2005 m. baigė Kauno J. Gruodžio konservatoriją (dėst. S. Bielionytės kl.). 2009 m. įgijo bakalauro laipsnį Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Kauno fakultete. 2007 m. pagal „Erasmus“ mainų programą stažavosi Štutgarto aukštojoje muzikos mokykloje (Vokietija, prof. H. P. Stenzl kl.). Magistro studijas tęsė Vytauto Didžiojo universiteto Muzikos akademijoje (prof. R. Rikterės kl.). 2011 m. įgijo atlikimo meno ir pedagogikos magistro laipsnius. Šiuo metu yra Lietuvos muzikos ir teatro akademijos doktorantė (mokslo darbo vadovė doc. dr. A. Versekėnaitė, meno darbo vadovas prof. Z. Ibelgaupas). Pianistė aktyviai koncertuoja solo ir kartu su kitais jaunosios kartos muzikais. Dirba pedagoginį darbą Kauno J. Naujaliao gimnazijoje.  
virgungu@gmail.com

AUDRA VERSEKĖNAITĖ – humanitarinių mokslų daktarė (2006), Lietuvos muzikos ir teatro akademijos docentė, Muzikos teorijos katedros vedėja (nuo 2008), Šiaurės ir Baltijos šalių muzikos teorijos tinklo organizacinės tarybos narė (nuo 2010). Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikos teorijos katedroje dėsto nuo 2004 metų. Stažavosi Helsinkio universitete (2003), dalyvavo tarptautinėse konferencijose (Lietuvoje, Suomijoje, Prancūzijoje, Slovėnijoje, Latvijoje, Estijoje, Didžiojoje Britanijoje), paskelbė mokslinių straipsnių Lietuvoje ir užsienyje. Mokslinių interesų sritys: XX–XXI a. muzikos formos, kompozicinių technikų, intertekstualumo aspektai.  
audra.versekenaite@lmta.lt

RŪTA VOSYLIŪTĖ – barokinės muzikos dainininkė. Dešimt metų mokėsi Nacionalinėje M. K. Čiurlionio menų gimnazijoje ir įgijo chorinio dirigavimo specialybę. Dainavimo specialybės bakalauro studijas (2005–2009) baigė Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje (prof. S. Stonytė). Italijoje, A. Pedrollo Vičenzos konservatorijoje (2009–2011), baigė specializuotas barokinio dainavimo magistro studijas (prof. P. Vaccari, prof. G. Banditelli). Šiuo metu (nuo 2014) yra meno doktorantūros studentė (prof. S. Stonytė, prof. habil. dr. G. Daunoravičienė). Barokinio dainavimo meistriškumo kursuose tobulinosi su P. Lucciarini (Pesaras, 2010), Sara Mingardo (Neapolis, 2010), Paulu Agnew (Veimaras, 2013). Ji yra senosios muzikos tarptautinių konkursų laimėtoja: „Fatima Terzo“ (Vičenza, 2011) – pirmoji vieta, „Francesco Provenzale“ (Neapolis, 2009) – antroji vieta. Aktyviai dalyvauja įvairiuose koncertuose ir senosios muzikos festivaliuose Lietuvoje ir Europoje. Kaip solistė koncertuoja su „Baroko operos teatru“, ansambliais „Chiaroscuro“, „Canto Fiorito“, taip pat yra bendradarbiavusi su „La Venexiana“, „Sonatori de la Gioiosa Marca“, „Cantar Lontano“, „De Labyrinth“ ir „Rosso Porpora“.  
ruta.vosyliute@stud.lmta.lt

## About the authors

**IRENA ALPERYTĖ** – PhD in Social Sciences, culture and art researcher, Associate Professor in the Art Management Department, Theatre and Film Faculty at the Lithuanian Academy of Music. She also teaches in the UNESCO Cultural Management and Cultural Policy Department within the Vilnius Academy of Art. Education: in 1980 she graduated from Secondary School no. 31 in Vilnius, and the Vilnius Justinas Vienožinskis Art school. In 1982 she graduated with honours from the Vilnius Conservatory, in 1987 she attended the Moscow State Institute of Culture (Russia) (where she acquired a cultural specialist's professional degree with the qualification of a drama team leader). In 1991 she completed one year of a journalism course at the Vilnius University Institute of Journalism. In 1998 she graduated from New York University (USA) (Master's degree in Public Administration Management), and in the same year she completed an internship at the Consulate General of the Republic of Lithuania in New York (USA) and at the Yale University Festival of Arts and Ideas (USA). In 2001 she graduated from the University of Dijon (France) where she acquired a specialisation in cultural and art institution management (Master's degree). During 2003–2009 she studied at Vilnius Gediminas Technical University, Faculty of Business Management of International Economics and Management (PhD studies), defended her thesis "Managing International Relations in the Sector of Culture" and gained her PhD. In 2004 she completed her internship at the Bragança Polytechnic Institute (Portugal). In 2013, she participated in the Erasmus exchange program and visited the Warwick University Cultural Policy Studies Centre (United Kingdom) with the job shadowing program. In 2016–2017 she did her research under the auspices of the Fulbright foundation at Syracuse University, USA.  
alperyte@gmail.com

**LINAS BALANDIS** – a choir conductor, a doctoral student in the arts at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, an artistic director of the male choir "Kariūnas" at General Jonas Žemaitis Military Academy of Lithuania, a choirmaster of the boys' and youth choir "Ąžuoliukas". Research areas: the concept, repertoire and nature of performance in the rites of the Catholic Church, Lithuanian choir conductors' religious music.  
l.balandis@gmail.com

**LAIMA BUDZINAUSKIENĖ** is an associate professor at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (from 2016), and has been the head of the Department of History of Music (since 2012). She graduated from the Lithuanian Academy of Music and Theatre in 1995 with a Bachelor's degree in Musicology, and in 1996 she continued with her Master's studies in musicology (supervisor Assoc. Prof. Dr. Jūratė Gustaitė). In 2000 she defended her doctoral dissertation in humanities (art research, musicology) on "Late 18th-century–19th-century Lithuanian church capellas. Activities and repertoire" (supervisor Dr. J. Trilupaitienė). From 1996–2002 she was a senior teacher at the National M. K. Čiurlionis Art School, and from 2002, she has been a research fellow at the

Lithuanian Institute of Cultural Research. L. Budzinauskienė has written over 20 scientific articles and read papers at Lithuanian and international conferences, and in 2007–2012 she was the compiler of the *Menotyra* journal dedicated to musicology. From 2013 she has served as the editor in chief and compiler of the *Ars et praxis* journal. She has been a member of the Lithuanian Composers' Union since 2012. Budzinauskienė's objects of scientific research are 18th–19th-century Lithuanian music history, musical manuscripts, personalities from this field, and the activities and repertoire of church capellas.

laima.budzinauskiene@lmta.lt

GRAŽINA DAUNORAVIČIENĖ, Prof. Dr Habil., graduated *cum laude* from the Lithuanian Conservatory, and held a scholarship to study and do doctoral research at the Moscow Tchaikovsky Conservatory, in the Department of Music Theory (with Prof. J. N. Kholopov). In 1996 she was awarded a scholarship from the Ministry of Culture and Education of Saxon Lands to do research in Germany. In 2002 she was invited by the Open Society Institute (OSF-L) to Oxford University (UK) under the Oxford Colleges Hospitality scheme. In 2007 she received the DAAD (*Deutscher Akademischer Austauschdienst*) grant for research in Leipzig University. She has presented reports and published scientific articles in Lithuania, Latvia, Poland, Germany, Russia, Georgia, Ukraine, Great Britain, Belgium, Switzerland, Slovenia, Yugoslavia, China, Italy, Finland and the United States, etc. Daunoravičienė is author of the monograph *Exploration of the Modernistic Identity of Lithuanian Music* (2016), edited the monographs *Feliksas Bajoras: Everything is Music* (2002), *Algirdas Jonas Ambrazas: Musical Traditions and the Present* (2007) and *M.K. Čiurlionis: his time and our time* (2013). She is also a founder, compiler and editor-in-chief of the collection of scientific articles *Lithuanian Musicology* (17 volumes have already been published), which is published up to the highest standards of scientific magazines. Now she is preparing (as a scientific editor, compiler and author) a solid study guide *The Language of Music* consisting of five books, the first two having been published in 2003 and 2006. In 2008–2013 she was a member of the Research Council of Lithuania, as a representative of the Committee of Humanities and Social Sciences.

grazina.daunoraviciene@lmta.lt, daunora@gmail.com

VYTAUTAS GIEDRAITIS – clarinettist, a representative of younger generation, graduated from the J. Naujalis Music Gymnasium in Kaunas, where he studied with V. Žemaitis. He also honed his skills under Prof. M. Arrignon in Paris (2007–2008), Prof. J. Jensen at the Royal Danish Academy of Music. Currently he is furthering his education (Prof. A. Budrys and Prof. Dr R. Stanevičiūtė-Kelmickienė) in artistic doctorate studies (LAMT). Giedraitis is a winner of 15 national and international competitions, and has taken part in various festivals including D. Oistrakh (Estonia). As a soloist he has appeared with the Lithuanian National Symphony Orchestra, Lithuanian State Symphony Orchestra, Lithuanian Chamber Orchestra, Lithuanian Academy of Music and Theatre Symphony Orchestra, Pärnu Chamber Orchestra, Kaunas Chamber Orchestra and St Christopher Chamber Orchestra. Giedraitis is a member of the Lithuanian National Symphony Orchestra and Trio *Claviola* with two other young Lithuanian musicians – pianist Ugnė Antanavičiūtė and violist Jurgis Juozapaitis. The Trio has taken part in festivals, performing Lithuanian music in various European countries. Vytautas' current doctorate research is on “Reception of the French Clarinet School and its Impact on Wind Instrument Culture in Lithuania”.

giedraitisv@gmail.com



PAULĖ GUDINAITĖ – pianist-accompanist, graduated from the Kaunas J. Gruodis Conservatory (2007) and the Lithuanian Academy of Music and Theatre, where she gained piano Bachelor (2011) and Master (2013) degrees of performance art in the classes of Prof. P. Geniušas (piano) and Prof. I. Armonienė (piano accompaniment). In 2012 she was an Erasmus Exchange student at the Hochschule für Musik und Theatre Leipzig in Prof. Ph. Moll's *Lied* interpretation class. Now she is continuing her PhD studies in the arts at the LAMT in Prof. I. Armonienė's piano accompaniment class. In 2011 she won a diploma for the best piano accompanist in Chamber Vocal Music at the International Competition Beatričė and in 2012 – 1st prize in the National Competition of Piano Accompanists. She actively performs in Lithuania and abroad, and had taken part in such festivals as: Summer with M. K. Čiurlionis (Druskininkai, 2011), Thomas Mann Festival (Nida, 2013), Pažaislis Music Festival (2015), Užutrakis Evenings (2015). Her fields of artistic research are: adaptation of the literary sonnet in 20th–21st-century vocal chamber music, word and music interaction, cultural translation, performance studies.  
paulegood@gmail.com

EGLĖ JUCIŪTĖ was born in Kaunas, on 31st December, 1987, into a musical family. In 2007 she was admitted to the Lithuanian Academy of Music and Theatre as a student of Prof. V. Gelgotas. She obtained her Bachelor degree in 2011. Having completed a non-degree teacher education program at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, she received a teacher's license in 2012. In 2013 she completed her Master's studies. Eglė Juciūtė is currently a PhD student at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. In 2013–2014 she studied under Prof. A. Vizgirda, and since the autumn of 2014, she's been studying with Assoc. Prof. Ilze Urbane and Assoc. Prof. Laima Budzinauskienė. Since 2010 she's been playing in the Lithuanian Military Orchestra, and in 2016 she started working as a flute teacher at the Lithuanian Children and Youth Centre. The topic of her current artistic research is "Flute *vibrato* in the 18th–21st centuries: contexts and interpretations".  
eglejuciute@yahoo.com

DANUTĖ KALAVINSKAITĖ – PhD, musicologist and church organist, an associate professor at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, in the Department of Music Theory. Her domain of scientific interest lies in the works of Feliksas Bajoras, sacred music, contemporary church music of Lithuanian composers, the role of music in the Catholic Church, liturgical rites and art, and development thereof. These topics are covered in articles published by the author and in her presentations made at scientific conferences. The subject of her doctoral dissertation was "The Concept of *Musica sacra* in the Documents of the Catholic Church in the 20th and the Early 21st Century and Lithuanian Contemporary Music".  
dkalavinskaite@gmail.com

MANTAUTAS KATINAS – well known in the Baltic States, France, England, Switzerland and Ireland as a talented performer, Mantautas Katinas has also delighted audiences as a musician involved in innovative multi-disciplinary projects, combining music with the visual arts, poetry, literature and theatre. In 2010, Katinas won first prize in the Île de France International Piano Competition. His interest in various artistic idioms and genres subsequently led him to develop trans-disciplinary

artistic collaboration, encouraged by Chantal Stigliani. Invitations followed for engagements in festivals and special events throughout France, as well as for repeated recitals in Paris, promoted by the Philomuses Association. Mantautas Katinas spent his formative years at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (LAMT) and continued at the Royal Academy of Music in London, where in 2010 he was awarded a Master's degree in Performance. There he studied with the renowned pianist Sulamita Aronovsky, who continues to guide him. Currently Katinas is working on his doctoral research project at the LAMT.  
mantautas.katinas@gmail.com

IVAN KUZMINSKYI is a musicologist (historical musicology) and postdoctoral researcher at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv). His supervisor is Prof. habil. Dr. Nina Gerasymova-Persydska. The object of analysis in his creative practice is research of the Ukrainian musical history of the early modern period (the 16th–18th centuries), in particular: *partes* singing, instrumental music, music-theoretical treatises. Also, he is researching the connection of Ukrainian and Belarusian music (religious and secular) with music of other cultures (the Polish-Lithuanian Commonwealth, Tsardom of Muscovy and Russian Empire). He has been publishing his scientific works since 2009 in Ukraine and Lithuania (*Lietuvos muzikologija*, 2012).  
kuzminskyi.ivan@gmail.com

RITA MAČILIŪNAITĖ-DOČKUVIENĖ is a composer and contemporary music singer. In 2010, Rita graduated from the Lithuanian Academy of Music and Theatre (Master's degree in the arts); in 2012, she obtained a pedagogical qualification, and currently is a arts doctoral student. In 2014, the Research Council of Lithuania gave her a grant for academic achievements as a PhD candidate. The composer completed internships in various countries. In 2007, she studied at the Hague Royal Conservatory. Mačiliūnaitė has written many inter-disciplinary performances, over 40 acoustic and electro-acoustic compositions, and five operas. She has composed music for 30 theatre and dance performances, and eight experimental films. Since 2014, she has been working as Head of the Music Department at the Russian Drama Theatre of Lithuania. In 2014, she was awarded with a Golden Stage Cross for the performances *59'Online*, *W(o)men*, and *Eugene Onegin* and in 2015, together with her colleagues, she received another Golden Stage Cross for the performance *Sand Man*.  
r.maciliunaite@gmail.com

VYGINTAS ORLOVAS is a lecturer and doctoral student at the Vilnius Academy of Arts. The object of analysis in his creative practice is the translation and transformation processes involved in the shift from one media to another, mainly focusing on the relations of sound and image. He has been exhibiting his works and performing since 2009 in Lithuania and abroad (Sweden, Latvia, Norway, USA). Similarly, as in his creative practice, Orlovas focuses his scholarly research on various aspects of the relations of sound and image and the transformation processes involved in the change of media through artistic research. He has been presenting papers at conferences mostly dedicated to the topics of art and art philosophy since 2014.  
vygintas.orlovas@vda.lt

HELMUTAS ŠABASEVIČIUS graduated from the Vilnius Art Institute (now – the Vilnius Academy of Arts) in 1989, in 1993 he received his doctoral degree in the field of Art History, and since 1997 he has been working as scientific researcher in the Department of Music and Theatre History of the Lithuanian Culture Research Institute. His fields of interest are the history of Lithuanian ballet and set design, visual culture of the 19th century, the relationship between visual art and theatre, plus he is an author of a number of scientific and popular publications on these subjects. He teaches at the Vilnius Academy of Arts and the Lithuanian Academy of Music and Theatre, edits the magazine of artistic culture *Krantai*, and participates in local and international scientific conferences.

helmutass@gmail.com

VIRGINIJA UNGURAITYTĖ-LEVICKIENĖ is an international award-winning pianist. She graduated from the Kaunas J. Gruodis Conservatory in 2005 (lecturer S. Bielionytė). In 2009, she obtained her Bachelor's degree at the Lithuanian Academy of Music and Theatre Kaunas Faculty. In 2007 completed an internship at Stuttgart High Musical School (Germany, Prof. H. P. Stenzl) as part of the Erasmus program. Virginija continued her Master's studies at Vytautas Magnus University's Music Academy (prof. R. Rikterė). In 2011, she obtained Master's degrees in arts and pedagogy. Currently Virginija Unguraitytė-Levickienė is a doctoral student at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, her academic advisor is Assoc. Prof. Dr A. Versekėnaitė, and her art work advisor is Prof. Z. Ibelgauptas. Virginija is an active pianist giving solo concerts as well as concerts with other musicians of the younger generation. She teaches at the Kaunas J. Naujalis Gymnasium.

virgungu@gmail.com

AUDRA VERSEKĖNAITĖ has a PhD in humanities (2006), is an Assoc. Prof. at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, and the head of the Department of Theory of Music (since 2008). She is a member of the Nordic–Baltic Network of Music Theory (since 2010). Since 2004 she has been a lecturer at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, in the Department of Theory of Music. She won a scholarship to study and conduct research at Helsinki University (2003), made presentations at international conferences in Lithuania, Finland, France, Slovenia, Estonia, Latvia and the UK, and has published a number of research articles in Lithuania and abroad. Her areas of research interest includes the aspects of musical form, composition techniques, intertextuality and others in the music of the 20th and 21st centuries.

audra.versekenaite@lmta.lt

RŪTA VOSYLIŪTĖ – a baroque music singer, she studied choir conducting at the National M. K. Čiurlionis School of Music and Art for ten years. She finished her singing bachelor studies (2005–2009) at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (Prof. S. Stonytė). She also finished specialised baroque singing master studies (Prof. P. Vaccari, Prof. G. Banditelli) at the A. Pedrollo Conservatory of Vicenza in Italy. Now (from 2014) she is engaged in arts doctoral studies (Prof. Sigutė Stonytė, Prof. habil. Dr G. Daunoravičienė). She had master classes with P. Lucciarini (Pesaro, 2010), Sara Mingardo (Naples, 2010), and Paul Agnew (Weimar, 2013). She has participated

and been a winner of international contests of early music, such as: *Fatima Terzo* (Vicenza, 2011, 1st place), *Francesco Provenzale* (Naples, 2009, 2nd place). Rūta is very active in giving concerts and taking part in festivals of early music in Lithuania and Europe. She also appears in concert with the Theatre of Baroque Opera, the ensembles *Chiaroscuro*, *Canto Fiorito*, also, she has collaborated with *La Venexiana*, *Sonatori de la Gioiosa Marca*, *Cantar Lontano*, *De Labyrintho* and *Rosso Porpora*.  
garbane09@gmail.com

## Atmena autoriams

Mokslinio straipsnio ir šaltinio publikacijos apimtis – 20 000–30 000 sp. ž. Didesnės apimties publikacijos skelbiamos tik pritarus redakcinei kolegijai.

Publikacijos struktūra: straipsnio pavadinimas, autoriaus vardas, pavardė; įstaigos, kurioje straipsnis parašytas, pavadinimas; anotacija (privalu suformuluoti tyrimų tikslą, nurodyti uždavinius, įvardyti objektą, metodus, aptarti nagrinėjamos problemos ištyrimo lygi), reikšminiai žodžiai, tekstas, literatūros sąrašas. Mokslo straipsnio pabaigoje turi būti pateikiama santrauka ir reikšminiai žodžiai užsienio kalba (jei straipsnis pateiktas užsienio k., tada santrauka ir reikšminiai žodžiai – lietuvių k.). Santraukos apimtis – 1000–1500 sp. ž. Straipsnio pabaigoje nurodoma publikacijos įteikimo data.

Tekstai pateikiami *Microsoft Word* programa *Times New Roman* šriftu, 12 pt dydžiu, 1,5 li intervalu. Nuotraukos pateikiamos \*.tif arba \*.jpg formatais (pageidautina ne mažesne kaip 300 dpi raiška), surinkti natų pavyzdžiai – vektoriniais \*.pdf arba \*.eps formatais, skenuotos iliustracijos – \*.tif formatu (ne mažesne kaip 300 dpi raiška).

*ARS ET PRAXIS* laikosi toliau aptartos citavimo, nuorodų pateikimo ir literatūros sąrašo sudarymo tvarkos:

1. Citata žymima kabutėmis.

1.1. Kai citata yra didesnės apimties negu kelios eilutės, ji iškeliamą į atskirą pasitraipą; esant reikalui ji gali būti pateikta mažesniu ar kitu šriftu.

1.2. Visos darbo autoriaus korekcijos citatoje žymimos laužtiniais skliaustais. Pateikiant citatą ne nuo sakinio pradžios, ji pradedama rašyti mažąja raide, pradžioje daugtaškis nerašomas. Kai citata baigiama anksčiau nei cituojamo sakinio pabaiga, po jos rašomas daugtaškis laužtiniuose skliaustuose.

1.3. Citatas kitomis kalbomis rekomenduojama pateikti išverstas į lietuvių kalbą. Prireikus citatos pateikiamos ir originalo kalbomis, tada jas rekomenduojama išversti išnašoje.

2. Asmenvardžiai lotyniškais rašmenimis pateikiami originalo rašyba, kiti transliteruojami į lotynišką abėcėlę pagal Lietuvių kalbos komisijos patvirtintas taisykles. Pirmą kartą rašomas visas asmenvardis, toliau – tik pavardė, o esant reikalui (kai sutampa kelių asmenų pavardės) – pavardė su inicialu.

3. Straipsnyje taikoma ištisinė išnašų numeracija. Išnašos dedamos puslapio apačioje. Literatūros nuorodos pateikiamos pagrindiniame tekste, ne išnašose. Jose skliaustuose nurodoma autoriaus pavardė, leidimo metai ir puslapiai.

4. Literatūros sąrašas sudaromas abėcėlės tvarka pagal autorių pavardes. Kirilika paskelbti leidiniai netransliteruojami ir pateikiami literatūros sąrašo gale.

**Knygos:**

Tyla, A. *Garšvių knygnešių draugija*. Vilnius: Mintis, 1991.

Merkys, V. *Motiejus Valančius: Tarp katalikiškojo universalizmo ir tautiškumo*. Vilnius: Mintis, 1999.

*Gaidos obertonai: 1991–2009. Recenzijos, pokalbiai, reminiscencijos*. Sudarytoja R. Stanevičiūtė. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2011.

Zinkevičius, Z. Rinktiniai straipsniai. T. 2: *Valstybė ir kalba. Senųjų raštų kalba. XVIII–XIX a. rašomoji kalba. XX amžius. Rytų Lietuva*. Vilnius: Lietuvių katalikų mokslo akademija, 2002.

**Straipsnis knygoje:**

Aleksandravičiūtė, A. Naujųjų amžių ornamentika Hozijaus namų tapyboje. *Kuriantis protas brangesnis nei turtai* [recenzuotų mokslinių straipsnių ir recenzijų rinkinys]. Vilnius, 2009, p. 4–60.

**Straipsnis periodiniame leidinyje:**

Andrijauskas, A. Chaimas Soutine'as – tragiškojo modernizmo korifėjus. *Metai*, 2009, Nr. 2, p. 124–137.

**Straipsnis daugiatomiam leidinyje:**

Mickūnaitė, G. Didžiojo kunigaikščio medžioklė: pasakojimas, vaizdas, alegorijos. *Acta Academiae Artium Vilmensis*. T. 55: *Lietuvos dvarai: kultūros paveldo tyrinėjimai*. Vilnius, 2009, p. 7–22.

**Straipsnis internetiniame žurnale:**

Vidžiūnienė, A. 1990–2000 metai: Lietuvos politinio elito formavimasis. *Sociumas*, 2000, Nr. 19 <<http://www.sociumas.lt/Lit/nr19/elite.asp>> [žiūrėta 2013 07 31].

**Rankraštiniai dokumentai:**

*Дело о приписании к Сурдецкому монастырю вольных людей*. [Ковно], 1843, октябрь. *Kauno apskrities archyvas*, f. 49, ap. 1, b. 614, l. 1–4.

**Elektroniniai dokumentai:**

Caroll, L. *Alice's Adventures in Wonderland* [interaktyvus]. Texinfo ed. 2.1. [Dortmund, Germany]: WindSpiel, November 1994. Prieiga per internetą: <<http://www.germany.eu.net/books/carroll/alice.html>> [žiūrėta 1995 02 10].

5. Straipsnio autorius atskirame lape lietuvių ir anglų kalbomis turi pateikti trumpą savo mokslinę biografiją – nurodyti svarbiausius darbus, mokslinius interesus.

6. Mokslo straipsnis atsiunčiamas elektroniniu paštu. Redakcinė kolegija gali paprašyti pateikti straipsnį atspausdintą (A4 formatas) ir įrašytą CD. Iliustracijos pateikiamos atskirais lapais kartu su jų sąrašu ir aprašais. Spausdinti tekstai ir iliustracijos, diskelių ir CD pavidalo laikmenos autoriams negražinamos.

7. Visus mokslo straipsnius anonimiškai recenzuoja du recenzentai. Autoriai su recenzijomis supažindinami tik tuo atveju, jei tekstai įvertinti kaip taisytini. Redakcinė kolegija neįsipareigoja teikti paaiškinimus atmestų tekstų autoriams. Maksimalus terminas, per kurį redakcinė kolegija priima sprendimą skelbti, atmesti ar grąžinti tekstą taisyti, yra 4 mėnesiai.

## Guide for authors

Scientific articles and source publications should be between 20,000 and 30,000 characters. Longer publications will be published only after the editorial board's approval.

Publication structure: article title, author's name and surname; name of the institution where the article was written; abstract (clearly list the research aims, objectives, object of the research, methods, and discuss the level of analysis of the topic of discussion), keywords, text, list of references. A summary must be given at the end of the article along with the keywords in English (if the article is submitted in a language other than Lithuanian, then the summary and keywords must be in Lithuanian). The summary must be between 1,000 and 1,500 characters. The article submission date should also be shown at the end of the article.

Texts should be written using Microsoft Word in 12 point Times New Roman with 1.5 line spacing. Illustrations should be submitted in \*.tif or \*.jpg formats (no less than 300 dpi is preferable), while music examples should be in vector \*.pdf or \*.eps formats. Scanned illustrations should be in \*.tif format (no less than 300 dpi).

*ARS ET PRAXIS* abides by the following procedure for citation, source referencing and the list of literature:

1. Citations are to be in quotation marks.
  - 1.1. When a citation is over three lines in length, it should be set apart in a separate paragraph; if needed, it may be presented in a smaller or a different font.
  - 1.2. Any corrections made by the author to the citation should be in square brackets. When a citation does not begin from the start of the sentence, it should start in lowercase, suspension points are not to be written at the beginning. When a citation ends before the end of the sentence, suspension points are to be included in square brackets.
  - 1.3. Citations in other languages should be translated into Lithuanian. If needed, citations may be given in the original language, and then should be translated and included in a footnote reference.

2. Names in Latin lettering should be given in the original language, while names written in other languages should be transliterated using the Latin alphabet according



to the rules set down by the Lithuanian Language Commission. The person's full name should be written the first time it is mentioned, thereafter – only the surname, and if needed (when several people have the same surname) – the surname and first initial.

3. Continuous numeration of footnotes (not endnotes) should be used in each article. Literature references should be given in the body of the text, not as footnotes. In brackets indicate the author's surname, year of publication and page number(s).

4. The list of references should be in alphabetical order based on the author's surname. Publications in Cyrillic should not be transliterated and should be given at the end of the list of references.

**Books:**

Tyla, A. *Garšvių knygnešių draugija*. Vilnius: Mintis, 1991.

Merkys, V. *Motiejus Valančius: Tarp katalikiškojo universalizmo ir tautiškumo*. Vilnius: Mintis, 1999.

*Gaidos obertonai: 1991–2009. Recenzijos, pokalbiai, reminiscencijos*. Sudarytoja R. Stanevičiūtė. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2011.

Zinkevičius, Z. Rinktiniai straipsniai. T. 2: *Valstybė ir kalba. Senųjų raštų kalba. XVIII–XIX a. rašomoji kalba. XX amžius. Rytų Lietuva*. Vilnius: Lietuvių katalikų mokslo akademija, 2002.

**Article in a book/compilation:**

Aleksandravičiūtė, A. Naujųjų amžių ornamentika Hozijaus namų tapyboje. *Kuriantis protas brangesnis nei turtai* [recenzuotų mokslinių straipsnių ir recenzijų rinkinys]. Vilnius, 2009, p. 4–60.

**Article in a periodical journal:**

Andrijauskas, A. Chaimas Soutine'as – tragiškojo modernizmo korifėjus. *Metai*, 2009, Nr. 2, p. 124–137.

**Article in a multi-volume publication:**

Mickūnaitė, G. Didžiojo kunigaikščio medžioklė: pasakojimas, vaizdas, alegorijos. *Acta Academiae Artium Vilnensis*. T. 55: *Lietuvos dvarai: kultūros paveldo tyrinėjimai*. Vilnius, 2009, p. 7–22.

**Article in an online journal:**

Vidžiūnienė, A. 1990–2000 metai: Lietuvos politinio elito formavimasis. *Sociumas*, 2000, Nr. 19 <<http://www.sociumas.lt/Lit/nr19/elite.asp>> [žiūrėta 2013 07 31].

**Manuscript/archive documents:**

*Дело о приписании к Сурдецкому монастырю вольных людей*. [Ковно], 1843, октябрь. *Kauno apskrities archyvas*, f. 49, ap. 1, b. 614, l. 1–4.

**Online documents:**

Caroll, L. *Alice's Adventures in Wonderland* [interaktyvus]. Texinfo ed. 2.1. [Dortmund, Germany]: WindSpiel, November 1994. Prieiga per internetą: <<http://www.germany.eu.net/books/carroll/alice.html>> [žiūrėta 1995 02 10].

5. Authors should submit a short academic biography in Lithuanian and English on a separate page, indicating their most significant works and academic interests.

6. Scientific articles should be sent by e-mail and upon the request of the editorial board, they may be printed on paper (A4) and saved on CD. Illustrations should be submitted on separate pages along with a list. Printed texts and illustrations, and data-saving devices are not returned to the author.

7. All scientific articles are anonymously peer reviewed. Authors are only informed of the reviews when it is considered that corrections need to be made to the text. The editorial board is not obliged to give explanations as to why certain texts are rejected. The maximum term during which the editorial board should decide whether to publish, reject or return a text for correction is four months.