

Rūta LIPINAITYTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

## Gidono Kremerio mokykla: kova su komfortu, arba „nepatogumo principas“

ANOTACIJA. Žymus ir originalus smuikininkas Gidonas Kremeris nedirba ir niekuomet nedirbo pedagoginio darbo. Savo patirčiai perduoti jis pasirinko labiau eksperimentinį kelią: 1997 m. įkūrė kamerinį orkestrą „Kremerata Baltica“ ir su jaunimu bendrauja kartu su jais muzikuodamas. Per 16 metų kolektyvas tapo gerai žinomas visame pasaulyje. Straipsnio autorė yra šio orkestro narė nuo įkūrimo pradžios, tad daugelio metų grojimas jame ir bendravimas su tokią asmenybe kaip Kremeris jai buvo ne tik instrumentinio grojimo, bet ir muzikinio suvokimo, netgi apskritai viso gyvenimo mokykla. Viename savo interviu Kremeris pasakė: „Kremerata – tai vienintelis per visą mano gyvenimą įgytos patirties paveldėtojas. Pasaulyje neegzistuoja niekas, kas turėtų galimybę būti šalia manęs taip arti ir taip visa apimančiai“ (Navickaitė 2001: 4–5). Per daugelį metų „Kremeratos Balticos“ nariams Kremeris sudarė galimybes perimti įvairiapusę vertingą patirtį. Straipsnio tikslas – šioje patirtyje išskirti ir aptarti vieną konkretų aspektą, vieną bendrą muzikinio mąstymo ir muzikavimo principą, apibendrintai pavadintą „nepatogumo principu“. Straipsnyje taip pat atskleidžiama smuikininko įtaka Lietuvos kultūriniam gyvenimui.

Straipsnis bei jo išvados paremti daugiamete autorės patirtimi bendraujant, muzikuojant ir keliaujant bei diskutuojant su Kremeriu, taip pat autorės daktaro disertacija, apginta 2008 m. Taline.

### REIKŠMINIAI

#### ŽODŽIAI:

Gidonas Kremeris,  
„nepatogumo principas“,  
komfortas, rutina,  
atlikėjo menas, imitacija,  
garso grožis.

Nors Gidonas Kremeris yra žinomas kaip puikus ir originalus smuikininkas, jo veikla neapsiriboja vien muzikos atlikimu. Kremerio noras pasidalyti savo pamąstymais apie muzikinės profesijos esmę bei subtilybes, menininko atsakomybę tiek prieš save, tiek prieš klausytoją, kompozitorių ar muziką paskatino jį parašyti ne vieną knygą, kartu su savo orkestru „Kremerata Baltica“ sukurti koncertą-spektaklį „Būti Gidonu Kremeriu“, kuriame jis ne tik groja, bet ir pasakoja apie save, savo gyvenimą, dalijasi mintimis apie muziką, apie atlikėjo kelyje pasitaikančius sunkumus.

Viena iš problemų, labiausiai jaudinančių Kremerį, yra nuoširdžių, teisingų atlikėjo ir muzikos santykių svarba. Smuikininkas dažnai pabrėžia, jog niekuomet nereikėtų koncertuoti „pagal užsakymą“ ir groti muzikos, kuria pats atlikėjas netiki: „Eidami ant

scenos be dvasios, kviečiami ne širdies, o tik dėl susiklosčiusių aplinkybių, arba todėl, kad mums žada už tai gerą atlygį, mes išduodame savo vienintelį Dievą“ (Кремер 2013: 264). Kremeris pabrėžia, jog grodamas atlikėjas turi mąstyti apie muziką, o ne apie pripažinimą ar šlovę. Dažnai atlikėjas flirtuoja su klausytoju ir didina savo populiarumą pirmiausia atlikdamas kūrinį, kurie akimirksniu užtikrina sėkmę. Tai Kremeris vadina piktnaudžiavimu muzika. Taip pat dažnai atlikėjas, išmokęs tekstą, mėgina pasisavinti muzikos vertę, kūrinio atlikimu jis nori įrodyti klausytojams savo talento svarbą, o pati muzika tampa antraeile. Tačiau atlikėjas „privalo mylėti kūrinį, o ne save jame“ (Ibid.: 268).

Svarbus Kremeriui ir atlikėjų tarpusavio supratimas. Nepagarba kolegoms ir aplinkiniams gali lengvai virsti nepagarba autoriui ir muzikai apskritai: „Mums būtina jo [supratimo] ieškoti. Jei mes to nedarome, mes ją [muziką] žudome. Muzika nenusipelnė kvailių kovų už asmeninį teisumą. Ji aukščiau to“ (Ibid.: 257). „Atlikėjo užduotis – būti laidininku tarp partitūros ir klausytojo bet kokiomis koncerto aplinkybėmis, esant bet kokiam partnerio ar dirigento meniniam supratimui. Nusprendamas, kad geriau už kitus žinai, kaip ir ką reikia atlikti, ir užsidarydamas mieliausiajam savyje tu nesąmoningai griauai šventovę... Arba atimi iš savęs vietą joje“ (Ibid.: 255).

Netradicinį Kremerio požiūrį į atlikėjo veiklą geriausiai atspindi originalus „nepatogumo principas“. Toks požiūris prieštarauja gana populiariai ir nusistovėjusiai nuomonei, kad visame kame reikia ieškoti kuo trumpesnio, paprastesnio kelio. Anot Kremerio, tai ne menininko ir ne kūrėjo kelias. Kremerio propaguojamas „nepatogumo principas“ sietinas su skirtingais muzikiniais aspektais. Jis aktualus tiek kalbant apie bendrą atlikimo koncepciją, tiek mąstant apie techninius atlikimo elementus, tiek planuojant veiklą, darbo pobūdį. Kremerio nuomone, komfortas tiek gyvenime, tiek ir muzikoje yra pats tiesiausias kelias į nuobodų nuspėjamumą, todėl visuomet reikėtų stengtis, kad tiek publika, tiek patys muzikantai nesijaustų patogiai. Viename interviu Kremeris yra pasakęs: „Sėkmę ir didžiausią pasitenkinimą pasiekiamo tuomet, kai pavyksta rasti tą garsą, tą tylą, tą koncentraciją, kurie priverčia klausytojus arba grojančiuosius kartu sulaikyti kvėpavimą. Kai jauti, jog visi apmirę, o tu esi akimirkos valdovas“ (Navickaitė 2001: 8–14). Šie žodžiai puikiai iliustruoja Kremerio požiūrį į atlikėjo meną. Anot smuikininko, muzikavimo tikslas yra įtaigus tiek viso kūrinio, tiek kiekvienos muzikinės frazės ir pauzės paslėptos prasmės ir jausmų perteikimas. O vienas iš būdų šiam tikslui pasiekti – sukūrimas tokios atmosferos, kuri neleidžia klausytojui atsipalaiduoti, jis turi būti budrus ir sutelkęs visą savo dėmesį. Kremeris sako, jog „tikras atlikėjas gali stebinti bei kelti kolegų, klausytojų, kompozitorių žavėjimąsi tik tokiu atveju, jei sugeba persikūnyti, persismelkti kūrinio idėja, identifikuoja save su autoriumi, ar juo būtų Schubertas, ar Šostakovičius.

O tam, kad galėtų persikūnyti, kad sugebėtų perteikti klausytojui norimą emociją būseną, kad susiliestų su autoriumi, suprastų, kodėl sukurtas tam tikras kūrinys, kodėl jame tiek dramos, tiek skausmo, tiek humoro, kontrastų, reikalinga kažkas ypatingo, grojant patogiai, komfortabiliu viso to išreikšti neįmanoma“ (Lipinaitytė 2008: 66). „Tam, kad pasiektum šią ypatingą būseną, reikia negailėti savęs ir leistis į sunkią bei ilgą kelionę, kurios metu tenka aukoti savo ambicijas, sėkmės troškimą, savo laiką ir netgi savo sveikatą... (Ibid.: 67).

Kremeris pabrėžia, jog patogumas interpretacijoje skatina rutiną. Nuobodžiaujant grojimas tampa bespalvis, formalus, dinaminiai niuansai suvienodėja, *piano* ir *forte* tampa vidutiniais *mezzo forte*. O tokiu formaliu natų, dinamikos, ritmo atlikimu paprasčiausiai neįmanoma perteikti kūrinio esmės. Savo interviu Kremeris taip apibūdina rutinos atsiradimą interpretacijoje:

„Tai reiškiny, kai kiekvieną dieną kaip konvejeryje atliekami tie patys veiksmai. Kai kiekviename koncerte kūrinys atliekams vienodu tempu, vienoda artikuliacija, netgi jei ji pati geriausia. Kai gyvas procesas palaipsniui tampa mechaninis. Su šiuo reiškiniu visaip bandau kovoti tiek savo, tiek Kremeratos grojime. Kova pasireiškia tuo, jog aš visada, kiekviename koncerte stengiuosi nustebinti nelauktu tempu, nelaukta pauze, nelaukta dinamika, ypač jau daug kartų atliktuose kūrinuose, ar tai būtų Vivaldi metų laikai, ar Mozarto koncertas smuikui. Svarbiausia, kad klausytojui atrodytų, jog muzika, kurią mes grojam ir stengiamės perteikti, yra kuriama būtent šią akimirką, atlikimo metu“ (Ibid.: 63–63).

Dažna rutinos pasireiškimo sfera – kasdieninis rutininis darbas. Muzikiniame pasaulyje tokiu pavyzdžiu galėtų būti darbas orkestre. Iššūkiai orkestrantui nėra tokie dideli, kaip solistui ar kamerinės muzikos atlikėjui, orkestranto darbe yra daugiau rutinos. Savo orkestro narius Kremeris ragina niekada jai nepasiduoti – dalyvauti įvairiuose kamerinės muzikos projektuose, festivaliuose, o tam „Kremeratoje“ dažnai sudaromos visos sąlygos. Orkestrantai priversti ruoštis atlikti kamerinę muziką, bendradarbiauja tarpusavyje bei su įvairiais solistais, iš kurių semiasi įvairios patirties. Rutinos padeda išvengti ir demokratiniai kasdieninio darbo „Kremeratoje“ principai, kurie artimesni darbui kameriniame ansamblyje nei darbui orkestre. Visų pirma tą sąlygoja grojimas be dirigento: „Orkestras paklūsta dirigento valiai, kurio meninį asmenybės poveikį tik minimaliai keičia individualus kiekvieno orkestranto charakteris. Visai kitaip reikalai klostosi ansambliniame atlikime, kurio pagrindas yra lygiateisiškumas bei tam tikra kelių muzikantų kompozitoriaus meninių intensijų interpretavimo „polifonija“. Todėl grojimą ansamblyje galima priešpriešinti tiek soliniam, tiek orkestriniam grojimui“ (Благой 1979: 5).

Grojant su dirigentu visa atsakomybė priklauso būtent jam. Apie tai ne kartą buvo rašyta įvairiose knygoose ir straipsniuose: „Akivaizdu, kad muziką atlieka vienas vienintelis žmogus, kuris, grodamas orkestru kaip gyvu instrumentu ir sujungdamas jo įvairiapusiškumą į vieną visumą, yra atsakingas tiek už techninius, tiek už meninius muzikos aspektus“ (Walter 1961: 82). „Joks orkestras be dirigento negali sukurti originalios meninės interpretacijos“ (Сидельников 1991: 6). „Svarbiausias dirigento instrumentas – jo protas. Kitas instrumentas – darbas su orkestru – bus efektyvus tik tuomet, kai jam pavyks partitūros piešinį paversti gyvu muzikiniu paveikslu IKI TO, kai jis užlips ant pakylės“ (Prausnitz 1983: 1).

Atsisakydamas grojimo su dirigentu Kremeris orkestrinį darbą „Kremeratoje“ priartino prie kamerinio muzikavimo, kuriame daug daugiau laisvės ir spontaniškumo. „Kremeratoje“ ne dirigentas, o orkestras turi sukurti savo interpretaciją, koncerto metu orkestras yra visiškai atsakingas už atlikimo kokybę ir nesklandumus. Nėra žmogaus, kuris parodytų kiekvieną įstojimą ar nelauktą muzikinės frazės posūkį, tad orkestras pats turi įveikti sinchroniško grojimo sunkumus. Kremeris, nors būdamas reiklus vadovas, stengiasi nepiršti savo sprendimų, nes tai būtų per daug paprasta ir patogu orkestrantams. Jis vadovaujasi kamerinio ansamblio darbo principais, aprašytais ir Adolfo Gotlibo knygoje: „Muzikinis bendravimas aktyvuoja meninę atlikėjo valią, praplečia jo fantazijos ribas. Partnerių pasiūlytos naujos interpretacijos idėjos, pateiktas nelauktas meninės užduoties sprendimo variantas, argumentų paieška iškilusiame ginče praturtina darbą repeticijų metu“ (Готлиб 1971: 13).

Per „Kremerata Baltica“ repeticijas nebūna kada atsipalaiduoti: Kremeris neleidžia pasijusti patogiai, reikalauja kiekvienu momentu maksimaliai mobilizuoti dėmesį netgi į mažiausias detales, pabrėžia sąmoningo natų skaitymo svarbą ir kovoja su mėgstamu orkestrantų posakiu: repetuoti nebereikia, nes tai „mes jau išmokom“. Taip pat Kremeris stengiasi išgirsti kiekvieno nuomonę, skatina ją turėti ir reikšti, vysto muzikantų iniciatyvą, skonį. Kolektyvinis darbas, aptarimai, ginčai, bendra sprendimo paieška – neatsiejama darbo „Kremeratoje“ dalis, kuri žvelgiant iš šono dažnai atrodo keista, triukšminga ir netvarkinga. Tačiau būtent šių diskusijų dėka orkestrantai negali atsipalaiduoti, dalyvauja kūrimo procese, priartėja prie Kremerio asmenybės ir svarbiausia – nepasiduoda rutinos pinklėms.

Dar viena Kremerio naudojama priemonė, neleidžianti orkestrantams atsipalaiduoti, – tai nuolatinės vietos nebuvimas, kai muzikantas nežino, ar per kitas gastroles sėdės atsakingesniame pirmame pulte, ar tolimesnėje, mažiau reikšmingoje, vietoje. Tai stipriai atsakomybės jausmą, norą pasitempti, skatina geresnę techninį pasiruošimą ir vėlgi – neleidžia pasiduoti rutinai.

Šalia rutinos dažnai Kremerio minima muzikinė nuodėmė – imitacija. Anot jo, vienas pačių patogiausių muzikavimo bei interpretavimo būdų – tai ėjimas kitų pramintais keliais. Smuikininkas pabrėžia, kad labai didelis pavojus kyla muzikos atlikimui, kai bandoma į kažką lygiuotis, kažką imituoti, net jei mėgdžiojami patys geriausieji. Pasak Kremerio, kiekvienas žmogus yra pats atsakingas už savo gyvenimą, kiekvienas privalo ieškoti visų įmanomų būdų, padėsiančių atsiriboti nuo iš šono peršamos ir asmenybės paralyžiuojančios įtakos. Jei žmogus silpnas ir pasiduoda svetimai įtakai – jis neišsaugos savęs. Muzikoje, kaip ir gyvenime, svarbiausia rasti save. Smuikininkas įsitikinęs, jog bet kokia imitacija – tai tik kopija. Kitų pasiekimais galima žavėtis, tačiau netgi sekant idealą, keliu reikia eiti savo kojomis. Anot Kremerio, „paprasčiausia imitacija – tai mūsų profesijos išdavystė“ (Navickaitė 2001: 8–14). Kremeris moko jaunosius kolegas dėmesingai, supratingai ir pagarbiai traktuoti kitų muzikantų pasiekimus visų pirma tam, kad nutiestų savo originalų, įdomų ir įtaigų kelią, ieškotų ir rastų savo sprendimus.

Kita Kremerio peikiama atlikimo meno nuodėmė – piktnaudžiavimas gražiu garsu. Jis sutinka, kad gražus garsas privalo būti viena iš gero grojimo savybių. Visų specialybių muzikantai privalo gebėti groti gražiu garsu, tačiau vien tuo sotus nebūsi. Netinkamas ir ne vietoje naudojamas vadinamasis gražumas prilyginamas komfortui gyvenime. Kremerio nuomone, toks piktnaudžiavimas suprimityvina muziką, kūrinys praranda spalvas, tampa nuobodus ir nuspėjamas. Pasak Kremerio, „publika dažnai linkusi tariamą gražumą traktuoti kaip tikrą grožį. Tačiau tikras grožis niekuomet nebūna tobulas, kiekviena me grožyje yra savas negerumas: viskas, kas gyva, su savo klaidomis ir disproporcijomis veikia mus daug stipriau ir įtaigiau nei tiksliai išmatuota erdvė ar kuo tiksliausiai atliktas, beveik tobulas vadinamasis gražumas“ (Lipinaitytė 2008: 65). „Juk gamtoje egzistuoja ne vien grynas grožis. Pavyzdžiui, rožės – jų grožis, besimainančios spalvos, aromatas neatsiejami nuo spyglių. Lygiai taip pat ir tikro atlikėjo garso savybės neturi apsiriboti stiprumu ar garso vibracijos intensyvumu. Muzikanto garsas turi perteikti visą išraiškos elementų paletę – nuo pašnekesio, šnabždesio, beviltiško riksmo, gergždimo ir panašiai, t. y. pereiti visą emocijų skalę. Vien gražiu garsu visko nepapasakosi“ (Ibid.: 65). Kremeris mano, jog dažnai tie, kurie vien tik mėgaujasi nuostabiu garsu, nelabai ką teturi daugiau pasakyti. Tokio požiūrio siūlo laikytis atliekant ne tik šiuolaikinę muziką, tačiau ir grojant Antonio Vivaldi ar Franzo Schuberto muziką. Jo nuomone, užliūliavus save gražiu garsu pamirštama kūrinio prasmė, o muzika tampa varginančia ir primityvia.

Kalbant apie technines atlikimo priemones, „nepatogumo principas“ pasireiškia, kai renkamas muzikinio teksto pateikimo charakterį, artikuliaciją, štrichus, tempą, aplikaturą, dinamiką, *vibrato*, netgi intonuojant. Su „nepatogumo principu“ interpretacijoje susijęs Kremeriui būdingas muzikinės minties atlikimo rečitatyviškumas. Smuikininko

oponentai kartais pažymi, kad tiek Kremerio, tiek „Kremerata Baltica“ pomėgis pabrėžti frazės rečitatyvinį pradą kartais tampa neigiama savybe, nes kantilenoje pritrūksta dainingumo ir vadinamojo „gražumo“. Tačiau muzikoje dominuojantis kalbinis pradus, instrumentinių melodijų ir sakinio konstrukcijos panašumas priartina atlikimą prie pasakojimo, suteikia daugiau įtaigumo ir išraiškumo, palaiko klausytojo budrumą, intriguoja.

Priartinti muziką prie kalbos galima pasirinkta atitinkama artikuliacija bei štrichais, jie gali pagelbėti norint pabrėžti rečitatyviškumą ir deklamatiškumą. Todėl darant artikuliacinius sprendimus labai svarbu vadovautis ne vien tuo, kas priimta, patogu ar logiška, bet kreipti dėmesį į tai, ką norima pasakyti, ką norima išskirti, kaip štrichai gali pagelbėti išreikšti muzikinę mintį ar idėją.

Siekiant sukelti klausytojui vidinę įtampą ir „nepatogumo“ jausmą, dėmesį reikėtų skirti ir sąmoningam intonavimui. Reikėtų ne tik siekti nepriekaištingos intonacijos, bet ir pasitelkti intonavimą kaip muzikinės išraiškos priemonę. Kremeris moko grojant ne tik klausytis savo horizontalios melodinės linijos, tačiau girdėti ir vertikalių harmoninių paveikslą, spėti pajauti svarbius harmoninius pokyčius, intervalus. Kuo įdomesni, ne-lauktesni harmoniniai posūkiai ar sąskambiai, tuo daugiau dėmesio ir jautrumo reikalaujama iš atlikėjo.

Kremeris siūlo naudoti intonavimą kaip išraiškos priemonę užaštrinant intervalus: mažas sekundas intonuojant ypač siaurai, septimas – plačiai. Dėmesys į tokius intervalus turėtų būti kreipiamas tiek grojant dvigubas natas ar harmoniją, tiek atliekant melodinę liniją. Tai svarbu, nes harmoninis aštrumas sukelia klausytojams diskomforto jausmą.

Tempas kūrinuose ne visuomet tiksliai nurodomas, tačiau net ir tiksliai nurodytas tempas nėra neginčytinas. Renkantis tempą Kremeris siūlo orientuotis ne tik į autoriaus nurodymus, kūrinio charakterį, jo emocinę vertę ar įvaizdžius, bet ir į psichologinę atlikėjo būseną atlikimo metu. Svarbu vengti „patogaus“ pačiam atlikėjui tempo, nes jis visuomet bus jaučiamas ir klausytojo.

Kremeris kreipia dėmesį ir į aplikatūros parinkimą – ji padeda atskleisti garso tembrą, perduoti emocinį kūrinio charakterį. Tikslas renkantis aplikatūrą neturėtų būti techninių problemų įveikimas. Siūloma Kremerio aplikatūra dažnai nėra patogi, būtina įdėti daugiau pastangų besimokant, tačiau atspindi tam tikrus užmojus ir palaiko muzikinę idėją. Kremeris sako: „Aš labai dažnai pastebiu, kad tiek orkestro muzikantai, tiek solistai daugiau dėmesio kreipia ne į muzikinės frazės prasmę, o remiasi vien patogumo principu, ieško greičiausiai išmokstamos aplikatūros. Toks atsainus požiūris į aplikatūrą atspindi lygiai tokį patį atsainų požiūrį į muziką. Aš neneigiu, kad mano paties aplikatūra, kurią stengiuosi pasitelkti muzikinei frazei, kartais gali būti pernelyg sudėtinga, tačiau laikan-

tis gana populiarus patogumo paieškomis paremto požiūrio dažnai lengvai praeinama pro labai svarbius muzikinės minties posūkius“ (Ibid.: 69–70).

Sudėtinga aplikatūra neretai sukelia intonacinių sunkumų, jai reikia daugiau pastangų, laiko ir energijos. Taigi Kremeris įpina dar vieną komponentą vidinei įtampai palaikyti, juo stengiamasi sustiprinti muzikinę įtaigą. Susidaro tam tikras diskomfortas, kuris persiduoda ir klausytojui.

Kremeris stengiasi pasiekti ypač plačią dinaminę skalę. Jis siūlo kreipti dėmesį ne tik į *piano* ir *forte* skirtumus: lygiai tokia pati reikšmė turi būti teikiama ir vieno bei dviejų *piano* skirtumui. Taip pasiekama plati akustinė amplitudė su daugybe subtilių atspalvių, padedančių įgyvendinti „nepatogumo principą“. Pavyzdžiui, itin tylus grojimas priverčia klausytoją sulaikyti kvėpavimą ir įtempti klausą, kad įsiklausytų į kiekvieną garsą.

Anot Kremerio, įgyvendinant „nepatogumo principą“ labai svarbu racionaliai ir sąmoningai parinkti *vibrato*. Reikėtų rinktis skirtingo charakterio, įvairaus intensyvumo *vibrato* – taip būtų išvengta monotonijos ir atsižvelgta į atliekamą muziką. Kaip ir renkantis štrichus ar artikuliaciją, reikėtų nepalikti *vibrato* savičigai, reikėtų apmąstyti, kokio charakterio *vibrato* geriausiai atskleistų kūrinio ar frazės idėją.

Kremerio asmenybė, muzikinis mąstymas ir muzikavimo principai yra itin reikšmingi Lietuvos muzikiniam pasauliui bei kultūrai. Maestro į savo ir „Kremerata Baltica“ repertuarą įtraukia daug lietuvių kompozitorių kūrinių, atlieka juos žymiose pasaulio salėse, pristatydamas viso pasaulio klausytojams lietuvišką kultūrą. Vis daugiau „Kremerata Baltica“ narių aktyviai dalyvauja Lietuvos kultūriname gyvenime, dėsto aukštosiose mokyklose, koncertuoja perduodami savo žinias ir patirtį Lietuvos klausytojams bei studentams. Dažnai į orkestro gastroles kviečiami jauni Lietuvos muzikantai, netgi moksleiviai, jiems suteikiama galimybė išbandyti savo jėgas, pasimokyti iš senbuvų bei paties Kremerio. Orkestro narių aktyvi muzikinė veikla Lietuvoje užtikrina žymaus smuikininko patirties ir idėjų sklaidą tarp Lietuvos muzikantų bei klausytojų ir daro įtaką Lietuvos kultūriniam gyvenimui.

*Įteikta 2013 08 30*

## LITERATŪRA

- Lipinaitytė, R. *Gidonas Kremeris ir „Kremerata Baltica“: orkestrinio grojimo principai ir repertuaro formavimas*. Daktaro disertacija. Talinas, 2008.
- Navickaitė, L. *Imitacija – mūsų profesijos išdavystė. Muzikos barai*. Vilnius, 2001.
- Prausnitz, F. *Score and Podium: A Complete Guide to Conducting*. New York: W. W. Norton&Company, Inc, 1983.
- Walter, B. *Of music and Music-making*. New York: W. W. Norton&Company, Inc, 1961.

- Благой, Д. Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс. *Камерный ансамбль: педагогика и исполнительство*. Ред.-сост. К. Аджемов. Москва: Музыка, 1979.
- Готлиб, А. *Основы ансамблевой техники*. Москва: Музыка, 1971.
- Кремер, Г. *Признания миражиста*. Москва: Новое литературное обозрение, 2013.
- Сидельников, Л. *Симфоническое исполнительство: теория и эстетика: исторический очерк*. Москва: Советский композитор, 1991.

## The Gidon Kremer school: “fighting comfort” or the principle of inconvenience

SUMMARY. Over the span of 16 years, outstanding violinist Gidon Kremer has provided opportunities for the members of his orchestra Kremerata Baltica, which was established on the occasion of his 50th birthday, to take over his versatile and valuable experience. In the article the author distinguishes and explores a particular aspect of Kremer’s music, which is a “principle of inconvenience”. Kremer invites and encourages the application of the principle to music thinking and music performance. The article reveals the relatedness of the principle to different aspects of music. The author explores the relevance of the principle to defining general concepts in music performance, planning of activities, setting ways of every day rehearsing. Moreover, the article presents Kremer’s thoughts about comfort both in life and in music; it also describes his approach to the aims of music performance, to routine and how to overcome it in music interpretation and in everyday life, to the consequences of imitation and the abuse of fine sound. In addition to this, the article marks out the technical instrumentality of music performance which is based on the “principle of inconvenience”. The author also emphasises the significance of the violinist to the cultural life of Lithuania.

KEYWORDS:  
Gidon Kremer,  
principle of  
inconvenience,  
comfort, routine,  
performance art,  
imitation,  
beauty of sound.