

Lina NAVICKAITĖ-
MARTINELLI

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

„Mokykla“ kaip tradicija ir inspiracija: apie lietuvių pianistų kultūrinės tapatybes

REIKŠMINIAI
ŽODŽIAI:
fortepijono atlikimo
menas, muzikos
mokymas, Lietuvos
pianistai, nacionalinė
mokykla, tradicija,
globalizacija,
kultūrinės tapatybės.

ANOTACIJA. Pagrindinis straipsnio objektas – *mokykla* kaip kultūrinės menininko tapatybės židinys, muzikų priklausymas juos supančios aplinkos nulemtai meninei tradicijai. Gvildinama mokyklos samprata ir jos įtaka muzikams XX–XXI a. sandūroje, siekiama kritiškai reflektuoti pačią „mokyklos“ idėją. Konstatuojama, jog visose meno srityse tradicijos perimamumas, mokyklos kaip institucijos ir kaip idėjos įtaka, jos funkcija kūrėjų veikloje ilgainiui kito, o dabarties kultūrinės globalizacijos ir visuotinių meno bei kultūros standartų sąlygomis pati *mokyklos* sąvoka apskritai yra problemiška. Atsižvelgiant į esamą tyrimų būklę ir svarstyti šios srities klausimų poreikį, straipsnyje keliami šie uždaviniai: apibrėžti *mokyklos* sampratą; panagrinėti muzikos mokymo raidą ir jo standartizavimo reikšmę muzikos atlikimui; pasigilinti į tautinės ir / ar kultūrinės tapatybės, tradicijos perimamumo svarbą šių dienų kultūroje; aptarti lietuvių fortepijoninio atlikimo mokyklos istorinius posūkius ir būdingus semantinius bruožus. Naudojantis kultūrologiniu ir istoriografiniu tyrimų metodais, taip pat remiantis keturių lietuvių pianistų paveikslais, mėginama apibrėžti, kas yra lietuvių fortepijono atlikimo meno mokykla, kokias galima apčiuopti jos ištakas ir ypatumus.

Įvadas

Šio straipsnio premisa pasirenkama nuostata, jog pastaraisiais dešimtmečiais sparčiai kintant socialinėms, ekonominėms, politinėms ir kt. aplinkybėms, kurios suteikia galimybę lengvai migruoti tarp įvairių geografinių ir kultūrinių terpių, vis daugėja menininkų, kuriems nebeaktualu ar net neparanku apsiriboti viena kuria kultūrine tapatybe. Net ir tų vidurinės ar jaunesniųjų kartų muzikų, kurie vis dar linkę tapatintis su konkrečiu kultūriniu paveldu, pasaulėvoka, stipriai veikiama medijų, nebeapsiriboja viena giliai įsišaknijusia tradicija.

Kalbant apie muzikines nacionalines mokyklas (tiek kompozicijos, tiek ir atlikimo menų) išslyk derą pažymėti, kad dėl vis didėjančio menų standartizavimo „mokyklos“, arba tradicijos, samprata ir jos įtaka atskiriems menininkams laikui bėgant smarkiai keitėsi. Ypač šios idėjos silpsta vykstant nuolatiniam stilių supanašėjimui ir bendrai kultūrinei globalizacijai. Ar tokiam kontekste, kai nacionalinės bei kultūrinės skirtybės yra linkusios persikloti ir lengvai perimti viena kitos vietą, vis dar galime prasmingai išskirti kažkokius individualius ar netgi kolektyvinius stilius? Laipsniška individualių stilių ir tapatybių asimiliacija muzikos atlikimo mene, prasidėjusi sulig gramofono išradimu, šiuo metu yra ypač aktuali. Savaimė suprantama, kad sudėtinga samprotauti apie „mokyklą“, kai bet kokios rūšies informacija tapo daug lengviau pasiekiamą nei tais laikais, kai vienintelis būdas perimti kieno nors kito patirtį ar susipažinti su tam tikra tradicija buvo gyvas mokančiojo ir besimokančiojo bendravimas.

Vis augančiai atlikimo praktikų standartizacijai įtakos turėjo keletas veiksnių. Vienas svarbiausių, žinoma, buvo medių, padedančių kurti klausytojų bei atlikėjų mąstymo stereotipus, skverbimasis į muzikinį gyvenimą. Vis dėlto atlikimo stilių supanašėjimui įtakos turėjo ne vien garso įrašai ar kiti informacijos sklaidos būdai. Itin svarbus vaidmuo muzikos interpretacijos pasaulyje atitenka mokyklai plačiaja šio žodžio prasme, tad kitame poskyryje kiek patyrinėsimė vakarietiško muzikos švietimo raidą.

1. „Mokyklos“ raida ir nūdienu

1.1. Muzikos mokymo specializacija ir standartizacija

Vakarietiškas muzikos mokymas, kurio pradžia susijusi su Bažnyčios institucija, nuėjo ilgą raidos kelią. Viduramžiais muzikinio profesionalumo įgijimas priklausė nuo bažnyntinių mokyklų, Renesanso epochoje – nuo pasaulietinės karalių, kunigaikščių, aristokratų globos. Vėlesniais amžiais jau egzistavo daugybė skirtingų būdų, kaip tapti profesionaliu muziku, tačiau bendra visuotinė tendencija buvo vadavimasis iš bažnyntinio dominavimo ir vis auganti pasaulietinio profesinio pasirengimo būdų įvairovė. Laikui bėgant muzikos mokymą pradėjo valdyti valstybės išlaikomos konservatorijos ir šokio mokyklos bei individualūs mokytojai. Daugeliu atvejų tai buvo nesisteminė veikla: naujokų verbavimas dažniausiai rėmėsi atsitiktiniais atradimais, o jų ugdymas buvo daugiau tik papildomas mokymas darbo vietoje – jau grojant kokioje nors kapeloje ar vargonuojant. Konservatorių mokytojai taip pat dažnai užsiimdavo įvairialype veikla: būdavo tiek kompozitoriai, tiek atlikėjai, tiek atlikimo mokytojai. Vis dėlto būtent valstybės finansuojamų konservatorių steigimas ir jų veiklos plėtimas ilgainiui turėjo įvairių muzikos švietimui lemtingų pasekmių, kaip antai: 1) nuoseklus, sistemingas mokymas; 2) menų,

ypač muzikos ir šokio, atsiskyrimas į siauresnes specialybes; 3) sistemingas ir ankstyvas talentingų jaunų muzikų atradimas; 4) tiksli mokymo struktūra (Kammerman ir Martorella 1983: 23). Visus šiuos procesus lydėjo ir augantis privatus ne tik profesionalų, bet ir vidurinės klasės mėgėjų mokymas. Plečiantis klausytojų ratui, XIX a. išaugo impresarijus vaidmuo, toliau buvo plėtojamas pasaulietinis nevalstybinis švietimas – tuo metu buvo pradėtos steigti nepriklausomos konservatorijos bei privačios muzikos mokyklos.

XX a. į pirmą vietą išsiveržia standartizuotas aukštasis mokslas, įsigali tendencija vienai mokyklai aprėpti kuo daugiau specialybių ar net menų. Tokio standartizuoto ir sistemingo muzikos mokymo rezultatas – gerokai pakilęs atlikėjų meistriskumo lygis bei objektyviais, ar veikiau – universaliais, kriterijais paremtas jo vertinimas. Muzikos atlikimo standartai nuo XIX a. pabaigos pakilo iki tokio lygio, kad anksčiau laikyta nesu-grojama muzika bei unikaliu laikyto virtuoziskumo elementai tapo įprastiniais didžiąjai daliai savo darbą išmanančių profesionalų¹.

Akivaizdu, jog tokių rezultatų siekis (ar net būtinybė) reikalavo ilgo ir nuolatinio darbo. Tad jei, tarkime, Józefas Hofmannas savo mokytojui Antonui Rubiņšteiniui tą patį kūrinį galėjo skambinti tik vieną pamoką, dabar mokinys gali būti mokomas ilgą laikotarpį, net ir kasdien mokytojo prižiūrimas. Pasak Eugenijaus Ignatonio, nemažai rašiusio apie XX a. pianistų rengimo ypatumus, kaip tik tokio nuoseklumo ir metodišku-mo dėka šiais laikais sugebama iš eilinių mokinių išugdyti aukštųjų mokyklų absolventus, koncertuojančius atlikėjus ir konkursų laureatus (žr. Ignatonis 1997). Kita vertus, XX a. pabaigoje išryškėję fortepijono pedagogikos *laimėjimai* turi ir savo neigiamų pasekmių – jie, kaip ir nuolat tobulėjanti komunikacija, niveliuoja nacionalinius atlikimo stilių savi-tumus ir savotiškai suvienodina jaunuosius talentus.

XX a. (taip pat ir XXI a.) kultūriniam gyvenimui iš esmės būdingas suplanuotas ra-cionalizavimas, individualių ir kolektyvinių veiksmų virtimas sąmoningomis, sistemingai apskaičiuotomis taisyklėmis ir procedūromis aiškiausiai atsiskleidė racionalizuojant mu-zikos švietimą ir mokymą. Tam tikra prasme būdami specifinių organizacijų – mokyk-lų, akademijų, konservatorių, universitetų – produktu (pastaruoju metu ir atvirai taip vadinami) švietimas ir mokymas paklūsta oficialiam, „centralizuotam“ reglamentavimui. Tai reiškia sąmoningai suplanuotus stojamuosius egzaminus, mokymo programas, laips-nius (bakalauro, magistro, meno daktaro ir kt.) bei pažymėjimus, gaunamus išlaikius tam tikrus egzaminus ar išklausius tam tikrus kursus. Šiomis dienomis tik tokio racionalaus proceso būdu įmanu įgyti „profesionalo“ vardą, o mokykloms – išlaikyti savo kaip tokių

1 Ši situacija nėra išimtinė meno srityje: palyginimui galime atkreipti dėmesį į tarptautinėse varžybose dalyvaujančių sportininkų rezultatus, kurie dėl naujų technologijų, treniravimosi būdų ir kitų veiksnių įtakos nenumaldomai kyla.

profesionalų rengimo kalvės statusą². Be to, skaidant atlikimo techniką į atskirus jos elementus ir siekiant kiekvieno jų tobulumo, sistemingai planuojama specializacijos raida. Taigi bet kurioje atlikimo meno srityje iškyla tam tikros subspecialybės su vien joms būdingais laipsniais, sertifikatais, mokymu, technikomis ir karjeros galimybių kryptimis.

1.2. Nacionalinės mokyklos idėja XX amžiuje

Vienas sudėtingiausių ir prieštaringiausių klausimų nagrinėjant muzikos atlikimo tradicijas yra „nacionalinės mokyklos“ idėjos pagrįstumas XX–XXI amžiuje. Antai politinį, ekonominį bei kultūrinį diskursus mūsų laikais persmelkė tokie terminai kaip „globalus“, „tarptautinis“ ar „transnacionalinis“. O muzikos atlikimo meno srityje esminiais klausimais išlieka svarstymai, ar begalime išskirti realius atlikimo stilių bei tradicijų skirtumus (ir kokie galėtų būti jų analizės metodai), ar dar prasminga klasifikuoti menininkus pagal tai, kokiam nacionaliniam ar kultūriniam paveldui jie tariamai atstovauja.

Kalbant apie mokyklas kaip apie tautinės bei kultūrinės tapatybės ženklus čia naudojama itin parankiu Donato Katkaus 1997 m. pateiktu „mokyklos“ apibrėžimu. Katkus, pasak kurio, „muzikavimo mokykla yra tai, kas jungia, o ne tai, kas skiria“, išskiria tris tos vienybės dėmenis. Pirmasis jų yra „mokytojas, konkretus asmuo, jo žinios ir sugebėjimai, skonis ir estetinės pažiūros kaip tam tikra visuma, kuri pasikartoja mokant kiekvieną individualų mokinį“. Antrasis dėmuo – „mokykla kaip sistema, kurioje ne vienas, bet daugelis žmonių remiasi panašiais principais, standartais, estetinėmis normomis, skoniu ir madomis“. Trečiasis dėmuo nusako „epochos skonius, estetines normas, arba – kalbant XX amžiaus pabaigos kategorijomis – tai būtų prekinis muzikavimo įvaizdis, t. y. populiarus muzikavimo klišė“ (Katkus 1997: 176). Taip vartojama „mokyklos“ sąvoka aprėpia tam tikrą standartizavimo tipą, susijusį su stiliumi, estetinėmis pažiūromis, grojimo technika ir pan. Taigi muzikavimo mokykla yra tam tikras vienijantis veiksnys daugialypėje pastarųjų amžių atlikimo meno panoramoje. Tačiau vis globalesnės kultūros akivaizdoje „mokyklos“ sąvoka tampa ne tik vienijančiu veiksniumi, bet veikiau tuo, kas padeda išlaikyti tam tikros šalies ar bendruomenės savitą kultūrinę tapatybę³ – taigi ir išskirti ją iš kitų. Bet kuriuo atveju priklausymas tam tikrai mokyklai formuoja menininko socialiai

2 Antai 2013 m. balandžio mėn. LMTA vyko tarptautinė institucinė ekspertizė, turėjusi patvirtinti (ir suteikti akreditaciją tolesnei veiklai), kad Akademija atitinka europinės aukštosios muzikos mokyklos standartus.

3 Įdomu, pavyzdžiui, patyrinti vadinamųjų periferinių tradicijų atlikimo praktikas kaip priešpriešą galingsioms vyraujančioms kultūroms ir pamėginti atsakyti į klausimą, ar menininkai gali (o jei taip – kaip tai įmanoma) perimti iš kaimyninių didžiųjų tradicijų daug skirtingų įtakų ir kartu išlaikyti svarbiausias savosios muzikinės tapatybės savybes.

nulemtą tapatybę, kurią, be kitų dalykų, sudaro tam tikros atlikimo tradicijos nustatyti socialiniai kodai bei stereotipai. Kokia buvo šios svarbios sąvokos evoliucija XX a.?

Kaip jau minėta, tiek pati mokyklos samprata, tiek ir jos svarba XX a. patyrė reikšmingų pokyčių. Daugelis tyrėjų pažymi, jog skirtingos atlikimo mokyklos buvo ypač būdingos XX a. pradžiai. Palyginti su mūsų laikais, tiek muzikai, tiek klausytojai tuo metu buvo sąlyginai izoliuoti (nedaug keliavo ir neturėjo tokių efektyvių komunikavimo priemonių), tad muzikavimo būdai skirtingose šalyse, sekant skirtingomis tradicijomis ar mokyklomis, gerokai skyrėsi vienas nuo kito. Šiandien, kai tuos pačius didelių kompanijų leidžiamus įrašus galima įsigyti visame pasaulyje, o bet kokios tautybės muzikai sėdi vienas šalia kito tame pačiame orkestre (neretai ir toli nuo savo gimtosios šalies ar net žemyno), stiliai bei požūriai dažnai tapo globalizuoti, ir tai visiškai pakeitė muzikos pasaulį. Skirtybės vis labiau nyko antroje XX a. pusėje, o šiuo metu jos bemaž nepastebimos – išskyrus (kaip ir visais laikais) ypatingai savitų, individualių atlikėjų atvejus (daugiau apie tai žr. Philip 2004: 23).

Vienas aktyviausių šios srities tyrėjų Robertas Philipas pažymi, jog viena iš priežasčių, kodėl praėjusio amžiaus pradžioje buvo palankiai žiūrima į tokią neformalią įvairovę, yra ta, kad tuomet suredaguoto įrašo tobulumas dar nebuvo tapęs vertinimo standartu. Negana to, kiekvienas koncertas anuomet buvo unikalus ir nepakartojamas įvykis. Philipo žodžiais tariant, „jie atrodė skirtingai, kitaip įžengdavo į sceną, savaip atsigreždavo į klausytojus: Kreisleris sveikindavo juos it mėgstamas dėdulė, Rachmaninovas – raukydamasis, tarsi mažiausiai dabar jis norėtų sėstis prie fortepijono“ (Ibid.: 22). Ankstyvuosiuose įrašuose iš tiesų dar įmanu išgirsti iki stilių globalizacijos ir homogenizacijos egzistavusią įvairovę.

Nors mokyklos klausimas jau ir taip ganėtinai sudėtingas, skirtumai tarp atskirų mokyklų tapo dar mažiau pastebimi apie 5-ąjį XX a. dešimtmetį. Jaunosios kartos, be abejo, vis dar perimdavo vertingas žinias iš savo žymiųjų mokytojų, tačiau, stiprėjant tendencijai klausytis kuo daugiau skirtingų įrašytų interpretacijų, bet kokio tradicinio metodo ar stiliaus svarba silpo sulig kiekviena ateinančia karta.

2. Lietuvių fortepijono atlikimo meno mokykla

2.1. Mokyklos beieškant: ar egzistuoja lietuviška interpretacijos tradicija?

Net ir šiais laikais nagrinėti tautinės-kultūrinės menininkų, priklausančių didžiosioms tradicijoms – tokioms kaip rusų, vokiečių ar prancūzų (jei kalbėtume apie skambinimo fortepijonu mokyklas), tapatybes yra kiek lengviau. Tačiau kokią etninę tapatybę įmanoma sukurti vadinamojoje marginalinėje ar periferinėje kultūroje, ant kokio pa-

mato mažųjų šalių atlikėjai formuoja savo menines asmenybes? Patyrinėkime lietuvių fortepijono atlikimo meną.

Visų pirma derėtų trumpai apžvelgti, ką vadiname „lietuvių pianizmu“. Lietuvos geografinė situacija visais laikais sąlygojo nuolatinis politinius pokyčius ir šalies priklausomybę nuo Vakarų ar Rytų sociokultūrinių įtakų. Būdamą savotiška kultūrine provincija ir turėdama tik stiprią liaudies muzikos praktiką Lietuva ilgainiui ėmė periminėti „importinę“ europinę klasikinę muziką, jos interpretaciją bei pedagogiką. Iki XIX a. pradžios Lietuvos muzikinė kultūra buvo veikiamą per Lenkiją šalį pasiekusios vakarietiškos tradicijos. Amžiaus viduryje stiprėjo Rusijos įtaka. Iki pat pirmųjų XX a. dešimtmečių profesionalusis menas Lietuvoje buvo smarkiai veikiamas vėlyvojo rusų romantizmo. Vis dėlto apie 3-ąjį ir 4-ąjį praėjusio amžiaus dešimtmečius lietuvių fortepijono menas vėl tapo labiau „vakarietiškas“: bemaž visi talentingi to meto lietuvių pianistai studijavo Leipcige, Berlyne ar Paryžiuje. Vienintelis ryškus rusų mokyklos atstovas tais laikais buvo Viktoras Ružickis – žymaus rusų pianisto Konstantino Igumnovo mokinys. Taigi matome, jog neturėdama savitos tradicijos Lietuvos fortepijono mokykla tapo itin atvira iš svetur atkeliaujančios įtakoms (plačiau apie tai žr. Azizbekova 1998).

Nuo 1944 m. lietuvių pianistams buvo prieinama tik stipri ir įtakinga rusų fortepijono mokykla (tą patį galima pasakyti ir apie bemaž bet kurią kitą atlikėjo specialybę). Talentingiausi to meto muzikai studijavo Leningrado ar Maskvos konservatorijose, ir išties sunku būtų paminėti bent vieną dabartinį Lietuvos muzikos ir teatro akademijos dėstytoją, kuris nebūtų vienos iš šių konservatorių auklėtinis ar jo mokinys. Vis dėlto per pastaruosius dvidešimt ir daugiau metų Lietuvos muzikiniame gyvenime pastebimi radikalūs pasikeitimai. Galimybė dalyvauti tarptautiniuose konkursuose bei meistriškumo pamokose, atviri keliai studijoms užsienyje, intensyvus koncertinis gyvenimas suteikė jaunajai Lietuvos atlikėjų kartai visiškai naują požiūrį į muzikos interpretavimą. Tad, galima sakyti, pagrindinis jaunosios kartos bruožas yra jungtis tarp dviejų ryškių – Vakarų ir Rytų Europos – tradicijų. Iš vienos pusės, dar juntama stipri lietuvių profesorių, kuriuos galime laikyti rusiškos tradicijos nešėjais, įtaka, o iš kitos – galimybė studijuoti Vakaruose ir jos suteikiamas priėjimas prie įvairesnių interpretacinių įžvalgų bei stilistinių priemonių⁴.

4 Tai iš esmės nusako ir bemaž labiausiai paplitusią tendenciją apibrėžti Lietuvos kultūrinę tapatybę kaip užsienio įtakų ir apibrėžimų junginį. Ši tendencija ryški tiek vietiniu lygmeniu, t. y. kaip patys lietuviai save vertina, tiek ir tarptautiniu – kaip lietuvių muziką ar interpretacijas mato užsienio kritikai. Vienas iš daugelio apibūdinimų skamba taip: „Lietuva yra stilistinių ir estetinių transgresijų ir atmetimų koridorius, sankirtoje, viena vertus, tarp rusiškos sielos bei monumentalumo ir lenkiško saloninio spindesio bei avangardinių pliūpsnių, kita vertus, tarp šiaurietiško baltiško ir skandinaviško elegiškumo ir pietų slavams būdingo muzikalumo“ (M. Anderson [?], cit. pagal Goštautienė 2005: 168).

2.2. Apibrėžiant ištakas: rusų fortepijono meno mokykla

Kadangi tenka pripažinti, jog šiuo metu dar būtų gana sudėtinga apčiuopti aiškius kokių nors konkrečių metodų ar stilistinių pakraipų elementus jaunosios lietuvių pianistų kartos mene, bene vienintele ryškia lietuvių fortepijoninės praktikos įtaka kol kas išlieka rusiška šio meno tradicija, kuriai šiame poskyryje bus skiriamas pagrindinis dėmesys. Prieš pereinant prie diskusijos apie konkrečių lietuvių pianistų (ypač tų, kurie šią tradiciją paveldėjo iš savo mokytojų) kultūrinės tapatybės, būtų pravartu pamėginti įvardyti keletą atlikimo klišių ar vienijančių bruožų, kurie leidžia mums daryti tam tikrus apibendrinimus analizuojant rusų fortepijono atlikimo meną.

Visų pirma vertėtų pabrėžti: kad ir koks šiais laikais būtų miglotas tautinės mokyklos klausimas, „rusų fortepijoninės mokyklos“ sąvoka jokiū būdu nėra atsitiktinė ar savitikslių. Nors pati mokyklos samprata laikui bėgant kito, kaip galbūt silpo ir jos įtaka paskiriems menininkams, šis terminas – ypač rusiškos tradicijos atveju – vis dar yra plačiai naudojamas. XX a. dėl ypatingos šios šalies izoliacijos daugiau kaip pusę amžiaus rusų pianistai tęsė iš romantizmo epochos kilusią tradiciją ir taip suformavo itin savitą, nuo vakarietiško to meto pianizmo stipriai besiskiriančią mokyklą⁵. Negana to, galima drąsiai teigti, jog Rusijoje mokinio ir mokytojo ryšiai yra gerokai glaudesni nei daugelyje kitų kultūrinių terpių⁶. Skirtingai nuo, pavyzdžiui, amerikiečių studentų, kurie skatinami į savo biografijas įtraukti kuo daugiau dėstytojų pavardžių, rusai retai turi daugiau kaip du mokytojus, o kartais – tik vieną. Būtina pažymėti ir tai, kad „rusiškos mokyklos“ sąvo-

5 Instituciškai rusų muzikos atlikimo tradicijos pagrindai buvo sudėti dviejose konservatorijose: Sankt Peterburgo, Antono Rubinšteino įsteigtoje 1862 m., ir Maskvos, kuriai nuo įkūrimo 1866 m. vadovavo Nikolajus Rubinšteinas. Žymiausieji šių konservatorių fortepijono profesoriai buvo Antonas Rubinšteinas ir Ana Jesipova, o netrukus savo pianistinę ir pedagoginę veiklą pradėjo ir pirmoji absolventų karta: Aleksandras Zilotis, Vasilijus Safonovas, Sergejus Rachmaninovas ir Aleksandras Goldenveizeris. Šalia valstybinių konservatorių buvo įsteigta ir nemažai privačių muzikavimo mokyklų; kai kurios jų netgi išgyveno porevoliucinį nacionalizavimo procesą, kaip antai garsioji seserų Gnesinų mokykla, sovietų laikais išugdžiusi daugybę garsiausių fortepijono virtuozų. Beje, svarbu pažymėti skirtumą tarp Sovietų Sąjungos teritorijoje veikusios ir Vakaruose išplitusios rusų mokyklos. Kaip pažymi Borisas Schwarzas (žr. Schwarz 1972: 20), 3-uoju XX a. dešimtmėčiu tiek daug rusų kompozitorių dirbo svetur, kad profesionalūs muzikos kritikai netruko pastebėti skirtumą tarp šių dviejų rusiškos tradicijos atmainų. Be jokios abejonės, šis dualizmas aktualus ir rusų muzikos atlikimo mokyklai – tiek anų laikų, tiek ir dabarties, būtinai pratęsiant „Vakarų“ sąvoką iš Europos iki Jungtinių Amerikos Valstijų. Daugybė žymiausių rusų pedagogų dirba Vakaruose, kur ši tradicija, nors vertinama kontroversiškai, yra atpažįstama ir gerbiama.

6 Tai pasakytina ne tik apie atlikėjų menus, bet ir daugelį kitų sričių. Pagarba autoritetui ir pasiryžimas tęsti tradiciją – charakteringas įvairių rusų meno bei mokslo sričių bruožas.

ka ligi šiol yra puiki komercinė antraštė, lengvai atpažįstamas „brendas“, kaip antai rusų įrašų kompanijos „Melodija“ leidžiamoje kompaktinių plokštelių serijoje.

Mėginimas nusakyti kokios nors *mokyklos* vidines savybes gali būti pagrįstai laikomas bet kurio tyrimo silpnąja vieta, ir taip yra dėl keleto priežasčių. Visų pirma be galo sunku įvardyti esminius bruožus darinio, kuris neabejotinai iš prigimties yra heterogeniškas, patiriantis nuolatinę kaitą. Antra, ar tokie bruožai turėtų priklausyti nuo tam tikroje geografinėje erdvėje gyvenančių, konkrečių socialinių, politinių ar kultūrinių aplinkybių veikiamų žmonių mentaliteto, o gal jų fizinių ar kitokių savybių? Jei visa tai tiesa, tuomet galima numanyti egzistuojant bent keletą specifiskai „rusišku“ bruožų, būdingų tose platumose gimusių (o gerokai svarbiau – ten besimokusių) pianistų menui. Taigi, kokie būtų specifiniai rusų fortepijono meno bruožai?

Subjektyvus skverbimasis į muzikos pasaulio gelmes, skambesio grožis, išskirtinis melodingumas ir besitęsiantis fortepijono garsas, plati emocinių bei dinaminių kontrastų skalė – visa tai daro rusų fortepijoninę mokyklą išskirtinę. Be to, net jeigu kalbos apie mistinį „rusiškos technikos“⁷ fenomeną iš dalies yra pagrįstos, reikėtų pabrėžti, jog rusų interpretacijoms visuomet buvo svarbiau meniniai vaizdiniai, kūrybingas klausymasis ir intonavimas, tam tikros idėjos įkūnijimas skambinant. Žvelgiant iš techninio požiūrio taško, tam tikri fortepijoninės pedagogikos elementai – kaip antai natūralaus rankos svorio panaudojimas ar kūno atpalaidavimas formuojant muzikinę frazę – taip pat yra itin svarbūs rusų pedagoginei sistemai ir tikriausiai padeda rusų pianistams išgauti išskirtinį garsą.

O kokie būtų labiau socialiai nulemti šios mokyklos bruožai? Ją gaubianti ideologija? Specifinė mokymo sistema? Tradicinis jaunų rusų pianistų mokymas, pagrįstas edukacine piramide (mokymo nuo jaunų dienų tarpusavyje susijusiomis švietimo pakopomis – nuo vaikų muzikos mokyklos iki aukštųjų mokymo institucijų), iš tiesų įrodė esant itin vaisingas ir sėkmingas. Be to, tas faktas, kad iš kiekvieno virtuozo paprastai tikimasi tam tikrą dalį savo laiko paskirti pedagoginei veiklai, užtikrina tradicijos tęstinumą (kaip žinia, dar visai neseniai buvusios Sovietų Sąjungos teritorijoje sėkmingai gyvavo „paskyrimo“ į tam tikrą darbo vietą reiškinys). Šalia jau minėtų techninių mokymo aspektų rusų pedagogams itin svarbus ir kultūrinis kontekstas: jų pamokose gausiai naudojami literatūros, dailės bei kino pavyzdžiai neabejotinai praturtina kūrybinę būsimųjų virtuozų vaizduotę. Nereikėtų pamiršti ir žymių muzikos teoretikų įtakos muzikos atlikimo menui. Visų pirma į galvą ateina Boriso Asafjevo rašiniai apie intonaciją, ir iš tiesų rusų

7 Pastaruoju metu, be abejo, gerokai užgožta atlikėjų iš Azijos demonstruojamų techninių galimybių.

mokyklos atstovams būdingas ypač tikslus intonavimas, dėmesys kiekvienai frazei, dainuojančiam, „vokališkai išraiškingam“ (plačiai paplitęs Asafjevo terminas) stiliui.

2.3. Pasvarstymai apie lietuvių pianistus

Kad ir kaip būtų, šalia „mokyklos“ kiekvienam atlikėjui būdingi saviti semantiniai bruožai, kurie persmelkia jo interpretacijas ir išskiria jas iš kitų menininkų atlikimo. Šiame straipsnyje nutarus atsisakyti išsamesnės atlikimo vidinių parametrų ir aspektų, leidžiančių nusakyti vieno ar kito menininko priklausymą tam tikrai tradicijai, analizės, bus apsiribota labiau deskriptyviu tyrimo lygmeniu. Pirmiausia aptarsime meną tų atlikėjų, kurių individualybės pripažintos jau ištikus dešimtmečius ir kurių interpretacinės bei pedagoginės įžvalgos įkvėpė daugybę Lietuvos ir užsienio jaunųjų muzikų⁸.

2.3.1. *Romantinių individualistų kelias*

Mūza Rubackytė ir Petras Geniušas priklauso 6–7-ojo dešimtmečio pianistų kartai. Abu šie menininkai gimė muzikų šeimose, abu mokėsi M. K. Čiurlionio menų mokykloje⁹ Vilniuje, vėliau – Lietuvos valstybinėje konservatorijoje¹⁰ ir abu yra Maskvos konservatorijos auklėtiniai. Šie pianistai tarp vyresniųjų Lietuvos pianistų išsiskiria savo tarptautinėmis karjeromis: Lietuvai atgavus Nepriklausomybę Rubackytė išvyko į Paryžių, kuriame nuo tada gyvena ir dėsto (ji taip pat yra LMTA profesorė, o pastaruoju metu savo geografiją sieja ir su Šveicarija). Geniušo pedagoginė karjera šalia Lietuvos muzikos ir teatro akademijos tam tikru metu aprėpė tokias institucijas kaip *Yamaha* pradinė muzikos mokykla Tokijuje ir Osakoje bei Karališkoji muzikos akademija Londone. Vis dėlto yra keletas bruožų, kurie leidžia šiuos menininkus įvardyti pirmiausia kaip rusų mokyklos atstovus.

Visų pirma tai, žinoma, pats studijų Maskvoje faktas ir tradicijos tęsa per jų mokytojų asmenybes¹¹. Kaip iliustraciją čia galima pasitelkti dvi interpretatorių grandis, atspindinčias tiesioginę rusų fortepijono mokyklos įtaką Lietuvos pianistams¹². Pirmoji

8 Šiame straipsnyje aptariami lietuvių pianistai buvo pasirinkti kaip keli būdingieji pavyzdžiai. Prieš darant bet kokias išvadas, be abejojimo, buvo atsižvelgiama ir į kitų Lietuvos menininkų biografijų vingius bei interpretacines įžvalgas.

9 Dabar – Nacionalinė Mikalojaus Konstantino Čiurlionio menų mokykla.

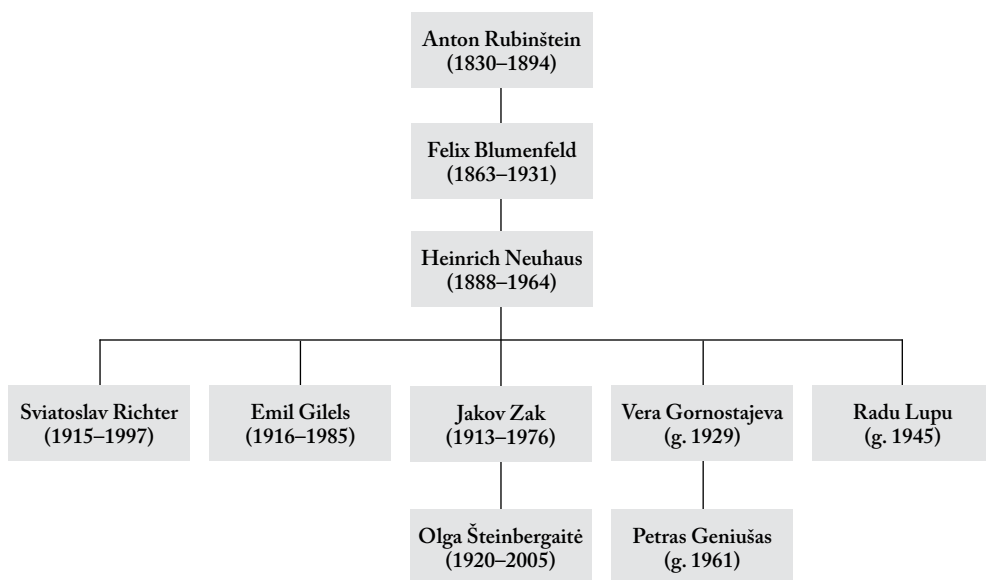
10 Dabar – Lietuvos muzikos ir teatro akademija.

11 Prisimenant Katkaus apibrėžimą – „mokytojas, konkretus asmuo, jo žinios ir sugebėjimai, skonis ir estetinės pažiūros kaip tam tikra visuma, kuri pasikartoja mokant kiekvieną individualų mokinį.“

12 Sudarant čia pateikiamas fortepijono atlikimo meno mokyklų grandines buvo remiamasi enciklopedijomis, biografinėmis studijomis ir atlikėjų interneto puslapiais.

grandis 1 schemeje iliustruoja mokyklą, kurios pradininkas buvo Antonas Rubiņšteinas: šio menininko fortepijoninė mokykla, išsiskleidusi per jo žymųjį mokinį Heinrichą Neuhausą, Lietuvoje buvo ypač svarbi ir įtakinga¹³.

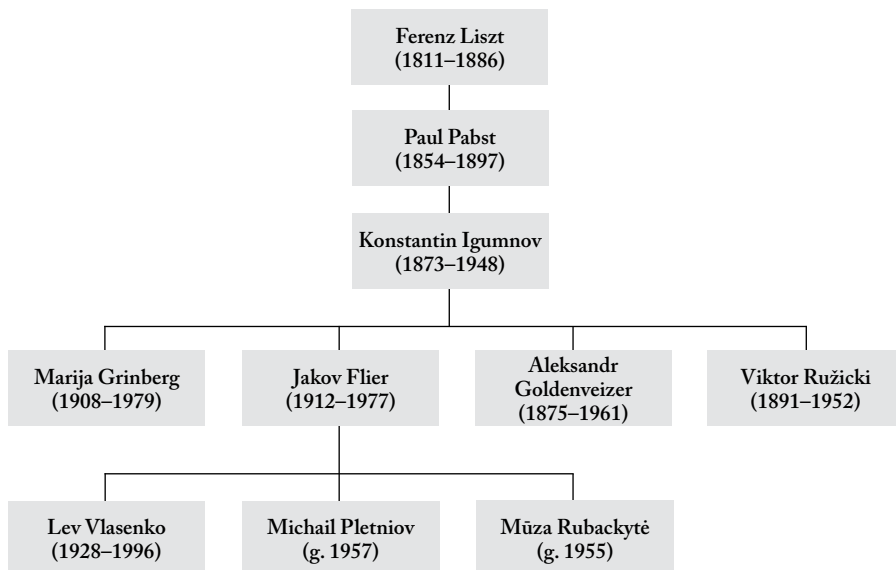
1 schema. Rusų fortepijono mokykla nuo Antono Rubiņšteino



Gana reikšminga Lietuvoje buvo ir kita rusų fortepijoninės mokyklos atšaka, kylanti tiesiogiai nuo Ferenco Liszto: Konstantinas Igumnovas, studijavęs pas Liszto mokinį Paulą Pabstą, savo ruožtu dėstė tokiems pianistams kaip Marija Grinberg, Aleksandras Goldenveizeris ir Jakovas Flieras (žr. 2 schemą). Pastarojo studentė buvo ir lietuvių pianistė Mūza Rubackytė (be Fliero, Maskvoje ji dar studijavo pas Belą Davidovič ir Michailą Voskresenskį).

13 Kartu su Geniušu, kuris į šią grandį patenka per savo garsiąją profesorę (ir Neuhauso studentę) Maskvos konservatorijoje Verą Gornostajevą, šioje schemeje randame ir kitą „Neuhauso mokyklos“ atstovę – profesorę Olgą Šteinbergaitę. Išugdžiusi keletą lietuvių pianistų kartų, ji neabejotinai laikytina viena reikšmingiausių Lietuvos fortepijono pedagogikos sistemos figūrų.

2 schema. Rusų fortepijono mokykla, kylanti iš Ferenzo Liszto



Vis dėlto šalia studijų menininko priklausymas rusiškai fortepijono meno tradicijai turėtų būti labiau apibrėžtas ir iš muzikinės pusės. Keletas apibendrinančių „rusiško“ atlikimo klišių jau buvo įvardyta. Taigi, grįžtant prie lietuvių pianistų, dera pažymėti, jog tiek Rubackytė, tiek Geniušas yra labai charizmatiški menininkai, visų pirma tapatintini su romantine tradicija. Jei subjektyvus išraiškingumas, įspūdingi meniniai efektai, savitumas, asmeninės individualybės laisvė kaip priešprieša standartinėms normoms gali būti laikomi rusišku skambinimo būdu, tai Rubackytė ir Geniušas puikiai koreliuoja su šia tradicija.

Kaip jau minėta, šiame straipsnyje analizuojant atskirų pianistų meną bus apsiribojama vos keletu specifinių interpretacijų niuansų. Petro Geniušo interpretacijose tarp kitų muzikinės ištarties parametrų visų pirma norėtusi išskirti fenomenalinių savybių aspektą¹⁴. Vienas svarbesnių Geniušo interpretacijų bruožų (kartu su kitais efektais, pa-

14 Semiotinėje Gabrielio Fauré dainos analizėje Eero Tarasti siūlo aštuonis muzikinės ištarties analizės parametrus: tempas, balso instrumentiškumas / kalbiškumas, *vibrato* vartojimas, frazavimas arba kvėpavimas, dinamikos kaita, *glissando* kaip išraiškos priemonė, fenomenalines savybes; bendrosios formos kūrimas. Kartu jis pateikia tokias vokalinio atlikimo fenomenalines savybes kaip balso minkštumas / kietumas arba lengvumas / sunkumas, kurie funkcionuoja kaip semiotinio proceso ženklai (Tarasti 1995: 451–455).

siekiamais naudojant tam tikro pobūdžio garso užgavimą, tušė) yra ypatingas intymumas, tai yra atstumo tarp subjekto ir objekto, tarp atlikėjo ir klausytojo panaikinimas muzikinės signifikacijos procese. Aistringas, gilus garsas, „artumo“ vizijos kūrimas, interpretatoriaus energijos svarba interpretuojant muziką – tai bene pagrindinės Geniušo muzikinės komunikacijos savybės.

Šalia jau paminėtų stilistikos priemonių, tokių kaip subjektyvumo ir išraiškimumo primatas, romantinei tradicijai būdingi dažni tempo bei dinamikos svyravimai. Tai mus atveda prie Mūzos Rubackytės interpretacijų. Analizuojant muzikos interpretaciją tempo požiūriu dažniausia dėmesys kreipiamas į skirtingų atlikėjų interpretacijų tempo skirtumus, tačiau šiuo atveju turima galvoje tokios tempo strategijos viename atlikime kaip bendrojo kūrinio atlikimo tempo sulėtinimai ar pagreitinimai, taip pat – dažna dinaminio lygmens kaita. Dinamikos, ritmo bei tempo pokyčiai ilgainiui sukuria tam tikrą „meninės netvarkos“ pojūtį, kurį galėtume laikyti viena iš įdomaus ir savito Rubackytės meno savybių. Visi šie bruožai kartu su virtuozišku svarba, plačia dinamine skale ir kitais parametrais neabejotinai atspindi rusų romantinį stilių. Tačiau reikėtų paminėti, jog Rubackytės stilistika aprėpia ir daug kitų aspektų, perimtų iš įvairių kitų tradicijų (kaip antai „prancūziškai“ rafinuota skambinimo maniera)¹⁵.

2.3.2. Naujosios kartos kryžkelės

Dabar patyrinėkime 8-uoju XX a. dešimtmečiu gimusių Lietuvos pianistų kartos bruožus. Ir vėl matome labai panašias dviejų pianistų, kuriuos galima pasirinkti kaip tyrimų modelį, biografijas¹⁶. Gabrielius Alekna ir Andrius Žlabys mokėsi M. K. Čiurlionio menų mokykloje, o 10-ajame dešimtmetyje abu išvyko į Jungtines Amerikos Valstijas. Žlabys 1995 m. įstojo į Curtis muzikos institutą, kur studijavo Seymouro Lipkino klasėje, vėliau įgijo menų magistro laipsnį Klivlendo muzikos institute, kur mokėsi pas Sergejų Babajaną. Alekna įstojo į Juilliardo muzikos mokyklą 1996 m., ten (Jerome'o Lowenthalio klasėje) jis įgijo magistro bei menų daktaro laipsnius. Abu šie pianistai šiuo metu tęsia savo meninę karjerą svetur. Čia būtų galima paminėti ir keletą kitų pianistų pavardžių: tai Daumantas Kirilauskas, kuris Zalcburgo *Mozarteume* studijavo pas

15 Šiuo aspektu lietuvių pianistų meną autorė yra pristaciusi tarptautinėse muzikologų ir semiotikų konferencijose Suomijoje, Prancūzijoje, Lenkijoje ir Portugalijoje, kur skaitydama pranešimus rėmėsi jų atliekamomis Ludvigo van Beethoveno sonatomis fortepijonui (plačiau žr. Navickaitė 2006 ir Navickaitė-Martinelli 2008).

16 Straipsnyje aptariamų pianistų biografijų faktai paremti asmenine komunikacija ir internete prieinama informacija: www.musicperformers.lt, www.rubackyte.eu, www.petrasgeniusas.com, www.gabrieliusalekna.com, www.andriuszlaby.com.

Karlą-Heinzą Kämmerlingą; Ieva Jokubavičiūtė, studijavusi Curtis muzikos institute ir Niujorko Mannes muzikos koledže pas Symourą Lipkiną ir Richardą Goode'ą; Vita Panomariovaitė, Indrė Petrauskaitė ir Evelina Puzaitė, visos studijavusios ir tebetęsiančios savo pianistines karjeras Londone; Edvinas Minkštimas, kurio profesorius Juillardo mokykloje buvo tas pats Jerome'as Lowenthalis, ir kiti, kurie baigę muzikos mokyklas Lietuvoje išvyko studijuoti į Vakarų. Šiai kartai tai buvo trokštamas naujas vakarietiškos tradicijos pasaulis, tapęs prieinamu tik pastaruoju dešimtmečiu. Be abejonės, būtų tiesiog neįmanoma mėginti apibrėžti kokius nors konkrečius „vakarietiškos“ tradicijos bruožus – tai pernelyg atviras ir įvairialypis darinys. Vietoje to, žvilgtelėkime į du pasirinktus pavyzdžius.

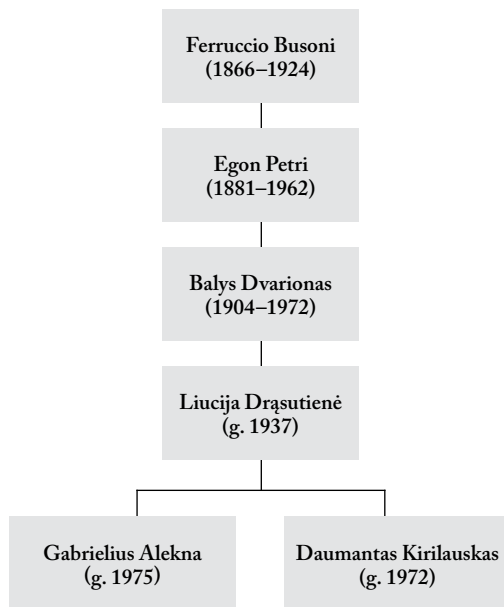
Intelektualus, perfekcionistiškas ir subalansuotas grojimo būdas leidžia išskirti Gabrielių Alekną iš kitų jo kartos pianistų. Galbūt dėsninga tai, jog prieš išvykdamas į JAV Alekna ilgą laiką studijavo pas prof. Liuciją Drąsutienę – vieną iš nedaugelio nūdienos Lietuvos fortepijono profesorių, priklausančių austrų-vokiečių orientacijos interpretavimo mokyklai¹⁷. Jei Alekno skambinimą tektų klasifikuoti pagal nacionalinius fortepijono meno stilius, reikėtų pripažinti, jog jo interpretacinės priemonės išties primena austrų-vokiečių tradiciją: aiški artikuliacija, tikslios ritminės struktūros ir pan. Pianistas daug dėmesio skiria kūrinio struktūrinių elementų darnai bei racionaliam formos konstravimui.

Vienas ryškiausių XIX a. pabaigos pianistų buvo italas Ferruccio Busoni, ir čia pravartu patyrinėti interpretatorių grandinę, siejančią Busoni ir lietuvių fortepijono mokyklą. Busoni mokinys buvo Vokietijoje gimęs Egonas Petri, pas kurį studijavo lietuvių pianistas ir kompozitorius Balys Dvarionas (Dvarionas yra ir Leipcigo konservatorijos auklėtinis – ten jis studijavo pas pianistą Robertą Teichmuellerį). Dvariono studentė buvo Liucija Drąsutienė, o pas ją studijavo jau kelios lietuvių pianistų kartos, tarp jų tokie pianistai kaip Petras Geniušas, Daumantas Kirilauskas ir Gabrielius Alekna (žr. 3 schemą). Vis dėlto net jei sąlyginai ir galima įvardyti šios grandies pianistų (išskyrus Geniušą) meną kaip „vokišką“, bemaž neabejotina, kad, pavyzdžiui, Alekna anaipol nebūtų linkęs savo mene pripažinti jokių etninių – lietuviškos, amerikietiškos ar vokiškos – įtakų¹⁸.

17 Asmeninė komunikacija su prof. Liucija Drąsutiene leidžia teigti, jog profesorė noriai pripažįsta šią įtaką savo pedagoginei veiklai.

18 Savo pažiūras šiuo klausimu, leidžiančias daryti tokią išvadą, atlikėjas yra išsakęs keliuose publikuotuose ir neoficialiuose pokalbiuose.

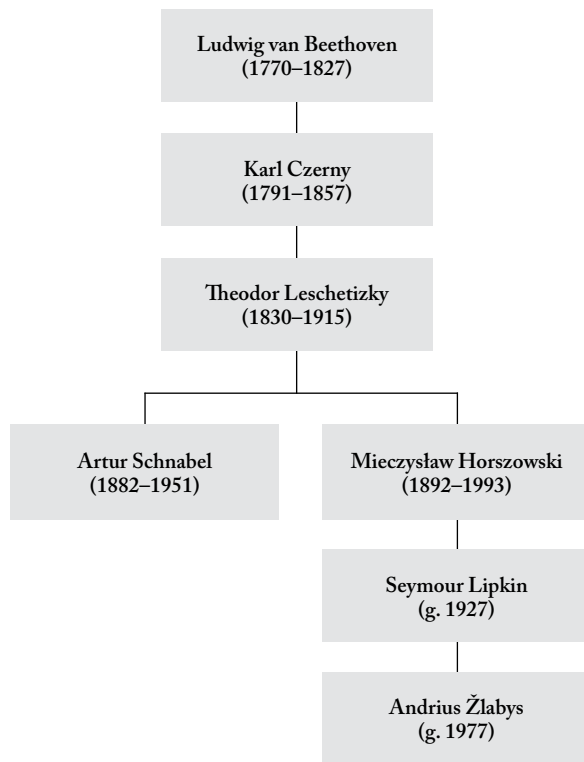
3 schema. „Vokiška mokykla“ Lietuvoje, susijusi su Ferruccio Busoni



Kitas išskirtinis šios kartos lietuvių pianistas – Andrius Žlabys, pasižymintis intravertiška, tylia ekspresija, savitai paryškintomis detalėmis ir išskirtine interpretacijų gelme. Mano manymu, galima teigti, jog Žlabio interpretacijoms paprastai būdingas skirtingų elementų, kylančių iš įvairių, neretai net viena kitai prieštaraujančių tradicijų (kaip kad romantinių bei klasicistinių atlikimo aspektų), derinimas. Nepamirštant atlikėjo individualybės aspekto, viena iš to priežasčių galėtų būti jaunų atlikėjų tendencija klausytis daugybės garso įrašų, kurie leidžia absorbuoti įvairias interpretacijų idėjas. Klausantis Žlabio interpretacijų galima numanyti, jog atlikėjui intuityviai artimesni senieji įrašai (tokių atlikėjų kaip Arthuras Schnabelis, Alfredas Cortot ir kiti).

Paradoksalu, tačiau nors Žlabio interpretacijas galima būtų pavadinti labiausiai nutolusiomis nuo bet kurios konkrečios etninės tradicijos, šio pianisto kūrybinė „genealogija“ tarsi ir pati „garbingiausia“ iš aptartųjų. Joje (žr. 4 schemą) matome vieną iš galimų austrų-vokiečių mokyklos interpretatorių grandžių, prasidedančią nuo paties Beethoveno ir besitęsiančią per jo mokinį Karlą Czerny.

4 schema. Fortepijono mokykla, kylanti iš Ludwigo van Beethoveno



Išvados

Šiame straipsnyje neatsitiktinai bemaž nenagrinėti vidiniai, muzikiniai įvairių interpretacijų aspektai, kurie būtų galėję padėti nuspręsti, ar kuris nors atlikėjas priklauso kokiai konkrečiai „mokyklai“. Svarbu pažymėti tai, jog priklausymą tradicijai nusako ne tik tekstiniai elementai, kuriuos būtų galima tyrinėti derinant atlikimo studijas su partitūros analize (pavyzdžiui, tempo, ritmo, dinamikos, artikuliacijos, frazavimo ar pan. klausimai), bet ir atlikėjo gyvenimo faktai, estetiniai skoniai, repertuaro pasirinkimas, įvaizdžio kūrimas ir kt.

Analizuojant šiandienos menininkų atlikimus bei pasisakymus¹⁹ galima apibendrinti, jog vidurinės ir vyresniųjų kartų muzikai labiau linkę susitapatinti su mokykla nei jaunesnieji atlikėjai. Vyresniųjų meniniame gyvenime glaudus ryšys su Mokytojo

19 Verbalinę muzikos atlikėjų komunikaciją autorė laiko reikšminga atlikimo meno tyrimų dalimi.

figūra neretai būdavo pasiekiamas ne vien per profesinius standartus, bet veikiau per vidinį stiprios identifikacijos poreikį. Vėlesnių kartų atlikėjams toks paveldas jau yra tik iš anksto sukonstruota tradicija, iš kurios jie tik gali pasirinkti pageidautinus elementus. Jų svarstymai šiuo klausimu skiriasi priklausomai nuo to, iš kurios tradicijos konkretūs menininkai yra kilę (išskirtinis atvejis vėlgi būtų rusų mokykla).

Kita išvada yra ta, jog lietuvių atlikėjams, klausytojams bei muzikos kritikams artimiausia pianizmo kryptimi vis dėlto išlieka romantinė tradicija, perimta iš rusų fortepijoninės mokyklos. Lietuvių atlikimo praktikoje ypač vertinami bruožai yra filosofinės įžvalgos, dramatinės kolizijos, meditacija, tylos ir gilių apmąstymų svarba kaip priešprieša paveikiam, spalvingam garsui, ekstravertiškam virtuoziskumui (kita vertus, kai kurie pianistai, kaip antai Petras Geniušas, savo mene harmoningai sujungia abi puses). Bruožai, tartum „neįtelpantys“ į tokį muzikos suvokimą, pavyzdžiui, kiek „sausėnis“ intelektualumas ar saloninių manierų muzikavimas, kur kas dažniau sutinkami (jei ne klausytojų, tai kritikų) su tam tikra skepsio doze. Taigi, nors būtų pernelyg drąsu teigti esant kokių nors esminių „lietuviškų“ fortepijono atlikimo meno bruožų, regis, tai, ką galėtume pavadinti lietuviška muzikos atlikimo bei klausymosi „mokykla“, yra glaudžiai susiję su romantine muzikos suvokimo bei interpretavimo tradicija. Subjektyvūs, itin dvasingi ženklai, kuriais kai kurie atlikėjai yra linkę komunikuoti su savo publika, klausytojams yra itin artimi: lietuvių publika brangina muzikos atlikimo meną jau kelis šimtmečius gaubiantį romantišią paslaptingumą.

Platesniame kontekste būtų galima apibendrinant teigti, jog visuotinis atlikimo globalizavimas per įrašus bei kitas kultūros standartizavimo priemones subrandino prieštarīgus vaisius. Viena vertus, profesiniai standartai visame pasaulyje per pastaruosius keletą dešimtmečių išaugo tiesiog neįtikėtinai. Kita vertus, muzikai, norintys pasiekti pripažinimą tarptautinėje meno rinkoje, jaučia didžiulį spaudimą modeliuoti savo meną pagal šiuos tarptautinius, visuotinai patvirtintus standartus. Mūsų laikais jau niekas nebenedori vien vietinės reikšmės pasisekimo, tad lokaliai tradicijos pamažu nyksta. Vis dėlto atlikėjai, kurie vienaip ar kitaip gali priskirti save kokiam nors žymiai profesinės genealogijos grandinei, paprastai yra linkę pabrėžti šio aspekto svarbą savo meninėje veikloje. Ir netgi šiame „tendencijų ir tradicijų nebuvimo“ kontekste „mokyklos“ sąvoka, ypač senų, pagarsėjusių tradicijų atvejais (tokių kaip rusų, prancūzų, vokiečių ar italų atlikimo mokyklos), vis dar plačiai yra vartojama.

Įteikta 2013 08 22

LITERATŪRA

- Azizbekova, M. *Fortepijono menas Vilniuje 1863–1915 metais*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1998.
- Goštautienė, R. Autorystės strategijos ir naujas muzikos mainų režimas. *Pažymėtos teritorijos*. Sudarytojos R. Goštautienė ir L. Jablonskienė. Vilnius: Tyto alba, 2005, p. 168–189.
- Ignatonis, E. *XX amžiaus pianistai*. Vilnius: Margi raštai, 1997.
- Kammerman, J. B.; Martorella, R. *Performers and Performances: The Social Organisation of Artistic Work*. New York: Praeger Publishers, 1983.
- Katkus, D. Atlikimo stilius ir klišės. *Baltos lankos*. Nr. 9. Sudarytoja R. Goštautienė. Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 164–182.
- Navickaitė, L. The Role of ‘School’ in Beethoven Performance: Lithuanian Tradition. *Beethoven 3: Studien und Interpretationen*. Red. M. Tomaszewski, M. Chrenkoff. Kraków: Akademia Muzyczna, 2006, p. 389–400.
- Navickaitė-Martinelli, L. Interpreting Beethoven: The Lithuanian Tradition. *Global Signs: Proceedings of the 2003–2006 Summer Congresses of the International Semiotics Institute. Acta Semiotica Fennica. XXI*. Red. E. Tarasti. Helsinki, Imatra: International Semiotics Institute, 2008, p. 468–474.
- Philip, R. *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven and London: Yale University Press, 2004.
- Schwarz, B. *Music and Musical Life in Soviet Russia 1917–1970*. London: Barrie & Jenkins, 1972.
- Tarasti, E. Après un rêve: A semiotic analysis of the song by Gabriel Fauré. *Musical Signification*. Red. E. Tarasti. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1995, p. 435–469.
- Асафьев, Б. *Избранные труды*. Т. 5. Москва: Издательство академии наук СССР, 1957.

A ‘school’ as a tradition and inspiration: on the cultural identities of Lithuanian pianists

SUMMARY. In every field, the notion and influence of the ‘school’, or tradition, have changed over the course of time. Can one still trace any reasonable distinctions between individual, or even collective, styles in the current context of increasing standardisation and the general globalisation of culture, where national and cultural diversities tend to interrelate and overlap? Nowadays, talking about national schools in the art of musical performance is a risky endeavour. As compared with the times when the only means of absorbing someone else’s knowledge, or getting acquainted with a certain tradition, was live interaction, currently, the favourable conditions for taking over various ways and styles of playing music are provided by all kinds of multiplied information.

It is to be noted, however, that even in the context of the general trend towards the uniformity of style, the term ‘school’, especially in case of old, prominent traditions, such as the Russian, the French, the German, or the Italian, is still widely used. Performers that in one way or another are able to situate themselves in a distinct professional genealogy eagerly emphasise the importance of this aspect in their artistic practice. Moreover, if earlier we could talk about the ‘school’ as a unifying factor in the art of performance, now, facing cultural globalisation, the concept of school becomes not only a unifying factor, but also the one that helps preserve a specific cultural identity of a certain nation or community. Thus, investigating performance practices of peripheral traditions as opposed to the established cultures can perhaps help in answering the question whether and how it is possible for musicians to absorb many different influences from the great neighbouring cultures and yet to retain some intrinsic qualities of their own musical identity.

Lithuania’s geographical situation has influenced constant political changes and dependence of the country from the West or East. Being a kind of cultural periphery and having only the strong tradition of folk music practice, Lithuania has eventually started to absorb ‘imported’ European classical music, its currents of interpretation and pedagogy. Without having its own traditions, the Lithuanian piano school has become very open to any influences. In the attempt of finding the inherent characteristics and semantic features that make a musical performance distinctly ‘Lithuanian’, the author of the article discusses the existence, roots and deviations of the ‘Lithuanian’ piano playing tradition.

KEYWORDS:
piano performance art,
music teaching,
Lithuanian pianists,
the national school,
tradition, globalisation,
cultural identities.

