

Anna FORTUNOVA

Surrealismus im Schaffen Dmitri Schostakowitschs. Modernisierung der Ballettgattung am Beispiel von *Bolzen* (1931)

*Surrealism in Dmitri Shostakovich's Work. Ballet The Bolt (1931)
as the Example of Genre Modernization*

*Siurrealizmas Dmitrijaus Šostakovičiaus kūryboje. Baletas „Varžtas“ (1931)
kaip šio žanro modernėjimo pavyzdys*

Abstract

At the centre of this article stands Dmitri Shostakovich's ballet *The Bolt* (1931), which is compared to Erik Satie's ballet *Parade* (1917) from several different perspectives. Both works are examined in the context of their respective *Zeitgeist*. Several different aspects of *The Bolt's* choreography, set design, costumes and music are analysed. Furthermore, the text addresses the reception of these compositions, based on printed sources (such as press reports). Likewise, excerpts taken from the choreographer Fedor Lopuchov's characterization of *The Bolt* or from the memoirs of production designer Tatyana Bruni are taken into account. The question of realism and surrealism in these two works (as well as their respective artistic value) is addressed as well.

Keywords: Dmitri Shostakovich, Erik Satie, ballet in the 1920s, realism, surrealism, constructivism.

Anotacija

Straipsnyje, pasitelkiant skirtingas vertinimo prieigas, Dmitrijaus Šostakovičiaus baletas „Varžtas“ (1931) lyginamas su Eriko Satie baletu „Paradas“ (1917). Abu kūriniai aptariami jų laikotarpio kontekste, smulkiau analizuojami baletu „Varžtas“ choreografijos, scenografijos, kostiumų ir muzikos aspektai. Antra, remiantis publikuotais šaltiniais (pavyzdžiui, pranešimais spaudoje), straipsnyje apžvelgiama šių baletų recepcija. Taip pat pasitelkiami baletui „Varžtas“ choreografiją kūręsio Fiodoro Lopuchovo apibūdinimai ar pastatymo dailininkės Tatjanos Bruni atsiminimai. Tai skatina aptarti realizmo ir siurrealizmo apraiškas abiejuose baletuose bei kelti šių kūrinių meninės vertės klausimą.

Reikšminiai žodžiai: Dmitrijus Šostakovičius, Erikas Satie, 1920-ųjų baletas, realizmas, siurrealizmas, konstruktyvizmas.

Der Titel dieses Beitrags¹ kann vermutlich Verwunderung auslösen. Denn Surrealismus sei, so im Lexikon *Kunst* im Jahr 2006, ein:

... reiner, psychischer Automatismus, durch welchen man [...] den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Vernunft-Kontrolle und außerhalb aller ästhetischen oder ethischen Fragestellungen. (*Der Brockhaus Kunst* 2006: 877)

Man könnte sich erstaunt fragen, was das mit Dmitri Schostakowitsch gemeinsam haben kann und darauf eine Antwort „Natürlich nichts!“ bekommen. Seien wir jedoch nicht allzu schnell mit unseren Schlussfolgerungen.

Guillaume Apollinaire, der den Begriff „Surrealismus“ prägte, schrieb im Jahr 1917 im Programmheft des Balletts *Parade*:

... in *Parade* [ist] eine Art Überrealismus (sur-réalisme) erwachsen, in dem ich den Ausgangspunkt für eine Reihe von Äußerungen des „neuen Geistes“ sehe, der, da er heute

die Gelegenheit hat, sich zu zeigen, nicht verfehlen wird, die entscheidenden Köpfe anzuregen und Kunst und Lebensweise von Grund auf in eine alles umfassende Freudigkeit umwandeln wird; denn der gesunde Menschenverstand will, dass sie wenigstens auf der Höhe des wissenschaftlichen und industriellen Fortschritts seien. (Weymeyer 1974: 202)

Dem letzten Teil dieser Aussage hätten Ende der 1910er und Anfang der 1920er Jahre viele Künstler und Künstlerinnen sowohl im Westen, als auch in der restlichen Welt zustimmen können. Diesem „neuen Geist“ ist zu verdanken, dass das damals moderne Leben mit einem solchen Enthusiasmus zum Gegenstand der Kunst gemacht wurde, was bekanntlich eines der Hauptmerkmale aller Kunstarten jener Zeitperiode war.

Parade, ein, so Jean Cocteau, „realistisches Ballett“ (Woitas 1996: 161), an dem Cocteau, Pablo Picasso, Léonide Massine und Erik Satie während des 1. Weltkrieges intensiv arbeiteten, war eines der ersten derartigen Kunstwerke und ist sicher immer noch eines der berühmtesten.

Das Stück hat bewiesen, dass Apollinaire und Cocteau mit ihren Prognosen und Charakteristika des Werkes Recht hatten: *Parade* kennzeichnete den Anfang einer neuen Ära in der Kunst des 20. Jahrhunderts, u.a. aus dem Grund, dass seine Autoren die Gegenwart schärfer und präziser als viele Zeitgenossinnen und Zeitgenossen sahen und diese Gegenwart genial auf der Bühne verwirklichten. Aufgrund der Tatsache, dass alles an diesem Opus so sehr innovativ war, scheint es nur logisch zu sein, dass die Pariser Premiere des Balletts zu einem Skandal wurde (ähnlich wie bei beispielsweise *Carmen* oder *Le Sacre du printemps*).

Auch das Ballett *Bolzen* wurde nach der Generalprobe im Leningrader Theater GATOB (ehemals und jetzt wieder – Mariinski Theater) am 8. April 1931 von der Presse aufs Schärfste kritisiert. Die Journalisten sahen darin (in erster Linie im Libretto und der Choreographie) eine gemeine naturalistische Schmähschrift auf die sowjetische Realität und schrieben beispielsweise von der „Verhöhnung der roten Kavallerie“⁴² und der „Diskreditierung der roten Armee“ (Dobrovolskaja 1976: 199). Diese Rezeption hat nicht nur dazu geführt, dass das Werk gleich nach der Generalprobe bis zum Jahr 2005 (!) von der Bühne verschwinden musste sowie sein Klavierauszug erst 1996 und die Partitur 2014 zum ersten Mal herausgegeben wurden, sondern auch zog diese Rezeption von *Bolzen* tragische Folgen im Leben seiner Autoren nach sich (des Librettisten Wiktor Smirnows, des Choreographen Fedor Lopuchows und später auch Dmitri Schostakowitschs).

Ein schroffe Ablehnung von *Parade* und von *Bolzen* seitens vieler Zeitgenossinnen und Zeitgenossen ist nur einer der wesentlichen Aspekte, die diese Werke verbinden. Parallelen lassen sich nicht allein in der Idee erkennen, das damals moderne alltägliche Leben ins Zentrum des Geschehens auf der Bühne zu stellen (Zirkus in *Parade*, Fabrik in *Bolzen*), sondern auch in der Art und Weise, wie diese Idee realisiert wurde: Es seien beispielsweise Stichwörter wie Urbanismus, Industrialismus, Kubismus, Schematisierung der Protagonistinnen und Protagonisten und Alltagsbewegungen genannt. Also, auch *Bolzen* scheint uns Gründe zu geben, in Bezug auf dieses Stück vom „neuen Geist“ und dem „Überrealismus/(sur-réalisme)“ in Apollinares Sinne sprechen zu dürfen.

Dass es sich bei diesen Äußerungen des „neuen Geistes“ um zwei Ballette handelt, ist im Kontext der Zeit nicht überraschend. Denn auch innerhalb dieses – vielleicht einen der konservativsten – Genres, strebte man in den 1920er Jahren danach, nicht hinter der Zeit zurückzubleiben, und suchte intensiv nach neuen Wegen.

Ganz genau, wie immer, spürte das Neue beispielsweise Sergei Djagilew, in dessen *Ballets Russes* ab 1917 mehrere innovative Werke dieser Gattung entstanden sind. In den Erinnerungen von Alexander Benua, war es das:

... beste Mittel, Serjoscha [Djagilew] zu erschrecken, [...] [ihn] darauf hinzuweisen, dass er dem Zeitalter nicht hinterher kommt, dass er sich verspätet und „in der Routine steckt“. (Bernandt, 1969: 191)

Das erste und wohl am meisten Aufsehen erregende von diesen Spektakeln bei den *Ballets Russes* war *Parade*, das für jeden seiner Autoren zu einer Premiere wurde:

... für Erik Satie als Ballettkomponist, für Picasso als Bühnen- und Kostümbildner, für Cocteau als Dichter „ohne Worte“ und für Léonide Massine als Choreograph der Avantgarde. (Krtilova 2004: 20)

Die Traditionen von *Parade* wurden in den *Ballets Russes* in verschiedenen Werken fortgesetzt: u.a. in *Le train bleu* (*Der blaue Zug*) mit Musik von Darius Milhaud, *Les Matelots* (*Die Matrosen*) mit Musik von George Auric und auch im Ballett des damals in Paris lebenden Sergei Prokofjew *Le Pa d'acier* (*Stählerner Schritt*, 1927), das als ein direkter Vorgänger von Schostakowitschs *Bolzen* bezeichnet werden kann. Beide Spektakel stellen Beispiele der s.g. industriellen Ballette dar, in *Bolzen* steht jedoch nicht wie im *Stählernen Schritt* eine „Romantik der Maschine“ im Vordergrund, sondern das Groteske, eine satirische Gegenüberstellung des Alten und des Neuen.

Der 44-jährige Choreograph von *Bolzen*, Fedor Lopuchow, der zum Zeitpunkt der Arbeit an diesem Werk als Experimentator galt, deutete das industrielle Thema auf seine eigene Art und Weise. In seinen Überlegungen zum zukünftigen Werk erwähnte er die „Tänze der Maschinen“ von Nikolai Forreger und behauptete, der Fehler sei, dass er den Menschen in eine Maschine zu verwandeln versuche. Am wichtigsten sind jedoch, laut Lopuchow, gemeinsame Bewegungen des Menschen und der Maschinen. Die Realisierung dieser theoretischen These auf der Bühne machte auf das Publikum einen überwältigenden Eindruck. Die Bühnenbildnerin des Balletts, Tatjana Bruni, erinnerte sich:

Damals waren die Generalproben für das Publikum offen. Das Theater war überfüllt. Und in dem Moment, in dem der Vorhang sich erhob, ertönte ein Applaus, der, wenn die Fabrik sich zu bewegen anfang, in Ovationen überging, die bis zum Ende des Spektakels nicht aufhörten. (Bruni 1991: 36)

Einen besonderen Platz nahmen im Ballett konstruktivistische „industrielle“ Tänze ein. *Hebekran*, *Traktor*, *Webmaschine* wurden mit unterschiedlicher gestalterischer Intensität aufgeführt. Besonders waren die Zuschauer z.B. von *Webmaschine* fasziniert. Vierundzwanzig Tänzerinnen standen in zwei Reihen, wobei diejenigen in der zweiten Reihe in die Knie gingen und sich wieder erhoben, sodass sie fast gerade standen und ihre Hände bewegten, was das Schwingen der Schiffchen und den Faden der Webmaschine im Tanz zeigte.

Derartige Einfälle Lopuchows in diesem Werk, wie die Kompositionen mit den Stühlen (gerade das wurde als „Verhöhnung der roten Kavallerie“ gesehen), waren der Entwicklung der Ballettkunst um viele Jahre voraus: man denke an Roland Petits *Carmen* oder Pina Bauschs *Café Müller*.

Die Kostüme (nach den Skizzen von Tatjana Bruni und Georgi Korschikow) wurden in grotesk-plakativer Weise gestaltet. Bruni hatte vor *Bolzen* mit George Balanchine gearbeitet, dessen Hauptforderung ein möglichst starker Ausdruck des Bühnenbildes und gleichzeitig dessen maximale Einfachheit war.

In den Kostümen der Protagonisten und der Protagonistinnen wurden charakteristische Merkmale ihrer Tätigkeiten betont. Eine besondere Begeisterung des Publikums riefen die Kostüme der Episode *Marineabrüstungskonferenz* hervor. In der Regieexposition des Spektakels schrieb Lopuchow:

Die Teilnehmer der Marinekonferenz müssen Kostüme haben, die ihre Nationen definieren, so muss auch ihre Schminke sein, und beides muss grotesk sein. Unter der Taille – die Schiffe, in der Art von Molières Pferdchen. Z.B. – Frankreich – U-Boote, England – Dreadnoughts usw.³ (Lopuchow: 22)

Bruni konstruierte komplexe Kostüme, die aber trotz des eindrucksvollen Aussehens leicht zu tragen waren und in denen die Darsteller problemlos tanzen konnten.

Bolzen gehört zu Werken Schostakowitschs, die der Thematik der Moderne gewidmet sind. Vermutlich wurde die Zugehörigkeit des Balletts zu einer der Hauptrichtungen der Weltkunst jener Zeit zu einem der Gründe, der Schostakowitsch anregte, ein Theaterstück zur „Betriebsthematik“ zu schreiben, obgleich dem Komponisten die Mängel des Librettos bewusst waren. Vielleicht war für den 24-jährigen Experimentator allein die Idee sehr verlockend, ein Ballett mit dem Titel *Bolzen* zu einem industriellen Thema zu schreiben.

Wie auch im ersten Ballett von Schostakowitsch, *Das goldene Zeitalter*, sind zwei gegnerische Gruppen der Protagonisten und Protagonistinnen, die die alte, vorrevolutionäre, und die neue Welt verkörpern, durch zwei Gattungssphären dargestellt. „Negative Elemente“ der Vergangenheit (Symbole der bürgerlichen Welt) werden durch die s. g. U-Musik charakterisiert, z.B. Music Hall oder Operette. Die Musik der anderen Sphäre nahm die Intonation der Massenlieder ihrer Zeit auf und die Hauptgattung ist hier der Marsch.

Als ein dem Thema Industrie gewidmetes Werk enthielt *Bolzen*, wie bereits erwähnt, auch Maschinentänze. Wie wurden sie musikalisch realisiert?

In den beiden *Maschinentänzen* (wobei es sich um dieselbe wiederholte Nummer handelt) verwendet Schostakowitsch keine außermusikalischen Elemente, wie etwa eine Fabriksirene, im Gegensatz beispielsweise zu seiner 2.

Symphonie. Die Instrumentation des Werkes ist sehr traditionell, ähnlich wie bei dem bereits erwähnten *Le Pa d'acier* von Prokofjew oder in Honeggers *Pacific 231*.

In der Partitur der *Maschinentänze* herrscht eine Drehbewegung, die laut Inna Barsowa eines der musikalischen Merkmale des Urbanismus ist. Eine Trennung in zwei Schichten ist sehr gut sichtbar: die obere, die leichtere Maschinenteile darstellt (Achtelnoten), und die untere (dieselben Töne, aber Viertelnoten). Das erste Dreiklangs-Motiv (Tonika, Dominante und VI Stufe) – ist die Hauptschraube dieses Mechanismus: Es dient als Grundlage der ganzen Nummer. Bemerkenswert ist, dass die metaphorische Gestalt einer arbeitenden Maschine bei Schostakowitsch später eine negative semantische Färbung bekommt. Hier jedoch spürt man eine helle Muskelkraft. Von dem Standpunkt aus gesehen, dass Schostakowitsch, im Gegensatz zu Prokofjew, ein „urbanistischer Romantismus“ fremd war, verdient diese Tatsache noch mehr Aufmerksamkeit. Eine solch ungewöhnliche Interpretation der Maschine kann in *Bolzen* als ein Element des früheren Stils Schostakowitschs betrachtet werden.

Fast die ganze Nummer ist diatonisch, manche Fragmente (z.B. die majestätische Coda) sind auf einer Pentatonik-Tonleiter gebaut. Es soll noch betont werden, dass die Werkbänke in *Bolzen* viel konsonanter charakterisiert sind als die Maschinen aus anderen Bühnenwerken der 1920er- und der 1930er-Jahre.

Die auf den Fakten jener Zeit basierten künstlerischen Realitäten, sowohl von *Parade*, als auch von *Bolzen*, haben die Zeitgenossen und Zeitgenossinnen, wie bereits erwähnt, nicht gleichgültig gelassen, sondern wurden in beiden Fällen von den meisten Kritikern als etwas, das der Gattung des Balletts fremd ist, rezipiert:

Tatsächlich vereinigt das Stück [*Parade*] [...] lauter Handlungselemente, die sich im täglichen Leben ereignen könnten, doch gerade darauf reagierte das Publikum mit Protest, weil es gewohnt war, von einer künstlerischen Darbietung in fremde, imaginäre Welten versetzt zu werden. (Hirsbrunner 2006: 360–361)

Eine misslungene Umrüstung des Balletts heißt die Rezension von Juri Brodersen auf *Bolzen* (Brodersen 1931: 4), die die meistverbreitete Meinung der Kritik (Schostakowitschs Musik ausgenommen) repräsentiert. So wird das auf der Bühne verwirklichte reale Leben als ein negativ und falsch verstandener „Surrealismus“ – als eine Realitätsverzerrung – wahrgenommen. Ist dies jedoch nicht das Schicksal der allermeisten, wenn nicht gar aller solch höchst innovativer Werke zu allen Zeiten?

Wenn *Bolzen* mit dem Surrealismus im Sinne der am Anfang dieses Aufsatzes zitierten Definition keine Verbindung zu zeigen scheint, kann es sowohl auf der semantischen als auch auf der formellen Ebene dieses Werkes von den

Merkmale eines weit verstandenen Surrealismus gesprochen werden: eines solchen, der als ein Versuch interpretiert wird, über die Grenzen des in der Welt Sichtbaren zu gehen. Eines konzentrierten Realismus, dessen Hauptintention Freiheit des Ausdrucks und Befreiung vom „Alten“ ist.

Außerdem kann man in einem Spektakel, in dem die Dinge – Maschinen in der Fabrik – tanzen („leben“), und im Gegensatz dazu Menschen in vielen Fällen nicht individuell, sondern z.B. als Teile der Maschinen gesehen wurden, Voraussetzungen für eine sogar im traditionellen Sinne surrealistische Deutung finden. Das wurde im Jahr 2005 in Alexei Ratmanskis Interpretation von *Bolzen* im Bolschoi Theater aufgegriffen. Nicht zufällig wird beispielsweise unter den Stichwörtern der Aufführung das „Absurde“ genannt, die Fabrik wird als ein Modell des Universums verstanden und das Stück endet in einem Traum der Hauptprotagonistinnen und Hauptprotagonisten, deren weiteres Schicksal unbekannt bleibt. Eine Analyse von Ratmanskis Version von *Bolzen* kann zum Gegenstand eines anderen Beitrags werden. Es sei abschließend darauf hingewiesen, dass erstens die Komplexität der Ideen bei all ihrer Konkretheit ein Merkmal der großen Kunstwerke ist, zu denen zweitens sowohl *Parade* als auch *Bolzen* definitiv gehören.

Anmerkungen

- ¹ Der Beitrag basiert teilweise auf dem Kapitel *Bolzen* meiner Dissertation *Балеты Д.Д. Шостаковича как явление отечественной культуры 1920-х – первой половины 1930-х годов* [Dmitri Schostakowitschs Ballette als ein Phänomen der russischen Kultur der 1920er–1930er Jahre], Nižnij Novgorod, 2008.
- ² Nach dem Artikel „Болт и БОЛТливые формалисты“ [Bolzen und geschwätzig Formalisten], in: *Выводная газета*, 1931, No. 20. Zit. nach: Dobrovolskaja 1976: 199.
- ³ „Участники кадрили морской конференции должны иметь костюм, определяющий нацию, а в связи с этим их грим, и то и другое гротесковое. Ниже талии – суда по типу мольеровских лошадок. Например, Франция – подводные лодки, Англия – дредноуты и так далее.“

Bibliographie

- Bernandt Grigorij [Bernandt Grigorij], *Александр Бенуа и музыка* [Aleksander Benua und Musik], Moskau, 1969.
- Brodersen Jurij [Бродерсен Юрий], Неудавшееся перевооружение балета: „Болт“ в Гостеатре оперы и балета [Eine misslungene Umrüstung des Balletts], in: *Красная газета* [Krasnaja gaseta], 1931, April 11, No. 86, S. 4.
- Bruni Tatjana [Бруни Татьяна], О балете с непреходящей любовью. О моем друге Борисе Фенстере [Über das Ballett mit der unvergänglichen Liebe. Über meine Freunde Boris Fenster], in: *Советский балет* [Sovetskij Balet], 1991, No. 5, S. 36–37.

Der Brockhaus Kunst: Künstler, Epochen, Sachbegriffe. Dritte, aktualisierte und überarbeitete Auflage, Mannheim/Leipzig: Brockhaus-Verlag, 2006.

Dobrovolskaja Galina [Добровольская Галина], *Федор Лопухов* [Fedor Lopuhov], Leningrad, 1976.

Hirsbrunner Theo, Realismus und Surrealismus im Musiktheater von Erik Satie und Les Six, in: Peter Csobádi u.a. (Hrsg.), *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater*, Salzburg, 2006, S. 357–364.

Krtilova Romana, Léonide Massine. Ein Leben für das Ballett, in: *Léonide Massine. Tänzer und Choreograph, Weltbürger des Balletts (1895 Moskau - 1979 Borken)*, Borkener Schriften zur Stadtgeschichte und Kultur No. 3, Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 2004, S. 13–54.

Lopuchow Fedor [Лопухов Фёдор], *Режиссерская экспозиция балета „Болт“* [Exposition des Balletts „Der Bolzen“], Санкт-Петербургский/Центральный государственный архив литературы и искусства/ЦГАЛИ СПб [Staatliches Zentralarchiv der Literatur und Kunst Russlands], F. 337, Inv. 1, No. 73.

Wehmeyer Grete, *Erik Satie*, Regensburg, 1974.

Woitas Monika, *Leonide Massine – Choreograph zwischen Tradition und Avantgarde*, Tübingen, 1996.

Summary

The premiere of Erik Satie's ballet *Parade* (1917) became known as one of the most notorious scandals in the 20th century's musical history. Guillaume Apollinaire's contribution to the ballet's programme famously called it “a kind of hyper-realism (*sur-réalisme*)” (Weymeyer 1974: 202).

By contrast, *The Bolt* by Dmitri Shostakovich (1931, choreography by Fedor Lopuchov) tells of modern life, and was accused of excessive naturalism (among other things) by devastating newspaper reviews. As a result, it disappeared from the stage almost instantly and was only revived after 74 years had passed.

Yet Shostakovich's music sounds “harmless” compared to the works of his Western European colleagues: in contrast to Satie, the young composer did not use such elements as a typewriter or modern “Western” techniques, such as dodecaphony in his score, which consisted of 43 numbers. What was it about *The Bolt* that kindled the reviewers' ire, prompting such tragic consequences for both the author and his work? Why were the critics in Paris in 1917 and in Leningrad in 1931 so unanimous in their brusque rejection of these two works? Was Shostakovich's / Lopuchov's ballet not sufficiently realistic, or too much so? Was the degree of the genre's modernization in these cases too high, or too low? For what reason can *The Bolt* be compared to the works of other composers hailing from different countries, embodying important trends of their time?

Santrauka

Eriko Satie baletu „Paradas“ (1917) premjera žinoma kaip vienas iš liūdnei pagarsėjusių XX a. muzikos istorijos skandalų. Guillaume'o Apollinaire'o rašytame tekste baletu programėlėje jis vadinamas „savotišku hiperrealizmu (*surréalisme*)“ (Weymeyer 1974: 202).

Dmitrijaus Šostakovičiaus „Varžtas“ (1931, Fiodoro Lopuchovo choreografija), su kuriuo lyginamas Satie baletas, pasakoja apie modernų gyvenimą, bet triuškinančios recenzijos spaudoje jį (be kita ko) kaltino per dideliu realizmu. Dėl to Šostakovičiaus baletas beveik iškart dingio nuo scenos ir buvo atgaivintas tik po 74 metų pertraukos.

Vis dėlto Šostakovičiaus muzika skamba „nekalta“, palyginti su jo kolegų iš Vakarų Europos kūriniais: skirtingai nuo Satie, jaunas rusų kompozitorius nenaudojo tokių muzikos instrumentų kaip rašomoji mašinėlė, o 43 numerių partitūroje nepasitelkė tokių modernių „vakarietišku“ technikų kaip dodekafonija. Vis dėlto kuo „Varžtas“ taip kurstė recenzentų pyktį, kurio padarinius patyrė ir autorius, ir jo kūrinys? Kodėl 1917 m. Paryžiuje ir 1931 m. Leningrade kritikai taip vieningai ir atžariai nepriėmė šių dviejų kūrinių – Satie ir Šostakovičiaus baletų? Ar Šostakovičiaus ir Lopuchovo baletas buvo nepakankamai, o gal per daug daug realistiškas? Gal pats žanras buvo per daug, ar per mažai modernus? Kodėl „Varžtas“ lygintinas su kitų šalių kompozitorių kūriniais, įkūnijančiais svarbias to meto tendencijas?