

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 multitradiciškumo 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 apibrėžtis

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.

Multitradišškumo daugialypumą papildo ir tradicijų perdavimo pobūdis. Vienaip perduodamą 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 multitradišškumo reiškinių 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.

Multitradišškumas 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 multitradišškumo 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 multitradišškumo 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 veikiau yra susijusi su plataus kultūrinio spektro – erudicijos, meno ir mokslo pažinimo bei intelektualumą išaukštinančios elitinės kultūros – reiškiniais nei su tuo, kas suponuoja tautišškumo 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 kūrinius atlieka japonai, kinai ir kitų Azijos tautų muzikai. Taigi ir akademinės muzikos atlikimo menas veikia universalus ir multitracinis 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 Rubinsteinu 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 technikos 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 kūriniams, 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 kūrinių charakterio aiškumas sietinas su jo atlikimo „stiliaus grynumu“, taisyklinga, struktūruota kūrinių 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-tembriniu¹ 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 Japonijoje². 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 [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 kūrinį 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 multitradietiško 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> [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.