

Atlikimo baras muzikologijos lauke

Lina NAVICKAITĖ-
MARTINELLI

Interviu su pianistu ir muzikologu
Johnu Rinku

Baigiantis XX amžiui – iš dalies veikiant „naujosios muzikologijos“ paradigmai – muzikos atlikimo aspektas ėmė vis skvarbiau įsiterpti į muzikologijos tyrimus. Per kelis muzikos atlikimo studijų dešimtmečius išsikristalizavo tam tikros šios tyrimų srities pakraipos, savotiškos „mokyklos“ su savomis teorinėmis prieigomis ir metodologijomis. Itin didelę reikšmę muzikos atlikimo meno studijų raidai turėjo anglosaksiškoji muzikologijos tradicija, kurios atstovai ilgainiui ėmė diktuoti šios srities tendencijas. 2004–2009 m. penkiuose Jungtinės Karalystės universitetuose veikė Menų ir humanitarinių mokslų tarybos Muzikos įrašų istorijos ir analizės tyrimų centras (CHARM), kurio pagrindinė tyrimų sritis buvo įrašuose užfiksuotų interpretacijų mokslinė analizė. Nuo 2009 m. CHARM veiklą penkiais naujais projektais tęsė Muzikos atlikimo kaip kūrybinės praktikos tyrimų centras (CMPCP), kurio programoje dalyvavę mokslininkai gilinosi į gyvą muzikavimą ir atlikėjo kūrybiškumą. Abiem šiems projektams vadovavo viena ryškiausių muzikos atlikimo studijų figūrų britų pianistas ir muzikologas, Kembridžo universiteto profesorius ir čia 2015 m. įkurto Kembridžo muzikos atlikimo studijų centro direktorius Johnas Rinkas. Keleto reikšmingų knygų autorius ir sudarytojas, įvairių atlikimo meno studijų renginių organizatorius ir kviestinis pranešėjas Johnas Rinkas taip pat yra pripažintas Chopino muzikos tyrimų specialistas, šalia kitų darbų parengęs ir vieną didžiausių pastarojo meto Chopino studijų – anotuotą Chopino pirmųjų leidimų katalogą.

Su profesoriumi Johnu Rinku kalbėjomės Kembridžo universiteto Muzikos fakultete, prieš kelias dienas pasibaigus ketvirtajai tarptautinei Atlikimo studijų tinklo (*Performance studies network*, PSN) konferencijai, kuri šiemet pirmąsyk vyko ne Kembridže, bet šio renginio organizavimo estafetę perėmusiame Bath Spa universitete¹.

1 Stažuotė Kembridžo muzikos atlikimo studijų centre ir Bath Spa universitete vykusioje IV tarptautinėje atlikimo studijų tinklo konferencijoje buvo finansuota laimėjus LMTA mokslinės veiklos plėtros konkursą.

1995-aisiais išleidote straipsnių rinktinę „Atlikimo praktika: muzikos interpretacijos studijos“² – įtakingą leidinį, nagrinėjusį atlikimo ir muzikos analizės sąsajas, atspindėjusį tuometinę atlikimo studijų kaip disciplinos padėtį ir nubrėžusį tolesnės jos plėtros gaires. 2002 m. pasirodžiusi knyga „Muzikos atlikimas: suvokimo vadovas“³ jau buvo kiek kitokia, dėmesį labiau sutelkusi į įvairius atlikimo meno procesus. Kokį matote atlikimo studijų kelią šiandien, praėjus jau dvidešimčiai metų po pirmojo rinkinio pasirodymo? Kaip atrodytų 2016-ųjų rinktinė?

1995-ųjų knyga buvo laikoma novatoriška, nes tuo metu apskritai dar nebuvo susiformavusi muzikos atlikimo studijų disciplina. Sumaniau tą rinktinę 9-ojo dešimtmečio pabaigoje: tais laikais buvo leidžiama daugybė „studijų“, tačiau visos jos buvo skirtos konkrečių kompozitorių (Chopino, Brahms, Beethoveno) kūrybai nagrinėti, ir daugelį jų leido Kembridžo universiteto leidykla, su kuria palaikiau glaudžius ryšius. 1988–1991 m. dėstydamas Niukaslio universitete suformavau kursą „Atlikimo studijos“, kurio dėmesio centre buvo atlikimo meno istorija, analizė ir psichologija – mane ypač dominusios sritys, kurios, mano įsitikinimu, turėjo būti dėstomos studentams. Ryškiai pamenu, kaip vieną naktį mažčiau, jog būtina išleisti apie tai knygą, kuri turėtų vadintis „Atlikimo studijos“. Užsaciau jai įvairių autorių straipsnius ir pateikiau sėkmingą paraišką Kembridžo universiteto leidyklai. Knyga jau buvo sudaryta, suredaguota ir pateikta spausdinti, kai leidykla pareiškė, kad mano pasiūlytas pavadinimas neturi reikiamo rezonanso – kaip kad, tarkime, „Chopino studijos“. Tuomet ir radosi „Atlikimo praktika: muzikos interpretacijos studijos“. Mano galva, tas leidyklos atsakas – visiškai suprantamas tuo etapu – reiškė ne ką kita kaip faktą, kad muzikologijos lauke atlikimo studijų baro tuo metu tiesiog nebūta. Būtent tuo atžvilgiu ši knyga buvo išties reikalinga.

2002-aisiais tam tikras šios srities judėjimas jau buvo juntamas, tačiau tą metą vis dar laikyčiau ankstyvuju disciplinos laikotarpiu. Vos prieš metus Nicholas Cookas žurnale *Music Theory Online* buvo publikavęs reikšmingą straipsnį „Tarp proceso ir produkto: muzika ir / kaip atlikimas“⁴, kuriame buvo pažymima, kad muzikologija itin lėtai įsileido tai, ką autorius pavadino atlikimo studijų paradigma. Tad net pirmaisiais XXI a. metais mes vis dar ieškojome savo kelių ir, manau, šios dvi knygos išties svariai prisidėjo prie tų paieškų bei tam tikro šios srities tikslų ir temų sufokusavimo.

2 Rink, John (sud.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

3 Rink, John (sud.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

4 Cook, Nicholas. Between Process and Product: Music and/as Performance. *Music Theory Online*, 2001, 7/2. Prieiga per internetą: <www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html> [žiūrėta 2016 10 26].



John Rink (© Shanghai Conservatory of Music)



Johno Rinko leidiniai (Linos Navickaitės-Martinelli nuotr.)

Dabar jau galime drąsiai tarti, kad iki 2016-ųjų pasirodė nepaprastai daug darbų, padėjusių išskaptuoti tam tikrą atlikimo studijų tapatybę, konkrečią šios srities nišą bendroje muzikologijos terpėje. Ir jei man dabar prireiktų redaguoti naują rinktinę, būtų jau gerokai sunkiau vienoje knygoje pateikti reprezentatyvų visų egzistuojančių ar galimų atlikimo meno tyrimų tipų pavyzdį. 1995-ųjų rinkinio įvade rašiau, jog, norint pamėginti suprasti muzikos atlikimo meną, reikalingos įvairialypės perspektyvos, ir dabar manau tą patį: viena kuri nors prieiga niekaip nepajėgtų visko paaiškinti. Taigi dabar turėtume be galo daug darbo, norėdami visas per šį laiką atsiradusias perspektyvas – tyrimų ir apmąstymų, ne vien akademikų, bet ir pačių atlikėjų – aprėpti ir sudėti į vieną leidinį. Antai užbaigdami CMPCP tyrimų centro projektą rengiame penkias knygas: keturias redaguotas rinktines ir vieną monografiją. Negalėčiau teigti, kad jos absoliučiai visapusiškai atspindės esamą atlikimo studijų panoramą, tačiau šis kiekis bent jau parodo dabartinį šio srities mastą.

Šiandien neretai girdime tokius teiginius kaip „įprasti atlikimo analizės būdai“: ar iš tiesų jau galime tokiais pasigirti? Vis dar esama akademinų terpių, kur tiek muzikologai, tiek ir patys atlikėjai vargiai operuoja įrankiais, kurie padėtų tyrinėti muzikos atlikimo praktikas. Sunkiai perprantama, kaip tas praktikas įvardyti, kaip diskutuoti apie atlikimą gaubiančius reiškinius.

Taip, manau, kad jau esama gana įprastų įrankių atlikimui analizuoti (kitas klausimas – ar jie iš tiesų yra geriausi). Antai mūsų jau aptartoje 1995-ųjų rinktinėje buvo paskelbtas Nicholaso Cooko straipsnis „Dirigentas ir teoretikas“⁵ apie Furtwänglerį ir Schenkerį. Cookas, išnagrinėjęs ir palyginęs du Furtwänglerio įrašytus Beethoveno Devintosios simfonijos atlikimus, pademonstravo, kad jų tempo moduliacija yra analogiška Schenkerio pamatinei struktūrai. Kitaip tariant, Furtwängleris tempą suvokė hierarchizuotai, ir tai buvo panašu į Schenkerio pasiūlytą struktūrinės hierarchijos idėją. Ši Cooko studija buvo išties puiki, ir ji buvo viena pirmųjų, kurioje, norint nustatyti tempo kaitą, buvo naudojamas bilsojimo metodu⁶. Minimas metodas čia buvo panaudotas ne savitiksliai, bet platesniam žiūros taškui atskleisti ir, manau, autoriui tai puikiai pavyko. Šiandien tempo svyravimų ir dinaminų modifikacijų atliekant muziką studijos yra labai

5 Cook, Nicholas. The Conductor and the Theorist: Furtwängler, Schenker, and the First Movement of Beethoven's Ninth Symphony. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* (sud. John Rink). Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 105–125.

6 Pašnekovas čia mini kompiuterinės analizės „bilsojimo“ metodą (angl. – *tapping method*), kai klausomasi iš CD leidžiamo įrašo ir pabeldžiama norint pažymėti kiekvieno takto pradžią – kompiuteris užfiksuoja kiekvieno bilso laiko. Gaunama diagrama parodo kiekvieno takto trukmę (daugiau žr. Cook 1995: 109–115).

paplitusios ir įprastos; iš dalies – dėl išrasto garsinio vizualizatoriaus⁷, kuris išties labai palengvino analizę. Dabar ne tik įmanoma išgauti tam tikrus tempo, dinamikos ir kitų akustinių parametrų duomenis, bet ir galima gerokai efektyviau užtikrinti šių duomenų tikslumą nei ankstyvuju atlikimo studijų etapu. Bene didžiausia šio analizės būdo problema yra jo paprastumas: kartą išmokęs naudotis garsiniu vizualizatoriumi (iš tiesų ši programa yra gana nesudėtinga), gali gana greitai surinkti daug duomenų. Metodo trūkumas yra tas, kad muzika, be abejo, nėra vien tik tempas, dinamika ir akustinės sąlyšės, o ši analizė suponuoja minimų parametrų dominavimą kuriant muzikos prasmę. Suprantama, visi jie yra labai reikšmingi, tačiau tai – dar ne viskas. Tad galima būtų apibendrinti, kad ši metodologija labai svariai prisidėjo formuojant muzikos atlikimo studijas, tačiau kartu ji yra ir potencialiai klaidinanti tuo, kad pernelyg pasitiki savotiškos mato izoliacijos veiksmingumu.

Pastaruju metu daug kalbama (taip pat ir šios srities korifėjų) apie tai, kad būtina sieti duomenų surinkimo ir apdorojimo technologijas su jautriu klausymusi. Argi taip buvo ne visuomet? Prisipažinsiu, kad būtent prieš paskutinąją PSN konferenciją pagaliau nutariau, jog reikėtų kada nors vis dėlto pasinaudoti garsinio vizualizatoriaus programa, į kurią ligi tol žiūrėjau labai skeptiškai. Ir štai matau, kad pastaroji sulaukia vis daugiau kritikos būtent dėl tų pačių priežasčių, kurios ir man rodėsi svarbios: visų pirma dėl jos neįgalumo ne tik atsakyti, bet ir užduoti turinio klausimą: „kas gi už viso to slypi“?

Tai be galo sudėtingas klausimas. Manychiau, būtų pernelyg beatodairiška apskritai atsisakyti analitinio požiūrio (empirinė analizė visuomet labiausiai ir domėjosi tempo bei dinamikos kaita), tačiau manau, kad verta būtų kvestionuoti tokio požiūrio tikslus ir pritaikymą. Prisimenu muzikos analizę tokią, kokia ji buvo praktikuojama prieš maždaug trisdešimt penkerius metus, kai pats studijavau. Dalyvaudavome analizės konferencijose, kurių pranešimuose pristatomi muzikai taikomi metodai demonstruodavo rezultatus, mano supratimu, labai menkai susijusius su muzikos patirtimi, pačiu muzikos procesu. Jie veikiau buvo susiję su pačių metodų pritaikymu ir tam tikrų duomenų išgavimu: ar tai būtų Schenkerio analizė, seto teorija ar semiotika. Visu tuo buvo suabejota XX a. 10-uoju dešimtmečiu – iš dalies dėl to, kad iškilo naujoji muzikologija. Man regis, šiuo metu esame atsidūrę panašioje situacijoje.

Kaip jau minėjau, duomenis išgauti dabar labai lengva, tad veikiau turėtume žvelgti į tai, ar šie duomenys ką nors reiškia, ką jie mums rodo, kaip jie siejasi su kitais reiškiniiais,

7 Plačiau apie šią muzikos įrašų analizės programą žr. <<http://sonicvisualiser.org/>>.

tarp kurių – ir muzikos kaip patirties fenomenas. Aš pats tokios duomenų analizės nepraktikuoju, nors projektuose, kuriems vadovavau, turėjau atrasti konkrečią tokio tipo analizės (kurią naudojo mano kolegos) vietą ir savus tikslus. Antai CHARM projekte ieškojome būdų, kaip muzikoje atrasti ekspresyvuosius modelius, kuriuos aš vadinau atlikimo motyvais, – atlikimo dėsnius, susijusius su atlikėjiškais parametrais – šie potencialiai atskleidžia visas kūrybines tarpusavio sąsajas iš klausytojo arba atlikėjo perspektyvos. Taigi esmė čia buvo tam tikros technologijos panaudojimas norint atskleisti elementus, kurių negali pajusti ar suvokti net pati jautriausia klausia. Tačiau patys duomenys nėra analizė, jie – tik būdas surinkti informaciją, kurią vėliau turi interpretuoti. Man regis, viena iš problemų kurį laiką buvo tai, kad duomenys (ne interpretacija) buvo suvokiami kaip galutinis rezultatas. Be to, interpretacija visuomet turi būti plačiai kontekstualizuojama. Jei muzika nėra vien šis ar tas parametras, vadinasi, turime siekti, kad duomenys apie kiekvieną jų būtų matomi iš platesnės perspektyvos. Nemanau, jog pakanka pasakyti, kad būtina jautriai klausytis: juk ką tai reiškia? Asmuo X gali pasižymėti labai jautria klausia, tačiau girdėti labai skirtingus dalykus nei tuo pat metu asmuo Y, kuris taip pat klausosi jautriai. Subjektyvus atsakas gali būti neišvengiama duomenų interpretavimo sąlyga, tačiau nenorėtume pernelyg akcentuoti subjektyvumo. Veikiau tai yra dialogas tarp individualios perspektyvos ir labiau apibendrintų pastebėjimų, kurie galėtų rezonuoti su kitų žmonių patirtimis.

Jūs tarsi ir atsakėte į klausimus, kuriuos dar tik norėjau užduoti. Ypač norėjau pabrėžti, kad atlikimo analizę gerokai praturtintų sąsajos su istorija, kontekstu ir stiliaus tyrimais.

Be abejo. Prieš kelerius metus žurnale *Psychology of Music* esu publikavęs straipsnį „Atsižvelgiant į atlikimą: muzikologijos perspektyva“⁸, kuriame kaip tik tai ir teigiama: jei norime bent priartėti prie muzikos suvokimo (nesvarbu, jog tai niekuomet nebus *visiškas* suvokimas – mokymasis, mąstymas ir naujų išvadų siekis niekuomet nesibaigia), mums prireiks istorijos, analizės, bus reikalingas stiliaus, atlikimo technikos, instrumentų išmanymas ir pan.

Efektyvus atlikimo meną tyrinėjančio muzikologo darbas, man regis, turėtų labiau panašėti į atlikėjo darbą. Kai kalbame apie muzikos ir muzikinių procesų išmanymą bei jų atskleidimą, nepakanka vien iškelti tam tikras hipotezes ir siekti jų patvirtinimo – būtina žvelgti plačiau. O kai kalbu apie tai, jog reikia skatinti suvokimą, kaip naudotis istoriniais, analitiniais ir bet kokiais kitais duomenimis, aš kalbu apie tokį darbą, kurį nuola-

8 Rink, John. In *Respect of Performance: The View from Musicology. Psychology of Music*, 2003, 31/3, p. 303–323.

tos dirba atlikėjas. Į rankas partitūrą paimantis muzikas neturėtų pamanyti: „čia parašyta „grok taip“, ir tuo viskas pasakyta“. Idealiu atveju darbo su kūrinio besiuimantis atlikėjas pasakys: „šios natos buvo išleistos tais metais, redaguotos ano redaktoriaus remiantis tokiais dokumentais, kurie šiais konkrečiais būdais siejasi su ankstesniais dokumentais, o šie veikiausiai buvo išleisti kitų – ne paties kompozitoriaus; tačiau pakalbėkime apie tai, ką gi kompozitorius turėjo galvoje, o tuomet – siejant su jo idėja – ir apie instrumentus, kuriuos jis pasirinko šiam sumanymui įgyvendinti, apie to meto atlikimo praktikas, notacijos ypatumus, apie visas atlikimo tradicijas, kurios neišvengiamai sąlygojo ir klausytojų suvokimą...“ Mes kalbame apie svarstymų aibę. Į visa tai, be abejo, nemaža atlikėjų dalis atsižvelgia, tačiau tikrai ne tiek, kiek jie iš tiesų galėtų. Taigi vienas iš dalykų, kuriuos aš visuomet skatinu, yra nepalaujamas mokymasis, informacijos ieškojimas, šaltinių palyginimas ir kuo tikslesnių, informacija pagrįstų sprendimų priėmimas.

Pakalbėkime apie Jūsų ką tik paminėtas atlikimo tradicijas. Štai imdamasis skambinti Chopino kūrinį atlikėjas jau yra veikiamas savo paties asmeninės enciklopedijos. Tai – ne tik žinios apie Chopiną iš įvairių literatūros šaltinių, George Sand laišku ir pan. Chopinas – kokį jį šiandien girdime savo vaizduotėje – mus pasiekia ne vien iš partitūrų ar jau minėtos literatūros, bet turbūt ryškiausiai – per susiklosčiusias atlikimo tradicijas. Jei prisimintume vieną iš PSN konferencijoje nuskambėjusių pranešimų⁹ – Evgenijaus Kissino „tempo utriravimo“ atliekant Chopiną analizė nepaaiškina, kodėl jis taip groja. Ir visų pirma tai būtų pianisto priklausymas tam tikrai atlikimo tradicijai, kur toks utriruotas grojimas buvo laikomas norma. To neatskleidžia vien svarstymai apie tai, ką Kissinas mato natose ir kaip jis reaguoja į tam tikrus struktūrinius kūrinio parametrus.

Jei studijuotume individualų Kissino atlikimo stilių (man regis, minėtasis pranešėjas to ir siekė), be abejo, reikėtų atsižvelgti į daugiau nei vieną atlikimą. Neišvengiamai tektų perklausyti daugybę Kissino atlikimų – įvairaus repertuaro – norint įsitikinti, ar būta kažkokių išskirtinių įžvalgų. Tuomet, galbūt aptikus tam tikrą Kissino ar bet kurio kito atlikėjo tempo kaitos žodyną ar tempo įvairovės „asmenybę“, jau reikėtų pasvarstyti, kas visa tai lemia, iš kokios atlikėjiškos tradicijos tai ateina. Kissinas priima savo sprendimus vadovaudamasis, Jūsų žodžiais tariant, savo enciklopedija, tos įžvalgos neatsiranda vakuume. Tad, norint įžvelgti tam tikro atlikėjiško požiūrio (viename ar keliuose kūrinuose) esmę, reikia atsigręžti į istoriją. Visus mus neišvengiamai veikia sava praeitis.

9 Danny Zhou (Hui), „Playing with/in tempo: individual styles of tempo variation in the performance of solo piano music“. Pranešimas skaitytas IV tarptautinėje PSN konferencijoje Bath Spa universitete 2016 m. liepos 15 d.

Mano asmeniniu požiūriu, atlikimo studijų misija turėtų būti tam tikrų klausimų paskatinimas: ką aš darau; kodėl aš tai darau; kaip tai, ką darau, veikia mane ir kitus; kokie būtų kiti variantai; kodėl aš jų nesirenkau? Šiuos ir kitus naudingus klausimus sau galėtų užduoti kiekvienas atlikėjas. Nemanau, kad į juos labai lengva atsakyti, tačiau emė ieškoti tų atsakymų – artikuliuoti mintis, kurių atlikėjai neretai tiesiog neidentifikuoja, – tampame geresniais muzikais. Vien imituoti savo mokytojus (tas galbūt buvo įprasta anuomet, kai mokytojai buvo linkę mokiniams be jokių paaiškinimų diktuoti savo pageidavimus, bet ne skatinti šiuos mąstyti) – tai tartum mokytis kalbos iš pasikalbėjimų knygelės. Išmoksti tam tikras frazes, o kai kažkas tavęs ko nors paklausia, nebežinai, kaip atsakyti: neturi gramatikos pojūčio, nejauti kalbos ritmo ir pan. Žinoma, kalbos galima mokytis ir taip, tačiau toks požiūris tikrai nesuteiks galimybės kalbą panaudoti kūrybiniai – manau, kad lygiai tas pat pasakytina apie muzikavimą. Mums, mokytojams, svarbu plėtoti artikuliacijos įgūdžius ir juos įgyti kaip atlikėjams – nes mūsų klausytojai nori tuos dalykus išgirsti.

Vis sakote – „mes kaip atlikėjai“. O kaip „mes, muzikologai“? Ar daugelis Jūsų studentų yra muzikologai, ar muzikai? Ir dar norėčiau paklausti, kokį matote skirtumą tarp muzikologų plėtojamų atlikimo meno studijų ir neseniai paplitusių meninių tyrimų? Įdomu tai, kad, regis, PSN konferencijose šie du laukai neretai yra linkę persikloti, o meninių tyrimų baruose nedažnai pasitaiko susidaryti įspūdi, kad tai, kuo šios srities atstovai užsiima, yra atlikimo studijos.

Kembridže pirmosios ir antrosios pakopų studentai studijuoja įvairias disciplinas. Antai aš dėstau kursą pavadinimu „Įvadas į atlikimo studijas“: studentai laiko šio dalyko egzaminą, pagrįstą paskaitomis ir jiems duotais skaitiniais, o šalia to jie gali pasirinkti arba rečitalį, arba nedidelį mokslo darbą. Taigi jiems nebūtina groti, bet pageidaudami jie gali tai daryti. Beveik visi jie yra praktikuojantys atlikėjai ir bemaž visi pasirenka rečitalio variantą, tačiau jie turi pasiekti tam tikrų aukštumų ir akademinėje sferoje, kad išlaikytų paskaitų medžiaga grįstą egzaminą. Taigi stengiamės plėtoti teoriją ir praktišką. Tokios pat „mąstymo ir darymo“ darnos siekiame ir magistro pakopoje. Nemėgstu pastarųjų sąvokų, tačiau būtent jos padėjo mums sukurti tam tikrą sistemą, ir netgi doktorantūros pakopoje disertaciją galima rašyti vadovaujantis praktika paremtu požiūriu. Neturime to, kas vadinama meniniais tyrimais – iš esmės tai vis tiek muzikologijos daktaro laipsnis (PhD) ir visavertė akademinė disertacija, tačiau ji gali turėti ir atlikimo meno elementų.

Meninių tyrimų perspektyva, mano manymu, yra labai vertinga ir kupina potencialo. Meninių tyrimų atveju kalbame apie procesą, kai muzikas klausia savęs, identifikuoja

tam tikrus klausimus, kurie tuomet nagrinėjami per tyrimų procesą, aprėpiančią atlikimo aktus, praktikavimąsi, repeticijas – bet kuriuos su atlikimu susijusius veiksmus ir jų dokumentavimą, ir tai išties yra vertinga. Ir nematau priežasčių, kodėl toks procesas negalėtų būti atlikimo studijų dalimi. Man regis, kartais mes pernelyg save apribojame riboženkliais ir apibrėžimais. Tai, apie ką aš čia kalbėjau – tos vertybės, kurios praverstų muzikologijos tyrimams apie atlikimo meną, – potencialiai galėtų būti ir meninių tyrimų pagrindas: atsakymas sau į klausimus „ką aš čia darau“, „kodėl tai darau“ ir pan. Ir ne tiek svarbu, ar klausi to apie kažką kitą, ar apie save. Tad nemanau, kad būtinas aiškus atskyrimas tarp vadinamųjų atlikimo studijų ir vadinamųjų meninių tyrimų. Veikiausiai šių dviejų sričių bendruomenėse tas sritis jau buvo mėginta apibrėžti, bent jau norint įteisinti ir plėtoti savo atskiras tapatybes (tas savaimė nėra nei gerai, nei blogai), tačiau aš visuomet linkęs palikti praviras duris, man patinka takumas, nepastovumas – žinoma, jei jis netampa amorfinis.

Turbūt didžiausias skirtumas yra institucinis: pasirenki arba vieną, arba kitą studijų programą.

Taip, tačiau vėlgi – aš manau, kad tai galėtų būti suprantama kaip tęstinumas, o ne atskiri dalykai. Antai mano antro kurso doktorantė Naomi Woo, kuri čia taip pat baigė magistro studijas, šalia įvairių dalykų kursų pristatė išplėstą rečitalį ir išplėstą mokslo darbą, kuriame turėjo atsispindėti rečitalio aspektai. Jos koncepcija apėmė istorinę prancūzų nacionalizmo – kaip jį suvokė ir modeliavo Ravelis – studiją ir įvairius jo kūrinius. Ne tik „Couperino kapą“, kuris atspindėjo ir įkūnijo Ravelio nacionalistinę iniciatyvą. Naomi nagrinėjo įvairius kūrinius ir aptarė savo kaip atlikėjos tikslus atliekant šį repertuarą: ne tik Couperiną klavesinu, bet ir Ravelį fortepijonu. Jos interpretacijos susijungė su labai tvirtai įvietintu kontekstu, ir tai buvo puiku. Dabar ji rašo disertaciją apie tai, ką ji vadina „neįmanoma muzika“ – ypač sudėtingus etiudus fortepijonui, tarp jų – György Ligeti, Johno Cage'o ir kitus. Ir nors tai bus griežtai akademinė disertacija, pagrindinė varomoji jėga ir didelė jos tyrimų medžiagos dalis bus grindžiama jos pačios menine praktika. Taigi kokį laipsnį turėtume suteikti? Tai bus PhD, nes tai numato mūsų programa. Tačiau ar tai galėtų būti DMA ar kas nors panašus? Iš principo – taip, kodėl gi ne. Bet kuriuo atveju jos keliami tyrimų klausimai apima praktiką.

Tai nelabai įprasta muzikologijoje...

Taip, iš tiesų. Tačiau mes Kembridže stengiamės skatinti tokio pobūdžio darbus.

Kyla klausimas, ar iš tiesų muzikologui būtina valdyti tam tikrą instrumentą, būti profesionaliu atlikėju tam, kad jis suprastų ir galėtų tyrinėti muzikos atlikimo meną? Regis, iš tų, kurie analizuoja partitūras, nereikalaujame būti ir kompozitoriais?

Ne, neprivalai būti atlikėju, ir visiškai nebūtinai negebėjimas groti yra trūkumas. Skirtingi požiūriai ir įvairios prieitys suponuoja skirtingas įžvalgas – ir kuo esame atviresni, tuo geriau. Manydami, kad kažkuris vienas požiūris yra neišvengiamai geresnis ar esmingas, rizikuojame praleisti pro akis vertingas įžvalgas, kurios galėtų praturtinti informacija abi puses.

Gal galime trumpam sugrįžti prie pirmosios rinktinės pavadinimo: „Atlikimo praktika: muzikos interpretacijos studijos“. Juk veikiausiai neatsitiktinai jame radosi abu terminai – atlikimas ir interpretacija? Kartu su „muzikavimu“ šie du žodžiai neretai vartojami sinonimiškai, nors jie akivaizdžiai nėra tapatūs. Atlikimas nėra vien (kūrinio) interpretacija...

Tiesa. Neretai pagalvodavau, ar apskritai tame pavadinime dar vartočiau žodį „interpretacija“. Manau, jis potencialiai problemiškas. Žinoma, kaip ir minėjote, kai kuriose kalbose jis tartum pakeičiamas žodžiu „atlikimas“. Antai prancūziškai šiandien kalbama apie *le performance*, tačiau iš tiesų tai – *le interpretation*.

Kai kuriuose muzikologiniuose kontekstuose, regis, interpretacija suvokiama kaip kažkas labiau vertinga, tai tartum teoriškai svaresnis terminas. O atlikimas traktuojamas kone kaip vien fizinis veiksmas.

Pirmiausia pasvarstykime apie tai, ką iš tiesų galėtų reikšti atlikimas – mums nebūtina galvoti apie jį kaip apie „kažko“ atlikimą. Atlikimas yra tam tikras veiklos tipas, kurį aš pats apibūdiniu per intencijos arba percepcijos prizmę. Gali ketinti pateikti, numatyti kažką kaip *atlikimą*, tam tikrą veiksmą, kuris kažką perteikia kitiems žmonėms; arba gali nagrinėti tam tikrą veiksmą kaip performatyvų, nors tokio ketinimo nebūta. Dažniausiai, be abejo, kartu veikia tiek intencija, tiek suvokimas, tačiau visai neprivalome mąstyti „kažką“ atliekantys.

O *interpretacija* yra potencialiai problemiška, nes ji suponuoja, esą egzistuoja kažkas, daiktas, kuris turi būti interpretuojamas. Muzika nėra fiksuota, ji nuolatos kintanti. Jos ontologija, tapatybė priklausytų nuo asmens, kuris interpretuoja, o toji interpretacija – labai savita. Neturime permanentinių Beethoveno Penktosios simfonijos ar Bacho fugos C-dur, kurias žmonės interpretuotų. Jos nuolat kinta. Tad *interpretacija* – puiku, tačiau turime pripažinti, kad interpretacijos objektas nėra ilgalaikis: jis nėra fiksuotas ir amžinas. Tad aš nevengiu šio termino, tačiau manau, kad neretai jis vartojamas taip, jog gali sukelti neteisingą įspūdį.

Pastarosios PSN konferencijos Bath Spa universitete pranešimuose buvo justi tam tikra schizma tarp muzikos analizę išpažįstančios muzikos atlikimo studijų pakraipos (kuri akcentuoja atlikimo sąryšį su muzikos tekstu) ir tų, kurie atstovavo požiūriui, labiau atliepiančiam pavadinimą „kitapus partitūros“ (nors nesu tikra, ar visi pastarieji iš tiesų teisingai perteikė tai, ką savo knygos pavadinimu norėjo pasakyti jos autorius¹⁰). Vieno iš Jūsų paties pastarojo meto tekstų, „Atlikimo analizės (ne)naudingumas“¹¹, žodžių žaismas – taip pat iškalbingas...

Šioje konferencijoje būta ištis nemažai labai įdomių priešpriešinių srovių. Be jokios abejonės, atstovauta tam, ką mes ką tik įvardijome kaip jau ganėtinai konvencionalų empirinį analitinį požiūrį. Buvo sekcija, skirta atlikimo fenomenologiniams tyrinėjimams ir potyriams. Teigta, kad reikia atsigręžti į partitūras, tuo pat metu permąstant, kas yra partitūra. Aš asmeniškai niekad ir nebuvau nusigręžęs nuo natų teksto – tam tikrose atlikimo tradicijose jis nepaprastai svarbus. Tačiau svarbu mąstyti ne tik „kitapus partitūros“, bet ir apie tai, kas tai yra ir kaip mes ją suprantame.

Straipsnį „Atlikimo analizės (ne)naudingumas“ – be abejo, „ne“ susklausdamas – publikavau norėdamas pademonstruoti, kad atlikimo analizė nėra naudinga, jei siekiama aprėpti *viską*. Kaip ką tik minėjau, joks vienintelis požiūris nėra visa išsemiantis, tad reikėtų priešintis ar bent kvestionuoti bet kokią atlikimo analizę, kuri sudaro įspūdį kaip sakanti *tiesą* apie atlikimą. Kita vertus, manau, jog atlikimo analizė gali būti naudinga, ir čia turime suprasti, kad atlikimo analizė gali reikšti daugybę įvairių dalykų. Tai nebūtinai yra vien konkretaus veiksmo analizė. Tai gali būti ir analizė to, ką patiria pats atlikėjas, arba ką tik įvykusio atlikimo, o gal pasiruošimo jam analizavimas. Viskas priklauso nuo pasirinktos perspektyvos, nuo to, kodėl ją renkiesi ir kaip naudojiesi pasirinkta metodologija.

Regis, atlikimo studijos vis labiau gręžiasi prie „muzikos kaip patyrimo“, link klausytojo perspektyvos. Ar iš tiesų ši sritis tampa, cituojant vieną iš Jūsų pasisakymų PSN, „drąsiu, nauju į klausytoją orientuotos analizės pasauliu“?

Dar vykdydami CMPCP projektą supratome, kad vis daugiau dėmesio reikia skirti klausytojams (tam tikrame kontekste – publikai, bet bendrai paėmus – klausytojams), ir puiku, kad dabar tai daroma. Žinoma, mums teko pakovoti už tai, kad būtų tyrinėjama tai, ką mąstė, darė, sprendė, ko norėjo atlikėjai, ir tai anuomet buvo absoliučiai pagrįsta ir būtina; tačiau atsigręžti į klausytojus, atkreipti dėmesį į patirtį taip pat labai svarbu.

10 Kalbama apie 2013 m. išleistą įtakingą atlikimo studijų knygą – Nicholaso Cooko *Beyond the Score: Music as Performance* (New York: Oxford University Press).

11 Rink, John. The (F)utility of Performance Analysis. *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Ed. Mine Doğanatan-Dack. Aldershot: Ashgate, 2015, p. 127–147.

Pripažinkime: klausytojai prisideda prie muzikinio veiksmo įsteigties nepaisant to, ar tai yra įsivaizduojami klausytojai, ar jie patys formuluoja atsaką į tai, ką girdi, – jokių būdu jie nėra pašaliniai stebėtojai. Viename iš pranešimų nuskambėjo nuoroda į „natūralų klausytoją“, kuriai aš pasipriešinau: ji man pasirodė esanti pernelyg panaši į „naivaus klausytojo“ sampratą, kuri buvo svarstoma teorinėje literatūroje prieš keletą dešimtmečių. Klausytojai nėra „natūralūs“: jiems iš anksto daroma įtaka, kaip kad mes ką tik kalbėjome apie tai, jog atlikėjai priima savo sprendimus veikiami aplinkos, kurioje jie yra išaugę. Tad nagrinėjimas, kodėl klausytojai girdi taip, kaip jie girdi, yra tiek pat svarbus kaip ir svarstymas, kodėl atlikėjai priima vienus ar kitus sprendimus.

CHARM versus CMPCP: kokius pagrindinius šių dviejų tyrimų centrų rezultatus išskirtumėte? Kalbu ne vien apie publikacijų ar įvykdytų tyrimų projektų kiekį, bet veikiau apie jų poveikį muzikos atlikimo studijų plėtrai.

CHARM¹² veiklą imta vykdyti 2004-aisiais – išsyk po to, kai pasirodė minėtasis Nicholaso Cooko straipsnis ir mano antroji rinktinė. Norėta įdėmiai pažvelgti į įrašus ir įteisinti juos kaip istorinį įrodymą, kuris nebuvo taip plačiai pripažintas, kaip galbūt norėjosi. Tad CHARM veikla buvo skirta įrašų ir konteksto, kuriame jie buvo sukurti ir suvokiami, analizei. Radosi gana daug publikacijų – straipsnių, konferencijų pranešimų, Danielio Leecho-Wilkinsono knyga¹³, internetinė diskografija ir tikra garso įrašų kolekcija King's koledže... Kartkartėmis tuo laikotarpiu mus kritikuodavo už tai, kad į diskusiją neįtraukėme atlikėjų. Ir tai iš dalies tiesa – tai buvo galima padaryti, tačiau mes tuo metu buvome sutelkę dėmesį į kitą darbą, kuris irgi buvo būtinas.

Gana ankstyvu CHARM gyvavimo laikotarpiu mums buvo suteikta galimybė pateikti paraišką antram finansavimo etapui – reikėjo sukurti tokį tyrimų centrą, kuris būtų konkurencingas (daugybė centrų konkuruoja dėl gana ribotų finansinių išteklių), tuo pat metu tęstų tai, kas buvo pradėta, bet kartu siektų radikaliai naujų, ambicingesnių tyrimų tikslų. Toks štai paradoksas: tęstinumas ir radikaliai nauja ambicija. Svarstėme įvairius darbo su įrašais būdus ir tuomet kažkuriuo momentu supratome, kad turėtume atsigręžti į gyvą atlikimą. Tad progresija buvo nuo CHARM įrašų studijų prie CMPCP žvilgsnio į gyvą atlikimą, o pagrindiniai pastarojo centro rezultatai¹⁴ – ką gi, jų daug. Vienas jų buvo darbas sukuriant tarptautinę bendruomenę. Subūrėme atlikimo studijų tinklą, ku-

12 Itin išsamiai centro veikla nušviečiama ir daugelis jo rezultatų publikuojama CHARM tinklalapyje <<http://www.charm.kcl.ac.uk/index.html>>.

13 Leech-Wilkinson, Daniel. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. London: CHARM, 2009. Visa ši knyga yra publikuota oficialioje CHARM interneto svetainėje adresu <<http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html>>.

14 Plačiau apie CMPCP veiklą žr. <<http://www.cmpcp.ac.uk/>>.

ris turi ir gana aktyvų elektroninio susirašinėjimo sąrašą (*E-list*). Kaip tik šiandien jame buvo paskelbta apie didelę konferenciją Singapūre, kuri atrodo būsianti išties įspūdinga.

Tam tikru atžvilgiu dar reikšmingesnis, manau, buvo PSN konferencijų įsteigimas. Trys tarptautinės atlikimo studijų tinklo konferencijos buvo surengtos Kembridže (2011, 2013 ir 2014 m.). Tikiuosi, galiu pasakyti, kad jos buvo išties sėkmingos: jose susitiko daugybė skirtingų žmonių, tarp kurių mezgėsi įvairiausi pokalbiai apie tai, kas yra muzikos atlikimas. Šalia to rengiame penkių knygų seriją, kuri vadinsis panašiai kaip ir pats CMPCP – „Muzikos atlikimo kaip kūrybinės praktikos studijos“ (*Studies in Musical Performance as Creative Practice*). 2017 m. vasarą ją išleis Oksfordo universiteto leidykla. Tarp jų – keturios redaguotos rinktinės, pažymintios CMPCP vykdytus tyrimų projektus, ir Nicholaso Cooko monografija. Ypač tikimės, kad šie leidiniai bus pastebėti Šiaurės Amerikoje, kurioje tik dėl institucinės sanklodos ligi šiol menčiau domėtasi atlikimo studijomis; institucinės – turiu galvoje ne vien konkrečius universitetus, bet ir muzikologijos pakraipas. Suprantama, ne vien Šiaurės Amerikoje. Su muzikos atlikimu susiję tyrimai šiuo metu jau intensyviai vykdomi Australijoje ir kontinentinėje Europoje, Kinijoje ir kitur. Tad tikimės, kad mūsų knygos bus naudingos.

O kokie dabartinio Kembridžo universitete reziduojančio muzikos atlikimo studijų centro siekiai, veikla, perspektyvos?

CMPS (*Cambridge Centre for Musical Performance Studies*) atiteko sudėtinga užduotis – nebeturint finansinės paramos plėtoti kai kuriuos CMPCP uždavinius ir darbus. Esame įsipareigoję tęsti PSN, atlikimo studijų tinklą, tad perėmėme šį ant savo pečių (ir čia aš iš esmės kalbu apie save): norime užtikrinti konferencijų tęstinumą, ir išties gera žinoti, kad jau iki 2022 m. turime susidomėjusių institucijų, kurios norėtų jas surengti; elektroninio susirašinėjimo sąrašo kuravimas – dar viena veiklos sritis.

Vietoje įrašų analizės ar etnografinių gyvo atlikimo tyrimų mes šiuo metu veikiame kiek platesniame veiklos bare, labiau sutelkdami dėmesį ties atlikėjiška Kembridžo aplinka. Tai neįtikėtina turtinga ir turininga terpė – kaip ir pats Kembridžo universitetas. Turime itin sudėtingą sistemą su universiteto struktūra ir 31 koledžu, kurie teisiškai yra nepriklausomi, tačiau paradoksaliai kartu sudaro Kembridžo universitetą. Tad vienu metu yra ir atskirtis, ir sanauja. Ir kaip tik iš dalies dėl to, taip pat dėl to, kaip čia veikia visa sistema, vyksta itin intensyvi veikla, jei suvoktume ją kaip vienį, tačiau realybėje viskas linkę gana atomizuotai išsisklaidyti. Taigi su CMPS norime padėti tai konsoliduoti: gal ne tiek dėl scenoje esančių žmonių, kiek tinkamo visos šios labai svarbios veiklos suvokimo labui. Kembridžo indėlis į tam tikras muzikų profesijas, tokias kaip dainavimas, grojimas ar dirigavimas, yra didžiulis, tačiau ne visuomet tinkamai pripažįstamas, ir mes

norėtume tai pakeisti. Dar daugiau – norėtume į dienos šviesą iškelti tam tikrus klausimus, kuriuos mes šiame interviu jau aptarėme, ir paskatinti žmonių protus dirbti visu pajėgumu. Aplink mus – neįtikėtina intelektualiai bendruomenė, kupina be galo talentingų žmonių, patyrusių, profesionalių muzikų. Kai kurie jų galbūt studijuoja ne muziką, bet biologiją ar prancūzų kalbą – kas žino, tačiau visi jie sukuria kažką ypatinga. Tad mes įsteigėme Atlikimo studijų forumą, kuris apima meistriskumo kursus ir paskaitas, paskaitas-recitalius, skaitymo grupes doktorantams ir stažuotojams po doktorantūros. Atlikimo tyrimų seminarai rengiami kartu su Londono Guildhall muzikos ir dramos mokyklos muzikos tyrimų institutu – juose mąstymas ir muzikavimas žengia lygia greta. Taip pat organizuojama „Atlikimo praktikos“ renginių serija – savotiški meistriskumo kursai su vis nauju dėmesio objektu; skelbiame kvietimus stažuotojams, muzikų rezidencijas, ir visa tai vyksta šalia įprastų tyrimų projektų. Pavyzdžiui, šiuo metu vykdomė projektą apie choro muziką, kuri yra stiprioji Kembridžo pusė. Tad galime pasidžiaugti didesne įvairove nei CHARM ar CMPCP – iš dalies dėl to, kad nebeturime griežtai apibrėžto teminio fokuso, taip pat neturime atsižvelgti į finansuotojų, kuriems būtume atskaitingi, reikalavimus.

Kokias temas Jūsų doktorantai renkasi disertacijoms? Ar jie patys yra atlikėjai, ar muzikologai?

Mano studentai – tiek magistrantai, tiek doktorantai – tyrinėja labai įvairias sritis. Didelė jų dalis vis dėlto vienaip ar kitaip koncentruojasi ties muzikos atlikimu. Viena iš mano studenčių, Ana Llorens iš Ispanijos, studijuoja Brahmsio violončelės sonatas. Susidomėjusi mano pasiūlyta idėja apie tai, kad struktūra ne glūdi pačioje muzikoje, bet yra išprotaujama, ji nagrinėja, kaip atlikėjai manipuliuoja muzikine medžiaga; o tai darydami jie arba projektuoja struktūrą, arba leidžia klausytojui pačiam tą struktūrą nustatyti. Klavesinininkas Johnas McKeanas rašo disertaciją tema „XVII a. vokiečių klavišinių instrumentų pedagogika ir skambinimo technikos“; tai labai istoriška studija, tačiau dėmesys sutelkiamas ties atlikėjiškais aspektais ir problematika. Michaelas Byrne'as analizuoja Karališkojo baletu vyresniusius artistus ir tai, kaip funkcionuoja tai, ką jis vadina „tarpgeneraciniu kūrybingumu“ – tai vėlgi labai atlikėjiška tema. Mano jau minėta doktorantė tyrinėja fortepijono repertuaro sudėtingumo ir „neįmanomumo“ temas. Kiti studentai praicityje rašė darbus apie dirigavimą (didelių ansamblių atveju pasidalytą lyderystę kaip priešpriešą paprastam sekimui – ta prasme, kad ansambliai nemažai prisideda prie sprendimų priėmimo, ne viskas kyla iš dirigentų)¹⁵, analizavo ansamblinio

15 Leslie Anne Lewis, „The Incomplete Conductor: Theorizing the Conductor and Orchestral Interpretation in the Light of Shared Leadership Practices“ (disertacija apginta 2012 m.).

atlikimo problemas¹⁶ ir pan. Tiesa, būta ir su atlikimo menu nesusijusių darbų, kaip antai Mahlerio ir Gustavo Fechnerio studija¹⁷ arba tyrimas apie dėmesingą klausymąsi XVIII amžiuje¹⁸.

Jūsų paties pagrindinės atvejo studijos muzikos atlikimo srityje yra XIX amžiaus muzika, daugiausia – Chopinas. Kodėl toks pasirinkimas?

Vos baigęs magistrantūros studijas turėjau galimybę pradėti dėstyti, ir iš pat pradžių supratau, jog tai yra darbas, su kuriuo noriu susieti savo ateitį. Tačiau tam, kad išlaikytčiau savo postą, turėjau stoti į doktorantūrą. Iš pradžių norėjau rašyti disertaciją apie Brahmsą, ilgą laiką man buvusį didžiulio susidomėjimo ir susižavėjimo šaltiniu, tačiau tuometinis Kembridžo universiteto Muzikos fakulteto profesorius Alexanderis Goehras, pas kurį labai rimtai svarsčiau galimybę studijuoti, ėmė siūlyti kitas temas – antai mąstėme apie Debussy. Pateikęs paraiškas į Jeilio ir Kembridžo universitetus buvau priimtas į abu, gavau stipendijas studijoms, tačiau vis dėlto nutariau pasilikti studijuoti Kembridže. Paskutinę vasarą prieš prasidedant studijoms Prinstone, kur tuo metu gyvenau, susitikau su Edwardu Cone'u. Pasakiau jam linkstantis prie Chopino ir paklausiau, ką jis apie tai galvojančias. Jo manymu, tai buvo puiki mintis: Chopinas – toks puikus kompozitorius – nebuvo pakankamai tyrinėtas. Taip viskas ir prasidėjo.

Tačiau itin domėjausi ne vien Chopinu, kurį daug metų skambinau, bet ir Schenkerio teorijos aspektu, susijusiu su improvizacija. Dar studijuodamas magistrantūroje perskaičiau Schenkerio rašytą straipsnį apie improvizacijos meną, taip pat – dar vieną studiją apie sonatos formos organiškumą, kurioje Schenkeris itin intriguojančiai teigia, esą vien tai, kas sukurta improvizaciniu užmoju, gali būti vientisa. Nebuvau įsitikinęs, kad vienovė būtinai turi būti susijusi su improvizacija, tad kartu su Chopino studijomis ėmiau gilintis į šį klausimą. Ilgainiui susiejau šiuos du dalykus: Schenkerio improvizacijos sampratą panaudojau studijuodamas ankstyvuosius Chopino kūrinius, kuriuose analizavau tonalios, giluminės struktūros plėtojimą ir parodžiau, kaip Chopino struktūrinės idėjos kaskart iš dalies buvo plėtojamos veikiant jo kaip improvizatoriaus patirčiai. Šis darbas aprėpė ir grynai istorinius, ir itin analitinius aspektus. Trumpai tariant, mane domino pamatiniai modeliai – tai, ką naudoja improvizatoriai (bent jau pasak Schenkerio), – ir kaip jais buvo manipuliuojama Chopino atveju. Nuo tol niekuomet nenustojau domėtis Chopinu.

16 Elaine Goodman, „Analysing the Ensemble in Music Rehearsal and Performance: The Nature and Effects of Interaction in Cello-Piano Duos“ (disertacija apginta 2000 m.).

17 Jeremy Barham, „Mahler's Third Symphony and the Philosophy of Gustav Fechner: Interdisciplinary Approaches to Criticism, Analysis and Interpretation“ (disertacija apginta 1998 m.).

18 Matthew Riley, „Attentive Listening: The Concept of *Aufmerksamkeit* and its Significance in German Musical Thought 1770–1790“ (disertacija apginta 2000 m.).

Ligi šiol jau yra nuveikta ne tik labai daug analitinio darbo, ne vien su ankstyvaisiais kūriniais, bet ir vėlesniuju repertuaru, tačiau ir didžiulis darbas su šaltiniais: rankraščiais, pirmaisiais leidimais ir t. t. Jau turime anotuotą Chopino pirmųjų leidimų katalogą – apie tūkstančio puslapių apimties veikalą (jis rengtas vienuolika metų), kurį sudarėme kartu su Christophe'u Grabowskii¹⁹. Pridėkime dar su tuo susijusius tris virtualius projektus apie Chopino atlikimo praktiką ir tai, ką aš rašiau apie atlikimo ir notacijos sąsajas, apie instrumento pasirinkimą ir visa kita, be to, visa tai – glaudžiai susiję su mano kaip atlikėjo veikla...

Žvelgiant bet kuriuo rakursu, Chopinas – nuostabus kompozitorius. Bene svarbiausias dalykas, paaiškinantis, kodėl Chopinas toks svarbus daugybei žmonių, yra tai, kad jo muzikoje esama žinios kiekvienam, kuris jos klausosi. Tad pasitenkinimą teikia ne vien analizė ar šaltinių tyrimai bei atlikimo aspektai, bet ir tas faktas, jog tai – kompozitorius, kuris neša amžiną žinią žmonijai. Kaip ją supras – kiekvieno reikalas, ir čia slypi tos muzikos grožis. Ji kalba kiekvienam labai individualiai.

Buvote žymusis „vienintelis muzikologas“, pakviestas 2015-ųjų Chopino konkurso žiuri nariu. Ar matote kokias nors šiuolaikinio fortepijono atlikimo meno tendencijas, apie kurias būtų galima spręsti iš pasirodžiusių konkurse ir jo rezultatų?

Pirmąjį turą pradėjo apie 80 pianistų. Į antrąjį praleidome 43, į trečiąjį – 20, o finale klausėmės dešimties. Be abejo, kiekvienas etapas darėsi vis labiau įtemptas, sudėtingesnis, ilgesni rečitaliai ir kitoks repertuaras. Manychiau, buvo dvi labai bendros tendencijos: tie, kurie praėjo į tolesnį etapą, ir tie, kurie ne – o kaip tai nutikdavo, ne visuomet buvo lengva įvertinti. Man regis, tie, kurie turėjo mažiau galimybių pakliūti į tolesnį turą, galbūt pasižymėjo stulbinančia technika, tačiau nepateikė gilesnio turinio. Arba, priešingai, tie, kurie buvo labai komunikatyvūs muzikai – išties kažką joje išvelgė, tačiau neturėjo priemonių, kurios leistų jiems visa tai atlikti aukščiausiu lygmeniu. Jau *post factum*, konkursui pasibaigus, apsibrėžiau sau tris esminius aspektus. Vienas – nepriekaištingas pianizmas: turėjai gebėti techniškai idealiai prie fortepijono klaviatūros perteikti savo išvalgas. Tai – būtina konkurso sąlyga, nors, aišku, tuo niekas neapsiriboja. Antra sąlyga buvo gilus Chopino supratimas. Tai – Chopino konkursas, tad tikiesi iš jo dalyvių tam tikrų išvalgų, Chopino suvokimo (kuris neišvengiamai atspindi tavo paties Chopino suvokimą, tačiau bet kuriuo atveju to ieškai). Tikiesi išgirsti žmogų, kuris iš tiesų suvokia, ką toji muzika sako. Sakyti ji, be abejo, gali labai skirtingai, tačiau tos ištarmės mes visi – ar bent jau aš – tikrai ieškome. Trečiasis mano ieškotas dalykas buvo individualus meninis balsas.

19 Grabowski, Christophe; Rink, John. *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Man buvo be galo svarbu išgirsti kažką, kas kalbėtų apie Chopiną ne iš mokyklinio vadovėlio. Šio kompozitoriaus stilius buvo savitas ir nepakartojamas, tačiau paradoksaliai leidžiantis kiekvienam mūsų ištarti jį savais akcentais ir savais būdais. Visomis šiomis kryptimis būta įvairiausių tendencijų, tačiau palyginti nedaugelis turėjo ką pasakyti visoje srityse. Ir būtent tie, kurie galėjo, buvo geriausieji. Išgirdau tokių, kurie buvo puikūs pianistai, iš tiesų suprato Chopiną ir kalbėjo savitais balsais.

Ar analizuojant muzikos atlikimą įmanu atsiriboti nuo vertinamojo aspekto? Ar apskritai mokslininkui tokiu atveju būtina vengti vertinimo? Muzikologas juk yra tiek pat šališkas [„aš sakyčiau – subjektyvus“ – J. R.] kaip bet kuris atlikėjas... Bemaž neįmanoma nebūti subjektyviam ar neturėti išankstinių nuostatų į tam tikrus reiškinius. Kaip ir atlikėjas, muzikologas yra tam tikros kultūrinės aplinkos vaikas.

Be jokios abejonės. Apie „subjektyvumus“ esama daugybės studijų. Neįmanoma tikėtis prie kažko prisiartinti *in vacuo* – mes neišvengiamai atsinešame savo perspektyvą. O vertinimas yra viso to dalis – galbūt tik reikėtų išsiaiškinti, ką tuo vadiname.

Stengiuosi atsispirti pagundai vertinti „juoda–balta“, „geras–blogas“ požiūriu. Ką iš tiesų stengiuosi padaryti – tai suprasti, ko pianistas siekė, kokia buvo to atlikimo logika, kaip ji susiveda į visumą. Kaip į tai, kas nuskambėjo pradžioje, buvo atsakyta kūriniui baigiantis ir t. t. Tame, be abejo, irgi esama vertinimo, tačiau tai jau kitoks vertinimas, ne paprastas „patinka–nepatinka“. Muzikologiškai žvelgiant į atlikimą – vėlgi, viskas priklauso nuo to, ką laikome vertinimu: jei tai „geras–blogas“, „patinka–nepatinka“, tuomet geriau to vengti. Tačiau būtų labai įdomu patyrinėti, *kodėl* tau kažkas nepatinka. Arba kodėl tai nepopuliaru. Tai galėtų būti labai įdomu ir gali būti atlikta naudojantis gana tiksliais metodikomis.

Neišvengiamai bet kokioms pastaboms apie muzikos atlikimą reikės ir vertinimo, o ne vien aprašymo. Būtent šiuo atžvilgiu man užkliuvo kai kurie PSN konferencijoje nuskambėję pranešimai, kuriuose buvo palankiau vertinamas aprašymas nei išaiškinimas. Vos pradėjus aprašinėti, tau neišvengiamai reikės atrasti būdų, kaip tai paaiškinti. Arba tavęs besiklausantis žmogus visa tai dar perleis per savo paties patirčių kontekstą: nėra nieko natūralaus.

Kadangi neseniai pasakojote apie provokuojantį klausimą, vieno garsaus muzikologo Jums užduotą kažkurioje konferencijos diskusijoje, baigdama pokalbį leisiu sau pusiau rimtai paklausti to paties: kodėl visgi jūsų Chopino kūrinių redakcija yra geriausia?

Egzistuoja daugybė Chopino redakcijų, tad, prieš pradėdami projektą, savęs klausėme: jų jau tiek daug – ar tikrai mums reikalinga dar viena Chopino kūrinių redakcija?

Ir nutarėme, kad ji išties būtina. Iš dalies – dėl itin savito Chopino kūrybos proceso ir sąveikos su šaltiniais, taip pat – dėl redakcinės filosofijos, kurios laikėsi daugelis kitų redaktorių, palyginti su tuo, kas mums atrodė sveikesnis ir jautresnis požiūris. Chopinas nuolat naujaip girdėjo, permąstė savo muziką – jis buvo prisiekęs taisytojas, be perstojo vienaip ar kitaip perrašinėjęs savo kūrybą. Tad daugelio kūrinių turime po keletą versijų: kai kuriais atvejais – keletą rankraščių arba, sakykime, tris pirmuosius leidimus, kurie dažnai būdavo leidžiami dėl autorinių teisių – prancūzų, vokiečių ir anglų. Skirtingos versijos, kuriose jis tai ką nors pridėdavo, tai nukirpdavo, norėdamas atspindėti savo pakitusį požiūrį / girdėjimą. Tad, manytume, redaktorius turėtų pamėginti tai užfiksuoti... Dauguma redaktorių per visus tuos metus vienaip ar kitaip mėgino suderinti skirtingas versijas arba pateikdavo savo pakeitimus, kurie atspindėdavo jų pačių preferencijas, kaip antai Karlas Klindworthas arba Alfredas Cortot. Šiuolaikinėse redakcijose abi šios praktikos laikomos labai problemiškomis. Sumaišydamas šaltinius rizikuoja pateikti tam tikrą idealizuotą variantą, kuris neatspindi kompozitoriaus intencijų realybės. Kyla grėsmė sukurti tokį šaltinį, kokio Chopinas niekad nematė ir galbūt niekuomet neautorizuotų. Kita vertus, nesinori ir pateikti vienos versijos, kuri ignoruotų visus likusius variantus, tą neišsemiamą autoriaus kūrybingumą. Antai lenkų nacionalinė redakcija *Wydanie Narodowe* yra puiki daugeliu atžvilgių, tačiau ji pateikia idealizuotas versijas, apimančias skirtingus šaltinius – esame daugyšk pozityviai, tačiau karštai diskutavę su jų redakcine kolegija. Jie mano, jog jų pasirinktas kelias yra geriausias, esantis arčiausiai Chopino intencijų, tačiau mes turime abejonių.

Mes pasielgėme taip: pateikėme vadinamąjį urtekstą tam tikro šaltinio, kurį mes dėl konkrečių priežasčių (turėjome savus kriterijus) laikome geriausiu, ir tuomet šalia jo puslapyje pridėjome kitus variantus; taigi atlikėjas gali maišyti ir pritaikyti tai, ką jis (ji) laiko tinkamu. Atlikėjui tai leistina: atlikimas visuomet yra savų (ar kažkieno kito) idėjų pateikimas; o spausdintoje redakcijoje, mūsų manymu, toks maišymas yra potencialiai problemiškas. Tad jei nori redakcijos, kuri pateikia konkretų šaltinį, bet kartu suponuoja ir tam tikrą lankstumą, Chopinui nepaprastai būdingą improvizacijos dvasią, tuomet, manau, ši redakcija iš tiesų yra geriausia tarp lig šiol egzistuojančiųjų.

Dėkoju už pokalbį.

Neaprepiami muzikologijos horizontai

Rasa
MURAUSKAITĖ

Pokalbis su amerikiečių muzikologu
Richardu Taruskinu

Ruduo Lietuvoje prasidėjo ypatingai: šių metų rugpjūčio 31 – rugsėjo 3 d. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje vyko tarptautinė muzikos filosofijos konferencija „Apie esmę ir kontekstą“. LMTA muzikologų bendruomenė ir LKS Muzikologų sekcija šį renginį organizavo kartu su solidžiais partneriais – Karališkąja muzikologų draugija, Amerikos muzikologų draugijos Muzikos ir filosofijos studijų grupe, Belgrado menų universitetu ir Lietuvos filosofų draugija, tad nenuostabu, kad konferencijos programoje netrūko žymiausių muzikologijos ir muzikos filosofijos pasaulio pavardžių.

Vienas žymiausių konferencijos svečių – amerikiečių muzikologas Richardas Taruskinas, kurio plenarinė paskaita tapo vienu svarbiausių konferencijos renginių, sulaukusių milžiniško susidomėjimo. Tarp paskaitų ir diskusijų Berklio universiteto profesorius rado laiko ir šiltam, bet kartu aštriomis pastabomis apie šiandienos muzikoje ir muzikologijoje sklendančias idėjas persmelktam interviu.

Labai dėkoju už Jūsų skirtą laiką konferencijai įsibėgėjus – jos programa labai intensyvi. Ar šis renginys tapo pirmąja proga apsilankyti Lietuvoje?

Taip, pirmą kartą viešiu čia, nors daugelį metų norėjau atvykti, kadangi mano šeima yra kilusi iš šių vietų. Aštuntajame dešimtmetyje mainų programos metu viešėjau Maskvos konservatorijoje. Deja, tuo metu negalėjau aplankyti nei Lietuvos, nei Latvijos. Kai čia gyveno mano seneliai, jos priklausė Rusijos imperijai. Močiutė gimė Ukmergėje, tuo metu vadintoje Vilkmergė, o senelis – Latvijoje, Daugpilio mieste, kuris vadintas Dvinsku. 1907 m. senelis išvyko į Ameriką, po metų jį atsekė ir močiutė. Kartu jie pasiėmė savo dukrą, mano tėčio vyresniąją seserį; mano tėtis jau gimė Bruklina, Niujorke, 1909 metais. Mano mamos giminaičiai taip pat kilę iš Rytų Europos, dabartinės Ukrainos, kuri anksčiau priklausė Sovietų Sąjungai.

Šios viešnagės metu dar nieko nespėjau aplankyti, kadangi atvykau trečiadienį iškart po vidurnakčio, tą pačią dieną prasidėjo konferencija. Tačiau pirmadienį planuoju nuvykti į Daugpilį, galbūt dar spėsiu aplankyti ir Ukmergę.