

Solisto virtuozo sampratos radimasis ir raida šiandienos kultūroje

Giedrė ŽARĖNAITĖ

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

ANOTACIJA. Šių dienų muzikiniame gyvenime esant didžiulei koncertų ir kitų muzikinių įvykių įvairovei, atlikėjas, palyginti su anks-tesnėmis epochomis, susiduria su visiškai kitais profesiniais sunkumais: nebeužtenka vien tik būti geru instrumentalistu. Išplėtojęs techninius gebėjimus ir suformavęs individualią stiliaus pajautą, atlikėjas styginiais instrumentais priverstas ne tik laviruoti tarp skirtingų muziko pozicijų (grojimas solo, kameriniuose ansambliuose, orkestruose), bet ir gebėti atlikti skirtingų žanrų ir laikotarpių kūrinius. Greitai įsitvirtinančiai ir vis dažniau muzikantų pasirenkamai laisvai samdomo menininko (*freelancer*) profesijai reikalingas atlikėjo polifunktionalumas, kuris tampa šiandienos ir netolimos ateities pagrindiniu iššūkiu. Straipsnio tikslas – apžvelgti virtuoziško istoriją ir prigimtį, pagrindinį dėmesį sutelkiant į smuikininko profesijos istorinę raidą. Pasitelkiant konkrečius Patricijos Kopatchinskajos ir Sergejaus Malovo pavyzdžius, bus aptariama šių dienų solisto virtuozo figūra.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:

smuikininkas,
N. Paganinis,
virtuoziškumas,
polifunktionalumas,
P. Kopatchinskaja,
S. Malovas.

Ižanga. Virtuoziško samprata

Nors virtuoziško reiškinį paprastai siejame su XIX a., kai koncertinis gyvenimas iš rūmų, pilių ir bažnyčių perėjo į koncertų sales, virtuoziško sąvoka pasireiškė dar prieš romantizmo epochą. Iš pradžių šis terminas buvo vartojamas apibūdinti kompozitorius, teoretikus ir atlikėjus. 1703 m. pirmą kartą Sebastieno de Brossard'o užfiksuotas termino apibrėžimas skamba taip:

„*Virtu* reiškia ne tik tą sielos polinkį, kuris daro mus priimtinus Dievui ir priverčia mus elgtis teisingai, bet ir talentą, įgūdžius ir gebėjimus, kurie daro mus pranašesnius vaizduojamuosiuose menuose. Būtent iš šio žodžio italai sukūrė būdvardžius *virtuoso* ir *virtudioso* kaip pavadinimą ar pagyrą tiems, kuriems apvaizda suteikė tokį pranašumą ir kompetenciją. Jiems puikus dailininkas ar sumanus architektas ir t. t. yra virtuozas, tačiau jie dažniau šiuo žodžiu pavadina tuos, kurie prisitaiko prie muzikos teorijos ar kompozicijos. Taigi pasakymas, kad jis yra virtuozas, dažniausiai reiškia, kad jis yra puikus muzikantas“ (Pincherle 1963: 16).

S. de Brossard'o minimas virtuoziskumas asocijuojamas su muzika, tačiau pirmiausia jis siejamas su muzikos teorija ir kompozicija, o ne su muzikos atlikimu. XVIII a. pabaigoje, klestint operos žanrui ir instrumentinei muzikai, terminas „virtuozas“ buvo taikomas solo karjera užsiimantiems atlikėjams. Tik vėliau ši sąvoka įgijo naujų atspalvių ir reikšmių, kai atlikėjo technikos demonstravimas tampa pagrindiniu pasirodymo uždaviniu. Muzikos virtuoziskumo raidą galima apibūdinti kaip lėtą, bet sistemingą procesą, kuris aukščiausią brandą pasiekė 1750–1850 metais. Ši samprata kito kartu su svarbiais muzikos teorijos pokyčiais, instrumentų tobulėjimu ir žmogaus individualizmo idealais. Muzikantai nuolat tobulino savo amato technines ir kūrybines ribas. XIX a. pakito ne tik socialinė ir politinė struktūra, bet ir menininkų bei jų auditorijos santykis. Socialinių modelių pokyčius skatino pramonės revoliucija, urbanizacija ir silpnėjantis klasių skirtumo jausmas. Pirmą kartą buvo rimtai suabejota didžiųjų Švietimo mąstytojų idėjomis ir planais, ir kaip pirma rimta alternatyva siūlomas romantizmas. Romantikai atmetė išaukštintą savarankišką žmogaus protą, jo galią šviesti ir tobulinti pasaulį. Jie siekė įteisinginti vaizduotę ir emocijas, gamtos ir estetikos gilumą. Knygos *The Romantic Virtuoso* (1995) autorius M. Peckhamas romantišką virtuozą charakterizuoja kaip atlikėją, švenčiantį meno egzistavimą, siekiantį atskleisti vaizduotę, mažinti tradicinius skirtumus ir suteikti galimybę inovacijoms bei radikaliai kūrybiškumui (Peckham 1995: 76). Išaugus atlikėjo individualybės reikšmei, pirmąkart muzikos istorijoje jo funkcija įgyja savarankiškumo muzikiniame procese. Atlikėjas tampa ne tik mediumu tarp kompozitoriaus ir atlikėjo, bet ir stiliaus bei skonio formuotoju. Romantizmo epochos menininkai literatūroje, muzikoje, tapyboje ir skulptūroje siekė estetinio pranašo vaidmens ir kartu iširti jų sukurtą jaudinantį, naują kūrybos pasaulį. Donald J. Grout knygoje *A History of Western Music* (1980) teigiama:

„Muzika yra romantinė meno sritis. Jos garsas ir ritmas beveik visiškai atskirtas nuo konkrečių objektų ir šis atsiskyrimas priartina muziką prie įspūdžių, minčių ir jausmų pasaulio. Tik instrumentinė muzika, laisva nuo žodžių naštos, gali pasiekti šį emocijų bendravimo tikslą. Todėl instrumentinė muzika yra idealus romantinis menas. Jos atsiskyrimas nuo pasaulio, jos slėpinys ir sugestijos galia, tiesiogiai veikiant be žodžių, XIX a. tapo reprezentatyviausiu ir dominuojančiu menu“ (Grout 1980: 552).

XIX a. suklestėjus virtuozų kultui, muzikavimo aktas, neįprasti sugebėjimai įgavo specifinę prasmę. Instrumentinis virtuoziskumas, kaip akivaizdžiausias asmenybės talento įrodymas, yra tipiškas romantinis estetinių idealų ženklas, išaugęs iš to meto stilistinės aplinkos. Viena iš solistų virtuozų savybių buvo išorinis teatrališkumas (daugybė judesių, grimasų) ir teatrališkumas, susijęs su muzikos turinio programiškumo įsivaizdavimu, siekis perteikti kūrinio įvaizdžius ir asociacijas. Virtuozai tobulino įvairių atlikimo techniką,

įspūdingais pasirodymais siekė pritraukti dar daugiau publikos. Jie reklamavo savo veiklą laikraščiuose ir plakatuose, rašė apie save arba samdė kitus rašyti apie juos knygose ir žurnaluose. Jie siekė šlovės, apdovanojimų, didelių honorarų (Metzner 1998: 1). Ano amžiaus virtuozai solistai-instrumentalistai tapo estetiniais herojais, ypatingą svarbą įgavo demoniško bruožai, sukoncentruota įtaiga, asmenybę pabrėžiantis hipertrofuotas emociingumas.

Išaugus viešųjų koncertų populiarumui, daugelis virtuozų piktnaudžiavo gebėjimu pritraukti minias klausytojų ir demonstruoti savo talentus. Todėl imta diskutuoti apie genijaus ir talento sąvokas. Techniniam muzikos kūrinio atlikimui pirmenybę teikiantys muzikai virtuozai tapo diskusijų objektu kritikų, muzikantų ir akademikų apžvalgose. Kompozitoriai prieštaringai vertino atlikėjus, pasižyminčius ypatingais sugebėjimais ne tik meistriškai valdyti instrumentą, bet ir pritraukti publiką išoriniu techniniu blizgesiu. Antai italų smuikininkas ir kompozitorius Francesco Geminiani teigė, kad „ranka yra labiau vertinama nei smegenys, interpretatorius – labiau nei kompozitorius“ (Odea 2000: 45). Ne vien tik kompozitoriai pasisakė prieš virtuoziskumą. Vokietijoje susiformavusiai atlikimo ir pedagogikos kryptiai nebuvo būdingas romantinis viešpataujantis atlikimo paradigmos hiperbolizavimas; daugiau dėmesio buvo skiriama detalių jungimui, muzikinei konstrukcijai. Žymiausia šios krypties atstovė Clara Schumann rašė: „Kuo daugiau skambinu viešumoje, tuo labiau pradedu nekęsti gryno virtuoziskumo“ (ibid.). Vykusios diskusijos išlieka aktualios ir šiomis dienomis, kai koncertiniame gyvenime vyraujančios tendencijos ir tradicijos pirmiausia yra susijusios su atlikėjo techniniais gebėjimais. XX a. vartojamose virtuoziskumo sąvokose įžvelgiamas pavojus individualiam muzikanto atlikimui: Ericas Blomas muzikos žodyne *Everyman's Dictionary of Music* (1991) teigia, kad virtuoziskumas yra puikiu technišku meistriškumu pasižymintis muzikos atlikimo būdas, tačiau dažnai juo piktnaudžiaujama, jei atlikėjas nepateikia kitokios interpretacinės kokybės (Blom 1991: 645). Willis Apelis ir Ralphas T. Danielis panašios pozicijos laikosi apibrėždami virtuozą kaip atlikėją, puikiai išmanantį techninius sugebėjimus, ir pridurdami, kad terminas kartais vartojamas kaip nuoroda į atlikėją, kurio grojimas išskirtinai techniškas, tačiau stokoja gilesnio muzikinio kūrinio supratimo (Apel, Daniel 1960: 333). Kitaip tariant, virtuozas užgožia kompozitorių ir jo sumanymą, tinkamą muzikinės kompozicijos ir atlikimo idėją. Nors malonumas klausytis muzikos be virtuoziskumo sumenksta, didžioji dalis teoretikų ir muzikų kritiškai žvelgė į perdėtą virtuoziskumo demonstravimą.

Estetikos tyrinėtojas, menotyrininkas ir literatūros kritikas Jonas Grinius knygoje *Grožis ir menas* (2002) dalijasi panašiu nerimu: „Kai kūrėjas visą dėmesį sukoncentruoja į techniką, kai ją tiesiog demonstruoja, kai jis lieka savo technikos virtuozas, tada giliajai

kūrybai gresia pražūtis, nes technika yra priemonė, o ne tikslas“ (Grinius 2002: 151). Vėliau cituodamas prancūzų menininką ir estetikos klausimų tyrinėtoją Pierre'ą Guastallą J. Grinius teigia: „technika neturi kito tikslo kaip būti tobula, kad išnyktų, kad leistų menininkui pasakyti, pati netapdama jaučiama“ (ibid.). Kitaip tariant, atlikėjo technika neturėtų dominuoti atlikime, taip kaip ir kiekviena kita priemonė, padedanti siekti galutinio rezultato – kūrinio idėjos išbaigimo.

Kiekvienas Europos muzikos amžius turėjo savus virtuoziško kriterijus: kas viename amžiuje atrodė virtuoziška, kitame tapo visiškai įprastu, muzikavimo praktikoje įtvirtintu reiškiniu. Šalia akivaizdaus žmogaus gebėjimų demonstravimo – techninių sunkumų įveikimo – virtuoziškas išsiskyrė į kompoziciją kaip speciali raiškos ir kūrinio struktūros dalis. Jis tapo būtina muzikos atlikimo meno dalimi, neatsiejama nuo praktikavimosi, atlikėjo techninių galių tobulinimo.

Kvintesenčinis smuiko virtuozas Niccolò Paganinis

Smuikas buvo dominuojantis XIX a. instrumentas, itin tinkamas virtuoziškumui atskleisti. Kaip savo disertacijoje *A Theory of Virtuosity Performance: Exploring the Suasory Dimensions in Paganini's Mastery of the Violin* (1997) pažymi Davidas L. Palmeris, solo pasirodymai buvo palyginti naujas reiškinys, įkvėpęs gyventojų mases jais domėtis ir taip skatinęs muzikantų konkurenciją (Palmer 1997: 64). Solistai virtuozai darėsi vis labiau priklausomi nuo savo auditorijos aprobavimo, o jos reikalavimai svyravo tarp koncerto ir cirko, ir tai lėmė atlikėjų grojimo būdus. D. Palmeris išskiria tris kategorijas, nusakančias smuikininko virtuozumą – tai techniniai gebėjimai (kairės rankos technika, intonacija, garso kokybė, garso spalva, vidinė ramybė atliekant techniškai sudėtingus dalykus), individuali interpretacija bei originalumas renkantis kūrinius (ibid.: 69). Solinius virtuozų instrumentalistų koncertus pradėjo rengti N. Paganinis, iki tol toks koncertų žanras neegzistavo. Visoje Europoje pasirodymus rengęs N. Paganinis stebino auditoriją anksčiau nepatirtu, šokiruojančiu techniniu bei kūrybiniu lygiu.

Beveik visi virtuoziskumą nagrinėjantys autoriai išskiria N. Paganinį ir laiko jį paradigminiu virtuozu, kurio įnašas į virtuoziskumo idėją išliko svarbus iki šių dienų. Kaip ir ankstesni virtuozai, N. Paganinis turėjo ypatingų techninių gebėjimų, leidusių jam smuiku demonstruoti stulbinamą meistriskumą. Koncertų lankytojai ir kiti muzikantai buvo sužavėti ne tik N. Paganinio technika, bet ir išraiškinga jo garsine kantilena (Odea 2000: 41). Smuikininko pasirodymai žavėjo publiką dėl anksčiau nepatirtų įspūdžių; apakinti technikos, intensyvios atlikėjo išraiškos, klausytojai N. Paganinį laikė kažkuo nežmonišku, demonišku. 1829 m. *Leipziger Musikalische Zeitung* rašė:

„Šis ilgų juodų plaukų ir šviesaus veido vyras garsais mums atveria pasaulį, kurį anksčiau galėjome patirti tik sapnuose. Jo išvaizda tokia demoniška, kad vieną akimirką matome užslėptą velnioniškumą, kitą – angelo sparnus“ (Sachs 1982: 15).

Norint suvokti N. Paganinio įtaką muzikos raidai, būtina paminėti techninių instrumento galimybių išplėtimą – jos gerokai praturtino ne tik smuiko, bet ir viso styginių orkestro muzikinį žodyną. Michaelas T. Roederis, knygos *A History of the Concerto* autorius, išskiria šiuos N. Paganinio naujai išrastus ir pritaikytus smuiko technikos ypatumus (Roeder 1994: 234):

- ◆ smuiko derinimas neįprastu būdu, arba skordatūra¹;
- ◆ dvigubų natų atlikimo technika;
- ◆ kairės rankos *pizzicato*;
- ◆ kartotinis *staccato* naudojant vieną stryko perbraukimą;
- ◆ platūs intervalai;
- ◆ įvairūs štrichai, pakeitę įprastą stryko artikuliaciją aukštyn ir žemyn; vienas iš dažniausiai pasitaikančių – *ricochet*;
- ◆ visame kūrinyje arba jo dalyje naudojama tik viena styga.

N. Paganinis buvo viena pirmųjų koncertinės rinkos pasaulio žvaigždžių, mitinio atlikimo meno figūrų. Šio smuikininko veikla ne tik iškėlė aukščiausio lygio virtuoziskumą, tobulesnio technikos įvaldymo reikšmę, bet ir atskleidė žmogaus kaip menininko galimybes. N. Paganinio virtuoziniai gabumai ir grojimo mitas formavo publikos skonį, norą girdėti ir matyti techninių gebėjimų „cirką“. Norėdami perprasti magišką N. Paganinio grojimo poveikį klausytojams, daugelis to meto muzikologų ir muzikos kritikų, netgi gydytojų ieškojo smuikininko paslapties fiziniuose jo savybėse ar ypatingame smuiko laikyme. Įvairiomis legendomis apipinta spalvinga asmenybė, dariusi didžiulį poveikį publikai, – visa tai išskyrė N. Paganinį iš kitų. Kadangi jis buvo ir kompozitorius, kūryboje puikiai užfiksavo savo virtuozinį grojimo būdą. N. Paganinio kūriniai ir šių dienų žymiausiuose smuikininkų konkursuose yra įtraukiami į privalomų atlikti kūrinių sąrašą.

Mitiniai romantizmo virtuozai sukūrė nevaržomos muzikanto individualybės įvaizdį, muzikuodami jie rėmėsi bendrąja to meto estetika, romantinės kalbos normomis. Virtuozai formavo epochos skonį, madas, veikė pedagogines tradicijas, vertybinius kriterijus, estetinius publikos idealus. Taip XIX a. instrumentinis atlikimas pasiekė savo klestėjimo viršūnę.

1 Skordatūra – laikinas styginių muzikos instrumentų išderinimas; padeda lengviau atlikti kai kuriuos akordus, pakeičia garso tembrą ir stiprumą; ji nebūna didesnė kaip 1½ tono (prieiga per internetą: <https://www.zodynas.lt/gaires/muzikos-terminai>).

Šiuolaikinis virtuoziskumas

Šiame straipsnyje taip pat norima aptarti, ką reiškia virtuoziskumas šių dienų muzikiniame gyvenime. Lina Navickaitė-Martinelli straipsnyje „Atlikėjo vaidmuo ir vertė sociokultūriniuose procesuose“ (2014) siūlo tris sampratas, padėsiančias aprėpti kai kuriuos esminius aspektus, susijusius su mąstymu apie muzikos atlikėjų veiklą: 1) muzikos atlikimą galime suvokti kaip medijavimą, arba interpretavimą; 2) traktuodami atlikėją kaip socialinę figūrą, galime patyrinti jo pripažinimo visuomenėje, arba žvaigždžių kulto, problemą ir 3) galime atkreipti dėmesį į muzikos atlikimą kaip į kultūros prekę, t. y. nagrinėti atlikėjų (savi)reprezentaciją, arba reklamavimą (Navickaitė-Martinelli 2014: 167). Galima teigti, jog mūsų laikais atlikėjas tampa visiškai savarankiška muzikinio gyvenimo figūra. Anksčiau plačiai paplitęs požiūris į atlikėją kaip į tarpininką tarp kompozitoriaus ir klausytojo šiandien gerokai keičiasi – išplėtojęs techninius gebėjimus ir suformavęs individualią stiliaus pajautą, atlikėjas priverstas ne tik laviruoti tarp skirtingų muziko pozicijų (grojimas solo, kameriniuose ansambliuose, orkestruose), bet ir gebėti atlikti skirtingų žanrų ir laikotarpių kūrinius. Technškai tobulai atliekamų kūrinių koncertuose nebeužtenka. Atlikėjai pradeda rūpintis viešaisiais ryšiais, kontraktais su įrašų studijomis, siekia būti pripažinti ne vien dėl talento ir meninių pasiekimų – jie save pateikia kaip komercinį produktą. „Ne mažiau svarbu atlikėjų socialiai nulemtiems vaidmenims ir viskam, kas vyksta koncertų salėje bei už jos ribų, yra signalai, siunčiami per jų elgesį scenoje ir ne tik, verbalinę komunikaciją, rašomas knygas, kuriamus mitus“ (ibid.: 173). Analizuojant šiuo metu žymiausius atlikėjus virtuozus susidaro įspūdis, kad paties atlikėjo pasaulėžiūra, charakterio savybės ir net aprangos stilius tampa stimulu domėtis jo koncertine karjera.

Gyvename kultūroje, kurioje vizualūs dirgikliai yra labiau dominuojantys nei garsiniai. Rezultatas – klasikinės muzikos koncertai vis labiau siekia būti panašūs į performansą ar trumpą spektaklį nepriklausomai nuo to, koks kūrinys atliekamas. Ieškoma naujų papildomų išraiškos priemonių muziką jungiant su kitomis meno šakomis². Koncertai organizuojami naujose, neįprastose klasikiniams koncertams atlikimo vietose: miesto turgavietėse, geležinkelio garažuose, apleistuose baseinuose ir pan.

2 Kaip pavyzdį paminėsime 2017 m. gruodžio mėn. smuikininko Gidono Kremerio pristatytą solo rečitalį „Preliudai pradingusiam laikui“. Jame skambėjo lenkų ir žydų kilmės kompozitoriaus Mieczysława Weinbergo – vieno ryškiausių XX a. kompozitorių – 24 preliudų ciklas, kurio transkripcijas smuikui, sukurtas paties G. Kremerio, papildė vieno ryškiausių šio amžiaus Lietuvos fotomenininkų Antano Sutkaus nuotraukose užfiksuoti vaizdai.

Šiandien sėkmingas smuikininkas yra tas, kurio muzikinė veikla nėra vienoda, jis neapsiriboja turima pozicija viename orkestre. Šiais laikais muzikantai vis dažniau renkasi laisvai samdomo atlikėjo statusą (*freelancer*) ir savo karjerą matuoja atliktų projektų skaičiumi. Dažnas vaidmenų keitimas (grojimas orkestre arba kameriniuose ansambliuose), gebėjimas atlikti skirtingų epochų kūrinius ir vadybos žinios yra minimalūs reikalavimai ieškantiems muzikos atlikėjo darbo. Dabar nebeužtenka būti tik kvarteto primarijumi ar griežti orkestre: didelė konkurencija ir augantis techninis meistriškumas suteikia orkestrams, ansambliams ir festivaliams galimybę turėti aukščiausio lygio muzikantus. Galima teigti, kad virtuoziškas šių dienų muzikiniame gyvenime reiškia ne tik techninį meistriškumą, bet ir kitų smuikininko gabumų išskėlimą. Vienas iš išskirtinių pastarojo meto projektų buvo pristatytas 2015 m. Švedijoje: čia J. S. Bacho Goldbergo variacijas scenoje interpretuoja ir atlieka 11-os muzikantų ansamblis su 5 šokėjais. *Andersson Dance* šokių trupės ir *Scottish Ensemble* muzikantų sukurtame projekte pateikiami trys modeliai, skirti nemigai apibūdinti. Šis J. S. Bacho kūrinys suvienijo dviejų skirtingų profesijų atstovus: tiek muzikantai, tiek šokėjai buvo lygiaverčiai atlikėjai scenoje, jiems vienodai buvo taikomos choreografinės užduotys. Trumpame vaizdo įrašė³ matyti, kad šalia grojimo instrumentais muzikantai atlieka ir šiuolaikinio šokio junginius, dažnai priešingai nei reikėtų muzikos kūriniui (akompanuojantys balsai kartu), atlikėjai scenoje išsidėstę laisvai ir sugeba atlikti šokio judesius. Tokie projektai gali būti vienas iš pavyzdžių, kaip pritraukti publiką į dažnai atliekamo kūrinio dar kitokią interpretaciją ir kartu mažinti muzikų atskirtį nuo kitų scenos menų.

Viena ryškiausių šių dienų virtuozų yra laikoma moldavų kilmės smuikininkė Patricia Kopatchinskaja. 2014 m. Britanijos Karališkoji filharmonija nominavo smuikininkę geriausia metų instrumentaliste ir apibūdino ją kaip nepaprastą gamtos jėgą: aistringą, nebijančią iššūkių ir visiškai originalią. Būtent originalumas išskiria P. Kopatchinskają iš kitų šių dienų smuikininkų. Šalia stulbinamos technikos ir talento suprasti bei išreikšti muziką atlikėja stebina savo publiką tiek dalyvavimu scenoje, tiek už jos ribų. Koncertuose P. Kopatchinskaja visada griežia basa, atsakingai renkasi tiek scenos partnerius, tiek atliekamus kūrinius.

Smuikininkės puikiai įvaldytas virtuoziškas pasireiškia jos solo karjeroje, kameriniuose ansambliuose (Kopatchinskaja griežia tiek I, tiek II smuiko pozicijose), kartu su *Akademie für Alte Musik Berlin*, *Orchestra of the Age of Enlightenment* ir *Music Aeterna* orkestrais ruošiant senųjų epochų kūrinius. Išskirtinis ir smuikininkės balso naudojimas

3 Prieiga per internetą: <https://vimeo.com/152657217>

atliekant šiuolaikines kompozicijas⁴. P. Kopatchinską galima išvysti ir pirmojo smuiko pozicijoje kai kuriose programose kartu su *Britten Sinfonia*, *Mahler Chamber Orchestra* ir *Australian Chamber Orchestra* kolektyvais. Smuikininkė rengė savo vardo festivalį Šveicarijoje, prodiusavo keletą sceninių pasirodymų, o nuo 2018-ųjų rudens tapo *Camerata Bern* orkestro meno vadove.

Kitas polifunkcionalaus virtuozo pavyzdys – rusų smuikininkas Sergejus Malovas, ne vieno tarptautinio konkurso laimėtojas, savo koncertuose atliekantis techniškai sudėtingiausius kūrinius, daug dėmesio skiriantis savo amplua vaizdiniam aspektui. Koncertai, nuotraukos, vaizdo klipai, net atlikėjo koncertinė apranga, – viskas turi savo apgalvotą teatrinę idėją: „Man patinka teatras. Mėgstu mąstyti, ieškoti, kas dar šalia garso gali padėti išbaigti įspūdį“ (Navickaitė-Martinelli 2018: 59). Vadinti šį atlikėją vien tik smuikininku virtuozu būtų netikslu, nes S. Malovas puikiai groja trimis styginiais instrumentais: barokiniu smuiku, altu ir violončele *da spalla*. S. Malovas taip pat domisi smuikavimo istorija ir gilinasi į griežimo barokiniais styginiais instrumentais subtilybes. Koncertuose ir įrašų studijose jis gali griežti vienu iš trijų instrumentų arba visais jais paakaičiui. Dar vienas unikalus šio smuikininko pasirodymų elementas – naudojama kilpų technika, daugiatakelio įrašinėjimas. Būdamas šios technikos panaudojimo klasikiniėje muzikoje pradininkas, S. Malovas siekia sureikšminti improvizacinę muzikos atlikimo pusę. Pasitelkdamas, tarkime, N. Paganinio ar E. Ysaÿe kūrinius, atlikėjas ieško, kas toje muzikoje reikšminga, šiuolaikiška. Šalia solinės karjeros S. Malovas yra dažnas kamerinės muzikos festivalių dalyvis, yra subūręs savo styginių kvartetą bei trio *La Compagnie Pochette*.

Išvados

Atlikėjo asmenybė šių dienų koncertiniame gyvenime yra ypač atraktyvi klausytojams: techninių įgūdžių demonstravimas, išskirtiniai gabumai ir kitos komerciškai patrauklios savybės, tokios kaip išvaizda ar asmeninės charakterio ypatybės, neabejotinai bus pastebėtos. Muzikoje ne mažiau negu sporto srityje žiūrovus jaudina išskirtinis fiziologinis pranašumas, visuomenės susižavėjimas spalvingomis personalijomis skatina daugelį muzikantų tenkinti publikos norus. Pasak Tylerio Coweno, atlikėjo noras užsi-

4 P. Kopatchinską pasitelkia balsą keliose kompozicijose, pvz., Johno Cage'o „Living Room Music“, Jorge'o Sanchezo-Chiongo „Crin“, Michaelio Herscho Duo smuikui ir violončelei „Das Rückgrat berstend“, Heinzo Holligerio „Das kleine Irgendwas“, savo pačios sukurtoje kadencijoje György'io Ligeti koncertui smuikui ir Otto Zymano „Das mit der Stimme“. 2017 m. smuikininkė atliko Arnoldo Schönbergo kūrinių „Pierro lunaire“ balso partiją, įrašė Kurto Schwitterio dadaistinio nesąmonin-gumo poemą „Ursonate“.

dirbti pragyvenimui lemia tai, kad neretai pasirenkamas abejotinos meninės vertės repertuaras ir koncertuojama taip dažnai, kaip tik įmanoma (Navickaitė-Martinelli 2014: 171). Muzikantui daugiau laiko praleidžiant kelionėse turo metu ar organizuojant koncertus, vis mažiau laiko lieka įsigilinti į atliekamą kūrinį. Pirmiausia atlikėjas turėtų suprasti muzikos kūrinį ir labiausiai suprantamu būdu visa tai perteikti klausytojui. Stebint šių dienų koncertinius pasirodymus galima teigti, kad virtuoziškas įgavo dar daugiau reikšmių atlikėjo profesijoje. Atlikėjai pasižymi savitais polinkiais, meistriškas technikos valdymas tampa ne išskirtiniais muzikanto gabumais, bet privalomomis raiškos priemonėmis. Šių dienų virtuozai formuoja individualią stiliaus pajautą, kuria savo viešąjį įvaizdį įtraukdami įvairias medijas ir stengiasi atstovauti abiejų grupių – kompozitoriaus ir nevienalytės viešosios auditorijos – interesams ir lūkesčiams.

Įteikta 2018 10 03

Priimta 2018 10 10

LITERATŪRA

- Apel, W. & Daniel, R. T. *Virtuoso. The Harvard Brief Dictionary of Music*. Harvard University Press, 1960.
- Blom, E. *New Everyman Dictionary Music*. Grove Press, 1991.
- Cvejić, Ž. *The Virtuoso as Subject: The Reception of Instrumental Virtuosity, c. 1815–c. 1850*. Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- Grinius, J. *Grožis ir menas*. Vilnius: Mintis, 2002/1938.
- Grout, D. J. *A History of Western Music*. New York: W.W. Norton & Company, 1980.
- Metzner, P. *Crescendo of the Virtuoso, Spectacle, Skill, and Self-Promotion in Paris during the Age of Revolution*. University of California Press, 1998.
- Navickaitė-Martinelli, L. Sergejaus Malovo teatras. *Muzikos barai*, 2018, Nr. 1–2 (480–481), p. 58–61.
- Navickaitė-Martinelli, L. Atlikėjo vaidmuo ir vertė sociokultūrinuose procesuose. *Menų funkcijos kultūrinuose ir socialiniuose procesuose*. Sud. L. Navickaitė-Martinelli. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2014, p. 165–175.
- Odea, J. *Virtue or Virtuosity? Explorations in the Ethics of Musical Performance*. London: Greenwood Press, 2000.
- Palmer, D. L. *A Theory of Virtuosity: Exploring the Suasory Dimensions in Paganini's Mastery of the Violin*. Daktaro disertacija. UMI company, 1997.
- Peckham, M. *The Romantic Virtuoso*. Hanover: Wesleyan University Press, 1995.
- Pincherle, M. *The World of the Virtuoso*. New York: Norton, 1963.
- Roeder, M. *A History of the Concerto*. Portland: Amadeus Press, 1994.
- Sachs, H. *Virtuoso: The Life and Art of Niccolò Paganini, Franz Liszt, Anton Rubinstein, Ignace Jan Paderewski, Fritz Kreisler, Pablo Casals, Wanda Landowska, Vladimir Horowitz, Glenn Gould*. Bath: Thames and Hudson, 1982.

The Emergence of the Soloist-Virtuoso Concept and its Development in Today's Culture

SUMMARY. In today's musical life, with a great variety of concerts and other musical events, the artist, in comparison with the previous epochs, faces completely different professional difficulties: it is no longer sufficient to be a good instrumentalist. After developing technical abilities and shaping an individual style, the performer is forced to rotate between different positions (playing solo, chamber music, orchestra music) and should be able to perform works of different genres and periods. Today, many musicians are generally choosing a freelance career. The rapidly growing number of freelance musicians requires an artist's polyfunctionality, which is becoming the main challenge for the performers of today and the near future. The aim of the article is to review the history and nature of virtuosity, focusing on the historical development of violinist as a musical profession. With the specific examples of Patricia Kopatchinskaja and Sergei Malov, the virtuoso profession of the soloist will be discussed.

KEYWORDS:

violinist, N. Paganini, virtuosity, polyfunctionality, P. Kopatchinskaja, S. Malov.